

Werk

Titel: Literarische Übersicht

Ort: Weimar

Jahr: 1889

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0024|log16

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Literarische Uebersicht.

A New Variorum Edition of Shakespeare, edited by Horace Howard Furness. Vol. VII. The Merchant of Venice. Philadelphia 1888.

Der siebente Band dieses Wunderwerkes gewissenhaften und ausdauernden Fleißes ist erschienen. Jeder neu veröffentlichte Theil ist eine vollständige Encyclopädie des betreffenden Stückes, in dem der Forscher alles findet, was ihm für das erschöpfende Verständniß des Stoffes, des Textes, der Darstellung bis auf die Kostümierung, der ästhetischen und literarhistorischen Beurtheilung irgendwie erforderlich sein kann. — Die bisher erschienenen Bände bringen: Romeo and Juliet, Macbeth, Hamlet (2 Bände), Lear, Othello. — Wir wünschen dem Herausgeber und der Shakespeareforschung, daß es ihm gelingen möchte, das schier übermenschlich große Werk zu vollenden.

Der Henry Irving Shakespeare, von dem im letzten Bande des Jahrbuchs die beiden ersten Theile angezeigt sind, ist jetzt bis zum fünften Theile gefördert. Eine auf das Einzelne mehr eingehende Besprechung wird erfolgen, wenn die Ausgabe vollendet ist.

The Bankside Shakespeare. Edited by Appleton Morgan. New York, Shakespeare Society of New York.

The Comedies, Histories, and Tragedies of Mr William Shakespeare, as presented at the Globe and Blackfriars Theatres, circa 1591—1623. Being the text furnished to the Players, in parallel pages with the first revised folio text, with critical Introductions.

Vol. I. The Merry Wives of Windsor.

(The Players' Text of 1602 with the Heminges and Condell Text of 1623) with an analytical study of the growth of the Play, and touching the question as to whether the 1602 or 1623 is the Original Version prepared by order of Queen Elisabeth. By Appleton Morgan.

Vol. II. The Taming of the Shrew.

(The Players' Text of 'The Taming of a Shrew' of 1594, with the Heminges and Condell Text of 1623) with an analytical study of the growth of the Play, and touching the question as to whether both Plays are the work of William Shakespeare. By Albert R. Frey.

Seite für Seite stehn die beiden Texte sich gegenüber und jede einzelne Seite führt ihre Zählungsnummer! — Im Jahre 1860 erschienen so die beiden Hamlet-Quartos (nur ohne die Thorheit der Numerierung jeder Zeile), und das hatte einen Sinn, weil es sich da um wichtige Vergleichung zweier Texte drehte. Wie die Herausgeber es aber da machen wollen, wo es mehrere Quartos giebt, und wie sie erwarten können, ihre Ausgabe zum Werthe einer Forschungsquelle heranwachsen zu sehen, ist unerfindlich. Jeder Gelehrte, der ein Stück studieren will, wendet sich an die Quarto- und Folio-Reprints und nicht an eine *letter print*-Ausgabe, bei der den Fehlern Thür und Thor geöffnet ist. Für das Studium ist die Ausgabe also nicht nothwendig, dem unfachlichen Leser muß sie ihrer Anordnung wegen unerträglich sein, dem Durchschnittsmenschen ist sie zu theuer (die beiden Bände, also zwei Stücke! kosten 26 M.) und kaufen wird sie also nur der Sammler, um seine Kollektion zu vervollständigen.

Shakespeare's Werke in finnischer Uebersetzung.

Bis jetzt sind uns von dieser in Helsingfors erscheinenden Ausgabe acht Bände zu Händen gekommen; Titel der Ausgabe und der einzelnen Stücke lauten wie folgt:

Shakespeare'n Dramoja. Suomentanut Englannin Kielestä Paa vo Cajander. Helsingissä 1879—1887.

1. Hamlet, Tanskan Prinssi.
2. Coriolanus.
3. Macbeth.
4. Othello.
5. Julius Caesar.
6. Kuningas Lear.
7. Venetian Kauppias.
8. Romeo ja Julia.

Goswin König: Der Vers in Shakspeare's Dramen. Straßburg, Karl J. Trübner, 1888. (QF. 61) 138 S. — 8.

Metrische Studien sind im laufenden Jahrzehnt, nachdem vorher schon von den Engländern Abbott, A. J. Ellis, J. B. Mayor u. A. in erfolgreicher Weise damit begonnen worden war, von deutschen Anglisten besonders emsig betrieben worden. Die Dichter des ersten neuenglischen Zeitraums im Allgemeinen und die Dramen Shakespeare's im Besonderen waren begreiflicher Weise vorwiegend Gegenstand der Forschung. Auch die neueste Arbeit auf metrischem Gebiet wendet sich ausschließlich dieser Aufgabe zu, und man muß allerdings zugestehn, daß die Wichtigkeit des Stoffes eine nochmalige, gründliche Durcharbeitung nach den eingehenden Untersuchungen, welche Abbott und im Anschlusse an ihn andere Gelehrte demselben gewidmet hatten, wohl beanspruchen

konnte. Auch von meiner Behandlung des Gegenstandes in meiner „Neuenglischen Metrik“, womit König's Schrift zufällig gleichzeitig veröffentlicht wurde, war eine so eingehende Untersuchung, wie sie der Wichtigkeit des Gegenstandes angemessen ist, nach der ganzen Anlage und Aufgabe eines derartigen Lehrbuches nicht zu erwarten. Bedauerlich ist es für mich, daß K.'s Arbeit nicht um so viel früher erschienen ist, daß ich die Resultate derselben noch mit für mein zusammenfassendes Werk hätte verwerthen können. Wie die Sache liegt, bildet sie in manchen Punkten zu den betreffenden Paragraphen des ersten Halbbandes meiner „Neuenglischen Metrik“, namentlich wegen der Reichhaltigkeit der von ihm beigebrachten Beispiele, eine werthvolle Ergänzung. Daß dabei trotz erfreulicher Uebereinstimmung in den meisten Fragen unsere Ansichten in manchen Punkten von einander abweichen, ist nicht befremdlich. In metrischen Dingen wird es, namentlich wo es sich um Fragen der Skansion handelt, nie an abweichenden Ansichten fehlen, da der subjektiven Auffassung hier in der That ein weiter Spielraum geboten wird.

Wenden wir uns nun der K.'schen Schrift zu, deren wissenschaftlicher Werth — es sei das sofort hervorgehoben — nach unserer Ueberzeugung ein hervorragender ist, so möge es uns nicht als Tadelsucht ausgelegt werden, wenn wir gleich zu den ersten Seiten derselben, nämlich zum Inhaltsverzeichnis und zu der Erklärung der Abkürzungen, eine kleine Ausstellung zu machen haben.

Wir sind nämlich der Ansicht, daß bei dem reichen Inhalt des Buches, welches doch nach der ersten Lektüre auch noch weiter über momentan auftauchende Detailfragen Aufschluß zu geben bestimmt ist, ein viel ausführlicheres Inhaltsverzeichnis, als das von K. gebotene, sehr erwünscht gewesen wäre. Bei der Kürze desselben — es besteht nur aus zwölf Zeilen — macht sich auch das Fehlen eines Registers doppelt unangenehm fühlbar.

Was die Abkürzungen anlangt, so ist zweierlei zu bemerken. Sollen dieselben zweckmäßig sein, so haben sie nicht in erster Linie so kurz wie möglich, sondern vor allen Dingen auf den ersten Blick verständlich zu sein, so daß es einer Erklärung ihrer Bedeutung eigentlich gar nicht bedarf. Ferner sollte von allgemein bekannten Abkürzungen nur im äußersten Nothfall abgewichen werden. Für Shakespeare's Werke liegen aber allgemein bekannte Abkürzungen vor in Alexander Schmidt's Shakespeare-Lexikon, an die sich jeder gewöhnt hat oder gewöhnen muß, der sich eingehend mit Shakespeare beschäftigt. Lag nun die Nothwendigkeit oder überhaupt ein Anlaß vor, von Schmidt's Abkürzungen abzugehen, und sind diejenigen, welche K. dafür substituiert hat (sie stimmen zum Theil mit den Delius'schen überein), etwa als Verbesserungen anzusehen? Beides muß nach meiner Ueberzeugung verneint werden. Schmidt's Abkürzungen sind so praktisch, wie möglich; von denjenigen König's kann dies aber durchaus nicht in allen Fällen behauptet werden. Bei Schmidt bin ich sehr selten in die Lage gekommen, im Abkürzungsverzeichnis nachsehen zu müssen, bei König sehr oft. Bei Schmidt's *As* weiß ich sofort, daß *As you like it* gemeint ist; bei *AY* bin ich erst durch K.'s Erklärung dieser Hieroglyphe über die Bedeutung derselben aufgeklärt worden. *Mcb.* kann nichts anderes als *Macbeth* bedeuten; das sieht ein jeder sofort; kann er das aber einem einfachen *M* auch auf den ersten Blick ansehen, zumal wenn noch fünf andere Combinationen mit *M* vorhanden sind, nämlich *MA*, *MD*, *MM*, *MV*,

MW? Was bedeuten diese Zeichen? Ich will sie der Reihe nach erklären durch die Schmidt'schen Abkürzungen: *Ado*, *Mids.*, *Meas.*, *Merch.*, *Wiv.* Das wird genügen, um zu zeigen, wie viel praktischer die Abkürzungen des Shakespeare-Lexikons sind, als diejenigen der König'schen Schrift über den Vers Shakespeare's, die doch schwerlich den Anspruch erheben kann, jenem Werk an Bedeutung und Verbreitung gleichzukommen. Weshalb wird also dem Leser zugemuthet, die König'schen Zeichen auswendig lernen zu müssen, wenn ihm das Lesen und das Verständniß des Buches durch Beibehaltung der allgemein bekannten und an sich sofort verständlichen Abkürzungen Schmidt's um so viel angenehmer und leichter hätte gemacht werden können?

Wie oft wird doch das Studium unnöthigerweise dadurch erschwert, daß von bekannten und allgemein gebräuchlichen Zeichen und Namen aus bloßer Sucht, ganz und gar auf eigenen Füßen stehn zu wollen, willkürlich abgewichen und Neues, oft weniger Brauchbares, dafür eingeführt wird! Die junge Wissenschaft der Anglistik kann schon ansehnliche und wenig erfreuliche Beiträge liefern zu der Geschichte der Konfusion, die dadurch bereits entstanden ist und leider noch immerfort entsteht, daß womöglich ein jeder, sobald er literarisch flügge wird, seinen eigenen Strang zieht.

K.'s Buch beginnt mit einer eingehenden Untersuchung der Silbenmessung, welche fast die Hälfte des Ganzen einnimmt: 62 von 138 Seiten. Auf jedwede einleitende oder allgemein orientierende Bemerkung ist Verzicht geleistet. Ueberhaupt wird in neuerer Zeit die Sitte — mir erscheint sie als eine Unsitte — mehr und mehr beliebt, eine philologische Untersuchung so kahl und nüchtern wie ein Rechenexempel abzufassen. Das Gefühl dafür, daß eine abgerundete, gefällige Form auch derartigen Arbeiten nur zum Vortheil gereichen kann, scheint allmählich ganz zu ersterben.

Also gehn wir mit K. nun auch in medias res. Synkope des *e* in der Ultima ist der erste Punkt, der zur Besprechung kommt. „ME. tonloses, im Auslaut stehendes *e*“ — so beginnt K sein Buch — „war schon in der Uebergangszeit zum NE., 1450—1500, überall verstummt.“ Ich bin der Ansicht, daß diese Behauptung nicht ganz richtig ist und glaube in § 38 meiner NE. Metrik Belege beigebracht zu haben, daß das End-*e* in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und vielleicht sogar zu Ausgang dieser Epoche noch in vereinzelt Fällen, wenn auch nur ausnahmsweise, metrisch hörbar war. Bei Shakespeare freilich ist mir auch kein Beispiel begegnet. In den Endungen *-est* (2 Pers. Sing. Praes. u. Praet.), *-es*, *-eth* (3 Pers. Sing. Praes.), *-ed* (Praet.), *-ed.* (Part. Perf.), ist die Vollmessung dagegen, wie bekannt, oftmals anzutreffen, zumal in den zuletzt genannten. K. hat sehr zahlreiche Belege für diese Erscheinungen beigebracht und seine Beispiele in zweckmäßiger Weise theils nach den vokalischen und konsonantischen, theils nach stumpfen und klingenden Stammauslauten geordnet und kritisch betrachtet. Neu ist die Ansicht, daß die drei zuletzt genannten Endungen, welche Hertzberg bekanntlich auch als *metrical tests* verwerthet hat, als solche keine Giltigkeit haben sollen. K. bestätigt zwar auch die bereits bekannte Thatsache, daß die Vollmessung dieser Endungen in den Jugenddramen des Dichters relativ häufig vorkommt und in den späteren entschieden abnimmt, resp. ganz verschwindet. K. behauptet aber — und wohl mit Recht — daß diese Erscheinung nicht als Kriterium für die chronologische Reihenfolge der Dramen dienen könne, weil das Material zu geringfügig sei.

Für die Part.-Perf.-Endung hat er sogar nachgewiesen, daß der Prozentsatz der Vollmessungen in einigen Stücken mit ihrer thatsächlichen chronologischen Reihenfolge in Widerspruch steht. Uebrigens können ja die einzelnen *metrical tests* nie allein maßgebend sein.

Von sonstigen verwandten Endungen sind *-en* (starkes Part. Perf.), *-(e)s* (Genetiv und Plural) und *-est* als Superlativendung betrachtet. Für die letztere wird von K. — und das ist von Interesse — das gänzliche Fehlen der synkopierten Formen in den Jugenddramen nachgewiesen, sowie daß sie am häufigsten in den Stücken der letzten Zeit vorkomme.

Vermißt werden ähnliche Betrachtungen über die archaistischen Endungen *-es* (adverbial) und *-en* (im Infinitiv, in Praepositionen, in Plural-Endungen des Praesens), die übrigens selten vorkommen, und worüber meine NE. Metr. § 38 verglichen werden möge. Desto reichhaltiger sind K.'s Angaben, über die Behandlung des tonlosen *e* in der Ultima von französischen Wörtern, wo es bei Shakespeare, was mir entgangen ist, meistens silbenbildend wirkt.

Sehr zahlreich sind auch die Beispiele, welche K. für Synkope eines kurzen Vokals in der Pänultima von Proparoxytonis (bei Cons. + *e* [oder sonstig. Vokal] + *r* [oder *l, m, n* etc.] + Vokal) beibringt, z. B. *difference, interest, pastoral*. In noch zahlreicheren Fällen aber, als K. dies zu thun bereit ist, möchte ich nicht Synkope, sondern mit Rücksicht auf die Verständlichkeit der Aussprache Verschleifung des Vokals annehmen, z. B. in Wörtern wie *personate, vigilant, animal, Nicholas* etc. Dasselbe gilt von der Synkope vor Doppelliquida und vor andern Konsonanten. Für die folgenden reichhaltigen Paragraphen (S. 26—29) hätte die Bezeichnung dieser Erscheinung als Synkope ebenfalls mehr eingeschränkt werden sollen.

Auch Konsonantierung des *y* vor vokalischem beginnenden folgenden Wörtern, resp. Silben, wovon K. auf S. 28 spricht, (z. B. *péremptōry as, sanctuary in*) kann ich hier so wenig zugeben als in dem häufig vorkommenden *many a, pity her* und ähnlichen Verbindungen (vgl. König, S. 46/47). In allen derartigen Fällen nehme ich im Interesse der Verständlichkeit der Aussprache Silbenverschleifung oder doppelte Senkung an und verweise für die nähere Begründung meiner Ansicht auf das in meiner NE. Metrik über diesen Punkt Gesagte (vgl. § 41, besonders die Anm.; auch § 23 zum Schluß und das S. 371 zitierte Beispiel aus Coleridge's Uebersetzung des „Wallenstein“).

Sehr zahlreiche Belege hat K. beigebracht für die bekannte konsonantische Synkope eines zwischen zwei Vokalen stehenden *v*: [*e(v)en, e(v)er, o(v)er* etc.] oder auch eines sonstigen Konsonanten, wie z. B. *th, k, d*, in Wörtern wie *whe(th)er, ta(k)en, Ma(d)am* etc. Beachtenswerth ist, daß *even* als Adverb meist einsilbig, als Adjektiv aber nach K. nur vollgemessen auftritt. Das wird im Allgemeinen richtig sein, wegen der größeren Wichtigkeit des adjektivischen Begriffs im Satzgefüge, trifft aber doch nicht in allen Fällen zu; vgl. z. B. *there nought has pass'd, But even with law, against the wilful sons, Tit. IV, 4, 8*.

Zu dem nächsten Paragraphen, Verschleifung betitelt, welcher auf S. 33—40 ein sehr reichhaltiges Verzeichniß der verschiedenartigsten hierher gehörigen Erscheinungen liefert, habe ich wenig zu bemerken. Nur finde ich, daß die Ueberschriften nicht klar sind. Eine Verschleifung des *e* in *brother and* oder in *better I* ist doch zu bezeichnen als Verschleifung von *-er* + Vokal oder noch genauer als Konsonant + *e* + *r* + Vokal und nicht, wie K. thut, als Ver-

schleifung von *-er* (+ Kons.). So auch in anderen Fällen. Uebrigens ist diese Erscheinung von der unter Synkope von ihm (S. 19) besprochenen ihrem Wesen nach nicht verschieden, weshalb ich beide in meinem Buch auch im Zusammenhange behandelt habe. In den meisten der auf S. 39 (in den beiden ersten Paragraphen) zitierten Verschleifungen ist jedoch nach meiner Ueberzeugung aus Rücksichten auf die Verständlichkeit doppelte Senkung anzunehmen.

Sehr reichhaltig ist auch das Kapitel über die Synizesse. Es sind dort verschiedene Lautverbindungen, die mir entgangen sind, berücksichtigt und durch Beispiele belegt worden.

Was die Elision des *e* in *the* und des *o* in *to* vor Vokalen anlangt, so ist dieselbedoch in verschiedenen Fällen verschieden und zwar in der Regel vorwiegend als Verschleifung aufzufassen, wofür ich wieder nur auf das NE. Metrik § 41 Gesagte und auf meine in der Anm. daselbst ausgesprochene Uebereinstimmung mit Masson's Ansicht über diesen Punkt verweisen kann. Noch weniger kann natürlich von einem vollständigen Verstummen des Vokals in diesen Wörtern (Apokope) die Rede sein, wenn sie vor Konsonanten stehen, wie z. B. in *to the lady* etc. Aehnlich ist meine Auffassung von der Synärese und der Krasis.

Den Zerdehnungen (S. 58—62) hat K. m. E. ein viel zu weites Feld eingeräumt. Im Allgemeinen sind dieselben nur anzunehmen, wenn der natürlichen Aussprache damit nur in kaum merklicher Weise Zwang angethan wird und keine anderen Hilfsmittel zur Regulierung des rhythmischen Flusses des *blank-verse* vorhanden oder zulässig sind. Dies ist aber in vielen der von ihm beigebrachten Beispiele der Fall, so u. a. gleich in denjenigen, bei welchen er die Wiederherstellung, resp. Einfügung eines mittelenglischen adverbialen *e* annimmt, z. B. *Cymb. I, 5, 10*:

Cornelius: *But though slow, dead(e)ly?*

Queen: *I wonder, doctor,*

wo entweder fehlender Auftakt und fehlende Senkung nach *slow* angenommen werden kann, oder die Pause zwischen den zwei Reden die fehlende Hebung ersetzt. Aehnlich verhält es sich mit dem Verse:

He straight declined, droop'd, took it deeply,

Wint. II, 3, 14,

wo unmöglich das dem ganzen Sinne nach emphatisch zu betonende Wort *droop'd* in die Senkung treten kann, was bei der Skansion *deep(e)ly* nothwendig wäre. Die fehlende Senkung zwischen *droop'd* und *took* wird, wenn man nicht *droopèd* lesen will, in Folge der durch den Konsonantennexus *p'd t* veranlaßten Pause in natürlicher und sogar sehr wirkungsvoller Weise ausgeglichen. Auch in anderen Fällen — wir haben keineswegs alle geprüft und greifen nur einige aus den von K. beigebrachten Beispielen heraus — erscheint Zerdehnung bedenklich, so z. B. in *kynðly* (*Cor. I, 9, 88*), wo fehlender Auftakt anzunehmen ist, in *strangely* (*Tp. III, 3, 40*), wo Pause durch Wechsel der Rede vorliegt, dsgl. in *peerless* (*Ant. I, 1, 40*), *shortly* (*R. 3 IV, 4, 428*), *worthless* (*Gent. II, 4, 115*), *slackness* (*Ant. III, 7, 28*), *husbands* (*H. 6 B. V, 6, 41*).

Auch bei einsilbigen Wörtern (resp. Silben) mit einem auslautenden *r* nach langem Vokal wird manchmal eine andere Skansion der von K. vorgeschlagenen Zerdehnung, resp. Dehnung, wie wir hier in den meisten Fällen lieber sagen möchten, vorzuziehen sein. So muß u. E. z. B. der Vers:

If there were no foes, that were enough

Tim. III, 5, 70

mit fehlendem Auftakt, nicht aber mit gedehntem *there* gelesen werden. In dem Verse (Lr. IV, 6, 235):

Glou. *Now let thy friendly hand
Put strength enough to 't.*

Osw. *Wherefore, bold peasant,*

würde besser *to it* herzustellen oder *bóld peásant* zu skandieren sein. Eine Zerdehnung des Wortes *Warwick* (H 4 B V, 2, 20) erscheint in Anbetracht der eigenthümlichen Aussprache des Wortes als ganz unmöglich. Für manche der dort aufgezählten Fälle ist indeß die Möglichkeit solcher Dehnungen zuzugeben.

Hinsichtlich des II. Kapitels, Wortton betitelt, habe ich zu bemerken, daß nach meiner Ueberzeugung bei Wörtern, die aus Nomen + Nomen oder aus Nomen + Part. Perf. zusammengesetzt sind, kurz, bei Wörtern mit entschieden hochtoniger erster und tieftoniger zweiter Silbe, in allen solchen Fällen, in denen die natürliche Betonung des Wortes dem iambischen Rhythmus widerstrebt und wegen der Stellung und Bedeutung des Wortes im Versrhythmus Taktumstellung nicht zulässig ist, auch keine ausgesprochene Accentverschiebung angenommen werden darf, sondern ein Ausgleich des rhythmischen Accents und des Wortaccents durch schwebende Betonung stattfinden muß. Dasselbe gilt auch für solche Wörter, in denen der zweite Theil des Kompositums zweisilbig ist, mit seltenen Ausnahmen, wie *playfellow*, *archbishop*, in denen also die mittelste Silbe kurzvokalisch ist. Auch die Behauptung, daß sich nie ein Trochäus dem anderen unmittelbar anschließe (S. 65), ist unrichtig. Bei fehlendem Auftakt ist dies häufig der Fall (vgl. darüber Neuengl. Metr. S. 35, 47 und 305/6.)

Mit besserem Recht nimmt K. dagegen wirkliches Schwanken der Betonung, also entweder Accentuierung der ersten oder der zweiten Silbe — je nach dem Erforderniß des Rhythmus — an in den sogenannten Anlehnungen, wie *into*, *unto*, *wherein*, *therein* etc., von denen ich aber doch ein Wort wie *indeed* ganz entschieden ausnehmen möchte. Das einzige von K. dafür zitierte Beispiel (H VIII, II, 1, 6) ist mit fehlendem Auftakt zu lesen:

First Gent. *Yés, indeéd, was I.*

Sec. Gent.:

Pray, speák what has háppen'd.

Hinsichtlich der Ursache der schwankenden Betonung, zumal in französischen und lateinischen Wörtern, hat K. — wenn er auch nicht die von Alex. Schmidt fälschlich aufgestellte grammatische Ursache annimmt, (auf diesen hochverdienten Forscher und auf das von ihm zusammengetragene reiche Material ist übrigens merkwürdigerweise gar nicht Bezug genommen worden) — den eigentlichen Grund dieser Erscheinung doch nicht erkannt oder ihn wenigstens nicht ins rechte Licht gestellt. Daß derselbe lediglich rhythmischer Natur ist, glaube ich NE. Metrik S. 148 ff. dargethan zu haben. Es wäre bei richtiger Hervorhebung dieses Grundes auch wohl kaum nöthig gewesen, die einzelnen Wortarten so strenge nach grammatischen Gruppen zu ordnen, wie dies K. gethan hat. Uns schien eine Anordnung nach der Silbenzahl und dem Tonverhältniß der Wörter besser am Platze zu sein; denn diese Eigenschaften sind für die rhythmische Verwendung der Wörter in erster Linie bestimmend.

Doch welcher Anordnung man auch immer folgen mag, mit Sicherheit ist bei einer von der heutigen Betonung abweichenden rhythmischen Accentuation

der Wörter nur dann auf eine mit derselben in damaliger Zeit übereinstimmende Wortbetonung zu schließen, wenn dieselbe, wie wir aus der NE. Metrik S. 149 wiederholen, durch sehr zahlreiche und ausnahmslose, bei verschiedenen gleichzeitigen Dichtern vorkommende Belege dargethan wird.

Betreffs des dritten Kapitels, Versbau betitelt, haben wir zunächst den reichhaltigen und lehrreichen Abschnitt über Taktumstellung und schwebende Betonung rühmend hervorzuheben, mit dessen Ausführungen wir im Wesentlichen einverstanden sind, und aus dem wir, wäre er früher erschienen, Manches in die NE. Metrik aufgenommen haben würden.

Auch ist die früher von K. auf S. 65 ausgesprochene Behauptung, wonach sich nie ein Trochäus dem anderen unmittelbar anschließen soll, hier (S. 81) stillschweigend zurückgenommen und das öftere Vorkommen dieser rhythmischen Erscheinung durch Beispiele belegt worden.

In dem nämlichen Paragraphen sind dann auch zum Schluß noch einige Bemerkungen mitgetheilt worden über die Hebungsfähigkeit schwacher Ableitungs- oder Flexionssilben (meist dreisilbiger Wörter mit betonter erster Silbe, wie hätte hinzugefügt werden sollen) und über metrische Accentuation gewisser, logisch gewöhnlich unbetonter Wörter (wie *the, of, a* etc.), die wohl besser in einem besonderen Paragraphen über rhythmische Betonung behandelt worden wären.

Der zweite Paragraph dieses Kapitels, von fehlenden und überfließenden Silben handelnd, beginnt mit dem Satze: „Erst nachdem geprüft worden ist, welche Kürzung und Dehnung ein Wort erfahren kann, ist es möglich, darüber abzuurtheilen, ob der Vers seine Silbenzahl streng einhält.“ Das ist ganz richtig. Aber ich möchte dazu bemerken, daß nicht die strenge Einhaltung der Silbenzahl das Wesentliche ist für den Rhythmus der neuenglischen iambischen Versarten, zumal nicht des dramatischen *blankverse*, sondern die Zahl der Takte, resp. die Veränderungen, welche in der Hinsicht im Versbau eintreten, und namentlich auch, welche mit ihnen hinsichtlich ihrer Bestandtheile, der Zahl, Stellung und Beschaffenheit derselben zu einander, vorgenommen werden können. Der Versrhythmus ist in der poetischen Diktion das Wesentliche. Von ihm werden die Messung und die Betonung der Wörter und Silben, sowohl hinsichtlich ihrer Uebereinstimmung mit der natürlichen, prosaischen Wortbetonung, als auch ihrer Abweichungen von derselben, beeinflußt und reguliert. „Die Unzahl der bei einer einfachen Auszählung (?) sich als anormal herausstellenden Quinare“, bemerkt K. ganz richtig, „führt uns zu der Annahme, daß oft zwei Silben nur das Maß eines einzigen Takttheils zukommt und umgekehrt.“ Und ich füge hinzu: Erst wenn uns aus einer eingehenden Betrachtung des Versrhythmus das Wesen und die Anwendung der Taktumstellung, der schwebenden Betonung, des Fehlens einer Senkung zu Anfang des Verses und im Innern desselben sowie auch die Beeinflussung der Silbenmessung durch den Versrhythmus klar geworden ist, können wir zu einigermaßen sicheren Schlüssen über das Verhältniß der rhythmischen Betonung der Wörter zu der gewöhnlichen Wortbetonung gelangen. Daraus folgt, daß nicht die Reihenfolge: Silbenmessung, Wortton, Versbau, wie sie K. im Anschluß an ten Brink's Buch über Chaucer's Sprache und Verskunst durchgeführt hat, die richtige Anordnung für diese Kapitel sein kann, sondern daß die Betrachtung des Versrhythmus derjenigen über Silbenmessung und Wortbetonung voranzugehn hat.

Im Uebrigen ist auch hier wieder die Reichhaltigkeit der für fehlende Senkung zu Anfang des Verses und nach der Cäsur von K. gesammelten Beispiele anzuerkennen, wenn wir uns auch nicht in allen Fällen mit dieser Auffassung einverstanden erklären können. Wir möchten dies z. B. nicht thun hinsichtlich seiner Skansion des Verses Cymb. V, 5, 407:

Cymb.: *The thánkings óf a kíng.*

Post.:

I' am, sír,

sondern wir skandieren, mit Ersatz eines ganzen Taktes durch eine Pause, die durch den Wechsel der Rede und das Hervortreten des Posthumus aus dem Hintergrunde veranlaßt wird: *I'ám sír*. Das entspricht erstens der natürlichen Betonung und zweitens der Situation. Es wird dem Posthumus ja nicht bestritten, daß er jener Krieger sei. Der Gedanke, daß ein Zweifel daran auftauchen könne, regt sich bei ihm erst später und wird dann durch die Wendung *That I' was hé* etc. zum Ausdruck gebracht. K. läugnet freilich jene von Mayor mit Recht angenommene Lizenz des Ersatzes eines ganzen Taktes durch eine Pause, wie er denn sogar die Ansicht, daß die Pause eine fehlende Senkung ersetzen könne m. E. sehr mit Unrecht und im Gegensatz zu den auf den vorhergehenden Seiten von ihm beigebrachten Beispielen bestreitet. Uebrigens kommt die Sache, wie es scheint, lediglich auf einen Wortstreit hinaus. Denn ob man sagt: „die Pause ersetzt die Senkung“ oder: „sie vermittelt den Ausfall der Senkung“ macht wohl keinen großen Unterschied. Die Thatsache, daß in dem Shakespeare'schen *blankverse* sehr oft eine Pause eintritt, wo im regelmäßigen Rhythmus eine Senkung stehn sollte, daß sie bisweilen an Stelle einer nicht vorhandenen Hebung sich findet, und daß gelegentlich auch, namentlich beim Wechsel der Rede, eine Pause von einem ganzen Takt im *blankverse* stattfindet, dürfte kaum anzufechten sein (vgl. Abbott § 506; NE. Metrik § 164).

Sehr zahlreich sind wieder die von K. für doppelten Auftakt, doppelte Senkung vor der Cäsur, sowie auch für die epische Cäsur nach dem ersten, zweiten, dritten und vierten Takt beigebrachten Beispiele vertreten, und wenn ich auch keinen Grund dafür angeben finde, weshalb die letztere, von mir in meiner „Altenglischen Metrik“¹⁾ nicht willkürlich, sondern nach dem Vorgange von Diez in seiner bekannten Abhandlung „Ueber den epischen Vers“ mit gutem Grunde angewandte, auch von Tobler (Vom französischen Versbau, S. 72) gebrauchte Bezeichnung keiner Beachtung gewürdigt worden ist, so finde ich doch die Reichhaltigkeit der für die betreffende Erscheinung von K. beigebrachten Beispiele sehr lobens- und dankenswerth.

Als ein erheblicher Mangel der K.'schen Schrift ist es aber zu bezeichnen, daß er über die sonstigen in dem *blankverse* Shakespeare's vorkommenden Cäsurarten und über deren Verhältniß zu einander in den verschiedenen Epochen seiner dichterischen Thätigkeit keinerlei Untersuchungen angestellt hat (vgl. NE. Metrik § 154).

¹⁾ Daß K. dies Buch ganz unbeachtet gelassen hat, erklärt sich wohl aus dem Umstande, daß er statt dessen das treffliche Werk seines Lehrers ten Brink über Chaucer's Sprache und Verskunst benutzte, welches ihm „besonders für die historische Anknüpfung unentbehrlich war,“ zu welcher Bemerkung ich mir aber doch in aller Bescheidenheit die Frage erlauben möchte, ob ihm denn in meiner historischen und systematischen Darstellung der altenglischen Metrik keinerlei Handhaben in dieser Hinsicht geboten worden wären?

Betreffs des Verhältnisses der stumpfen zu den klingenden und gleitenden Endungen bestätigt K. die bekannte Thatsache, daß diese in den Jugenddramen verhältnißmäßig selten vorkommen und in der Folge an Zahl zunehmen, sowie auch, daß sie bereits in früher Zeit als rhetorisches Hilfsmittel verwendet werden, wie dies schon Abbott und Mayor ausgeführt haben.

Bezüglich der fehlenden Hebung nach einer Pause und des Ersatzes jener durch diese (der von Elze und seinen Schülern mit Vorliebe angenommenen sogen. *syllable-pause-lines*) nimmt K., wie bereits bemerkt, ebenso wie ich, eine etwas zurückhaltende Stellung ein. Wenn er aber in der Einstreuung solcher Verse „nur eine Willkür des Dichters erkennen kann,“ so möchte ich dies durchaus nicht für alle Fälle unterschreiben; dafür kommen doch zu viele Beispiele vor, in denen plausible Gründe für das Eintreten derartiger Pausen erkennbar sind, und namentlich sprechen auch die häufigen und rhetorisch oft sehr wirksamen Beispiele von Pausen, die einen ganzen Takt ausfüllen, dagegen.

Ueber das Enjambement bei Shakespeare hat K. im Anschluß an die feinen Beobachtungen, welche ten Brink in dieser Hinsicht in seinem Buch über Chaucer's Sprache und Verskunst veröffentlicht hat, und die auch mir von erheblichem Nutzen gewesen sind, weitere eingehende Untersuchungen angestellt, denen man im Wesentlichen zustimmen kann. Doch ist der Ausdruck die „grassesten“ Enjambements (S. 103) nicht glücklich gewählt, wenn wir es hier auch wohl mit einem „krassen“ Druckfehler zu thun haben.

Abschnitt IV., von den Versarten handelnd, d. h. von den neben dem *blankverse* in den Shakespeare'schen Dramen noch vorkommenden Versarten, ist recht eingehend ausgeführt und bildet in einigen Punkten, so z. B. hinsichtlich des eintaktigen Verses, eine werthvolle Ergänzung zu den betreffenden Bemerkungen in meiner NE. Metrik, die zum Theil, da sie sich hier im Wesentlichen auf eine Kritik Abbott's beschränken, etwas zu knapp ausgefallen sind. Doch ist es auffallend und als eine bedauerliche Lücke dieses Kapitels bei K. zu bezeichnen, daß er über den Bau des gereimten Fünftakters, der doch in den Jugenddramen Shakespeare's eine so bedeutende Rolle spielt und in den Dramen der späteren Zeit (wo er dort, meistens in Prologen und Epilogen, noch auftritt) wesentlich modifiziert erscheint, keinerlei Untersuchungen angestellt hat. Es würde mich gefreut haben, wenn ich meine eigenen, nothgedrungen nur kurzen Bemerkungen über diesen Punkt (NE. Metrik § 90) hier gleichfalls ergänzt und durch weitere Ausführungen gestützt gefunden hätte.

Sehr detailliert und fein sind die Bemerkungen K.'s in Abschnitt V über den Reim hinsichtlich seiner Verwendung. Die bisherigen Beobachtungen sind hier in manchen Punkten von K. in sehr beachtenswerther Weise erweitert worden. Lehrreich würde auch eine Untersuchung über die verschiedenen Reimarten und über die Reinheit des Reimes bei Shakespeare gewesen sein.

Für den Abschnitt VI, Prosa und Vers, konnte K. den eingehenden Aufsatz von Delius „die Prosa in Shakespeare's Dramen“ (Jahrbuch V, S. 226—273) benutzen und hat er das umfangreiche daselbst zusammengetragene Material in geschickter Weise auf wenigen Seiten verwerthet, während ich die Betrachtung der Prosa in der dramatischen Poesie, als nicht eigentlich zur Metrik gehörig, von derselben ausgeschlossen habe.

Die Arbeit schließt mit einem VII. Abschnitt, Chronologisches betitelt, woraus wir namentlich den Exkurs über den sogenannten *speech-ending test* als

wichtig hervorheben möchten. Ueber den relativen Werth der einzelnen *metrical tests* äußert sich K. dann im Anschluß an seine Ausführungen in früheren Kapiteln im Ganzen m. E. in annehmbarer Weise und stellt im Anschluß daran eine chronologische Liste der Dramen auf, deren Richtigkeit im Einzelnen die eigentlichen Shakespeare-Gelehrten prüfen mögen.

Wir stehn am Schluß unserer Besprechung der inhaltreichen K.'schen Schrift. Kann dieselbe auch nicht als eine abschließende und in jeder Hinsicht den Gegenstand erschöpfende bezeichnet werden, — worauf übrigens der Verf. auch ja keinen Anspruch erhebt —, so ist sie doch, obwohl mehrere wichtige Punkte, wie wir gesehen haben, darin ganz unerörtert geblieben sind und gegen manche seiner Ausführungen sich Bedenken erheben, als ein sehr werthvoller Beitrag zur Kenntniß nicht bloß des Versbaues Shakespeare's, sondern des neu-englischen Versbaues überhaupt anzusehen, als eine Arbeit, die dem Verfasser und aufs Neue wieder der ten Brink'schen Schule, aus der sie hervorgegangen, alle Ehre macht.

Wien, im Oktober 1888.

J. Schipper.

Ein Bühnen- und Familien-Shakespeare für Schweden.

Shakespeare's dramatiska arbeten, efter C. A. Hagbergs öfversättning med hänsyn till den sceniska framställningen och för läsning i hemmet bearbetade af Wilh. Bolin. Illustrerad praktupplaga med illustrationer af Sir John Gilbert. Lund, C. W. K. Gleerup. 1879—1887.

Mit Ablauf des Jahres 1887 gelangte die überschriftlich hier angeführte schwedische Ausgabe der für den Bühnenbedarf und zum Lesen im häuslichen Kreise bearbeiteten Shakespeare-Dramen zum Abschluß. Ueber den Beginn derselben brachte das Jahrbuch seiner Zeit (Jahrb. XII) eine kurze Mittheilung. Bei dem nun erfolgten Abschluß sei es dem Bearbeiter gestattet, Rechenschaft über das beim Unternehmen von ihm befolgte Verfahren abzulegen.

Das Werk, dessen Veröffentlichung binnen 8 Jahren in 29 Lieferungen zu je einem Stück erfolgte, liegt nun in 6 stattlichen Bänden in jenem größeren Quartformat mit zweiseitigem Text vor, wie selbiger bei den deutschen Shakespeare-Ausgaben bräuchlich, welche ebenfalls mit den Illustrationen von Gilbert geschmückt worden.

Wie bei einer früheren Gelegenheit bereits erwähnt (Jahrb. XV 128), liegt dieser Bearbeitung der von C. A. Hagberg übersetzte Text zu Grunde, der mehrfach eine dem Zweck entsprechende Umgestaltung erfahren. Von den 36 Stücken dieser Uebersetzung — inhaltlich mit der Schlegel-Tieck'schen völlig übereinstimmend — wurden als unbrauchbar ausgeschlossen: Titus Andronicus, Troilus und Cressida, sowie Timon von Athen, trotzdem mit Letzterem wie ebenfalls schon früher mitgetheilt (Jahrb. XV, 126), auch auf schwedischer Bühne eine Darstellung versucht worden. Als eben so unanwendbar entfielen: Die beiden Veroneser und Der Liebe Müh umsonst, und giebt es hinsichtlich letztgenannter Komödie keinen Anlaß, den Verzicht zu bereuen, wie wohl selbige von bühnenkundiger Hand noch kürzlich eingerichtet und an einer namhaften deutschen Hofbühne auch aufgeführt worden. Daß das überaus zweifelhaft ausgefallene Experiment seitens der betreffenden Zeitungskritik als „höch-

lichst interessant“ belobt worden, hat nirgend die wohlbegründeten Bedenken gegen die Bühnenfähigkeit dieses schwächlichen Stücks erschüttert.

Von den Königsdramen strichen wir den ersten Theil Heinrich VI, hierin Dingelstedt's Beispiel folgend, im Gegensatz zu einem andern Bearbeiter, der die angebliche Integrität dieser Trilogie durch deren Zusammenziehung zu einem einzigen Stück zu wahren glaubt. Was mit besagter Anordnung künstlerisch gewonnen, ist uns ebenso unfaßbar wie die Pietät, die damit bethätigt sein soll.

Bezüglich Heinrich VIII., der anfänglich, zur Rundung der Heftezahl auf 30, in Sicht genommen war, gestehn wir langehin geschwankt zu haben. Für dessen Aufnahme sprach zunächst die seiner Zeit in Weimar stattgehabte Auführung der einzigen uns bekannten deutschen Bühneneinrichtung, obschon der Erfolg hier kaum befriedigend gewesen. Dagegen war aber die Beliebtheit zu berücksichtigen, deren das Stück durch Ch. Kean's bekannte *Revivals* am Princess-Theater um die Mitte unseres Jahrhunderts sich zu erfreuen gehabt. Nicht ganz belanglos war ferner auch der Umstand, daß Saint-Saëns aus diesem Stücke sich einen Operntext fertigen ließ, was immerhin auf dramatisch brauchbare Elemente hindeutet. Gleichwohl unterblieb unsere Bearbeitung, weil die Mängel des Originals durch kein nachbesserndes Verfahren sich beseitigen lassen. Da auch des Dichters Antheil beim Text kaum größer sein dürfte als bei dem mit Recht für apokryph geltenden Eduard III. und der Erfolg der *Revivals* sowohl, wie der genannten Oper größtentheils auf Seiten der Ausstattung zu suchen ist, zogen wir es vor, unseren Bearbeitungszyklus mit einer ungeraden Zahl abzuschließen. Der inhaltliche Ausfall des betreffenden Bandes konnte durch Hinzufügen einer Einleitung gedeckt werden, welche den Leser über das Bearbeitungsverfahren aufzuklären bestimmt ist.

So war denn ein ziemlich gleichmäßiger Umfang der einzelnen Bände erzielt. Ueber deren Inhalt wollen wir jetzt, in der Reihenfolge, wie sie nach Abschluß der Ausgabe vorliegen, unsern Bericht mit Hinblick auf die eventuell benutzten Vorgänger in angemessener Kürze erstatten.

Der Ordnung in der ersten Folio-Ausgabe des Originals entsprechend, gliedern sich die 6 Bände unserer Bearbeitung in 3 Gruppen zu je 2 Bänden. Die beiden ersten enthalten die Königsdramen¹⁾ in dem geschlossenen Cyklus der Heinriche und Richarde mit König Johann als Zugabe zu Anfang und den Lustigen Weibern als solche zum Schluß. Das erstgenannte dieser beiden anlangend, hat unsere Bearbeitung die von Ed. Devrient zur Richtschnur gehabt; bei den folgenden sieben haben wir uns hauptsächlich an Dingelstedt gehalten, jedoch mit einigen Abweichungen in der Benutzung des Textes. Dies gilt aber weder von Richard II., noch den beiden Theilen Heinrich IV., welche zu unserem ersten Bande gehören. Bezüglich des genannten Doppeldramas haben wir, mit Hinblick auf die cyklische Anordnung, keine Zusammenziehung desselben zu einem einzigen Stück vornehmen wollen, wiewohl dafür so bedeutende Vorgänger wie Schröder, Devrient und Laube zu Rathe zu ziehen waren. Mißlich bleibt wohl die offenbare Schwäche des späteren Stücks, dessen unschätzbare Rekrutenscene ganz unverkennbar nach dem ersten Theile (vergl. IV, 2) hinzuweisen scheint, möglich wohl auch im ersten Entwurf dort angelegt gewesen. Aber weit be-

¹⁾ Publiziert wurden diese ganz zuletzt. Bei der Veröffentlichung der einzelnen Hefte wurde auf Wunsch des Verlegers so zu sagen „bunte Reihe“ befolgt.

denklicher ist der Mißstand, daß bei einer solchen Zusammenziehung der König gänzlich zu einer Nebenfigur herabsinkt und auch die Charakterentwicklung des Prinzen von den in den Vordergrund tretenden Falstaffiaden gar zu sehr zur Seite geschoben wird. Beim Cyklus in geschlossener Reihenfolge ist das Beibehalten des Doppeldramas unerlässlich. Den Darstellern des Königs und des Prinzen fällt im zweiten Theile alsdann die Verpflichtung zu, durch ihr Auftreten das Interesse des Publikums rege zu halten, was ihnen insofern erleichtert wird, als durch die überwiegende Schwächlichkeit der betreffenden Falstaffszenen diese Figur selbst unwillkürlich mehr zurückgedrängt wird. Damit ist auch die Entfremdung angebahnt, welche der Dichter zwischen dem angehenden Regenten und dessen ehemaligen Zechgenossen zum Schlusse dieses Dramas nöthig hat.

Solcher Art aus der Noth eine Tugend machend, gewinnt man für den Zusammenhang des Ganzen eine lebendigere Gliederung, um welche man zweifellos durch das Bearbeitungsverfahren der genannten Vorgänger gebracht wird. Es handelt sich um einen richtigen Anschluß an Heinrich V., womit unser zweiter Band und zwar wiederum in strengster Anlehnung an Dingelstedt, eröffnet wird. Als Zwischenglied zu den beiden Trilogien bildet es einen gewissen Ruhepunkt, und schon im Hinblick hierauf ist der 1. Th. Heinrich VI. durchaus entbehrlich. Der historische Zwischenraum von nahezu einem Vierteljahrhundert, den der Dichter in diesem seinem Erstlingswerk dargestellt, kann füglich übersprungen werden. In den beiden verwendbaren Theilen des genannten Dramas gelangt die Unfähigkeit des letzten Lancasterkönigs, seine vom Vater und Großvater ererbte Gewalt den endlosen Parteistreitigkeiten der Großen seines Landes gegenüber zu behaupten, hinlänglich zur Geltung. Zudem bilden diese auch ein ausreichend langes Vorspiel zum Schlußdrama des ganzen Cyklus. In der technischen Anordnung des Stoffes sind wir Dingelstedt in diesen beiden Dramen wie auch hinsichtlich Richard III. gefolgt. Im Texte haben wir uns Abweichungen gestattet, theils durchgehende Kürzungen von geringerem Belang, theils auch größere, theils aber auch Wiederkehr zum Original, wo uns Dingelstedt's Umgestaltung weniger nöthig schien, so sehr wir auch im Uebrigen den von ihm eingehaltenen Grundsätzen durchaus beipflichten.

Unser zweiter Band schließt mit den Lustigen Weibern, den Historien beigesellt als das einzige Stück, welches auch noch England zum Schauplatz seiner Handlung und durch seine Hauptfigur eine gewisse Beziehung zum Cyklus hat. So schien es nicht unstatthaft eine Neugestaltung dieses Stückes der Dramenreihe selbst anzuschließen, von welcher aus die Anregung erfolgt war, den dicken Ritter nochmals auf die Bühne zu bringen. Eine eigene Bearbeitung versuchend, ist uns namentlich eine wesentliche Vereinfachung des Schauplatzes gelungen. Die beiden ersten und der letzte spielen ohne Szenenwechsel: der erste in der Gaststube „zum Hosenbände“, der zweite auf einem freien Platz davor, der letzte selbstverständlich im Jagdпарк. In den beiden übrigen Akten wechselt der Schauplatz je einmal zwischen der Wohnstube bei Fluth und der Gaststube aus Akt I. Gestrichen haben wir die beiden Dienerrollen, deren Part theils der alten Frau Hurtig, theils dem Gastwirth zugefallen. Dieser selbst leistet bei uns seinen Kunden weniger Gesellschaft im Trinken, ist aber dafür kein Spaßverderber, sondern bringt selber die „Hatz“ mit dem Duell zwischen den beiden ältern Herren des Stückes in Gang, ohne es jedoch weiter als zum bloßen Anprallen der aufgeregten Geister kommen zu lassen, worauf er recht-

zeitig den Ausgleich bei einem fröhlichen Gelage vermittelt, um die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Heirathspläne zu lenken. Hierdurch sind die Episodenpartien und die betreffenden Rollen im Stück in ein für unsern heutigen Geschmack mehr zusagendes Verhältniß zur Haupthandlung gebracht, wie dies auch die vorhin angegebene Anordnung der Schauplätze ergibt.

Die fünf großen Tragödien füllen unseren dritten Band, und zwar nach der Entwicklungsreihe des menschlichen Lebensalters geordnet. Unser Bearbeitungsverfahren hierbei anlangend, haben wir für Romeo und Julie größtentheils Devrient zu Rathe gezogen, zugleich aber, sonstige Vorgänger berücksichtigend, einige Abweichungen im Interesse einer Vereinfachung des Schauplatzes uns erlaubt. Dadurch können wir den vierten Akt bei unveränderter Bühne spielen lassen, indem wir Juliens Gemach dazu gewählt, wo die Werbung des Prinzen Paris und die ganze Schlaftrunkscene vorgeht, die Klagen um die angeblich Dahingeschiedene mit einbegriffen. Wie bei Devrient bildet die nächtliche Gartenscene auch bei uns den Schluß der Exposition; die Herzensergüsse am Balkon können der Begegnung auf dem Balle nicht rasch genug nachfolgen. Unsere beiden folgenden Akte haben je drei Schauplätze, allemal in gleicher Folge aber in verschiedener Beleuchtung und Stimmung. Im hellen morgenfrischen Sonnenschein zeigt sich zuerst ein freier Platz vor dem Franciskanerkloster, wohin Bruder Lorenzo, von einer botanischen Exkursion heimkommend, sich begiebt und sein erstes Gespräch mit Romeo hat. Nach des Jünglings Zusammentreffen mit den Freunden und mit der Amme, begleiten wir diese heim zu ihrem ungeduldig harrenden Fräulein, die wir danach zur Trauung beim Pater in dessen Zelle erscheinen sehen. Auf den gleichen drei Schauplätzen spielen sich dann die Ereignisse der folgenden Akte ab: der für Romeo so verhängnißvolle Zweikampf, das Ueberbringen der Nachricht davon an Julien, und die Verzweiflung Romeo's in der Klosterzelle. Letztgenannte Scene anlangend behalten wir den geschlossenen Bühnenraum, im Gegensatz zu einer letztlich beliebten Zweitheilung, nämlich die Zelle als eine Hälfte der Bühne mit einer Ausgangsthür zu dem daneben sichtbaren Garten. Durch eine derartige Anordnung geht nämlich die erschütternde Wirkung gänzlich verloren, welche der Dichter mit dem dreimaligen Klopfen von Außen beabsichtigt. Der Zuschauer kann die Angst der in der Zelle befindlichen Männer nur dann vollkommen theilen, wenn ihm der Urheber des Klopfens unsichtbar bleibt. Der fünfte Akt hat bei uns selbstverständlich nur zwei Schauplätze: eine Straße in Mantua, wobei textlich der Bericht des vorzeitigen Boten aus Verona einige Zusätze erhalten, und darauf das Grabgewölbe.

Bei Hamlet und Othello haben wir uns hinsichtlich der scenischen Anordnung an Ed. Devrient gehalten, hinsichtlich des Macbeth aber eine kombinierte Benutzung von Devrient und Dingelstedt erstrebt, wodurch wir so ziemlich der Bearbeitung Immermann's nahe gekommen, von der wir leider erst nach erfolgtem Druck Kenntniß erlangt. In jeder Beziehung gelungen, ist sie es besonders auch darin, daß sie die Mißlichkeit der Theaterbataillen am Schluß des Stücks zu umgehn verstanden. Bei einem heutigen Publikum wird keine Kunstbühne der Welt vorliegenden Falls die Illusion einer glaubhaften Tapferkeit hervorrufen, und was hierbei nur irgend dem Auge desselben entzogen werden kann, bleibt allemal ein sicherer Gewinn für den Gesamteindruck. Bei König Lear verfahren wir vorwiegend selbständig, jedoch mit mehrfacher Anlehnung

an Devrient. Das Nähere unseres Verfahrens haben wir in einem früheren Jahrgang (XX.) ausführlich dargelegt.

Unser vierter Band bringt die drei Römertragödien, denen wir *Cymbelin* und *Wintermärchen* vorangestellt. Obschon mehr romantisch als eigentlich tragisch, enthalten sie, trotz ihres versöhnenden und die stofflichen Konflikte harmonisch ausgleichenden Schlusses, doch ihren Hauptbestandtheilen nach so echt tragische Situationen und bewegen sich zudem in Anschauungen und Verhältnissen, die denen der antiken Welt wahlverwandt sind, daß eine solche Zusammenstellung eben so berechtigt erscheint wie das für ihre Darstellung sich empfehlende antike Kostüm.

Für *Cymbelin* haben wir uns ausschließlich an die Bearbeitung des Frhr. Gisbert Vincke gehalten, und zwar nicht obgleich, sondern gerade weil er hierbei mit größerer Freiheit verfahren. Dies gilt nicht nur für die Beschränkung der Schauplätze, sondern namentlich für seine Gestaltung der Eingangsscene und der ganzen Exposition, welche die von andern Bearbeitern beibehaltene lahme Unterhaltung der beiden Höfinge zu Anfang geschickt zu beseitigen verstanden. Eben so selbstverständlich folgen wir seiner Fassung der nächtlichen Späher-scene im Gemache der Imogen: daß nämlich die fatale Kiste auch nicht einmal dem Wortlaute nach vorkommt, womit sich die ängstliche Gewissenhaftigkeit einiger Bearbeiter abfinden zu müssen geglaubt hat. Ist man wirklich darüber einig, daß ein derartiges Possen-Requisitum in einer Tragödie unstatthaft sei, so darf dessen Beseitigung auch vollständig durchgeführt werden. Einmal dem Zuschauer aus den Augen, mag sie es auch aus dem Sinne sein.

Daß wir beim *Wintermärchen* uns an Dingelstedt angeschlossen, ist eben so selbstverständlich wie daß wir bei *Coriolan* und *Julius Caesar* uns an Devrient gehalten. Das letztgenannte Stück anlangend ist eine noch größere Vereinfachung der Schauplätze versucht worden, wogegen wir Devrient's Verfahren unbedingt vorgezogen, weil der von ihm beibehaltene Scenenwechsel zum Veranschaulichen des Zeitverlaufs erforderlich, durch welchen die richtige Entwicklung der Begebenheiten bedingt ist. Bloßen Sparens halber einen Schauplatz ungeändert belassen ist sinnlos, sobald es auf Kosten der inneren Wahrheit geschieht. Mit *Antonius und Cleopatra*, welches unsern vierten Band schließt, erlaubten wir uns ein Bearbeitungsverfahren, worüber wir s. Z. in einem besondern Jahrbuchartikel berichtet (XVII 160 ff.).

Band V und VI bei uns gehören den Komödien, deren Reihe mit den Irrungen anhebt. Der richtigen Eingebung des Zeichners beistimmend, haben wir antikes Kostüm hier in Anwendung gebracht und dem entsprechend auch den Text und sonstige Einzelheiten gehalten. Während Shakespeare, sei es absichtlich oder aus Naivetät, im Stück einen Ton anschlägt, als handle es sich um Begebnisse aus seiner eigenen Zeit, indem er auf nähere und entferntere Verhältnisse in derselben mehrfach Bezug nimmt, sind namentlich diese Partien für ein heutiges Publikum ohne weitläufigen Kommentar geradezu unverständlich. Die hier gebotenen Aenderungen führten von selbst zu einem Anschluß an die Antike, zumal dadurch auch die für die Glaubhaftigkeit der betreffenden Verwechslungen nöthigen Vortheile gesichert wurden. In eine entfernte Zeit verlegt, erscheint uns der Gegenstand des Stücks weniger unfaßbar, zumal wenn die antike Tracht hinzukommt, deren große Einfachheit die Irrungen anläßlich der beiden Zwillingspaare weit denkbarer macht, als dies bei der bunten Farben-

pracht der Gewandung aus der Renaissanceperiode möglich scheint. Mit früheren Bearbeitern theilen wir das Stück in drei Akte, hüten uns aber weislich vor jener Sparsamkeit im Wechsel der Schauplätze, wie sie bei einigen Vorgängern zu allerhand Ungereimtheiten führt, welche die künstlerische Entfaltung des Stoffes wesentlich beeinträchtigen.

Dagegen haben wir die vier ersten Akte der Wiederspenstigen mit je einem Schauplatz einrichten können; nur beim 5. ist Scenenwechsel nicht zu umgehen, wenn der Schluß nicht „übers Knie gebrochen“ werden soll, wie dies bei einigen früheren Bearbeitern geschehen. Textlich haben wir bei der ersten Begegnung des nachmaligen Musterehepaares die für den Zuhörer durchaus unverständlichen Wortklaubereien durch natürlichere Wendungen ersetzt, wie sie einem unter Amors Banner geführten Kampfspiel der frohen Laune zukommen. Ende gut — alles gut erhielt bei uns die Form, in der es durch die glückliche Hand des Frh. Vincke den deutschen Bühnen gewonnen ward. Vom dichterischen Geschick der Uebertragung und der nöthigen Umgestaltung gewisser Theile der Fabel ganz abgesehen, ist er seinen Mitbewerbern um die Verwerthung dieses Stücks auch darin überlegen, daß jeder Akt bei ihm auch nur einen Schauplatz hat. Dem nämlichen Bande gehören ferner an der Sommernachtstraum, in der Hauptsache nach den Tieck'schen Traditionen, und Wie es Euch gefällt, nach dem Vorbilde Devrient's angeordnet.

Unser letzter Band vereinigt fünf zu den Komödien gezählte Stücke und beginnt mit dem Kaufmann von Venedig. Mit sparsamen Abweichungen vom Original haben wir die möglichste Vereinfachung im Wechsel der Schauplätze herzustellen gesucht. Eine Veränderung der Dekoration giebt es nur bei Akt II und III, während die drei übrigen bei je einem Schauplatz für den ganzen Akt spielen. Eine noch größere Vereinfachung ist letztlich (Jahrb. XXIII 193) von Frhn. Vincke vorgeschlagen worden. Verwandlungen während des Aktes beseitigt er bis auf eine, welche seinen ohnehin sehr langen Akt III theilt. Dessen größere Hälfte enthält die Vorgänge in Venedig aus Akt II und III des Originals, wobei aber die Mißlichkeit eintritt, daß die Entdeckung von Jessica's Flucht dieser selbst unmittelbar auf dem Fuße folgt und die betreffenden Nachforschungen doch etwas gar zu rasch erbracht werden. Eben dies sucht unsere Anordnung zu vermeiden. Akt II lassen wir in Belmont beginnen, wo die beiden unrechten Kästchen zur Eröffnung gelangen; hierauf folgt die Entführungsgeschichte, deren Folgen erst Akt III bringt, wonach die entscheidenden Vorgänge auf Belmont den Akt schließen. Die beiden übrigen Akte selbstverständlich wie von Frhn. Vincke vorgeschlagen. Ihm sind wir dagegen vollständig bei Viel Lärm um nichts gefolgt. Außer der sehr praktischen Theilung des Stückes in vier Akte und der Vereinfachung der Schauplätze, hat seine Bearbeitung eine überaus glückliche Gestaltung des Materials. Bei den Vorgängern sind nämlich entweder die Benedikt-Episoden vorwiegend oder die breiten und vielfach peinlichen Ausführungen alles dessen beibehalten, was sich auf die unglückliche Hero und deren Rehabilitation bezieht. Diese verzögernden und zum Theil geradezu opernhafte Elemente, die schon beim Lesen ermüden und den Genuß der Bühnendarstellung vollends beeinträchtigen müssen, so namentlich das Todtenamt zu Ehren einer noch Lebenden, gehören doch eben so wenig auf eine heutige Bühne, wie das allegorische Material in den Schlußakten von Cymbelin und Wie es Euch gefällt.

Auch Was Ihr wollt, das wir selbständig bearbeitet, theilen wir in vier Akte,

wovon nur der zweite einen Scenenwechsel erheischt. Unser erster Akt spielt am Saume eines Waldes, dicht beim Schlosse der Gräfin Olivia; die übrigen drei tragen sich im Garten derselben zu, der nur einmal gegen ein Gemach beim Herzog vertauscht wird. Hier lassen wir, nach dem zweifellos richtigen Verfahren Devrient's, Viola selbst das Lied vortragen, das ihren künftigen Gemahl entzückt. Zu erwähnen haben wir noch, daß für die Hänseleien, die der Narr mit seinen lustigen Genossen am Haushofmeister vornimmt, eine technische Anordnung sich empfiehlt, wodurch die betreffenden Vorgänge im gräflichen Garten statthaben können. Malvolio wird nämlich in einen Kellerraum des Schlosses gesperrt, der eine nach dem Garten zu sich öffnende Luke hat. — Bei dem nächstfolgenden Stück, Maß für Maß, schließen wir uns wiederum der vorzüglichen Bearbeitung des Frhn. Vincke an. Außer der einheitlichen Schauplätze für jeden Akt hat sie mit großem Geschick das Anstößige und Plumpe des Originals beseitigt, während manche Ersatzpartien so glücklich im Sinne der Dichtung erfunden und ausgeführt worden, daß das Ganze harmonischer wirkt als eine treue Wiedergabe des Originals. Unsere Sammlung schließt mit dem Sturm, für dessen Bearbeitung wir uns selbstverständlich an Dingelstedt gehalten, und zwar in der spätern Fassung, wie er sie gegen Ende der siebziger Jahre für die Hofburg geliefert.

Wilh. Bolin.

Finnische Shakespeare-Uebersetzungen.

Eine Shakespeare-Uebersetzung ist für ein jedes der kleinen europäischen Völker, welche in unserem Jahrhundert zum Bewußtsein ihrer selbst erwacht sind, als ein Zeichen höherer nationaler Entwicklung angesehen worden. Merkwürdig genug hat das finnische Volk, welches seit 1809 durch Selbstverwaltung zu den Pflichten einer Nation erzogen ist, diese Aufgabe ganz unbewußt schon frühzeitig gewürdigt. Die erste finnische Tragödie war nämlich eine freie Umarbeitung des Shakespeare'schen Macbeth. Sie war im Jahre 1834 von einem Sergeanten aus schwedischer Zeit, J. F. Lagerwall, der im Kriege 1808—1809 sein Vaterland tapfer vertheidigte und nach der Eroberung Finnlands als Landwirth lebte, verfaßt und trug den Namen Ruunulinna (Kronenburg). Wie schon dieser Name zeigt, ist der ganze Schauplatz nach Finnland verlegt, alle Personen haben finnische Namen erhalten und sogar das iambische Versmaß des Originals hat der altfinnischen, viersilbig trochäischen Rune weichen müssen. Daß die Uebertragung auch im Uebrigen frei ist, versteht sich von selbst. Was diesem Machwerke aber vor allem fehlt, ist der Shakespeare'sche Geist und jeder poetische Schwung überhaupt.

Erst 30 Jahre später erschien in finnischer Sprache eine wirkliche Shakespeare-Uebersetzung, und zwar wieder von Macbeth. Der Uebersetzer, Assessor K. Slöör, hatte sie auf Antrieb und Kosten der finnischen Literaturgesellschaft zu dem in Helsingfors gefeierten Shakespeare-Jubiläum 1864 herausgegeben.

Und zu diesem Erstlingsversuche ließ eine Fortsetzung noch 15 Jahre auf sich warten, bis die finnische Literaturgesellschaft das Glück hatte, einen Mann zu finden, welcher zu dieser schwierigen Aufgabe nicht nur die Befähigung besaß, sondern auch seine ganze Zeit ihr widmen konnte. Es war Mag. Paavo (Paul) Cajander, als lyrischer Dichter einer der ausgezeichnetsten in der neueren

finnischen Literatur. Von seiner Shakespeare-Uebersetzung sind bis jetzt erschienen: I. Hamlet, 1879. — II. Romeo und Julia, 1881. — III. Der Kaufmann von Venedig, 1882. — IV. König Lear, 1883. — V. Julius Caesar, 1884. — VI. Othello, 1884. — VII. Macbeth, 1885. — VIII. Coriolanus, 1887.

Welche Schwierigkeiten ein finnischer Shakespeare-Uebersetzer zu überwinden hat, kann sich nur derjenige vorstellen, welcher die Grundverschiedenheit der analytischen englischen und der synthetischen finnischen Sprache in's Auge faßt. Die vollklingende finnische Sprache mit ihren mannigfachen Endungen, durch welche sie fast alle Verhältnisse des Satzes ausdrückt, ist ganz und gar für epische Breite angelegt, wie sich solche in dem finnischen National-Epos Kalevala bekundet. Doch kann sie eben durch diese ihre rein synthetische Natur ihre Sätze auch auf das Kürzeste und Knappste des Ausdrucks zusammenziehen. Mit einiger Gewandtheit so gebraucht, erhält der finnische Ausdruck eine ungewöhnliche Kraft, ohne daß das Plastische der Sprache daran zu leiden hätte.

Unser finnischer Shakespeare-Uebersetzer hat es recht verstanden, die einsilbigen Worte und kurzen Wendungen der englischen Sprache mit ausdrucksvollen finnischen Worten und kraftvoll zusammengezogenen Sätzen wiederzugeben, ohne dem finnischen Sprachgebrauche irgendwie Gewalt zu thun. Die Satzfolge bei ihm ist natürlich und fließend, und den poetischen Schwung des Originals, den echt Shakespeare'schen Geist hat er mit feinem Gefühle an jeder Stelle beibehalten verstanden.

Als Hilfsmittel bei seiner Uebersetzung hat Paavo Cajander sowohl die von Schlegel-Tieck, als auch die schwedische von Hagberg benutzt und die Vorzüge beider zu vereinigen versucht. Das ist ihm auch dermaßen geglückt, daß seine Uebersetzung ohne Ueberschätzung zu den besten gerechnet werden kann. An Kraft im Ausdruck steht sie keiner nach und an Worttreue auf gleichem Fuße mit der deutschen und der darin auch besonders gerühmten von Hagberg. Es gibt sogar Stellen, wo die finnische wortgetreuer als die deutsche ist, z. B. in Romeo und Julia I, 2:

She is the hopefull lady of my earth

finnisch ganz wortgetreu:

Hän toivosa on ruhtinatar maani.

deutsch: Mir blieb nur dieses hoffnungsvolle Kind.

Daß es wieder andere Stellen giebt, wo die deutsche Uebersetzung wortgetreuer als die finnische ist, versteht sich von selbst, wenn man die Sprachverwandtschaft des Englischen und Deutschen in Betracht nimmt.

Im Versmaße folgt der finnische Uebersetzer dem Originale sehr gewissenhaft Zeile für Zeile. Sogar da, wo der Dichter abgekürzte oder ausgedehnte Verse gebraucht, ist unser Uebersetzer ihm treu geblieben.

Dasselbe gewissenhafte Verfahren zeigt sich in der Vollständigkeit der Uebersetzung. In Romeo und Julia z. B. ist sowohl das Vorspiel als der Chor am Ende des ersten Actes übersetzt worden. Vom ganzen Stücke ist nur ein Lied von Mercutio (II, 2), dessen Pointe auf der Aehnlichkeit zweier englischer Worte beruht, weggelassen.

Was sonst die Wortspiele und Witze betrifft, so sind sie von dem finnischen Uebersetzer sehr glücklich übertragen. Er hat, ungeachtet der großen sprachlichen Verschiedenheit, Stellen übersetzt, die eine von den obengenannten be-

rühmten Uebersetzungen ignoriert haben, ja manchmal sogar solche, wo beide Uebersetzungen eine Lücke haben, z. B. in Romeo und Julia I, 4 beim Wortspiele zwischen Romeo und Mercutio, welches sich auf die englischen Worte 'single' und 'singular', 'sole' und 'solely' gründet. Leider läßt sich dies dem deutschen Leser durch Zitieren der fremdsprachigen Uebersetzung nicht beweisen.

Dieselbe Rücksicht hindert den Berichterstatter, sonstige Proben der wohlklingenden und gediegenen Uebersetzung zu geben. Nur eine Bemerkung möge noch gestattet sein. Ogleich die Sprache des Uebersetzers eine überaus reiche ist, gebraucht er keine veralteten Worte und Ausdrücke. Dadurch geht natürlich das Gefühl des Alterthümlichen, welches der englische Shakespeare-Leser empfindet, für den finnischen Leser verloren. Ob es aber ein Nachtheil oder eher ein Vortheil ist, bleibe dahingestellt.

Von den Shakespeare-Uebersetzungen Paavo Cajanders sind am finnischen Theater, bestehend seit 1869, aufgeführt: Hamlet, Romeo und Julia, Der Kaufmann von Venedig, König Lear und Macbeth.

K. Krohn.

Hamlet, Prince of Denmark, by William Shakespeare. With Introduction, Emendations, Notes, and Appendix by David Maclachlan, M. A. London, Reeves and Turner, 1888. XXIII u. 175 S. 8^o.

Nach S. III hat den Verf. dreierlei zur Veröffentlichung des Buches bewogen. Zunächst war es ihm darum zu thun, den Grafen Essex als das Vorbild von Shakespeare's Hamlet nachzuweisen. Zweitens wollte er, soweit dies möglich, den Text des Spieles so herstellen, wie er aus des Dichters Feder geflossen. Endlich sollten einige Stellen erklärt werden, die bisher allen Deutungsversuchen widerstanden hätten.

Daß der Graf Essex Sh. zum Hamlet gesessen, haben, was der Verf. nicht zu wissen scheint, auch schon Andere vor ihm behauptet und zum Theil eingehender zu begründen gesucht, als er (s. besonders Isaac, Jahrbuch XIV 280 ff.). Ich kann mich von der Berechtigung dieser Annahme nicht überzeugen.

Was die textkritische Seite anlangt, so sind der Stellen, für welche der Verf. eine Besserung gefunden zu haben glaubt, nicht so viele, daß darum der Abdruck des ganzen Stückes nothwendig gewesen wäre. I, 1, 115 ff. (der Verf. zitiert nach der Ausgabe für die Clarendon Press: ich füge die Zählung der Globe Edition in Klammern hinzu, wo diese abweicht) wird vorgeschlagen (Antiqua hebt die Aenderungen hervor):

and the sheeted dead
Did squeal and gibber in the Roman streets
As stars with trains of fire; and dews of blood
Did fester in the sun.

Die Aenderung *squeal* statt des überlieferten *squeak* beruht auf Cæsar II, 2, 24 *And ghosts did shriek and squeal about the streets*. Natürlich hätte Sh. im Hamlet *squeal* schreiben können; allein das giebt noch keine Berechtigung, es in den Text zu setzen. Der Verf. wendet gegen *squeak* ein: 'This word moves a smile of contempt, a feeling at war with the impression intended to be produced.' Er vergißt da, daß die Bedeutungen sich ändern, und daß das Sprachgefühl

eines heutigen Engländers sich mit dem eines Zeitgenossen Sh.'s durchaus nicht deckt. Man vgl. Wright's Anmerkung zu Richard III. I, 4, 54, wo die Quartausgaben lesen *he squeak'd out aloud*, die Folio-Ausgaben *shrieked*. Der weitere Einfall des Verfassers, *As stars with trains of fire* zum vorhergehenden zu ziehen, scheint mir ebenfalls verfehlt. Er ist auch auf diesen durch eine Stelle im Cæsar gebracht worden I, 3, 24 f. *they saw Men all in fire walk up and down the streets*. Allein hätte Sh. die in den Straßen herumirrenden Todten mit Schweifsternen vergleichen wollen, so hätte er gewiß andere Prädikate gewählt, als *squeak* und *gibber*. Auch ist zu beachten, daß Plutarch von einem sehr hellen Kometen berichtet, der nach Cæsar's Ermordung sieben Nächte lang sichtbar war (Jahrbuch XV 436). Ebenso wird *Disasters*, wofür der Verf. *Did fester* schreibt, durch Plutarch's *Also the brightnes of the sun was darkened* (s. a. a. O.) geschützt.

Auch die zweite Konjektur des Verfassers ist nach meiner Ansicht unannehmbar. Es handelt sich um I, 3, 75:

*And they in France of the best rank and station
Are of a most select and generous chief in that.*

Der Verf. meint, daß die hervorgehobenen drei Wörter eine Entstellung des Setzers seien statt *famost*, wie Sh. geschrieben habe: er setzt daher *famoused* in den Text. Dieses Wort ist einmal bei Sh. überliefert: Son. 25, 9 heißt es *The painefull warriar famoused for worth* (so st. *fight*) in der Ausgabe von 1609. Wie sich der Verf. die Konstruktion der Hamletstelle denkt, darüber äußert er sich mit keinem Wort. Soll *famoused* adverbial zu *select and generous* gefaßt werden oder aber adjektivisch? In keinem Falle wäre der Ausdruck besonders geschickt.

Die dritte Aenderung betrifft I, 3, 133:

*I would not, in plain terms, from this time forth,
Have you so slander any moment leisure.*

Der Verf. nennt *moment* sinnlos und ersetzt *any moment* durch *an innocent*, ohne zu bedenken, daß er damit den Rhythmus verdirbt, da man doch nicht *innocent* betonen darf. Auch scheint mir das Beiwort *innocent* bei *leisure* trotz dessen, was der Verf. zu seiner Rechtfertigung sagt, nicht passend. Wer *moment* für unmöglich hält (vgl. aber Abbott § 22 und 430), kann ja mit den späteren Quartausgaben *moment's* lesen.

Bei der nächsten Konjektur handelt es sich wieder um eine von den berüchtigtsten Stellen (I, 4, 37):

*the dram of eale
Doth all the noble substance of a doubt.*

Der Verf. nimmt zunächst *eale* = *oil*. Dagegen wäre, wenn hierdurch die Stelle verständlich würde, nichts zu sagen. Freilich, was er zur Rechtfertigung der Form *eale* beibringt, ist abzuweisen. Er geht aus von den Parallelen *move meve*, *prove preve*, *doom deme*, *lose lese*, *poise peise*, *you ye*, *thou thee*. Allein hier ist ganz Ungleichartiges durcheinander geworfen. Zunächst muß man die beiden letzten Paare ausscheiden; denn *you* und *thou* sind ebenso wenig Zwillingsformen von *ye* und *thee*, als etwa im Deutschen 'euch' und 'du' Zwillingsformen von 'ihr' und 'dir' oder 'dich' sind. Auch *doom* und *deme* (jetzt *deem*) gehören nicht hierher, da sie ebenso verschieden gebildet sind, wie z. B. unser 'zahlen'

und 'zählen'. Unter dem, was noch übrig bleibt, beruhen *move* und *prove* einerseits, sowie *meve* und *preve* (vgl. ne. *reprieve*) andererseits, auf Accentuationsunterschieden im Altfranzösischen, *poise* und *peise* aber auf verschiedenen Stadien der Entwicklung in demselben, während *lose* und *lese* (*leese* Sh. Son. 5, 14) in englisch-dialektischer Abweichung ihren Grund haben. Keinem der vom Verf. berührten Fälle wäre das Verhältniß zwischen *eale* und *oil* sei es lautlich, sei es historisch gleich. Der Verf. hätte *eale* einfach als die Fortsetzung des me. und ae. *ele* 'Öl' = lat. *oleum* erklären sollen, während *oil* durch das Französische durchgegangen ist. Der späteste me. Beleg für *ele* scheint zwar bei William von Shoreham vorzukommen, allein, da das Verb *anele* von Zeitgenossen Shakespeare's gebraucht wird und er selbst Hamlet I, 5, 77 *unanel'd* hat, so könnte man des Verfassers Gleichsetzung von *eale* mit *oil*, wie gesagt, zustimmen, wenn dadurch der Stelle geholfen würde. Das ist aber leider keineswegs der Fall, vielmehr hält der Verf. außerdem die Aenderung von *all* in *ail* für nothwendig. Er ist überzeugt, daß Sh. hier ein der Papierbereitung entlehntes Bild anwende, bei welcher damals Oel, Fett und dgl., was man eben alles unter dem Ausdruck *eale* zusammengefaßt habe, besonders schädlich gewesen sei. Die Zuhörer, meint er, mußten das Bild verstehn, da eine Papiermühle in Dartford bestand, die Churchyard 1588 in einem langen Gedichte besungen hat. Allein mochte diese Mühle auch noch so bekannt sein, Shakespeare hätte hier doch andeuten müssen, daß er bei seinem Bilde an die Verfertigung von Papier dachte. Außerdem muß der Verf. annehmen, daß der Dichter hier *to ail* in einem sonst gar nicht nachweisbaren Sinne = *to degenerate* brauche. Endlich ist gar nicht zu sagen, wie denn *of a doubt* zu verstehn sei.

I, 5, 56 schreibt der Verf.:

*So lust, though to a radiant angel link'd,
Will mate itself in a celestial bed
And prey on garbage.*

Für *mate* haben die Folioausgaben *sate*, die erste Quarto *fate*, die übrigen *sort*: die meisten neueren Kritiker entscheiden sich für *sate*. Der Verf. aber meint: '*To predicate of satiety that it will prey on garbage, is a contradiction in terms so gross as makes a bull*'. Aehnlich hat sich schon Tschischwitz vor zwanzig Jahren ausgesprochen: '*Sate itself* läßt sich mit *prey on garbage* auch physiologisch gar nicht rechtfertigen'. Beide Gelehrte haben die Parallelstelle Othello I, 3, 356 übersehen: *She must change for youth: when she is sated with his body, she will find the error of her choice: she must have change, she must*. Nach meiner Ansicht wäre in der Hamletstelle *And prey on garbage* gar nicht verständlich, wenn nicht *sate* oder etwas Sinnverwandtes vorherginge. Endlich wäre das vom Herausgeber vorgeschlagene *mate* nicht bestimmt genug.

Während die bisher besprochenen Aenderungen gleich in den Text aufgenommen worden sind, wird für III, 1, 58 eine Besserung nur in der Fußnote gegeben. Es soll gelesen werden:

*Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The flings and arrows of outrageous fortune.*

Die alten Ausgaben haben *slings*, und dieser Ausdruck ist als der bestimmtere weit bezeichnender.

III, 4, 166 (Globe 169) ergänzt der Herausgeber:

And either pall the devil, or throw him out.

Er sagt nicht, in welcher Bedeutung er das in die Lücke der Ueberlieferung gesetzte Wort *pall* nehmen will; wohl in der von 'schwächen'. Er geht bei seiner Ergänzung von der Annahme aus, daß die früheren Verbesserer mit Unrecht *the devil* persönlich gefaßt hätten: ich glaube aber, daß sie daran sehr recht gethan haben.

V, 1, 9 schreibt der Verf. *see offydeny* st. des *se offendendo* in der Folio und des *so offended* in der zweiten und in den folgenden Quart-Ausgaben. Er hält eine Entstellung des Lateinischen für nöthig, aber der Spaß soll doch offenbar darin liegen, daß der Clown *offendendo* st. *defendendo* braucht. Eine Entstellung des Ausdrucks würde den Witz unverständlich machen.

Endlich wird V, 2, 256 (Globe 283) und 310 (Globe 337) das auch sonst bezugte *union* der Folio willkürlich in die lateinische Form *unio* verwandelt.

Dies sind alle Aenderungen des Verfassers, falls ich nichts übersehen habe. Außerdem hat er einige Stellen, die nur in den Folio-Ausgaben stehn (II, 2, 316 [Globe 336] *the clown — sere*; IV, 3, 42 [Globe 45] *With fiery quickness*; IV, 5, 156—158 [Globe 161—163] *Nature — loves*; V, 2, 57 *Why, man, they did make love to this employment*), als unshakespearisch in eckige Klammern geschlossen, ein Verfahren, über dessen Berechtigung sich streiten läßt.

Auf die wenigen selbständigen Erklärungen des Herausgebers einzugehn, würde zu weit führen. Sie bringen Einzelnes, was erwägenswerth ist, bei: aber als geradezu schlagend wüßte ich keine zu bezeichnen.

Berlin.

Julius Zupitza.

Arden of Feversham. Revised and edited with Introduction and Notes by Karl Warnke and Ludwig Proescholdt, Halle, Niemeyer, 1888 (Pseudo-Shakespearean Plays. V). XXVII und 86 S. gro 8°.

Dieses neue Heft der Sammlung pseudoshakespearescher Stücke schließt sich den vier vorangegangenen (s. Jahrbuch XIX, 307. XX, 283. XXI, 280. XXII, 235. XXIII, 298) würdig an. Das Drama 'Arden of Feversham' ist nicht nur deshalb anziehend, weil es Shakespeare zugeschrieben worden ist, sondern auch als ein frühes Beispiel des bürgerlichen Trauerspiels, wie es denn auch noch im 18. Jahrhundert der Erneuerer dieser Gattung, George Lillo, einer Umarbeitung unterworfen hat. Die erste Ausgabe (A) erschien 1592: von dieser ist die zweite (B) 1599, von der zweiten wieder die dritte (C) 1633 abgedruckt worden. Da ein weiterer alter Druck ebenso wenig wie eine Handschrift des Dramas bekannt ist, muß A die alleinige Grundlage eines kritischen Textes bilden. Auf A beruht auch denn die erste neuere Ausgabe des Stückes, die von einem Buchhändler in Feversham, Jacob, herrührt (1770), die beiden nächstfolgenden aber, nämlich die von Tyrrell (1851) und die von Delius (1855), gehn nur auf die Jacob'sche zurück. Erst für Bullen's Ausgabe vom Jahre 1887 ist wieder A selbst benutzt, außerdem sind aber hier auch die übrigen alten und neuen Drucke berücksichtigt, sowie auch einige Erläuterungen beigelegt. Trotzdem war ein Neudruck nicht überflüssig, da von Bullen's Ausgabe nur 250 Exemplare gedruckt worden sind und ein Fortschritt über sie hinaus auch jetzt schon möglich war. Die Einrichtung der Ausgabe von Warnke und Proescholdt ist die gleiche, wie in den früheren Heften. Die alte Orthographie ist mit Recht beibehalten, aber offenbare Fehler von A gleich im Texte verbessert. Unter dem Texte steht die

Varia lectio, der aber auch gelegentlich kurze Erklärungen oder textkritische und metrische Bemerkungen eingereiht sind: längere Erläuterungen stehn hinter dem Text. Die Einleitung giebt Auskunft über die früheren Ausgaben und bringt einen Abdruck der Quelle (Holinshed's Chronik zum Jahre 1552), sowie eine Zurückweisung der zum Theil von Lokalpatriotismus eingegebenen Ansicht Jacob's, daß Shakespeare der Verfasser gewesen sei. Die Leistung von Warnke und Proescholdt verdient warmes Lob.

Zu ein paar Stellen seien mir Bemerkungen gestattet. I, 59 lesen alle alten Ausgaben *Had I beene wake, you had not rise so soone*. Für *rise* haben Tyrrell *rose*, Delius *ris* geschrieben. Auch W. und P. halten *rise* für unrichtig und meinen, daß an seinem Vorkommen in diesem Verse *ryse*, das im vorhergehenden stehe, schuld sei: 'ris (?) and rose (*part.*)', fügen sie hinzu, 'are not to be met with in Shakespeare'. Deshalb schreiben sie *risen*. Es ist nun zunächst zu bemerken, daß bei Sh., wenn auch nicht das einfache *rose*, so doch das zusammengesetzte *arose* als Participium vorkommt (Errors 5, 388 *And thereupon these errors are arose*). Sodann verweise ich auf das 19. Kapitel von Ben Jonson's Grammatik (ed. Gifford, 1869, S. 731; vgl. auch Koch's Grammatik 1, 295), wo als Formen des Participiums von *to rise* angeführt werden: *ris, rise, risen*. Die von Delius gesetzte Form ist also an sich richtig; aber freilich ein Grund *rise* zu ändern ist überhaupt nicht vorhanden.

In der Anmerkung zu I, 151 *he and Sue is sure* wird S. 80 wegen der Bedeutung von *sure* 'verlobt' auf eine Stelle bei Sh. verwiesen. Unser Drama bietet aber selbst noch einen zweiten Beleg V, 1, 43 *And this night shal thou and Susan be made sure*.

I, 192 bieten alle alten Ausgaben *I lockt the in my closet*, ebenso alle III, 5, 99 *till now I knew the not* und IV, 4, 147 wenigstens A *I pray the, gentle Francklin*. Da an sich gegen die Schreibung *the* ebensowenig einzuwenden ist, als gegen die Schreibung *me*, so scheint mir an jenen Stellen eine Aenderung des *the* zu *thee* nicht nöthig. Umgekehrt ist *thee* als Artikel III, 2, 62 (*Watch thee out-comming ABC*) zu lassen.

I, 214 lesen AB *So list the Sailer to the Marmajds song*, W. und Pr. aber mit C *lists*. Ich halte *list* für eine alterthümliche synkopierte Form = me. *list*, ae. *hlyst=hlysted*. Sehr häufig kommt so *list* = ae. *lyst, lysted* bei Shakespeare (s. Schmidts Sh.-Lex. 658) und seinen Zeitgenossen vor (z. B. Spenser F. Q. 2, 7, 19 *Me list not (said the Elfin knight) reccave Thing offred, till I know it well be got*).

I, 353 würde ich *Were too confirme the rumour*, wie A schreibt, lassen, da *too* und *to* in jener Zeit noch nicht geschieden wurden. Vgl. das häufige *too blame* bei Sh. (Lummert, Orthographie der ersten Folio-Ausgabe S. 22; Abbott § 73).

I, 633 scheint mir ein bisher nicht bemerkter Fehler zu stecken. Der Maler Clarke versteht es, ein Kreuzifix so anzustreichen, daß der Beschauer erblindet und erstickt. Auf die Frage, wie er denn, ohne sich selbst zu schaden, daran arbeiten könne, erwidert er:

*I fasten on my spectacles so close
As nothing can any way offend my sight;
Then, as I put a leafe within my nose,
So put I rubarbe to auoid the smell,
And softly as another worke I paint.*

Hier ist doch *softly* 'sachte, ruhig' nicht das bezeichnende Wort. Ich vermute dafür *safely*. Umgekehrt hat sich Hamlet IV, 4, 8 für das richtige *softly* der zweiten und der folgenden Quartausgaben (*Goe softly on*) in den Foliotext *safely* eingeschlichen.

Zu II, 1, 54 *A watchet sattin doublet all to torne* wird S. 82 unter Hinweis auf Abbott *all to* durch *altogether* erklärt. Nun muß ja zugegeben werden, daß manchen Schriftstellern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits das Verständnis für *all to* abhanden gekommen ist, so daß sie es im Sinne von *altogether* brauchen. Aber für den Verfasser unseres Dramas folgt dies aus unserer Stelle keineswegs: hier hindert nichts, *all* = *altogether* und *to-torne* = zerrissen zu nehmen.

II, 2, 99 haben W. und P. ebenso wie ihre unmittelbaren Vorgänger eine unnötige Konjektur von Jacob aufgenommen. Alle alten Ausgaben lesen:

*Why, this would steale soft-melled cowardice,
With which Black Will was neuer tainted with.*

Jacob hat für *with* am Ende des zweiten Verses *yet* geschrieben. Allein es finden sich in England Schriftsteller von der ältesten Zeit an bis zur Gegenwart, die eine am Anfang eines Satzes gebrauchte Präposition am Ende desselben wiederholen oder durch eine sinnverwandte ersetzen. Vgl. Mätzner II³ 520; Koch II § 485; meine Anmerkung zu Guy 2906 und 10382 f; Abbott § 407; Alex. Schmidt zu Coriol. II, 1, 18; Sohrauer, Kleine Beiträge zur ae. Grammatik S. 34, § 25. Aus der Gegenwart zitiere ich Mrs. Oliphant, *The Last of the Mortimers* (Tauchnitz) 1, 231 *In a peremptory tone, to which nobody could be less used to than she was*; F. Anstey, *Vice Versâ* (Asher) 133 *The position in which a gentleman . . . would prefer to be found in*; Hume, *The Mystery of a Hansom Cab* (London) 175 *To whom does your suspicion point to?*

III, 1, 13 steckt ohne allen Zweifel ein Fehler:

*And reprehension makes her vice to grow
As Hydraes head that perisht by decay.*

W. und P. haben *plenisht* für *perisht* geschrieben. Mir scheint aber *plenish* für diese Stelle nicht zu passen. Es könnte doch nur, wie *replenish* als Intrans. (s. Webster), bedeuten *to recover former fulness*, während sich hier wegen des vorhergehenden *to grow* eine Andeutung auf die Sage finden muß, daß der Hydra für einen abgeschlagenen Kopf zwei neue wuchsen. Sonach scheint mir Delius' auch von Bullen angenommene Konjektur *flourisht* ansprechender, obgleich dies wohl auch nicht die ursprüngliche Lesart ist.

III, 1, 14 schreiben W. und P.:

Her faultts, me thinks, are painted in my face.

Die alten Ausgaben haben alle *me think*, und dies braucht man nicht zu ändern, da die 3. Pers. Sing. Präs. Ind. dieses Verbums schon seit me. Zeit (s. Anzeiger für deutsches Alterthum III, 101) häufig ohne *th* oder *s* bleibt. Abbott § 297 führt an, daß *methink* bei Chapman vorkomme; vergl. ferner Gammer Gurton's Needle bei Dodsley-Hazlitt 3,186 *Tib, me think, at his elbow almost as merry maketh* und Paynter bei Delius Sh. I³ 437 *Madame, me thinke that ye be one upon whom fortune doeth frowne so well as upon me.*

III, 3, 10 lesen die beiden ersten Drucke:

Euen there, me thoughts, a gentle slumber tooke me.

W. und P. schreiben *me thought*. Allein *me thoughts* ist zu lassen als eine auch sonst zu belegende Analogiebildung nach *methinks*. Bei Sh. ist sie im Wintermärchen und in Richard III überliefert (s. Alex. Schmidt, Sh.-Lex. s. v., Abbott § 297, Wright zu R III 1, 4, 9. 24. 58).

Mit Recht haben W. und P. III, 4, 21

Why now, Greene, tis better now nor ere it was

ungeändert gelassen, während Jacob, Tyrrell und Delius *than* für *nor* geschrieben haben. Ein anderes Beispiel für diesen Gebrauch von *nor* hatten W. und P. nach S. 84 nicht zur Hand. Ich verweise auf Koch II § 538 und meinen Zusatz.

III, 5, 12 und V, 1, 172 braucht bei *Thought* und *Althought*, wie A liest, das *t* nicht gestrichen zu werden, da auch im Mittelenglischen öfter *t* an auslautendes *gh* tritt.

IV, 1, 100 kommt *to asunder* vor. S. 85 erklären die Herausgeber, daß sie für dieses Verb keinen weiteren Beleg kennen. Ich verweise auf Murray.

V, 4, 88 ist in allen drei alten Drucken *harebraine man* überliefert. Es läßt sich wohl durch Hinweis auf *laurel victory* und ähnliche Ausdrücke bei Abbott § 430 schützen.

V, 4, 95 *And me vnhappy* scheint mir unrichtig: der Anschluß ans vorhergehende durch *And* wäre sehr ungeschickt. Delius hat *Aye* für *And* geschrieben: vielleicht hieß es ursprünglich *Ah*; vgl. 103 *ah me accurst*.

Berlin.

Julius Zupitza.

Carl Philips, Lokalfärbung in Shakespeare's Dramen. (Erster Theil) [1887]. 32 S. gr. 4^o. (Zweiter Theil) [1888]. 31 S. gr. 4^o (Jahresbericht der Höheren Bürgerschule der Stadt Köln).

Der Verf. hat sich nach I, 5 die Aufgabe gestellt, bei einzelnen Shakespeare'schen Dramen zu untersuchen, „ob eine einheitliche Lokalfärbung darin vorhanden ist; in welchem Verhältnisse diese äußere Staffage zu den Charakteren und Gefühlsstimmungen der handelnden Personen und zu der Handlung selbst steht; und endlich, aber nur nebensächlich, wie fern das Landschaftskolorit mit dem geographisch gegebenen Schauplatze übereinstimmt“. Nach S. 6 f. sind mit Rücksicht auf die Lokalfärbung vier Gruppen zu unterscheiden, die zugleich auch chronologische Geltung haben. Die Dramen der Jugendperiode zeigen „lyrisch-romantische Lokalfärbung“. In denen der Uebergangsperiode ist das Kolorit „kühler, nüchterner, selbst realistisch abstoßend“. Der dritten Periode, in welcher die großen Trauerspiele entstanden sind, ist „dramatische Naturbehandlung“ eigen. Die letzten Dramen endlich haben „idyllische Lokalfärbung“. Im ersten Theil werden Romeo und Julie aus der ersten, Was Ihr wollt und Maß für Maß aus der zweiten und Antonius und Cleopatra aus der dritten Periode behandelt. Der 2. Theil beschäftigt sich, abgesehen von einer Betrachtung der Lokalfärbung in den Quellen der im ersten besprochenen Werke, mit dem Titus Andronicus aus der „Lehrlingszeit“ des Dichters und mit König Lear. Einem dritten Theil ist die Untersuchung eines Stückes der letzten Periode vorbehalten.

Der Verf. hat alles, was die erwähnten Dramen für seinen Zweck bieten, fleißig zusammengetragen. Mitunter hat sein Verfahren freilich etwas Gesuchtes.

So heißt es I, 22 in Beziehung auf Maß für Maß: „An Stelle der Sonne sind die Fackeln getreten, um in die Winkel des moralischen Schmutzes hineinzu leuchten (I, 1, 33).“ Der angezogene Vers (*Heaven doth with us as we with torches do, Not light them for themselves*) hat nicht die geringste Beziehung zur „Lokalfärbung“. Ebenda wird S. 23 von den Sperlingen „in dem braunen Züchtlingsjäckchen“ (III, 2, 185) und von Juliens Mitgift „in ihrer Angehörigen Verschuß“ (I, 2, 155) gesprochen als für das „Kerkerstück“ bezeichnend. II, 26, heißt es: „Auch hat der blöde Tom nicht bloß gelernt, den Teufel zu fliehen, sondern auch „Ungeziefer zu tödten“ (III, 4, 164), von dem es in König Lear's Reiche überall, in Sümpfen, in Gräben, in der Luft und auf und unter der Erde zu wimmeln scheint“. Allein das *vermin* Tom's soll gewiß nicht „die rauhe Seite eines erst halb der Kultur erschlossenen, annoch unwirtlichen Landes“ hervorheben, sondern ist in einem beschränkten Sinne gemeint, den auch unser „Ungeziefer“ vorzugsweise hat.

Lammas-tide (Romeo I, 3, 15) will der Verf. I, 9 als „Johannisfest“, II, 4 Anm. dagegen als „Frohleichnamfest“ nehmen. Aber der englische Kalender hat mit Lammas ohne Zweifel immer den 1. August bezeichnet. Vgl. Menologium 138 ff. *bringed Águstus yrmenþéodum hláfmæssan dæg* und Orosius (ed. Sweet) 246, 16 f. *þæt wæs on þære tide calendas Águstus ond on þém dæge, þe wé hátad hláfmæsse*. — Die Behauptung I, 17, daß „die erste Folio-Ausgabe . . . bereits die Angabe des Schauplatzes im Allgemeinen . . . bringt“, beruht auf einem Irrthum. — Von einem *Sir Lucy* (II, 10) dürfte der Verf. nur reden, wenn Lucy Vorname wäre: er meint *Sir Thomas Lucy*.

Berlin.

Julius Zupitza.

Stratford-upon-Avon Note Books. No. 1. Shakespearean Extracts from "Edward Pudsey's Booke" Temp. Q. Elizabeth & K. James I., which include some from an unknown play by William Shakespeare. Also a few unpublished records of the Shakespeares of Snitterfield and Wroxall preserved in the Public Record Office. Collected by Richard Savage, Secretary and Librarian, Shakespeare's Birthplace. Printed and published at Stratford-upon-Avon by John Smith. London: Simpkin and Marshall [ohne Jahr (1888)]. XII und 83 S. 8^o.

Edward Pudsey's Buch *contains copies of old poems, subjects of history and religion, with extracts from the works of the old classical and mediæval dramatic and other authors* (S. V). Nach den Schriftzügen zu urtheilen, ist die Hs. am Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden: für diese Annahme spricht auch der Umstand, daß die letzte Seite eine Notiz vom 18. Oktober 1615 und die vorletzte eine vom 22. Oktober 1616 enthält (S. V). Wie der Herausgeber (S. VI) nachweist, wird von der Corporation von Sutton Coldfield (vgl. 1 H. IV, 4, 2, 3) im Jahre 1604 Langley Mill Pool einem Edward Pudsey, Esq., für immer überlassen. Dieser ist wohl mit dem Schreiber des Buches eine Person.

Der Herausgeber hat nun geglaubt, in dieser Handschrift sechs Auszüge aus einem bisher unbekanntem Stücke Shakespeare's, *Irus*, gefunden zu haben. Ueber der Seite nämlich, auf welcher diese Auszüge zwischen solchen aus *Merchaunt of Ve. Shakspear* und *Every man out of his humour. Johnson* stehn, befindet sich die Ueberschrift *Pl. Shakesp. Joh.* Hieraus glaubte Savage fol-

gern zu müssen, daß Pudsey den Irus als von Shakespeare herrührend bezeichnen wollte. Auch schienen ihm einige von den Auszügen *an unmistakable Shakespearean ring* zu haben (S. IX). Allein Savage hat sich geirrt. P. A. Daniel, (s. Academy vom 6. Oktober 1888 S. 224^c) hat gesehen, daß die ersten fünf jener Zitate George Chapman's zuerst 1598 gedrucktem *Blind Beggar of Alexandria* entlehnt sind, dessen Hauptperson Cleanthes u. a. in der Gestalt des blinden Bettlers Irus auftritt. Das sechste Zitat mit dem Stichwort *Anger* lautet (S. 7): *An angry man ys lyke one that is troubled with the gowt so tender that he cryes out before hee bee toucht.* Woher es stammt, ist noch zu ermitteln: es Shakespeare zuzuschreiben wird wohl auch Savage jetzt nicht mehr Lust haben.

Außer aus dem Kaufmann von Venedig hat Pudsey noch aus sechs Stücken Shakespeare's Auszüge gemacht, nämlich Titus Andronicus, Romeo und Julie, Richard II., Richard III., Viel Lärm um nichts und Hamlet. Savage hat sie alle genau nach der Handschrift mitgetheilt und die entsprechenden Stellen in den Quart-Ausgaben und der ersten Folio beigefügt. Er ist aber der Ansicht, daß Pudsey bei seinem lebhaften Interesse für die Literatur mit Shakespeare persönlich bekannt gewesen und die Auszüge aus den ihm geliehenen Handschriften des Dichters gemacht haben möchte, als dieser nach seiner endgültigen Rückkehr aus London in der Stille seiner Vaterstadt an eine Gesamtausgabe seiner Werke gedacht habe, die freilich durch seinen frühzeitigen Tod vereitelt worden sei. Allein dagegen spricht doch entschieden der Umstand, daß bei Pudsey nur Stellen aus solchen Werken Shakespeare's zu finden sind, die bei Lebzeiten des Dichters schon in Einzeldrucken vorlagen. Abgesehen von gelegentlichen willkürlichen Aenderungen Pudsey's enthalten sie nichts, was nicht aus einer Quart-Ausgabe entnommen sein könnte. Bei Romeo und Hamlet muß Pudsey die zweite oder eine spätere Quarto vorgelegen haben, da er wiederholt Stellen hat, die in der ersten Quarto jener Stücke fehlen. Aus dem gleichen Grunde ist die Möglichkeit einer Benutzung der ersten Folio-Ausgabe beim Hamlet durchaus ausgeschlossen.

Berlin.

Julius Zupitza.

The Secret Drama of Shakspeare's Sonnets. By Gerald Massey.

London: Kegan Paul, Trench & Co. 1888. VIII und 482 S. 4^o.

Das Buch, das sich in einer Widmung an alle Shakespeareverehrer *a new work on old lines* nennt, hat eine lange Vorgeschichte. Der Verf. ließ zuerst einen Aufsatz im Aprilheft der *Quarterly Review* für 1864 erscheinen. Daraus erwuchs dann ein 1866 erschienenes Buch *Shakspeare's Sonnets never before interpreted*. Von einer zweiten erweiterten Auflage wurden 1872 nur 100 Exemplare gedruckt: hier lautet der Haupttitel *The Secret Drama of Shakspeare's Sonnets unfolded*. Es ist also das neue Buch als eine dritte Auflage zu betrachten, bei welcher freilich die deutsche Literatur über den Gegenstand nur sehr ungenügende Berücksichtigung erfahren hat. Die Ansichten des Verfassers sind den Lesern des Jahrbuchs aus der Besprechung der ersten Auflage (II, 386) und aus der eingehenden Verurtheilung durch den Freiherrn von Friesen (IV, 103 ff.) bekannt (vgl. auch Krauß Jahrbuch XVI, 146). Er hält seine früheren Behauptungen alle im Wesentlichen aufrecht: nur setzt er jetzt den Anfang der *Southampton Sonnets (Personal and Dramatic)*, die nach des Verf. Ueberzeugung der Dichter

Jahrbuch XXIV.

zum Theil in eigener Person an den Grafen von Southampton gerichtet, zum Theil aber ihm oder seiner Geliebten und nachmaligen Frau Elisabeth Vernon in den Mund gelegt hat, nicht mehr, wie früher, in das Jahr 1592, sondern schon in das Jahr 1590 (S. 71). Ferner nimmt er jetzt bei den *Herbert Sonnets* (127-154) eine rein satirische Absicht an (vgl. S. 258. 260). Unter dem jetzt neu Hinzugekommenen hebe ich des Verfassers Polemik gegen die *Baconianer*, besonders Donnelly, hervor (S. 367—402).

Berlin.

Julius Zupitza.

Die dramatische Technik des Macbeth. Essay von Dr. Max Zerbst. Jena, Mauke, 1888. 26 S. gr. 8°.

An einen Aufsatz von R. Gericke im Jahrbuch VI, 19 ff. anknüpfend, schlägt der Verf. für die Bühnendarstellung des Macbeth die folgende Akteintheilung vor:

- 1) Einleitung und Duncan-Handlung = 1. und 2. Akt in der Folio.
- 2) Banquo-Handlung = 3. Akt, 1.—4. Scene in der Folio.
- 3) Einleitung und Macduff-Handlung = 3. Akt, 5. und 6. Scene und 4. Akt in der Folio.
- 4) Unglück in Macbeth's eigenem Hause und Trugprophezeihungen = 5. Akt in der Folio.

Mit Recht wird der kunstvolle Aufbau des Dramas hervorgehoben, der sich besonders deutlich in dem Parallelismus der Einleitung zur Duncan-Handlung (I, 1—4) und derjenigen zur Macduff-Handlung (III, 5. 6 und IV, 1, 2) zeigt. Auch sonst enthält die empfehlenswerthe Schrift manche hübsche Bemerkung.

Berlin.

Julius Zupitza.

Macbeth and Lady Macbeth. An Essay by J. Comyns Carr. London, Bicker & Son, 1889. 39 S. 8°.

Der anspruchslose Aufsatz wendet sich gegen die herkömmliche und auf den englischen Bühnen immer noch übliche Darstellung der Lady Macbeth, nach welcher dieselbe als nordische Furie, als Ueberhexe, als entmenschetes Weib zu denken ist. Vereinzelte Versuche einer Ehrenrettung sind zwar, wie der Verfasser mittheilt, in englischen Zeitschriften gemacht worden (*Fortnightly Review* 1867, *National Review* 1863, *Westminster Review* 1844); allein die Schauspielerinnen gefallen sich immer noch darin, mit der durch die Mrs. Kemble geschaffenen Rolle nach dem Beifall des urtheilslosen Theaterpublikums zu haschen. Hätte aber der Verfasser einen Blick in die deutsche Shakespeare-Literatur geworfen, so würde ihm nicht entgangen sein, daß bereits seit Tieck's Zeiten neben der Goethe'schen Auffassung von dem Charakter der Lady eine andere einhergeht, die der seinigen ziemlich nahe kommt. Ebenso hätte er in M. Carrière und F. A. Leo bis zu einem gewissen Grade Bundesgenossen für seine Ansicht finden können.

Carr's Studie ist mehr eine pathologische als eine ästhetische. Sie sucht nachzuweisen, daß Shakespeare in den beiden Hauptfiguren seiner großen Tragödie die charakteristischen Unterschiede zwischen dem männlichen und dem weiblichen Geschlechte habe verkörpern wollen. Und dieser Nachweis ist vom Verfasser mit unleugbarem Geschicke geführt worden. Er zeigt, wie die Frau,

nachdem einmal der grausame Mordplan in ihr gereift ist, nur noch unter dem Einflusse ihrer aufgeregten Nerven steht, wie sie nur das eine Ziel vor Augen hat, und über der Erreichung desselben ebensowohl alle Hindernisse wie auch die unausbleiblichen Folgen übersieht. Der thatkräftige Mann dagegen überschaut mit klarem Blick nicht nur die Ausführung der That selbst, sondern auch ihre Folgen. Daher scheut er anfangs davor zurück, während die Frau ihn dazu anspornt. Nachdem aber die That einmal ausgeführt ist, übernimmt der Mann die ganze Verantwortung dafür; er schreitet ohne Bedenken von einem Gewaltstreich zum andern, indeß das Weib, sobald es die Tragweite und Erfolglosigkeit des Verbrechens überschaut, unter der Last der Gewissenspein zusammenbricht. Ist es eine männliche Charaktereigenschaft, eine geplante Sache im Voraus zu bedenken, so zeigt sich das weibliche Naturell darin, daß es einer nicht mehr zu ändernden Thatsache grüblerisch nachhängt; und diese Grübeleien treibt die vorher so willensstarke Lady Macbeth in Wahnsinn und Tod, während ihr von Blut triefender Gatte wie ein Held aus diesem Leben scheidet.

Man kann nicht umhin, der Darlegung Carr's eine gewisse beweisende Kraft beizumessen.

Sir Anthony Sherley, the Author of Shakespeare's Plays. By Scott Surtees. London, Henry Gray, 1888. 43 S. 8°.

Die Broschüre des Rev. Scott Surtees ist mir während der Fastnachtstage in die Hände gefallen; wenn ich dieselbe mithin nach dem ersten Durchlesen für einen Fastnachtsscherz gehalten habe, so wird mir das um so weniger verargt werden können, als die Lesewelt noch unter dem frischen Eindruck der wohlgelungenen Persiflage M. Carrières steht, auf welche die ernstesten Männer und die bedeutendsten Zeitschriften 'hereingefallen' sind. Bei näherem Zusehen mußte ich mich aber überzeugen, daß es dem Rev. Scott Surtees um seine Sache Ernst, bitterer Ernst ist. Sir Anthony Sherley ist als Gesandter viel in der Welt herumgekommen; er hat Rom, Persien, Cyprus, Antiochien, Syrakus, Prag, Arabien, Tripolis, Aleppo, Bagdad, Konstantinopel, Portugal und Spanien gesehen; alle diese Städte und Länder werden aber in Shakespeare's Dramen erwähnt; was ist also natürlicher, als daß Sir Anthony Sherley der Verfasser dieser Werke ist? Und hat er nicht Anspruch auf die gesammte Konzeption, so hat er zum wenigsten das Quellenmaterial, das lokale Kolorit geliefert, welches dann eine dramatische Produktivgenossenschaft verwerthet hat. Jedenfalls hat der große Philosoph Bacon die unter Shakespeare's Namen gehenden Dramen ebenso wenig geschrieben, wie der ungebildete Stratford Schauspieler. Wie kann ein Mensch, der sich eine so nichtssagende Grabschrift wählt, ein großer Dramatiker sein? Wie konnte ein solcher aus dem schmutzigen Städtchen Stratford hervorgehen? Wie konnte ein Vater, der seinen Namen nicht zu schreiben vermochte, einen so großen Sohn haben? Sir Anthony Sherley war der Mann; das läßt sich untrüglich nachweisen. Derselbe führte nämlich als Wahlspruch die Worte 'only one'; und beide, *only* wie *one*, spielen eine große Rolle in den sog. Shakespeare'schen Dramen. Nur wagt der Dichter nicht, sie unmittelbar neben einander zu gebrauchen, um seine Anonymität nicht zu gefährden. Um so öfter schreibt er aber *all one*, *all's one* u. dergl. (man vergleiche Sonn. CV, CXXXV, LXXVII). Wer vermöchte sich solchen bindenden Beweisen gegenüber

zu verschließen und immer noch hartnäckig zu behaupten, daß Shakespeare oder Bacon die unsterblichen Dramen verfaßt habe?! — —

Harmlos wie die Sache sich ausnimmt, so hat sie doch leider auch ihre ernste Seite. Wohin soll die Wissenschaft kommen, wenn solcher Unfug weiter um sich greift, wenn Männer, die von kritischer Methode keine Ahnung haben, den Büchermarkt mit ihren Erzeugnissen beschweren? Die englischen Shakespeareforscher scheinen allerdings Herrn Scott Surtees todtschweigen zu wollen; wenigstens bin ich noch in keiner kritischen Zeitschrift einer Anzeige seiner Studie begegnet. Allein er bleibt doch an ihren Rockschoßen hängen, und sie sind so lange für solche und ähnliche Erzeugnisse haftbar, als sie nicht die Gesetze einer gesunden philologischen und ästhetischen Kritik auf dem Gebiete der Shakespeareforschung anerkennen und streng zur Durchführung bringen. Das Dilettantenthum schießt bei uns schon üppig in's Kraut; in England aber treibt es noch kräftigere Blüten.

Shakespeare's naturwissenschaftliche Kenntnisse. Von Wilhelm Stoß. Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung Nr. 43—46 (vom 21. und 28. Oktober, 4. und 11. November 1888).

Zur Frage nach Shakespeare's naturwissenschaftlichen Kenntnissen. Von Walter König (ebd. Nr. 52, vom 23. Dezember 1888).

Die vier erstgenannten Aufsätze füllen in der That eine Lücke in unserer Shakespeareforschung aus; wohl hat man im Einzelnen die botanischen und zoologischen, die medizinischen, physiologischen und psychologischen Kenntnisse des Dichters festzustellen versucht, allein ein Gesamtbild von Shakespeare's Naturauffassung ist bisher von sachkundiger Hand noch nicht entworfen worden. Ein gewisses Verdienst haben sich nach dieser Richtung hin die Anhänger der Bacontheorie erworben, insofern sie auf die in den Shakespeare'schen Dramen zu Tage tretenden naturwissenschaftlichen Kenntnisse hingewiesen haben, obgleich nur zu dem Zwecke, sie als einen Beweis für die Unmöglichkeit der Shakespeare'schen Verfasserschaft auszugeben.

Dr. Stoß verfällt in seinen sonst so verdienstlichen Aufsätzen in den leicht verzeihlichen Fehler, daß er des Guten etwas zu viel thut. Er muthet Shakespeare die tiefgehendsten Kenntnisse in Astronomie, Physik, Meteorologie und Botanik zu; er läßt ihn Gesetze vorausahnen, die erst Jahrzehnte später als gültig anerkannt worden sind. Dabei geht er mit dem Wortlaut einzelner Textstellen nicht vorsichtig genug um, sondern giebt ihnen eine Deutung, die nicht darinnen Liegendes erst hineinträgt. Seine Ausführungen haben daher auch den Widerspruch von fachwissenschaftlicher Seite herausgefordert, und der Aufsatz W. König's bietet ein erwünschtes Korrektiv zu denselben. Jedenfalls haben aber beide Verfasser sich durch ihre von liebevollem Versenken in die Dramen des großen Briten zeugenden Studien den Dank aller Shakespearefreunde verdient. Sie haben Beide unwiderleglich dargethan, daß Shakespeare nicht nur ein aufrichtiger Bewunderer, sondern auch ein scharfsichtiger und feinsinniger Beobachter und ein tiefer Kenner der gesammten Natur war.

Für den philologischen Erklärer der Shakespeare'schen Dramen dürfte interessant sein, daß Dr. Stoß in der vielumstrittenen Blume '*love in idleness*' den

Papaver pyrenaicum erkannt haben will, einen Mohn mit kriechendem Wurzelstock und weißen Blüten, die mit orangeröthen variieren.

Zur Kenntniss der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespeare-Litteratur von Karl Theodor Gaedertz. Mit der ersten authentischen inneren Ansicht des Schwan-Theaters in London und Nachbildung von Lucas Cranach's Pyramus und Thisbe. Bremen, C. Ed. Müller, 1888. 79 S. gr. 8^o.

Das Gaedertz'sche Buch gehört zu den werthvollsten Bereicherungen, welche die Shakespearekunde in jüngerer Zeit erfahren hat. Der unermüdete Forscherfleiß und der feine Spürsinn des Verfassers, die sich schon auf den verschiedensten Gebieten der literarischen Ueberlieferung bewährt haben, fördern in dem vorliegenden Werkchen Beweisstücke zu Tage, die unsere Kenntniß des altenglischen Theaterwesens reichlich vermehren und eine ganze Reihe bisheriger Irrthümer beseitigen. Die Beschreibung des alten Schwantheaters, das man bislang als ein untergeordnetes Haus zu betrachten gewohnt war, wirft ein neues Licht auf die Bedeutung der Bühne für das altenglische Volksleben, und die von Johannes de Witt selbst entworfene Zeichnung des inneren Raumes dieses Theaters ist die älteste und daher werthvollste solche Abbildung, die wir besitzen. Was Gaedertz über die Person des holländischen Gelehrten beibringt, können wir, so interessant es auch ist, hier ebenso gut übergehen, wie Einzelheiten aus der Beschreibung des Schwantheaters, weil eben jeder Freund des Shakespearestudiums nach dem G.'schen Buche selbst prüfen sollte.

Sehr entsprechend ist auch die Hypothese, die Gaedertz über eine neu zu erhoffende Quelle des Pyramus und Thisbe-Zwischenspiels aufstellt. Ein Holzschnitt, der den Tod des Pyramus und der Thisbe darstellt, befindet sich vor einem in Wittenberg erschienenen theologischen Traktat. Derselbe Schnitt mit nur ganz unmerklichen Aenderungen ziert aber auch zwei englische, in Tottels Verlag erschienene Bücher. G. vermuthet nun, daß das wahrscheinlich von Lucas Cranach herrührende Original von Haus aus für ein die Pyramusfabel behandelndes Buch bestimmt war, daß dieses Buch für den Tottel'schen Verlag in's Englische übertragen wurde, und daß diese Uebersetzung die Vorlage Shakespeare's zu seinem Zwischenspiele abgegeben hat. Möchte es doch dem fleißigen Forscher gelingen, durch Auffindung der bisher verschollenen beiden Bücher seine Hypothese zur Gewißheit zu erheben!

Auch was Gaedertz zu Washington Irving's Skizzenbuch beibringt, ist nicht ohne Bezug auf Shakespeare; es beschäftigt sich mit dem Essay über des Dichters Geburtsort und ist, wie das ganze Buch, von hohem Interesse. Wir empfehlen daher dasselbe nochmals unsern Lesern auf das angelegentlichste.

Ludwig Proescholdt.

Das Bedeutendste, was aus Holland über Shakespeare-Literatur zu berichten wäre, ist die Vollendung der Burgersdijk'schen Uebersetzung.

In zwölf stattlichen Oktavbänden liegt seit Dezember 1888 das Ganze in mustergültiger Bearbeitung vor, die Dramen, die Sonette, das Leben des Dichters und sämtliche nothwendige Texterklärungen und Bühnenanweisungen.

Burgersdijk zählt seit Erscheinung seiner Uebersetzungen zu den bekanntesten Schriftstellern Hollands.

In Burgersdijk's Uebersetzung wurden bis jetzt gespielt: Hamlet, Macbeth, Romeo and Juliet, The Merchant of Venice, Richard III, Othello, The Winter's Tale.

Diese Aufführungen besorgte die Königliche Gesellschaft: „Het Nederlandsch Tooneel“ — die einzige Gesellschaft, die in letzter Zeit Shakespeare spielt.

Burgersdijk's Uebersetzung hat sehr viel dazu beigetragen, das Interesse für Shakespeare in weitere Kreise zu tragen.

Im Uebrigen wurde die Shakespeare-Literatur in Holland nicht durch neue Publikationen bereichert, nur eben jetzt erst erschien das folgende Werk:

Shakespeare's Drama in seiner natürlichen Entwicklung dargestellt. Studien über des Dichters Sprache, Zeit, Kunst und Poesie, als Einleitung zu seinen Werken für den gebildeten Leser, von Dr. Timon. Leyden, E. J. Brill, 1889. — XVI u. 610 S.

•