

Der Shakespeare-Dichter

Wer war's?

und

Wie sah er aus?

Edwin Bormann

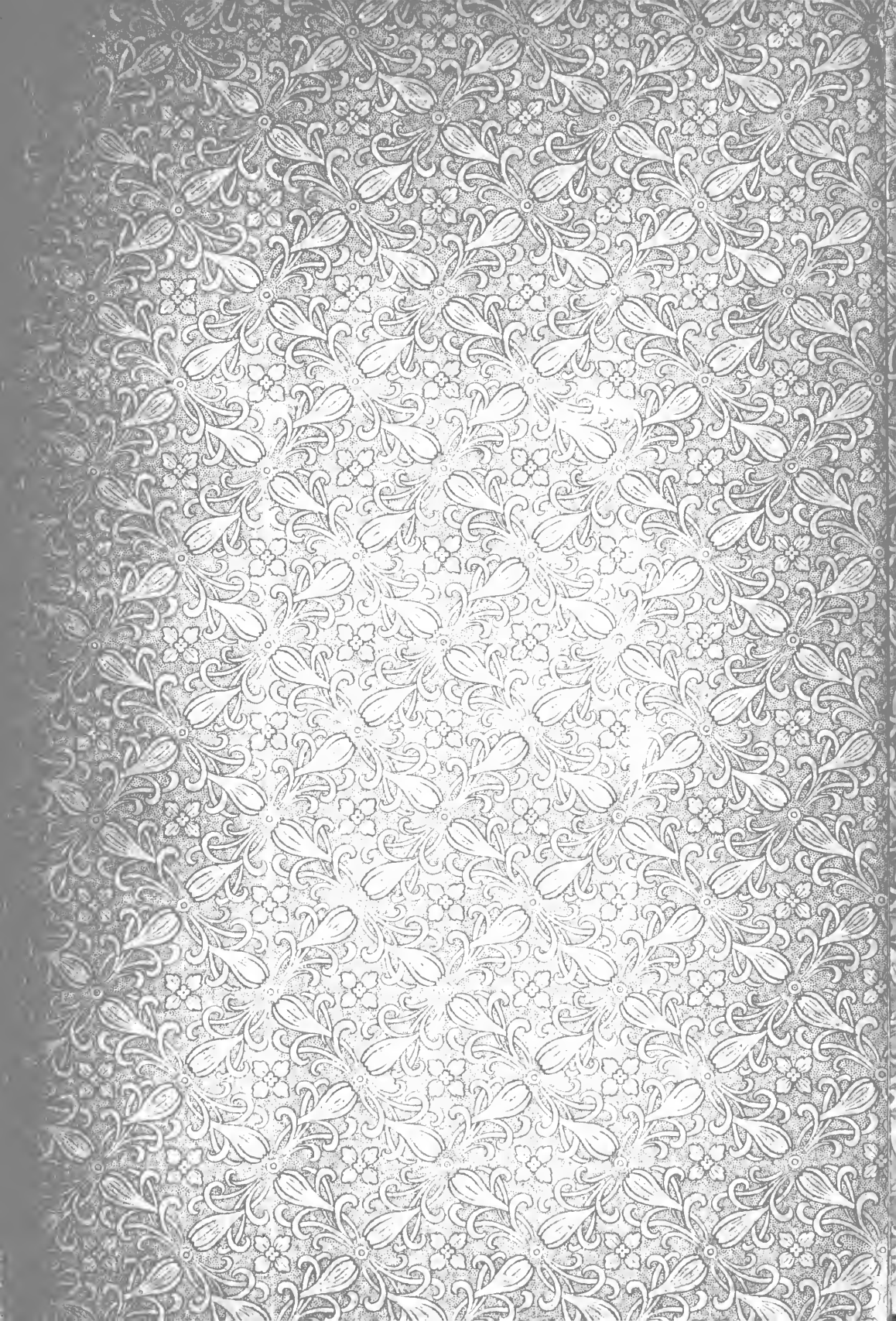
AMELANSCHES BUCHHANDLUNG
(H. BENECKE)
BERLIN, W. POTSDAMERSTR. 126.

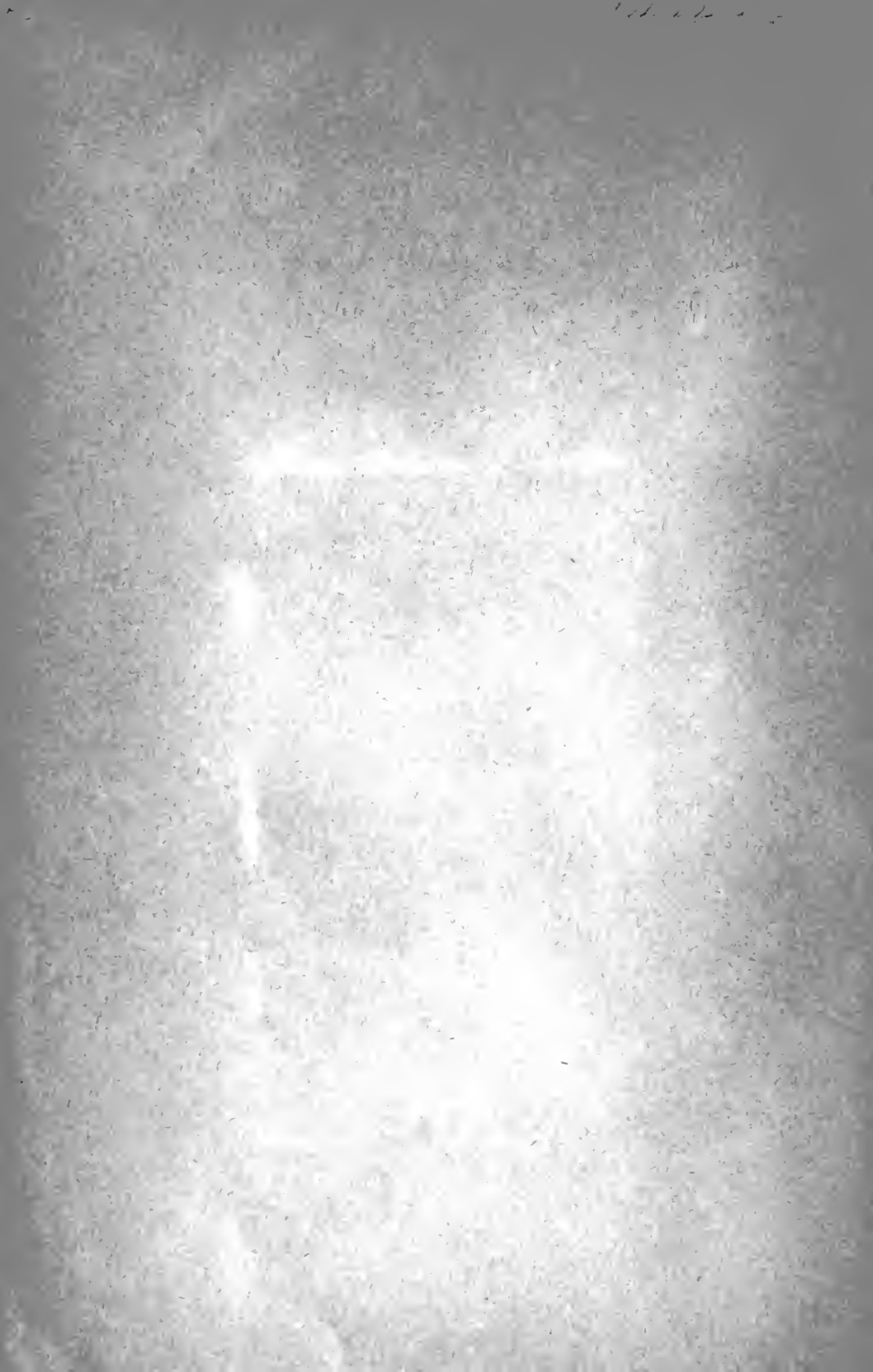


Worms, 04



THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES





· Der Shakespeare - Dichter

WER WAR'S?

UND

WIE SAH ER AUS?

Digitized by the Internet Archive
in 2008 with funding from
Microsoft Corporation

Der Shakespeare-Dichter

WER WAR'S?

UND

WIE SAH ER AUS?

Eine Übersicht alles Wesentlichen der Bacon-Shakespeare-Forschung, ihrer Freunde und ihrer Gegnerschaft.

Von

Edwin Bormann.

Mit 40 Porträt-Tafeln und 4 Text-Bildern.



Leipzig.

Edwin Bormann's Selbstverlag.

1902.

Alle Rechte vorbehalten.

PF
2945
B6

Inhalt.

	Seite
I. Wie entstand die Bacon-Shakespeare-Frage?	1
1. Wer schrieb die Shakespeare-Dichtungen?	1
2. Wie verhält es sich mit den Originalausgaben der Shakespeare-Dichtungen?	1
3. Die ersten Zweifel an der alleinigen Autorschaft des Schauspielers Shakspeare	2
4. Weitere Zweifel	3
5. Untersuchungen über die Wissenschaftlichkeit des Shakespeare-Dichters	5
6. Die ersten positiven Vermuthungen über die Person des Shakespeare-Dichters	6
7. Weitere Stimmen zu Gunsten von Bacon's Autorschaft der Shakespeare-Dramen	8
8. Die Wirkung der wissenschaftlich gehaltenen Arbeiten der Baconianer auf die gebildeten Geister	9
9. Das Auftreten der Bacon-Shakespeare-Theorie in Deutschland	10
10. Die Gegner der Bacon-Shakespeare-Theorie in Deutschland	12
11. Der weitere Verlauf der Angelegenheit in Deutschland	16
II. Wer war Shakspeare? Wer war Bacon?	18
1. Wer war Shakspeare?	18
2. Wer war Bacon?	19
III. Worauf gründen sich die Zweifel an der Autorschaft des Schauspielers Shakspeare?	26
A. Die innern Zweifelsgründe	26
1. Die Schreibkunst und die literarischen Bedürfnisse der Familie Shakspeare	26
2. Der Wissensreichthum und die Gelehrsamkeit der Shakespeare-Dichtungen stehen mit diesem geringen Bildungsgrade in schroffem Gegensatze	28
3. Das Recht im Shakespeare	30
4. Die Medicin und Naturwissenschaft im Shakespeare	32
5. Einwürfe gegen die Gelehrsamkeit im Shakespeare	35
B. Die äusseren Zweifelsgründe	37
IV. Worauf gründen sich die Zweifel an der Autorschaft des Schauspielers Shakspeare?	37
B. Die äusseren Zweifelsgründe	37
V. Worauf gründet sich die Vermuthung, dass Francis Bacon der Shakespeare-Dichter ist?	39
A. Die inneren Gründe	39
1. Die Ausschau nach dem wahren Shakespeare-Dichter	39
2. Die historischen, mythologischen und sprachlichen Kenntnisse Francis Bacon's decken sich mit denen des Shakespeare-Dichters und ergänzen sie	40
3. Die naturwissenschaftlichen und medicinischen Kenntnisse Francis Bacon's decken sich mit denen des Shakespeare-Dichters und ergänzen sie	44
4. Auch die Irrthümer und willkürlichen Abänderungen sind bei Bacon und Shakespeare dieselben	46
VI. Worauf gründet sich die Vermuthung, dass Francis Bacon der Shakespeare-Dichter sei?	48
B. Die äusseren Gründe	48

	Seite
1. Die Vorrathskammer	84
2. Das Northumberland-Manuscript	50
3. Francis Bacon's Leben und seine Prosaschriften deuten auf seine heimliche Dichterthätigkeit hin	50
4. Die Shakespeare-Dichtungen deuten auf Francis Bacon's Autorschaft hin	52
5. Das zeitliche Verhältniss des Erscheinens der Bacon- und der Shakespeare- Bücher und gewisse andere Zahlenübereinstimmungen	55
6. Die Zeugnisse der wissenden Freunde	57
7. Die Todtenklagen	59
VII. Wie sah der Dichter William Shakespeare aus?	62
A. Wie sah der Schauspieler William Shakspere aus?	62
a. Die Stratford-Büste und ihre Nachahmungen. (Porträts 1—4)	62
b. Der Droeshout-Kupferstich und seine Nachahmungen. (Porträts 5—9)	64
c. Die zweifelhaften Darstellungen. (Porträts 10—14)	67
d. Die Combinations-Darstellungen. (Porträts 15—24)	67
e. Summirung	70
B. Wie sah der Philosoph, Naturforscher, Geschichtschreiber, Staats- mann und Dichter Francis Bacon aus?	70
a. Die Knaben-Büste (Porträt 25)	71
b. Das Hilliard-Miniaturbild. (Porträt 26)	71
c. Das erste Van-Somer-Porträt. (Porträt 27)	71
d. Das zweite Van Somer-Porträt und seine Nachahmungen. (Porträts 28 u. 29)	71
e. Das Oliver-Miniaturbild und seine Nachahmungen. (Porträts 30—32)	72
f. Der Simon-Pass-Kupferstich und seine Nachahmungen. (Porträts 33—35)	72
g. Der Crispin-van-Pass-junior-Kupferstich. (Porträt 36)	72
h. Der Marshall-Kupferstich. (Porträt 37)	73
i. Das Grab-Monument. (Porträts 38—40)	73
k. Summirung	73
C. Wie sah der Dichter William Shakespeare aus?	74
VIII. Bibliographisch-sachliche Uebersicht der Hauptwerke	77
1. Die Grundlagen zur Bacon-Shakespeare-Forschung	77
2. Sprachliche, historische, literaturgeschichtliche und bibliographische Hilfsmittel	78
3. Das Leben des Schauspielers Shakspere	78
4. Das Leben Francis Bacon's	78
5. Der Shakespeare-Dichter ein Alterthumskenner	79
6. Der Shakespeare-Dichter ein Rechtsgelehrter	79
7. Der Shakespeare-Dichter ein Philosoph	79
8. Der Shakespeare-Dichter ein Naturforscher	79
9. Der Shakespeare-Dichter ein Arzt	80
10. Die ältesten Schriften in Sachen der Bacon-Shakespeare-Frage	80
11. Parallelen zwischen den Bacon- und Shakespeare-Werken	80
12. Ueber Bacon's Parabelkunst	81
13. Historische und Beweise äusserer Natur	81
14. Untersuchungen über einzelne Shakespeare-Dichtungen und Bacon-Schriften	81
15. Zusammenfassende Werke	82
16. Verschiedenes	82
17. Die Schriften der Gegner	83
18. Werke mit reichen Illustrationen	84

	Seite
19. Erste Uebersetzungen von Bacon- und Shakespeare-Werken im Sinne der Bacon-Shakespeare-Forschung	85
IX. Beispiel eines Beweises der Zusammengehörigkeit eines Shakespeare-Werkes zu einem Bacon-Werke	86
1. Zwei Bücher	87
2. Allgemeines	89
3. Das Verhältniss des ersten Essays „Von Studien“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“	89
4. Das Verhältniss der ersten „Religiösen Vorbereitung“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“	97
5. Das Verhältniss des ersten „Deckmantels des Guten und Bösen“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“	100
6. Das Verhältniss des zweiten bis zehnten „Essays“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“	104
7. Das Verhältniss der zweiten bis zwölften „Religiösen Vorbereitung“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“	107
8. Das Verhältniss des zweiten bis zehnten Aufsatzes über „Gutes und Böses“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“	110
9. Das Verhältniss von Bacon's „Vermehrungen der Wissenschaften“ und der „Kühnsten Geburt der Zeit“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“	113
10. Das Verhältniss von Bacon's Wissenschaft „vom Lichte“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“	116
11. Die Aeusserlichkeiten der Essay-Ausgabe und der Lustspiel-Ausgabe	119
12. Wie denkt Francis Bacon über Pseudonymität und die Herausgabe von Commentaren?	127
Anhang: honorificabilitudinitatibus	128

Verzeichniss der Porträts.

1. Die Stratford-Büste.
 2. Das Stratford-Porträt.
 3. Das Burn-Porträt.
 4. Das Zincke-Porträt.
 5. Der Droeshout-Kupferstich.
 6. Der Marshall-Kupferstich.
 7. Das Flower-Porträt.
 8. Das Ely-Haus-Porträt.
 9. Das Felton-Porträt.
 10. Das Hilliard-Miniaturbild.
 11. Das Auriol-Miniaturbild.
 12. Das Zucchero-Porträt.
 13. Das Boston-Porträt.
 14. Die Becker-Maske.
 15. Das Chandos-Porträt.
 16. Der Tauchnitz-Edition-Stahlstich.
 17. Das Dunford-Porträt.
 18. Das Zoust-Porträt.
 19. Das Stace-Porträt.
 20. Die Garrick-Club-Büste.
 21. Das Janssens-Porträt in England.
 22. Das Janssens-Porträt in Deutschland.
 23. Das Osborne-Porträt.
 24. Das Gilliland-Porträt.
 25. Francis Bacon. Die Knaben-Büste.
 26. Francis Bacon. Das Hilliard-Miniaturbild.
 27. Francis Bacon. Das erste Van-Somer-Porträt.
 28. Francis Bacon. Der Vertue-Kupferstich.
 29. Francis Bacon. Der Stahlstich bei Donnelly.
 30. Francis Bacon. Das Oliver-Miniaturbild.
 31. Francis Bacon. Der Houbraken-Kupferstich.
 32. Francis Bacon. Der Chapman-Kupferstich.
 33. Francis Bacon. Der Kupferstich in Sylva Sylvarum.
 34. Francis Bacon. Der Kupferstich in der Frankfurter Bacon-Ausgabe.
 35. Francis Bacon. Der Stahlstich in der Spedding'schen Ausgabe.
 36. Francis Bacon. Der Crispin-van-Pass-junior-Kupferstich.
 37. Francis Bacon. Der Marshall-Kupferstich.
 38. Francis Bacon. Die Saint-Albans-Statue. Naturaufnahme.
 39. Francis Bacon. Die Saint-Albans-Statue. Nach Montagu's Ausgabe.
 40. Francis Bacon. Der Oberkörper der Saint-Albans-Statue.
-

I. Wie entstand die Bacon-Shakespeare-Frage?

1. Wer schrieb die Shakespeare-Dichtungen?

Diese Frage beschäftigt seit geraumer Zeit die Gemüther aller Culturländer. Je lauter die einen rufen: Der war es! desto energischer tönt es zurück: Und es war doch der andere! Wie aber konnte die Frage überhaupt entstehen? War sie nicht von vorn herein beantwortet: Shakespeare schrieb den Shakespeare?

*

2. Wie verhält es sich mit den Originalausgaben der Shakespeare-Dichtungen?

Zunächst glaubt der moderne Leser die Frage einfach damit zu erledigen, dass er die Titelblätter seiner Shakespeare-Ausgabe herzeigt; denn auf jedem steht der Name William Shakespeare. Dem war aber nicht zu allen Zeiten so. Seit dem Jahre 1591 erschienen in London zahlreiche Dramen, die wohl jetzt den Namen William Shakespeare auf dem Titel führen, damals aber völlig anonym waren. Erst sieben Jahre später, 1598, taucht der Name zum ersten Male auf einem Dramen-Titelblatte auf, während er 1593 und 1594 unter der Widmung der beiden epischen Dichtungen „Venus und Adonis“ und „Lucretia“ sich gezeigt hatte. In der genannten Zeit aber, von 1591 bis 1598, erschienen nicht weniger als zehn Theaterstücke: König Johann, Die Bezähmung einer Widerspenstigen, König Heinrich der Fünfte, Der Kampf zwischen den beiden Häusern York und Lancaster (später König Heinrich der Sechste Zweiter Theil), König Richard der Dritte, Die Komödie der Irrungen, Die wahre Tragödie des Herzogs Richard von York (später König Heinrich der Sechste Dritter Theil), König Richard der Zweite, Romeo und Julia und Der Erste Theil König Heinrichs des Vierten, ohne jeden Namen.

Jetzt erst, 1598, traten die Worte William Shakespeare auf den Dramen-Titelblättern hervor, und zwar gleich in sehr lebhafter Weise. Es erscheint nun das Lustspiel Der Liebe Müh verloren, und es kommen

Neu-Ausgaben von Richard dem Zweiten und Richard dem Dritten mit dem Titelnamen Shakespeare heraus. Das nächste Jahr bringt Romeo und Julia sowie den Ersten Theil Heinrichs des Vierten wiederum anonym. Im Jahre 1600 aber treten vier neue Dramen mit Autornamen an's Tageslicht: Viel Lärm um Nichts, Ein Sommernachtstraum, Der Kaufmann von Venedig und Der Zweite Theil König Heinrichs des Vierten. Anonym: Titus Andronicus. Und so geht es in buntem Wechsel zwischen anonymen und mit Namen bezeichneten Büchern fort, bis 1616 der Schauspieler Shaksperere stirbt. 1622 erfolgt die Erstausgabe des Othello, 1623 kommt, gleichfalls wie Othello mit dem Namen William Shakespeare, die grosse Folioausgabe der Dramen, welche sechsunddreissig Stücke enthält, fünfzehn davon noch nie vorher gedruckt, die Mehrzahl der andern erweitert und verbessert, zum Theil sehr stark erweitert.

Thatsache also ist, dass sich der Shakespeare-Dichter zu Lebzeiten des Schauspielers Shaksperere von 1591 bis 1616 nur zu siebzehn seiner Werke mit Namen bekannte, dass etwa ein halbes Dutzend seiner Werke anonym erschienen und anonym blieben, und dass sieben Jahre nach seinem Tode fünfzehn ganz neue Stücke erschienen, und erst jetzt die vorher namenlos gewesenen gleichfalls mit dem Namen William Shakespeare bezeichnet wurden. So einfach also, wie der moderne Leser annehmen möchte, war die Sache ursprünglich durchaus nicht. Jahrelang umhüllte die Dramen-Ausgaben des Dichters ein Dunkel, und auch das Erscheinen der späteren Büchlein, sowie das Erscheinen der mit so vielen neuen Dichtungen ausgestatteten Folioausgabe ist von vorn herein mit etwas Geheimnissvollem umgeben. Warum nannte sich der Dichter, wenn er der bekannte Schauspieler Shaksperere aus Stratford war, nicht auf seinen Dichtungen? Weshalb steht der Name Shaksperere nie so, wie der Mann aus Stratford sich unterschrieb, auf den Titelblättern? Weshalb müssen wir immer und immer wieder Shakespeare und Shake-speare lesen? Weshalb hielt der Dichter, wenn er der bekannte Schauspieler Shaksperere war, gar fünfzehn seiner Werke, darunter Meisterstücke wie Der Sturm, Maas für Maas, König Heinrich der Achte, Coriolan, Caesar, Macbeth, bis zu seinem Tode in seinem Pulte zurück, ohne sie in Druck zu geben?

*

3. Die ersten Zweifel an der alleinigen Autorschaft des Schauspielers Shaksperere.

Bereits in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, wenig mehr als hundert Jahre nach des Schauspielers Shaksperere Tode, traten die ersten Zweifel an seiner alleinigen Autorschaft an's Licht. Lewis Theobald, der

Herausgeber der berühmten Shakespeare-Ausgabe, wies 1733 darauf hin, dass in den Shakespeare-Dichtungen die Arbeit verschiedener Köpfe zu entdecken sei, und bereitete so das Suchen nach einem oder mehreren andern Shakespeare-Dichtern vor.

1747 liess William Warburton, ein vielseitig gebildeter Mann, Jurist, Theolog und Schulmann, seine Shakespeare-Ausgabe erscheinen und deutete an den verschiedensten Stellen auf die grosse Gelehrsamkeit des Shakespeare-Dichters hin, eine Sache, die jedenfalls bei einem Schauspieler des sechzehnten Jahrhunderts etwas ganz märchenhaft Verwunderliches sein musste. Also bereits im siebzehnten Jahrhundert zwei bedeutende Shakespeare-Kenner, die wenigstens die Mitarbeiterschaft einer andern Geisteskraft an den Shakespeare-Dichtungen vermuthen.

*

4. Weitere Zweifel.

Sie aber blieben nicht die einzigen, in denen Zweifel rege wurden. Unser Goethe spricht sich zwar nirgends gegen die Autorschaft des Schauspielers aus, doch tauchen in seinem Innern allerlei Gedanken auf, die dem Schauspielertum des grossen britischen Dichters direct widersprechen. War der Shakespeare-Dichter vor allem der grosse Bühnenkenner, der Mann, der stets und ausschliesslich an die Theaterwirkung dachte, wofür ihn noch heute viele halten, so steht dies in völligem Widerspruche mit dem, was Goethe über ihn sagt. „Shakspeare's Werke sind nicht für die Augen des Leibes“ lesen wir in dem interessanten kurzen Aufsätze „Shakspeare und kein Ende“. Und ferner: „Shakspeare's ganze Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes; sein grosses Talent ist das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint, so müssen wir auch hier Shakspeare's grosses Verdienst anerkennen, nur leugnen wir dabei und zwar zu seinen Ehren, dass die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen.“ So Goethe. Aber auch bei einem andern unserer Grossen tritt der Gedanke, wie schwierig sich das Schauspielertum des Autors mit seinen Dichtwerken vereinigen lässt, klar hervor. Heinrich Heine spricht von den englischen Königsdramen, sie seien nicht geschrieben wie von einem Schauspieler, sondern wie von einem Manne, der den grossen Staatsactionen selbst persönlich nahe gestanden habe.

Den Zweifeln Theobald's und Warburton's aus dem siebzehnten Jahrhundert aber schlossen sich im achtzehnten zahlreiche Philologen an. Es wurden die Fragen aufgeworfen: Ist das blutrünstige Stück Titus Andronicus wirklich von demselben Dichter wie die andern? Ist der Zweite

Theil und der Dritte Theil König Heinrichs des Sechsten, die so vieles Aehnliche mit den Marlowe-Dichtungen aufweisen, nicht vielleicht von Marlowe, oder von Marlowe und dem Shakespeare-Dichter gemeinsam geschrieben? Deuten nicht die oft wörtlich mit Marlowe-Zeilen übereinstimmenden Zeilen in der Bezähmung der Widerspenstigen darauf hin, dass wir es nicht mit dem Schauspieler Shakspeare allein als Dichter zu thun haben? Nahm nicht der Shakespeare-Dichter bisweilen geradezu die Stücke anderer und stutzte sie nur ein wenig für die Bühne zu, oder arbeitete sie gründlich um? Nun, alle diese Fragen, vielfach von rein philologischer Seite aufgeworfen, sind doch wohl alle nichts als eben Zweifel an der alleinigen Autorschaft des Schauspielers Shakspeare.

Waren es aber bisher nur Zweifel an einzelnen Theilen der Shakespeare-Dichtungen, so traten auch bald, und zwar nicht gerade in den schwächsten Köpfen, Zweifel an der Autorschaft des Schauspielers überhaupt hervor.

Lord Byron, Shakespeare's grosser Geistesverwandter, zweifelte die Autorschaft des Schauspielers Shakspeare an. Benjamin Disraeli, der spätere Premierminister Lord Beaconsfield, schrieb 1837 in seinem Romane „Venetia“: „Und wer ist Shakespeare? wir wissen soviel von ihm wie von Homer. Schrieb er die Hälfte der Stücke, die ihm zugelegt werden? Schrieb er ein ganzes Stück? Ich bezweifle es.“ Und bereits 1843 hören wir in Deutschland eine laute Stimme der Gegnerschaft. Professor Gförer, Bibliothekar an der Königlichen Bibliothek in Stuttgart, äusserte sich im Kreise vieler Zuhörer: „Ihr jungen Leute mögt darüber lachen, aber ich sage euch aus vollster Ueberzeugung: in fünfzig Jahren glaubt kein gebildeter und urtheilsfähiger Mensch mehr, dass der Schlächterjunge William Shakespeare aus Stratford am Avon diese in ihrer Art einzigen Sonette, Dramen und Komödien verfasst habe, und man wird eben so wenig mehr an das Dasein eines Dichters Shakespeare glauben, als man heutzutage an das einstige Dasein eines Barden Ossian glaubt.“ Professor Ludwig Bauer in Stuttgart schloss sich damals der Meinung des Professor Gförer an. (Vorrede der Uebersetzung von Appleton Morgan's „Shakespeare-Mythus“.) Und nun die erste Stimme aus Amerika. Oberst Joseph C. Hart, Consul der Vereinigten Staaten in Santa Cruz de Teneriffa, legt in seiner „Romance of Yachting“, New York 1848, seinem Helden die Worte in den Mund: „Ach, Shakespeare, Lethe ist über dir! Aber wenn er dich ertränkt, so wird das die Auferstehung besserer und würdigerer Männer bewirken. . . Der alte Scherz: Wer schrieb Shakespeare? ist kein Scherz mehr, sondern eine wirkliche Frage. . . Die Untersuchung wird sein: wer waren die tüchtigen literarischen Männer, welche die Dramen schrieben, die man ihm zugesprochen hat?“

Aber noch immer waren es nur einzelne Sätze, einzelne Lichtblitze,

die den Zweifel an der Dichterfähigkeit des Schauspielers überhaupt ausdrückten. Da, im Jahre 1852, brachte Chamber's Edinburgh Journal den ersten Essay, der sich ausschliesslich damit befasste: „Wer schrieb Shakespeare?“ Im Jahre 1855 folgte die Londoner Zeitschrift Fraser's Magazine mit einem Artikel, der gleichfalls die Autorschaft des Schauspielers anzweifelt. Beide Aufsätze waren anonym. Doch schon regte sich in der Seele des grossen Romandichters und liebenswürdigen Humoristen Charles Dickens der Zweifel: „Shakespeare's Leben,“ sagt er, „ist ein grosses Mysterium. Ich zittere jeden Tag, dass nicht etwas zum Vorschein kommt.“ — Und es kam bald etwas zum Vorschein.

*

5. Untersuchungen über die Wissenschaftlichkeit des Shakespeare-Dichters.

Ehe wir aber zu der von Dickens vorgeahnten Enthüllung des Mysteriums gelangen, wollen wir noch betrachten, von wie verschiedenen Seiten sich die Aufmerksamkeit auf den grossen Wissensschatz in den Shakespeare-Dichtungen wandte. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erschien eine ganze Reihe von Werken, die den Nachweis lieferten, dass der Shakespeare-Dichter ein trefflicher Philosoph, Naturforscher, Mediciner, Ornitholog, Jurist, Geschichts-, Literatur- und Sprachenkenner gewesen sei.

Birch brachte „Eine Untersuchung über die Philosophie und Religion Shakespeare's“, Beyersdorff verglich „Giordano Bruno und Shakespeare“, Rushton schrieb die Werke „Shakespeare ein Rechtsgelehrter“, „Shakespeare's Rechtsgrundsätze“, „Shakespeare's Testamentarische Sprache“, John Lord Campbell erwog „Shakespeare's Rechtskenntnisse“, Davis schrieb ein Buch „Das Recht im Shakespeare“, Bucknill betrachtete „Die Medicinische Wissenschaft Shakespeare's“, Fennell brachte „Eine Summirung von Shakespeare's Wissenschaft von den Werken und Erscheinungen der Natur“, Harting erörterte „Die Vogelkunde im Shakespeare“, Aubert schrieb „Shakespeare als Mediciner“, Cheney „Shakespeare als Arzt“, Biaute eine „Medicinish-Psychologische Studie über Shakespeare und seine Werke“.

All diese Schriften suchen nicht etwa bloss das heraus, was sich in den Dichtungen des grossen Briten auf Jurisprudenz, Naturwissenschaft, Medicin Bezügliches findet, sondern sie thun dar, dass die Kenntnisse des Dichters auf allen diesen Gebieten sichere und ausgedehnte sind, dass er diese Disciplinen nicht bloss nebenher betrieben, sondern wirklich mit den besten Mitteln seiner Zeit studirt haben muss.

Dazu nun kamen gleichzeitig Werke und Abhandlungen einer ganzen

Schaar von Autoren, die beflissen waren, nachzuweisen, wie tief und vielseitig des Dichters Kenntnisse in der griechischen, römischen, italienischen, spanischen und französischen Sprache und Literatur waren, wie gewaltig seine mythologischen Kenntnisse, seine Kenntnisse des griechischen und vor allem des römischen Alterthums, wie exact seine Kenntnisse der vaterländischen Geschichte waren. Ich nenne von denen, die sich betheiligten, nur Tieck, Gervinus, Simrock, Kuno Fischer und citire ein Wort Heinrich Heine's: „Zu meiner Verwunderung merkte ich, dass Shakespeare in England nicht bloss als Dichter gefeiert, sondern auch als Geschichtschreiber von den höchsten Staatsbehörden, von dem Parlamente, anerkannt wird.“ Von philologischer Seite, insbesondere durch das herrliche Shakespeare-Lexikon von Alexander Schmidt, ward endlich nachgewiesen, dass Shakespeare den gesammten Sprachschatz seines Volkes beherrschte, dass er mehr als irgend ein anderer Dichter der Welt einer Sprache neue Worte zugeführt hat, kurz dass er der sprachgewandteste Mann war, den je die Erde gesehen hat. Wie gross sein Witz und Humor ist, auch das wurde von vielen genauer erörtert, es ist überdies ein Ding, das jeder Leser unwillkürlich bei der Lectüre herausfühlen muss.

*

6. Die ersten positiven Vermuthungen über die Person des Shakespeare-Dichters.

Dass also ein geheimnissvoller Schleier über der Persönlichkeit des Shakespeare-Dichters ruhte, war jedem denkenden Shakespeare-Leser klar: auch jeder denkende Leser von heute, und selbst wenn er versuchen wollte, es abzuleugnen, kann das Gefühl dieses Räthselhaften nimmer los werden.

Da, im Jahre 1856, begann die Lüftung dieses Schleiers. Miss Delia Bacon, eine gebildete Lehrerin von sanftmüthigem Charakter und zarter Redeweise, war es, die in Amerika zuerst den Namen Francis Bacon in Verbindung mit den Shakespeare-Dramen brachte.

Francis Bacon (Delia Bacon ist keine leibliche Verwandte, sondern lediglich eine Namensschwester) — Francis Bacon war der Mann, in dem sich alle für einen Shakespeare-Dichter geforderten Eigenschaften vereinigten. Er war ein nur um drei Jahre älterer Zeitgenosse des Schauspielers Shakspeare, er war zugleich Philosoph, Naturforscher, Geschichtschreiber, Staatsmann und Jurist, überdies der gewandteste und anerkannt grösste Redner seiner Zeit.

In Boston war es, und zwar im Januarheft von Putnam's Magazine, dass der Aufsatz erschien, in welchem die Amerikanerin als erste an die positive Lösung der Frage nach dem wirklichen Shakespeare-Dichter heran-

trat. Der Artikel trägt die Ueberschrift „William Shakspeare und seine Schauspiele“ und umfasste achtzig Seiten im Manuscript. Unterstützt wurde die Verfasserin bei der Veröffentlichung von dem amerikanischen Philosophen und Dichter Ralph Waldo Emerson, einem Manne, der dem Zweifel an der Autorschaft des Schauspielers die Worte verlieh: „Shakespeare ist nur eine Stimme; wer und was es war, das sang, das singt, wissen wir nicht.“ Bereits im nächsten Jahre, 1857, trat Delia Bacon mit einem umfangreichen Werke über den Gegenstand hervor: „The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded“ (Die Philosophie der Shakespeare-Dramen Enthüllt), London und Boston. Die sie zur Veröffentlichung dieses Buches ermuthigten, waren ausser dem genannten Emerson der amerikanische Schriftsteller Nathaniel Hawthorne und der berühmte Engländer Thomas Carlyle. Nathaniel Hawthorne schrieb das Vorwort zum Buche. Das Werk nennt Francis Bacon als Hauptverfasser der Shakespeare-Dramen. Aber die Theorie ist noch keine reine Bacon-Theorie; vielmehr nimmt Delia an, Bacon und andere Autoren seien am Shakespeare-Werke betheilt gewesen.

Fast gleichzeitig trat der Gedanke mit demselben Namen in Verbindung, und zwar bereits als reine Bacon-Theorie, in England zu Tage. Neun Monate nach dem Erscheinen des ersten Artikels der Miss Delia, veröffentlichte William Henry Smith in London einen Aufsatz in Littell's Living Age, November 1856. Der Aufsatz trägt die Ueberschrift „Was Lord Bacon der Verfasser der Shakespeare-Dramen? Ein Brief an Lord Ellesmere.“ Im Januar darauf liess Smith denselben zu einem Bändchen erweitern unter dem Titel „Bacon and Shakespeare. An Inquiry etc.“ erscheinen. Smith versicherte später, als man ihn darum interpellirte, dass er vorher nichts von dem Aufsatz der Miss Delia Bacon in Putnam's Magazine gewusst habe. Das ist auch durchaus glaubwürdig, denn Smith geht von ganz andern Gesichtspunkten aus. Zwei Forscher waren, wie das oben bisweilen geschieht, zu gleicher Zeit selbstständig zu demselben Schlusse gelangt.

Die Wirkung dieser Schriften war eine gewaltige, selbstverständlich, da es sich der grossen Menge des gedankenlosen Publicums gegenüber um nichts weniger als um das Umstossen einer als unverrückbar festen Thatsache handelte, meistens ablehnend. Die arme tapfere Miss Delia Bacon endete in geistiger Umnachtung. Man hat dieses Factum vielfach benutzt, die Bacon-Theorie herabzuwürdigen. Aber wurden nicht auch viele geisteskrank, die das Gegentheil behaupteten? Blieb nicht Mr. Smith, der dasselbe wie Delia behauptete, Herr seiner Sinne? Hat nicht Friedrich Nietzsche vor seiner Erkrankung geistesgewaltige Gedanken geboren, und Tausende von Hörern bezaubert? Ist und bleibt nicht Robert Schumann, trotz seiner letzten in geistige Nacht gehüllten Jahre, einer unserer grössten und gemüths-

tiefsten Componisten? Die Erkrankung der Delia Bacon ist ein bedauerliches Factum, nichts aber, was die Sache, die sie gesunden Geistes vertrat, entwerthen könnte.

*

7. Weitere Stimmen zu Gunsten von Bacon's Autorschaft der Shakespeare-Dramen.

Bald traten zahlreiche Federn für den neuen Gedanken ein. Und bereits im Jahre 1866 erschien ein Buch, das (seitdem mehrfach neu aufgelegt) noch heute zu einem der lesenswerthesten über den Gegenstand zählt. Der Amerikaner Nathaniel Holmes, Rechtsanwalt, Professor der Rechte und Schriftsteller, fasste in seinem Werke „The Authorship of Shakespeare“ (Die Autorschaft Shakespeare's) alles zusammen, was vor ihm andere und was er selbst Neues gefunden hatte.

In Melbourne schrieb von 1878 bis 1882 der Arzt Dr. William Thomson eine Reihe interessanter Bändchen zu Gunsten Bacon's. 1883 gab Mrs. Constance M. Pott in London „The Promus of Formularities and Elegancies by Francis Bacon“ (Die Vorrathskammer von Formeln und eleganten Redewendungen von Francis Bacon) heraus, eine Sammlung von vielen Hundert kurzen Notizen aus Bacon's Papieren, von denen einzelne Blätter geradezu wie Vorarbeiten zu Shakespeare-Dichtungen aussehen (Romeo und Julia, Hamlet). Spätere Werke der Dame sind: „Did Francis Bacon Write Shakespeare?“ (Schrieb Francis Bacon den Shakespeare?) und „Francis Bacon and his Secret Society“ (Francis Bacon und seine Geheim-Gesellschaft). Andere folgten. W. F. C. Wigston 1884 bis 1892 mit vier umfangreichen Werken; William Henry Burr in Washington mit dem „Beweis, dass William Shakspere nicht schreiben konnte“; Robert M. Theobald, Master of Arts, mit zwei Werken; J. E. Roe, Oberst Francis C. Maude, Edward James Castle vom Geheimen Rath der Königin, Thomas W. White, W. G. Thorpe vom Mittel-Tempel in London, George C. Bompas, Edwin Reed und andere traten mit Büchern hervor. Zahlreiche Artikel in den verschiedensten Tages-, Wochen- und Monatsschriften unterstützten die Anschauung.

Freilich zeitigte der an- und aufregende Gedanke bald auch gewisse ungesunde Auswüchse. 1888 erschien des Amerikaners Ignatius Donnelly zweibändiges Werk „The Great Cryptogram“ (Die Grosse Geheimschrift). Bringt der erste Band des Buches eine klare Zusammenfassung des vorher Gefundenen und besonders viele treffliche Parallelstellen aus den Bacon- und Shakespeare-Schriften, so artet der zweite in ein Zahlendurcheinander aus, und der Autor sucht so gewagte mathematische Combinationen dem

Leser aufzureden, dass alsbald ein allgemeines Kopfschütteln entstand, und viele, die der Sache vorher günstig geneigt waren, sich ein für allemal abwandten. Die Arbeiten des Dr. Orville W. Owen und der Mrs. Elisabeth Wells Gallup aber, die mehr oder weniger in Donnelly's Fusstapfen traten, sind so eigenthümlicher Natur, dass sie besser ganz unbeachtet gelassen werden. — Alles BisherGESagte spielte sich, wohl zu beachten, wesentlich auf Englischem und Amerikanischem Boden ab.

*

8. Die Wirkung der wissenschaftlich gehaltenen Arbeiten der Baconianer auf die gebildeten Geister.

Mächtig war, bevor der Rückschlag durch die amerikanischen Geheimschriftsucher erfolgte, der Einfluss dieser neuen Art der Forschung auf das Publicum. Einer der ersten, die sich zu der Ansicht, Bacon war der Shakespeare-Dichter, bekannten, war der englische Premierminister Lord Palmerston. Der Grund, dass Bacon seine Dichtungen unter dem Namen eines Schauspielers herausgab, erschien für Palmerston der, dass der Autor fürchtete, seine professionellen Aussichten und seine philosophische Würde zu schädigen. Denn der Stand der Schauspieler und der Schauspielersdichter war um's Jahr 1600 noch ein verachteter. Der englische Staatsmann John Bright that den Ausspruch: „Wer da denkt, Shakspeare schrieb den Lear und Hamlet, ist ein Narr.“ Der amerikanische General und Schriftsteller Benjamin F. Butler erklärte sich von Bacon's Autorschaft überzeugt. Gladstone, der englische Staatsmann, sagt: „Im Hinblick darauf, was Bacon war, habe ich immer die Erörterung als eine durchaus ernsthafte und achtenswerthe betrachtet.“ Samuel Taylor Coleridge, der englische Dichter und Philosoph, fragt in Bezug auf die Shakespeare-Dichtungen: „Wählt Gott Blödsinnige, durch die er göttliche Wahrheit den Menschen übermittelt?“ Der Geschichtschreiber Henry Hallam zweifelt die Autorschaft des Schauspielers Shakspeare an. Dr. William H. Furness in Philadelphia schreibt: „Ich bin einer von den vielen, die es niemals fertig bekommen, das Leben William Shakespeare's und die Dramen Shakespeare's in einem Planetenraume unterzubringen. Giebt es zwei Dinge in der Welt, die weniger übereinstimmen?“ Der amerikanische Dichter und Schriftsteller James Russell Lowell spricht von der „Erscheinung, die wir Modernen als Shakespeare kennen.“ Sein College John G. Whittier sagt: „Ob Bacon die wundervollen Stücke schrieb oder nicht, ich bin ganz sicher, dass der Mann Shakspeare es weder that, noch konnte.“ Der Dichter Leconte de Lisle, Nachfolger Victor Hugo's in der französischen Academie,

erklärt sich unzweideutig gegen die Autorschaft Shakspere's. Und Friedrich Nietzsche bekennt 1888 in seiner kurzen Selbstbiographie „Ecce Homo“: „Ich bin dessen instinctiv sicher und gewiss, dass Lord Bacon der Urheber, der Selbsthierzüger dieser unheimlichen Literatur ist.“

Ein eigenartiges Geständniss ist das von Thomas Prewen in Brickwale, Staplehurst, England. Thomas Prewen's Urgrossvater war mit einer Enkelin von Francis Bacon's rechtem Vetter, Sir William Cooke in Highram Court, verheirathet, deren Mutter wieder die Witwe von Francis Bacon's intimem Freunde George Herbert, dem berühmten Dichter, war. Dieses nahe Familienglied der Bacon-Familie erklärte nach dem Erscheinen von William Henry Smith's Buche (1857), er habe schon lange vorher die Ueberzeugung gehabt, dass Francis Bacon der Shakespeare-Dichter sei.

*

9. Das Auftreten der Bacon-Shakespeare-Theorie in Deutschland.

Karl Friedrich Graf Vitzthum von Eckstedt, Staatsmann, Historiker und Dichter, Wirklicher Geheimer Rath, längere Zeit sächsischer Gesandter in London, später in Wien, endlich in Dresden, war es, der die Aufmerksamkeit eines grösseren Kreises in Deutschland auf die Bacon-Theorie hinleitete. Nach dem Erscheinen von Bacon's grossem Notizbuche (Promus of Formularities and Elegancies) schrieb er 1883 einen anonymen Artikel für die Allgemeine Zeitung in München: „Shakspere's Geheimniss und Bacon's Promus.“ Zwei Jahre später liess er durch Dr. Müller-Mylius das 1881 erschienene Werk des Amerikaners Appleton Morgan „The Shakespearean Myth“ in's Deutsche übertragen und veröffentlichte es als „Der Shakespeare-Mythus“ bei der Firma F. A. Brockhaus in Leipzig. 1888 erschien, mit seinem vollen Namen auf dem Titelblatte, das Buch: „Shakespeare und Shakspere“, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart. In diesem Werke wird in äusserst klarer und anschaulicher Weise alles zusammengestellt, was die Theorie bis dahin gefunden hatte. Gemäss dem Titel seines Werkes unterscheiden die Baconianer seither die beiden sich ähnlichen Namen Shakespeare (so oder Shake-speare erscheint der Name auf den Dramen) und Shakspere (so lauten die Unterschriften des Schauspielers). Shakespeare mit langem e und langem i, Shakspere mit kurzem a und kurzem e gesprochen. Das Werk Vitzthum's ist Prof. Kuno Fischer gewidmet, und die Widmung wurde von diesem freundlich entgegengenommen.

Der zweite Deutsche, der mit einem selbstständigen Werke im Sinne der Bacon-Theorie auftrat, war Edwin Bormann, bis dahin dem Publicum

nur als Humorist und sächsischer Dialectdichter bekannt. Kurz nach dem Erscheinen seines Werkes „Das Shakespeare-Geheimniss“, 1894, gab Graf Vitzthum seine Meinung dahin ab: „Im Shakespeare-Geheimniss ist der von uns längst gesuchte Beweis für die Autorschaft Bacon's endlich gefunden.“ Bormann hatte sich, nachdem er einige Jahre lang naturwissenschaftliche und technische Studien getrieben, hauptsächlich mit Cultur-, Kunst-, Literaturgeschichte und mit Sprachen beschäftigt. Der „Shakespeare-Mythus“ hatte ihn 1885 zuerst auf die Frage hingewiesen. Im Shakespeare-Geheimniss führt er den Beweis, dass sich die Naturwissenschaft, die Philosophie, die Ethik und Psychologie Francis Bacon's durchaus Zug für Zug in den Shakespeare-Dramen widerspiegelt. Es werden ganze Parallelen zwischen einzelnen Dramen und den Prosawerken Francis Bacon's gezogen (Sturm, Hamlet, Verlorene Liebesmüh, König Lear). Die Zusammengehörigkeit von Bacon's Geschichte König Heinrichs des Siebenten (der einzigen Lücke in den Shakespeare-Historien) mit den Dichtungen des Dramatikers wird nachgewiesen. Endlich werden die Ergebnisse aller früheren Forscher summiert, und vielerlei Neues an Hindeutungen der Bacon-Prosa auf Shakespeare, an Hindeutungen der Shakespeare-Dichtung auf Bacon hinzugefügt. Das Werk lenkte in stärkstem Maasse die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt auf die Bacon-Shakespeare-Frage. Für viele Deutsche war sie von diesem Augenblicke an als Frage abgethan und zur Ueberzeugung geworden. Zahlreiche Zeitschriften sprachen für und wider das Buch, zahlreiche Abhandlungen, auch witzige Satiren lustiger Natur, folgten. Harry Brett übersetzte das Buch in's Englische und es erschien in London und Leipzig ein Jahr später als „Shakespeare Secret“.

1896 trat der Schauspieler und Schriftsteller Haefker mit einer Schrift über die Sonette hervor, betitelt „Was sagt Shakespeare?“ Bald darauf liess Professor Georg Cantor einige interessante kleine Schriften über die Angelegenheit folgen. An der Weiterverbreitung der Ergebnisse der deutschen Forschung, theilweise auch mit selbstständigen Artikeln, beteiligten sich vor allen August Niemann, Georg Bötticher, Professor Wilhelm Preyer, der Physiolog, Wilhelm Werckmeister, Dr. Julius Stinde, Dr. Karl Müller, der Herausgeber der „Natur“, Felix Doermann, David Haek, Harry Brett, Professor Allram in Wien, Professor Scharf in Wien, Freiherr Amand von Schweiger-Lerchenfeld, Anton Bing, Wilhelm Müller in New York, W. L. Rosenberg in Cleveland, Freiherr R. von Seydlitz, Robert Waldmüller-Duboc, Freiherr Rudolf von Procházka, Dr. Julius Bruck, Johannes Weber und Ludwig Deinhard. Dr. Julius Lohmeyer, Freiherr Dr. Carl von Rechenberg und Max Martersteig traten in öffentlichen Vorträgen für die Bacon-Shakespeare-Theorie ein. Der ehrwürdige Rudolf von Gottschall zeigte sich der Theorie sehr geneigt. Professor

Emile Redard hielt an der Universität Genf Vorlesungen über die Angelegenheit und setzt dieselben regelmässig fort.

Wie schon aus den genannten Namen hervorgeht, schlossen sich der Bewegung hauptsächlich Dichter und Schriftsteller an, Männer der Naturwissenschaft und solche Philologen, die der Naturwissenschaft nahe stehen. Ich nenne aus der grossen Schaar der Ueberzeugten nur noch: Prof. Georg Aarland (Naturw.), Prof. Bloomfield in Baltimore, Victor Blüthgen (Schriftst.), Oberst z. D. F. Brauns in Braunschweig, Bruno Eelbo (Architekt und Schriftst.), Prof. Fedor Flinzer (Maler und Schriftst.), Geh. Hofrath Prof. Walther Hempel (Naturw.), Prof. Ernst Kalkowsky (Naturw.), Geh. Hofrath Prof. Knothe (Histor.), Dr. Max Lange (Schriftst. und Buchh.), Freiherr Detlev von Liliencron (Schriftst.), Prof. William Marshall (Naturw.), Prof. H. Meurer (Philol.), Geh. Hofrath Appellationsgerichtsrath Prof. O. Müller (Jurist), Prof. Ernst Nowack (Naturw.), Prof. Arthur von Oettingen (Naturw.), Dr. Konrad Sturmhöfel (Histor.), Dr. Uschner (Schriftst. und Jurist), Geh. Regirungs-Rath Prof. Vogel (Naturw.), Arthur von Wallpach (Schriftst.), Geh. Hofrath Prof. Hermann Welcker (Naturw.). Unter den Gebildeten aller Stände, den Lehrern, Musikern, Schauspielern, Buchhändlern, Kaufleuten, Studenten, giebt es gleichfalls viele, die den Namen des grossen Dichters bereits nie anders aussprechen als: Bacon-Shakespeare.

*

10. Die Gegner der Bacon-Shakespeare-Theorie in Deutschland.

Ein solch ganz ausserordentlicher Erfolg konnte selbstverständlich nicht ohne Gegenwirkung bleiben. Allmählig erst rafften sich die Gegner der neuen Anschauung auf, um ihrerseits Einspruch zu erheben. In der Hauptsache waren es die Philologen, die sich erhoben. Sie hatten offenbar ganz vergessen, dass längst in ihrem eigenen Lager Leute wie Theobald und Warburton aufgetreten waren, die die alleinige Autorschaft des Schauspielers anzweifelten. Sie hatten es vergessen, dass in unserm Jahrhundert ganze Schaaren von Philologen sich erlaubt hatten, die Autorschaft, bez. die alleinige Autorschaft betreffs der Stücke König Heinrich der Sechste Zweiter und Dritter Theil, Bezähmung der Widerspenstigen und Titus Andronicus anzuzweifeln. Sie hatten es vergessen, dass es eine ganze Reihe, die sogenannten apokryphen Dramen, giebt, über deren Autorschaft man allseitig noch im Dunkel ist. Männer, die von Haus aus nicht in ihre Zunft gehörten, Dichter, Naturforscher, Historiker, in ihren Augen sogenannte Shakespeare-Laien, hatten es gewagt, etwas auszusprechen, das

nicht im Lager der Philologen entdeckt worden war. Zahlreiche gegnerische Aufsätze und Kritiken, wenn auch bei Weitem nicht soviel als dafür, erschienen in den Zeitschriften. Schon lange vor dem „Shakespeare-Geheimniss“ hatten Dr. Eduard Engel, Prof. Richard Wülker, Prof. Karl Heinrich Schaible und Prof. L. Schipper kleine Broschüren gegen die Bacon-Theorie drucken lassen, die sich natürlich nur gegen das, was vor Bormann erschienen war, richten konnten. Der, den die Anhänger der alten Schauspieler-Shakspeare-Theorie nun in's Feld führten, war der Mann, der officiell bis zu diesem Zeitpunkte als der grösste Bacon-Kenner galt, der Wirkliche Geh. Rath Prof. Kuno Fischer. Er hielt, fast genau ein Jahr nach dem Erscheinen des „Shakespeare-Geheimniss“, am 23. April 1895, auf der General-Versammlung der „Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“ in Weimar einen Vortrag betitelt: „Shakespeare und die Bacon-Mythen“. Der Vortrag erschien bald darauf mit zahlreichen Bemerkungen versehen als Broschüre. Hier näher darauf einzugehen, verbietet der Raumangel. Wer sich genauer unterrichten will, der lese Kuno Fischer's Vortrag selbst und Bormann's Erwiderung in seinen „Neuen Shakespeare-Enthüllungen II. Heft.“

Das, worauf alle diese Gegner der Bacon-Shakespeare-Theorie sich in der Hauptsache stützen, sind die sogenannten historischen Beweisstücke, die sie vorführen. Sie citiren mit Vorliebe alle die Stellen, wo von Zeitgenossen der beiden Männer Shakspeare und Bacon die Grösse des Dichters Shakespeare gepriesen wird, und rufen dann: seht hier und hier und hier, immer wieder die Bestätigung, dass Shakespeare der Dichter der Shakespeare-Dramen war! Das aber ist doch kein Beweis für die Thatsache, dass der Dichter Shakespeare der Schauspieler Shakspeare aus Stratford am Avon war. Der wirkliche Dichter hatte sich selbst den Deckmantel des lebendigen Strohmannes William Shakespeare zugelegt: wenn ihn also die andern als Shakespeare preisen, so bestätigen sie nur die Grösse dieses Dichters, nicht dass es kein Pseudonym gewesen, hinter dem er sich versteckte, und dass er wirklich von Geburt so geheissen habe. Bormann hat (in seinem Werke Bacon-Shakespeare's Venus und Adonis) gezeigt, dass wiederholt gerade solche zeitgenössische Lobpreisungen versteckterweise auf die Doppelnatur, auf die Pseudonymität des Dichters hindeuten. Er hat (in seiner Kunst des Pseudonyms) entwickelt, welcher Art, und wie geschickt sich die Autoren des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts versteckten und bisweilen verstecken mussten. In demselben Buche wird gezeigt, wie die Vorreden der Folioausgabe der Shakespeare-Dramen vom Jahre 1623, sowie die Vorreden einiger der älteren Quartausgaben voll von Zweideutigkeiten und witzigen Anspielungen auf Bacon stecken.

Auch Bacon's Charakter und sein Stil wurden gegen seine Autorschaft der Shakespeare-Dichtungen in's Feld geführt. Bacon wurde als

Kanzler angeklagt, von streitenden Parteien Geschenke angenommen zu haben, und darauf hin vom Parlamente seines Amtes entsetzt. Die That-sache, dass er Geschenke genommen, lässt sich nicht aus der Welt schaffen, wohl aber hat Bacon dargethan, dass die Sachen ganz anders lagen, als sie dargestellt wurden. Nie hat er, während eine Streitfrage lief, Geschenke genommen, doch bisweilen dann, wenn sie beendet war, und das thaten alle, alle englischen Richter seiner Zeit, und das hatten vor ihm alle, alle englischen Richter gethan. Man hat Bacon ferner bezichtigt, die Hauptschuld an der Verurtheilung seines Freundes Essex getragen zu haben, man ist sogar, mit völliger Entstellung aller Thatsachen, soweit gegangen, ihn als dessen aller ärgster Ankläger und eifrigsten Gegner hinzustellen. Nun, wie der Essex-Prozess verlaufen ist, das kann ja jedermann heute noch genau nachlesen. Dazu ist man aber eben zu bequem und schwatzt lieber die Lügen und Verläumdungen der Feinde nach. Bacon hat der Königin gegenüber stets das Verhalten des Essex zu entschuldigen gesucht, soweit es überhaupt zu entschuldigen war. Bacon hat sich auch anfangs auf das Heftigste geweigert, gegen Essex aufzutreten, wurde aber dazu durch seine staatliche Stellung gezwungen und übernahm schliesslich wider Willen denjenigen Theil der Anklage, der seinen früheren Freund Essex am wenigsten schädigen konnte, den literarischen. In dem Gerichtshofe aber, der über Essex urtheilte, spielte nicht nur Bacon eine Rolle, sondern, und zwar die Richtterolle, des Grafen Essex gleichbürtige Freunde und Verwandte, die Pairs von England, darunter Essex' eigener Schwager, Lord Rich. Und die Königin selbst, Essex langjährige Freundin und Tante (sie war die Cousine von Essex Mutter) liess Essex fallen und sprach kein Wort der Gnade. Nicht Bacon hat den Tod des Essex verschuldet, sondern in erster Linie die unendliche Frechheit des Grafen selbst, in zweiter die Bitterkeit der Königin, in dritter die Schärfe des Gerichtshofs der englischen Pairs. Auf diese zum Theil völlig hinfalligen Behauptungen hin hat man schliesslich gar versucht, Bacon's Charakter als in jeder Weise gemein und niedrig hinzustellen, ganz besonders hat sich darin Macaulay ein Gütchen gethan. Aber es kommt nicht darauf an, was im neunzehnten Jahrhundert ein Lord Macaulay oder andere oberflächliche Schreiber über Bacon sagen, sondern darauf, was seine eigenen Zeitgenossen zu Papier gebracht haben. Und das lautet von Grund aus anders. Ich verweise auf das hier später folgende Capitel über Bacon's Leben, auf Montagu's Lebensbeschreibung, auf Dixon's Lebensbeschreibung, auf Rawley's Lebensbeschreibung Bacon's, auf die ausführlichen glänzenden Urtheile von Zeitgenossen am Schlusse meiner „Kunst des Pseudonyms“ und auf die Todenklagen, die ich unter dem Titel „Der historische Beweis der Bacon-Shakespeare-Theorie“ veröffentlicht habe. Man hat endlich gesagt, Bacon's

Stil sei durch und durch trocken und unpoetisch. Wer so spricht, der kennt einfach Bacon nicht. Wohl giebt es Stellen, an denen seine Prosa sich so knapp hält, dass sie nur wie eine Disposition aussieht, meist aber giebt er eine Fülle von Bildern, ist in seiner Schreibweise so anschaulich, klar und voll von Schönheit des Ausdrucks und des Wortfalls, dass wir keinen Autor neben ihn zu stellen vermögen. Man lese, was Rawley, was Matthew über Bacon's Stil sagen, man vergleiche die „Dreihundert Geistesblitze“, die ich aus seinen Werken zusammengestellt habe, und man höre das Urtheil Devey's: „Die schöpferische Phantasie des Dante oder Milton rief nimmer riesenhaftere Bilder hervor als die von Bacon hervorgezauberten.“ Die Einwürfe, betreffs Bacon's Charakter und Stil zerfallen vor dem Urtheil dessen, der ihn kennt (aber wer versucht denn heute, ihn kennen zu lernen?) fast alle zu nichts als hohler Rederei solcher, die einmal hier oder da in Bacon's Werken geblättert haben.

Zu alle dem stellte sich noch die vielredende Thatsache heraus, dass Kuno Fischer den Namen Bacon auf der ersten Auflage seines Werkes über den Philosophen noch gar nicht richtig zu schreiben wusste. Er nennt ihn hier beständig Baco. Diese Form aber ist grundfalsch und kommt auf keinem einzigen Titelblatte der zahlreichen Bacon-Originalausgaben vor. Der Beweis, wie wenig genau Kuno Fischer sich diese Originaltitel angesehen hatte. Der Name des grossen Briten lautet englisch Francis Bacon, lateinisch Franciscus Baconus, kurzes a, langes o, zu decliniren nach der lateinischen us-i-o-Declination, nicht aber Baco, Baconis. Dass der Name Baconus mit Betonung der langen o-Silbe ausgesprochen wird, geht vor allem aus den lateinischen Gedichten hervor, die nach Bacon's Tode seiner Dichtergrösse gewidmet wurden. Noch mehr Pech als Fischer hat Prof. L. Schipper. Er schreibt den Namen Bacon auf dem Titelblatte seiner Broschüre wie auch in derselben beständig Bakon. Dem entsprechend müsste er eigentlich auch Schakespeare mit Sch schreiben. Was jeder Kaufmanns-Commis weiss, das war Prof. Schipper noch nicht klar: man verändert einen Eigennamen nicht willkürlich, man schreibt ihn so, wie ihn sein Besitzer geschrieben hat. Und Francis Bacon schrieb sich, wenn er seinen Namen irgendwo hinsetzte, nie, nie, anders als Bacon oder Baconus, mit n und ohne k. Das scheinen Kleinigkeiten, sie sind aber bezeichnend für die Art der Exactheit der Schreiber. Einer der Gegner schreibt den Namen des Dichters wiederholt Shakespeare. Woher er diese zwei ss in der Mitte hat, weiss kein Mensch. Sie erscheinen auf keinem Buchtitel, in keiner Unterschrift.

Was aber die Hauptsache dieser erregten Shakespeare-Gesellschafts-Versammlung von 1895 war: Man beschloss, die Bacon-Shakespeare-Angelegenheit als erledigt zu betrachten und fortan darüber zu schweigen.

Da an der Spitze der „Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“ fast ausschliesslich Philologen und ihre Freunde stehen, so war das für's philologische Feldlager das Zeichen eines allgemeinen Schweigens von nun an.

*

II. Der weitere Verlauf der Angelegenheit in Deutschland.

Nun steht es wohl jedermann unbenommen, zu sagen: es giebt keine Sonne mehr, denn ich wende von heute an meine Augen ein für allemal von ihr ab. Ob aber deswegen die Sonne die Freundlichkeit hat, wirklich nicht mehr zu existiren, das ist eine andere Frage. Die „Deutsche Shakespeare-Gesellschaft“ hatte zwar beschlossen, die Angelegenheit sei ein für allemal abgethan — aber sowohl in England wie in Deutschland erschien ruhig Werk um Werk zur Beleuchtung des edeln Gegenstandes, häuften sich die Beweise für die Autorschaft des grossen Bacon mehr und mehr, wuchs von Tag zu Tag die Schaar der Anhänger und Bekenner. Vor allen aber war es Edwin Bormann, der nicht abliess. „Der Anekdotenschatz Bacon-Shakespeare's“ führt den Nachweis, dass die von Bacon erzählten 200 bis 300 kurzen geistreichen Aussprüche und Witzworte eine Sammlung von Quellen für seine Shakespeare-Dramen sind, und dass darin eine grosse Anzahl von Shakespeare-Personennamen in ganz bestimmter Absicht verwebt ist. Das Werk betitelt „Der historische Beweis der Bacon-Shakespeare-Theorie“ veröffentlicht zum ersten Male in Deutschland die zweiunddreissig Trauergedichte, die kurz nach Bacon's Tode von seinen literarischen Freunden gedichtet und von Bacon's Caplan herausgegeben wurden. Gedichte, in denen der eben Verstorbene als der grösste Dichter und als der grösste Dramatiker gepriesen wird. „Bacon-Shakespeare's Venus und Adonis“ thut dar, wie die Dichtung, die den Namen des Strohmannes William Shakespeare (in dieser Form erscheint er) zum ersten Male gedruckt zeigt, eine allegorische Dichtung ist, die auf das Wappen Francis Bacon's engsten Bezug hat. „Die Kunst des Pseudonyms“ ergeht sich über die verschiedenen Arten, wie sich Autoren zu verbergen und doch für den Verständnissvollen zu enthüllen wussten, und schliesst mit dem, was in dieser Hinsicht auf Bacon-Shakespeare Bezug hat. Das Buch „300 Geistesblitze und Anderes von und über Bacon-Shakespeare-Marlowe“ bringt die vollständige Neu-Uebersetzung zweier ganzen Shakespeare-Dramen, man merke wohl, zum ersten Male mit dem Bewusstsein übersetzt, wer der Shakespeare-Dichter war. Die kurze Lebensbeschreibung Francis Bacon's von seinem Caplan Rawley, ein Aufsatz über die Entstehung des Hamlet, mehrere Uebertragungen Bacon'scher Prosastücke und

andere kleine Aufsätze folgen. Als Schlussstück erscheint der Beweis, dass auch der unter dem Namen Marlowe erschienene (Nota Bene von den Philologen so bezeichnete, in der That anonyme) „Tamerlan“ ein Werk Bacon's ist. Dieser Beweis thut dar, wie man ohne Naturwissenschaft kein Marlowe- und Bacon-Beurtheiler sein kann. Eine Anzahl kleiner Schriften bleibt hier unerwähnt.

Die philologischen Zeitschriften erhielten diese Bücher nicht zur Besprechung eingeschickt. Sie wollten ja schweigen. Was sollten sie auch über Dinge sagen, die weit mehr in die Naturwissenschaft, in die vergleichende Literaturgeschichte, in die Culturgeschichte, in die Psychologie und Philosophie gehören als in das Bereich des blossen Wortes und in's Bereich des Versmaasses?

Die Philologen verhalten sich der Bacon-Sache gegenüber ebenso, wie sie es einst in der Schliemann-Angelegenheit gethan haben. Dort hatte einer, der in ihren Augen ein Nicht-Fachmann war, trotz des Widerspruches der Herren Troja entdeckt. Und so sehr sie sich anfangs sträubten, die Verdienste Schliemann's anzuerkennen, wandeln sie doch gegenwärtig alle in seinen Spuren.

Sehen wir uns jetzt zunächst den Mann Shakspeare genauer an, darauf den Mann Francis Bacon und betrachten hierauf, welcher Art die Beweise sind, dass der eine und nicht der andere die unsterblichen Dichtwerke verfasst hat.

II. Wer war Shakspeare? Wer war Bacon?

I. Wer war Shakspeare?

William Shakspeare ist in dem Landstädtchen Stratford am Avon in der Grafschaft Warwick geboren und findet sich daselbst im Taufbuche unter'm 26. April 1564 eingetragen als „Wilhelm, der Sohn Johann Shakspeare's.“ Ueber seine Kindheit, Erziehung und früheste Jugend wissen wir nichts, was sich durch irgend welche Quellen feststellen liesse. Wohl aber wird uns durch genaue Kirchenbucheintragungen bestätigt, dass er im Alter von 18 $\frac{1}{2}$ Jahren eine 26 Jahre alte Landsmännin heirathete, mit 19 Jahren Vater einer Tochter und vor seinem 21. Jahre auch noch Vater von Zwillingen ward, 1585. Die Verhältnisse waren misslich; der junge Vater verliess, und zwar vermuthlich bald darauf, seine Familie und ging nach London.

Durch Ueberlieferung wird berichtet, dass er die Pferde der wohlhabenden Theaterbesucher während der Vorstellung gehalten habe und dann zunächst Theaterdiener geworden sei. Urkundlich steht fest, dass er 1593 Mitglied der öffentlichen Schauspielertruppe war, welche zu Diensten, bez. im Schutze des Lord Oberkammerers stand. Die einzige Rolle, von der wir mit Sicherheit wissen, dass er sie gespielt hat, ist der Geist im „Hamlet“. Vom Jahre 1597 beginnend, erwarb er wiederholt in seiner Vaterstadt Stratford Grundstücke und Ländereien und hielt sich auch zeitweilig daselbst auf, bis er einige Jahre vor seinem Tode als wohlhabender Mann ganz dahin übersiedelte. Wann diese gänzliche Rückkehr nach Stratford erfolgt ist, darüber schwanken die Vermuthungen zwischen den Jahren 1597 bis 1613; unzweifelhaft fest steht nur, dass er die drei letzten Lebensjahre 1613 bis 1616 ganz in seinem Heimathstädtchen zugebracht hat. Am 25. März 1616 liess er sein Testament entwerfen und unterzeichnete es an drei verschiedenen Stellen; am 23. April desselben Jahres starb er, 52 Jahre alt, und ward in der Stratforder Dreifaltigkeits-Kirche begraben.

Das ist Alles, was sich über den Schauspieler William Shakspeare aus den Quellen nachweisen lässt. Und auch bei diesem Wenigen spielt, wie wir sahen, bereits die blosser Ueberlieferung eine Rolle.

*

2. Wer war Bacon?

Francis Bacon war der jüngste Sohn Sir Nicholas Bacon's, des Grosssiegelbewahrsers der Königin Elisabeth. Am 22. Januar 1561 ward er in York House, der Londoner Amtswohnung seines Vaters, geboren. Die Zeitgenossen rühmen Sir Nicholas als einen weisen, gerechten und lebenswürdigen Mann; der Sohn Francis hat uns in seiner Anekdotensammlung einige Scherzworte aufbewahrt, die beweisen, dass Sir Nicholas auch ein witziger Kopf war; und Ben Jonson, der jüngere Zeitgenosse, nennt ihn einen „eigenthümlichen und fast den einzigen Schriftsteller bei Beginn der Königin-Elisabeth-Zeit“. Da aber kein einziges Buch in der ganzen englischen Literatur den Namen Nicholas Bacon's trägt, muss seine Autorschaft anonym oder pseudonym gewesen sein. In einem Falle lässt sich das letztere nachweisen. Sir Nicholas hatte aus erster Ehe drei Söhne und drei Töchter, in zweiter Ehe war er mit Anna, der Tochter Sir Anthony Cook's, des gelehrten Erziehers König Eduard's VI., vermählt. Frau Anna beschäftigte sich eifrig mit Theologie und verstand die classischen Sprachen, eine Anzahl uns erhalten gebliebener gewandter und lebenswürdiger Briefe zeigt, dass sie auch die englische Muttersprache trefflich beherrschte. Auch sie trat, gleich ihrem Gatten Sir Nicholas, als verhüllte Schriftstellerin auf, indem sie, ohne ihren Namen Preis zu geben, mehrere Werke aus dem Lateinischen und Italienischen in's Englische übertrug und herausgeben liess. Ihre älteste Schwester war an William Cecil, den späteren Lord Burghley, Elisabeth's grossen Staatsmann, verheirathet, und auch die drei übrigen Schwestern hatten einflussreiche Männer zur Ehe. Anna schenkte ihrem Gatten zu den sechs Kindern erster Ehe noch zwei Söhne, Anthony und unseren Francis.

Über seine Kindheit wissen wir wenig. Eine kleine uns erhaltene Anekdote bekundet, dass er schon früh Gedanken und Wort zu handhaben wusste. Als ihn einst die Königin Elisabeth um sein Alter fragt, antwortet er ohne Zögern: „Ich bin zwei Jahre jünger als Ihrer Majestät glückliche Regierung.“ Auch soll ihn die Königin scherzweise ihren „kleinen Siegelbewahrer“ genannt haben. Eine farbige Büste des Knaben, jetzt im Besitze des Grafen Verulam, zeichnet sich durch ihren riesigen Hinterkopf aus.

Im Frühling 1573 ward Francis mit seinem zwei Jahre älteren

Bruder Anthony auf das Dreifaltigkeits-Collegium in Cambridge gebracht. Nach zwei ein halb Jahren verlässt er es mit einem gründlichen Widerwillen gegen die aristotelische und scholastische Philosophie und mit den ersten Plänen zu jenem Riesenwerke in seinem vierzehnjährigen Kopfe, dem er später den Namen „Die grosse Erneuerung der Wissenschaften“ gab.

Das Jahr 1576 führte ihn als Begleiter des englischen Gesandten Sir Amias Paulet und dessen mütterlich für ihn sorgenden Gattin nach Frankreich. Es war das Frankreich der politischen und religiösen Verwirrung, das er betrat, jenes Frankreich, das vier Jahre vorher die Bartholomäusnacht erlebt hatte. Hier hielt sich Francis wiederum etwa zwei ein halb Jahre auf, immer in der Nähe des französischen Hofes, abwechselnd in Paris, Blois, Tours und Poitiers verweilend. Aus jener Zeit stammt ein reizendes Miniaturbild, gemalt von Hilliard, ein zartes, bartloses Jünglingsgesicht, aus einer weissen breiten Krause herausragend.

Der plötzliche Tod des geliebten Vaters ruft Francis im Frühjahr 1579 nach England zurück. Am liebsten würde er „leben, um zu denken“, aber da das väterliche Besitzthum nur mässig war, Sir Nicholas ohne Testament gestorben, und der älteste Sohn erster Ehe Haupterbe, so muss Francis „denken, um zu leben“ und beginnt denn mit dem Bruder Anthony in Gray's Inn, einem der grossen Londoner Rechtshöfe, seine juristischen Studien.

Liebe zur Sache trieb ihn nicht, in seinem Kopfe wogten grössere Pläne; und in einem Briefe an Essex schreibt er: „Die Jurisprudenz ist für mich ein Zahn, den man sich ausziehen lassen will“. Wohl steuert er zunächst auf das Amt eines Advocaten los, doch glaubt er, diese Laufbahn bald verlassen und mit Hilfe seines Oheims, des Lord-Schatzmeisters Burghley, in ein Staatsamt eintreten zu können. Aber der Onkel ist den vielseitigen brotlosen Studien, für die der Neffe schwärmt, nicht günstig gesinnt, er scheint einen Mann, der sich viel mit derlei abgiebt, nicht für ein ernstes Staatsamt geeignet zu halten, kurz, alle Bemühungen Francis' sind vergebens. So wird er denn Advocat. Eine Thätigkeit eröffnet sich ihm noch, die seinen Kenntnissen und Neigungen mehr entspricht, die parlamentarische. Regelmässig wird er zum Abgeordneten gewählt und sitzt während der letzten zwanzig Jahre der Regierung Elisabeth's in allen Parlamenten: 1584, 1586, 1588, 1593 und 1597. Das Parlament von 1586 beschäftigt sich mit der Maria-Stuart-Angelegenheit, das Parlament von 1588 — Bacon vertrat Liverpool — tagt im gefahrvollen Jahre der spanischen Armada, im Parlament von 1593 macht Bacon den Wünschen der Königin Opposition und verscherzt auf längere Zeit ihre Gunst.

Onkel Burghley und dessen Sohn Robert Cecil, Francis' Vetter, haben ihn im Stiche gelassen, der junge, ritterliche und geistvolle Graf

von Essex ist es, durch den der dreissigjährige Advocat nunmehr Förderung sucht. Essex, der schöne Enkel der Lieblingscousine der Königin Elisabeth, ihr einziger männlicher Verwandter mütterlicherseits, war der erklärte Günstling der um 34 Jahre älteren Herrscherin. Von ihm hofft Bacon nicht nur für sich persönlich, sondern im Allgemeinen günstigen Einfluss auf die Königin und den Staat. Er bringt seinen Bruder Anthony, der sich vorher mehrere Jahre in Frankreich und Italien aufgehalten hat, als Secretär in die beständige Nähe des jungen Grafen, während er selbst ihm fortwährend mit seinem politischen, literarischen und freundschaftlichen Rathe nahe steht und ihn mit Kopf und Feder vielseitig unterstützt. Essex tritt wiederholt auf das Wärmste für Bacon's Beförderung ein. Zweimal bewirbt sich Bacon um höhere Staatsämter, doch wird er zweimal abgewiesen. In der Bewerbung um die Stelle des obersten Kronanwalts und Generalfiscals unterliegt er gegen seinen Mitbewerber Eduard Coke. Auch in der Bewerbung um eine junge schöne Witwe, eine Enkelin Burghley's, wird er von Coke aus dem Felde geschlagen. Alles, was Bacon in diesen Jahren erringt, ist: die Anwartschaft auf die Pacht eines Landhauses in Twickenham bei London, das Geschenk eines Landgutes von Essex, das er für 1800 Pfund verkauft, und endlich die Stellung eines unbesoldeten Rath's der Königin. 1597 erscheint die erste Ausgabe seiner später so berühmt gewordenen „Essays“, damals ein ganz dünnes Bändchen. Seine Geldverhältnisse aber sind derart, dass ihn 1598 ein harter Gläubiger wegen einer Schuld von 300 Pfund auf offener Strasse verhaften lässt. Nur das Eingreifen Robert Cecil's und des Lordsiegelbewahrers, an die er sich brieflich wendet, befreit ihn.

Das Verhältniss zu Essex hatte etwa im Jahre 1590 begonnen, nach 1596 fängt es an, kühler zu werden. Der Graf geht seine eigenen Wege und empfängt nur noch selten einen schriftlichen oder mündlichen Rath des früheren Vertrauten. Sein Betragen wird immer eigenmächtiger, er erregt den Zorn seiner Gönnerin, durch fortgesetzten Trotz und gegenseitiges Missverstehen erweitert sich die Kluft, bis sich Essex zu jenem unheilvollen Strassenaufruhr hinreissen lässt, der ihn in den Kerker und bald darauf auf's Schafföt bringt (1601). Francis Bacon wird durch die Königin wie durch den Gerichtshof gezwungen, einen Theil der Anklage zu führen. Er gehorcht mit Widerstreben, aber die Pflicht gegen seine Königin und den Staat muss ihm über die Pflicht gegen seinen alten Verbündeten gehen.

Im Jahre 1603 stirbt die jungfräuliche Königin, und Jacob VI. von Schottland, der Sohn der Maria Stuart, besteigt als König Jacob I. den englischen Thron. Lebhaft bewirbt sich Bacon um die Gunst des neuen

Königs, der den Wissenschaften mehr zugethan ist als seine Vorgängerin. Bald darauf wird er zum Ritter geschlagen: Sir Francis Bacon, und im Jahre 1604 zum besoldeten Rathe des Königs ernannt. Der Dank hierfür ist 1605 die Widmung des ersten grossen wissenschaftlichen Werkes, betitelt: „Der Fortschritt der Wissenschaft“ (*The Advancement of Learning*), in englischer Sprache geschrieben. Es ist dies dasselbe Werk, das achtzehn Jahre später, 1623, auf das Doppelte vermehrt und in's Lateinische übertragen, in zweiter Ausgabe erschien und dann den Titel „*De Augmentis Scientiarum*“ trug. 1606, im Alter von 45 Jahren, verheirathet sich Bacon mit der jungen Alice Barnham, einer hinterlassenen Tochter des Kaufmanns und Rathsherrn Benedict Barnham. Seine Ehe blieb kinderlos. 1607 erfolgt die Ernennung zum Reichsstaatsanwalt. Von nun an beschäftigt ihn sein Amt in hohem Maasse. Schnell steigt er von Stufe zu Stufe, bis er im Jahre 1618 mit dem Titel eines Baron von Verulam Lord-Gross-Kanzler wird, und schliesslich im Frühjahr 1621 den Titel Viscount St. Alban erhält. Francis Bacon steht, ein sechzigjähriger Mann, auf der Höhe seiner Macht. Nur zwei Werke hat er in den arbeits- und ehrenvollen Jahren 1605—1621 erscheinen lassen: 1609 eine Parabelsammlung: „Die Weisheit der Alten“, seinem Vetter Robert Cecil, nunmehrigem Grafen von Salisbury, gewidmet, und 1620 das „Neue Organum“, seinem Könige gewidmet. Beide lateinisch. Das Jahr 1612 brachte eine vermehrte Auflage der „Essays“.

Nur kurze Zeit verweilt Bacon auf der Höhe seiner Macht; wenige Wochen nach seiner Ernennung zum Vicegrafen erfolgt ein jäher Sturz. Schon seit lange befand sich König Jacob in beständiger Geldverlegenheit. Er handelt wiederholt mit dem Parlamente um das Abtreten gewisser königlicher Vorrechte. Dies und der ungünstige Einfluss eines vom Könige beliebten Günstlingswesens (erst Carr und seine Frau, dann Villiers-Buckingham), dazu auch das immer schärfere Hervortreten des Puritanismus, hatten das Verhältniss zwischen Regierung und Volkspartei immer mehr zugespitzt. Auch Bacon hatte experimentirt und nicht immer das Richtige getroffen. Auf seinen Rath wird das Parlament von 1621 einberufen. Sofort tritt die Opposition auf's Heftigste hervor. Man fordert Abstellung von Missständen, zieht gegen die Monopole zu Felde und wettet gegen die Gerichtshöfe. Man klagt Bacon an, er habe Geldgeschenke in seinem richterlichen Amte angenommen. Sein gefährlichster Gegner ist sein früherer Nebenbuhler Eduard Coke, der einige Jahre vorher im Zwiespalt mit dem Könige und nicht ohne Zuthun Bacon's all seine Ämter verloren hatte. Die mächtige Volkspartei ist nicht zu beschwichtigen. Lordkanzler Bacon, oder der allmächtige Günstling des Königs, der Marquis, spätere Herzog von Buckingham, oder König Jacob selbst —

Einer muss dem Sturme des erregten Parlaments zum Opfer fallen. Bacon ist dieser eine. Er stürzt. Die Aufregung macht ihn krank, schriftlich erklärt er sich aller Anklagepunkte schuldig; es geschieht dies auf Wunsch des Königs, dem an einer genauen Untersuchung nichts gelegen, und von dessen Gunst allein der entthronte Lordkanzler doch noch Heil erhoffen kann. Die Lords richten über ihn, und er wird zu 40 000 Pfund Geldbusse, Gefangenschaft im Tower, solange es dem Könige beliebt, Verlust aller Staatsämter, Verlust des Rechts, im Parlamente zu sitzen, und Verbannung vom Hofe verurtheilt. Das, was in der Hauptsache seine Schuld ausmacht, ist im Grunde genommen eine Schuld des Zeitalters. Man klagt ihn der Bestechung an, Bacon aber versichert, nichts gethan zu haben, was nicht jeder andere an seinem Platze auch thäte. Er hat Geschenke angenommen, aber nie während eine Rechtssache schwebte, sondern stets erst, wenn sie entschieden war, nie also als eine Bestechung, sondern als ein Geschenk für erwiesene Dienste. Unsere Zeit freilich ist geneigt, die Angelegenheit nicht ganz in diesem harmlosen Lichte zu betrachten, sie möchte sich mehr auf Seite der Ankläger stellen. Aber wir leben in anderen Zeiten; jene Zeiten waren im Punkte des Nehmens naiver. So empfing z. B. die Königin Elisabeth zu Neujahr regelmässig Geschenke von allen ihren Hofleuten. Und so schenkt ihr Bacon unter andern einmal einen gestickten weissen Atlasunterrock. Die Zeiten sind heute eben auch vorbei, wo ein unbesoldeter Rath seiner Königin einen Rock als Neujahrsgeschenk darbringen darf, und diese ihn huldvoll entgegennimmt.

Nach seiner Genesung wandert Bacon, wie das Parlament beschlossen, in den Tower. Die Gnade des Königs befreit ihn wenige Tage darauf, auch die Geldstrafe wird erlassen. Eine Zeit lang lebt er verbannt auf seinem Landgute Gorhambury bei St. Albans, später erlangt er die Erlaubniss, nach London zurückzukehren. Er bezieht seine alte Wohnung in Gray's Inn; der König ertheilt ihm eine Pension von 1200 Pfund und giebt ihm einen Sitz im Oberhause, Bacon aber erscheint nie wieder im Parlamente. In Gorhambury und Gray's Inn aber ordnet, schreibt und veröffentlicht er in schneller Aufeinanderfolge, während der letzten fünf Jahre seines Lebens, die stattlichste Reihe bedeutender Werke, die wohl je ein Sterblicher in solchem Alter der Welt geschenkt hat.

Im Frühjahr 1626 zieht er sich auf einer Wagenfahrt bei einem physikalischen Versuche mit Schnee eine Erkältung zu; er muss im Landhause des Grafen Arundel Zuflucht suchen und stirbt daselbst am 9. April 1626, in der Frühe des Ostersonntags.

Über Bacon's Charakter und Geist ist im Laufe der Jahrhunderte alles mögliche Gute und Böse, Kluge und Unkluge gesagt und geschrieben

worden. Ich gebe zur Vervollständigung der Schilderung noch einige Urtheile seiner Zeitgenossen.

William Rawley, „seiner Lordschaft erster und letzter Caplan“, zugleich sein Secretär und seine wissenschaftliche Stütze, eröffnete einen Band nachgelassener Schriften Bacon's, den er 31 Jahre nach dessen Tode, 1657, herausgab, mit einer kurzen Lebensbeschreibung des Autors in lateinischer Sprache. Über die Wissenschaft Bacon's heisst es darin:

„Oft kommt einem der Gedanke, dass Gott, wenn er irgend einen Sterblichen in diesen neuen Zeiten mit einem Strahle menschlicher Wissenschaft zu erleuchten gewürdigt habe, so habe er unzweifelhaft ihn erleuchtet.“

Ueber Bacon's Unterhaltungsgabe lesen wir in derselben Schrift: „Seine Mahlzeiten waren Erfrischungen für das Ohr so gut wie für den Magen.“ Und weiter: „Es ist oft bemerkt worden, und auch berühmten Männern nicht entgangen, dass, wenn er Gelegenheit hatte, eines andern Worte nachzuerzählen, er sie mit grosser Fertigkeit in bessere Gewänder zu kleiden pflegte als vorher; so dass der Autor seine eigene Rede vervollkommnet finden musste, während doch ihr Sinn und Stoff nicht im geringsten verletzt war.“

Über seine Amtsthätigkeit sagt Rawley: Wenn er jemand anzuklagen hatte, so betrug er sich so, „dass er auf den Vorfall mit dem Auge der Strenge blickte, aber auf die Person mit dem Auge des Erbarmens“.

Lord Brook war ersucht worden, das Manuscript der „Geschichte König Heinrich des Siebenten“ zu lesen. Er schickte es nach der Lectüre dem Autor mit den Worten zurück: „Empfehl mich Mylord und bittet ihn, dass er Sorge trage, gutes Papier und gute Druckschwärze zu nehmen, denn das Werk übertrifft sich selbst.“

Und Dr. Samuel Collins, ein Cambridger Gelehrter, versicherte, „dass, nachdem er das Buch vom Fortschritt der Wissenschaft gelesen, er sich in der Lage befunden habe, seine Studien von vorn zu beginnen“.

Der berühmte Seeheld Sir Walter Raleigh that den Ausspruch: „Der Graf von Salisbury ist ein guter Redner, aber ein schlechter Schriftsteller; der Graf von Northampton ist ein guter Schriftsteller, aber ein schlechter Redner; aber Sir Francis Bacon ist vorzüglich im Reden wie im Schreiben.“

Selbst einer der heftigsten Angreifer im Parlamente, Robert Phillips, nennt den Lordkanzler in jener verhängnissvollen Parlamentssitzung einen Mann, „mit allen Gaben der Natur so reich ausgestattet, dass er nichts weiter von ihm sagen wolle, denn er sei nicht im Stande, genug zu sagen“.

Peter Boëner, sein Hausapotheker und zugleich einer seiner Secretäre, stellt Bacon's Tugenden noch über seine geistigen Fähigkeiten und sagt:

man müsse ein Denkmal errichten „als Erinnerungszeichen all seiner Tugend, Güte, Friedfertigkeit und Geduld“.

Toby Matthew, der um siebzehn Jahre jüngere Freund und literarische Berather Bacon's, hatte die „Essays“ in's Italienische übersetzt (*Saggi Morali*) und dem Grossherzoge von Toscana gewidmet. In dieser Widmung zeichnet er das Porträt des Freundes. „Nicht seine Grösse, seine Tugend bewundre ich“, so heisst es darin. „Nicht die Gunstbezeugungen, die ich von ihm empfangen (so zahllos sie auch sein mögen), haben so mein Herz bezaubert und gefesselt, als sein persönliches Leben und sein Charakter. Fände er sich in niederer Stellung, ich könnte ihn nicht weniger lieben, wäre er mein Feind, ich würde ihn trotzdem lieben und mich bestreben, ihm zu dienen.“

III. Worauf gründen sich die Zweifel an der Autorschaft des Schauspielers Shakspeare ?

A. Die inneren Zweifelsgründe.

1. Die Schreibkunst und die literarischen Bedürfnisse der Familie Shakspeare.

Die englischen Gelehrten, Dichter, Künstler und Staatsmänner im 16. und 17. Jahrhundert befreizigten sich einer guten Handschrift. Als Schreibweise war die geradstehende Lateinschrift allgemein bevorzugt. Die Unterschriften sind durchgängig klar und deutlich. Mögen sie nun Elizabetta, Fr. Bacon, Ben Jonson, Inigo Jones, John Milton, O. Cromwell, John Locke lauten, jeder Buchstabe steht unzweifelhaft auf dem Papier.

Weit anders ist es um die Schreibkunst der Familie Shakspeare beschaffen. Hier haben wir nichts als Schreibunkundige und einen Schlecht-schreiber. Der Vater Shakspeare hat es überhaupt nicht so weit gebracht, seinen eigenen Namen zu schreiben. Er macht ein ungeschicktes Kreuz, und der Gerichtschreiber setzt die Worte hinzu: „Das Zeichen John Shackspeare's“. Mit der Mutter Shakspeare steht es ebenso. Ein Krakel und die dazu geschriebenen Worte des Gerichtschreibers: „Das Zeichen Marye Shackspeare's“ sind ihre Unterschrift. John Shakspeare errang zwar auf einige Zeit die Würde des High Bailiff (Schulzen); das Schreiben blieb ihm nach wie vor eine fremde Sache.

Von ihm selbst, dem Schauspieler William Shakspeare, haben wir nun zwar fünf eigenhändige Unterschriften, sonst aber nichts, gar nichts Geschriebenes, keinen Brief, kein Notizblatt, kein Gedicht-Manuscript, viel weniger eine Dramen-Handschrift. Eine Unterschrift ist immer schlechter geschrieben als die andere, die Buchstaben nicht geradstehende Lateinschrift, sondern, besonders was den Familiennamen betrifft, eine plumpe Nachahmung der gedruckten gothischen Buchstaben, sogenannten Black

letters. Bei der Tochter Judith dasselbe Schauspiel wie bei den Alten, d. h. ein Unterschriftskrakel ihre ganze Schreibkunst.

Summa des urkundlich Erwiesenen: die Eltern und die Tochter sind überhaupt aller Schreibkunst bar, der Schauspieler selbst vermochte seine Unterschrift (aber wie!) zu schreiben. William Henry Burr in Washington liess 1886 eine Schrift erscheinen: „Beweise, dass Shakspeare nicht schreiben konnte.“ Professor Wilhelm Preyer, der bekannte Physiolog, der sich viel mit Graphologie beschäftigte, und W. Langenbruch, der Schriftvergleichler in Berlin, zogen aus der Untersuchung der Unterschriften des Schauspielers denselben Schluss.

Ueber die Erziehung des Schauspielers Shakspeare fehlen alle sicheren Thatsachen. Er soll die Stratford Schule besucht haben, in der unter anderm auch etwas Latein gelehrt worden sein soll, er soll bei einem Rechtsanwalt ein oder zwei Jahre Schreiber gewesen sein, wann und wo ist unbekannt. War es vor seiner Verheirathung, also vor seinem neunzehnten Jahre? War es als junger Ehemann in Stratford? War es in London, wo er alsbald mit dem Theater in Beziehungen trat? Das verhältnissmässig Sicherste aus seiner Jugendzeit ist, dass er des Wilddiebstahls überführt und von Sir Thomas Lucy verfolgt wurde, vielleicht mit infolge dessen die Heimath verliess.

Von seinem Londoner Aufenthalt wissen wir nur, dass er Schauspieler war, jedoch keine Hauptrollen spielte, dass er später einer der Hauptbesitzer seines Theaters war und sich wohlhabend und im besten Mannesalter nach Stratford zurückzog. Dass er von hier aus etwa Manuscripte nach London geschickt hätte, dass er einen literarischen Briefverkehr mit irgend jemand, einem Dichter, einem Schauspieler, einem Buchhändler, einer sonstigen Geistesgrösse gepflogen, dass er mit irgend jemand persönlich in literarischem Verkehr gestanden, dass und ob er eine Bibliothek besessen, dass und ob er nur ein einziges Buch sein genannt hätte, alles das ist völlig unerwiesen. In seinem 1616 verfassten Testamente steht von einem etwaigen literarischen Nachlass von Manuscripten, von Druck- oder Aufführungsrechten, von Büchern kein einziges Wort erwähnt; wohl aber trifft er Verfügung über seine „zweitbeste Bettstatt“. Mit dem Ankauf von Ländereien und mit Geldausleihen beschäftigte er sich; das ist urkundlich erweisbar. Im Uebrigen deutet sein früher Weggang von London eher darauf hin, dass es sich, wie bei seinem einstigen Verlassen Stratford's, um eine Art Flucht aus der Weltstadt gehandelt habe. Als er im April 1616 stirbt, rührt sich keine Feder, seinen Tod zu beklagen.

2. Der Wissensreichthum und die Gelehrsamkeit der Shakespeare-Dichtungen stehen mit diesem geringen Bildungsgrade in schroffem Gegensatze.

Diejenigen, welche die eben angeführten Thatsachen kennen und nun einmal nicht mehr aus der Welt zu schaffen vermögen, trotzdem aber noch die Ueberzeugung hegen, der mit so sehr geringer Bildung ausgestattete Schauspieler habe die bewunderungswürdigsten Dichtwerke der gesammten Literatur geschrieben, machen es sich mit der Erklärung leicht. Sie haben drei Worte, mit denen sie die tiefe unüberschreitbare Kluft ohne Weiteres überbrücken zu können glauben, die drei Worte: Genialität, Genie, genial. Nun taucht aber das Genie selten oder nie aus dem völlig Dunkeln auf. Jeder grosse Geist besitzt einigermassen geistestüchtige und gebildete Eltern oder Vorfahren. Soll der Schauspieler Shakspeare sein Genie von dem schreibunkundigen Vater John oder von der schreibunkundigen Mutter Marye geerbt haben? Aber selbst angenommen, er habe es besessen, dieses Uebermaass an Genialität, das nie einem andern Sterblichen zu Theil wurde, woher dann die unendliche Menge von wirklichem Wissen, ja von offenbarer Gelehrsamkeit, die in den Dichtungen vorhanden ist? Die Fähigkeit, ein kurzes lyrisches Gedicht zu schreiben, wir erinnern nur an Robert Burns, eine Empfindung schön auszudrücken, ein ländliches Epos, eine harmlose Comödie oder Posse zu schreiben, all das könnte einem blossen Naturburschen-Genie, wie es der Schauspieler Shakspeare gewesen sein müsste, allenfalls gelingen. Woher aber diese erstaunliche Vielseitigkeit der Kenntnisse, wenn er sie nicht erworben hatte? Das Genie vermag viel, aber es kann nicht, ohne tüchtig gelernt und studirt zu haben, auf der höchsten wissenschaftlichen Höhe seiner Zeit stehen. Und das thut der Shakespeare-Dichter. Das thut der Shakespeare-Dichter in dem Maasse, dass er noch jetzt darin alle Dichter der Neuzeit übertrifft.

Der Shakespeare-Dichter führt in zehn gewaltigen Historien ein Riesenstück englischer Geschichte vor Augen, und er thut es in so meisterlicher Weise, dass seine Geschichtsdramen für das englische und deutsche Publicum noch heute die Hauptquelle der englischen Geschichtskennntniss bilden. Kann man das, ohne gründlich studirt zu haben? Die Shakspeareaner sagen freilich: er hatte den Chronisten Holinshed, aus dem er seinen Stoff schöpfte. Gut, so war es immerhin schon ein gewaltiges Stück Arbeit, den vielhundertseitigen Riesenfolianten des Holinshed zu lesen und so zu beherrschen, dass solche Meisterwerke daraus entstehen konnten. Und eines lassen die Herren unbeachtet, nämlich die Thatsache, dass der Shakespeare-Dichter wohl den Stoff und das Gerippe aus

Holinshed entnimmt, dass aber alles Höhere und Bessere, was sich in den Geschichtsdramen findet, sein eigenstes Zuthun ist. Wir meinen damit nicht etwa nur die Form des fünffüssigen Jambus und die poetische Redeweise, sondern in erster Linie den Inhalt selbst, den innersten Kern der Sache.

Schreiten wir weiter. Betrachten wir die grossen Römerdramen: Coriolan, Julius Caesar, Antonius und Cleopatra. Gervinus, Kuno Fischer und andere wiesen nach, mit wie unübertrefflicher geschichtlicher und culturgegeschichtlicher Sachkenntniss diese Dichtungen geschrieben sind. Kann das ein Genie aus den Aermeln schütteln? Kann ein Genie aus sich selbst heraus die Zeiten des Coriolan und des Julius Caesar in ihrer Verschiedenheit sachgemäss behandeln? Gehören dazu nicht Kenntnisse, ein fleissiges Studium römischer Geschichtschreiber und Dichter? Konnte das alles aus den Paar dürftigen englischen Uebersetzungen geschöpft werden, die etwa um's Jahr 1600 existirten? Uebersetzungen, von denen wir auch nicht wissen, ob sie je in die Hände des Schauspielers Shakspeare kamen?

Noch auffälliger ist es bei „Troilus und Cressida“. Die Tragicomödie „Troilus und Cressida“ ist eines der verwickeltesten Stücke, die je geschrieben worden sind. Von einer theatralischen Wirkung, selbst von der Absicht, theatralisch wirken zu wollen, kann kaum irgendwie die Rede sein. Oft geben die Hauptpersonen seitenlange Betrachtungen zum Besten, und das ganze Drama ist nicht nur von classischen Kenntnissen, sondern geradezu von classischer und mythologischer Gelehrsamkeit durch und durch erfüllt. Woher bei einem Schauspieler eine solche Gelehrsamkeit, woher bei einem Schauspieler solch untheatralisches Stück, woher bei einem Schauspieler in der Vorrede das stolze Behagen, das Stück sei noch nie „von den Händen des gemeinen Volks beklatscht worden“, noch nie „vom rauchenden Athem der Menge besudelt“, und verdiene „commentirt zu werden wie die besten Comödien von Terenz und Plautus“? Wie bringt man diese Gedanken, diese Ausdrücke mit dem Denken und Fühlen eines Schauspielers, eines Bühnenbesizers in irgendwelche vernünftige Verbindung?

Ferner, die Quellenforschung hat nachgewiesen, dass die Dramen zum guten Theil auf fremdländischen Stoffen beruhen, dass man deutlich das Studium des Aeschylus, des Sophokles, des Plautus, Terenz und Seneca erkennt, dass italienische und spanische Novellen, dass französische Stoffe zu Grunde liegen. Es gab mancherlei Uebersetzungen, aber von vielen Dingen lässt sich erhärten, dass sie dem Dichter nur in den Ursprachen vorliegen konnten. Also Studium, Studium nach allen Seiten.

Und der Sprachschatz des Shakespeare? Ist es nicht genügend ergründet, dass kein Dichter der Welt so viele Gegenstände vorführt als

er, dass keiner so viel verschiedene Worte zur Anwendung bringt als er, dass keiner so viele Neubildungen geschaffen hat als er? Und diese Neubildungen, sie beruhen auf Griffen, die der sprachgewaltige Mann in den französischen, italienischen, lateinischen, griechischen Sprachschatz that. Hier konnten auch die besten Uebersetzungen unmöglich Helfershelfer sein. Kurz, Studium, Wissen, Gelehrsamkeit, wohin wir schauen. Ueberall Dinge zu deren poetischer Gestaltung wohl das Genie von Nutzen war, für die aber das blosse Genie allein nimmermehr genügte. Und nun zur Betrachtung einzelner Wissenszweige.

*

3. Das Recht im Shakespeare.

Grant White sagt über das Verhältniss des Shakespeare-Dichters zum Recht: „Juristische Redensarten entflossen seiner Feder als Theil seines Wortschatzes und Gedankenvorraths.“ Und weiter: „Diesen Advocaten-Jargon („fine and recovery“, „tenure“, „fee simple“, „fec farm“ etc.) konnte er beim Herumtreiben auf den Strassen und in den Gerichtshöfen von London nicht aufschneiden, da Prozesse über die Besitztitel von Grundeigenthum vergleichsweise noch selten waren.“ Und nicht nur mit dem Technischen, sondern auch mit den Grundzügen der mächtigen und verworrenen Wissenschaft des englischen Rechts war der Shakespeare-Dichter vollkommen vertraut. John Lord Campbell, einer der Lord Grosskanzler im neunzehnten Jahrhundert, mithin die höchste Richterpersönlichkeit Englands, hat erkannt, dass „während Novellisten und Dramatiker beständig Verstösse begehen in Betreff der Gesetze über Heirath, Testament, Erbrecht u. s. w, gegen Shakespeare's Gesetzkunde, so vielfach er dieselbe auch anwandte, kein Tadel, keine Ausnahme, kein Irrthum geltend zu machen sei.“ Collier, Rushton, Davis, Castle und andere verbreiteten sich des Weiteren über des Shakespeare-Dichters grosse und vielseitige Rechtskenntniss.

Welch ganz hervorragende Rolle spielt das Recht in den Lustspielen „Der Kaufmann von Venedig“, oder gar in „Maass für Maass“! Mit welchem sicherem schlagfertigen Humor werden in einzelnen Scenen der andern Dramen die Auswüchse der Gerichtsbarkeit gegeißelt! Ich erinnere nur an „Viel Lärm um Nichts“, an die drolligen alten Juristen in „Heinrich dem Vierten“, an die vorletzte Scene in „Heinrich dem Achten“. In fast allen Stücken kommt ein Jurist zu Worte, und wäre es auch nur wie im „Ersten Theil König Heinrichs des Sechsten“, wo ein „Rechtsgelehrter“ beim Pflücken der rothen und weissen Rosen im Tempel-Garten auftritt,

bloss um in drei Zeilen zu bestätigen, rechtskräftig zu bestätigen, dass das Recht auf Seite der Weissen Rose ist.

Gleich die beiden ersten Dichtungen, die mit dem Namen William Shakespeare (unter den Widmungen) an's Licht treten, „Venus und Adonis“ (1593) und „Lucretia“ (1594), sind voll juristischer Vergleiche, die dem Dichter so geläufig aus der Feder fliessen, als hätte er beständig als Anwalt an den Gerichtsschranken zu verkehren. Aus „Venus und Adonis“:
Die eigne Freiheit stiehlt und klag' auf Diebstahl.

*

Hier hemmt ihr Ungeduld die Anwaltszunge,
Hochgehende Leidenschaft zwingt sie zum Einhalt,
Gluthblick und Wangenroth sprühn ihre Schuld aus:
Selbst Liebes-Richt'rin, kann in eigener Sache
Sie richten nicht, sie weint und möchte sprechen,
Doch ihre Seufzer brechen ihre Klage.

*

Und wiederum beut der frohe Zeitpunkt sich,
Dass liebeskranke Lieb' mit Glück plädirt:
Wer liebt, der sagt, das Herz hat dreifach Unrecht,
Wenn's abgeschränkt ist von der Zunge Beistand.

*

Doch wenn des Herzens Anwalt einmal stumm,
Bricht der Client, verzweifelnd am Prozess.

*

Süss Lippensiegel, aufgedrückt den meinen,
Welch weitere Verträge giebt's zu siegeln?
Mich selbst verkaufen, wär' ich wohl zufrieden,
Willst kaufen, zahlen du und ehrlich handeln,
Machst du den Kauf, so setz' aus Furcht vor'm Rücktritt,
Dein Handsiegel auf meiner Lippen Wachsroth.
Ein tausend Küsse kauft mein Herz mir ab,
Zahl' ganz sie nach Belieben, Stück für Stück,
Was sind für dich zehnhundert Lippendrucke,
Sind sie nicht schnell bezahlt und schnell vorbei?
Wenn protestirt, verdopple sich die Schuld . . .

*

Man bedenke: die Göttin Venus, die liebesglühende, und der Jüngling Adonis, und diese Juristensprache!

Aehnlich in „Lucretia“. Die Worte „Debattiren, Disputation halten, Plädiren, Gerechtigkeit, Gesetz, Recht, rechtlos, Richter, Vertheidigungsrede, Gefangener, Vermittler, Beweisgründe, schuldig“ und damit in Ver-

bindung die Aufzählung aller möglichen Vergehen, folgen sich in ununterbrochener Reihe.

Und so in den Dramen Act für Act, fast Scene für Scene Juristerei. Selbst die tölpelhaften Todtengräber im „Hamlet“ müssen sich über die Rechtsfrage unterhalten, ob eine Selbstmörderin christlich begraben werden darf oder nicht. Und in der ersten Scene derselben Tragödie, mit welcher Genauigkeit wird die rechtliche Seite des Zweikampfes zwischen den beiden nordischen Königen geschildert! —:

„unser tapfrer Hamlet
..... schlug diesen Fortinbras,
Der laut dem untersiegelten Vertrag,
Bekräftiget durch Recht und Wappenkunst,
(Mit seinem Leben) alle Länderei'n,
So er besass, verwirkte an den Sieger;
Wogegen auch ein angemessnes Theil
Von unserm König ward zum Pfand gesetzt...“

Soweit die erste Hamletausgabe vom Jahre 1603. Jedem gewöhnlichen Leser, selbst einem Advocaten, sollten wir meinen, genug des Rechts zur Erklärung einer nebensächlichen Thatsache in einem Theaterstücke. Nicht so dem Shakespeare-Dichter. In der zweiten Auflage, 1604, fügt er, um noch genauer zu sein, die Worte an:

„Das Fortinbras anheimgefallen wäre,
Hätt' er gesiegt, wie durch denselben Handel
Und Inhalt der besprochenen Punkte seins
An Hamlet fiel.“

Jetzt erst ist das rechtliche Gewissen des Dichters ganz befriedigt. Konnte das ein Schauspieler thun, ein Theaterdirector? Zuckt nicht umgekehrt bei dieser Stelle jedem Regisseur der Blaustift in der Hand: Streichen! Streichen!

Kurz, der Mann, der diese Worte schrieb, musste durch und durch, bis in die Knochen hinein Jurist sein, nimmermehr Schauspieler.

*

4. Medicin und Naturwissenschaft im Shakespeare.

„Meine wirkenden Kräfte hören auf, ihre Functionen zu verrichten“, sagt der Theater-König im dritten Acte des „Hamlet“, um auszudrücken, dass er altersschwach ist. Spricht er nicht wie ein erfahrener alter Mediciner?

Derselbe König erwähnt nebenbei
„des Monds erborgtes Licht“.

Ist das nicht die Bestätigung der Thatsache, dass der Mond kein eigenes Licht hat, sondern nur das Sonnenlicht reflectirt?

„Zweifle, dass die Sterne Feuer sind,
Zweifle, dass die Sonne sich bewegt“

schreibt Hamlet an Ophelia; eine Bestätigung zweier naturwissenschaftlichen Thatsachen, dass die Sterne brennen, und dass die Sonne rotirt.

Wohlgemerkt, in der Schlegel'schen Uebersetzung wird man diese Worte vergeblich suchen, aber sie stehen im englischen Originaltexte. Schlegel hat alle drei Stellen völlig frei, d. h. in diesen Fällen falsch übersetzt. —

„Der starke Grund und meiner Liebe Bau
Ist wie der Mittelpunkt der Erde fest,
Der alles an sich zieht.“

Diese Vorahnung von Newton's Attractionstheorie, von der gegenseitigen Anziehungskraft der Körper und dem Fallen irdischer Körper nach dem Erdcentrum hin, steht in „Troilus und Cressida“ gedruckt.

„O Himmel, wer im Buch des Schicksals lesen
Und sehen könnte, wie der Zeiten Umschwung
Gebirge ebnet, und der Continent,
Des starren Zustands müde, selbst hinschwindet
In's Meer! und dann, ein andermal, zu sehen
Des Oceans flachen Ufergürtel
Zu weit für des Neptunus Hüften.“

So spricht König Heinrich der Vierte. Ist das historische Treue? Steht das etwa in Holinshed's Chronik? Ist das theatralisch wirksam? Bringt ein Schauspieler des sechzehnten Jahrhunderts derlei in seinem Hirn zusammen? Nein, nein, und aber nein. Es ist in Dichtung umgesetzte Geologie, Gedanken vom Sinken und Sichheben der Continente in langen Zeitaltern, Gedanken mit denen sich neuerdings erst im neunzehnten Jahrhunderte die Wissenschaft wieder ernstlich abgegeben hat.

„Warum sollte nicht die Einbildungskraft den edeln Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wie er ein Spundloch verstopft?“ „Der grosse Caesar, todt und Lehm geworden, kann wohl ein Loch verstopfen vor dem Wind.“ So hören wir aus Hamlet's Munde. Naturwissenschaft! Naturwissenschaft! nämlich die Lehre von der Erhaltung, vom Kreislauf des Stoffes.

Man sehe die vielen feinen und naturwissenschaftlich richtigen Bemerkungen über Licht und Farbe im Lustspiel „Der Liebe Müh' verloren“. Man betrachte den Magier Prospero im „Sturm“, der die Geheimnisse der Natur ergründet und sich so zu ihrem Herrscher aufschwingt. Man lese in demselben Lustspiele die Scene nach, wo der Clown Trinculo das

Ungeheuer Caliban daraufhin untersucht, ob es ein Fisch oder ein Mensch sei. Das entscheidende Zeichen ist ihm die Warmblütigkeit. Es ist ein Inselbewohner, denn als Fisch müsste das Ungeheuer warmes Blut haben. Wahrlich, dieser Narr Trinculo ist gescheidter als mancher einseitige Gelehrte von heute, der nichts gelernt hat, als gerade das, was sein engbegrenztes Gebiet betrifft. Die Sache klingt für manchen gegenwärtig ganz einfach. Aber vor dreihundert Jahren war die Wissenschaft eben erst daran, die Unterschiede von Warm- und Kaltblütigkeit festzustellen. Und es dauerte noch lange, lange, ehe solche Kenntniss bis in die englischen Landschulen vordrang.

„Vom vollen Meridiane meines Ruhms
Eil' ich zum Niedergang.“

Ein mathematisch-geographischer Vergleich aus dem Munde des Cardinal Wolsey in „Heinrich dem Achten“.

„Das Licht dort . . .
Als noch der Mond schien, sahn wir nicht die Kerze.
So macht der grössre Glanz den kleinern matt.“

Ein Lichtstärkenvergleich aus dem „Kaufmann von Venedig“.

„Du ziehst mich an, hartherziger Magnet,
Und doch ziehst du nicht Eisen, denn mein Herz
Ist treu wie Stahl.“

Im „Sommernachtstraum“ die Bekanntschaft mit der Thatsache, dass magnetisirter Stahl längere Zeit magnetisch bleibt, Eisen alsbald die magnetische Kraft wieder verliert.

„Der feuchte Stern,
Dess Macht das Reich Neptuns beherrscht.“

Da haben wir im „Hamlet“ als die Hauptursache von Ebbe und Fluth des Meeres die Anziehungskraft des Mondes.

Die Wirkung des Erstickens, die Wirkung von Schlangengiften, der Blutlauf, feinsinnige Bemerkungen über Töne und Musik, die Verlängerung des Lebens, Betrachtungen über den Tod, die Spirittheorie oder Lehre vom gemeinen Geist, vom Thiergeist und vom Menschengest, die Gartenkunst, die Verbesserung von Bäumen und Sträuchern durch Pfropfen, die Verbesserung der Blumen durch Samenauswahl, die Lehre von den Stürmen, dies und vieles andere Naturwissenschaftliche ziehen die Shakespeare-Dichtungen in ihr Bereich. Kurzum, Naturwissenschaft, Naturphilosophie und Medicin, wohin wir im Shakespeare blicken.

5. Einwürfe gegen die Gelehrsamkeit im Shakespeare.

Halt! ruft hier die Schaar deren, die trotzallem noch immer den Schauspieler Shakspere für den wahren Shakespeare-Dichter erklären möchte. Halt! der Shakespeare-Dichter war ein genialer Mann, aber mit seiner Gelehrsamkeit war es nicht weit her! Siehe: Böhmen an der Meeresküste! die Kanonen im König Johann! die schlagende Uhr im Caesar! Das sind geographische und anachronistische Schnitzer, die sich recht gut mit dem Schauspieler Shakspere zusammenreimen, und der ist und bleibt eben doch der Dichter!

Gemach, meine Herren! — Zuförderst „Das Wintermärchen“. Der Stoff dieses Lustspiels ist der Erzählung „Pandosto“ von Robert Greene entnommen. Fährt in dieser Märchenerzählung der König von Sicilien zu Schiff nach Böhmen, so durfte das der Dichter des Märchenlustspiels ruhig beibehalten. Aber die Dinge liegen noch anders. Bei Greene ist die Prinzessin, welche als Kind den Meereswellen übergeben wird, eine böhmische Prinzessin und schwimmt an der Küste von Sicilien an. Im Drama wird alles umgekehrt. Der Prinz ist Böhme, die Prinzessin ist Sicilianerin und schwimmt an der Küste von Böhmen an. So konnte es bei beständigem Austauschmüssen der beiden Namen Böhmen und Sicilien leichter als sonst kommen, dass ein derartiger Schnitzer einhuschte. Manche haben behaupten wollen, Böhmen habe zu einer gewissen Zeit bis an das Adriatische Meer gereicht. Aber warum das alles? „Das Wintermärchen“ ist eben ein Phantasiespiel, und des Dichters Allmacht gilt.

Was aber die Anachronismen, im „König Johann“ die Kanonen, und im „Julius Caesar“ die schlagende Uhr anbetrifft, so verweisen wir zunächst auf die Thatsache, dass es dem Shakespeare-Dichter in erster Linie nie darauf ankommt, eine Zeit von der andern streng getrennt zu halten, dass er sich oft in seiner Dichtersouveränität ebenso wie über die Oertlichkeiten über die Zeiten hinwegsetzt, mit vollem Bewusstsein hinwegsetzt. Oder sollte der Shakespeare-Dichter, der eine so ausserordentliche Kenntniss der griechischen Mythologie in „Troilus und Cressida“ entwickelt, wirklich nicht gewusst haben, dass Aristoteles, der darin erwähnt wird, erst lange Zeit nach der Belagerung Troja's gelebt hat? Sollte der Shakespeare-Dichter, der solche Mengen von Weisheit im „Hamlet“ anhäuft, nicht gewusst haben, dass der historische, bez. sagenhafte Dänenprinz Amlethus vor Christi Geburt gelebt hat, die Universität Wittenberg aber, wo er den Dänenprinzen studiren lässt, erst am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gegründet worden ist? Auch im „Hamlet“ wird mit Kanonen geschossen, obgleich Amlethus, der sagenhaft-historische, vor Christo gelebt hatte! Waren übrigens die Kanonen zur Zeit des Königs Johann für Europa

noch nicht erfunden, so waren sie es doch schon Jahrhunderte vorher für China und wurden bald nach König Johann in Europa allgemein zur Anwendung gebracht. Und die schlagende Uhr im „Caesar“? Die Römer hatten Sanduhren. Sanduhren sind jetzt für gewöhnlich stumm. Aber wer sagt uns, ob die Römer nicht Sanduhren hatten, die mit einem Schlagwerk verbunden waren, und wovon der gelehrte Shakespeare-Dichter mehr wusste oder ahnte als wir? Ueberdies bedeutet das englische Wort „clock“ nicht nur „Uhr“, sondern in alter Zeit auch „Glocke“. Konnten die Römer nicht neben die Sanduhr einen Wächter stellen, der die im Glase abgelaufene Stunde durch Schläge auf eine Glocke anzeigte, wie noch heute viele unserer Thürmer es thun müssen?

Diese kleinen anscheinenden Verstöße und Dummheiten lösen sich also im Grunde zu nichts auf. Und selbst wenn sie da wären, sie wären verschwindend gegenüber der erdrückenden Menge von wirklichem echtem Wissen.

IV. Worauf gründen sich die Zweifel an der Autorschaft des Schauspielers Shakspere?

B. Die äusseren Zweifelsgründe.

Hier müssen wir zunächst auf eine Reihe von Dingen zurückgreifen, die bereits früher zur Erwähnung kamen. Warum liess der Schauspieler Shakspere, wenn er der Verfasser der berühmten Dichtungen war, er, ein Mann an öffentliches Auftreten durchaus gewöhnt, so viele seiner Dramen anonym erscheinen, anonym auch zu einer Zeit, wo viele seiner andern Stücke mit Namen gedruckt wurden? Warum lautete der Name auf dem Titelblatte nie so wie die fünf Unterschriften „Shakspere“, sondern stets „Shakespeare“, „Shake-speare“, ein einziges Mal „Shakespere“? Warum zeigen die ersten Bücher, die mit dem Namen Shakespeare erschienen sind, denselben nicht auf dem Titelblatte, sondern nur als Unterschrift der Widmung? Wie kommt es, dass fünfzehn Stücke, darunter eine ganze Reihe der allerbedeutendsten, „Coriolan“, „Julius Caesar“, „Antonius und Cleopatra“, „Timon“, „Macbeth“, nie zu Lebzeiten des Schauspielers, sondern erst sieben Jahre nach seinem Tode gedruckt wurden? Wie war es möglich, dass sich nach des Schauspielers Tode, falls er der Dichter der allbewunderten Dramen war, keine einzige Feder zu einem Nachruf in Prosa oder Poesie aufraffte?

Zu diesen unerklärlichen Thatsachen gesellen sich einige lautredende Zweifel an der Autorschaft des Schauspielers Shakspere von Seiten seiner Zeitgenossen. Robert Greene spricht von einer „aufgeblasenen Krähe, die sich mit unsern Federn schmückt“, und nennt dieselbe einen „Bühnen-Erschütterer“ (Shake-scene), einen „Hans Allesmacher“ (Johannes Factotum). Ben Jonson schreibt ein Sonett in genau Shakespeareischer Form, das auf einen „Dichter-Affen“ anspielt. Thomas Nash nennt den Verfasser des „Hamlet“ einen Juristen, im juristischen Stande geboren. Schwerlich aber

konnte es jemandem beikommen, den Schauspieler Shakspere als Juristen zu bezeichnen, noch viel weniger seinen Vater, der Handschuhmacher, Wollhändler und nebenher Fleischermeister gewesen sein soll, und der statt seines Namens ein Kreuz malte.

Freilich führen die Anhänger der Autorschaft Shakspere's, des Schauspielers, eine lange Reihe von Zeugnissen in's Feld, die beweisen sollen, dieser sei der Shakespeare-Dichter gewesen. Aber diese zeitgenössischen Zeugnisse gehen immer nur auf den Dichter Shakespeare, nie auf den Schauspieler Shakspere, d. h. nirgends ist gesagt, dass dieser Dichter und der Schauspieler ein und dieselbe Person sei. Und wenn Francis Meres in seiner „Haushälterin der Pallas“, einem literarhistorischen Buche, im Jahre 1598 die beiden Epen, die Sonette und zwölf Dramen als von William Shakespeare gedichtet (er schreibt nicht Shakspere und nichts davon, dass derselbe Schauspieler sei) aufführt, so weist er doch in demselben Werke verblümt darauf hin, dass in diesem Shakespeare die Seele eines andern wohne. Und wenn der Dichter John Davies den Dichter William Shakespeare einen „englischen Terenz“ nennt, so werden wir dadurch unwillkürlich daran erinnert, dass Cicero und andere die Autorschaft des Terenz anzweifeln, ihn für einen blossen Strohmann hielten, hinter dem sich als wahrer Dichter der vornehme Römer Laelius versteckte.

Ben Jonson's Zeugnisse aber, soweit sie sich auf den Schauspieler beziehen, sind gleichfalls sehr zweifelhafter Natur. Zu dem larvenartigen Kupferstich-Porträt der Dramen-Folioausgabe des Jahres 1623 schreibt er ein Gedicht, das am Schlusse vor dem Bilde warnt: „Leser, sieh nicht auf sein Bild, sondern auf sein Buch.“ Und in seinen „Entdeckungen über Menschen und Stoffe“ spricht er vom Schauspieler Shakspere nicht wie von einem Dichter und zählt keines seiner Werke auf, sondern eben nur wie von einem Schauspieler, den er als „unsern Landsmann“ bezeichnet, und von dem er sagt, dass sein Witz und seine Zunge manchmal recht vorlaut gewesen seien.

V. Worauf gründet sich die Vermuthung, dass Francis Bacon der Shakespeare-Dichter ist?

A. Die inneren Gründe.

1. Die Ausschau nach dem wahren Shakespeare-Dichter.

Hatten sich so die Zweifel gegen den Schauspieler Shakspere mehr und mehr angehäuft, so musste man nothwendigerweise fragen: wer war dann der Mann, der die unsterblichen Meisterwerke geschaffen hat? Es galt jemand zu finden, mit dem alles das, was man am Schauspieler Shakspere vermisste, in Einklang stand. Der Betreffende musste ein Engländer sein, der, als die ersten Shakespeare-Dichtungen erschienen, das Mannesalter erreicht hatte, und der, als der grosse Schlusspunkt der Shakespeare-Veröffentlichungen herauskam, die Folioausgabe des Jahres 1623, noch am Leben war. Der Betreffende musste vor allem Jurist sein, er musste über einen ausserordentlichen Schatz von historischem, mythologischem, naturwissenschaftlichem, medicinischem und philosophischem Wissen gebieten, er musste vielseitige Kenntniss fremder Sprachen haben, er musste Redekunst und Sprachkraft genug besitzen, um das Wortmaterial der englischen Sprache und ihre Ausdrucksweise auf eine so gewaltige Höhe steigern zu können.

Der Mann, der alle diesem Genüge leistet, ist kein anderer als Francis Bacon. Geboren 1561, gestorben 1626, war er beim Auftauchen der ersten Shakespeare-Dichtungen dreissig Jahre, beim Erscheinen der Folioausgabe 62 Jahre alt. Er war Jurist, zugleich auch eines Juristen Sohn und eines andern Juristen, Burghley's, Neffe, und bekleidete nach einander die höchsten juristischen und staatlichen Aemter in England. Seine wissenschaftlichen Schriften thun ihn als Historiker, als Alterthumskenner, als Philosophen, als Naturforscher, als Psychologen ersten Ranges dar. Die französische Sprache hatte er in seinen Jugendjahren jenseit des Canals

fertig erlernt, er schrieb Lateinisch, er las Griechisch, er hatte Kenntniss der italienischen und der spanischen Sprache. Aus seinen Bemerkungen über Literatur und Poesie, aus seinen häufigen Citaten classischer, fremdländischer und englischer Autoren ersehen wir seine ungemeine Belesenheit. Seine Schriften endlich bieten einen Wortreichthum und eine Sprachbeherrschung denen der Shakespeare-Dichtungen gleich, und alle seine Zeitgenossen erkannten ihn als den grössten Redner an. Ein Arzt war er von seiner Jugend auf am eigenen Körper.

Aber das hier Gesagte stimmt nicht nur im Allgemeinen, sondern auch im Besonderen.

•

2. Die historischen, mythologischen und sprachlichen Kenntnisse Francis Bacon's decken sich mit denen des Shakespeare-Dichters und ergänzen sie.

Die historischen Shakespeare-Dramen in ihrer fortlaufenden Reihe: Richard II., Heinrich IV. (1. und 2. Theil), Heinrich V., Heinrich VI. (1., 2. und 3. Theil), Richard III. — — — ? — — — Heinrich VIII. zeigen eine Lücke. Heinrich VII. und der Anfang der Regierung Heinrichs des Achten fehlen. Und — „Die Geschichte König Heinrichs des Siebenten“ und der Anfang einer „Geschichte König Heinrichs des Achten“ sind gerade die einzigen Geschichtswerke, die wir von Francis Bacon, mit seinem Namen gezeichnet, besitzen. Fast gleichzeitig mit der grossen Folioausgabe erscheint, 1622, Bacon's „Geschichte Heinrichs des Siebenten“, bald darauf schreibt er einen kurzen Anfang einer „Geschichte Heinrichs des Achten.“

Schliesst das Shakespeare-Drama „Richard der Dritte“ mit der Besiegung des Tyrannen durch Heinrich den Siebenten auf dem Schlachtfelde von Bosworthfield, so beginnt Bacon's „Geschichte Heinrichs des Siebenten“ auf dem Schlachtfelde von Bosworthfield. Schliesst die „Geschichte Heinrichs des Siebenten“ mit dem Worte „Fame“ (Ruhm), so beginnt der Originaltitel des Shakespeare-Dramas „Heinrich der Achte“ mit dem Worte „Famous“ (Ruhmreich); „The Famous History of the Life of King Henry the Eight.“ Und obgleich in wissenschaftlicher Form geschrieben, ist doch die „Geschichte Heinrichs des Siebenten“ von Anfang bis zu Ende mit Theatervergleichen erfüllt. Wir hören von „Rolle spielen“, „Schauspieler unterrichten“, „Soufflirbuch“, „Scenen in Bühnenstücken und Maskenspielen“, „Tragödien“, „Tragödienstoff“, „Schauspiel“, „Lustspiel“, „Schwank“, „bühnenartiger Grösse“, „Verkleidung“, und an einem Abschnitte des Buches heisst es: „Jetzt kam wie am Ende eines Stückes eine grosse Anzahl auf einmal auf die Bühne“. Und obgleich in Prosaform gedruckt,

sind doch in dieser „Geschichte Heinrichs des Siebenten“ Hunderte von wohlklingenden englischen Blankversen, Shakespeare-Versen und Skizzen dazu, enthalten. Das letztere gilt auch von dem kurzen Beginn der Geschichte Heinrichs des Achten.

Und wie steht es um die Geschichte des classischen Alterthums? Die classische Lieblingsgestalt der Shakespeare-Dichtungen ist der grosse Julius Caesar. In nicht weniger als siebzehn Dramen wird sein Name genannt. Ganz so in den Bacon'schen Prosawerken. Wie ein rother Faden zieht sich der Name des grossen Römers durch alle diese Schriften. Er beginnt die Vorrede der „Apophtegmen“ Bacon's, er spielt im ersten Experiment seiner „Naturgeschichte“ eine Rolle, er wird, wer weiss wie oft, in den „Vermehrungen der Wissenschaften“, in den „Essays“ und anderswo genannt; und Bacon's lateinischer Aufsatz „Imago Civilis Julii Caesaris“ ist in allen Stücken eine Ergänzung und Erläuterung zum Shakespeare-Drama „Julius Caesar“. Einen ebensolchen Bacon-Commentar haben wir zu einem Theile der Tragödie „Antonius und Cleopatra“. Der kurze „Von Liebe“ überschriebene Essay, den viele Beurtheiler für so trocken und wenig mit dem Wesen der Liebe übereinstimmend genannt haben, beginnt mit den Worten: „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.“ Und nun nennt der Essay den Namen Marcus Antonius und entwickelt die Psychologie der vernarrten Liebe des grossen Feldherrn, der die Thorheit begeht, diese Liebe in Staatsangelegenheiten zu mengen. Was aber die classische Mythologie und das griechische Alterthum betrifft, die in der Shakespeare-Tragicomödie „Troilus und Cressida“ die Hauptrolle spielen, so ist das in demselben Jahre, 1609, wie das Theaterstück erschienene lateinische Werk Bacon's „Ueber die Weisheit der Alten“ nichts als der Commentar dazu, jener Commentar, auf den die Vorrede zu „Troilus und Cressida“ hindeutet, indem der Autor sagt: „hätte ich Zeit dazu, ich würde dieses Stück commentiren, denn es verdient's wie die beste Comödie von Terenz oder Plautus“. Einer der Aufsätze dieses Buches behandelt „Cassandra“, ein anderer „Diomedes“, ein dritter „Ulysses“, alle drei Figuren des Dramas. Das ganze Buch ergänzt und erläutert das, was im Drama in poetischer Form vorgetragen und oft nur angedeutet wird. Und auch über den kitzlichsten Punkt, die bisher schier unerklärlich geschienene (fast Offenbach'sche) Behandlungsweise des Trojanerkrieges, giebt uns Bacon's Commentar Aufschluss. Es ist eine Thorheit, sagt Bacon, einen Krieg um eines schönen Weibes willen zu beginnen. Und weil ihm, dem Historiker, die Ursache des Krieges eine Thorheit ist, sehen

wir die Mehrzahl der griechischen und trojanischen Helden im Drama sich so thöricht gebärden. Dabei freilich predigen Ulysses, Nestor, Agamemnon die wahre „Weisheit der Alten“, die Bacon demonstriert.

Um sich von Bacon's Belesenheit zu überzeugen, braucht man nur einen Band seiner Werke durchzugehen, beliebig welchen, man stösst beständig auf Citate und Erwähnungen griechischer, römischer und italienischer Geschichtsschreiber, Philosophen und Dichter. Um Respect vor Bacon's Kenntnissen der Poetik zu bekommen, nur die gedrängten Bemerkungen über Poesie nachzulesen: „Dramatische Poesie ist sichtbare Geschichte“. Um zu sehen, welch feines Sprachgefühl er besitzt, hat man nur durchzugehen, was Bacon über Prosodie schreibt, und wie gesund ablehnend er sich gegen alles Aufdrängen antiker Versmaasse und griechisch-römischer Strophenbildungen in englischer Poesie verhält. Auch der gelehrte Shakespeare-Dichter vermeidet jede Anwendung unenglischer Strophen und Versmaasse, adoptirt aber gern die italienischen Formen des Sonetts und die italianisirende Spenser-Strophe.

Dass aber dieser Francis Bacon die Poesie nicht nur oberflächlich kannte, sondern ihr durch und durch mit Leib und Seele ergeben war, davon giebt die hohe Stellung Zeugnis, die er der Dichtkunst einräumt. Die Poesie ist ihm ein Theil der Wissenschaft, der Theil, welcher sich auf die Phantasie gründet. Die Poesie ist ihm die älteste und ehrwürdigste Form der Wissenschaft. Die Poesie in richtiger Weise angewendet hat ihm etwas Göttliches, erscheint ihm als ein Mittel, das selbst grosse Philosophen anwandten, um die Gemüther der Menge zu erregen, was im Theater, wo viele beisammen dasselbe zugleich geniessen, am eindringlichsten vollbracht wird. Kurz Francis Bacon räumt der Poesie eine so hohe und alles umfassende Stellung ein, wie es vor und nach ihm zu keiner Zeit ein Mann gemacht hat, der sich mit nichts als prosaischer Gelehrsamkeit praktisch befasste.

Dass der Sprachreichthum Bacon's nur mit dem im Shakespeare verglichen werden kann, ist schon von allen Kundigen bestätigt worden. Doch nicht das nur; er deckt sich auch völlig damit. Hier aus den Hunderten und Tausenden von Parallelstellen zunächst eine kleine Auswahl betreffs gleichlautender Ausdrücke und gleichlautender Metaphern:

- the expense of spirits (der Verlust von Geistern) B., Naturgeschichte.
- the expense of spirit (der Verlust von Geist) Sh., Sonette.
- infinite variety (unendliche Verschiedenheit) B., Weisheit der Alten.
- infinite variations (unendliche Verschiedenheiten) Sh., Antonius und Cl.
- a mountain of promises (ein Berg von Versprechungen) B., Heinrich VII.
- a mountain of affection (ein Berg von Zuneigung) Sh., Viel Lärm um Nichts.

all things between heaven and earth (alle Dinge zwischen Himmel und Erde) B., Brief an Rutland.

more things in heaven and earth (mehr Dinge im Himmel und auf Erden) Sh., Hamlet.

die many times (vielmals sterben) B., Essay von Freundschaft.

die many times (vielmals sterben) Sh., Julius Caesar.

Die ganz aussergewöhnliche Wortzusammenstellung:

discourse of reason (Rede der Vernunft) Drei Mal bei Bacon.

discourse of reason (Rede der Vernunft) Sh., Hamlet.

life is but the shadow (Leben ist nur der Schatten) B., Brief an den König.

life is a walking shadow (Leben ist ein wandelnder Schatten) Sh., Macbeth.

Love must creep where it cannot go (Liebe muss kriechen, wo sie nicht gehen kann) B., Fragment einer Geschichte Grossbritanniens.

love must creep where it cannot go (Liebe muss kriechen, wo sie nicht gehen kann) Sh., Die beiden Edeln von Verona.

custom — an ape of nature (Gebrauch ein Affe der Natur) B., Fortschritt der Wissenschaft.

O sleep, thou ape of death (O Schlaf, du Affe des Todes) Sh., Cymbeline.

the abuses of the times (die Missbräuche der Zeiten) B., Brief an den König.

the poor abuses of the times (die armseligen Missbräuche der Zeiten) Sh., Heinrich IV. 1. Theil.

the vapors of ambition (die Dünste des Ehrgeizes) B., Heinrich VII.

the vapors of my glory (die Dünste meines Ruhms) Sh., Richard III.

predominant in the King's nature (vorherrschend in des Königs Natur) B., Heinrich VII.

Predominant in your nature (vorherrschend in Eurer Natur) Sh., Macbeth.

Nun zu den übereinstimmenden Metaphern:

drunk with news (trunken von Neuigkeiten) B., Heinrich VII.

drunk with choler (trunken von Zorn) Sh., Heinrich IV. 1. Theil.

to set together and join again the pieces asunder and out of joint (die auseinander gerissenen und aus dem Gelenke gegangenen Stücke wieder zu verbinden und zusammenzusetzen) B., Ueber den Zustand Europa's, geschrieben 1582.

The time is out of joint; o cursed spite,

That ever I was born to set it right.

(Die Zeit ist aus dem Gelenke; o verwünschter Spott, dass je ich geboren ward, sie wieder einzurichten.) Sh., Hamlet, zuerst gedruckt 1603.

sinews of industry (Sehnen des Gewerbfleisses) B., Neues Organum.

sinews of our power (Sehnen unsrer Macht) Sh., Heinrich V.

the dregs of this age (die Hefen dieses Zeitalters) B. an Königin Elisabeth.
dregs of conscience (Hefen des Gewissens) Sh., Richard III.

as swimmers do with bladders (wie Schwimmer mit Blasen es thun)
B., Essays.

Like little wanton boys, that swim on bladders (wie kleine nichts-
nutzige Knaben, die auf Blasen schwimmen) Sh., Heinrich VIII.

a sea of air (eine See von Luft) B., Fortschritt der Wissenschaft.

a sea of air (eine See von Luft) Sh., Timon.

Your life is nothing but a continual acting on the stage (Euer Leben
ist nichts als ein beständiges Bühnenspiel) B., Maskenspiel für Essex.

All the world's a stage, and all the men and women merely players
(Die ganze Welt ist eine Bühne, und alle Männer und Frauen
nur Spieler) Sh., Wie es euch gefällt.

this winding-ivy of a Plantagenet (dieser Winde-Epheu eines Plantagenet)
B., Heinrich VII.

he was the ivy which had hid my princely trunk (er war der Epheu,
der meinen fürstlichen Stamm verbarg) Sh., Der Sturm.

High treason is not writen in ice (Hochverrath wird nicht in Eis
geschrieben) B., Gesammelte Sentenzen.

their virtues we write in water (ihre Tugenden schreiben wir in Wasser)
Sh., Heinrich VIII.

Religion, justice, counsel and treasure are the four pillars of government
(Religion, Gerechtigkeit, Rath und Schatz sind die vier Pfeiler der
Regirung) B., Essays.

Brave peers of England, pillars of the state (Tapfre Pears von Eng-
land, Pfeiler des Staates) Sh., Heinrich VI., 2. Theil.

Dass nicht der eine beständig vom andern abschrieb, dess ist Zeugniß,
dass bald die Bacon-Prosa, bald die Shakespeare-Poesie älter ist. Wäre
überhaupt an ein Abschreiben zu denken, so hätte es ein ganzes Leben
lang ein beständiges und gegenseitiges gewesen sein müssen. Denn der
Parallelen aller Art sind Tausende und Abertausende.

*

3. Die naturwissenschaftlichen und medicinischen Kenntnisse Francis Bacon's decken sich mit denen des Shakespeare-Dichters und ergänzen sie.

Darüber, dass die Rechtsanschauungen Bacon's sich mit den Rechts-
anschauungen des Shakespeare-Dichters decken, brauchen wir uns hier
nicht des Längeren auszubreiten. Haben Lord Campbell, Rushton, Davis,
Castle und andere nachgewiesen, dass der Shakespeare-Dichter die eng-

liche Rechtswissenschaft beherrschte, so müssen nothwendig in allen Hauptpunkten von vorn herein seine juristischen Kenntnisse mit denen Bacon's übereinstimmen, denn Bacon hatte ja eben das englische Recht studirt und handhabte es.

Aber für die Uebereinstimmung einiger wichtigen naturwissenschaftlichen und medicinischen Punkte im Shakespeare und im Bacon wollen wir eine Anzahl Beispiele bringen. Die beiden obenerwähnten Hamlet-Stellen über den Kreislauf des Stoffes, der Staub Alexander's und der Staub Caesar's, mit denen die Löcher eines Fasses und einer Lehmwand verstopft werden, finden mehrere wissenschaftliche Belege in den Bacon-Prosaschriften. Am deutlichsten im ersten Lehrsatz am Schlusse der „Geschichte des Lebens und Todes“: „Es giebt kein Zunichtwerden; sondern was vergeht, wandert in einen andern Körper hinüber.“ Der Gedanke tritt poetisch nochmals im „Hamlet“ hervor. Ich meine den König, der von einem Wurm gefressen wird, dann mit dem Wurm in einen Fischleib wandelt und von da durch die Eingeweide des Bettlers spazirt, der den Fisch verspeist. Ein viertes Mal im „Sturm“, wo der Leib des Ertrunkenen einen „Meeres-Wandel“ durchmacht.

Dass das Mondlicht reflectirtes Sonnenlicht ist, dass die Fixsterne wirklich brennen, die Sehnsucht nach der genaueren Kenntniss der Hebungen und Senkungen der Continente, das Vergleichen von Lichtstärken, das verschiedene Verhalten des Stahls und Eisens gegenüber dem Magnet, alles dies oben bereits erwähnte haben wir an anderen Stellen schon als völlig übereinstimmend mit Bacon's Prosawerken dargestellt und die nöthigen Belege gegeben. Jetzt noch kurz einiges andere.

Der Hamlet-Vergleich zwischen Schlafen und Sterben findet sich in einem posthum erschienenen Essay Bacon's. Was im Lustspiele „Der Sturm“ über Winde und Schiffsbewegung gesagt ist, findet sich alles in Bacon's „Geschichte der Winde“ wieder. Gewisse Stellen in den Dramen lassen sich ohne Zuhilfenahme von Bacon's Prosawissenschaft gar nicht richtig erklären und übersetzen. Lange Zeit glaubten die Engländer statt des „discourse of reason“ im „Hamlet“ „discourse and reason“ (Rede und Vernunft) lesen zu sollen. Im Bacon ist die Erläuterung für den absonderlichen Ausdruck. Der Mensch besitzt die „Sprache der Vernunft“, die Thiere besitzen auch eine Sprache, aber es ist nicht die der Vernunft. Und im „Hamlet“: „Ein Thier, das der Sprache der Vernunft entbehrt . . .“ Wie völlig ergänzt und erklärt eines das andere! Und eine andere Hamletstelle, die unserm Schlegel Kopfzerbrechen machte, bis er sie ganz über Bord warf. „Dein glattes Haar wie Leben in excrements sträubt sich empor und steht zu Berg.“ Schlegel dünkte der Ausdruck „in excrements“ zu unappetitlich, er unterdrückt ihn einfach. Hätte er Bacon's Natur-

geschichte gelesen, so würde er gewusst haben, dass das Wort „excrements“ alle Auswüchse der Haut des Thierkörpers bezeichnet, Kämme, Federn, Haare, Nägel, Klauen. In der Erregung reckt der Hahn seinen Kamm, andere Vögel ihre Kopffedern, der Mensch und die Säugethiere die Haupthaare empor. So erklärt sich das unschuldige Wort „excrements“. Die Untersuchungen wie sie im „Hamlet“ und wie sie in „Venus und Adonis“ über das Fehlen eines, zweier, dreier Sinne und mehr angestellt werden, finden ihr Seitenstück an der Philosophie Bacon's über die Sinne und im Nachgrübeln über einen etwaigen sechsten und siebenten Sinn. Ueber die „operirenden Kräfte“ und ihre „Functionen“, von denen der Schauspielkönig im „Hamlet“ spricht, können wir des Nähern in Bacon's „Geschichte des Lebens und Todes“ nachlesen. Ueber die „spirits“, die im Shakespeare eine so grosse Rolle spielen, gleichfalls ebendasselbst. Was wir im „Hamlet“ und im „Sturm“ über die Wirkung des Alcohols und die Trunkenheit hören, das wird in einem besonderen Capitel in Bacon's „Naturgeschichte“ erläutert. Und oft kommen sich die naturwissenschaftlichen Gedanken beim Gelehrten und beim Dichter so nahe, dass sie sich auch im Ausdruck fast gänzlich decken:

Bacon: Die Seelen der Lebendigen sind die Wonne der Welt.

Shakespeare: Welch ein Stück Arbeit ist der Mensch! die Schönheit der Welt!

Bacon: Besser ungeboren als ungelehrt.

Shakespeare: Es giebt keine Finsterniss ausser Unwissenheit.

Bacon: Es ist unmöglich, verliebt und weise zugleich zu sein.

Shakespeare: Entweder seid Ihr weise oder verliebt, denn weise sein und lieben, überschreitet des Menschen Kraft.

Bacon: Kein Gefängniss ist so stark wie das Gefängniss der Gedanken.

Shakespeare: Nichts ist gut oder böse, nur das Denken macht es dazu. Für mich ist es ein Gefängniss.

Bacon: Wie viele Dinge giebt's, von denen wir keine Ahnung haben.

Shakespeare: Mehr Dinge giebt's im Himmel und auf Erden, Horatio, als unsre Weltweisheit sich träumen lässt.

*

4. Auch die Irrthümer und willkürlichen Abänderungen sind bei Bacon und Shakespeare dieselben.

„Zweifle, dass die Sonne sich bewegt, doch niemals zweifle, dass ich liebe“, schreibt Hamlet an Ophelia (im Shakespeare, nicht im Schlegel!). Also die Sonne bewegt sich, die Erde steht fest. Konnte, müssen wir

fragen, Bacon, der Naturforscher, wirklich diese Worte niederschreiben? Lebte nicht Bacon im Zeitalter Kepler's, und war nicht Kopernikus bereits siebenzig Jahre vor der ersten Hamlet-Ausgabe mit seinem Beweise hervorgetreten, dass die Erde sich um die Sonne bewegt? Aber trotzallem, der kluge und gelehrte Bacon befand sich mit dem Shakespeare-Dichter im gleichen Irrthum. Noch 1590 verspottet er die „neuen Karrenmänner, die die Erde umhertreiben“, und erst gegen Ende seines Lebens kommt ihm der Gedanke, es könnte vielleicht doch so richtig sein.

Auch den Irrthum von der Urzeugung der Organismen in faulenden Stoffen hat Bacon mit dem Shakespeare-Dichter gemein. Im „Hamlet“: die Sonne, die in einem todtten Hunde Maden erzeugt; in „Heinrich dem Vierten“: der Harn, der im Kamin Flöhe erzeugt; in Bacon's „Naturgeschichte“: der Koth lebender Geschöpfe, der Insecten erzeugt.

Und wenn Hamlet den kleinen naturwissenschaftlichen Unsinn zum besten giebt, er nähre sich wie das Chamäleon von Luft, so ergänzt Bacon diese Anschauung in seiner „Naturgeschichte“, indem er als Hauptnahrung des Chamäleons die Luft bezeichnet, wenn es sich, fügt er vorsichtig hinzu, auch nicht ausschliesslich von Luft nährt.

Und in dieses Capitel gehört auch die Stelle, wo Shakespeare in seiner trojanischen Tragicomödie „Troilus und Cressida“ den Aristoteles zu Worte kommen lässt: „Junge Männer, die Aristoteles für ungeeignet erachtet, Moral-Philosophie zu hören.“ Aber der Dichter citirt falsch oder ändert willkürlich ab. Bei Aristoteles ist von politischer Philosophie die Rede. Und ganz demselben Irrthume, bez. derselben willkürlichen Abänderung begegnen wir bei Bacon „Junge Männer sind nicht geeignete Zuhörer für Moral-Philosophie.“

Mithin sind Bacon und der Shakespeare-Dichter nicht nur in ihrem Wissen und in ihren Anschauungen, sondern auch da, wo dieses Wissen strauchelt oder ganz absonderliche Gedankenblüthen treibt, ein- und derselbe!

VI. Worauf gründet sich die Vermuthung, dass Francis Bacon der Shakespeare-Dichter ist?

B. Die äusseren Gründe.

1. Die Vorrathskammer.

In der Bibliothek des British Museum zu London liegt ein Bündel grosser Manuscriptblätter, theils von Schreiberhand, zum grösseren Theile von Bacon's eigener Hand geschrieben. Es ist ein Promus, eine Vorrathskammer, ein Speicher eleganter Sprachformeln und Redewendungen, eine Sammlung von einzelnen Worten, von kürzeren und längeren Sprachgefügen, von Sprichwörtern und Sentenzen, Englisch, Lateinisch, Französisch, Italienisch, Spanisch, bunt durcheinander. Im Ganzen sind es über 1600 solcher Notizen. Die Blätter stammen ungefähr aus dem Jahre 1594, sind also älter als irgendwelcher mit Namen bezeichnete Shakespeare-Dramendruck, insbesondere auch älter als die Erstausgaben von „Romeo und Julia“ (1597), die Erstausgabe des „Hamlet“ (1603) und die Erstausgabe des „Kaufmann von Venedig“ (1600).

Bieten alle diese Notizen Tausende von Parallelen zu den Shakespeare-Dichtungen, so sind besonders einige Blätter auffällig. Das eine Blatt (Nummer 111) zeigt so sonderbare Aufzeichnungen wie: „Guten Morgen. Bon jour, Bon jour, Bräutigam. Spätes Aufstehen — im Bett finden — Rufe, aufzustehen. rome. Morgenmusik. Der Hahn. Die Lerche. Amen. Gute Nacht.“ Auch einige gedanklich gewichtigere Notizen sind darunter wie: „Gut zu vergessen. Die Schwingen des Morgens. Goldener Schlaf. Was ist der Schlaf als nur ein Trugbild des eisigen Todes.“

Was sollen die Notizen: „Der Hahn. Die Lerche. Morgenmusik. Spätes Aufstehen“? Sind das auch elegante Redewendungen? Sind das Sprachformeln? Es sind nichts als ganz trockene sachliche Aufzeichnungen.

Kurz, ohne hier auf weitere Einzelheiten eingehen zu können, sei es gesagt, das Blatt enthält nichts als Vornotizen zu gewissen Szenen der Tragödie „Romeo und Julia“. In „Romeo und Julia“ hören wir wiederholt den damals in England noch ganz seltenen Ruf: „Guten Morgen.“ Wir hören den französischen Gruss: „Signor Romeo, Bon jour.“ Die Amme findet die Langschläferin Julia im Bette und ruft sie zum Aufstehen. Im vierten Acte haben wir die „Morgenmusik“ und den „Hahn“; im dritten „die Lerche“, im zweiten „Amen, amen“ und wie oft „Gute Nacht“, einen damals in England gleichfalls noch ganz neuen Gruss. Das „Gut zu vergessen“ spiegelt sich in der Abschiedsscene des zweiten Actes. Als Seitenstück zu den „Schwingen des Morgens“ finden wir im dritten Acte die „Schwingen der Nacht“, ebendasselbst auch den „goldenen Schlaf“. Und der Mönch, der Julia den Schlaftrunk reicht, sagt ihr, sie werde „steif und kalt wie Tod erscheinen, und so in erborgter Aehnlichkeit des Todes vierundzwanzig Stunden verharren.“ — Das dazwischenstehende Wort „rome“ wird von einem Forscher anders gelesen. Aber selbst wenn das Wort gar nicht dastünde, sind und bleiben es nicht eben Vornotizen zu „Romeo und Julia“?

Ein anderes Blatt trägt die Ueberschrift „Spiel“. Aber der Begriff des Wortes ist sehr weit genommen, aller körperliche Sport wie Fechten, alle geistigen Uebungen wie Gedächtnisskunst werden mit eingerechnet. Dieses Blatt nun ist ein Theil der Vorarbeiten zum „Hamlet“. Wir können hier nicht näher darauf eingehen, aber einige der Notizen mögen dem Leser als Anhalt dienen. „Die Kunst des Vergessens“ (Hamlet: Von der Tafel meines Gedächtnisses will ich alle thörichten Geschichten wegwischen). „Erholung und Ablegen der Schwermuth“ (Hamlet's Melancholie und die Mahnungen der Eltern und der Hofherren). „Ablegen von bösen Begierden“ (Hamlet redet der Mutter in's Gewissen). „Uebung der Verstellungskunst“ (!). „Uebung im Geheimhalten“ (!). „Von schneller Rückkehr“ (Laertes' eilige Rückkunft aus Paris). „Offenes Spiel, unehrliches Spiel“ (5. Act). „Wetten“ (1., 2., 5. Act). „Zuschauer“ (3. Act). „Schiedsgericht“ (5. Act). „Wir spielen unvorsichtig und im Eifer verrathen wir uns selbst“ (3. Act).

„Gesetz für die lustigen Geschichten (tales) von Twickenham,“ so lautet eine Notiz eines anderen Blattes. Das Wort „tales“ bedeutet erzählende Geschichten, Märchen, aber auch dramatische Geschichten, Lustspiele (The Winters Tale). In Twickenham, seinem dicht bei London gelegenen Landsitze, fand Francis Bacon Zeit für seine „Tales“, und dass in diesen „Tales“ das Recht bisweilen recht lustig gehandhabt wird, davon vor allem Zeugniß „Der Kaufmann von Venedig“, der in jenen Jahren entstand.

2. Das Northumberland-Manuscript.

Das sogenannte Northumberland-Manuscript besteht wie der Promus aus einer Anzahl von Folioblättern und stammt gleichfalls aus dem letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts. Ein Verzeichniss auf der Umschlagseite zeigt, was ursprünglich alles in dem Bündel enthalten war. Die erste Hälfte ist noch vorhanden, die zweite fehlt. Auf dieser engbeschriebenen Umschlagseite aber finden wir etwa ein Dutzend Mal den Namen Bacon und Francis Bacon, noch öfter den Namen William Shakespeare geschrieben. Den Namen William Shakespeare nicht so, wie er dem Manne aus Stratford angeboren war und wie ihn dieser schrieb: Shakspere, sondern in der literarischen Druckform Shakespeare, wie sie sich bald darauf auf Dramentiteln gedruckt findet. Auf dem Umschlag findet sich unter den Aufzeichnungen auch das Wortungethüm

honorificabilitudine,

ein Wort, das bald darauf in „Der Liebe Müh verloren“ wieder auftaucht (honorificabilitudinitatibus). In dem Bündel aber, in der zweiten, verlorenen Hälfte, befanden sich, wie das Inhaltsverzeichniss ausweist, auch die Dramen „Richard der Zweite“ und „Richard der Dritte“, in der ersten Hälfte sind noch jetzt notorische Arbeiten von Francis Bacon, Theile eines gelehrten Maskenfestspieles, enthalten. Das heisst also die Manuscripte zweier Shakespeare-Dramen, noch vor ihrem Drucke, mit Manuscripten Bacon'scher Arbeiten unter einer Decke. Dicht über den Worten „Richard der Zweite“ steht der Name „William Shakespeare“, links davor die Worte „Von Francis“, das Wort Francis ausgestrichen, nicht weit davon, etwas tiefer das Wort „Bacon“. Hier liegt also die Thatsache vor, dass ein Schreiber des sechzehnten Jahrhunderts die Dramen „Richard der Zweite“ und „Richard der Dritte“ mit dem Autornamen Francis Bacon versehen wollte, dann aber diesen Namen vernichtete und an seine Stelle das Pseudonym William Shakespeare setzte:

By Francis William Shakespeare
Bacon Richard the second
 Richard the third.

*

3. Francis Bacon's Leben und seine Prosaschriften deuten auf seine heimliche Dichterthätigkeit hin.

Wir erwähnten schon früher das fortwährende Hindeuten auf Bühne und dramatische Kunst, das alle Bacon'schen Prosaschriften durchzieht. Notorisch beglaubigt schrieb er auch für die Feste der Königin, für die

Feste der Grossen, für die Feste seiner juristischen Genossen in Gray's Inn eine Reihe von Masken- und Festspielen, die sich freilich zu den Shakespeare-Dramen verhalten wie ein Goethe'sches oder Schiller'sches Maskenspiel zu einem Drama der grossen Dichter. Diese Festspiele zeigen wenig Handlung und richten sich nur an einen auserwählten Hörerkreis. Auf das Stärkste giebt sich Bacon's Neigung zum Theater und zur dramatischen Poesie ferner in der Thatsache kund, dass Ben Jonson, der Poeta laureatus, der grösste Nachfolger des grossen Shakespeare-Dichters, fünf Jahre hindurch mit in Bacon's Hause lebte und zu seinem intimsten Umgange zählte, und dass dieser Ben Jonson einer der ersten ist, die er nach seinem Kanzlersturze, als er Zeit hat, an andere Arbeiten zu denken, zu sich beruft. Wie Francis Bacon über Geheimschriften und Geheimmethoden dachte, lesen wir in seinen „Vermehrungen der Wissenschaften“. Aber mit alledem nicht genug. Bacon's Eltern, sahen wir bereits, waren beide anonyme und pseudonyme Schriftsteller; Bacon selbst verfasste urkundlich Briefe, die von Burghley, Walsingham, Essex, Anthony Bacon unterschrieben wurden; Bacon selbst bediente sich zweier beglaubigten Pseudonyme „Valerius Terminus“ und „Hermes Stella“ (letzterer Name auf seinen Stern im Wappen gegründet); Bacon sagt, wie man in Vorreden und Nachworten manches anbringen könne, was sich im Buche selbst nicht schicklich sagen lässt (vergleiche die Vorreden und Epiloge der Shakespeare-Dichtungen); Bacon empfiehlt da, wo kein anderes Mittel hilft, „eine Macht, sich zu verstellen“. (Essay von Simulation und Dissimulation.)

Als die Essex-Angelegenheit vor der Königin und dem Gerichtshofe des höchsten Adels zum Austrag kommt, finden wir Bacon's Namen in Verbindung mit einer politisch-historischen Schrift über das erste Regierungsjahr Heinrichs des Vierten, mithin über den Sturz Richards des Zweiten. Und das am Vorabende des Essex-Aufbruchs aufgeführte Stück „Richard der Zweite“ spielt auch mit hinein.

In einem Briefe an seinen Freund, den Staatsmann und Dichter John Davies unterzeichnet sich Bacon als „heimlichen Dichter“. Wie er aber diese Heimlichkeit wahrt, und dass sie sich nicht etwa nur auf seine bekannten Festspiele bezog, davon geben uns andere Stellen seiner Schriften Aufklärung. In seinen „Vermehrungen der Wissenschaften“ empfiehlt Bacon die Sitte der Alten, den Büchern „die Namen anderer aufzulegen“. Als Beispiele dafür, wie sich im Alterthume lebende Autoren lebender Strohänner bedienten, führen wir hier nur zwei Fälle an, aber solche, die mit weltberühmten Namen und Dichtungen in Verbindung stehen. Der vornehme Römer C. Laelius schrieb, laut Versicherung des Cicero, jene berühmten Lustspiele, die er unter dem Namen des Freigelassenen Terentius veröffentlichte (Terentius der lebende Strohmann des Laelius).

Und Aristophanes, der heitere Shakespeare der Griechen, liess sein Lustspiel „Die Acharner“ unter dem Namen des Schauspielers Kallistratos aufführen (der Schauspieler Kallistratos der lebende Strohmann des Aristophanes). Der Essay „Von Freundschaft“, den Bacon seinem intimen literarischen Berather Sir Toby Matthew widmet, schliesst mit den Worten: „wo einer seine eigene Rolle nicht schicklich spielen kann; wenn er keinen Freund hat, mag er die Bühne verlassen.“ Im Essay „Vom Neid“ lesen wir, wie Bacon den Kunstgriff empfiehlt, etwas „auf einen andern zu übertragen“. „Zu diesem Zwecke“, fährt er fort, „bringt die weisere Art grosser Männer immer jemand auf die Bühne“ und weiter: „zu diesem Verdrehen der Dinge fehlt es niemals an Personen von heftigen und unternehmenden Naturen, die, wenn sie Macht erlangen und ein Geschäft machen können, es zu irgendeinem Preise übernehmen würden.“ An seinen König richtet Bacon in den „Vermehrungen der Wissenschaften“ die Worte des Selbstbekenntnisses: „Ich wahrlich, trefflichster König, dass ich von mir selbst, wie es wirklich ist, rede, ich werfe sowohl in dem, was ich jetzt herausgebe, wie in dem, was ich künftig plane, die Würde meines Ingeniums und die Würde meines Namens (Wenn es so etwas überhaupt giebt) oft wissentlich und mit Absicht weg, indem ich den Interessen der Menschheit diene.“ Und in einem lange nach dem Tode veröffentlichten Gebete heisst es: „Ich habe (obgleich in einem verachteten Gewande) das Gute aller Menschen gefördert.“ An seinen Freund, den Grafen Gondomar, schreibt Bacon, dass er „aus dem Theater der öffentlichen Angelegenheiten ausscheidend, sich der Literatur ergeben, die wirklichen Schauspieler (*ipsos actores, the very actors*) unterrichten und der Nachwelt dienen“ will. Und in einem Briefe an seinen literarischen Rathgeber, den Bischof Lancelet Andrews, spricht Bacon, nachdem er alle seine mit eigenem Namen beglaubigten Schriften aufgezählt hat, noch von solchen, die er zu seiner Erholung schreibt, und die „meinem Namen (vielleicht) mehr Glanz und Ruhm verschaffen würden als diese andern.“

*

4. Die Shakespeare-Dichtungen deuten auf Francis Bacon's Autorschaft hin.

Der Name Stratford am Avon kommt in keiner einzigen der Shakespeare-Dichtungen vor, und keine einzige Scene aller der vielen hundert Scenen, die die 36 Shakespeare-Dramen mit ihren 180 Shakespeare-Acten bieten, spielt in Stratford am Avon, der Heimath des Schauspielers Shakspeare. Der Name London dagegen, der des Geburtsortes Francis Bacon's, und der Name St. Albans, der des Sommerwohnorts Bacon's, des Viscount St. Alban, werden in einer ganzen Reihe von Dramen

genannt. Sehr viele Scenen spielen in London, und eine Reihe wichtiger Scenen in und um St. Albans. Die Gegend und die Geschichte der letztgenannten Stadt sind dem Autor der Dramen durchaus geläufig.

Der Name William spielt in den Shakespeare-Dichtungen eine viel kleinere Rolle als der Name Francis, der oft laut geschrien wird.

Der Name Shakespeare kommt in den Dramen nicht vor, das Wort Bacon an vier Stellen, zweimal davon mit directer Hindeutung auf den Mann Bacon. In „Ersten Theil Heinrichs des Vierten“ steht das Wort Bacon in inniger Verbindung mit den Worten Charing Cross, der Stätte, die dicht bei Bacon's Geburtshaus liegt. In den „Lustigen Weibern von Windsor“ aber wird eines Witzes auf das Wort Bacon wegen 1623 eine ganz neue Scene (Act IV, Scene 1) eingeschoben. Dieser Witz aber ist einer, den der Vater Bacon, Sir Nicholas Bacon, gemacht hatte.

Sir Nicholas konnte in seiner richterlichen Thätigkeit einst nicht umhin, einen Dieb abzuurtheilen. Des Diebes Name war Hog (Schwein). Und als der Angeklagte jede Hoffnung schwinden sieht, beruft er sich auf seine Verwandtschaft mit Bacon (Speck). Ja, antwortet Sir Nicholas, aber Hog (Schwein) ist erst dann Bacon (Speck), wenn es gut gehängt ist. In den „Lustigen Weibern“ declinirt der Knabe William das lateinische *hic haec hoc*, sein Lehrer Evans spricht die Worte im Dialect nach: *Hig hag hog*. Der Lehrer verlangt von William den Accusativ des Wortes: „Was ist dein Accusativ?“ (zugleich auch: Was ist dein Anklagefall?) *Hing hang hog*, antwortet der Knabe, und die zuhörende Frau Quickly fällt in's Wort: „Hang hog ist Lateinisch für Bacon (Speck)“. Hier haben wir einmal den Witz des Vaters Nicholas *Hing hog* (Hängeschwein) — Bacon, zugleich aber auch die Bestätigung, dass das Wort Bacon (*Hing hog*) ein Anklagefall für William ist; dein Anklagefall sagt der Lehrer Evans.

Die Scene des Lustspiels „Der Liebe Mül' verloren“, wo die russische Gesandtschaft in einem Garten empfangen wird, hatte sich einige Zeit vorher unter Elisabeth im Garten von Bacon's Geburtshause, York-Haus, in London mit einer Gesandtschaft Iwan's abgespielt.

Das Wort des Prospero, als er seinen Magiermantel ablegt: „Da lieg', meine Kunst“ ist auf Bacon's Vater zurückzuführen, der am Abend, wenn er sein Kanzlergewand abthat, gern zu sagen pflegte: „Da lieg', Lord Siegelbewahrer.“

Die Thatsache, dass ein Schuldner vom harten Gläubiger mitten auf der Strasse arretirt wird, hatte sich kurze Zeit vor Erscheinen des „Kaufmanns von Venedig“ mit Francis Bacon selbst zugetragen. Ein hartherziger jüdischer Gläubiger hatte ihn mitten auf einer Londoner Strasse festnehmen lassen. Der Brief, den Francis Bacon zu seiner baldigen Befreiung an seinen Vetter Robert Cecil schreibt, ist noch vorhanden.

In „Heinrich dem Achten“, einem Stücke, das erst 1623 erschien und, wie wir an anderer Stelle nachgewiesen haben, nicht vor 1621 gedichtet sein kann, ist der Sturz des Kanzlers Wolsey nicht so geschildert, wie er historisch war, sondern so, wie der Fall Bacon's im Jahre 1621 sich zugetragen hatte. Bei Wolsey erschienen zwei hohe Adlige, um ihm das Grosse Siegel abzufordern, bei Bacon vier. Und vier, und zwar vier mit denselben Namen wie bei Bacon's Sturze, erscheinen im Drama „Heinrich der Achte“.

Wir könnten diese persönlichen Dinge noch um vieles vermehren, wollen aber noch einige Blicke in die Shakespeare-Vorreden werfen.

Das erste Druckwerk, welches den Namen William Shakespeare zeigt, ist bekanntlich „Venus und Adonis“. Nicht auf dem Titelblatte steht dieser William Shakespeare, sondern nur unter der Widmung an den jungen Grafen von Southampton. Southampton war Francis Bacon's jüngerer Studiengenosse und Schüler, überdies von Gray's Inn her sein Nachbar. In dieser Vorrede nun nennt der unterzeichnete William Shakespeare die Dichtung „Venus und Adonis“ nicht das Kind seiner Muse, sondern den „ersten Erben seiner Erfindung“. „Sohn“, sagt Bacon in seinen juristischen Schriften, „ist ein Name der Natur, Erbe ein Name des Rechts“. Auf die an den jungen Juristen Southampton gerichtete Vorrede angewandt, bedeutet das nichts anderes, als, dass dieser William Shakespeare nicht der natürliche Vater der Dichtung ist, sondern nur, und zwar hier zum ersten Male, in einem gewissen Rechtsverhältnisse zur Literatur steht. Neben Venus und Adonis ist ein Eber, das Wappenthier der Bacon, die Hauptfigur des Epos.

Dass die Vorrede der zweiten Dichtung „Lucretia“ eine ähnliche Enthüllung enthält, haben wir an anderer Stelle nachgewiesen. Hier wird in der Vorrede auf den Schluss der Dichtung hingedeutet, wo die Endworte mit den Silben Ba und con beginnen. Dabei spielt das Wort „duety“ (Zweiheit der Person) in Verbindung mit dem Namen „William Shakespeare“ eine grosse Rolle.

Die Vorrede zu „Troilus und Cressida“ war nicht jedem Exemplare beigegeben. Wir haben noch jetzt Originalausgaben vom Jahre 1609 mit, und solche ohne Vorrede. Zunächst also ein Beweis, dass die Vorrede nicht für alle Leser bestimmt war. In dieser Vorrede aber wird der Verfasser ein „ever Reader“ (immerwährender Leser) genannt. Bacon aber war „Reader“ (Leser, Professor) an Gray's Inn. Die Vorrede thut die Tiefsinnigkeit gerade dieser Comödie dar und verlangt nach einem Commentar. Der Commentar erschien gleichzeitig in lateinischer Sprache, den Namen Francis Bacon auf dem Titelblatte: „Ueber die Weisheit der Alten.“

Wie eigenthümlich der als Extrablatt in die grosse Folioausgabe ein-

gefügte Epilog zu „Heinrich dem Vierten“ ist, haben wir in der „Kunst des Pseudonyms“ gezeigt. Ebenso wie die Titelblätter und Erstseiten der Shakespeare-Quartausgaben mit den Worten Francis und Bacon spielen, und wie der Bildschmuck zum Namen Bacon in Beziehung steht.

*

5. Das zeitliche Verhältniss des Erscheinens der Bacon- und der Shakespeare-Bücher und gewisse andere Zahlenübereinstimmungen.

Vom Jahre 1593 bis zum Jahre 1609 erschienen Einzelausgaben der Shakespeare-Dichtungen, vom Jahre 1597 bis zum Jahre 1609 Einzelausgaben der Bacon'schen Schriften. Im Jahre 1609 verstummt Shakespeare, verstummt Bacon. Von 1609 bis 1621 erscheint kein neues Shakespeare-Buch, von 1609 bis 1619 kein neues Bacon-Buch. Dann in rascher Aufeinanderfolge Bacon's Neues Organum, Heinrich der Siebente, Geschichte der Winde, Geschichte des Lebens und Todes, Vermehrungen der Wissenschaften, Neue Essay-Ausgabe, Psalmen, Apophthegmen, Naturgeschichte, Neue Atlantis. Gleichzeitig, 1622, die Erstausgabe des Othello und 1623 die grosse Shakespeare-Folioausgabe mit fünfzehn ganz neuen Dramen und einem Dutzend wesentlich verbesserten.

Thatsache also: solange Bacon-Bücher erscheinen, erscheinen auch Shakespeare-Bücher. Solange die einen aussetzen, setzen die andern auch aus. Sobald wieder neue Bacon-Bücher erscheinen, erscheinen auch wieder neue Shakespeare-Bücher.

Mit dem Leben des Schauspielers Shakspere lassen sich diese Thatsachen nicht in Verbindung bringen, wohl aber mit dem Leben Francis Bacon's. Der Schauspieler zog sich im Anfange des neuen Jahrhunderts, wahrscheinlich 1609 oder 1610 nach Stratford zurück, und hätte nun, von seiner mimischen und geschäftlichen Thätigkeit befreit, Zeit gehabt, neue Dramen zu dichten. Von 1609 bis zu seinem Tode 1616 erscheint nichts, auch sechs Jahre lang nach seinem Tode nicht. Dann erst die Folioausgabe. Francis Bacon anderseits hatte bis in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in seiner Stellung als unbesoldeter gelehrter Rath viel freie Zeit. Nach dem Regirungsantritt König Jacob's erhält er Aemter, die seine Zeit mehr in Anspruch nehmen, ja, die ihn von 1609 bis 1620 vollauf beschäftigen. Sobald er als Kanzler gestürzt und Herr seiner Zeit ist, beginnt seine literarische Thätigkeit wieder, sowohl die unter dem Namen Bacon, wie die unter dem Pseudonym Shakespeare.

Aber nicht genug mit diesen laut redenden Jahreszahlen.

Das erste Drama mit dem Namen William Shakespeare auf dem Titel „Der Liebe Müh' verloren“ erschien 1598, das erste Bacon-Buch, die

„Essays“, einige Wochen vorher, 1597, nach heutiger Zeitrechnung gleichfalls 1598. Und der erste Essay „Von Studien“ im Bacon-Buche giebt die Erläuterung für die drolligen Gesellen, die sich im gleichzeitigen Lustspiele auf die verkehrteste Weise allerlei Studien hingeben. (Siehe „Neue Shakespeare-Enthüllungen“ Heft I.) Weiteres im Schluss-Capitel!

1609 erscheint das gelehrteste aller Shakespeare-Dramen, „Troilus und Cressida“, 1609 sein schon öfter erwähnter literarischer Commentar, Bacon's Buch „Ueber die Weisheit der Alten“.

1622 Bacon's „Heinrich der Siebente“, die Ausfüllung der Lücke in den Shakespeare-Dramen; 1623 die Folioausgabe selbst mit der Ausfüllung der andern, kleineren Lücke: „Erster Theil Heinrich's des Sechsten“.

1622 Bacon's „Geschichte der Winde“, 1623 die Folioausgabe mit dem „Sturm“ als erstem Drama; Bacon wieder den Shakespeare ergänzend und erläuternd.

1623 Bacon's „Geschichte des Lebens und Todes“, 1623 die Folioausgabe mit vier Dramen, in deren Titeln gleichfalls die Worte „Leben und Tod“ stehen.

1623 die Folioausgabe, und zwei Jahre später die „Essays“ Bacon's, Ausgabe letzter Hand, gleich den Shakespeare-Dramen bedeutend erweitert, und neu angeordnet. Dort, in den Dramen, die 10. Tragödie „Antonius und Cleopatra“, hier in den Essays der 10. über die Narrenliebe des Antonius. Dort das 28. Drama „Timon“, der Verschwender, hier der 28. Essay über die sinnlose Verschwendung. Dort das vorletzte der Lustspiele „Was ihr wollt“, hier die Schlussworte des vorletzten der Essays „was ihr wollt.“ Dort im „Wintermärchen“ eine Aufzählung von Blumen: „Rosmarin, Raute, Narcissen, Märzwinde, Veilchen, Schlüsselblumen, Lilien aller Arten, Schwertlilien auch, Lavendel, Minze, Salbei, Majoran, Ringelblumen, fleischfarbene Nelken, gestreifte Nelken.“ Hier im Essay „Von Gärten“: „Rosmarin, Veilchen, Narcissen, Schlüsselblumen, Schwertlilien und Lilien aller Arten, Ringelblumen, Lavendel, Nelken aller Arten.“ Dort ein 29. Drama „Julius Caesar“, hier ein 29. Essay über Julius Caesar. Auch von Heinrich dem Sechsten, von Heinrich dem Achten, von Timon von Athen, von Sturm, von Wintermärchen, von Viel Lärm ist in den Essays die Rede. Von „Bühne“ und „Theater“ ist daselbst allerorten zu lesen, und das ganze Essay-Buch schliesst mit dem Satze: „Was die Philologie dieser Dinge betrifft, so ist sie nichts als ein Kreis von tales, und deshalb nicht geeignet für diese Schrift.“ „Tales“ können, wie wir schon sahen, ebensogut erzählende wie dramatische Geschichten sein (Winters Tale).

Die „Apophthegmen“ vom Jahre 1625 lassen ganze Schaaren von Personen an uns vorüber ziehen, die sich dem Namen nach mit Shakespeare-Figuren decken:

Abraham, Adrian, Aeneas, Agrippa, Alcibiades, Alexander, Alonso, Angelo, Anne Bullen, Antonius, Arragon, Blunt, Bottom, Browne, Cuesar, Cajus, Mylord of Canterbury, Cassius, Cato, Charles, Cicero, Claudius, Cobzeb, Cornelius, Demetrius, Dull, Edward, Elizabeth, Essex, Francis, Gallus, Gaunt, Green, Henry, Henry the fourth, Hercules, Isabell, Jack, John, Julia, Julius, Julius Caesar, Lewis, Lucullus, Lysimachus, Matheze, Metellus, Michael, Oxford, Pace, Page, Paris, Peter, Philip, Pompey, Posthumus, Quickly, Richard the second, Rivers, Robin, Robin Goodfellow, Say, Shadow, Silence, Simple, Sir John a knight and a buffone, Sir Thomas Moore, Sir Walter, Stephen Gardiner Bishop of Winchester, Sylvius, Thomas, Titus, Touchstone u. v. a.

In der „Neuen Atlantis“ endlich, ein Jahr nach Bacon's Tode gedruckt, sehen wir einen grossen speerartigen Licht-Pfeiler, um den die Zuschauer „wie in einem Theater“ gruppirt sind, gen Himmel schweben. Als er wieder herunterkommt, verwandelt er sich in ein Buch. Vermuthlich nichts als eine Allegorie einer verschwundenen Theatergrösse Shake-speare und des darauf erfolgenden Erscheinens eines grossen Buches, das damit in Zusammenhang steht. Hier bricht die „Neue Atlantis“, wie gedruckt steht, als unvollendet ab. Wir meinen, was gesagt werden sollte, war gesagt.

Welch inniger Zusammenhang zwischen den Titelblättern der Shake-speare-Dramen und dem Namen Francis Bacon besteht, und dass es die grossen Dichter aller Zeiten ebenso trieben, wenn sie sich verstecken wollten (Rabelais, Fischart, Grimmelshausen, Voltaire, Wieland, Goethe), haben wir in unserer „Kunst des Pseudonyms“ gezeigt.

*

6. Die Zeugnisse der wissenden Freunde.

Als Francis Bacon's intime literarische Freunde im letzten Abschnitte seines Lebens sind vor allen vier zu nennen. Dr. William Rawley, Bacon's Secretär während seiner stärksten Schreibperiode, d. h. während der letzten fünf Lebensjahre, 1621 bis 1626; Ben Jonson, der grosse Dramatiker, der fünf Jahre als literarischer Beirath mit Bacon zusammengelebt hatte, und den er nach seinem Sturze, 1621, eiligst wieder beruft; George Herbert, der berühmte Dichter religiöser Gesänge, der später an der Universität Cambridge eine bedeutende Rolle spielte; und Sir Toby Matthew, den Bacon Jahrzehnte lang vor Veröffentlichung jedes neuen Buches zu Rathe zog, und den er gleich Ben Jonson sofort nach seinem Kanzlersturze zu sich beruft. Drei von den Genannten waren also in tage-, wochen-, monden-, ja jahrelangem beständigem Verkehr mit Bacon. Wenn irgend Jemand, so wussten sie Bescheid um sein Thun.

Vor der Menge sollte gewiss das Geheimniss, Bacon ist der Shakespeare-Dichter, verhüllt bleiben; aber im intimen Verkehre mit Bacon darauf hinzudeuten, an gewissen Stellen ihrer Schriften den Schleier zu lüften, das konnten sich die Vier nicht versagen.

Ebenso wenig wie Francis Bacon in seinen Schriften direct den Namen William Shakespeare nennt, ebenso wenig thut dies (mit Ausnahme Ben Jonson's) einer von den Vieren. Aber Rawley, als er lange nach Bacon's Tode die erste kurze Lebensbeschreibung seines Meisters herausgiebt, wendet darin den Vers des Ovid auf Bacon an: „Was ich zu sagen versucht', immerdar ward es zum Vers.“ So lautet die Stelle, und so war sie damals jedem Gebildeten, so ist sie heute noch jedem Gebildeten geläufig. Wie auffällig also, wenn Rawley den Vers in Bezug auf Bacon's Thätigkeit willkürlich verändert und sagt: „Was ich zu schreiben versucht', immerdar ward es zum Vers.“ Also hier, im einzigen Verse, den die Lebensbeschreibung Rawley's citirt, die Bestätigung, dass Bacon eine ausserordentliche Versgewandtheit besass, eine so grosse, dass ihm alles, oder wenigstens das Meiste, was er schrieb, zum Verse ward.

Ben Jonson begrüsst den gefeierten Kanzler an seinem sechzigsten Geburtstage mit einem kurzen Weihegedicht. Es ist an den Genius des Bacon'schen Hauses gerichtet und beginnt mit den Worten: „Du stehst, als ob du ein Mysterium thätst,“ und es schliesst mit der Versicherung, dass Bacon sein „König“ sei, der mysteriöse Bacon, der König des grossen Dramatikers, des Poeta laureatus, Ben Jonson. Lange nach Bacon's Tode, ja sogar erst nach Ben Jonson's Tode, erschienen Ben Jonson's „Entdeckungen über Menschen und Stoffe“. An einer Stelle des Buches zählt der Autor die grossen englischen Dichter und Schriftsteller auf, darunter Thomas More, Nicholas Bacon, Thomas Wiat, den Grafen Heinrich von Surrey, Thomas Chaloner, Philipp Sidney; der Name William Shakespeare fehlt, als grösster aller wird **Francis Bacon** genannt. Von ihm berichtet Ben Jonson, das er „alle Versmaasse ausgefüllt“ habe, und das in der englischen Sprache vollbrachte, was „Rom und Griechenland vorzuziehen“ sei. Das heisst Ben Jonson übergeht hier den Namen Shakespeare, wendet aber auf den Namen Francis Bacon dieselben Worte an, die er im Widmungsgedicht der Folioausgabe auf den Shakespeare-Dichter zur Anwendung gebracht hatte. Dann fährt er fort und nennt Bacon den „Markstein, die höchste Blüthe der englischen Sprache“.

Der Dichter George Herbert besang Francis Bacon nach dem Erscheinen des „Neuen Organum“. Er nennt Bacon einen „literarischen Brutus“, also einen Mann, der sich wie Brutus verstellte, und einen „Pinus“ (Wurfspeer, Shakespeare).

Toby Matthew endlich nennt Bacon ein Wunder, seinen Stil voll von

von Anspielungen, erlaubt sich in einem Briefe an Bacon die Wendung, er wolle ihm „Maass für Maass“ vergelten, und giebt einem Briefe aus dem Jahre 1623, dem Jahre des Erscheinens der grossen Shakespeare-Folioausgabe, die über alles deutlich redende Nachschrift: „Der wunderbarste Genius, den ich je unter meinem Volke und auf dem Festlande kennen gelernt habe, ist von Eurer Lordschaft Namen, obgleich er unter einem andern bekannt ist.“

Erwähnt sei, dass auch Stow und Howes, 1615, Bacon unter den ersten Dichtern aufzählen, dass George Withers ihn den „Kanzler des Parnass“ nennt, dass John Aubrey ihn als „heimlichen Dichter“ bezeichnet, und dass Dr. Spratt von ihm sagt: „Ich glaube, er hatte die Arbeitskraft von zwanzig Menschen.“

Zum Schlusse greifen wir auf eine der Anspielungen zurück, die wir als die ersten äusseren Zweifel an der Autorschaft des Schauspielers Shakspeare kennen lernten. In „Greene's Groatsworth of wit“ (Groschenwerth, Pffifferling von Witz) heisst es 1592 in Verbindung mit den Namen „Johannes factotum“ und „Shake-scene“: „there is an upstart crow beautified with our feathers, that, his tiger's heart wrapped in a player's hide, . . .“ zu deutsch: „es giebt eine aufgeblasene Krähe, mit unsern Federn geschmückt, die, mit eines Tigers Herzen in eine Schauspielerhaut eingehüllt . . .“ Die Krähe, die sich mit fremden Federn schmückt, bezieht sich auf die Fabel von der Krähe, die sich mit Pfauenfedern verschönert; die Worte vom Tigerherzen sind eine Umformung eines Verses aus der Shakespeare-Historie „Heinrich der Sechste Dritter Teil“ wo wir lesen: „O Tigerherz gehüllt in die Haut einer Frau.“ (O Tygers hart wrapt in a womans hide.) Da nun aber, laut Muret's trefflichem Lexikon, das englische Wort „tiger“ zugleich auch getigerten, gestreiften Speck (Bacon) bedeutet, so lassen sich die Worte ebensogut übersetzen: „eine Krähe, geschmückt mit unsern Federn, die ihr Bacon-Herz in eine Schauspielerhaut einhüllt.“ — So ergänzen sich die Aeusserungen am Anfang der Schriftstellerlaufbahn des Shakespeare-Dichters (1592) mit denen am Schlusse: „Der wunderbarste Genius ist von Eurer Lordschaft Namen, obgleich er unter einem andern bekannt ist.“ (1623.)

‡

7. Die Todtenklagen.

Als der Schauspieler Shakspeare starb, 1616, rührte sich kein Mund, keine Feder in ganz England, um den Tod des grössten aller Dichter zu beklagen. Als 1626 der Kanzler Bacon die Augen zuthut, beklagen zweiunddreissig Trauergedichte den Tod des grössten Dichters, den Tod des grössten Dramatikers.

In unserm Buche „Der historische Beweis der Bacon-Shakespeare-Theorie“ haben wir das deutsche Publicum zum ersten Male auf diese eigenartigen lateinischen Gedichte aufmerksam gemacht. Die die Trauergedichte schreiben, sind alles Männer, die in Cambridge lebten oder in Cambridge studirt hatten, der Herausgeber der Sammlung Bacon's Secretär Rawley. Hier und da wird Bacon's universeller Grösse gedacht, hier und da seine staatsmännische, seine juristische, seine philosophisch-naturwissenschaftliche Thätigkeit erwähnt. Immer wieder aber ist es seine Dichterkraft und Dichtergrösse, auf die jene Trauerklagen zu sprechen kommen. Das eine Gedicht fordert Virgil und die Griechen auf, sich vor Bacon zu verstecken, und nennt ihn den Meister der Verstellungs- und Erfindungskunst. Ein anderes singt: „Du hast die Musen unsterblich gemacht.“ Ein drittes nennt Bacon ein „Doppelwesen“ und die „Theaterdrehmaschine unseres literarischen Kreises“. Grosssiegelbewahrer Williams preist den Dahingeshiedenen als den „grössten Ruhm im Kreise der Musen“ und den „Apoll unseres Chores“. Robert Ashley sagt, ein Theil von Bacon's Schriften sei „in's Grab versteckt.“ William Boswell singt: „Durch seine Kunst bewogen hat der Chor der Musen all seinen Wohllaut ausgeströmt.“ Henry Ferne: „Er starb, die Herzensadern noch mit der höchsten Kunst erfüllt.“ W. Loe nennt Bacon „die zehnte Muse“.

Das längste der Trauergedichte ist das 32. Sein Verfasser ist der junge Freund Ben Jonson's, der Lustspieldichter Thomas Randolph. Hier wird Bacon der „Rival Apoll's“ genannt, den er „in jeglicher Kunst übertraf“. Bacon „nährte die Musen“, er „besingt die heiligen Mysterien des Reiches“, er „besingt der Natur Gesetze“, er „besingt die Geheimgeschichte der Könige“, er „besingt Heinrich“. Was aber das Auffälligste dieses langen lateinischen Schlussgedichtes ist, Bacon wird einem „Quirinus“ verglichen. Ein Quirinus aber ist auf Deutsch ein Speerschwinger, auf englisch ein Shakespear. (Quiris der Speer).

Als Schlussstein aber wollen wir das 18. der Trauergedichte in deutscher Uebersetzung geben. Es stammt aus der Feder William Loe's und lautet:

Auf das Dahinscheiden des allerliterarischsten zugleich und edelsten Mannes, des Francis Lord Verulam, Viscount St. Alban.

Unterggangen vor Tag ist der Stern, ist die Leuchte der Musen!

Unterging, den Apoll hegte mit Sorge und Schmerz.

Dein Entzücken, Natur, und die Freude des Weltenalls, Bacon,

Wunderbar starb er sogar selber dem Tode zum Schmerz.

Warum wollte ihn nicht die grausame Parze verschonen?

Wollt' ihn doch schonen der Tod — dennoch sprach sie ihr Nein.

Selbst Melpomene schalt, sie wollt' es nicht dulden; und schmerzvoll
Rief sie den Finsternen zu: Göttinnen, höret mein Wort.

Niemals, Atropos, warst bis heute du grausam; den Erdkreis
Nimm ihn dir ganz, nur gieb meinen Apoll mir zurück!

Wehe mir, weh'! nicht Himmel, noch Tod, noch die Muse, o Bacon,
Wandte das Schicksal dir ab, auch nicht mein heissester Wunsch.

Steht hier ein Wort von Bacon's Kanzlergrösse? ein Wort von Bacon's
juristischer, von Bacon's wissenschaftlicher Grösse? Bacon ist der Schütz-
ling des Apoll, des Gottes der Dichter, das Entzücken der Natur, die
Freude des Weltalls. Und wenn Melpomene, die Muse der Tragödie,
klagt, ihr Apoll sei gestorben, wer anders hat dann die Augen geschlossen
als der grösste dramatische Dichter Englands, des Erdkreises? Nicht dem
Schauspieler Shakspeare, Francis Bacon gelten die Worte, dem literarischen
Brutus, dem Pinus, dem Quirinus, dem wirklichen Shakespeare-Dichter.

VII. Wie sah der Dichter William Shakespeare aus?

Die einen sagen: wie der Schauspieler William Shakspere (1564—1616), geboren, gestorben und begraben in Stratford am Avon; denn er ist der Shakespeare-Dichter.

Die andern: wie Francis Bacon (1561—1626), geboren und gestorben in London, begraben in der St. Michael's Kirche bei St. Albans; denn er ist der Shakespeare-Dichter, der sich des Mannes William Shakspere aus Stratford und seines veränderten Namens nur als deckender Maske bediente.

Lassen wir noch einmal zunächst die Berechtigung beider Anschauungen gelten, so zerfällt demgemäss die Frage nach dem Aussehen des Dichters in zwei; erstens wie sah der Schauspieler Shakspere, zweitens wie sah Francis Bacon aus?

Im Zusammentragen des Bildermaterials unterstützten mich auf das Freundlichste Herr Professor Georg Cantor in Halle durch seine reiche Porträt-Sammlung, die Firma Longmans, Green & Co. in London, die Firma Sampson Low, Marston and Company in London, die Firma G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin, die Firma Walker & Boutall in London und Herr Kunsthändler Georg Müller in Leipzig. Bacon's Grabmonument wurde auf meine Veranlassung in St. Albans nach der Natur photographirt. Die Porträts sind absichtlich auf einzelne Tafeln gedruckt, damit man sie beliebig nebeneinander legen; ihre Bezeichnung absichtlich auf die Rückseite der Tafeln gesetzt, damit der Beschauer ganz unbefangen vergleichen und experimentiren kann.

A. Wie sah der Schauspieler William Shakspere aus?

a. Die Stratford-Büste und ihre Nachahmungen.

1. Die Stratford-Büste. Die älteste aller Darstellungen des Schauspielers ist die buntbemalte Kalksteinbüste auf dem Grabdenkmale in der Dreifaltigkeits-Kirche in Stratford am Avon. 1616 starb der Schauspieler, die Büste wurde innerhalb der nächsten sieben Jahre, 1616—1623, wahrscheinlich näher dem letzteren Zeitpunkte, hergestellt. Der Künstler war Gerrard oder Gerald Johnson, ein Holländer,

der, einer völlig aus der Luft gegriffenen Annahme gemäss, nach der Todtenmaske gearbeitet haben soll. Bürgen für die Richtigkeit der Büste sind die Verwandten des Schauspielers, seine Witwe, seine Töchter und sein Schwiegersohn, sowie seine Stratforder Mitbürger, die ihn bis zum Jahre 1616 unter sich wandeln sahen.

Die Büste zeigt einen kahlen Schädel von Locken umgeben, ein rundes feistes Bonvivant-Gesicht mit kräftig ausgebildeter Unterhälfte, nach oben geschwungenem Schnurrbärtchen, kurzem Kinnbart, wulstigen, etwas geöffneten Lippen, zwischen denen die Zunge etwas hervorschaut. Die Hände ruhen auf einem Kissen, und der Dargestellte scheint zu schreiben. Ich sage scheint, denn in der That ist die Stellung des Schreibens ganz eigenthümlich. Die Augen sind nicht auf's Papier, sondern gerade nach vorn gerichtet, weniger mit einem überlegenden oder gar begeisterten Ausdruck, als vielmehr mit der Miene des Glotzens. In den Händen sind Papier und Feder; aber die Feder ruht nicht auf dem Papier, sondern schwebt in der rechten Hand direct über dem Kissen, während das Papier unter der linken liegt. Die ursprüngliche Feder ist nicht mehr vorhanden, wohl aber das Zeugniß dafür, dass ihr Schnabel weit auseinander gespalten war, eine Feder, mit der man nicht schreiben konnte. Das Gewand ist einfach, Wams mit schlichtem ärmellosem Ueberwurf, schmaler Kragen.

Dass das Bildwerk nur entfernt das zur Darstellung brächte, was wir sehen möchten, die geistige Grösse eines wissens-, gemüth- und humorvollen Dichters, wird kein Beschauer sagen können.

Das sogenannte Stratford-Porträt tauchte 1860 in dieser Stadt auf und befindet sich gegenwärtig daselbst in des Schauspielers Shakspeare Geburtshause. Wann und von wem es gemalt ist, blieb völlig im Dunkeln. Ein Theil der Kenner vermuthet, es sei von einem Liebhaber gemalt worden, um sein oder eines Andern Ideal zu befriedigen; ein anderer Theil nimmt gar an, das Bild habe ursprünglich als Wirthshauschild gedient.

2. Das Stratford- Porträt.

Als Vorbild ist unfehlbar die Stratford-Büste zu betrachten. Der Mitteltheil des Gesichts ist länger gehalten, der Untertheil verkürzt, die Stellung etwas von der Seite, der Anzug sowie die Form des Kragens sind dieselben wie auf der Büste.

Vermuthlich stammt das Bild aus dem achtzehnten Jahrhundert. Ein selbstständiger Werth ist ihm nicht beizulegen. Sidney Lee sagt: „Es entbehrt jedes historischen und künstlerischen Interesses.“

Das Burn-Porträt ist nach seinem Besitzer, George Adam Burn in London, genannt und eine freie Nachahmung der Stratford-Büste, aber reicher Kragen.

3. Das Burn-Porträt.

4. Das Zincke-Porträt. Das sogenannte Zincke-Porträt kam um's Jahr 1820 zum Vorschein. Auch ihm diene offenbar in der Hauptsache die Stratford-Büste zum Vorbilde. Die Stellung ist wie dort ganz nach vorn. Das Gesicht ist etwas in die Länge gezogen, die Haare sind länger gemalt, der Ausdruck ist freundlich schmunzelnd. Als Maler wurde der Schauspieler Richard Burbadge, der College des Schauspielers Shakspere, angegeben. In der That ist es nichts als eine Fabrication des Malers Zincke aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Nach ihm wurde es benannt.

Von historischem Werthe kann hier also noch weniger die Rede sein als bei dem Stratford-Porträt und dem Burn-Porträt.

*

b. Der Droeshout-Kupferstich und seine Nachahmungen.

5. Der Droeshout-Kupferstich. Dieses Bild ist auf dem Haupttitel der grossen Folioausgabe der Shakespeare-Dramen gedruckt, die im Jahre 1623 in London erschien.

Sein Verfertiger, Martin Droeshout, war 1601 geboren und am 26. April dieses Jahres in der Holländischen Kirche zu London getauft worden. Der Schauspieler Shakspere starb 1616. Hätte Droeshout den Stich nach dem Leben gearbeitet, so wäre er damals höchstens vierzehn, fünfzehn Jahre alt gewesen. Auch diese Darstellung, die vermuthlich erst 1623 oder nicht lange vorher gestochen wurde (der Künstler zwanzig bis zweiundzwanzig Jahr alt) war also gleichfalls nicht zu Lebzeiten, sondern erst mehrere Jahre nach dem Tode des Schauspielers hergestellt. Bürgen für die Richtigkeit des Bildes sind der Dichter Ben Jonson und die beiden Schauspieler-Collegen Shaksperc's, John Heminge und Henry Condell. Ben Jonson, in dessen Stücken der Schauspieler Shakspere aufgetreten war, der das Begleitgedicht zu dem Droeshout-Kupferstiche und das erste Widmungsgedicht der Folioausgabe schrieb. Heminge und Condell, die Schauspiel-Genossen Shaksperc's, deren Unterschriften unter der Widmung des Buches an die Grafen von Pembroke und von Montgomery und unter dem Vorwort an die Leser gedruckt stehen.

Das Gesicht zeigt ein langgestrecktes Eirund, einen kahlen Schädel, umgeben von langen, nicht gelockten Haaren, auf Lippen und Kinn keinen eigentlichen Bart, sondern nur etwas wie schlecht rasirte Stoppeln. Der Kopf ruht auf breitem steifem Kragen wie auf einer Schüssel. Mehrere Nebenumstände aber sind ganz eigenartig. Das Gewand, das sich unter dem Kragen zeigt, ist, wie ich in meiner „Kunst des Pseudonyms“ durch bildliche Nebeneinanderstellung vieler Porträts nachgewiesen habe, und

wie jeder, dem die englische Costümkunde geläufig ist, ohne Weiteres bestätigen muss, das Gewand ist nicht das eines Schauspielers oder eines Bürgers, sondern das eines Hofherrn. Solche Kleidung trugen in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts der König und die Minister, die Herzöge, Grafen und Viscounts, nicht aber die Bürger und Schauspieler. Ein anderer Nebenumstand ist der, dass sich vom linken Ohr zum Kinn herablaufend nicht eine, sondern zwei Begrenzungslinien des Unterkiefers zeigen. Nimmt man die Thatsache hinzu, dass das ganze Gesicht einen geradezu starren Ausdruck hat und dass das Eirund ein gar so regelmässiges ist, so erscheint die Annahme gerechtfertigt, dass wir es nicht mit einem wirklichen Porträt des Schauspielers, sondern mit einem Kopfe mit vorgebundener Larve zu thun haben. Das einzig Redende sind die grossen hübschen Augen, die aus dieser Larve hervorblicken. Mehreres andere bestätigt überdies diese Annahme. Sah der Schauspieler Shakspere, was wohl anzunehmen ist, wie die Büste des Grabdenkmals aus, oder wenigstens ähnlich, so konnte er nicht wie der Kupferstich in der Folioausgabe aussehen. Zwischen beiden sind die Unterschiede zu gewaltig. Zehn bis fünfzehn Jahre vor dem Erscheinen der Folioausgabe mit dem larvenförmigen Antlitz war aber der Schauspieler Shakspere noch eine in London bekannte Person gewesen. 1623 mussten noch sehr viele leben, die sich seiner erinnerten. Gleich der Schauspieler mehr oder weniger der Stratford-Büste, so mussten sich die Beschauer des Droeshout-Kupferstichs entweder sagen: er ist ganz und gar nicht getroffen, oder: es ist gar nicht der Schauspieler Shakspere, sondern eine Larve. Die Schlussworte des Ben Jonson'schen Begleitgedichts fordern zu der letzteren Auffassung geradezu heraus: „Leser, sieh nicht auf sein Bild, sondern auf sein Buch.“ Eine directe Nachahmung des Droeshout-Kupferstichs ist der kleinere Kupferstich, den William Marshall für eine spätere Folioausgabe der Dramen stach. Die linke Hand hält hier einen Lorbeerzweig.

6. Der Marshall-Kupferstich.

Das Flower-Porträt führt seinen Namen nach dem Wiederentdecker, Herrn Edgar Flower, und Frau Charles Flower, die es 1895 der Memorial Picture Gallery in Stratford schenkte. Es wird auch als Droeshout-Gemälde bezeichnet. Um's Jahr 1770 war es in London ausgestellt. Ungefähr 1840 erwarb es Herr Clements in Peckham Rye von einem obskuren Händler. Ende des Jahrhunderts ward es von den Flowers gekauft.

7. Das Flower-Porträt.

Es ist ein auf Holz gemaltes Oelbild und stimmt in allen Hauptzügen mit dem Droeshout'schen Kupferstiche überein. Viele Forscher wollten in diesem Oel-Porträt das Original, im Kupferstiche die Nachbildung erkennen. Doch lässt sich diese Behauptung durch nichts Haltbares erweisen,

während mehrere Gründe lebhaft dagegen sprechen. Die Aufschrift in der oberen linken Ecke lautet: „Will^m Shakespeare, 1609.“ Aber einer der gelehrten Beamten des British Museum, Herr Sidney Colvin, machte darauf aufmerksam, dass diese Aufschrift in Cursive, in schrägliegenden Buchstaben, geschrieben ist, eine Thatsache, die in damaliger Zeit ganz einzig dastehen würde, da alle andern Bildaufschriften am Anfange des siebzehnten Jahrhunderts geradstehende lateinische Capital-Buchstaben zeigen. Die Schrift entstammt also sicher nicht dem Jahre 1609. Angenommen aber, das Oelbild hätte dem Kupferstecher Martin Droeshout als Vorlage gedient, würde der junge Künstler den hier schon kurzen dünnen Bart noch um so vieles kürzer und dünner gestaltet haben? So kurz und dünn, dass sein Stich fast zur Carricatur wird? Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es also umgekehrt der Fall: der Kupferstich älter, das Oelbild jünger. Vermuthlich bestellte sich ein Verehrer der Shakespeare-Dichtungen bei einem Künstler ein Porträt, dieser nahm das Titelbild der Folioausgabe von 1623 zur Vorlage und verschönerte, soweit sich verschönern liess, ohne ganz etwas anderes daraus zu machen. Auch hier wie beim Kupferstich ist der Oberkörper im Verhältniss zum Kopfe zu schmal, so dass das Gesicht, beziehentlich die Larve, desto grösser und starrer erscheint.

8. Das Ely-Haus- Porträt.

Dieses Oelbild wurde 1864 dem Geburtshause in Stratford gestiftet. Seinen Namen hat es nach dem Wohnsitze Thomas Turton's, Bischofs von Ely, dem es vorher gehört hatte. Es trägt die Bezeichnung „Ae. 39. 1603.“ Die Jahreszahl stimmt zum Alter des Schauspielers, ist aber als Zeitpunkt der Entstehung des Bildes im höchsten Grade anzuzweifeln, denn als Vorlage konnte dem Künstler gleichfalls nichts anderes als der Droeshout-Kupferstich gedient haben. Stellung, Kleidung und Auffassung gleicht ganz der Darstellung Droeshout's. Die Gestalt ist verbreitert, die Gesichtszüge absichtlich oder unabsichtlich verändert. Dass durch diese Veränderung das erreicht wird, was wir uns unter einem Porträt des grössten aller Dichter vorstellen, wird niemand behaupten.

9. Das Felton-Porträt.

Dieses Oelbild trägt seinen Namen nach dem langjährigen Besitzer, Herrn S. Felton, der es 1792 erwarb. Es befindet sich gegenwärtig im Besitze der Baronin Burdett-Coutts. Die Aufschrift lautet: „Gul. Shakespear 1597. R. B.“ Durch das R. B. versuchten manche die Entstehung auf Shakspere's Collegen Richard Burbadge zurückzuführen. Wie zweifelhaft diese Aufschriften sind, haben wir schon wiederholt kennen gelernt.

Das Porträt ist gleich den beiden vorigen auf den Droeshout-Kupferstich basirt. Stellung, Kragen, Kleidung sind ganz dieselben. Die Züge sind etwas verändert, die Stirne ganz übermässig erhöht. Irgend etwas Ideales lässt sich auch aus diesem Kopfe schwerlich herauslesen.

c. Die zweifelhaften Darstellungen.

Hier können wir uns mit Recht ganz kurz fassen.

Das Hilliard-Miniaturbild ist jetzt im Besitze Sir Stafford Northcote's. Es hat mit den übrigen Darstellungen wenig oder gar keine Aehnlichkeit.

10. Das Hilliard-Miniaturbild.

Das Auriol-Miniaturbild soll früher der Familie Southampton gehört haben. Es zeigt ein herzlich unbedeutendes Gesichtchen.

11. Das Auriol-Miniaturbild.

Ein anderes Oelbild, das von Zuccherò (verliess England 1580!) gemalt sein soll, hat gleichfalls einen sehr geringen historischen Werth. Die Stellung und der Ausdruck sind sehr modern. Die Haltung à la Shelley oder Heinrich Heine.

12. Das Zuccherò-Porträt.

Das Boston-Porträt befindet sich im Museum zu Boston. Auf der Rückseite steht „Gemalt von Federigo Zuccherò 1595.“ Zuccherò verliess England 1580. Mit dem vorigen hat es fast gar keine Aehnlichkeit.

13. Das Boston-Porträt.

Im Jahre 1849 glaubte Dr. Ludwig Becker, herzoglicher Bibliothekar in Darmstadt, in einem Mainzer Trödeladen die Todtenmaske des Schauspielers Shakspeare erworben zu haben. Die Züge glichen denen eines Shakspeare-Porträts, das Dr. Becker bereits 1847 gekauft hatte. Beide Darstellungen stammten aus der Familie der Grafen von Kesselstadt, die Beziehungen zu England hatten.

14. Die Becker-Maske.

Die Thatsache, dass überhaupt eine Todtenmaske vom Schauspieler Shakspeare genommen worden ist, schwebt völlig in der Luft. Noch viel weniger lässt es sich wirklich erweisen, dass die sogenannte Becker-Maske gerade diese Todten-Maske sei. Der Bildhauer Page formte nach dieser höchst zweifelhaften Maske eine Büste.

*

d. Die Combinations-Darstellungen.

Die Büste in Stratford und Martin Droeshout's Kupferstich sind und bleiben mithin die einzigen Darstellungen, die man etwa mit dem Namen authentisch belegen kann. Sie sind beide kurz nach des Schauspielers Tode entstanden; viele von den Leuten, denen sie zu Gesicht kamen, konnten sich des Schauspielers Shakspeare noch erinnern und vermochten Vergleiche anzustellen.

Trotz dieser verhältnissmässig gut beglaubigten Echtheit aber findet offenbar keine der beiden Darstellungen beim Publicum rechten Anklang.

Wer sich den Dichter Shakespeare darstellen liess, der wollte ihn anders gebildet haben als diese beiden Originale, der suchte zu verbessern, zu verschönern. Das Stratford-Porträt und das Zincke-Porträt sind Verschönerungsversuche der Büste; das Ely-Haus-Porträt und das Felton-Porträt sind Versuche, den Droeshout-Kopf zu vergeistigen; das Flower-Porträt, dass sich möglichst genau an Droeshout hält, verschönert mindestens den Bart und giebt etwas geistigen Ausdruck hinzu.

Thatsache war und blieb also: man wollte die ursprünglichen echten Porträts des Schauspielers Shakspeare nirgends als des Dichters Shakespeare würdige Darstellungen gelten lassen, man suchte nach einem edleren Shakespeare-Dichter-Ideal-Kopfe.

Und so tauchen denn bald Bilder auf, die sich noch weiter als die bisherigen Nachbildungen von den Originalen in Stratford und in der Folioausgabe entfernen. Alle die jetzt in Betracht kommenden Darstellungen aber zeigen eine Neigung, die ursprünglichen Züge nach einer gewissen Seite hin abzuändern. Vor allem ist die gemeinsame Neigung vorhanden, Haar- und Bartwuchs zu verstärken, den Kinnbart zu verbreitern oder gar in einen kurzen Vollbart zu verwandeln, den Blick lebhafter, die Züge geistiger zu gestalten. Ein Zug von Verwandtschaft unter einander durchweht diese Darstellungen, es ist, als wollte der Typus Schauspieler Shakspeare sich mit einem andern bestimmten Typus zu eins combiniren.

So entstehen vier Schöpfungen, das Chandos-Porträt, die Garrick-Club-Büste, das Janssens-Porträt und das Gilliland-Porträt, von denen besonders die eine, das Chandos-Porträt, Anregung zu neuen Varietäten gegeben hat.

15. Das Chandos- Porträt.

Das Chandos-Porträt ist eines der ältesten, und seine einzelnen Besitzer lassen sich bis weit in das siebzehnte Jahrhundert nachweisen. Der älteste von ihnen war der Theaterbesitzer D'Avenant. Seinen Namen hat das Bild von einem späteren Besitzer, dem Herzog von Chandos. Dieser vererbte es auf seinen Schwiegersohn, den Herzog von Buckingham, von dem es der Graf von Ellesmere kaufte und dem englischen Volke schenkte. Es ist gegenwärtig in der Londoner National Portrait Gallery.

Das Bild zeigt einen stattlichen Schnurrbart, einen Kinnbart, der fast bis an die Ohren reicht, im linken Ohre einen Ring, am Kragen zwei hängende Bändchen.

Nachbildungen dieses Porträts in Kupferstich, Stahlstich und Holzschnitt, die theilweise wieder erst Nachbildungen von Nachbildungen sind, schmücken die Mehrzahl unserer modernen Shakespeare-Ausgaben.

16. Der Tauchnitz- Edition-Stahlstich.

In der Tauchnitz-Ausgabe befindet sich die Nachbildung von Ozias Humphrey's Kupferstich des Chandos-Porträts von 1783.

Der Nachbildungen in Oel aber haben wir drei.

Das Dunford-Porträt wurde 1815 von seinem Besitzer, Herrn Dunford, an die Oeffentlichkeit gebracht, eine Zeit lang sehr bewundert, dann wieder verworfen. Es erscheint wie eine Chandos-Porträt-Variation in's Melancholische.

**17. Das Dunford-
Porträt.**

Das Zoust-Porträt ist im Besitze von Sir John Lister-Kaye of the Grange, Wakefield. Sein Maler, Zoust oder Soest, war einundzwanzig Jahre nach des Schauspielers Tode geboren. Die Darstellung ist eine Ideal-Phantasie, die aber so viel Anklänge an das Chandos-Porträt zeigt, dass man annimmt, der Künstler hat entweder darnach gearbeitet, oder es wenigstens stark auf sich einwirken lassen. Die Richtung des Körpers ist hier nach rechts.

18. Das Zoust-Porträt.

Das Stace-Porträt ist wie das vorige nach dem Künstler genannt. Es wurde gleich vielen andern aus dem Dunkel hervorgeholt und beruht offenbar auf dem Zoust- und indirect oder direct auf dem Chandos-Porträt.

19. Das Stace-Porträt.

Diese schwarze Terracotta-Büste (unserer Abbildung liegt ein weisser Abguss davon zu Grunde) wurde 1845 in London in eine Wand vermauert aufgefunden. Dicht neben dieser Wand hatte das im Jahre 1660 von D'Avenant errichtete Theater gestanden. Das Bildwerk soll Shakespeare darstellen und das Proscenium des Theaters geschmückt haben. Gegenwärtig ist es im Besitze des Garrick-Clubs.

**20. Die Garrick-Club-
Büste.**

Die Behandlung des Bartes und der ganze Ausdruck neigen nach derselben Seite wie beim Chandos-Porträt und seinen Nachbildungen.

Das Janssens-Porträt, nach seinem Künstler benannt, ist im Besitze der Lady Guendolen Ramsden und befindet sich in Bulstrode. Der flandrische Maler Cornelis Janssens (auch Jansen) kam erst nach des Schauspielers Tode nach England.

**21. Das Janssens-
Porträt und seine
Nachahmung.**

Der Rock ist ähnlich wie auf dem Droeshout-Kupferstiche, das heisst es ist der Rock eines hohen Herrn vom Hofe. Der Kragen ist weit reicher als alle auf den bisherigen Porträts. Das Gesicht ist in derselben Neigung verändert wie das Chandos-Porträt und die Garrick-Club-Büste.

22. Eine veränderte Copie des Bildes befindet sich im Besitze des Herzogs von Anhalt. Hier ist der Kopf runder, das Gesicht hat etwas Semitisches.

Das Ashborne-Porträt gehörte um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts Herrn Clements Kingston von Ashborne in Derbyshire, England. Ein Kniestück,

**23. Das Ashborne-
Porträt.**

die rechte Hand stützt sich auf einen Tisch, worauf ein Schädel liegt. Züge dem Janssens-Porträt ähnlich, hohe Stirn, reicher Kragen.

**24. Das Gilliland-
Porträt.**

Dieses Bild wurde um's Jahr 1827 von Thomas Gilliland an's Licht gezogen. Alles Nähere unbekannt. Die Mehrzahl der Forscher wandte sich gleich anfangs aus dem Grunde davon ab, weil es einen Mann in höherem Alter darstellt, als der Schauspieler Shakspeare je erreicht hat. Der Stratford wurde nur zweiundfünfzig Jahre alt; das Gilliland-Porträt zeigt die Züge eines Mannes von mindestens 55 bis 65 Jahren.

e. Summirung.

Dies die beachtenswerthen Porträts, soweit sie mit dem Schauspieler Shakspeare in Verbindung zu bringen sind. Zahlreiche andere Porträts wurden im Laufe der Jahre in die Oeffentlichkeit gebracht und von einzelnen für Shakespeare-Darstellungen erklärt. Wurden doch der National Portrait Gallery in London innerhalb eines halben Jahrhunderts nicht weniger als sechzig solche zum Kauf angeboten.

Sehen wir ab von allem, was als directe ältere Nachahmung und als zweifelhaft zu erklären ist, so bleiben demnach folgende ernsthaft zu nehmende Darstellungen übrig:

1. Die Stratford-Büste.
5. Der Droeshout-Kupferstich.
15. Das Chandos-Porträt.
20. Die Garrick-Club-Büste.
21. Das Janssens-Porträt.
24. Ueber das Gilliland-Porträt behalten wir uns die Entscheidung vor.

Die Stratford-Büste beansprucht gegenüber dem Schauspieler Shakspeare die grösste Echtheit. Das Droeshout-Kupfer ist von vielen absonderlichen Nebenumständen begleitet. Die Chandos-, Garrick-Club und Janssens-Darstellung zeigen die Neigung nach einem bestimmten andern Typus. Das Gilliland-Porträt stellt einen alten Mann dar. Allen modernen Druck-Porträts hat irgend eines der genannten Bildwerke als Original gedient.

Und nun zu den bildlichen Darstellungen des andern.

B. Wie sah der Philosoph, Naturforscher, Geschichtschreiber, Staatsmann und Dichter Francis Bacon aus?

Im Gegensatze zum Schauspieler Shakspeare besitzen wir von Francis Bacon eine ganze Reihe echter Darstellungen nach dem Leben und drei kurz nach seinem Tode hergestellte.

a. Die Knaben-Büste.

25. Diese bemalte Terracotta-Büste befindet sich jetzt im Besitze des Grafen von Verulam. Sie stellt Francis Bacon im zwölften Lebensjahre dar, ist also um's Jahr 1572 angefertigt, und zeigt die Hand eines geschickten Künstlers. Die Züge ähneln besonders der Mutter Anne Bacon geborenen Cook. Auffällig ist der stark entwickelte Hinterkopf.

*

b. Das Hilliard-Miniaturbild.

26. Das liebenswürdige Miniaturbild von Hilliard stellt, wie die Aufschrift bezeugt, den Jüngling achtzehn Jahre alt dar. Die lateinischen Worte besagen: Wenn es ein würdiges Bild davon gäbe, würde ich lieber seinen Geist darstellen.

*

c. Das erste Van-Somer-Porträt.

27. Dieses Oelbild, von der Hand des Malers Paul Van Somer nach dem Leben gemalt, hängt gegenwärtig in der National Portrait Gallery zu London. Der Körper ist in seitlicher Stellung, der Kopf blickt über die rechte Schulter. Dicker Schnurrbart, breiter Kinnbart, langes lockiges Haar, breiter Kragen, Hut auf dem Haupte. Die Ausschmückung des Rockes ähnlich der auf dem Droeshout-Kupferstich und auf dem Janssens-Porträt.

*

d. Das zweite Van-Somer-Porträt und seine Nachahmungen.

28. Das Original, gleichfalls von Van Somer nach dem Leben gemalt, ist leider verloren, aber ein trefflicher Kupferstich von George Vertue aus dem Jahre 1728 vorhanden. Das Bild stellt Francis Bacon mit den Zeichen seines Amtes als Grossiegelbewahrer dar und stammt ungefähr aus dem Jahre 1618. Bart und Haar wie beim vorigen, aber die Stirn frei, denn der Hut liegt auf dem Tische. Der Kragen reich wie beim Janssens-Porträt. Der Schmuck des Gewandes wie beim Droeshout-Kupferstich und beim Janssens-Porträt.

29. Eine Nachahmung des Vertue-Kupferstichs in Stahlstich befindet sich in Donnelly's „Great Cryptogram, 1888.“

*

e. Das Oliver-Miniaturbild und seine Nachahmungen.

30. Dieses kleine Kunstwerk, gemalt von Peter Oliver, zeigt Francis Bacon ungefähr unter denselben Verhältnissen wie die beiden vorigen. Der Hut sitzt auf dem Kopfe.

31. Der Kupferstich von J. Houbraken vom Jahre 1738 schliesst sich offenbar an dieses Bild an, nur ist die Darstellung im Spiegelbilde, Kopf und Körper nach links gewendet.

32. Auf Houbraken wiederum basirt der bunte Kupferstich J. Chapman's vom Jahre 1798. Hier befindet sich unter dem Porträt die Darstellung folgender Scene. Im Lehnstuhle Francis Bacon, vor ihm in ehrfurchtsvoller Entfernung vier Personen, von denen die eine mit einem Hermelinmantel bekleidet ist und eine Rolle in der Hand hält. Bacon hatte es in der Rangstufe bis zum Viscount gebracht, der Hermelin aber war das Zeichen der Herzöge und Könige. Wie kommt Bacon, der gewandte Hofmann dazu, einen Herzog oder König sitzend mit dem Hut auf dem Kopfe zu empfangen, wenn dieser Herzog oder König nicht ein blosser Schauspiel-König ist? Die Darstellung gemahnt stark an Hamlet mit den Schauspielern.

*

f. Der Simon-Pass-Kupferstich und seine Nachahmungen.

Von dem Kupferstiche des Simon Pass gilt dasselbe wie von den Darstellungen Van Somer's und Peter Oliver's. Alle vier genannten Mannes-Porträts decken sich in der Hauptsache mit einander, so dass wir durchaus nicht im Zweifel sein können, wie Francis Bacon zur Zeit von 1618 bis 1620 ausgesehen hat.

33. Die Ausgabe von Bacon's „*Sylva Sylvarum*“ vom Jahre 1669 zeigt den Kopf nach links und das Wappen in richtiger Stellung.

34. Das Titelporträt der Frankfurter Bacon-Gesamtausgabe vom Jahre 1665 zeigt denselben Stich im Spiegelbilde, das Wappen demgemäss in falscher Anordnung.

35. Eine moderne Reproduction befindet sich in Spedding's Gesamtausgabe der Werke Bacon's vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts.

*

g. Der Crispin-van-Pass-junior-Kupferstich.

36. Er ist enthalten in „*Les Oeuvres Morales et Politiques de Mesire François Bacon, Paris 1633,*“ und stellt den alten Bacon dar.

*

h. Der Marshall-Kupferstich.

37. Dieser Kupferstich aus der Hand William Marshall's und vierzehn Jahre nach dem Tode des Dargestellten, im Jahre 1640, herausgegeben, zeigt Francis Bacon in seinem Arbeitszimmer am Schreibtische. Aber wie ganz anders schreibt er als der Schauspieler Shakspeare. Die Rechte mit der Feder ruht auf dem Buche, wo eben ein Satz zu Ende geführt ist, das geistvolle gewaltige Auge blickt sinnend den Beschauer an. Der Hut sitzt auf dem Kopfe. Alles andere deckt sich mit dem von den übrigen Mannes-Porträts Gesagten.

*

i. Das Grab-Monument.

Das Grabdenkmal wurde bald nach Bacon's Tode, 1626, von seinem Verehrer und nahen Verwandten Sir Thomas Meautis errichtet. Bildhauer: Rysbrack. Es steht in einer Mauernische der kleinen St. Michaels-Kirche bei St. Albans, einige Meilen nördlich von London, wo Francis Bacon auch begraben liegt.

Die Figur, von einem guten Künstler in Alabaster angefertigt, zeigt die Stellung eines in tiefe Betrachtung Versunkenen. Sie sitzt in einem mit Rücken- und Seiten-Lehnen versehenen Stuhle weit zurückgelehnt. Der linke Arm, mit dem Ellenbogen auf die Seitenlehne gestellt, stützt das Kinn des nach links Geneigten. Der rechte Arm, etwas abgestreckt, ruht auf der andern Stuhllehne und lässt seine Hand frei herabhängen. Die Züge sind älter als auf den Porträts, der Bart breit und voll, das Haar lang und lockig, auf dem Haupte sitzt ein breitkrämpiger Hut. Da das Denkmal hoch aufgestellt, der Oberkörper zurückgelehnt und der Kopf überdies nach oben gerichtet ist, sieht der Beschauer das Gesicht von unten nur in sehr starker Verkürzung.

38. Die beigegebene Abbildung ist nach einer für diesen Zweck eigens hergestellten Photographie nach der Natur angefertigt.

39. Die zweite Darstellung ist nach einem Stich in Montagu's Gesamtausgabe der Werke Bacon's aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

40. Die dritte die vergrößerte Darstellung des Oberkörpers nach der Originalphotographie, der Abbildung 38 zu Grunde liegt.

*

k. Summirung.

Dies die neun wohlbeglaubigten Darstellungen Francis Bacon's, auf die alle späteren Darstellungen zurückzuführen sind:

Zwei Jugend-Darstellungen.

Sechs mit einander übereinstimmende Darstellungen des Mannes im Alter von 57 bis 60 Jahren.

Das Grabdenkmal.

Und nun von der Doppeluntersuchung: wie sah der Schauspieler Shaksperre und wie sah Francis Bacon aus? zur Hauptfrage:

C. Wie sah der Dichter William Shakespeare aus?

Wie sah der Dichter William Shakespeare aus, und wie haben wir ihn gegenwärtig darzustellen? Diese Frage hat uns jetzt zu beschäftigen und zwar immer noch in der Weise, dass wir unentschieden lassen, ob der Mann aus Stratford oder der andere der wirkliche Dichter war.

Zur Erörterung dieser Frage kommen nach Ausscheidung aller Nachahmungen und zweifelhaften Darstellungen und nach Ausscheidung der Jugend-Darstellungen folgende in Betracht:

1. Die Stratford-Büste.
5. Der Droeshout-Kupferstich.
15. Das Chandos-Porträt.
20. Die Garrick-Club-Büste.
21. Das Janssens-Porträt.
24. Das Gilliland-Porträt.
27. Das erste Van-Somer-Porträt.
28. Das zweite Van-Somer-Porträt.
30. Das Oliver-Miniaturbild.
33. Der Pass-Kupferstich.
37. Der Marshall-Kupferstich.
40. Das Grabmal in der St. Michaels-Kirche.

Der Leser lege gefälligst diese zwölf Darstellungen in der genannten Reihenfolge neben einander.

Was erhalten wir so anders als eine Reihe von Darstellungen, die vom authentischen Typus Schauspieler Shaksperre zum authentischen Typus Francis Bacon hinüberleiten? —

1. Die Stratford-Büste: Unzweifelhafter Typus Schauspieler Shaksperre. Schmalere Kragen. Kleidung bürgerlich.
5. Der Droeshout-Kupferstich: zweifelhaftes, larvenartiges Gesicht, das weder mit dem Typus Shaksperre noch mit dem Typus Francis Bacon etwas gemein hat. Aber: breiter Kragen, Kleidung höfisch.
15. Das Chandos-Porträt: Gesichtszüge $\frac{1}{2}$ Typus Schauspieler, $\frac{1}{2}$ Typus Francis Bacon. Schmalere Kragen. Kleidung bürgerlich.
20. Die Garrick-Club-Büste: Gesichtszüge $\frac{1}{3}$ Typus Schauspieler Shaks-

pere, $\frac{2}{3}$ Typus Francis Bacon. Breiter Halskragen. Kleidung fraglich.

21. Das Janssens-Porträt: Gesichtszüge $\frac{1}{4}$ Typus Schauspieler Shakspeare, $\frac{3}{4}$ Typus Francis Bacon. Breiter reicher Kragen. Kleidung höfisch.

24. Das Gilliland-Porträt: Gesichtszüge nichts vom Typus Schauspieler Shakspeare, $\frac{4}{5}$ vom Typus Francis Bacon. Halbbreiter Kragen. Hauskleidung.

Auch Nr. 10, 13, 17, 22, 23 sind solche Mittel-Typen.

27, 28, 30, 33, 37, 40. Der unzweifelhafte Francis Bacon selbst. Dies die Thatsachen. Und wie konnten sie sich ergeben?

Nehmen wir an, die bildenden Künstler der Darstellungen 5, 15, 20, 21, 24 hätten sich einer frei schaffenden Phantasie überlassen. Dann drückt der Droeshout-Kupferstich den Wunsch aus, die Züge des Schauspielers Shakspeare zu entstellen oder ganz zu verwischen, den Mann aber höfisch zu kleiden. Die Darstellungen 15, 20, 21, 24 jedoch mischen dem Typus Schauspieler Shakspeare und seiner Gewandung in dem Wunsche, das Dichterporträt zu vergeistigen und zu heben, ohne ihr eigenes Wissen unwillkürlich Züge vom Typus Francis Bacon bei.

Nehmen wir an, die bildenden Künstler der Darstellungen 5, 15, 20, 21, 24 hätten mit bestimmter Ahnung oder in bestimmtem Auftrage anderer gehandelt, so verwischt das Droeshout-Porträt absichtlich die Züge des Schauspielers Shakspeare und fügt absichtlich das Hofherrenkleid hinzu. Die Darstellungen 15, 20, 21, 24 aber ziehen mit Bewusstsein den Typus und die Kleidung des Schauspielers Shakspeare mehr und mehr nach dem Typus und der Kleidung Francis Bacon's hinüber. In der That scheint das Gilliland-Porträt geradezu den alten Francis Bacon darzustellen. Das Janssens-Porträt aber ist in der Gesichtsbildung, im Ausdruck, in der Haargestaltung, im Bartschnitt, im Kragen und in der Kleidung so ähnlich den authentischen Porträts Francis Bacon's (27 bis 40), dass wir geradezu sagen können: es ist Francis Bacon. Und die historischen Thatsachen stimmen damit gleichfalls überein. Cornelis Janssens kam zwei Jahre nach des Schauspielers Tode, im Jahre 1618, nach London. Ihn konnte er also nicht nach dem Leben malen. Aber, wie Spedding in der Vorrede seiner grossen Ausgabe bestätigt, hat Cornelis Janssens Francis Bacon, und zwar vermuthlich im Jahre 1618, gemalt. Das Porträt ist verschwunden und — später vermuthlich als Shakespeare-Porträt wieder aufgetaucht, als das Porträt, welches wir vor uns haben.

Das Wahrscheinlichste ist, dass wissende Geister, vorsichtige aber begeisterte Freunde, deren es viele gab, nach und nach die Wahrheit auch im Bilde zu enthüllen trachteten: Francis Bacon ist der wahre Shake-

peare-Dichter, der sich des Mannes William Shakspere aus Stratford nur als Strohmannes bedient und den ähnlich lautenden Namen William Shakespeare als Pseudonym benutzt hatte.

Die zahlreichen Zeugnisse aus der Zeit Francis Bacon's selbst, zahlreiche Hindeutungen Francis Bacon's, und eine stattliche Reihe von Werken und Abhandlungen, die innerhalb der jüngsten fünfzig Jahre erschienen sind, haben diese Thatsache mehr und mehr erhärtet und es für Tausende von Gemüthern zur Gewissheit gemacht:

Francis Bacon ist der Shakespeare-Dichter.

Die Larve des Droeshout-Kupferstichs wagt gegenwärtig überhaupt kein bildender Künstler mehr als Darstellung des Dichters Shakespeare nachzubilden. Beabsichtigt man den Schauspieler Shakspere darzustellen, so hat man sich möglichst genau an die Stratford-Büste zu halten. Beabsichtigt man aber, den Dichter Shakespeare bildlich oder plastisch in Erscheinung treten zu lassen, so hat man nur noch einen ganz kleinen Schritt weiter zu gehen als die Darstellungen 15, 20, 21, 24 und wirklich den Mann Francis Bacon und seine vornehme Kleidung darzustellen. Die Unterschrift des Bildes und die Aufschrift des Denkmals hat zu lauten:

Francis Bacon-Shakespeare

Geb. 22. Jan. 1561.

Gest. 9. April 1626.

VIII. Bibliographisch-sachliche Uebersicht der Hauptwerke.

1. Die Grundlagen zur Bacon-Shakespeare-Forschung.

Alle in England, Frankreich, Holland und Italien vom Ende des sechzehnten bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts erschienenen Originalausgaben von Francis Bacon's Schriften. Theils englisch, theils lateinisch, theils französisch, theils italienisch.

Francisci Baconi Opera Omnia. Francofurti ad Moenum 1665. Folio.

Francisci Baconi Opera Omnia. Lipsiae 1694. Folio.

The Works of Francis Bacon. A new edition by Basil Montagu. 16 Vol. London 1825.

The Works of Francis Bacon. Collected and edited by Spedding, Ellis, and Heath. 14 Vol. London 1857--1877.

James Spedding, A Conference of Pleasure. London 1870.

Mrs. Henry Pott, The Promus of Formularities and Elegancies by Francis Bacon. London 1883.

Alle Original-Quartausgaben der Shakespeare-Dichtungen aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. 43 davon in photolithographischem Neudruck reproducirt.

Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies. London 1623. Folio. Hier von giebt es einen photolithographischen Neudruck in Originalgrösse, London 1866, und einen verkleinerten photolithographischen Neudruck, London 1876.

Six old plays, on which Shakespeare founded his Measure for Measure, Comedy of Errors, Taming the Shrew, King John, K. Henry IV. and K. Henry V., King Lear. By J. Nichols. 2 Vol. London 1779.

Old Plays. Edited by Dodsley. 12 Vol. 1825.

The Works of Christopher Marlowe. Edited by A. H. Bullen. 3 Vol. London 1885.

The Works of Ben Jonson (Jonson). 7 Vol. London 1716.

2. Sprachliche, historische, literaturgeschichtliche und bibliographische Hilfsmittel.

- Shakespeare-Lexicon. By Alexander Schmidt. 2 Vol. Berlin and London 1886.
- A new and Complete Concordance in the Dramatic Works of Shakespeare. By John Bartlett. London 1894.
- Dr. Adam Littleton's Latine Dictionary. In Four Parts. London 1703.
- Muret Encyclopedic English-German Dictionary. 2 Vol. Berlin 1891—1897.
- A Shakespearian Grammar. By E. A. Abbott. London 1897.
- Das Wortspiel bei Shakspere. Von Leopold Wurth. Wien 1894.
- Shaksper's Holinshed. By W. G. Boswell-Stone. London 1896.
- Shakspeareana Genealogica. Compiled by George Russell French. London and Cambridge 1869.
- Zur Kenntniss der altenglischen Bühne. Von Karl Theodor Gaedertz. Bremen 1888.
- Reliques of Ancient English Poetry. By Thomas Percy. 3 Vol. 1765.
- Shakespeare's Vorschule. Von Ludwig Tieck. 2 Bände. Leipzig 1823.
- Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. Von Karl Simrock. 2. Aufl. 2 Bände. Bonn 1870.
- Shakespeare von G. G. Gervinus. 4 Bände. Leipzig 1850.
- The Origin of the English Drama. By Hawkins. 3 Vol. Oxford 1773.
- Publications of the Shakspere Society. Viele Bände.
- Publications of the New Shakespeare Society. Viele Bände.
- Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 37 Jahrgänge.
- Catalogue of Books in the Library of the British Museum printed in England, Scotland, and Ireland, and of books in english printed abroad, to the year 1640. 3 Vol. London 1884.
- British Museum. Catalogue of Printed Books. Shakespeare (William). London 1897.

3. Das Leben des Schauspielers Shakspere.

- Outlines of the Life of Shakespeare. By J. O. Halliwell-Phillipps. London 1883.
- Fact and Fiction about Shakespeare. By Alfred C. Calmour. London.
- A Life of William Shakespeare. By Sidney Lee. London 1899.

4. Das Leben Francis Bacon's.

- The Life of the Right Honourable Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount St. Alban. By William Rawley. Mehrere Ausgaben in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Deutsche Uebersetzung in Edwin Bornmann's „300 Geistesblitze etc.“

The Letters and the Life of Francis Bacon. By James Spedding. Band 8—14 seiner Gesamtausgabe. London.

Personal History of Lord Bacon. By William Hepworth Dixon. Leipzig 1861.
Bacon. By R. W. Church. London 1884.

Francis Bacon. An Account of his Life and Works. By Edwin A. Abbott. London 1885.

Franz Baco von Verulam. Von Kuno Fischer. Leipzig 1856.

Francis Bacon und seine Nachfolger. Von Kuno Fischer. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. Leipzig 1875.

5. Der Shakespeare-Dichter ein Alterthumskenner.

Shakespeare von G. G. Gervinus. 4 Bände. Leipzig 1850. Besonders
• im 4. Bande.

Francis Bacon und seine Nachfolger. Von Kuno Fischer. Leipzig 1875.

Paul Stapfer, Shakespeare et l'antiquité. Paris 1879—1884.

Thoughts on Shakespeare's historical plays. By Albert S. G. Canning. London 1884.

Our English Homer. By Thomas W. White. London 1892.

6. Der Shakespeare-Dichter ein Rechtsgelehrter.

Shakespeare a Lawyer. By W. L. Rushton. 1858.

Shakespeare's Legal Maxims. By W. L. Rushton. 1859.

Shakespeare's Legal acquirements considered. By John Lord Campbell. 1859.

The Law in Shakespeare. By C. K. Davis. 1884.

Shakespeare, Bacon, Jonson and Greene. A Study by Edward James Castle. London 1897.

7. Der Shakespeare-Dichter ein Philosoph.

An Inquiry into the Philosophy and Religion of Shakspeare. By W. J. Birch. 1848.

The Philosophy of the Plays of Shakspeare Unfolded. By Delia Bacon. London 1857.

Giordano Bruno und Shakespeare. Von R. Beyerdorff. 1889.

Das Shakespeare-Geheimniss. Von Edwin Bormann. Leipzig 1894.

8. Der Shakespeare-Dichter ein Naturforscher.

Letters on the natural history of the insects mentioned in Shakespeare's plays. By Rob. Patterson. London 1841.

- A summary of Shakespeare's knowledge of the works and phenomena of nature. By J. H. Fennell. 1862.
- The Ornithology of Shakespeare. By J. E. Harting. 1871.
- The Columbus of Literature, or Bacon's New World of Sciences. By W. F. C. Wigston. London 1892.
- Das Shakespeare-Geheimniss. Von Edwin Bormann. Leipzig 1894.

9. Der Shakespeare-Dichter ein Arzt.

- The Medical Knowledge of Shakespeare. By J. C. Bucknill. 1860.
- Shakespeare's medical knowledge. By Ch. W. Stearns. New York 1865.
- Medizinische Blumenlese aus Shakespeare. Von G. Cless. Stuttgart 1865.
- Shakespeare's delineations of insanity, imbecility and suicide. By A. O. Kellog. New York 1866.
- Shakespeare als Mediciner. Von H. Aubert. 1873.
- Shakespeare as a Physician. By J. P. Cheney. 1884.
- Etude médico-psychologique sur Shakespeare et ses oeuvres. Par Biaute. 1889.
- Das Shakespeare-Geheimniss. Von Edwin Bormann. Leipzig 1894.

10. Die ältesten Schriften in Sachen der Bacon-Shakespeare-Frage.

- Chamber's Edinburgh Journal. 1852. Erster Artikel, der den Zweifel ausspricht: „Wer schrieb Shakespeare?“
- Fraser's Magazine. London 1855. Ein Artikel, der die Autorschaft des Schauspielers Shakspeare anzweifelt.
- Putnam's Magazine. Boston. Januar 1856. Erster Artikel der Delia Bacon, der Francis Bacon mit den Shakespeare-Dichtungen in Verbindung setzt.
- Little's Living Age. Herbst 1856. Erster Artikel von William Henry Smith, der Francis Bacon als den alleinigen Autor der Shakespeare-Dichtungen annimmt.
- The Philosophy of the Plays of Shakspeare Unfolded. By Delia Bacon. London 1857. Das erste Buch über die Angelegenheit.
- Bacon and Shakespeare. By William Henry Smith. London 1857. Das zweite Buch über die Angelegenheit. Smith war auf anderm Wege und unabhängig von Delia Bacon zu demselben Ergebniss gelangt. Ueber die historische Entwicklung der Bacon-Shakespeare-Theorie:
- The Great Cryptogram. By Ignatius Donnelly. London 1888. Book III, Chapter III The Baconians.

11. Parallelen zwischen den Bacon- und Shakespeare-Werken.

- The Promus of Formularities and Elegancies by Francis Bacon. By Mrs. Henry Pott. London 1883.

- A New Study of Shakespeare. By W. F. C. Wigston. London 1883.
The Great Cryptogram. By Ignatius Donnelly. London 1888. 1. Band.
Francis Bacon, Poet, Prophet, Philosopher, versus Phantom Captain Shakespeare the Rosicrucian Mask. By W. F. C. Wigston. London 1890.
Das Shakespeare-Geheimniss. Von Edwin Bormann. Leipzig 1894.
Shakespeare Studies in Baconian Light. By Robert M. Theobald. London 1901.

12. Ueber Bacon's Parabelkunst.

- The Political Purpose of the Renaissance Drama. By William Thomson. Melbourne 1878.
The Political Allegories in the Renaissance Drama of Francis Bacon. By William Thomson. Melbourne 1886.
Allusive Poesy of Wm. Shakespeare. By Frederick C. Hunt.
Das Shakespeare-Geheimniss. Von Edwin Bormann. Leipzig 1894.
Bacon-Shakespeare's Venus und Adonis. Von Edwin Bormann. Leipzig 1899.

13. Historische und Beweise äusserer Natur.

- Memoriae Honoratissimi Domini Francisci, Baronis de Verulamio, Vice-Comitis Sancti Albani, Sacrum. Londini 1626. Herausgegeben von William Rawley.
Resurrectio Divi Quirini Francisci Baconi. Halis Saxonum 1896. Herausgegeben von Georg Cantor.
Der historische Beweis der Bacon-Shakespeare-Theorie. Von Edwin Bormann. Leipzig 1897.
Die Rawley'sche Sammlung von zweiunddreissig Trauergedichten auf Francis Bacon. Von Georg Cantor. Halle 1897.
Shakespeare's Debut. Von Edwin Bormann. Leipzig 1898.
Der Lucretia-Beweis. Von Edwin Bormann. Leipzig 1900.
NB. Den versuchten Geheimschriftbeweisen von Donnelly, Orville W. Owen und Mrs. Gallup versagt die deutsche Forschung ihre Zustimmung.

14. Untersuchungen über einzelne Shakespeare-Dichtungen und Bacon-Schriften.

- Der Anekdotenschatz Bacon-Shakespeare's. Von Edwin Bormann. Leipzig 1895.
Was sagt Shakespeare? Von Haefker. Berlin 1896. Ueber die Sonette.
Das Shakespeare-Geheimniss. Von Edwin Bormann. Leipzig 1894. Ueber: Sturm, Hamlet, Lear, Der Liebe Mühe ist verloren, Heinrich der Siebente.

Neue Shakespeare-Enthüllungen. Zwei Hefte. Von Edwin Bormann. Leipzig 1895.

Bacon-Shakespeare's Venus und Adonis. Von Edwin Bormann. Leipzig 1899.

Bacon-Shakespeare's Heinrich der Achte. Von Edwin Bormann. Leipzig 1902.

15. Zusammenfassende Werke.

The Authorship of Shakespeare. By Nathaniel Holmes. Boston and New York 1866, 1867, 1875, 1887.

The Shakespearean Myth. By Appleton Morgan. Cincinnati 1881.

Dasselbe Werk: Der Shakespeare-Mythus. Uebersetzt von Karl Müller-Mylius. Leipzig 1885.

Did Francis Bacon Write Shakespeare? By Mrs. Henry Pott. London.

Shakespeare und Shakspere. Von K. F. Graf Vitzthum von Eckstädt. Stuttgart 1888.

Das Shakespeare-Geheimniss. Von Edwin Bormann. Leipzig 1894.

Dasselbe Werk: The Shakespeare Secret. Translated by Harry Brett. Leipzig and London 1895.

The Problem of the Shakespeare Plays. By George C. Bompas. London 1902.

16. Verschiedenes.

Our Renaissance Drama; or: History made Visible. By William Thomson. Melbourne 1880.

William Shakespeare in Romance and Reality. By William Thomson. Melbourne 1881.

Bacon and Shakespeare. By William Thomson. Melbourne 1881.

Bacon, not Shakespeare, on Vivisection. By William Thomson. Melbourne 1881.

A Minut among the Amenities. By William Thomson. Melbourne 1882.

The Bibliography of the Bacon-Shakespeare Literature. By W. H. Wyman. Cincinnati 1884.

Adress to the New Shakspere Society . . . Discovery of Lord Verulam's undoubted authorship of the Shakespeare Works. 1881.

A New Study of Shakespeare. By W. F. C. Wigston. London 1884.

Bacon, Shakespeare, and the Rosicrucians. By W. F. C. Wigston. London 1886.

Hamlet's Note-Book. By William O'Connor. 1886.

Bacon and Shakspere. Proof that Shakspere could not write. By William Henry Burr. 1886.

Dethroning Shakspere. By Robert M. Theobalds. London 1888.

Francis Bacon and His Secret Society. By Mrs. Henry Pott. London 1891.

- Francis Bacon the Author of Shakespeare. By George James. 1893.
Bacon or Shaksperer? By Francis C. Maude. 1895.
Bacon and his Masks: or the Mortal Moon. By J. E. Roe.
Bacon versus Shaksperer. By Edwin Reed. 1897.
The hidden Lives of Shakespeare and Bacon. By W. G. Thorpe. 1897.
The CIPHER in the Plays and on the Tombstone. By Ignatius Donnelly. 1899.
Journal of the Bacon Society.
Baconiana.
Die Kunst des Pseudonyms. Von Edwin Bormann. Leipzig 1901.

17. Die Schriften der Gegner.

- Vor 1894, d. h. vor dem „Shakespeare-Geheimniss“, erschienen:
Hat F. Bacon die Dramen W. Shakespeares geschrieben? Von Eduard Engel. 1883.
Shakespeare der Autor seiner Dramen. Von K. H. Schaible. 1889.
(Die Aufzählung der wissenschaftlichen Schriften Bacon's, Seite 8 und 9, ist für den Bacon-Kenner ein wahres Gaudium. Falsche Titel, falsche Jahrezahlen, Verwechslungen von Büchern, falsche Angaben des Umfangs; einige Hauptwerke vergessen!)
- The Bacon-Shaksperer Question Answered. By C. C. Stopes. 1889.
(Diejenige Schrift, welche am meisten Material herbeibringt, auch solches, das sich trefflich im Sinne der Bacon-Theorie verwenden lässt.)
Zur Kritik der Shaksperer-Bacon-Frage. Von J. Schipper. 1889.
Nach 1894, d. h. nach dem „Shakespeare-Geheimniss“, erschienen:
Shakespeare und dessen Gegner. Von L. Schipper. 1895.
(Der Verfasser kennt Bormann's Werk, wie er im Vorwort gesteht, nur durch einen „Berichterstatter“. In seinem ganzen Schriftchen schreibt er statt Bacon „Bakon“, ein Beweis, wie er diesen kennt!)
- Shakespeare und die Bacon-Mythen. Festvortrag von Kuno Fischer. Heidelberg 1895.
(Widerlegt von Edwin Bormann im Zweiten Hefte der Neuen Shakespeare-Enthüllungen, Leipzig 1895.)
Shakespeare der Verfasser seiner Dramen. Von R. Boyle. 1896. (Schon der Titel trifft nicht die Sache).
Das grosse Geheimniss! (Shakespeare oder Bacon?) Satire von Fr. Hauptvogel. 1896.
(Ein dramatischer Scherz, der aber daneben trifft.)
Die Bacon-Shakespeare-Frage. Von A. Tetzlaff. 1896.
(Ein junger Mann stösst in die Trompete, die ihm andere darreichen.)
Der Bacon-Bacillus. Zur Beleuchtung des Shaksperer-Bacon-Unsinns. Von J. Schipper. 1896.

(Schon der Titel unlogisch: ein Bacillus, der beleuchtet! Der ordinäre Vergleich mit einem Bacillus und das unfeine Wort Unsinn auf dem Titelblatte lassen bereits ahnen, wie der Stil dieser Arbeit ist.)

William Shakespeare. Von G. Brandes. 1897.

(Der Bacon-Theil mit gleicher Unkenntniss Bacon's und in ähnlichem Stile.)

William Shakespeare. Von Eduard Engel. Mit einem Anhang: Der Bacon-Wahn. 1897.

(Mit ungeheuerlichen Behauptungen wie die: „Der Dichter selbst hat nie ein Druckexemplar aller seiner Dramen besessen.“ Mit Oberflächlichkeiten wie „Lydia Bacon“, statt Delia Bacon, „Göthe“, statt Goethe; und der drolligen Thatsache, dass er den Titel seines eigenen früheren Buches falsch citirt. Uebrigens ist dieses Büchlein Liebhabern von Schimpfworten und groben Redensarten ganz besonders warm zu empfehlen.)

Shakespeare not Bacon. By F. P. Gervais. 1900.

Und nun noch einige Facten zur Beleuchtung, wie die Gegner fechten:

Prof. A. Brandl in seinem Buche „Shakespeare“ schlägt auf Frau C. C. Stopes los, indem er ihr Buch „The Bacon-Shakspeare Question Answered“ für eines im Sinne der Bacon-Theorie hält! Der Freund auf die Freundin! — Prof. Moritz Carrière nennt die Bacon-Angelegenheit „Unsinn.“ — Prof. Max Koch in seinem „Shakespeare“ spricht von „über alles Maass thörichten Phantastereien.“ — Prof. F. A. Leo im „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“: „Krankheit, Blödsinn, Bacillus“. Leo wendet dabei beständig die grundfalsche Form „Baco“ an. — Prof. Delius schrieb an den Grafen Vitzthum: „Was die Bacon-Theorie anlangt, so kann ich sie nicht brauchen, denn ich müsste sonst meine Shakespeare-Ausgabe umtaufen, und das ist von mir nicht zu verlangen.“ Das ist offen; aber der Grund basirt nicht auf wissenschaftlichen, sondern auf geschäftlichen Thatsachen. — Geh. Commerzienrath Wilhelm Oechelhäuser in seiner Shakespeare-Volksausgabe: „Blödsinn, die Autorschaft auf den Philosophen Bacon zu übertragen.“ So etwas sagt kein Gentleman; wer es aber drucken lässt, was ist der? — — Nun, das Schimpfen ist immer das letzte Auskunftsmittel derer, die eine verlorene Sache vertheidigen.

18. Werke mit reichen Illustrationen.

Königin Elisabeth von England. Von Erich Mareks. Bielefeld und Leipzig 1897.

The Portraits of Shakespeare. By J. P. Norris. Philadelphia 1885.

A Life of William Shakespeare. By Sidney Lee. London 1899.

Das Shakespeare-Geheimniss. (The Shakespeare Secret). Von Edwin Bormann. Leipzig 1894.

Bacon-Shakespeare's Venus und Adonis. Von Edwin Bormann. Leipzig 1899.

Die Kunst des Pseudonyms. Von Edwin Bormann. Leipzig 1901.

19. Erste Uebersetzungen von Bacon- und Shakespeare-Werken im
Sinne der Bacon-Shakespeare-Forschung.

Bacon-Shakespeare's Venus und Adonis. Von Edwin Bormann. Leipzig 1899.

Bacon-Shakespeare's König Heinrich der Achte. Von Edwin Bormann.
Leipzig 1902.

Bacon-Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Von Edwin Bormann.
Leipzig 1902.

300 Geistesblitze und Anderes. Von Edwin Bormann. Leipzig 1902.

IX. Beispiel eines Beweises der Zusammengehörigkeit eines Shakespeare-Werkes zu einem Bacon-Werke.

Wir können dieses Buch, das bisher seiner Aufgabe gemäss nur alle wesentlichen Punkte der Bacon-Shakespeare-Forschung schnell und kurz vorübergleiten lassen konnte, nicht schliessen, ohne doch wenigstens dem Leser an einem Beispiele zu zeigen, wie innig der Zusammenhang dessen ist, was uns unter den Namen Shakespeare und Bacon hinterlassen wurde. Das Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“, mit dem wir uns hier eingehend beschäftigen werden, wurde bereits wiederholt in den Kreis unserer Betrachtung gezogen. In „Shakespeare-Geheimniss“ (1894) wiesen wir den engen Zusammenhang zwischen dem Lustspiele und Bacon's Lehre vom Licht nach. In den „Neuen Shakespeare-Enthüllungen, Heft I“ (1895) erörterten wir die Zusammengehörigkeit des ersten Bacon-Essays „Von Studien“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“. In einer kurzen Broschüre „Shakespeare's Debut“ (1898) tasteten wir nach dem persönlichen Zusammenhang des Essay-Buchs und des Lustspiels und zogen die ersten Parallelen zu den „Meditationen“ und den „Deckmänteln des Guten und Bösen.“ In der vorliegenden Arbeit wurde der Aufsatz aus den Neuen „Shakespeare-Enthüllungen“ als dritter Abschnitt wörtlich aufgenommen, alles, was im „Shakespeare-Geheimniss“ über Licht und Lustspiel gesagt ist, im zehnten Abschnitt kurz zusammengefasst, während die andern zehn

Abschnitte durchaus Neuarbeit sind, Neuarbeit unter Benutzung einiger Gedanken, die bereits in „Shakespeare's Debut“ niedergelegt waren.

1. Zwei Bücher.

Auf der Wende des Jahres 1597-98 erschienen fast gleichzeitig in London zwei noch jetzt weltberühmte Bücher. Das eine trägt den Titel:

Essayes.

Religious Meditations.

Places of perswasion and
disswasion.

Scene and allowed.



AT LONDON,
Printed for Humfrey Hooper, and are
to be sold at the blacke Beare
in Chauncery Lane.

1597.

(Original-Titel.)

Ein Autornamen fehlt auf dem Titelblatte. Aus dem darauf folgenden Widmungsbriefe aber ersehen wir, dass das Buch Herrn Anthony Bacon zugeeignet und von dessen Bruder Francis Bacon geschrieben ist.

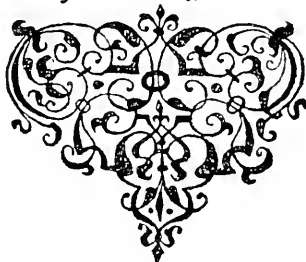
Der Titel des andern Buches lautet:



A
PLEASANT
Conceited Comedie
CALLED,
Loues labors lost.

As it vvas presented before her Highnes
this laft Christmas.

Newly corrected and augmented
By W. Shakeſpere.



Imprinted at London by *W.W.*
for *Cutbert Burby.*
1598.

(Original-Titel.)

Wären die beiden Bücher heute erschienen, oder hätte das sechzehnte Jahrhundert die Anschauungen unseres Zeitalters getheilt, so würde umgekehrt das zweite Buch den Autornamen Francis Bacon, das erste den Namen W. Shakespere oder irgend einen andern auf dem Titel getragen haben.

Wie wir bald sehen werden, sind nämlich beide Bücher aus ein und derselben Feder geflossen, die Essays sind die Erläuterung des Lustspiels, das Lustspiel ist die Illustration des Essaybuchs. Während sich der wirkliche Autor, „Francis Bacon, 1598 als Lustspieldichter versteckte und den Namen eines Strohmanns anwandte, als gelehrter Erläuterer aber mit seinem vollen Namen zeichnete, würde sich im Jahre 1898 umgekehrt der Dichter auf dem Lustspieltitel mit echtem Namen genannt haben, die gelehrte Erläuterung aber unter dem Namen eines andern erschienen sein.

Wir werden im Folgenden die Zusammengehörigkeit der beiden Bücher zu erweisen haben.

2. Allgemeines.

Das Lustspiel „Loues labors lost“ oder, wie es auf den Köpfen der Buchseiten genannt wird: „Loues Labor's lost“ (Verlorne Liebesmüh, Der Liebe Mühe ist verloren) ist das erste Drama, das überhaupt den Namen W. Shakespere trägt. Das andere Buch ist das erste, welches überhaupt den Namen Francis Bacon aufweist. Das eine ist in aller Händen. Maassgebend für die wissenschaftliche Untersuchung sind nur die beiden Originalausgaben, die eben genannte Erstausgabe des Lustspiels in Klein-Quart vom Jahre 1598 und die Ausgabe letzter Hand in der grossen Folioausgabe der Dramen vom Jahre 1623. Maassgebend betreffs des Bacon-Buches sind alle Ausgaben bis zum Jahre 1638, nämlich die erste, zweite, dritte und vierte Ausgabe der „Essays“ vom Jahre 1597, 1598, 1612 und 1625, die Ausgabe „De Augmentis Scientiarum“ vom Jahre 1623, die erste französische Essay-Ausgabe. Paris 1633, und die erste lateinische Essay-Ausgabe vom Jahre 1638.

Wären die beiden Bücher heute erschienen, so würde das Prosawerk ausser einem andern Autornamen den Titel tragen: Wissenschaftliche Erläuterung des Lustspiels Verlorne Liebesmüh, und die einzelnen Abtheilungen des Buches würden heissen: 1. Bürgerlich-geschäftlich-rhetorische Erläuterung, 2. Moralische Erläuterung, 3. Logische Erläuterung.

3. Das Verhältniss des ersten Essays „Von Studien“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“.

Hören wir den ersten Essay „Of Studies“ (Von Studien), und zwar in seiner ursprünglichen Form von 1597. Er ist kurz, nur elf Sätze zählt er; aber der Stil ist gedrängt, die Gedanken geben gleichsam den Extract eines Extracts.

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 about them wonne by observation. Reade not to contradict, nor to believe, but to waigh and consider. Some 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 ready 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 hauptsächlichste Anwendung zum Zeitvertreib findet in Stille und Zurückgezogenheit statt; zur Zierde in der Unterhaltung, und zur Tüchtigkeit im Beurtheilen. Denn practische 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

*) Die späteren Ausgaben haben statt „pastimes“ das Wort „delight“ (Vergnügen, Freude).

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

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 exacten 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 Schlaueit, 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 erste 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 Curat 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 Affectation 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 Actes von „Love's labour's lost“. Nicht weniger als achtzehn Mal kommt es in diesem einen Acte zur Anwendung.

„What is the ende 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:

„Nauar shall be the wonder of the worlde,
Our Court shall be a lyttle Achademe,
Still and contemplatyue in lyuing art.
You three, Berowne, Dumaine and Longauill,
Haue sworne for three yeeres terme, to liue with me:
My fellow Schollers, and to keep those statutes
That are recorded in this sedule here“.

(Navarra soll das Wunder sein der Welt;
Sein Hof eine kleine Academie,
Der Kunst stiller Beschaulichkeit ergeben.
Ihr drei, Berowne, Dumaine und Longavill,
Beschwort, drei Jahre hier mit mir zu leben
Als Mitgelehrte, den Statuten treu,
Die auf dem Blatte hier verzeichnet sind).

Der Hauptsatz der Statuten aber ist:

„Not to see ladyes, study, fast, not sleepe!“
(Nicht Frauen sehn, studiren, fasten, wachen.)

Also im Sinne des Essays ein entschiedenes Zuviel, eine Uebertreibung.

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

„The grosser manner of these worldes delights
He throwes vppon the grosse world's baser slaues“.

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

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 braine:
One who the musique of his owne vaine tongue
Doth rauish like inchanting harmonie;
A man of complements . . .“

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

einen Mann von „highborne wordes“, „feir new wordes“ (hochgebornen Worten, funkelneuen Worten), wie sich der König ausdrückt.

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

„Great Deputie the welkis Vizgerent, and sole dominatur of Nauar, my soules earthes God, and bodies fostring patrone —“ (Grosser Statthalter, 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, besedged with sable coloured melancholie, I did commende the blacke oppressing humour to the most holsome phisicke of thy healthgeuing ayre: And as I am a Gentleman, betooke myselfe to walke: the time When? about the sixt houre, When Beastes most grase, Birdes best peck, and Men sit downe to that nourishment which is called Supper: So much for the time When. Now for the ground Which? which I meane I walkt vpon it is ycliped Thy Park . . .“ (So ist es. Belagert von düsterfarbiger Melancholie, empfahl ich den schwarzdrückenden Humor der allerheilsamsten Arznei der gesundheitgebenden 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 redeaffectirten 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 afternoone).

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

Act IV, 2 tritt der mit Gelehrsamkeit prunkende Schulmeister Holofernes im Gespräch mit dem Curat 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: „celo, the skie, the welken, the heauen“ (coelum — das Sternengewölbe, das Firmament, der Himmel), „Terra, the soyle, the land, the earth“ (terra — der Boden, der Grund, das Erdreich); so hören wir ihn mitten im Gespräche wie ein Vo-

cabelbuch reden. Ihm fällt das Liebesgedicht des Hofherrn Berowne in die Hände; und nun beginnt er, darüber pedantisch zu urtheilen, zu richten, zu censiren. „Let me superuise the cangenet“. „Here are onely numbers rated, but, for the elegancie, facilitie, and golden cadence of poesie, caret,“ fährt der andere Pedant Nathaniel fort. (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 Curat zum Mittagessen beim Vater eines seiner Zöglinge ein, dort beabsichtigt er, das Gedicht des Weiteren zu kritisiren, dort will er „proue those Verses to be very unlearned, neither sauouring of Poetry, wit, nor inuention“ (beweisen, wie jene Verse sehr ungelehrt seien, und keine Würze haben von Poesie, Witz, noch Erfindung). Und als die beiden Act V, 1 wieder auf die Bühne treten, sind sie wirklich noch immer bei demselben Gespräche über das Gedicht.

Kurz, dieser Holofernes und dieser Curat Nathaniel sind durchaus Männer, von denen der Bacon'sche Essay sagt, dass sie mit der Laune eines Schulgelehrten allezeit nur nach den Regeln urtheilen und censiren.

Die Richtigkeit unserer Anschauung über Armado und Holofernes wird überdies durch die Thatsache bestätigt, dass die massgebende Folioausgabe der Dramen von 1623 statt des Personennamen 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, schlechte Seelen), und wie sich (3) Weise zu Studien stellen. Die einen verachten, die andern bewundern, die dritten gebrauchen 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“ widergespiegelt. Berowne, der gewandte, verschlagene, ist es, der sich über die Studien lustig macht. Dull, der Constabel, und „Costard the Clowne“ (Schädel der Hanswurst) sind es, die den Studien der Hofherrn, dem Schwulst des Armado und der pedantischen Weisheit des Schulmeisters Holofernes stauende Bewunderung zollen. Und was die Bücher betrifft, so werden der König und seine Gefährten „book-men“, „Booke 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 fälschlicherweise Biron) sich ob dieses übertriebenen Studirens lustig machen:

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

Das Zuvielwissen und das Zuvielinbüchergucken wird von ihm bespöttelt:

„Why? all delightes are vaine, but that most vaine,
Which, with payne purchas'd doth inherite payne,
As paynefully so poare vpon a Booke. . .“

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

„Small haue continuall plodders euer wonne,
Sauc bare authoritie from others Bookes“.

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

Worauf ihm der König witzig erwidert:

„How well hees 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 „Twice sodd simplicitie“ (zweimal gesottene Einfach), und Nathaniel sagt: „Sir, he hath neuer fed of the dainties that are bred in a booke. He hath not eate paper, as it were: he hath not drunke inck. His intellect is not replenished, he is only an animall, only sensible in the duller partes“ (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 swaine and he, shall be our sport;
And so to studie three yeeres 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 „booke“ (Buch), sieben Mal „paper“ (Papier), zwölf Mal „read“ (lesen), ich weiss nicht wie oft das Wort „write“ (schreiben) in der Comödie vor. Es wird geschrieben und gelesen in allen Arten und Weisen, und es wird über dieses 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 Rhetorike“ (Süsser Rauch der Redekunst) und gedenken der Schlussworte vom Essay: „Rhetorik macht streitfähig“. — —

Kurz, der Essay von 1597 und das Lustspiel von 1598 stehen im engsten Gedankenzusammenhange allerorten. Aber auch die Hinzufügungen der späteren Essayausgaben bestätigen diese Zusammengehörigkeit. In der Ausgabe von 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 Spazirengehen, Reiten werden als gute Leibesübungen für einzelne Körpertheile empfohlen. Aehnlich 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 letzte 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 haire then may be seene“.

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

Und noch eine andere Einschlebung der Ausgabe von 1625 reizt unsere besondere Aufmerksamkeit. Wir lesen darin: „Naturall Abilities, are like Naturall 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 plantes“ (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 Armado's 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 worldes new fashion planted“ (eingepflanzt in all die neue Mode 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.

*

4. Das Verhältniss der ersten „Religiösen Vorbereitung“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“.

Während der Titel der zweiten Abtheilung des Bacon-Buches auf dem Haupttitel englisch ist: „Religious Meditations“, ist er im Innern des Buches selbst wie auch die zwölf darauf folgenden Aufsätze lateinisch: „MEDITATIONES SACRAE“. Das Wort „Meditationes“ aber deckt sich vollständig mit dem englischen Worte „Essayes“. Beides heisst Vorbereitung, Versuch, Vorarbeit, Vorkost.

Die erste „Meditatio Sacra“ lautet lateinisch 1597:

De operibus Dei et hominis.

Vidit Deus omnia quae fecerunt manus eius, et erant bona nimis: homo autem conuersus, ut videret opera quae fecerunt manus eius, inuenit quòd omnia erant vanitas et vexatio spiritus.

Quare si opera Dei operabis, sudor tuus vt vnguentum aromatum, et feriatio tua vt Sabathum Dei. Laborabis in sudore bonae conscientiae, et feriabere in otio suauissimae contemplationis. Si autem post magnalia hominum persecuëris, erit tibi in operando stimulus et angustia, et in recordando fastidium, et exprobatio. Et meritò tibi euenit (ò homo) vt cùm tu qui es opus Dei, non retribuas ei beneplacentiam; etiam opera tua redant tibi fructum similem amaritudinis.

Die zweite Ausgabe vom Jahre 1598 brachte diese „Religiösen Vorbereitungen“ wie alle andern Aufsätze des Buches in englischer Sprache. Hier lauten dieselben Sätze:

Of the workes of God and man.

God beheld all things which his hands had made, and lo they were all passing good. But when man turned him about, and tooke a view of the works which his hands had made, he found all to bee vanitie and vexation of spirit: wherefore if thou shalt worke in the workes of God, thy sweat shall bee as an ointment of odours, and thy rest as the Sabbath of God. Thou shalt travaile in the sweate of a good conscience, and shall keepe holyday in the quietnesse and libertie of the sweetest contemplations. But if thou shalt aspire after the glorious actes of men, thy working shall bee accompanied with compunction and strife, and thy remembrance followed with distast and vpbraidings, and iustly doeth it come to passe towards thee (O man) that since thou which art Gods worke doest him no reason in yeelding him well pleasing seruice, euen thine owne workes also should rewarde thee with the like fruit of bitterness.

Zu deutsch:

Von den Werken Gottes und des Menschen.

Gott sah an alles, was seine Hände gemacht hatten, und siehe da es war sehr gut: der Mensch aber, als er sich umkehrte, um die Werke zu sehen, die seine Hände gemacht hatten, fand, dass alles Nichtigkeit und Geistesqual war.

Deshalb, wenn du Gottes Werke arbeitest, wird dein Schweiß wie eine wohlriechende Salbe sein, und deine Ruhe wie ein Sabbath Gottes. Du wirst arbeiten im Schweiß eines guten Gewissens, und du wirst ruhen in der Musse der angenehmsten Betrachtung. Wenn du aber den Wunderwerken, den Ruhmesthaten der Menschen nachjagst, wirst du in Qual und Pein arbeiten und zurückschauen mit Abscheu und Vorwurf. Und wie du es verdienst, geschieht dir (o Mensch), dass, da du, der du

das Werk Gottes bist, ihm nicht mit Wohlgefallen vergiltst, auch deine eigenen Werke dir eine ähnliche Frucht der Bitterkeit geben werden. —

Der erste Satz dieser Meditation ist wörtlich der Schluss des ersten Moses-Capitels von der Schöpfung. Bacon fügt als Gegensatz seine Betrachtung der Menschenwerke hinzu. In dieser Zuthat Bacon's aber spiegelt sich der Titel und der Hauptgedanke des Lustspiels wider: Der Liebe Mühe, des Studiums Mühe, alle menschlichen Mühen sind vergebens, wenn sie nur in der Absicht unternommen werden, Ruhm zu ernten. Das Wort „opus“ (work, labour), das fünf Mal, das Wort „operari“ (to work, to labour), das zwei Mal, das Wort „laborare“ (to traivale, to labour), das ein Mal angewendet wird, alle decken sich mit dem Lustspiel-Titel-Stichworte „Labor“ (Arbeit, Mühe). Auch der König und seine Hofherren wollen im Lustspiele „still and contemplatyve“ (still und beschaulich) dahin leben, also wie der zweite Meditatio-Satz sagt „in the quietnesse of the sweetest contemplation“ (in der Stille der süssesten Beschaulichkeit). Das wollen sie, aber sie fangen es, ganz wie in der Meditatio, verkehrt an. „Let Fame, that all hunt after in their lyves, Live registred upon our brazen Tombes“. (Lasst Ruhm, dem alles nachjagt hier im Leben, Auf unserm ehrnen Grabmal eingezeichnet sein), das sind die Worte, mit denen der König das Lustspiel eröffnet. Das heisst also, der König und die Hofherren handeln entgegen der Meditatio-Warnung, nicht den „magnalia hominum“, den „glorious actes of men“, dem Ruhme nachzujagen (persequi). Bald sehen wir denn auch im Lustspiele, dass sie „in operando stimulus et angustia“ haben, dass ihre Mühen ihnen Qual und Pein bereiten. „Why? all delightes are vaine, but that most vaine Which with payne purchas'd, doth inherite payne“ (Ei, alle Lust ist eitel, die zumal, die uns, durch Qual erkauft, nur einbringt Qual). In diesen Versen der ersten Lustspiel-Scene stehen wie in der Meditatio überdies die Worte „pain“ und „vain“ dicht beisammen. Bald darauf hören wir im Lustspiele: über das Studium: „And when it hath the thing it hunteth most, Tis won as townes with fire, so won, so lost“ (Und wenn es hat, wornach's am meisten jagt, Gewinnt es wie mit Feuer eine Stadt, wie gewonnen so verloren). Ausser dem Gedanken die beiden Worte der Mediation „hunt“, (persequi) und „lost“ (gleich vanitas) nebeneinander. Der lateinische Aufsatz klingt mit den Worten „Frucht der Bitterniss“ aus. Denselben Vergleich mit geistigem Thun finden wir im Ausklingen der letzten Scene des Lustspiels: „To weede this wormewood from your fructfull braine“ (Diesen Wermuth aus Euerm früchtereichen Hirn zu tilgen). Dem sophistischen Hofherrn Berowne wird das Ausrotten seiner bittern Gehirn-Früchte anempfohlen.

Die Bacon'sche Erläuterung zeigt uns auch, dass die Abänderung

des Lustspiel-Titels, die Graf Baudissin, Ludwig Tieck und Hertzberg belieben: „Liebes Leid und Lust“ durchaus falsch ist. Von Liebeslust ist überhaupt nichts im Lustspiele zu finden, und das Wort „Leid“ trifft nicht den Kernpunkt. Das Vergeblichsein, das Eitelsein, das Verlorengehen ist der Hauptgedanke des Titels.

Satz für Satz erläuterte der Essay „Von Studien“ die Verkehrtheit mit der die vornehmen Herren, die Affectirten und die Schulfuchser im Lustspiel ihre Studien betreiben, und so commentirt die erste „Meditatio Sacra“ Satz für Satz die moralische, die ethische Seite dieser Verkehrtheit. Mit der dritten Abtheilung des Bacon-Buches betreten wir das Gebiet der Logik. Schauen wir zu, wie sich diese Abtheilung zum Lustspiele verhält.

*

5. Das Verhältniss des ersten „Deckmantels des Guten und Bösen“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“.

Der Leser sieht zu seinem Erstaunen plötzlich Worte auftauchen, die er noch nicht gelesen hat: „Deckmantel des Guten und Bösen“. Ganz so ergeht es dem Leser des Bacon-Buches. Während der Haupttitel „Places of perswasion and disswasion“ (Plätze der Ueberredung und des Abrathens) in Aussicht stellt, sehen wir im Innern des Buches an der betreffenden Stelle den Titel „OF The Coulers of good and euill a fragment“ (VON den Deckmänteln oder Farben des Guten und Bösen ein Fragment) auftauchen. Bereits im zweiten Satze der Einleitung dieser „Deckmäntel oder Farben“ tritt uns wieder das Wort „labor“ entgegen, und zwar davor ein Genitiv-s, dahinter die Zeitwortform „is“: „s labor is“, mithin das ganze Mittelstück des Lustspiel-Titels. Gehen wir aber jetzt über diese Aeusserlichkeit, deren wir später eine ganze Reihe nachweisen werden, hinweg, um zur Sache selbst zu gelangen, so finden wir zunächst die genaue Titel-Ueberschrift: „A Table of Coulers, or apparences of good and euill, and their degrees as places of perswasion and disswasion; and their seuerall fallaxes and the elenches of them“ (Eine Tafel von Deckmänteln, bez. Farben, oder Erscheinungen des Guten und Bösen, und ihre Grade als Plätze der Ueberredung und des Abrathens; und ihre verschiedenen Täuschungen und Vernunftschlüsse).

Der erste „Deckmantel“, die erste „Farbe“, oder wie die lateinische Ausgabe von 1623 sagt, das erste „Sophisma“, lautet (die schillernden Sätze sind in der 1598er Ausgabe lateinisch, die Erklärung englisch):

Cui ceterae partes vel sectae vnanimiter deferunt, cum singulae principatum sibi vindicent melior reliquis videtur, nam primas quaeque ex zelo videtur sumere, secundas autem ex vero et merito tribuere.

So Cicero went about to proue the Secte of Academiques which

suspended all asseruation, for to be the best, for sayth he, aske a Stoicke which Philosophie is true, he will preferre his owne: Then aske him which he approacheth next the truth, he will confesse the Academiques. So deale with the Epicure that will scant indure the Stoicke to be in sight of him, as soone as he placed himselfe, he will place the Academiques next him.

So if a Prince tooke divers competitors to a place, and examined them seuerallie whome next themselues they would rathest commend, it were like the ablest man should haue the most second votes.

The fallax of this couler hapneth oft in respect of envy, for men are accustomed after themselues and their owne faction to incline to them which are softest and are least in their way in despite and derogation of them that hold them hardest to it. So that this couler of melioritie and preheminance is oft a signe of eneruation and weakenesse.

Auf deutsch:

Wem die andern Parteien oder Secten einstimmig den zweiten Platz einräumen, indem jede für sich den ersten beansprucht, der scheint besser als die übrigen zu sein. Denn jeder erste Platz scheint aus Parteilichkeit beansprucht, der zweite aber nach Wahrheit und Verdienst eingeräumt zu werden.

So unternahm es Cicero, zu beweisen, dass die Secte der Academiker, die alle ernsthafte Bejahung aufgab, die beste sei; denn, sagte er, fragt einen Stoiker, welche Philosophie wahr ist, er wird seiner eigenen den Vorzug geben. Dann fragt ihn, welche sich der Wahrheit am meisten nähert, er wird die Academiker nennen. Unterhandelt ebenso mit dem Epikuräer, der es kaum ertragen kann, dass ein Stoiker ihm vor's Gesicht kommt; sobald er sich selbst gesetzt hat, wird er die Academiker sich zunächst setzen.

Ebenso wenn ein Fürst verschiedene Bewerber für einen Platz nähme und sie einzeln ausfragte, wen sie nach sich selbst am meisten empfehlen würden, so wäre es wahrscheinlich, dass der fähigste Mann die meisten zweiten Stimmen bekäme.

Die Täuschung durch diesen Deckmantel tritt oft ein infolge des Neids; denn die Menschen sind gewohnt, nach sich selbst und ihrer eigenen Partei zu denen zu neigen, die die sanftesten sind und am wenigsten im Wege, aus Aerger und zur Herabsetzung derer, die sich am nächsten an ihre Fersen heften. So dass dieser Deckmantel des Besserseins und des Vorzugs oft ein Zeichen von Entnervung und Schwäche ist. —

Noch deutlicher ist der letzte Abschnitt in der lateinischen Fassung von 1623 (De Augmentis Scientiarum), wo er die Ueberschrift „Elenchus“ (Vernunftschluss, logische Widerlegung) trägt:

Elenchus.

Fallit Sophisma propter Inuidiam. Solent enim Homines, proximè post se, & Factionem suam, in eos inclinare & propendere, qui reliquorum maximè sint enerues & imbelles, quique eis minimum molestiae exhibuerunt, in Odium illorum, qui illis plurimùm insultarunt, aut incommodarunt.

Auf deutsch:

Widerlegung.

Dieses Sophisma täuscht wegen des Neides. Denn die Menschen pflegen nach sich selbst und ihrer Partei zu denen hinzuneigen, die unter den übrigen am meisten entnervt und geschwächt sind, und die am wenigsten Hindernisse bereiten; aus Hass gegen die, welche sie am meisten angreifen und belästigen. —

Hier haben wir also die Erläuterung des Begriffes Academiker, die in ihrer späteren Gestalt Sophisten waren, Schönredner, die nichts Sicheres gelten liessen und denen es hauptsächlich darauf ankam, Recht zu behalten, nicht die Wahrheit zu erforschen. Und zwar thut Bacon dar, dass Cicero's Beweis, die Academiker seien die besten, selbst wieder auf einem Trugschluss beruht. Die griechischen Academiker lehrten im Auf- und Abwandeln in einem schönen Garten bei Athen, Cicero selbst legte auf seinen Landgütern eben solche Academien an.

Und nun zum Lustspiele. Was der König gründen will, ist nichts anderes als eine solche Academie. Gleich auf der ersten Seite erfahren wir: „Our Court shalbe a lyttle Achademe“ (Unser Hof soll eine kleine Academie sein). Und alle die lebhafteste Sophisterei des ganzen Lustspiels geht von Anfang bis zu Ende im Auf- und Abwandeln in einem schönen Garten unter freiem Himmel vor sich. Der Hofherr Berowne, der zunächst seine eigene Meinung vorträgt, schliesst sich, indem er sie gleichsam zur zweitbesten erklärt, dieser Secte von Academikern an. Und nun beginnt ein tolles Treiben der lustigsten Sophisterei. Nichts steht fest, alles schwankt. Die Herren schwören, drei Jahre lang zu studiren und dabei keine Frauen zu sehen. Die Prinzessin von Frankreich mit ihren Hofdamen trifft an demselben Tage ein und wird empfangen. Berowne behauptet, nur im Scherze geschworen zu haben. Er beschliesst, zu studiren, was ihm verboten ist, zu studiren, wo er gut Mittag speist, und wo er ein schönes Mädchen findet. Im zweiten Acte wird bewiesen, dass man drei Jahre in einer Stunde studiren kann. Man studirt die Zahl drei und das Wort Jahre, setzt dann beide zusammen und hat drei Jahre studirt. Im vierten Acte täuscht sich Longavill mit folgendem Trugschluss über seinen Schwur hinweg: „Ein Weib verschwor ich, doch ich will beweisen, Da du 'ne Göttin bist, verschwor ich dich nicht“. Und bald darauf hören wir zweimal das Wort Academie selbst in Verbindung mit einem Trug-

schlusse. Das Hauptstudium des Mannes, beweist Berowne, ist das Studium der Frauen: „Sie sind die Bücher, die Academien, Daraus Prometheus' echtes Feuer sprüht.“

Als zweiten Abschnitt der Erläuterung hören wir von einem Fürsten und seinen Gefährten reden. Im Lateinischen wird diese Stelle dem Lustspiele noch ähnlicher als im Englischen. Hier heisst es: „*Princeps si Competitores singulos interrogaret*“ (Wenn ein Fürst seine Gefährten einzeln fragte) und dann ist von „*illorem vota*“ (ihren Stimmen) die Rede, was aber auch bedeutet: „Ihre Gelübde“. Einzeln fragt der Fürst im Lustspiele jeden seiner drei Gefährten, die Gelübde abgelegt haben, nach seiner Meinung.

Die Bacon'sche Widerlegung des Trugschlusses nennt als wahren Beweggrund den „Neid“. Berowne, der sich erst der academischen Meinung des Königs widersetzt, wird von diesem als „*enuious*“ (neidisch) bezeichnet. Und wie die Schlussätze der Erläuterung darthun, dass die Secte der Academiker durch und durch entnervt und geschwächt sei, so tritt diese Entnervung und Schwäche am Ende des Lustspiels auf das Deutlichste hervor.

Aber auch auf die Eigennamen von Sophisten und auf die Anschauungen moderner Sophisten finden sich im Lustspiele Anspielungen. Der bekannteste unter den griechischen Academikern ist nächst Pyrrhon dessen Schüler Timon (nicht zu verwechseln mit Timon von Athen.) Act IV, Scene 3 wird der „*crittick Tymon*“ (Kritiker Timon) genannt. Der berühmteste der modernen Sophisten des sechzehnten Jahrhunderts ist Michel Montaigne, der Franzose. Und im zweiten Acte wird der Hofherr Longaull als ein Freund des „*Lord Perigort*“ bezeichnet. Mit Lord Perigort aber kann kein anderer gemeint sein als Montaigne, der aus der Landschaft Périgord stammte. In der That vertritt denn auch Longaull die Anschauung Montaigne's. „Der Geist wird schwelgen, doch der Körper darben“ hören wir ihn auf der ersten Seite des Lustspiels sagen. Ein Dictum, das sich mit seinem geistigen Schmausen an die Worte Montaigne's anschliesst: „*affamé de se connaître*“ (hungrig, sich kennen zu lernen). Dort einer, der in Philosophie schmausen will, hier einer, der nach Philosophie gierig ist. Und die Frage Berowne's im ersten Acte: „Was ist der Zweck des Studiums, lasst mich's wissen?“ erinnert an Montaigne's weltbekanntes Fragwort: „*Que sais-je?*“ (Was weiss ich?).

So erkannten wir im ersten „*Essay*“ die Erläuterung alles dessen, was sich auf Studien und ihre Verkehrtheit im Lustspiele bezieht, in der ersten „*Religiösen Vorbereitung*“ die Erläuterung der vergeblichen Mühen des Menschen auf seiner Jagd nach Ruhm, wie sie im Lustspiele dargestellt wird, im ersten „*Deckmantel*“ die Erläuterung dessen, was wir von academischer Philosophie und Sophisterei im Lustspiel zu hören bekommen.

Alles deckt sich auf das Genaueste, nur ordnet die Erläuterung die That-
sachen, welche im Lustspiele bunt durcheinander gestreut sind, nach dem
bürgerlich-geschäftlich-rhetorischen, nach dem moralischen und nach dem
logischen Gesichtspunkte.

Wollten wir die beiden Bücher in dieser ausführlichen Weise weiter
betrachten, so hiesse das alles und jedes in englischer, lateinischer und
deutscher Sprache vorführen und vergleichen. Es würde den Original-
umfang beider Bücher um das Vielfache überschreiten, und den Leser
ermüden. Thatsache ist, dass eben Alles, bis in's Kleinste übereinstimmt.
Dass kein gewichtiges Wort im Lustspiele gesagt ist, dass nicht im Bacon-
Buche erhärtet und erläutert wird. Eine moderne Erläuterung würde es so
angefangen haben, wie wir es thun. Sie hätte die Stellen des Lustspiels
und der Erläuterung nebeneinander gedruckt. Die Geister des sechzehnten
Jahrhunderts, besonders aber der Geist Francis Bacon's, war feiner als der
unserer Zeit. Hier entstand aus dem Commentar ein Buch, das auch an
und für sich schon ein Kunstwerk war und bleibt, ein Buch voll bürger-
licher, moralischer und logischer Weisheit.

Fassen wir uns, nachdem absichtlich die drei ersten Aufsätze
erschöpfend behandelt wurden und in ihrem ganzen Wortlaute zur Geltung
kamen, von jetzt ab kürzer und heben nur die Hauptpunkte hervor, es
dem Leser überlassend, die genauen Belege und den Originalwortlaut in
den Originalausgaben selbst weiterzuprüfen.

*

6. Das Verhältniss des zweiten bis zehnten Essays zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh.“

Der zweite Essay handelt „Vom Reden“, vom Gespräch (Discourse).
Er beginnt mit den Worten: „Manche suchen in ihrem Gespräch mehr
ihren Witz leuchten zu lassen, indem sie fähig sind, alle Behauptungen
aufrecht zu erhalten, als ihr Urtheil im Unterscheiden dessen, was wahr
ist, als wenn es ein Lob wäre, zu wissen, was gesagt werden kann, und
nicht, was gedacht werden sollte.“ Solche Mundhelden des Gesprächs
sind die Hofherren, allen voran der witzgewandte Berowne. Der Essay
fährt fort: „Manche haben gewisse Gemeinplätze und Themen, worin sie
gut sind.“ Solche Gesellen sind die Pedanten im Lustspiele. Sie zer-
gliedern im vierten Acte das Gedicht eines der Hofherren, sie gehen ab,
um beim Mittagessen darüber weiter zu reden, und als sie im fünften
Acte wieder auftreten, sind sie noch immer bei der Unterhaltung über
das Gedicht. Es ist gut, heisst es im Essay, „Scherz mit Ernst“ ab-
wechseln zu lassen. Berowne sündigt dagegen. Er ist ein Mann, der
überhaupt nichts thut als Witze reissen. „Jedes Wort ein Scherz,“ heisst

es im Lustspiel von ihm. Der Essay sagt: „Manches ist vom Scherz ausgenommen, nämlich Religion. . .“ Bei Berowne ist das nicht der Fall. „Ich schwur im Scherz“, sagt er. „Jeden Gegenstand verkehrt er in einen Scherz“, wird über ihn gesagt. „Grosse Personen“ wünscht der Essay gleichfalls vom Scherz ausgenommen. Gegen dieses Wort vergehen sich im fünften Acte die Pedanten und die Affectirten. Hier treten sie in lächerlicher Verkleidung als Helden auf und persifliren Hercules, Achilles, Hector, Pompejus. „Staatsangelegenheiten und wichtige Geschäfte“ sind vom Scherz frei zu halten, verlangt der Essay. Der König und die Hofherren, statt das wichtige Staatsgeschäft, ob Aquitanien ihnen bleibt oder nicht, mit der Prinzessin ernsthaft und schnell zu erledigen, ergehen sich in Liebeständelei und Maskenspielen. Auch „alles, was Mitleid erregt“, soll vom Scherze ledig sein, fordert der Essay. Berowne soll zur Strafe zwölf Monate lang den Kranken in einem Hospital vorscherzen. Der Essay schliesst: „Zu viele Umstände zu gebrauchen, ehe man zur Sache kommt, ist ermüdend.“ Man vergleiche die langstiligen Briefe des Spaniers Armado und den Clown Costard, der es nicht erwarten kann, bis es zur Sache darin kommt. „Keine Umstände zu gebrauchen, ist plump“, lautet der Gegensatz im Essay. In diesem Sinne handeln die Simpel des Lustspiels, der Clown Costard, der Constabel Dull und das einfältige Landmädchen Jaquenetta.

„Schöne, du Knabe, den Sporn und gebrauche fester die Zügel“, diesen Vers des Ovid schiebt die Essay-Ausgabe von 1625 ein. Auch im Lustspiele wird Ovidius Naso erwähnt, und der Vers vom Sporn lässt sich trefflich auf den vorlauten Pagen Moth anwenden, den die Folioausgabe von 1623 beständig als „Knaben“ (Boy) bezeichnet. Das Gleichniss vom Sporngeben der Rede wird übrigens im Lustspiele auch auf Berowne angewendet.

Der dritte Essay handelt „Von Ceremonien und Achtungsbeweisen“. „Manches Menschen Betragen ist wie ein Vers, darin jede Silbe gemessen ist“, lesen wir. Ein solch gedrechselter Herr ist der Spanier Armado, ein solcher ist der „honigungige“ Begleiter der Prinzessin, der Hofherr Boyet. „Wie kann ein Mensch grosse Dinge vollbringen, der seinen Geist zuviel auf Kleinigkeiten richtet“, sagt der Essay. Man vergleiche die Kleinigkeitskrämerei der Pedanten.

Der vierte Essay „Von Gefährten und Freunden“ beginnt: „Kostspielige Gefährten sind nicht zu empfehlen . . . ich zähle hierzu nicht nur die, welche die Börse belasten, sondern auch die, welche ermüdend und lästig im Bittstellen sind.“ Die Prinzessin im Lustspiele ist mit ihren Hofdamen dem König nicht nur kostspielig durch die Juwelen und Diamanten, die sie geschenkt erhalten, sondern noch kostspieliger durch die Bitte, die

sie an ihn richtet, Aquitanien abzutreten und Geld herzugeben. Die späteren Ausgaben warnen vor „ruhmsüchtigen Gefährten.“ Solche sind die Hofherren. Soldaten, heisst es dort auch, sollten in Monarchien eine Rolle spielen, aber nicht mit zuviel Pomp und Familiarität behandelt werden. Auch gegen diesen Essay-Grundsatz verstösst der Lustspiel-König, indem der alte Soldat Armado den König als „familiären Freund“ behandeln darf.

Der fünfte Essay redet „Von Bittstellern.“ Als gewaltige Bittstellerin tritt im Lustspiel die Prinzessin auf. Bittsteller wollen nichts „vom Warten“ wissen, sagt der Essay. Die Prinzessin sucht das Geschäft möglichst zu beschleunigen.

Der sechste Essay „Von Ausgaben“ verlangt, dass auch der Reichste sich bisweilen genau über seinen Vermögensstand unterrichten soll. Dem entgegen hören wir im Lustspiel die Ansicht: „Wir rechnen nichts, das wir für Euch ausgeben, So reich ist unsre Ehrfurcht, so unendlich, Dass immer ohne Rechnung wir es thun.“

Der achte Essay „Von Ehre und Reputation“ spricht von „affectirter Ehre“, deren es ja im Lustspiel reichlich giebt. Auch die Worte „repute“ und „reputation“ sind in der Comödie wiederholt angewandt. „Der ist ein schlechter Hausherr seiner Ehre, der eine Handlung unternimmt, deren Fehlschlagen ihm mehr Unehre als ihr Gelingen Ehre einbringen kann.“ Der König und seine Hofherren sind solche schlechte Hausherren ihrer Ehre; sie unternehmen etwas, das ihnen gleich von Anfang an schmäzlich misslingt. „Neid ist der Krebs der Ehre“, sagt der Essay. Und das Lustspiel nennt Berowne einen „neidischen bissigen Frost, der die erstgeborenen Kinder des Frühlings beisst.“ „Der Neid wird am besten ausgelöscht, wenn man erklärt, man suche mehr Verdienst als Ehre“, sagt der Essay. Dieser Anschauung laufen die ersten Worte des Königs stracks entgegen. Den „Ruhm“ erklärt er als die Haupttriebfeder seines Handelns.

Betrachten wir jetzt den letzten Essay „Of Negotiating“ (Vom Unterhandeln, Vom Geschäftetreiben) etwas näher. „Im allgemeinen ist es besser, durch Rede als durch Brief zu unterhandeln“, beginnt der Aufsatz. Die kluge Prinzessin des Lustspiels befolgt diesen Rath. „Briefe sind gut, wenn man eine briefliche Antwort wieder haben will,“ heisst es im Essay. Dagegen sündigt der Spanier Armado, indem er wiederholt langathmige Briefe schreibt, wo sie überhaupt nicht am Platze sind. „Es ist gut, persönlich zu unterhandeln, wenn das Gesicht des Unterhandelnden Achtung erzeugt.“ So der Essay. Das Gesicht der Prinzessin macht den König sofort für ihre Wünsche zugänglich. „In der Wahl der Instrumente soll man sich lieber der schlichteren Sorte von Menschen bedienen, die das ausrichten, was ihnen aufgetragen wird“ und die nicht ihren eigenen Witz einmischen. Dagegen verstossen der König und die Hofherren, die im

Maskenspiele den witzigen Pagen Moth beauftragt haben, die Prinzessin anzureden. Moth verändert willkürlich das ihm Aufgetragene und zerstört so die Wirkung. In der Essay-Ausgabe von 1625 heisst es ferner: „Gebrauche solche Personen, die das Geschäft lieben, worin sie verwendet werden; denn das fördert sehr; und solche, die geeignet sind für den Gegenstand . . . wohlberedte Männer für Ueberredung“. In diesem Sinne sendet die Königin im Lustspiele zunächst ihren „honigungigen“ wohlberedten Boyet an den König ab, von dem sie einen schnellen Erfolg erwartet. Die Hofherren des Königs aber bedienen sich umgekehrt als Boten des ungeschickten Clowns Costard, der Briefe verwechselt, alles verkehrt auffasst und falsch zu Ende führt. „Listigen Personen gegenüber ist es gut, das zu sagen, was sie am wenigsten erwarten“. Mit diesen Worten schliesst der letzte Essay. Und mit einer derartigen Frage überrascht die schlaue Hofdame Rosaline ihren Anbeter Berowne, der kurz zuvor mit seinen Freunden in russischer Kleidung und maskirt vor den Damen erschienen und der Meinung war, die Damen glaubten echte Russen vor sich zu sehen: „Welche war's von den Larven, die Ihr trugt?“ Die überraschende kecke Frage zwingt Berowne das Geständniss ab.

*

7. Das Verhältniss der zweiten bis zwölften „Religiösen Vorbereitung“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“.

Die zweite „Religiöse Vorbereitung“ spricht von „Wundern“. Der Hauptgedankengang ist ungefähr der. Die Wunder Jesu waren Wunder der Güte. Er verwandelte Wasser in Wein, er speiste die Tausende, er gebot dem Sturm, er heilte den Lahmen, den Blinden, den Tauben. Keines seiner Wunder war eine That des Urtheils und der Rache, alle waren Thaten der Güte und des Mitleids. Anders die Wunder der andern. Moses sendete die Plagen, Elias liess Feuer vom Himmel regnen, Elisa liess Kinder durch Bären zerreißen, Petrus tödtete den Ananias, Paulus blendete den Elimas. Auch beziehen sich die Wunder Jesu nur auf den Körper des Menschen, wie seine Lehre nur auf den Geist. Ueberdies gelingen alle seine Wunder. „Er hat alle Dinge wohlgethan“, sagt das Motto. Im Gegensatz zu den Wundern des Heilands und in Parallele zu den Wundern des Moses, Elias, Petrus stehen die Wunder im Lustspiele. „Navarra soll das Wunder der Welt werden“, sagt der König in seinen ersten Worten. Hier haben wir gleich das Wort Wunder mit Beziehung auf den Geist, nicht auf den Körper angewandt, und zwar ist es ein Wunder, das gründlich missrät. Und in komischer Gestaltung derselbe Gedanke in der zweiten Scene. Armado: „Ich will dir Wunder

sagen“. Das Landmädchen: „Mit dem Gesicht?“ Auch Armado will Geisteswunder vollbringen, die Frage des einfältigen Landmädchens giebt sofort ihre Zweifel am Gelingen dieser Wunder kund. Und als die versuchten Geisteswunder der hohen Herren gründlich missglückt sind, werden sie für ihre Uebelthaten von der Prinzessin und den Hofdamen bestraft. Berowne aber drückt diese Strafen und diese Rache ganz im Sinne der alttestamentarischen und apostolischen Wunder aus, die schon die Meditation aufführte. „Lasst Plagen niedergehen vom Himmel“, „Durchstich mich mit deiner Lanze“, „Durchbohre mich mit deinem scharfen Witz“, „Reiss mich in Stücke“. Und die Damen vollführen diese Straf Wunder ganz im Sinne der Meditation, wenn auch natürlich nur bildlich. Rosaline: „Diesen Berowne will ich foltern, ehe ich gehe“.

Die dritte Meditation handelt „Von der Unschuld der Tauben und der Klugheit der Schlangen“. Ihr Motto: „Der Narr nimmt nicht die Worte der Weisheit an, wenn du ihm nicht erst klar legst, was er in seinem Herzen hat“. Die Hofherren werden von den Damen beständig als „Narren“ behandelt und für „Narren“ erklärt. Die reineren Gemüther des Lustspiels, die Damen und die Einfältigen, erhalten die Bezeichnungen: „Columbina, turtles, Pidgion, Piggin-egge“ (Täubchen, Turteltaube, Täubchenei). Die Gedanken beider Arbeiten laufen parallel.

Die vierte Meditation handelt „De exaltatione Charitatis“. Das Wort „Charitas“ deckt sich mit Milde, Erbarmen, Christenliebe. Aber in der Zusammenstellung der drei Cardinaltugenden „Faith, Charity, Hope“ (Glaube, Liebe, Hoffnung) auch direct mit dem Worte „Liebe“. „Und wer kann Liebe trennen von Erbarmen?“ (Loue from Charitie) sind die Schlussworte der ausgedehntesten Rede des ganzen Stückes; dicht dabei das Wort „Religion“. „Charity“ und „Love“ beide sind im Lustspiel verloren.

Die sechste Meditation trägt die Ueberschrift „Von irdischer Hoffnung“. Wir lesen darin: „Doch auch von Furcht kann Nutzen gezogen werden“. „Non vlla laborum ô virgo noua mî facies inopauè surgit“, wird citirt, was die englische Ausgabe vom nächsten Jahre in gereimten Versen wiedergiebt:

No shape of ill comes new or strange to me.
All sorts set down, yea and prepared be.

(Keine Gestalt des Bösen kommt neu und fremd zu mir, alle Arten betrachtet und seid vorbereitet). So bereiten sich die Damen auf das Nahen des Bösen in Gestalt der seltsam als Russen verkleideten Hofherren vor. „Prepare, Maddame, prepare. Arme Wenches arme,“ (Bereitet Euch vor, gnädige Frau, bereitet Euch vor. Bewaffnet Euch, Mädchen, bewaffnet Euch), warnt Boyet, und bald darauf ertönt die Frage: „What would these stranges?“ (Was wollen diese Fremden?)

Die siebente Meditation behandelt die „Hypokriten“, die scheinheiligen Betrüger. Ihr Motto: „Gnade verlange ich, nicht Opfer“. Sie eifert gegen diejenigen, die die Pflichten der Liebe und Milde gegen ihre Nachbarn vernachlässigen. Das Spiegelbild hierzu Act IV, Scene 3. Der König und die Hofherren belauschen sich gegenseitig, und jeder fällt unbarmherzig über des andern verlebte Schwächen her. Zuletzt steigt der Lauscher Berowne aus seinem Versteck im Baum herab und beginnt mit den Worten: „Now step I foorth to whip hipocrisie“. (Nun komm' ich vor, Scheinheiligkeit zu geisseln). Der fünfte Act bezeichnet das Thun der Hofherren nochmals als „hipocrisie“.

Die achte Meditation schliesst sich an die vorhergehende an, sie behandelt die „Betrügereien“ der Hypokriten. Sie werden, heisst es, „wie Menschen von heiliger Wuth begeistert und bringen Himmel und Erde zusammen“. Ganz so in der grossen Hypokriten-Scene des Lustspiels (IV, 3): „what furie hath inspirde thee now?“ (welche Wuth hat dich jetzt begeistert?) „Die See wird ebb'n und fluthen, der Himmel sein Antlitz zeigen“.

Die neunte Meditation betrachtet die „Arten des Betrugs“. Die erste die der Schulmänner, die zweite die der ketzerischen Fabelfinder, die dritte das Streben nach Geheimnissvollem, Tiefsinnigem, hohen Parabeln und Allegorien. Alle drei leicht im Lustspiele zu finden.

Die zehnte Meditation „Vom Atheismus“ hat das Motto: „Der Narr sagt in seinem Herzen, es ist kein Gott“, und bald darauf die Worte eines „komischen Poeten“, wie Bacon sagt: „Da fing mein Geist an, meiner Meinung zu werden, als wenn er selbst und sein Geist zwei verschiedene Dinge wären.“ Und im Lustspiel des komischen Poeten W. Shakespeare: „Ich will Euch meinem eigenen Herzen empfehlen“, worauf dieses Herz ein „Narr“ genannt wird. Weiter lesen wir in der Meditation: „Der Atheist beweist sich und andern immer wieder auf's Neue seine Lehren, weil es selbst immer noch daran zweifelt.“ Ganz so die Sophisten im Lustspiele. Als der König entdeckt, dass er und seine Freunde alle meineidig sind, fordert er Berowne auf, zu beweisen, dass „unsre Liebe rechtmässig und unser Glauben nicht zerrissen“ sei, worauf sich Berowne zu einem Beweise von mehr als zwei Seiten Länge aufrafft. Mit dem Worte „Atheismus“ musste natürlich im Lustspiele vorsichtig umgegangen werden. Es kommt nicht direct vor. Wohl aber erscheint das Wort „idolatri“ (Götzendienst) zu „ydotarie“ vorsichtig entstellt. Auch hören wir die Frage: „Dient der Mann Gott?“ Und die Prinzessin, die die meineidigen Sophisten neckt und peinigt, verfolgt auf der Jagd einen Hirsch, der „haud credo“ (ich glaube nicht) bezeichnet wird. „Im Wege des Erklärungs-facere,“ fügt der Schulmann im Lustspiele diesem kühnen Vergleiche hinzu.

Die elfte Meditation trägt die Ueberschrift „Von Ketzereien.“ „Alles

Antichristenthum arbeitet in einem Mysterium, d. h. unter dem Schatten des Guten“. So wollen denn die frivolen Hofherren im Lustspiele alle ihre Dummheiten und Ketzereien beschönigen. Auch das Wort „heresie“ (Ketzerei) taucht im Lustspiele in Verbindung mit den Begriffen gut und böse auf.

Die zwölfte und letzte Meditation handelt „Von der Kirche und den Schriften.“ „Du sollst sie in deinem Tabernakel vor dem Widerstreite der Zungen bewahren“, sagte das Motto. Und der erste Satz beginnt: „Der Widerspruch der Zungen begegnet uns überall, ausser im Tabernakel Gottes.“ Das lateinisch-englische Wörterbuch weist für das Wort „tabernaculum“ drei Uebersetzungen auf: „tabernacle, tent, pavillon.“ (Tabernakel, Zelt, Pavillon). Wenn die Damen des Lustspiels des Zungengefechtes müde sind, ziehen sie sich in ihr Zelt zurück, in das Zelt, welches auch im Lustspiele zuweilen „tent“, zuweilen „pavillon“ genannt wird.

*

8. Das Verhältniss des zweiten bis zehnten Aufsatzes über „Gutes und Böses“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“.

Das zweite Sophisma lautet: „Was am besten in seiner Vollkommenheit ist, ist überhaupt am besten.“ Als Beispiel werden die Mai- und März-Blüthe aufgeführt. Die Maiblüthe, fährt die Betrachtung fort, ist im allgemeinen besser als die Märzblüthe; aber die beste Blüthe des März, die den Unbilden rauher Witterung widerstanden hat, ist besser als die beste Maiblüthe. Dabei wird ein französisches Reimwort citirt:

Borgeon de Mars, enfant de Paris,
Si un eschape, il en vaut dix.

(Märzblüthe, Pariser Kind, wenn eins durchkommt, ist's zehne werth.)

Der Gedanke findet sich gleichfalls mit der nöthigen rhetorisch-poetischen Ausschmückung im Lustspiele wieder. Berowne ist es, der im ersten Acte die Anschauung des Sophismus vertritt. Er liebt es, dass jedes Ding in seiner Jahreszeit gedeiht; was zu zeitig im Frühlinge geboren wird (also auch eine Märzblüthe) erscheint ihm als Frühgeburt, und er wundert sich nicht, wenn sie der Frost zu nichte macht.

Anders die Prinzessin von Frankreich, die die Meinung Bacon's von der Märzblüthe vertritt. Als im fünften Acte der König Besserung von seinen sophistischen Neigungen gelobt, stellt sie ihm die Aufgabe, nun wirklich ein ganzes Jahr lang durchzuführen, was er sich vorgenommen hat. Und wenn dann kein „Frost“ und kein Fasten „die Blüthe seiner Liebe“ vernichtet, das heisst also, wenn er wie eine tapfere Märzblüthe den Unbilden der Witterung trotzt, dann will sie ihm ihr Herz schenken.

Das dritte Sophisma lautet: „Was auf Wahrheit Bezug hat, ist grösser

als was auf Ruhm Bezug hat.“ Die Stoiker, erläutert Bacon, suchten die Glückseligkeit in der Tugend, worauf ihnen die Epikuräer entgegneten, das wäre die Tugend eines Schauspielers, der, wenn er ohne Zuhörer und ohne Applaus bliebe, aus der Rolle fiele. Sie nannten diese Tugend ein „Bonum theatrale“, ein Theatergut.

Bacon aber philosophirt über diese Anschauung folgendermaassen: Zumeist soll der Mensch vor allem Ehrfurcht vor sich selbst haben, und ein tugendhafter Mann wird demgemäss auch tugendhaft sein in der Einsamkeit und nicht bloss im Theater, obgleich vielleicht seine Tugend durch Ruhm und Ehrgeiz noch gesteigert werden kann. Denn, wie auch das beste Pferd durch Anwendung eines Sporns noch zu höherer Thätigkeit angetrieben werden kann, so sind Ruhm und Ehre wie der Tugend Sporen, gut, wenn sie nur als treibende Ursache gelten, verächtlich, wenn sie die Grundursache bilden.

Das Lustspiel schildert uns gleich mit der ersten Zeile den von Bacon charakterisirten falschen Standpunkt. Der Ruhm ist die Haupttriebfeder der Thätigkeit des Königs und seiner drei Hofherren. Bald sehen wir, wie sie alle vier nur Schauspieler ihrer Tugend sind, wie sie sich tugendhaft geberden einer vor den Augen des andern, im Grunde ihrer Herzen aber schon alle vier treubruchig geworden sind. Und einen Schauspieler, der ohne den Applaus seines Publicums aus der Rolle fällt, sehen wir im letzten Acte in der Figur des Pagen. Im intimsten Zusammenhange aber mit diesem dritten Sophisma steht der Anfang des vierten Lustspiel-Actes. „War das der König, der sein Pferd so derb anspornte gegen den steilen Aufstieg jenes Berges?“ fragt die Prinzessin, und gleich daran schliesst sich ein Gespräch mit dem Förster, das sich anhört, als käme die hohe Dame direct von der Lectüre des Bacon'schen Aufsatzes. Sie beginnt von Wahrheit und Schönfärberei zu reden und philosophirt über „gut“ und „böse“; nur dass sie da, wo Bacon „good“ und „euill“ sagt, die Worte „well“ und „ill“ anwendet. Was ist es, das mich treibt, das Wild zu schiessen, fragt sie sich, nicht die Absicht zu tödten, sondern der Ehrgeiz, der Wunsch, mit meiner Geschicklichkeit im Schiessen prahlen zu können. Und doch ist „gut“ schiessen so „böse.“

Ruhmsucht wird Schuld an schändlichen Verbrechen,
Wenn wir um Lob und Preis in äussern Dingen
Zu ihrem Dienst den Trieb des Herzens zwingen.
Wie ich um Lob allein den armen Hirsch
Jetzt tödte, dem mein Herz nichts Böses sinnt.

Und dieses „um Lob allein“, „einzig um Lob“ wiederholt sich gleich darauf noch zweimal. „for Fames sake“, „only for praise“, „for praise

alone“, heisst es im Lustspiele; „but for fame and opinion“ im Bacon'schen Prosaaufsatz. Und das Wort „glory“ (Ruhm) wird ebenso wie „fame“ hier und dort angewendet. Auch die Prinzessin kommt sich wie eine Schauspielerin vor. Ausdrücklich sagt sie, sie will die Mörderin „spielen“ (play). Den Förster aber belohnt sie mit Geld, ausdrücklich, wie sie spricht, weil er die Wahrheit sagt und sie nicht mit Lob „schminkt.“ Was ist das alles anderes, wenn nicht gedichtete Philosophie über die Farben des Guten und Bösen im Sinne Bacon's, besonders aber im Sinne des erläuterten dritten Sophismas?

Das vierte Sophisma und seine Erklärung behandelt die Vortheile und Nachtheile der Nothwendigkeit und der Vorsichtsmassregel, sich immer eine Hinterthür offen zu lassen. Alles spiegelt sich im ersten Lustspiel-Acte wieder.

In der Erläuterung des fünften Sophismas hören wir: „Viele Listen kennt der Fuchs, die Katze nur eine, aber eine grosse.“ Das ist die List „auf einen Baum zu klettern“, wo sie niemand erwischen kann. Im vierten Lustspiel-Acte bedient sich Berowne dieser Katzenlist, auf einen Baum zu klettern.

In der Erklärung des sechsten Sophismas lesen wir: „Gute Dinge erscheinen erst dann in ihrer vollen Schönheit, wenn sie uns den Rücken kehren und weggehen.“ So kehren die Schönen im fünften Lustspiel-Acte den Hofherren thatsächlich die Rücken zu und gehen dann hinweg.

Das siebente Sophisma lautet: „Was dem Guten benachbart ist, ist gut; was vom Guten entfernt ist, böse.“ Dieser Trugschluss wird durch die Erklärung widerlegt, dass sich „oft das Laster in der Nachbarschaft des Guten versteckt.“ Im Lustspiele (IV, 3) lesen wir: „Teufel verführen am leichtesten, wenn sie Geistern des Lichts gleichen.“ Die ganze Scene geht im Gedankengange nach dieser Richtung.

Achtes Sophisma: „Das Uebel, das einer sich selbst auferlegt, scheint ein grösseres; was von anderen auferlegt wird, ein kleineres Uebel.“ In diesem Sinne sucht man im Lustspiele die Schuld auf andere abzuwälzen: „Eure Schönheit hat uns erniedrigt.“ „Leicht ist die Last, die gut getragen wird“, lesen wir in der gelehrten Erklärung. Im vierten und fünften Acte des Lustspiels ein leichtherziges „I confesse“ (Ich gestehe) und „Lasst uns gestehn und in 'nen Scherz es kehren.“

Neuntens wird der Trugschluss erörtert: „Was durch unsere eigene Mühe und Tugend erreicht wird, ist ein grösseres Gut; was durch fremde Wohlthat oder durch das Glück geschenkt wird, ein kleineres Gut.“ Was wir selbst erringen, „ist gewöhnlich mit Mühe (labour) und Kampf verknüpft, was den Appetit reizt und die Frucht angenehmer macht. Süss ist die erjagte Speise,“ heisst es in der Erklärung. Vorher kommt das

Wort „lost“ (verloren), gleich darauf das Wort „loue“ (Liebe), dann nochmals das Wort „labor“. Auch das Wort „play“ (Spiel, Schauspiel) und das Wort „Poesie“ spielen eine Rolle. Ich glaube, wir brauchen die Parallele gar nicht erst zu ziehen.

Zehntes Sophisma: „Der Grad der Beraubung erscheint grösser als der Grad der Verminderung etc.“ Für den einäugigen ist es schlimmer ein Auge zu verlieren als für den zweiäugigen. Auch im Lustspiele hören wir von einem Auge, von zwei Augen, vom Verluste der Augen. „Nothwendigkeit lehrt schnelleren Entschluss“, lesen wir im Bacon-Buche. Demgemäss entschliesst sich der König, als die Damen nahen, sofort, „aus blosser Nothwendigkeit“, den Eid zu brechen. Zweimal taucht das Wort „necessitie“ im Lustspiele auf, einmal gereimt mit dem Stichworte des Bacon'schen Sophismas: „degree“ (Grad). Endlich lesen wir einen Satz, in dem noch einmal von Essays und von stehlen die Rede ist: „Viele Anfänge sind, wie Epicur sie bezeichnet, tentamenta, das heisst unfertige Darbietungen und Essays, die verschwinden und zu keiner rechten Gestalt kommen ohne eine Wiederholung, so dass in solchen Fällen der zweite Grad der werthvollste scheint, wovon es die Redeformen giebt: Der zweite Hieb macht die Schlägerei, Das zweite Wort macht den Handel, Der eine macht den Anfang, der andere stiehlt etc.“ Die verfänglichen Worte des letzten Satzes sind lateinisch gegeben: „Alter principium dedit, alter abstulit“, worauf mit einem vielsagenden etc. abgebrochen wird. Der eine macht die Essays, der andere stiehlt die Gedanken und macht ein Lustspiel daraus.

Alles erschöpfen wollen, hiesse in der That das Lustspiel und den Essay-Band doppelt und dreifach ausschreiben. Parallele steht neben Parallele, und ein Buch belegt und erhärtet die Anschauungen des andern nach allen Seiten der Rhetorik, Ethik, Logik.

*

9. Das Verhältniss von Bacon's „Vermehrungen der Wissenschaften“ und der „Kühnsten Geburt der Zeit“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh.“

Da das Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“ gedanklich in der Hauptsache eine poetische Gestaltung Bacon'scher Rhetorik, Ethik und Logik ist, so finden sich selbstverständlich an den andern Stellen der Bacon'schen Prosa-Wissenschaft, wo diese Disciplinen behandelt werden, gleichfalls mancherlei Vergleichspunkte. Das fünfte, sechste und siebente Buch seiner Encyclopädie der Wissenschaften, der Bacon den Namen „De Augmentis Scientiarum“ (Ueber die Vermehrungen der Wissenschaften) giebt, behandelt die Logik, Rhetorik, Ethik. Hier hat er auch geradezu alle zehn „Deck-

mäntel oder Farben des Guten und Bösen“ aufgenommen, in's Lateinische übertragen und um zwei vermehrt. Lassen wir in schneller Folge einige Parallelen an uns vorüberziehen:

Vermehrungen der Wissenschaften: „Wissenschaft ist die Nahrung des Geistes.“

Lustspiel: „Der Geist soll schmausen.“

Verm. d. W.: „Männer, die in Wissenschaft wie beschwingte Engel sind.“

Lsp.: „Der Engel Wissenschaft.“

Verm. d. W.: „Man soll reden „gemäss den verschiedenen Ohren.“

Lsp.: „Des Witzes Glück liegt in dem Ohr des Hörers.“

Verm. d. W.: Verse extemporieren ist ein Geschäft der Clowns. Vers und Reim unterstützen das Gedächtniss, erleichtern das Auswendiglernen. Man hat eine Zeile gelernt und erjagt die andere im Gedächtniss leichter, indem die Worte durch Versmaass und Reim gleichsam eingehegt sind, keine Wahl zwischen dem Gesamtwortschatze mehr nöthig ist. Wörtlich: „Verse sind wie das Jagen eines Hirsches in einem Gehege.“

Lsp.: Die clownartigen Pedanten haben es mit einer „extemporirten Grabschrift auf den Tod des Hirsches“ zu thun.

Verm. d. W.: „Sophisten und Academien glänzen durch Beredsamkeit, wodurch sie von der rechten Strasse auf einen Spazirgang geleitet werden, der für Vergnügen und Erholung geschaffen war.“

Lsp.: Die Akademiker: „Reiner Götzendienst. Gott bessere uns, wir sind sehr vom Wege ab.“

Verm. d. W.: „Sophisten suchen ihren Vortheil im Verkehren der Dinge.“

Lsp.: „Lasst uns gestehn und in 'nen Scherz es kehren.“ „Jeden Gegenstand, den der eine erfasst, verkehrt der andre in einen Heiterkeit erregenden Scherz.“

Verm. d. W.: „Verse extemporieren, Satiren auf alles Mögliche machen, Ernsthaftes in Scherz verwandeln, (was zu einem wahren Grade des Wunders gestaltet werden kann), alle solche Dinge achte ich nicht mehr als die Kunstgriffe und Possen der Clowns und Seiltänzer.“

Im Lustspiele die fortwährenden Vergleiche mit „Narren“ und „Tänzern“, und der Clown Costard, der selbst in die Worte seines Königs (I, 1) mit albernen Witzworten hineinschnottert. —

Noch aber müssen wir den Vergleich nach einem ganz eigenartigen Bacon-Werke ziehen. Unter den lange Zeit nach Bacon's Tode veröffentlichten Manuscripten befindet sich eines, das den Titel trägt: „Temporis Partus Masculus“, auf deutsch zunächst: „Die männliche Geburt der Zeit“ oder „Die kühnste Geburt der Zeit.“ Im Hinblick auf den Inhalt des

Stückes können wir aber auch getrost übersetzen: „Die Masken-Geburt der Zeit“, denn es ist soviel von Maskiren, Verlarven, Theaterspielen, Scene und Schauspielern darin die Rede, dass der Autor ganz gewiss bei dem Worte „Masculus“ an das Wort „Mask“ gedacht hat. Alle Philosophen werden darin Schauspielern verglichen, die die Bühne betreten und ihr Stück herunterspielen. Der ganze lateinische Aufsatz ist humoristisch-satirisch gehalten und wird am besten als Burleske bezeichnet. Von Bacon's eigener Hand trägt er die Bemerkung: „destined to be separate and not public“ (bestimmt, geheim zu bleiben, und nicht veröffentlicht zu werden.) Gegen den Schluss aber findet sich eine Stelle über Pyrrhon und die academischen Philosophen, die unmittelbar auf das Lustspiel hindeutet: „Etiam Pyrrhonem et Academicos vacillantes, et e linte loquentes, et erga idola gerentes veluti amatores quosdam morosos (qui amasios suos semper probris afficiunt, nunquam deserunt), animi et hilaritatis gratia adhibeo. Nec immerito; caeteros enim idola prorsum agunt, hos vero in orbem; quod jocosius est.“ Deutsch: „Auch den Pyrrhon und die wankenden Academiker, die wie aus einem Kahne reden und sich gegen die Götzenbilder wie gewisse wunderliche Liebhaber betragen (die ihren Geliebten immer treu bleiben, sie niemals aufgeben), verwende ich wegen ihrer Denkweise und Lustigkeit. Und nicht unverdient; denn die andern werden von ihren Götzenbildern vorwärts getrieben, diese aber im Kreise herum; was spasshafter ist.“ Ganz so wie dem Philosophen Pyrrhon und den Akademikern, die Bacon beschreibt, geht es den Herren Akademikern im Lustspiele. Sie sind die „gewissen wunderlichen Liebhaber, die ihren Geliebten treu bleiben“, so schnöde sie auch von ihnen behandelt werden, und die sich, wie wir im fünften Acte erfahren, wirklich im Kreise herum-drehen, bis sie schwindlig zu Boden fallen. Act V, Scene 2 hören wir, dass alle die sonderbarsten Geberden machen, „der vierte drehte sich auf der Zehe herum und fiel nieder; dann purzelten sie alle auf den Grund.“ Und ist die Parallele zwischen den Hofherren im Lustspiel und den Akademikern in „Temporis Partus Masculus“ eine so vollkommene, so dürfen wir auch nicht länger anstehen, den an der Spitze genannten Philosophen Pyrrhon (gesprochen Piròon) mit dem an der Spitze des Lustspiels stehenden Berowne (neuere Ausgaben: Biron) zu vergleichen, der im Versmasse Biròon betont wird. Nichts unterscheidet die beiden in ihrer philosophischen Anschauung, nichts unterscheidet die beiden im Klange ihrer Namen als das P und B. Dabei ist noch eine zweite Uebereinstimmung der beiden Namen. Die Urform des Lustspielnamens „Berowne“ ist selbstverständlich nichts anderes als brown, deutsch braun, und der griechische Name Πύρρον (Pyrrhon) stammt offenbar vom griechischen Worte πυρρόν ab, was gleichfalls nichts als feuerfarben, rothbraun, braun bezeichnet. Kommt aber in

dem Lustspiele der Schüler dieses Pyrrhon mit Namen unverhüllt vor (im vierten Acte wird Tymon genannt), kommt der Name des Montaigne in der leichten Verhüllung „Perigort“ vor, warum sollte nicht auch die Figur des ersten der Sophisten und Skeptiker, Pyrrhon, ihre Rolle spielen? Dass das P zum B wird, ist nichts anderes als eine Veränderung, die der Dichter häufig vornimmt. Er schreibt, um zu verwischen, „Achademe“ (Academie), er schreibt plötzlich einmal statt „Armado“ „Armatho“, später werden wir sehen, dass er die Worte „tibus“ und „typus“ als identisch betrachtet. Ueberdies ist braun nach Bacon eine Farbe, die zwischen Gut und Böse schwebt, also auch in diesem Sinne ein trefflicher Name für seinen Sophisten: „ruber est virtutis color, though sometimes it comes from vice“ (roth, also pyrron, ist eine Farbe des Guten, obgleich sie manchmal vom Laster kommt.)

Gleich nach der angezogenen Stelle über Pyrrhon aber folgt in „Temporis Partus Masculus“ ein vielsagender Satz, der sich gegen eine schreibunkundige bäurische Natur richtet: „Sus rostro si forte humi A literam impresserit, num propterea suspicabere integram tragoediam, veluti literam unam ab ea posse describi?“ (Wenn ein Schwein mit dem Rüssel von ungefähr den Buchstaben A in den Boden eindrückt, glaubst du vielleicht, dass von ihm auch eine ganze Tragödie geschrieben werden könne?) Wer den Schauspieler Shakspeare für fähig hält, das tief sinnig philosophische Lustspiel „Verlorne Liebesmüh“ mit seinen sophistischen Spitzfindigkeiten im Sinne des Pyrrhon, Tymon, Montaigne geschrieben zu haben, der wird sich auch entschliessen müssen, diese kitzliche Frage mit Ja zu beantworten. Wir aber fragen, jetzt, da doch der Schauspielerstand im Allgemeinen eine viel viel höhere Stufe der Bildung als vor dreihundert Jahren einnimmt, wir fragen, wieviele Schauspieler es wohl heute geben mag, die sich mit der Philosophie Pyrrhons beschäftigt haben, die ausser dem Misanthropen Timon den Sophisten Tymon kennen gelernt, ja nur jemals von seiner Existenz etwas gehört haben.

*

10. Das Verhältniss von Bacon's Wissenschaft „vom Lichte“ zum Lustspiel „Verlorne Liebesmüh.“

Im dritten Capitel des sechsten Buches seiner „Vermehrungen der Wissenschaften“ spricht Francis Bacon von der Rhetorik. Er nennt sie „Illustration der Rede“, „eine Wissenschaft sowohl trefflich an sich selbst, wie auch trefflich gut ausgearbeitet (well laboured).“ Nebenbei gesagt taucht auch hier sofort wieder das Wort „labor“ auf. „Illustratio Sermonis“, das heisst also: Erleuchtung, Glänzenmachen, Strahlenmachen, Verschönerung der Rede. Und auch wir haben ja noch die oft angewandten Wendungen: eine glänzende Rede, ein brillanter Redner, ein Witzfeuerwerk, eine

strahlende Beredsamkeit, ein heller Kopf, ein Redeblick. Damit aber begnügt sich ein Bacon, ein Shakespeare-Dichter nicht. Er hält den Gedanken seiner Definition fest und nimmt fortan durch das ganze Lustspiel hindurch alle Vergleiche und Bilder, soweit sie aus dem Munde der Hofgesellschaft fliessen, aus dem Reiche des Lichts. Und zwar sind es nicht bloss oberflächliche Vergleiche und Nebensachen, die er berührt, sondern Dinge, die oft den tiefsten Kern der physikalischen Lichtlehre treffen, und auch da, wo die Anschauungen des Lustspiels irren, irren sie genau so wie die betreffenden Prosaschriften Bacon's.

Ein Jahr nach Bacon's Tode erschien sein Werk „*Sylva Sylvarum; or A Natural History*“ (Wald der Wälder: oder Eine Naturgeschichte, 1627), siebenundzwanzig Jahre nach Bacon's Tode in den lateinisch geschriebenen posthumen Werken der Aufsatz „*Topica Inquisitionis de Luce et Lumine*“ (Hauptgesichtspunkte der Forschung über Licht und Leuchtstoffe). Beide Bücher von Bacon's Secretär Dr. William Rawley herausgegeben. Hier finden sich die wesentlichsten Anschauungen über die Lichtlehre.

Als Lichtquellen nennt Bacon: Sterne, Feuermeteore (das heisst alle leuchtenden Erscheinungen in der Luftschicht der Erde), den Glühwurm, Feuer, erhitztes Holz, erhitztes Metall, gebrochenen und geriebenen Zucker, Salzwassertropfen geschlagen und herumgestäubt, die Augen gewisser Thiere, faulendes Holz, eine grosse Menge Schnee.

Im Lustspiel haben wir: Sterne, Fixsterne, die zwölf Himmelszeichen, Mond, Begleitstern, Blitze, Feuer, Prometheus-Feuer, Feuerwerk, Fackel, Kerze, geriebene und zerbrockte süsse Worte, Wurm, Salzwogen, stierende Eulenaugen, Holz im Winter, Schnee.

Die Farben der Sterne sind, laut Bacon, weiss, glänzend, roth und bleifarben.

Im Lustspiele werden die schönen Damen Sternen, die Augen Sternen verglichen. Die Prinzessin ist glänzend wie eine Sonne, Maria ist weiss, Rosaline, wie ihr Name sagt, roth, Boyet's Blick wie ein bleiernes Schwert.

Körper, die Licht zurückwerfen, reflectiren, sind nach Bacon: Spiegel, Wasser, polirte Metalle, Mond, Edelsteine.

Im Lustspiel haben wir: Spiegel, Glas, Krystall, Metall, Wasser, Mond, Diamanten und Juwelen. Einmal kommt sogar zweierlei in Verbindung vor, der Reflex eines Reflexes: „Jetzt forderst du gar Mondenschein im Wasser“ als Vergleich für etwas recht Nichtiges.

Ueberwältigt, sagt Bacon, wird das Licht zunächst durch ein stärkeres Licht.

Im Lustspiel der reizende Vers: „Licht, das Licht sucht, wird Licht um Licht betrügen“, in den vorher und nachher stehenden Worten die

Erläuterung, dass das stärkere Licht das schwächere todt macht.

Ueberwältigt wird das Licht aber nach Bacon auch durch undurchsichtige Mittel.

Im Lustspiele: „Mein Antlitz ist ein Mond nur, und bewölkt auch“, und noch mehrmals die Wolken als lichtdämpfende und -unterdrückende Mittel.

Bacon behandelt das Auge selbst als Lichtquelle. Derselben Anschauung huldigt der Dichter im Lustspiele.

Als Beweis für die optische Sicherheit des Dichters diene das reizende Liebessonett des Königs, Act IV, Scene 3; englisch und in wörtlicher Uebersetzung:

*So sweete a kisse the golden Sunne giues not
To those fresh morning dropps vpon the Rose,
As thy eye beames, when their fresh rayse haue smot
The nighth of dew that on my cheekes downe flowes.
Nor shines the siluer Moone one half so bright,
Through the transparent bosome of the deepe,
As doth thy face through teares of mine giue light:
Thou shin'st in euerie teare that I doe weepe,
No drop but as a Coach doth carrie thee:
So ridest thou triumphing in my wo.
Do but beholde the teares that swell in me,
And they thy glorie through my grieffe will show:
But doe not loue thy selfe, then thou will keepe
My teares for glasses, and still make me weepe.*

So süßen Kuss giebt nicht die goldne Sonne
Den frischen Morgentropfen auf der Rose
Als deiner Augen Licht, wenn seine Strahlen
Die Nacht des Thaus auf meinen Wangen treffen.
Noch scheint der Silbermond nur halb so hell
Durch dieses Luftmeers durchsichtigen Busen,
Als dein Gesicht durch meine Thränen leuchtet:
Du glänzt in jeder Thräne, die ich weine,
Gleich einem Wagen trägt dich jeder Tropfen;
So fährst du triumphirend durch mein Weh.
Sieh nur die Thränen all; die in mir quellen,
Sie zeigen deinen Ruhm durch meinen Gram:
Doch liebe nicht dich selbst, du hältst die Thränen,
Für Spiegel sonst und machst noch mehr mich weinen.

Die vier Anfangszeilen handeln vom Lichtspenden, die mittleren

Zeilen vergleichen Lichtstärken und untersuchen die Durchsichtigkeit, die Schlusszeilen reden von reflectirtem Licht. Man vergleiche hiermit den Leichtsinns, mit dem moderne Dichter, besonders Romanschreiber, derlei abthun, wie schief oft ihre optischen Vergleiche sind, wie sie ins besondere leichtfertig mit dem Worte Reflexe umgehen, wo gar keine da sind, wie sie erzählen, wie Leute, die am Ufer sitzen, ihr eigenes Bild im Wasser sehen (was doch nur möglich ist, wenn sie sich über das Wasser neigen) und dergleichen mehr. — Der Worte, die sich auf Licht und Sehen beziehen, sind im Lustspiele ungefähr fünfhundert. Musikalische Vergleiche und andere sind sehr spärlich; man sieht, dass es dem Dichter auf Illustration der Rede im wörtlichsten Sinne ankam: Erleuchtung, Glänzendmachen der Rede durch Vergleiche aus dem Reiche des Lichts.

Das Lustspiel klingt in zwei Liedchen aus, die der Kuckuck und die Eule zum besten geben. Der Vogel, der seine Eier in fremde Nester legt, und der Vogel mit den bei Nacht leuchtenden Augen. Damit nicht genug, bringen uns die kurzen Reimzeilen auch noch eine ganze Musterkarte von Farbennamen und farbigen Gegenständen: blau, gelb, roth, Violet, Wiesen (grün), Nacht (schwarz), silberweiss, bleichen, bunt, Milch, Blut, Eis, Schnee, die stierende Eule.

So schliesst die Dichtung, nachdem sie noch einmal die ganze Farbenlust des Frühlings und Winters vorgeführt hat mit der Vorführung einer der schwächsten Lichtquellen: „Then nightly sings the staring Owle,“ mit leuchtenden Eulenaugen.

*

II. Die Aeusserlichkeiten der Essay-Ausgabe und der Lustspiel-Ausgabe.

Einer Aeusserlichkeit haben wir bereits früher gedacht; die beiden Bücher erschienen fast gleichzeitig zur Wende des Jahres 1597/1598, das eine zeigt den Namen Francis Bacon zum ersten Male in Verbindung mit einem Buche, das andere den Namen W. Shakespere zum ersten Male in Verbindung mit einem Drama. Dabei ist der Mann Bacon ziemlich siebenunddreissig Jahre, der Mann, das heisst der Schauspieler Shakspere, gegen vierunddreissig Jahre alt.

Das mit Bacon's Namen bezeichnete Buch zerfällt, wie wir sahen, in drei Unterabtheilungen, von denen zwei die Titel „Vorbereitungen, Vorarbeiten“ (Essays, Meditationes) tragen. Vorbereitungen zu was? müssen wir uns fragen.

Schlagen wir das Titelblatt um, so erscheint die Widmungs-Epistel „An Master Anthony Bacon, meinen lieben Bruder“. Gleich dieser Mann gemahnt uns wieder an das Lustspiel. Anthony Bacon war mehrere

Jahre Hofherr am Hofe des Königs von Navarra, des späteren Heinrich des Vierten, gewesen, hatte sich also ganz in der Stellung befunden wie die Hofherren im Lustspiele.

Lesen wir den ersten Satz: „Liebender und geliebter Bruder, ich handle jetzt wie manche, die einen Obstgarten mit böser Nachbarschaft haben, und ihre Frucht sammeln, bevor sie reif ist, um das Stehlen zu verhindern.“ Francis Bacon spricht also die Befürchtung aus, man könne ihm seine Frucht von einem Nachbargarten aus stehlen. Ist Bacon's Buch einem Garten verglichen, so wird also das andere, das erwartete Buch des Früchtediebes, auch mit einem Garten zu thun haben. Er fürchtet, hören wir den Autor der Vorrede weiter sagen, dass jemand kommen werde, seine Gedanken ausschmücken und in Drück geben. Das heisst also, er befürchtet die rhetorisch illustrierte Ausgabe seiner Essay-Gedanken durch einen andern. Welch sonderbare Art von Diebstahl, wo der Bestohlene, oder richtiger der zu Bestehende, im Voraus weiss, was passiren wird! Kann das logisch, kann das practisch etwas anderes sein, als eine verabredete Sache? Man sollte, fährt dann der Widmungsbrief fort, seine Ideen (*conceites*) nicht verbergen, „(sie wären denn von einer gewissen Natur)“ wird in geheimnissvoller Klammer hinzugefügt. Diese vorliegenden „Fragmente“ seiner „Ideen (*conceites*)“ aber habe er geprüft und nichts darin gefunden, was irgendwie anstössig sei. Was heisst das anderes, als ich, der Autor muss sehr vorsichtig in der Herausgabe meiner Schriften sein; in der That hatte der schreibgewandte Mann bis zu seinem sieben- unddreissigsten Jahre überhaupt noch kein Buch mit seinem eigenen Namen auf dem Titelblatte herausgegeben. Wenn er jetzt ein Buch veröffentlichte, so war dessen Inhalt wohl durchgeprüft; Bücher andern Inhalts aber mussten verborgen werden.

Das Wort „*conceites*“ aber und die Klammer von den Schriften gewisser Natur (*of some nature, wo some gleichwerthig ist mit some certain, some particular*) führen uns unmittelbar zum Lustspiel-Titel hinüber. Dieser Titel lautet, wie wir schon sahen, nicht einfach „*Love's labour's lost*“, sondern, und zwar werden die ersten Worte ganz gross gedruckt: „*A PLEASANT Conceited Comedie, CALLED Loues labors lost.*“ „*A conceit*“ ist eine Idee, ein Gedanke in einer bestimmten Richtung; „*Conceited*“ ist etwas, was nach einer bestimmten Idee, in einer bestimmten Richtung, zu einem bestimmten Zwecke gearbeitet ist. Wir finden das Wort wieder in Bacon's „Fortschritt der Wissenschaft“ (1605), wo der Begriff der „parabolischen Poesie“ erklärt wird. „Anspielende oder parabolische Poesie ist eine Erzählung, angewendet einzig um einen bestimmten Zweck oder eine bestimmte Idee (*conceit*) auszudrücken.“ Kurz, „*A pleasant conceited comedie*“ ist nicht „Eine pläsrlich gedichtete Comödie“;

wie mancher oberflächliche Uebersetzer sagen würde, sondern, wie wir an der Hand von Bacon's Definition der parabolischen Poesie und an der Hand seiner Widmungs-Epistel im Essay-Buche sehen: „Eine elegante parabolische, zu einem gewissen Zwecke gedichtete Comödie.“ Um die Sache zu maskiren, denn als Verwandter des poesiefeindlichen Burghley und Robert Cecil's, als Sohn einer puritanisch gesinnten theaterfeindlichen Mutter, als literarischer Rath der Königin, durfte Francis Bacon, selbst wenn es dem Kreise seiner Intimen unfehlbar bekannt war, doch nicht öffentlich als Bühnendichter mit seinem Namen auftreten, um die Sache zu maskiren, wurde es so hingestellt, als würde nun ein anderer (ein gewisser W. Shakespeare) kommen, der die philosophischen Gedanken Bacon's ausschmücken und als Lustspiel herausgeben würde. Das Essay-Buch war für die Intimen sowohl die Bestätigung der Thatsache: Ich, Francis Bacon, bin der wirkliche Lustspieldichter, wie zugleich auch die Erläuterung dieses gedankenreichen Lustspiels parabolischer Natur. Für den, der nichts ahnte, oder nichts ahnen wollte, blieb das Bacon-Prosawerk immer noch ein höchst interessantes Buch an sich reich an philosophisch werthvollen Gedanken aller Art, und lesenswerth für alle kommenden Geschlechter. In diesem Sinne also sind die „Essays“, die „Meditationes“ wirkliche „Vorarbeiten“, „Kostbissen“, die „Coulers“ „Deckmäntel“. (Das Wort „Colours“ „Farben“ tritt erst in den späteren Ausgaben in den Vordergrund, deckt sich aber auch so ziemlich mit der Bedeutung Deckmantel, indem diese Farben, Verdeckungsmittel, Schminken, Färbungsmittel des Bösen in's Gute sind.) Soweit Vorrede und Titel.

Dass das Bacon'sche Prosabuch sich viel mit „love“, „labour“ und „lost“ beschäftigt, haben wir schon oben gesehen. Die erste Meditation deckt sich fast wörtlich mit dem Titel des Lustspiels, im Widmungsbriefe an Anthony Bacon spielen die Worte „love“ und „labour“ ihre Rolle, in der späteren Widmung an Bacon's Schwager John Constable (Anthony war unterdessen gestorben) die Worte „love“ und „lost.“ Auch von „Applaus“, von „auspfeifen“, von „klatschen“, von „Zuschauern“, von „Spielern“, von „Theater“, „theatralisch“, „Tragödie“, von „plays“, „fabulae“, von einem „Lustspieldichter (comicus poeta)“ hören wir im Essay-Buche.

Aber damit immer noch nicht genug. Das Lustspiel „Love's labour's lost“ ist dasjenige Shakespeare-Drama, welches die meisten gereimten Verse enthält. Auch der Reim gehört ja zur Illustration der Rede. Ganz so spielt, offen und verdeckt, der Reim im Bacon-Buche eine bedeutende Rolle. Manche lateinische Sätze des Jahres 1597 werden in der Ausgabe des nächsten Jahres in englische Verse übertragen. Es sind fünffüssige Shakespeare-Verse und meist Reime, die dabei zur Anwendung gebracht werden:

The oracles of hopes doth oft abuse.

A frowarde southsayer is feare in doubts.

Reim: No shape of ill comes new or strange to me.
All sortes set downe, yea and prepared be.

Reim: The summe of life to little doth amount,
And therefore doth forbidde a longer count.

Auch das französische Citat, das wir schon kennen lernten, ist gereimt:

Bourgeon de Mars, enfant de Paris,
Si un eschape, il en vaut dix.

Nun aber kommt noch etwas hinzu, nämlich eine ganze Reihe von fünf-
füßigen Jamben und eine ganze Reihe von kurzen gereimten Schlagworten,
die mitten in die Prosa, scheinbar als Prosa, eingedruckt stehen. Hier
einige Beispiele:

Reade not to contradict, nor to believe.

Some mens behaiour is like a verse
wherein euey sillable is measured.

But wounds cannot bee cured without searching.
Then came my mind to bee of mine opinion.

Und Reimworte:

And therefore if a man write little, he
had neede haue a great memorie.

In Sutes a man doth not well understand,
it is good to referre them to some friend.

and contrary
the remedy.

Beware of sudden Change in any great
point of Diet,
and if necessitie inforce it, fit
the rest to it.

The true Marshalling of the degrees
of Soueraigne honour are these.

It is generally better
to deale by speech than by letter.

Letters are good
when a man would . . .

an apt
precept.
who fill mens ears with misteries,
high parables, Allegories . . .
is seduced
and abused.
to be ioined
and combined.
for all Antichristianity
worketh in a misterie.
with the Epicure
that will scant indure . . .
to be donne
by a sonne.

Wollen die Herren Philologen, die dazu von jeher sehr geneigt waren, all dieses wieder nur für Zufall, oder gar für Ungeschick des grossen Autors erklären, so erlaube ich mir, gleichfalls ein Stück Philolog, und selbst seit dreissig Jahren im Verse- und Reime-Schmieden geübter als Dutzende von Philologen zusammengenommen, höflichst, aber auf das Allerentschiedenste zu widersprechen. Dergleichen konnte Francis Bacon nur mit Absicht schreiben.

Und dess zum Beweise auch die späteren Essay-Ausgaben, die diesen Scherz ungehemmt fortsetzen. Aus der Essay-Ausgabe von 1625 noch einige Proben:

affecting
free-will in thinking, as well as in acting.

Mountaigny (!)
saith prettily . . .

(Of Dissimulation)
It followeth many times upon Secrecy
by a necessity;
So that he
that will be
Secret, must be
a Dissembler in some degree.
if there be
no remedy.
when the Hill

stood still
he was never a whit abashed, but said:
If the Hill will not come to Mahomet,
Mahomet will
go to the Hill.

The Ripenesse, or the Vnripenesse, of the Occasion (as was said)
must euer well be weighed;

And generally it
is good to commit
the Beginnings of all great Actions,
to Argos with his hundred Eyes; And the Ends
to Briareus with his hundred Hands.

Nebenbei bemerkt ist in dieser Ausgabe von 1625 auch von „Heinrich dem Sechsten“, „Heinrich dem Achten“, „Timon“, „Julius Caesar“, „Marcus Antonius“, von „Sturm“, „Viel Lärm“, „Wintermärchen“, „Was ihr wollt“ die Rede, und der Schluss ist eine directe Hindeutung auf das Shakespeare-Werk: „Was die Philologie dieser Dinge betrifft, so ist es ein Kreis von Erzählungen, Dramen, und daher nicht für diese Schrift geeignet.“

Doch jetzt zurück zur Ausgabe von 1597. Das Bacon-Buch mischt Lateinisch und Englisch bunt durcheinander. Und in keinem andern Shakespeare-Buche ist soviel Lateinisch unter das Englisch gemengt als in „Love's labour's lost.“ Die erste lateinische Meditatio enthält die Worte: „deus, videre, omnia, facere, manus, bonus, homo, quare, bonae conscientiae.“ Und aus dem Munde der Schulgelehrten im Lustspiel hören wir die abgerissenen Worte: „deus, videre, omnia, facere, manus, bene, homo, quare, gutes Gewissen.“ Die fünfte Meditation beginnt mit dem Worte „Sufficit“; der fünfte Lustspielact beginnt mit den Worten: „Satis quod sufficit.“

Das absonderlichste der lateinischen Worte im Lustspiele ist das mit dem winzigen Pagen Moth verglichene Wortungethüm „honorificabilitudinitatibus.“ Dieses Wort kommt nicht in den Meditationes vor, wohl aber findet es sich an anderer Stelle in unmittelbarer Verbindung mit Francis Bacon. Auf dem Umschlage des sogenannten Northumberland-Manuscripts, eines Bündels von handschriftlichen Folioblättern, das im Northumberland-Palast in London aufgefunden wurde, steht dasselbe absonderliche Wort in der Form „honorificabilitudine“ geschrieben. Dieselbe Seite enthält mehr als ein Dutzend Mal von Schreiberhand geschrieben die Namen Francis Bacon und William Shakespeare nebeneinander. Alles ist in den Jahren vor der Veröffentlichung des Lustspiels entstanden, das Manuscriptbündel selbst enthält notorische Arbeiten von Francis Bacon.

Auffällig ist ferner, dass die erste Ausgabe der Essays einem Manne

Namens Anthony, die zweite einem Manne Namens Constable gewidmet ist, und dass im Lustspiele ein Constable Anthony vorkommt.

Auffällig ist ferner, dass die Scene im fünften Acte, wo die als Russen verkleideten Herren von den Damen vor ihren Zelten im Garten empfangen werden, sich im Garten von York-Haus, Bacon's Geburtshause in London, fast ebenso wirklich abgespielt hatte. Im Jahre 1589 waren russische Gesandte in London erschienen, um eine der Hofdamen der Königin Elisabeth für den Czaren Iwan Wassiljewitsch den Schrecklichen zur Gemahlin zu werben. Die Damen empfingen die Russen auf einer im Garten von York-Haus an der Themse errichteten Platform. Der Hauptgesandte lief auf sie zu, warf sich zur Erde, sprang wieder auf, kehrte ihnen dann den Rücken und rannte zum Erstaunen der Damen ein ganzes Stück zurück. Schliesslich zogen auch diese wirklichen Russen unverrichteter Dinge ab.

Auffällig endlich sind die Schlussworte der Comödie. Vor dem Worte Finis auf der letzten Seite steht, und zwar mit grösseren Lettern als das ganze Lustspiel selbst gedruckt, und ohne dass die Worte einer bestimmten Person in den Mund gelegt wären, der Satz: „The wordes of Mercurie, are harsh after the songes of Apollo.“ (Die Worte des Mercur sind rauh nach den Worten des Apollo).

Niemand wusste neuerdings etwas damit anzufangen. Die gelehrten Leser von 1598 verstanden jedenfalls den Wink. An der Hand der Anschauungen Francis Bacon's und Ben Jonson's lässt sich der Satz leicht erklären. Apoll ist der Gott des Gesanges, Mercur der Gott der Wegführung, der Erklärung, der Interpretation. Die Worte der Erklärung (d. h. Bacon's gleichzeitig erschienenenes Prosabuch) klingen nicht so süß wie die Worte des Lustspiels. Bacon selbst legt sich auf einem Manuscript, das zur Erläuterung anderer Schriften dienen sollte, das Pseudonym „Hermes Stella“ zu, also Mercurius Stella, der Gott der lichtpendenden Erläuterung.

Aber auch an einer unmittelbaren Anspielung auf den Namen des wirklichen Dichters scheint es im Lustspiele nicht zu fehlen, und diese findet sich in der Mitte des Stückes, im dritten Acte. Ben Jonson schildert in seinen „Discoveries“ (Entdeckungen) den Schauspieler Shakspeare als einen Mann von lebhafter Phantasie, grosser Zungengeläufigkeit und einer übertriebenen Sucht, Witze zu reissen, auch da, wo sie nicht hingehören. „Es musste seiner Zunge bisweilen ein Hemmschuh angelegt werden“, sagt er. Ich vermüthe, dass sich dieser Mann trefflich zur Rolle des Clown Costard im Lustspiele eignete, und dass er diese Rolle auch wirklich gespielt hat. Im dritten Acte sind der Spanier Armado, sein Page Moth und der Clown Costard beisammen, um „some riddle“ (ein gewisses

Räthsel) zu dichten, ein Räthsel mit einem „l'envoy“ oder, wie Armado erklärt, „einem Epilog oder Discurs, um etwas klar zu machen.“ In diesem L'envoy soll eine „Gans“, eine „fette Gans“ enthalten sein, wie wir mehrmals zu hören bekommen. Diese „fette Gans“ schliesst der Clown, wird „eine fette Räthsellösung“ sein. Plötzlich bricht Armado das Gespräch ab und sagt: „Costard, ich werde dich befreien (infranchise)“. Worauf Costard sagt: „O marrie me to some Francis, I smell some Lenvoy, some Goose in this“. Gewöhnlich wird das übersetzt: „O verheirathe mich mit einer Franzisca, ich rieche eine Lenvoy, eine Gans darin“. Sollte es das heissen, so müsste „Frances“ dastehen; es steht aber sowohl in der Quartausgabe, wie in der Folioausgabe „Francis“ gedruckt. Und da „to marrie“ nicht nur „verheirathen“, sondern auch im allgemeinen „verbinden“ heisst, so müssen wir richtig übersetzen: „O verbindet mich mit einem gewissen Francis, ich rieche eine Räthsellösung, eine gewisse Speckgans darin.“ Das englische Wort „Bacon“ ist identisch mit Speck, Fett. Die Räthsellösung ist also: der Clown Costard wünscht mit einem gewissen Francis Bacon verbunden zu werden.

Wer daran zweifelt, der gebe mir eine andere vernünftige Erklärung. Ohne diesen Sinn, ist die Sache nichts als platter Unsinn. Und baaren Unsinn haben wir wahrlich nie und nirgends vom Shakespeare-Dichter zu erwarten.

Gleich darauf erhält der Clown Costard vom Hofherrn Berowne (Braun) ein versiegeltes Papier und verspricht, dasselbe „in print“ zu thun. Das kann heissen, es wie gedruckt, es sehr exact zu thun, in der That aber heisst es in erster Linie, es „in Druck zu geben.“ Dieses Papier nun verwechselt Costard mit einem ähnlichen Papier, das ihm der Spanier Armado übergibt und bringt Berowne's Papier im vierten Acte fälschlicher Weise in die Hände des Königs.

Und als er gefragt wird, was das sei, antwortet er mit einer drolligen Verhöhnung des Namens Don Armado: „Of Dun A drama“ (Von Braun ein Drama). Bacon hatte sich den Scherz gemacht, den Schauspieler Shakspere in der Person des Clowns, sich selbst in der Person des Braun (er selbst war braun von Haar und Augen) zu persifliren. Bacon (Berowne, Dun) übergibt Shakspere (dem Clown Costard) ein Drama in Druck. Der Clown erhält dafür ein Trinkgeld. Mit dem Schwätzer Armado deutet der Lustspieldichter auf den gelehrten Londoner Sprachmeister Florio hin (I am this Flower, ich bin diese Blume), mit Longavill auf seinen gelehrten Freund den Hofherrn Saville, mit Lord Perigord auf seinen Gesinnungsgenossen Montaigne aus dem Périgord. Wenn auf dem Titel des Lustspiels in kleinen Lettern gedruckt steht: „Newly corrected and augmented By W. Shakespere“ (Neu verbessert und vermehrt durch W. Shakespere),

so ist das jedenfalls mit einer Pause nach dem Worte corrected zu lesen: Neu verbessert — und vermehrt durch (den Namen) W. Shakespere. Sein Name ist Alles, was der Schauspieler Shakspere zu diesem Lustspiele hergegeben hatte.

Manches mag in diesen Scherzspielen wunderlich erscheinen. Wer sich aber in die Denkweise des sechzehnten Jahrhunderts vertieft, der wird dieses Verwunderliche eben als Thatsache hinnehmen und begreifen. Auch jetzt spielen geheimnissvolle Autoren noch ähnlich mit ihren Namen und mit den Namen ihrer Zeitgenossen.

Das Gegenstück zu dieser Namensenthüllung im Lustspiele ist ein Satz in der lateinischen Meditatio über die Hypocriten: „opera misericordiae sunt opera discretionis hypocritarum“. Der Satz kann übersetzt werden: „Die Werke des Mitleids sind die Werke, wodurch man Scheinheilige herausfindet.“ Er kann aber auch übersetzt werden: „Die Arbeiten der Liebe (Love's Labours) sind die discreten Werke von Simulanten.“

Hören wir zum Schlusse, wie Francis Bacon selbst darüber an andern Stellen seiner Werke denkt.

*

12. Wie denkt Francis Bacon über Pseudonymität und die Herausgabe von Commentaren?

Wie sich Bacon theoretisch zur Benutzung anderer Namen stellt, haben wir in der „Kunst des Pseudonyms“ eingehend entwickelt. Wir geben hier nur die Hauptgesichtspunkte und lassen dann seine Anschauungen über die Art und Weise folgen, wie man am besten commentirt.

Francis Bacon empfiehlt die Sitte der Alten, den Büchern die Namen von Freunden und Zeitgenossen aufzuheften. Sein Vater hatte es in seiner schriftstellerischen Thätigkeit eben so gehalten. Bacon sagt, er habe oft die Würde seines Ingeniums und Namens weggeworfen, um den Interessen der Menschheit besser dienen zu können. Er ist der Meinung, dass man gewisse Geschäfte, die sich nicht gut mit dem Namen vertragen, auf andere übertragen soll. Für manche solche Dinge wären immer Männer von heftiger Gemüthsart gegen Geld zu haben. Auch spottet er in seinen Essays über Leute, die Bücher gegen den Ruhm schreiben und dann ruhmstüchtig ihren eigenen Namen daraufsetzen. Die Comödie „Verlorne Liebesmüh“ richtet sich gegen die thörichte Ruhmsucht, durfte also schon deshalb nach seiner Meinung nicht den Namen des wahren Autors tragen.

Am Schlusse des sechsten Buches der „Vermehrungen der Wissenschaften“ schliesst er seinen Capiteln über Rhetorik eines über „critische und pädagogische Uebermittelung“ an. Zunächst empfiehlt er als die besten Ausgaben eines Autors immer die ersten, denn „die meist corri-

gärten Ausgaben sind oft die am wenigsten correcten.“ In diesem Sinne haben wir uns also betreffs des Lustspiels an die Quartausgabe von 1598 und an die Folioausgabe von 1623 zu halten (die modernen z. B. corrigiren stets das richtige Francis in das uncorrecte Frances). Bei den Interpretationen und Commentaren, fährt Bacon fort, hätten manche die Gewohnheit, ihren Witz leuchten zu lassen, das zu erklären, was so wie so schon klar sei, und die dunkeln Stellen zu übergehen. Gerade die schwierigen Stellen aber gelte es im Commentar zu erleuchten. In diesem Sinne fanden wir durch Bacon's Essay-Buch viele dunkle Stellen des Lustspiels erhellt. Bacon empfiehlt es ferner, nicht den Text selbst durch Interpretation und Commentiren zu stören. In diesem Sinne sind das Lustspiel und sein gelehrter Commentar zwei verschiedene Bücher. „Etwas derartiges vermuthen wir zwischen Theon und Euclid“. In dem Sinne wie Theon und Euclid verhalten sich die Männer Bacon und Shakespeare, der eine benutzt den Namen des andern, um sich zu commentiren. Endlich empfiehlt Bacon die Vergleichung anderer Autoren über denselben Gegenstand. Das heisst, nochmals darauf hinweisen, dass, wenn man zwei Bücher findet, die mit der Betrachtung der Studien beginnen, genau hingeschaut werden soll, ob die Aehnlichkeit nicht weiter gehe, ob nicht eines der Geheim-Commentar des andern sei.

*

Anhang.

honorificabilitudinitatibus!

Was ist honorificabilitudinitatibus? — Ein Wort, das sich bisher nur an drei Stellen gefunden hat, zweimal in Manuscripten, einmal gedruckt.

Sein ältestes Vorkommen ist das auf dem Umschlage des sogenannten Northumberland-Manuscripts, das aus den Jahren 1591—1596 stammt und gegenwärtig in der Bibliothek des British Museum in London aufbewahrt wird. Hier hat das Wort noch nicht ganz die spätere Ansehung, es ist drei Silben kürzer. Die Stelle auf dem Manuscript-Umschlag aber lautet:

Multis annis iam transactis
Nulla fides est in pactis
Mell in ore verba lactis
ffell in corde ffraus in factis.

Your lovinge
ffrend
honorificabilitudine.

(ff ist gleichbedeutend mit gross F). Deutsch: „Schon viele Jahre hindurch ist kein Vertrauen in Verträge mehr, Honig und Milchworte im Munde, Galle im Herzen, Trug in Thaten. Euer liebender Freund honorificabilitudine.“

Wer ist der Freund honorificabilitudine? Auf derselben Seite sind wiederholt die beiden Eigennamen „ffrauncis Bacon“ und „William Shakespeare“ geschrieben. (ffrauncis ältere Schreibform für Francis, Franz). Vermuthlich deckt sich also ein Name von beiden, oder beide Namen mit dem Worte honorificabilitudine.

Das zweite Mal erscheint das Wort in seiner ganzen Länge, und zwar wieder mit dem Namen Francis Bacon in Verbindung. Frau Henry Pott in London hat unter Bacon's im British Museum aufbewahrten Manuscripten folgendes Schema (Typus, Figur) gefunden:



- | | |
|-----|-----------------------------|
| 1. | Ho |
| 2. | hono |
| 3. | honor |
| 4. | honorifi |
| 5. | honorifica |
| 6. | honorificabi |
| 7. | honorificabili |
| 8. | honorificabilitu |
| 9. | honorificabilitudi |
| 10. | honorificabilitudini |
| 11. | honorificabilitudinita |
| 12. | honorificabilitudinitati |
| 13. | honorificabilitudinitatibus |

Die Zeit der Entstehung dieses Schemas ist nicht genau nachzuweisen.

Das dritte Mal kommt das Wort, und zwar genau so wie auf dem Schema, in dem mit W. Shakespeare's Namen bezeichneten Lustspiele „Love's labor's lost“ (Verlorne Liebesmüh) vor, zum ersten Mal gedruckt im Jahre 1598.

So fanden wir also das lange Räthselwort, das die Unterschrift einer Person zu sein scheint, einmal in Verbindung mit dem Namen Francis Bacon, einmal in Verbindung mit dem Namen William Shakespeare, einmal in gleichzeitiger Verbindung mit beiden Namen.

Und nun fragen wir: was heisst honorificabilitudinitatibus?

Schlagen wir Alexander Schmidt's „Shakespeare-Lexicon“ auf, so finden wir als Erklärung: „a word proverbial for its length“ (ein Wort, sprichwörtlich wegen seiner Länge). Das ist alles. Den Philologen ist es ein komisch gebildetes Wortungethüm, sonst nichts. Wir aber fragen nochmals: was heisst honorificabilitudinitatibus?

Das Bacon'sche Schema (typus) wird uns die Lösung erleichtern. Prüfen wir dieses, zu welchem Zwecke wir die Zeilen oben numerirt haben. Nummer 1 ist einsilbig, jedes nächste Wort wird um eine Silbe länger, bis alle dreizehn beisammen sind. Und die Bedeutung? —:

1. Ho Englischer Ausruf: Ho! He! Holla! Halt!
3. honori Lateinisch: Dativ von honos, die Ehre.
4. honorifi Englisch: to honorify, Ehre bringen.
5. honorifica Lateinisch: weibliche Form von honorificus, Ehre bringend, ausgezeichnet.
7. honorificabili Lateinisch: etwas, was fähig ist, Ehre zu bringen.
8. honorificabilitu Englisch: honorific ability, ausgezeichnete Geschicklichkeit.
10. honorificabilitudini Lateinisch: Zusammenziehung aus honorificae habilitudini, ausgezeichneter Geschicklichkeit.
11. honorificabilitudinita Lateinisch: Zusammenziehung aus honorificae-habilitudinis ita; so, oder das ist der ausgezeichneten Geschicklichkeit.
13. honorificabilitudinitatibus Lateinisch: honorificae-habilitudinis ita tibus; das ist der ausgezeichneten Geschicklichkeit tibus; oder: honorifica-habilitudine ita tibus; das ist ein tibus von ausgezeichneter Geschicklichkeit.

Und ersetzen wir das nichts bedeutende Schlusswort „tibus“ durch das phonetisch fast gleichwerthige „typus“ (das Ganze ist ja ein typus, eine Figur), so erhalten wir die Lösung (warum statt „typus“ „tibus“ steht, wird im Folgenden sofort klar werden):

honorificae-habilitudinis ita typus (honorifica-habilitudine ita typus)

Englisch: that is a type of honorific ability

Deutsch: das ist eine Figur von ausgezeichneter Geschicklichkeit.

Und nimmt man die Silbe „tibus“ mit der vorhergehenden Silbe „a“ zusammen: „atibus“, so erhält man einen ganz ähnlichen Sinn. „Atypus“, bereits bei den Römern corumpirt zu „atubus“ und attubus“ (Nota bene mit b statt p!) bedeutet einen Stotterer, einen Stammer, einen, der nicht klar mit der Sprache herausgeht, einen Dissimulanten. Gesamtsinn: das ist ein Dissimulant von ausserordentlicher Geschicklichkeit. Und Bacon's Schema ist gleichsam ein Zusammenstottern des langen Wortes aus einzelnen Silben.

Bedeutet nun das Wort honorificabilitudinitibus in dem mit W. Shakespeare's Namen bezeichneten Lustspiele „Verlorne Liebesmüh“ dasselbe? Oder erhalten wir etwa hier weiteren Aufschluss?

Gleich nachdem es ausgesprochen worden ist, fragt der Page Motte: „What is Ab speld backward?“ (Was ist Ab rückwärts buchstabirt?) Die Antwort lautet: „Ba.“ Darauf wird vom fünften Vocal gesprochen. Nun ist aber die Silbe „ab“ in dem grossen Wortungethüm honorificabilitudinitibus die fünfte Silbe. Ist das also nicht vielleicht eine Aufforderung, das ganze lange Wort rückwärts zu buchstabiren? Machen wir den Versuch:

subitatinidutilibacifironoh.

Die Philologen werden auch darin wieder nichts als ein Wortungeheuer sehen wollen. Aber gemacht! Versuchen wir, indem wir auch hier das Bacon'sche Schema aufstellen, die Lösung:

- | | |
|-----|-----------------------------|
| 1. | sub |
| 2. | subit |
| 3. | subitat |
| 4. | subitatin |
| 5. | subitatinid |
| 6. | subitatinidut |
| 7. | subitatinidutil |
| 8. | subitatinidutilib |
| 9. | subitatinidutilibac |
| 10. | subitatinidutilibacif |
| 11. | subitatinidutilibacifir |
| 12. | subitatinidutilibacifiron |
| 13. | subitatinidutilibacifironoh |

Was bedeutet das?

1. sub Lateinisch: unter.
2. subit Lateinisch: er versteckt sich, er kommt hervor.
3. subitat Lateinisch: er erscheint plötzlich, oder: es erscheint plötzlich.
(Nota bene: Stünde im ursprünglichen Worte „typus“, so würde jetzt die Bedeutung des „subitat“ — das Wort sähe dann „supytat“ aus — zu stark verwischt werden.)
4. subitat in Lateinisch: es erscheint plötzlich in.
5. subitat in id Lateinisch: es erscheint plötzlich darin oder deswegen.
9. subitat in id utili bac Lateinisch: es erscheint plötzlich darin dem Geschickten bac.

Oder, da wir aus dem Lustspiel ersehen, wie die Silbe Ba auch gross geschrieben werden kann:

9. es erscheint darin plötzlich dem Geschickten Ba, bez. Bac.
13. subitat in id utili Bacifron oh Lateinisch: es erscheint darin plötzlich dem Geschickten Bacifron, oh, ach! (Ausruf der römischen Lustspieldichter.)

Und was ist Bacifron? Ein Wort, das mit Bac beginnt und auf on endet, das in der Mitte ein f hat, und mit Ausnahme des s alle Buchstaben enthält, die in den Namen Francis und Bacon vorkommen.

Weiteren Aufschluss aber erhalten wir wieder im Lustspiele. Hier wird gefragt, nachdem die Silbe Ba zu Tage getreten ist: „Quis, quis, thou Consonant?“ (Wer, wer, du Consonant?) Das heisst, es taucht neben Ba ein Wort mit der Anfangsilbe Con auf, und es wird zweimal nach einer Person gefragt. Ferner hören wir im Lustspiele, dass der Vocal i auch gross geschrieben werden kann. Dann ist es I, das englische ich. Halten wir das im räthselhaften Worte Bacifron ebenso, so er giebt sich:

Bac I f I r on
Bac ich f ich r on,

also zweimal ich, die Buchstaben fr und die Silben Bac und on.

Aber alles übrige war Lateinisch?! Gut, fassen wir i, bez. I zunächst als ein abgekürztes „ipse“ (ich selbst, er selbst) auf, so erhalten wir:

Bac i(pse) f i(pse) r on.
Bac selbst f selbst r on.

Oder fassen wir I einmal als Zahlwort „unus“ (alte Form oenus), englisch: one (eins) auf, und lesen das zweite i mit ron zusammen, so erhalten wir:

Bac unus f iron. oh!

Bac oenus f iron. oh!

Bac one f iron. oh!

Mithin: Bacunus, Bacoenus oder Bacone f iron. oh!

Deutsch: o ironischer, schelmischer, dissimulirender f. Bacon!

oder: ein gewisser Bac. f. ironisch, oh!

Summa Summarum:

honorificabilitudinitatibus

honorificae habilitudinis ita typus/subitat in id utili: Bacone f iron. oh!

Deutsch: Das ist eine Figur von ausserordentlicher Geschicklichkeit/erscheint darin plötzlich dem Geschickten ein ironischer f. Bacon!

Wem es beliebt, der mag auch lesen:

Ba cif iron oh

Ba ciphratus ironice oh!

Bacon ironisch chiffriert oh!

oder: Ba cif iron o h

Ba ciphrati ironice opus hoc

das ist ein Werk des schelmisch chiffrierten Ba.

oder: Bac f iron o h

Baconi Francisci ironici opus hoc

das ist ein Werk des ironischen Francis Bacon.

Immer ist und bleibt der Sinn derselbe, das heisst: in dem mit W. Shakespeare's Namen bezeichneten Lustspiel ein lateinisches Geständniss Francis Bacon's, dass er der wahre Lustspieldichter ist.

Aber nicht genug. Die erste Hälfte des Wortes honorificabilitudinitatibus giebt für sich allein vorwärts und rückwärts gelesen, auch in englisch, einen reizenden Doppelsinn:

honorificab bacifronoh

honor if I cap bac if I ron oh,

deutsch: wenn ich Ehre verberge, wenn ich zurücklaufe, oh!

In diesem Sinne lässt sich denn das Ganze auch anderthalbfach lesen und so deuten:

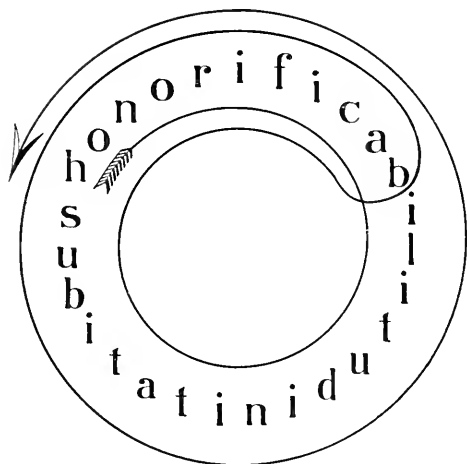
vorwärts:

dasselbe rückwärts:

honorificabilitudinitatibus-honorificab/bacifronoh-subitatimidutilibacifronoh
honorific(ae h)abilitudin(is) ita typus, honor if I cap/bac if I ron, oh sub-
itat in id utili: Bacone f ironice oh!

Deutsch: Das ist eine Figur von ausserordentlicher Geschicklichkeit, wenn ich Ehre verberge; wenn ich zurücklaufe, ach, erscheint plötzlich dem Geschickten: o ironischer F. Bacon!

Schematisch würde sich das am besten durch kreisförmige Anordnung des Räthselwortes darstellen lassen:



Erst von h bis b anderthalb Mal rechts herum im Kreise, dann von b bis h anderthalb Mal links herum im Kreise.

Der Kreis allein kann rechts herum auch bei i oder bei t begonnen werden:

ita typus honorificae habitudinis

oder: typus honorificae habitudinis ita

Oder links herum bei o:

oh subitat in id utili: Baconus ironicus!

So lässt sich an sechs verschiedenen Stellen beginnen, und immer erhält man einen trefflichen und denselben Sinn.

Nebenbei gesagt tritt das Wort *habilitudo*, englisch *ability*, gleich im ersten Satze des ersten Essays 1597 zweimal auf.

Und wer versuchen wollte, die *i* des langen Wortes alle als *I* (ich) aufzufassen und die nächste Silbe als Zeitwort oder als Interjection, der würde zu folgenden Ergebnissen kommen:

I fic (I fig) ich verspötte

I cab (I cap) ich verberge

I li (I lie) ich lüge

I tud (I tut) ich bah!

I nit (I knit) ich verknüpfe

I tat ich Potz Blitz!

I bush ich verberge im Busch.

Oder rückwärts im Worte subitatinidutilibacifironoh:

I tat ich Potz Blitz!
I nid (I knit) ich verknüpfe
I dot (I do't, I do it) ich thue es
I li (I lie) ich lüge
I bac (I back) ich zurück
I f ich F
I ron (I run) ich laufe

Und auch wenn wir im Worte Bacifiron das i als Ausruf auffassen „aye“ (alte Form I!, lateinisch immo! ja, wahrlich, wirklich!), oder als „ey“ (gleich eh! ach! sieh da!), oder als „eye“ (schau, betrachte), oder gar als spanisch „y“ (und), oder als consonantisches i (j oder J), so dass es „jot“ Pünktchen, Kleinigkeit, der bescheidene), dass es J., Abkürzung von „Judge“ (Richter) bedeutet (Bacon war Judge), oder „jovial“ — der Sinn bleibt auch dann immer der gleiche.

Entschieden haben die Philologen Unrecht, wenn sie oberflächlich sagen: „a word proverbial for its length.“ Dass etwas darin steckt, vorwärts und rückwärts, von h und von s begonnen, ist nach dem eben Erörterten ausser Zweifel. Trotzdem ist zu erwarten, man wird mir von philologischer Seite wieder einwerfen, ich habe alles nur hineingelesen, alles hineingefabelt.

Ich aber bin überzeugt, nur das wieder neu zusammengefabelt zu haben, was der grosse Humorist, der schelmische Francis Bacon, der wahre Shakespeare-Dichter, einst selbst in das Wort hineingefabelt hat.

Wer aber behaupten wollte, und es giebt deren immer, es lasse sich in ein so langes Wort alles hinein- und herauslesen, den ersuchen wir, gefälligst den Namen William Shakespeare oder Wolfgang Goethe herauszulesen.

Und ist dieses Wort- und Buchstabenspiel etwas gar so Aussergewöhnliches? Durchaus nicht. Grosse Geister haben an derlei immer nebenher Gefallen gefunden. François Rabelais, der grosse Vorläufer Bacon-Shakespeare's, verstellte die Buchstaben seines Namens in Alcofribas Nasier, Arouet l. i. (Arouet le jeune, Arouet junior) in Voltaire, Grimmlausen schuf sich ein Dutzend Namens-Anagramme. Selbst Wieland und Goethe spielten, wie wir in unserer „Kunst des Pseudonyms“ nachgewiesen haben, auf anonymen Titelblättern und Buchanfängen mit den Silben ihrer Namen; und Arthur Schopenhauer erfand das Wort „Reliefpfeiler“, das vorwärts und rückwärts gelesen gleich lautet.

Von **Edwin Bormann** erschienen und sind durch jede Buchhandlung oder direct von **Edwin Bormann's Selbstverlag** in **Leipzig** zu beziehen:

Das Shakespeare-Geheimniss.

356 Seiten Text, 68 Seiten Abbildungen, 2 Buntdrucktabellen. Cartonirt M. 20.—, Halbfranzband M. 22,50.

The Shakespeare Secret.

Translated from the German by Harry Brett. Englischer Leinwandband M. 20.—.

Der Anekdotenschatz Bacon-Shakespeare's.

Cartonirt M. 10.—, Halbfranzband M. 12.—.

Bacon-Shakespeare's Venus und Adonis.

300 Seiten Text mit ca. 150 Abbildungen. Cartonirt M. 20.—, Halbfranzband M. 22,50.

Der historische Beweis der Bacon-Shakespeare-Theorie.

Geheftet M. 5.—.

Neue Shakespeare-Enthüllungen.

Heft I. Cartonirt M. 1.—.

Neue Shakespeare-Enthüllungen.

Heft II. Cartonirt M. 1.—.

Der Lucretia-Beweis der Bacon-Shakespeare-Theorie.

Geheftet M. 1.—.

Shakespeare's Debut.

Geheftet M. —,60.

Der Kampf um Shakespeare.

Humoristisches Märcchendrama in einem Acte. Geheftet M. 1,50, Leinwandband M. 2,50.

Die Kunst des Pseudonyms.

Reich illustriert. Gebunden M. 12.—.

300 Geistesblitze und Anderes von und über Bacon-Shakespeare-Marlowe.

Ein sehr mannigfaltiges und reichhaltiges Werk von weit über 400 Seiten. Gebunden M. 20.—.

Das Drama König Heinrich der Achte.

Neu übersetzt, erläutert und eingeleitet. Gebunden M. 6.—.

Das Lustspiel Der Kaufmann von Venedig.

Neu übersetzt und eingeleitet. Gebunden M. 5.—.

PR	Bormann -
2945	Der Shakespeare-
B64s	dichter, wer
	war's

PR
2945
B64s

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

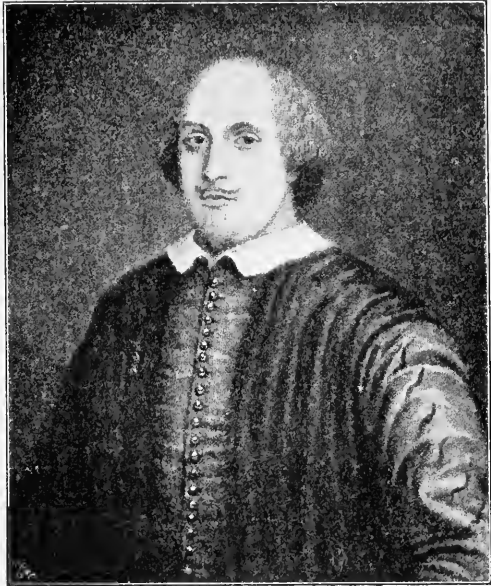


AA 000 369 203 5



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

1. Die Stratford-Büste.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

2. Das Stratford-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

3. Das **Burn-Porträt.**



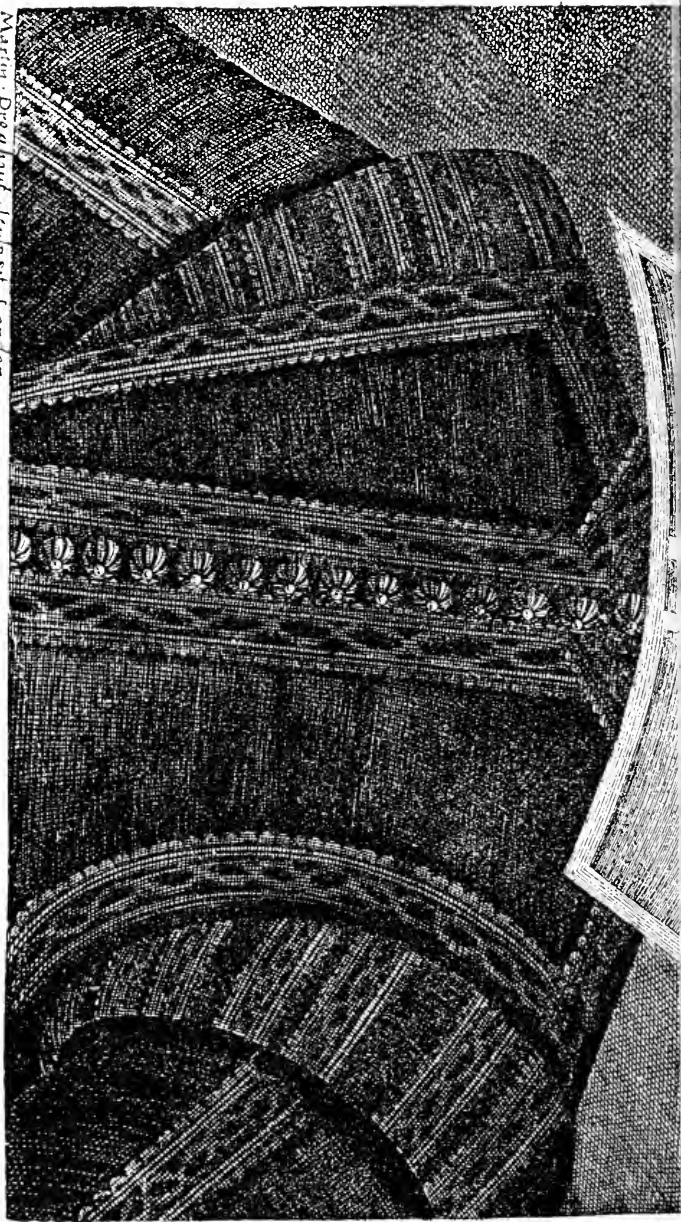
Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

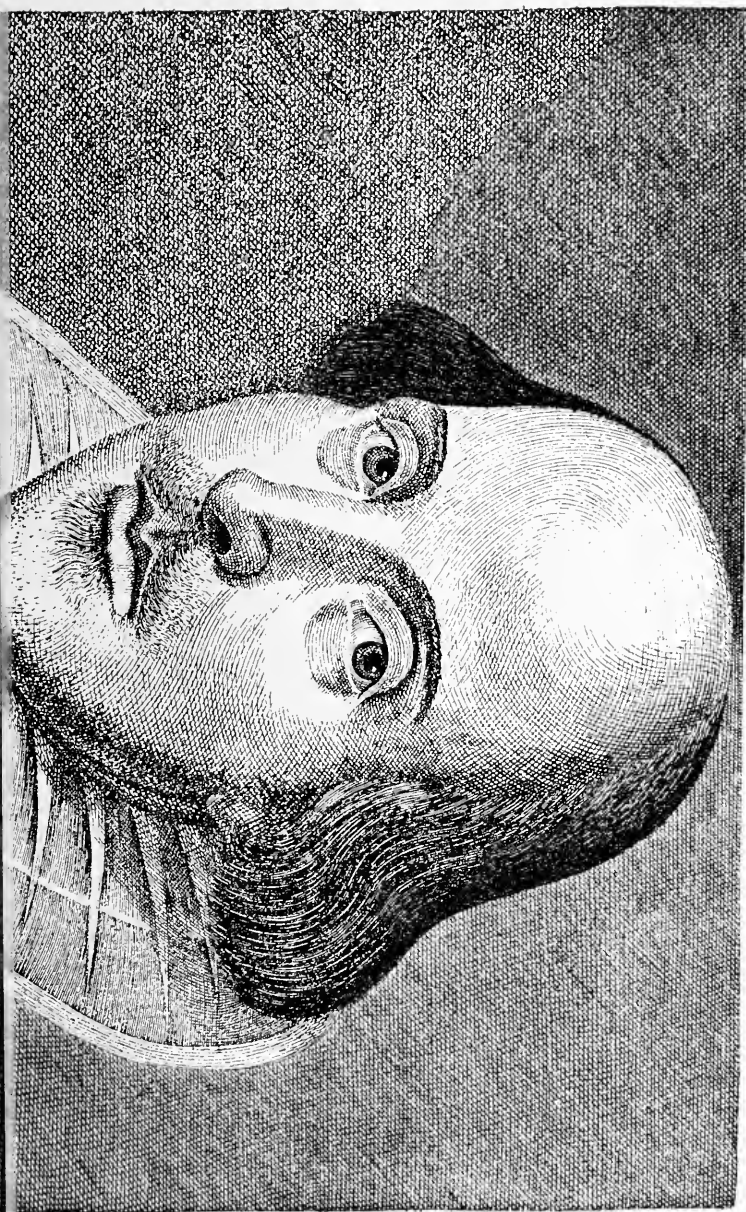
4. Das Zincke-Porträt.

Der Shakespeare-Dichter WER WARS? und WIE SAH ER AUS?

5. Der Droeshout-Kupferstich.

Martin. Dredlow & Sons. London.







Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

6. Der Marshall-Kupferstich.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

7. Das Flower-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

8. Das Ely-Haus-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

9. Das Felton-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

10. Das **Hilliard-Miniaturbild.**



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

II. Das Auriol-Miniaturbild.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

12. Das Zucchero-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WARS? und WIE SAH ER AUS?

13. Das Boston-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

14. Die Becker-Maske.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

15. Das Chandos-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

16. Der Tauchnitz-Edition-Stahlstich.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

17. Das Dunford-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

18. Das Zoust-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

19. Das Stage-Portrait.



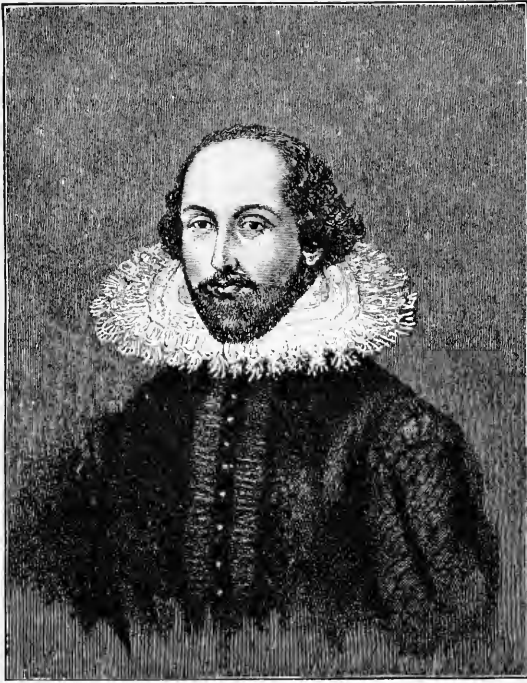
Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

20. Die Garrick-Club-Büste.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

21. Das Janssens-Porträt in England.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

22. Das Janssens-Porträt in Deutschland.



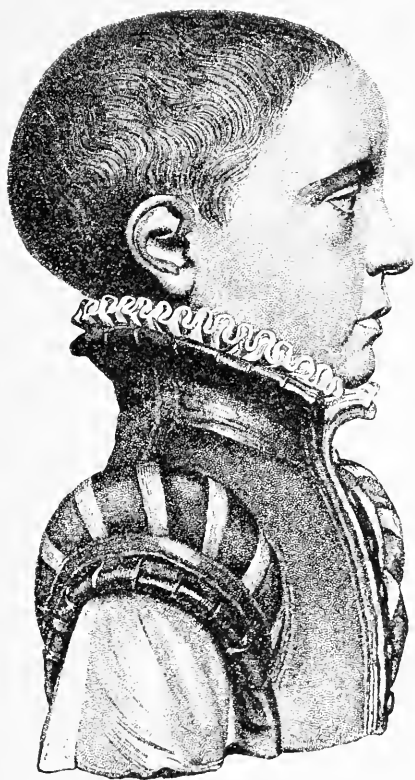
Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

23. Das Ashborne-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

24. Das Gilliland-Porträt.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

25. **Francis-Bacon. Die Knaben-Büste.**



Der Shakespeare-Dichter WER WARS? und WIE SAH ER AUS?

26. Francis Bacon. Das Hilliard-Miniaturbild.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

27. **Francis Bacon. Das erste Van-Somer-Porträt.**



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

28. Francis Bacon. Der Vertue-Kupferstich.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

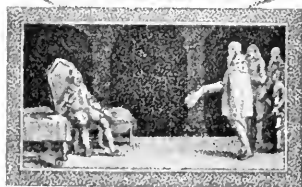
29. Francis Bacon. Der Stahlstich bei Donnelly.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

30. Francis Bacon. Das Oliver-Miniaturbild.

31. Francis Bacon. Der Houbraken-Kupferstich.



Der Shakespeare-Dichter WER WARS? und WIE SAH ER AUS?

32. Francis Bacon. Der Chapman-Kupferstich.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

33. Francis Bacon. Der Kupferstich in *Sylva Sylvarum*.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

34. **Francis Bacon.**

Der Kupferstich in der Frankfurter Bacon-Ausgabe.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

35. Francis Bacon.

Der Stahlstich in der Spedding'schen Ausgabe.



GRAVEUR, le papier de ce liure
Où BACON a peint son scauoir,
Aira sur le temps ce pouuoir,
Qu'il durera plus que ton cuire.

Crisp. van

Pos. Jan. Fris.

Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?
36. Francis Bacon. Der Crispin-van-Pass-junior-Kupferstich.



QUOD FELICITER VOTUM REIP: LITERARUM
 V.C. FRAN. DE VERULAMIO PHILOSOPH: LIBERTATIS
 ASSERTOR AVDAX. SCIENTIARUM REPARATOR FELIX
 ACUMINA MENTISQ: MAGNVS ARBITER INCURVIS
 MAX: TERRARUM ORBIS SICUT: OXON: CANIBO HANC
 SUAM INSTITUT: VOTO SUSCEPTO VIVUS DECERNEBAT
 OBIIIT V N OX: APRIL II D: N: KAROLI I.
 PP. ANO: 1626: xxvi.

Der Shakespeare-Dichter WER WARS? und WIE SAH ER AUS?

37. **Francis Bacon. Der Marshall-Kupferstich.**



Der Shakespeare-Dichter WER WARS? und WIE SAH ER AUS?

38. Francis Bacon. Die Saint-Albans-Statue.

Naturaufnahme.



FRANCISCVS BARO DE VERULAS^{ET MS} H^UALE VIL^U
SEV NOTORIEVS TITVLIS
SCIENTIARVM LYKEN FACVLLAE LEX
SIC SEDEBAT

QUI POSTQVAM OMNIA NATURALIS SAPIENTIAE
ET CIVILIS ARCANAE ENGLVSSSET
NATVRAE DECRETVM EXPERVIT
COMPOSITA SOLVANTVR
AN^U DNI MDCXXVI
ÆTAT^U LXVII

TAVRI VILU
M M
THOMAS HEAVTYS
ALFREDVS SYLFOR
DEPVASTI AMBIVATOR

Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?

39. Francis Bacon. Die Saint-Albans-Statue.

Nach Montagu's Ausgabe.



Der Shakespeare-Dichter WER WAR'S? und WIE SAH ER AUS?
40. **Francis Bacon. Der Oberkörper der Saint-Albans-Statue.**
Naturaufnahme.

