

## Werk

**Titel:** Nachträge zu der im vorigen Bande gedruckten Abhandlung: Der Coupletreim in Shake...

**Autor:** Heuser, Julius

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1894

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0029-0030|log14](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0029-0030|log14)

## Kontakt/Contact

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

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

## Nachträge

zu der im vorigen Bande gedruckten Abhandlung:

### Der Coupletreim in Shakespeare's Dramen.

Von

**Julius Heuser.**

---

#### **The Merchant of Venice.**

III, 2. 312—315.

Streng genommen schließen nicht die beiden Couplets, sondern die folgende reimlose Zeile die Rede der Portia. Es findet sich mehrfach bei Shakespeare, daß Wechsel der Handlung durch Reim mit folgender reimloser Zeile hervorgehoben wird, indem eine in steigender Erregung vorgebrachte Rede in einem Couplet ausklingt und dann mit einer reimlosen Zeile zu dem ruhigen Verlaufe der Handlung zurückkehrt, z. B. Richard III. I, 1. 39—40; Romeo und Julia I, 1. 108—110; Macbeth V, 1. 85—86. Die reimlose Zeile ist häufig unvollständig.

#### **First Part of King Henry the Sixth.**

Berichtigung zu II, 1. 20—21 lies *vicary* statt *vicary*.

Zu 2) IV, 7. 92—93. Das Couplet trägt Reim wegen der in ihm enthaltenen Prophezeiung.

#### **Third Part of King Henry VI.**

Zu 1, b) I, 4. 97—98.

Das Couplet trägt vielleicht absichtlichen Reim; denn es bildet ein abgeschlossenes Ganze und die höhrenden Worte der Königin

Margarethe gegen York sollten vielleicht durch den Reim verstärkt und hervorgehoben werden.

### King Richard III.

Zu 1, a) V, 3. 269 ist zu skandieren:

*Sound drums | and trumps || boldly | and cheer | fully.*

### Troilus and Cressida.

Berichtigung: Z. 26 lies «Prolog» statt «Epilog».

Zu IV, 5. 37—38:

Z. 37: Patr. *Both take and give.*

Cres. *I'll make my match to live.*

bildet durch den Binnenreim ein Couplet für sich. S. Walker will den Reim durch Umstellung von *take* und *give* entfernen. Aber weshalb? Binnenreime finden sich auch sonst bei Shakespeare, z. B. Richard III. II, 4. 13: *Small herbs have grace, great weeds do grow apace*; ib. III, 1. 79: *So wise so young, they say, do ne'er live long*; Henry VIII. I, 4. 22: *Two women placed together makes cold weather*. Auch beim *doggerel rhyme* findet sich dieselbe Erscheinung, z. B. Love's Labour's Lost II, 1. 186 ff. Die fragliche Zeile IV, 5. 37 ist eine Art von *capping verse*, der ja bekanntlich häufig Reim aufweist.

### Romeo and Juliet.

Zu 1, a) I, 1. 108—109 vgl. Nachträge zu Merchant of Venice III, 2. 312—315.

III, 1. 155 ist beachtenswerth als sog. *interjectional line* (Abbott), die den Rhythmus der gereimten Stelle nicht unterbricht:

153 . . . . . *true*

154 *For blood of ours, shed blood of Montague*

*O cousin, cousin!*

155 Prince. *Benvolio, who began this bloody fray?* etc.

Ein treffendes Beispiel hierzu: Romeo und Julia II, 2. 151, wo die Unterbrechung, ohne den Fluß des Verses als 5-Füßlers zu stören, mitten in die Zeile fällt:

Jul. *I do beseech thee —*

Nurse [Within]. *Madam!*

Jul. *By and by, I come: —* etc.

Eingehendes hierüber bei König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q F, LXL

### Timon of Athens.

Zu 1, a) I, 2. 239:

*That are given for 'em. Friendship 's full of dregs:*

Diese Schreibung der Globe Ed. ist nicht richtig.

Entweder ist zu skandieren:

*That are | given fór | them. Friend | ship 's full | of dregs:*

oder:

*That are | given fór 'em. || Frièndship | is full of dregs:*

Aber beide Skansionen sind hart und unharmonisch. Vielleicht ist mit Streichung des überflüssig und bei der anerkannten Textverderbniß als Zusatz erscheinenden *That are* vorzuziehen:

*Given | for them. | Frièndship | is full | of dregs.*

Beide Hemistiche würden dabei mit einem Trochäus beginnen, was durchaus zulässig ist.

Zu III, 5. 38 und 53 sind die auffälligen Betonungen *révenge* und *condemn* zu bemerken; vgl. auch *éxpel* in III, 1. 66. Eingehendes hierüber bei G. König a. a. O. S. 62 ff.

Zu 2) IV, 3. 539:

*To nothing; be men like blasted woods —*

Der Vers ist als *syllable pause line* (K. Elze, Notes on Eliz. Dram. II. Ser. CCLXXVIII. Halle, Max Niemeier, 1884), d. h. als Vers, in dem die Pause (hinter *nothing*) eine Silbe ersetzt, aufzufassen.

Nachzuholen ist die Besprechung einer vielfach behandelten Stelle:

V, 3. 3—4, mit welcher der Timon 70 statt 69 Couplets aufweist. Sie lautet nach der Globe Ed.:

*Timon is dead, who has outstretch'd his span:*

*Some beast rear'd this; there does not live a man.*

Die Frage ist, ob diese Verse als Aufschrift auf Timon's Grabsteine oder als eigene Worte des Soldaten aufzufassen sind. Die FF haben: *Some beast reade this*; Staunton:

Reads. *Timon Is Dead: — who has outstretch'd his span:*

*Some beast — read this; there does not live a man.*

Er denkt sich die Worte: *Timon — least* als den Theil der

Grabschrift, den der Soldat lesen konnte, den Rest als in einer ihm unbekanntem Sprache geschrieben. Theobald (Warburton) conj. *rear'd* für *reade* der F F. Ein anonymes Kritiker schlägt in *Gentleman's Magazine* vol. LX pag. 127 vor *did* statt *reade*; Delius: *made*. Die Herausgeber des *Cambr. Shakespeare* (vol. VII pag. 315, note XVII) neigen sich der Ansicht zu, daß die Worte ursprünglich als Grabschrift beabsichtigt waren, daß der Dichter seine Ansicht geändert haben mag und dabei vergessen hat, das zu streichen, was mit dem Folgenden: *Some beast* etc. nicht in Einklang stand, oder daß der ursprünglich klare Text von einem wenig befähigten Uebersetzer verstümmelt worden ist. Sie fügen hinzu, daß der Schluß des Stückes Zeichen hastiger Arbeit oder Mangels an Geschick trägt, und daß der ungeschickte Nothbehelf des Wachsabdrucks von Shakespeare nicht erfunden, oder, falls er ein vorliegendes Stück bearbeitet haben sollte, schwerlich von ihm angenommen sein kann. Und damit haben sie zweifellos Recht. Man denke sich, ein gewöhnlicher Soldat, der auf der Suche nach Timon nur sein Grab findet, zieht plötzlich Wachs hervor, um von der Grabschrift, die er nicht lesen kann, einen Abdruck zu nehmen. Wie soll man sich nun mit der Reimstelle abfinden? Der Reim spricht zunächst dafür, daß die Verse als Inschrift, nicht als Worte des Soldaten, beabsichtigt waren; denn Inschriften tragen mehrfach Reim, vgl. V, 4. 70; Richard III. V, 3. 304; *Merchant of Venice* II die Inschriften auf den Kästchen. Umgekehrt würde für den Reim, wenn die Verse als eigene Worte des Soldaten gelten sollten, schwerlich ein Erklärungsgrund sich finden lassen, und man müßte ihn wohl als zufällig, wogegen aber der volle Ton der Reime und die syntaktische Abgeschlossenheit der Verse sprechen, oder als willkürlich zwischen reimlose Verse eingeschoben auffassen. Also Reim und Bau der Verse sprechen als äußere Gründe für die Inschrift, der Inhalt aber spricht entschieden gegen diese Auffassung. Vergewärtigen wir uns die Situation. Der Soldat kommt an die Stelle, wo der ihm gegebenen Beschreibung nach Timon gelebt hat. Er ruft ihn und erhält keine Antwort. Im Weitergehen sieht er plötzlich die Grabstätte und giebt seiner Verwunderung darüber Ausdruck. Soweit ist Alles klar und verständlich. Nun kommen die schwierigen Verse: *Timon — man*. Die F F haben: *Some beast reade this*. Wenn wirklich diese Uebersetzung echt ist, und der Dichter die beiden Verse als einen Theil der ein «Orakel» sein sollenden Grabschrift Timon's beabsichtigt hat, dann, muß man gestehn, hat er seinen Zweck völlig erreicht; denn sie

sind orakelhaft bis auf den heutigen Tag; aber als Künstler hat er dann nicht gehandelt, und Shakespeare kann der Verfasser nicht gewesen sein. Wenn weiter die beiden Verse einen Theil der Grabchrift wirklich bildeten und von dem Soldaten gelesen würden, warum fehlt jeder Hinweis darauf, und warum sagt der Soldat nachher: *what on this tomb I cannot read?* Dieser letzte Widerspruch wird ein wenig erträglicher durch Annahme der Erklärung, die die Herausgeber des Cambr. Shakespeare geben, daß nämlich die lesbaren Zeilen *Timon — man* auf dem Felsen neben dem Grabe, die unlesbaren Zeilen aber sich auf dem Grabe selbst befanden. Immerhin aber ist dieser Ausweg, den die erwähnten Kritiker auch nicht als ihre Ansicht, sondern als eventuelle Stützung der oben angegebenen Staunton'schen Auffassung verzeichnen, sehr geschraubt. Bei der Lesart *reade* kann meines Erachtens nur das festgestellt werden, daß entweder unheilbare Verstümmelung bezw. Verquickung zweier Bearbeitungen vorliegt, oder daß der betreffende Dichter ein unübertrefflicher Stümper war. — Etwas günstiger stellt sich die Frage, bei Annahme der Konjekturen *rear'd*, die allen Anforderungen entspricht, welche die strengste Kritik an einen Verbesserungsvorschlag stellen kann; man vergl. auch Dryden's *Annus mirabilis* 273, 2: *On pious structures by our father reared*. Von einer Aufschrift kann dann allerdings nicht mehr die Rede sein; wir müssen die Verse als verba ipsissima des Soldaten annehmen. Wenn wir nun die beiden Verse, die so viel Kopfzerbrechen verursacht haben, umstellen, so, meine ich, werden sie ganz klar und verständlich. Der Soldat hat das Grabmal entdeckt und ruft erstaunt aus: *What is this?* Dann antwortet er sich selbst: *Some beast rear'd this* etc., völlig der Situation entsprechend; denn Timon wird sich kein Prunkdenkmal errichtet haben, und er gelangt dann zu dem Schluß: *Timon is dead, who has outstretch'd his span*. Es bleibt dann allerdings der nicht zu erklärende Reim; aber der mag untergelaufen sein; vielleicht hielt ihn auch der unbekannte Urheber der Verse für ganz wirkungsvoll an dieser Stelle.

### Julius Caesar.

Zu b) I, 1. 54—55.

Hanmer ändert, um den unerklärbaren Reim zu entfernen, die Lesart der FF (Globe Ed.) durch folgende beachtenswerthe Versabtheilung:

52 *Made in her concave shores? And do you now  
Put on your best attire? And do you now  
Cull out a holiday? And do you now  
Strew flowers in his way, that comes to Rome  
Over Pompey's blood? Be gone!*

### Macbeth.

Zu 1, a) I, 4. 20—21:

In Z. 21: *More is thy due than more than all can pay*

ist das erste *than* schwer verständlich. «Mehr als mehr als alle bezahlen können» ist zwar nicht sinnlos, aber doch eine platt klingende Hyperbel. Hammer konjiziert: *e'en more*; A. Hunter: *due, nay more*. Sollte nicht vielleicht ursprünglich *thane* gestanden haben, mit Beziehung darauf, daß Macbeth kurz vorher zum *Thane of Cawdor* ernannt worden ist?

III, 2. 4:

Lady M. *For a few words.*

Serv. *Madam, I will.*

Lady M. *Nought 's had, all 's spent etc.*

erscheint schlechthin skandiert als 6-Füßler, aber Nicht-Alexandriner. Man könnte zur Herstellung eines 5-Takters *For a few words* als unvollständigen Vers am Schluß einer Rede auffassen, oder auch wohl *Ma'am I'll* kontrahieren; besser jedoch ist, *Madam I will* als Worte der Dienerin den Fluß der Rede nicht störend zu erklären; cf. G. König, a. a. O., S. 96.

Zu 2) I, 1. 7:

*There to meet with Macbeth —*

ist zu skandieren mit Fehlen des Aufsatzes im Beginn des 2. Hemistichs. Konjekturen zur Ergänzung der scheinbar fehlenden Silbe sind überflüssig.

### Othello, the Moor of Venice.

Noch zwei Stellen außerhalb des Verzeichnisses sind von Interesse: III, 4. 21—22 und IV, 3. 69—70.

III, 4. 21—22:

Clo. *To do this is within the compass of man's wit;  
And therefore I will attempt the doing it.*

Die Stelle ist, soweit mir bekannt, in allen Ausgaben als Prosa gedruckt; sollte sie aber nicht ursprünglich ein Couplet gewesen sein mit den Reimwörtern *wit : it* und Zusammenziehung von *I*

*will* in *I'll*? Die Verse würden den Abgang des Clowns markieren; daher auch die Knittelversform. Vgl. zu *King Lear* I, 5. 55—56.

IV, 3. 69—70:

Emil. *The world 's a huge thing: it is a great price  
For a small vice.*

Des. *In troth, I think thou wouldst not.*

So die QQ, denen die Herausgeber der Cambridge und Globe Edd. und Delius folgen. Die FF enden die 1. Zeile bei *thing*. Hanmer druckt die 1. Zeile in Prosa; Dyce (Ed. 2) als Couplet:

*It is a great price  
For a small vice.*

Aber wie soll dann der unvollständige Vers vor und der hinter dem Couplet erklärt werden? Das wären zu viele Unregelmäßigkeiten nach einander. Die Anordnung der QQ kann allein richtig sein: wir haben eine Verbindung von End- und Binnenreim, die *price* und *vice* hervorheben sollte, ohne daß eigentliche Reimverse beabsichtigt waren. *It is a great price for a small vice* wird eine sprichwörtliche Redensart gewesen sein.

Vers 69 ist zu skandieren:

*The world | is a | huge thing: || 't is a | great price.*

### Antony and Cleopatra.

I, 5. 75 ff:

74 . . . . . *cold in blood,  
To say as I said then! But, come, away;  
Get me ink and paper:  
He shall have every day a several greeting,  
Or I'll unpeople Egypt.*

So die von Dr. Johnson herrührende gangbare Anordnung der Stelle, die den 1. Akt schließt. In den FF sind die beiden letzten Zeilen in Prosa. Beide Anordnungen erscheinen unrichtig. In der heute angenommenen haben wir zwei unvollständige Verse, getrennt durch einen vollständigen. Hanmer verband *Get me ink | and paper: he shall have every day* zu einer Zeile und schuf so mit dem vorhergehenden Verse ein Couplet, dem als Schlußvers des Aktes eine reimlose Zeile folgt. Dies scheint die allein richtige Abtheilung zu sein. Ob der Reim beabsichtigt war, ist nicht zu entscheiden; ein auffälliger Grund dafür ist nicht anzugeben, möglich ist es aber immerhin, daß das Couplet mit der folgenden reimlosen Zeile zusammen zur Markierung des Aktschlusses dienen sollte; vgl. Stellen wie *Richard III.* I, 1. 39—40; *Romeo und Julia* I, 1. 108—110; *Macbeth* V, 1. 85—86.



### Pericles.

Zu 2) V, 3. 59—60:

Vielleicht ist mit Beseitigung des von Steevens (die ältesten Drucke haben Prosa) herrührenden Reimes *man : can* abzuteilen:

59	Thaisa.	<i>Lord Cerimon, my lord;</i>	
60		<i>This man, through whom the gods have shown their power;</i>	
		<i>That can from first to last resolve you —</i>	
	Per.	<i>Reverend Sir,</i>	(unvollständige Zeile)
		<i>The gods can have no mortal officer —</i>	

wobei V. 61 mit silbenbildendem Schluß-*e* in *resolve* (vgl. König, a. a. O., S. 18). Wir erhielten damit freilich zwei unvollständige Zeilen, 59 und 62; aber in dem überlieferten Texte des *Pericles* sind so zahlreiche Verse dieser Art, daß es auf zwei mehr nicht ankommt; sie sind gewiß nicht sämtlich auf Shakespeare's Rechnung zu setzen.

Nachzuholen ist noch eine kurze Zusammenfassung der sich für Shakespeare's Verwendung von Couplets ergebenden Resultate und eine Würdigung derselben als *metrical tests* für die zeitliche Reihenfolge der Dramen. Wie in der Einleitung erwähnt, war schon frühe eine gewisse Regelmäßigkeit im Gebrauch der Paarreimverse, wie überhaupt des Reimes, bei Shakespeare beobachtet worden. Man stellte fest, daß er dieser Kunstform bewußt zur Erzielung gewisser poetischer Wirkungen an bestimmten Stellen sich bediente. Diese Kenntniß von des Dichters Verskunst erweiterte sich nach und nach, bis sie in G. König's oft erwähneter Abhandlung ihre abschließende Darstellung fand. Dem, was dort festgelegt wird, ist nicht viel hinzuzufügen, die Resultate lassen sich nur bestätigen. Als Grundzweck der Coupletreim-Verwendung bei Shakespeare ist hinzustellen Hervorhebung des Abschlusses eines für die Entwicklung der Handlung wichtigen Momentes. Unter diesen Gesichtspunkt sind alle Couplets zu vereinigen, die den Abgang von Personen begleiten, die einen Akt oder eine Scene endigen, und mit denen innerhalb einer Rede äußerer Wechsel in der Scenerie oder innerer Wechsel in der Stimmung des Redenden sich einstellt. Auch sonstige das Vorhergehende zusammenfassende oder die im engern Rahmen sich abspielende Handlung allgemein bekräftigende Stellen, z. B. Sentenzen, Prophezeiungen, und auch ausbrechende Leidenschaft jeder Art, werden gern mit Reim geschmückt. Häufig, besonders in den Jugendstücken, sind lyrische Partien von den rein dramatischen durch Reim abgehoben; sodann

trägt rasch hinfließendes Frage- und Antwortspiel mit erheitern sollen-der Wirkung gerne den Reim. In letzterem Falle sinkt häufig, allerdings nur bei Personen niedern Standes und bei den Clowns, das Metrum zum prosaähnlichen Knittelverse hinab. Das sind kurz gedrängt die innern Reimverwendungsgründe; zu ihnen treten noch einige äußere. Es ist schon früher erwähnt worden, daß die Vermuthung nahe liegt, Shakespeare habe direkte Bühnenanweisungen in seinen Manuskripten überhaupt nicht gegeben. Wohl aber scheint er den Reim, unbeschadet der beabsichtigten Wirkung als Kunstform, als rein technisches Mittel zur Erleichterung als Hinweis (Stichwort, *cue*) für die auftretenden Schauspieler und auch als Andeutung der *aside* zu sprechenden Verse hier und da verwendet zu haben. Aus letzterer Absicht erklärt sich auch der Reim in *Com. of Err.* II, 2. 183—188, den G. König als «im Gefolge lyrischer Partien» stehend auffaßt. Nicht ganz so selten wie G. König (a. a. O., S. 130) anzunehmen scheint, sind wohl die zufälligen Reime; jedoch ist diese Frage zu subjektiv, als daß bindende Resultate zu gewinnen wären; wo in vorstehender Untersuchung zufällige Coupletreime — andere, kunstvollere Reimarten werden schwerlich absichtslos entstehen können — angenommen sind, sind es solche, die auch nicht im geringsten Merkmale einer zu erzielenden Wirkung zur Schau tragen. Würde die Regelmäßigkeit in der Verwendung einer anerkannten Kunstform, die doch immer in dem Hörer oder Leser irgend eine Stimmung erwecken oder eine wach gerufene beleben oder steigern soll, zu oft durchbrochen, d. h. hier, würde der Reim zu häufig absichtlich zwar, aber ohne bestimmt zu erkennenden Zweck verwendet, dann müßte man schließlich zweifelhaft werden, was Regel, was Ausnahme sei. Daß rein zufällige Reime bei Dichtern, die den Reim im Drama verwerfen, sich finden, ist an früherer Stelle gezeigt worden. Zum Schlusse dieser Bemerkungen sei hervorgehoben, daß die rein ästhetische und daher vorwiegend subjektive Frage, ob der Reim als Wirkungsmittel im Drama angebracht sei oder nicht, durchaus nicht hat berührt werden sollen; es galt nur festzustellen, daß Shakespeare sicherlich ihn als solches aufgefaßt und verwendet hat. — Schließlich folge noch eine kurze Prüfung der Frage, ob sich die Coupletreim-Verwendung für die Bestimmung der Chronologie der Dramen verwerthen läßt.

Bekanntlich sind zwei Wege eingeschlagen worden, um diese Reihenfolge einigermaßen festzustellen. Die Kritiker, die den einen verfolgt haben, stützen sich in ihren Untersuchungen vorwiegend auf

äußere Gründe, z. B. auf Zeugnisse von Zeitgenossen, auf Erwähnung geschichtlicher Ereignisse in den Dramen, auf Eintragung der Stücke in die Liste der Buchhändlergilde, auf ihre Erwähnung in *Palladis Tamia* des Francis Meres, 1598, und dergleichen. Die Hauptvertreter dieses ältern Verfahrens waren Malone und Steevens. Da befriedigende Resultate hierbei nicht gewonnen wurden, sondern mannigfache Widersprüche sich ergaben, so versuchten spätere Forscher die Reihenfolge aus innern, im Stücke selbst liegenden Momenten, aus Styl, Komposition, Versmaß und Rhythmus, festzustellen; diese ästhetische Methode wurde wahrscheinlich zuerst von Spalding im *Gentleman's Magazine* angewendet; in Deutschland hat sich bekanntlich W. Hertzberg<sup>1)</sup> am eingehendsten mit ihr beschäftigt und in England haben sich die Mitglieder der New Shakspeare Society, Fleay und Halliwell, in sie vertieft<sup>2)</sup>. Bei diesen Untersuchungen haben sich, um kurz Bekanntes zu wiederholen, zwei Axiome (*metrical tests*) für die Anhänger der ästhetischen Methode ergeben: im Verlaufe der dichterischen Thätigkeit Shakespeare's nimmt der Reim ständig ab, die weiblichen Versausgänge nehmen ebenso zu. Läßt sich nun vielleicht, der relative Werth dieser Beobachtungen zugegeben, aus der Art der Verwendung der Paarreimverse ein Gewinn für die Frage nach der Chronologie der Dramen ziehen<sup>3)</sup>? Wer überhaupt Anhänger der ästhetischen Methode ist, wird dies bejahen müssen. Die Couplets bilden ja allerdings nur einen Bruchtheil der von besagten Kritikern herangezogenen Reime; aber da gerade sie mit Bewußtsein zur Erzielung poetischer Wirkung vom Dichter verwendet zu sein scheinen, so sind sie vielleicht besonders geeignet, der erwähnten Methode Beweiskraft zu verleihen. Nach dem sinkenden Prozentsatz der in ihnen enthalten Couplets ergibt sich nun folgende Reihenfolge der Dramen: 1) *Midsummer-Night's Dream* 14,8 ‰; 2) *Love's Labour's Lost* 12,9 ‰; 3) *Richard II.* 8,7 ‰; 4) *Comedy of Errors* 7,8 ‰; 5) *Romeo and Juliet* 7 ‰; 6) *Macbeth* 5,2 ‰; 7) *Pericles* 4,5 ‰; 8) *1. Henry VI.* 4,4 ‰; 9) *All's Well* 4 ‰; 10) *Timon of Athens* 2,6 ‰; 11) *Taming of the Shrew* 2,4 ‰; 12) *Troilus and Cressida* 2,3 ‰; 13) *Two Gentlemen* 2,3 ‰; 14) *Twelfth Night* 2 ‰; 15) *Hamlet* 1,7 ‰; 16) *King John*

<sup>1)</sup> Jahrbuch XIII, S. 248 ff.

<sup>2)</sup> *Transactions of the New Sh. Society 1874, 1875.*

<sup>3)</sup> Nur die als beabsichtigt erkennbaren Couplets sind in Berechnung gezogen; die relativ geringe Zahl der zufälligen Paarreimverse würde auch nur eine kaum merkbare Aenderung der Reihenfolge ergeben.

1,6 ‰; 17) Titus Andronicus 1,5 ‰; 18) 3. Henry VI. 1,5 ‰; 19) Merchant of Venice 1,5 ‰; 20) As You Like It 1,4 ‰; 21) Tempest 1,4 ‰; 22) Cymbeline 1,3 ‰; 23) Richard III. 1,3 ‰; 24) Measure for Measure 1,3 ‰; 25) 2. Henry VI. 1,2 ‰; 26) Merry Wives 1,2 ‰; 27) Othello 1,1 ‰; 28) King Lear 1 ‰; 29) 1. Henry IV. 0,7 ‰; 30) Henry V. 0,6 ‰; 31) Antony and Cleopatra 0,5 ‰; 32) 2. Henry IV. 0,5 ‰; 33) Winter's Tale 0,5 ‰; 33) Julius Caesar 0,3 ‰; 35) Coriolanus 0,3 ‰; 36) Much Ado 0,3 ‰; 37) Henry VIII. 0,2 ‰.

Die verschiedene Länge der Stücke ist bei dieser Berechnung nicht berücksichtigt; ich glaube auch nicht, daß das bei ähnlichen Aufstellungen geschehen ist. Wollten derartige Untersuchungen bindende Gültigkeit beanspruchen, müßte das aber jedenfalls in Rechnung gezogen werden. Prologe und Epiloge aus Paarreimversen sind nicht mit gerechnet, da nicht alle Dramen mit ihnen versehen sind. — Bei gleichen Prozentsätzen in der Liste sind die weiteren Dezimalstellen für die Anordnung der Reihenfolge maßgebend gewesen. — Pericles enthält in den 2 ersten Akten 8,9 ‰, in den drei letzten 0,8 ‰; Tempest im eigentlichen Stück ohne das Maskenspiel 0,005 ‰; Winter's Tale im eigentlichen Stück 0 ‰; der Prozentsatz von 0,5 ergibt sich aus der 16 Couplets enthaltenden *Time's Speech* — es würde also danach Winter's Tale das letzte, Tempest das vorletzte Stück sein.

Eine Vergleichung obiger Liste mit der Hertzberg's ergibt zwar im Allgemeinen eine Uebereinstimmung beider; aber gerade die Abweichungen — 1. Henry IV. ist z. B. bei Hertzberg das zweite, nach dem Couplet-Prozentsatz das 29. Drama — beweisen, daß mit derartigen arithmetischen Feststellungen nicht viel erreicht wird. Auch G. König ist bei seiner chronologischen Liste zu dem Resultat gelangt, daß die *metrical tests* nur «Anspruch auf Wahrscheinlichkeit» erheben können und E. W. Wilke in *Anglia* X, S. 512 ff., wo er die ästhetische Methode auf Ben Jonson's chronologisch gesicherte Dramen anwendet, stellt fest, daß Fleay's Theorie auf Ben Jonson's Dramen ebenso wenig anwendbar ist, wie bei Fletcher, Massinger und Marston, und daß dies daher auch für Shakespeare anzunehmen sei. Er spricht der Zunahme der weiblichen Endungen und der Abnahme des Reims jede Bedeutung — auch die ihnen noch von Karl Elze zugebilligte — für die Zeitbestimmung der Dramen ab. —

---