

Werk

Titel: Miscellen

Ort: Berlin

Jahr: 1869

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0004|log22

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Miscellen.

I. Die Fechtscene im Hamlet.

Die vielen Zweifel und Fragen über die Ausführbarkeit der Bühnenweisung „*Laertes wounds Hamlet, then in shuffling they change rapiers and Hamlet wounds Laertes*“, sind so allgemein bekannt, dass es keiner Rechtfertigung bedarf, dieselbe genauer als es bisher geschehen ist zu erläutern. Die erste Frage ist, wie Laertes bei einem solchen Fechtspiele zu einem spitzen Rapier kommen könne, ohne bei den ausdrücklich genannten Kampfrichtern Widerspruch zu finden? Dass auch diese von dem arglistigen König gewonnen und beherrscht seien, hat zwar nach den Worten des älteren Textes deshalb etwas für sich, weil dort der Gedanke, ein vergiftetes Rapier zu gebrauchen, von dem König selbst ausgeht. Doch ist diese Auskunft an sich selbst kaum genügend; und überdiess hebt sie die weit wichtigere Frage nicht auf: wie soll das geschehen können, ohne dass Hamlet den Betrug bemerkt? Allerdings wird diesem Bedenken mit folgenden Worten des Königs (A. IV. Sc. 7) begegnet: „*he being remiss, most generous, and free from all contriving, will not peruse the rapiers.*“ Aber dies kann nur auf die Möglichkeit bezogen werden, ein spitzes Rapier bereit zu halten, ohne dass es Hamlet bemerkt; denn unmittelbar darauf folgt: „*so that with ease, or with a little shuffling, you may choose a sword unbated;*“ wogegen das Bedenken, dass Hamlet bei dem ersten Antreten zum Fechtspiele das spitze Rapier in der Hand des Laertes bemerken könne, nicht beseitigt ist. Man darf dabei nicht vergessen, dass dieses Fechtspiel, in der Umgebung des gesammten Hofes und mit der ausdrücklichen Absicht einer königlichen Wette veranstaltet, mit allen den Ceremonien gedacht werden muss, welche bei Uebungen in der Fechtkunst seit langer Zeit üblich waren und heute noch, wenn gleich in beschränkterem Maasse, beobachtet werden. Zuerst sind die Rapiere, kreuzweis über einander gehalten, von dem Secundanten des Herausforderers an den Herausgeforderten zu präsentiren. Dieser ist im vorliegenden Falle Hamlet, der also zuerst wählt. Hier, könnte man meinen, sei das „*shuffling*“ anzubringen, damit Hamlet nicht das spitze Rapier ergreife, oder man könnte aus den Worten des Laertes: „*This is too heavy, let me see another*“ den Schluss ziehn wollen, er vertausche schon jetzt das stumpfe Rapier mit einem spitzen. Das ist aber im höchsten Grade

unwahrscheinlich, denn nähme man auch an, dass dieser Act, der durch die Worte des Königs „*Give them the foils, young Osrick*“ ausdrücklich geboten ist, mit der grössten Formlosigkeit ausgeführt würde, so bleiben noch andere Bedenken stehn. Um die Aufmerksamkeit Hamlet's auf die gegenseitigen Rapiere zu bezeichnen, lässt ihn der Dichter ausdrücklich fragen: *These foils have all a length?* Dann müssen noch mehrere, ziemlich weitläufige Ceremonien, in Reverenzen, Salutiren mit der Klinge, Avanciren und Retiriren, Abnehmen der Mensur, Apellgeben mit dem rechten Fusse und Küssen des Degens folgen, so dass, wenn nicht Hamlet ganz mit Blindheit geschlagen sein soll, es undenkbar ist, dass er die spitze Klinge in den Händen seines Gegners nicht bemerken sollte. Unter diesen Umständen bin ich daher der festen Ueberzeugung, die Vertauschung des abgestumpften Rapiers mit einer spitzen Klinge kann nach des Dichters Intention erst nach dem zweiten Gange Statt finden, wo nach den Worten des Laertes: *A touch, a touch, I do confess*, augenscheinlich eine Pause eintritt, und wo angenommen werden darf, dass Hamlet durch den Wettkampf selbst, sowie durch den zweimal gewonnenen Sieg erhitzt genug ist, um ihm eine geringere Fähigkeit zur Entdeckung des Betrugs zuzutrauen. Wahrscheinlich hat sich Laertes kurz vor den herausfordernden Worten „*Have at you*“ welche den Beginn des dritten Ganges bezeichnen und den Stempel einer des Erfolges sichern Stimmung tragen, durch irgend einen Kunstgriff, und selbstverständlich mit Hilfe eines Complicen, des spitzen Rapiers bemächtigt.

Die zweite schwierigere Frage ist: wie ist es möglich, dass Hamlet das Rapier des Laertes und dieser das Rapier seines Gegners in die Hand bekommt? Die an der Spitze stehende Bühnenweisung ist der Folio von 1623 entnommen und scheint daher allen Editionen genügend, sowie denn auch alle Uebersetzer — mit Ausnahme von dem Franzosen: Le Tourneur, der ein bedeutsames Wort hinzusetzt — nicht mehr als die Verdeutschung derselben geben. In der Quarto 1603 dagegen steht: *They catch one another's rapiers and both are wounded*. — Wo möglich noch dunkler. — Um nun dieser Dunkelheit abzuhelfen sind schon mannichfaltige Erklärungen versucht worden, von denen aber keine dem Uebel abhilft, weil dabei theils unstatthafte theils unausführbare Mittel in Vorschlag gebracht werden. Dass die kämpfenden Parteien während der Pausen zwischen den Gängen ihre Waffen auf gut Glück aus der Hand legen und dadurch eine zufällige Verwechselung möglich werden sollte — wie dies von Delius und zum Theil auch von Tieck vorausgesetzt wird — ist mit den Gebräuchen und dem Anstande solcher Fechtspiele völlig unvereinbar. Ueberdies erscheint es im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass Laertes, nachdem er einmal das vergiftete Rapier ergriffen hat, dasselbe nur einen Moment, geschweige denn, nachdem ihm die Verwundung Hamlet's gelungen ist, gutwillig aus der Hand geben sollte. Ferner ist es nicht denkbar, dass, wie einige wollen, dem Laertes das Rapier unachtsamer Weise aus der Hand falle und Hamlet es zu dem seinigen mache. Denn abgesehen davon, dass dies eine unerhörte Ungeschicklichkeit des Laertes voraussetzen hiesse, widerspricht eine solche Handlungsweise Hamlet's allen Gesetzen der Fechtkunst, da einem Fechter, dessen Gegner, sei es durch Zufall oder durch des anderen Fechters Geschick, seine Waffe verliert, nichts Anderes obliegt, als diesen aufzufordern, dass er sich als

überwunden bekenne, und hernach die zu Boden gefallene Waffe ihm wieder zu übergeben. Doch wollten wir auch diese Ansprüche einer — vielleicht überspannten — Courtoisie aus den Augen setzen, so würde uns dennoch der Text entgegenstehn. Nach jedem vorhergehenden Gange ist eine, wenn auch noch so kurze Pause. Hier keine Spur davon. Mit den Worten: „*Have at you*“ tritt Laertes wieder an, nachdem Osrick eben erst mit den Worten: „*Nothing, neither way*“ eine kurze Pause im Gefecht bezeichnet hatte; unmittelbar nach jenen Worten des Laertes, die Bühnenweisung mit der gegenseitigen Verwundung, fast gleichzeitig der Ausruf des Königs: „*Part them, they are incensed.*“ Hier springen vielleicht beide Kämpfer einen Augenblick zurück; denn Hamlet ruft: *Nay, come again.* In demselben Moment fällt die Königin, und Osrick's Aufmerksamkeit wird für einen Augenblick abgezogen, wogegen Horatio schon bemerkt, dass beide Fechter bluten. Die Absicht, dass dies Alles Schlag auf Schlag gehn solle, scheint mir unzweifelhaft. Jede Pause, ja jedes Zaudern müsste daher, meines Erachtens, der Intention des Dichters entschieden widersprechen.

Um nun dieses Problem in der Aufführung zu lösen, giebt es, wie ich annehme, nur das Eine Mittel, das sich in den Regeln der Fechtschule von selbst anbietet, und das ist die Lection „des Desarmirens mit der linken Hand.“ Der französische Uebersetzer hat möglicher Weise diese Lection gekannt, da er die obige Bühnenweisung mit folgenden Worten umschreibt: *Laerte blesse Hamlet, et dans la chaleur de l'assaut ils se désarment et changent de fleuret, et Hamlet blesse Laerte.* Die Anweisung zu dieser Lection des Desarmirens ist, soviel ich mich aus meiner Schulzeit erinnere, ungefähr folgende: Sobald der Gegner gestossen hat und im Begriff ist, in die Parade zurückzukehren, giebt man eine möglichst kräftige Battute (d. h. einen an der Klinge des Gegners herabgleitenden Schlag) um die Klinge des Gegners aus der Richtung, wo möglich mit der Spitze nach abwärts zu bringen, gleichzeitig tritt man mit dem linken Fuss dicht neben die Aussenseite des rechten Fusses vom Gegner, ergreift mit der linken Hand das Stichblatt vom Rapier des Gegners und sucht dasselbe durch einen kräftigen Druck von oben nach unten der Faust zu entwinden; gelingt dieses Manöver, so setzt man dem Gegner die Spitze des Degens auf die Brust und nöthigt ihn sich für überwunden zu erklären. Wenn es dem Gegner nicht gelingt der Battute zu widerstehen, wodurch er der Möglichkeit beraubt wird, den Angreifenden mit der Spitze des Degens zurückzuhalten, so bleibt ihm nichts übrig, als dem Angriff dasselbe Manöver entgegenzusetzen und auf gleiche Weise die Waffe des Angreifenden in seine Hand zu bekommen. Bei Fechtern von gleicher Gewandtheit ist dies das gewöhnliche Resultat, wobei dann ein Fechter mit dem Andern den Platz wechselt, und der Kampf ohne Verzug fortgesetzt wird. Es versteht sich von selbst, dass bei der Ausführung dieses Manövers der grösste Anstand gewahrt werden muss, und dass es dabei niemals zu einer unschicklichen Balgerei kommen darf, wie sie L. Tieck (Dramat. Blätter II. 73) auf dem englischen Theater gesehen zu haben behauptet.

Dass man auf diese Art der Ausführung der, allerdings nur dürftigen, Bühnenweisung nicht lange schon gekommen ist, darf nicht Wunder nehmen,¹⁾

¹⁾ Ob der berühmte Schauspieler Wolf dieselbe in der von mir angege-

denn die feineren Gebräuche und Formen in der französischen Fechtkunst sind überhaupt in der letzten Zeit mehr vernachlässigt worden. Das von mir beschriebene Manöver wurde mir schon vor mehr als fünfzig Jahren von einem französischen Fechtmeister, der mein Lehrer war, als äusserst gefährlich und in der Regel erfolglos bezeichnet, so dass seine Anwendung nicht rathsam sei. Damit stimmt die Anweisung des Fleuretfechtens für die königlich sächsische Armee überein, wo zwar im 5. Abschnitt sub No. 19 diese Lection beschrieben, zugleich aber auch bemerkt ist, dass ihre Ausführung mit grosser Gefahr verbunden sei. Es kann daher Mancher in neuerer Zeit vielen Fechtassauts beigewohnt haben, ohne dass er jemals dieses Manöver zu Gesicht bekommen hat. Dagegen war zur Zeit Shakespeare's aller Wahrscheinlichkeit nach jener Kunstgriff der Fechtkunst bekannt genug, um vorauszusetzen, dass jeder gewandte Schauspieler wissen werde, was er auf die angeführte Bühnenvweisung zu thun habe.

H. Freih. v. Friesen.

II. English Actors on the Continent.

In a curious German pamphlet I recently met with the following allusion to English actors in Germany:

„Diese That und Königliche Blutstürzung (the execution of Charles the First) wird der gantzen Englischen Nation einen ewigwährenden Schimpff, Hohn und Spott bey andern Völckern verursachen. Ich hab vor dieser Zeit bey andern Nationen, als ich mein Brodt mit Comoedien und Tragoedien spielen gesucht, genugsame Spottreden wieder unser Engeland anhören und einfressen müssen: Da hat man uns nicht anders, als Englische Tanzmännerlein, Comoedien-Spieler, Feyge Memmen, Taschenspieler, Seiltänzer, Zuckerrfresser, Milch und Honigschlucker und dergleichen geheissen. Nach dem nun diese blutige Tragoedie öffentlich zu London auffm Theatro gespielet worden: wie werden unsere Titul nun fallen: Wird es nicht, so bald ein Englisch Mann bey andern Nationen sich wird blicken lassen, heissen: Du Königsmörder, du Rebell, du untreuer Hund, du Ehr und Pflichtvergessener Königsverräther, du Königskinder Berauber, werden die Schotten nicht Büttel und wir Hencker gescholten werden, wird der arme Engelländer solches nicht verschlucken und sich nit verantworten wollen, da wird es à verbis ad verbera kommen, und mancher unschuldiger Engelländer mit blutigem Kopffe nach Hause kommen oder gar ins Grasz beissen müssen.“

The pamphlet is entitled:

benen Weise ausgeführt habe, kann ich nicht mit Bestimmtheit behaupten. Ich möchte es aber glauben, weil ich mich bestimmt erinnere, dass er die Fechterscene mit ausserordentlicher Gewandtheit und ungemeinem Anstand ausführte, so dass auch an dieser Stelle nichts Gewaltiges oder Störendes zu bemerken war.

Gesprech
zwischen dem
Englischen Bickelhering
und
Frantzösischen Schanpetasen
über das
Schändliche Hinrichten
Königl. Majestät in Engeland
Schott- und Irland.

(without place or date. 16 pages 4^o.)

The title-page is adorned with a very interesting engraving, representing Schanpetasche (sic) — no doubt a corruption of the typical hero of the old French farces, Jean Potage — and Bickel-Hering (Pickleherring), the English comic type. The two figures, of about a finger's length, are remarkable as giving, most probably, a faithful representation of the stage costume of the two popular heroes at that period (about 1649). Each figure is marked with its name.

Schanpetasche is accosted as a Frenchman by the other speaker:

„... du kanst auch nur auff gut Calvinisch unserm Herrn Gott die Schuld geben, wie kanstu doch so leichtfertig von einer solchen Schandthat reden, ich glaub ihr Frantzmänner, wenn ihr hättet gekunt und ihr euren König in euren Klauen gehabt, ihr hättet ihm eben dürfen so mitspielen, und hernach, wie unsere erbare Vögel, auch die Regierung an sich ziehen.

Schanpetase.

Wer weisz, ob es nicht besser wäre, durch viele geregieret zu werden, als von einem.

Bickelhering.

Halts Maul, du Affengesicht, ¹⁾ du verstehest die Sache nicht, etc.“

Jean Potage is dressed in a short, loose jacket, long and very wide trousers and a small mantle hanging from one shoulder; he wears a broad-brimmed, flappy hat, and has the traditional wooden sword in his hand. Pickleherring, who calls himself an Englishman, is dressed military-like; his figure reminds us of Shakespeare's swaggering Pistol and Ben Jonson's Captain Bobadill. His hat is like a Tyrolian hat, but twice as high, and decorated with two very long cock's feathers; he wears a short, closely-fitting jacket with big buttons, an excessively broad ruff, short but wide trousers and low shoes; a short sword or cutlass completes his costume. The last lines of the „Gesprech“ have an allusion to their dress:

„Schanpetase.

Unser Herr Gott ist ein gerechter Gott, wird es wohl enden und wenden, dasz die Unschuldigen erhalten, hingegen die schuldigen ihren wohlverdienten Lohn, wie dem Blutsrath adhaerenten, dem Dorislaw im Haag schon widerfahren, empfangen werden.

Bickelhering.

Nun so mag es seyn, ich gedenke mir auch noch ein neu Mänteligen davon zu tragen.

¹⁾ Among the common people in England monkey is still a favourite nickname for a Frenchman.

Schanpetase.

Und ich eine neue und bessere Schlappe, die ich ein halb Schock mal uff alamodische Art verändern kann.“

As to the word Pickleherring or Pickelhäring, in the histrionic sense, I think the etymologists are too deep. They say pickeln means in Low-Saxon to cut jokes, and häring the old word hringi, that is chief, principal; and so Pickelhäring: first joker, chief clown. Why can the word not simply be a nickname? There seems to have existed a mysterious relation between the favourite jester and the favourite dish of a nation. The French had their Jean Potage, the Germans their Hans Wurst, the Italians their Maccheroni — why not the English their Pickleherring? I was sometimes inclined to see in Pickleherring (Dutch: Pekelharing) a Dutchman by origin, as the Dutch are celebrated for their pekelharing, and very fond themselves of „Hollands Zee-banket“ (Holland's sea-confection) as they poetically call it. However I have relinquished the hope of ever being able to call Pickleherring my countryman. Our old comedies and farces bear no traces at all of any family connexion with him, and in our later pieces the name seems to have been borrowed from the Germans.¹⁾

It may be that the Germans received their pickleherring from England, and that the common people, amused when they got not only English pickleherring, but English actors too, thought it a capital joke to apply the name of the fish also to the new importation. In Holland the popular and old nickname for an Englishman is „Engelsche bokking“, English red-herring, which seems to support my conjecture. As in the eyes of the people the clown was the principal actor, the favourite term may subsequently have been conferred on him alone.

Is it not curious that in Germany the English jester was also sometimes called Jann Posset? — Posset was another favourite English dish or drink. Jacob Ayer has written Ein Fasznacht-Spiel, von dem Engelandischen Jann Posset.

In a collection of songs, letters, prologues and sundries, written by our dramatist Bredero, we find an address or prologue, pronounced in „De Oude Kamer“ probably about the year 1614. It is entitled „Gheeft Lust.“ The author seems to be jealous of the English actors, whose representations drew all the people, to the detriment of the Old Society where Bredero's pieces were played. The prologue mentioned is a remarkable piece, valuable for the History of English Actors on the Continent, and, as it is not found in Cohn's excellent work, worthy to be quoted entirely.

„Deucht-rijcke Joffertjes! Wy sijn verwondert waerom dat eenighe Dochtertjes ons Spel niet en hebben komen besichtighen; maer hebben gheschuwet

¹⁾ Andreas Gryphius (1616—1664) has in his Herr Peter Squentz a Pickelhäring „des Königs lustiger Rath.“ G's works were known and some of them imitated in Holland; Adriaan Leeuw translated in 1659 Leo Armenius „vertaald maar besnoeid naar het Duitsch van Gryphius.“ Isaac Vos wrote about the same time Pekelharing in de kist. I cannot say if it is an imitation or an original piece, but Isaac Vos (not Jan) was acquainted with the German language.

als of 't een oneerlijk dinghen ware, daer sy nochtans wel sonder schaemte daghelijcx met een nechtighe ernst naloopen de licht-voetighe Vreemdelinghen, die alle Schelmerijen schijnen gheoorloft te sijn. En ist geen groot verwondering waerdigh, dat een soo loffelijche Borgerye, ende dese Eersame Gemeente dus lang is begogelt geweest door de slimme treken van dat handtgauw en dief-achtigh Volck. Seght ons, ghy voorstanders van de vreemde landt-loopers, wat leereijcke redenen hebt ghy oyt van haer gehoord? Wat stichtelycke waerschuwinge, tot voordeel van andere, hebt ghy oyt van haer gesien? wat deughdelijcke zedigheyt hebt ghy oyt van haer ghespeurt? wat Conincklijke waerdigheijt hebben sy oyt vertoont? O ghy betooverde lieden! Ick hadde gehoopt, dat u beswooren oogen door dese geluckige rijm-eeuw souden geopent worden. Maer wat is 't? Veele van u lieden blyven moetwillens in blintheyt. Ghy rasende menschen! En moet ghy niet bekennen, dat ghy maer hebt ghesien ende ghehoort belachelijcke sottigheden, en veel dozijn-werk van ongevoechelijke brabbel-woorden, en veel ondienstige lichtveerdigheden? Ick wil niet teghen-spreken, datter twee of drie tamelijck wel spelen: Maer, lieve, wat is de reste? een deel gepuffels, buffels, wraeck-gort, uytshot en houten heylichjes. En noch so durft de trotsche, schotsche Enghelsman wel segghen, dat yet treffelijcx te leeren, maer kinderwerck is, dan doch ghemeenelyck, dat man self niet doen en kan, dat veracht men geern. Wy sijn Rederijckers en geen Geck-makers; Voorts soo waerschouw ick al onse verachters, onse scharpe Eglentiertje¹⁾ niet al te hart aan te tasten, of het sou haer op-geblaasen, glaasen kickers oogen, en bonten baviaens backesen heel open schrabben. Wye Toe-luysteraers! Al kan ik niet geen Engelsche tonge spreken: De Hollanders konnen ook wel wat schotsjes reden, en daer heb ick oock vry wat schots afgeleert; ende dat is voor de Schotsen oock schots ten besten: trouwen uyt liefde van onse Camer en mijn Vaderlycke Stadt.

Om de Quack-salvers niet te slachten, die haer kruyderen hoogh prijsen, soo stelle ick ons verschil aen 't gerecht oordeel van de sin-rycke breynen.“

The German and the Dutch quotation prove at the same time that the „English Actors“ were Englishmen and that they performed in the English language, a circumstance which, even after the publication of Cohn's work, is often contradicted in modern books on German literature.

Utrecht, October 1868.

A. C. Loffelt.

III. A German Version of the Novel of Romeo and Juliet.

I think it is Tieck, who has said that Harsdörffer was the first who told in Germany the story of Romeo and Juliet. His „Grosse Schau-Platz jammerlicher Mordgeschichte Bestehend in CC traurigen Begebenheiten“ appeared in 1662. I find the story in a little book printed three years prior to that of Harsdörffer. It is entitled: „Schauplatz der Ver-

¹⁾ The name of the Society.

liebten (Das ist) Jüngst-erbawete Schafferei oder keusche Liebes-Beschreibung der Nymfen Amoena und Amandus, Cratis und Phoebea, Romeo und Julietta: wie auch des freyers in allen gassen. Sampt Anfügung höfflicher schreiben nach itziger Zeit an das löbliche Frawen-zimmer. Francfort. In verlag Matthaei Kempfers. M.D.C.LVIII.“ 12°. 204 pages.

The end of the novel is interesting as it contains the moral tendency which the story was here meant to convey:

„Durch diesen erbärmlichen Fall sind die Capelleten und Montescher vereinigt worden, und haben den beeden Verliebten ein Hérliches Grabmahl aufrichten lassen, welches zu Verona noch heut zu Tage zu sehen ist. Ob wol ihre Liebe ehrlich und ehlich verbunden, so haben sie solche doch nicht ehrlich angefangen, und deszwegen elendiglich hinausgeführt: Massen nicht genug ist, einen guten Vorsatz haben, sondern man musz auch durch rechtmässige Mittel darzu gelangen. Diesen Verliebten könnte man eine solche Grabschrift verfassen.

Die wir uns gar kurtze Zeit
Ehr und ehlich fest geliebet,
Hat die Feindschaft Hasz und Neid
In dem Leben oft betrübet.
Wann die gleich gesinnten Herten
Nach dem Tod einander lieben,
Werden wir in Freuden-Schertzen
Uns in jenem Leben üben.“

Utrecht, October 1868.

A. C. Löffelt.

IV. Glosse zu Shakespeare's Cymbeline (Akt II. Sc. 2.).

Nachdem Jachimo die schlafende Imogen und ihr Zimmer betrachtet hat, sagt er:

*I have enough.
To the trunk again and shut the spring of it. —
Swift, swift, you dragons of the night, that dawning
May bare the raven's eye! I lodge in fear;
Though this a heavenly angel, hell is here. (Clock strikes.)
One, two, three — time, time!*

Die Bühnenweisung „*Goes into the trunk*“, die man in allen modernen Ausgaben nach diesem Monolog findet, hat sicherlich gar zu lange eine ihr nicht gebührende Stelle behauptet und den Sinn der Schlusszeilen getrübt. Bekanntlich ist sie eine spätere Hinzufügung; in der Folio 1623 findet man nach dem Monolog nur ein „*Exit*“, was nichts anders zu sagen hat, als dass der Schauspieler für diesmal fertig sey. Das „*Exit*“ ist wie das „*Enter*“ ein *terminus technicus*; „*Enter*“ bezeichnet, dass eine Person zu agiren hat; „*Exit*“, dass die Person mit dem Agiren fertig ist. Wenn es z. B. in der Folio am Anfang dieser Scene „*Enter Imogen in her Bed and a Lady*“ heisst, musste dies ja ausführlicher so heissen, dass Imogen in ihrem Bette liegend erschei-

nen, die Kammerfrau aber hereintreten solle. Man wird zugleich erkennen, dass die Bühnenweisung „*Exit*“ nach dem Monolog nicht ganz korrekt ist, sondern „*Exeunt*“ heissen müsste.

Wenn man sich nun von der Bühnenweisung nicht länger irremachen lässt und nur an den Text sich hält, so wird man von der Rede des Jachimo den Eindruck bekommen, dass er schon nach den Worten:

„*To the trunk again, and shut the spring of it*“

in die Kiste zurückgegangen ist und den Deckel über sich zugeschlagen hat. Hier also wäre für die moderne Bühnenweisung die rechte Stelle gewesen; die folgenden Worte werden alle von innen gesprochen. *Shut the spring of it!* hat Jachimo sich nicht vergebens zugerufen; denn er sagt gleich nachher: „*I lodge in fear*“ — „*hell is here*“, und giebt also deutlich genug kund, wo er sich jetzt befindet. Dort in der Finsterniss fängt er auch an die Stunden zu zählen, was er, während er die Imogen betrachtete, nicht that; die Zeit verfloss ihm damals interessant genug, jetzt aber wünscht er nur, dass die Drachen der Nacht schnell hinwegfahren mögen, und als er von der Uhr gehört, dass er noch eine reichliche Stunde auszuharren habe, seufzt er: „*Time, time!*“ Der Sinn dieser beiden letzten Worte ist in den Uebersetzungen ganz verloren gegangen; „Höchste Zeit! — „Nun ist es Zeit!“ und dergl. ist, der modernen Bühnenweisung gemäss, aus ihnen geworden.

Auf der alt-englischen Bühne ward aber die Kiste sicherlich nicht präsentiert; Jachimo trat nach den Worten: *To the trunk again* nur hinter einen Vorhang, und die Schlusszeilen des Monologs hatten also die Intention, einen Ersatz für das Nichterscheinen der Kiste zu bieten. Dass diese Ordnung eine geistigere und poetischere war als sie unsere pittoreske Bühne gefordert haben würde, lässt sich wohl nicht läugnen; dem Dichter war das Wort ausreichend, er hatte die materielle Kiste nicht nöthig. Wahrscheinlich wurde die ganze Scene auf der kleinen Bühne im Hintergrunde gespielt; der Vorhang, der diese kleinere von der grösseren Bühne schied, ward auseinandergezogen; man sah die Prinzessin in ihrem Bette liegen, hinter der einen zurückgezogenen Hälfte des Vorhangs stand die imaginäre Kiste, und nachdem Jachimo dort sein „*Time, time!*“ geseufzt, wurden die Teppiche wieder zusammengezogen. Auf eine solche Ordnung deutet auch die spätere Bühnenweisung „*Scene closes*“ hin.

Es kann nun wohl nicht zweifelhaft seyn, wie der Ausdruck „*the raven's eye*“ gemeint sei. Durch die Bühnenweisung verleitet, muss der Leser ihn natürlich vom Auge des Vogels verstehen; und Delius erklärt, dass der Rabe als der am frühesten wache Vogel genannt wird. Man hat doch sicherlich nie sonst etwas derartiges von dem Raben erfahren, und wenn andere Vögel ebenso früh erwachen, ist es sonderbar, gerade den schwarzen, heiseren Raben zum Vorboten des hellen, klaren Morgens zu erwählen. Dem Jachimo, der sich den Morgen als einen Erlöser vorstellt, hätte es näher gelegen, einen heiteren Vogel zu nennen, der mit den Drachen der Nacht — „*you dragons of the night*“ — kontrastiren konnte. Die Lerche, die gleich nachher in dem Ständchen, womit Cloten der Imogen den Hof macht, erwähnt wird:

„*Hark, hark; the lark at heaven's gate sings*“

wäre ihm wohl, wenn er wirklich an die beim Tagesanbruch erwachenden Vögel denken wollte, eher in die Gedanken gekommen; auch pflegt die Lerche

sonst bei Shakespeare, sowie bei allen andern Poeten, als Verkünderin des Morgens bezeichnet zu werden, z. B. in der Balkonszene in Romeo und Julia, und im Sommernachtstraum Akt IV. Sc. 1, wo Puck zu Oberon spricht:

*Fairy king, attend, and mark,
I do hear the morning lark.*

Der Ausdruck „*the raven's eye*“ ist sicherlich auch anders gemeint und steht, wie schon einige englische Kritiker gespürt haben, als Metapher. Unmöglich aber kann, wie diese Kritiker glauben, der Rabe die Nacht bedeuten; denn die Nacht wird ja, — wie A. Dyce, *Shakespeare's Works VII. p. 744* bemerkt, — als eine mit Drachengespann vorüberfahrende Göttin gedacht, ähnlich wie in dem Sommernachtstraum, Akt III. Sc. 2,

*„My fairy lord, this must be done with haste,
For night's swift dragons cut the clouds full fast,
And yonder shines Aurora's harbinger,“* —

und Jachimo kann sich doch nicht in demselben Bilde die Nacht als Göttin und Rabe fingiren. Hierzu kommt endlich, dass das Auge der Nacht, das der Morgen eröffnen soll, etwas ganz unerfassliches bleibt.

Nein, der Rabe soll die Kiste mit ihrer rabenschwarzen Finsterniss bedeuten. Das Auge des Raben ist dann die Oeffnung der Kiste, die Oeffnung, die der Deckel wie ein Augenlid zugeschlossen hält, und Jachimo sehnt die Dämmerung (*the dawning*) herbei, damit sie den Deckel wieder aufthun und die Oeffnung entblößen möge (*may bare*). — Man wird doch wohl nicht fragen ob denn Jachimo in einem Raben und zugleich auch in der Hölle liege? Shakespeare's Bildersprache ist eine leicht bewegliche, von der modernen, ruhigen sehr verschieden; seine Gleichnisse sind von mehr phantastischer als plastischer Art, und lassen sich gar häufig nicht festhalten. Nachdem Jachimo den Deckel über sich zgedrückt hat, vergleicht er die finstere Kiste mit einem Raben, dessen Auge beim Tagesanbruch, wenn die Drachen der Nacht hinweggefahren sind, wieder eröffnet werden wird; aber die Furcht, worin er wohnt: „*I lodge in fear*“ vertreibt dieses Phantasiespiel, womit er sich unmittelbar nach der Einschliessung erheitern wollte, und, an den in seiner Nähe ruhenden himmlischen Engel denkend, fühlt er sich wie in der Hölle. Die Finsterniss der Kiste ist also beider Bilder Urheberin.

In den künftigen Ausgaben des Cymbeline werde denn die Bühnenweisung „*Goes into the trunk*“ vier Zeilen höher hinauf geschoben, damit sie eine wahre Erläuterung des Textes bilden möge.

Kopenhagen im Januar 1869.

Julius Martensen.

V. Zu Schiller's Macbeth.

Emil Palleske's gediegenes Buch: „Schiller's Leben und Werke“ bemerkt zur Bearbeitung des Macbeth (II, 326): „Schiller nahm, wie Goedeke erwiesen, Wagner's und wahrscheinlich Eschenburg's Uebersetzung zu Hülfe, fand indess, als er sich von Frau v. Stein das Original geben liess, er hätte, so wenig er auch das Englische verstehe, klüger gethan, sich gleich anfangs daran zu halten.“

Die hier aufgestellte Wahrscheinlichkeit einer Benutzung der Eschenburg'schen Uebersetzung erhebt sich zur Gewissheit, wenn wir beide Texte neben einander legen: es zeigt sich dann, dass Schiller die Hexenscenen (nur diese sind dort metrisch wiedergegeben), wo er dieselben nicht (aus andern Gründen) durchgreifend veränderte, zum Theil wörtlich übernommen hat.

Bei Eschenburg (Wilhelm's Shakespeare's Schauspiele. Neue verbesserte Auflage. 1779. Bd. XII.) findet sich gleich der Eingang (Akt I, Sc. 1):

Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,
In Donner, in Blitzen, oder in Regen?

und ferner:

Wo der Ort?

Die Haide dort.

In der zweiten Hexenscene (Akt I, Sc. 3) hat Schiller die Erzählung von dem Schiffer, welchen die erste Hexe verfolgt (entsprechend andern durch ihn vorgenommenen Veränderungen) vom Original abweichend neugedichtet; der Scenenschluss aber:

Trommeln! Trommeln! Macbeth kommt! u. s. w.

stimmt wieder mit Eschenburg überein, nur dass aus „des Schicksals Schwestern“ — die Schicksalsschwestern geworden sind, welche sich im Kreise, statt im „Zirkel“ drehen.

Die dritte Hexenscene (Akt III, Sc. 5) bringt in Hekate's Rede folgende Verse Eschenburg's:

Und mich, die Göttin eurer Kraft,
Die einzig alles Unheil schafft,
Mich riefst ihr nicht, euch beizustehn
Und eurer Kunst Triumph zu sehn? (statt „unsrer“)
Und überdiess, was ihr gethan,
Geschah für einen schlechten Mann,
Der eitel, stolz, wie's viele giebt, (statt „spröd und wild“)
Nur seinen Ruhm, nicht euren liebt.

Ferner:

Dass Macbeth, von dem Blendwerk toll, (statt „Dass er von ihrem“)
Verwirrt und tollkühn werden soll.

Endlich aber sind in der vierten Hexenscene (Akt IV, Sc. 1) die Worte, welche das Kochen der HölLENbrühe begleiten, nebst dem Refrain, vollständig beibehalten, mit alleiniger Ausnahme der beiden Zeilen:

Eibenzweige, abgerissen

Bei des Mondes Finsternissen;

statt deren es bei Eschenburg heisst:

Eibenzweig', die man vom Stamm

Bei des Monds Verfinstrung nahm.

Es versteht sich, dass diese Citate kein Vorwurf für Schiller sind, der ein Plagiat nicht begehen wollte und konnte. Er wollte es nicht — dafür bürgt zur Genüge sein Charakter; er konnte es nicht — weil zu Anfang dieses Jahrhunderts (Macbeth wurde nach Schiller's Bearbeitung zum ersten Mal am 14. Mai 1800 gegeben) in den Kreisen, welche sich für Shakespeare interessirten, die Eschenburg'sche Uebersetzung Jedem bekannt war.

Ebenso übernahm Schlegel für den Sommernachtstraum aus Wieland-

Eschenburg: die Namen der Rüpel und der Elfen (nur „Milbe“ wurde mit Motte vertauscht), die Verse: „der Felsen Schooss“ u. s. w. (Akt I, Sc. 2), endlich die vollständige Rüpelkomödie, mit sehr wenigen, nur unwesentlichen Aenderungen. Er behielt auch, statt des Shakespeare'schen fünffüssigen Jamben, den Alexandriner bei — ohne dringende Veranlassung, wie das z. B. die Vossische Uebersetzung darthut, welche in dieser Partie (Bd. I, von Johann Heinrich Voss) im Ganzen höchst gelungen ist und die parodistischen Alliterationen des Originals nicht unberücksichtigt lässt.

Freiburg im Breisgau.

Gisbert Freih. Vincke.

VI. Zu Hamlet I, 2. 1487:2

Jedem Literaturfreunde, jedem Citatenjäger ist das immer auf's neue wiederholte Wort Hamlet's bekannt:

„Er war ein Mann; nehmt Alles nur in Allem!

Ihr werdet nimmer seines Gleichen seh'n!“

So nämlich lautet die Stelle in Schlegel's Uebersetzung: in dieser Form ist sie, man möchte sagen, zum Eigenthum des deutschen Volks geworden, in dieser Fassung hat sie Büchmann unter seine „Geflügelten Worte“ aufgenommen, und noch der jüngst (im Juli 1868) erschienene Vortrag O. Devrient's (Karlsruhe, S. 87) schliesst mit ihr, in nicht eben neuer oder überraschender Weise, seine Charakteristik des Britischen Dichters. Wir meinen, dass der deutschen Philologie die Pflicht obliege, hergebrachten Irrthümern auch in Kleinigkeiten entgegenzutreten; und so mag man uns denn gestatten, in diesem Jahrbuche, als der Centralstelle der deutschen Shakespeare-Studien, mit ein paar Worten die erste Zeile obiger Sentenz zu berichtigen.

Der englische Text — als angemessenes Motto zuerst verwandt unter der Reliefbüste des Dichters in der Shakespeare-Gallery, Pall Mall, London, — lautet bekanntlich folgendermaassen:

„*He was a man, take him for all in all,*

I shall not look upon his like again.“

Wer die Worte: *take him for all in all* mit Schlegel „Nehmt alles nur (?) in allem“ übersetzt, schwächt den Sinn des Originals erheblich ab; denn wenn wir „Alles nur in Allem nehmen,“ so heisst das doch wohl: der Mann hatte seine Schwächen, aber durchschnittlich, die Vorzüge gegen die Schattenseiten abgewogen, bleibt doch zu Gunsten männlicher Tugend ein genügender Ueberschuss. Der Englische Text weiss nichts von solch subtiler Abschätzung; im Gegentheil, der pietätvolle Königssohn erwiedert seinem Freund Horatio auf dessen ihm zu flaes Lob: *he was a goodly (Q. A. gallant) king* — mit superlativer, wenn auch parteilicher Entschiedenheit: *He was a man; take him for all-in-all etc.*

All in all — analog unserem „Alles in Allem“ — bedeutet im Englischen *summa summarum, le comble de* —, die Höhe der Vollendung. Ich weiss aus Shakespeare leider gerade kein Beispiel zu geben für die substantivische Verwendung des *all in all*; dagegen finden wir es Oth. 4, 1 adverbialisch: *you are all-in-all in spleen, And nothing of a man*, = ganz und gar, völlig verrückt. Ebenso weiterhin in derselben Scene: *Is this the noble*

Moor whom our full senate Call all-in-all sufficient? — wo Tieck treffend übersetzt: sein „Eins und Alles nennt“ = allgenügend, allen Aufgaben und Ansprüchen gewachsen. Aehnlich sagen auch die heutigen Engländer: *to be all in all with one* = das Factotum sein bei Jemand; völlig entsprechend unserem Deutschen: „Sie sind ehrgeizig und wollen Alles in Allem sein,“ Olearius Pars. Rosenthal 7, 20; „Mein Vater hatte einen jungen Menschen erzogen, der bei ihm Bedienter, Kammerdiener, Secretär, kurz Alles in Allem gewesen war,“ Goethe 24, 189; „Er war Euch Alles in Allem,“ ders. 8, 171 (sämmliche Beispiele aus J. Grimm D. W. I, 210b.).

Der Hauptfehler freilich der Schlegel'schen Uebersetzung liegt darin, dass sie *all in all* (statt *him*) zum Object nach *take* macht und die Präposition *for* gänzlich übersieht. *To take a person for somebody* oder *something* heisst aber in sehr gewöhnlichem, nicht etwa specifisch Shakespeare'schem Englisch: Jemand für etwas halten oder ansehen, ihn als den oder das gelten lassen. *I am not what you take me for* oder: *What do you take me for?* sind heute tägliche Redensarten. Dass dieser Gebrauch auch schon früher geläufig war, beweisen die von S. Johnson (*Dictionary s. v. Take no. 47* = *to suppose, to receive in thought, to entertain an opinion*) beigebrachten Beispiele, aus A. Pope: *some Tories will take you for a Whig, some Whigs will take you for a Tory*; J. Locke: *to take words for things*; J. Dryden: *to take that for true imitation of nature which has no resemblance of it* — u. ä. Allerdings liegt dieser Bedeutung der Begriff einer Verwechslung des Einen für das Andere zu Grunde; allein der Tausch in Gedanken involvirt fast ebenso oft wie der Irrthum auch die äquivalente Uebereinstimmung oder Identität zweier Personen und Sachen. Für die Sprache Shakespeare's beschränken wir uns hier hinsichtlich des Vorkommens von *to take* = halten für, auf unser Stück. Wir finden da Ha. 5, 2: *I take him to be a soul of great article*, in der Acc. c. Inf. Construction, welcher jene andere mit *for* völlig gleichbedeutend ist; Ha. 1, 3: *these blades — — you must not take for fire*; 1, 3: *that you have ta'en these tenders for true pay*; 4, 2: *Take you me for a sponge, my lord?* — Wer noch Zweifel hegen sollte, dem stellen wir aus der Clarke'schen Concordanz noch ein halbes Dutzend Stellen der ersteren Art zur Verfügung für *to take to be* — dagegen volle zwei Dutzend für *to take* c. Acc. obj. und *for* mit der verglichenen Person oder Gegenstand.

Was die Erklärer betrifft, so schweigt K. Elze (ed. Leipzig 1857) in seinem Commentar über die falsche Schlegelsche Wiedergabe, während der allerneueste Herausgeber Heussi (Parchim 1868) dieselbe ohne Widerrede als unzweifelhaft bestehen lässt. Meines Wissens hat bisher nur der Verfasser dieser Zeilen in seinen, wie es scheint, wenig beachteten „Beiträgen zur Erklärung von Shakespeare's Othello“ (Hamburg 1863, S. 91) auf den Irrthum Schlegels hingewiesen. Hoffen wir, dass die neue Revision der hochverdienten Arbeit unserer Romantiker auch die gerügte Kleinigkeit beachten und demgemäss abändern werde; vielleicht so:

„Er war ein Mann, war Alles Euch in Allem.“

Hamburg.

Ferdinand Lüders.