

## Werk

**Titel:** Romeo and Juliet nach Shakespeare's Manuscript

**Autor:** Gericke, Robert

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1879

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0014|log13](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0014|log13)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Romeo and Juliet

## nach Shakespeare's Manuscript.

Von

**Robert Gericke.**

Die Ueberschrift klingt sehr verdächtig. Gemahnt sie doch stark an jenen vor nun mehr als 80 Jahren glücklich begrabenen Ireland-Schwindel mit Manuscripten von Lear und Hamlet; günstigsten Falls erinnert sie vielleicht an R. Simpson's Versuch, in einem apokryphen Drama, Sir Thomas More, Handschriftliches von Shakespeare nachzuweisen.<sup>1)</sup>

So bedenklich wie sie aussieht ist nun aber die Sache doch nicht; denn ich habe weder ein neu entdecktes Shakespeare-Manuscript als solches, noch eine neue Entdeckung überhaupt vorzubringen; ich will nur die *erste echte Ausgabe* des oben genannten Stückes besprechen, die meiner — vor mir aber bereits von gewichtigster Autorität ausgesprochenen — Ueberzeugung nach ganz unmittelbar *aus des Dichters Manuscript* gedruckt worden ist, und in der uns dieses im Wesentlichen treu erhalten vorliegt.

Indeß auch das ist eine Behauptung, der von vorn herein noch sehr große Zweifel entgegenstehen dürften. Alle unsere Shakespeare-Herausgeber und Erklärer sind ja kaum über einen andern Punkt so einig als darüber, daß wir *keines* seiner Stücke in zuverlässiger, authentischer Gestalt besitzen; ohne diese Annahme wären ja so viele Shakespeare-Conjecturen nicht wohl zu rechtfertigen. Und zumál die *Quartos* stehen durchweg in dem Rufe arger Ungenauigkeiten. Die Ausgabe aber, die ich im Auge habe, *ist* eine *Quarto*. Dieselbe zeigt auch in vollem Maße die an diesen Drucken im allgemeinen gerügten Mängel.

<sup>1)</sup> *Notes and Queries*, July 1, 1871. Siehe Elze, William Shakespeare (Halle, 1876) S. 419.

‘Sie läßt Personen auftreten, welche nicht an der Handlung theilnehmen, während andere Personen sich an der Handlung betheiligen, deren Auftreten nicht angegeben wird; Abgänge werden ungenau vermerkt; Bühnenweisungen sind selten und dürftig; Reden werden oft den unrechten Personen zugetheilt, und bisweilen wird anstatt des Namens der Person der Name des sie darstellenden Schauspielers angegeben; die Orthographie ist, nach heutigen Begriffen, sehr schlecht, und seltene Worte sind bis zur Unkenntlichkeit entstellt; Prosareden sind als Verse und umgekehrt Verse als Prosa gedruckt.’ Da muß man wohl fragen: ‘Würde das Alles in solchem Maße der Fall sein, wenn Shakespeare selbst seine Originalhandschrift in die Druckerei gegeben und die Druckbogen gar vor dem Drucke durchgesehen hätte?’<sup>1)</sup>

Der letztere Theil dieser Frage wird nun allerdings wohl bestimmt verneint werden müssen. Dagegen glaube ich, daß der erstere bezüglich des hier zu betrachtenden Falles, bezüglich der *zweiten Quarto von Romeo and Juliet*, ebenso bestimmt bejaht werden muß. Und zwar nicht nur *trotz* jener mancherlei Mängel, sondern wesentlich mit *wegen* derselben.

Es versteht sich von selbst, daß die Mangelhaftigkeit an sich keinen Grund für die ausgesprochene Ueberzeugung abgeben könnte, wenn nicht mit den negativen Eigenschaften der in Rede stehenden Quarto die positive verbunden wäre, daß dieselbe im Ganzen und Großen und Hauptsächlichen fast durchgängig Gutes und Richtiges bietet.

Wie sehr die *zweite Quarto (von 1599) von Romeo and Juliet* (Q<sub>2</sub>) allen anderen alten Drucken unseres Stücks, im allgemeinen, vorzuziehen sei, darüber ist unter sämtlichen Shakespeare-Kritikern kein Zweifel mehr. *Knight* und *Ulrici* zwar glaubten noch, ihren Ausgaben den Text der *ersten Folio* zu Grunde legen zu müssen. Aber seitdem hat *Tycho Mommsen* in seinem, was Gründlichkeit und Strenge der Methode betrifft, nicht hoch genug zu schätzenden Werke: *Shakespeare's Romeo und Julia. Eine kritische Ausgabe des überlieferten Doppeltextes. (Oldenburg, 1859)*<sup>2)</sup> unwiderleglich nachgewiesen, daß aus Q<sub>2</sub> die *dritte*

<sup>1)</sup> Das Vorstehende ist, fast wörtlich, die treffende Schilderung, wie sie Elze, Shakespeare, S. 327, von den Quartos giebt; er schließt mit der angeführten Frage, sie also immerhin offen lassend.

<sup>2)</sup> Wie Mommsen auch von Seiten englischer Herausgeber anerkannt wird, spricht besonders Furness aus im Vorwort zu seiner Ausgabe unseres Stücks (*New Variorum Edition* I, p. XIV), wo er Mommsen anführt als ‘*whose edition of Romeo and Juliet will stand as long as Shakespeare is studied, a monument of critical sagacity, patient toil and microscopic investigation of the text.*’ Leider ist nur, trotz dieser Anerkennung, Mommsen’s Werk noch von *keinem* Herausgeber nach Verdienst *benutzt* worden.

*Quarto* von 1609 (Q<sub>3</sub>), aus dieser aber sowohl die undatirte *vierte Quarto* (Q<sub>4</sub>), mit ihrer Nachfolgerin, der *fünften Quarto* von 1637 (Q<sub>5</sub>), als auch die *erste Folio* (F<sub>1</sub>), mit den ihr folgenden *drei andern Folios* (F<sub>2</sub> aus F<sub>1</sub>, F<sub>3</sub> aus F<sub>2</sub>, F<sub>4</sub> aus F<sub>3</sub>) und *Rowe's Ausgabe* von 1709 (R aus F<sub>4</sub>) abgedruckt worden sind, und daß alle diese abgeleiteten Ausgaben sich entweder nur durch gehäufte Druckfehler, oder, wie besonders Q<sub>4</sub> und Q<sub>5</sub> einerseits, F<sub>2</sub> andererseits, nur durch solche Verbesserungen unterscheiden, die offenbar bloßer, wenn auch oft recht verständiger und guter Conjecturalkritik angehören. Zu dem gleichen Resultate, zum Theil wohl unabhängig von Mommsen, sind *englische* Herausgeber wie Hudson, Staunton, White, Halliwell<sup>1)</sup> gekommen; die *Cambridge-Editoren* (C. E.), unter vollster Anerkennung der 'high authority of M. Tycho Mommsen', Delius, Daniel (*Romeo and Juliet. Parallel Texts of the First Two Quartos* — und: *Revised Edition of the Second Quarto* — *Published for the New Shakespere Society.* London 1874—1875) haben es vollkommen bestätigt. Von einer irgend gewichtigen Autorität der *ersten Folio* kann danach keine Rede mehr sein; sie und alle die alten Ausgaben nach Q<sub>2</sub> haben für uns nur insofern Werth, als sie uns zeigen, was den verschiedenen Herausgebern (Setzern?) zu den verschiedenen Zeiten auffällig und anstößig gewesen ist oder nicht.

Daß aber die *erste Quarto* von 1597 (Q<sub>1</sub>) am *allerwenigsten* Anspruch auf Authenticität erheben kann, ist seit lange ausgemacht; und Mommsen (Prolegomena S. 157—174) hat den strengen und ausführlichen — wenn auch noch durch manches Schlagende zu vervollständigenden — Beweis geliefert, daß diese Ausgabe (wie übrigens 'auf den ersten Blick' ersichtlich) eine Raubausgabe ist, jedenfalls von einem Dichterling aus während einer Aufführung nachgeschriebenen Notizen zurechtgemacht; was freilich nicht ausschließt, daß sie für uns in manchen Beziehungen, als Correctiv, sehr werthvoll sein kann.

Somit steht wohl jetzt fest, daß die *zweite Quarto von Romeo and Juliet* die einzige authentische Quelle für uns, unsere *einzigste Autorität*, im Großen und Ganzen, ist.

Nur über *einen* hierbei noch in Frage kommenden Punkt kann eine Verschiedenheit der Meinungen stattfinden: ob Shakespeare nach dem Erscheinen von Q<sub>1</sub> noch bedeutendere Veränderungen und Umarbeitungen an seinem Stücke vorgenommen habe; wie dies die meisten Herausgeber annehmen, um dadurch manche größere Abweichungen der Q<sub>2</sub> von Q<sub>1</sub> zu erklären. Dieser Punkt ist aber von keinem Belang, wo es sich nur

---

<sup>1)</sup> Dyce (ed. 2) ist sehr schweigsam über die alten Ausgaben und ihr Verhältniß zu einander.

um die Authenticität von  $Q_2$  an und für sich handelt. Es sei deshalb über ihn hier nur kurz bemerkt, daß Mommsen (S. 155) die Annahme *zweier* Bearbeitungen von Shakespeare's eigener Hand für 'durchaus unerweislich' erklärt, und daß ich mich ihm darin vollkommen anschließen muß, da ich weder innere Wahrscheinlichkeit noch zwingende äußere Gründe für eine neue Textrecension in  $Q_2$  sehe, viel eher glauben möchte, daß wohl umgekehrt in  $Q_1$  Spuren von einigen kleinen Abänderungen zu entdecken seien, die Shakespeare möglicherweise noch für die Aufführung gemacht hat, ohne sie in seinem Manuscript nachzutragen.

Somit ist Alles, worauf es hier zunächst ankommt, glatt und unbedenklich. Das wird aber freilich anders, wenn man nun nach der *Quelle* fragt, aus der  $Q_2$  wohl geflossen. Mommsen's eingehende Untersuchung über den 'Werth von  $Q_2$ ' (S. 7—36) liefert ihm den 'stärksten Beweis, daß  $Q_2$  aus dem Manuscripte des Dichters entstammt ist'; und noch deutlicher und bestimmter spricht er sich darüber in den Schlussworten des betreffenden Abschnittes aus: 'Wir können uns Glück wünschen, daß der Setzer von  $Q_2$  mit so ängstlicher Treue, auch was er nicht sollte und was er nicht verstand, beibehielt: er machte gewiß wenig oder gar keine Conjecturen. Hatte er besonderen Auftrag sorgfältig zu sein? Es war die ganz verstümmelte Ausgabe von 1597 vorangegangen: hier sollte das Stück zum ersten Male vollständig erscheinen. Nun, es geschah darin eher zu viel als zu wenig. Hätte der Dichter selbst auch nur einen flüchtigen Blick über die Seiten gleiten lassen, so wären solche Fehler unmöglich stehen geblieben. Ihm mögen sie wohl ziemlich gleichgültig gewesen sein. Aber das hindert nicht, daß die Herausgeber sich des Original-Manuscriptes bedienten, das Shakespeare wohl im Hinblick auf die traurige Verunstaltung, in der man seinen Romeo unter die Leserwelt gebracht hatte, gestattet haben mag. So weit mag er doch wohl sich um seine Reputation gekümmert haben.' — Diese Ansicht wird dann von Mommsen noch weiter gestützt durch gründlichste Untersuchungen über einzelne sprachliche Punkte, wie (S. 94 fgg.) über die Gesetze, nach denen in  $Q_2$  bald die vollen Formen auf *-ed*, bald die synkopirten stehen, wobei er zu dem Resultate kommt (S. 98): 'Die verhältnißmäßig große Consequenz in der Beobachtung dieser Gesetze, ihre Einfachheit, ihre Uebereinstimmung mit Spenser und anderen der besten Zeitgenossen, so wie mit anderen dem Manuscripte am nächsten stehenden Quartausgaben, ihre Nichtübereinstimmung mit unechten Texten (wie  $Q_1$  von Hamlet,  $Q_1$  von Romeo) und mit überarbeiteten und interpolirten wie  $F_1$  — alles dies ist mir Beweis genug, daß wir darin nicht die Orthographie des  $Q_2$ -Setzers, sondern die des Dichters selbst haben. Denn während diesem metrische Genauigkeit durch die einfachsten Mittel

anzudeuten natürlich war, wie sollte es wohl möglich sein, daß, wenn sie nur von dem Setzer stammte, derselbe nicht auch oft falsch synkopirt hätte? Falsche Synkope aber, wo sie in  $Q_2$  schriftmäßig angedeutet ist, findet sich kaum an einer einzigen Stelle.' —

Das scheint, wenn man der Beweisführung Mommsen's nachgegangen ist — wozu freilich mehr als bloßes Durchlesen gehört — sehr überzeugend.

Und doch hat *keiner* der Mommsen der Zeit nach folgenden Herausgeber des Stücks diese seine Ansicht angenommen und zur entschiedenen Grundlage der Textes-Constitution gemacht. Die in kritischen Dingen sonst so zuverlässigen *Cambridge-Editoren* sind darin Mommsen sogar entschieden entgegen getreten; denn sie sagen (vol. VII, p. IX): '*It is certain that  $Q_2$  was not printed from the author's Ms., but from a transcript, the writer of which was not only careless, but thought fit to take unwarrantable liberties with the text. In passing through his hands, many passages were thus transmuted from poetry to prose. — We think that M. Tycho Mommsen rates the authority of the second Quarto too highly. Any rare form of word or strange construction found in this edition alone, and corrected in all that follow, may more probably be assigned to the transcriber (or in some cases to the printer) than to Shakespeare, whose language is singularly free from archaisms and provincialisms.*' — Das ist nun freilich eine sehr eigenthümliche Schlußfolgerung: erst werden die Archaismen und Provinzialismen Shakespeare mit 'Wahrscheinlichkeit' abgesprochen, und dann folgt, als Grund dafür, die Behauptung, Shakespeare habe wenig oder keine Archaismen und Provinzialismen gebraucht. Ueberdies handelt es sich bei Mommsen durchaus nicht bloß um die Authenticität seltener, alterthümlicher Worte und Constructionen; es sind von ihm viel schlagendere Gründe für seine Ansicht beigebracht worden. Und was die Correcturen in den auf  $Q_2$  folgenden alten Ausgaben betrifft, so haben die Cambridge-Editoren selbst sie zu entschieden für durchweg bloße Conjecturen erklärt, als daß eine Berufung auf sie, im Allgemeinen, statthaft wäre; sie beweisen nur, daß einige wenige Lesarten der  $Q_2$  schon dem Herausgeber (Setzer?) der  $Q_3$  (1609) unverständlich oder anstößig schienen, zahlreichere dem kurz-sichtigen Schlimmbesserer der  $F_1$  (1623), noch zahlreichere den aufmerksamen und mehr oder minder verständigen, wenn auch willkürlichen Correctoren der  $Q_4$  (aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1623 und 1637)<sup>1)</sup> und der  $F_2$  (1632); welchen letzteren dann einerseits  $Q_5$  (1637),

<sup>1)</sup> Mommsen (S. 4) sagt nur, daß  $Q_4$  zwischen 1609 und 1637 entstanden sein müsse; was allerdings ganz sicher ist, da sie aus  $Q_3$  abgedruckt ist, aus ihr aber wiederum  $Q_5$ . Allein wenn  $Q_4$  schon 1623 vorhanden gewesen wäre, hätten die Herausgeber der  $F_1$  doch gewiß *sie* und nicht  $Q_3$  benutzt; sie fällt also gewiß *nach* 1623.

andererseits  $F_3$  (1664) und  $F_4$  (1685) und Rowe (1709) im wesentlichen folgten, natürlich nicht ohne da und dort neuen Anstoß zu nehmen und die Zahl der Correcturen noch weiter zu vermehren.<sup>1)</sup>

So kann der von den Cambridge-Editoren gegen Mommsen erhobene Widerspruch wohl nicht auf große Beweiskraft Anspruch machen. Aber er kommt doch von zu hochachtbarer Autorität, als daß er leichthin bei Seite geschoben werden dürfte. Und ebensowenig zu übersehen ist das Stillschweigen *aller übrigen neueren Herausgeber*,<sup>2)</sup> auch Daniel's, des neuesten und gründlichsten derselben, über jene Ansicht Mommsen's. Auf jeden Fall zeigt dies durchgängig negative Verhalten der tonangebenden englischen Kritik, daß die in Rede stehende Frage von Mommsen keineswegs zu end- und allgemeingültiger Entscheidung gebracht worden ist — sei es auch nur, weil das Hauptresultat seiner Untersuchungen in den, *deutsch* geschriebenen, überdies durch gar große Gründlichkeit

1) Sehr deutlich, in Zahlen, läßt sich dies der Zeit nach wachsende Verhältniß der Correcturen an einzelnen Beispielen erkennen. So habe ich die 10 Fälle zusammengestellt, in welchen  $Q_2$  Formen des Zeitworts in *th* oder *s* (*doth*, *comes*, *puts*, *stands*, *lies*, *faints*, *glides*, *idles*, *comes*, *makes*) nach einem Subjekt im Plural braucht; von diesen 10 Stellen sind corrigirt: in  $Q_3$  und  $Q_4$ : 0, in  $F_1$ : 1, in  $F_2$ : 3, in  $Q_5$ : 2, in  $F_3$ : 4, in  $F_4$ : 6, in R: 6; wobei zu bedenken ist, daß  $Q_4$  und  $Q_5$  die sorgfältigsten und äußerlich correctesten aller alten Ausgaben sind. — Wie schnell sich in der Zeit unmittelbar nach Shakespeare das Verständniß für Alterthümliches, ganz Richtiges, verloren hat, läßt sich am klarsten an Bühnenweisungen nachweisen, wie uns weiterhin vorzüglich *ein*, meiner Ueberzeugung nach, ganz eclatanter solcher Fall begegnen wird.

2) Vgl. die Anführungen bei Furness S. 415 fgg. ('The Text'). Furness selbst, soweit ich sehe, berührt diese Frage nur kurz in der Vorrede (S. XI): '*Were there any evidence that Shakespeare had ever corrected the proof-sheets of this play, or that it was even printed from his manuscript, every comma should be held sacred; but when we know that we have to get at Shakespeare oftentimes through the interpretation of an ignorant compositor, and that copies of the very same date differ, such minute collation verges on trifling and caricature.*' Was hat aber der '*ignorant compositor*' mit der Manuscriptfrage zu thun? — Grant White (Ausgabe, 1865) fügt seiner Vorrede in einer Anmerkung bei, daß er Mommsen's Buch erst erhalten '*since this play was prepared for the press*', und nachdem er dem '*learned professor*' seine Anerkennung mit einigen Worten ausgesprochen hat, schließt er: '*But my having in German is such a younger brother's revenue that I am obliged to postpone to a season of greater leisure the task of reading the very elaborate prolegomena to Herr Mommsen's work. A glance through it, however, emboldens me to say, that, however interesting and instructive its microscopic view of the ancient texts might prove to me, it would produce no appreciable effect upon the text of this edition.*' Und doch ist die Hauptfrage, nach dem Werthverhältnisse der echten alten Ausgaben unter sich, bei White noch sehr im Unklaren geblieben, so daß er am Schlusse seiner Untersuchung, wenn auch nur bedingterweise, sagen konnte: '*The true text of Romeo and Juliet is found in the folio of 1623.*'

leicht abschreckenden Prolegomenis äußerlich zu wenig hervortritt und deshalb nicht die gehörige Beachtung gefunden hat.

In dieser Ungewißheit darf aber die für die ganze Shakespeare-Kritik so äußerst wichtige Frage nicht bleiben; sie muß, wenn irgend möglich, zu voller Sicherheit gebracht werden. Mommsen selbst hat — was nicht genug zu bedauern — der Shakespeare-Forschung den Rücken gekehrt. So muß denn wohl ein Anderer für ihn einzutreten versuchen. Wenn ich meinerseits dies hiermit wage, thue ich es nur, weil ich weiß, daß ich durchaus auf Mommsen's Schultern stehe; weil ich mir bewußt bin, sowohl Mommsen's Werk als die alten Texte selbst, im Vergleich mit den neuen Ausgaben, ernstlich geprüft und durchgearbeitet zu haben; weil mir dabei Mommsen's Endresultat mehr und mehr zur Gewißheit geworden ist.

Zwar kann ich mit Mommsen durchaus nicht in allen einzelnen Punkten übereinstimmen; in manchen, vorzüglich den Collier'schen Corrector betreffenden wird er selbst jetzt zweifellos anderer Meinung sein; in mehreren, besonders auf die Metrik bezüglichen ist er in seiner classischen Strenge sicherlich zu weit gegangen. Aber fast alle von ihm zu mir obwaltenden Differenzpunkte sprechen, wenn ich recht sehe, nur um so mehr für jenes End- und Hauptresultat Mommsen's, für die *Authenticität der Q<sub>2</sub>*.

Zunächst ist, mit Mommsen und allen andern Kritikern, zuzugeben, daß sich in Q<sub>2</sub> *viele Druckfehler* finden. Nehmen wir nur die erste Scene unseres Stücks, so haben wir hier in Q<sub>2</sub> — ich citire nach der *Globe-Edition* (Gl. E.)<sup>1)</sup>:

<sup>1)</sup> Mein in der *Allgemeinen Zeitung* vom 14. Juli 1868 gemachter Vorschlag (wieder abgedruckt in Moltke's Shakespeare-Museum, No. 3, Leipzig, 1870; vgl. auch Shakespeare-Jahrbuch IV, 371), diese sich durch feste Zählung der Verse und Zeilen, durch Handlichkeit und leichte Zugänglichkeit vor anderen empfehlende Ausgabe allen unsern Citaten aus Shakespeare zu Grunde zu legen, hat seitdem eine hochansehnliche Unterstützung in *Al. Schmid's Shakespeare-Lexikon* gefunden. Nach diesem Vorgange ist wohl zu hoffen, daß die Zählung nach der Globe-Edition mehr und mehr durchdringen und daß uns mehr und mehr die Wohlthat genauer, leicht auffindbarer Citate für Shakespeare zugute kommen werde. Eine wesentliche Bedingung dabei wäre freilich, daß in jeder für das Shakespeare-Studium in Betracht kommenden Ausgabe die Zahlen der Globe-Edition — wohl am besten in der im angeführten Artikel auseinandergesetzten Weise, — sei es allein, sei es neben eigener Zählung, angegeben wären. Und von der Erfüllung letzteren Wunsches sind wir allerdings noch weit entfernt, wenn *Clark* und *Wright* selbst, die Herausgeber der Globe-Edition, nicht bloß in ihrer (vorher erschienenen) *Cambridge-Edition* sondern auch in ihren *Select Plays* der *Clarendon Press Series* immer wieder andere Zahlen einführen. Ebenso hat *Furness* in seiner *Variorum-Edition* leider nur seine eigene Zählung. Ebenso, wieder abweichend, *Daniel*.

I, 1, 27: *ciuil* für *cruel* (corrigirt von Q<sub>4</sub><sup>1</sup>); Knight, Collier ed. 1, Daniel behalten *civil* bei.)

32: *sense* für *in sense* (Q<sub>4</sub>, F<sub>3</sub>).

79: *Offi.* für *Citti.* (so hat Q<sub>2</sub> III, 1, 142, wo es offenbar *Citizens* bedeutet, wie auch in unserer Stelle Cowden Clarke, Dyce ed. 2, Daniel richtig corrigirt haben, während alle anderen Herausgeber, Steevens und Malone folgend, *Cit.* oder *1 Cit.*, *First Cit.* geben; C. E. haben *First Off.*, mit der Conjectur *Citizens* nur für den Vers: *Clubs, bills, and partisans — Montagues*, obgleich doch gewiß auch der vorhergehende für eine Mehrzahl, ein Durcheinander von Stimmen bestimmt ist.)

99: *Neronas* für *Veronas* (Q<sub>3</sub>).

128: *Syramour* für *Sycamour* (F<sub>1</sub>).

147: *portendous* für *portentous* (F<sub>2</sub>)<sup>2</sup>).

153: *he is* für *he his* (Q<sub>3</sub>).

159: *the same* (von Malone und Collier ed. 1 beibehalten) für *the sun* (Theobald; im Ms. stand wohl *sunne*, wie Q<sub>2</sub> V. 140 hat.)

193: *propogate* für *propagate* (Q<sub>3</sub>).

217: *uncharm'd* für *unharm'd* (Pope nach Q<sub>1</sub>; was gewiß richtig; Mommsen, ebenso wie Ulrici und Hudson, erklärte sich zwar für das *encharm'd* des Collier'schen Correctors, weil 'der Begriff "verzaubert, schuffest" im Vergleich mit dem nüchternen *unharm'd*, d. i. "unverletzt" viel sinnlich-kräftiger' sei; aber Mommsen stand da selbst noch unter einem Zauber, der seitdem vollständig gebrochen ist; jedenfalls wäre es höchst wunderbar, wenn *encharm'd* einerseits vom Setzer der Q<sub>2</sub> zu *uncharm'd* verlesen, anderseits vom Nachschreiber der Q<sub>1</sub> zu *unharm'd* verhört worden wäre.)

Sodann weiter, um nur noch Einiges herauszugreifen:

I, 2, 29: *fennell* für *female* (F<sub>2</sub>).

I, 2, 36: *there* für *here* (wie der Sinn und das folgende *here* fordern,

<sup>1</sup>) Die Verbesserungen *einer* alten Ausgabe finden sich natürlich, in der Regel, auch in den von ihr abgedruckten Ausgaben; so *cruel* auch in Q<sub>5</sub>, *in sense* auch in Q<sub>5</sub> und F<sub>4</sub>, R, usf.

<sup>2</sup>) Nach Mommsen's Variantenverzeichnis hat erst F<sub>3</sub> *portentous*. Derartige kleine Abweichungen von den Angaben der C. E. und Daniel's finden sich bei Mommsen freilich einige, können ihm aber kaum zum großen Vorwurf gereichen, wenn man bedenkt, daß seine Arbeit die erste, bahnbrechende war, die es dann seinen, überdies bezüglich der Quellen viel besser gestellten Nachfolgern bedeutend erleichtert hat, volle Genauigkeit zu erzielen. Letzteren vertrauend erwähne ich hier nur beiläufig des *Ro.* (Romeo) vor V. 233 unserer Scene, das nach Mommsen schon Q<sub>2</sub> für *Ben.* (Benvolio) haben soll, das sich aber nach C. E. (und Daniel) nur in Q<sub>3</sub> und Q<sub>4</sub> findet.

wie auch  $Q_1$  liest, wie aber doch noch niemand geändert oder auch nur vorgeschlagen zu haben scheint.)

- I, 3, 66 und 67: *houre* (wie auch alle folgenden Quartos und Folios haben und wie noch Rowe und Capell lasen) für *honor* (von Pope nach  $Q_1$  corrigirt.)
- I, 4, 55 und 57: *Agot stone* und *ottamie* für *Agat stone* ( $Q_3$ ) und *attomie* (wie wohl im Ms. stand;  $Q_1$  hat *Atomi*,  $Q_3$  corrigirt *atomies*; aber gegen letztere Correctur macht Mommsen, S. 10, geltend: 'Dies Zusammentreffen — von *ottamie* in  $Q_2$  und *Atomi* in  $Q_1$  — in den Endungen ist gewiß nicht Zufall, sondern beruht wohl darauf, daß Shakespeare dies Wort wirklich als Fremdwort gebraucht, an dessen Ende kein *s* war'.)
- II, 2, 82: *Pylat* für *Pylot* ( $Q_3$ ).  
Aehnliche Fälle mehr, wo a für o steht, und umgekehrt (*obsoeluer*, *obsolu'd*), oder e für a und umgekehrt (*Persons* für *Parsons*; *Mar.* für *Mer.* d. h. *Mercurio*, *arithmatick*, *Appothacarie*) usw., siehe bei Mommsen S. 32 fg.
- II, 3, 31: *Benedicitie* für *Benedicite* ( $Q_3$ ).
- III, 1, 129: *fier end furie* für *fier eyed furie* (Pope nach  $Q_1$ ;  $Q_3$  corrigirt *fier and fury*.)
- III, 1, 171: *aged* für *agile* ( $Q_4$ ;  $F_2$  setzt *able*.)
- III, 3, 143 und 144: *mishaued* für *misbehau'd* ( $Q_4$ , während  $F_1$  corrigirt *mishaped*), — *puts* für *pouts* (*powts*  $Q_4$ , *poutst*  $Q_5$ , während  $F_1$  sinnlos liest *puttest*.)
- IV, 1, 83 und 85: *chapels* für *chappesse* ( $Q_4$ ;  $Q_3$  hat *chappels*), — *his* für *his shroud* ( $Q_4$ ;  $F_1$  corrigirt ungeschickt *his graue*, obgleich *graue* auch den vorhergehenden Vers schließt.)
- IV, 1, 100—116: *Too many ashes* für *To paly ashes* ( $Q_4$ , die aber noch hat *Too*, was erst von  $Q_5$  geändert wird;  $F_1$  bessert nur *To many*,  $F_2$  dann *To mealy*), — *Is thy best robes* für *In thy best robes* ( $Q_3$ ), — *an he and I* für *and he and I* ( $Q_3$ ), — *thy walking* für *thy waking* ( $Q_3$ ).
- IV, 4, 20: *Twou* für *Thou* ( $Q_3$ ), — *father* für *faith* ( $Q_4$ ).
- IV, 5, 65: *confusions care* für *confusion's cure* (Theobald).
- V, 1, 76: *I pray* für *I pay* ( $Q_4$ ).
- V, 3, 3: *young trees* für *yew-trees* (Pope nach  $Q_1$ , die hier hat *Ew-tree*; Mommsen, S. 33, vermuthet, daß im Ms. gestanden habe *yeugh*, was wohl möglich ist, obgleich das Wort, wo es sonst bei Shakespeare vorkommt, sich nur findet: *Ew*, *ewe*, *Eugh*, *ewgh*, *Yew*, *yew*). — Ebenso wieder V, 3, 137: *yong tree* für *yew-tree* (Pope;  $Q_1$  hat hier nichts.)

V, 3, 68: *commiration* für *commiseration* (Q<sub>3</sub>; Mommsen, S. 37 und 125, nennt dies freilich 'eine sehr unglückliche Conjectur', aber seine rein metrischen Bedenken sind doch wohl, für Shakespeare, gar zu subtiler Natur, und weder *conjuratiō* (s) nach Q<sub>1</sub>, noch *commination* — ein 'feierliches, sonst nicht bei Shakespeare vorkommendes Wort', das Mommsen hier einführen möchte — bieten einen so prägnanten Sinn wie *commiseration*.)

Aus diesem Verzeichniß von, einigen unter vielen, Druckfehlern — ich habe es etwas umfänglicher gegeben, weil es nebenbei auch über das Verhältniß der späteren Ausgaben zur ersten einigermaßen orientiren soll — geht zur Genüge hervor, daß es allerdings in Q<sub>2</sub> manches zu verbessern giebt. Indeß sind dies alles doch ziemlich oberflächliche Fehler, wie sie uns auch heutzutage in un- oder schlechtcorrigirten Drucken in kaum minderm Maße zu schaffen machen; sie alle lassen sich leicht erklären aus einfachen, leicht glaublichen Voraussetzungen: der Setzer war ungeschickt, vorzüglich im Lesen von Fremdwörtern sehr unbeholfen, durchaus kritiklos; ebenso der Corrector, wenn überhaupt ein solcher bei der Herstellung der Q<sub>2</sub> mitgewirkt hat; die dem Setzer vorliegende Handschrift mag eine in manchen Punkten, so in den Buchstaben *a*, *e*, *o*, *u*, *n*, nicht klar leserliche gewesen sein — eine Handschrift, wie wir uns die Shakespeare's, nach seinen uns einzig erhaltenen Namensunterschriften (allerdings unter seinem Testament) zu urtheilen, wohl denken dürfen.

Jedenfalls sind die angeführten Lesarten offenbare und unzweifelhafte Irrthümer, wie sie ja — mit Ausnahme der zwei Fälle I, 1, 27 etwa und I, 2, 36 — in allen neueren Ausgaben als sichere Druckfehler corrigirt sind.

Aber unsere Ausgaben corrigiren auch an gar vielen Stellen und nehmen also Druckfehler in Q<sub>2</sub> an, wo bei näherem Zusehen diese Annahme mehr oder weniger zweifelhaft oder entschieden hinfällig wird; wo Q<sub>2</sub>, der späteren und neueren Kritik gegenüber, sehr möglicherweise oder wahrscheinlicherweise oder ganz sicher das *Richtige* hat.

Um daraufhin wieder zum mindesten die erste Scene unseres Stücks genauer in's Auge zu fassen, so finden sich da zunächst an solchen *zweifelhaften* Stellen (dieselben nach dem Wortlaute der Globe-Edition citirt):

I, 1, 6: *Gre. Ay; while you live, draw your neck out o' the collar.*

Die alten Ausgaben haben: *out of choller*, Q<sub>2,3</sub>; *out of the collar* (*collar*), Q<sub>4,5</sub>; *out o' th' Collar*, F<sub>1-4</sub>. Auch Q<sub>1</sub> liest (das *the* sogar doppelt setzend), *out of the collar*. Danach scheint die Einführung des Artikels allerdings viel für sich zu haben, und es ist jedenfalls klar, daß dessen Auslassung schon von den Correctoren von Q<sub>4</sub> und F<sub>1</sub> als etwas Ungewohntes empfunden wurde. Aber

damit ist nicht bewiesen, daß Shakespeare nicht so geschrieben haben könne, wie in Q<sub>2</sub> steht. Abbott (*Shakespearian Grammar*, 1870, par. 82) führt, zunächst aus Spenser, dann aber auch aus Shakespeare's früheren Werken eine Reihe hierhergehöriger Stellen an; aus dem, mit *Romeo and Juliet* gewiß ziemlich gleichzeitigen, *Midsummernightsdream* wären, außer den vielen Fällen im Spiele der Clowns, noch zu erwähnen: III, 2, 104 *in apple of his eye*; IV, 1, 57 *with coronet of flowers*; IV, 1, 101 *trip we after night's shade* (wie Q<sub>1</sub> hat); und in *Romeo and Juliet* selbst haben wir:

1) I, 1, 38: *here comes of the house of Mountagues, Q<sub>2-5</sub><sup>1)</sup>*; of the Mountagues, (Q<sub>1</sub>) F<sub>1</sub>—R;

2) I, 1, 49: *which is disgrace to them, Q<sub>2</sub>*; a disgrace, Q<sub>3</sub>—R;

3) I, 2, 14: *Earth hath swallowed all my hopes but she, Q<sub>2,3</sub> F<sub>1</sub>*; *Earth up hath, F<sub>2</sub>—R*; *The earth, Q<sub>4,5</sub>* — vgl. hierzu Mcb.<sup>2)</sup> II, 4, 9: 'darkness does the face of earth entomb';

4) I, 2, 85: *the house of Mountagues, (Q<sub>1</sub>) Q<sub>2</sub>* und alle folgenden, auch alle neueren Ausgaben, außer nur Capell's, der *of the* corrigirte;

5) I, 5, 132: *What 's he that now is going out of door?, (Q<sub>1</sub>) Q<sub>2,3</sub> F<sub>1</sub>—R*; *of the door, Q<sub>4,5</sub>*. — Es kann also doch wohl keinem Zweifel unterliegen, daß, von älterer Zeit her, die Auslassung des Artikels noch zu Shakespeare's Zeiten in einzelnen Fällen fortlebte; es ist sehr denkbar, daß sie in der Sprache des Volks und des familiären Lebens noch ziemlich häufig vorkam. An der Stelle aber, um die es sich hier zunächst handelt, sowie an 3 von den 5 weiter angeführten Stellen, sprechen *Diener*, während die 2 anderen dem *alten Capulet* im Gespräch mit Paris und der *Julia* im Gespräch mit der Amme angehören. So ist es denn mindestens *sehr möglich*, daß Shakespeare gerade den vulgären und familiären Ton dadurch charakterisiren wollte, daß er *keinen* Artikel setzte. Und da nun diese Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit besteht, so haben wir durchaus kein Recht, der Q<sub>2</sub> kurzweg einen Druckfehler Schuld zu geben und daraufhin das uns von dieser, unserer einzigen authentischen, nicht verconjecturirten Quelle Gebotene nach dem heutigen

1) Nach Mommsen hätte hier Q<sub>2</sub> freilich *of the Mountagues*; aber sowohl C. E. als Daniel geben *of Mountagues*. — Was die 4 andern oben citirten Stellen betrifft, so hält Mommsen *disgrace* ohne *a* in 2) für richtig, indem er eine Stelle in Spenser (*it is foule disgrace that*) vergleicht; dagegen erklärt er sich in 3) für *The earth*, wohl hauptsächlich mit, weil er *swallowed*, trotz des *e*, im Innern des Verses syncopirt lesen zu müssen glaubt (siehe S. 25, 96, 101, 110); über 4) und 5) sagt er Nichts oder nichts Bestimmtes.

2) In den Abkürzungen der Titel folge ich Al. Schmidt's über Alles verdienstvollem Shakespeare-Lexikon.

Sprachgebrauche zu ändern — wenigstens nicht in Ausgaben, die der Shakespeare-Forschung dienen sollen.<sup>1)</sup>

- I, 1, 70: *Gregory, remember thy swashing blow*. Hier ist *swashing* die Lesart von Q<sub>4,5</sub>, während Q<sub>2,3</sub> F<sub>1</sub>—R *washing* haben; in Q<sub>1</sub> fehlt leider die Stelle. Die Correctur wird gestützt durch As. I, 3, 122 *swashing* und H 5. III, 2, 30 *swasher*, sowie durch Ben Jonson's (*Staple of News*): *I do confess a swashing blow*; der sich aus den Parallelstellen ergebende Sinn 'Schwadronirhieb', wie es Schlegel übersetzte, ist ganz passend. So hat denn auch wohl keiner der neueren Herausgeber (und ebensowenig Mommsen) an der Richtigkeit der Correctur irgend gezweifelt; nur daß Delius (in der ersten Ausgabe des Stücks, 1855) meinte, '*washing blow* ließe sich zur Noth als eine im Munde des Dieners beabsichtigte lächerliche Entstellung des richtigen *swashing blow* rechtfertigen'. — Nun bringt aber Daniel folgende, ihm von Dr. B. Nicholson mitgetheilte, sonderbare Stelle bei aus *Plaine Percevall* (von Rich. Harvey, 1589): *You see my quarter staffe, is it not a blesse begger, thinke you? A washing blow of this is as good as a Laundresse, it will wash for the names sake: it can wipe a fellow ouer the thumbs, wring a man in the withers, and must needs dry beate a skoundrell, if it be artificially managed*. Hier kann *washing blow* entschieden kein Druckfehler sein. Und so wäre es denn doch wieder *sehr möglich*, daß Q<sub>2</sub> mit diesem, wenn auch uns unklaren Ausdrücke Recht behielte gegen alle neueren Herausgeber (Daniel, in seinem Texte, nicht ausgenommen) — daß Shakespeare wirklich *washing blow* geschrieben hätte. Möchte er es eben nur als volksetymologische 'Entstellung im Munde des Dieners' gemeint, möchte er es in anderem Sinne verstanden haben: daraus, daß sämtliche Folios und selbst noch Rowe keinen Anstoß an dem *washing blow* genommen haben, scheint hervorzugehen, daß es bis in's 18. Jahrhundert hinein nichts so Ungewohntes war.

- I, 1, 127: *A troubled mind drave me to walk abroad, etc.*

Statt des *drive* der Q<sub>2</sub> hat schon Q<sub>3</sub>, und haben somit alle folgenden alten Drucke, *draue*, wie nun natürlich auch alle neueren Ausgaben (außer Pope, Theobald etc., die *drew* etc. aus Q<sub>1</sub> nahmen),

1) C. E. haben *o' the collar, a disgrace, The earth* in den Text aufgenommen, in den andern 3 Stellen aber *keinen* Artikel; Gl. E. liest außerdem noch, aber nur das erste Mal, *of the Montagues*, läßt den Artikel also nur in 2 Stellen aus; ebenso Delius, White, Dyce. Daniel (Revised Edition) giebt sämtliche Stellen *ohne* Artikel, außer *The earth*; für welche letztere Lesart er keine weiteren Gründe als die Variante in Q<sub>4,5</sub> anführt.

selbst noch C. E. und Daniel, *drave* lesen. Aber Mommsen (S. 7 fg.) hat so Gewichtiges für die, nach dem Angelsächsischen *drife*, *dráf*, *drifon*, *drifen* vollkommen gleichberechtigte Form *drive* beigebracht, daß ich nicht sehe, wie eine gewissenhafte Kritik noch wagen kann, sie verdrängen zu wollen. Vorzüglich die von Mommsen aus des Grammatikers Alexander Gil *Logonomia Anglica* (ed. 1621, p. 49) angeführte Stelle: I DRIVE, I DRIVE (*i correptâ*), I HAVE DRIVEN, *impello*, *primae* (sc. conjugationis); *at* — RATIONE DIALECTI — I DRIVE, I DROVE *aut* I DRAVE, I HAVE DRIVEN, *secundae* — ist gewiß so schlagend als man nur wünschen kann; dazu kommt das praeteritale *drive* als Reim in einer gleichfalls von Mommsen citirten Stelle aus Spenser, sowie in einer zweiten, die Daniel noch hinzufügt; ferner spricht, nach Daniel, auch die Autorität Ben Jonson's (*Grammar*, Chap. XIX.) für *drive*; und endlich sagt uns Daniel: DRIVE (I *short*) *still survives as a vulgarism*. Was konnte Daniel bewegen, trotz alledem *drave* in den Text seiner Revised Edition zu setzen? Nur der Umstand, daß keine andere Belegstelle für *drive* in Shakespeare zu finden ist. Aber ist das auch ganz sicher? Schmidt's Shakespeare-Lexikon bietet als Praeteritum von *to drive* nur *drove* und *drave*; es läßt somit das *drive* unserer Q<sub>2</sub> unerwähnt: — ebensogut kann diese Form auch noch in einer editio princeps eines andern Shakespeare'schen Stücks versteckt sein. Jedenfalls ist von dem der Form nach so nahe stehenden *to write* 'das Imperfect', wie Schmidt angiebt, bei Shakespeare 'selten *wrote*, gewöhnlich *writ*' (vgl. Rom. V, 3, 246); und ähnlich, obwohl nicht streng vergleichbar, haben wir das so häufig vorkommende Praeteritum *bid* (in Romeo nach Mommsen's Aufzählung 8 mal, und zwar stets — außer daß Q<sub>5</sub> zweimal *bad*, Q<sub>4,5</sub> einmal *bids* haben — bis auf Rowe herab und weiter *ungeändert*; unter den Neueren hat es wohl nur Daniel durchgängig gewahrt; von C. E. ist es 6, von Gl. E. 5 mal beibehalten, die übrigen Male in *bade* corrigirt — weshalb? etwa weil Q<sub>1</sub> an erster, corrigirter Stelle, II, 4, 173 und 174 *bad* — nicht *bade* — hat? was ein höchst unkritischer Grund wäre, zumal Q<sub>1</sub> außerdem nur noch einmal, an von C. E. und Gl. E. nicht (aber von Dyce) corrigirter Stelle, III, 3, 163 *bad*, ein andres Mal, an von Gl. E. corrigirter Stelle, III, 1, 158 *bid*, an den übrigen 4 Stellen, III, 2, 35 — V, 3, 67 — V, 3, 275 — V, 3, 282 *nichts* dergleichen bietet) <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Das Praeteritum *bad* hat Q<sub>2</sub> nur einmal, I, 3, 3, im Munde der Amme, was Gil's obige Angabe — *ratione dialecti* — zu bestätigen scheinen könnte; aber gerade an *dieser* Stelle ist Q<sub>2</sub> *nicht* zuverlässig, wie weiterhin zu besprechen sein wird.

Nach alledem dürfte *drive* in unserer Stelle wohl für vollkommen sicher gehalten werden können. Wenn ich es dessenungeachtet hier unter den zweifelhaften, nur möglichen Fällen aufführe, so geschieht dies bloß, weil bereits  $Q_3$  *drave* corrigirt hat und ich doch zu erkennen geben möchte, daß ich, im allgemeinen, solchen frühen Conjecturen ein gewisses Gewicht nicht ganz absprechen will.

I, 1, 129: *That westward rooteth from the city's side.*

Auch hier bietet  $Q_2$  eine andere Lesart, die wohl mehr sicher als zweifelhaft ist; darüber hätte, meine ich, schon die einfache Zusammenstellung der Parallelstellen, bei Mommsen (S. 27) hinreichend aufklären können; da aber dessen kurze Bemerkung nicht genügt hat, so wird es nöthig sein, auch diesen Fall ausführlicher zu betrachten.

Alle Quartos und alle Folios und Rowe und Pope und Hammer (siehe Furness) haben *this Citie (City) side*; Theobald änderte zuerst *this* in *the*, Capell gab *this city' side*, Steevens *the city' side*, Malone endlich nahm aus  $Q_1$  *the city's side*, welche letztere Lesart nun in fast alle neueren Ausgaben, bis auf Daniel's inclusive — nur Singer ed. 2 und Keightley blieben ganz, Knight und Staunton wenigstens mit dem *this* beim Alten — übergegangen ist. Aber war denn eine Nothwendigkeit da zu solchen Aenderungen? War denn, um erst das zu erledigen, irgend ein zwingender Grund vorhanden, *this* in *the* zu corrigiren? Ich kann durchaus keinen ausfindig machen; im Gegentheil, der Sinn der Stelle, denke ich, verlangt geradezu *this*, da Benvolio nur meinen kann: *the grove that is westward from this (δεικτικῶς) side of the city.* — War denn etwa irgend eine zwingende Wahrscheinlichkeit da, hier einen Druckfehler anzunehmen? Gewiß nicht. Als Grund der Aenderung bleibt also nur: ein *the*, vor *Citties side*, steht in  $Q_1$ ! Wenn man es vielleicht noch Malone nicht zum großen Vorwurf machen will, diesem Irrlichte gefolgt zu sein, so sollte sich doch wohl jetzt kein kritischer Herausgeber mehr von der Autorität einer Ausgabe blenden lassen, deren Nichtautorität nun glücklich allgemein erkannt und anerkannt ist.

Etwas mehr Recht scheint die Einführung von *city's side* für *city side* beanspruchen zu dürfen; denn daß letzteres dem modernen englischen Sprachgefühl ziemlich ungewohnt und anstößig klingen muß, ist klar. Allein der Kritiker hat sich danach nicht zu richten, sondern zu fragen, ob es für Shakespeare und seine Zuhörer so geklungen habe. Und auf diese Frage wird die Antwort wohl eher verneinend als bejahend lauten müssen. Abbott (Sh. Gr. 22 und 430) hat eine Menge derartiger Zusammensetzungen bei Shakespeare,

wie *heart-blood*, *heart-grief*, *brother-love*, *region-kites*, *moment-leisure*, gesammelt, die das heutige Englisch mit einem Genitiv bilden würde. Aber wir brauchen uns nach derartigen Beispielen auch nicht einmal so weit umzusehen: unser Stück selbst bietet deren genug. Mommsen, wie schon erwähnt, hat hingewiesen auf: I, 1, 212 *mark man* (Q<sub>1</sub>) Q<sub>2-5</sub> F<sub>1,2</sub> (*marks-man* F<sub>3</sub>) — III, 5, 10 *mountain tops* (Q<sub>1</sub>) Q<sub>2</sub> F<sub>2</sub>—R (*mountains tops* Q<sub>3-5</sub> F<sub>1</sub>), in welchen beiden Fällen Delius, C. E., und andre neuere Herausgeber mit Q<sub>2</sub> gehen; ferner: I, 4, 61 *spider web* Q<sub>2-4</sub> (*spiders web* Q<sub>5</sub> F<sub>1</sub>—R) — II, 2, 104 *truelove passion* Q<sub>2-4</sub> (*true loves passion* (Q<sub>1</sub>) Q<sub>5</sub> F<sub>1</sub>—R) — II, 2, 110 (um dies gleich hier mitzunehmen) *circle orb* Q<sub>2</sub> (*circled orb* (Q<sub>1</sub>) Q<sub>3</sub>—R) — V, 3, 189 *morning rest* Q<sub>2,3</sub> (*mornings rest* Q<sub>4,5</sub> F<sub>1</sub>—R)<sup>1)</sup>, wo überall unsere Ausgaben (nur Collier, Ulrici, White, C. E., Daniel in der letzten, Daniel auch in der ersten Stelle ausgenommen) die späteren Lesarten vorziehen; wahrscheinlich wieder nur deshalb, weil Q<sub>2</sub> hier nicht, wie in den zwei ersten Fällen, von der hochwerthen Q<sub>1</sub> in Schutz genommen wird. Wie wenig Q<sub>1</sub>, der zusammengestoppelte Raubdruck, diese zarte Rücksicht verdient, darüber ist wohl kein Wort weiter zu verlieren; soll nach äußeren Gründen geurtheilt werden, so dürfen wir uns nur an die ausgemachtermaßen — im Ganzen und Großen gewiß — echte Q<sub>2</sub> halten. Aber auch innere Gründe, meine ich, weisen uns an sie, wenigstens was einige der angeführten Stellen betrifft; denn man lese dieselben in ihrem Zusammenhange nach: klingen da *true-love-passion*, *circle-orb*<sup>2)</sup> nicht viel wärmer, viel natürlicher im Munde der liebeglühenden Julia als die geradezu pedantischen: *true love's passion*, *circled orb*? Man höre und vergleiche im Deutschen: 'Zirkelkreis' und: 'gezirkelter Kreis'. —

Nur in *einem* der von Mommsen angezogenen Fälle: II, 6, 27 *let rich music's tongue Unfold the imagined happiness* — muß ich gestehen, nicht an das *musicke tongue* der Q<sub>2,3</sub> glauben zu können; denn hier scheint doch ganz bestimmt der Genitiv gefordert; Hml. III, 1, 164 *his music vows* = 'musical vows' läßt sich schwerlich damit in Parallele stellen; hier hat man also wohl einen Druckfehler anzunehmen, der ja so klein ist, daß diese Annahme *äußerlich* ganz unbedenklich erscheint — nur, daß eben ein wirklich zwingender *innerer* Grund für sie da sein muß.

<sup>1)</sup> Man kann noch beifügen: III, 3, 17: 'There is no world without *Verona walls*' (Q<sub>1</sub>) Q<sub>2</sub>—R, von Pope corrigirt: *Verona's walls*, aber in neueren Ausgaben wieder hergestellt; Abbott (22 und 430) giebt viele Parallelstellen hierzu.

<sup>2)</sup> Vgl. Ant. I, 3, 100: 'Upon your sword sit *laurel victory*' = *laurelled victory* (Abbott, 430).

Andererseits bin ich in einem gerade umgekehrten Falle wieder sehr geneigt, das Recht unserer sämtlichen Ausgaben (nur C. E. und Daniel ausgenommen) anzuzweifeln, wenn sie V, 3, 186 lesen: *As he was coming from this churchyard side*, wo aber Q<sub>2</sub> hat *Church-yards side* (ausnahmsweise mit dem Bindestrich), während Q<sub>3</sub>—R *Church-yard side* geben. Daß die Aenderung sich schon in Q<sub>3</sub> findet und dann so allgemein festgehalten worden ist, kann freilich einiges Bedenken gegen das Ursprüngliche erregen; und *churchyard side* würde ja dem oben vertheidigten *city side* allerbestens zu Hülfe kommen. Aber ist der zufällige Abfall eines *s* in Q<sub>3</sub> nicht wahrscheinlicher als die Anfügung eines solchen von Seiten des Q<sub>2</sub>-Setzers, den wir sonst nur als sehr unselbständig kennen? Und wiegt nicht die hier vereinigte kritische Autorität der Cambridge- (allerdings nicht der Globe-) Editoren und Daniel's doch ziemlich schwer gegen den sonstigen Usus? Und, was nun die Hauptsache ist: sollte Shakespeare, wenn für sein Sprachgefühl das Wort *church-yard* noch ein entschiedenes Compositum war — wie der, in Q<sub>2</sub> sonst seltene Bindestrich an unserer Stelle und 3 mal vorher<sup>1)</sup> anzudeuten scheint — sollte Shakespeare nicht vielleicht die Zusammensetzung dreier Substantiva ohne genitivisches *s* ebenso hart empfunden haben, wie seine Herausgeber meistens schon die *zweier*?

Das sind Fragen, die kaum sicher zu beantworten sind; die letztere, die Hauptfrage, wenigstens nicht ohne vorherige gründliche, bei der Mangelhaftigkeit der Quellen schwierige und nicht besonders aussichtsreiche Untersuchung aller derartigen Vorkommnisse bei Shakespeare. Mögen diese Fragen also auf sich beruhen: als *offene* Fragen werden sie immerhin betrachtet werden müssen; eine nicht allzu schwache Möglichkeit, daß Q<sub>2</sub> mit *church-yards side* einerseits ebenso wie mit *city side* andererseits im Rechte sein könne, wird sich nicht ableugnen lassen. Und deshalb wird eine *kritische* Ausgabe auch in diesen zwei Fällen bei dem ursprünglich Ueberlieferten bleiben müssen, sei es auch nur, um so Veranlassung zu Untersuchungen zu geben, die uns endlich über den wirklichen Sprachgebrauch Shakespeare's in's Klare bringen. Im letztbesprochenen

<sup>1)</sup> V, 3, 5. 11. 36. An den 2 weiteren Stellen unseres Stücks (V, 3, 172. 182.), kurz vor dem *church-yards side*, fehlt allerdings der Bindestrich. Hatte der Dichter sich hier, dem Ende seiner Dichtung zueilend, nicht mehr die Zeit genommen, ihn zu setzen? hatte er ihn dann aber doch wieder gesetzt, wo solche Genauigkeit, gewissermaßen zur Motivirung des fraglichen *s*, nöthig schien? — In F<sub>1</sub> steht überall wo das Wort vorkommt *Church-yard*, ausgenommen bloß Hml. III, 2, 407, an welcher Stelle auch Quarto 1604 *keinen* Bindestrich hat.

Falle hat diese Forderung in der Cambridge-Edition und in Daniel's Revised Edition ihre erwünschte Erfüllung gefunden: leider nur ist das Gleiche sonst noch gar zu selten der Fall.

I, 1, 185: *Mis-shapen chaos of well-seeming forms!*

Q<sub>2,3</sub> F<sub>1</sub> haben *welseeing*, (Q<sub>1</sub> *best seeming things*), Q<sub>4,5</sub> F<sub>2</sub>—R *wel-seeming*, *well-seeming*, welche letztere Lesart die aller unserer Ausgaben ist. Sie mag die richtige sein; liegt es doch sehr nahe, daß *welseeing* nur aus *welseeing* entstanden sei, wie der Nasal nicht selten in Q<sub>2</sub> durch einen horizontalen Strich bezeichnet ist. Dessen ungeachtet ist wohl einiger Zweifel erlaubt. Denn H 5. V, 2, 325 steht: 'if she deny the appearance of a naked blind boy in her *naked seeing* self', wo *seeing* doch wohl nur 'aussehend, erscheinend' bedeuten kann. Und *well-seeming* kommt in Shakespeare, wie Schmidt giebt, sonst nirgends vor als Meas. III, 1, 332: 'this *well-seeming* Angelo', wo es *nicht* 'gut aussehend' genau in dem Sinne heißt, welchen unsere Stelle fordert. — Andererseits lesen wir freilich Sonn. 148, 14: 'eyes *well-seeing*' = quicksighted eyes. — Hier ist also eine nur verhältnißmäßig geringe Wahrscheinlichkeit für Q<sub>2</sub>, aber eine immerhin nicht ganz zu übersehende.

I, 1, 224: *She hath, and in that sparing makes huge waste, etc.*

So lesen wohl sämtliche Ausgaben von Q<sub>1</sub> und F<sub>2</sub> an; die Lesart von Q<sub>2,3</sub> F<sub>1</sub>: *make* ist ganz allgemein als ganz sicherer Druckfehler behandelt worden. Und wieder muß ich sagen: es ist sehr möglich, daß es einer ist. Nur unter die sicheren und zweifellosen ist er gewiß nicht zu zählen. Denn, soviel ich sehe, steht nichts im Wege, *make* als Infinitiv zu fassen, indem man aus der vorangehenden Frage Benvolio's: *Then she hath sworn that she will still live chaste?* das *she will* herübernimmt und also versteht: *and in that sparing she will make huge waste* — was mir sogar um eine Nüance feiner zu sein scheint als *makes*.

Ueberhaupt sind Verbalformen, in denen wir auf den ersten Blick das Flexionszeichen der 3 sg. praes. vermissen, nur mit äußerster Vorsicht zu ändern. Walker (*Critical Examination*, vol. I, p. 210) und Abbott (367) haben eine Anzahl solcher Formen bei verschiedenen Dichtern und auch bei Shakespeare gesammelt, die sie für Conjunctive (nach Relativen!) erklären, obgleich in manchen der angeführten Stellen kein rechter Grund für den Conjunctiv abzu-sehen ist; eine neue Arbeit über *Die einfache Form des Conjunctivs bei Shakespeare* von L. Claus (Herrig's Archiv LX, S. 167.) nimmt in mehreren dieser Fälle, unter Verweisung auf das Altenglische, einfach den Abfall des *th* oder *s* an, was, meist wenigstens, doch

auch kaum glaublich scheint: nur weitere, sehr gründliche Untersuchungen werden uns über diesen wie über so viele andere Punkte der Shakespeare-Grammatik gehöriges Licht verschaffen können. Die Hauptsache dabei ist aber, daß sich die Untersuchung überall an die ursprünglichen Lesarten halte und sie gewissenhaftest berücksichtige. Und ist ihr dies nun nicht sehr erschwert statt erleichtert, wenn z. B. in unserem Stück III, 5, 13 alle unsere Ausgaben, wohl ohne Ausnahme, lesen:

*It is some meteor that the sun exhales,*

und Furness (mit einem bei ihm allerdings sehr ausnahmsweisen Uebersehen) nicht einmal in den Noten angiebt, daß  $Q_2$  *exhale* hat? Außer in  $Q_2$  findet sich dies auch noch in  $Q_5$ . Indeß  $Q_5$  ist aus  $Q_4$  abgedruckt, welche *exhales* giebt; für eine absichtliche Correctur war hier schwerlich eine Veranlassung; es mag also in  $Q_5$  ein einfacher Druckfehler vorliegen. Und so *kann* natürlich das *exhale* auch in  $Q_2$  sehr wohl nur ein Fehler sein. Allein eine *innere* Nöthigung dies anzunehmen, ist keineswegs vorhanden, da der Coniunctiv, als hypothetischer Coniunctiv, in unserer Stelle durchaus am Platze wäre. Die *äußere* Wahrscheinlichkeit aber für einen Druckfehler in  $Q_2$  ist nicht größer als der Bruch, den man erhielte, wenn man die Anzahl der *falschen* Worte in  $Q_2$  durch die *aller richtigen* dividiren wollte. Demnach liegt schließlich wohl so gut wie *kein* Grund vor, *exhales* statt *exhale* zu lesen.

Aehnlich ist es auch IV, 1, 10:

*her father counts it dangerous*

*That she doth give her sorrow so much sway*

wo  $Q_2$ , Capell und Daniel, 'unzweifelhaft richtig, und erforderlich' (Mommsen, S. 17, 85) *do* haben.

Mit diesem Excurse — der auch kaum noch in's Gebiet des Fraglichen gehört — bin ich bereits über die Grenzen der ersten Scene des Stücks hinausgegangen, und ich muß hier die Besprechung *zweifelhafter* Fälle schließen, so viele andere in den folgenden Scenen auch zu näherer Betrachtung einladen. Wie wohl aus dem bisher Gesagten hervorgeht, meine ich, daß eine wahrhaft kritische Ausgabe in allen derartigen Stellen die ursprünglichen Lesarten entschieden festhalten soll, sei es, daß sie dieselben in den Text aufnehme, sei es, daß sie bei Aufnahme von Correcturen diese als solche durch ein Zeichen kenntlich mache und damit auf das Ursprüngliche in den Noten besonders hinweise. —

Wenden wir uns aber nun zu jenen Fällen, in denen  $Q_2$  wohl ganz *sicher* das Richtige hat, so bietet wieder schon der Anfang des Stücks, der Prolog und die erste Scene, eine ziemliche Anzahl solcher.

Ich gebe sie, weil ich sie eben für sicher halte, obgleich nach den Zahlen der Globe-Edition citirt, nun (bis auf das *s* für *f* im An- und Inlaute) nach  $Q_2$ , statt in den corrigirten Lesarten jener bisher, und auch im Folgenden wo es angeht, zu Grunde gelegten Ausgabe.

Prolog 8: *whose misaduentur'd pittious ouerthrowes,*

*Doth with their death burie their Parents strife.*

Daß in dieser Stelle *doth* mit Ulrici, Staunton und Daniel beizubehalten und nicht mit Rowe<sup>1)</sup> und allen übrigen Ausgaben (die Folios haben den Prolog nicht) in *do* zu ändern ist — das braucht nicht erst weitläufig bewiesen zu werden. Abbott (247, 333—37) führt hinreichende Beispiele an und sagt: 'This form is extremely common in the Folio.' In Romeo begegnen wir ihr in  $Q_{2-4}$ , wie schon oben beiläufig erwähnt, noch 9 mal (wenn mir kein Fall entgangen ist<sup>2)</sup>): 1) I, 1, 38 *comes*; 2) I, 1, 237 *puts*; 3) I, 3, 65 *stands*; 4) II, 3, 52 *lies*; 5) II, 4, 72 *faints*; 6) II, 5, 5 *glides*; 7) II, 6, 19 *illes*; 8) III, 1, 38 *comes*; 9) III, 2, 49 *makes*; — in  $F_1$  findet sich nur in einem (dem dritten) dieser Fälle eine (absichtliche?) Aenderung, indem da *stands* sich auf *disposition* statt *dispositions* bezieht; in  $F_2$  kommen dazu zwei weitere: *faint* und *come* (welche beiden auch  $Q_5$  hat); in  $F_3$  ferner: *put*; in  $F_4$  hierzu noch: *glide* (bei Rowe wieder: *glides*)<sup>3)</sup> und *illes* von *gossamer* statt *gossamers* abhängig; so daß schließlich 6 von den 10 Stellen abgeändert sind; von den übrigen wurde noch *make* von Johnson corrigirt, während (das erste) *comes* und (wegen des Reimes) *lies* von durchaus sämtlichen Herausgebern uncorrigirt geblieben sind. Aus diesen Angaben sieht man, wie verhältnißmäßig kräftig die alten Formen der Verdrängung widerstanden haben. Und daß  $Q_4$ , obgleich überall auf Reinigung des Textes bedacht, keine einzige emendirt hat; daß  $Q_5$ , 'die sorgfältigste und correcteste Quartausgabe, welche wir haben' (Mommsen, S. 49), nur zwei hierhergehörige — und vielleicht nicht einmal selbstständig, sondern nach  $F_2$  gemachte — Correcturen bietet; daß endlich zwei dieser Formen selbst von den neuesten Herausgebern nicht haben ausgerottet werden können: das spricht wohl deutlich genug zu ihren Gunsten. Daß

1) Siehe Mommsen, S. 91, und Furness, z. St.; nach C. E. ist die Correctur von Pope.

2) V, 1, 71 *hangs*, in  $F_2$  und  $Q_5$  *hang*, aber in unsern Ausgaben wieder hergestellt, kann kaum hier mitzählen.

3) Darf man aus diesem wieder erscheinenden *glides* und aus V, 3, 135 *fears comes* bei Rowe, (statt *fears come* in  $F_4$ , *feares comes* in  $F_1$ , *feare comes* in  $Q_{2-5}$ ) schließen, daß die Pluralform in *s* selbst zu Rowe's Zeiten noch nicht ganz abgestorben war?

Daniel in seiner Revised Edition sie sämtlich beibehalten hat, nachdem auch noch die Cambridge-Editoren dies nicht gewagt hatten, gereicht seiner Kritik gewiß zu entschiedenem Lobe.

Was die Erklärung der angeführten Formen betrifft, so kann man allerdings in mehreren Stellen zweifelhaft sein, ob sie von Shakespeare und seinen Zuhörern wirklich als Plurale beabsichtigt und empfunden worden sind, oder ob sie doch vielmehr als Singulare stehen, weil das zu ihnen gehörende Subjekt im Plural wesentlich die Bedeutung eines Singulars hat, oder weil aus den vorhergehenden Worten ein Singular herauszuverstehen ist. So und ähnlich hat Delius manches erklärt; und ich glaube mit ihm, daß man 1) *here comes of the house of Montagues* am besten nimmt = 'hier kommt (was) vom Hause der Montagues' (vgl. übrigens bei Abbott 335 eine Anzahl Parallelstellen). In 2) *These happy masks —, being black, puts us in mind they hide the fair* bezieht sich *puts* wohl nicht auf *these masks*, sondern auf *being black* = 'their blackness, in deutlichem Gegensatz zu *the fair*'; 3) *How stands your dispositions* kann verglichen werden mit V, 1, 59 'Hold, there is forty ducats'; in 4) ist *both our remedies — lies*, wieder mit Delius, zu erklären = 'das Heilmittel für uns Beide liegt in deiner Hülfe'; in 5) *my wits faints* und 6) *thoughts which — glides* kann *wits* und *thoughts* möglicherweise von Shakespeare (und *thoughts* noch von Rowe?) mit dem Plural construiert worden sein, wie heutzutage 'news, means'; endlich in 9) *those eyes shut, that makes thee answer 'I'* ist zu *makes* wahrscheinlich nicht *those eyes*, sondern 'das Geschlossensein jener Augen' zu verstehen.

Und so, um auf unsere Ausgangsstelle im Prolog zurückzukommen, dürfte *doth* auch als Singular sehr wohl zu rechtfertigen sein, da *overthrows* ja nicht 'Untergänge' sonder 'beiderseitiger Untergang' bedeutet.

Mag sich dies aber verhalten wie es wolle: auf alle Fälle ist *doth*, und sind die Formen auf *th* oder *s* überhaupt, durch eine solche Menge von Vorkommnissen gestützt, daß von einem 'grammatical error', wie Collier das *doth* nannte, nicht die Rede sein kann, daß wir vielmehr der  $Q_2$  hierin ruhig folgen dürfen und folgen müssen.

I, 1, 61: *But if you do sir, I am for you.*

Hier ist *But*, sicherlich ganz zufällig, in  $F_1$  ausgefallen; deshalb fehlt es auch in den folgenden Folios und bei Rowe; das ist der Grund, weshalb es auch in fast allen neueren Ausgaben ausgelassen ist; nur C. E., Staunton und Daniel haben das arme, unschuldige Wörtchen wiederhergestellt; natürlich mit vollstem Recht.

I, 1, 87: *Thou shalt not stir one foote to seeke a foe.*

Ganz ebenso wie in der vorigen Stelle ist es in dieser gegangen: weil die Folios für das *one foot* aller Quartos *a foot* haben, hat auch Rowe so und haben die meisten unserer Ausgaben so (außer Dyce ed. 2, C. E., Furness und Daniel — soweit ich sehe). In diesem Falle könnte für die Verwerfung des Ursprünglichen höchstens ein metrisches, aber äußerst schwaches, Bedenken vorgebracht werden.

I, 1, 134: *Which then most sought, where most might not be found.*

Das Komma nach *sought* wird vielleicht mit  $Q_5$  zu tilgen sein; im Uebrigen aber ist der Vers nicht anzuzweifeln, wie dies Pope, und von den Neueren Knight, Dyce, Staunton, Clarke, Gl. E. gethan, indem sie mit  $Q_1$  lesen: *That most are busied when they 're most alone.* Dagegen haben Delius (Shakspeare-Lexikon, S. 162) und neuerdings Daniel unsern Vers (in  $Q_2$ —R) mit seinem 'Antithesenspiel' für so 'echtshakespearisch' erklärt, daß er 'sich als eine spätere Verbesserung des Dichters ankündige'. Jedenfalls bedarf er keiner Verbesserung der Herausgeber, da er auch dem Sinne nach ganz klar ist, wenn man ihn mit Collier und Singer versteht: 'which sought to be most, where most people were not to be found — which then most sought the place least frequented'.

I, 1, 183: *Why then ó brawling loue, ó louing hate,  
O any thing of nothing first created.*

Für *created* führte  $F_2$  *create* ein, wie auch  $Q_1$  hat, und gewann damit einen Reim, der so nahe liegt, daß man von vorn herein leicht geneigt sein wird, ihn für das Alleinrichtige zu halten; denn wie häufig Shakespeare solche Formen auf *-ate* braucht, ist ja bekannt. Und so scheint denn auch Mommsen (S. 73 und Nachträge) für diese Correctur der  $F_2$  zu sein. Indeß wenn man in Betracht zieht, daß die ganze Rede Romeo's, in welcher unsere Verse vorkommen, bis auf die beiden Schlußverse, *nicht* gereimt ist und daß ein verstreuter Reim mitten in reimloser Rede sich recht armselig und ungeschickt ausnimmt, so dürfte man sich doch wohl dahin entscheiden müssen, daß Shakespeare entweder reimen *wollte* und es dann gewiß auch durchführen konnte, oder es *nicht wollte* und dann jedenfalls, selbst wenn ihm die Form *create* vielleicht geläufiger war, *created* schrieb, um den unbeabsichtigten, hier störenden Reim zu vermeiden.

I, 1, 191: *Why such is loues transgression.*

Dieser Vers muß erwähnt werden, obgleich er in unseren Ausgaben meist ganz richtig (wie oben, nur mit dem Komma nach *Why*)

steht. Aber Mommsen (S. 146)<sup>1)</sup> hat hier eine Emendation vorgeschlagen, die ich nicht mit Stillschweigen übergehen darf; da ich mich sonst so oft und gern seiner Meinung anschließe, muß ich jetzt auch sagen, daß ich dies im vorliegenden Falle, und in analogen Fällen, durchaus *nicht* kann. Sein Streben, Shakespeare's Metrik auf strenge und feste Gesetze zu gründen, ähnlich denen der antiken Metrik, hat Mommsen oft weiter geführt, als daß ihm eine Kritik, der schließlich doch der Sinn einer Stelle über ihren regelmäßigen Versbau geht, darin folgen könnte. Ein sehr deutliches Beispiel bietet, meine ich, der in Rede stehende Vers. Mommsen erklärt: 'der *katalektische Dimeter*, den Shakespeare so gern in späteren Stücken zum Scenenschlusse gebraucht, ist, wo er sich im Romeo zu finden scheint, corrupt'; Gründe für diese Behauptung giebt er nicht weiter an; dieselbe beruht nur darauf, daß der Vers von 4 Hebungen sich im Romeo außer in unserem Falle — nach Mommsen, dem ich hierin ohne weiteres vertraue — nur noch einmal findet und zwar in einer vom Dichter später verworfenen Stelle (V, 3, nach 107: *O true Apothecary!* s. unten). Der daraufhin gebildeten Ansicht kommt nun Collier's F<sub>2</sub>-Corrector halbwegs entgegen mit seiner, freilich 'eine lahme Messung in das Innere unseres Verses bringenden' Conjectur:

*Why, such, Benvolio, is love's transgression;*

Mommsen führt diese Conjectur weiter, indem er ein zweites *such* einfügt; damit ist jetzt ein ganz regelmäßiger Fünffüßler gewonnen:

*Why, such, Benvolio, such is love's transgression;*

und dieses Resultat vereinter Bemühungen könnten wir uns ja sehr wohl gefallen lassen — wenn nur nicht der in der Form *gebesserte* Vers ein in seinem Inhalte ebensoviel und mehr *verschlechterter* wäre. Denn wenn man die Stelle im Zusammenhange liest, so ist es wohl klar, daß Romeo, in seine Liebesleidenschaft 'verloren', sich nicht in einer so gespreizten, langweiligen Weise ausdrücken kann, wie Mommsen will. Gerade der kurze, gebrochene, dabei aber den vorhergehenden Worten Benvolio's, auf welche er sich bezieht:

*At thy good heart's oppression*

ganz genau, schlagend entsprechende Vers:

*Why, such is love's transgression!*

ist für Romeo's erregten und gebrochenen Gemüthszustand durchaus charakteristisch. — Und was den 'katalektischen Dimeter' betrifft, so

<sup>1)</sup> Die Besserungen Seymour's: *Why such is, merely*, und Keightley's: *Why, gentle cousin, such is* bedürfen wohl keiner weiteren Berücksichtigung.

ist es mir mehr als fraglich, ob unser Vers als solcher und nicht als vollständiger Vierfüßler zu lesen ist, da für die Viersilbigkeit von *transgression* ja eine Menge von Vorkommnissen bei Shakespeare sprechen, angenommen selbst, daß das darauf reimende *oppression* der Regelmäßigkeit des vorhergehenden Verses zuliebe dreisilbig gelesen werden müßte (s. besonders die von Walker, Crit. Exam. I, 110 angeführte Stelle: Lucr. 352 fgg.; vgl. Walker, Shakespeare's Versification S. 230 und Abbott 479); nur daß damit freilich Mommsen gegenüber nichts gewonnen wäre, da er auch den 'Quaternarius' durchaus verwirft und ihn, wo er in unserem Stück erscheint, durch Zusätze, ähnlich dem obigen, zu beseitigen sucht. Erklärt er doch (S. 147) ganz bestimmt: 'Shakespearisch ist der Quaternarius nun einmal nicht'; und der Widerwille gegen diesen 'mißtönenden', aber 'bei den Vorgängern Shakespeare's nicht selten vorkommenden' Vers, und gegen sonstige 'hinkende Verse', reißt ihn hin zu der Schlußäußerung: 'Gesetzt, der Dichter habe auch selbst einmal einen metrischen Fehler gemacht — bonus dormitat Homerus — was läge daran, wenn ein Kritiker denselben verbesserte? Wer hat wohl eine richtigere Ansicht von Shakespeare und von dem Wesen dichterischer Formen überhaupt, derjenige Kritiker, der ihm auch einen oder den andern Fehler, den er vielleicht selbst begangen, ausmerzt, oder derjenige, der ihm viele Hundert von lendenlahmen Versen zutraut? Ich denke, dieser letztere Kritiker hat mehr Respect vor den Druckofficinen des 16. und 17. Jahrhunderts, als vor der Kunst des großen Dichters. Eine solche Ansicht ist ebenso falsch, als sie bequem ist.' — Aber wenn sich nun wirklich 'viele Hundert' solcher lahmen Verse in Shakespeare vorfinden, verliert da nicht die Behauptung, sie seien unshakespearisch, allen Grund und Boden? Wenn man sie bei seinen Vorgängern *oft* gelten läßt, warum nicht auch *zuweilen* bei Shakespeare, dessen Publikum, wie der Dichter selbst, dann ja hinreichend an sie gewöhnt war? Sind sie überhaupt *gesprochen, für das Ohr* sonderlich bemerkbar? Und sollte nicht häufig, wie in dem zunächst vorliegenden Falle, in der scheinbaren Lahmheit eines solchen Verses eine größere Kunst des Dichters zu entdecken sein als in der strengsten Regelmäßigkeit? Abgesehen aber schließlich von alledem: ist der von Mommsen ausgesprochene Grundsatz, daß der Kritiker auch wohl hier und da den Dichter corrigiren dürfe, wirklich ein Grundsatz wahrer, nüchternen Kritik, die uns das Werk des Dichters geben will wie er es schrieb? Ist mit diesem Grundsatz der Selbstüberhebung der Correctoren, gegen deren verderbliche Willkür

Mommsen sonst so energisch ankämpft, nicht von neuem und in optima forma Thür und Thor geöffnet?

Die ausdrückliche Beantwortung aller dieser Fragen darf ich mir wohl erlassen; ich müßte mit ihr Mommsen durchweg entschieden entgegentreten; und dies möchte ich, bei meiner Hochachtung für seine Kritik im Ganzen und Großen, um so weniger gern thun, je weniger ich weiß, wie er jetzt über diese Fragen denkt; nachdem er den Collier'schen 'Corrector', mit der Zeit in seiner Nichtigkeit enthüllt, völlig aufgegeben, dabei aber leider der Shakespeare-Forschung überhaupt gänzlich abgesagt hat, wäre es möglich, daß Einwürfe gegen die Prolegomena von 1859 seine gegenwärtigen Meinungen auch in andern Punkten nicht mehr oder nicht mehr genau trafen.

Insofern könnte es überflüssig scheinen, daß ich mich dennoch so weit auf den Gegenstand eingelassen habe. Aber Mommsen's Ansichten stehen ja in dieser Beziehung durchaus nicht vereinzelt; vielmehr werden sie mehr oder weniger eigentlich von sämtlichen Shakespeare-Kritikern getheilt; bei allen Herausgebern Shakespeare's, von den ältesten bis auf die neuesten, hat die Regulirung — ich möchte sagen Einschnürung — seines Versbaues eine unverhältnißmäßige, unseren Texten meist keineswegs zum Segen gereichende Rolle gespielt; ebenso hat Walker, so dankbar seine Bemühungen um metrische Aufklärungen im allgemeinen anzuerkennen sind, nur gar zu häufig die Zwangsjacke angewandt und sehr viele Verse gewiß ganz unnöthig regulirt, wie z. B. (Sh. Versif. S. 273, 289) manche der auch von ihm beanstandeten 'Lines of eight or nine syllables' <sup>1)</sup>; selbst Abbott, trotz höchst anerkennenswerther verhältnißmäßiger Vorurtheilsfreiheit, sieht (in seinem umfänglichen Abschnitt über Shakespeare's 'Verses') oft Schwierigkeiten, die der Dichter wohl kaum als solche gelten lassen würde; nur daß Abbott vorsichtigerweise die Verse doch meist läßt, wie er sie (in der Globe-Edition) findet, und so u. A. auch von den 'Lines with four accents' (Sh. Gr. 504—510) mehr als 10 Seiten voll anführt.

<sup>1)</sup> Zur Begründung dessen sagt Walker nur: 'Lines of eight or nine syllables, as they are at variance with the general rhythm of his [Shakespeare's] poetry (at least; if my ears do not deceive me, this is the case), so they scarcely ever occur, in his plays, — it were hardly too much to say, not at all' — wenn man nämlich, wie Walker thut, die vorkommenden Fälle eben wegschafft. — Aehnlich heißt es an der zweiten der angeführten Stellen: 'Lines wanting the tenth or final syllable are (as it appears to me) unknown to Shakespeare, as they are certainly at variance with his rhythm' — worauf wieder eine Anzahl solcher Zeilen 'arranged', eingerechnet werden.

Diesen eingewurzelten Bedenken und Besserungsbestrebungen der allgemeinen Rechtgläubigkeit gegenüber muß es jedenfalls sehr ketzerisch erscheinen, wenn ich meinerseits die Ueberzeugung ausspreche, daß, von jeher bis auf den heutigen Tag, durch *metrische Correcturen* unendlich viel an Shakespeare gesündigt worden ist — an Shakespeare, der wie kaum ein anderer Dichter seinen Versen, wenn er wollte, den weichsten, wohl lautendsten, bezauberndsten Fluß zu geben verstand; der aber noch weit größer war in der vor und nach ihm unerreichten Wahrheit des Ausdrucks, nach Inhalt und Form, für jede Situation und Stimmung; der, nach allem was wir von ihm wissen, gewiß nicht daran dachte, sich durch pedantische Regeln zu binden und sein oberstes Gesetz, die volle Naturwahrheit, kleinen metrischen Anstößen aufzuopfern; der seine Verse so leicht hinwarf<sup>1)</sup> und so wenig an ihnen corrigirte, daß die Herausgeber der ersten Folio sagen konnten: 'we have scarce received from him a blot in his papers'. Wenn es einem Lessing, mit aller Beihülfe Ramler's, nicht gelingen wollte, aus seinem Nathan die Vier- und Sechsfüßler nur irgend vollständig zu entfernen; wenn Schiller, doch auch für *Leser* schreibend, sich in seinen Dramen Ein-, Zwei-, Drei- und Vier-, Sechs-, Sieben-, Achtfüßler erlauben durfte<sup>2)</sup>: wie unbedenklich müssen uns dann derartige Freiheiten bei Shakespeare sein, der für das Tagesbedürfnis der Bühne und nur für ein *hörendes* Publikum dichtete. —

Um zum Schlusse dieser langen, aber wohl nicht unnöthigen Ausführung zu kommen — ich brauche wohl nicht noch zu sagen, daß sie keineswegs dahin mißverstanden werden darf, als ob ich nun *alle* metrische Correcturen abweisen wollte; es giebt deren genug, die in jeder kritischen Ausgabe gemacht werden müssen; nur soll eben keine gemacht werden, wo die alte Lesart mit einer einigermaßen liberalen Ansicht von dem Wesen der Shakespeare'schen Dichtung recht gut bestehen kann.

I, 1, 196—98: *Loue is a smoke made with the fume of sighes,  
Being purgd, a fire sparkling in louers eies,  
Being vext, a sea nourisht with louing teares, etc.*

Abgesehen von zwei leicht erklärlichen Druckfehlern der F<sub>2</sub> (*made of* und *sparkling*) stimmen alle alten Ausgaben bis Rowe in diesen drei Versen vollkommen überein. Aber Pope nahm aus Q<sub>1</sub> *raised*

<sup>1)</sup> sie auch nicht selten vielmehr nach dem Sinne und dem Bedürfnisse der Schauspieler als nach der Form abtheilte — s. unten.

<sup>2)</sup> Siehe Zarncke, *Ueber den fünf Fußigen Jambus, mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe*, Leipzig, 1865.

für *made*, und *lovers' tears* für *loving tears*, und viele, auch noch von den neuesten Herausgebern, wie Dyce (ohne jede Erwähnung der alten Lesarten), C. E., Gl. E., Furness sind ihm darin gefolgt — wo sie, meiner Ansicht, nicht das mindeste Recht dazu hatten. Denn ist *made* auch kein hochpoetisches Wort, so entspricht es doch hier vollkommen dem, was der Sinn fordert, entspricht ihm wohl besser als *raised*. Und wie häufig bei Shakespeare Ausdrucksweisen wie *loving tears* = 'Liebesthränen' vorkommen, weiß Jeder, der mit ihm irgend vertraut ist; wenn es noch einer Bestätigung bedürfte, so wäre sie in Schmidt's Shakespeare-Lexikon vollauf geboten, wo (Appendix, p. 1415) fünf große Spalten voll 'Adjectives doing the office of the first part of compound nouns' gegeben sind; auch Abbott (372) kann verglichen werden; und in Romeo selbst haben wir ganz parallel: I, 5, 137 *my wedding bed* (nirgends geändert, außer daß F<sub>1</sub> — möglicherweise auf den damaligen unsicheren Sprachgebrauch hindeutend — *wedded* hat).<sup>1)</sup> Demnach liegt gewiß durchaus kein Grund vor, hier etwa annehmen zu wollen, Shakespeare habe die in Rede stehenden beiden Ausdrücke nachträglich, für die Aufführung geändert, und so biete uns Q<sub>1</sub> die Redaction letzter Hand; daß Shakespeare überhaupt an solchen einzelnen Worten viel herumcorrigirt haben sollte, ist höchst unglaublich, und eine Wiederholung wie *lovers' eyes* — *lovers' tears* klingt viel mehr nach einem Behulf des Q<sub>1</sub>-Poetasters als nach einer Verbesserung des Dichters; vollends die dritte Abweichung der Q<sub>1</sub> in unserer Stelle, *raging* für *nourisht*, die, wenn man jene Annahme machen wollte, doch ganz gleiches Recht wie die andern beiden beanspruchen dürfte — sie ist so 'wüthend' bombastisch, daß noch kein Herausgeber sie acceptirt hat, und daß ich nicht verstehe, wie Daniel in seiner Note den letzten Vers nach Q<sub>1</sub> 'probably the better reading' nennen konnte. — Jene Annahme aber, die den eingeführten Correcturen noch allenfalls einen Schimmer von Berechtigung zu geben im Stande wäre, ist auch nicht einmal von irgend einem Herausgeber gemacht worden; im Gegentheil gehen alle von der Meinung aus, Shakespeare habe sein Stück umgearbeitet oder wenigstens revidirt, und Q<sub>2</sub> biete es uns in dieser verbesserten Gestalt; etwaige Correcturen des Dichters

<sup>1)</sup> Im Anschluß hieran mag erwähnt werden, daß IV, 1, 94 sämtliche alte Ausgaben und auch noch Rowe *this distilling liquor* haben, und daß erst Pope, nach Q<sub>1</sub>, *distilled* corrigirte, wie man jetzt allgemein, außer Daniel, liest. Umgekehrt steht IV, 2, 26 in Q<sub>2</sub>—F<sub>4</sub> *what becomed love I might*, wo Rowe änderte *becoming*, wo aber unsere neueren Herausgeber wohl durchgängig zu der alten Lesart zurückgekehrt sind; vgl. Schmidt, Shakespeare-Jahrbuch III, 361.

wären dann also nur in  $Q_2$  zu suchen — und dessen ungeachtet sucht man sie in  $Q_1$ ; man 'verwirft die [angeblichen] Verbesserungen Shakespeare's und kritisirt somit nicht die Ausgaben, sondern den Dichter selbst'.<sup>1)</sup> Es bleibt schließlich nichts, was man zur Rechtfertigung der Abänderungen anführen könnte, als wieder: *made* und *loving* sind Druckfehler. Nur ist es weder im geringsten wahrscheinlich, daß *raifile* (diese günstigste Schreibung, nach  $Q_1$ , vorausgesetzt) in *made* verlesen sei, noch ist es sonst Gewohnheit der Setzer, statt eines eben dagewesenen Wortes (wie hier *lovers*) bei der Wiederholung ein *anderes* zu setzen; nach den Regeln gewissenhafter Kritik gilt nur das Umgekehrte als Probabilitätsgrund. Es zerfällt eben *jede* für die Correcturen in unserer Stelle etwa zu versuchende Rechtfertigung. — Und so hat sich denn auch Mommsen früher (*The Athenaeum*, 1857, No. 1528, p. 182), ohne Weiteres, für *loving tears* erklärt.

I, 1, 203: *Tut I have lost my selfe, I am not here.*

Um auch einmal den, wenngleich beschränkten Werth, den  $Q_1$  für uns haben kann, anzuerkennen, hauptsächlich aber um zu zeigen, wie unsicher die Shakespeare-Kritik selbst noch von ihrem neuesten und in vielen Beziehungen hervorragendsten Vertreter gehandhabt wird, sei erwähnt, daß Daniel hier Prof. Allen's Conjectur (bei Furness, p. 431): *Tut, I have left myself* in den Text seiner Revised Edition aufgenommen hat. Allen hatte *left* vorgeschlagen, weil Benvolio vorher gesagt: 'An if you *leave* me so, you do me wrong', und weil es ganz in Romeo's anfänglicher Art sei, sich ein Wortspiel nicht entgehen zu lassen; auch hatte Allen zur äußeren Begründung bereits darauf hingewiesen, wie leicht *left* und *loft* verwechselt werden könne und wie dies wohl Cor. I, 4, 54 geschehen sei; Daniel fügt noch Hml. III, 1, 99 bei, wo die Quartos *lost*, die Folios verdruckt *left* haben. Nach alledem sieht nun die Conjectur höchst plausibel aus. Und doch ist sie im höchsten Grade unwahrscheinlich und so gut wie unmöglich. Denn nicht nur  $Q_2$  (und  $Q_3$  etc.), sondern auch  $Q_1$  hat *lost*; daß aber *left* in dieser wie in jener, unabhängig von einander, in *lost* verdruckt, oder gar einmal verdruckt, das andere Mal verhört worden sein sollte — das geht wohl bedeutend über die Grenzen annehmbarer Wahrscheinlichkeit hinaus.

I, 1, 208: *A sicke man in sadnesse makes his will:*

*A word ill vrgd to one that is so ill: etc.*

Der erste dieser Verse liest sich für uns kaum, als ob es einer wäre; und doch soll es einer, und, wie der Reim zeigt, jedenfalls

1) Ulrici, Einleitung zu seiner Ausgabe, 1853, S. 12.

kein schlechter sein; hier scheint also eine metrische Correctur entschieden nöthig. So hat denn auch schon der Corrector der  $Q_4$  den Vers geändert wie er in  $Q_1$  lautet:

*Bid a sicke man in sadnesse make his will;*

$F_2$ , der dann die übrigen Folios und Rowe folgten, half sich auf eigene Hand und las:

*A sicke man in good sadness makes his will;*

nachher wurde, wahrscheinlich von Pope (weder C. E. noch Furness noch Daniel geben etwas darüber), die erstere Emendation, aus  $Q_1$ , wieder eingeführt; dieselbe findet sich nun in unsern sämtlichen (bei Furness verzeichneten) Ausgaben und bis auf die Daniel's herab, — mit einer einzigen Ausnahme. Ulrici allein (in seiner Ausgabe, 1853) hat es gewagt, die Lesart der  $Q_2$  wieder herzustellen; er erklärt sie so, daß sie vollkommen sagt, was Romeo jedenfalls sagen will: 'Ein Kranker macht schon von selbst in Ernst seinen letzten Willen, man braucht ihn nicht erst zu heißen, es "in Ernst" zu thun'; als Grund seiner Nichtbeistimmung zu dem gebräuchlichen *Bid a sick man etc.* giebt er an, daß ihm 'zu dieser Lesart der folgende Vers weit weniger zu passen oder doch in der Lesart der andern Ausgaben (d. h.  $Q_{2,3}$   $F_1$ ) der Sinn der ganzen Stelle weit klarer hervorzutreten scheine'. Diese Begründung ist nun freilich wohl nicht unanfechtbar und nicht objektiv genug, um maßgebend zu sein für eine kritische Entscheidung, bei der gewichtige, von Ulrici gar nicht berührte Bedenken in's Spiel kommen. Dessenungeachtet bin ich überzeugt, daß Ulrici vollkommen Recht hatte mit seiner Wiederherstellung. Die Gründe, die ich meinerseits anzuführen habe, sind zwar viel mehr äußerlicher Natur, deswegen aber, denke ich, nicht weniger berücksichtigenswerth. Zunächst vermag ich keine Wahrscheinlichkeit zu sehen, wie der Setzer der  $Q_2$ , von dem nun doch wohl so viel als bewiesen angenommen werden darf, daß er nicht so gar schlecht und liederlich war, — wie er aus

*Bid a sicke man — make*

verlesen haben sollte

*A sicke man — makes.*

Dann aber hat es mir noch viel weniger Wahrscheinlichkeit, daß Shakespeare so ungeschickt hätte sein können, einen Vers zu schreiben wie:

*Bid á sick mán in sádness máke his will,*

wo doch *sick* das Wort ist, auf welchem der Hauptton liegen muß, wenn der Sinn klar herauskommen soll. Betont man aber *sick*, so hat man im Verse einen Trochäus an zweiter Stelle, ohne Pause

vorher, welcher Art Verse Mommsen (S. 109 fg.) unbedingt verwirft; denn das erste und oberste Gesetz für den Versbau Shakespeare's ist nach ihm: 'den Trochäus für den Jambus nach der Pause an der *ersten, dritten und vierten*, nie an der *fünften*, selten — dann aber eben nach einer Pause — oder nie an der *zweiten* Stelle zuzulassen'. Trotzdem hält Mommsen, nach dem was er S. 42, 44, 45, 143 gelegentlich über unsere Stelle äußert, die Correctur *Bid a sick man* für richtig, während er dagegen S. 110 angiebt, im Romeo nur den *einen* Trochäus an zweiter Stelle: I, 1, 237 'Being bläck *púts us* in mind they hide the fair' (wo die geforderte Pause da ist) zu kennen. Mommsen scheint also die metrische Schwierigkeit unseres Falles übersehen zu haben. Mir aber ist sie eine derartige, daß ich mich nicht leicht über sie hinwegzusetzen vermag. So wenig ich geneigt bin, alle von Mommsen betreffs Shakespeare's Metrik aufgestellten Gesetze für bewiesen und annehmbar zu halten, so unzulässig scheint mir doch ein Vers wie der besprochene, weil er gegen den Sinn, weil er eben einfach ungeschickt wäre.

Demnach unterliegt es mir keinem Zweifel, daß die nach Q<sub>1</sub> in Q<sub>4</sub> gemachte Correctur:

*Bid a sick man in sadness make his will*

nur dem elenden Dichterling, der Q<sub>1</sub> zurecht machte, nicht dem Dichter Shakespeare angehört.

Daß die Einflickung des *good* in F<sub>2</sub> für nichts weiter als für eine bloße, schlechte Conjectur zu gelten hat, ist bei ihrer inneren, durch Nicht-Aufnahme von allen Herausgebern anerkannten Schwäche und bei der offenbaren sonstigen Nicht-Authenticität der F<sub>2</sub> vollends sicher.

So bleibt also nur die ursprüngliche Lesart der Q<sub>2</sub> übrig. Dadurch daß die an ihr vorgenommenen Abänderungen als schlecht erkannt sind, ist sie selbst freilich noch nicht besser, d. h. fließender, metrisch unanständiger geworden. Nur muß uns die Einsicht in die Verwerflichkeit dessen, was als Ersatz gelten wollte, eine Aufforderung sein, jetzt doppelt genau zuzusehen, ob denn der Stein des Anstoßes wirklich so groß und gewichtig ist, daß er eben nicht anders als durch eine Correctur beseitigt werden kann. Und da will es mir allerdings scheinen, als brauchten wir durchaus nicht nach neuen Aufbesserungen, nach neuen Conjecturen zu suchen, sondern dürften unser *A sick man* ganz wohl nehmen, wie es da steht. Walker (Sh. Versif. S. 7—64; vgl. auch S. 136—159) und Abbott (477, 478) haben eine *große* Menge von Beispielen zusammen-

gebracht, welche zeigen, daß *sehr oft*, besonders vor den Liquiden *r, l* und *n*, ein 'Extra-Vokal' (meist ein tonloses *e*) ausgesprochen werden müsse, wie:

Meb. I, 5, 40: 'That croaks the fatal *ent(e)rance* of Duncan' —

Mids. III, 2, 282: 'O me! you *jugg(e)ler!* you canker-blossom!' —

Ant. II, 5, 28: 'To taunt at *slack(e)ness*. Canidius, we' —

H 4 A. IV, 1, 31: 'He writes me here, that inward *sick(e)ness*' — etc.

Liegt es da nicht ungemein nahe, daß auch vor der Liquide *m* mitunter ein *e* hörbar geworden sei und daß *A sicke man* ganz richtig die vier Silben gebe, die der Vers fordert? Es soll nicht verschwiegen werden, daß es sich in den von Walker und Abbott angeführten Fällen nur um, meist zweisilbige, Worte handelt, in deren Innerem die Einschaltung stattfindet, während wir es in unserem Falle mit zwei getrennten Worten zu thun haben. Allein dem Sinne nach sind dieselben doch eng zusammen gehörig. Und warum soll es überhaupt einen Unterschied machen, ob *ein* Wort oder *zwei ohne Pause gesprochen* da sind? Daß unsere Grammatiker so viele Beispiele für den ersteren Fall und keines für den letzteren geben, dürfte daraus zu erklären sein, daß von den Herausgebern in diesem leichter als in jenem geändert werden konnte und daher geändert wurde, Walker aber sowohl als Abbott sich durchweg an corrigirte Ausgaben — zu denen auch  $F_1$ , mindestens in *Romeo and Juliet*, gehört — halten. Zur Begründung dessen kann ich hauptsächlich auf *eine* weitere Stelle in unserem Stück verweisen, wie sie in  $Q_2-4$  steht<sup>1)</sup>:

III, 2, 51: *Briefe sounds determine my weale or wo,*

wo  $Q_5 F_1 - R$  und nach ihnen alle unsere Ausgaben — außer daß Collier ed. 2 nach seinem Corrector *or my weal* hat, was auch Mommsen billigte — *determine of my weal* lesen; wo *of* ganz gewiß falsch ist, da *to determine of* bei Shakespeare (s. Schmidt's Lexikon) immer nur 'einen Beschluß fassen über etwas', nie 'etwas bestimmen, entscheiden' bedeutet; wo *or* höchst steif und abgezirkelt, für Julie in ihrer Aufregung der gespanntesten Erwartung durchaus unpassend wäre; wo wir also, wie in unserem Hauptfalle, wieder nur bei der Lesart der  $Q_2$  als der allein sinnentsprechenden und der Situation gemäßen bleiben können. Schon das scheint meine Vermuthung hinsichtlich des *e* vor *m* zu bestätigen. Es kommt aber noch hinzu:

III, 4, 34: *Afore mee, it is so very late,*

<sup>1)</sup> abgesehen von zwei falschen Komma vor und nach *sounds*, das der Setzer für die, III, 1, 104 in  $Q_2$  ganz ebenso geschriebene, Interjection '*Zounds* genommen zu haben scheint.

welcher Vers, dem alten Capulet gehörig, aller Bemühungen der Herausgeber, ihm aufzuhelfen, gespottet hat. Mit diesen zwei bestens zutreffenden Fällen glaube ich meine Ansicht mehr als wahrscheinlich gemacht zu haben; wenn ich auch nicht verkenne, daß der Punkt erst durch weitere Forschung in den ältesten Drucken zu völliger Sicherheit gebracht werden kann. Insofern hätte ich, um ganz vorsichtig zu Werke zu gehen, die Ausgangs-Stelle *A sicke man*, vielleicht für's erste lieber noch unter den fraglichen statt unter den sicheren Fällen besprechen sollen; ich muß aber gestehen, daß meine Ueberzeugung sich hier zu sehr befestigt hat, als daß ich bloße Wahrscheinlichkeit zugeben möchte; ist es mir doch bei wiederholtem Lesen, und *lautem* Lesen der Stelle immer zweifelloser erschienen, daß gerade in der dem Sinn-Gewichte des Wortes entsprechenden gewichtigen, zweisilbigen Aussprache des *sicke* eine wesentliche und für Romeo's träumerisch schweren Gemüthszustand durchaus charakteristische Schönheit liege — daß Shakespeare das was er eben sagen wollte, trotz aller Bedenken und Zweifel seiner Herausgeber, kaum schöner und prägnanter und wahrer sagen konnte als mit dem Vers:

*A sicke man in sadness makes his will. —*

Ich will nicht weiter gehen als zunächst nöthig ist. Aber darauf aufmerksam machen muß ich doch schließlich, daß, wenn man die Lautbarkeit des *e* auch vor *anderen* Consonanten als den Liquiden zugeben wollte, nicht bloß der schon (S. 217) berührte Vers

I, 2, 14: *Earth has swallowed all my hopes but she*

gegen alle Bedenken gesichert wäre, sondern daß man dann auch

III, 5, 178: *Day, night, houre, tide, time, worke, play*

ohne irgend eine der vielfach versuchten, zusammengekünstelten (s. besonders Fleay bei Daniel) Correcturen als wirklichen Vers lesen könnte, und auch in

IV, 5, 36: *Hath death laine with thy wife, there she lies*

*Flower as she was, deflow(e)red by him*

nicht seine Zuflucht zu nehmen brauchte zu dem elenden Flickwort der  $F_2$  'see, there she lies', mit dem sich — allerdings hauptsächlich auf die hierin ähnliche, sonst aber sehr abweichende Lesart der  $Q_1$  bauend — noch Dyce (ed. 2), C. E., Furness, Daniel behelfen zu müssen glauben. Da alle diese drei Stellen, wie ja die zuletzt vorher angeführte ebenfalls, dem auch sonst durch 'Archaismen und Provinzialismen charakterisirten' (Mommsen, S. 15) *alten Capulet* angehören, so wäre die archaistische Aussprache hier überall vollkommen am Platze.

I, 1, 225: *For beutie steru'd with her seueritie, etc.*

Nach den vorhergehenden weitläufigen Auseinandersetzungen ist es mir lieb, mich über die letzte zunächst vorliegende Stelle um so kürzer fassen zu können. Für *steru'd*, wie Q<sub>2</sub>—F<sub>3</sub> haben, setzte F<sub>4</sub> *starv'd*, und dies (*starved*) ist nun geblieben bis herab auf Delius, White, Dyce, C. E., Gl. E., Furness. Aber bereits Singer (ed. 2) hat sehr richtig und, denke ich, überzeugend bemerkt: 'The poet has shown that he wrote *sterve* by making it rhyme to *deserve* in Cor. II, 3 [120]; and the confined meaning of *starve* in its modern acceptation renders the preservation of the archaic form desirable if not necessary. The word occurs in the poem of Romeus and Juliet [auf *serve* reimend]. — The meaning of this passage is evidently, "Through her severity beauty will be *perished*, die out". — Schmidt's Lexikon giebt für *sterve*, außer unserer Stelle (in der Daniel es beibehalten hat) und der angeführten im Coriolan, noch vier andere aus Merchant, Coriolan, Timon, Cymbeline, alle in neueren Ausgaben, selbst dem Reim zuwider, in *starve* corrigirt. —

Hiermit sind wir wieder am Ende der ersten Scene angelangt, und ich würde auch diese Reihe von Besprechungen schließen, wenn ich nicht aus dem Folgenden wenigstens noch *einen* hierhergehörigen Fall berühren müßte, weil Daniel in der Einleitung zu seiner Revised Edition ihn ganz besonders hervorhebt als einen solchen, der zeige, welche Verderbnisse der Text der Q<sub>2</sub> durch deren Setzer erlitten habe. Die betreffende Stelle lautet in Q<sub>2</sub><sup>1)</sup>:

II, 2, 38—44: *Tis but thy name that is myemie:*

*Thou art thy selfe, though not a Mountague,  
Whats Mountague? it is nor hand nor foote,  
Nor arme nor face, ô be some other name  
Belonging to a man.*

*Whats in a name? that which we call a rose,  
By any other word would smell as sweete, etc.*

Dem entsprechend heißt es in Q<sub>1</sub>:

*Tis but thy name that is mineemie.  
Whats Mountague? It is nor hand nor foote,  
Nor arme, nor face, nor any other part.  
Whats in a name? That which we call a Rose,  
By any other name would smell as sweet: etc.*

---

<sup>1)</sup> nur ein Fragezeichen nach *Whats in a name* eingesetzt, worin ich den Ausgaben, von F<sub>2</sub> an, folge, obgleich es eigentlich wohl ein Ausrufungszeichen sein sollte.

Die Correctur Malone's zunächst: *thysself though, not a Montague* und die vielfachen weiteren Versuche, den Worten des Dichters einen von ihm nicht gewollten Sinn zu geben, darf ich hoffentlich einfach auf sich beruhen lassen, nachdem Staunton diese Worte vollkommen einleuchtend erklärt hat: 'you would still retain all the perfections which adorn you, were you not *called Montague*'.<sup>1)</sup> Um was es sich bei Daniel handelt, liegt in den weiteren zwei Versen: *Nor arme — to a man*. Diese giebt Daniel wie sie, nach Malone's Vorgang aus Q<sub>1</sub> und Q<sub>2</sub> zusammengestellt, in wohl ausnahmslos allen unsern Ausgaben stehen:

*Nor arm, nor face, nor any other part  
Belonging to a man. O, be some other name!*

Das hat allerdings für sich, daß es — wenigstens oberflächlich angesehen — viel hübscher regelmäßig als im Original aussieht. Aber kann man wirklich glauben, mit einer solchen Aenderung dem Dichter zu seinem Rechte verholten, ihm einen Dienst erwiesen zu haben? Ist denn diese langweilige Breitspurigkeit:

*it is nor hand, nor foot,  
Nor arm, nor face, nor any other part  
Belonging to a man —,*

noch dazu im Munde Julia's und an *dieser* Stelle, nicht die Armseligkeit selbst? Sagt sie auch nur das Geringste mehr als:

*it is nor hand, nor foot,  
Nor arm, nor face —?*

Sie dehnt und zerrt bloß einen beiläufigen Gedanken in einer Weise aus, daß wir Shakespeare, wenn er das geschrieben hätte, für einen traurig ungeschickten Verseschmied halten müßten. Daß übrigens der Vers

*Belonging to a man. O, be some other name*

sechs statt fünf Füße hat, soll gar nicht sehr dabei in Anschlag gebracht werden.<sup>2)</sup> Aber ist es Shakespeare's Art, sich in solchen

---

1) Wie Dyce, nach Anführung der Note Malone's, sagen konnte: 'More recently the old punctuation of this line has been brought back, first by Mr. Staunton, and next by Mr. Grant White, who have both defended it in notes which, I must confess, are to me hardly intelligible' — das ist mir meinerseits *ganz* unverständlich. Lettsom (bei Dyce) schließt allerdings seine Anmerkung zu der Stelle sogar: 'but conjecture would be thrown away on these four lines'. —

2) Nach Mommsen (S. 143) unterscheidet sich Shakespeare freilich gerade dadurch wesentlich von seinen Vorgängern, daß er, außer zu bestimmten Zwecken, *keine* sechsfüßigen Verse einstreut.

nichtsbedeutenden, trivialen Allgemeinheiten zu bewegen: *nor any other part belonging to a man?* Ist es nicht vielmehr ganz in der Art eines elenden Interpolators, wie es der Zurechtmacher der  $Q_1$  war, seinen Vers mit dem Ankleben eines *nor any other part* wohl oder übel zu füllen? Und nun gar noch, darauf bezogen: *belonging to a man!* In Julia's Munde wie geradezu unpassend und fast unanständig! Ist das nicht unvergleichbar besser mit  $Q_2$  auf *name* zu beziehen? Giebt es dann nicht den treffendsten Sinn: 'O, nimm einen andern Namen an, irgend einen, den nur überhaupt ein Mensch haben kann; jeder menschenmögliche darf es sein, nur nicht Montague' —?

Das Resultat dieser, wenn auch frageweise gestellten, so doch kaum fraglichen Bedenken wird wohl sein müssen, daß Malone's Besserungsversuch ein recht schlechtes Flickwerk ist, und daß die ursprüngliche Lesart der  $Q_2$  dem Sinne nach unbedingt den Vorzug verdient. Das Einzige an ihr, was eine Correctur wünschenswerth erscheinen lassen kann, und was jedenfalls die Malone's hauptsächlich veranlaßt hat, ist die *Dreifüßigkeit* des Verses *Belonging to a man*. Allein selbst Mommsen hat gegen die 'Tripodie' bei Shakespeare durchaus nichts einzuwenden und giebt (S. 145) eine Anzahl Beispiele aus Romeo, vorzüglich aus der ersten Hälfte des Stücks; unseren Vers führt er zwar nicht unter ihnen an, weist ihn aber damit keineswegs etwa entschieden ab, da (S. 34) die Möglichkeit, daß derselbe 'vom Dichter verworfen sein könnte', als eine sehr unsichere hingestellt wird. — Und früher (im Athenaeum 1857, a. a. O) hat Mommsen der Lesart der  $Q_2$  ganz entschieden den Vorzug gegeben, beifügend: 'The words "nor any other part" of the mutilated quarto being of the very same kind with many of its insignificant additions'. —

Auffälliger als die unserem Dichter gewiß gleichgültige metrische Kleinigkeit könnte das '*be some other name*' sein, das Lettsom für 'kaum von Shakespeare geschrieben' erklärt. Indeß man braucht nur im Vorhergehenden die Personificirung des *name* als *enemy* und besonders das *Thou art thyself* zu beachten, um zu fühlen, wie Shakespeare hier auf das *be* kam; man braucht nur den Versuch zu machen, statt dessen ein dem nüchternen Verständnisse angemesseneres Wort einzusetzen und man wird erkennen, daß Shakespeare kaum anders schreiben konnte als *be*; ist doch hier der Name für Julia das *Wesentliche*, um das sich alles dreht. Und hätte die Sonderbarkeit des Ausdrucks wirklich etwas ernstlich Störendes, so wird *sie* ja durch die Malone'sche Aenderung durchaus nicht beseitigt; um *sie* zu tilgen müßte man, wie Pope und Capell — im

Grunde viel verständiger — gethan, die Worte *O be some other name belonging to a man* einfach auslassen. Doch eine so arge Gewaltsamkeit wird niemand mehr vertheidigen wollen. — Ebensovienig und weniger ist aber jeder andere bisher versuchte kritische Eingriff in unsere Stelle zu billigen, weil keine Nöthigung zu einem solchen vorliegt.

Nach Allem bleibt von den gegen Q<sub>2</sub> hier erhobenen Einwürfen nicht das Mindeste übrig; der von Pope aufgebrachten und durchweg und noch von Daniel festgehaltenen Annahme einer Textverderbniß fehlt jeder irgend haltbare Grund. — <sup>1)</sup>

Mit dieser abermaligen Beruhigung sei nun aber auch die Besprechung des Textes in der Hauptsache geschlossen. Was ich betreffs desselben weiter hinzuzufügen habe, ist nur noch Einiges über die *Interpunction* und die *Orthographie*.

An dieser wie an jener wird der Setzer gewiß mehr oder minder Antheil und Schuld haben. Indeß, um von der *Orthographie* zuerst zu sprechen, so habe ich bereits oben (S. 210) eine Bemerkung Mommsen's citirt, welche dieselbe, bezüglich der Formen auf *-ed*, sehr bestimmt als gut und authentisch anerkennt; ich habe jetzt weiter zu verweisen auf die von Mommsen (S. 28—31) gegebene Zusammenstellung der 'orthographischen Eigenheiten von Q<sub>2</sub>', aus der hervorgeht, 'daß nicht alles Willkür und Unsinn ist, was uns die echtsten Texte Shakespeare's an Orthographie bieten, und daß das auffallende Zusammentreffen mit den besten älteren Zeitgenossen eine Bürgschaft dafür giebt, daß nicht der Setzer von Q<sub>2</sub>, sondern der Dichter selbst so zu schreiben pflegte'; ich habe ferner Daniel's Worte in der Einleitung zu seiner Revised Edition anzuführen, wo er sagt: 'The pleasant variety, or, as some may think, the barbarous irregularity, of the printers of Q<sub>2</sub> has been religiously respected by me'; endlich darf ich mich wohl auch auf die vorstehends von mir nun mehrfach in der Schreibung des Originals gegebenen Citate berufen: mit alledem ist, glaube ich, *dafür* mindestens der genügende Beweis geliefert, daß die Orthographie der Q<sub>2</sub> nur 'nach heutigen Be-

<sup>1)</sup> Nebenbei sei noch erwähnt, daß alle Herausgeber, von Pope bis Daniel — nur Ulrici, Staunton, Delius ausgenommen — im letzten Verse der angeführten Stelle *name* mit Q<sub>1</sub> statt *word* lesen, obgleich *name* zweimal vorausgegangen ist und noch zweimal folgt, in dem *word* also die Absicht des Dichters, das *name* nicht 'todtzuhetzen' (Ulrici), deutlich hervortritt. Genau derselbe Wechsel im Ausdruck findet sich V. 53—57, wo auch Q<sub>1</sub> ihn glücklicherweise hat. Und ein ganz ähnlicher Fall ist I, 2, 104, wo Q<sub>2</sub> (hier mit Q<sub>1</sub>) *seemes* nach zweimaligem *shew* liest, unsere Herausgeber aber — außer Ulrici und C. E. — nach Q<sub>3</sub> zum dritten Male *shewes* setzen.

griffen', und selbst da höchstens in einzelnen Punkten, als so gar schlecht, oder 'sehr schlecht' <sup>1)</sup> bezeichnet werden kann.

Betreffs der *Interpunktion* muß ich weitergehende Zugeständnisse machen; sie ist — wie ebenfalls schon aus den genau nach Q<sub>2</sub> gegebenen *Anführungen* zu sehen war — wirklich oft recht mangelhaft. Es liegt ja aber auch in der Natur der Sache, daß gerade in der *Interpunktion* sowohl vom Autor selbst als vom Setzer am allerleichtesten Genauigkeitsfehler begangen werden können. Und andererseits ist doch keineswegs Alles, was unserm Brauche entgegenläuft und uns deshalb Anstoß erregt, für bloße Dummheit und einfache Ungehörigkeit zu achten; denkt man daran, wie sonderbar, uns ungewohnt, und doch im Grunde sinnvoll Lessing z. B. häufig interpungirt, indem er gern jede bei der Recitation, beim Lautlesen, oft nur des Nachdrucks halber, gemachte Pause bezeichnet: dann darf man gewiß auch so manches von dem, was uns in Q<sub>2</sub> auffällt und vom streng logischen Standpunkt aus falsch erscheint, auf Rechnung Shakespeare's setzen, dessen leitender Gesichtspunkt hierin ja eben nur die Recitation sein konnte. So lassen sich wohl viele der so häufigen Komma vor *and* und sonst an Stellen, wo der Sinn eigentlich keines fordert, so läßt sich das fast regelmäßige Fehlen eines solchen nach Interjectionen wie *What, Why, Ay*, so läßt sich manches uns zunächst störende Kolon, manches für ein Ausrufungszeichen stehende Fragezeichen, und dergleichen mehr, recht gut erklären. Wenn hier und da einzelne Stellen — wie I, 5, 18 fgg.; 84 fgg.; II, 2, 92; III, 5, 130 fgg.; 169; 172; IV, 5, 40; V, 3, 274 — ganz zweifellos falsch und mißverständlich abgetheilt sind, so mochte da vielleicht der Dichter die nöthige *Interpunktion* seinerseits unterlassen haben, und der Setzer half sich mit seinem schwachen Ingenium so gut er eben konnte. <sup>2)</sup>

Doch, ob wir diese Erklärungen annehmen wollen oder nicht: in der *Manuscript-Frage* kann das nicht von besonderem Gewichte sein,

---

<sup>1)</sup> so erlaubte ich mir Eingangs in der aus Elze's Shakespeare angezogenen Stelle über die *Quartos* zu setzen, statt 'durchweg abscheulich', wie es dort heißt, was für unsere Q<sub>2</sub> gewiß nicht zutrifft.

<sup>2)</sup> Von den angeführten 8 Stellen, die mir als am entschiedensten fehlerhafte gelegentlich aufgestoßen sind, fallen 6, und unter diesen die stärkst fehlerhaften, auf die Rolle des *alten Capulet*. War dies vielleicht die Rolle, die Shakespeare für *sich selbst* schrieb und in der er sich deshalb die Mühe sorgfältigerer *Interpunktion* hier und da sparte? Diese Vermuthung würde bestens zu dem stimmen, was wir mit einiger Wahrscheinlichkeit von Shakespeare dem *Schauspieler* wissen: daß er den *Geist* im 'Hamlet', den *alten Knowell* in 'Every Man in his Humour', den *alten Adam* in 'As you like it' gespielt hat.

wenn wir wissen, wie es bei Drucken zugeht und wie es vorzüglich bei alten Drucken zugegangen ist. Nur muß ich sagen, daß sich bei einiger Gewöhnung der Text der  $Q_2$  auch in Beziehung auf Interpunktion meist ganz leidlich lesen läßt; daß *mir* sogar der Gehalt der Dichtung nie lebendiger als aus dem alten, uncorrigirten Texte entgegengetreten ist.

Jedenfalls aber glaube ich, daß wir  $Q_2$  auch in dieser Beziehung nicht so gar geringschätzig und wegwerfend behandeln sollten, wie unsere Ausgaben es durchweg thun; daß wir vielmehr alle Ursache hätten, an manchen Stellen zu der von diesen verlassenen Interpunktion der  $Q_2$  zurückzukehren. So liest  $Q_2$ :

I, 1, 205 fgg.: BEN. *Tell me in sadness, who is that you loue?*

RO. *What shall I grone and tell thee?*

BEN. *Grone, why no: but sadly tell me who? —,*

wo unsere Ausgaben das Fragezeichen sowohl nach *love* als nach *who* auslassen, selbst C. E. und Furness (wie oft auch in den folgenden Fällen) die Abweichung nicht einmal angeben, die directe Frage aber, hier wie dort, gewiß viel lebendiger und besser ist, so daß man es Daniel's 'Kühnheit' sehr Dank wissen muß, sie endlich wiederhergestellt zu haben <sup>1)</sup>;

I, 1, 235: *Tis the way to call hers (exquisit) in question more,*

wo wenigstens Gl. E. die — für die Sorgfalt des  $Q_2$ -Setzers nicht ungünstig zeugende — Parenthese vernachlässigt;

I, 3, 69 fgg.: *yonger then you*

*Here in Verona, Ladies of esteeme,*

*Are made alreadie mothers by my count.*

*I was your mother, much vpon these yeares*

*That you are now a maide,*

nach welcher Lesart die Lady Capulet ganz verständig und ihrer Art gemäß sagt: 'Jüngere als du sind bereits (kürzlich) verheirathet und, denke ich, bereits zu Müttern gemacht', d. h. in gesegneten Umständen; während sie nach der jetzt durchgängig, auch noch von Daniel befolgten Interpunktion: *mothers. By my count* so traurig gedächtnißschwach ist, obgleich noch nicht 30 Jahr alt, daß sie nicht mehr recht weiß, in welchem Alter sie selbst sich verheirathet hat;

I, 3, 95: *No lesse, nay bigger women grow by men. —,*

was wieder sämtliche Ausgaben (außer Coll. ed. 2) verderben zu:

<sup>1)</sup> Für das von Daniel im ersten Verse für *is* eingeführte *is't* spricht auch III, 5, 66 'Who *is't* that calls?' — nur fragt es sich, ob die Auslassung des vor *that* in der Aussprache fast verschwindenden *t* nicht vom Dichter selbst herrühre.

- nay bigger: women grow by men*, obgleich doch die alte Interpunktion viel 'einfacher und natürlicher ist, namentlich für den Charakter der Amme' (Mommsen S. 8);
- II, 4, 167: *my weapon shuld quickly haue bin out: I warrant you, I dare draw assoone as an other man*, — von Mommsen ebenfalls schon (S. 11) gegen das *out, I warrant you: I dare* der Ausgaben vertheidigt, aber, wie es scheint, umsonst;
- III, 4, 17: *And bid her, marke you me? on wendsday next*. —, wo die Ausgaben das Fragezeichen nach *me* ganz unberechtigterweise weglassen (s. Mommsen S. 13);
- III, 5, 36: *More light and light, more darke and darke our woes*. —, viel einfach-schöner als mit dem in manchen Ausgaben noch fortspukenden Fragezeichen Theobald's nach *and light*, schöner auch als mit dem sonst gebräuchlichen Kolon, Semikolon und dergl. (s. Mommsen S. 14);
- V, 3, 18: *The Boy giues warning, something doth approach*, 'reichlich so gut und lebendig' (Mommsen S. 19) als die neuere, das *something doth approach* zum Object des Vorhergehenden machende Lesart *ohne* Komma;
- V, 3, 81 fgg.:  
*O giue me thy hand,  
 One writ with me in sowre misfortunes booke,  
 Ile burie thee in a triumphant graue*. —,  
 wo Mommsen (S. 19) sich mit Recht gegen das von Capell nach *booke* eingesetzte, den Satz *I'll bury thee* zu sehr vom Vorhergehenden losreisende Ausrufungszeichen erklärt; nur hätte er selbst dann auch kein solches nach *hand* vorschlagen sollen, weil hier der Zusammenhang noch enger und entschiedener ist, und weil *one writ* 'als eine vorangehende Apposition zu *thee* zu fassen' doch wohl ein zu 'künstlicher Gedanke' wäre; *one writ* hängt von *thy hand* ab, wie sich an jenes dann wieder *thee* ganz unmittelbar anschließt;
- III, 5, 165: *My fingers itch, wife, we scarce thought vs blest*. —,
- IV, 4, 20: *Make haste, make haste sirra, fetch drier logs*. —,
- V, 3, 151: *I heare some noyse Lady, come from that nest* —, in welchen drei Stellen alle unsere Ausgaben von Capell, Q<sub>5</sub>, Pope an — mir unbegreiflich, da sie doch schwerlich dabei von dem Gesetz der 'Pause vor dem Trochäus' geleitet worden sind, welches Mommsen (S. 117) hier für die Aenderung geltend macht — das *wife, sirrah, lady* zu dem Folgenden ziehen, während diese Worte viel ungezwungener, familiärer, fließender zu dem Vorausgehenden genommen werden; wie denn auch III, 5, 138 *How now wife*, am Versende, und vollends IV, 2, 40 *I warrant thee wife*, am Vers-

und Satzende, gar nicht anders genommen werden können, III, 2, 38 *We are vndone Lady, we are vndone*, wo die Ausgaben mit dem Komma vor und hinter *lady* in Zweifel lassen, jedenfalls auch so genommen werden muß; V, 3, 203 *O heauens! O wife looke how our daughter bleeds* ist natürlich kein Gegenbeweis, sondern nur ein neuer Beleg für die häufig vollkommen richtige Interpunktion der Q<sub>2</sub>. —

Nachdem hiermit der eigentliche *Text* von verschiedenen Seiten und bis in das mehr Aeußerliche hinein beleuchtet worden ist, haben wir weiter einen Blick auf die *Bühnenweisungen* in Q<sub>2</sub> zu werfen. Ueber ihren Charakter im allgemeinen weiß ich nichts Besseres zu sagen, als was White in der Einleitung zu unserm Stück (p. 19), bei Besprechung der Q<sub>1</sub>, gesagt hat: 'Stage directions are what their name very exactly expresses. They are directions for the stage, and not for readers. They instruct the actors about their exits and their entrances, and the more important of those other movements without a regulation of which stage business could not go on. They are usually brief in terms, and mandatory in tone: directions to an individual, not explanations to an audience or a reader. If the actor obey, the audience will need no explanation; and these remarks are especially true of the plays of our early stage, which were not written to be read, but to be acted'. Im Folgenden zeigt dann White an einer Reihe von Beispielen, wie schlecht die Bühnenweisungen der Q<sub>1</sub> und wie gut dagegen die der Q<sub>2</sub> diesen Anforderungen entsprechen; ich versage es mir ungern, seine ganze, sehr treffende Ausführung hier wiederzugeben, womit ich aber doch in ein unserer nächsten Frage fremdes Gebiet überschweifen würde. Für unseren Zweck wird es genügen, zunächst wenigstens, wieder die erste Scene, und zwar diesmal ganz kurz, auf die in ihr vorkommenden Bühnenweisungen in's Auge zu fassen. Dieselben heißen in Q<sub>2</sub>:

*Enter Sampson and Gregorie, with Swords and Bucklers, of the house of Capulet.*

*Enter two other seruing men.*

*Enter Benuolio.*<sup>1)</sup>

*They fight.*

*Enter Tibalt.*

*Enter three or foure Citizens with Clubs or partysons.*

*Enter old Capulet in his gowne, and his wife.*

*Enter old Mountague and his wife.*

*Enter Prince Eskales, with his traine.*

<sup>1)</sup> Daß nach Daniel's Parallel Texts *Benuolio* und *Tibalt* nicht wie bei Mommsen in Antiqua, sondern cursiv gedruckt sind, sei nur Genauigkeitshalber erwähnt.

*Exeunt* (nämlich der Prinz mit Gefolge und den Capulets, den Dienern, den Bürgern).

*Enter* Romeo.

*Exeunt* (die Mountagues).

*Exeunt* (Romeo und Benvolio).

Das lautet alles sehr einfach und deutlich und zur Orientierung bei der Inscenesetzung vollkommen genügend; ich wüßte nicht, wie der Dichter, der derartiges Nebenwerk natürlich gern so schnell wie möglich abfertigte, anders zweckdienlicher hätte schreiben sollen. Und das Eine, was die Herausgeber anders wünschen, was sie wenigstens — und hier am Ende mit nicht so großem Unrecht, obgleich ohne Noth — verworfen haben: der sonst nirgends weiter in unserem Stück vorkommende Name *Eskales* für den Prinzen muß wohl vom Dichter geschrieben sein, der ihn in seiner Quelle, in Brooke's Gedicht, vorfand und deswegen hier setzte, dann aber im Verlauf des Stücks keine Veranlassung mehr hatte, ihn weiter zu gebrauchen, ihn sich nur für künftige Gelegenheiten ('All's well that ends well', III, 5, 80, und 'Measure for Measure') im Sinne behielt; wer sonst als Shakespeare selbst, Shakespeare noch ganz im Anfange seiner Dichtung stehend, hätte auf eine solche überflüssige Namengebung verfallen können?

Ein ganz ähnlicher Fall findet sich wieder nach III, 1, 37, wo in Q<sub>2</sub> und in allen ihr nachfolgenden alten Ausgaben steht:

*Enter* Tybalt, Petruchio, and others,

welcher *Petruchio* aber eine stumme Person ist, die auch, außer ein Mal (I, 5, 133) unter Capulet's Gästen, nicht weiter genannt wird. Deshalb änderte auch Hanmer: *Enter Tybalt and others*, und alle neueren Herausgeber, ausgenommen Daniel, haben dies beibehalten<sup>1)</sup>. Allein blickt uns nicht aus dem abermals überflüssigen — Shakespeare, als er den Romeo schrieb, wohl von 'The Taming of the Shrew' her besonders geläufigen — Namen abermals recht deutlich der Dichter selbst entgegen? Erkennen wir in ihm nicht das eigenste Wesen Shakespeare's, für den es überhaupt keine 'stummen', generellen Personen gab, dessen überquellende Phantasie jeder, auch der bei-läufigsten Nebenperson sofort Gestalt und Namen verlieh?

<sup>1)</sup> es nur noch um ein oder zwei Zeilen herabrückend, obgleich die alte Stelle dem in den Quartos und Folios so häufigen Gebrauche, die *Enters* etwas vor dem wirklichen Auftreten zu setzen, durchaus entspricht; doch gegen solche Aenderungen, in für das große Publikum bestimmten Ausgaben, ist ja am Ende nichts einzuwenden.

Nicht minder lebendig, wenngleich von etwas anderer Seite, tritt der Dichter uns vor Augen, wenn er in der oft angezogenen Stelle IV, 5, nach 101 schreibt:

*Enter Will Kemp,*

während nachher in der Unterhaltung mit den Musikanten überall ein *Peter* spricht, welcher Name denn auch bereits von Q<sub>4</sub> und F<sub>1</sub> in die obige Bühnenweisung eingesetzt worden ist. Wir wissen, daß *William Kemp* oder *Kempe* ein Mitschauspieler Shakespeare's, der berühmte Komiker der Gesellschaft war; wir können uns also recht gut denken, wie Shakespeare beim Niederschreiben der für ihn bestimmten Rolle ihn, diese Rolle spielend, im Geiste vor sich sah, und wie er — vielleicht auch, weil er sich erst hier, wo er ein komisches Intermezzo wollte, dafür entschied, die Partie des bis dahin viel statistenhafter gehaltenen *Peter* dem *Will Kemp* zu geben — den Namen des Darstellers statt des Namens der darzustellenden Person setzte. Ähnlich finden wir ja die Schauspielernamen *Kemp*, *Cowley*, *Jacke Wilson* in 'Much ado about Nothing', *Sincklo* in 'The Taming of the Shrew' und in 'The second Part of King Henry the Fourth', *Gabriel*, *Sinklo*, *Humfrey* in 'The third Part of King Henry the Sixth'<sup>1)</sup>.

Doch das sind bekannte Dinge. Dagegen scheint — selbst von vielen Herausgebern, wie noch von Daniel — kaum bemerkt, wenigstens durchaus nicht näher beachtet worden zu sein, was wir

III, 3, 70 fgg., wo die Amme zu Lorenzo und dem bei diesem versteckten Romeo kommt, in Q<sub>2,3</sub> lesen:

(70) *Enter Nurse, and knocke.*

(73) *They knocke.*

(75) *Slud knock.*

(77) *Knocke.*

(78) *Enter Nurse.*

So sonderbar diese Bühnenweisungen aussehen mögen, so sehr sind sie doch wohl werth, nicht *übersehen* zu werden. Denn wie in der vorhererwähnten Stelle *Will Kemp* den Schauspieler für die Rolle des *Peter* bezeichnet, ebenso wahrscheinlich *Slud* den Schauspieler, dem die Rolle der Amme zugebracht war. Außer auf

<sup>1)</sup> Siehe Elze, Shakespeare, S. 293 und 309 fg. — Dem *Will Kemp* schreibt man gewöhnlich auch die, nichts weniger als komische Rolle des *Balthasar*, Romeo's Diener, (V, 3) zu, weil derselbe bei seinem Auftreten und noch zweimal nachher *Peter* genannt ist; aber Daniel (zu IV, 5, 100) hat bemerkt: 'this may have arisen from Romeo's man in the original story having for name *Pietro*'; wonach also für obige, in sich unwahrscheinliche Annahme *kein* äußerer Grund vorläge.

Mommsen, von dem (S. 54) *Slud* unbedenklich als 'Schauspielername' genommen wird, kann ich mich dafür freilich auf *keine* denselben betreffende Angabe sonst berufen; von einem Schauspieler *Slud* scheint bis jetzt niemand irgend zu wissen<sup>1)</sup>. Wunderbar genug; aber kein Grund gegen seine Existenz. Was wissen wir denn von *Sinklo*, *Gabriel*, *Humfrey* irgend mehr, als daß ihre Namen eben in den ältesten Drucken anstatt der bezüglichen Personennamen vorkommen, wie hier *Slud* vorkommt? Etwas Besonderes an unserem Falle ist nur, daß es vorher schon geheißen hat: 'Enter *Nurse*, and *knocke*', daß also die einfache Erklärung, der Schauspielername sei dem Dichter bloß weil er ihm gerade näher und bequemer gelegen, unwillkürlich, fast unbewußt in die Feder gekommen — daß diese für die anderen Fälle ausreichende Erklärung hier *nicht* ausreichen will. Hier scheint der Name wirklich mit einer Art Absicht gesetzt. Ich denke, die Absicht wird sicherlich keine große, gewichtige, vorher überlegte gewesen sein. Aber ich kann mir wohl vorstellen, wie Shakespeare, mitten in seiner Dichtung, mitten in einer der bewegtesten, lebendigsten Szenen, voll vom Gefühle herrlichsten Gelingens, Vers auf Vers aus unendlicher Fülle dahinwerfend — wie er jetzt an den Eintritt der Amme kommt und nun auch das Unbedeutendste, Nebensächlichste nicht mit kahlen Worten ausdrücken kann; wie er — in dichterischem Uebermuth, möchte ich sagen — sogar seine Bühnenweisungen in immer neuen Variationen geben muß und so nun, auch des Darstellers der Rolle gedenkend, hinschreibt: *Enter Nurse, and knocke — They knocke — Slud knock — Knocke*. Ist es nicht, wenn wir diesen, an sich bedeutungslosen und höchstens verwunderlichen Worten so auf den Grund sehen, als ob uns aus ihnen das freudige, freundliche Antlitz des Dichters entgegenleuchtete? Ist um diesen Preis die nüchterne Verständigkeit unserer Ausgaben nicht doch am Ende zu theuer erkauft, wenn wir da nur finden: *Knocking within — Knocking — Knocking — Knocking —*?

Mit den letzten Betrachtungen, über die Namen, bin ich über das, was uns eigentlich gegenwärtig noch beschäftigt, bereits etwas hinausgegangen; es handelt sich ja noch um Besprechung, nicht des *Erklärbaren*, sondern des *Richtigen* in Q<sub>2</sub>. Und so muß ich nun darauf zurückkommen, daß die Bühnenweisungen unserer ältesten echten Ausgabe, wie das Beispiel der ersten Scene gezeigt hat, immer mit knappen Worten nur das Nöthigste geben, daß sie sich aber fast durchgängig

<sup>1)</sup> Siehe besonders die Schauspieler-Listen in Fleay's *Shakespeare Manual*, S. 114 fgg.

— ausgenommen bloß ein mehrmaliges *Exit* statt *Exeunt*, ein einigemal nicht ausdrücklich verzeichnetes aber selbstverständliches *Enter* oder *Exit*, endlich die offenbaren Setzerfehler IV, 5 (nach 95 und 101) *Exeunt manet* und *Exit omnes*, wohl statt *Exeunt, manet Nurse* und *Exit Nurse* — daß sie sich durchgängig, darf ich also wohl sagen, als ganz gut und zutreffend ausweisen.

Diese Behauptung halte ich auch aufrecht jenen Fällen gegenüber, in welchen die späteren Ausgaben, bis zu den neuesten, wesentliche Aenderungen in den Bühnenweisungen für nöthig befunden haben.

I, 4, nach 114, d. h. am Ende dieser Scene, in welcher *Romeo, Mercutio, Beauolio, with five or six other Maskers, torch bearers*, im Begriffe sich zu dem Feste der Capulets zu begeben, auf der Bühne waren, heißt es:

*They march about the Stage, and Servingmen come forth with Napkins.*

*Enter Romeo.* —,

worauf die fünfte Scene mit: *SER. Wheres Potpan* etc. beginnt. Hier ist das *Enter Romeo* gewiß sehr auffällig, da Romeo ja die ganze Zeit über nicht von der Bühne weggekommen ist. Der Corrector der F<sub>1</sub> änderte, ganz einfältig, da *servingmen come forth* unmittelbar vorhergeht:

*Enter Seruant;*

Rowe, der dies in seiner F<sub>4</sub> fand, ließ es verständigerweise ausfallen; und so haben unsere sämtlichen Ausgaben an dieser Stelle *nichts* von der alten Bühnenweisung; auch Mommsen (S. 55) hält dieselbe für falsch. Ich meinerseits halte sie für richtig. Denn ich glaube, daß der Dichter mit dem *Enter Romeo* — äußerst kurz freilich und nicht für das Verständniß späterer Leser berechnet; aber da er sein Stück nur für die Aufführung schrieb und bei dessen Inscenirung selbst leitend eingreifen konnte, bedurfte es für ihn ja auch bloß eines kleinen Winkes zu seiner eigenen und der Mitschauspieler Orientirung — daß er mit diesen zwei Worten andeuten wollte, wie Romeo mit seinen Freunden hier in das Haus der Capulets eintreten, d. h. von der vorderen, *großen*, die Straße, den Platz vor dem Hause bedeutenden, Bühne die paar Stufen zur mittleren, *kleinen* Bühne hinaufsteigen und für's erste hinter den noch geschlossenen Vorhängen derselben, im Innern des Hauses also, verschwinden solle; während die Diener Capulet's auf der *großen* Bühne, deren Bedeutung jetzt mehr in die eines Vorraumes im Hause übergeht, noch die letzten zum Feste nöthigen Einrichtungen besprechen; bis die Vorhänge der *kleinen* Bühne sich nun

öffnen und den Zuschauer in den Festsaal selbst versetzen, in welchem Capulet seine schon versammelten Gäste, Romeo unter ihnen, begrüßt — wahrscheinlich übrigens bald auf die *große* Bühne heraus- und herabkommend, so daß der Haupttheil der Ballscene dann auf dieser spielt<sup>1)</sup>. So, und nicht anders, kann ich mir diese Partie des Stücks, wie Shakespeare sie, denke ich, wollte, zurechtlegen. Danach ist in Q<sub>2</sub>, aber auch nur in Q<sub>2</sub> und den ihr treu folgenden Q<sub>3–5</sub>, alles vollkommen in Ordnung. Daß der Setzer oder Corrector der F<sub>1</sub> es nicht verstand, kann uns nicht wundern, wenn wir sehen, wie kurzsichtig er überhaupt war; dagegen ist es sicherlich von Gewicht, daß die viel, und meist verständig, ändernden Correctoren der Q<sub>4</sub> und Q<sub>5</sub> das *Enter Romeo* eben *nicht* geändert haben. —

An einer anderen Stelle:

IV, 5, nach 32, ist es freilich gerade Q<sub>1</sub>, welche etwas gewiß Falsches in unsere Ausgaben gebracht hat, indem sie der Bühnenweisung in Q<sub>2, 3</sub>:

*Enter Frier and the Countie*

hinzufügte: *with the Musicians*, und danach auch die weiterhin (nach 95) dort stehende, allerdings mangelhafte und, wie schon erwähnt, wohl durch Auslassung eines Wortes vom Setzer verstümmelte Bühnenweisung:

*Exeunt manet*

ergänzte zu: *Exeunt manent Musici*<sup>2)</sup>. Erstere Aenderung ist jetzt allgemein angenommen, so daß Furness gar keine Variante dazu giebt; auch letzterer hat Mommsen (S. 18), wie es scheint, vollkommen beigestimmt. Aber sollen denn die Musikanten während der ganzen zwischenliegenden Klagescene als stumme Zuschauer

---

<sup>1)</sup> Solche Verschiebungen der Oertlichkeiten, in denen die Zuschauer Shakespeare's sich die Handlung vorgehend denken mußten, können bei der Dekorationslosigkeit seiner Bühne — wenigstens der *großen* Bühne — und bei der vorauszusetzenden Anspruchslosigkeit, Phantasiebeweglichkeit, Gewöhnung seines Publikums nicht so gar auffällig erscheinen; jedenfalls vermag ich *ohne* diese Freiheit mir kein Bild von der ursprünglichen Aufführung der Shakespeare'schen Stücke zu machen. Und doch ist zum vollen Verständniß derselben durchaus nöthig, daß man immer die *Bühne* Shakespeare's gehörig in's Auge fasse und sich immer klar vorzustellen suche, wie sie in jedem einzelnen Falle verwandt worden sei. Leider ist noch so gut wie nichts geschehen, unserem Verständniß des Dichters von dieser Seite zu Hülfe zu kommen. Ein Anfangsversuch, den ich bezüglich des *Macbeth* (Shakespeare-Jahrbuch VI, 19–82, besonders 68 fg.) gemacht habe, ist wohl, als zu nebensächlich auftretend, unbemerkt geblieben.

<sup>2)</sup> in Q<sub>5</sub>: *Exeunt. Manent Musici*. Die Folios lassen das *manet* einfach weg.

auf der Bühne stehen? Daß das der Wirkung dieser Scene keineswegs förderlich wäre, wird Shakespeare wohl gewußt haben. Und da nun Q<sub>1</sub> — deren ausführliche Bühnenweisung beim Abgange der Trauernden: *They all but the Nurse goe foorth, casting Rosemary on her and shutting the Curtens* durchaus zutreffend und also gewiß der Aufführung ganz richtig entnommen ist — unmittelbar nach dieser, somit erst vor Beginn der Musikantenscene, hat:

*Enter Musitions,*

so sollten dieselben aller Wahrscheinlichkeit nach erst hier, wo sie etwas zu thun haben, auftreten; bis jetzt sind sie draußen, vor dem Hause geblieben, wo sie vorher (IV, 4, 21 fg.) musicirt haben. —

Viel wichtiger als dies ist aber schließlich die Stelle, nahe am Ende des Stücks:

V, 3, nach 187 fgg., wo ebenfalls Q<sub>4</sub>, hier in völliger Uebereinstimmung mit F<sub>1</sub>, geändert hat<sup>1)</sup> und wo ebensowenig irgend einem späteren Herausgeber je ein Zweifel an der Berechtigung dieser Aenderung gekommen ist; hat doch Daniel die ursprünglichen Bühnenweisungen gar keiner Erwähnung gewürdigt; haben dieselben doch auch Mommsen (S. 35) 'seltsam verwirrt' geschienen. Wir lesen nämlich in Q<sub>2, 3</sub><sup>2)</sup>:

*Enter the Prince;*

der Prinz (Fürst) fragt *What misadventure is so early vp, That calls our person from our morning rest?* — erhält aber keine Antwort; dann:

*Enter Capels;*

CA. *What should it be that is so shrikd abroad?* WIFE. *O the people in the street crie Romeo, Some Juliet and some Paris, and all runne With open outcry toward our Monument;* hierauf fragt der Prinz wieder *What feare is this which startles in our eares?*, und jetzt antwortet der Wächter (Wachthauptmann) unterthänigst *Soueraine, here lies etc.*, der Prinz befiehlt Nachsuchung, der Mönch und Romeo's Diener werden ihm vorgeführt; und nun:

*Enter Capulet and his wife;*

CA. *O heauens! O wife looke how our daughter bleeds, etc.*, WIFE. *O me, this sight of death etc.*

---

<sup>1)</sup> weil die Correctoren jenes wie dieses Druckes das Stück, wie es scheint, nie aufgeführt gesehen haben.

<sup>2)</sup> nur die beiden, übrigens nicht ganz zweifellosen, Druckfehler 'is so *shrike*' in 'is so *shrikd*' (C. E. conj.) und '*your eares*' in '*our eares*' (Johnson, Heath conj.) abgeändert.

Das scheint allerdings auf den ersten Blick confus genug, um die Herausgeber zu rechtfertigen, wenn sie mit Q<sub>4</sub> und F<sub>1</sub> das zweite Auftreten der Capulets einfach tilgen, nach Q<sub>1</sub> oben ausführlicher schreibend *Enter the Prince with others* und *Enter Capulet and his wife* o. dgl. Es fragt sich nur, was dabei herauskommt. Näher zugesehen nichts als lauter Unpassendes — um nicht zu sagen Unsinn. Erst — nach unseren Ausgaben — der Prinz eine ausdrückliche Frage an seine Untergebenen richtend, aber vollständig von ihnen vernachlässigt; dann eine Weile stumm und unthätig dastehend, während die Capulets sprechen, die zunächst nur Stimmen zum Reden aber keine Augen zum Sehen zu haben scheinen; dann wieder die Capulets stumm und regungslos geworden, während der Wächter dem Prinzen die Leiche ihrer Tochter zeigt und der Prinz seinen Befehl zum Nachforschen ertheilt und der Wächter ihm antwortet und die Ergriffenen vorgeführt werden; zuletzt die Capulets wie plötzlich aus einem sehr unzeitgemäßen Schläfe erwachend und nun endlich einmal um sich schauend und nun endlich, endlich ihre Tochter erblickend, die todt vor ihren Füßen liegt. —

Allen diesen Unschicklichkeiten und Unmöglichkeiten gegenüber brauchen wir nur ein paar unbedeutende Zusätze zu machen, die Shakespeare (dem Ende des Stücks zueilend) sich wohl ersparen durfte; wir brauchen statt der ursprünglichen Bühnenweisungen nur zu lesen:

*Enter the Prince* ALOFT —

*Enter Capels* ALOFT —

ENTER THE PRINCE BELOW —

*Enter Capulet and his wife* BELOW —

und ich denke, alles ist so gut und klar wie es nur sein kann. Der Dichter, die Vortheile seiner vieltheiligen Bühne benutzend, läßt den Prinzen, *aus seiner Morgenruhe aufgeweckt*, und ebenso die Capulets, die das Volk *auf der Straße* schreien hören und es *nach dem Grabmal* laufen sehen, zuerst an den Fenstern ihrer Häuser erscheinen und einige Worte sprechen, die an niemand gerichtet sind, also auch von niemand beantwortet werden können, um so weniger, als die Frager selbstverständlich sofort von den Fenstern oben verschwinden, um herab, d. h. auf den Kirchhof hinaus zu eilen; der Prinz erscheint zuerst und erhält sofort die gehörige Auskunft; die Capulets stürzen nach ihm herbei, und ihr erster Blick ist natürlich die Leiche ihrer Tochter, ihre ersten Worte: *O heavens! — O me! —*

Wenn wir die Stelle so, ganz einfach und naheliegend, auffassen,

geben wir, meine ich, dem Dichter eine ergreifend schöne und wahre Partie seines Werkes zurück, welche ihm von seinen Herausgebern zu einer so ungehörigen und unwahren entstellt worden ist, daß ich nicht begreife, wie die besten Schauspieler sie je darstellen wollen ohne lächerlich zu werden.

Wieder, und vielleicht glänzender als in allen früheren Fällen, hat sich bewährt, daß uns unsere *zweite Quarto*, wenn wir sie nur genau genug darauf ansehen, zwar nicht durchweg und unbedingt, aber doch in allem Wesentlichen Gutes und die Mühe eingehender Beachtung vollauf Lohnendes biete. —

Damit ist nun aber wohl auch der erste Theil des mir obliegenden Beweises für die Authenticität der *zweiten Quarto* als erledigt zu betrachten; soweit sich deren Ansprüche auf ihre *innere Güte* und *Richtigkeit* gründen lassen, dürften sie als *begründet* anzuerkennen sein. Abgesehen von allem Uebrigen, so ist schon die große Anzahl der aus der *einen, ersten Scene* vorgeführten Stellen, in welchen auf Restitution der alten Lesarten angetragen werden mußte, gewiß von hinlänglichem Gewichte, auch wenn man das dafür Vorgebrachte nur mit Einschränkung gelten lassen wollte. Und in den zuletzt besprochenen Fällen scheinen mir kaum noch Zweifel übrig bleiben zu können.

Indeß ist damit freilich noch nicht recht bewiesen, daß die zweite *Quarto* aus des Dichters *eigenem Manuscripte* gedruckt worden sei, worauf ich ja, als auf die Hauptsache, schließlich hinaus will. Dies entschiedener annehmbar zu machen, muß ich jetzt auch noch einige offenbare *Mangelhaftigkeiten* und, wenn man will, *Unrichtigkeiten* des alten Druckes besprechen, in denen, wie ich schon Anfangs andeutete, gerade die wichtigsten und schlagendsten Beweisgründe für die aufgestellte Behauptung, glaube ich, zu finden sind.

Wenden wir uns zu dem Ende von den eigentlichen Bühnenweisungen zu den *Personenbezeichnungen (prefixes)*, so begegnet uns da zunächst noch ein, nachträglich kurz zu berührender Fall von der Art der bisher behandelten, d. h. ein in  $Q_2$  richtiger; denn wenn mau

I, 5, am Anfange dieser Scene, die 6 kurzen Reden der mit den Vorbereitungen zum Feste beschäftigten Diener vorurtheilsfrei liest und überdies bedenkt, daß *zwei* Diener schwerlich genügen dürften, in dem Zuschauer die Idee einer Festlichkeit wie sie hier stattfinden soll zu erwecken, *zwei* Diener wohl auch nicht den nachherigen Befehl Capulet's *turn the tables up* mit der verlangten Schnelligkeit ausführen könnten: dann wird man sicherlich die Vertheilung der Reden unter *vier* Diener nach  $Q_{2-5}$ :

*Ser. — 1. — Ser. — 2. — Ser. — 3*

derjenigen unserer meisten Ausgaben seit Rowe (auf einen kleinen, wohl zufälligen Fehler in  $F_1$  zurückgehend):

*First Serv.* — *Sec. Serv.* — *First Serv.* — *Sec. Serv.* —  
*First Serv.* — *Sec. Serv.* —

vorziehen, auch die von C. E. und Daniel eingeführte Aenderung:

*1 Ser.* — *2 Ser.* — *1 Ser.* — *2 Ser.* — *1 Ser.* — *3 Ser.*

mindestens für grundlos und unnöthig halten müssen<sup>1)</sup>.

Diesem einen Falle stehen jedoch ziemlich viele andere gegenüber, in denen die Personenbezeichnungen der  $Q_2$  sicher *falsch* sind. So ist schon oben, unter den Druckfehlern in der ersten Scene, *Offi.* für *Citti.* erwähnt; weiterhin finden sich: (I, 4, 23) *Horatio* für *Mer(cutio)*<sup>2)</sup>, (II, 2, 187) *Ju.* für *Ro.*, (II, 4, 18) *Ro.* für *Ben.*, (III, 1, 189) *Capu.* für *Mount.*, (III, 5, 54) *Ro.* für *Ju.*; öfters werden auch die Personen *nicht* oder um eine Zeile verschoben angegeben.<sup>3)</sup> Es sind dies Fehler, die zum Theil auf einfaches Verlesen oder Vergreifen des Setzers, zum Theil aber wohl auch auf eine gewisse, das Nebensächliche eben nur flüchtig behandelnde Sorglosigkeit des Dichters zurückzuführen sind. Denn daß wir es mit solcher zu thun haben, läßt sich kaum verkennen, wenn wir die Verschiedenheiten, die *Incongruenzen in der Bezeichnung der Personen*, durch das ganze Stück hindurch, in's Auge fassen. Wir haben als Praefixe in  $Q_2$ :

für *Romeo*: *Romeo*, *Rom.*, *Ro.*;

für *Juliet*: *Juliet*, *Juli.*, *Ju.*;

für *Mercutio*: *Mercu.*, *Mer.*, *M.*;

für *Tybalt*: *Tybalt*, *Tyb.*, *Tibalt*, *Tibal*, *Tib.*;

für den *Apothecary*: *Appo.*, *Poti.*;

der alte *Capulet* erscheint als *Capu.*, *Cap.*, dann (I, 5, wo ein Verwandter unter der Bezeichnung *2. Capu.* eingeführt ist) als *1. Capu.*, bald darauf aber wieder bloß als *Capu.*, weiterhin als (III, 4) *Ca.*, (III, 5) *Ca.* oder *Fa.* d. h. *Father*, (IV, 2) *Ca.*, *Capu.*, *Ca.*, *Cap.*, *Fa.*, (IV, 4) *Ca.*, (IV, 5) *Fa.* oder *Fat.*, (V, 3) *Ca.*, *Cap.*, und schließlich, unmittelbar vor dem Ende des Stücks, *Capel*;

1) Nur Clarke hat einen *Third and Fourth Servant*, aber auch wieder nicht genau nach dem Originale.

2) Mommsen (S. 32): 'Das Lemma *Horatio* statt *Mercutio* sieht nicht wie ein Setzerfehler, sondern wie ein Schreibfehler des Dichters aus, als habe dem Verfasser des bei Meres nicht erwähnten Hamlet schon vor 1598 ein *Horatio* vorgeschwebt'.

3) Die meisten dieser Fehler sind in  $Q_4$  (und nach ihr in  $Q_5$ ) ganz richtig corrigirt, während die Folios an ihnen mehrentheils gedankenlos vorübergehen.

*Lady Capulet* heißt (I, 1 und 3) *Wife* oder *Old La.* oder *Mo.* d. h. *Mother*, dann (III, 1) *Capu. Wi.* oder *Ca. Wi.*, (III, 4 und 5) *I.a., Mo., M., I.a., Wi., Mo.*, (IV, 2—5) *Mo., La., Mo., M., Mo.*, und zuletzt (V, 3) wieder *Wife*;

*Lady Montague* ist (I, 1, 87, weil da wenige Zeilen vorher 'Wife' für *Lady Capulet* steht) *M. Wife 2.*, nachher (123) aber einfach *Wife*.

Vorzüglich gegen das Ende des Stücks hin treten solche Incongruenzen mehrfach hervor:

IV, 5, 96—150, wo der *First Musician* unserer Ausgaben (seit Capell; in den Folios durchweg *Mu.*) in  $Q_3-5$  zunächst als *Musi.* auftritt, gleich darauf aber, vor seinen beiden nächsten Reden, *Fid.* und *Fidler* heißt — weil sein Wortspiel mit 'case' auf seine 'fiddle-case' geht; dann sind seine beiden Mitmusikanten (die ihre ersten Worte: 'Not a dump we, tis no time to play now' wohl zusammen, oder unter sich getheilt sprechen sollen) als *Minstrels* bezeichnet, und so bekommt der 'Musician' oder 'Fidler' von soeben nun auch das Vorzeichen *Minst.*, *Minstrel*, *Minst.*, *Min.*, während seine zwei Gefährten jetzt zur Unterscheidung 2. *M.* oder *M. 2* und 3. *M.* genannt werden;

V, 1, nach 11, ist die Bühnenweisung: *Enter Romeos man*; Romeo nennt ihn gleich im nächsten Verse bei Namen: *Balthazer*, aber nichts destoweniger stehen auch die drei folgenden Reden des Dieners unter der bequemerem Bezeichnung *Man*; daß derselbe nachher (V, 3, nach 21) *Peter, Pet.* heißt, ist bereits oben (S. 247) erwähnt und gehört, mit Daniel erklärt, nicht weiter hierher; wohl aber weiterhin, daß er, während er mit dem Mönche sprechend (123 fgg.) wieder einfach als *Man* erscheint, endlich vor seinen letzten Worten, wo er dem Prinzen Rede steht, *Balth.* heißt;

V, 3, 1—281 ist der *Page* des Grafen Paris als *Page, Pa., Boy*, dann (71), indem die von ihm in seinem Versteck, bei Seite gesprochenen Worte nur durch cursiven Druck kenntlich gemacht sind, *gar nicht*, nachher (171), weil er da mit der Wache zurückkommt, als *Watch boy*, zuletzt (281) wieder als *Boy* bezeichnet;

V, 3, 171—199 erscheint der *Hauptmann der Wache* als *Watch*, weiterhin (183), nachdem der 'Second Watch' unserer Ausgaben auch nur unter der Bezeichnung 'Watch' (während der 'Third Watch' dann genauer '3. Watch' heißt) eingeführt worden ist, zweimal als *Chief watch*, sobald aber die Unterscheidung nicht mehr nöthig ist, wieder bloß als *Watch* und *Wat.*

So unbedeutend und vielleicht uninteressant dies alles hier in meiner Zusammenstellung aussehen mag, so hohes Interesse gewährt es, diesen unscheinbaren Kleinigkeiten im Originale nachzugehen, weil man da überall hinter dem, was an und für sich bloß sonderbar ungenau erscheint, und was umsomehr auffällt, als selbst die sonst äußerlich wie innerlich so mangelhafte  $Q_1$  hierin viel besser und regelrechter ist — weil man hinter all diesen Inconsequenzen doch meist einen gewissen Sinn, eine gewisse Bedeutsamkeit entdeckt und von ihnen unmittelbar auf den Dichter selbst hingewiesen wird und aus ihnen heraus ihn recht mitten im Schaffen seines Werkes vor sich sieht. Denn von wem anders als vom Dichter selbst kann wohl dieses eigenthümliche Durcheinander der Bezeichnungen herrühren? Soll vielleicht der Setzer sich den Spaß gemacht haben, dieselbe Person bald so bald so zu nennen? Der Spaß wäre jedenfalls noch eigenthümlicher als die Sache an sich. Und kann man dem Setzer, oder einem Abschreiber, oder überhaupt irgend einem Dritten ein solches Eingehen in das Werk und Einswerden mit dem Werke zutrauen, daß er den Capulet da, wo er eben als *Vater* spricht, nun auch als *Father*, die Lady Capulet, jenachdem sie mehr die *Lady* oder die *Mutter* oder die *Frau* ist, auch als *Old Lady* und *Lady* oder als *Mother* oder als *Wife* <sup>1)</sup>, daß er den Musikanten wegen der *fiddle-case*, die derselbe im Sinn hat, als *Fiddler*, den *Boy*, weil er mit der *Watch* kommt, als *Watch boy* bezeichnete? Das ist nur, was am meisten in die Augen fällt; ähnliche Feinheiten ließen sich noch manche hervorheben; aber ein weiteres Eingehen auf sie möchte vielleicht nur als Ueberfeinheit meinerseits erscheinen; überdies sind dies meist Dinge, die eben dem Originale gegenüber mehr gefühlt als abgelöst von diesem weitläufig auseinandergelegt sein wollen. So habe ich denn schließlich nur zu sagen, daß ich für die angeführten Eigenthümlichkeiten und Sonderbarkeiten der  $Q_2$ , wenn ich sie nicht als Eigenthümlichkeiten *des Dichters und seines Manuscriptes* nehme, durchaus keine Erklärung finde; daß aber alles klar und leicht verständlich vor mir liegt, wenn ich mir Shakespeare denke, wie er seine Dichtung niederschreibt und ganz in ihr lebt und aufgeht; wie er sich nirgends Zeit nimmt, für die ihm, als beim Einstudiren selbst Betheiligten, so nebensächliche Bezeichnung der Personen nach regelrechter Consequenz zu suchen; wie er vielmehr

<sup>1)</sup> Besonders deutlich ist dies III, 5, 65—205, wo *Lady Capulet* zunächst als *La.* auftritt; dann, nach einer längeren Zwischenrede der Julia, so lange sie noch mit dieser spricht, als *Mo.*, *M.* erscheint; hierauf, vom Eintritte Capulet's an, und nun zu ihrem Gemahl redend, wieder *La.* und einmal (176) sogar *Wife* heißt; endlich, nach dem Abgange Capulet's, auf Julia's rührende Bitte: 'O, sweet my mother, cast me not away!' wieder als *Mo.* antwortet.

überall ohne weiteres zu dem Ausdrücke greift, der ihm am nächsten liegt und der ihm für den Inhalt der Dichtung jedesmal der bezeichnendste ist. —

Zu demselben schließlichen Resultate führt die Betrachtung einer anderen sogenannten Fehlerhaftigkeit der  $Q_2$ : *der unmetrischen Abtheilung mancher Verse und ganzer Verspartien*. Solche in  $Q_2$  (und in allen folgenden Ausgaben bis einschließlich Rowe) *als Prosa gedruckte*, aber innerlich mehr oder minder deutlich *metrische* Partien sind

I, 3 die *sämmtlichen Reden der Amme*<sup>1)</sup> und

I, 4 die *Schilderung Mercutio's von der Queen Mab*, jene größtentheils von Capell, diese bereits von Pope so abgetheilt, wie wir sie jetzt in unseren Ausgaben lesen und wie sie wohl im wesentlichen vom Dichter gemeint sind.

Was indeß die Reden der Amme in I, 3 betrifft, so hat Boswell die Berechtigung der neueren Anordnung sehr in Zweifel gezogen; Mommsen (S. 136) hat gerade für den in Rede stehenden Theil der Rolle der Amme ungewöhnlich viel metrische Freiheiten in Anspruch nehmen müssen; Staunton und Keightley sind, wenigstens in der Hauptpartie (16—48: *Even or odd — 'Ay'*), zu der alten Prosaform zurückgekehrt; und Daniel (Revised Edition) erklärt, sich zu der Abtheilung in Verse nicht ohne Zögern entschlossen zu haben: 'for though undoubtedly the Nurse's speeches for the most part fall with ease into metrical rank, they contain passages which it is difficult to believe could have been intended as such.' Da es die *Amme* ist, welche diese oft mehr wie Prosa klingenden Verse spricht, so kann man in der Unregelmäßigkeit eine künstlerische Absicht des Dichters und eine Feinheit seiner Charakteristik sehen; wie Knight, zu jener Hauptstelle (16—48), sagt: 'there is not in all Shakespeare a passage in which the rhythm is more happily characteristic.'<sup>2)</sup> Allein beinahe die ganze Partie gerade, um die es sich handelt, unterliegt, weiterhin noch näher zu berührenden, Zweifeln hinsichtlich der Echtheit der Ueberlieferung. Es läßt sich also in diesem Falle nichts Bestimmtes sagen.

Dagegen ist durchaus keine Ungewißheit bezüglich jener *Rede Mercutio's* vorhanden. Dieselbe, bereits von Pope, wie erwähnt, in

1) Auch die Rolle der *Lady Capulet* ist im Anfange dieser Scene als Prosa gedruckt; dies gehört jedoch nicht hierher; s. unten.

2) Weitere in der Rolle der *Amme* vorkommende mehr oder minder unmetrische Stellen sind u. a.: II, 5, 38 fgg., 56 fgg., III, 2, 85—87 (2 Zeilen in  $Q_2$ ), III, 5, 214—15 (1 Zeile in  $Q_2$ ; s. im Folgenden), IV, 4, 6 (wo manche Herausgeber ein *go* eingeschoben, manche auch diese Worte der Amme abgesprochen haben).

Verse gebracht, ist von keinem der folgenden Herausgeber anders als so gegeben worden; sie liest sich durchweg vollkommen metrisch; auch  $Q_1$  hat sie in Versen; und als Beweis dafür, daß Shakespeare, als er sie schrieb, entschieden Verse im Sinne hatte, ist von Mommsen (S. 32) auf zwei in  $Q_2$  stehende 'große Anfangsbuchstaben mitten in der Zeile gerade da, wo der Vers anfängt' (I, 4, 68 *Made*, 85 *Of*) hingewiesen worden. Es bleibt also hier nur die Frage, wie es zugegangen sei, daß die Verse als Prosa gedruckt worden sind. Ich denke, ganz einfach. Shakespeare wird die Verse wohl in Prosaform *geschrieben* haben. Und zwar mit gutem Grunde. Die lange Schilderung der *Queen Mab* ist offenbar eine — wenn man an Spenser's *Fairy Queen* und an Shakespeare's *Midsummernightsdream* denkt, freilich leicht erklärliche — der Handlung des Stücks doch ziemlich fremde Einlage des Dichters, deren innere Berechtigung höchstens in Romeo's Bemerkung über Mercutio, daß er sich selbst gern reden höre, zu finden ist. Das mußte Shakespeare selbst am besten wissen; er mußte sich sagen, daß es nur dann möglich war, diese 'Dialogepisode' <sup>1)</sup> nicht zu sehr als solche erscheinen zu lassen, wenn der Schauspieler, der sie zu sprechen hatte, sie ganz ungesucht und ungekünstelt, ohne allen unnöthigen Aufenthalt, vollkommen leicht und fließend sprach. Um dies nun dem Schauspieler recht deutlich an die Hand zu geben und es ihm nach Möglichkeit zu erleichtern, ihn gewissermaßen dazu zu nöthigen, schrieb Shakespeare die Partie, obgleich *metrisch*, der Form nach in *Prosa*. Wie ihm, der mit dem Schauspiel- und Schauspielerwesen so vertraut war, dieses praktische Hilfsmittel sehr nahe liegen konnte, wird man ohne Weiteres verstehen, wenn ich daran erinnere, daß in der (deutschen) Theatergeschichte mehrfache Fälle bekannt sind, wo, selbst bedeutende, Schauspieler sich ihre in Versen geschriebenen Rollen zum Zwecke fließenderer, lebendigerer Recitation als Prosa haben umschreiben lassen. <sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Genée, *Shakespeare*, 1872, S. 266.

<sup>2)</sup> Außer *Schiller's* behufs der Aufführung, hauptsächlich auf Veranlassung des Schauspielers Reinecke, unternommener Prosabearbeitung des *Don Carlos* (Devrient *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Bd. III, S. 89) gehört ganz besonders hierher, was Devrient bei Besprechung der Schule Iffland's (ebenda S. 285) erzählt: 'Die feinfühlende Unzelmann ließ sich ihre jambischen Rollen wie Prosa, ohne Absatz der Verse, schreiben, damit sie durch das Auge nicht verführt werde, die rhythmischen Abtheilungen zu Hemmungen des natürlichen Redeflusses zu machen. Das Beispiel fand nicht nur in Berlin, sondern an vielen Bühnen Nachahmung; noch heute existiren hier und da solche zu Prosa ausgeschriebene Rollen, ein Gegenstand des Spottes über die Unbehülflichkeit jener Zeit; und doch waren sie aus

Was sich an der eben besprochenen Stelle im Großen gezeigt hat, wiederholt sich ähnlich im Kleinen an einer ziemlichen Anzahl anderer. Hauptsächlich sind hier zunächst die Fälle anzuführen, in denen Q<sub>2</sub> (usw.) ‘den in der Antwort folgenden Halbvers mit dem nächsten Verse zu einer Zeile verbunden hat’ (Mommmsen S. 32):

I, 1, 206 fg.: RO. *What shall I grone and tell thee?*

BEN. *Grone, why no: but sadly tell me who? —,*

in welcher Stelle jetzt gewöhnlich (außer von Singer ed. 2) das *Grone, why no* mit Hammer zum vorhergehenden Verse gezogen wird; wodurch man jedoch nur den *einen* Vers vervollständigt, um den *anderen* unvollständiger zu machen als der erste war;

I, 1, 234 fg.: BEN. *Examine other bewties.*

RO. *Tis the way to call hers (exquisit) in question more, etc.,*

wo Pope ganz richtig nach *way* abgetheilt hat;

II, 1, 41 fg.: (MER.) *Come shall we go?*

BEN. *Go then, for tis in vaine to seek him heere etc.,*

mit Pope nach *vaine* zu trennen;

II, 2, 53 fg.: (JULL.) *So stumblest on my counsell?*

RO. *By a name, I know not how to tell thee who I am: etc.,*

wo mit unsern Ausgaben das Komma nach *name* zu tilgen und da natürlich auch (wie schon in F<sub>1</sub> geschehen) abzutheilen ist;

III, 3, 102 fg.: (NUR.) *And then downe falls againe.*

RO. *As if that name shot from the deadly leuell of a gun, etc.,*

was Rowe in die richtige Versabtheilung brachte, ohne jedoch (so wenig als eine der früheren Ausgaben, selbst Q<sub>1</sub> inbegriffen, die hier ausnahmsweise genau) nach *name* ein Komma zu setzen, wie dies neuere Herausgeber, gegen den Sinn, gethan;

III, 5, 214 fg.: (JU.) *Some comfort Nurse.*

NUR. *Faith here it is, Romeo is banished and all the world to nothing, etc.,*

von Capell, und so auch von Delius, Furness, Daniel, nach *Romeo*, von den Folios, Rowe, etc., Dyce ed. 1, C. E., Gl. E. nach *it is* abgetheilt; wir haben es hier eben mit einer der schon erwähnten,

---

einem gesunden Gefühle, aus einer gegründeten Sorge hervorgegangen. Die Schauspieler wollten sich damals vor der Versuchung der Skansion, des gesangartigen Vortrags hüten und sich die Wahrheit und Freiheit des Ausdrucks bewahren; sie wollten dem Rhythmus nur die Geltung eines schönen Rededuftes zugestehen, der sich bei einer *edlen* Natürlichkeit des Vortrages hinlänglich ankündigen werde, ohne daß er dem Hörer merklich vorgerückt werde.’

jedenfalls absichtlichen, metrischen Unregelmäßigkeiten in der Rolle der *Amme* zu thun; aber wenn denn ein Fünffüßler hergestellt werden soll, so kann es nur auf die von Capell eingeführte Art geschehen.

Da dies alle sicheren derartig unmetrisch geschriebenen Stellen in unserem Stück sind, und in ihnen allen — mit Ausnahme der ersten, in sich sehr zweifelhaften — das *Zusammengeschriebene* auch ohne Pause *zusammengesprochen* werden muß; da denselben andererseits verhältnißmäßig sehr zahlreiche Fälle entgegenstehen, in denen schon  $Q_2$  den eine Rede beginnenden Halbvers ganz richtig abtheilt, so daß er eine Zeile für sich bildet; und da sich nun bei Prüfung der letzteren Fälle zeigt, daß in ihnen, fast ausnahmslos<sup>1)</sup>, an der Theilungsstelle zugleich eine *Interpunction*, eine *Redepause* die metrisch getrennten Glieder auch dem Sinne nach trennt; da diese auffällige Verschiedenheit in der Behandlung des Halbverses sich somit nicht bloß als an sich sehr verständig, sondern auch als von innigstem Verständnisse des Werkes zeugend ausweist: auf diese Thatsachen hin wird man, wenn man überhaupt eine Erklärung suchen will, schwerlich eine andere Annahme zulassen können, als die, daß *Shakespeare selbst* (in unserem Stück wenigstens) den Halbvers am Anfange einer Rede bei *vorhandener* Pause in der Regel *abgesondert*, bei *nicht vorhandener* Pause mit dem folgenden Verse *zusammen* geschrieben habe — wieder in der wohlbegründeten Absicht, dem Schauspieler gleich durch die Schreibung einen nicht mißzuverstehenden Wink für das Sprechen zu geben. Diese Annahme bildet jedenfalls die einfachste und insofern beste Erklärung; sie hat, nach dem was bereits vorher in dieser Beziehung gesagt worden ist, hinlängliche innere Wahrscheinlichkeit für sich. Und wenn wir sie schließlich an den *einen* noch übrigbleibenden Fall, in welchem  $Q_2$  von der muthmaßlich aufgestellten Regel abweicht, anlegen und denselben daraufhin näher ansehen, so ergibt sich, daß

I, 4, 44, wo es, in Erwiderung auf Mercutio's *come we burne daylight ho*, heißt<sup>2)</sup>:

<sup>1)</sup> Bei einer Zählung durch das ganze Stück fand ich, daß in  $Q_2$  auf die angeführten 6 (oder 5) *nicht abgetheilten* Halbverse 37 richtig *abgetheilte* kommen, und daß unter diesen 37 nur 5 *ohne Interpunction* am Ende sind; von welchen 5 aber wieder 4 eine entschiedene *rhetorische Pause* an der Theilungsstelle haben; so daß schließlich nur *ein* Ausnahmefall bleibt — von dem sogleich mehr.

<sup>2)</sup> nur *lights lights*, ein leicht erklärlicher Druckfehler, in *like lights* corrigirt; Daniel zieht Nicholson's *light lights* vor; aber wenn das *like* nicht gar zu nahe läge und nicht auch von dem *like Lampes* der  $Q_1$  gestützt würde, so wäre wohl noch eher zu vermuthen: *lights light*, da sich *light* = 'lighted, lit' Per. IV, 2, 77 findet.

ROM. *Nay thats not so.*

MER. *I meane sir in delay*

*We waste our lights in vaine like lights by day:* etc., recht wohl, freilich allen unseren Ausgaben entgegen, nach *delay* ein Komma stehen kann, daß es sogar, wie mir scheint, gefordert wird, und daß es sich sowohl in Q<sub>1</sub> als in Q<sub>4,5</sub> und auch in F<sub>1</sub><sup>1)</sup> wirklich *vorfindet*. — Mit dieser praktischen Probe und faktischen Bestätigung halte ich die aufgestellte Hypothese für so weit bewiesen, als eine derartige Hypothese überhaupt bewiesen werden kann. —

Weitere hierhergehörige Fälle will ich nur kurz berühren, weil sie nichts wesentlich Neues darbieten, oder überhaupt von geringerer innerer Bedeutung sind. — Zunächst findet sich einigemal die zur vorigen umgekehrte metrische Regelwidrigkeit, daß nämlich *ein* Vers, obgleich von einer und derselben Person gesprochen, dennoch in *zwei* Zeilen abgetheilt ist, wie:

II, 2, 185: (JÜ.) *Good night, good night.*

*Parting is such sweete sorrow,*

*That I shall say good night, till it be morrow. —,*

III, 3, 83: FRI. *There on the ground,*

*With his owne teares made drunke.*

NUR. *O he is euen in my Mistresse case, etc. —*

eine Regelwidrigkeit, die, als durch den Inhalt, durch die geforderte starke Redepause vollkommen gerechtfertigt, abermals sehr wohl, und fast mit Nothwendigkeit, dem Dichter selbst zuzuschreiben ist. So haben wir sogar offenbare Prosa in wie Verse aussehenden, abgesetzten Zeilen, um das Gebrochene der Reden anzudeuten, z. B. III, 1, 89—98 und 110—113, die Ausrufe Romeo's während des Kampfes und die letzten Worte des zum Tode verwundeten Mercutio. — Dann erscheint mitunter (II, 4, 191 fg., IV, 2, 9 fg., vgl. auch II, 1, 3 fg.) *beim Uebergange aus Prosa in Verse* ein einleitender kurzer (zweifüßiger) Vers, ebenso wie der Halbvers in den zuerst besprochenen Fällen, mit dem *folgenden* Fünffüßler zu *einer* Zeile zusammengefaßt; und andrerseits finden wir (IV, 4, 26 fg., V, 3, 128 fg., vgl. III, 5, 129 fg.) einen Halbvers oder auch (III, 4, 34 fg.) einen Ganzvers mit dem *vorangehenden* Fünffüßler vereinigt; was beides keiner besonderen Erklärung bedarf. — Auffälliger wieder sind endlich einige Stellen, in denen ganz regelrecht verlaufende Verse sehr *gegen das Versmaß* zerschnitten sind:

II, 1, 27 fg.: (MER.) *That were some spight.*

*My inuocation is faire & honest, in his mistres name, etc.*

<sup>1)</sup> obgleich da mit dem, weitere Abweichungen in F<sub>2</sub>—R nach sich ziehenden Druckfehler: *sir I delay*.

III, 2, 34 fg.: (JU.) *Now Nurse, what newes? what hast thou there,  
The cords that Romeo bid thee fetch?*

NUR. *I, I, the cords.*

V, 3, 265 fgg.: (FRL.) *Al this I know, & to the marriage her Nurse is priuie:  
And if ought in this miscaried by my fault,  
Let my old life be sacrific'd some houre before his time,  
Unto the rigour of seuerest law.*

Hier kann überall hinsichtlich der vorzunehmenden metrischen Regulirung kein Zweifel obwalten; ebenso unzweifelhaft aber und unmittelbar augenfällig tritt auch hervor, wie gut im Inhaltlichen begründet die alte Zeilenabtheilung ist. Freilich erscheint letztere, gegenüber den ungezählten Fällen, wo  $Q_2$  die Abtheilung nach der Metrik und *nicht* nach dem Sinne hat, als ziemlich unnöthige Abweichung von der strengen Regelmäßigkeit. Allein gerade diese nicht bloß sehr unschuldige, sondern, weil sie so klar das Wesentliche vor dem Unwesentlichen herauskehrt, innerlichst-sinnvolle kleine Unregelmäßigkeit stimmt wieder vollkommen zu dem Bilde, das wir uns vom Dichter und seinem Dichten machen müssen. Nach allem, was wir vermuthen dürfen — das zu wiederholen — schrieb Shakespeare seine Verse nie mit irgend welchem pedantischen Rigorismus; er dachte nicht daran, sie ängstlich genau abzumessen, um sie immer streng in die äußerlich bestimmte Form zu bringen; er hatte den Rhythmus fest und deutlich genug in sich und folgte ihm, soweit nicht höhere Forderungen der Charakteristik in's Spiel kamen<sup>1)</sup>, mit vollstem Kunstbewußtsein; er baute seine Verse so rein und schön wie je ein Dichter, wenn er es eben *wollte*; nur auf das *äußere Ansehen* legte er selbst dann nicht den geringsten Werth; er schrieb ja, um auch das nochmals hervorzuheben, bloß für seine Schauspieler, nicht für Leser. —<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Siehe z. B. die gerade in ihrer gebrochenen Metrik so herrliche Stelle III, 5, 228 fg.: JU. *Speakest thou from thy heart?* — NUR. *And from my soule too, else beshrew them both.* — JU. *Amen.* — NUR. *What?* — JU. *Well thou hast comforted me maruellous much, etc.*

<sup>2)</sup> Diesen auf das Metrische bezüglichen Abschnitt kann ich nicht schließen, ohne mindestens beiläufig darauf aufmerksam gemacht zu haben, wie  $Q_2$  auch in einem Punkt, der meinen Zweck weniger berührt, uns den sein Werk schaffenden, mit wunderbarer Leichtigkeit von Scene zu Scene vorwärts eilenden Dichter recht unmittelbar vor Augen führt, uns ihm, so zu sagen, in die Seele sehen läßt. Ich meine einige Stellen, in denen mir deutlich zum Vorschein kommt, wie Shakespeare, *von Versen in Prosa übergehend*, zuerst noch im metrischen Fluß ist und seine Rede *metrisch* beginnt, sogleich aber sich bewußt wird, daß hier doch Prosa nöthig sei und nun absichtlich, wie gewaltsam, ein *unmetrisches* Wort mitten hinein wirft, womit er freilich die Verse noch nicht immer ganz los ist. Als solche Stellen, in den alten Drucken auch in *Versform* anfangend, dem Dichter aber gewiß für Prosa geltend, sind mir besonders aufgefallen:

Nachdem uns nun der Dichter in den bisherigen Betrachtungen näher und näher getreten ist, wir aus seinem Werke, wie es uns in der *zweiten Quarto* vorliegt, mehr und mehr seine eigensten Züge haben hervorblicken sehen, bleibt uns nur noch *eine*, aber gerade die auffälligste und gewichtigste Eigenthümlichkeit jener unserer Quelle kurz in Erwägung zu ziehen. Im wesentlichen hat bereits Mommsen erschöpfend und überzeugend genug über dieselbe gesprochen in dem Abschnitte seiner Prolegomena, welcher (S. 33) beginnt: 'Der stärkste Beweis, daß  $Q_2$  aus dem Manuscripte des Dichters entstammt ist, liegt darin, daß sich in  $Q_2$  mehrmals zwei Fassungen oder sogar fast dasselbe an zwei Stellen kurz nach einander gedruckt findet. Der Dichter verwarf wohl einmal das zuerst Hingeschriebene und setzte, ohne jenes deutlich auszustreichen eine bessere Fassung darunter; dem Setzer, der mit mechanischer Treue verfuhr, entging es, daß die *ersten* Zeilen nicht gelten sollten'.

Wenn somit Mommsen das, worauf es ankommt, schon scharf und klar ausgesprochen, dann auch fast alle einschlagenden größeren und kleineren Stellen vorgeführt und behandelt hat, so ist mir meinerseits nicht viel mehr zu thun übrig, als die wichtigsten jener Stellen hier auszuschreiben und einiges nachzutragen. Sind doch auch diese *Doppel Fassungen* (Mommsen nennt sie 'Dittotypien') wohl in sich überzeugend genug, um keiner sehr langen Besprechung zu bedürfen.

Die erste derselben finden wir am Ende von II, 2, wo  $Q_{2,3}$   $F_1$  <sup>1)</sup> haben:

I, 5, 1—3: SER. *Wheres Potpan that he helps not to take away?  
He shift a trencher, he scrape a trencher? —*

worauf dann entschiedene, auch äußerlich kenntliche Prosa folgt; und hauptsächlich:

III, 1, 1: BEN. *I pray thee good Mercutio lets retire,  
The day is hot, the Capels abroad:*

*And if we meete we shall not scape a brawle, for now these hot  
daies, is the mad blood stirring.*

Hier ist das *Capels* und die gleich darauf beginnende Prosaform höchst charakteristisch; *Capulets* (wie schon  $Q_4$  und  $F_1$  corrigirten) hätte einen vollkommen guten Vers gegeben, und ich denke, Shakespeare hat auch sicher von vorn herein diesen Vers im Sinn gehabt oder sogar geschrieben, ihn jedoch dann mit bewußter Absicht zerstört durch die kürzere und seltene, übrigens doch mehrmals vorkommende und hier für den leichten Gesprächston trefflich passende Namensform *Capels*.

<sup>1)</sup> wesentlich übereinstimmend, nur in kleinen orthographischen Einzelheiten und hauptsächlich darin abweichend, daß  $Q_2$  (im 4. Verse) *fleckted* für *fleckled* und (im 9. Verse) *Checking* für *Checkring* hat, welche beiden Druckfehler in  $Q_3$  und  $F_1$  berichtigt sind; nach *rest* (im 1. Verse) fehlt in  $Q_{2,3}$  die Interpunktion. — Daß *fleckled* oder *fleckeld*, und nicht mit allen unseren Ausgaben seit Steevens (nach  $Q_1$ ) *flecked* zu lesen ist, dafür spricht das doppelte Vorkommen der ersteren Form in

RO. *Would I were sleepe and peace so sweet to rest.*

THE GREY EYDE MORNE SMILES ON THE FROWNING NIGHT,  
 CHECKRING THE EASTERNE CLOUDS WITH STREAKS OF LIGHT  
 AND DARKNESSE FLECKLED LIKE A DRUNKARD REELES,  
 FROM FORTH DAIES PATHWAY, MADE BY TYTANS WHEELLES.  
*Hence will I to my ghostly Friers close cell,  
 His helpe to craue, and my deare hap to tell.*

*Exit.*

*Enter Frier alone with a basket.*

FRI. THE GREY-EYED MORNE SMILES ON THE FROWNING NIGHT,  
 CHECKRING THE EASTERNE CLOWDES WITH STREAKS OF LIGHT:  
 AND FLECKELD DARKNESSE LIKE A DRUNKARD REELES,  
 FROM FORTH DAIES PATH, AND TITANS BURNING WHEELLES:  
*Now ere the sun aduance his burning eie, etc.*

Ueber dieses doppelte, nahezu gleiche Vorkommen von vier Versen, dicht hintereinander, den früheren Herausgebern einfach nicht erklärlich oder nicht erklärenswerth, sagt Knight: 'It appears to us that the poet was making experiments upon the margin of the first copy of a change of a word or so, and leaving the Ms. upon the page, without obliterating the original passage, it came to be inserted twice'; und Daniel: 'It was, I feel assured, a copy having in its margins alterations and additions; some blunders (*checking, burning* etc.) had been made by the copyist in the first four lines of the Friar's speech, and these lines were therefore rewritten, either in the margin or on a paper attached to it; by an oversight the original lines were not struck through, and by a blunder the revision of them was misplaced by the printer in

den ältesten Drucken und ihre Forterhaltung bis in die Ausgabe Rowe's hinein, dem also das Wort in dieser Form (bei ihm *fleckell'd*) wohl noch gut bekannt war; über die Bedeutung desselben = 'flecked, dappled' kann nach der fast ganz gleichen Parallelstelle: Ado V, 3, 25 fgg. kaum ein Zweifel sein. — Auch im Uebrigen sind die vier Verse *The grey-eyed — wheelles* nicht (wie noch Daniel thut) weiter zu ändern, sondern, bis auf ein Wort, getrost so zu lassen wie Q<sub>2</sub> sie in der zweiten Fassung hat, welche, in sich vorzüglicher, auch fast vollkommen mit dem übereinstimmt, was Q<sub>1</sub> bietet, was also bei der Aufführung gesprochen worden ist; außer jenem *flecked* für *fleckled* steht in Q<sub>1</sub> nur noch *fierie wheelles* für *burning wheelles*; dieses *fierie* aber ist wegen des im folgenden Verse wiederkehrenden *burning* höchst annehmbar, jetzt meist auch angenommen; es ist wohl eine nachträgliche, für die Aufführung gemachte Correctur Shakespeare's. — Daß (nach Holt White, s. Variorum Ed., 1821) unsere vier Verse in 'England's Parnassus', 1600, nach der ersten Fassung der Q<sub>2</sub> erscheinen — ausgenommen *Cheering* für *Checkring* und *streames* für *streaks* — kann nicht Wunder nehmen; war es doch in der Ausgabe von 1599 eben die erste, sich zunächst darbietende Fassung der Stelle.

Romeo's speech, and thus both versions got into the text'. Sind das *einleuchtende* Erklärungen? Ist es wohl, um nur das Wichtigste aus der zuletzt angeführten herauszugreifen, ein Ding der Wahrscheinlichkeit, daß vier volle Zeilen wegen zweier oder dreier, zum Theil überaus leicht verschriebener Wörter, ganz ohne Noth abgeschrieben werden, und noch dazu an eine falsche Stelle oder 'on a paper'? Ist eine solche Summe von an sich schwer glaublichen Annahmen, wie des letzterwähnten Fehlers und der vorausgegangenen 'some blunders' und der folgenden 'oversight' und des schließlichen nochmaligen 'blunder' — ist eine solche Häufung von durch nichts erweisbaren und kaum denkbaren Voraussetzungen wohl das, was wir von einer *guten* Erklärung fordern und fordern müssen? Liegt nicht alles viel wahrscheinlicher, höchst klar und einfach vor uns, wenn wir annehmen, daß der Dichter, der schon vorher Julia durch eine kurze Aeüßerung den Anbruch des Morgens hatte andeuten lassen (*Tis almost morning*), jetzt, nach dem Abgange Julia's, seinem Romeo einige diesen Anbruch des Tages weiter ausführende Verse in den Mund legte und danach die Scene mit zwei weiteren Versen abschloß; dann aber, als er den Mönch hatte auftreten lassen, gewahr wurde, wie viel passender die Schilderung des Morgens *diesem* zuzutheilen sei; daß er also dieselben, vorher Romeo gegebenen vier Verse nun noch einmal, für den Mönch schrieb, nicht ohne sie gegen das Ende hin wesentlich zu verbessern; daß er aber im Fluß und Eifer des Weiterschreibens sich nicht die Mühe nahm, das Obige durchzustreichen (was er, scheint es, überhaupt sehr wenig liebte); und daß also schließlich, als das Manuscript zum Druck kam, der Setzer die fraglichen Verse zweimal vorfand, und nun in seiner dumm-strengen, ihm übrigens vielleicht besonders anempfohlenen (s. S. 210) Treue setzte, was er eben fand — ist nicht so, ohne irgend welche Künstelei, Alles sehr *leicht* verständlich? Die einzige Schwierigkeit, das einzige Verwunderbare hierbei könnte eben nur die arge Kurzsichtigkeit des  $Q_2$ -Setzers sein; aber daß sie gar wohl möglich und wirklich war, zeigen uns  $Q_3$  und  $F_1$ . — Ich habe dem nichts weiter hinzuzufügen, als daß meine Ansicht in der großen Hauptsache die Ansicht Mommsen's ist, wenn letztere mir auch in der Ausführung nicht glücklich und überzeugend genug scheint <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Mommsen (S. 33 fg.) sagt: 'Der Verfasser wollte erst mit dem Verse *Would I were sleep and peace so sweet to rest* schließen und begann sogleich den Monolog. Es mag ihm dann eingefallen sein, Romeo habe zur Verbindung der Scene einige Worte zu sagen, daß er den Mönch aufsuchen wolle. Diese warf er in dem Couplet *Hence will I to my ghostly Frier's close cell etc.* — es trägt noch die

Durch die eingehendere Betrachtung des ersten Falles werde ich einer weitläufigen Besprechung der folgenden überhoben sein; ich brauche auch nur die größeren und wichtigeren derselben anzuführen:

III, 3, 33 fgg.: (Ro.) *More validitie,*

*More honourable state, more courtship liues  
In carrion flies, then Romeo: they may seaze  
On the white wonder of deare Juliets hand,  
And steale immortall blessing from her lips,  
[Who euen in pure and vestall modestie  
Still blush, as thinking their owne kisses sin.*

THIS MAY FLYES DO, WHEN I FROM THIS MUST FLIE,

*And sayest thou yet, that exile is not death?]*

*But Romeo may not, he is banished.*

FLIES MAY DO THIS, BUT I FROM THIS MUST FLIE:

*They are freemen, but I am banished. etc.,*

wo, wenn man die in Klammern gesetzten vier Verse, als vom Dichter verworfen, ausfallen läßt, alles in bester Ordnung, auch in vollkommener Uebereinstimmung mit Q<sub>1</sub> ist; wo aber sämtliche Herausgeber, wie man bei Furness und Daniel nachlesen mag, sich mit unglaublichen Randverbesserungserklärungskunststücken und mit unmöglichen Versetzungen der einzelnen Verse abquälen, obgleich bereits Capell die Lösung des Räthsels im Grunde gefunden hatte, und obgleich Mommsen's weitere, freilich wohl noch nicht abschließende<sup>1)</sup> Klarlegung nun auch schon seit beinahe vollen zwanzig Jahren auf die ganz einfache Erklärung hingewiesen hat;

IV, 1, 109 fgg.: (Frl.) *Then as the manner of our countrie is,*

*In thy best robes vncouered on the Beere,*

[BE BORNE TO BURIALL IN THY KINDREDS GRAUE:]

Spuren der Flüchtigkeit — rasch dazwischen, bemerkte den Scenenwechsel und begann nun seinen Monolog von neuem. Der Setzer, welcher nur das vor dem ersten *The grey-eyed morne* etc. stehende Lemma *Fri.* durchstrichen fand, dachte nicht daran, daß damit die Tilgung aller vier folgenden Zeilen gemeint sei, ließ also nur jenes aus und setzte frischweg Alles hintereinander weg, wie er es fand.

<sup>1)</sup> Mommsen (S. 34) will nur die zwei Verse *This may flies do — that exile is not death* wegfallen lassen, was aber gegen den Zusammenhang der Rede und gegen Q<sub>1</sub> ist, welche das ganze Gespräch ziemlich genau wiedergiebt. — Wie viel metrisch besser der Vers *Flies may do this* ist als der frühere *This may flies do* (mit dem Trochäus an zweiter Stelle; vgl. S. 235), das brauchte nicht gesagt zu werden, wenn nicht die meisten Ausgaben das Schlechtere aufgenommen und das Bessere verworfen hätten; weil nämlich F<sub>1</sub> gerade das Richtige gestrichen und das Falsche stehen gelassen hat.

THOU SHALT BE BORNE TO THAT SAME ANCIENT VAULT,  
 WHERE ALL THE KINDRED OF THE CAPULETS LIE, etc. <sup>1)</sup>,  
 wo der eingeklammerte Vers *Be borne*, 'because it could not be retained without absolute detriment of the sense' (C. E.), von der großen Mehrzahl der Herausgeber gestrichen worden ist; Ulrici hat ihn nur als verdächtig zu bezeichnen gewagt, aber sehr richtig bemerkt, daß die Hypothese der Editoren, er sei nur aus Versehen von Shakespeare im Manuscripte stehen gelassen worden, voraussetze, 'daß der Drucker der Q<sub>2</sub> Shakespeare's eigene Handschrift vor sich gehabt habe';

V, 3, 101 fgg.: (Ro.)

*Ah deare Juliet*

*Why art thou yet so faire?* [I WILL BELEEUE,]

SHALL I BELEEUE, *that vnsubstantiall death is amorous,*

*And that the leane abhorred monster keepes*

*Thee here in darke to be his parramour?*

*For feare of that I still will staie with thee,*

*And neuer from this pallace of dym night*

[DEPART AGAINE, *come lye thou in my arme,*

HEER'S TO THY HEALTH, *where ere thou tumblest in.*

O TRUE APPOTHECARIE!

THY DRUGS ARE QUICKE. THUS WITH A KISSE I DIE.]

DEPART AGAINE, *here, here, will I remaine,*

*With wormes that are thy Chamber-maides: O here*

*Will I set vp my euerlasting rest:*

— — — — —  
*Come bitter conduct, come vnsauoury guide,*

*Thou desperate Pilot, now at once run on*

*The dashing Rocks, thy sea-sick weary barke:*

HEERES TO MY LOUE. O TRUE APPOTHECARY:

THY DRUGS ARE QUICKE. THUS WITH A KISSE I DIE. — <sup>2)</sup>,

in welcher Stelle wir sogar zwei Doppelfassungen hintereinander finden, deren erstere, von nicht allen Herausgebern richtig erkannt, Staunton zu der Bemerkung Anlaß gab: 'The old copies give us a glimpse, as it were, of the author's own manuscript'; deren zweite sich so ganz offenbar als 'erster Entwurf' und 'weitere Ausführung' des Dichters (Delius, Shakspere-Lexikon und Ausgabe) selbst zu erkennen giebt, daß hier schon Q<sub>4</sub> in der Tilgung der eingeschlossenen vier

<sup>1)</sup> Q<sub>2</sub> hat die Druckfehler: *Is thy* und *Thou shall*; für *ancient* bei Mommsen steht bei Daniel *auuncient*.

<sup>2)</sup> Corrigirt sind *pallace* statt *pallat* und *night* statt *night.*; nach *Shall I belecue* giebt Mommsen, nicht aber Daniel, ein Komma; auch hat letzterer *seasick*.

Verse nicht irren konnte und sämtliche neuere Ausgaben ihr darin folgen mußten; wie denn auch Mommsen's Ansicht sich dem vollkommen anschließt und hier keine Abweichung zuläßt.

Ueerblicken wir die vorstehenden Stellen in ihrer Gesamtheit, so erkennen wir in den *zweiten* Fassungen durchgehends entschiedene *Verbesserungen* und *Erweiterungen*, die — wie es in diesen Fällen ja auch wohl von allen Seiten zugegeben wird <sup>1)</sup> — nur das Werk des *Dichters* sein können; wir haben Stellen vor uns, die von ihm, wahrscheinlich gleich im ersten Schaffen, abgeändert und zweimal geschrieben worden sind (demnach 'Dittographien'). Wenn *dies* aber so gut wie sicher ist, so wird daraus mit kaum minderer Sicherheit, wie Ulrici sah, folgen, daß 'der Drucker Shakespeare's eigene Handschrift vor sich gehabt haben müsse'; so wird, was Staunton leise vermuthete, was Mommsen als seine feste Ueberzeugung ausgesprochen hat, nun mit logischer Nothwendigkeit Recht behalten: daß *die zweite Quarto unmittelbar aus Shakespeare's Manuscripte* gedruckt worden ist. Denn annehmen wollen, derselben habe bloß eine *Abschrift* zu Grunde gelegen, heißt eine sehr einfache und natürliche Voraussetzung verwerfen, um statt ihrer eine geradezu wunderbare und nahezu ungläubliche einzutauschen. Ist es schon höchst merkwürdig, daß Shakespeare's Manuscript einen *Drucker* fand, der unselbstständig, man kann wohl sagen unverständlich genug war, dergleichen Dinge, wie die auffällig inconsequenten *Personenbezeichnungen*, die äußerlich regelwidrigen *Zeilenabtheilungen*, die entschieden störenden *Doppelfassungen* — alles dies unbesehen hinzunehmen und wiederzugeben wie er es fand: um wie viel merkwürdiger, an ein wahres Wunder grenzend wäre es, wenn das ursprüngliche Manuscript nun auch noch vorher einem gleich dummtreuen *Abschreiber* in die Hände gefallen sein sollte! Jede der auf Q<sub>2</sub> folgenden Ausgaben hat in den aufgezählten Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten, bald hier bald dort, vielfach zu bessern gesucht; ebenso würde jeder Abschreiber darauf ausgewiesen sein, dieses und jenes in Ordnung zu bringen; um wie viel ein solcher dem Dichter und seiner Bühne persönlich näher gestanden hätte als die späteren Drucker, um so viel mehr wäre ihm dazu Gelegenheit geboten gewesen; eine Abschrift würde uns das Werk des Dichters, wie aller Wahrscheinlichkeit nach innerlich entstellter, so äußerlich gewiß mannigfach gesäubert überliefert haben. Kurz, statt uns Auffälliges *erklärlicher* zu machen, macht uns die Annahme eines *Abschreibers* alles nur *unerklärlicher* und geradezu *nicht erklärlich*.

<sup>1)</sup> außer etwa von Lettsom, der zu IV, 1, 109 fgg. (s. bei Furness) angemerkt hat: 'These various lections, like those in Love's Labour Lost, seem to have originated in transcribing from Shakespeare's foul copies'.

Und so führt uns denn Alles, was von vornherein nur als wesentliche innere Fehlerhaftigkeit unserer *Quarto* erschien, ganz unmittelbar, und je größer jene um so entschiedener, auf *Shakespeare* selbst hin; gerade in den hervorstechendsten Fehlern des alten, äußerlich unscheinbaren Druckes spiegelt sich uns am deutlichsten erkennbar das lebensvolle Bild des Dichters; wir sehen ihm gewissermaßen in sein Dichten selbst hinein: wie er, aufgehend in der dargestellten Handlung und den vorgeführten Personen, den Geist immer nur auf das Wesen der Sache gerichtet, alles Nebensächliche auch eben bloß als Nebensache behandelt; wie er, der Schauspieler, immer auch seine Mitschauspieler und ihr praktisches Bedürfnis hinsichtlich des Vortrages im Auge hat, und nur an die Aufführung seines Stückes auf der *eigenen* Bühne denkt; wie er seine Dichtung mit solcher Leichtigkeit und Sicherheit hinwirft, daß er verhältnißmäßig höchst selten eine abändernde Verbesserung vorzunehmen hat; wie er selbst in diesen Fällen kaum ein Zögern und Besinnen kennt, sondern unaufhaltsam vorwärts eilt und sich nicht einmal die Zeit nimmt, das Verbesserte nun auch auszustreichen — wir sehen Zug um Zug das treue Bild *Shakespeare's* vor uns, wie es uns die Herausgeber der *ersten Folio* aus nächster Nähe in den Hauptzügen gezeichnet haben: *Who, as he was a happy imitator of Nature, was a most gentle expresser of it. His mind and hand went together: And what he thought, he uttered with that easinesse, that wee have scarce received from him a blot in his papers.* —

Mit diesem Ergebnisse könnte ich nun wohl meine Aufgabe als erledigt ansehen und eine Untersuchung abschließen, die schon länger ausgefallen ist, als daß ich jetzt noch auf sehr geduldige Leser rechnen dürfte.

Allein man würde mich einer parteilichen Einseitigkeit beschuldigen können, wenn ich mit Stillschweigen übergehen wollte, daß unsere *zweite Quarto* doch nicht so ganz durchgängig echt und ursprünglich ist, wie es nach dem Bisherigen scheinen muß. Dann aber möchte ich auch am Schlusse meiner fast ausnahmslos ketzerisch conservativen Meinungsäußerungen zu erkennen geben, wie ich gegen *wirkliche* Mangelhaftigkeiten unserer Quelle keineswegs blind bin, vielmehr nöthigenfalls auch ganz anständig liberal sein kann.

Zwar habe ich, in letzterer Beziehung, von Anfang an zugegeben, daß *Q<sub>2</sub>* sich gar viele Druckfehler zu Schulden kommen läßt; ich habe eine nicht geringe Anzahl derselben zusammengestellt und dann auch bei keiner Gelegenheit versäumt, dergleichen getreulich zu verzeichnen und unweigerlich zu corrigiren, dies selbst in Fällen, wo die alten Lesarten allenfalls zu vertheidigen waren, auch von anderen Seiten wirklich

vertheidigt und beibehalten worden sind; ich habe selbst bis jetzt uncorrectirt Gebliebenes zu corrigiren vorgeschlagen. Das alles reicht jedoch nicht aus. Es handelt sich, wenigstens an *einer* Stelle, um weit mehr als um so leichte, alltägliche Setzerfehler, wie die bisher gefundenen Unrichtigkeiten es durchweg waren. Und in solchem Falle ist dann auch eine kräftigere Hülfe als bisher nöthig; es bedarf da nicht bloß einer kleinen, meist selbstverständlichen *Correctur*, sondern einer entschiedenen *Conjectur*, sogar wohl einer kühneren als die Herausgeber gewagt haben.

Was ich hierbei zunächst im Auge habe, ist die Stelle

I, 2, 75 fgg., wo Q<sub>2-4</sub>, und ebenso Q<sub>1</sub>, bis auf einige orthographische Kleinigkeiten ganz genau übereinstimmend, geben:

(Ro.) *A faire assemblée, whither should they come?*

SER. *Up.*

Ro. *Whither to supper?*

SER. *To our house.*

Ro. *Whose house?*

SER. *My Maisters.*

Ro. *Indeed I should have askt you that before.*

F<sub>1-4</sub> Q<sub>5</sub> setzten bloß ein Fragezeichen ein:

Ro. *Whither? to supper?*

Knight, Ulrici, Delius, Staunton folgten den *älteren Quartos*, Rowe, Pope, Johnson, Collier, Hudson, Halliwell den *Folios*. Aber Theobald (Warburton) zertheilte die letztangeführte Rede:

SERV. *Up.*

ROM. *Whither?*

SERV. *To supper; to our house.*

Und mit dieser Abänderung findet sich die Stelle in der Mehrzahl der neuesten Ausgaben, bei Dyce, White, C. E. und G. E., Furness, Daniel. Daß damit indeß noch keineswegs gründlich und ganz befriedigend geholfen ist, beweisen die weiteren Versuche Keightley's:

SERV. *Up . . .*

und Staunton's (nicht in den Text aufgenommen):

SERV. *To sup.*

ROM. *Whither to supper?*

und Daniel's, welcher, im Texte Theobald folgend, doch lieber vorschlagen möchte:

ROM. *A faire assemblée: WHEREFORE should they come?*

SERV. *To supper oder Up to supper.*

ROM. *Whither?*

SERV. *To our house.*

Diese Conjecturen kommen nun in der That dem, was die Stelle

selbst zu fordern scheint, ungemein nahe. Aber gehen wir doch um das Haarbret weiter und lesen einfach:

ROM. *A fair assembly: whither should they come?*

SERV. To SUPPER.

ROM. *Whither to supper?*

SERV. *To our house.*

ROM. *Whose house?*

SERV. *My master's.*

ROM. *Indeed, I should have ask'd you that before.* —

Ist das nicht vollständig der 'snip-snap of the dialogue', den Daniel mit Recht hier haben will? Und die Stelle ist bis auf das *To supper* für *Up* ganz geblieben wie sie in Q<sub>2</sub> steht.

Es fragt sich nur, ob die vorgeschlagene Einsetzung von *zwei* Wörtern für *eines*, wo jene diesem noch dazu so wenig ähnlich sehen, auch kritisch zu rechtfertigen sei. Daß die bisher versuchten Aenderungen, außer der Staunton's, sich alle auf bloßes Umstellen des Vorhandenen beschränkten, scheint ja sehr anerkennenswerth, insofern der hiermit angenommene Fehler sich doch immer noch aus einem Verlesen des Setzers erklären läßt, während ein Abirren desselben wie von *To supper* in *Up* kaum mehr recht denkbar ist. Und nur die Scheu vor größeren, vor der Wahrscheinlichkeit nicht zu rechtfertigenden Eingriffen hat wohl Daniel abgehalten, den so nahe liegenden kleinen Schritt weiter zu thun, den ich nun meinerseits vorschlage. Aeufferste kritische Behutsamkeit muß auch gerade in unserer Stelle um so mehr am Platze scheinen, als hier, wie erwähnt, Q<sub>1</sub> ganz mit Q<sub>2</sub> übereinstimmt, und es doch gewiß als erster kritischer Grundsatz feststehen muß, daß eine solche Uebereinstimmung der *beiden* ältesten Quellen für das sicherste Zeugniß der Echtheit zu nehmen ist.

Aber wenn wir uns *überall* an diesen Grundsatz zu halten haben: *hier* durchaus *nicht*. Im Gegentheil, die volle Uebereinstimmung von Q<sub>1</sub> mit Q<sub>2</sub> spricht *hier* gerade *dafür*, daß wir auch eine kühnere Aenderung mit vollem Rechte wagen dürfen. Denn unsere Stelle, wie wir sie in Q<sub>2</sub> finden, ist offenbar nichts weiter als ein bloßer *Abdruck* aus Q<sub>1</sub>. Von I, 2, 46 bis zu I, 3, 36 giebt nämlich Q<sub>2</sub> den Text, abgesehen von unbedeutenden, meist orthographischen Abweichungen, nicht allein genau mit den gleichen *Worten* wie Q<sub>1</sub>, sondern hat hier auch eine (sonst in Q<sub>2</sub> nirgends, in Q<sub>1</sub> dagegen auch weiterhin vorkommende) *Verschiedenheit der Typen*, die wieder derjenigen in Q<sub>1</sub> genau gleich ist, indem in *beiden* Drucken der Inhalt des von Romeo dem Bedienten vorgelesenen Zettels (I, 2, 67—74) und die

Reden der Amme (I, 3) — in ihnen und im Zettel alle Eigennamen ausgenommen — und ebenso im übrigen Texte die Namen *Romeo*, *Capulet*, *Mountagues*, *Capulets*, *Rosaline*, *Verona* in *Cursiv* statt in der sonstigen *Antiqua* gedruckt sind; überdies hat  $Q_2$  genau dieselben *Druckfehler* (in dem Einladungszettel) wie  $Q_1$ : *Vtruuio* für *Vitruuio*, und zweimal *Seigneur* für *Signior*, wie Shakespeare gewiß geschrieben hat; die Rede der *Lady Capulet* I, 3, 7—10 ist in beiden Ausgaben als *Prosa* gedruckt, obgleich sie, wie die ganze übrige Rolle der Lady, in Versen sein sollte; die *Abtheilung der Zeilen* geht in  $Q_2$  ganz unverkennbar auf die in  $Q_1$  zurück; wir finden auch einzig hier die in  $Q_1$  öfters, in  $Q_2$  außerdem nie auftretende Praeteritalform *bad* für *bid*; und so ließe sich sogar noch mehr angeben. Aus allem geht jedenfalls unzweifelhaft hervor, daß, wie gesagt,  $Q_2$  hier aus  $Q_1$  abgedruckt ist — wahrscheinlich, weil ein Blatt im Manuscripte des Dichters fehlte oder unleserlich geworden war, der Drucker sich also, soweit als nöthig, mit der Ausgabe von 1597 behalf. Bei dieser Lage der Dinge hat aber — zwischen I, 2, 46 und I, 3, 36 — eine Lesart der  $Q_2$  für uns keine größere Autorität als  $Q_1$  solche überhaupt hat: sie hat so gut wie durchaus keine Autorität. So weit nur irgendwo im übrigen Stück  $Q_1$  von  $Q_2$  abweicht, so weit können hier, möglicherweise,  $Q_1$  und  $Q_2$  gemeinschaftlich von dem abweichen, was Shakespeare geschrieben hat. Der Nachschreiber, dem wir  $Q_1$  verdanken, scheint jedoch gerade den in Rede stehenden Theil des Stücks ziemlich gut nachgeschrieben oder eine Schauspielerhülfe oder dergleichen für denselben benutzt zu haben; denn die nahezu hundert Zeilen lesen sich ganz leidlich Shakespearisch und wir haben keinen besonderen Grund, sie in ihrer Echtheit anzuzweifeln. Nur die Antwort des Dieners ist wohl ganz sicher falsch: *To supper* wurde von dem Nachschreiber verhört oder mangelhaft notirt und so zu *Up* entstellt; so kam dies in  $Q_1$ ; und so ging es aus  $Q_1$  in  $Q_2$  über; und so hat es seine Stelle bis auf den heutigen Tag behauptet, weil die Herausgeber hier bis auf den heutigen Tag sich die Hände von einem falschen Autoritätsglauben haben binden lassen. —

Wenn ich, obgleich dem Schlusse meiner Betrachtungen ernstlich zustrebend, doch nicht umhin gekonnt habe, nochmals eine einzelne Stelle ziemlich weitläufig zu behandeln, so ist es geschehen, um es nach keiner Seite hin im Unklaren zu lassen, was wir an der zweiten *Quarto* besitzen; und um die von mir durchgehends angewandte Betrachtungsweise, die ebenso wie die Mommsen's wohl eine *mikroskopische* genannt werden kann, deutlichst als wirklich nothwendig zu erweisen; und um zugleich

an einem Beispiele zu zeigen, wie gern ich auch der *Conjecturalkritik* selbst weitgehendere Befugnisse einräume, vorausgesetzt nur, daß sowohl *inneres Bedürfniß* als *äußere Zulässigkeit*, in der Natur der Quellen begründet, zwingend und sicher vorliegen.

Die soeben ausgesprochene Ansicht noch in weiteren Fällen an unserem Stück zu bethätigen, würde es mir nicht an reichlicher Gelegenheit fehlen. Ich könnte noch darauf eingehen, daß ich Lettsom's Conjectur, nach welcher die drei Verse Mercutio's I, 4, 67—69, über Queen Mab, vor V. 59 gehören, innerlich wie äußerlich (letzteres, weil die Verse in  $Q_1$ , sonst hier ziemlich genau, ganz fehlen, also wohl vom Dichter nachgetragen, vom Setzer verstellt worden sind) für durchaus begründet, demnach Daniel's Vorgehen mit der wirklichen Umstellung dieser Verse für vollkommen gerechtfertigt halte; ich könnte im Anschlusse daran die von Hunter höchst einleuchtend empfohlene, trotzdem aber nur von Keightley und Daniel ausgeführte Wiederherstellung der in  $Q_1$  uns erhaltenen, in  $Q_2$  zufällig (nach I, 4, 53) ausgefallenen Frage Benvolio's: *Queen Mab, what's she?* als weiteres Beispiel dafür anführen, wie so gar vieles unbedingt Nöthige noch für den Text unserer Ausgaben zurückzugewinnen ist; ich könnte weiter eine Anzahl mir sicher scheinender, größerer und kleinerer Conjecturalverbesserungen, meist auf  $Q_1$  zurückgehend, vorschlagen. Allein mit alledem würde ich zu dem Beweise, um den es mir zu thun, nichts mehr beitragen. Ich betrachte also meine Aufgabe nun als nach bestem Wissen und Können vollendet.

Auch darüber brauche ich kaum noch ein Wort zu verlieren, welchen Werth es für die gesammte Shakespeare-Forschung hätte, wenn ihr die von mir vertretene Ueberzeugung sicher erwiesen, und damit der Shakespeare-Kritik ein fester Ausgangspunkt, 'ein Punkt wo sie stehen kann' gegeben wäre.

In *ihrem* Interesse ist es mein inniger Wunsch, daß meine Arbeit keine ganz vergebene gewesen sein möge.