

Neue

12454.3.2

HARVARD COLLEGE
LIBRARY



FROM THE BEQUEST OF
THOMAS WREN WARD

Treasurer of Harvard College
1830-1842

NEUE
SHAKESPEARE-
ENTHÜLLUNGEN

VON
EDWIN BORMANN.



HEFT I.
PREIS 1 MARK.

Neue
Shakespeare - Enthüllungen.

39-167
41

NEUE
SHAKESPEARE-
ENTHÜLLUNGEN

VON

EDWIN BORMANN.

HEFT I.

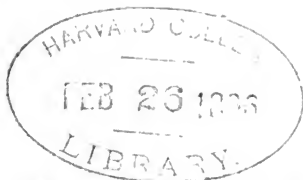
Inhalt:

1. Anno 1598.
2. Der Kaufmann von Venedig und die charakteristische Deutung seiner Personennamen im Sinne der Bacon-Shakespeare-Wissenschaft.
3. Ist das Bacon-Sonett Shakespearisch oder nicht?
4. Falstaff im Essay-Gewande.

Leipzig 1895.

Edwin Bormann's Selbstverlag.

12454.3.2



Ward fund.
(I, II.)

— — — — —
Alle Rechte vorbehalten.
— — — — —

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

ANNO 1598.

Das Jahr 1598 ist bedeutungsvoll für die Literatur und bedeutungsvoll für die beiden Namen Francis Bacon und William Shakespeare. Obgleich bereits 37 Jahre alt, hatte der fruchtbare Francis Bacon bis 1598 noch kein einziges Buch mit seinem Namen erscheinen lassen; und obwohl bis 1598 schon mehrere englische Königsdramen (Richard II., Richard III. u. a.), mehrere Lustspiele und die Tragödie „Romeo und Julia“ in Buchform erschienen waren, so hatte noch kein einziges dieser Stücke den Namen William Shakespeare auf dem Titelblatte getragen, sie waren ohne jeden Autornamen, völlig anonym gedruckt. — Bis zum Jahre 1598 wusste die Welt also weder von einem gelehrten Buchautor „Francis Bacon“, noch von einem Dramen-Buchautor „William Shakespeare“.

Da, im genannten Jahre, erschienen in London zwei Bücher, die beide noch heute einen Weltruf geniessen: die berühmten „Essays“*) und das Lustspiel „Love's labour's lost“ (Verlorene Liebesmüh). Das eine zeigt zum ersten Male den Namen „Francis Bacon“ als Schriftstellernamen, das andere zum ersten Male den Namen „William Shakespeare“ als Namen eines Dramendichters.

Aber nicht nur die Aeusserlichkeit des Datums und das gleichzeitige Auftreten der beiden Autornamen ist es, was beide Werke in gewisse Beziehung zu einander bringt. Nein, auch sie bereits stehen in jener engen und unauflöselichen Gedankenverbindung mit einander, die uns bei allen späteren Werken des „Gelehrten Francis Bacon“ und des „Dichters William Shakespeare“ entgegentritt, und die es uns, nebst vielen unumstösslichen äusseren Thatsachen, zur Gewissheit macht, dass diese beiden Namen in eine Person zusammenfliessen, dass „William Shakespeare“ nur das Dichterpseudonym des grossen Francis Bacon ist.

*) Die Vorrede der Essays ist am 30. Januar 1597 unterzeichnet. Da aber damals das neue Jahr mit dem 25. März begann, so entspricht jener Januar 1597 unserer heutigen Zeitrechnung nach dem Januar 1598.

Hören wir den ersten Essay „Of Studies“ (Ueber Studien), und zwar in seiner ursprünglichen Form von 1598. Er ist kurz, nur elf Sätze zählt er; aber der Stil ist gedrängt, die Gedanken geben gleichsam den Extrakt eines Extrakts.

OF STUDIES.

Studies serue for pastimes, for ornaments and for abilities. Their chiefe vse for pastime is in priuatenes and retiring; for ornamente is in discourse, and for abilitie is in iudgement. For expert men can execute, but learned men are fittest to iudge or censure.

¶ To spend too much time in them is slouth, to vse them too much for ornament is affectation: to make iudgement wholly by their rules, is the humour of a Scholler. ¶ They perfect Nature, and are perfected by experience. ¶ Craftie men continue*) them, simple men admire them, wise men vse them: For they teach not their owne vse, but that is a wisdom without them: and aboue them wonne by observation. ¶ Reade not to contradict, nor to believe, but to waigh and consider. ¶ Some

*) So im Original; ein Druck im British Museum zeigt das Wort corrigirt in „contenne“.

bookes are to bee tasted, others to bee swallowed, and some few to bee chewed and digested: That is, some bookes are to be read only in partes; others to be read, but cursorily, and some few to be read wholly and with diligence and attention. ¶ Reading maketh a full man; conference a readye man, and writing an exacte man. And therefore if a man write little, he had neede haue a great memorie, if he conferre little, he had neede haue a present wit, and if he reade little, hee had neede haue much cunning, to seeme to know that he doth not. ¶ Histories make men wise, Poets wittie: the Mathematickes subtle, naturall Phylosophie deepe: Morall graue, Logicke and Rhetoricke able to contend.

Zu deutsch — :

Von Studien.

Studien dienen zum Zeitvertreib,*) zur Zierde und zur Tüchtigkeit. Ihre hauptsächliche Anwendung zum Zeitvertreib findet in Stille und Zurückgezogenheit statt; zur Zierde in der Unterhaltung, und zur Tüchtigkeit im Beurtheilen.

*) Die zweite und dritte Ausgabe haben statt „pastimes“ das Wort „delight“ (Vergnügen, Freude).

Denn praktische Männer können ausführen, aber gelehrte Männer sind am geeignetsten zu urtheilen und zu censiren.

¶ Zu viel Zeit auf sie zu verwenden, ist Trägheit, sie zu sehr zur Zierde zu gebrauchen, ist Ziererei: lediglich nach ihren Regeln zu urtheilen, ist die Laune eines Schulgelehrten. ¶ Sie vervollkommen die Natur und werden vervollkommnet durch Erfahrung. ¶ Listige Menschen verachten sie, einfältige Menschen bewundern sie, weise Menschen nutzen sie: Denn sie lehren nicht ihren eigenen Nutzen, sondern dieser ist eine Weisheit ausser ihnen und über ihnen, gewonnen durch Beobachtung. ¶ Lies nicht um zu widersprechen, noch um zu glauben, sondern um zu erwägen und zu erkennen. ¶ Manche Bücher müssen gekostet werden, andere verschlungen, und einige wenige gekaut und verdaut: Das heisst, manche Bücher müssen nur theilweise gelesen werden; andere gelesen, aber oberflächlich, und einige wenige ganz und mit Fleiss und Aufmerksamkeit. ¶ Lesen macht einen vollen Mann, Unterhaltung einen fertigen Mann, und Schreiben einen exakten Mann. Und deshalb muss, wer wenig schreibt, nothwendig ein grosses Gedächtniss haben, wer sich wenig im Gespräch übt, eine schnelle Auffassungsgabe,

und wer wenig liest, viel Schlauheit, um zu scheinen, dass er weiss, was er nicht weiss. ¶ Geschichte macht weise, Poesie geistreich: Mathematik scharfsinnig, Naturphilosophie tief: Sittenlehre ernst, Logik und Rhetorik streitfähig.

— Dies der este Essay der ersten Ausgabe.

Und in welcher Verbindung steht dieser Essay mit dem gleichzeitig erscheinenden Lustspiele?

Nun, das Lustspiel schildert uns zunächst die drei Arten von Studien, die in den beiden Anfangssätzen des Essays gekennzeichnet werden: (1) Studien zum Zeitvertreib und Vergnügen, in Zurückgezogenheit getrieben: König von Navarra und seine drei Hofherren; (2) Studien, zum Redeschmuck, zur Zierde betrieben und im Gespräche geübt: Spanier Armado und sein Page, (3) Studien zur Tüchtigkeit, betrieben im Beurtheilen: Schulmeister Holofernes und Kurat Nathaniel. Aber, wie der vierte Satz des Essays sie schildert, so werden auch im Lustspiele diese Studien allerseits übertrieben und falsch ausgeübt: (1) Der König und seine Freunde verwenden zu viel Zeit darauf, sie wollen wenig essen, wenig schlafen, keine

Frauen sehen, und im Uebrigen nur studiren, studiren, studiren, drei volle Jahre lang; (2) der Spanier Armado schreibt und redet so salbungsvoll und mit Worten und Bildern überladen, dass er als eine Repräsentation der Ziererei, der abgeschmackten Affektation erscheint, (3) der Schulmeister Holofernes aber richtet und censirt so durchaus nach trockenen Regeln, dass er nichts als den launen- und schrullenhaften pedantischen Gelehrten zur Darstellung bringt.

Werfen wir zur Erhärtung dessen einige Blicke in das Lustspiel.

Das Wort „study“ (Studium, studiren) ist so recht das Haupt- und Kernwort des ganzen ersten Aktes von „Love's labour's lost“. Nicht weniger als achtzehn Mal kommt es in diesem einen Akte zur Anwendung.

„What is the end of study? let me know.“

(Was ist der Zweck des Studiums? lasst mich's wissen.)

So hören wir bald nach Aufgang des Vorhangs, ganz im Sinne der Essay-Ueberschrift, fragen.

Der König mit den Seinen hat beschlossen, sich drei Jahre lang den Studien zu widmen:

„Navarre shall be the wonder of the world;
Our court shall be a little Academe,
Still and contemplative in living art.
You three, Berowne, Dumain, and Longaville,
Have sworn for three years' term to live with me
My fellow-scholars, and to keep those statutes
That are recorded in this schedule here.“
(Navarra soll das Wunder sein der Welt;
Sein Hof sei eine klein' Akademie,
Der Kunst stiller Beschaulichkeit ergeben.
Ihr drei, Berown, Dumaine und Longaville,
Beschwort, drei Jahre hier mit mir zu leben
Als Schulgenossen, den Statuten treu,
Die auf dem Blatte hier verzeichnet sind.)

Der Hauptsatz der Statuten aber ist:

„Not to see ladies, study, fast, not sleep!“
(Studiren, keine Frau sehn, wachen, fasten!)

Also im Sinne des Essays ein entschiedenes Zu-
viel, eine Uebertreibung.

Die Herren betrachten diese Art zu leben
als die höchste Art der Freude, die edelste
Art des Zeitvertreibs. „The mind shall ban-
quet“ (Der Geist soll bankettiren, die Seele
schmaust) spricht Longaville; und von Dumain
hören wir:

„The grosser manner of these world's delights
He throws upon the gross world's baser slaves.“

(Die gröbre Art der Freuden dieser Welt
Lässt er der groben Welt gemeinern Sklaven.)

Diese Studien angenehm, aber doch in gelehrter Weise, zu unterbrechen, hat der König den Spanier Armado an seinen Hof gefesselt, einen Mann —:

„That hath a mint of phrases in his brain;
One whom the music of his own vain tongue
Doth ravish like enchanting harmony;
A man of complements . . .“

(Der eine Phrasenmünze hat im Hirn;
Den die Musik der eignen blöden Zunge
Entzückt wie zauberhafte Harmonie;
'Nen Mann von Komplimenten . . .)

einen Mann von „high-born words“, „fire-new words“ (hochgeborenen Worten, funkelneuen Worten), wie sich der König ausdrückt.

Den Redeschwulst, das affektirte Wesen dieses Armado lernen wir in der That schon während der ersten Scene aus einem Briefe kennen.

„Great deputy, the welkin's vicegerent, and sole dominator of Navarre, my soul's earth's god and body's fostering patron —“ (Grosser Statt-

halter, des Firmaments Viceregent und alleiniger Selbstherrscher von Navarra, meiner Seele Erdengott und meines Leibes Nahrung spendender Patron —) mit dieser Anrede beginnt der Brief Armado's an den König. „So it is, besieged with sable-coloured melancholy, I did commend the black-oppressing humour to the most wholesome physic of the health-giving air; and, as I am a gentleman, betook myself to walk. The time when? About the sixth hour; when beasts most graze, birds best peck, and men sit down to that nourishment which is called supper: so much for the time when. Now for the ground which; which, I mean, I walked upon: it is cyleped thy park . . .“ (So ist es. Belagert von der düsterfarbigen Melancholie, empfahl ich den schwarzdrückenden Humor der allerheilsamsten Arznei der gesundheitsgebenden Luft, und, so wahr ich ein Gentleman bin, entschloss mich, zu lustwandeln. Die Zeit wann? Um die sechste Stunde; wenn das Vieh am meisten grast, der Vogel am besten pickt, und der Mensch sich niedersetzt zu derjenigen Nahrung, welche genannt wird Abendessen. So viel in Betracht wann. Nun von dem Grunde welchen; auf welchem, meine ich, ich wandelte; selbiger ist benamset dein Park . . .) Dies Alles, um nichts weiter auszudrücken als: Heute gegen Abend ging

ich ein wenig im Königspark spaziren! Und in diesem Stile fährt der Brief fort. Ich denke, deutlicher kann man einen redeaffektirten Menschen nicht einführen. — In der zweiten Scene sehen und hören wir diesen Armado im wortprunkenden Gespräche mit seinem Pagen Moth. Und im weiteren Verlaufe des Stückes hören wir aus seinem Munde so kostbare Wendungen wie „die Posteriores des Tages, was die rohe Menge den Nachmittag nennt“ (the posteriors of this day, which the rude multitude call the afternoon).

Dies die zweite Art der übertriebenen Studien, die zur Ziererei im Gespräche führt. — Jetzt zur dritten.

Akt IV, 2 tritt der mit Gelehrsamkeit prunkende Schulmeister Holofernes im Gespräch mit dem Kurat auf. Seine Rede strotzt von lateinischen Brocken: „haud credo“, „in via“, „facere“, „ostentare“, „bis coctus“ etc. Statt eines Wortes liebt er es, ihrer vier anzuwenden: „coelum — the sky, the welkin, the heaven“ (coelum — das Sternengewölbe, das Firmament, der Himmel), „terra — the soil, the land, the earth“ (terra — der Boden, der Grund, das Erdreich); so hören wir ihn mitten im Gespräche wie ein Vocabelbuch reden. Ihm fällt das Liebesgedicht des Hofherrn Berowne in die Hände; und nun be-

ginnt er, darüber pedantisch zu urtheilen, zu richten, zu censiren. „Let me supervise the canzonet. Here are only numbers ratified; but, for the elegancy, facility, and golden cadence of poesy, caret.“ (Lasst mich die Canzonette überschauen. Hier ist nur das Silbenmass observirt, aber was da heisst die Eleganz, die Leichtigkeit und der goldene Schlussfall der Poesie — caret, fehlt). Dann lädt der Schulmeister den Kurat zum Mittagessen beim Vater eines seiner Zöglinge ein, dort beabsichtigt er, das Gedicht des Weiteren zu kritisiren, dort will er „prove those verses to be unlearned, neither savouring of poetry, wit, nor invention“ (beweisen, wie jene Verse ungelehrt seien, und keine Würze haben von Poesie, Witz, noch Erfindung). Und als die beiden Akt V, 1 wieder auf die Bühne treten, sind sie wirklich noch immer bei demselben Gespräche über das Gedicht.

Kurz, dieser Holofernes ist durchaus ein Mann, von dem der Bacon'sche Essay sagt, dass er mit der Laune eines Schulgelehrten durchaus nur nach den Regeln urtheilt und censirt.

Die Richtigkeit unserer Anschauung über Armado und Holofernes wird überdies durch die Thatsache bestätigt, dass die massgebende Folioausgabe der Dramen von 1623 statt des Personen-

namen Armado beständig „Braggart“ (Prahler, Schwätzer), statt des Personennamen Holofernes „Pedant“ (Schulfuchs) druckt.

Auch die Worte „pastimes“ (Zeitvertreib), „delight“ (Vergnügen), „ornament“ (Schmuck, Redeschmuck), „affectation“ (Ziererei), „judgment“ (Urtheil), „humour“ (Laune), sind, wie im Essay, so im Lustspiele vorhanden.

Soweit die Uebereinstimmung von „Love's labour's lost“ mit den vier ersten Sätzen des Essays „Of Studies“, die in ihrer Gedanken Kürze erörtern, wozu Studien dienen, wo sie ihre Anwendung finden, welches ihr Zuviel ist, und darauf je eine dreifache Antwort geben. Diese drei mal drei Punkte des Essays führt uns das Lustspiel, ohne einen einzigen zu übergehen, klar und deutlich vor Augen und übersetzt die Theorie des Bacon-Aufsatzes in die lebendige Praxis der Shakespeare-Dichtung.

Der sechste Satz des Essays schildert uns, wie sich die verschiedenen Fähigkeiten gegenüber den Studien verhalten, wie sich (1) „craftie men“ (listige, verschlagene, schlaue Leute), wie sich (2) „simple men“ (einfältige, schlichte Seelen), und wie sich (3) Weise zu Studien stellen. Die einen verachten, die andern bewundern, die dritten ge-

brauchen sie. Die nächsten beiden Sätze handeln vom Lesen, von den verschiedenen Arten von Büchern und wie sie zu behandeln sind.

Alle diese Punkte, soweit sie die Thorheit und Verkehrtheit betreffen, finden sich im Lustspiele „Verlorene Liebesmüh“ wiedergespiegelt. Berowne, der gewandte, verschlagene, ist es, der sich über die Studien lustig macht. Dull, der Konstabel, und „Costard the Clown“ (Schädel der Hanswurst) sind es, die den Studien der Hofherrn, dem Schwulst des Armado und der pedantischen Weisheit des Schulmeisters Holofernes staunende Bewunderung zollen. Und was die Bücher betrifft, so werden der König und seine Gefährten „book-men“, „book-mates“ (Buchmänner, Buchgenossen) genannt, Holofernes und Nathaniel gleichfalls als „book-men“ bezeichnet, und das Lesen und die Bücher werden im Lustspiele auf die verschiedenste Art vorgeführt, behandelt und besprochen.

Da sehen wir zunächst den lebhaftesten, schlauesten und witzigsten der Hofherren, Berowne (neuere Ausgaben schreiben Biron) sich ob dieses übertriebenen Studirens lustig machen:

„Too much to know, is to know naught but fame.“
(Zuviel zu wissen, heisst vom Ruhm nur wissen.)

Das Zuvielwissen und das Zuvielinbüchergucken
wird von ihm bespöttelt:

„Why, all delights are vain; but that most vain,
Which, with pain purchas'd doth inherit pain:
As: painfully so pore upon a book . . .“

(Ei, alle Lust ist eitel, die zumal,
Die uns, durch Qual erkauft, nur einbringt Qual:
Wie qualvoll stieren auf ein Buch . . .)

„Small have continual plodders ever won,
Save bare authority from others books.“

(Nichts haben ewige Grübler je gewonnen,
Autoritätskram bloss von fremden Büchern.)

Worauf ihm der König witzig erwidert:

„How well he's read, to reason against reading!“
(Wie wohlbelesen er auf's Lesen wüthet!)

Entspricht Berowne's Spott dem Anfang des
sechsten Essaysatzes „Schlaue Menschen verachten
die Studien“, so entspricht die Antwort des Königs
durchaus dem Beginne des siebenten Bacon-Satzes:
„Lies nicht, um zu widersprechen.“ Berowne, der
Schlaue, denkt verächtlich über zu ernste Studien
und benutzt seine Belesenheit, sich über's Lesen
lustig zu machen.

Dull und Costard, sagten wir, bewundern
die Studirenden entsprechend dem zweiten Theile

des sechsten Essaysatzes, der von „simple men“ redet. Den Dull (zu deutsch: Dumm, Stumpf, Platt) nennt Holofernes „twicesod simplicity“ (zweimal gesottene Einfalt), und Nathaniel sagt: „Sir, he hath never fed of the dainties that are bred in a book; he hath not eat paper, as is were; he hath not drunk ink: his intellect is not replenished; he is only an animal, only sensible in the duller parts“ (Herr, er hat nie Nahrung gezogen aus den Leckerbissen, die in einem Buche gezeugt werden; er hat nicht Papier gegessen sozusagen; er hat nicht Tinte getrunken: sein Verstand ist nicht vollendet; er ist nur ein Thier, nur empfindlich in den stumpferen Organen).

Costard aber, der einfältige (simple) Bauernbursche, soll neben dem überfeinerten Armado dem Hofe als Sport dienen:

„Costard the swain and he shall be our sport;
And, so to study, three years is but short.“

(Schädel der Bursch und er sei'n unser Spiel;
So wird drei Jahre Studium nimmer viel.)

Wie alles Bisherige, so spiegelt sich denn auch der Schluss des Essays im Lustspiele wieder.

Elf Mal kommt das Wort „book“ (Buch), sieben Mal „paper“ (Papier), zwölf Mal „read“ (lesen),

ich weiss nicht wie oft das Wort „write“ (schreiben) in der Komödie vor. Es wird geschrieben und gelesen in allen Arten und Weisen, und es wird über dies Schreiben und Lesen philosophirt und gespottet. Wir sehen, wie die Hofherren, die sich sämmtlich mit Poesie beschäftigen und Liebesverse schreiben, vor allen von Witz leuchten, entsprechend dem Essaysatze „Poesie macht geistreich, witzig“ (wittie); wir hören, wie Armado im Wortgefecht mit seinem Pagen das Wort „Rhetorik“ einfliessen lässt: „Sweet smoke of rhetoric!“ (Süsser Rauch der Redekunst) und gedenken der Schlussworte vom Essay: „Rhetorik macht streitfähig.“ — —

Kurz, der Essay von 1598 und das Lustspiel von 1598 stehen im engsten Gedankenzusammenhange allerorten. Aber auch die Hinzufügungen der späteren Essayausgaben bestätigen diese Zusammengehörigkeit. In der zweiten Ausgabe, 1612, ist dem Essay ein Anhang von etwa zehn Druckzeilen hinzugefügt. Alle Hindernisse des Geistes, so lesen wir darin, können wie die Krankheiten des Körpers beseitigt werden, nämlich durch geeignete Studien. Kegelschieben, Schiessen, langsames Spaziregehen, Reiten werden als gute Leibesübungen für einzelne Körpertheile empfohlen. Ähnlich sei für einen abschweifenden Geist die

Mathematik zu empfehlen, für einen, der im Auffinden von Unterschieden nicht genug geübt sei, das Studium der Schulmänner.

Auch im Lustspiel ist von dem die Rede, was das Studium hindert; auch im Lustspiel ist von den Leibesbewegungen des Kegelschiebens, Schiessens, Spazirengehens, Reitens die Rede; auch im Lustspiele wird dem abschweifenden Geiste des Armado die Rechenkunst empfohlen. Und wenn die 3. Ausgabe der Essays, 1625, dem Worte Schulmänner noch den Ausdruck „*cymini sectores*“ (Haarspalter, Kümmelkörnchenspalter) hinzufügt, so hören wir auch im Lustspiele genug derartige Haarspalterei, aus dem Munde der witzigen Hofherren, aus dem Munde des gelehrten Schulmeisters Holofernes; und von den Zungen spottender Mädchen wird das Bild angewandt (V, 2):

„Cutting a smaller hair than may be seen.“

(Die dünnre Haare spalten, als man sehn kann.)

Und noch eine andere Einschöbung der Ausgabe von 1625 reizt unsere besondere Aufmerksamkeit. Wir lesen darin: „*natural abilities are like natural plants, that need proyning by study*“ (natürliche Fähigkeiten sind wie natürliche Pflanzen, die des Verschneidens durch Studium bedürfen). Denn genau so betrachten die Büchermenschen

des Lustspiels solche simple, unwissende Geschöpfe wie Dull und Costard als „barren plants“ (unfruchtbare, dürre, dürftige Pflanzen), die der Veredlung durch Tinte, Papier und Bücher bedürfen. Der Park aber, der dem wissensdurstigen Könige gehört, und in dem das ganze Stück spielt, wird in Armados Brief (I, 1) ein „curious-knotted garden“ (zierlich geschmückter Garten) genannt, also ein Garten mit verschnittenen Hecken und Bäumen, wie ihn auch Sir John Gilbert in seiner illustrierten Shakespeare-Ausgabe darstellt. Und Armado selbst wird als ein Mann bezeichnet „in all the world's new fashions planted“ (eingepflanzt in all die neuen Moden der ganzen Welt). — Also ganz wie im Essay wiederholte Vergleiche zwischen Pflanze und Geist, zwischen dem Veredeln durch die Gartenkunst und dem wissenschaftlichen Beschneiden und Verfeinern durch die Studien.

„Love's labour's lost“ — mit dreifacher L-Alliteration — ist der englische Titel des Lustspiels. In meinen Manuskripten bezeichne ich es nie anders als durch Lll. Das „Licht“ (light) ist der Gegenstand der, wie durch das „Shakespeare-Geheimniss“ Seite 160—193 dargethan wurde, im Dialogue des Lustspiels wissenschaftlich parabolisirt

wird. Ich citire hier nur die eine charakteristische Zeile:

„Light, seeking light, doth light of light beguile.“
(Licht, das Licht sucht, wird Licht um Licht betrügen.)

Auch das alliterirte und gereimte Wortspiel des Schulmeisters Holofernes (Akt IV, 2), dreht sich um den Buchstaben L. — Der Buchstabe L ist also ein Charakteristikum des Lustspiels „Verlorne Liebesmüh“.

Aber nicht nur das Lustspiel hebt das L hervor. Der Buchstabe L wird auch von den späteren Essay-Ausgaben besonders ausgezeichnet. In der 1625 er Ausgabe der Essays ist der Aufsatz „Of Studies“ nicht mehr der 1., sondern der 50., also mit dem römischen L bezeichnet. Und als 1638 die 1. lateinische Ausgabe der Essays erschien (*Sermones Fideles, sive Interiora Rerum*), lautete die Ueberschrift, die 1598, 1612 und 1625 durch alle drei englische Ausgaben einfach „Of Studies“ war — : „De Studiis, et Lectione Librorum“ (Ueber Studien und das Lesen von Büchern), also mit Hinzufügung zweier Anfangs-L. Der kurze Widmungsbrief aber, der der ersten Essay-Ausgabe vorgedruckt ist, also dicht vor dem Aufsätze „Of Studies“ steht, enthält die Stichworte des Lustspieltitels: „love“ und „labour.“

Lustspiel: Love's Labour's Lost, Light, L.

Essay: L (50), Lectione Librorum, Love, Labour.

Die Aehnlichkeit der Namen Saville und Longaville, des englischen Hofherrn, von dem Bacon in seiner 66. Anekdote erzählt, dass er die Prosa über Verse gestellt habe, und des Lustspielhofherrn, der in „Love's labour's lost“ dasselbe thut, habe ich in meinem „Anekdotenschatz Bacon-Shakespeare's“ dargethan.

Und ich kann diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne nochmals jenes Wortungeheuers zu gedenken, das ich schon Seite 192, 193 meines Shakespeare-Geheimniss“ erwähnt habe. Der Narr Costard im Lustspiel gebraucht das drollig erfundene Wort „honorificabilitudinitatibus“, und in notorischen Bacon-Manuskripten, die entschieden einer früheren Zeit als 1598 angehören, findet sich das Wort „honorificabilitudino“ gekritzelt.

DER KAUFMANN VON VENEDIG

und

die charakteristische Deutung seiner Personennamen
im Sinne der Bacon-Shakespeare-Wissenschaft.

Die Handlung des Lustspiels „Der Kaufmann von Venedig“ besteht aus zwei ursprünglich selbständigen Fabeln: aus der Geschichte vom Juden und aus der Geschichte von den drei Kästchen.

Ein Jude hat einem Christen Geld gegen Pfandschein geliehen. Dieser Pfandschein giebt ihm, wenn das Geld nicht zur bestimmten Frist zurückgezahlt ist, das Recht, dem Schuldner ein Pfund Fleisch aus dem Leibe zu schneiden. Die Frist ist verstrichen, der Schuldner war zahlungsunfähig, der Jude besteht mit grausamer Hartnäckigkeit darauf, das Pfund Fleisch zu erhalten. Kein irdisches Recht scheint den unglücklichen Schuldner retten zu können. Da fällt der Richterspruch:

ein Pfund Fleisch wohl darf sich der Jude nehmen, aber keine Spur mehr oder weniger und keinen Tropfen Blut; davon steht nichts im Schein. Thut er's, so ist sein Hab' und Gut verfallen. Die Weisheit des Richters hat den Schuldner gerettet, der blutgierige Jude ist geprellt.

Die Geschichte von den drei Kästchen ist in Kürze folgende. Eine reiche, vielumworbene Erbin ist durch den letzten Willen ihres Vaters zu einem eigenthümlichen Glücksspiel gezwungen. Sie besitzt drei Kästchen, eines von Gold, eines von Silber, eines von Blei. In einem der Kästchen ist ihr Bildniss, und nur demjenigen ihrer Freier darf sie die Hand reichen, der das richtige Kästchen erwählt. Die ihr gleichgiltigen Werber wählen die falschen Kästchen, der von ihr Geliebte greift nach dem bleiernen, findet darin das Portrait und wird der Gatte der Schönen.

Diese beiden Fabeln übernimmt der Lustspiel-dichter in roher Form aus dem Lateinischen und Italienischen, aus den „Gesta Romanorum“ und aus dem „Pecorone“ des Giovanni Fiorentino. Im Wesentlichen legt er seinem Lustspiele die Fabel des Fiorentino zu Grunde, gestaltet sie aber weit feiner aus. An Stelle des ungeschickten Liebesprobestückes aber fügt er das in den „Gesta Romanorum“ (in anderer Form auch bei Boccaccio)

vorkommende von den drei Kästchen ein, welche Kästchenfabel er wiederum durch seine Kunst veredelt und ausschmückt.

Die Abrundung, die Behandlung, die Charakterzeichnung sind ganz sein eigen. Die Figuren der Begleiter des Freundespaares und der Kammerzofe hat er überhaupt erst eigentlich gestaltet, die Figuren der Judentochter, des Geschäftsfreundes und des Dieners des Juden, die Figuren des Dogen, der beiden anderen Freier und des alten Gobbo durchweg aus seinem Geiste hinzuerfunden. Vor allen aber ist ein Punkt, der für unsere jetzige Untersuchung der wesentlichste ist: Die Eigennamen sind sämtlich freie Erfindung des englischen Dichters. Denn in der alten Fassung hat der Jude überhaupt keinen Eigennamen, und die Christen heissen Gianetto, Ansaldo etc. Nur der Name des Wohnorts der reichen Erbin „Belmonte“ wird ebenso wie der Name „Venedig“ ins Englische hinübergenommen. Im übrigen, ich wiederhole es nochmals, sind sämtliche Lustspieleigennamen freie, und, wie wir bald sehen werden, wohlbedachte Erfindung des Dichters.

So nennt denn der Lustspieldichter den Juden Shylock, die Erbin Portia, und als ihre drei Freier lässt er auftreten den Prinzen von Morocco, den Prinzen von Arragon und Bassanio, einen jungen

Venezianer. Die Figur aber, die beide Fabeln mit einander verbindet, ist die Titelfigur des Lustspiels: Antonio, der Kaufmann; der Gegenstand, der sie verbindet: das leidige Geld. Antonio ist der Gläubiger seines Freundes Bassanio und zugleich der Schuldner des Juden Shylock. Antonio leiht seinem Freunde Bassanio Geld, damit er standesgemäss um Portia werben kann; dieses Geld aber, das Antonio augenblicklich nicht flüssig hat, borgt er sich gegen Pfandschein vom Juden. So sind Antonio und das Geld, das von Shylock über Antonio zu Bassanio hinüberwandert, die Brücke zwischen den ursprünglich getrennten Fabeln vom Juden und den drei Kästchen. — Eine zweite Verbindung der Fabeln aber ist die durch Portia's kühnes Eingreifen in den Rechtshandel. Durch den Freund Bassanio kommt der Kaufmann Antonio dem wucherischen Juden gegenüber in seine schlimme Lage, durch die Gattin des Freundes, durch Portia, wird er gerettet; denn Portia ist es, die als junger Rechtsgelehrter verkleidet vor den venezianischen Gerichtshof tritt, durch ihren weisen Spruch Antonio befreit und die Rachsucht des Juden niederschlägt.

So ist für doppelte äussere Verkettung der beiden Fabeln wohl gesorgt; aber auch ein gewisser geistiger Gegensatz ist es, den der Dichter

scharf hervorhebt, und der die beiden Fabeln mit einander verbindet. Die eine Geschichte nämlich führt uns die sichere kaltherzige Berechnung vor Augen, die andere das unsichere heissblütige Glücksspiel. (Das Wort „hazard“ acht Mal in Verbindung mit den Kästchen und den Werbern.) Die Christen des Lustspiels werden alle mehr oder weniger als Glücksritter, als unvorsichtige, leichtlebige Seelen geschildert, die Juden dagegen als vorsichtige, nur auf ihren Vortheil versessene Gesellen.

Wie der Dichter über eine solche Verschmelzung zweier Fabeln, über das Herübernehmen einer Fabel in die andere und über poetische Freiheit überhaupt denkt, darüber lesen wir in seiner „Weisheit der Alten“, einem Buche, das er unter seinem wirklichen Namen Francis Bacon herausgab, folgendes. Francis Bacon's „De Sapientia Veterum“ in der Mitte des Vorworts: „Und es möge niemanden stören, wenn bisweilen zwischen die sagenhaften Erzählungen etwas wirkliche Geschichte eingemischt ist, oder wenn manches der Ausschmückung wegen hinzugefügt wird, oder die Zeiten durch einander geworfen werden, oder wenn aus einer Fabel etwas in eine andere hinübergetragen (aut si ex una fabula quippiam transferatur in aliam) und eine neue Allegorie ein-

gefügt wird.“ — Es ist hier nicht der Ort, näher auf die Vergleiche zwischen Bacon's philosophischen Schriften und seinen dichterischen einzugehen, zwischen den Werken seiner Vernunft (ratio), die er als „Bacon“, und den Werken seiner Phantasie (imaginatio) die er als „Shakespeare“ herausgab. Nur einiges wenige sei erwähnt. — Das Recht, das im „Kaufmann von Venedig“ gehandhabt wird, ist weder venezianisches noch englisches, sondern es ist das ideale Universalrecht, das Recht einer höheren Gerechtigkeit, das Recht der schöneren Zukunft; wie es Bacon im VIII. Buche, Kapitel 3, seiner Encyclopädie „De Augmentis Scientiarum“ (Ueber die Vermehrungen der Wissenschaften) mit Hindeutungen auf den „Kaufmann von Venedig“ geschildert hat. (Siehe mein „Shakespeare-Geheimniss“ Seite 208 und 209.) Im Uebrigen wolle der Leser vergleichend Bacon's Essays „Ueber den Wucher“, „Ueber Jugend und Alter“ und „Ueber Rache“ nachlesen. (Siehe auch „Shakespeare-Geheimniss“ Seite 207 u. 208.) Ferner die Anekdoten Nr. 44, 69, 70 und 164 der Bacon'schen Anekdotensammlung. (Siehe auch „Anekdotenschatz Bacon-Shakespeare's“ Seite 66—69 u. Seite 62.) Und endlich das, was sich Auffälliges über die Gleichheit der persönlichen Erlebnisse Francis und Anthony Bacon's mit der Handlung

im „Kaufmann von Venedig“ sagen lässt. (Siehe „Shakespeare-Geheimniss“ Seite 301 und 302.)

Aber nicht das ist es, was uns gegenwärtig beschäftigen soll, sondern die Personen des Lustspiels sind es und ihre charakteristische Namensdeutung, theils aus dem Lustspiele selbst geschöpft, theils gewonnen durch kurze Seitenblicke auf die Prosabemerkungen in Bacon's wissenschaftlichen und belletristischen Werken.

Verschaffen wir uns zunächst einen Gesamtüberblick über die Personen.

Shylock, Portia, ihre drei Freier und Antonio, den Kaufmann, kennen wir bereits. Neben dem Juden sehen wir seinen Glaubensgenossen Tuball, seine Tochter Jessica, seinen christlichen Diener Launcelot Gobbo und dessen alten Vater. Neben Portia erblicken wir ihre muntere Kammerzofe Nerissa und zwei Diener, Balthasar und Stephano. Neben Bassanio und Antonio deren Freunde und Gesellschafter Salarino, Salanio, Gratiano, Lorenzo und Bassanio's Diener Leonardo. Kleinere Rollen spielen der Doge und sein Gerichtshof, ein Gefängniswärter und mehrere Diener und Begleiter.

Die Beziehungen zwischen Juden und Christen, bez. zwischen den zwei Fabeln, werden noch dadurch verstärkt, dass der Christ Lorenzo die

schöne Judentochter Jessica entführt und heirathet, und dass Launcelot Gobbo, der Diener, dem Juden davonläuft und sich von Bassanio miethen lässt. Ferner findet das Verhältniss Bassanio's zu Portia ein Seitenstück in der Liebe Gratiano's zu Nerissa. Freit der eine die Herrin, so freit der andere die Kammerzofe, und aller vier Schicksal ist von der Kästchenwahl abhängig. Eine unsichtbare Rolle spielt der gelehrte Dr. Bellario, ein verwandter Jurist der Portia, der ihr aus Padua seinen weisen Rath und Juristenkleider geschickt hat. Portia selbst tritt mit diesem Rathe ausgerüstet unter dem Namen eines Dr. Balthasar auf.

Schreiten wir jetzt zu unserer eigentlichen Aufgabe, zur Deutung der Namen. — Da muss es uns denn zunächst auffallen, dass der Name des Shylock (ältere Form: Shylocke) und der Vorname seines Dieners Launcelot (Launcelet) so gar nicht italienisch, sondern so durchaus englisch klingen und aussehen; dass der Name Antonio in der massgebenden Folioausgabe von 1623 durchgängig mit th gedruckt steht: „Anthonio“, also gewissermassen eine Italianisirung des englischen Wortes Anthony vorstellt; endlich, dass die Weibernamen Portia, Nerissa und Jessica ganz auf freier Erfindung zu beruhen scheinen. — Und nun zu den einzelnen Personen.

SHYLOCK.

Das Wort Shylock besteht aus zwei Silben, von denen jede einzelne wiederum ein Wort ist: „shy“ und „lock“.

„Shy“ bedeutet: scheu, vorsichtig, behutsam, gravitatisch, ernst, sich in gewisser Entfernung haltend, reservirt, kaltsinnig, kalt, ängstlich, miss-trauisch, argwöhnisch.

Nun kommt dieses Wort „shy“ zwar im ganzen Lustspiele „Der Kaufmann von Venedig“ nicht zur Anwendung, das Verhalten und der Charakter des Juden aber ist „shy“ in allen seinen Schattirungen und Einzelbedeutungen.

Vorsichtig und behutsam, mit gravitatischem Ernste wiederholt er in seiner ersten Begegnung mit Bassanio (I, 3) die Höhe der zu leihenden Summe, die Frist und den Namen des Bürgen: „Dreitausend Dukaten.“ „Auf drei Monate.“ „Anthonio Bürge.“ Scheu, sich in gewisser Entfernung haltend, reservirt lehnt er die Einladung zum Mittagessen mit den Christen ab. Kaltsinnig macht er die Vorschläge zur Abfassung der Bürgschaft, womit er dem Kaufmann Anthonio nach dem Leben trachtet.

Bei seinem zweiten Auftreten (II, 5) sehen wir Shylock, im Begriffe auszugehen, sich von seiner

Tochter Jessica verabschieden. Ein Traum hat ihn ängstlich und argwöhnisch gemacht, ihn mit Misstrauen und doppelter Vorsicht erfüllt. Er überreicht dem Mädchen die Schlüssel mit der drei, vier Mal wiederholten Vorsichtsmahnung, gut auf das Haus zu achten.

Akt III, 1 wünscht er kalten Herzens seine entführte Tochter Jessica todt zu seinen Füßen, wenn sie nur die gestohlenen Juwelen in den Ohren hat.

Akt III, 3 hat er seinen Gegner kalten Sinnes verhaften lassen und mahnt mit ängstlicher Vorsicht wiederholt den Gefängniswärter, auf sein Opfer zu achten.

Akt IV, 1 endlich sehen wir Shylock in seiner ganzen kaltsinnigen Verstocktheit. Herzlos besteht er, trotz der glänzenden Rede des Dr. Balthazar (Portia's) über die Gnade und Milde, auf der ganzen Grausamkeit seines Vertrags: „Ich stehe hier auf meinem Schein“, und blutgierigen kalten Blicks sehen wir ihn das Messer wetzen, womit er seinem Gegner das Pfund Fleisch aus dem Leibe schneiden will. — Ich denke, das ist allseitig genug des „shy“.

Wenden wir uns zur zweiten Silbe des Namens Shylock.

Das Wort „lock“ bedeutet: verschliessen, versperren, Schloß, Locke.

Es tritt in der obenerwähnten Scene II, 5, da, wo Shylock die Tochter zur Vorsicht mahnt, dem Sinne wie dem Klange nach auf das Deutlichste hervor. „Verschliess' meine Thüren“ (Lock up my doors), „Stopf' meines Hauses Ohren, meine Fenster, mein' ich,“ „Schliess' hinter dir die Thüren.“

Aber nicht nur das Wort „lock“, sondern auch das ihm klangverwandte „look“ scheint in dem Namen Shylock anklingen zu sollen.

„Look“ bedeutet: sehen, aussehen, blicken, schauen, Aussehen, Blick, Miene, Gestalt; „look to“ achten auf.

Da haben wir denn gleich in der ebenerwähnten Scene: „Jessica, mein Mädchen, schau' auf mein Haus“ (look to my house). Ja, dieses Wort „look“ ist geradezu ein Lieblingswort im Munde Shylocks. Als er Anthonio das erste Mal begegnet, murmelt er beiseite: „Wie ähnlich einem schmeichlerischen Zöllner er aussieht!“ (How like a fawning publican he looks!) (I, 3). Und der als Richter verkleideten Portia und ihrer Klugheit macht er das Kompliment (IV, 1): „Wie viel, viel älter bist du als du aussiehst“ (than thy looks). Akt III, 1 ruft der Jude drei Mal kurz nach einander: „Lasst ihn auf seinen Schein achten!“ „Er sehe sich vor mit seinem Schein!“ (Let him look to his bond!). Und

die Scene mit dem Gefangenen und seinem Wärter beginnt mit den Worten: „Gefangenwärter, acht' auf ihn!“ (Goaler, look to him!), die gleichfalls wiederholt werden.

So sehen wir, dass die Worte und Begriffe „lock“ und „look“ in allen Akten des Lustspiels auf das Engste mit der Person und dem Charakter des Juden verknüpft sind, dass das Wort „shy“ zwar nicht selbst vorkommt, wohl aber in allen seinen Bedeutungen und Schattirungen in intimum Zusammenhange mit der Figur des Shylock steht.

Wollten wir das Endergebniss kurz zusammenfassen, so könnten wir sagen: Shylock ist seinem Charakter und der Wortbedeutung nach der vorsichtige, reservirte, sich ängstlich, misstrauisch und argwöhnisch verschliessende, der scheublickende, kaltsinnige, herzlose Jude.

Bereits an anderer Stelle (Shakespeare-Gheimniss 207, 208) haben wir die Vergleichspunkte zwischen dem Lustspiele und Bacon's Essay „Vom Wucher“ erörtert. Hier genüge es, auf zweierlei kurz hinzuweisen. Sobald Bacon seinen Aufsatz „Vom Wucher“ beginnt, gedenkt er lebhaft des Juden. Gleich in den ersten Sätzen lesen wir: „Dass der Wucherer der grösste Sabbathschänder (sabbath-breaker) ist, weil sein Pflug jeden Feiertag

geht“, und „Dass Wucherer orangefarbene Mützen tragen sollten, weil sie jüdeln“ (judaize). Aber damit nicht genug. Bacon spricht im selben Essay auch vom Leihen auf Pfandschein; und kaum, dass er es thut, entschlüpft auch schon das Wort „look“ seiner Feder. „Entweder“, so sagt er, „wird man Pfänder nicht ohne Nutzen nehmen; oder, wenn sie es thun, werden sie ängstlich genau auf die Verwirkung sehen“ (they will look precisely for the forfeiture). Auch Shylock sieht „ängstlich genau“ auf die Verwirkung, die Strafe (forfeiture); und die Worte des Essays „look precisely“, auf Wucherer angewendet, die auf Pfandschein leihen, sind geradezu gleichbedeutend mit „Shylock“.

TUBALL,

der Geschäftsfreund Shylocks.

Zunächst müssen wir nicht „Tubal“ schreiben, wie die modernen Ausgaben, sondern „Tuball“, mit ll, wie es die Folioausgabe von 1623 thut. Dann dürfen wir uns nicht beikommen lassen, Túbal (˘ ˘) zu betonen, sondern, dem Vorkommen im Sheakespeare-Verse entsprechend, „Tubáll“ (˘ ˘).

Tuball a wealthy Hebrew of my tribe

˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ —
 Tuball, ein reicher Jude meines Stamms.

Diese Kenntniss der richtigen Betonung und Schreibweise des Namen's wird uns seine Deutung wesentlich erleichtern. Kurz nachdem er in eben-erwähntem Verse genannt worden ist, hören wir (I, 3) aus Shylocks Munde die Erzählung von der Schlaueit Jakobs gegenüber seinem Schwieger-vater Laban, die Erzählung von den Böcken, den Schafen und der listigen Erzeugung von gesprenkelten Lämmern, womit Shylock das Nehmen von Zinsen parabolisirt und vertheidigt. Anthonio, der Kaufmann, zieht darauf den Vergleich: „So ist eu'r Gold und Silber Schaf' und Böcke“, und Bacon thut genau dasselbe, wenn er im Essay „Vom Wucher“ auf das Nehmen von Zinsen den Vergleich macht: „Geld durch Geld zeugen.“

Kurzum Tuball ist ein solcher Mann, der „Geld durch Geld zeugt“, der, einem Schafbock gleich, „tups all“ (alles belegt, alles bespringt), um Geld daraus zu machen. — Vergleiche hiermit die Worte Jago's zu Brabanzio, Othello I, 1: „an old black ram is tuppung your white ewe“ (ein alter schwarzer Bock bespringt dein weisses Schaf). „Tup“ bezeichnet ausserdem direkt den Widder.

LAUNCELOT GOBBO,

der Diener Shylocks.

Auch die Deutung dieses Namens wird uns durch Einblick in die Folioausgabe von 1623 erleichtert. Da sehen wir, dass der Name dieses dummpfiffigen Burschen gleich sechs Mal nach einander nicht Gobbo sondern „Iobbe“ gedruckt steht. Iobbe aber ist offenbar gleich „Iob“ (Hiob). Dieser Launcelot überlegt (II, 2), ob er bei seinem Herrn bleiben oder ihm davonlaufen soll. Es ist eine tolle Moralphilosophie, die er entwickelt, aber wiederholt hören wir dabei aus seiner Rede die Worte „Geschick, Schicksal, Glück“ (fortune, Fates, Destinies). So ergibt sich denn als gedanklicher Inhalt des Namens Launcelot Gobbo: ein Hiob, der im Hause des Juden geduldet hat, jetzt aber sein Geschick (lot) durchsticht, durchbohrt, durchbricht (launce). Er läuft seinem Herrn davon und geht zum Christen Bassanio.

DIE DREI WERBER DER PORTIA: MOROCCO, ARRAGON UND BASSANIO.

Der Prinz von Morocco wählt das goldene Kästchen und findet darin einen Todtenschädel, der Prinz von Arragon wählt das silberne und

findet einen Hanswurst, Bassanio wählt das bleierne und findet das Bild der Geliebten.

Die Namen der drei Freier stehen mit diesem Vorgang in deutlicher Verbindung.

Morocco ist eine Buchstabenumstellung der Worte „mocc“ = „mock“ (spotten) und „oro“ = „ore, or“ (Gold). — Das Wort „mock“ kommt im ganzen Lustspiele nur einmal vor und dies eine Mal aus dem Munde des Mohrenprinzen Morocco: „Des Löwen spott' ich, wenn er brüllt nach Beute“ (Yea, mock the lion when he roars for prey). Der Vers aber, den er bei dem Todtenschädel des goldenen Kästchens findet, beginnt mit den Spottworten: „Nicht alles, was glänzt, ist Gold“ (All that glisters is not gold). Das Gold hat seiner gespottet: Morocco = mock oro = Spottgold.

Wie der Name des ersten Wählers auf Gold, so deutet der des zweiten, dem Metall des Kästchens entsprechend, auf Silber. Arragon und „Argent, Argentum“ (Silber) sind so klangverwandt, als nur irgend ein fürstlicher Eigenname mit dem in charakteristischer Verbindung stehenden Metalle sein kann.

Und auch der dritte Name ist mit Bezug auf das gewählte Metall erfunden. Vom Worte „Blei“ (englisch „lead“, lateinisch „plumbum“) direkt lässt sich das Wort zwar nicht ableiten. Zwei Mal aber

wird dieses Metall im Laufe des Lustspiels ein „gemeines, niedriges“ (base) genannt, auch ist Bassanio selbst, der Mann ohne Titel, der mit geliehenem Gelde auftritt, gegenüber den beiden „prinzlichen“ Bewerbern nur ein „gemeiner“ (base) Mann. Und so dürfen wir wohl mit gutem Rechte annehmen, dass, wie die Eigennamen Morocco und Arragon mit Gold und Silber, so der Name des glücklichen Bassanio (abgekürzt: Bass. und Bas.) mit dem den Begriff Blei charakterisirenden Worte „base“ in Gedankenverbindung steht.

DIE

FREUNDE ANTHONIO'S UND BASSANIO'S: SALARINO, SALANIO, LORENZO UND GRATIANO.

Die Namen der Kaufleute Salarino und Salanio (neuere Ausgaben schreiben ohne Berechtigung: Solanio) gemahnen uns lebhaft an die kaufmännischen Worte „sale“ (verkaufen) und „salary“ (Salaire, Besoldung, Gehalt). — Der Name des Christen Lorenzo hat deutlichen Anklang an die Worte „low rent“ (niedriger Zinsfuß), im Gegensatze zum Wucherzinsfusse des Juden Shylock, dessen Tochter er mitsammt Geld und Juwelen entführt. — Der Name Gratiano endlich findet seine Erklärung in Bacon's Essay „Von Jugend und Alter“. Gegen

Schluss dieses Aufsatzes spricht der Verfasser von frühreifen jungen Männern, die eine fließende üppige Redeweise haben, was von besserer „Anmuth“ (grace) in der Jugend sei als im Alter. Der Gratiano des Lustspiels entspricht diesen Worten Bacon's. Gratiano ist ein junger Mann von ganz aussergewöhnlichem Zungenschlage. Er schwätzt unaufhörlich:

„Leih' mir zwei Jahre länger noch Gesellschaft,
So kennst du deiner Zunge Laut nicht mehr,“

so ruft er dem stilleren Lorenzo zu (I, 1). Kurz, dieser übermüthige, aber liebenswürdige Gratiano ist im Bacon'schen Sinne ein solch „junger Mann mit fließender und üppiger Redeweise“, dessen Namen und Charakter wir, ganz wie oben bei Bacon, mit „grace“ (gratia, Grazie, Anmuth) in Verbindung stehen sehen.

DOCTOR BALTHASAR (PORTIA).

„Balthasar“ ist der Name des Dieners, den die schöne Portia ruft (III, 4), als sie das kühne Spiel beginnen will, als Richter in Venedig aufzutreten. „Balthasar“ soll ihr Kleider und den Rath des gelehrten Juristen Dr. Bellario verschaffen. „Doctor Balthasar“, unter diesem Namen tritt Portia vor den Gerichtshof des Dogen.

Nun, das Wort „hasar, hasard, hazar, hazard“ (Zufall, Glücksspiel, Wagen), tritt stets in enger Verbindung mit Portia auf. Die Kästchenangelegenheit wird eine „Lotterie“, an anderer Stelle direkt ein „hazard“ genannt. Das bleierne Kästchen trägt die Aufschrift:

„Wer mich erwählt, der gibt und wagt sein Alles.“
(Who chooseth me must give and hazard all
he hath.)

Wiederholt hören wir „hazard“ aus dem Munde der Prinzen Morocco u. s. f. Der Zufall (hazard) war der Portia bei der Kästchenwahl günstig, was Wunder, wenn sie auch für ihr Richteramt das Glück anruft. Kurz, wir gehen nicht fehl, wenn wir den Namen Balthasar (die Folioausgabe direkt einmal Balthazar) mit „bold hazard“ (kühnes Wagen, keckes Glücksspiel) übersetzen. Auch das Wort „bold“ (kühn, keck) kommt zwei Mal in Verbindung mit Portia vor.

Den Namen Portia glauben wir mit Bezug auf das Wort „Portrait“ (Bildniss) gewählt.

DOCTOR BELLARIO.

Der Rechtsgelehrte Dr. Bellario in Padua ist es, in dessen Namen Portia als Dr. Balthasar auftritt und dessen Empfehlungsbrief sie dem Dogen

überreichen lässt. Nun entspricht aber der Rath des Dr. Bellario und das Verhalten des jungen Dr. Balthasar (Portia's) im vierten Akte ganz dem, was der grosse Franzose François Rabelais im dritten Buche seines „Pantagruel“ erzählt, und was ihm Francis Bacon in seiner 44. Anekdote nach-erzählt. Nämlich: ein älterer Rechtsgelehrter giebt dem jüngeren den Rath, bei Streitigkeiten zu warten, bis die Parteien auf's Aeusserste aneinandergerathen sind, und dann erst als Vermittler zwischen sie zu treten. Der jüngere Rechtsgelehrte befolgte den Rathschlag und hatte viele glückliche Erfolge. Aber nicht nur an genannter Stelle, sondern auch noch an zwei anderen Stellen seiner Werke erwähnt Bacon den Namen Rabelais, während wir seinen Gedanken in Bacon's Schriften noch öfter begegnen. Denn Rabelais ist für Bacon-Shakespeare in seinem Denken und Dichten, in seiner Weisheit zu parabolisiren und zu verhüllen, Kühnes unverfänglich zu sagen, mit Worten und Buchstaben in geistvoller Weise zu spielen, allezeit ein Meister und Muster gewesen.

Kurz, wir erachten den Namen Doctor Bellario in der Hauptsache für eine Buchstabenumstellung des Doctor Rabelais oder Rabelesius, dessen Weisheit der alte Bellario und sein Schüler Balthasar im „Kaufmann von Venedig“ widerspiegeln.

BALTHASAR UND LEONARDO,

die Diener der Liebenden.

Auch die Namen der Diener des Liebespaares stehen in Beziehung zu dem Wagemuth, der sowohl Portia (Dr. Balthasar) wie Bassanio und fast alle Christen des Stückes erfüllt.

Denn bedeutet der eine „bold hazard“ (kühnes keckes Wagen), so heisst der Name Leonardo (Leonhard) nichts anderes als: der Löwenmuthige, der Löwenkühne, der Wagemuthige.

JESSICA? NERISSA?

Mit der Untersuchung dieser beiden Eigennamen sind wir noch nicht zum Endergebniss gekommen. Wir möchten bei Jessica an „Jewess“?! (Jüdin) denken, oder an „Justice“?! (Gerechtigkeit); bei Nerissa an „Ripeness“?! (Reife, Frühreife).

ANTHONIO.

Dass dieser italienisch - ausklingende Name in der Folioausgabe das englische th enthält, wurde schon oben bemerkt. — Anthony hiess Francis Bacon's einziger und heissgeliebter Bruder. Anthony hat Francis wiederholt aus Geldverlegenheiten geholfen, und ihm scheint der Dichter im Lustspiele ein Denkmal der Freundes- und Verwandtenliebe

gesetzt zu haben. Vergleiche auch Bacon's Pfandscheinschuld beim Goldschmied Sympson (Shakespeare-Geheimniss Seite 301 und 302).

Somit haben wir die Namendeutung beendet.

Und wahrlich, nicht um blosse Aeusserlichkeiten, um todte Wort-, Silben- und Buchstabenspiele handelt es sich dabei, sondern die Namen sind so geschickt gewählt, dass sie, ohne doch gleich plump jedem ersten blöden Blicke zu zeigen, was sie sind, dem verständnissvoll forschenden Auge und Ohr die Charakterisirung der Personen kund thun und oft Dingen und Gedanken zur völligen Klarheit verhelfen, die uns vorher nur nebelhaft erschienen oder in der unendlichen Menge anderer Schönheiten und Wahrheiten der Dichtung untergetaucht waren.

Wenn hier und da die Regie das Stück nicht als Lustspiel, sondern als ernstes Drama auffassen möchte, so wissen wir, was wir davon zu halten haben. Der Verfasser selbst hat es in seiner 1623 er Folioausgabe der Dramen mitten unter die „Comedies“ gestellt. Wenn mancher übergeistreiche Schauspieler den Shylock als Märtyrer spielt, so wissen wir, dass er damit den Ideen des Dichters widerspricht. Wenn eine überkluge Schauspielerin die Portia im vierten Akte sich

possenhaft geberden lässt, so wissen wir, dass sie an der Dichtung sündigt.

Ulrici und Röscher suchten den Grundgedanken des Lustspiels in dem Satze: „Summum jus summa injuria“ (Höchstes Recht ist zugleich höchstes Unrecht). Sie berührten damit nur den einen Theil des Ganzen, den rechtlichen. Wohl aber leitet sie das richtige Gefühl, dass der Dichter nach einem höheren Rechte gesucht hat, als das geschriebene ist, Bacon's Zukunfts-Universalrecht.

Gervinus dagegen, wenn er sagt, die Absicht des Lustspiels sei, „das Verhältniss des Menschen zum Besitz zu schildern“, trifft, ohne die Identität Bacon's und Shakespeare's zu kennen, den Nagel auf den Kopf.

Durchaus unzweifelhaft und klar wird uns dies alles aber erst an der Hand der Erklärungen Bacon's selbst und an der Hand der charakteristischen Namendeutung, die wir in diesem Aufsätze versucht haben.

IST DAS BACON-SONETT SHAKESPEARISCH ODER NICHT?

Am 17. November 1595 wurde der Geburtstag der Königin Elisabeth in Essex Palaste York-House gefeiert. Graf Essex hatte sich zu diesem Zwecke von seinem Freunde Francis Bacon ein Festspiel dichten lassen, das uns zum Theil noch erhalten ist (Band VIII, 374—386 der Spedding'schen Bacon-Ausgabe). Eine Episode dieses Festspiels (sie kam vermuthlich bei der Aufführung in Wegfall) ist folgende: Ein blindgeborener junger Westindier-Prinz wird eingeführt. Ihm ist die Weissagung geworden, dass er in der Nähe der Königin Elisabeth sein Augenlicht erhalten wird. Das Sonett, das Bacon zu diesem Zweck gedichtet hat, ist noch vorhanden (Band VIII, 388 u. 389) —:

Seated between the Old World and the New,
A land there is no other land may touch,
Where reigns a Queen in peace and honour true;
Stories and fables do describe no such.

Never did Atlas such a burden bear,
As she, in holding up the world opprest;
Supplying with her virtue every where
Weakness of friends, errors of servants best.
No nation breeds a warmer blood for war,
And yet she calms them by her majesty:
No age hath ever wits refined so far,
And yet she calms them by her policy:
 To her thy son must make his sacrifice
 If he will have the morning of his eyes.

Zwischen der Alten Welt liegt und der Neuen
Ein Land, berührt von keinem andern Land,
Wo eine Kön'gin herrscht in Fried' und Treuen,
Wie Fabel nie, noch Märchen sie erfand.
Nie hat ein Atlas solche Last getragen
Als sie, die stützt die unterdrückte Welt,
Die Kraft verleiht, wo schwache Freunde zagen,
Die ihrer Diener Gleichmuth aufrecht hält.
Kein Volk erzeugt ein wärmer Blut für Kriege,
Ihr Blick besänftigt der Gelüste Roheit;
Kein Alter rühmt sich solcher Geistessiege,
Den Geist besänftigt sie durch ihre Hoheit;
 Ihr muss dein Sohn sich nahn mit Opfertagen,
 Will er den Morgen seiner Augen haben.

Bereits in meinem „Shakespeare-Geheimniss“
Seite 266 behauptete ich, dass dieses Bacon-Sonett

durchaus Shakespearisch sei. Dieser Behauptung widersprechend, ging ein Gegner der Bacon-Shakespeare-Theorie soweit, zu behaupten, das Sonett wäre so wenig Shakespearisch, dass schon diese 14 Zeilen Bacon'scher Poesie ihm genügten, um mit Sicherheit zu sagen, Bacon und Shakespeare könnten nicht ein und dieselbe Person gewesen sein.

Nun könnte man sagen, der Vergleich von Dichtungen sei Gefühlssache. Gut; aber es ist das nicht allein. Das Sonett hat Gedanken, das Sonett besteht aus Sätzen, die eine gewisse Fügung haben; wir können es ferner auf seinen Wortinhalt, auf seine Reimverhältnisse, seinen Versfall und anderes mehr prüfen. Kurz, wir wollen das Sonett zur Klärung der beiden sich widersprechenden Ansichten mit den uns zu Gebote stehenden Hilfsmitteln untersuchen. In erster Linie werden wir die 154 Sonette in Betracht ziehen, die unter dem Namen William Shakespeare erschienen sind, in zweiter Linie die lyrisch-epischen Dichtungen „Venus und Adonis“ und „Lucretia“, in dritter die Dramen.

1. DIE FORM DES SONETTS.

Bacon's Sonett besteht aus 14 zehnsilbigen Verszeilen. Die Gruppierung dieser 14 ist: 4 Zeilen,

4 Zeilen, 4 Zeilen, 2 Zeilen. Die drei Vierzeiler haben gekreuzte Reime, der Abschluss ist ein Reim-paar. Schematisch: abab cdcd efef gg.

Genau diese Form haben sämtliche 154 Shakespeare-Sonette, während sie anderwärts weit seltener vorkommt, z. B. in Ben Jonson's Sonetten nur ein einziges Mal angewandt ist.

2. DIE REIME.

Die Reime des Bacon-Sonetts sind: (1) new-true, (2) touch-such, (3) hear-where, (4) opprest-best, (5) war-far, (6) majesty-policy, (7) sacrifice-eyes.

1. Das Wort „new“ findet sich in den Shakespeare-Sonetten wiederholt im Reime. Zweimal (Son. 68 u. Son. 93) begegnen wir sogar dem Reime „new-true“.

2. Der Reim „touch-such“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber der gleichwerthige „touch-much“ (Venus und Adonis, Vers 440 und 442).

3. Der Reim „bear-where“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber der Reim „bear-were“ (13. Son.) und der Reim „clear-where“ (84. Son.).

4. Der Reim „opprest-best“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber die gleichwerthigen

„breast-express'd“ (23. Son.) und „oppress'd-rest“ (28. Son.).

5. Der Reim „war-far“ findet sich in „Lucretia“ (Vers 820, 821) als „afar-war“, und im 46. Sonett der gleichwerthige „war-bar“.

6. Der Reim „majesty-policy“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber der gleichwerthige „majesty-satisfy“ (Lucretia 93, 96).

7. Der Reim „sacrifice-eyes“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber „sacrifice-entreprise“ (Troilus und Cressida I, 2) und der Reim „prophesies-eyes“ (106. Son.); wie denn das Wort „eyes“ auch sonst noch wiederholt im Reime der Shakespeare-Sonette vorkommt und im 153. Sonette ganz wie hier das Schlusswort bildet.

— — — — —

Nachdem wir so erwiesen haben, dass der Bau des Bacon-Sonetts ganz der eines Shakespeare-Sonetts ist, dass alle Reimworte Bacon's auch im Shakespeare vorkommen, und dass sich die Reime selbst zum Theil genau so, zum Theil in ganz gleichwerthigen Beispielen bei Shakespeare vorfinden, gelangen wir zum weitaus wichtigsten Theile des Vergleichs, zur Wort-, Stil- und — was das Allerwesentlichste — zur Gedankenvergleichung.

3. WORT-, STIL- UND GEDANKEN-UEBEREIN- STIMMUNG.

Das Anfangswort „Seated“ (gelegen) finden wir in „Lucretia“ (Vers 1134): „seated from the way“ (vom Wege abgelegen). Die Worte „between, betwixt“ (zwischen) kehren wiederholt bei Shakespeare wieder; das 47. Sonett beginnt sogar, ganz wie Bacon's mit dem Begriffe „zwischen“: „Betwixt mine eye and head —“ (Zwischen meinem Aug' und Kopfe —). Auch finden wir bei Shakespeare einige Male Verszeilen, die, wie das Bacon-Sonett mit „Seated“, gleichfalls mit einem Particip der Vergangenheit beginnen: „Cheerèd“ (15. Son.), „Crookèd“ (60. Son.).

Der Gegensatz von „Old and New“ (alt und neu), der sich in der ersten Zeile ausspricht, wiederholt sich in den Shakespeare-Sonetten öfters, und zwar nicht weniger als drei Mal dergestalt, dass wie beim Bacon-Sonett das Wort „new“ am Ende der Zeile, also im Reime, steht —:

27. Son. (Thy shadow)

Makes black night beauteous and her
old face new

(Dein Schatten verschönt

Die Nacht und macht ihr altes Ant-
litz neu).

68. Son. Robbing no old to dress his beauty
new

(Nichts Altes raubend, zu kleiden seine
Schönheit neu).

76. Son. So all my best is dressing old words
new

(So ist mein Bestes zu kleiden alte
Worte neu).

Damit nicht genug. Das 27. Sonett, aus dem wir eben citirten, hat denselben Gedanken wie die ganze dramatische Situation und die beiden Schlusszeilen des Bacon-Sonetts. Der Dichter (hier unter dem Namen Shakespeare) schildert, wie er Abends ermüdet zu Bette eilt und nun seine Gedanken die Pilgerschaft zur Geliebten beginnen. Die geöffneten Augen sind blind in der Dunkelheit, aber ihr Schatten, den er im Geiste vor sich sieht, erleuchtet wie ein Juwel die Nacht. Ganz wie der Westindier-Prinz zur Königin wandert, pilgert der Gedanke des Dichters zur Geliebten, und in ihrer Nähe lernen seine erblindeten Augen sehen.

Die 2. Zeile „A land there is no other land may touch“ (da liegt ein Land, berührt von keinem andern Land) hat nichts Auffälliges an sich. Es ist die an kein anderes Festland grenzende Insel,

das auch von Shakespeare vielbesungene seeumgürtete England, gemeint.

Gleich der 3. Zeile „Where“ (wo) beginnen viele Verszeilen der Shakespeare-Sonette; und wie eng auch im Shakespeare-Drama die Begriffe „Queen“ (Königin Elisabeth), „peace“ (Frieden) und „honour“ (Ehre) verknüpft sind, darüber lese man die Prophezeiung am Schlusse „König Heinrichs des Achten“ nach, die einzigen Verse, wo der Dichter in seinen Dramen direkt auf die Königin Elisabeth zu reden kommt.

Das Anfangswort der 4. Zeile „Stories“ (Geschichten) ist ein beliebtes Shakespeare-Wort. Die Verbindung „no such“ (keine solche) finden wir in den Dramen wiederholt: „no such apologie“ (Richard III. III, 7) (keine solche Vertheidigung), „no such thing“ (Antonius und Kleopatra III, 3) (kein solch Ding), „no such daughter“ (Lear I, 1) (keine solche Tochter). Das Zeitwort „describe“ (beschreiben) aber wird in Shakespeare's Sonetten genau in derselben Gedankenverbindung angewendet.

53. Shakespeare-Sonett:

„Describe Adonis, and the counterfeit
Is poorly imitated after you.“

(Beschreib' Adonis, und das Bildniss ist
Armsel'ge Nachahmung allein nach dir.)

Bacon-Sonett 4. Zeile:

„Stories and fables do describe no such“ (Queen).
(Geschichten und Fabeln beschreiben keine solche
Königin.)

Beide Male mit demselben Zeitworte verknüpft
derselbe Gedanke: Keine Feder kann die Hohe
beschreiben (describe).

Der Anfang der 5. Zeile „Never did“ findet
sich wieder in „Venus und Adonis“, das Wort
„burden“ (Bürde) im 23. Sonett, das Wort „Atlas“
und der Gedanke, gleichfalls auf einen englischen
König angewendet, im 3. Theile Heinrichs VI.
V, 1, wo Warwick zu König Eduard spricht:

„Thou art no Atlas for so great a weight.“
(Du bist kein Atlas für solch gross Gewicht.)

Zeile 9, dem Kriegsmuth der Engländer ge-
widmet:

„No nation breeds a warmer blood for war“
(Kein Volk erzeugt ein wärmer Blut für Kriege)
spiegelt sich wieder in den Dramenversen:

König Johann II, 1:

„I bring you witnesses
Twice fifteen thousand hearts of Englands breed
To verify our title with their lives“.

(Ich bring' euch Zeugen
Aus Englands Brut an dreissigtausend Herzen,
Die mit dem Leben stehn für unser Recht),
und Heinrich V. III, 7:

„That island of England breeds very valiant crea-
tures“.

(Diese Insel England erzeugt sehr tapfere Geschöpfe),
während die Worte „breed“ (zeugen, Brut) und
„blood“ (Blut) dicht beieinander stehen in

Troilus und Cressida III, 1:

„that breeds hot blood“
(das erzeugt heisses Blut)

und Julius Caesar I, 2:

„the breed of noble blood“
(die Brut, der Stamm von edlem Blut).

Den Gesamttinhalt der vier Zeilen aber:

„No nation breeds a warmer blood for war,
And yet she calms them by her majesty:
No age hath ever wits refined so far,
And yet she calms them by her policy:“

(Kein Volk erzeugt ein wärmer Blut für Kriege,
Ihr Blick besänftigt der Gelüste Roheit;
Kein Alter rühmt sich solcher Geistessiege,
Den Geist besänftigt sie durch ihre Hoheit)
sehen wir in gedrängter Form wieder in Lucrece
(Vers 939, 940):

„Time 's glory is to calm contending kings,
Time 's office is to fine the hate of foes“

(Der Ruhm der Zeit ist, streitende Könige zu be-
sänftigen,
Die Pflicht der Zeit ist, den Hass der Feinde zu
verfeinern);

während die Worte „fine“ und „wit“ sich im
23. Sonett neben einander finden:

„To hear with eyes belongs to love 's fine wit“.
(Mit Augen hören zählt zum feinen Witz der Liebe.)

Und jetzt zu den zwei sich reimenden Schluss-
zeilen. Einen ähnlichen Gedanken wie die beiden
Schlusszeilen des Bacon-Sonetts führt uns das vor-
letzte Shakespeare-Sonett Nr. 153 vor. Kupidos
Fackel ist erloschen, an den Augen der Geliebten
entzündet er sie wieder. Zur Schlusswendung
„the morning of his eyes“ (der Morgen seiner
Augen) endlich bietet uns der Beginn des 33. So-
netts ein Gegenstück:

„Full many a glorious morning have I seen
Flutter the mountain-tops with sovereign eye.“

(So manchen stolzen Morgen hab' gesehn ich
Mit Herrscheraug' der Berge Spitzen grüssen.)

Hier haben wir „das Auge des Morgens“, dort
„den Morgen der Augen.“

Zeigte uns aber schon oben, bei Betrachtung der ersten Zeile, das 27. Shakespeare-Sonett den Dichter, der in der Nähe der Geliebten sehend wird, so stimmt in fast noch höherem Grade das 43. Sonett mit dem Bacon-Sonett und der dramatischen Situation des Essex-Festspiels im Hauptgedanken überein. Hier, im 43. Sonett, strahlt der Schatten der Geliebten den „unsehenden Augen“ (unseeing eyes) des Dichters, und

„All days are nights to me, till thee I see“.
(Der Tag ist Nacht für mich, bis dich ich sehe.)

Im 27. Sonette das Hinpilgern der Gedanken zur Geliebten, die die Nacht erhellt, hier das Geständniss: nur in deiner Nähe kann ich sehen. Beides entsprechend dem Hauptgedanken des Bacon-Sonetts: Hinwandern zur Königin, um sehen zu lernen. — —

So haben wir denn der Reihe nach erörtert: Die Form des Bacon-Sonetts ist Shakespearisch, die Reime sind Shakespearisch, die Anfänge der Zeilen sind Shakespearisch, die Worte, die Wort- und Gedankenverbindungen sind Shakespearisch, die Gedanken der zwölf Einleitungszeilen (alt und neu, unberührtes Inselland, Königin in Frieden und Ehren, nicht zu beschreiben, Atlas und Bürde, heisses Kriegsblut der Engländer, Beruhigen des

Kriegsmuthes und der sich streitenden Witze durch die Königin und durch die Zeit, Verfeinerung des Witzes) wiederholen sich sämmtlich in den Shakespeare-Sonetten, in den Shakespeare-Epen und in den Shakespeare-Dramen, die Schlusswendung (Zeile 13 und 14) und die Situation des Festspiels (Sehenlernen bei der Geliebten, bei der Königin) wiederholt sich in zwei Shakespeare-Sonetten. — —

Wer möchte sich nach dem Ebengehörten noch bewogen fühlen, zu behaupten: der Mann, der das Bacon-Gedicht geschrieben, könne unmöglich die Shakespeare-Sonette und die Shakespeare-Dramen gedichtet haben? Mich dünkt es ungefähr dasselbe, als hörte ich einen sagen: „Ich habe die Bürgschaft gelesen und behaupte, wer dies Gedicht geschrieben, kann unmöglich den Taucher gedichtet haben!“

FALSTAFF IM ESSAY-GEWANDE.

Eine Betrachtung des zwölften Essays Francis Bacon's
„Von der Kühnheit“.

„Happy am I, that have a man so bold
That dares do justice on my proper son!“

(Glücklich bin ich, solch' kühnen Mann zu haben,
Der Recht an meinem Sohn zu üben wagt!)

Diese herrlichen Worte sind dem Lord Ober-richter von England im „2. Theil König Heinrichs IV.“ gewidmet. Der Lord Oberrichter war nicht zurückgeschreckt, er war so „kühn“ gewesen, den übermüthigen Kronprinzen Heinrich, als er sich gegen das Gesetz vergangen, verhaften zu lassen. Der königliche Vater, Heinrich IV., hatte ihm hierfür seinen Beifall gezollt, und der edeldenkende Sohn, Heinrich V., setzt ihn mit den Worten seines Vaters in das Richteramt wieder ein. — Den drolligen Gegensatz zu diesem ernstern, treuen

und wahrhaft „kühnen“ Beamten bildet in der genannten Königshistorie der pflichtvergessene, „kühne“ dicke Ritter Sir John Falstaff. In der ersten Scene des zweiten Aktes stehen sich die beiden „Kühnen“ gegenüber. Der Lord Oberrichter setzt Falstaff wegen seines unwürdigen Verhaltens gegen die Wirthin Frau Hurtig zur Rede. Er nennt dies Verhalten „unverschämte Frechheit“ (impudent sauciness), worauf ihm Falstaff, sein Thun und Treiben bemäntelnd, erwidert: „Ihr nennt ehrenwerthe Kühnheit unverschämte Frechheit“ (You call honourable boldness impudent sauciness). Was der Richter „Frechheit“ (sauciness) nennt, das nennt Falstaff „Kühnheit“ (boldness): Ganz im Sinne Falstaffs überschreibt Francis Bacon den 12. seiner berühmten Essays: „Of Boldness“ (lateinisch: De Audacia).

„Boldness“ (Audacia) bedeutet Kühnheit, aber auch Keckheit, Dreistigkeit, Unverschämtheit, Frechheit. Und, wer den Essay mit Aufmerksamkeit durchliest, dem wird es klar sein, dass darin eigentlich kaum von etwas anderem als von der niederen Art der Kühnheit die Rede ist, nämlich von der Dreistigkeit, Unverschämtheit, Frechheit. Wer aber geneigt ist, mit uns den Vergleich zwischen dem Bacon-Essay und der Shakespeare-Dichtung anzustellen, dem wird es bald noch klarer werden,

dass der Essay nicht die Frechheit im Allgemeinen, sondern eine ganz bestimmte Frechheit behandelt, nämlich keine andere, als die Frechheit des dreisten, unverschämten, nach seiner Meinung „kühnen“ Sir John Falstaff.

Der Essay citirt zunächst die Anschauung eines der grossen griechischen Redner, des Demosthenes. Dieser Demosthenes (vergl. Bacon's 169. Anekdote) mit seiner „Kühnheit“ ist so recht das antike Falstaff-Vorbild. Demosthenes war aus der Schlacht geflohen, um — so bemäntelt er seine Feigheit — „wieder fechten“ zu können. Falstaff's Kriegswahlspruch ist: „Der bessere Theil der Tapferkeit ist Vorsicht“ (the better part of valour is discretion). Zwei Mal sehen wir ihn im Sinne des Demosthenes „fliehen, um wieder zu fechten“, ein Mal beim Ueberfall der Kaufleute und des Prinzen (1. Theil Heinrichs IV.), das zweite Mal in der Schlacht bei Shrewsbury (2. Theil Heinrichs IV.).

Vom Demosthenes also erzählt der Beginn des Essays, er sei gefragt worden, was der „beste Theil“ (chief part), die Haupteigenschaft eines Redners wäre: „action“ antwortete er; was dann? — „action“; und was zum dritten? — „action“ (Aktion, Thätigkeit, Handlung, Geberden). Trefflich befolgt Falstaff diesen Rathschlag des Demosthenes. Als er in der Kneipenscene (1. Heinrich IV. II, 4)

dem Prinzen von seinen Heldenthaten vorlügt, spielt er ihm die Sache vor und nimmt Fechterstellung ein: „Du kennst meine alte Parade, so lag ich und so führt' ich meine Klinge“ (Thou knowest my old ward; — here I lay, and thus I bore my point). Auch wünscht er, der „thätigste“ (the most active) Bursch in ganz Europa zu sein (2. Heinrich IV. IV, 3); nur, so setzt er seufzend hinzu: „mein Wanst, mein Wanst, mein Wanst ruinirt mich!“ (my womb, my womb, my womb undoes me). Ganz so wie Falstaff war es auch Demosthenes ergangen, denn, so fügt der nächste Essaysatz hinzu „er hatte selbst von Natur keine Begabung zu dem, was er empfahl“. Dann nennt Bacon dies erste Rednererforderniss zugleich den Vorzug des Schauspielers (player). Ganz so ruft die Wirthin Hurlig in der oben erwähnten Kneipenscene, als Falstaff mit drolliger Frechheit den König darstellt: „Was für Geberden er macht!“ „Er macht es diesen Lumpen-Schauspielern (harlotry players) so gut nach!“

Nun erst kommt der Essay auf die Kühnheit zu sprechen. Was „Aktion“ für den Redner, das ist „Kühnheit“ in bürgerlichen Angelegenheiten: „Was zuerst? — Kühnheit; was zum zweiten und dritten? — Kühnheit; dennoch ist die Kühnheit das Kind der Unwissenheit und Gemeinheit.“

Dass sich Falstaff selbst als „kühn“ bezeichnet, haben wir oben bereits gehört; dass auch seine Kühnheit ein Kind der Unwissenheit und Gemeinheit ist, wird Niemand bezweifeln, der seine Bekanntschaft gemacht hat. „Nichtsdestoweniger“, so fährt Bacon bildlich fort, „bezaubert sie und bindet denen Hand und Fuss, die entweder seicht (shallow) im Urtheil oder schwach im Muth sind.“ Das Bildliche wird im Falstaff-Drama in Handlung umgesetzt. Einem, der „seicht im Urtheil“ (shallow in judgment), dem Landrichter Shallow, und einem der „schwach an Muth“ ist, dem feigen Ritter „Sir John Colevile of the dale“, bindet Falstaff durch sein unverschämtes Auftreten Hand und Fuss. „Gebt mir Eure gute Hand! Gebt mir Euer Würden gute Hand!“ hören wir den seichten Richter Shallow, den Falstaffs Auftreten bezaubert, ausrufen. Den Ritter Colevile aber nimmt Falstaff rein mit frechen Redensarten auf dem Schlachtfelde gefangen, um ihn gefesselt in den Kerker zu werfen. Dann erfahren wir aus dem Essay, dass Kühnheit bei „princes“ (Fürsten, Prinzen) wenig Glück hat und dass sie ein schlechter Worthalter ist. Wir erinnern uns, wie wortbrüchig sich Falstaff gegenüber der Wirthin benimmt, wie unzuverlässig als Rekrutenwerber, wie schlapp und pflichtvergessen als Offizier. Zwei „Prinzen“ aber

sind es, Heinrich und Johann, die seine Frechheit entlarven und sich lustig darüber machen.

Von jetzt an aber, d. h. die grössere Hälfte hindurch, beschäftigt sich der Essay ganz intim und ausschliesslich mit Falstaff, indem er seine beiden Hauptscenen unter anderen Namen und mit anderen Worten wiederspiegelt und dann auf verschleierte Weise auf das Drama selbst hindeutet.

„Wahrlich“, fährt der Essay fort, „wie es »mountebanks« für den natürlichen Körper giebt, so giebt es »mountebanks« für den politischen Körper.“ Das Wort „mountebank“, wörtlich: „steig’ auf eine Bank“, bedeutet den Quacksalber, Marktschreier, Bänkelsänger, Gaukler, Betrüger. Sir John Falstaff ist ein solcher „politischer Marktschreier“. Als er den Tod des Königs, Heinrichs IV., erfährt und die Thronbesteigung seines Prinzen, des lustigen Heinrich, ruft er grosssprecherisch: „Die Gesetze von England sind zu meinem Befehl. Gesegnet sind die, die meine Freunde gewesen sind; und Wehe dem Lord Obrichter!“ Und als der Krönungszug Heinrichs V. erwartet wird, schreit er es auf offener Strasse aus: gebt Acht, wie er sich freuen wird, wenn er mich sieht! Keins von beiden trifft ein. Falstaff erhält kein Amt, und der junge König,

statt ihn zu umarmen, hält ihm eine Strafrede und lässt ihn festnehmen. Aber auch direkt mit einem Bänkelsänger vergleicht sich Falstaff. Als er durch sein verblüffend freches Auftreten den Ritter Colevile of the dale auf dem Schlachtfelde gefangen genommen hat, verlangt er vom Prinzen Johann, dass diese Heldenthat „gebucht“ werde; oder er will eine „Ballade“ daraus machen lassen mit seinem eigenen Bilde darauf und Colevile, wie er seinen Fuss küsst. D. h. also, er will seine That wie ein Bänkelsänger (mountebank) ausposaunen. Nicht direkt des Wortes „mountebank“ bedient er sich dabei, wohl aber des Wortes „mount“. „Lasst Verdienst steigen“ (let desert mount).

„Ja, ihr könnt einen verwegenen Burschen (bold fellow) oft Mahomet's Wunder thun sehen.“ So fährt der Essay fort: „Mahomet machte das Volk glauben; dass er einen Hügel (hill) zu sich rufen und von dessen Gipfel für die Befolger seines Gesetzes Gebete emporsenden würde. Das Volk versammelte sich; Mahomet rief den Hügel, zu ihm zu kommen, wieder und wieder; und da der Hügel still stand, war er nicht im Geringsten verblüfft, sondern sagte: Wenn der Hügel nicht zu Mahomet kommt, wird Mahomet zum Hügel gehen. So werden derartige Menschen,

wenn sie grosse Dinge versprechen und sie höchst schmäählich verfehlt haben, doch (wenn sie eine vollkommene Frechheit besitzen) es nur gering schätzen, eine Wendung machen und nicht mehr viel Lärm davon“ (make a turn and no more ado). Setzen wir statt des „verwegenen Burschen“ Mahomet den „verwegenen Burschen“ Falstaff, statt des unbeweglichen Hügels (hill) den stehbleibenden König Heinz (englisch: Hall), und statt des Volkes der Araber das Volk von London, so haben wir die drollige Schlusscene im 2. Theil König Heinrichs IV.

Zunächst die Worte „bold fellow“, sie entsprechen so ganz dem alten frechen Burschen Falstaff. Wie oft wird er in den Heinrichshistorien fellow“, wie oft „bold“ und „old“ genannt! Dieser alte Frechling also hat (Akt V, 12) seine Genossen Shallow, Pistol, Bardolph um sich versammelt und erwartet inmitten der Londoner Volksmenge den jungen König auf dem Krönungszuge. „Gebt nur Achtung, welch' Gesicht er machen wird, wenn er mich sieht!“ So prahlt Falstaff. Der Zug naht. „King Hall! my royal Hall!“ ruft Falstaff, und noch zwei Mal wiederholt er, ganz wie Mahomet, seinen Anruf. Aber der König stürzt nicht auf ihn los, er bleibt stehen, wie der Hügel —: „Ich kenne, alter Mann, dich nicht, geh' beten.“ Falstaff

aber, ganz wie Mahomet, thut, als wäre gar nichts vorgefallen. „Master Shallow, ich schulde Euch tausend Pfund“, spricht er plötzlich. Und dann erklärt er, das sei nur ein Kniff vom Könige gewesen —: „Er wird im Geheimen nach mir senden lassen.“ „Er wird heute Abend nach mir schicken.“ Wenn der Hügel nicht zu Mahomet kommt, wird Mahomet zum Hügel gehen. Dieselbe hohle Verheissung, dasselbe dreimalige Rufen, das Fehlschlagen, das ruhige Darüberhinwegsetzen, das Umkehren des verheissenen Wunders, selbst das Wort Gebet (prayers) hier wie dort, bei Mahomet wie bei Falstaff, bei Hill wie bei Hall. Das Wort „turn“ und die Phrase „to make at turn“ (eine Wendung, eine Schwenkung machen) sind recht eigentliche Falstaff-Stichworte, genau wie die Worte „fellow“, „bold“ und „old“. Auch die Worte, „make no more ado“ (nicht viel Lärm, nicht viel Umstände machen) hören wir aus Falstaffs Munde. Als er in der grossen Kneipenscene des 1. Theils Heinrichs IV. seine Aufschneidereien vorträgt: „Ich machte nicht viel Umstände“ (I made me no more ado . . .) Und als er von Prinz Heinrich nochmals wegen seines Weglaufens geneckt wird, geht Falstaff mit den Worten darüber hin: „No more of that, Hall, an thou lovest me!“ (Nichts mehr davon, wenn du mich liebst, Heinrich!)

Und so sind wir denn durch den Essay von der einen Falstaff-Hauptscene unmerklich zur anderen geleitet worden, vom Krönungszuge zur Scene in der Taverne. Aber der Essay lässt uns nicht los. Ein Mal hier angelangt, giebt uns Bacon auch noch die psychologische Theorie dieser heiteren Scene. Der Essay fährt fort: „Wahrlich, für Leute von grossem Verstande sind freche Personen ein Sport, ja sogar für den gemeinen Mann hat Frechheit etwas Lächerliches. Denn wenn Albernheit der Gegenstand des Gelächters ist, so zweifelt nicht, dass grosse Frechheit selten ohne einige Albernheit ist. Besonders ist es ein Sport, zu sehen, wenn ein frecher Bursche ausser Fassung ist; denn das bringt sein Gesicht in eine höchst einfältige und hölzerne Miene . . . gerade wie beim Patt im Schachspiel, wo kein Matt ist, und doch das Spiel nicht weiter gehen kann.“ Prinz Heinrich und Points legen dem frechen Falstaff eine Falle, um über den Spass, über die Komödie eine Woche lachen zu können. Falstaff kriecht auf den Leim und, nachdem er zum Entzücken des Prinzen seine Lügen vorgetragen hat, wird er plötzlich entlarvt, er wird Patt gesetzt und steht mit hölzerner Miene in seiner Albernheit und Frechheit dem Gelächter aller Preis gegeben. „Dies letzte aber“, so beschliesst Bacon seine ziemlich unverhüllte An-

deutung auf die Falstaff-Szene, „das letzte aber wäre geeigneter für eine Satire als für eine ernsthafte Betrachtung.“ Der Schelm Bacon kannte die „Satire“ sehr wohl, die er dabei im Kopfe hatte, London hatte sie oft genug auf seinen Theatern belacht und beklatscht. —

Das ist der kurze, kaum mehr als eine Seite lange Essay „Of Boldness“, verglichen mit einer Haupteigenschaft im Charakter Falstaffs, mit seiner grenzenlosen Frechheit.

Aber der Zeit Bacon's und der Eigenart und Liebhaberei Bacon's entsprechend, sind in die wenigen Sätze auch noch allerlei Teufeleien und Schnurrpfeifereien, Wort- und Buchstabenscherze hineingeheimnisst. Ganz wie Demosthenes mit seiner dreifachen Antwort „Aktion, Aktion, Aktion“ hören wir Falstaff wiederholt mit einer dreifachen Wortfolge um sich werfen —: „grave, grave, grave“, „my womb, my womb, my womb“. Den Worten „shallow in judgment“ und „weak in courage“ (seicht im Urtheil und schwach von Muth) entspricht Falstaff's Jugendfreund „Shallow the judge“ (der Richter Seicht) und der Damenschneider „Feeble“ (Schwach), einer der Rekruten. Dem „hill“ (Hügel), der nicht kommen will, entspricht der König „Hall“, der nichts mehr von Falstaff wissen mag. Endlich aber finden wir auch den

Namen des frechen Ritters selbst, und zwar an den verschiedensten Stellen des Essays, eingeschmuggelt. Man erinnere sich zunächst, dass Sir John Falstaff von sich selbst und von seinen Freunden mit Vorliebe „Jack“ genannt wird, und dass der frühere Name des Ritters in der Shakespeare-Historie Sir John „Oldcastle“ war (siehe Epilog zum 2. Theil Heinrich's IV.). Das dreifach wiederholte ACTION — ACTION — ACTION, die Haupteigenschaft des Grossredners, giebt zerlegt die Worte ACT, ION (= IOHN) d. h. „handle, John“, ein Spruch, der ganz für John, den „aktivsten Burschen in Europa“ passt. Aber auch das Wort IACK (IAC) ist in dem Worte ACTION enthalten. Und wie das dreifach betonte ACTION an die beiden Vornamen, so klingt das dreifach betonte BOLDNESS an den ursprünglichen Familiennamen des Ritters an: OLDCASTLE. Des Shakesparischen Ausdrucks „bold fellow“, für Mahomet im Essay angewandt, haben wir schon früher gedacht. In dem Satze aber, der offenkundig auf eine „Satire“ hinweist, schillert und flimmert es von lauter „Sir John Falstaff“. „Aber dies letztere wäre geeigneter für eine Satire als für eine ernsthafte Betrachtung“, englisch: „But this last were fitter for a satire than for a serious observation“. Ausser „b“ und „n“ enthält der ganze Satz keine

Buchstaben, die nicht auch in dem Namen „Sir John Falstaff“ enthalten wären. Zwei Worte beginnen mit S (NB in den alten Essayausgaben zwei grosse S!), drei Worte beginnen mit F. Das Wort „serious“ enthält in seinen fünf ersten Buchstaben die Worte SER IO, das Wort „observation“ in seiner zweiten Silbe und seinen Endbuchstaben die Worte SER ION, in dem Worte „Satire“ ist das Wort SIR enthalten, das Wort „last“ umgestellt, giebt den 2., 3., 4. und 5. Buchstaben des Wortes „Falstaff“. Kurz, der ganze Satz enthält, ausser seiner Hindeutung auf Shakespeare-Satire, fast nichts als „Sir John Falstaff“-Buchstaben, -Silben und Wort-, Silben- und Buchstaben-spielereien. Auch die zwei vorhergehenden Sätze, die gleichsam die Erklärung der grossen Kneipenscene liefern, betheiligen sich an diesem Buchstabensport. In den drei Sätzen beginnen nicht weniger als 12 Worte mit S, 10 Worte mit I, 8 Worte mit F; S I F, an Sir John Falstaff lebhaft gemahnend. — Auch die lateinische Uebersetzung, obgleich erst zwölf Jahre nach Bacon's Tode gedruckt, so doch von ihm selbst geleitet, zeigt das Spiel des S I F als Anfangsbuchstaben. Im Uebrigen fördert sie zwei weitere Anspielungen zu Tage. Die englischen Essayworte „it is a sport“ (es ist ein Sport, ein Spass) überträgt

sie durch: „ferè jucundius est Spectaculum“ (fast noch spasshafter ist das Schauspiel), also direkt auf das Schauspiel, das Theater hindeutend, und wiederum drei unter den vier Worten auf S I F beginnend. Und die Stelle „wie es im Schachspiele geschieht, lautet lateinisch: „ut fit in Schacciae Ludo“. Wiederum drei Worte mit S I F und das Wort „Schacciae“ im hellsten Anklänge an „Jack“ wie an „Shakespeare“.

Kurzum zwischen den Zeilen des englischen und des lateinischen Essays steht es deutlich zu lesen: „Die Geschichte ist ganz wie im Shakespearespiele und wirkt noch weit besser, wenn man den aktiven frechen Burschen Sir John Falstaff satirisch behandelt im Theater sieht.“



Grosse Mengen von Dichtern, Schriftstellern, Redakteuren, Gelehrten (Naturforscher, Mathematiker, Geschichtsforscher, Literaturhistoriker, Philologen, Graphologen), Regisseure, Schauspieler, bildende Künstler, Lehrer, hohe Beamte und Juristen, Kaufleute, Buchhändler und ein grosser Theil der akademischen Jugend haben mündlich und schriftlich, in Zeitungsartikeln und Briefen den Arbeiten des Verfassers ihre Zustimmung gegeben. Und zwar beschränkt sich dieser Erfolg nicht auf Deutschland und Oesterreich, sondern erstreckt sich auch auf England, Amerika, Holland, Belgien, Frankreich, Russland, Serbien und deutsche, englische und niederländische Kolonien.

W. S. g. u.!

Von demselben Verfasser erschien:

DAS
SHAKESPEARE-
GEHEIMNISS.

Lexikonformat.

356 Seiten Text, 68 Seiten Abbildungen
und 2 Buntdrucktabellen.

Preis elegant kartonirt M. 20.—;
in feinem Halbfranzbände M. 22.50.



Von demselben Verfasser erschien „Das Shakespeare-Geheimniss, ins Englische übersetzt von HARRY BRETT“ unter dem Titel:

THE
SHAKESPEARE-
SECRET.

The English Translation
by
HARRY BRETT, Leipzig.

Size 10 × 6½ english inches.

About 300 pages of matter, 68 illustrations
and 2 coloured tables.

*In elegant boards 20 s./— ;
in fine half-calf binding 22 s./6 d.*



Von demselben Verfasser erschien:

DER
ANEKDOTENSCHATZ
BACON - SHAKESPEARE'S.

Lexikonformat.

8 Bogen Text, 1 Titelporträt, 2 Beilagen in Doppelfolioformat und mehrere Textillustrationen.

*Preis elegant kartonirt M. 10.— ;
in feinem Halbfranzbande M. 12.—.*



NEUE
SHAKESPEARE-
ENTHÜLLUNGEN

VON
EDWIN BORMANN.



HEFT II.

PREIS 1 MARK.

Neue
Shakespeare - Enthüllungen.

NEUE
SHAKESPEARE-
ENTHÜLLUNGEN

VON

EDWIN BORMANN.

HEFT II.

Inhalt:

1. Kuno Fischer der gründliche Bacon-Kenner?!
2. Neue Hamlet-Enthüllungen.
3. Von der Liebe.
4. Francis Bacon's erster Essay (1625) und die erste Seite der Shakespeare-Folioausgabe (1623).
5. Der Schwan vom Avon und 34 Cygni.



Leipzig 1895.

Edwin Bormann's Selbstverlag.

12454.3.2,



ward fund.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

KUNO FISCHER

der gründliche Bacon - Kenner?!

Am 23. April 1895 hielt Seine Excellenz der Wirkliche Geheime Rath Prof. Dr. Kuno Fischer aus Heidelberg auf der General-Versammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar einen Vortrag, betitelt: „Shakespeare und die Bacon-Mythen.“ Der Vortrag wurde zunächst mit vielen Anmerkungen in der „Münchener Allgemeinen Zeitung“ abgedruckt und erschien einige Monate später, erweitert und mit noch mehr Anmerkungen, als Broschüre. Der gelehrte Verfasser giebt sich darin als eifrigen Gegner der Bacon-Shakespeare-Theorie kund.

Nun gilt aber Kuno Fischer in den Augen vieler als der gründlichste Bacon-Kenner. Wenn er selbst mich also im Vorwort seiner Broschüre als den „jüngsten und in gewissem Sinne gründlichsten Vertreter der Bacon-Theorie“ bezeichnet

(worüber ich dankend quittire), so steht demnach ein „gründlichster“ dem andern „gründlichsten“ gegenüber. Wenn er aber in einem anderen Satze des Vorworts sich rühmt, in der Festrede wie im Texte seiner Broschüre, keinen „Namen aus der deutschen Gegenwart“ genannt zu haben, so will das nicht viel besagen, denn desto öfter steht mein Name in den Anmerkungen gedruckt. Diesem Beispiele zu folgen, kann ich mich nun nicht entschliessen, aus dem einfachen Grunde, weil ich ein Freund der klaren Rede und ein Feind aller Anmerkungen bin, weshalb ich mich ihrer nur im alleräussersten Falle bediene. Das ist nicht etwa eine Privateigenschaft von mir, sondern es ist die Gewohnheit aller guten Stilisten. Bacon selbst, der uns auch in diesem Falle als Vorbild dienen kann, arbeitet, wie Prof. Dr. Kuno Fischer als „gründlichster“ Bacon-Kenner wissen wird, ganz ohne Anmerkungen.

Nun zur Sache selbst.

Gleich auf den ersten Seiten, ohne irgend welche Beweise, lustig ins Blaue hinein bezeichnet Prof. Kuno Fischer die Meinungen seiner Gegner, bloss weil sie nicht die seinigen sind, als „falsche Vorstellungsart“, „eitle Träumereien“, „menschliche Irrthümer“. Nachdem er diese Platzpatronen der Rhetorik verpufft hat, gelangt er im zweiten

Kapitel zum ersten Angriffe auf die eigentliche Bacon-Shakespeare-Theorie.

Gleich dieser erste Angriff ist ein furchtbarer, schier niederschmetternder. — Bacon nennt in seinen zahlreichen Schriften und Briefen nirgends den Namen William Shakespeare, nirgends citirt er einen seiner Verse, er hat absichtlich geschwiegen und musste daher „selbst Shakespeare“ sein. So, sagt Kuno Fischer, behauptet man; er nennt dies geistvoll den „Beweis aus dem Mangel aller Beweise“ und fährt dann mit berechtigter Entrüstung fort: „Niemals, solange es eine historische Kritik giebt, hat man dem Mangel aller Urkunden und Zeugnisse eine solche Beweiskraft zugeschrieben.“ Diese Worte scheinen sich vor allem gegen mein „Shakespeare-Geheimniss“ zu richten, denn dieses Buch beginnt allerdings mit einem Kapitel: „Das grosse Schweigen.“ Sie wären auch geradezu niederschmetternd, wenn die Sache nicht ein sehr drolliges „Wenn“ hätte. „Wenn“ ich nämlich das daraus geschlossen hätte, was mir Prof. Kuno Fischer angedichtet hat. Ich habe aber nichts gethan als dies eigenthümliche Schweigen zum Ausgangspunkte meiner Erörterungen gemacht, bin dann vorsichtig Schritt für Schritt weitergegangen und habe erst einige hundert Seiten später den Schluss gezogen, dass Ba-

con der Verfasser der Shakespeare-Dramen ist. Diese Anklage mag in Weimar in der mündlichen Rede und vor einem Zuhörerkreise, der zu 99 Procent mein Buch noch nicht gelesen hatte, ganz erschütternd gewirkt haben. Für den, der mein Buch zur Seite liegen hat und nachschlägt, zerplatzt sie wie eine Seifenblase.

Jetzt folgt in einer Unterabtheilung mit der Aufschrift „Bacon und Shakespeare“ eine Reihe von Vergleichen zwischen Bacon's Wissenschaft und den Dramen, für die alle Anhänger der Bacon-Shakespeare-Theorie Kuno Fischer ernsthaft zu Danke verpflichtet sind. Vergleiche zwischen dem, was Bacon theoretisch verlangt, und was Shakespeare praktisch ausführt, werden gegeben, Belege werden beigebracht aus „Julius Caesar“ und aus „Richard III.“, und die Betrachtung, deren sich ähnliche auch schon in Fischer's grossem Werke „Francis Bacon und seine Nachfolger“ (1875) finden, gipfelt in dem Satze: „Wie Bacon den Menschen von Seiten der Sittenlehre studirt und erkannt wissen will, so hat ihn Shakespeare dargestellt und gedichtet.“ Vortrefflich! Nur dass sich bald die Pfade wieder scheiden, die einen, die Baconianer, sagen: es ist eben ein und derselbe, so absolut gleich können zwei Hirne nicht denken, die andern, die Anti-Baconianer, und mit

ihnen Kuno Fischer: es sind trotzdem zwei verschiedene, die Ähnlichkeiten lagen nur in der allgemeinen Anschauung der Zeit. Wenn übrigens Fischer noch in demselben Abschnitt den Gegnern vorwirft, sie schmähen den Schauspieler als „Bauernjungen, Fleischerlehrling, Wilddieb, Taugeichts“, so trifft mich wahrlich dieser Vorwurf nicht. Vergeblich wird man in meinen Bacon-Shakespeare-Schriften nach diesen vier Worten suchen, vergeblich überhaupt nach einer Schmähung irgend welcher Art.

Der nächste Abschnitt des Fischer'schen Werkchens ist überschrieben: „Unparteiische Stimmen für und wider.“ Leider sind es nur drei, die angeführt werden. Zunächst Lord Palmerston für die Bacon-Theorie, Thomas Carlyle dagegen. Diese zwei Zeugnisse würden sich also aufheben. In der That aber kann weder Lord Palmerston, noch Carlyle in dieser Frage als schwerwiegend gelten, da keiner von beiden ernsthafte Vergleiche zwischen Bacon und Shakespeare angestellt hat. Von schwererem Gewicht ist der dritte, den Fischer anführt, James Spedding, der Herausgeber der jüngsten Bacon-Gesamtausgabe. Er soll ausdrücklich gesagt haben, Bacon habe die Shakespeare-Dramen nicht geschrieben. Ich habe mich über diesen Punkt bereits in meinem „Shakespeare-

Geheimniss“ Seite 337 und 338 geäußert. Spedding besorgte mit zwei anderen Gelehrten diese Gesamtausgabe. Er allein beherrscht nicht den Gesamtstoff. Zudem hatte er vor allem auf die Reinstellung des Textes zu achten und bei seiner ganzen Arbeit nicht daran gedacht, die Werke Bacon's ernsthaft mit den Shakespeare-Dichtungen zu vergleichen. Was er an einer Stelle über das Verhältniss Bacon's zu Shakespeare sagt, ist geradezu drollig. Er zweifelt nämlich „ob Bacon je von den Shakespeare-Stücken gehört habe“! Das ist ja köstlich!

Aber weiter. — Derselbe James Spedding hat 1870 einen sehr werthvollen Fund gethan, den des sogenannten Northumberland-Manuskripts. Hiervon spricht Fischer zunächst. Das auf dem Umschlag dieses Manuskriptbündels befindliche Verzeichniss giebt an, dass sich ausser notorischen Bacon - Manuskripten auch „Richard II.“ und „Richard III.“ darin befunden haben. Auf demselben Umschlagblatte stehen wiederholt die Namen „Francis Bacon“ und „William Shakespeare“ gekritzelt; und alle diese Manuskripte, die unzweifelhaft aus Bacon's Besitz stammen, rühren aus einer Zeit her, da „Richard II.“ noch nicht im Druck erschienen war. Alle, ob Gegner, ob Freunde der Bacon-Shakespeare-Theorie setzt diese höchst

eigenthümliche Thatsache seit Jahren in Aufregung. Nur Kuno Fischer bleibt ungerührt. „Das ist recht interessant,“ schreibt er, „beweist aber für die Bacon-Theorie nicht das Mindeste.“ Das ist wieder so eine Stelle, die sich gehört recht wirkungsvoll ausgenommen haben mag, die aber, wenn man die Sätze wiederholt liest oder gar das Photogramm der betreffenden Seite, das wir Spedding verdanken, daneben legt, als blosser rhetorische Wendung zerfließt.

Fischer geht zur Betrachtung der vielumstrittenen Stelle in Bacon's „Vertheidigungsschrift betreffs Essex“ über: „though I profess not to be a poet.“ Die einen übersetzen: „obgleich ich nicht gestehe, ein Dichter zu sein“, die andern: „obgleich ich gestehe, kein Dichter zu sein.“ Aber was ist darüber zu streiten? Sie haben beide Recht. Jeder, der die englische Sprache kennt, muss zugeben, dass die Phrase zweideutig ist. Keine Weisheit der Welt kann je ergründen, ob sie das eine oder das andere heissen soll. Aber ich werde wohl Recht behalten, wenn ich behaupte: die Stelle ist nicht nur zweideutig, sondern sie soll zweideutig sein. Wie leicht konnte der Meister des Stils es anders ausdrücken, wenn er nicht doppeldeutig sein wollte. Aber Bacon beabsichtigte den Doppelsinn.

Jetzt folgt der Angriff Fischer's auf die Uebersetzung eines Bacon'schen Satzes. Der Satz enthält zwei „which“ (welche, die). Meiner Meinung nach sind diese beiden „which“ einander nebengeordnet, und ich habe demgemäss die Sätze durch ein „und“ verbunden. Kuno Fischer's Meinung nach ist das zweite „which“ zu einem Worte gehörig, das fünfzehn Worte weiter vorne steht. Er wirft mir vor, die Stelle nach Belieben verändert zu haben, während seine eigene Uebersetzung die Worte ganz kühn durcheinanderwürfelt. Ich gebe die englischen Urworte, lasse alsdann meine und zu dritt Fischer's Uebersetzung folgen:

„About the same time I remember an answer of mine in a matter which had some affinity with my Lord's cause, which though it grew from me, went after about in others' names.“

Ich übersetze:

„Um dieselbe Zeit erinnere ich mich einer Antwort von mir in einer Sache, die einige Verwandtschaft mit des Lords Angelegenheit hatte, und die, obgleich sie von mir ausging, dann in anderer Namen umherlief.“

Fischer übersetzt:

„Um dieselbe Zeit, in einer Sache, die mit dem Processe des Grafen Essex einige Verwandt-

schaft hatte, gedenke ich einer meiner Antworten, die, obwohl sie von mir ausging, später in anderer Namen umlief.“

Ich habe das „und“ eingefügt, Fischer aber hat, um die Worte „Antwort“ und das zweite „die“ nebeneinander zu bringen, das ganze Satzgebilde auf den Kopf gestellt. Ich bedaure, das „und“ eingefügt zu haben. Hätte ich es weggelassen, so stände der Satz auch deutsch, wie er es englisch thut, in seiner Mehrdeutigkeit da. Ob die Fischer'sche Uebersetzung treuer ist als meine, überlasse ich dem geneigten Leser zu entscheiden.

Alle die Thatsachen, die im Zusammenhange mit anderen auf jeden Unbefangenen verblüffend wirken, werden von Kuno Fischer in ihrem Zusammenhange gelockert und dann als nichts bezeichnet. Da ist zunächst die Schlusswendung eines Bacon'schen Briefes aus dem Jahre 1603: „So desiring you to be good to concealed poets“ (indem ich Euch bitte, heimlichen Dichtern gut zu sein). Hier nennt sich Bacon selbst einen „heimlichen Dichter“ — auch Kuno Fischer leugnet es nicht — aber Kuno Fischer geht wieder ohne weiteres zur Tagesordnung über, indem er vergisst, welche Wichtigkeit einerseits dieses Geständniss, andererseits die Stelle hat, an der es gethan

wird. Bacon nämlich schreibt diese Worte nicht unter einen Alltagsbrief, sondern unter den Brief, in dem er John Davies bittet, ihn dem neuen Könige Jakob I. zu empfehlen, dem Könige, von welchem Bacon, unter Königin Elisabeth in Staatsämtern zurückgeschoben, so vieles Gute zu erwarten hatte.

Folgt der Angriff auf die Deutung des berühmten Matthews-Postskripts. Sir Toby Matthews war der vertrauteste Freund Francis Bacon's; ihm hat Bacon seinen Essay „Ueber Freundschaft“ ausdrücklich gewidmet. Dieser Freund nun beendete im Jahre 1623 einen Brief aus Frankreich mit der Nachschrift: „Der wunderbarste Witz, den ich je unter meinem Volke und diesseit der See kennen gelernt habe, ist von Eurer Lordschaft Namen, obgleich er unter einem andern bekannt ist.“ Im Jahre 1623 erschien aber auch die Folioausgabe der Dramen William Shakespeare's. Im Zusammenhange mit diesem literarischen Ereignisse — und, wohlverstanden: im Zusammenhange mit tausenden von wissenschaftlichen und sprachlichen Parallelen und von Dutzenden von andern äussern That-sachen — deuten die Baconianer dies „unter einem andern Namen bekannt sein“ auf den Namen William Shakespeare. Anders Kuno Fischer. 1618 war Francis Bacon Baron von Verulam (nicht

Bacon von Verulam wie Kuno Fischer die stets getrennt gehaltenen Namen zu vermengen beliebt), 1621 war er Viscount St. Albans geworden. Die Nachschrift Matthews', sagt Fischer, ist also sehr einfach zu lösen: „Der Mann, dessen Werke die Welt kennt und bewundert, heisst nicht Viscount von St. Alban, sondern Bacon.“ — Grossartig!! — Bacon also ist der „andere Name“, unter dem Seine Lordschaft bekannt ist! Man denke! Das ist ungefähr, als erhielt Prof. Fischer heute einen Brief, geschrieben von der Hand eines Intimus, mit dem P. S.: „Der wunderbarste Witz in Heidelberg ist vom Namen Eurer Excellenz des Wirklichen Geheimrathes, obgleich er unter dem Namen des Dr. Kuno Fischer bekannt geworden ist.“ So, in der That, deutet Kuno Fischer Matthews' Worte: Der wunderbarste Witz heisst Francis St. Albans, obgleich er unter einem andern Namen, Francis Bacon, bekannt ist. — Kann man sich eine solche Nachschrift denken?! Schliesst ein kluger Mann, wenn er an einen hochgestellten, klugen, verehrten Freund schreibt, mit einem solchen hohlen Gedanken? Kuno Fischer bleibt die Ehre vorbehalten, diese, wie er sie nennt, „einfache“ Lösung gefunden zu haben. Wir beneiden ihn nicht darum.

Ein neues Kapitel, eine neue Attake. — In William Shakespeare's Königsdramen von Richard II.

bis Heinrich VIII. fehlt nur Heinrich VII. Sobald Bacon als Kanzler gestürzt ist und freie Zeit hat, schreibt er eine „Geschichte Heinrichs VII.“ Er füllt damit gleichsam die Lücke in den Shakespeare-Dramen aus. Diese Thatsache ist so verblüffend, dass sie natürlich Kuno Fischer nicht gefallen kann. Was meint ihr — eine Lücke ergänzen? Nein, sagt Kuno Fischer. Bacon hatte die Absicht „die Geschichte Englands von der Vereinigung der Rosen bis zur Vereinigung der Reiche“ zu schreiben, eine „Lücke“ wollte er nicht ausfüllen. Prof. Kuno Fischer hält sich immer gern an Worte und schiebt darüber die Thatsachen in den Hintergrund. Gesagt hat Bacon: ich will einen grösseren Abschnitt der englischen Geschichte behandeln; was er gethan hat aber, das ist eben jenes unleugbare Factum: er hat die „Geschichte Heinrichs VII.“ geschrieben und damit die Shakespeare-Dramen ergänzt. Dass in diesem Bacon'schen Geschichtswerke fortwährend Theatervergleiche vorkommen und viele heimliche Verse, über diese Thatsachen geht Kuno Fischer wieder so leichten Sinnes dahin, dass ich fest überzeugt bin, er hat die „Geschichte Heinrichs VII.“ nie gelesen. Andere Schriftsteller bringen auch Theatervergleiche; gut, aber sie bringen sie nicht, wie hier Bacon, auf jeder Seite. Andere

Prosaiker schreiben auch Versgebilde in ihre Prosa; gut, aber sie schreiben sie nicht, wie hier Bacon, in fast jedem Satze. Die schwerwiegenden Anspielungen auf parabolisch-dramatische Dichtung, die ich am Schlusse der „Geschichte Heinrichs VII.“ nachgewiesen habe, übergeht Fischer ganz mit Stillschweigen. Nehmen wir zu seiner Entschuldigung an, dass er das Kapitel (was ja bei Kritikern zuweilen vorkommen soll) nicht ganz bis zu Ende gelesen hat.

Weiter. — Kuno Fischer gelangt zu dem Vergleiche, den ich zwischen der Handlung im „Kaufmann von Venedig“ und den Erlebnissen der Brüder Bacon gezogen habe. Im „Kaufmann von Venedig“ wird einer wegen einer Schuld von 3000 Ducaten auf offener Strasse vom Gläubiger verhaftet. Kurze Zeit vor Erscheinen des Lustspiels war Francis Bacon wegen einer Schuld von 300 Pfund auf offener Strasse von einem Gläubiger gerichtlich angehalten worden. Im „Kaufmann“ spielt Anthonio eine Hauptrolle, in der Bacon'schen Schuldangelegenheit ist Francis' Bruder Anthony stark betheilig. Die Ähnlichkeit ist eine erstaunliche! Weil aber nicht Alles stimmt, weil der „Kaufmann“ nicht in London spielt, der Jude Shylock und nicht Sympson heisst, Ducaten und nicht Pfund eine Rolle spielen, muss natürlich

Fischer alles Auffällige ableugnen. Da zudem in dem weiteren Verlaufe im Lustspiele eine Verschiebung gegen die Londoner Wirklichkeit eintritt, so beliebt es Kuno Fischer, die Sache mit dem unparlamentarischen Worte „sinnlos“ zu bezeichnen und dann einen Vergleich zu ziehen, der da passt wie die Faust aufs Auge. Prof. Kuno Fischer wird gebeten, wieder einmal das viel-sagende Vorwort des Buches „De Sapiencia Veterum“ (Über die Weisheit der Alten), nachzulesen, wo sich Bacon als meisterhafter Theoretiker in dichterischen Dingen darüber ausspricht, wie man Fabel und Wirklichkeit, wie man zwei Fabeln, wie man die Zeiten mit einander vermischen könne, alles in den Schmuck der Rede kleiden etc. etc. In derselben Vorrede steht auch über die Namensgebung, die der Dichter vornimmt, wie er durch Aehnlichklingen der Namen wirkt, wie er Namen auswählt, die sich mit der Sache decken etc. etc.

Jetzt folgt ein Vorwurf untergeordneter Art. Kuno Fischer will es nicht zugeben, wenn ich Bacon's Sturz und sein Verhalten dabei in Parallele stelle mit dem Sturze der Katharina von Arragonien, Buckingham's, Wolsey's in den Shakespeare-Dramen. Thatsache ist, dass Bacon ohne sich zu vertheidigen, in sein Exil gegangen ist. Thatsache ist auch, dass Bacon, nachdem es ihm gestattet war, in's

Parlament zurückzukehren, nicht wieder darin erschienen ist.

Darauf mit ganzer Wucht der Gelehrsamkeit ein Ansturm auf die Promus-Angelegenheit. Der „Promus“ (Vorrath, Speicher) ist jenes Manuskriptbündel im „British Museum“, das über 1600 Notizen literarischer Art enthält, meist von Bacon's eigener Hand geschrieben. Mrs. Henry Pott, eine Londoner Forscherin, hat diesen Reichthum von Notizen mit Shakespeare-Parallelen veröffentlicht und besonders ein Blatt hervorgehoben, das mehrere Dutzend Anklänge zu „Romeo und Julia“ bietet. Es stehen da zunächst eine Reihe längerer Stellen in Vergleich, die im Gedanken wie in der Ausdrucksweise durchaus wie Vorarbeiten zu der Liebestragödie „Romeo und Julia“ erscheinen. Diese berührt Kuno Fischer weiter nicht. Aber über die Brocken fällt er grimmig her. Da steht „Guten Morgen“, „bon jour“, „Amen“, „der Hahn“, „die Lerche“ . . . „Das soll der Keim sein,“ so fragt Fischer lächelnd, zu Romeo und Julia? Gerade erst recht, erlaube ich mir zu erwidern; denn nicht nur jene Brocken, sondern alle 30—40 Notizen der Seite weisen auf „Romeo und Julia“; und jene Brocken, wenn sie nicht Vorarbeiten zu etwas Grösserem sind, was sind sie dann? Einfacher Unsinn wären sie. Gerade diese Einzelworte sind

überraschend. Konnte ein so heller Kopf wie Bacon die Worte „The Cocke“, „The Larke“ hinschreiben — nur um sich den Hahn, die Lerche zu merken? Seit einem Vierteljahrhundert sind dichterische Arbeiten meine Lieblingsbeschäftigung. Lange bevor ich den Promus kennen lernte, habe ich ebenso gearbeitet. Hier steht auf dem Manuscript ein Versanfang, dort eine Wendung, hier zwei Stichworte, dort ein Citat, das ich anbringen oder umgestalten will. Kurz, das Verhältniss jener Notizen zu „Romeo und Julia“ ist für jeden unparteiisch Denkenden, und besonders für jeden Fachmann, d. h. in diesem Falle Dichter, höchst auffällig, selbst wenn statt des von Frau Pott als „romë“ gelesenen Wortes das Wort „vane“ dasteht.

Jetzt folgt ein Angriff auf das Werk des Amerikaners Ignatius Donnelly. Darüber bin ich mit Prof. Kuno Fischer durchaus einig, dass von dem Zahlenwirrwarr der sogenannten Donnelly'schen Geheimschrift nicht viel zu halten ist. Im Uebrigen sei Herr Prof. Kuno Fischer versichert, dass er aus diesem Buche, das sich nur etwa zu einem Drittel mit dem „Cryptogram“ beschäftigt, noch sehr vieles Gute lernen könnte. Leider scheint er das Buch nicht zur Hand zu haben, sonst würde er schwerlich „great kryptogramm“ statt „The Great Cryptogram“ schreiben. — Ich würde hierauf

nicht so viel Gewicht legen, wenn es nicht bereits zum dritten Male wäre, dass sich eine derartige willkürliche Schreibweise von Titeln und Namen bemerkbar macht. Baco statt Bacon, Bacon statt Baron, K statt C, mm statt m, kleine Buchstaben statt grosser, es sind anscheinend nur Nebensächlichkeiten. Aber wer wie ich seit Jahren täglich zu jenen Büchern greift, die der grosse Brite geschrieben hat, der weiss, dass er sich nie auf einem Titelblatte, nie unter einem Briefe, kurz nie und nimmer Baco ohne n geschrieben hat, sondern allezeit englisch Bacon, lateinisch Baconus, französisch François Bacon. Sogar die italienische Form hat das n: „Francesco Bacchon.“ Ebenso wenig aber kommt je auf einem Titelblatte neben den Namen Bacon der Name Verulam vor. Von dem Augenblick an, wo der Ritter Sir Francis Bacon zum Freiherrn von Verulam erhoben wird, lässt er das Bacon verschwinden. Wenn also Kuno Fischer sein erstes Werk über Bacon betitelte: „Franz Baco von Verulam“ (1856), so begeht er, der Schreibweise älterer, oberflächlicher Scribenten in Deutschland folgend, einen zweifachen Fehler: 1. indem er Baco statt Bacon, 2. indem er Franz Baco von Verulam, statt entweder Franz Bacon oder Franz Verulam schreibt. Jedenfalls aber bezeugt er da-

mit, dass er nicht viele Titelblätter, nicht viele Briefunterschriften des Mannes gelesen hatte, als er die erste Auflage jenes Buchs in die Welt schickte. Er selbst hat dies später bemerkt und den Titel in dreifacher Hinsicht verbessert. Weder Franz, noch Baco, noch Verulam heisst es auf der zweiten, stark umgearbeiteten Auflage von 1875, sondern: „Francis Bacon und seine Nachfolger.“ Ihre Entstehung verdankt jene durchaus falsche Form: Baco von Verulam vermuthlich der Verwechslung von c und r, Baco und Baro. Francis Bacon war „Baro de Verulamio“ (Baron von Verulam). Bacon's drei Namen, wie er und seine Zeitgenossen sie schrieben, sind, englisch:

Francis Bacon

Francis Baron of Verulam

Francis Viscount St. Albans

lateinisch:

Franciscus Baconus

Franciscus Baro de Verulamio

Franciscus Vice-Comes S. Albani.

Wer sich aber jahrelang mit einem Manne wissenschaftlich beschäftigt und tausende von andern über diesen Mann unterrichten will, der soll, das darf man füglich verlangen, sich auch darüber klar sein, wie der Mann eigentlich hiess. — Genug davon.

Nun aber kommt der Hauptschlag! — Kapitel VIII: „Der Gipfel der Bacon-Mythen.“ — Der Verfasser meint es zu gut mit mir. Vorhin nennt er mich den „in gewissem Sinne gründlichsten“, jetzt gar mein Buch den „Gipfel“.

In meinem „Shakespeare-Geheimniss“ erkläre ich, wie Bacon die Poesie einen Haupttheil der Wissenschaft nennt, wie er die parabolisch-dramatische Poesie, die Poesie, die in verchleierter Form die Wunder der Wissenschaft verklärt, über alle andere Poesie stellt und wie er diese gedichtete Wissenschaft, diese Wissenschaft der Phantasie, in den Dramen zum Ausdruck bringt, die er unter dem Pseudonym William Shakespeare geschrieben hat. Der bisher ungeschriebene vierte, fünfte und sechste Theil seiner „Grossen Erneuerung der Wissenschaften“, von denen Bacon so viel spricht und von denen in seinen wissenschaftlichen Prosawerken nichts zu finden ist, sind die Lustspiele, Historien und Tragödien der 1623 erschienenen Folioausgabe. An vier Dramen beweise ich ausführlich meine Behauptungen. Das alles gefällt Kuno Fischer nicht. Zwar den ersten Punkt muss er zugeben, dass Francis Bacon der Poesie einen Ehrenplatz mitten in der Wissenschaft einräumt, aber gleich den zweiten weist er entschieden zurück. Bacon, behauptet Fischer,

sei es nicht eingefallen, das parabolische Drama für die höchste Gattung der Poesie zu erklären. Freilich den Ausdruck parabolische Dramen sucht man vergeblich in Bacon's Schriften. Aber da, wo er vom zweiten Haupttheil der Wissenschaft, von der Poesie, spricht, stellt er die dramatische Poesie über die epische, worauf er der parabolischen oder allegorischen Poesie ein warmes Lob spendet. Nun sage ich, die parabolische Poesie steht der dramatischen und epischen nicht nebengeordnet, sie muss vielmehr stets eines von beiden sein, entweder episch oder dramatisch, Vergangenes erzählen oder Gegenwärtiges vor Augen führen. Stellt demnach Bacon die dramatische über die epische, die parabolische über die nichtparabolische Poesie, so gilt ihm die parabolisch-dramatische offenbar als die höchste von allen. Die drei darauffolgenden Parabeln „Pan“, „Perseus“, „Dionysus“ und der Abschluss: „Aber wir verweilen zu lange im Theater“, erhärten, behaupte ich, diese Thatsache. Das passt, wie gesagt, Kuno Fischer ganz und gar nicht. Jetzt wird er witzig. Eine solche Eintheilung kommt ihm vor, „als ob jemand das Militär in Soldaten zu Fuss, zu Pferde und zur See eintheilen,“ dann die Reiter den Fusssoldaten, die zur See denen zu Lande vorziehen und schliesslich „die Reiter zur

See für die höchste Gattung des Militärs erklären wollte.“ An dieser Stelle ist offenbar ein Beifallslächeln über die Mienen der illustren Weimar'schen General-Versammlung geflogen. Dann fährt Kuno Fischer fort: „Genau so lässt die jüngste Bacon-Theorie in der Lehre Bacons die parabolischen und philosophischen Dramen entstehen.“

Halt, Herr Kuno Fischer! „Genau so“, doch wohl nicht, vielmehr total anders. Wie nannte man doch im Alterthum jene Gelehrten, die spitzfindige Wendungen hervorsuchten, nicht um der Wahrheit zu nützen, sondern lediglich um die Gegner zu schädigen? Ich glaube, man nannte sie Sophisten.

Das militärische Beispiel beibehaltend, will ich erklären, wie sich die Sache verhält. Es ist, als ob jemand das Militär in Soldaten zu Fuss, zu Pferde und in Offiziere eintheilen wollte, dann die zu Pferd denen zu Fuss, und die Offiziere den Gemeinen vorziehen. Auch ohne dass es ausgesprochen ist, würde jedermann merken, dass der Kavallerieoffizier als höchster gilt. So, diesem Kavallerieoffizier ist das parabolische Drama zu vergleichen und nicht dem Reiter zur See, den Fischer's Witz erfunden hat. Das Drama ist, wie der Reiter, die lebhaftere, beweglichere Gattung,

die Parabeldichtung, wie der Offizier, der höhere Grad der Poesie.

Nachdem Kuno Fischer die „Reiter zur See“ erfunden, ist die Sache sehr einfach. Reiter zur See giebt es nicht, also giebt es auch kein parabolisches Drama, sagt Kuno Fischer. Dieser Begriff ist „völlig unbaconisch“, sagt Kuno Fischer. Ja er ist „in der Theorie und Geschichte der Dichtkunst völlig unbekannt,“ sagt Kuno Fischer. Der Begriff ist also „völlig unbaconisch“?! Nun, wir werden bald sehen, dass im Bacon noch vielerlei steht, wovon Kuno Fischer keine Ahnung hat. Sollen wir alles das, was Kuno Fischer nicht verstanden oder was er überblättert hat, deshalb gleich mit ihm „unbaconisch“ nennen? Und wenn die Theorie und Geschichte der Dichtkunst kein „parabolisches Drama“ kennt, nun so ist das eben ein trauriges Zeichen dafür, wie man bisher seinen Shakespeare und seinen Bacon verstanden hat. Die parabolischen Dramen sind da, an der Hand Bacon's habe ich seine Shakespeare-Dramen als solche erwiesen und erläutert, die Theorie und Geschichte der Dichtkunst, wenn sie es bis jetzt übersehen hatte, lernt eben durch mein „Shakespeare-Geheimniss“ die vornehmste Gattung der Poesie kennen und wird sich künftig lebhaft mit ihr zu beschäftigen haben. Uebrigens ist es ein

kühnes Wagstück, gerade in Weimar, angesichts des Enkels des grossen Karl August, jene Behauptung aufzustellen: es giebt kein parabolisches Drama! Hat nicht in demselben Weimar der Freund des grossen Karl August, ein gewisser Wolfgang Goethe, den zweiten Theil des Faust gedichtet? Derartige Poesie sind die Bacon'schen Shakespeare-Dramen, nur dass sie Poesie und Wissen inniger in einander verquickt haben. Dass das wissenschaftlich-parabolische Schauspiel am Hofe Jakobs I. sehr beliebt war, das zeigt hüllenlos Ben Jonson's „Maskenspiel der Königin“. Hier sind alle gelehrten Anspielungen am Rande erklärt, und die Anmerkungen überwuchern die Verse des Textes ums Vier- bis Zehnfache. Was Ben Jonson's „Maskenspiel der Königin“ im Kleinen mit Anmerkungen bietet, das bieten „William Shakespeare's“ sechsenddreissig Dramen im Grossen, ohne Anmerkungen. Die Erklärungen, die Anmerkungen hierzu finden sich in Bacon's wissenschaftlichen Prosawerken, die beständigen Shakespeare-Kommentaren gleichen und sich als erster, zweiter und dritter Theil dem vierten, fünften und sechsten Theile der „Magna Instauratio Scientiarum“ unterordnen, wie Bacon so oft in seinen Schriften betont.

Zurück zu Fischer. „Wenn eine Untersuchung,“

so sagt er, „zu Resultaten führt, die ihre Unmöglichkeit offen zur Schau tragen, so hat sie die Probe geliefert und abgelegt, dass sie falsch ist und in der Irre. Machen wir die Probe.“ Und Kuno Fischer macht die Probe. Nur eine, aber trotzdem eine unglückliche. Der Aermste, er weiss es wohl nicht, dass er sich jetzt gerade auf ein Gebiet wagt, das zehn Jahre meines Lebens hindurch mein Lieblingsstudium gewesen ist, die Naturwissenschaft. Und er vergisst, dass ich es bin, der die naturwissenschaftlichen Werke Bacon's ernsthaft gelesen hat, nicht er. Als Zerschmetterungsbeispiel wählt Fischer meine Auslegung der beiden Anfangsverse des ersten Hamlet-Monologs:

„O, dass dies zu zu feste Fleisch doch schmelze,
Zerflöss', und sich in einen Thau auflöste!“

Ich bezeichne diese zwei Zeilen als eine poetische Vorführung der drei Aggregatzustände: fest, flüssig, gasförmig. Hamlet will sich auflösen und in's Weltall verflüchtigen. Kuno Fischer kann das natürlich wieder nicht zugeben. Ein „Gipfel“ bin ich, aber ein Gipfel, an dem ihm gar nichts gefällt. „Thau (dew)“ ruft er aus „zu den Gasen gerechnet“! Und mit diesem Nachweis eines Kardinalfehlers meiner naturwissenschaftlichen Kenntnisse glaubt er alle meine Naturwissenschaft in den

Staub geworfen zu haben. Thau, ein Gas?! — Nur gemacht. Thau entsteht durch den Niederschlag der gasförmigen Wassertheilchen der Luft auf kalten festen Gegenständen; Thau vergeht, indem die Wärme der Sonne und die Trockenheit der Luft die flüssigen Tröpfchen aufleckt und wiederum in gasförmiges Wasser verwandelt. Thau bezeichnet also gleichsam ein Uebergangsstadium dieser beiden Aggregatzustände, einmal in dieser, das andere Mal in jener Richtung. Wenn aber Hamlet das Fleisch als „zu zu fest“ bezeichnet, so kennzeichnet er damit unzweifelhaft den ersten Aggregatzustand, den des „Festen“; wenn er ein Schmelzen wünscht, so kennzeichnet er damit den Uebergang des Festen durch den weichen Zustand zum flüssigen; wenn er dann ein Zerfließen wünscht, so charakterisirt er das Immer-dünnflüssiger-werden und Sich-ausbreiten des Flüssigen; durch die Worte Thau und auflösen endlich wird die Zertheilung zu Tröpfchen und das Weiterstreben zum Gasförmigen, Dampfförmigen, zum dritten Aggregatzustande bezeichnet. Denn Thau ist, wie wir oben sahen, etwas, das auf der Grenze zwischen flüssig und gasförmig steht und sich im vorliegenden Beispiele in der Richtung nach dem Gasförmigen hinbewegt. Das ist die Erklärung der fünf charakteristischen Worte: „fest, schmelze, zer-

flöss', Thau und auflöste“ im Sinne der heutigen Naturwissenschaft. Noch einfacher haben wir's, wenn wir Bacon's „Geschichte des Dichten und Dünnen“ (Historia Densi et Rari) aufschlagen (Spedding's Ges.-Ausg. II, 291 und V, 386). Da steht zu lesen: „Rores matutini sunt proculdubio vapores, qui . . .“; auf Englisch: „Morning dews are, no doubt, vapours which . . .“; auf Deutsch: „Morgenthau sind, ohne Zweifel, Dämpfe, die . . .“ — Der Thau — ein Gas?! ruft höhnisch und mit dem Gefühle des Siegers Kuno Fischer. „Dews are vapours“ antwortet ruhig Bacon, und ich und Hamlet mit ihm. — Kuno Fischer nimmt dann die Worte „physiologisch“ und „chemisch“ in die Feder. Vermuthlich nur zwei Schreibfehler, denn es handelt sich ja um einen physikalischen Vorgang. — Dies ist die einzige naturwissenschaftliche Probe, die Fischer macht. Ob sie gelungen ist und wie sehr sie gelungen ist, mag der freundliche Leser entscheiden. Dann fährt Kuno Fischer befriedigt fort: „Nachdem ich diese Probe kennen gelernt, halte ich das naturphilosophische Drama nicht bloss für unbaconisch und unerhört, sondern auch für unvernünftig und sinnlos.“ Also weil ich mit Hamlet's und mit Bacon's Zustimmung den Thau ein Gas, einen Dampf nenne, ist das ganze naturphilosophische Drama etwas, das mit so un-

parlamentarischen Ausdrücken wie „unvernünftig“ und „sinnlos“ belegt wird?! Nun, Kuno Fischer erwähnt in seinem dicken, wissenschaftlichen Buche „Francis Bacon und seine Nachfolger“ Bacon's naturwissenschaftliche Werke (und auch manche andere) gar nicht oder nur so ganz nebenbei. „Die Geschichte der Winde“, „Die Geschichte des Lebens und Todes“, „Die Geschichte des Dichten und Dünnen“, die tausend Aphorismen der „Naturgeschichte“ (*Sylva Sylvarum*), die Aufsätze über „Licht“, „Magnet“, „Ebbe und Fluth“, die ich alle eifrig studirt habe, lässt er beiseite liegen. So kommt es denn auch, dass er die Spiritheorie, die im Bacon wie im Shakespeare eine so bedeutende Rolle hat und so wesentlich in Hamlet's Anschauungen hineinspielt, die die Grundlage der ganzen Naturanschauung Bacon's ist, gänzlich unberücksichtigt lässt. Wie gern hätte ich, der Jüngere, darüber aus Kuno Fischer's Buche etwas erfahren. Ich suchte vergeblich. „Die Geschichte des Lebens und Todes“, „Die Geschichte des Dichten und Dünnen“ und gewisse Stellen der Encyclopädie „*De Augmentis Scientiarum*“ mussten genau von mir studirt werden, um in wenigen Sätzen den Kern der wichtigen Spiritheorie darlegen zu können. Kurz und gut, in naturwissenschaftlichen Dingen über Bacon-Shakespeare kann

Prof. Kuno Fischer wohl, wie er oben beweist, grob werden, aber er vermag es nicht, uns zu belehren, viel weniger uns zu verbessern oder zu widerlegen.

Nach diesem verunglückten naturwissenschaftlichen Niederschmetterungsversuche wendet sich Kuno Fischer gegen meine Erklärung des Lustspiels „Der Sturm“. Die wissenschaftlichen Vergleiche mit der „Geschichte der Winde“, mit „Missgeburten“, mit der „Pan-Parabel“ können nicht stimmen, weil er (Fischer) sie nicht begreifen kann, weil er (Fischer) sich nicht denken kann, dass ein Dichter derartig Mannigfaltiges zu einer Einheit verarbeiten könne. Nun habe ich aber in meinem Kapitel über den „Sturm“ diesen unauflöselichen Zusammenhang mit Bacon's Naturwissenschaft nachgewiesen, und viele Naturforscher haben es begriffen und mir zugestimmt; und „Der Sturm“ zeigt wirklich, wie ein Dichtergeist all' dies verschmelzen kann, und viele Dichter haben es begriffen und mir zugestimmt. Da kommt es denn auf einen, der weder Natuforscher, noch Dichter, noch Shakespeare-Forscher ist, der obendrein die naturwissenschaftlichen Schriften Bacon's in seiner Betrachtung vernachlässigt hat, nicht an, ob er so etwas begreift oder nicht.

An meinen Ausführungen über den „Sturm“ missfällt Prof. Kuno Fischer besonders noch eines;

er widmet ihm eine Anmerkung. Es ist meine Uebersetzung des Wortes „Praetergenerationes“ durch das deutsche Wort „Zwischenformen“. Kuno Fischer erklärt nämlich das Wort „Praetergenerationes“ nach dem Griechischen des Aristoteles. Nun kommt es aber wahrlich nicht darauf an, was sich Aristoteles, der das lateinische Wort „Praetergenerationes“ überhaupt noch nicht kannte, etwa gedacht haben könnte, sondern vielmehr auf das, was sich Francis Bacon, der das Wort so häufig anwendet, wirklich darunter gedacht hat. „Praetergenerationes“ sind nicht nur „Missgeburten“, wie Fischer erklärt, sondern Bacon fasst darunter alle Wesen zusammen, die auf der Grenze zwischen zwei Gebieten stehen, mögen wir sie nun Bastarde, Mischformen, Varietäten, Rassen, Abarten, Kreuzungen, Missgeburten, Ungeheuer, Monstra oder sonst wie nennen. Caliban und Ariel sind Geschöpfe der Dichterphantasie. Aber gerade an ihnen kann Bacon am besten seine Träume der Zukunftswissenschaft handhaben.

Da aber, wo seine Erörterungen über den „Sturm“ zu Ende sind, gedenkt Fischer noch der von mir hervorgehobenen Thatsache, dass die Parabel „Pan“ bei Bacon an erster Stelle steht, das Lustspiel „Der Sturm“, das ich ihr vergleiche, bei Shakespeare gleichfalls an erster Stelle.

„Welcher tiefe innere Zusammenhang!“ ruft Kuno Fischer. Was thut er also? Um eine Lachwirkung zu erzielen, verwechselt er einfach „innere“ und „äussere“. Es ist so, als wollte einer schreiben: „Schiller ward im Jahre 1759 geboren. Wie charaktervoll von ihm!“ Kuno Fischer macht sich eben wieder einmal den kleinen Scherz, die That-sachen etwas zu entstellen und dann mit Worten einen Purzelbaum zu schlagen. Nachdem ich nämlich alle inneren intimen Uebereinstimmungen zwischen „Sturm“ und Bacon-Wissenschaft dargethan habe, erwähne ich als äusserliche That-sachen: Dass „Der Sturm“ als 1. Drama der Folioausgabe mit der 1. Zukunftswissenschaft Bacon's, mit der 1. Parabel Bacon's, mit der 1. Bewegungsart im „Neuen Organon“, mit dem 1. Aphorismus im „Parasceve“, mit der 1. natur-geschichtlichen Abhandlung und mit der 1. Regel in der „Geschichte des Lebens und Todes“ zusammenhängt. Das sind aber nicht, wie Kuno Fischer glauben machen möchte, zwei auffallende That-sachen, sondern sieben. Auch fällt es mir nicht ein, diese Aeusserlichkeiten zum innern Zusammenhange zu rechnen, wie Kuno Fischer gleich-falls glauben machen möchte. Eine klare Tabelle thut alles dies kund. Aber wenn Kuno Fischer nichts sehen will, so sieht er eben nichts; wenn

Kuno Fischer das Weiss nicht gefällt, so nennt er es eben Schwarz. So etwas macht ja bei unvorbereiteten Zuhörern oft unglaublichen Spass.

„Die Dinge mit wachen Augen gesehen“ — so lesen wir bei Fischer weiter, und diese „wachen Augen“ nehmen sich nach dem Ebengehörten sehr gut aus — „die Dinge mit wachen Augen gesehen, so ist Bacon wieder der Philosoph und der Kanzler, Shakespeare wieder der Schauspieler und der Dichter.“ Sagt Kuno Fischer; und weiter: „Eines wissen wir genau: wie Bacon über die Schaubühne seiner Zeit gedacht hat.“ Also endlich einmal etwas, was Kuno Fischer „genau weiss“! Das ist gut und hohe Zeit, denn der Vortrag ist bald zu Ende. Und was weiss Kuno Fischer genau? Dass Bacon gering dachte über dramatische Kunst und Theater, dass Bacon Shakespeare nicht verstanden hat! Heisst das nicht mit andern Worten, dass Bacon ganz anders geartet gewesen wäre als seine Zeit und der Hof der Elisabeth und König Jakobs, und dass Bacon weit dümmere gewesen wäre als alle seine Zeitgenossen? Alle Welt liebte damals die dramatische Kunst, alle Welt bevorzugte die Dramen Shakespeares; nur Francis Bacon mochte keine Dramen, verstand keinen Shakespeare!? Ein armer beschränkter Kopf dieser Bacon! Und das ist derselbe Bacon,

der immer und immer wieder von Poesie spricht, wo er gar keine zwingende Ursache dazu hat? Derselbe Bacon, der die Dichter in vielen Stücken über die Gelehrten stellt? Derselbe Bacon, der mit Genugthuung den Ausspruch citirt: wenn alle Wissenschaft verloren ginge, im Virgil könnte man sie wiederfinden? Ein armer beschränkter Kopf dieser Bacon! Und das ist derselbe Bacon, der die dramatische Poesie „sichtbar gewordene Geschichte“ nennt? Derselbe Bacon, der empfiehlt, die Wissenschaft in Discursen wie Macchiavelli zu schreiben? Derselbe Bacon, der in der Wissenschaft „lebendige Zielscheiben vor Augen“ geführt sehen will? Armer beschränkter Bacon, der von Shakespeare nichts wissen mag! Und immer und immer wieder derselbe Bacon, der nicht zwei Seiten schreiben kann, ohne von Dichtern, von Dichtkunst, von Theater, von Schauspielern zu sprechen? Derselbe Bacon, der als junger Mann den Mittelpunkt und Hauptdichter aller dramatischen Festlichkeiten seiner Jugendgenossen abgab? Derselbe Bacon, der fünf Jahre mit Ben Jonson zusammen hauste?! — Also in allem Uebrigen ein ganz leidlicher, heller Kopf, nur in einem unendlich beschränkt: den grössten Genius seiner Zeit verkennt er total: Bacon ist shakespeare-dumm, shakespeare-blind und shakespeare-taub! — . . .

Und woraus beweist Fischer, dass Francis Bacon Shakespeare und das Drama verachtete? Daraus, dass er an einer Stelle sagt: „Die Schauspielkunst ist in unsern Zeiten fast vernachlässigt,“ und dass er „Maskenspiele“ blossen „Tand“ (toys) nennt. Ich habe diese Art der Schreibweise in meinem „Shakespeare-Geheimniss“ als ein Verwischenwollen bezeichnet. Morhof in seinem „Polyhistor“ spricht, einige Jahrzehnte nach Bacon's Tode, in seinem Kapitel über „Pseudonyme und Anonyme“ von der Art grosser Herren, eine Angelegenheit, besonders eine literarische, eifrig zu betreiben, aber „cavalièrement“ zu verhüllen, so zu thun, als ginge sie einen gar nichts an. Und in diesem Sinne spricht John Seldon (gleichfalls 17. Jahrhundert) in seinen Tischgesprächen (Table-Talk): „Es ist lächerlich für einen Lord, Verse zu drucken, es ist gut genug, sie zu seinem eigenen Vergnügen zu machen, aber sie zu veröffentlichen, ist thöricht.“ So, und nicht anders that Francis Bacon. Er verwischte seine Aeusserungen „cavalièrement“, er verhüllte als Dichter seinen Stand und seinen Familiennamen. Man denke sich doch einmal einen berühmten Maler mitten in einer Gesellschaft, wo er triftige Gründe hat, seinen Namen und sein Künstlerthum zu verbergen. Das Gespräch kommt auf Bilder,

auf Künstler, auf Museen. Der Heinliche kann nicht anders, er spricht begeistert von seiner Kunst, er giebt zu, fast alle Museen der Welt zu kennen, er erwähnt persönliche Bekanntschaften mit Künstlern und Kunstfreunden, aus seinen Worten hört man fortwährend Ausdrücke wie Colorit, Palette, Pinsel, Linienführung, Raffael, Michelangelo, Malerei herausklingen. Er erschrickt, er darf sich ja hier nicht verrathen. Er wirft also Brocken dazwischen wie: aber das sind ja Kleinigkeiten! oder: ein hübscher Mädchenkopf lebendig ist mir lieber als tausend gemalte! oder, vielleicht gerade im Hinblick auf sich selbst: die Malerei könnte Vortreffliches leisten, wenn sie nur wollte! — So, und nicht anders treibt es Francis Bacon. Wer ihn nur ein Viertel oder ein Zehntel kennt, hält diese Allüren für den Kern. Wer aber ihn und daneben die Dramen des grossen Briten eifrig und ehrlich studirt, weiss, dass Francis Bacon das Theater und das Drama liebte, verehrte und verklärte, wie kein anderer Sterblicher es je gethan hat; wer dem grossen Räthsel mit den Augen des Naturforschers und des Dichters nahe tritt, weiss, dass Francis Bacon den „William Shakespeare“ so gut kannte wie sich selbst. Denn trotz aller Festreden, General-Versammlungen und Shakespeare-Gesellschaften der Welt: „William Shake-

speare,“ der Dichter, ist und bleibt das Pseudonym Francis Bacon's, des Gelehrten. —

Das waren die Haupteinwände Kuno Fischer's auf der Weimarer General-Versammlung.

Doch genug von diesem Tand (toys), sagen wir mit Bacon, verlassen das Gebiet der leidigen Polemik und schreiten ruhig auf dem von uns eingeschlagenen Pfade der Wissenschaft weiter.

NEUE HAMLET-ENTHÜLLUNGEN.

„Mehr Dinge giebt's im Himmel und auf Erden, Horatio,
Als unsre Weltweisheit sich träumen lässt.“

Niemand wird mir widersprechen, wenn ich behaupte, in der Tragödie Hamlet spielt die Verstellungskunst eine grosse Rolle; denn in einer Reihe von Hauptscenen simulirt Prinz Hamlet den Wahnsinn. Jedermann wird mir zugeben, dass in derselben Tragödie die Freundschaft stark in den Vordergrund tritt; denn wer die Scenen zwischen Hamlet und Horatio einmal gehört oder gelesen hat, der vergisst sie sobald nicht wieder. Auch darin werde ich kaum auf Widerspruch stossen, wenn ich sage, in Hamlet ist viel von Gesundheit und Krankheit zu sehen und zu hören. Alle Aerzte und Naturforscher stimmen in dieser Ansicht überein. Und wenn ich zum vierten die List als Bestandtheil der Tragödie betone, so wolle

man sich der grossen Schauspielszene im dritten Akte erinnern, wo König Claudius durch die Schlaueit Hamlets entlarvt wird. — Ich glaube mich also im vollkommenen Einverständnis mit allen meinen Lesern, wenn ich das Ebengesagte kurz in den Satz zusammenfasse: Verstellungskunst, Freundschaft, Gesundheitspflege und List treten in der Tragödie Hamlet klar und lebhaft zu Tage.

Nun hat aber Francis Bacon, der Mann, den wir unzweifelhaft als den einzigen und wahren Dichter der Dramen zu betrachten haben, die unter dem Pseudonym William Shakespeare erschienen sind, nun hat Francis Bacon uns eine Sammlung von 58 Essays geschenkt. Vier von diesen Essays tragen die Ueberschriften: „Von der Verstellungskunst“, „Von der Freundschaft“, „Von der Herrschaft der Gesundheit“ und „Von der List“ (Of Simulation and Dissimulation, Of Friendship, Of Regiment of Health, Of Cunning). Und betrachten wir sie näher, so geben sie uns ein gut Theil Theorie von dem, was uns die Hamlet-Dichtung in Praxis vor Augen und Ohren führt, so geben sie uns eine klare und treue Erläuterung einer ganzen Reihe von Hamlet-Scenen und insbesondere Winke zum Verständniss des Charakters des Prinzen Hamlet selbst.

Von der Simulation und Dissimulation.

Der Gedankengang des Essays ist folgender. Verstellungskunst ist zwar eine schwächliche Weisheit, aber sie ist im Leben nicht zu entbehren. Es giebt drei Grade des Sichverbergens und Sichverhüllens. Der erste ist Verschwiegenheit, der zweite Dissimulation, d. h. negative Verstellung (wenn einer sich nicht so zeigt, wie er in der That ist), der dritte Simulation, d. h. positive Verstellung (wenn einer vorgiebt, etwas zu sein, was er in der That nicht ist). Dann werden die drei Vortheile und die drei Nachteile der Simulation und Dissimulation besprochen. Damit ist der kurze Essay zu Ende.

Den ersten Grad, die Verschwiegenheit, bezeichnet Bacon mit den Worten Verschlossenheit, Zurückhaltung und Geheimhalten (Closeness, Reservation and Secrecy). Alle drei treten in der Tragödie Hamlet deutlich hervor. Schweigen, trotz freundlicher und heftiger Zusprache, bewahrt in der ersten Scene der Geist. Mit der Klage: „Doch brich mein Herz, denn meine Zung' muss schweigen!“ (But break, my heart, — for I must hold my tongue!) beendet Hamlet sein erstes Selbstgespräch. In derselben Scene bittet Hamlet die Freunde, die bis jetzt den Vorgang verborgen

(conceal'd) gehalten haben, auch ferner Schweigen (silence) zu bewahren: „Und was auch diese Nacht geschehen mag, gebt ihm Verständniss, aber keine Zunge“ (And whatsoever else shall hap to-night, give it an understanding but no tongue). In der grossen fünften Scene verschweigt der Geist dem Sohne die Geheimnisse (secrets) seines Gefängnisses (prison-house). Als darauf die Freunde in Hamlet dringen, ihnen die Mittheilungen des Geistes zu offenbaren, ist seine erste Frage: „Wollt ihr verschwiegen sein?“ (But you'll be secret?) Darauf lässt er sie drei Mal Verschwiegenheit schwören, schärft ihnen genau ein, wie sie sich zu betragen haben, dass niemand etwas merke, und ersucht sie dann, ihm zu folgen: „Und noch die Finger auf den Lippen, bitt' ich“. (And still your fingers on your lips, I pray). Soviel des Geheimhaltens allein im ersten Akte, und zwar zwischen den Personen Hamlets, des Geistes und der Freunde des Prinzen. Es ist soviel, dass man ihn fast den Akt der Verschwiegenheit nennen könnte. — Das, was mit Verslossenheit (Closeness) bezeichnet wird, tritt uns am schärfsten in der Gestalt des verschlossenen Königs Claudius entgegen, der schweigend den Brudermord im Gewissen trägt und keinem Freunde sich eröffnet. — Zurückhaltung wird der Ophelia

vom Vater gepredigt, und Zurückhaltung wird von da ab von ihr gegen Hamlet bewahrt. — Den Gegensatz zu all dem Verschlossenen, Verschwiegenen und Zurückhaltenden bildet der stürmische, feurige Laertes, der allen, selbst dem Könige, die Wahrheit in's Gesicht schleudert, und der alte Schwätzer Polonius, der, um mit Bacon's Essay zu reden, „über alles plaudert, was er weiss und was er nicht weiss“ (he that talketh what he knoweth, will also talk, what he knoweth not).

Der zweite Grad der Verstellungskunst, die Dissimulation, lehnt sich, laut Bacon, auf das Engste an den ersten Grad an. Denn wer etwas wirklich verschweigen will, muss auch die Kunst besitzen, sich bis zu einem gewissen Grade zu verstellen. — In dieser Kunst der Dissimulation unterrichtet Hamlet die Freunde in der erwähnten Schwurscene am Ende des ersten Actes:

„Dass ihr, wenn ihr mich seht dann, niemals wollt
Mit so verschränkten Armen, oder so,
Die Köpfe schüttelnd, oder durch den Vortrag
Von irgend welchen zweifelhaften Reden,
Als „nun, man weiss“, „wir könnten, wenn wir
wollten,“
„Ja, wenn wir reden möchten,“ „Leute giebt's,
wenn die nur dürften“ —

Und solch verstohlnes Deuten mehr, verrathet,
Dass ihr von mir was wisst! Dies nicht zu thun:
So Gott in eurer höchsten Noth euch helfe:
Schwört.“

(That you, at such times seeing me, never shall,
With arms encumber'd thus, or this head-shake,
Or by pronouncing of some doubtful phrase,
As, „Well, well, we know,“ or „We could, an if
we would,“

Or „If we list to speak,“ or „There be, an if they
might,“

Or such ambiguous giving out, to note
That you know aught of me: — this not to do,
So grace and mercy at your most need help you,
Swear.)

Diese Kunst der Verstellung lehrt ferner in der nächsten Scene (II, 1.) der alte Polonius seinem Diener Reynoldo. Diese Kunst der Verstellung wendet König Claudius an und vergleicht sie (III, 1) der Schminkekunst einer Dirne (plastering-art of a harlot). — Dass Hamlet selbst trefflich dissimulirt, braucht nicht im Einzelnen nachgewiesen zu werden.

Der dritte Grad der Verstellungskunst, die Simulation oder positive Verstellung, wird von Hamlet allein, und zwar in meisterhafter Weise,

gehandhabt. Den Freunden gegenüber bei vollkommen klarem Verstande, spielt er gegenüber dem Könige und dem Hofe den Wahnsinnigen, und diese Täuschung gelingt ihm vollkommen.

Die Verstellungskunst ist also in allen drei von Francis Bacon aufgestellten Graden in der Hamlet-Tragödie deutlich nachzuweisen. Wie steht es nun mit den Vortheilen und Nachtheilen der Simulation und Dissimulation, die der Essay nennt?

Der erste Vortheil ist, „den Widerstand schlafen zu legen und zu überraschen“ (to lay asleep opposition, and to surprise). Hamlet lullt das Gemüth des Königs ein, unterdrückt so jedes ernsthafte Vorgehen des Feindes und überrascht und entlarvt den Verbrecher durch das Schauspiel. Ebenso überraschte Claudius im Schlafe den widerstandslosen Bruder, und dasselbe geschieht in dem von Hamlet vorgeführten italienischen Schauspiele.

Der zweite Vortheil ist der, „sich einen guten Rückgang offen zu lassen“ (to reserve to a Mans self a fair retreat). In diesem Sinne ist der Schlussmonolog des zweiten Aktes gehalten, wo Hamlet immer noch schwankt, ob er die Schandthat des Oheims glauben soll.

Der dritte Vortheil ist der, „besser das Herz eines andern zu ergründen“ (the better to discover the mind of another). So räth Polonius

dem Diener, sich zu verstellen, damit er das wahre Thun und Treiben des jungen Laertes um so besser durchschauen könne.

Und nun zu den Nachtheilen; „Der erste, dass Simulation und Dissimulation das Aussehen der Furchtsamkeit an sich tragen, die in jedem Geschäfte die Federn des Pfeiles verdirbt, so dass er nicht glatt zu seinem Ziel auffliegt“ (The first, That Simulation and Dissimulation commonly carry with them a shew of fearfulness, which in any business doth spoil the feathers of round flying up to the mark). — Die äussere Schau der Furchtsamkeit tritt in Hamlets berühmtem Monologe III, 1 zu Tage: „So macht's Gewissen Memmen aus uns allen; und des Entschlusses angeborne Farbe wird von des Gedankens Blässe angekränkt.“ In der Zeile vorher das Wort „fliegen“ (fly) mit Bezug auf ein Ziel, und gleich darauf die Simulation gegenüber der geliebten Ophelia. Dem Bilde vom gefiederten Pfeile aber begegnen wir noch zwei Mal. Der König kniet (III, 3) am Betpulte, er erhebt sich mit dem Seufzer: „Meine Worte fliegen auf, meine Gedanken bleiben unten“ (My words fly up, my thoughts remain below) — sein Gebet ist ein beschädigter Pfeil, der sein Ziel, den Himmel, nicht mehr findet. Und Akt II, 2 Hamlet zu den Hof-

herren Gùldenstern und Rosenkranz: „Eure Verschwiegenheit gegen König und Königin soll durch Mauserung keine Feder verlieren“ (so shall . . . your secrecy to the king and queen moult no feather).

Der zweite Nachtheil ist, „dass es die Gedanken vieler verwirrt und stutzig macht, die sonst vielleicht mit einem gehen würden, und dass es einen Mann fast allein auf sein Ziel zuschreiten lässt“ (that it puzzleth and perplexeth the conceits of many, that perhaps would otherwise co-operate with him, and makes a man walk almost alone to his own ends). Das Wort „puzzle“ (verwirren) kommt in allen Shakespeare-Dramen zusammen genommen nur vier Mal vor. Zwei Mal davon im Hamlet, das eine Mal kurz vor dem Auftreten der Ophelia im grossen Monologe „Sein, oder nicht sein.“ Indem Hamlet seine Verstellungskunst auch gegen die Geliebte anwendet, werden ihre Gedanken verwirrt, sie verfällt in wirklichen Wahnsinn. Und Laertes, der ohne Zweifel, wenn er in die Vorgänge eingeweiht war, auf Seite Hamlets gestanden hätte, stellt sich ihm als Feind gegenüber.

„Der dritte und grösste Nachtheil ist, dass es den Menschen eines der Hauptwerkzeuge zum Handeln beraubt, nämlich des Vertrauens und

Glaubens“ (The third and greatest is, That it depriveth a man of one of the most principal instruments for action, which is Trust and Belief). Hierin findet das Zaudern und die Unentschlossenheit Hamlets zur entscheidenden That, die durch alle Akte hindurch, besonders aber in den selbstanklägerischen Monologen hervortritt, ihre beste Erklärung. Die Unfähigkeit, kraftvoll zu handeln, bedingt durch die fortwährende Simulation, ist das, was man gemeinhin als die tragische Schuld im Charakter des Hamlet bezeichnet hat. — Noch ein einziger kurzer Satz, und der Essay ist zu Ende; so dass dieser Punkt, von Bacon selbst als „der grösste“ bezeichnet, zugleich den bedeutungsvollen Abschluss dieses bedeutungsvollen Essays und den Kernpunkt der Charakterzeichnung des Prinzen Hamlet bildet.

Also nicht nur die drei Arten der Verstellungskunst, sondern auch ihre drei Vortheile und ihre drei Nachtheile, stimmen genau mit der Gedankenwelt der Hamlet-Tragödie überein. Aber damit nicht genug. Es finden sich vielmehr ausser den in dieser Hauptübersicht gefundenen Uebereinstimmungen auch noch eine Menge anderer Hindeutungen auf ganz bestimmte Scenen und Worte der Tragödie in dem Bacon'schen Essay wieder.

Gleich im ersten Satze lesen wir: „Es erfordert einen starken Verstand und ein starkes Herz, zu wissen, wann man die Wahrheit sagen und thun soll“ (it asketh a strong Wit and a strong Heart, to know when to tell truth, and to do it.) So ziehen sich denn auch die Bitten um ein starkes und die Klagen über ein schwaches Herz durch das ganze Stück hin. Akt I, 2 „ein unbefestigtes Herz“ (a heart unfortified), Akt I, 2 „doch brich, mein Herz, denn meine Zung' muss schweigen!“ (but break, my heart, for I must hold my tongue). Akt I, 5 „halt', halt', mein Herz!“ (hold, hold, my heart) Akt III, 2 „o Herz, lass nicht von deiner Natur“ (o heart, lose not thy nature) und Akt V, 2 das rührende Freundeswort, das Horatio dem sterbenden Prinzen weiht: „Da bricht ein edles Herz!“ (Now cracks a noble heart!)

Der zweite Satz des Essays lautet: „Tacitus sagt, Livia schickte sich gut in die Künste ihres Gatten und in die Dissimulation ihres Sohnes; indem er Verheimlichungskünste und Politik dem Augustus und Dissimulation dem Tiberius zusprach“ (Tacitus saith, Livia sorted well with the Arts of her Husband and Dissimulation of her Son; attributing Arts or Policy to Augustus, and Dissimulation to Tiberius). Dieser Satz entspricht ganz und gar den Verhältnissen zwischen Mutter, Sohn und

Stiefvater in der Tragödie. Gertrude, die Königin, weiss sich in die Verstellungskunst ihres Gatten Claudius wie in die Dissimulation ihres Sohnes Hamlet gleich gut zu schicken, sie steht vermittelnd zwischen Sohn und Stiefvater.

Sehen wir weiter. „Der verschwiegene Mann hört viele Geständnisse, denn wer wird sich einem Schwätzer oder Plauderer anvertrauen?“ (The Secret Man heareth many Confessions: For who will open himself to a Blab or a Babler?) In diesem Sinne hält Hamlet den alten Horcher und Babelhans Polonius (das englische Wort ist Blab und Babler) zum Besten (Akt II, 2 und Akt III, 3). Hören wir Bacon weiter. „Die Blosslegung des Innern eines Menschen durch seinen Gesichtsausdruck ist eine grosse Schwäche und Unvorsichtigkeit, denn sie wird oftmals mehr gemerkt und erhält mehr Glauben als eines Mannes Worte“ (The discovery of Mans self, by the tracts of his countenance, is a great weakness and betraying, by how much it is many times more marked and believed, than a Mans words). So verräth sich in der Schauspielszene III, 3 der verschwiegene Claudius durch seine Gesichtszüge den Beobachtungen des Hamlet und Horatio. — Und endlich: „Es ist ein recht arglistiges spanisches Sprichwort: „Sag eine Lüge und finde eine Wahrheit, als

gäbe es keinen andern Weg, etwas zu entdecken als den der Simulation“ (it is a good shrewd Proverb of the Spaniard, Tell a lye, and find a Truth; as if there were no way of discovery, but by Simulation). In der 1. Scene des II. Actes findet dieses von Bacon citirte Sprichwort, durch ein dichterisches Bild geschmückt, seine vollkommene Parallele. Der alte Polonius giebt einem Diener Auftrag, sich zu verstellen, um desto eher die Wahrheit über Laertes zu erfahren: „Dein Lügenköder fängt den Karpfen Wahrheit“ (Your bait of falsehood takes this carp of truth) — hier wie dort durch Lüge zur Wahrheit der Grundgedanke. Und noch in demselben Satze nennt Polonius dies Verfahren einen „assay“ durch List. „Assay“ und „Essay“ aber ist von Haus aus dasselbe. Kurz, Polonius citirt nicht nur das spanische Sprichwort, sondern bringt es auch, gleich Bacon, mit dem Worte „Essay“ in engste Gedankenverbindung.

Und so liesse sich Satz für Satz, Gedanke für Gedanke, Wort für Wort dieses Essays „Of Simulation and Dissimulation“ in der Tragödie „Hamlet“ nachweisen, Alles — mit einziger Ausnahme der Worte „Simulation“ und „Dissimulation“ selbst. Der grosse Dichter, den die Zukunft nicht anders als Bacon-Shakespeare bezeichnen wird, vermied

es, ja man möchte fast sagen verachtete es vornehm, da wo er als Dichter auftrat, das mit nackten Worten zu nennen, was einen der Kernpunkte in der Handlung der Tragödie und in den Charakteren der Personen ausmacht. Wie er dissimulirt, indem er sich hinter den Namen „William Shakespeare“ versteckt, so verheimlicht er in der Tragödie die beiden Worte „Simulation“ und „Dissimulation“. Er setzt sie erst als Ueberschrift über den Essay, den er ein Jahr, ja nur wenige Monate vor seinem Tode als einen Theil seiner Hamlet-Erklärung in die Welt sendet. 1616 war der Schauspieler Shakspere gestorben, neun Jahre später, 1625, erschien der Essay „Of Simulation and Dissimulation“ in der 3. Essayausgabe, Ostern 1626 starb Francis Bacon. — Dem Essay-satze, der die Haupterklärung für Hamlets Charakter abgiebt, folgt, wie wir schon bemerkten, nur noch ein einziger Satz. Dieser Schlusssatz bezieht sich offenbar nicht nur auf die Figur des Prinzen Hamlet, sondern auch auf den Dichter und Essayschreiber Bacon-Shakespeare selbst: „Die beste Gemüthsmischung ist, den Ruf der Wahrhaftigkeit zu erwerben, Verschwiegenheit zu gebrauchen, Dissimulation zeitweilig anzuwenden, und eine Macht, sich zu verstellen, wo kein anderes Mittel übrig ist“ (The best composition and tempe-

rature is, to have Openness in fame and opinion, Secrecy in habit, Dissimulation in seasonable use, and a power to feign, if there be no remedy).

Von der Freundschaft.

Auch der Inhalt des Essays „Von der Freundschaft“ gruppirt sich sehr übersichtlich. — Jedermann hat das Bedürfniss nach Freundschaft. Ihre besten Früchte sind drei: Erstens, Leid und Freude mit dem Freunde zu theilen und das Herz zu erleichtern; zweitens die Gedanken mit dem Freunde auszutauschen, sich von ihm Rath zu holen und so den Geist zu befestigen und zu erweitern; drittens die thätige Hilfe, die uns der Freund gewährt, indem wir ihm eine Rolle übertragen, die wir selbst nicht spielen können, und indem er unsere Thaten über den Tod hinaus fortsetzt, gleichsam unser zweites Leben lebt.

Die erste Frucht: „die Erleichterung und Entlastung der Fülle und der Wallungen des Herzens, die von Leidenschaften aller Art verursacht und herbeigeführt werden“ (the Ease and Discharge of the Fullness and Swellings of the Heart, which Passions of all kinds do cause and induce). — Ein treuer Freund, dem wir Gram, Freude, Furcht, Hoffnung, Verdacht und Geheimnisse (Griefs, Joys,

Fears, Hopes, Suspicions, Counsels) anvertrauen können, ist das Recept, das unser Herz öffnet. Selbst die weisesten Fürsten (princes) haben das Bedürfniss nach einem Freunde, und so haben sie denn oft einige Diener an sich gebunden, die sie selbst Freunde genannt haben und denen sie erlaubten, sie wiederum so zu nennen. — Soweit der Essay. Die Thatsache wiederholt sich dramatisch beim ersten Zusammentreffen Hamlets mit Horatio. Hamlet (I. 2) steht mit übervollem Herzen und haucht die Worte: „Doch brich, mein Herz, denn meine Zung' muss schweigen!“ (But break, my heart, — for I must hold my tongue!), da tritt Horatio auf. Hamlet vermuthet den Freund auf der Wittenberger Hochschule; als er ihn erblickt, ruft er freudig erstaunt seinen Namen.

„Horatio. Ja, Prinz, und Euer armer Diener immer.
Hamlet. Mein guter Freund; den Namen
lasst uns wechseln.“

(Horatio. The same, my lord, and your poor
servant ever.

Hamlet. Sir, my good friend; I'll change that
name with you.)

Gram — Herzenswallung — Prinz — Diener —
Freund — Gegenseitigkeit der Freundschaft —

diese erste Frucht der Freundschaft ist in der Shakespaearedichtung so Baconisch, als nur je eine Dramenscene einem Essaysatze ähnlich sein kann.

Die zweite Frucht der Freundschaft: „Dass sie heilsam und oberherrlich für den Verstand ist“ (Healthful and Sovereign for the Understanding). Hierfür bietet die Tragödie neben einer Reihe anderer Beispiele den Freundesrath des Horatio (I, 4), dem Geiste nicht zu folgen, damit er, der aufgeregte Prinz, nicht der Herrschaft (Souveraignty) der Vernunft beraubt werde und in Tollheit falle. — Bald darauf betont der Essay den Unterschied zwischen dem Freunde und dem Schmeichler. Hamlet aber beginnt seine grosse Freundschaftsrede an Horatio (III, 2) mit den Worten: „Glaub' nicht, ich schmeichle“ (Nay, do no think I flatter). — Auch den Kernpunkt dieser Freundschaftsrede finden wir im Essay wieder; Bacon sagt: „Freundesrath ist trockener und reiner, als der aus unserm eigenen Verstand und Urtheil kommt, die immer beeinflusst sind und gewässert von den Neigungen und Gewohnheiten“ (is dryer and purer than that which cometh from his own Understanding and Judgment, which is ever infused and drenched in his Affections and Customs). Poetisch verklärt derselbe Gedanke Akt III, 2:

„Gesegnet die, in denen Blut
Und Urtheil sind so wohlgemischt, dass sie
Nicht eine Pfeife für Fortunas Finger,
Zu spielen, wie's ihr passt. Gieb mir den Mann,
Der nicht der Knecht der Leidenschaft, ich will
ihn tragen
In meines Herzens Kern, im Herzen meines Herzens,
So wie ich dich.“

(bless'd are those
Whose blood and judgment are so well commingled,
That they are not a pipe for fortune's finger
To sound what stop she please. Give me that man
That is not passion's slave, and I will wear him
In my heart's core, ay, in my heart of heart,
As I do thee.)

Hamlet bittet darauf den Freund, mit ihm zugleich die Mienen des Königs während des Schauspiels auf's Schärfste zu beobachten. Der Hof erscheint, das Schauspiel beginnt, der König weiss sich nicht zu beherrschen, springt in Zorn auf und verlässt den Saal. Wer will es leugnen, dass diese Scene und der Bacon-Essay eng mit einander verknüpft sind, wenn wir wenige Sätze weiter bei Bacon lesen, dass zwei Augen mehr sehen als eines, dass ein Zuschauer oft mehr sieht als ein Spieler, und dass ein Mann im Zorne nicht so

weise ist, wie einer, der seine Ruhe bewahrt hat? — Der Satz ist verschränkt gesagt, hat aber durchaus den hier angegebenen Sinn. In der That lautet er: „Man möge denken, wenn man will, dass zwei Augen nicht mehr sehen als eines; oder dass ein Spieler stets mehr als ein Zuschauer sieht; oder dass ein Mann im Zorne so weise ist als der, der die vierundzwanzig Buchstaben vor sich hin gesagt hat“ (A man may think, if he will, that two Eyes see no more than one; or that a Gamester seeth always more than a Looker on; or that a man in Anger is as wise as he that hath said over the four and twenty Letters). Man möge denken, wenn man will —, d. h. also Ich, der Schreiber dieser Zeilen, denke umgekehrt: zwei Augen sehen mehr, der Zuschauer sieht mehr, der Ruhige ist weiser als der Zornige.

Und nun zur dritten Frucht der Freundschaft. „Ein Freund ist ein anderes Selbst“ (a Friend is another himself), ja, „ein Freund ist mehr als das Selbst“ (a Friend is far more than himself). Denn Menschen haben ihre Zeit und sterben oft, ehe sie etwas vollbracht haben, was ihnen besonders am Herzen liegt“ (Men have their time, and dye many times in desire of some things, which they principally take to heart). Ein treuer Freund kann diese Dinge fortsetzen, so dass der Mensch gleich-

sam zwei Leben hat. — Wir erblicken hierin das Spiegelbild der Sterbescene (V, 2). Hamlet hat den tödtlichen Stich erhalten. „Hätt' ich nur Zeit, ich könnt' euch sagen —“ so seufzt er. Horatio will mit ihm sterben, Hamlet aber bittet ihn dringend, weiterzuleben, seinen verwundeten Namen zu schützen und der Welt seine Geschichte zu erzählen. —

Der Schluss des Simulations-Essays führte uns zum Verständniss des Hauptcharakterzugs des Hamlet, der Schluss des Freundschafts-Essays giebt uns den Kommentar zur Sterbescene.

Der Name Hamlet oder Shakespeare ist freilich auch in diesem Essay nicht genannt, auch wird keine Verszeile wörtlich citirt, denn der grosse Dichter verschmäht es, vor der Allgemeinheit seiner Leser das Visir zu lüften; aber, wenn keine ganzen Verse in dem Essay vorkommen, so klingen uns doch wenigstens einzelne Hamlet-Worte lebhaft und eindringlich daraus hervor. An der Stelle, wo vom Austausch des Namens Freund zwischen einem Prinzen und einem edeln Diener gesprochen wird, erscheinen dicht neben einander auch die Worte „time“ und „joined“ (Zeit und verbunden). Und „the time is out of joint“ (die Zeit ist aus den Banden), so ruft Hamlet am Schlusse des ersten Aktes seinem Horatio zu.

Und wenn am Schlusse des Essays, da, wo der Freund das zweite Leben genannt wird, zweimal die Worte stehen: „How many things are there —“ (Wie viele Dinge giebt es, die —), wer dächte dabei nicht an den Anfang des bekannten Hamlet-Wortes: „There are more things in heaven and earth, Horatio —“ (Mehr Dinge giebt's im Himmel und auf Erden, Horatio —)? Dass der Mann, der diesen Essay componirt und niedergeschrieben und einige Monate vor seinem Tode veröffentlicht hat, dass dieser Mann dabei nicht an Hamlet und an die Bühne gedacht habe, wird fürderhin niemand mit Ernst behaupten dürfen. Ist doch auch gerade das letzte Wort, mit dem der Essay abschliesst, das Wort „Bühne“ (stage): „Ich habe die Regel gegeben, wo einer seine eigene Rolle nicht schicklich spielen kann: wenn er keinen Freund hat, mag er die Bühne verlassen.“ (I have given the Rule, where a man cannot fitly play his own part: If he have not a Friend; he may quit the Stage). Rolle! Spielen! Bühne! die Stichworte dieses Schlusssatzes der Bacon'schen Betrachtungen über die Freundschaft. — —

Wir haben somit die Ueberschau zweier Essays, des Essays „Von der Simulation und Dissimulation“ und des Essays „Von der Freundschaft“ im Vergleiche mit Hamlet zu Ende geführt und jetzt nur

noch eines eigenthümlichen Satzes zu gedenken, der zwischen beiden Essays und zugleich zum „Hamlet“ hinüber eine feste Brücke schlägt. Bereits die Ausgabe vom Jahre 1612 hatte einen Essay „Von der Freundschaft“. Dieser kurze Aufsatz aber (er umfasste nur sechzehn kurze Sätze) erschien 1625 etwa auf's Achtfache verlängert. Die meisten Gedanken hatte Bacon in veränderter Form in die Neubearbeitung hinübergenommen. Der Satz, aus dem 1625 der Schlusssatz (die Scene verlassen) entstanden ist, steht 1612 mitten in dem Essay und lautet so: „Es giebt manche, deren Leben ist, als ob sie beständig auf einer Bühne spielten, verkleidet gegen alle andern, offen nur gegen sich selbst“ (There bee some whose lives are, as if they perpetually plaid upon a stage, disguised to all others, open onely to themselves). Da haben wir alle drei: Simulation, Bühne und Freundschaft in inniger Gedankenverbindung.

Vom Regiment der Gesundheit.

Dass Hamlet in allen Akten wie ein Arzt und Naturforscher spricht und handelt, dies zu beweisen, ist gegenwärtig nicht die Zeit und der Ort. Ich habe es an anderer Stelle gethan, wo ich den Zusammenhang des „Hamlet“ mit den naturwissenschaftlichen und philosophischen Werken

Bacons dargelegt habe. Hier genüge es, sich einiges wenige in's Gedächtniss zu rufen. Hamlet treibt vergleichende Anatomie (V, 1); Hamlet philosophirt in naturwissenschaftlicher Weise über Tod und Selbstmord; Hamlet spricht des längeren über die Trunksucht seines Stiefvaters und giebt seiner Mutter moralisch-medizinische Enthaltensregeln; Hamlet nennt sich einen Arzt, der gekommen ist, die Zeit, die aus dem Gelenke ist, wieder einzurichten; Hamlet vergleicht die Geliebte einem anziehenden Magneten; Hamlet philosophirt über die Sinne, über den Kreislauf des Stoffes und sein Brief an die geliebte Ophelia beginnt mit den Worten: „Zweifle, dass die Sterne Feuer sind, zweifle, dass die Sonne sich bewegt“ (Doubt thou the stars are fire; doubt that the sun doth move) und ist unterzeichnet „Dein, solange diese Maschine ihm gehört. Hamlet“ (whilst this machine is to him. Hamlet).

So entsprechen denn auch alle Anschauungen des Essays „Von der Herrschaft der Gesundheit“ den im Hamlet vertretenen. Drei drastische Beispiele mögen es erweisen.

Einer der ersten Essaysätze lautet: „Berücksichtige das Vorrücken der Jahre und denke nicht immer dasselbe thun zu können, denn das Alter lässt sich nicht Trotz bieten“ (Discern of the coming

on of years, and think not to do the same things still; for Age will not be defied). Der übernächste Satz empfiehlt, Diät, Schlaf, Leibesübung, Kleidung zu beachten (Examine thy Customs of Diet, Sleep, Exercise, Apparel). — Hören wir die Tragödie (IV, 7):

„Der Jugend ziemt nicht weniger
Die leichte lose Kleidung, die sie trägt
Als dem gesetzten Alter seine Zobel
Und die Gewande, die Gesundheit ihm
Und Würde leihen.“

(For youth no less becomes
The light and careless livery that it wears
Than settled age his sables and his weeds
Importing health and graveness.)

Mithin eine fünffache Gedanken- und Wortgleichheit: Gegensatz zwischen Jugend und Alter in Betreff der Kleidung und ihrer Wirkung auf die Gesundheit.

Den Essayworten „Hüte dich vor plötzlichem Wechsel“ (Beware of sudden change), „Prüfe deine Gewohnheiten,“ (Examine thy Customs) „Entwöhne dich Schritt für Schritt“ (Discontinue it by little and little) entsprechen durchaus die Gewissens- und Gesundheitsvorschriften, die Hamlet der Mutter giebt (III, 4). Allmählich soll sie

sich ihrer übeln Gewohnheiten enthalten und so Schritt für Schritt die Natur besiegen.

„Und das wird eine Art von Leichtigkeit
Der folgenden Enthaltung leihn; die nächste
Wird dann noch leichter: denn die Uebung kann
Fast das Gepräge der Natur verändern.“

(And that shall lend a kind of easiness
To the next abstinence: the next more easy;
For use can almost change the stamp of nature.)

Gleich darauf zählt der Bacon'sche Essay das auf, was gesundheitsfördernd für den Geist ist. An letzter Stelle erwähnt er ausführlich „Studien, die das Gemüth mit glänzenden und strahlenden Dingen erfüllen, wie Geschichte, Fabeln und Naturbetrachtungen“ (Studies that fill the mind with splendid and illustrious Objects, as Histories, Fables, and Contemplations of Nature). Damit aber sind gerade die Lieblingsbeschäftigungen Hamlets getroffen. Er liebt Geschichten und Fabeln, Dichtung, Schauspiel und Schauspieler, er studirt die Natur und ergeht sich in beständigen Naturbetrachtungen.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass die Stelle des Essays, die von den Gewohnheiten spricht und „Diät, Schlaf, Leibesübung, Kleidung“ aufzählt, in der späteren lateinischen Ausgabe noch

verschämt das Wort „mansio“ einfügt. Das berührt aber gerade den Punkt, den Hamlet der Mutter abgewöhnen will. Auch der ganze eben genannte Satz war erst 1625 eingeschoben.

Von der List.

Der Essay „Von der List“ beschäftigt uns hier nur in seinem Anfang, und zwar nur da, wo wiederum die Einschiegung von 1625 beginnt. Einer kurzen Einleitung, in der die List eine „gekrümmte Weisheit“ (Crooked Wisdom) genannt wird, folgt die Aufzählung von zehn bis fünfzehn verschiedenen Beispielen von List. Gleich das erste Beispiel stimmt mit der von Hamlet angewandten List der Beobachtung während des Schauspiels überein. „Es ist eine Art der List,“ sagt Bacon, „den, mit dem man spricht, mit den Blicken zu beobachten, wie es die Jesuiten vorschreiben; denn es giebt viele weise Männer, die verschwiegene Herzen haben, aber durchsichtige Mienen“ (There is a point of Cunning to wait upon him, with whom you speak, with your eye, as the Jesuits give it in precept: For there may be many Wise Man that have secret Hearts and transparent Countenances). Der dissimulirende König Claudius hat ein verschwiegenes Herz und eine durch-

sichtige Miene; er verräth sich dadurch den Beobachtungen Hamlets und Horatios.

Der Essay „Von der List“ ist somit der dritte, der an hervorragender Stelle auf den Mittelpunkt der Tragödie Hamlet, auf das Schauspiel im Schauspiel, hindeutet. Und selbst das Wort „List“ (cunning) bringt Hamlet in engste Verbindung mit dem Gedanken an die Schauspielvorstellung. Am Ende des zweiten Aktes, als dem Prinzen der Gedanke des Schauspiels zum ersten Male auftaucht, sind seine Worte:

„Ich hab' gehört, dass schuldige Geschöpfe
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die List
Der Scene so getroffen worden sind . . .“

(I've heard
That guilty creatures sitting at a play
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul . . .)

Wir haben also gesehen, wie in diesen vier Essays nach einander die drei Arten der Verstellungskunst: Verschwiegenheit, Dissimulation und Simulation, ihre drei Vortheile und ihre drei Nachteile geschildert werden und sich sämmtlich im Hamlet wiederholen. Wir haben gesehen, wie die drei Hauptfrüchte der Freundschaft geschildert

werden und sich genau in derselben Reihenfolge im Hamlet offenbaren: die erste, zweite, dritte Frucht im ersten, dritten, fünften Akte. Wir haben gesehen, wie sich ein dritter Essay mit den Anschauungen über Gesundheitspflege im Hamlet deckt. Wir haben gesehen, wie der Anfang eines vierten Essay mit der List Hamlets gänzlich übereinstimmt.

In zwanzig Scenen theilen die modernen Ausgaben die fünf Akte der Tragödie Hamlet ein. In alle fünf Akte und in sämtliche Hauptscenen, in nicht weniger als fünfzehn, hat uns die Betrachtung der vier Essays geführt, in mehrere doppelt, und der Ueberlistungsscene des Königs sind wir drei Mal begegnet. Wir haben damit zugleich eine Menge von Aufklärungen über eine ganze Reihe von Scenen der Tragödie aus Bacons Aufsätzen geschöpft. Wir haben einen Hauptzug im Charakter Hamlets, seine Verstellungskunst und die damit verknüpfte Schwäche und Zaghaftigkeit, kennen gelernt. Wir haben eine Menge Nebenzüge im Charakter Hamlets an der Hand Bacons belauscht. Wir haben sein Verhältniss zu Horatio, zu Ophelia, zu Laertes, zur Mutter, zu den Schauspielern, seinen Hohn gegen Polonius wiedergefunden. Die Essays haben helle Streiflichter geworfen auf die Figur des verschlossenen

Königs Claudius wie auf die Charakteristik sämtlicher eben genannten Personen. — Kurz, diese Essays, von ihrem Verfasser am Spätabende seines Lebens in die Welt gesandt, geben uns in der Form einer geistvollen Plauderei den trefflichsten Kommentar zur Charakteristik und Psychologie der Hamlet-Dichtung, den wir uns denken können; den besten schon deshalb, weil er aus der Feder desselben Mannes floss, der der Welt in der Fülle seiner Jahre den „Hamlet“ geschenkt hatte.

Trefflich zu alledem stimmt der Titel, den die Essays in der lateinischen Ausgabe tragen: „Sermones fideles, sive Interiora Rerum“ (Getreue Reden oder das Innere der Dinge). Die betrachteten Essays helfen uns, das Innere der Hamlet-Tragödie ergründen; sie geben uns einen Theil der Hamlet-Theorie, wie uns die schwerwissenschaftlichen Schriften Bacons die Theorie der wissenschaftlichen Gedankenwelt dieser Tragödie der Tragödien enthüllt haben.

Wenn der und jener, dem es immer noch nicht einleuchten will, dass wir in Francis Bacon den unsterblichen Dichter der Shakespeare-Dramen verehren müssen, wenn der und jener immer noch mit dem Einwande kommt: aber dieser Bacon klingt doch so anders als dieser Shakespeare! so verweisen wir ihn auf die eigenen Anschauungen

Bacons. Den Stoff und die Gedanken haben Poesie und Wissenschaft mit einander gemein, denn die Poesie ist, laut Bacon, ein Theil der Wissenschaft, ein ganzes Drittel der Wissenschaft. Aber während ihre Schwesterwissenschaften, die Geschichte und die Philosophie, die eine mit dem Gedächtniss, die andere mit der Vernunft schaffen, schafft die Poesie mit der Einbildungskraft, mit der Phantasie, und der Flug der Phantasie ist ein kühnerer als der Marschschritt des Gedächtnisses und der Vernunft, das Gewand der Poesie ist ein Königsmantel und ihr Geschmeide glitzert, das Kleid der Geschichte, das Kleid der Philosophie aber ist der schlichte Rock eines Gelehrten.

Nun lerne man auch in dieser Bacon-Shakespeare-Angelegenheit endlich Kern und Schale unterscheiden. Die Shakespeare-Schale, die Form seiner Wortgebung, das Prunkgewand dieses sprachgewaltigsten aller Sterblichen, ist gewiss kostbar und bewundernswerth. Aber es darf uns nicht darüber täuschen, was der Kern des Ganzen ist. Die fliegende Shakespeare-Phantasie und die fest dahinwandelnde Gedankenwelt Francis Bacons sind bis zum Kern des Kerns, bis zum Herzen des Herzens ein und dieselben. Schämt sich denn ein Theil der heutigen Gelehrtenwelt, es anzuerkennen, dass die Phantasie wohl neben der Ge-

lehrsamkeit hausen kann? Glauben wirklich manche, dass es je einen wahren, grossen Gelehrten ohne eine starke Phantasie gegeben hat? Sind manche Gelehrte immer noch so verblendet, es als eine Blasphemie anzuschauen, wenn wir in Francis Bacon den Shakespeare-Dichter verehren? Ist es nicht vielmehr ein Triumph des Gelehrtenthums, wenn es endlich alle Welt erfährt: ein Gelehrter, ein Mann, der die Weisheit der Jahrhunderte in sich vereinigte, hat die höchsten dramatischen Meisterwerke geschrieben? Ist denn der Gedanke, ein Schauspieler des 16. Jahrhunderts, der kaum schreiben konnte und dem alle die Weisheit zugeflogen sei („Genie“ ist das geschmeidige Gummiwort hierfür) habe die höchsten Dichtwerke des Menschengestes geschaffen, ein gar so beglückender, dass man sich des blossen Namens wegen nicht davon trennen will?

Daniel Georg Morhof, ein deutscher Gelehrter des 17. Jahrhunderts, sagt in seinem dickleibigen „Polyhistor“: „Pseudonyme sind solche, die den Namen fälschlich vorbringen (erlügen, erdichten); sei es, dass sie ihre Geisteskinder andern, Lebendigen oder Todten, zuschreiben . . .“ (Pseudonymi sunt, qui nomen mentiuntur; sive suos foetus aliis vel mortuis vel vivis supponant . . .) Lebendigen oder Todten — diese Art der Pseudonymität ist

heute verschwunden; wo sie noch vorkommt, wird sie als böswillige Fälschung ausgelegt. Im 17. Jahrhunderte war sie in Gelehrten- und Dichterkreisen viel geübt, weshalb sie denn auch Morhof an erster Stelle in seinem Kapitel über Pseudonyme und Anonyme aufführte.

Das Innere der Dinge (*Interiora Rerum*) kann nicht so aussehen wie die Dinge selbst. Das Innere der Dinge sind in unserem Falle die in wundervoller, aber ruhig dahinfließender Prosa geschriebenen, philosophisch zugespitzten, von Gedankenfülle, aber auch von Bildern, Fabeln, Anekdoten aller Art strotzenden Essays mit ihren moralischen, politischen und bürgerlich-geschäftlichen Rathschlägen, die Dinge selbst aber sind die im vollen Glanze des Lebens und im reichen Schmucke der Poesie strahlenden Dramen, die derselbe Francis Bacon unter dem Pseudonym des Schauspielers William Shakespeare verfasst hat.

VON DER LIEBE.

„Cleopatra. Wenn's wirklich Liebe ist, sag' mir wieviel.

Antonius. Nur bettlerhafte Liebe lässt sich rechnen.

Cleopatra. Ich will die Grenzen deiner Lieb' bestimmen.

Antonius. Dann find' erst neuen Himmel, neue Erde.“

In den Hamlet-Essays wird der Name des Dänenprinzen versteckt gehalten. Anders verfährt der Verfasser da, wo es sich um einen unverfänglicheren Namen handelt, um eine Figur aus dem klassischen Alterthume. In der Ausgabe von 1612 enthält der Essay „Von der Liebe“ noch keinen Personennamen; aber in die Ausgabe von 1625 ist der Name dessen, auf den sich der ganze Essay bezieht, klar und deutlich eingefügt. Es ist der Name Marcus Antonius.

Tausende von Köpfen, die die Ueberschrift des Essays lasen: „Von der Liebe“, haben etwas ganz anderes erwartet, als das, was ihnen der kurze Aufsatz bietet; Hunderte von Federn haben es ausgesprochen, wie nüchtern, wie kühl ver-

ständig das klingt, was der grosse Philosoph hier über die Liebe sagt. Noch keiner aber hat dem Essay die genügende Aufmerksamkeit gewidmet, sonst würde er es gesehen und ausgesprochen haben, dass der Essay nur von einer bestimmten Art von Liebe redet, nämlich von der leichtfertigen, buhlerischen, dass er in der Hauptsache den Einfluss dieser Liebe auf den Krieger und Staatsmann betont, kurz, dass der ganze Essay im Grunde von weiter keiner andern Liebe handelt als von der des Antonius zur Cleopatra.

Gleich die zwei ersten Sätze des Essays führen uns in's Theater: „Die Bühne schaut mehr nach der Liebe als das Menschenleben. Denn, was die Bühne betrifft, so ist Liebe immer Stoff für Lustspiele, und dann und wann für Tragödien: aber im Leben thut sie viel Unheil; bisweilen wie eine Syrene, bisweilen wie eine Furie“ (The Stage is more beholding to Love than the Life of Man. For, as to the Stage, Love is ever matter of Comedies, and now and then of Tragedies: but in Life it doth much mischief; sometimes like a Syren, sometimes like a Fury). — Vom Glück und der Freude der Liebe, von dem, was Bacon eine Lustspielliebe nennen würde, ist im Fortgange des Essays keine Rede, wohl aber von der tragischen Syrenen- und Furienliebe der Cleopatra.

Die beiden citirten Sätze sind 1625 gegen 1612 umgearbeitet; das zweimal angewandte Wort „Bühne“ (stage), die Worte „Syrene“ und „Furie“ sind erst 1625 zur Verwendung gekommen. — Das, was nun folgt, war 1612 überhaupt noch nicht für die Veröffentlichung reif, es wurde von Bacon erst 1625 hinzugefügt: „Man kann beobachten, dass unter allen grossen und verdienstvollen Personen (deren Andenken aus dem Alterthum oder aus der Neuzeit aufbewahrt ist) keine einzige ist, die bis zum närrischen Grade der Liebe hingerissen worden ist: was zeigt, dass grosse Geister und grosse Angelegenheiten die schwächliche Leidenschaft von sich fern halten. Man muss indessen Marcus Antonius ausnehmen, den Halbpartner des römischen Reiches, und Appius Claudius, den Decemvir, den Gesetzgeber: von denen der erstere in der That ein wollüstiger und ausschweifender Mann war; aber der letztere war ein ernster und weiser Mann. Und so scheint es denn (wenn auch selten), dass Liebe nicht nur in ein offenes Herz Eingang finden kann, sondern auch in ein wohlbefestigtes Herz, wenn nicht gut Wache gehalten wird. Es ist ein armseliger Ausspruch des Epikur: ‚Jeder ist für den andern ein kleines Theater.‘ Als ob der Mensch, geschaffen für die Betrachtung des Himmels und aller edeln

Dinge, nichts thun sollte, als vor einem kleinen Götzenbilde (idol) knieen und sich zum Unterthan, zwar nicht seines Mundes (wie die Thiere), wohl aber seines Auges machen, das ihm zu höheren Zwecken gegeben ward“ — (You may observe, that amongst all the great and worthy persons [whereof Memory remaineth either Ancient or Recent] there is not one that hath been transported to the mad degree of Love: which shews, that great Spirits, and great Business, do keep out this weak Passion. You must except nevertheless, Marcus Antonius, the half Partner of the Empire of Rome; and Appius Claudius the Decemvir, the Law-giver: whereof the Former was indeed a Voluptuous Man, and Inordinate; but the Latter was an Austere and Wise Man. And therefore it seems (though rarely) that Love can find entrance, not only into an open Heart, but also in a Heart well fortified, if watch be not well kept. It is a poor saying of Epicurus „Satis magnum Alter Alteri Theatrum sumus“. As if a Man, made for the contemplation of Heaven, and all noble Objects, should do nothing but kneel before a little Idol, and make himself a Subject, though not of the Mouth [as Beasts are] yet of the Eye, which was given him for higher purposes). Soweit die Neueinschiebung des Essays.

Das zunächst Auffällige hieran ist das direkte Nennen der Namen Marcus Antonius und Appius Claudius, und die nochmalige Erwähnung des Theaters, zum fünften Male in fünf Sätzen: Bühne, Bühne, Lustspiele, Tragödien, Theater! — Der erste Mann, Marcus Antonius, ist zugleich der Name des Helden der Shakespeare-Tragödie „Antonius und Cleopatra“; die Hälfte des zweiten Namens, Appius Claudius, deckt sich mit dem Namen des Königs im „Hamlet“. König Claudius im „Hamlet“ ist ein ernster und weiser Mann und doch der Liebe ergeben. Sein Herz ist ein „wohlbefestigtes Herz“ (a heart well fortified, so lesen wir bei Bacon), seinem Stiefsohne Hamlet dagegen wirft er gleich in den ersten Worten vor, dass er „ein unbefestigtes Herz zeige“ (a heart unfortified, so lesen wir bei Shakespeare). Zugleich giebt Bacon seinem Antonius und Claudius nicht die Bezeichnung Männer, sondern nennt sie grosse und verdienstvolle „Personen“, wählt also den besonders in Theaterstücken üblichen Ausdruck der Figurenbezeichnung. — Und damit gehen wir an das Aufsuchen der tieferen geistigen Beziehungen zwischen dem Essay und der Tragödie „Antonius und Cleopatra“, denn in dieser Richtung gehen durchaus die Hauptgedanken des Essays „Von der Liebe“.

Die üppige, leichtfertige Liebe des Antonius, wie sie ausdrücklich im Essay bezeichnet wird, bildet den Mittelpunkt der Shakespeare-Tragödie „Antonius und Cleopatra“. Gleich in den ersten Worten des Dramas wird Cleopatra eine heissblütige „Zigeunerin“ (gipsy) genannt, deren Lust Antonius kühlen soll. In einem späteren Akte wird geschildert, wie sie sich, von ihren Dienerinnen als Meermädchen umgeben, auf dem Sidnis spazieren fahren lässt (der Gegenstand diente Hans Makart zu seinem bekannten Gemälde). Da haben wir also Cleopatra auch in der Tragödie als Furie und als Syrene, in Verbindung mit Gluth und Kühle, mit Feuer und Wasser.

Antonius, sagt Bacon, sei bis zum närrischen Grade (mad degree) der Liebe hingerissen worden. Und das erste, was wir beim Aufgange des Vorhangs hören, ist die Klage über den „Liebeswahnsinn“ (dotage) des Feldherrn.

Das Wort „Epikur“, das Bacon gleich darauf bringt, kommt im ganzen Shakespeare nur sechs Mal vor, zwei Mal davon in „Antonius und Cleopatra“. Und auch die Gedanken des Epikur und ihre Bacon'sche Auslegung, nämlich: einer des andern Theater sein, sich zum Idol für andere machen, sich zum Gegenstande für die Augen machen, mit dem Nebengedanken an Essen —

wiederholen sich deutlich, und oft mit denselben Stichworten, in der Tragödie. — Akt II, 2, da, wo ihr erstes Begegnen geschildert wird, macht sich Cleopatra zum Schauspiel des Antonius. Alles Volk strömt vor's Thor hinaus, um die geschmückte Königin mit ihrem festlichen Maskenschiller in der Barke zu sehen, und von Antonius wird gesagt: „Und für die Mahlzeit zahlt er mit dem Herzen, für das, was einzig nur die Augen essen“ (And for his ordinary pays his heart, for which his eyes eat only.) Und Akt III, 6 wird berichtet, wie sich Antonius, Cleopatra und ihre Kinder auf dem öffentlichen Marktplatze von Alexandrien, dem „gemeinen Schauplatze“ (common show-place) heisst es im Shakespeare, auf einem Thron gruppiert, dem Volke ausstellen, „dem öffentlichen Auge“ (public eye) des gemeinen Volks; Cleopatra in den Gewanden der Göttin Isis, also als wirkliches „Idol“, als Götzenbild, ein Theater für die Menge. —

Im nächsten Essaysatze (von hier ab waren die Gedanken auch schon 1612 gegeben) lesen wir: „dass das Sprechen in einer beständigen Ueberschwänglichkeit (Hyperbel) nirgends üblich ist als in der Liebe“ (that the speaking in a perpetual Hyperbole is comely in nothing but in Love.) Das Reden der Liebe in Hyperbeln lässt sich durch alle fünf Akte der Tragödie verfolgen, von

den ersten überschwänglichen Worten des Antonius (I, 1):

„Cleopatra. Wenn's wirklich Liebe ist, sag' mir
wie viel.

Antonius. Nur bettelhafte Liebe lässt sich rechnen.

Cleopatra. Ich will die Grenze deiner Lieb' bestimmen.

Antonius. Dann find' erst neuen Himmel, neue
Erde.“

(Cleopatra. If it be love indeed, tell me how much.

Antony. There's beggary in the love that can
be reckon'd.

Cleopatra. I'll set a bourn how far to be belov'd.

Antony. Then must thou needs find out new
heaven, new earth.)

von diesen ersten Liebesworten bis zum Tode
des Feldherrn (IV, 15):

„Cleopatra. Aushalten soll ich
In dieser schalen Welt, die ohne dich
Nicht besser als ein Stall ist? — Seht, ihr Fraun,
Der Erde Krone schmilzt. Mein Herr! mein Herr!
O hingewelkt sind alle Siegeskränze,
Der höchste Pol des Kriegers ist gefallen,
Mägdlein und Knab' stehn jetzt den Männern gleich,
Kein Abstand mehr, nichts mehr bemerkenswerth
Unter dem spähnden Mond.“

(Cleopatra. shall I abide
In this dull world, which in thy absence is
No better than a sty! — O, see, my women,
The crown o'th' earth doth melt. — My lord!
my lord!
O, wither'd is the garland of the war,
The soldier's pole is fall'n: young boys and girls
Are level now with men; the odds is gone,
And there is nothing left remarkable
Beneath the visiting moon.)

und von da bis zu dem Traume der Cleopatra
(V, 2):

„Ich träumt', es war ein Herrscher Marc Anton: —
O, noch ein solcher Traum, damit ich säh'
Noch einmal solchen Mann!
Sein Antlitz war der Himmel; darin standen
Sonne und Mond und hielten ihren Lauf
Das kleine O beleuchtend, diese Erde.
Das Weltmeer überschritt sein Bein, zum Helm-
schmuck
Der Welt ward sein erhobner Arm, die Stimme
Wie Sphärenklänge, sprach er zu den Freunden;
Doch, wollt' den Weltkreis bänd'gen er und
schütteln,
War er wie Donnerrasseln. Seine Güte,
Kein Winter war darin, sie war ein Herbst,

Der mehr noch wuchs im Ernten: Seine Freuden
Delphinen gleich, sie zeigten seinen Rücken
Hoch ob der Fluth; in seinen Farben schritten
Kronen und Krönlein; Königreich' und Inseln
Waren wie Silberpfenn'ge, die ihm aus
Der Tasche tropften.“

(I dream'd there was an emperor Antony; —

O, such another sleep, that I might see

But such another man!

His face was as the heavens; and therein stuck

A sun and moon, which kept their course, and

lighthed

The little O, the earth.

His legs bestrid the ocean: his rear'd arm

Crested the world; his voice was propertied

As all the tuned spheres, and that to friends;

But when he meant to quail and shake the orb,

He was a rattling thunder. For his bounty,

There was no winter in't; an autumn 'twas

That grew the more by reaping: his delights

Were dolphin-like; they show'd his back above

The element they liv'd in: in his livery

Walk'd crown and crownets; realms and islands

were

As plates dropp'd from his pocket.) —

Das sind Hyperbeln der Liebe in Gigantenstil! —

Lesen wir im Essay: „Es ist unmöglich, zu lieben und weise zu sein“ (It is impossible to love, and to be wise), so lesen wir, wie schon erwähnt, gleich in der ersten Zeile der Tragödie vom „Liebeswahnsinn“ (dotage) des Feldherrn und eine halbe Minute später, dass „des Weltalls dritte Säule umgewandelt zum Narren einer Buhlerin“ (The tripple pillar of the world transform'd Into a strumpet's fool). Die Worte „mad, fool, folly, childishness, fury, voluptuousness“ (toll, Narr, Narrheit, Kindischsein, Furie, Ueppigkeit) wiederholen sich des öfteren in der Tragödie; in ähnlichster Form aber wiederholt sich der Gedanke an anderer Stelle, nämlich in „Troilus und Cressida“ (III, 2): „Denn zugleich weise sein und lieben, übersteigt die Macht des Menschen“ (For to be wise and love exceeds man's might).

Der nächste Essaysatz lautet: „Auch erscheint diese Schwäche nicht nur andern, sondern auch dem geliebten Gegenstande, ja der Geliebten gerade am meisten, ausser wenn die Liebe gegenseitig ist: denn es ist eine wahre Regel, dass Liebe immer entweder gleichwerthig erwidert wird, oder mit einer innern und geheimen Verachtung“ (Neither doth this weakness appear to others only, and not to the Party Loved: but to the Loved most of all; except the Love be reciproque: for

it is a true rule, that Love is ever rewarded, either with the reciproque, or with an inward and secret Contempt). Gleich wenn sich der Vorhang erhebt, tauschen zwei Freunde des Antonius ihre Meinung über die Verliebtheit des Feldherrn aus, kaum treten Antonius und Cleopatra auf, so hören wir aus den Worten des kurzen Hin und Wider, das diesem Kapitel als Motto dient, dass die gegenseitige Liebe nicht gleichwerthig ist, dass vor der Hand nur Antonius der verliebte Narr ist, während ihn Cleopatra am Fädchen leitet. — Und wiederum, als dem Antonius der Tod seines Weibes Fulvia gemeldet wird (I, 2), hören wir ihn im Selbstgespräche:

„Da schied ein hoher Geist! Das war mein
Wunsch;
Was wir verachtend oft hinweggeschleudert,
Das wünschen wir zurück.“

(There's a great spirit gone! Thus did I desire it:
What our contempts do often hurl from us,
We wish it ours again.)“

Seine Liebe zu Fulvia war nicht gegenseitig, sie war von seiner Seite gleich Null, — sofort taucht das Wort „verachten“, wie in Bacon's Essay als Stichwort auf.

Auch am Schlusse des Essays wurden 1625 drei neue Sätze hinzugefügt. Der erste beginnt mit den Worten: „Ich weiss nicht warum, aber kriegerische Männer sind der Liebe ergeben . . .“ (I know not how, but martial men are given to Love . . .) und der dritte schliesst: „. . . üppige Liebe verdirbt und erniedrigt die Menschheit.“ — (. . . wanton Love corrupteth and embaseth it [mankind.]) Warum all' diese Hinzufügungen zu einer Abhandlung über Liebe, wenn nicht Marcus Antonius, der Kriegsheld, der durch die üppige Liebe erniedrigt wird, und zwar Marc Anton in derselben Gestalt und Farbe wie der Held der Shakespeare-Tragödie, der Mittelpunkt und die Seele dieses ganzen Essays „Von der Liebe“ wäre?

Dass das Reden in Hyperbeln auch in der zweiten Liebestragödie des Dichters, in „Romeo und Julia“ die übliche Form ist, hören wir aus jeder Scene. Romeo beim ersten Sehen (I, 5):

„O, sie nur lehrt die Kerzen glänzend brennen!
Wie in des Äthiopiens Ohr ein Kleinod
Hängt ihre Schönheit an der Wange der Nacht.“

(O, she doth teach the torches to burn bright!
Her beauty hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear.)

Romeo II, 2:

„Doch still! welch Licht bricht dort durch jenes
Fenster?

Der Osten ist's, und Julia ist die Sonne!“

(But, soft! what light through yonder window
breaks?

It is the east, and Juliet is the sun!)

Man wünscht sich „tausend Mal gut' Nacht?“ (A thousand times good night!) und die Zeit bis zum andern Morgen erscheint Julia wie „zwanzig Jahre“ (twenty years).

Und wie Cleopatra als Idol erscheint, eine Göttin Isis auf dem Marktplatze von Alexandria, so sieht auch Julia in ihrem Romeo ein Idol. „Romeo und Julia“ II, 2:

„Schwör' mir bei deinem holden Selbst,
Das da der Gott ist meines Götzendiensts.“

(swear by thy gracious self,
Which is the god of my idolatry.)

Nur nebenbei erwähnt Bacons Essay, und zwar in den zwei letzten Sätzen, die Menschenliebe (wie sie, fügt er hinzu, bisweilen bei Mönchen erblickt wird), die eheliche Liebe und die Freundesliebe (Nuptial Love, Friendly Love). Aber nicht der milden Liebe eines Mönchs Lorenz, eines

Bruders Francis, nicht der keuschen ehelichen Liebe einer Desdemona oder Imogen, nicht der Freundesliebe eines Horatio ist der Essay gewidmet, sondern allein der üppigen, leichtfertigen, leichtlebigen Liebe, wie sie in Romeo und Julia, im Brudermörder Claudius, vor allem aber in der des Antonius hervortritt. Der kurze Essay „Of Love“ (kaum zwei kleine Seiten lang) ist der Kommentar zu Antonius' „wanton love“.

Wer aber glauben möchte, dass der Essay „Von der Liebe“ die Anschauungen Bacons über dieses Thema erschöpfe, dass Francis Bacons grosses Herz keine andere gekannt habe als des Antonius Narrenliebe, der ist weder um seine Bacon-, noch um seine Shakespeare-Kenntniss zu beneiden.

FRANCIS BACON'S ERSTER ESSAY

(1625)

und die erste Seite der Shakespeare-Folioausgabe (1623).

Francis Bacon's „Essays“ waren im Jahre 1597 (nach heutiger Zeitrechnung 1598) zum ersten Male gedruckt erschienen, damals zehn an der Zahl. Im Jahre 1612 erschienen sie zum zweiten Male, der Zahl nach vierzig. 1625 endlich zum dritten Male; ihre Zahl war auf achtundfünfzig gestiegen, ein Theil der älteren war erweitert. — Gleich der erste Essay „Of Truth“ (Von der Wahrheit) tritt 1625 als neueingefügt hinzu.

Nun wird aber die 1623 erschienene Shakespeare-Folioausgabe mit dem Lustspiele „The Tempest“ (Der Sturm) eröffnet, und die erste Scene dieses Lustspiels schildert einen Schiffbruch. Und schlagen wir den bald darauf erschienenen neuen Eröffnungs-Essay „Of Truth“ auf, so finden

wir, dass darin Francis Bacon bereits nach wenig Sätzen von den Dichtern spricht, dass er auf dramatische Dichtkunst hindeutet, dass er von einem Schiffe spricht, das vor unsern Augen auf der See umhergeschleudert wird, ja dass er sogar zu guterletzt den Ausdruck „Tempests“ (Stürme) in die Feder nimmt.

Blicken wir genauer hin.

Die Dichter, sagt Bacon im fünften Satze seines Essays, erfreuen uns durch ihre Lügen. Dann fährt er fort, die Wahrheit, die mit etwas Lüge gemischt ist (mit schmeichelnden Hoffnungen, falschen Werthschätzungen und allerhand Einbildungen), sei höher zu schätzen als die reine, nackte Wahrheit, die oft wehe thut und unser Herz schwermüthig macht. So zeige denn auch das Kerzenlicht die Maskenspiele, Mummereien und Festzüge der Welt weit besser als das nackte, helle Tageslicht. Zum besseren Verständnisse heisst es dann weiter: die Poesie, der Wein der Dämonen, erfüllt die Seele ja eigentlich nur mit dem Schatten einer Lüge; und nur die Lüge schadet, die in das Gemüth hineinsinkt und sich festsetzt, nicht aber die, die nur durch das Gemüth hindurchzieht. Wörtlich: „But I cannot tell: this same truth is a naked and open day-light, that doth not shew the masks and mummeries and

triumphs of the world, half so stately and daintily as candle-lights. Truth may perhaps come to the price of a pearl, that sheweth best by day; but it will not rise to the price of a diamond or carbuncle, that sheweth best in varied lights. A mixture of a lie doth ever add pleasure. Doth any man doubt, that if there were taken out of men's minds vain opinions, flattering hopes, false valuations, imaginations as one would, and the like, but it would leave the minds of a number of men poor shrunken things, full of melancholy and indisposition, and unpleasing to themselves? One of the Fathers, in great severity, called poesy *vinum daemonum* (devil's-wine), because it filleth the imagination; and yet it is but with the shadow of a lie. But it is not the lie that passeth through the mind, but the lie that sinketh in and settleth in it, that doth hurt; such as we spake of before.“

Bedenken wir nun, dass Bacon seinen Essay der Wahrheit widmet und an der angeführten Stelle von der philosophischen Wahrheit spricht, so mag das anfangs befremden. Wenn wir aber in Betracht ziehen, dass Bacon in seinem encyclopädischen Werke „Über die Vermehrungen der Wissenschaften“ (*De Augmentis Scientiarum*), dem ersten Theile seiner „Grossen Erneuerung der Wissenschaften“, die Poesie geradezu in das System

der Wissenschaften einreicht, als die Wissenschaft bezeichnet, die mit der Phantasie, mit der Einbildungskraft arbeitet, so heisst das Gehörte in der That nicht mehr und nicht weniger als: Die Wahrheit ist die beste, die uns, mit Phantasie geschmückt, vom Dichter vorgetragen wird; und die beste wiederum von dieser dichterischen Wahrheit ist die, die uns bei Kerzenlicht auf der Bühne dramatisch vorgespielt wird.

Und damit nicht genug. Bald darauf citirt der Verfasser den Beginn des zweiten Buches des Lehrgedichts „De Rerum Natura“ (Von der Natur der Dinge) vom römischen Dichter Lucretius. Aber er citirt die Stelle frei und, wie das Nachfolgende darthun wird, aller Wahrscheinlichkeit nach absichtlich frei, um alles sagen zu können, was er auf dem Herzen hat. Mit dem ersten Gedanken seines Citats schliesst sich Bacon ziemlich genau an die erste und zweite Verszeile des Lucrez'schen Gedichts an, die dritte und vierte überspringt er, giebt die Gedanken der fünften, sechsten, siebenten und achten in freier Weise wieder, um dann in freier Weise das Wort „Tempests“ (Stürme) einfügen zu können.

„Es ist ein Vergnügen“ — so citirt Bacon den alten Dichter — „am Ufer zu stehen und Schiffe auf der See umherschleudern zu sehen; ein Ver-

gnügen, im Fenster einer Burg zu stehen und drunten eine Schlacht und ihre Wagnisse zu sehen: aber kein Vergnügen ist vergleichbar dem, auf dem sicheren Grunde der Wahrheit zu stehen (einem Hügel, der nicht überschaut werden kann, und wo die Luft immer klar und heiter ist) und die Irrthümer, Wanderungen, Nebel und Stürme im Thale unten zu sehen; so stets, dass dieser Anblick mit Mitleid, und nicht mit Aufwallung und Stolz geschehe“ (It is a pleasure to stand upon the shore, and to see ships tossed upon the sea; a pleasure to stand in the window of a castle, and to see a battle and the adventures thereof below: but no pleasure is comparable to the standing upon the vantage ground of Truth, [a hill not to be commanded, and where the air is always clear and serene,] and to see the errors, and wanderings, and mists, and tempests, in the vale below; so always that this prospect be with pity, and not with swelling or pride).

Der erste Gedanke dieses Satzes: „Es ist ein Vergnügen, am Ufer zu stehen und Schiffe auf der See umherschleudern zu sehen“ entspricht wörtlich und thatsächlich dem, was in der ersten Scene des Lustspiels „Der Sturm“ geschieht. Die Zuschauer sehen mit dem Vergnügen, das jede theatralische Vorstellung erweckt, ein Schiff auf

dem Meere hin und her geworfen. Und wenn sich der Satz seinem Ende zuneigt, wird uns, ich wiederhole es: als willkürlich von Bacon in das Citat gesetzt, auch noch das Wort „Tempest“ in's Ohr geraunt. Es verlohnt sich der Mühe, genau hinzuschauen, wie Bacon zu Gunsten der offenbar beabsichtigten Anspielung auf sein erstes Shakespeare-Lustspiel das Wort „Tempest“ in den Lucrez eingeschmuggelt hat. Wörtlich lautet die Stelle:

Lucretius, De Rerum Natura II, 1—13:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem;
Non quia vexari quemquam'st jucunda voluptas,
Sed, quibus ipse malit careas, quia cernere suave'st.
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos instructa, Tua sine parte pericli;
Sed nil dulcius est, bene quam munita tenere
Edita doctrina Sapientum templa serena;
Despicere unde queas Alios, passimque videre
Errare, atque viam palanteis quaerere vitae,
Certare ingenio, contendere nobilitate,
Nocteis atque dies niti praestante labore
Ad summas emergere opes, rerumque potiri.

Dasselbe in Knebels Uebersetzung:

Süss ist's, anderer Noth bei tobendem Kampfe der
Winde

Auf hochwogigem Meer, vom fernen Ufer zu
schauen;
Nicht als könnte man sich am Unfall andrer er-
götzen,
Sondern dieweil man es sieht, von welcher Be-
drängniss man frei ist.
Süss auch ist es, zu schau'n die gewaltigen Kämpfe
des Krieges
In der geordneten Schlacht, vor eignen Gefahren
gesichert.
Aber süsser ist nichts, als die wohlbefestigten
heitern
Tempel innezuhaben, erbaut durch die Lehre der
Weisen:
Wo du hinab kannst sehn auf andere, wie sie im
Irrthum
Schweifen, immer den Weg des Lebens suchen,
und fehlen;
Streitend um Geist und Witz, um Ansehn, Würden
und Adel;
Tag und Nacht arbeitend, mit unermüdetem Streben,
Sich zu dem Gipfel des Glücks, empor sich zu
drängen zur Herrschaft.

Man sieht, ganz willkürlich hat Bacon gegen Ende
des Lucrez-Citats das Wort „Stürme“ (Tempests
— in alten Ausgaben mit grossem T) eingeflochten.

Aber noch eine zweite Veränderung macht sich bemerkbar. Lucrez lässt den Weisen vom heitern „Tempel“ der Wissenschaft auf die Irrthümer der Welt herabschauen. Bacon verwandelt den Tempel in einen „Hügel“ (hill). Ganz so schaut im „Sturm“ Akt III, 3 Prospero, selbst unsichtbar, von einem „Hügel“ (Prospero on the top) auf das Treiben der Hofleute herab, die in seinen Bann gerathen sind und mit den Irrthümern der Welt kämpfen.

Und wenn, drittens, Bacon gleichfalls willkürlich das Lucrez-Citat mit der Bemerkung schliesst, dass dies Zuschauen „mit Mitleid“ geschehen solle, so ist das wiederum nichts anderes als das, was im Lustspiel „Der Sturm“ geschieht, und zwar zu Anfang der zweiten Scene. Miranda bittet ihren Vater Prospero, der durch seine Kunst den Sturm erregt hat, die Schiffbrüchigen zu retten. Prospero antwortet: „Sag' deinem mitleidigen Herzen, dass kein Leid geschieht“ (Tell your pitteous heart there's no harme done). — Soweit die Aehnlichkeiten zwischen dem Shakespeare-Sturm und dem Bacon'schen Essay-Sturme.

Nach einigen Sätzen über die Wahrheit in geschäftlichen Angelegenheiten schliesst der Aufsatz. So dass der Kernpunkt dieses ersten Essays „Ueber Wahrheit“ in der That nichts anderes ist

als das Hervorheben der süßen Wahrheit, die die Dichtung, insbesondere die dramatische Dichtung bietet, und der Hinweis auf das, was in der ersten Scene des ersten der Shakespeare-Lustspiele geschieht, das, füge ich hinzu, zum ersten Male 1623 im Drucke erschienen war.

Warum dies alles? Warum dieser Essay erst 1625 — ein Jahr vor dem Tode des Verfassers — eingefügt? Und warum dieser Essay nun gar an die Spitze des ganzen Buches gestellt? Warum dies alles, frage ich, wenn nicht ein bestimmter Zusammenhang zwischen dem Beginne von Bacon's Essay (1625) und dem Beginne der Shakespeare-Folioausgabe (1623) vorhanden war, und wenn dieser Zusammenhang nicht dem aufmerksamen Leser deutlich an's Herz gelegt werden sollte?

Es geschah somit dasselbe mit der dritten Essayausgabe, was im Jahre 1598 mit der ersten geschehen war. Fast gleichzeitig mit jener ersten Ausgabe erschien das erste Lustspiel, das den Namen „William Shakespeare“ auf dem Titelblatte trug (*Love's labour's lost*) und — dieses Lustspiel und der erste Essay jener ersten Ausgabe (*Of Studies*) zeigten die innigste Gedankenverwandtschaft (siehe erstes Heft der „Neuen Shakespeare-Enthüllungen“). Fast gleichzeitig mit der dritten Ausgabe der „Essays“ erscheint die

erste Gesamtausgabe der Dramen „William Shakespeare's“ und — das erste Lustspiel dieser Ausgabe (The Tempest) und der erste Essay dieser dritten Auflage zeigen wiederum jene innigste Gedankenverwandtschaft, die uns für alle Zeit die Namen und Personen Bacon und Shakespeare in Eins zusammenfließen lassen.

DER SCHWAN VOM AVON UND 34 CYGNI.

Im Jahre 1600 entdeckte Wilhelm Janson, ein Schüler und Genosse des Tycho Brahe, einen neuen Stern im Sternbilde des Schwans. Kein Geringerer als der grosse Astronom Keppler hat den neuen Stern beschrieben. Seine Abhandlung führt den Titel: „*Joannis Keppleri Sacrae Caesar. Majest. Mathematici De Stella tertii honoris in Cygno, quae usque ad annum M. DC. fuit incognita, necdum extinguitur, narratio astronomica. Pragae Anno 1606.*“ Johann Beyer in seiner „*Ouranometria*“ gab dem Sterne die Bezeichnung „34 Cygni“. Bald erregte der Himmelsneuling den Zusammenlauf der erstaunten Volksmassen. Vergleiche Alexander von Humboldts „*Kosmos*“ Band II, Abtheilung B, Kapitel VII und Band III, Kapitel IV. Und so blieb der Stern 34 im Schwan fast ein Vierteljahrhundert hindurch dem Auge sichtbar, nahm 1619 an Helligkeit ab und verschwand 1621.

Auch der grosse englische Naturphilosoph Francis Bacon gedenkt des Sternes in seiner 1612 geschriebenen „*Descriptio Globi Intellectualis*“ (Beschreibung des Geistesglobus). „Es erschien auch jüngst,“ sagt er, „ein neuer Stern in der Brust des Schwans, der nun schon zwölf volle Jahre hindurch stehen geblieben ist und das Alter, das man für gewöhnlich einem Kometen zuertheilt, weit überschritten hat, und der bisher noch keine Verminderung oder Vorbereitung zur Flucht gezeigt hat“ (*Etiam conspici nuper coepit stella nova in pectore Cygni, quae jam per duodecim annos integros duravit, aetatem cometæ [qualis habetur] longo intervallo supergressa, non adhuc diminuta aut adornans fugam.* — Die Schlussworte englisch: *without as yet any diminution or preparation for flight*).

Zugleich mit dem Sterne verschwand 1621 der Kanzler Bacon durch einen plötzlichen Sturz von der Weltbühne. Zwei Jahre später aber wurde die Welt mit dem stattlichsten Bande wissenschaftlicher Poesie beschenkt, den die Menschheit vorher und nachher gesehen hat: 1623 erschien in London auf ungefähr 900 grossen Folioseiten die erste Gesamtausgabe von „*William Shakespeare's Lustspielen, Historien und Tragödien*“ (*Mr. William Shakespeares Comedies, Histories,*

and Tragedies. London 1623). Der zweite Theil dieses Buches, die Historien, beschäftigen sich, wie ich in meinem jüngst erschienenen Werke „Das Shakespeare-Geheimniss“ nachgewiesen habe, zum grossen Theil mit astronomischer Parabolik. Die Könige sind beständig Sonnen, Prinz Heinrich, genannt Prinz „Hal“, trübt den Glanz der Sonne seines Vaters (Hal, Haloe — der Hof um die Sonne), die Königsgetreuen entsprechen den Planeten, die Rebellen den Meteoren und Kometen, die fallenden politischen Grössen endlich sind fallende Sterne. So durch alle zehn Königsdramen hindurch. Die Vergleiche aber mit alle dem, was wir in den wissenschaftlichen Prosawerken Bacons finden, sind so massenhaft an Zahl und so innig von Natur, dass es für mich, und mit mir bereits für einen weitausgedehnten Kreis naturwissenschaftlich geschulter Forscher unzweifelhaft ist: Francis Bacon und kein anderer ist der Dichter der Shakespeare-Dramen und mithin auch der Verfasser der die Astronomie parabolisirenden Historien.

Fassen wir auf kurze Zeit nur eines schärfer in's Auge, den Fall des Kardinals Wolsey in „König Heinrich dem Achten“. Zwei Mal in der Scene seines Sturzes (Akt II, 4) vergleicht er sich einem fallenden Sterne:

„Vom vollen Meridiane meines Ruhmes
Eil' ich zum Untergang. Ich werde fallen
Gleich wie ein glänzend Dunstgebild am Abend,
Und kein Mensch sieht mich mehr.“

(And from that full Meridian of my Glory,
I haste now to my Setting. I shall fall
Like a bright exhalation in the Evening,
And no man see me more.)

Und bald darauf in derselben Scene :

„Und wenn er fällt, fällt er wie Lucifer,
Niemals zu hoffen wieder.“

(And when he falles, he falles like Lucifer,
Never to hope againe.)

Das Geschick Francis Bacons, der als Viscount St. Albans Lordgrosskanzler Jakobs des Ersten war, gleicht dem seines grossen Vorgängers Kardinal Wolsey, Kanzlers Heinrichs des Achten, in so vielen Stücken, dass man Bacons ureigenste Gedanken und Gefühle aus dem Munde des gestürzten Wolsey herauszuhören glaubt. Vergleicht aber Bacon das Schicksal Wolseys mit dem eines verschwindenden Sternes, was lag näher, als dass er auch sein eigenes Geschick mit dem eines verschwindenden Sternes verglich? Im Jahre 1600 war der neue Stern im Schwan aufgetaucht, 1621 verschwand er. Ungefähr dieselbe Frist hindurch,

1602—1621, hatte sich Francis Bacon der beständigen Gunst und Freundschaft seines Königs, Jakob I., zu erfreuen; 1621 wird er gestürzt. Kurz, wenn es uns feststeht, Francis Bacon hat „Heinrich VIII.“ und die übrigen Shakespeare-Dramen gedichtet, so müssen wir bei den vielen persönlichen Anspielungen, die in dem stattlichen Dramenbände enthalten sind, allem Vermuthen nach auch einen Vergleich finden zwischen dem stürzenden Kanzler von 1621 und dem verschwindenden Sterne von 1621.

Und wir finden den Vergleich, und zwar an sehr bedeutsamer Stelle. Nur ist er bisher von den gelehrten philologischen Shakespeare-Forschern, die die Naturwissenschaft im „Shakespeare“ noch immer als Nebensache behandeln möchten, übersehen worden.

Die grosse Dramen-Folioausgabe von 1623 wird bekanntlich, nachdem zwei Vorreden vorausgeschickt sind, durch das berühmte Widmungsgedicht eingeleitet, das mit dem Namen Ben Jonson unterzeichnet ist. Nun, dies Gedicht, das jetzt am meisten genannte von allen Ben Jonson-Gedichten, wurde nicht in die erste Gesamtausgabe der Werke Ben Jonsons aufgenommen: ein recht guter Beweis dafür, dass weder Ben Jonson selbst noch sein späterer Herausgeber es zu dem eigent-

lichen geistigen Eigenthume Ben Jonsons rechnete. Und in der That athmet das Gedicht so sehr Bacon'schen Geist und Bacon'sche Ausdrucksweise, dass es meines Erachtens durchaus unter Bacons persönlichem Einfluss entstanden ist.

Für unsere Untersuchung handelt es sich vor allem um die letzten zehn Verszeilen dieses Gedichts, die mit den Worten beginnen: „Sweet Swan of Avon!“ Stratford liegt am Avon, der Schauspieler Shakspeare war aus Stratford gebürtig. Mit dem „Süssen Schwan vom Avon“ ist also allem Vermuthen nach der Schauspieler Shakspeare aus Stratford am Avon gemeint. Aber der „Süsse Schwan vom Avon“ spielt im Schlusse dieses bedeutungsvollen Gedichtes ja gar nicht die Hauptrolle. Wir hören vielmehr, dass er sich plötzlich in einen ganz anderen „Schwan“ verwandelt, nämlich in den „Stern des Schwan“, von dem unsere Betrachtung ausging, und der 1621 verschwunden war. Die Bodenstedt'sche Uebersetzung lässt sich an dieser Stelle nicht verwenden, weil sie, dem Versmass und dem Reim zu Liebe, die Gedanken verändert, ja theilweise ganz unübersetzt lässt. Ich lasse daher dem Originalwortlaute meine eigene wort- und sinngetreue Uebersetzung folgen. Sie verzichtet auf Versmass und Reim und giebt in schlichter Prosa Zeile für Zeile.

„Sweet Swan of Avon! what a sight it were
To see thee in our waters yet appear,
And make those flights upon the bankes of Thames,
That so did take Eliza, and our James!
But stay, I see thee in the Hemisphere
Advanc'd, and made a Constellation there!
Shine forth, thou Starre of Poets, and with rage,
Or influence, chide, or cheere the drooping Stage;
Which, since thy flight frō hence, hath mourn'd
like night,
And despires day, but for thy Volumes light.“

(Süsser Schwan vom Avon! Was für ein Anblick
wäre es,
Dich in unsern Wässern wieder erscheinen zu sehen
Und jene Flüge an den Ufern der Themse machen,
Die so Elisabeth und unsern Jakob einnahmen!
Doch nein, ich seh' dich in die Himmelskugel
Emporgerückt und zu einem Sternbilde
dort gemacht!
Scheine weiter, du Stern der Dichter, und mit Zorn
Oder freundlichem Einfluss, schilt oder tröste
unsre Bühne, die sich härmt;
Und die, seit deiner Flucht von hier, wie
Nacht getrauert hat,
Und am Tage verzweifelte, blieb ihr nicht deines
Buches Licht.)

Die Worte „Himmelskugel, Sternbild, Stern, Einfluss, Flucht von hier“ (Hemisphere, Constellation, Starre, influence, flight from hence) machen es in Verbindung mit dem Worte „Schwan“ (Swan) unzweifelhaft, dass dieser Vergleich nur auf den neuen Stern im Sternbilde des Schwans (34 Cygni) zu deuten ist; und die Stelle „since thy flight from hence“ (seit deiner Flucht von hier*) bezieht sich also nicht auf das Todesjahr des Schauspielers Shakspere 1616, sondern auf das Jahr des politischen Sturzes Francis Bacons 1621. Kurz, die sechs Schlusszeilen des Gedichts wenden sich vom fingirten Dichter zum wahren, zu Francis Bacon. Dazu noch zwei Nebenumstände. Wie die vorletzte Zeile von der „Flucht“ des Sternes spricht, so finden wir in dem einem Satze, den Bacons wissenschaftliche Abhandlung vom Jahre 1612 dem Sterne widmet, gleichfalls das Wort „Flucht“ vertreten. Der Stern ist damals noch „ohne Vorbereitung zur Flucht“. Und

*) Sie ist nebst mehreren anderen Gedanken der vier Schlusszeilen in Bodenstedts Uebersetzung, weil ihm unverständlich, ganz unterdrückt worden:

Strahl' fort, du Stern der Dichter, strahl' hernieder!
 Erhebe die gesunkne Bühne wieder,
 Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,
 Blieb' ihr nicht deiner Werke ew'ges Licht.

wie die Schlusszeile des Gedichts von der „Nacht“ spricht, die nach dem Verschwinden des Sternes eingetreten sei, so citirt Bacon in jener „Descriptio Globi Intellectualis“ wenige Zeilen später drei Verse aus Virgil, in denen gesagt ist, nach dem Tod Caesars habe sich die Sonne verfinstert und das gottlose Jahrhundert mit ewiger „Nacht“ bedroht:

Ille etiam extincto miseratus Caesare Romam,
Cum caput obscura nitidum ferrugine textit,
Impiaque aeternam timuerunt secula noctem.

Georg. I, 469.

So sind die Beziehungen zwischen dem verschwindenden Sterne und dem verschwindenden Kanzler durch dreifache Bande geknüpft. —

Und überfliegen wir vom Schlusse aus das berühmte „Ben Jonson-Gedicht“ nach vorn, so ergibt sich noch eine ganze Reihe von Punkten, die auf die Autorschaft Bacon's als Dichter der Dramen hinweisen.

Das Gedicht preist die Wissenschaftlichkeit der unsterblichen Dramen. „In jeder der sorgfältig-gefeilten Zeilen scheint er eine Lanze zu schütteln gegen die Augen der Unwissenheit.“

(and true-fled lines:

In each of which, he seemes to shake a Lance,
As brandish't at the eyes of Ignorance.)

Nun, das ist genau das, was ich Drama für Drama in meinem „Shakespeare - Geheimniss“ bewiesen habe: jede Zeile der Dramen athmet höchste Wissenschaft.

Das Ben Jonson-Gedicht stellt ferner die Dramen über alles, was das „freche Griechenland oder das hochmüthige Rom“ (insolent Greece, or haughtie Rome) je geleistet hat. Und mit denselben Worten preist Ben Jonson an anderer Stelle (in seinen „Discoveries“) Francis Bacon: er hat in englischer Sprache vollbracht, was dem „frechen Griechenland oder dem hochmüthigen Rom“ (insolent Greece, or haughty Rome) vorgezogen werden kann.

Das Ben Jonson-Gedicht sagt ferner in eigenthümlicher Verbindung mit den in der Westminster-Abtei begrabenen Dichtern Chaucer, Spenser und Beaumont: ich will dich nicht zu ihnen legen, „du bist ein Monument ohne Grab und lebst noch.“ . . . dann erst kommt der Zusatz: — solange dein Buch lebt.

„Thou art a Moniment, without a tombe,
And art alive still, while thy Booke doth live.“

Wenn Bodenstedt übersetzt:

Du bist ein Monument auch ohne Grab
Und lebst, solange deine Werke leben —

so fügt er in der ersten Zeile das Wort „auch“ hinzu und lässt in der zweiten das Wort „noch“ weg, verändert also willkürlich den Sinn.

Und nun zum Anfang des Ben Jonson-Gedichts, zu den zwei Verszeilen:

„To draw no envy (Shakespeare) on thy name,
Am I thus ample to thy Booke, and Fame.“

Niemand, behaupte ich, wird sie richtig verstehen und übersetzen, der sich nicht vorher bei Bacon Rath geholt hat. Bodenstedt übersetzt:

Nicht dass dein Name uns erwecke Neid,
Mein Shakespeare, preis' ich deine Herrlichkeit.

Das giebt ja auch einen Sinn, aber nicht den, der dasteht. Wörtlich übersetzt lauten die beiden Zeilen:

Um keinen Neid zu ziehn (Shakespeare) auf deinen
Namen,
Bin ich so freigebig gegen dein Buch und deinen
Ruhm.

Das heisst also: um dich vor Neid zu bewahren, preise ich dich in vollem Maasse. Und wenn uns der Sinn dieser Worte noch dunkel erscheint, so erhalten sie ein volles Licht durch einen Blick in die Essays Francis Bacon's. Essay 9, fast gleichzeitig erschienen (1625 zum ersten Male in die

Essays aufgenommen), handelt vom „Neid“ (Of Envy). Wir finden darin folgenden Satz: „So viel indessen ist gewiss, dass das Zurschautragen von Grösse in einfacher und offener Weise (falls es ohne Anmassung und Dünkel geschieht) weniger Neid erweckt, als wenn es in einer listigeren und gewandteren Art geschähe (Notwithstanding so much is true, that the carriage of greatness in a plain and open manner [so it be without arragancy and vain glory] doth draw less envy than if it be in more crafty and cunning fashion). Das heisst also: wo etwas wahrhaft Grosses ist, da soll es diese Grösse auch stolz zur Schau tragen, und der Neid wird weniger erweckt werden als durch ein halbverstecktes Kokettiren. Kurz, die Vorschrift Bacon's, wie man „weniger Neid erweckt“ (draw less envy), stimmt genau überein mit dem, was der Dichter des Einleitungsgedichts der Shakespeare-Dramen in der Absicht „keinen Neid zu erwecken“ (to draw no envy), wirklich ausführt.

Und da wir einmal den Essay vom „Neid“ als guten Rathgeber zum rechten Verständnisse erprobt haben, wird es sich verlohnen, auch noch nachzulesen, was darin sonst über das Vermeiden des Neids gedruckt steht. Gleich der nächstkommende Absatz lautet folgendermassen:

„Schliesslich, um diesen Theil zu beendigen; wie wir zu Anfang erwähnten, dass der Akt des Neides etwas von Hexerei an sich hat, so giebt es auch kein anderes Heilmittel gegen den Neid als das Heilmittel gegen Hexerei; und das ist, das Geschick abzuwenden (wie sie es nennen) und auf einen anderen zu übertragen. Zu diesem Zwecke bringt die weisere Art grosser Männer immer irgend jemand auf die Bühne, auf den sie den Neid ablenken, der sonst auf sie selbst kommen würde: bisweilen auf Minister und Diener, bisweilen auf Amtsgenossen und Gefährten; und dergleichen; und zu diesem Dienste (turn, Verdrehen der Dinge) fehlt es niemals an einigen Personen von heftigen und unternehmenden Naturen, die, wenn sie Macht erlangen und ein Geschäft machen können, ihn zu irgend einen Preise übernehmen würden.“ (Lastly, to conclude this part; as we said in the beginning that the act of envy had somewhat in it of witchcraft, so there is no other cure of envy but the cure of witchcraft; and that is, to remove the lot [as they call it] and to lay it upon another. For which purpose, the wiser sort of great persons bring in ever upon the stage somebody upon whom to derive the envy that would come upon themselves; sometimes upon ministers and servants: sometimes upon colleagues

and associates; and the like; and for that turn there are never wanting some persons of violent and undertaking natures, who, so they may have power and business, will take it at any cost).

Auch Francis Bacon hatte, um den Neid abzulenken, einen solchen Strohmann als Dramendichter „zu irgend welchem Preise“ „auf die Bühne gebracht“. Gedenke ich dabei jener ergreifenden Worte, die der Kanzler in einem Gebet (Prayer) kurz nach seinem jähen Sturze niederschrieb: „Ich habe (obgleich in einem verachteten Gewande) das Gute aller Menschen gefördert“ (I have [though in a despised weed] procured the good of all men), so darf ich mit gutem Rechte behaupten: in den eben angeführten Essaysätzen liegt eine Erklärung des Verhältnisses, in dem der wahre Dichter der unsterblichen Dramen, Francis Bacon, der 1621 von der politischen Bühne verschwundene Schwanenstern, zum Pseudodichter gestanden hat, zum Schauspieler von Stratford, zum Schwan vom Avon.



Von demselben Verfasser erschien:

DAS
SHAKESPEARE-GEHEIMNISS.

Lexikonformat.

356 Seiten Text, 68 Seiten Abbildungen
und 2 Buntdrucktabellen.

Preis elegant kartonirt M. 20.—;
in feinem Halbfranzbände M. 22.50.

Ferner:

DER
ANEKDOTENSCHATZ
BACON-SHAKESPEARE'S.

Lexikonformat.

8 Bogen Text, 1 Titelporträt, 2 Beilagen in Doppelfolio-
format und mehrere Textillustrationen.

Preis elegant kartonirt M. 10.—;
in feinem Halbfranzbände M. 12.—.



Von demselben Verfasser erschien „Das Shakespeare-Geheimniss, ins Englische übersetzt von HARRY BRETT“ unter dem Titel:

THE
SHAKESPEARE-
SECRET.

The English Translation
by
HARRY BRETT, Leipzig.

Size 10 × 6 $\frac{1}{2}$ english inches.

About 300 pages of matter, 68 illustrations
and 2 coloured tables.

*In elegant boards 20 s.|- ;
in fine half-calf binding 22 s. | 6 d.*



**This book should be returned
the Library on or before the last date
stamped below.**

**A fine of five cents a day is incurred
by retaining it beyond the specified
time.**

Please return promptly.

