

Werk

Titel: Literarischer Besprechungen

Ort: Weimar

Jahr: 1873

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0008|log17

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Literarische Besprechungen.

Zur Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare von Michael Bernays. Leipzig, Hirzel, 1872. IV und 250 S. 8.

Die vorliegende überaus schätzbare Schrift zeigt uns die treueste Akribie des Philologen mit dem umfassenden Urtheil des Aesthetikers und speculativen Literarhistorikers in seltenem Verein. Der Blick des Verfassers ist gleich scharf für das Nächste und Kleinste wie für das Fernste und Erhabenste, für mikroskopische wie für teleskopische Forschung.

Nach beiden Seiten hin sind die Resultate gleich bedeutend. Einestheils empfangen wir die sichere Grundlage für eine Herstellung des wirklich authentischen Textes eines der bedeutendsten Werke unserer klassischen Literatur — denn als ein solches vindicirt der Verfasser mit Recht die Schlegel'sche Shakespeare-Uebersetzung; andererseits sehen wir die Zusammenhänge der wilden Periode des Originalgenies, die Klassicität und Romantik, ihre vermittelnden Uebergänge und Demarcationslinien, mit klarem Blick und sicherer Hand verzeichnet und in innigsten Zusammenhang gebracht mit dem ehrlichen und erfolgreichen Ringen eines bedeutenden Geistes, dem zwar zum Dichter im eigentlichen Sinne die mächtige Schwungkraft der schöpferischen Phantasie fehlte, der aber gerade durch seine mittlere Stellung zwischen Poesie und Philologie zum Dolmetsch urverwandter Culturen wie keiner sonst berufen war und dadurch in der Entwicklungsgeschichte der schönsten Blüthezeit unserer Literatur ein so bedeutendes, ja unentbehrliches Glied bildet. Dies alles ist von Herrn Bernays mit solcher Anschaulichkeit dargelegt und mit einer Fülle des anziehendsten Details durchwebt, dass man seine wahre Freude an dem Büchlein haben muss.

Wenn dieselbe durch etwas getrübt werden kann, so ist es der Umstand, dass der Verfasser nicht eher mit der Veröffentlichung seiner Schätze herausgerückt ist. Dies ist besonders beklagenswerth in Bezug auf die erste Seite der Arbeit, ihren Kern- und Ausgangspunkt, den Blick, den er uns in die Manuscripte des Uebersetzers öffnet — d. h. in die Mittel zu einer authentischen Textes-Restitution des Schlegel'schen Werkes. Es ist an sich schon ein wahrlich nicht gering anzuschlagender Uebelstand, dass durch diese Verspätung

die kaum vollendete neue Ausgabe der Shakespeare'schen Uebersetzung theilweise als antiquirt betrachtet werden muss. Ein wahrer Jammer aber ist es, dass all der liebevolle Fleiss, die gründliche Arbeit, der tief eindringende Scharfsinn, welchen die Revisoren der betreffenden Stücke der Wiederherstellung des Textes zugewandt haben, nunmehr als an ein kritisches Exercitium verschwendet erscheint, dessen Erfolge zwar hin und wieder den Mitarbeitern eine subjective Genugthuung gewähren können, im Grossen und Ganzen aber doch illusorisch sind. Von welch unersetzlichem Werth würden vor allem dem an dieser Arbeit am meisten betheiligten ebenso sorgfältigen wie scharfsinnigen Sospitator Shakespeare's, Alex. Schmidt, diese Notizen gewesen sein. Wie hätte er an manchen Stellen kühner und zuversichtlicher nicht blos in den Correcturen des Schlegel'schen Textes, sondern auch in den selbständigen Aenderungen desselben vorgehen können. Doch davon später. In der That aber sind wir nicht berechtigt, dem Verfasser der vorliegenden Schrift einen Vorwurf aus ihrer Verspätung zu bereiten, müssen vielmehr annehmen, dass ihm die Handschriften vor Eduard Böcking's Tode, der sie bis dahin sorgsam bewahrte, nicht zu freier Disposition gestanden haben.

Es steht nun aber mit denselben und ihrem Verhältniss zu dem Drucke folgendermassen. Von den siebzehn Stücken, die Schlegel übersetzte, erschienen bekanntlich sechzehn von 1797—1801 im Druck — bei J. Fr. Unger in Berlin. Ihnen folgte erst nach neun Jahren Richard III. Schlegel hat den Druck nicht selbst überwacht, auch bei den spätern Ausgaben niemals Musse zu einer umfassenden Revision und Correctur gefunden. Die von Böcking aufbewahrten Handschriften enthalten zwölf Stücke: Romeo und Julie, Sommernachtstraum, Julius Caesar, Was ihr wollt, Sturm, Hamlet, Kaufmann von Venedig, König Johann, Richard II., 1. und 2. Th. von Heinrich IV., Heinrich V. Von zwei derselben (Romeo und Sommernachtstraum) haben sich ausser dem vollständigen Text auch noch die ausführlichen Entwürfe, die der handschriftlichen Redaction vorangegangen sind, erhalten. Der Text des Romeo ist von der Hand Caroline Schlegel's, die übrigen Stücke sind von dem Uebersetzer selbst geschrieben. Bernays weist nun auf das überzeugendste nach 1) dass dem Druck nicht die vorhandenen Handschriften unmittelbar, sondern eine weitere Uebearbeitung derselben zu Grunde gelegen hat; 2) dass von den in den Handschriften fehlenden 5 Dramen: „Wie es euch gefällt“, Heinrich VI. (1. und 2. Theil) und Richard III. keine derartige erste Abschriften existirt haben, dass vielmehr die Manuscripte derselben unmittelbar in die Druckerei gegangen und ebenso wie die für den Druck bestimmten zweiten Abschriften der übrigen Stücke verloren sind; 3) dass Schlegel bei der Revision der 1838 bis 1841 erschienenen zweiten Ausgabe des vollständigen deutschen Shakespeare die früheren Handschriften nicht wieder verglichen, vielmehr bei den drei Stücken, die er damals allein gründlicher revidirt (König Johann, Richard II., Heinrich VI., Th. 1) nur den englischen Text und den ersten Unger'schen Abdruck vor sich gehabt hat. Dieses Ergebniss reducirt nun zwar einerseits den Werth der Entdeckungen; aber es erhöht ihn desto mehr nach einer andern Seite. Während wir nämlich nicht überall im Stande sein werden, die letzte und endgültige Entscheidung über die fraglichen Lesarten der Drucke aus den vorliegenden Handschriften zu eruiren, gewinnen wir dafür einen desto tieferen Einblick in die künstlerische Werkstatt des Uebersetzers. Wir sehen die Arbeit unter seinen Händen entstehen, wir begleiten seinen inneren Entwicklungs- und

Läuterungsprozess von Stadium zu Stadium. Dieser Gewinn wird noch durch den Umstand erhöht, dass die vorliegenden Manuscripte zahlreiche Correcturen und zu einzelnen Stellen verschiedene Uebersetzungs-Versuche aufweisen, durch welche der deutsche Ausdruck sich dem Original näher und näher ringt.

Am reichsten aber wird die Ausbeute in dieser Richtung, am höchsten steigert sich unser Interesse daran bei den beiden Stücken, von welchen neben der von dem Verfasser als relativ vollendet betrachteten Uebersetzung auch noch der erste Entwurf vorliegt und denen Herr B den 2. Abschnitt seines Buches widmet. Zunächst beim Sommernachtstraum. Hier sehen wir Schlegel noch in der entschiedensten Abhängigkeit von Bürger, mit dem er (seit Ende 1788) im lebendigsten Verkehr und Gedankenaustausch wie über poetische Technik überhaupt, so namentlich über seinen ersten Versuch der Shakespeare - Verdeutschung stand. Das künstlerische Zusammenleben der Freunde steigert sich bis zu gemeinsamer Arbeit und es finden sich zu Schlegel's Handschrift nicht unbedeutende Zusätze von Bürgers eigener Hand. Mehrere Bruchstücke liegen auch hier in doppelter ja dreifacher Bearbeitung vor. Die Darstellung dieser jugendlich emsigen und fruchtbaren Thätigkeit Schlegel's, seine Beziehungen zu dem älteren Genossen einerseits und den früheren Uebersetzungsversuchen Wieland's, Herder's und Eschenburg's andererseits bilden einen der anziehendsten und lehrreichsten Abschnitte des Bernays'schen Buches. B. weist nach, wie schon jetzt Schlegel's klarere und unbefangene Natur sich allmählich der derben und subjectiven Manier seines Meisters und Musters entringt und namentlich den Blankvers nach eigenem Gefühl und selbständiger Einsicht bildet. Schon beginnt hier gegenüber der zerfahrenen und weitschweifigen Behandlung dieses Maasses, die sich Bürger und noch erheblich später Tieck erlaubte, die knappere und compactere Fassung, die sich dann zuletzt bis zur isostichischen Wiedergabe des Originaltextes steigert. Aber seine vollständige Emancipation trat erst in den letzten Decennien des Jahrhunderts ein, nachdem Goethe's und Schiller's klassische Formvollendung auf ihn seine Wirkung zu üben begonnen, er inzwischen seine Kräfte auf anderen Gebieten (Dante) geübt hatte, und in den neugewonnenen Anschauungen durch den schriftlichen Verkehr mit seinem Bruder Friedrich bestärkt war. Er übersetzte (1793) bruchstückweise Hamlet und Romeo; aber erst nach manchen fördernden Zwischenstudien ging er (1796) ernstlich an die Ausführung des letzteren Drama's. Kurz nach Veröffentlichung der ersten Scenen (Act II, 1—3) in den Horen that er dann in derselben Zeitschrift, an „Wilhelm Meister“ anknüpfend, die Nothwendigkeit dar, die für das wahre und innige Verständniss Shakespeare's unzulängliche, wenn auch noch so verdienstvolle Uebersetzung Eschenburgs durch eine der Kunstform der Urschrift sich enganschliessende poetische Verdeutschung zu ersetzen, wenn anders der Brite unser völliges Eigenthum werden sollte. Nun ist es allerdings überraschend, dass mit jener vortrefflichen für alle Zeiten maassgebenden Erörterung die Praxis Schlegel's im Romeo selbst theilweise in Widerspruch tritt. Denn hier sehen wir — allerdings zum letzten Mal im ersten Dialog — den gereimten Fünffüssler Shakespeare's mehrfach durch den Alexandriner wiedergegeben — am beleidigendsten für unser Gefühl in der Lorenzo-Szene (II, 3). Bernays, der den Fehler nicht beschönigt, weist nach, dass dieser letzte Nachhall einer überwundenen Culturperiode und Kunstform zugleich das Zeugniß ablegt, dass der Uebersetzer sich noch nicht völlig sicher in der Herrschaft über den Sprach-

stoff fühlte. Die Schwierigkeit, den überquellenden Inhalt des englischen Verses in die zehn Silben des deutschen zusammenzudrängen, schien ihm noch unüberwindlich. Er macht ihm diese Concession; aber, da er selbst den entschiedensten Widerwillen gegen das französische Versmaass hatte (s. den Brief an Goethe bei Bernays S. 120, Anm. 100) zögernd und nicht ohne einiges Bedenken. Er hat dies in einem Brief an Schiller angedeutet; aber was mehr sagt, er hat denselben Alexandriner, der in den Entwürfen noch weit häufiger auftritt, in der für den Druck bestimmten Uebersetzung bereits selbst auf einen engeren Raum begrenzt. „Wir erkennen“, sagt Bernays mit Recht, „dass Schlegel, als er im Winter von 1795 auf 1796 sich zur Bearbeitung des Romeo anschickte, das Princip noch nicht gänzlich überwunden hatte, durch das er ehemals missleitet worden war. Aber er brauchte sich jetzt nur auf seine Kraft zu besinnen, er brauchte seinen inzwischen gereiften Fähigkeiten nur muthvoll zu vertrauen, und der Grundsatz, dem er selbst nur mit innerem Widerstreben zu folgen vermochte war für immer beseitigt.“

Wie wahr dies ist zeigt eine genauere Betrachtung der in dieser, der metrischen, Beziehung besonders anstössigen Scene. Ihre beiden ersten Verspaare bieten dem Uebersetzer in der That eminente Schwierigkeiten und Der soll noch gefunden werden, welcher alle die köstlichen Bilder des ersten Verses:

The grey-eyed morn smiles on the frowning night

in zehn deutsche Silben zu verpacken vermag. Schlegel schrak davor zurück. Aber haben ihm denn die 12 Silben des Alexandriners wesentlich genützt? Die Uebersetzung lautet:

„Der Morgen lächelt froh der Nacht ins Angesicht.“

Wo sind die munteren grauen Augen des Morgens, wo das finstre Grollen der Nacht geblieben? Wenn er einmal so viel aufgeben wollte (und musste), so hätte er das Uebrige und vielleicht noch mehr mit fünf Füssen erreicht — denn das Flickwort froh findet sich ebenso wenig im Text wie das drei Silben fressende „Angesicht“. Aber der Uebersetzer wollte mit einem (sehr zu billigenden) Kunstgriff den zweiten Vers des Reimpaars möglichst wörtlich und in aller Fülle wiedergeben und gebrauchte daher einen Reim auf Licht. Hat er seinen Zweck erreicht? Shakespeare fährt fort:

Chequering the eastern clouds with streaks of light,

Schlegel:

Und säumet das Gewölk im Ost mit Streifen Licht

und schiebt dadurch dem Dichter ein ihm ganz fremdes Bild unter. Die Streifen Licht, welche quer durch das Gewölk schiessen und es bunt färben, ergeben eine naiv muntere, Schlegel's goldener Saum eine fast sentimentale Anschauung. Ausserdem ist der Ost sprachlich sehr anzufechten, da diese kürzere Form im guten Deutsch vielmehr den Wind als die Himmelsgegend (Osten) bezeichnet.

Somit dürfen wir die Ueberzeugung hegen, dass, wenn Schlegel später mit völlig gereiftem Urtheil und Kunstgeschick an die Revision dieses Drama's gegangen wäre, er sicher mit den Alexandrinern völlig aufgeräumt hätte. Daraus folgt dann aber weiter, dass Alexander Schmidt, wenn er rechtzeitig Kunde von diesem Verhältniss gehabt hätte, eine Umarbeitung der betreffenden Verse nicht als über diejenige Grenze hinausgehend abgelehnt haben würde, „über welche die Herausgeber der Schlegel'schen Uebersetzung einig geworden waren“

(Uebers. Th. 4, S. 309). Er hat an anderen Stellen nicht nur Uebersetzungsfehler im eigentlichen Sinne, sondern auch einzelne Geschmacklosigkeiten Schlegel's mit vollem Recht corrigirt (Vgl. zu 2 Sc. IV; II, 1. Uebers. Th. II, S. 142) und dadurch der Pietät gegen den grossen Meister besser gedient, als wenn er seine Irrthümer verewigt hätte. Hier, wo nur im Geiste Schlegel's und seinen Intentionen gemäss weiter zu arbeiten war, musste die Aenderung noch gerechtfertigter erscheinen. Sie konnte (mit Ausnahme der vier ersten Verse) mit der äussersten Discretion und mit sehr kleinen Mitteln durchgeführt werden. Aber leider erfährt man dies Alles zu spät.

Und hier wäre denn der Ort, auf die Stellen zurückzukommen, die durch Abschreiber, Setzer und Corrector verstümmelt und entstellt sind. Allerdings dürfen wir nach Herrn Bernays' Mittheilungen hoffen, dass die meisten derselben durch Alex. Schmidt's Scharfsinn entdeckt und geheilt sind. Aber doch nicht alle. So hat er zwar noch 2 K. H. IV. 1, 3, 103 nacktes Haupt in schönes Haupt corrigirt (goodly head), wo jenes für wackres Haupt verdruckt stand. (Aehnlich das. IV, 2, 118.) Aber schon im Sturm (IV, 1, 164) fand er nicht, was man, nach Bernays, „auch ohne die Handschrift vor Augen zu haben wissen konnte“, dass Prospero dem Ariel nicht zurufen sollte: „Komm wie ein Wind!“ sondern „Komm wie ein Wink“ (with a thought). Ebenso wenig das. V, 172 „Nein, theures Leben!“ statt: „Mein theures Leben“ (No, my dear'st love). Uns dünkt vielmehr, Alex. Schmidt hätte ein Hexenmeister sein müssen, wenn er alle solche kleinen Fehler, die den Sinn nicht gar zu sehr entstellen, hätte entdecken sollen. Andererseits ist es nur zu natürlich, dass ihm bei der Masse derselben, die er dennoch fand und oft stillschweigend corrigirte, die Geduld ausging und dass er davon auch manchmal solche Fehler dem Setzer in die Schuhe schob, die der Meister selbst verschuldet hatte. So ist es ihm 2 H. IV; 4, 3, 131 ergangen, wo er die Anmerkung macht (Uebers. S. 152): „Zur Charakteristik der früheren Redaktionen führen wir an, dass in den folgenden Reden des Königs die offenbarsten und sinnlosesten Druckfehler in allen Ausgaben unverbessert geblieben sind: „gezähmter Frechheit“ statt „gezäumter Frechheit“ (curbed license) u. s. w.“ Jetzt wissen wir, dass Schlegel selbst „gezähmter Frechheit“ schrieb (S. 203). Aehnlich erging es ihm (gleich Delius) Sturm I, 2, 274. K. H. V. 2, 4, 110. 3, 3, 32. 47 u. a. m.

Man sieht, wie schwankend der Boden unter den Füßen des umsichtigsten und sorgfältigsten Correctors ist, wenn ihm äussere Hülfsmittel zur Anlehnung seiner Kritik fehlen und wie berechtigt das Bedauern ist, dass sie ihm gefehlt haben.

Die folgenden Seiten dieses Abschnitts (bis p. 172) behandeln in verdienter Ausführlichkeit den Sommernachtstraum, in welchem der Gegensatz zwischen den ersten unter Bürger's Aegide und zum Theil mit dessen directer Beihülfe ausgeführten Versuchen (1789) und dem vollendeten Werke (1796) am schärfsten hervortritt. Hier wird die reichste Blumenlese für den Umwandlungsprozess des Alexandriners in den fünffüssigen Jambus gegeben, welche die unwiderlegliche Bestätigung der Bernays'schen Auffassung bringt, die wir vollständig zu der unsrigen gemacht haben.

Der letzte Abschnitt (III.) giebt eine Auswahl derjenigen Stellen, welche aus den Handschriften sichere Ergänzung und Berichtigung empfangen. Sie bieten ein weitschichtiges und interessantes Material. Aber der Raum verbietet

uns, auf das Detail einzugehen. Auch haben wir Einzelnes bereits anticipirt. Es folgt alsdann eine Vergleichung der übrigen Stücke in Bezug auf ihren Werth für unsre Einsicht von Schlegel's künstlerischer Weiterentwicklung. Hier sehen wir einige, „Julius Cæsar, den Sturm, Was ihr wollt“ schon in verhältnissmässiger Vollendung; andere, namentlich die Historien, lassen uns noch erst den ganzen Umfang der mühevollen Arbeit überschauen. Hierbei kommt denn auch Caroline Schlegel's muthmassliche Mitarbeit zur Betrachtung, die nicht immer vor den Augen des Gatten Gnade fand. Die durchaus gerechte Würdigung Schlegel's als Dichter und Uebersetzer und seines Einflusses auf die Entwicklung der zeitgenössischen Literatur wie auf das ganze moderne Culturleben Deutschlands bildet den würdigen Schluss des Buches, dessen Anhang noch einige werthvolle Inedita, einen Brief Schlegel's an Herder und eine Correspondenz zwischen Eschenburg und Schlegel (6 Briefe) als willkommene Zugabe bringt.

Wir haben alle Ursache, dem geistreichen Verfasser für den Genuss und die Belehrung zu danken, die wir aus seinem Buche geschöpft, und wir dürfen hoffen, dass es nicht sein letzter Beitrag zu unserer tiefern Erkenntniss von der Beziehung Shakespeare's zur deutschen Nationalliteratur sein wird.

W. H.

W. Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser, Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 9—12. Band.
Berlin. A. Asher & Co. 1872.

Während der Freund der deutschen Dramatik mit Schmerz bemerkt, wie einige der hervorragendsten Bühnenleiter, deren Namen Bürgschaft für ihre Geschmacksrichtung bieten sollten, dem mit Sentimentalität überzuckerten Gifte der Pariser Sittengemälde unter dem billigen Deckmantel der Pflege des modernen Conversationsstücks Thor und Thür öffnet oder gewisse Tendenzstücke von ganz ephemerer Bedeutung — gegenwärtig namentlich mit Jesuiten als Prügeljungen — bevorzugt, ist es um so erfreulicher, auch eine Gegenströmung beobachten zu können, welche auf die deutschen Bühnen die klassischen Einflüsse der grössten Heroen germanischen Geistes einwirken lässt und nicht müde wird, die bei der grossen Menge theilweise in Vergessenheit gerathenen, theilweise in der Form veralteten Literaturschätze wieder auszugraben und sie derselben, von Schlacken gereinigt, in erneutem Glanze vorzulegen — denn es ist einmal eine unbestreitbare Thatsache, dass mit der fortschreitenden Entwicklung der Bühnenmittel sowohl als des gesammten politischen und socialen Lebens die ästhetischen Anschauungen und die Anforderungen, welche das Publikum an dramatische Kunstwerke zu stellen berechtigt ist, bedeutende Wandelungen erfahren und dass diese Kunstwerke der Bühnendarstellung nur dann erhalten bleiben können, wenn sich vielseitig gebildete Männer finden, welche dieselben durch eine sachgemässe Bearbeitung und geschickte Bühneneinrichtung dem Zeitgeschmacke anzupassen wissen, ohne sie dabei in ihrem Kunstwerthe zu beeinträchtigen. Wir haben schon in zwei früheren Jahrgängen dieses Jahrbuchs darauf hingewiesen, welche Verdienste

sich Herr W. Oechelhäuser in derartigen muster- und meisterhaften Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke für die deutsche Bühne erworben. Diese Bestrebungen haben auch seitdem durch directe Benutzungen der vorliegenden Bearbeitungen von Seiten vieler Bühnen die verdiente Anerkennung und meist den entschiedensten Beifall gefunden. Hamlet, Lear, Richard II., Heinrich IV. (1. Theil), Richard III., Wie es euch gefällt, Die bezähmte Widerspenstige und der Sommer-nachtstraum — von allen diesen Stücken sind einzelne oder mehrere auf den Hofbühnen zu Berlin, Dresden, Weimar, Dessau, Wiesbaden, Oldenburg und auf den Stadttheatern in Zürich, Würzburg, Bonn, Augsburg etc. bereits zur Auf-führung gelangt, zur bald bevorstehenden Inszenirung sind ferner in Berlin sämtliche historische Stücke, Hamlet und Was ihr wollt angenommen, ferner in Königsberg Heinrich VI. und Richard III., der auch in Stuttgart und Hannover nach W. Oechelhäuser's Bearbeitung bereits in Scene gegangen ist, in Schwerin Die bezähmte Widerspenstige etc. Der Bearbeiter hat nämlich im vorigen Jahre noch vier Bände (Heinrich IV., 1. und 2. Theil, Heinrich V. und Die lustigen Weiber von Windsor) erscheinen lassen und durch die diesen Stücken voran-gestellten Einleitungen wieder bewiesen, dass er für diese so erfolgreich be-gonnenen Arbeiten seitdem noch tiefer eindringende theoretische und praktische Studien gemacht hat. Was die beiden Theile von „Heinrich IV.“ betrifft, so hält es Herr Oechelhäuser schon der Falstaffscenen wegen nicht für rathsam, diese beiden Dramen in ein Stück zusammenzuziehen. Diese Falstaffscenen sind allerdings auch wegen ihrer köstlichen Detailmalerei kaum kürzungsfähig. Der Bearbeiter bedauert, dass der 2. Theil von Heinrich IV. bisher von den Bühnen so sehr vernachlässigt und fast nur in Verbindung mit dem ersten — d. h. sehr fragmentarisch — dargestellt worden ist. Die prosaischen Stellen sind nach der Schmidt'schen Revision der Schlegel'schen Uebersetzung fast nur mit Weglassung von anstössigen Ausdrücken, Schimpfnamen etc. gegeben. An den Versen ist des Wohlklangs wegen und besonders zur Erleichterung der Auf-fassung mehr verändert. Die Glendowerscene ist, da die Inszenirung Kürzungen verlangt, als episodisch mit Recht weggelassen, ebenso die 4. Scene des 4. Acts. Prinz Heinrich's Rolle, die den historischen Theil des Dramas mit der heitern Nebenhandlung verknüpft, ist mit ganz besonderer Aufmerksamkeit behandelt. Ueber die Rolle des Falstaff giebt Herr Oechelhäuser vortreffliche Andeutungen. Er fasst sie als vorwiegend humoristisch und subjectiv komisch auf; die objective Komik muss entschieden zurücktreten; in den „Lustigen Weibern“ findet eine Um-kehrung dieses Verhältnisses statt: dort lacht man wohl über Falstaff, hier mit ihm. Der 2. Theil von Heinrich IV. als Einzelstück aufgefasst und aus dem Cyclus losgelöst, bildet nur einen dramatischen Torso, dem insbesondere die Ex-position fehlt. Der 1. und 2. Theil sind von den Bühnen deshalb wo möglich an zwei auf einander folgenden Abenden zur Aufführung zu bringen. Am Schluss des 2. Theils tritt die komische Handlung, die bisher nur lose verbunden oder contrastirend, als parodisches Seitenstück, nebenher lief, direct in die historische Haupthandlung ein, an deren Wucht sie in Stücke bricht, um nur noch die Trümmer übrig zu lassen, welche sich in Heinrich V. heruntreiben. Im 2. Theil hat übrigens der Bearbeiter mehrfach einzelne Wendungen und Ausdrücke der neuen Gildemeister'schen Uebersetzung benutzt. Eine grössere, irgend Bedenken er-regende Kürzung ist nicht vorgenommen. In König Heinrich V. tritt bekannt-lich die Vorführung historischer Ereignisse an die Stelle dramatischer Entwick-lung. Der Bearbeiter hat daher mit Recht den historischen Zusammenhang vor

Allem klar hervortreten lassen und gleich in der ersten Scene sogar in 7 Versen eine genealogisch-historische Erläuterung zugefügt. Mit diesem Stücke schliesst W. Oechelhäuser den Cyclus der Historien, den er auf 6 Stücke reducirt hat.

Es folgen nun noch im 12. Bande die Lustigen Weiber von Windsor. Die zeitgemässe Bearbeitung dieses Stückes bietet fast ebenso grosse Schwierigkeiten, wie die Uebersetzung selbst. Herr Oechelhäuser giebt im Wesentlichen das Original treu wieder, der Kürzungen sind nicht eben viele und die scenischen Zusammenlegungen (23 Scenen des Originals sind in der Bearbeitung auf 17 reducirt) erscheinen unbedenklich. Freilich ist nicht zu verkennen, dass die scenischen Kräfte, welche gerade dieses Lustspiel, dem die Popularität der Nicolai'schen Oper überdies Concurrenz macht, beansprucht, sich nur selten auf einer Bühne vereinigt finden dürften. Wir sprechen schliesslich, wie vor Jahresfrist, wieder den Wunsch aus, dass der Bearbeiter Musse finden möge, diese für die deutsche Bühne werthvollen und auch zur Lectüre in gesellschaftlichen Kreisen besonders empfehlenswerthen Arbeiten fortzusetzen.

Dessau.

K. Böttger.

Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ. Durch Erläuterung von vier seiner Dramen und eine Vergleichung mit Dante dargestellt von Wilhelm König. Leipzig, 1873. Luckhardt'sche Verlagsbuchhandlung. S. 392.

Wie der Verfasser in der Vorrede berichtet, waren es trübe Verhältnisse und schwere Leiden, welche ihn im Studium Shakespeare's eine Zuflucht und Seelen-Arznei suchen liessen, die er denn auch im reichsten Maasse darin gefunden zu haben bekennt. Anfänglich von der einfachen Lectüre des Textes ausgehend, wurde er erst allmählich mit den literarischen Hilfsmitteln bekannt und gesteht, dass er in dieser Beziehung theils durch Berufspflichten, theils durch äussere Verhältnisse gehemmt worden und daher gegen diejenigen im Nachtheil ist, die sich in stetiger Fortbildung dem Studium des Dichters widmen können. Indem er sein Verfahren als das rein menschliche bezeichnet, bedauert er, dass die Shakespeare-Forschung sich zu sehr in Einzelheiten eingelassen habe, obwohl er anerkennt, dass erst aus der Kenntniss des Einzelnen eine gediegene Kenntniss des Allgemeinen und Ganzen hervorgehn könne. „Unter der grossen Fülle der Shakespeare-Literatur, sagt er, besitzen wir nur sehr wenige Werke, welche geeignet sind, uns den Dichter gerade in der Richtung näher zu bringen, die für die grosse Mehrzahl der Leser die genussreichste und gewinnbringendste sein dürfte, nämlich in Entwicklung der in den einzelnen Dichtungen niedergelegten rein menschlichen und sittlichen Intentionen des Dichters und ihrer harmonischen Durchbildung.“ Wir überlassen dem Verfasser die Vertretung dieses, doch wohl zu harten Urtheils, und erkennen an, dass er auf dem Wege, den er sich vorgezeichnet hat, nicht ohne Erfolg vorgeschritten ist und zur Vermittelung einer genauern Kenntniss des Dichters in den Kreisen beigetragen hat, die sich nicht berufsmässig mit ihm beschäftigen können oder wollen. Dabei gebietet er über

einen umfangreichern Apparat, als man nach seiner Vorrede erwarten sollte, ja bisweilen tritt sogar das Eingehen auf die Leistungen und Ansichten seiner Vorgänger der Entwicklung einer selbständigen Auffassung hinderlich in den Weg. Von den vier Abhandlungen, aus denen das Werk besteht, sind die erste und letzte — über den Grundgedanken der Hamlet-Tragödie und die Vergleichung zwischen Shakespeare und Dante — den Lesern des Jahrbuches bereits aus Band VI. und VII. bekannt; der Verfasser hat jedoch beiden eine nochmalige sorgfältige Besserung und Erweiterung angedeihen lassen. Neu sind dagegen die zweite Abhandlung: „Der Kaufmann von Venedig und Maass für Maass, besonders mit Bezug auf Shakespeare's Anschauung vom Recht und seine Stellung zum Christenthum“, sowie die dritte: „Wie es euch gefällt und Shakespeare als Idyllendichter“. Bezüglich des Kaufmanns von Venedig schliesst sich der Verfasser der bereits hinlänglich ausgeführten Ansicht an, dass der Grundgedanke des Stückes in der Gegenüberstellung des Seins gegen den Schein und in der Verurtheilung des letztern zu suchen sei. Er bringt mithin nichts wesentlich Neues bei, wogegen seine Interpretation von „Wie es euch gefällt“ allerdings einen, wenn auch noch nicht abschliessenden Fortschritt in der richtigeren Erkenntniss dieses Lustspiels zu thun scheint. Er fasst den Grundgedanken dahin zusammen (S. 211), „dass es einen an sich bestehenden, an Ort und äussere Situation geknüpften Idyllenzustand überhaupt nicht giebt, dass sich aber ein Glückszustand und die menschlichen Eigenschaften, die ihn bedingen, in jeder Umgebung finden und entwickeln kann. Der Dichter hat Natur und Cultur allerdings als Gegensätze hingestellt, aber keinem derselben ist ein Vorzug eingeräumt, vielmehr ist es die Vermittelung beider, wonach alles Streben des Menschen gerichtet sein muss. Ein goldnes Zeitalter, als äussern einmal dagewesenen Zustand kennt Shakespeare gar nicht, nach seiner hierüber ganz unzweideutig und vielfach ausgesprochenen Anschauung muss dem Menschen alles Glück und alle Befriedigung zunächst aus der eigenen Brust kommen, und er wird, wenn er die Anlage dazu in sich hat, überall, wo er hinkommt, das goldne Zeitalter mitbringen.“ Der Verfasser führt dann weiter aus, wie bei dieser Anschauung Shakespeare der Idyllendichtung gegenüber einen gewissermaassen negirenden Standpunkt einnehmen musste. Dass der Verfasser ein nicht minder eifriger Verehrer Dante's als Shakespeare's ist, beweist seine Vergleichung zwischen beiden Dichtern, die für den, von ihm ins Auge gefassten Leserkreis manches Interessante darbietet. Wir können daher nicht umhin, dieser Schluss-Abhandlung wie dem ganzen Buche eine entsprechende Verbreitung und dem strebsamen Verfasser Musse zur weiteren Fortsetzung seiner Shakespeare- und Dante-Studien zu wünschen.

K. E.

Shakespeare: His Life, Art, and Characters. With an historical Sketch of the Origin and Growth of the Drama in England. By H. N. Hudson. Boston, Ginn Brothers, 1872, 2 vols.

Dieses bedeutende Werk gehört gleich dem, im vorigen Jahrgange des Jahrbuchs besprochenen von Ruggles zu denjenigen, bei welchen sich deutscher Einfluss sehr stark geltend gemacht hat. Der Engländer liebt Theorien überhaupt nicht, sondern nur Praxis, und „versucht es mit einer anderen dergleichen, wenn es mit der bisher befolgten nicht geht“ (Virchow). Er liebt daher auch das ästhetische Theoretisiren nicht. Hingegen scheinen die Amerikaner sich gegen solche Theorien, wie wir sie haben, weniger spröde zu verhalten: Hudson berücksichtigt nicht nur in ausgedehnter Weise deutsche ästhetische Werke, sondern unternimmt sogar und nicht ohne Geschick eine Aufzählung derjenigen allgemeinen Merkmale des Schönen, welche er insbesondere als Maassstab für Shakespeare's ästhetischen Werth für unentbehrlich hält. Nach einer zwar guten, aber wohl nicht wesentlich Neues bietenden Darstellung von Shakespeare's Leben, dem Ursprunge und Wachsthum des englischen Dramas und von Shakespeare's Zeitgenossen giebt Hudson in zwei einleitenden Kapiteln eines Hauptabschnitts über Shakespeare's Kunst seine Ansichten über Natur und Gebrauch der Kunst und über deren Prinzipien. Bezüglich der Natur und des Gebrauchs der Kunst bezeichnet er es als deren unerlässliche Grundlage, dass sie nichts „for show“ thun dürfe, und Kunstwerke „mehr als andere Produktionen des menschlichen Gemüths“ (mind) Gediegenheit und Innerlichkeit besitzen, sich fern von aller Excentricität halten müssten. Es ist das etwa das Nämliche, das Goethe von Oeser gelernt zu haben bekennt, dass Einfachheit und Stille das wahre Kennzeichen aller Meisterschaft sei. Die Besprechung über die Erfordernisse eines Kunstwerks leitet Hudson an der Hand eines Ausspruchs von W. v. Schlegel mit der Bemerkung ein, dass alle verschiedenen Formen der Kunst ihre Quelle tief in der religiösen Natur des Menschen gehabt hätten, und dass es ohne religiöse, wenn auch unbewusste Ehrfurcht (awe) keine wahre Schönheit gebe. Wir würden dieses romantisch verschwommene Kriterium jetzt wohl dahin ausdrücken, dass der Künstler zur Schöpfung von Kunstwerken der Begeisterung bedürfe, da, wenn er selbst es mit Kälte schaffe, es auch kalt lasse, indem man ihm diesen Mangel anfühlen werde. Als Merkmale des Schönen, insoweit wir ihrer zu einem genügenden Verständniss Shakespeare's bedürften, bezeichnet Hudson *solidarity*, *originality*, *completeness* und *disinterestedness*, was man etwa durch Einheitlichkeit, Individualisirung, Allgemeinverständlichkeit und Unabhängigkeit wiedergeben könnte. Unter *Solidarity* versteht Hudson, dass jeder Theil eines Kunstwerks „nicht bloß eine Kraft und Meinung für sich haben“, sondern auch nah oder entfernt diejenige der anderen Theile des Kunstwerks unterstützen, das Kunstwerk einen organischen Bau besitzen müsse. Unsere Aesthetik bezeichnet dies als Einheitlichkeit der Handlung und des Interesses; der Künstler selbst wird dabei immer an einen Centralcharakter denken, um dessen Thun und Treiben sich die anderen Charaktere, gleich wie Planeten und Kometen und Sternschnuppen-Schwärme um eine Centralsonne, zu gruppiren haben, wenigstens wird der Künstler nur so sich die vage Redensart von organischem Bau zur Präzision

zu bringen vermögen. — Unter *Originality* versteht Hudson, dass, wie jede Pflanze, jedes Thier neben dem Typus ihrer Gattung noch individuelles Leben zeigen müsse, ebenso müsse es sich mit dem Kunstwerk verhalten. Goethe drückt diese Anforderung bekanntlich durch das schöne Wort aus, es sei die Darstellung des Besonderen das eigentliche Leben der Kunst. Es wird anzuerkennen sein, dass hierin das eigentliche Kardinalkriterium aller Schönheit ausgedrückt ist: vermag ein Künstler nicht eine Leidenschaft in ihren individuellsten Zügen und diese noch weiter individualisirt nach Stand, Bildungsgrad etc. ihres Trägers wiederzugeben, so verdient er nicht den Namen eines solchen. Um aber dies zu erreichen, es der Wirklichkeit in ihrem „Erdgeruch“ gleichzuthun, muss er von ihr möglichst viel borgen, es z. B. als dramatischer Dichter nicht erstreben, die Fabel des Stücks selbst zu erfinden etc. Hudson erkennt an, dass es keinen „grössern Borger“ als Shakespeare gebe, ohne sich indess klar zu machen, dass er eben dadurch gerade die Forderung der *Originality* erfülle. Hudson hätte sich hierzu vor Allem die schönen Worte Goethe's über das Gelegenheitsgedicht (Lancizolle, Geistesworte aus Goethe's Briefen Nr. 152 und 285) klar machen sollen. — Als *Completeness* sieht Hudson an, dass ein Kunstwerk nicht blos von sehr hoch, sondern auch von mässig Gebildeten müsse empfunden werden können, eine Forderung, deren Beherrschung sich bekanntlich leider bei uns nur zu häufig vermissen lässt. — Mit *Disinterestedness* ist die Forderung gemeint, welche bei uns seit dem Aussprüche Kant's anerkannt ist, dass das Kunstwerk Selbstzweck sein müsse.

Der deutsche Aesthetiker wird unter diesen Kriterien vor Allem das der Idealität vermissen, das Goethe (in den Sprüchen in Prosa IV, 18) so schön auseinanderzusetzen versteht. Dass allerdings diese Anforderung zu der der *Originality* in einem gewissen Gegensatz steht, liegt auf der Hand. Es ist eben Sache des grossen Künstlers, das „Charakteristische“ mit „Erlesenem“ durch unscheinbare Nähte zu einem Ganzen so zu verschmelzen, dass man diesen Gegensatz nicht merkt. Hudson kommt zwar auch gelegentlich auf diese Anforderung zu sprechen, indem er sagt, Schiller habe in Shakespeare's Art der Charakterzeichnung anfänglich nichts als Realismus erblickt. Er zeigt jedoch durch diese nur gelegentliche Erwähnung, dass er von der fundamentalen Bedeutung dieses Kriteriums nicht durchdrungen ist. Er hätte sich dasselbe schon aus Aristoteles' Ansicht entwickeln können, dass das Kunstwerk vollständiger sei, als die Geschichte.

In den nun folgenden Kapiteln über Shakespeare's dramatische Composition, Charakterzeichnung, Humor, Stil und *moral spirit* zeigt Hudson, inwiefern Shakespeare den aufgestellten Schönheits-Kriterien entsprochen habe. Bezüglich der dramatischen Composition habe er, trotzdem das „gothische Drama“, anders als das antike, eine viel reichere Handlung und grössere Zahl der Charaktere mit sich bringe, die Einheit und Uebersichtlichkeit der Handlung und des Interesses gewahrt. Seine Dramen enthielten keine *aggregation* oder blosse historische Folge, keine *juxtaposition*, sondern zeigten *concrecence*; und zwar habe Shakespeare diese Grundsätze ohne Vorgänger und Lehrmeister befolgt, aber nur in den Dramen seiner reifsten Zeit, z. B. Sturm, Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt, Heinrich IV., Hamlet, Macbeth, Lear, Othello, mit Meisterschaft, in denen der erst beginnenden Meisterschaft (z. B. Zwei Veroneser, König Johann, Verlorene Liebesmühe) auch nur erst angefangen es zu thun, in denen der frühesten Zeit gar nicht.

Wie in der dramatischen Composition, so zeige sich Shakespeare auch in der Charakterzeichnung als unser Meister. Hierin setzten deshalb die meisten Menschen und mit Recht den Gipfelpunkt seiner Trefflichkeit. Hudson führt hierbei die schöne, gewiss jedem Shakespearekenner bekannte Stelle aus Gervinus an, dass sich bei Shakespeare keine Bühnen-Sprache und -Manieren, keine stehenden Rollen . . . fänden; in dieser Welt der Thaten sei nichts phantastisch etc. — Hudson meint dabei, dass Shakespeare's Charaktere lediglich durch ihre grosse Wahrheit Idealität besäßen. Dazu habe Shakespeare noch die Gabe, seine Charaktere am Ende anders als am Anfange erscheinen und dabei doch dieselben bleiben zu lassen, entsprechend der Zeitlänge im „gothischen Drama“. Seine Charaktere zögen ihre Eigenthümlichkeiten durch gegenseitigen Einfluss ans Licht und handelten stets ganz den Umständen angemessen, zeigten eine sichere Einsicht in das Warum, Wann und Wieweit der Bewegung einer gegebenen Seele. Das mache begreiflich, weshalb man auf ihn Ausdrücke wie Mitarbeiter, Nebenbuhler, Vollender der Natur angewendet habe. Dabei kämen seine Scenen wie durch ihre eigene Kraft in die Stücke. Mit dem, was Recht oder Unrecht, Ehre oder Schande in seinen Charakteren sei, habe Shakespeare nichts zu thun. Niemals träten seine Charaktere blos zur Illustration anderer auf. Shakespeare sei eben nicht der Advokat einiger, sondern Vertreter aller seiner Charaktere. — Shakespeare habe diese Meisterschaft in der Charakterisirung nicht von Haus aus besessen, sondern nach Ben Jonson's Zeugniß, der ihn gewiss gekannt, erst durch Uebung sich zu eigen gemacht. Dies zeige sich namentlich in seinen Verbesserungen des Hamlet. Hudson hebt hervor, dass oft, was frühere Kritiker als Fehler an Shakespeare's Charakterzeichnung bezeichnet, spätere als ganz gerechtfertigt angesehen hätten. Man wird hierbei an Lessing's schönes Wort erinnert, er getraue sich für jeden Fehler Shakespeare's einen Grund anzugeben; Shakespeare mache ihn, um die Hauptsache zu befördern, um die Zuschauer desto lebhafter zu rühren. Den eigentlichen Abschluss von Shakespeare's Lehrjahren setzt Hudson hierbei um 1597; er sieht den Kaufmann von Venedig und Heinrich IV. als die klare und vollständige Ankunft bei der Meisterschaft verkündend an, wogegen selbst der Sommernachtstraum, Richard II. und III. dieselbe noch nicht völlig an sich trügen.

Weniger befriedigend ist das, was Hudson über Shakespeare's Humor sagt, es ist ihm offenbar dessen Wesen, Mangelhaftes mit so herzgewinnenden Eigenschaften ausgestattet sein zu lassen, dass man es doch gern hat, nicht recht aufgegangen. Doch sagt er treffend, es stecke in Shakespeare's Tröpfen und Potentaten des Unsinns etwas, das sie vor Verachtung schütze. Man lache mehr mit ihnen als über sie.

In dem Kapitel „Shakespeare's Stil“ leistet Hudson offenbar das Bedeutendste. Hier steht ihm der ganz unschätzbare Vortheil zur Seite, ein Sprachgenosse des Dichters zu sein. Hat er daher in dem bisher Behandelten von uns Deutschen noch zu lernen, so haben wir es hier von ihm, um so mehr, da er offenbar sein Englisch mit grösster Meisterschaft beherrscht. Wir müssen es uns jedoch versagen, auf das, was er hierin behandelt: Shakespeare's Stilfehler, seine Wahl der Worte und deren Zusammenstellung, Bau der Sentenzen und Bilder, näher einzugehen, so interessant dies Alles auch ist. Nur das heben wir hervor, dass Hudson auch hier feinfühlig Shakespeare's allmähliche Gelangung zur Meisterschaft und Emancipation von seinen Zeitgenossen hervorhebt.

Was Hudson wider die von seinen Landsleuten noch so sehr festgehaltene Forderung des Didacticismus eines Kunstwerks in dem Kapitel „Moral spirit of Shakespeare“ vorbringt, hat für uns, die wir längst über diese Forderung hinaus sind, keinen Werth, so gut auch Manches darin ist. Hervorzuheben dürfte daraus nur allenfalls sein, dass Hudson bemerkt, Shakespeare bringe in der Person Heinrich's V. etwas von seinen eigenen sittlichen Ansichten, wie dies namentlich aus dem Chorus zu diesem Stücke hervorgehe.

Im zweiten, fast zwei Drittel seines Werkes ausmachenden Hauptabschnitt desselben giebt Hudson unter dem Titel: „Shakespeare's Characters“ ziemlich eingehende Analysen von 25 Stücken Shakespeare's mit gelegentlicher Anwendung seiner obigen Schönheits-Kriterien. Wir müssen uns auch hier des näheren Eingehens enthalten. Wir führen an, dass Hudson von der Betrachtung ausschliesst: Zwei Veroneser, Verlorene Liebesmühe, Zähmung der Widerspenstigen, Comödie der Irrungen, König Heinrich VI., Troilus und Cressida, Timon und Perikles, die er demnach als „apprentice-work“ Shakespeare's ansehen wird. Den Macbeth scheint Hudson unter allen Stücken Shakespeare's mit Goethe und vielen Kritikern unter uns für das beste Stück Shakespeare's zu halten; er citirt darüber das vielleicht nicht sehr bekannte Wort Hallam's, dass es die grösste Kraftanspannung von Shakespeare's Genius, das erhabenste und eindrucksvollste Drama sei, welches die Welt je sah, und dass man dieses Urtheil um so mehr unterschreibe, je älter man werde. Vom Hamlet gesteht er nach einer langen Analyse, dass ihm dessen Character „a mystery“ bleibe. Hudson ist offenbar kein „lawyer“. Sonst wäre er vielleicht darauf gekommen, einmal die sehr engen Schranken, welche der menschlichen Gerechtigkeitsübung gezogen sind, sich klar zu machen und dann zu finden, wie Hamlet nicht bloß einfach, sondern doppelt und dreifach dawider verstosse, so dass man annehmen muss, Shakespeare seien diese engen Schranken zum vollen Bewusstsein gekommen — vielleicht dass Hamlet's Character dann auf gehört hätte, ihm ein „mystery“ zu sein.

Wir wünschen, dass wir durch diese Andeutungen zur Lectüre des vortrefflichen Werkes angeregt haben. —nn.

Shakspeare and Typography; being an Attempt to show Shakspeare's Personal Connection with, and Technical Knowledge of, the Art of Printing. Also, Remarks upon some Common Typographical Errors, with especial Reference to the Text of Shakspeare. By William Blades. London, 1872. Trübner & Co.

Nichts liegt näher und ist leichter, als eine Hypothese mit Spott abzuweisen, welche unserm Dichter zu den mannichfachen Berufsarten, welche man ihm bereits zugewiesen hat, noch eine neue aufbürden will, an die obenein bis jetzt Niemand gedacht hat. Der Verfasser kennt das Missliche dieser Sachlage so gut als irgend einer seiner Kritiker; er trägt daher seine Ansichten ohne enthusiastische Uebertreibung mit völliger Sachlichkeit und Unparteilichkeit vor

und hat bereits durch sein rühmlich bekanntes Werk über Caxton dargethan, dass er die erforderliche Sachkenntniss und die richtige Methode für Untersuchungen dieser Art besitzt. Seine Zusammenstellung der auf die Typographie bezüglichen technischen Ausdrücke und Redewendungen bei Shakespeare macht in der That einen überraschenden Eindruck und wirft ein neues Licht auf den Dichter. Man muss freilich einige Abzüge davon machen, einestheils für solche Phrasen, welche in den allgemeinen Gebrauch übergegangen sein mochten, andernteils für solche, in welche der Verfasser wol nur gezwungener Weise eine technische Bedeutung hineinlegt, wie beispielsweise in den Vers aus Othello III, 4: Here's a young and sweating devil, wo Blades unter „devil“ den „printer's devil“, den Druckereiburschen, verstanden wissen will. Dessenungeachtet bleibt noch genug stehen, was Berücksichtigung verdient. Zudem bildet die Sammlung technischer Ausdrücke nur die Eine Seite des vom Verfasser angetretenen Beweises, dass Shakespeare eine Zeit lang in einer Druckerei gearbeitet habe; die andere, nicht minder interessante knüpft an den bekannten Buchdrucker Thomas Vautrollier an, der in Shakespeare's Geburtsjahre in die Buchdruckerinnung aufgenommen wurde und 1588 mit Tode abging. Kurz vor seinem Tode verheirathete er seine Tochter Jacqueline mit Richard Field, der etwas später seines Schwiegervaters Geschäft übernahm und 1593—94 Shakespeare's Venus und Adonis und Lucretia druckte. Richard Field wird für einen Sohn des Gerbers Henry Field in Stratford gehalten, dessen Nachlass der Vater unseres Dichters 1592 abzuschätzen hatte. Danach wären also Richard Field und Shakespeare allem Anschein nach Jugendgenossen gewesen und nichts scheint annehmbarer, als dass sich der letztere bei seiner Ankunft in London an den erstern wandte, der schon seit 1579 dort in der Lehre gewesen war, und dass er von diesem bei Vautrollier eingeführt wurde. In Vautrollier's Geschäft, meint nun Blades, habe sich Shakespeare während der ersten Jahre seines Londoner Aufenthaltes als Gehülfe, namentlich als Corrector, nützlich gemacht, bis er von da zur Bühne überging; wobei es nicht ohne Gewicht ist, dass Vautrollier's Laden in Blackfriars ganz in der Nähe des Theaters belegen war. Das wäre sehr plausibel, wenn nur nicht die beiden Aktenstücke, auf denen diese Darstellung fusst, nämlich die Einzeichnung Richard Field's als Lehrling in die Buchhändler-Register und sein Trauungs-Vermerk im Kirchenbuche, zuerst von Collier veröffentlicht worden und dem Zweifel ausgesetzt wären, ob und wie weit sie zuverlässig sind; sehr auffällig ist es jedenfalls, dass das erstgenannte Document von keinem frühern Durchforscher der Buchhändler-Register bemerkt worden ist, und dass durch beide Urkunden Hypothesen, welche Collier vor ihrer Auffindung aufgestellt hat, wörtlich bestätigt werden. Unter diesen Umständen ist es sehr zu bedauern, dass Blades diese Urkunden nicht einer erneuten Untersuchung unterzogen hat; er verfährt im Gegentheile so kritiklos, dass er die bereits als Fälschung erkannte Bittschrift von Her Majesty's Poor Players (Nov. 1589) unbedenklich gelten lässt. Hier liegt ohne Frage die schwächste Stelle in seiner Beweisführung.

Aber auch die Richtigkeit dieser Documente wie der darauf gebauten Combination angenommen, so geht dennoch Blades in seinen Schlussfolgerungen zu weit, wenn er annimmt, dass Shakespeare Buchhandel und Buchdruckerei durch eigene Beschäftigung mit denselben kennen gelernt habe. Will er doch sogar die bekannte „Abneigung“ Shakespeare's gegen den Druck seiner Werke aus dem Umstande erklären, dass er bei Vautrollier zu viele Correcturen frem-

der Werke habe lesen müssen, als dass er auch noch seine eigenen hätte corrigiren mögen! Dass Shakespeare eine derartige „Abneigung“ besessen hätte, ist durch nichts erwiesen oder glaublich gemacht; er war nur gleichgültig gegen den Druck seiner Stücke. Ueberdies durften ja streng genommen die den Theatern verkauften Dramen von den Verfassern nicht veröffentlicht werden. Seine Bekanntschaft mit der Typographie wird sich Shakespeare vermuthlich erworben haben, als er den Druck seiner beiden erzählenden Dichtungen leitete und die Gelegenheit benutzte, sich in der Offizin seines Verlegers, zumal wenn dieser zugleich sein Landsmann und Freund war, auch über den nächsten Zweck hinaus umzusehen. Denn welcher angehende Schriftsteller hätte sich nicht für die Kunst und die Werkstätte interessirt, aus der seine papierne Unsterblichkeit hervorgehen sollte? Zu gleicher Zeit wird er auch Vautrollier's Verlagsartikel haben kennen lernen, denn dass er diese mehr als viele andere zur Hand gehabt und studirt hat, scheint nach den Angaben bei Blades unleugbar. Um so mehr scheint es angezeigt, diesen Punkt näher zu untersuchen als der Verfasser gethan und eingehend den Einflüssen nachzuspüren, welche die von Vautrollier verlegten Schriften auf die Entwicklung unseres Dichters ausgeübt haben mögen. Möglich ist es immerhin, dass Shakespeare einen so hervorragenden Verleger und Drucker wie Vautrollier persönlich gekannt und sich aus seinem Geschäft mit geistiger Nahrung versorgt hat.

Als ein sehr beachtenswerthes Hilfsmittel zur Emendirung des Shakespeare'schen Textes zieht Blades endlich die Einrichtung des Setzkastens herbei: er giebt eine Abbildung eines solchen aus dem Jahre 1683 und führt aus, dass derselbe Setzkasten schon zu Shakespeare's Zeit gebräuchlich gewesen sei. Wie das ganze, frisch und anziehend geschriebene Werkchen, so verdient auch dieses letzte Kapitel desselben die volle Aufmerksamkeit der Shakespeare-Forscher.

K. E.

Shakespeare's Comedy of the Tempest. Edited, with Notes, by Will. J. Rolfe, A. M., formerly Head-Master of the High-School, Cambridge, Mass. With Engravings. New York: Harper & Brothers. 1871.

Der Herausgeber, der schon früher eine Schul-Ausgabe des Kaufmanns von Venedig veröffentlicht hat, zeigt sich als tüchtiger Kenner Shakespeare's und ist mit den besten kritischen Ausgaben vertraut. Die Einleitung enthält das Wissenswürdigste über Entstehung und Quellen sowie die bedeutendsten kritischen Stimmen über Inhalt und Bedeutung des Stücks — aus Coleridge, Schlegel, Mrs. Jameson, Hazlitt, Franz Horn und Verplanck. Nur zwei Punkte sind auffällig. Der Herausgeber betrachtet erstens die Notiz in Cunningham's Revels at Court, wonach der Sturm am 1. Nov. 1611 vor dem Könige aufgeführt sein soll, als unbezweifelt ächt und hat keine Kunde von den dagegen erhobenen Bedenken. Zweitens hält er es für wahrscheinlich, dass Jakob Ayzer den Sturm entweder im Original oder in einer deutschen Bearbeitung kennen gelernt habe und erklärt auf diese Weise die Uebereinstimmung der Schönen Sidea mit dem Sturm — an eine gemeinsame Quelle mag er nicht glauben. Da er nun aber die Abfassung

des Sturms um das Jahr 1611 setzt, so geräth er in einen starken Widerspruch mit sich selbst, er übersieht oder weiss nicht, dass Ayres bereits 1605 mit Tode abgegangen ist. Was den Text anlangt, so hätte der Herausgeber etwas weniger conversativ damit verfahren sollen. Die Anmerkungen sind gut gewählt, gründlich und durchaus geeignet, nicht bloss dem Anfänger, sondern selbst dem vorgeschrittenen Leser über die sprachlichen und sachlichen Schwierigkeiten hinwegzuhelfen. Die Ausstattung ist sehr gefällig, nur die Illustrationen sind geschmacklos und überflüssig.

K. E.

Den vorstehenden Besprechungen sind nur noch wenige Notizen hinzuzufügen, nicht dass die Production auf dem Felde der Shakespeare-Literatur still gestanden hätte, sondern weil sie im abgewichenen Jahre wenig ergiebig an Werken gewesen ist, welche eine bleibende Bedeutung in Anspruch nehmen können. Beginnen wir zunächst mit dem Unvermeidlichen — mit Hamlet; unsere Leser würden sich in der That wundern, wenn wir keine neue, auf dieses unerschöpfliche Drama bezügliche Erscheinung anzuzeigen hätten. Dr. Latham, bekannt durch sein Werk über die englische Sprache und seine Ausgabe des Johnson-Todd'schen Wörterbuchs, hat sich jetzt Shakespeare zugewendet und zwei Abhandlungen über Hamlet veröffentlicht (*Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus and of Shakespear. I. The Historical Personality of Hamlet. II. The Relation of the „Hamlet“ of Shakespear to the German Play, „Prinz Hamlet aus Dänemark“, etc.*). Trotz der aufgewandten Gelehrsamkeit kommt der Verfasser doch zu keinem Ergebniss, das für Shakespeare und seine Dichtung von Belang wäre. Er vertieft sich in nordische und angelsächsische Genealogien und hält dabei die beiden Hamlet im 3. und 4. Buche des Saxo streng auseinander. Den Amlethus des 4. Buches erklärt er für identisch mit Haglek, dem Higelác des Beowulf. Dass Higelác und Haglek, fährt er S. 20 fort, mit dem Chochilaicus des Gregor von Tours übereinstimmen, sei keine neue Entdeckung, neu sei nur, dass Haglek gleich Amlethus sei; von Higelác und Chochilaicus komme dann wieder Havelok der Däne. Eine ganz andere Persönlichkeit soll der Amlethus in Saxo's drittem Buche sein; als Kronprinz nämlich entspreche er dem Uffo, der als König Olaus Mansuetus wird; Olaus Mansuetus aber ist Olaf Kyrre, der angelsächsische Anlaf Cwiran, irisch Ambhlaibh Cuaran — in der That soll nach Dr. Latham Amlethus über Irland nach England gekommen sein. Shakespeare's Hamlet sei ausschliesslich der des 3. Buches, welcher auch allein bezüglich des zur Schau getragenen Wahnsinns mit den drei Offas übereinstimmt. Für die Aufklärung der Hamlet-Sage sind diese Untersuchungen ohne Frage wichtig und unerlässlich, aber es gehört eine tiefere Einsicht in die Entwicklung der germanischen und nordischen Sagengeschichte dazu, als sie der Verfasser mitbringt, der sich nicht zu einer genügenden Beherrschung des Stoffes zu erheben vermag, um sich selbst und seinen Lesern Klarheit zu geben. Seine Darstellung leidet in beiden Abhandlungen an Schwerfälligkeit und Unfertigkeit. In der zweiten Abhandlung geht der Verfasser von der Annahme aus, dass es einen vor-Shakespeare'schen Hamlet vom Jahre 1589 gegeben habe, der als das Original des „Bestraften Brudermordes“ zu betrachten sei; seine Argumente dafür sind schwach. Von diesem „Bestraften Brudermord“

liefert der Verfasser dann eine neue englische Uebersetzung, welche keineswegs einem „dringenden Bedürfniss“ abhilft. Denn schon Cohn hat in seinem „Shakespeare in Germany“ eine Uebersetzung dieses Stückes von Miss Georgina Archer veröffentlicht, welche obenein den Vorzug vor der Latham'schen verdient. Dr. Latham hat sich die Sache insofern sehr leicht gemacht, als er in den metrischen Szenen die Reime weggelassen hat. Auch sind ihm hier und anderswo einzelne starke Versehen untergelaufen, so z. B. auf S. 108 „happycrowned Queen of the Night“, statt „poppycrowned“, die mit Mohnhäuptern gekrönte Königin der Nacht, und auf S. 88 die Angabe, dass Shakespeare's Zwillingskinder zwei Söhne gewesen seien.

Eine willkommene Gabe für die Shakespeare-Forscher ist ohne Zweifel die bei Hotten erschienene Facsimile-Ausgabe von Chapman's Dramen (*Geo. Chapman's Plays from the Original Quartos. With an Introduction by Algernon Charles Swinburne*). Näheres vermögen wir darüber jedoch nicht mitzutheilen, da sie uns zu unserm Bedauern bis jetzt noch nicht zugegangen ist. Nur so viel lässt sich sagen, dass ein Facsimile-Druck, wenn er zuverlässig ist, bei der grossen Seltenheit der Original-Ausgaben, namentlich auf dem Continent, sehr erwünscht ist, dass aber die Aufgabe der kritischen Herstellung des Textes dadurch nicht gelöst wird.

Mehr ins Auge gefasst wird diese Aufgabe von der bei Longmans erscheinenden Sammlung von Reprints: *The School of Shakespeare. Edited by R. Simpson*, deren erstes Heft das interessante Drama: *A Larum for London, or The Seige of Antwerp*, sowie die Flugschrift: *The Spoyle of Antwerpe* von *George Gascoyne* enthält. In der mit Sachkenntniss und methodischer Kritik geschriebenen Einleitung (S. 1—18) sucht es der Herausgeber wahrscheinlich zu machen, dass Shakespeare bei der Abfassung des „A Larum for London“ die Hand im Spiele gehabt habe, indem er als „tutor“ jüngere Mitarbeiter angeleitet, ihre Arbeiten durchgesehen und verbessert und ein paar Stellen aus seiner eigenen Feder beigesteuert habe. Mag man ihm darin beistimmen oder nicht, jedenfalls hat das Stück sachlich wie formell Anspruch auf das Interesse der Shakespeare-Forscher und der Herausgeber verdient den Dank derselben.

Die Lehrer der berühmten Schule zu Rugby haben sich zur Herausgabe ausgewählter Shakespeare'scher Dramen für den Gebrauch beim Unterricht vereinigt (*Select Plays of Shakespeare. Rugby Edition. London, Rivington*). Bis jetzt sind erschienen und von der englischen Kritik günstig aufgenommen worden: *As You Like It* und *Macbeth*, herausgegeben von Rev. Charles E. Moberly, und *Coriolanus*, herausgegeben von Rob. Whitelaw. Vorbereitet werden: *Hamlet*, *Much Ado about Nothing* und *The Tempest*.

Der Buchhändler *Franz Thimm* hat seiner 1864 erschienenen *Shakespeare-Bibliographie* ein Supplement folgen lassen, welches die neuen Erscheinungen der Jahre 1864—1872 umfasst. Bei der immer stärker anschwellenden Production auf dem Gebiete der Shakespeare-Literatur sind alle bibliographischen Hilfsmittel einer dankbaren Aufnahme gewiss, wenngleich eine abschliessende, den Anforderungen der Gelehrten nicht minder als denen der Buchhändler gerecht werdende Shakespeare-Bibliographie noch immer zu den frommen Wünschen gehört.

Einige beachtenswerthe Beiträge zur Erläuterung der Shakespeare'schen Poesie wie zur fortgesetzten Reinigung des Textes haben im verflossenen Jahre auch die englischen Zeitschriften beigesteuert, namentlich die *Edinburgh Review*

(Octoberheft) und das Athenæum (No. 2347—2361). Die Abhandlung „*New Shaksperian Interpretations*“ (von Professor T. S. Baynes in St. Andrews) in der erstgenannten Zeitschrift geht von der richtigen Ansicht aus, dass die fortgesetzte Durchforschung der Elisabethanischen Literatur, selbst in ihren unbedeutendsten Ausläufern, noch immer schätzbares Material für die Erklärung des Shakespeare'schen Textes bietet, und dass sich namentlich auch angebliche Verderbnisse auf diesem Wege als vollkommen richtige Lesarten darthun lassen. Der Verfasser weist dies an verschiedenen Stellen nach, indem er einige von von der Jagd, der Falknerei u. s. w. entlehnte technische Ausdrücke gründlicher und richtiger erklärt, als bisher geschehen ist, und dadurch unsere Bewunderung der eindringenden Kenntniss, die der Dichter in diesen Dingen besass, noch immer steigert. Die kenntnissreiche, mit ruhiger Klarheit geschriebene Abhandlung erregt den Wunsch nach weitem Beiträgen aus derselben Feder. — Die im Athenæum veröffentlichten Aufsätze führen den Titel: „*Unsuspected Corruptions of Shakespeare's Text*“ und rühren von H. Staunton her; sie behandeln bis jetzt Macbeth, Sturm, Maass für Maass und Timon von Athen. Man möchte sagen, dass der ausgezeichnete Herausgeber hier seinem Scharfsinn den Zügel schiessen lässt und dass derselbe mit ihm durchgeht. In diesem Sinne hat ihm auch Mrs. Mary Cowden Clarke entgegen (Athen. 1872, II, 561 fg.). Aber auch wo man Staunton nicht beistimmen kann, lässt sich von seiner ausserordentlichen Sprachkenntniss, seinem feinen kritischen Sinne und seiner durchgebildeten Methode lernen.

Aus Amerika kommt uns die erste Abschlagszahlung der seit längerer Zeit erwarteten „*Concordance to Shakespeare's Poems*“ von Mrs. H. H. Furness zu (s. Sh.-Jahrb. VI, 363). Das vorliegende Heft, welches Venus und Adonis enthält, ist jedoch nichts als eine Probe, welche die Verfasserin nur hat drucken lassen, um sich über die zweckmässigste Druckeinrichtung klar und schlüssig zu machen. In dem vollständigen Werke, dessen Erscheinen nahe bevorsteht, wird der Inhalt dieses Heftes an der entsprechenden Stelle eingefügt werden, so dass mithin dasselbe alsdann seinen Werth verliert. Die typographische Ausstattung ist besser und weniger augenverderblich als die der Clarke'schen Concordanz; die innere Einrichtung unterscheidet sich von der des letztgenannten Werkes insofern, als alle Wörter ohne Ausnahme — auch Artikel, Präpositionen, Conjunctionen u. s. w. — aufgenommen sind. Beide Vorzüge werden allerdings nur dadurch ermöglicht, dass Mrs. Furness ein ungleich weniger umfangreiches Material zu bewältigen hat als Mrs. Clarke.

Holen wir schliesslich einige deutsche Novitäten nach, welche im Obigen noch keine Erwähnung gefunden haben, so tritt uns zunächst eine neue Sonett-Uebersetzung entgegen unter dem Titel: *Shakespeare's Southampton-Sonette. Deutsch von Fritz Krauss. (Leipzig, Engelmann)*. Die Sonette scheinen heutigen Tags in der That mit dem Hamlet an Unerschöpflichkeit wetteifern zu wollen. Der gegenwärtige Uebersetzer wendet sich vorzugsweise an die deutsche Frauenwelt, welcher er „die schöne Dichtung Shakespeare's zugänglicher machen“ will — als ob die frühern Uebersetzungen den Frauen unzugänglich wären. Er lässt zu dem Ende die Sonette an die dunkle Geliebte (127—154) weg und giebt bloß die an den Freund gerichteten. Dass dieser Freund kein andrer als Graf Southampton sein könne, gilt ihm als ausgemacht; ja noch mehr, er schwört auf Gerald Massey's Hypothese, von welcher er S. 1—52 einen Abriss giebt, sicut in verba magistri, und schliesst alle andern aus.

Auf diese Weise wird nicht allein der Titel seiner Uebersetzung gerechtfertigt, sondern der Uebersetzer ist auch überzeugt, dass gerade Massey's Hypothese der „Frauenwelt“ besonders zusagen werde und dass seine „Leserinnen“ (von Lesern spricht er gar nicht!!) die schöne Dichtung Shakespeare's mit vermehrtem Genusse in sich aufnehmen werden, nun die geheimnissvollen Gestalten, die er mit so viel Reiz umwoben und mit seiner Seele durchdrungen, wieder neu belebt vor ihnen stehen! Der Herr Uebersetzer hat gar nicht Unrecht; die Frauen lieben vorzugsweise Romane, warum also nicht auch den Massey'schen Sonetten-Roman? Eine feinfühligte Ahnung scheint ihn hierbei geleitet zu haben, denn Männern, welche die Sache nicht blos mit poetischen, sondern zugleich auch mit kritischen Augen betrachten, lässt sich in der That Massey's Hypothese nicht aufstischen. Massey's Werk entwickelt eine ausserordentliche Kenntniss der Zeitgeschichte und zahlreiche geistvolle und anregende Einzelheiten und Combinationen, allein seine Theorie ist die eines Poeten, nicht die eines Kritikers oder Literarhistorikers. Was die Uebersetzung selbst angeht, so hat sich der Verfasser „vor allem bestrebt, dem Originale treu zu sein, weshalb er bemüht war, die, Shakespeare eigenthümlichen, oft äusserst kühnen Bilder und überraschenden, uns häufig fast verblüffenden Gedankenverbindungen, sowie die vielen Antithesen — Gegensätze, wie er zum Besten seiner Leserinnen in Klammer beifügt — und Wiederholungen von Klängen und Worten möglichst wieder zu geben, statt sie der Glätte des deutschen Verses zu opfern.“ Ohne mit dem Uebersetzer über dieses Prinzip zu rechten, gestehen wir ihm gern zu, dass seine Uebersetzung von diesem Standpunkte aus alle Anerkennung verdient, wengleich wir das Bedenken nicht unterdrücken können, ob nicht gerade die Leserinnen der „Glätte des deutschen Verses“ den „fast verblüffenden Gedankenverbindungen und vielen Antithesen“ den Vorzug geben möchten.

Eine bemerkenswerthe und inhaltreiche kleine Schrift, die sich trotz ihres allgemeinen Standpunktes eingehend mit Shakespeare beschäftigt, ist *Dr. Woldemar Masing's* Abhandlung „*Die tragische Schuld*“ in Virchow's und Holtzendorff's Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge (Heft 162). Von der Frage ausgehend, wie sich die tragische Schuld zur sittlichen verhalte, weist der Verfasser an Romeo und Julie, an Cordelia und Desdemona nach, dass bei der herrschenden Auffassung, wonach die Tragödie das Walten der sittlichen Gerechtigkeit an einem einzelnen eclatanten Falle veranschaulichen solle, in den meisten Tragödien, namentlich den Shakespeare'schen, von Gerechtigkeit, d. h. von Verhältnissmässigkeit zwischen Schuld und Strafe, nicht die Rede sein könne. In eine jenseitige Welt, wie Ulrici wolle, dürfe die Versöhnung nicht verlegt werden, weil das versöhnende Moment im tragischen Kunstwerk selbst, ohne Zwangsanleihe bei der Religion, zu finden sein müsse. Gervinus' Auffassung der poetischen Gerechtigkeit sehe allerdings von der geglaubten jenseitigen Welt ab und könnte insofern gar wol durch die Kunstform des Drama's zur Anschauung gebracht werden, wenn es überhaupt die Aufgabe eines Kunstwerks sein dürfte, nur die veranschaulichende Illustration zu irgend einer Lehre zu liefern. Ueberdies bringe Gervinus diese seine Weltanschauung bereits fertig an die Beurtheilung der Shakespeare'schen Tragödien heran. Der von Vischer zu Hülfe genommene Begriff der Urschuld wird ebenfalls als unzulänglich zurückgewiesen, weil wir dabei den Gedanken nicht los werden, dass dem Helden trotz seiner Schuld durch das Uebermaass von Strafe Unrecht geschieht. Wolle man durchaus den tragischen Kampf vom

Standpunkt der sittlichen Gerechtigkeit aus betrachten, so würde man mit der Auffassung Chr. H. Weisse's, wonach der Held immer Recht und das Schicksal immer Unrecht hat, anscheinend weiter kommen. Allein diese Auffassung ist von der Antigone abstrahirt und passt nicht auf Richard III. und die meisten andern Tragödien, da das Recht selten so unzweifelhaft auf Seiten des Helden, sondern Recht und Unrecht meist auf beiden Seiten vertheilt sind. So bleibt nach dem Verfasser nichts weiter übrig als von der im Leben geltenden ausschliesslich sittlichen Beurtheilung menschlichen Willens und Handelns dem dichterisch geformten Charakter gegenüber vollständig abzusehen und im Drama nur die ästhetische Beurtheilung gelten zu lassen. „Eine Vermischung und Vertauschung beider Standpunkte, sagt er, bringt der Ethik nicht geringere Gefahr als der Aesthetik“ — wie sich beispielsweise an V. Hugo's Lucrezia Borgia zeigt, während in Richard III. beide Gebiete auseinander gehalten sind. Als ein Haupterforderniss wird für den tragischen Helden die Erhabenheit in Anspruch genommen, d. h. Grösse im Verein mit Schönheit (S. 17). Von diesem Standpunkte aus hat der Held seinem Schicksal gegenüber stets Recht, gleichviel ob er ein Bösewicht oder ein Tugendheld ist. Shakespeare's tragische Schöpfungen sind hinsichtlich des Erhabenen oder Grossschönen Meisterbilder, wie sie die antike Welt nicht kennt. Die Erhabenheit des Helden bestimmt den Gesamteindruck der Tragödie, und das tragische Schicksal ist nicht die Weltordnung, sondern nur das Stück der Welt, welches der Dichter zu einer Welt für sich gestaltet. Die poetische Gerechtigkeit ist nichts als die im dichterischen Kunstwerk herrschende Ordnung, wonach das Schöne den endlichen Sieg über das Hässliche oder minder Schöne davonträgt, und die physische Niederlage des tragischen Helden ist nur der Durchgangspunkt zu seinem ästhetischen Siege.

Von der Höhe ästhetischer Betrachtung steigen wir herab, um zum Schlusse noch eine jüngst erschienene Broschüre von *Gustav Liebau, William Shakespeare's Leben und Dichten* (Gera, Issleib & Rietzschel) zu erwähnen. Es ist eine sehr dilettantische, unmethodische Arbeit, die höchstens für die allererste Orientirung brauchbar ist und selbst in diesem Falle mit Vorsicht benutzt werden muss. Nach dem Verfasser sind Shakespeare's Dramen in sechsfüssigen Jamben geschrieben; auch hat derselbe in der Person des General-Intendanten v. Loën in Weimar einen neuen Enkel Schillers entdeckt, was dem verehrten Vorsitzenden unseres geschäftsführenden Ausschusses nicht wenig überraschend sein wird.
