

## Werk

**Titel:** Metrische Untersuchungen zur Feststellung der Abfassungszeit von Shakespeare's Dr...

**Autor:** Conrad, Hermann

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1895

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0031](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0031) | log18

## Kontakt/Contact

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

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

# Metrische Untersuchungen zur Feststellung der Abfassungszeit von Shakespeare's Dramen.

Von

**Hermann Conrad.**

(Hierzu gehören die dem Bande beigefügten Tabellen.)

## 1. Bedeutung der Altersbestimmungen.

Was das Geisteswerk unseres Goethe, unseres Schiller zu einem unverlierbaren Besitz unseres Volkes macht, ist die genaue Bekanntschaft mit ihrem äußeren Lebensgange und ihrem inneren Werden, mit ihrem menschlich gebundenen Wollen und Können zu jeder Zeit ihres Daseins. Ihre einzelnen Werke sind uns nicht abstrakte dichterische Leistungen, sondern nach ihren Motiven und Zielen zu erkennende Manifestationen einer bestimmten Phase ihrer Entwicklung.

Ganz anders ist es mit den Schöpfungen des größten Dichters aller Zeiten. Thatsachen seines äußeren Lebensganges, die Licht auf die Entstehung jener werfen, sie aus ihrer ideellen Ferne uns menschlich nahe rücken könnten, sind uns nicht bekannt, und es ist schwerlich anzunehmen, daß heute noch unentdeckte Quellen existieren, die das dichte, sein Dasein bedeckende Dunkel zu erhellen bestimmt sind. Wenn wir — was wir in einem natürlichen Drange thun müssen — den Menschen finden wollen, können wir ihn nur in seinen Werken suchen, in seinen — Gott sei Dank! — zahlreichen und nach Form und Gehalt äußerst mannigfaltigen Werken.

Den Menschen Shakespeare in seinen Werken suchen, heißt indessen nicht, eine Anzahl von Meinungsäußerungen und Sentenzen aus dem Munde der verschiedenen von ihm geschaffenen Charaktere zusammenstellen und sie als seine eigenen Ansichten betrachten.

Was von diesen seine eigene innerste Ueberzeugung ist, könnte ja erst festgestellt werden, wenn wir seine moralische Persönlichkeit kennen. Es heißt vor allen Dingen, die zeitliche Folge seiner Dichtungen bestimmen: und wenn wir dann aus ihrer Form und Technik auf sein dichterisches Fortschreiten sichere Schlüsse ziehen können, wird uns ihr Gehalt auch Aufklärung über die Entwicklung des Menschen geben. Nicht also bloß vom litterarhistorischen Standpunkte ist die Fixierung der Abfassungszeit von Shakespeare's Dramen nothwendig. Wenn wir sehen, wie jeder Shakespeare-Forscher, auf der Suche nach der persönlichen Einheit unter der Mannigfaltigkeit der Manifestationen, sich sein eigenes Bild von dem Dichter schafft: Ulrici vermittelt eines äußerst trügerischen ästhetischen Empfindens; Gervinus, indem er die Dichtungen in ein eigenmächtig herungebautes philosophisches System einschachtelt, von dem Shakespeare keine Ahnung haben konnte; Dowden, indem er seinem geistvollen Evolutions-Gemälde eine Chronologie der Dramen zu Grunde legt, die in vielen Punkten nicht feststeht — so können wir uns der Erkenntniß nicht verschließen, daß kein Gebiet der Shakespeare-Forschung einer energischeren Pflege bedarf als das in den beiden letzten Jahrzehnten sporadisch angebaute wissenschaftlich begründeter Altersbestimmungen.

## 2. Methode der Altersbestimmungen.

Es giebt zwei Wege, auf denen man zu den Daten der Shakespeare'schen Dramen hinzukommen gesucht hat: den der äußeren und den der inneren Kennzeichen. Die erstere Methode ist ein reichliches Jahrhundert lang ohne definitive Erfolge verwendet worden; jetzt ist man von ihrer Unfruchtbarkeit allseitig überzeugt. Anspielungen Shakespeare's auf Zeitereignisse können ohne weiteres Schluß-Material die Abfassungszeit der Dichtungen, in welchen sie vorkommen, nicht bestimmen, da niemand wissen kann, ob sie im ersten Entwurfe standen oder erst für eine spätere Aufführung eingefügt wurden. Die bekannte Anspielung auf Robert Essex' irische Kämpfe im Prolog des 5. Aktes von Heinrich V., nach der die Abfassungszeit des Dramas so gewöhnlich bestimmt wird, giebt keine Sicherheit. Es könnte sehr wohl schon mehrere Jahre gespielt worden sein, ehe der Dichter sich veranlaßt sah, von seinem Interesse für den Grafen Essex Zeugniß zu geben. Das äußere Indizium, das in diesem Bande zur Feststellung der letzten Redaktion von Was Ihr wollt verwerthet wird, die Anspielung auf die holländischen Polarforscher (S. 199)

müßte als solche und alleinstehend irreführen, da der größere Theil der Dramas sicher einer viel früheren Zeit seine Entstehung verdankt.

Anspielungen in anderen Schriftwerken auf Shakespeare's Dichtungen sagen immer nur, daß die betreffende Dichtung zur Zeit der Anspielung vorhanden gewesen sein muß. So hat auch die werthvollste von diesen Beziehungen, die bekannte von Meres, nur einen beschränkten Werth, indem sie feststellt, daß die von ihm genannten Dichtungen Shakespeare's im Laufe der etwa 10—12jährigen ersten Hälfte seines Entwicklungsganges geschaffen sein müssen. Wenn wir über den Verlauf dieser Entwicklung etwas Sicheres erfahren wollen, bleibt die schwierige Arbeit der chronologischen Ordnung immer noch zu thun.

Die äußeren Indizien können also nichts Weiteres leisten, als einer auf anderem Wege gewonnenen Altersbestimmung zur Bekräftigung dienen; es giebt aber neben ihnen keinen anderen Weg als den der inneren Indizien, der Merkmale des poetischen Stiles und der Versifikation. Der Weg ist steil und schwierig und darf nicht ohne sorgfältige Vorsichtsmaßregeln, nicht flüchtigen Fußes beschritten werden.

Nach den Merkmalen des Stiles und Versbaus sind im Laufe der bisherigen Shakespeare-Forschung zahllose Urtheile von den bedeutendsten Kennern des Dichters abgegeben worden, die in ihrer Gesamtheit als nahezu werthlos zu bezeichnen sind, da in allen Fällen die einzelnen sich mehr oder weniger widersprechen und in mehreren die Abfassungsmöglichkeit einer Dichtung über einen Zeitraum von zehn und mehr Jahren ausgedehnt wird. Damit ist, wenn wir bedenken, daß Shakespeare's ganze dichterische Thätigkeit höchstens einige zwanzig Jahre gedauert hat, litterarhistorisch wenig, im Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte des Dichters fast nichts erreicht, wie die so außerordentlich abweichenden Darstellungen derselben beweisen. Jene Männer haben ihre Urtheile auf ihr Stilgefühl gegründet, das auch in seiner denkbar gediegensten Verfassung, erworben in einem hingebenden, lebenslangen Studium des Dichters von feinen Köpfen, wie Malone und Dyce, Delius und Elze, wie die Thatsachen beweisen, fehlbar ist. Ein Gefühl kann nie und nimmer zu einem wissenschaftlichen Werthe werden.

In der Behauptung einer notorischen Thatsache kann niemand eine verkleinernde Absicht finden. Um aber die Vorstellung einer präntiösen Sicherheit jenen bedeutenden Forschern gegenüber, die mir gänzlich fernliegt, bei dem Leser auszuschließen, erkläre ich im

Hinblick auf den anderen Weg, den ich im Auge habe, daß ich große Hoffnungen auf ihn setze — nicht mehr und nicht weniger. Sollten sie getäuscht werden, so werde ich fortan den Standpunkt der Resignation, den Elze in der Frage der Altersbestimmungen einnimmt, theilen.

Wenn die Besonderheiten des poetischen Stiles und des Versbaus in jeder Entwicklungsphase nicht mit Namen genannt, nicht aufgezählt, ja gezählt werden können, dann bleiben sie wissenschaftlich imaginäre Werthe. Eine Behauptung, wie die folgende, ist von geringem Gewichte: Dieses Drama ist in dem reinsten italianisierenden Stile geschrieben; es gehört daher in den Beginn der Neunziger. In demselben Falle entdeckt ein anderer Forscher ein offenkundiges Streben nach Befreiung von dem fremdländischen Zwange und setzt es in die Mitte der Neunziger. Und vielleicht kommt noch ein dritter hinzu, der den italienischen Stil eigentlich schon überwunden findet und es dem Ende des Jahrhunderts zuweist. Keiner kann seine Behauptung beweisen, und so ist für die Shakespeare-Forschung gar nichts bewiesen. Worauf es ankommt, ist, die neu geprägten Worte, die bildlichen Ausdrücke, Bilder und Vergleiche, die Wortspiele und Concetti, die Gedanken und Gedankenreihen zu nennen, welche die betreffende Periode charakterisieren; und wichtig ist es, die anderen Dichtungen zu bezeichnen, an welche das Stück sich nach der Art des Denkens und des Ausdruckes anlehnt, was bei der Ungeniertheit, mit der sich Shakespeare wiederholt, glücklicherweise möglich ist.

Um für die Leser dieses Jahrbuches wieder ein naheliegendes Beispiel zu wählen, so können sie in Bezug auf Was Ihr wollt außer bei Fleay überall die sichere Behauptung finden, daß das Drama seinem Stile nach zweifellos an das Ende des 16. oder an den Anfang des 17. Jahrhunderts gehört. — Seinem Stile nach! als ob nur ein Stil darin vertreten wäre! Es sind zwei verschiedene — wenn auch geschickt verknüpfte — Handlungen in dem Drama, und jede hat ihren eigenen Stil. Nur die eine zeigt den Stil der Jahrhundertwende, die andere einen nachweislich jugendlichen. — Wenn die Liebes- und ein großer Theil der Freundschafts-Sonette Hunderte von Parallelismen mit den frühesten Dichtungen zeigen, so ist nach meiner Ueberzeugung damit unwiderleglich bewiesen, daß sie in eine sehr frühe Zeit gehören; daß Pembroke der Freund der Sonette nicht ist; daß der gereifte Shakespeare sich von dem Gesange einer üppigen Sirene nicht hat bethören lassen. Und wenn

es noch heute Forscher giebt, die an die Pembroke-Fabel glauben; ja solche, die das Massey'sche Märchen von Shakespeare's unsauberem Liebesvermittelungs-Geschäft nacherzählen, so fehlt ihnen entweder die Kenntniß jenes Beweises oder eine ausreichende Urtheilskraft.

Die Verwendung der Versifikation als Grundlage für Altersbestimmungen ist nicht neu. Schon im Jahre 1850 hat der Engländer Spedding die weiblichen Versausgänge unter diesem Gesichtspunkte betrachtet. In der New Shakspeare Society hat es sich Fleay besonders angelegen sein lassen, eine größere Zahl metrischer Indizien für seine chronologischen Untersuchungen auszunutzen, wie die Reime, die Versschlüsse, die Doggerel-Verse und die Alexandriner. Von deutschen Shakespeare-Forschern hat Hertzberg im 13. Jahrbuche zu gleichem Zwecke die weiblichen Versschlüsse (unabhängig von den Engländern), sowie die Aussprache des Bindevokals *e* in den heute stummen Verbalendungen - *ed*, - *est* und - *eth* behandelt. Und das 28. Jahrbuch (1893) enthält eine vortreffliche Untersuchung von Julius Heuser über den Coupletreim, die schätzenswerthes Material für chronologische Zwecke bietet. Wenn die bisherigen Arbeiten dieser Richtung keine nennenswerthen Resultate ergeben haben, so liegt das meines Erachtens einerseits an der zu großen Beschränkung der Beobachtungen, andererseits an der Kritiklosigkeit, mit der man die verschiedenen metrischen Indizien als gleichwerthig behandelt hat, und schließlich an der rücksichtslosen Art, mit der man auf wenig vielseitige Beobachtungen die weitgehendsten Folgerungen gebaut hat.

### 3. Altersbestimmungen nach den Merkmalen der Versifikation.

Daß Altersbestimmungen nach den äußeren Merkmalen der Vergestaltung möglich sind, ergibt sich aus der unumstößlichen Thatsache, daß die Behandlung des jambischen Quinars, wie wir sie in den jugendlichen Dramen finden, wesentlich verschieden ist von der der spätesten Dichtungen. Der Unterschied ist ein so großer, daß er jedem mit rhythmischer Empfindung begabten Menschen ins Ohr fallen muß; wenn wir bei einem solchen eine Unbekanntschaft mit dem Inhalte der Shakespeare'schen Dramen voraussetzen, so würde der Vortrag einer Stelle aus Romeo und einer anderen aus Macbeth ihn wahrscheinlich zu dem Urtheile drängen, daß diese beiden Stellen nicht von einem Dichter herrühren können.

Was die Beobachtung der Versifikation um so fruchtbarer in der genannten Richtung erscheinen läßt, ist die fernere unumstößliche Thatsache, daß ihre Veränderungen im Großen nicht zufällig, sondern auf bestimmte Willensakte des Dichters zurückzuführen sind. Wenn die Reime in den frühesten Dramen zahlreich, in den spätesten selten sind, so liegt dieser Erscheinung die Einsicht zu Grunde, daß der lyrische Schmuck des Reimes die unmittelbare Wirkung lebhaft bewegten, kraftvollen Geschehens nicht erhöhen kann, und der Wille, die Wirkung einer energischen Handlung nicht abzuschwächen. Wenn die weiblichen Versausgänge und die überzähligen Silben vor der Cæsur sich in späteren Dramen mehren, so drückt sich darin die Ueberzeugung des Dichters aus, daß es dem dramatischen Stile entspricht, den glatten Fluß reiner Jamben durch eine überzählige Senkung öfters zu unterbrechen. Wenn in den späteren Dramen der Rhythmus ein viel mannigfaltigerer, wenn der harte Gegenschlag der Trochäen mitten im Verse häufiger ist, so erkennen wir darin die bewußte Absicht des Dichters, die Empfindungen nicht alle auf einen Ton zu stimmen, die Leidenschaft nicht in monotonen Jambengeklingel zu kleiden. Die Kunst der irregulären späteren Versifikation steht in ihrer bewußten Feinheit hoch über der roheren Regelmäßigkeit der jugendlichen.

Aber — nur im Großen zeigt sich die bewußte Absicht des Dichters; die Verwirklichung der veränderten metrischen Anschauungen im Einzelnen ist selbstverständlich in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle eine unbewußte, mechanische. Wenn man also es unternimmt, die Reihenfolge der Dramen allein nach der steigenden Zahl der weiblichen Versausgänge und der sinkenden der Reime festzustellen, so kann man das nur thun unter der komischen Voraussetzung, daß Shakespeare zu sich gesagt habe: im vorigen Stücke habe ich 90 Reimverse gehabt, in diesem kann ich nur noch 80 verwenden, oder: im vorigen habe ich 300 weibliche Versausgänge gebracht, in diesem kann ich bis zu 350 gehn. Ein so beschränkter Indizien-Beweis führt den betreffenden englischen Forscher dahin. Die beiden Veroneser als nach Heinrich V., also wohl gegen 1600, entstanden zu bezeichnen — eine Behauptung, mit welcher er der 100jährigen Shakespeare-Forschung und den gegründetsten Ueberzeugungen der namhaftesten Kenner ins Gesicht schlägt. Schließlich hat die Forschung doch so viel geleistet, daß sie für fast alle Dramen ein chronologisches Milieu festgesetzt hat; und speziell Die beiden Veroneser tragen die Merkmale jugend-

licher Arbeit so offen zur Schau, daß ein derartiges Resultat für die Unrichtigkeit des Beweisverfahrens beweisend ist. Gegenüber einem solchen pedantischen Verfahren muß es als selbstverständlich betrachtet werden, daß die Progression der Einzelercheinungen keine stetige ist. Dann aber — wird man einwenden — ist die Aussicht, aus der Behandlung der Versifikation die Chronologie der Dramen festzustellen, doch wohl sehr gering.

Nein; und zwar aus folgenden Gründen nicht:

1. Wenn wir auch bei keiner Einzelercheinung eine strenge Stetigkeit der Progression voraussetzen dürfen, so werden wir bei den verschiedenen doch verschiedene Grade der Stetigkeit erkennen, die in der Natur der betreffenden Erscheinung begründet sind. Wenn bei Shakespeare z. B. im Laufe der Jahre die Abneigung, den Quinar als metrisches Ganzes zu betrachten, und die Neigung für unregelmäßige, von einer Cæsur bis zur anderen reichende rhythmische Reihen wächst, so müssen naturgemäß die Enjambements zunehmen; die Zunahme der Enjambements ist eine viel stetigere als die der weiblichen Versausgänge und darum ein besseres Kriterium für Altersbestimmungen. Wir werden also die beweiskräftigeren von den mehr zufälligen Erscheinungen zu scheiden haben.

2. Was der Einzelercheinung an Beweiskraft abgeht, dürfte vielleicht die Fülle derselben ersetzen. Deshalb zeigen denn die diesem Bande beigegebenen metrischen Tabellen die Versentwicklung mit einer Vielseitigkeit, wie sie bisher nicht angestrebt worden ist.

Schließlich sollen nach meiner Absicht die metrischen Eigenthümlichkeiten auch nicht allein den Beweis führen, sondern mit den Merkmalen des poetischen Stiles zusammen; und eben auf diese Vereinigung gründet sich meine große Hoffnung.

#### 4. Methode der Untersuchung.

Die vorliegende Untersuchung hat zwei Ziele zu erreichen: zuerst muß der Gang der metrischen Entwicklung in Shakespeare's Dramen, von der bisher nur einzelne Seiten beobachtet worden sind, in möglichst vielen Einzelercheinungen festgestellt werden. Die Untersuchung wird sich also erstrecken auf die Gattung der Verse, auf ihren Bau und auf ihren Rhythmus.

Hinsichtlich der ersten Aufgabe wird das numerische Verhältniß der Doggerel- zu den jambischen Versen, und innerhalb der letzteren

das Verhältniß der Alexandriner und verkürzten Verse zu den Quinaren und das der Blankverse zu den Reimversen geprüft werden. Daneben soll die Zahl der ganz regulären und der ganz irregulären Quinare festgestellt werden; die letzteren sind auf der Rückseite der metrischen Listen sämmtlich ausgeschrieben.

Hierauf werden sämmtliche Versarten — mit Ausschluß der Doggerels — auf ihre Besonderheiten hin untersucht, vor allen anderen eingehend die Quinare, bei denen speziell die Art der Verschlüsse und der Cæsuren bestimmt werden muß. In das Gebiet des Versbaus gehört auch die Bindung (Enjambement), Brechung, Verkürzung und Theilung der Verse (*Amphibious Section*).

Die Betrachtung der Rhythmik kann sich nur auf den Gebrauch der Trochäen, Anapäste, Doppeljamben (— — — —) und einsilbigen Versfüße erstrecken.

Das zweite Ziel der Untersuchung muß die Fixierung der Perioden der metrischen Entwicklung und ihrer charakteristischen Kennzeichen sein. Um zu diesem Ziele zu gelangen, bleibt uns nichts Anderes übrig, als von den ziemlich allgemein anerkannten Perioden der dichterischen Entwicklung Shakespeare's auszugehen, deren Grenzen sich zwar schwer bestimmen lassen, als deren Mittelpunkte aber ziemlich zuverlässig die Jahre 1590, 1595, 1600 und 1605 zu betrachten sind: es sind die jugendliche Periode der Abhängigkeit von fremden Mustern, die Periode des Ringens nach Freiheit, und die Reifezeit, welche nach der auffallenden Verschiedenheit des Geistes der in ihr geschaffenen Dichtungen einzutheilen ist in die Periode der harmonischen und die der düsteren Lebensanschauung. Daß jede dieser Perioden ihre charakteristische Versifikation zeigt, ist an sich nicht unwahrscheinlich, aber keineswegs nothwendig — nach meinen bisherigen Beobachtungen scheint es mir sogar nicht so zu sein. Da wir aber nicht antizipieren können, was erst bewiesen, gefunden werden soll, so müssen wir eben von jenen vier Perioden ausgehn, und speziell von den verhältnißmäßig wenigen Dramen, deren chronologische Milieus — wiederum nach ziemlich allgemeiner Uebereinstimmung — die Jahre 1590, 1595, 1600, 1605 sind. Dramen, über deren Abfassungszeit sehr verschiedene Ansichten herrschen, ferner solche, die nicht aus einem Stück, aus einem Guß, sondern zu verschiedenen Zeiten überarbeitet zu sein schienen, mußten ausgeschlossen werden. — Werden Einem doch bei der Bearbeitung auch eines so ausgesuchten und beschränkten Materials die wunderbarsten Ueberraschungen zu Theil. So merkte

ich während der Arbeit an der Komödie der Irrungen, daß die erste Scene des 1. Aktes nach verschiedenen Seiten von den anderen abweichende metrische Merkmale zeigte; und ohne ein voreiliges Urtheil über die Ursachen dieser Abweichungen fällen zu wollen, schien es mir doch gerathen, die Daten dieser Scene nicht mit in die Berechnung zu ziehen. Ich habe sie indessen, von den übrigen durch einen fetten Strich abgetrennt, der Vergleichung wegen in der Liste belassen.

Die Stücke jeder einzelnen Periode für sich und nacheinander zu untersuchen, schien mir weniger zweckmäßig, als je ein Drama aus jeder Periode gleichzeitig zu behandeln und durch Gegenüberstellung die Verschiedenheiten der Versifikation von vornherein in die Augen fallen zu lassen. Daß dann eine einzelne Serie von vier Dramen, wie sie diesem Jahrbuche beigegeben ist, nicht zu definitiven Resultaten führen kann, ist selbstverständlich. Mindestens wird es einer zweiten Serie bedürfen zur Bestätigung der aus der ersten geschöpften Anschauungen; und wahrscheinlich noch einer dritten. Dann aber hoffe ich, daß die metrischen Differenzen der verschiedenen Perioden deutlich genug hervortreten werden, um für die Abfassungszeit andererer Dramen und Dramentheile entscheidend zu werden.

Für die erste Serie habe ich die Komödie der Irrungen, den Kaufmann von Venedig, Heinrich V. und Macbeth gewählt. Hinsichtlich der sehr früheren Abfassungszeit des ersten Stückes ist nie ein Zweifel ausgesprochen worden. Mit der gleichen Einstimmigkeit ist Macbeth immer der reifsten Periode zugewiesen worden. Heinrich V., ist nicht nothwendig, aber mit höchster Wahrscheinlichkeit im Jahre 1599 entstanden; denn die Anspielung auf den irischen Feldzug des Robert Essex im Prologe des 5. Aktes weist auf die Mitte dieses Jahres; und in der bekannten Stelle von Meres werden die die Jugend Heinrich's V. schildernden Dramen, die beiden Theile von Heinrich IV., allein erwähnt, was sehr auffallend wäre, wenn die dramatische Darstellung der ruhmreichen Regierung dieses Königs bereits existiert hätte. Ueber den Kaufmann von Venedig gehn die Ansichten etwas weiter aus einander; das Abfassungs-Milieu ist aber jedenfalls, Alles zusammengehalten, das Jahr 1595.

Um mir Berechnungen, die wegen ihrer großen Zahl und Kleinlichkeit äußerst mühselig und zeitraubend sein würden, zu ersparen, habe ich von jedem der genannten Dramen 1000 den bedeutendsten Scenen entnommene Verse einer genauen Analyse unterzogen, so daß

der Prozentsatz sämtlicher Erscheinungen in der in der untersten Zeile der Tabelle gezogenen Summe offen zu Tage liegt. Jede Scene mußte aber dennoch für sich behandelt werden, um denen, welche diese Studien verfolgen, die Möglichkeit zu gewähren, eventuell aus der Abweichung der metrischen Erscheinungen einer Scene von dem Gesamtcharakter der übrigen ihre spätere (resp. frühere) Bearbeitung herauszuerkennen. Nach meiner Ueberzeugung hat Shakespeare, wenn er auch, der Versicherung der Heminge und Condell entsprechend, im Einzelnen wenig korrigiert haben mag, manche Theile seiner Dramen, vielleicht wiederholt, überarbeitet; und ich hoffe in der That, daß gerade die metrische Untersuchung solche Theile erkennen lassen wird.

Bevor ich zur Beleuchtung der einzelnen Seiten meines Verfahrens und zur Darstellung der etwaigen, vor der Hand rein hypothetischen Resultate desselben übergehe, muß ich eine Auffassung, welche die Kleinlichkeit meiner Untersuchungen erwecken könnte, zurückweisen. Eine Shakespeare'sche Metrik prätiere ich nicht in dem Folgenden aufzustellen. Es handelt sich für mich nur um die Beobachtung zwar zahlreicher, aber immerhin beschränkter Seiten der Shakespeare'schen Verskunst, die nebenbei für eine Gesamtheorie der letzteren nützlich Material bieten mag. Wollte ich eine solche Theorie aufstellen, so müßte ich *ab ovo*, mit den prosodischen Grundprinzipien, beginnen; ich müßte eine kritische Uebersicht über die bisherigen metrischen Forschungen geben, meinen Standpunkt rechtfertigen und andere Standpunkte bekämpfen. Das Alles würde mich ungeheuer weit von dem geraden Wege zu meinem Ziele abführen; und ich brauche die prinzipiellen Fragen nicht erschöpfend zu behandeln, weil ich vor Allem darauf ausgehe, eine Anzahl handgreiflicher, objektiver Erscheinungen, über welche keine großen Meinungsverschiedenheiten herrschen können, zu beobachten, und eine diskretionäre Vollmacht eigentlich nur für die Placierung der Cæsur und die Feststellung der Haupttöne in den einzelnen Versen verlange. Die Rhythmik der Verse bis in die tiefen und tonlosen Silben zu verfolgen, würde zu weit und, wie ich versuchen werde auseinanderzusetzen, zu sehr bestreitbaren Resultaten führen.

Hinsichtlich der Entscheidung der Fragen, was ein Alexandriner ist, wo ein Anapäst gehört wird, versichere ich, daß die grundlegenden prosodischen Darlegungen Sidney Walker's über die Zusammenziehung oder Auflösung gewisser Silben maßgebend gewesen sind. Dagegen fühle ich mich zu dem Bekenntniß gedrungen, daß

ich den metrischen Standpunkt Elze's und Abbott's in den Grundanschauungen nicht theile. Ohne vorgängigen Nachweis, daß an der betreffenden Stelle eine Verderbniß vorliegt, scheint mir der einzelne Versuch, Unebenheiten und Unregelmäßigkeiten aus Shakespeare's Versen zu entfernen, unter keinem Gesichtspunkte gerechtfertigt zu sein; die prinzipielle Bethätigung eines solchen Strebens aber schließt die unhaltbare Vorstellung in sich, daß Shakespeare die Absicht hätte haben können, pedantischen Ansprüchen entsprechende Jamben zu dreheln, und ist ein unverantwortlicher Eingriff in die Natur des Shakespeare'schen Schaffens. Um einige Alexandriner aus der Welt zu schaffen, schreckt Abbot nicht vor den unglaublichsten Synkopen, vor den barbarischsten Konsonanten-Häufungen zurück und stellt wahre Ungeheuer von Versen, wie sie nie aus eines echten Dichters Gemüth hätten fließen können, wie sie kein englischer Schauspieler auf der Bühne sprechen würde, als Shakespeare's Schöpfung hin.

Was würden wir zu einem Manne sagen, der sich mit Mäuschen-Fleiß daran machte, aus Kleist's «Hermannsschlacht» die vier- und die sechsfüßigen Verse fortzuschaffen, die Trochäen und Anapäste auszutilgen und Alles glatt zu nagen? — Wir würden ihn um die persönlichen Eigenschaften, die ihm einen solchen rein individuellen Sport ermöglichen, nicht beneiden. Das Kunstwerk aber ist aus zu wuchtigen Quadern erbaut, als daß seine Schneidezähnen es schädigen könnten. Wir würden nach wie vor unter den gewaltigen Rhythmen dieses nie erreichten Vaterlandsliedes wie unter einem entfesselten Sturme uns beugen und uns erheben; wir würden nach wie vor darauf stolz sein, daß auch unser Deutschland einen Mann erzeugt hat, dessen Seele zu solchen Versen emporflammen konnte. Kleist steht auch in der meisterhaften Kraft und Feinheit, mit der er den germanischen Vers handhabt, von allen deutschen Dramatikern dem großen Briten am nächsten.

Nochmals — ein solches Streben halte ich für eine Versündigung an unserer deutschen Natur. Nach den prosodischen Gesetzen unserer Sprache sind wir niemals im Stande gewesen, die antiken Rhythmen in ihrer ursprünglichen Reinheit auszuprägen. Und wenn das wirklich einmal einem unserer Dichter gelungen wäre, wir hätten ihn darum nicht bewundert. Der Natur unseres Empfindens, das, so sorgfältig wir es auch vor der Außenwelt verschließen mögen, tief und vielfältig und lebhaft bewegt ist, widerstrebt der ewige Gleichklang der Versfüße; wir können nicht begreifen, wie die Alten ihn

haben ertragen können; und dann nur erfreuen uns die fremden Maße, wenn aus ihnen heraus unser alter, kraftvoll geschmeidiger Hebungsvers, lächelnd ob dem antiken Zwange, sein mächtiges Haupt erhebt. Und was Shakespeare betrifft, so müßte der jedes rhythmischen Gefühles bar sein, der nicht einsehen könnte, daß er die Unregelmäßigkeiten in Tausenden von Fällen gewollt und gesucht hat; daß er, wenn er etwas Furchtbares, Unglaubliches zu sagen hat, mit Wollust, möchte ich sagen, so einen trochäischen Felsblock mitten in die rauschende Fluth der Jamben schleudert; daß er ihr Berge von Spondeen und stark betonten Silben entgegenstemmt, um die wuchtende Schwere einer unüberwindlichen Empfindung auszudrücken u. a. m. Für den Empfänglichen ist es ein Hochgenuß, in den späteren Dramen, z. B. in *Macbeth*, die in den Freiheiten des Versbaues und Rhythmus fein nüancierte Empfindung zu studieren, und eine hohe Genugthuung, daß Shakespeare seine Verse komponierte nicht zur Freude der klassischen Pedanten seiner Zeit, sondern zur Freude des germanischen Menschen.

##### 5. Accente.

Von den Einzelercheinungen betrachte ich die Accente vor den übrigen, um von vornherein eine für das Verständniß und die Verwendung meiner metrischen Tabellen wichtige prinzipielle Frage zu erledigen.

Was die Herstellung einer soliden Grundlage für die vorliegenden metrischen Untersuchungen erschwerte, ist der eigenthümliche Charakter der accentuierenden Metrik, welche an Stelle der fest bestimmten Werthe der quantitierenden Verse — Länge, Kürze, Position — mit unter sich sehr ungleichen und vielfach fluktuierenden Werthen arbeitet — den Tonwerthen. Die beiden Wörtchen *I have* können die verschiedenste Geltung haben. Sie können erstens zusammen ein selbständiges Tonganzes bilden, von dem je nach den Umständen *I* oder *have* den Hauptton tragen kann. Z. B.: *Have you seen him?* —  $\bar{I} \bar{h} \bar{a} \bar{v} \bar{e}$ . — oder:  $\bar{I} \bar{h} \bar{a} \bar{v} \bar{e}$  (besitze)  $\bar{a} \bar{s} \bar{o} \bar{n}$  — oder: A. *Have you any money?* — B.  $\bar{N} \bar{o}$ ,  $\bar{I} \bar{h} \bar{a} \bar{v} \bar{e} \bar{n} \bar{o} \bar{t}$ . — C.  $\bar{I} \bar{h} \bar{a} \bar{v} \bar{e}$ . — Zweitens kann *I* tonlos werden und *have* nur einen Tiefton erhalten:  $\bar{I} \bar{h} \bar{a} \bar{v} \bar{e} \bar{f} \bar{o} \bar{r} \bar{g} \bar{o} \bar{t} \bar{t} \bar{e} \bar{n}$ . Hier kann man *I have* nicht als Tonganzes für sich betrachten; es lehnt sich an *forgotten* an, das allein von den drei Wörtern einen Hauptton hat. Drittens werden beide Wörter tonlos in  $\bar{I} \bar{h} \bar{a} \bar{v} \bar{e} \bar{s} \bar{e} \bar{e} \bar{n} \bar{h} \bar{i} \bar{m}$ .

Die Schwierigkeit, eine sichere Grundlage für einen Theil der in meinen Listen zu gebenden Daten zu gewinnen, beruhte nun

wesentlich auf dem fluktuierenden Ton-Charakter dieser kleinen Wörtchen, die unter Umständen einen starken Sinnton erhalten können, für gewöhnlich aber sich unzertrennlich an ein stärker betontes Wort anlehnen. Ich meine also die Artikel, Präpositionen, Konjunktionen, Fürwörter, Hilfszeitwörter und gewisse (wohl nur einsilbige) Adverbien, wie *yet, here, so, then* u. a., die der Verbal-Vorstellung eine nebensächliche zeitliche, örtliche, modale Beziehung geben. Obgleich nun unter diesen Wörtchen, wenn mehrere der Art zusammenkommen, Ton-Unterschiede existieren, indem das eine tieftönig, das andere tonlos ist, habe ich sie bei der Feststellung der Accente doch nur dann berücksichtigt, wenn sie ausnahmsweise durch den Sinn des Satzes einen Hauptton erhielten, was ihnen allen mit Ausschluß der Artikel geschehen kann. Geändert wird an der Sache nichts, wenn für zwei einsilbige Wörtchen ein zweisilbiges gleicher Art eintritt, dessen eine Silbe nach unserem Betonungs-Prinzip dann immer einen stärkeren Ton haben muß als die andern: z. B. *under*. Das Wort kann nur dann einen Hauptton erhalten, wenn das örtliche Verhältniß, das es ausdrückt, hervorgehoben werden soll, wenn es z. B. im Gegensatz gebracht wird zu *over*; sonst repräsentiert es im Verse einen Tieftön und eine tonlose Silbe. In den Worten *under my roof* kann *under* nicht als selbständiges Tonganzes betrachtet werden; es ist nicht durch die geringste Pause von *my roof* zu entfernen, mit dem es unzertrennlich zusammenhängt und ein Tonganzes bildet.

In Verfolg dieses Prinzips, daß einen wirklichen Verston, einen Hauptton regelmäßig nur Wörter haben können, welche eine bestimmte Vorstellung in unserem Geiste erwecken — Substantiva, Verba und ihre Bestimmungswörter: Adjektiva und Adverbia — die andern nur ausnahmsweise, habe ich denn auch in *under | my roof* das *under* nicht als Trochäus gerechnet. Ich greife zu meiner Rechtfertigung nicht zu dem Auskunftsmittel der schwebenden Betonung, weil ich die Möglichkeit einer solchen nicht anerkenne, sondern glaube, daß überall und immer, wo das Wörtchen *under* ausgesprochen wird, die erste Silbe einen stärkeren Ton haben muß als die zweite. Ich erkenne vielmehr an, daß *under* ein Trochäus ist, der deutlich hervortritt, wenn das Wort allein für sich ausgesprochen wird oder in Gegensatz zu *over* tritt. Für gewöhnlich aber, wenn sich das Wort an ein folgendes Substantiv anlehnt, macht der Trochäus — zumal in der lebendigen Sprache der Bühne — sich so wenig bemerklich, fällt so wenig ins Gehör, daß er die

Wirkung einer fühlbaren Störung des jambischen Rhythmus nicht haben kann.

In Fällen, wo sich ein einsilbiges Begriffswort, das in der Regel einen Hauptton hat, an ein anderes stärker betontes anlehnt, habe ich dem ersteren keinen Accent zugerechnet: *sweet prince* ist eben ein Spondeus und ein Tonganzes. In *sweet my lord* sind natürlich zwei stark betonte Silben d. h. zwei Tonganze.

Mitunter werden die beiden Silben eines Jambus ganz gleich stark betont, so daß nicht bloß die erlaubten 5, sondern 6 Accente in einem Verse sich finden, z. B.

*He brings | gréat néws. || The ráven | himsélf | is hoárse —*  
Macb. I, 5, 39.

Die Lady frohlockt über die Meldung des Boten, daß König Duncan die Nacht in ihrem Schlosse zubringen wolle; würde eine Schauspielerin hier *gréat néws* betonen, so würde sie damit ein mangelhaftes Verständniß für die Situation bekunden; es würde eine schlechte, falsche Deklamation sein.

Ja, Macbeth enthält sogar zwei Verse mit 7 Accenten, ebenfalls von der Lady gesprochen, als sie auftritt mit dem Bewußtsein, daß nun wahrscheinlich der Mord vollzogen ist.

*Thát which | hath máde | thém drúnk || hath máde | mé böld;*  
*What hath | quénch'd thém || hath gíven | mé firé. || Hárk! Peáce!*

Das sind die oben berührten Spondeen-Berge einer tieferen Furcht, über welche die Lady nicht hinwegkommt.

Demgegenüber stehn Verse mit 2 Accenten, deren Zahl in keinem der untersuchten Dramen ganz gering ist; am zahlreichsten sind sie in der Komödie der Irrungen.

*Oh, how comes it,*  
*That thou | art then (Frage-Partikel) | estrán|ged to | thysélf?*  
Err. II, 2, 122.  
*This su|perná|tural | solí|citing* Macb. I, 3, 130.  
*But he'll | remém|ber with | adván|tages.* Hen. V, IV, 3, 50.

Die bisher betrachteten Dramen geben nach den beigegebenen metrischen Tabellen hinsichtlich der Accente das folgende Resultat:

	2	3	4	5	6	7
Comedy of Errors	4,0	28,8	46,5	20,2	0,6	—
Merchant of Venice	2,9	33,4	48,5	15,6	—	—
Henry V.	3,2	35,1	46,3	14,7	0,6	—
Macbeth	2,5	25,7	47,7	22,7	0,7	0,2

Wir sehen aus dieser Tabelle, was wir noch öfters erkennen werden, daß die Verhältnisse im Kaufmann und in Heinrich V. ziemlich gleich sind. Dagegen ist in der Komödie der Irrungen und im Macbeth die Zahl der 3-Accent-Verse geringer, die der 5-Accent-Verse größer.

Die Verhältnisse treten noch deutlicher hervor, wenn wir die Verse mit 3 und 4 Accenten, welche in allen Dramen am zahlreichsten sind, addieren, und sie den Versen mit weniger und mit mehr Accenten gegenüberstellen:

	2	3-4	5-6-7
Comedy of Errors	4,0	75,2	20,2
Merchant of Venice	2,9	81,9	15,6
Henry V.	3,2	81,4	15,3
Macbeth	2,5	73,4	23,6

Die Verse mit 2 Accenten nehmen ziemlich stetig ab; aber die Zahlen sind zu klein, um schlußfähig zu sein. Die Uebereinstimmung zwischen Errors und Macbeth in den voller accentuierten Versen läßt sich gut erklären: im ersteren Falle durch das Bestreben des Dichters, seine Verse möglichst regulär (also mit 5 stark betonten Silben) zu gestalten, im letzteren durch die erhöhte Kraft und Fülle des Ausdrucks und die rhythmische Wucht der Verse.

Die Addition aller Accente ergibt die Zahlen

3846            3780            3740            3920.

Ob die Accente für Altersbestimmungen überhaupt sich als fruchtbar erweisen, ist mir bis jetzt zweifelhaft; jedenfalls aber wird auch dieser Theil der Forschung fortzusetzen sein.

#### 6. Versarten.

Da es sich hier um den dramatischen Vers handelt oder um die Verse, in denen die Reden gedichtet sind, so habe ich alle lyrischen Einlagen, Masken u. s. w., in denen häufig der vierfüßige gereimte Trochäus oder Jambus vorkommt, ausgeschlossen und auch in der ersten Kolumne nicht mitgezählt. Dagegen habe ich die Zahl der Doggerel-Verse, in denen mitunter ganze Auftritte geschrieben sind, verzeichnet, da sie für die größere oder geringere Jugendlichkeit der Dichtung ein ziemlich sicheres Kriterium sind.

Ihnen stehn gegenüber die jambischen Verse, die ihrerseits in Alexandriner, verkürzte Verse und Quinare zerfallen. Von den letz-

teren bietet jede Tabelle 1000, so daß also die die andern Versarten darstellenden Zahlen nicht in ein procentuales Verhältniß zu jenen, sondern ihnen gegenübergestellt werden müssen. Nach den metrischen Tabellen stehn 1000 Quinaren gegenüber in

	Errors	Merch.	Henry V.	Macb.
Doggerels	101	2	—	—
Alexandriner	12	14	20	29
Verkürzte Verse	9	12	6	28

In diesen drei Versarten haben wir aufsteigende oder absteigende Reihen; alle drei sind also für Altersbestimmungen zu verwerthen. Die alten englischen Knüttelverse, die in den frühesten Dramen eine nicht unbedeutende Rolle spielen, sind im Merchant nur noch in einem verzettelten Pärchen enthalten, in den beiden späteren fehlen sie. Die Alexandriner und die verkürzten Verse steigen in den vier Dramen auf — jene stetig, diese nicht. Die Alexandriner bilden von den dreien offenbar das wichtigste Kriterium.

#### 7. Alexandriner.

Die Alexandriner habe ich darauf hin untersucht, ob sie regulär oder irregulär sind, d. h. ihre Cæsur nach dem 3. Jambus, nach der 6. Silbe haben oder an einer anderen Stelle des Verses; ferner ob sie weiblichen Ausgang haben, oder ob sie gereimt sind. Es ergibt sich folgendes Resultat für die vier Stücke:

	Gesamtzahl	regulär	irregulär	männl. Schluß	weibl. Schluß	ungereimt	gereimt
Comedy of Errors	12	6	6	8	4	11	1
Merchant of Venice	14	9	5	11	3	14	—
Henry V.	20	12	8	15	5	20	—
Macbeth	29	17	12	20	9	28	1

Aus dem Verhältniß der irregulären zu den regulären, der weiblichen zu den männlichen, der gereimten zu den reimlosen Alexandrinern läßt sich nach dieser Tabelle kein Schluß ziehen. Dagegen mache ich auf die außerordentlich stetige Progression der regulären Alexandriner aufmerksam.

8. Verkürzte Verse.

Zu den verkürzten Versen rechne ich nicht solche, welche mit dem letzten Theile des vorhergehenden oder den ersten des folgenden Verses (bis zur Cæsur gerechnet) ein Versganzes, sei es auch einen Alexandriner, bilden. Sobald das der Fall ist, hört die Empfindung der rhythmischen Unterbrechung auf, wie die folgenden Beispiele zeigen. In dem Verse

*But she, more covetous, || would have a chain*

ist die erste Hälfte als der Schluß eines anderen Verse gedruckt, während die zweite scheinbar einen verkürzten Vers bildet.

*A nut, a cherrystone; || but she, more covetous }  
Would have a chain. }*

Err. IV, 3, 74.

In dem nächsten Beispiel bildet der verkürzte Vers mit dem ersten Theile des folgenden Verses ein Versganzes:

*{ Gratiano. Yes, faith. my lord.  
{ Bassanio. Our feast shall be much honour'd || in your marriage.*

Merch. III, 2, 214.

Mitunter bildet ein scheinbar verkürzter Vers mit der Hälfte des vorhergehenden oder nachfolgenden einen Alexandriner, der selbstverständlich von mir als solcher gerechnet worden ist.

*You call'd me dog; || and for these courtesies }  
I'll lend you thus much moneys? }*

Merch. I, 3, 129.

Weshalb Abbot diese Vers-Zertheilung, die er *Amphibious Section* nennt, nur in dem Falle gelten läßt, wo zwei verschiedene Personen sich in einen Vers theilen, dessen zweite Hälfte dann zugleich die erste Hälfte des folgenden bildet, ist nicht einzusehen. Der rhythmische Eindruck ist genau der nämliche in der Rede einer Person.

Ich lasse die Tabelle der auf diese Weise beschränkten Vers-Gattung folgen:

	Gesamtzahl		Silbenzahl										Schluß	
	Gesamtzahl	Gebrauch		1	2	3	4	5	6	7	8	9	männl. Schluß	weibl. Schluß
		motiviert	unmotiviert											
Errors	9	2	7	—	2	—	4	2	—	1	—	—	6	3
Merchant	12	9	3	—	1	—	5	2	1	1	2	—	9	3
Henry V.	6	4	2	—	—	—	1	1	2	1	1	—	4	2
Macbeth	28	17	11	3	—	2	4	6	7	1	4	1	15	13

Die verkürzten Verse sind zunächst danach geschieden, ob sie motiviert oder unmotiviert eintreten. In der Mehrzahl der Fälle verdanken sie ihr Dasein einer bestimmten poetischen Absicht. Erstens sollen sie eine Pause markieren: So unterbricht Aegeon seine längere Erzählung mit den Worten:

*We came aboard* — Err. I, 1, 62.

ehe er den furchtbarsten Theil derselben, der den Verlust seiner ganzen Familie schildert, beginnt. Als Macbeth vom Morde kommt, schließt er den kurzen Monolog über seine blutigen Hände mit den Worten:

*No, this my hand will rather  
The multitudinous seas incarnadine,  
Making the green one red.* II, 2, 63.

Er schweigt und betrachtet seine Hände mit Grauen. In diesem Sinne tritt der verkürzte Vers auch am Ende von längeren Reden auf:

*That what you speak is in your conscience wash'd  
As pure as sin with baptism.* Henry V, I, 2, 32.

und am Scenen-Schluß:

*Till then, enough. Come friends.* Macb. I, 3, 157.  
*Leave all the rest to me.* Macb. I, 5, 74.

Zweitens: Die plötzlich eintretende Pause soll die Aufmerksamkeit des Hörers erregen und den Worten des verkürzten Verses selbst oder dem, was darauf folgt, mehr Nachdruck geben. Z. B. als Macbeth sagt, daß Duncan am nächsten Morgen abzureisen gedenke, sagt Lady Macbeth mit furchtbarer Energie

*Never  
Shall sun that morrow see.* Macb. I, 5, 62.

Oder:

*Shall I . . . .  
With bated breath and whispering humbleness  
Say this:* Merch. I, 3, 126.

Mit diesem abgebrochenen Verse giebt Shylock dem Widersinn der folgenden Worte ein schärferes Relief.

Drittens bezeichnet der verkürzte Vers die Abgerissenheit, Zusammenhangslosigkeit der Reden. Kurze Fragen und Antworten, Aufforderungen erscheinen in dieser Form; und öfters wird die Anrede von dem Körper der Rede auf solche Weise abgetrennt.

*Get thee away!* Err. II, 2 16.  
*Why, man, what is the matter?* Err. IV, 2, 41.  
*Call you? what is your will?* Merch. II, 5, 10.

*Who's there?* Merch. II, 6, 60.  
*Make now your choice* [Portia zu Morocco]. Merch. II, 7, 3.  
 . . . . . *Who hath sent thee now?*  
*The Constable of France.* Merch. IV, 3, 89.  
*Gracious my lord,*  
*I should report etc.* Macb. V, 5, 30.

Viertens sollen verkürzte Verse die höchste Aufregung malen, die ebenso wenig auf die Vollständigkeit der Verse wie auf die Regelmäßigkeit des Rhythmus Rücksicht nimmt.

*Up, up, and see,*  
*The great | doom's im|age! Mal|colm! Ban|quo!*  
 Macb. II, 3, 82.

ruft Macduff, als er aus der Schlafkammer Duncan's stürzt und dessen Mord ausschreit.

Als der Mord geschehen ist, verbergen Macbeth und die Lady unter nichtigen, sinnlosen Reden ihre ungeheure Aufregung:

Lady. *Did you not speak?*  
 Macbeth. *When?*  
 Lady. *Now.*  
 Macbeth. *As I descended?*  
 Lady. *Ay.*  
 Macbeth. *Hark!*

Macb. II, 2, 18.

Nach der Tabelle scheinen die längeren Verse von 6 und mehr Silben in späteren Stücken zahlreicher zu werden. Die unmotivierten Versverkürzungen sind am zahlreichsten in *Errors* und werden in *Macbeth* wieder häufiger. Die motiviert gebrauchten, also nicht auf Nachlässigkeit oder Gleichgültigkeit beruhenden, sondern bewußten Versverkürzungen erscheinen im Verhältniß zu den anderen in *Errors* in so geringer Zahl, daß auch jene für zufällig gelten könnten. Die weiblichen also auffallenderen Verkürzungen scheinen mit der Unregelmäßigkeit der Verse (s. *Macbeth*) zu wachsen.

### 9. Quinare.

Wenn ich in der Tabelle die Quinare nach ihrer Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit untersuche, so muß ich zur Erläuterung hinzufügen, daß ich unter «regulären» ganz regelmäßige und unter «irregulären» ganz unregelmäßige verstanden wissen möchte. Das Resultat ist meines Erachtens ein sehr interessantes und beweist handgreiflich, die auf S. 328f. aufgestellte Behauptung, daß die germanischen Sprachen unfähig sind, die antiken Verse fortdauernd und in größeren Massen

rein nachzubilden. Die nicht regelmäßigen bilden die weit überwiegende Masse aller Verse, sind die eigentlich regulären. Ganz regelmäßig nenne ich einen Quinar, der 5 stark betonte und 5 (oder bei weiblichem Ausgange 6) minder betonte Silben enthält, also genau dem Schema entspricht:

— — — — — (—)

Ein für einen Jambus eintretender steigender Spondeus (— —) wird nicht als Unregelmäßigkeit betrachtet. — Nicht regelmäßig sind diejenigen Verse, welche eine einmalige, nicht zu auffällige Störung des Metrums enthalten, d. h. 1. einen Doppeljambus für zwei Jamben (— — — — für — — — —), oder 2. einen Anapäst für einen Jambus (— — — für — —), oder 3. einen Trochäus für einen Jambus (— — für — —) an einer Stelle, wo er am wenigsten ins Gehör fällt, nach einer Pause d. h. am Anfange eines Verses oder nach der Cæsur. Diese Verwendung des Trochäus ist bei Shakespeare, wie wir sehen werden, so außerordentlich häufig, daß sie nicht mehr als Unregelmäßigkeit empfunden werden kann. — Ganz unregelmäßig nenne ich die auf der Rückseite der Tabellen zusammengestellten Verse, welche entweder einen Trochäus mitten im Jamben-Flusse, also zwischen dem ersten Fuße und der Cæsur, auf der Cæsur und im weiteren Verlaufe der zweiten Vershälfte oder einen einsilbigen Versfuß (— für — —) haben, oder eine zweimalige Durchbrechung des Rhythmus irgend welcher Art zeigen, also zwei Trochäen, zwei Doppeljamben, einen Trochäus mit einem Doppeljambus, einen Trochäus mit einem Anapäst, oder drei Trochäen. Alle diese Fälle stellen mehr oder weniger schwere Störungen des jambischen Rhythmus dar, die zum Theil geeignet sind, den jambischen Charakter des Verses aufzuheben und an die Stelle des Quinars eine 10- oder 11-silbige rhythmische Reihe zu setzen.

Ich gebe zu, daß diese Klassifikation etwas Mechanisches an sich hat. Wie z. B. der Trochäus am Anfange des Verses wirkt oder nach der Cæsur, ob als schwere oder leichte Störung, hängt ja wesentlich von der Dauer der vorausgehenden Pause ab. Die Pause nach der Cæsur, wenn sie nicht durch ein Satz-Ende herbeigeführt wird, ist häufig eine nur wenig ins Gehör fallende und läßt den folgenden Trochäus dann um so kräftiger hervortreten; dasselbe ist der Fall am Anfange eines Verses, der mit dem Schlusse des vorhergehenden durch Enjambement zusammengekoppelt ist; und die Häufung der Spondeen verdunkelt ebenfalls den jambischen Rhythmus. Indessen dürfte die Entscheidung über die Bedeutung einer Vers-

pause oder über die Wirkung von Spondeen, die in den meisten Fällen nur nach subjektivem Ermessen erfolgen kann, vielfach Veranlassung zu Kontroversen geben; und da ich möglichst unanfechtbares Material meiner Untersuchung zu Grunde legen wollte, so habe ich es vorgezogen, das kleinere Uebel eines gewissen Schematismus zu wählen.

Die folgende prozentuale Tabelle der regulären und der irregulären, der Blank- und der Reim-Verse gewährt uns drei wichtige Kriterien für die Bestimmung der Abfassungszeit der Dramen.

	Reguläre	Irreguläre	Blankverse	Reimverse
Errors	10,5	4,6	74,9	25,2
Merchant	10,2	5,4	94,2	6,2
Henry V	6,6	6,4	98,3	1,6
Macbeth	9,3	10,0	94,1	5,4

Daß die Blankverse zu-, die Reimverse abnehmen, ist nichts Neues mehr; ebenso wenig, daß hier der Natur der Sache nach eine stetige Progression nicht stattfinden kann. Dieses Kriterium gehört also nicht zu den sichersten; andererseits aber hat es nicht die Bedeutungslosigkeit, die Elze ihm nach dem Vorgange eines englischen Forschers zuteilt. Gewiß ist, daß der Charakter eines Dramas, oder genauer der Handlung eines Dramas für die größere oder geringere Masse der Reime mitbestimmend ist; daß er allein es ist, dagegen falsch. Wenn man an das naheliegende bekannte Faktum denkt, daß es Komödien, Tragödien und auch Historien mit relativ vielen und wenigen Reimen giebt, so ist es unverständlich, wie eine solche Behauptung überhaupt aufgestellt werden kann. Die relative Fülle der Reime inmitten der Blankverse der handelnden Personen in irgend einem Drama ist und bleibt ein ziemlich sicherer Beweis für die Jugendlichkeit der Arbeit. Die Prologe und Epiloge, der Chorus und die Einlagen von Gedichten und Masken müssen allerdings abgerechnet werden.

Ein werthvolleres Kriterium ist freilich das der ganz regelmäßigen und der ganz unregelmäßigen Verse. Was nach der unbestreitbaren Thatsache, daß Shakespeare's Verse mit den Jahren immer regelloser werden, zu erwarten war, zeigt sich in der Tabelle ganz deutlich:

die Zahlen der irregulären Verse bilden eine stetige Progression, die der regulären zeigen eine, wenn auch nicht gleichmäßige, Abnahme. Und nicht zu übersehen ist die fortschreitende Verschiebung des Verhältnisses der beiden Versarten:

10 : 4  
 10 : 5  
 6 : 6  
 9 : 10.

### 10. Reime.

Die Reime werden in der Tabelle untersucht einerseits nach ihrer Art — ob sie männlich oder weiblich und ob sie überschlagend sind — andererseits nach ihrer Vertheilung — ob sie am Schlusse von Auftritten<sup>1)</sup> oder Reden, in Reden und fortlaufend auftreten. Obgleich am Schlusse von Szenen zwei, drei und mehr Couplets gar nicht selten sind, habe ich in der betreffenden Rubrik der beigegebenen Tabellen doch immer nur ein Couplet gerechnet, die übrigen sind in der Rubrik der fortlaufenden Reime (von 4 Reimversen an) und zwar nach ihrer jedesmaligen Anzahl verzeichnet.

	Reimverse	Art			Stelle				
		männlich	weiblich	über- schlagend	Schluß von Auftritten	Schluß von Reden	in Reden	fortlaufend	höchste Zahl d. fortlauf. R.
Errors	25,2	23,3	1,9	6,4	25	21	6	221	70
Merchant	6,2	6,2	—	0,4	26	32	4	38	10
Henry V	1,6	1,6	—	—	12	2	2	4	4
Macbeth	5,4	5,4	—	—	38	16	—	34	6

Nach dieser Tabelle finden sich weibliche Reime nur in Errors, in den späteren Stücken nicht; überschlagende Reime zahlreich nur in Errors, einmal in Merchant, in den späteren Dramen nicht. Der Stelle nach sind die Reime am Ende von Reden in den beiden jugendlichen Dramen zahlreicher als in den beiden späteren. Die Reime in Reden, die eine stetig abnehmende Reihe zeigen, sind überall äußerst spärlich, und hören in den spätesten Dramen ganz auf. Die Zahl der fortlaufenden Reime wird naturgemäß ebenfalls geringer; während in Errors an einer Stelle sich 70 gereimte Verse

<sup>1)</sup> Ich sage absichtlich nicht Szenen, da viele Szenen aus mehreren Auftritten bestehen.

hinter einander finden, geht Merchant über 10 nicht hinaus, in Henry V. und Macbeth ist von fortlaufenden Reimen eigentlich nicht mehr die Rede.

### 11. Gebrochene Verse.

Gebrochene Verse sind solche, die an zwei, mitunter an drei, in sehr seltenen Fällen an vier Redende vertheilt sind. Hierher zu rechnen sind auch die von einer Person gesprochenen Verse, welche anstatt der Cæsur eine längere, durch Horchen, Warten u. s. w. veranlaßte Redepause haben: Macbeth's Monolog der 7. Scene des 1. Actes schließt mit den bekannten Worten über den Ehrgeiz

*which o'erleaps itself,  
And falls on the other [side].*

Nun hört er jemand kommen; es ist seine Frau.

*How now! what news?*

redet er sie an.

Hinsichtlich der folgenden Tabelle bemerke ich, daß die Rubrik *Amphibious Section* nicht in dem Abbot'schen Sinne zu verstehn ist, sondern jeden verkürzten Vers in sich schließt, der mit der zweiten Hälfte des vorigen oder der ersten des folgenden (von der Cæsur ab oder bis zur Cæsur) einen regulären Quinar bildet.

	Gesamt- zahl	Theile			Amphibious- Section
		2	3	4	
Errors	1,1	1,0	0,1	—	0,2
Merchant	3,3	3,3	—	—	1,0
Henry V	1,8	1,8	—	—	0,5
Macbeth	13,2	12,7	0,4	0,1	2,9

Die gebrochenen Verse, welche in Errors selten sind, steigen in unebener Reihe und sind recht zahlreich in Macbeth, wo oft Seiten hindurch der Redeschluß niemals mit dem Versschluß zusammenfällt. Diese Vorliebe erklärt sich, ebenso wie die massenhaften Enjambements, aus dem metrischen Prinzip, das in den Versen der späteren Dramen immer offenkundiger zu Tage tritt. Zu keiner Zeit seiner poetischen Produktion war Shakespeare für ein ununterbrochenes Jamben-Geklingel begeistert; aber während die Unregel-

mäßigkeit der jugendlichen Metrik vorzugsweise innerhalb der Grenzen der Verse als Abwechslung des Rhythmus sich geltend macht, durchbricht der ältere Dichter mit Vorliebe gleichzeitig die Schranken des Verses, dessen Schluß er meist mit einer stark betonten Silbe markiert, um sich dann in rhythmischen Reihen von ungleicher Länge gehn zu lassen. Und wie die Sätze sehr häufig vor der Cæsur, und nicht am Schlusse einer Verszeile ihr Ende finden, so naturgemäß auch die Reden der Personen.

Die Zahl der Vertheile überschreitet fast niemals zwei; in Macbeth dagegen finden sich unter 1000 Versen 4 mit 3 Theilen und 1 mit 4.

Die *Amphibious Section* (Vers-Zertheilung) ist in Errors äußerst selten und steigt in unsteter Reihe bis auf 2,9 in Macbeth. Sie scheint zu den zuverlässigeren Kriterien zu gehören.

## 12. Enjambements.

Enjambements entstehn, wo ein einfacher Satz von einem Verse in den anderen übergeht. Gewöhnlich befindet sich in diesem Falle eine stark betonte Silbe am Schlusse des ersten Verses:

*From this time  
Such I account thy love.*

Und endigt der Vers auf eine tieftonige Silbe so gehört sie doch zu einem Tonganzen in demselben Verse. Diese beiden Fälle bezeichne ich als leichte Enjambements, weil die Verschmelzung der Verse infolge der wenn auch kleinen Pause am Schlusse des ersten keine vollständige ist. Daneben aber — und viel seltener — kommt es vor, daß das am Versende stehende schwach betonte Wort zu einem Tonganzen im folgenden Verse gehört, sodaß durchaus keine Pause zwischen Versende und Versanfang stattfindet. Die folgenden Verse erläutern die beiden letzten Fälle:

*Art thou not, fatal vision, | sénsible |  
To feeling or to sight? or art thou | büt  
A dagger | of the mind . . . ?*

Fälle wie der letzte, wo eng zusammengehörige Worte durch den Versschluß getrennt werden — die Konjunktion oder das Relativum von seinem Satze, die Präposition von seinem Substantiv, das Pronomen von seinem Verbum, des Hilfsverb von seinem Hauptverb oder Prädikat, und Aehnliches — sind schwere Enjambements.

	Gesamt- zahl	leichte	schwere
Errors	6,2	6,0	0,2
Merchant	18,6	18,0	0,6
Henry V	21,4	21,1	0,3
Macbeth	24,8	23,4	1,4

Nach der vorstehenden Tabelle ist die Vermehrung der Enjambements eine stetige, von 6,2 bis 24,8 fortschreitende; die der leichten gleichfalls. Hierin scheint sich eines der wichtigsten Kriterien für Altersbestimmungen zu geben, und in der That muß sich die erhöhte Neigung des Dichters, an die Stelle des Versganzen eine rhythmische Reihe zu setzen, nothwendig in der Zahl der Enjambements kundthun. Um die Stärke dieser Neigung im Macbeth zu zeigen, möge hier der Anfang eines Monologes folgen, in welchem die Verse nach rhythmischen Reihen abgetheilt und ihre Anfänge durch große Buchstaben markiert sind:

*If it were done when 'tis done, then 'twere well  
 It were done quickly:  
 if th'assassination Could trammel up the consequence  
 and catch With his surcease, success;  
 that but this blow Might be the be-all and the end-all here,  
 But here, upon this bank and shoal of time,  
 We'd jump the life to come;  
 but in these cases We still have judgment here;  
 that we but teach Bloody instructions,  
 which, being taught, return To plague th' inventor;  
 this even-handed justice Commends th' ingredients of our  
 poison'd chalice To our own lips.*

An dieser Stelle — und es giebt mehr derartige in Macbeth und in Henry V. — finden sich 8 Enjambements unter 12 Versen und nur 2 reguläre Quinare; an die Stelle der übrigen 10 sind 9 höchst ungleiche rhythmische Reihen getreten. In Errors finden sich auf einem Fleck ein paar mal 3, im Merchant 6 Enjambements, Fälle, die in den späteren Dramen häufig sind; dagegen in dem ersteren Drama wiederholt Stellen von 30, 40, 50 Versen ohne jedes Enjambement.

Auf die Bedeutung der schweren Enjambements für Altersbestimmungen ist schon früher aufmerksam gemacht worden; sie

zeigen in unseren vier Dramen eine — wenn auch nicht stetige — Progression von 0,2 bis 1,4.

### 13. Versschluß.

Das wichtige Gebiet der Versschlüsse bietet nicht eine so handgreifliche Handhabe für Altersbestimmungen wie das vorige, läßt aber immerhin Merkmale der verschiedenen Dichtungs-Perioden erkennen.

	männlich						weiblich			
	Gesamtzahl	stark betont	schwach betont	tieftonig	sonst tonlos	sonst stumm	Gesamtzahl	tonlose Endung	persönl. Fürwort	anderes Wort
Errors	84,0	65,3	18,7	17,3	1,1	0,3	16,1	11,4	4,3	0,4
Merchant	85,2	67,4	17,8	15,7	1,9	0,2	15,2	12,7	2,1	0,4
Henry V	78,3	60,1	18,2	15,2	2,8	0,2	21,6	19,7	1,8	0,1
Macbeth	73,9	65,0	8,9	8,3	0,6	—	25,6	20,9	3,5	1,2

Zur Erläuterung der vorstehenden Tabelle habe ich Folgendes zu bemerken:

Die schwachbetonten Endsilben der männlich ausklingenden Verse habe ich nach ihrer Qualität gesondert in tieftonige und solche, die in der prosaischen Aussprache tonlos oder stumm sind.

Die tieftonigen sind entweder die Endsilben eines Wortes, das auf einer früheren Silbe den Hauptton hat — *Éphesús*, *dignity*, *cóuntrymēn* — oder kleine Wörtchen, die mit dem vorhergehenden Worte ein Tonganzes bilden — *ránsom hīm*, *what to sórrow fōr* u. a.

Die Silben, welche in der prosaischen Aussprache tonlos sind, bestehen aus einsilbigen Endungen dieser Art, wie *unspéakablē*, oder aus solchen, die durch Diärese zweisilbig werden, wie *A'siá*, *mótió*n u. a.

Unter Silben, die sonst stumm sind, verstehe ich nur die stumme Endung - *ed*, die in vereinzelt Fällen am Versschlusse nicht bloß klingend, sondern sogar betont wird: *léviēd*, *deliverēd*.

Bei den weiblichen Ausgängen tritt für die tonlose Endung nicht selten der Akkusativ eines persönlichen Fürwortes ein: *sée him*, *cást it*, *say' I* u. a., mitunter auch ein anderes Wörtchen, vorzugsweise *not*.

Betrachten wir die Tabelle näher, so zeigt sich — was nichts Neues ist — daß die männlichen Ausgänge abnehmen (von 84,0 bis 73,9) und die weiblichen steigen (von 16,1 bis 25,6). Da die Differenz keine große (9 bis 10 Prozent) und die Progression auch nicht stetig ist, so haben wir hier ein Kriterium von geringerer Bedeutung vor uns. Ein deutlicheres Bild der Progression giebt die Differenz zwischen männlichen und weiblichen Ausgängen:

Errors	679
Merchant	700
Henry V.	567
Macbeth	483.

Blicken wir auf die einzelnen Rubriken, so zeigen sie im Allgemeinen eine den Gesamtzahlen entsprechende unebene Progression, mit zwei Ausnahmen. Die Progressionen der tieftönigen Silben beim männlichen und der tonlosen beim weiblichen Ausgange sind stetig: 173—157—152—83 und 114—127—197—209. Wir könnten noch die sonst stummen männlichen Versausgänge hinzurechnen, wenn die Zahlen nicht gar zu geringfügig wären; jedenfalls fehlen sie in *Macbeth*. Ganz gleichgültig ist die Erscheinung übrigens nicht, wie wir in einem späteren Abschnitte sehen werden. — Die Wörtchen, welche neben den persönlichen Fürwörtern im weiblichen Versausgange an Stelle der tonlosen Endung treten, nehmen in *Macbeth* auffallend zu.

Auffallend ist die Erscheinung, daß bei den männlichen Versausgängen die starkbetonten kaum, die schwachbetonten aber beträchtlich abnehmen. Man sollte das Gegentheil erwarten. Wenn Shakespeare im Laufe der Jahre die Grenzpfähle der Verse immer weniger respektiert, so sollte man meinen, daß die angestrebte Verschmelzung der Verse um so vollständiger erreicht würde, wenn der Schluß der einzelnen möglichst wenig bemerkbar, also schwach betont wäre. Shakespeare folgt der entgegengesetzten Tendenz: je zahlreicher die Enjambements werden, je häufiger an die Stelle der regulären Quinare die rhythmischen Reihen treten, desto eifriger ist er bestrebt, die Versgrenze, über die er hinwegspringt, durch eine stark betonte Silbe zu markieren. In den im vorigen Abschnitt angeführten Stellen finden sich in den Enjambements zwar wiederholt weibliche Versausgänge, aber kein schwachbetontes Wort. Und wir müssen das billigen: solch ein starkbetontes Wort ist an derartigen Stellen das Einzige, was dem Quinar noch einen Daseinsschein verleiht.

#### 14. Cæsur.

Der am meisten ins Ohr fallende Einschnitt inmitten eines Verses ist derjenige, welcher durch das Ende eines Satzes gebildet wird, sei es eines Haupt- oder eines Nebensatzes oder einer Verkürzung des letzteren. Wollten wir indessen nur solche längere Pausen als Cæsuren anerkennen, so würden viele Quinare ihren kurzen Lauf cæsurlos vollenden. Neben jenen längeren Aufenthalten giebt es auch kürzere, die zwischen zwei mehrsilbigen Satzgliedern, die für sich ein Tonganzes bilden, d. h. mindestens eine stark betonte Silbe in sich enthalten. So sind in den folgenden Versen:

*If he should break his day, || what should I gain  
By the exaction || of the forfeiture?*

Merch. I, 3, 164.

zwei ganz verschiedene Cæsuren, im ersten eine starke, durch ein Satzende herbeigeführt, im zweiten eine wenig merkbare zwischen einer adverbialen Satzbestimmung und deren Genitiv-Attribut. Unter Umständen ist aber auch eine solche kleine Pause nicht vorhanden, wie in dem bereits angeführten Verse:

*This supernatural soliciting*

Macb. I, 3, 130.

Zwischen einem Substantiv und seinem Adjektiv kann der Fluß der Rede keinen Halt machen.

Andererseits giebt es eine Anzahl von Versen mit zwei Haltepunkten:

*His words were, || 'Farewell, mistress;' || nothing else.*

Dieser Vers besteht aus drei Sätzen, und es ist ganz undenkbar, daß man zwei von den drei Theilen ohne Pause zusammen aussprechen könnte. — Der auf Seite 336 aus Macbeth angeführte Vers besteht aus 4 Reden verschiedener Personen, hat also selbstverständlich 3 Cæsuren.

Die natürliche Stelle der Cæsur ist die Mitte des Verses, die 4., 5. oder 6. Silbe des Quinars. Wenn nun diese Cæsuren auch zu jeder Zeit bei Shakespeare die zahlreichsten bleiben, so kann er er sich bei seinem Streben nach rhythmischer Belebung der Verse ebenso wenig wie irgend ein anderer germanischer Dramatiker versagen, die Cæsur öfters an den Anfang und an das Ende des Verses zu verlegen; ja, er scheut sich in einzelnen Fällen nicht, eine einzelne Silbe am Anfange und am Schlusse von dem Versganzen abzutrennen:

*Those, || for their parents were exceeding poor,  
I bought, || and brought up || to attend my sons.*

Err. 1, 1, 57.

*What says that fool of Hagar's offspring, || ha?*

Merch. I, 5, 14.

*ha?* ohne Pause mit *offspring* zusammensprechen ist ebenso unmöglich, wie in den zornig herausgesprudelten Worten Shylock's die der Interjektion vorhergehenden, einen Halt zu machen. — Naturgemäß sind die Cæsuren nach der 2. oder 8. Silbe häufiger als diese.

	Verse mit Cæsur	Verse ohne —	Verse mit 2 — en	Verse mit 3 — en	wieviele Silbe									männliche Cæsur					weibliche Cæsur	überzählige Silbe	u. weibl. Versschl.	
					1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	Gesamtzahl	stark betont	schw. betont	tiefonig	sonst tonlos				sonst stamm
Errors	95,1	5,0	2,0	—	1,3	7,8	5,9	30,9	21,7	19,0	8,9	1,4	0,2	60,4	52,6	7,8	7,7	0,1	—	36,7	0,3	0,1
Merchant	94,4	6,0	2,2	0,1	1,0	4,7	5,2	26,1	25,9	18,2	13,4	1,7	0,6	51,7	46,2	5,5	5,5	—	—	45,1	2,3	1,1
Henry V	93,0	6,9	1,1	—	0,6	6,4	7,1	23,8	22,8	20,2	11,2	1,9	0,1	52,9	45,4	7,5	7,1	0,4	—	41,2	2,1	0,5
Macbeth	93,5	6,0	3,3	0,2	0,2	2,8	2,6	21,0	17,9	31,5	14,9	5,3	1,0	60,8	53,7	7,1	7,0	0,1	—	36,4	5,1	1,7

Zu Bemerkungen über die Zahl der Cæsuren giebt die vorstehende Tabelle wenig Anlaß, da die Verse mit und ohne Cæsur in allen vier Dramen sich auf ziemlich gleicher Höhe halten. Die Verse mit zwei Cæsuren sind in Macbeth zahlreicher als in den übrigen Dramen.

Dagegen zeigt sich bei der Betrachtung der Stelle der Cæsuren die interessante Erscheinung, daß die Zahlen in den Rubriken von 1—5 — zum Theil stetig — abnehmen, während die in den Rubriken von 6—9 — ebenfalls zum Theil stetig — zunehmen:

1.	2.	3.	4.	5.
1,3—0,2	7,8—2,8	5,9—2,6	30,9—21,0	21,7—17,9
	6.	7.	8.	9.
	19,0—31,5	8,9—14,9	1,4—5,3	0,2—1,0

Das heißt, im Laufe der Jahre rückt die Cæsur der Shakespeare'schen Quinare immer mehr aus dem Beginn nach dem Ende der Verse. Am deutlichsten wird das, wenn wir die Zahlen so gruppieren, daß wir den regulärsten Cæsuren nach der 4. oder 5. Silbe einerseits die nach der 1.—3., andererseits die nach der 6.—9. Silbe gegenüberstellen.

	1.—3.	4.—5.	6.—9.
Errors	15,0	52,6	29,5
Merchant	10,9	52,0	33,9
Henry V.	14,1	46,6	33,4
Macbeth	5,6	38,0	52,7

Diese merkwürdige Erscheinung hängt zweifellos mit der wachsenden Neigung zu Enjambements zusammen: es ist klar, daß der letzte Theil des Verses, wenn er mit dem folgenden zu einem rhythmischen Ganzen verbunden werden sollte, nicht zu lang sein durfte, mithin die Cæsur mehr nach dem Ende geschoben werden mußte. Wir haben also in dieser Erscheinung ein gleich wichtiges Kriterium für Altersbestimmungen, wie in der Zahl der Enjambements.

Gruppieren wir die Zahlen derartig, daß wir den beiden an sich regulärsten Cæsuren alle übrigen gegenüberstellen:

	4. u. 5.	1.—3. u. 6.—9.
Errors	52,6	44,5
Merchant	52,0	44,8
Henry V.	46,6	47,5
Macbeth	38,9	58,3

so zeigt sich, daß die regulären Cæsuren stetig ab-, die irregulären stetig zunehmen, d. h. daß der Vers im Laufe der Jahre immer häufiger in zwei ungleiche Hälften getheilt wird. In den beiden frühesten Dramen Errors und Merchant, sind die regulären in der Mehrzahl, in den beiden späteren, Henry V. und Macbeth die irregulären.

Hinsichtlich der Art der Cæsuren ergibt sich auffallender Weise eine Uebereinstimmung zwischen Errors und Macbeth, andererseits zwischen Merchant und Henry V., deren Metrik im Ganzen verhältnißmäßig geringe Unterschiede zeigt. In den beiden ersteren Dramen ist die Zahl der männlichen Cæsuren, die hinter die geraden, betonten Silben fallen, fast doppelt so groß wie die der weiblichen, welche die Versfüße auseinanderreißen; während in den beiden mittleren Dramen die Arten fast gleichstehn. Diese Erscheinung erklärt sich wahrscheinlich für Errors aus dem Streben nach Bewahrung des jambischen Rhythmus; in Macbeth, wo der jambische Rhythmus so häufig gestört und die Versgrenze nicht beachtet wird, aus dem Wunsche, dem Quinar neben der starkbetonten Schlußsilbe einen zweiten Stützpunkt in einer männlichen, und ebenfalls meist starkbetonten Cæsursilbe zu geben.

Die überzähligen Silben nach der Cæsur vermehren sich im Laufe der Jahre bedeutend, von 0,3—5,1; desgleichen diejenigen Verse, welche neben der überzähligen Silbe noch einen weiblichen Schluß, also trotz der 5 Versfüße 12 Silben haben (0,1—1,7).

15. Die stumme Endung - *ed* gesprochen.

Interessantes Material für Altersbestimmungen scheint auch die Endung -*ed* zu bieten, die heute stumm ist, wenn nicht ein T-Laut vorausgeht.

Bei Wyatt, ja, auch noch bei Gascoigne genügen zwei dieser Endungen ohne Gleichklang des Stammes, um einen Reim herzustellen. Bei Shakespeare reimen eine oder gar zwei Stammsilben mit, oder falls die Endung -*ed* allein einen männlichen Reim bildet, reimt sie nicht auf ein zweites - *ed*, sondern auf vollbetonte Wörter, wie *bred*, *fed*, *head* u. a. Ob -*ed* in den Reimen der Dramen vorkommt, kann ich augenblicklich nicht sagen. In *Venus* kommt es nicht vor, dagegen — seltsam! — in *Lucrece* fünfmal und in den jugendlichen und mittleren Sonetten (1590—1600) sechsmal. In den Dramen kommt indessen das - *ed* von Wörtern wie *finishéd* in der Hebung und am Versschluß vor in den ersten drei Dramen, in *Macbeth* nicht mehr; wohl aber zeigt es sich in allen Dramen als tonlose Silbe in der Senkung: *failéd*. — In der folgenden Tabelle sind alle Wörter auf - *ed*, auch die reinen Adjektiva wie *wicked*, mitgerechnet, wenn sie nicht, wie *kindred*, *sacred*, wegen der vorausgehenden Konsonanz auch im Verse immer eine hörbare Endung haben müssen.

	Gesamtzahl	betont			unbetont	
		Gesamtzahl	vor Cæsur	am Schluß		sonst
Errors	19	3	—	3	—	16
Merchant	27	2	—	2	—	25
Henry V	25	2	—	2	—	23
Macbeth	13	—	—	—	—	13

Wir haben hier wieder, wie im vorigen Abschnitte, die merkwürdige Erscheinung einer Zickzack-Entwicklung. Der Gebrauch der Endung -*ed* als klingende Silbe, seltener in *Errors*, wächst in *Merchant* und *Henry V.* und nimmt in *Macbeth* wieder ab. Dazu vergleichen wir die abgetrennte 1. Scene des 1. Aktes von *Errors*, wo dieser Gebrauch ganz besonders häufig erscheint, und das betonte - *ed* öfter vorkommt als in den folgenden tausend Versen

zusammengenommen, und erwägen das eigenthümliche Verhältniß der früheren Venus und der späteren Lucrece in dieser Beziehung, so haben wir, was der Engländer *a puzzle* nennt, vor uns. Die Lösung desselben, die mir vorschwebt, möchte ich, bevor ein umfangreicheres Beweismaterial vorliegt, nicht geben. Ich lasse also vor der Hand die *-ed-*Frage auf sich beruhen, interessante Aufschlüsse von weiteren Studien erhoffend.

### 16. Rhythmus der Verse.

Bei der Betrachtung des Rhythmus der Verse, der nach der Konstitution der germanischen Sprachen und nach germanischem Geschmacke, zumal im Drama, ein freier, wechsellvoller sein muß, habe ich zwei Versfüße, die an Stelle der Jamben treten können, ganz bei Seite gelassen: den Pyrrhichius und den Spondeus. Daß für den Jambus zwei unbetonte oder zwei schwere Silben häufig, äußerst häufig eintreten müssen, ist in der Formation der englischen Sprache begründet. Diese Versfüße werden von dem Dichter wohl nur in den allerseltensten Fällen bewußt verwandt, zumal sie ja auch eine fühlbare Aenderung des Rhythmus nicht hervorbringen. Ich hielt daher den Versuch, die Zahl dieser Versfüße zu registrieren, für aussichtslos. Nur da, wo sie sich beide zusammenschließen zu dem kraftvollen Doppeljambus (— — — ' ), mußten sie verfolgt werden.

Der Doppeljambus ist keine Erfindung Shakespeare's; er ist in den Tongesetzen der germanischen Sprachen begründet und findet sich ebensowohl in unseren klassischen und modernen Dramen wie bei Shakespeare, obgleich mir nicht bekannt ist, daß ein deutscher Metriker ihm seine Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Auch bei uns hat man ja gern die Verse so skandiert, wie sie nach dem antiken Schema eigentlich hätten klingen sollen, wie sie aber in Wirklichkeit auf der Bühne nie gesprochen werden können.

Eine besondere Bedeutung im Hinblick auf das zu erreichende Ziel mußte der Gebrauch des Trochäus haben, der als der Gegenschlag des Jambus, wenn wir vom Versanfange absehen, eigentlich immer mit bewußter Empfindung von dem Dichter verwandt werden muß. Dasselbe gilt vom Anapäst und von dem einsilbigen Versfüße, welche jedoch bei der Spärlichkeit ihrer Verwendung ein weniger greifbares Schluß-Material bieten.

17. Doppeljamben.

	Gesamtzahl	am Anfange	am Schlusse	vor Cæsur	auf Cæsur	nach Cæsur	anderswo
Errors	6,6	2,7	1,5	1,5	1,4	1,7	0,3
Merchant	11,2	4,6	2,2	2,5	2,7	2,4	0,6
Henry V.	13,8	5,2	2,5	2,2	2,7	3,4	1,4
Macbeth	12,3	4,9	3,7	2,6	2,1	4,0	0,2

Zum Verständniß dieser Tabelle muß ich bemerken, daß die Einzelzahlen in ihrer Summe mit der Gesamtzahl nicht übereinstimmen, weil dieser die Länge von zwei Jamben einnehmende Versfuß häufig vom Versbeginne bis zur Cæsur oder von der Cæsur bis zum Versschlusse reicht, also vielfach doppelt geführt werden muß.

Die Zahl dieser Versfüße wächst von 6,6 bis 13,8, erreicht ihre Höhe in Henry V., um im Macbeth wieder etwas abzunehmen. Am häufigsten erscheinen sie am Anfange der Verse und hier immer in ziemlich gleichen Prozenten von der Gesamtzahl; die Prozente wachsen jedoch in stetiger Reihe bis hinauf zu Macbeth, wenn wir die Doppeljamben nach der Cæsur und am Versschlusse für sich betrachten.

18. Anapäste.

	Gesamtzahl	am Anfange	am Schlusse	vor Cæsur	auf Cæsur	nach Cæsur	anderswo	)	)
Errors	0,1	—	—	—	—	—	0,1	)	—
Merchant	0,2	0,1	—	—	—	0,1	—	)	—
Henry V.	0,4	—	0,3	—	—	0,1	—	)	0,1
Macbeth	1,1	0,3	0,1	0,2	0,1	0,2	0,2	)	—

Die Anapäste werden einerseits nach ihrer Versstelle, andererseits nach dem ihnen vorausgehenden Versfüße betrachtet, welcher

letztere allerdings nur in einem Falle ein Trochäus ist. Sie wachsen, immer sich in kleinen Zahlen bewegend, doch in stetiger Reihe; und der Sprung von 0,4 auf 1,1 giebt Macbeth eine charakteristische Stellung.

### 19. Einsilbige Versfüße.

In derselben Weise werden die einsilbigen Versfüße betrachtet, nur daß unter den vorausgehenden Versfüßen neben dem Jambus und Trochäus auch der Pyrrhichius erscheint, mit dem zusammen sich folgende Metra ergeben:

) / " ) / " ) / " ) / "

Der einsilbige Versfuß, die beste und in fast allen Fällen mögliche Lösung des Räthsel der neunsilbigen Verse, tritt nur äußerst selten auf und zeigt sich verhältnißmäßig stark in Macbeth.

	Gesamtzahl	am Anfange	am Schlusse	vor Cæsur	nach Cæsur	anderswo	   )	 ) )	 ) 
Errors	0,2	0,1	—	—	—	0,1	—	0,1	—
Merchant	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Henry V.	0,1	—	—	—	0,1	—	0,1	—	—
Macbeth	0,6	—	0,2	0,2	0,2	—	0,2	0,2	0,2

### 20. Trochäen.

Bei den Trochäen betrachte ich nach Anführung der Gesamtzahl diejenigen, welche nach Pausen, d. h. am Anfange der Verse und nach der Cæsur sich zeigen, also weniger widerspruchsvoll ins Gehör fallen, und die mitten im Jambenflusse auftretenden gesondert. Die letzteren, die auffallendste und schwerste Unregelmäßigkeit der Shakespeare'schen Verse, finden sich alle auf der Rückseite der metrischen Tabellen zusammengestellt. Danach werden die den letzteren vorausgehenden Versfüße, ob Jambus oder Pyrrhichius (zwei schwach oder gar nicht betonte Silben), untersucht. Fälle, wo dem Trochäus ein Trochäus vorausgeht, werden im letzten Abschnitte behandelt, der es mit der Zahl der in einem Verse vorkommenden Trochäen zu thun hat. Interessant ist es, daß ein paar Verse im Macbeth es bis auf 3 Trochäen bringen.

	Gesamtzahl	nach einer Pause	am Anfange	nach Cæsur	an anderen Stellen	vor Cæsur	auf Cæsur	am Versschluß	sonst	)	)	2 Trochäen	getrennt	hintereinander	3 Trochäen
Errors	26,0	21,7	18,5	3,2	4,3	0,6	1,6	0,4	1,7	13	2,7	1,2	0,9	0,3	—
Merchant	21,5	17,9	13,5	4,4	3,6	0,4	0,9	0,4	1,9	1,3	1,8	1,5	1,0	0,5	—
Henry V.	26,1	22,5	16,4	6,1	3,6	0,3	1,0	0,5	1,8	2,0	1,2	2,4	2,0	0,4	—
Macbeth	30,9	25,1	14,9	10,2	5,8	1,3	0,8	1,4	2,3	2,9	2,4	2,9	2,4	0,5	0,5

Die Zahl der Trochäen steigt im Ganzen nicht gerade bedeutend; Merchant weicht sichtbar hinter Errors zurück, das hier, wie schon wiederholt, unregelmäßiger erscheint als spätere Stücke. Von Henry V. auf Macbeth ist der Sprung groß. Dasselbe Verhältniß zeigt sich bei den nach einer Pause vorkommenden Trochäen. In den Trochäen am Anfange der Verse haben wir die auffällige Erscheinung, daß sowohl Henry V. wie Macbeth hinter Errors zurücktreten, was am besten durch die vermehrte Versverkoppelung sich erklärt: ein Enjambement, bei dem auf eine betonte Endsilbe eine ebenso stark betonte Anfangsilbe folgte, wäre verdunkelt worden. Dagegen bilden die Trochäen nach der Cæsur eine stetig aufsteigende Reihe; was sich daraus ergibt, daß in den späteren Dramen die Cæsur immer mehr die Hauptpause in den Versen wird.

Die Zahl der an anderen Versstellen vorkommenden Trochäen ist in Macbeth größer als in Errors, in Merchant und Henry V. wieder kleiner. Im Macbeth werden die Trochäen am Versschluß und vor der Cæsur verhältnißmäßig häufig, während die auf der Cæsur sich vermindern. Eine fortschreitende Zunahme zeigen auch die Trochäen, welche auf einen Pyrrhichius folgen; wie auch die Verse, welche 2 Trochäen enthalten, und speziell die, in denen diese getrennt stehn. 3 Trochäen kommen nur fünfmal im Macbeth vor.

Von allen Trochäen die am wenigsten ins Gehör fallenden sind die am Anfange der Verse, sobald nicht Enjambement stattfindet. Da die Pause der Cæsur häufig nur eine geringfügige ist, so werden auch die nach ihr folgenden Trochäen häufig schwer fühlbar. Ziehen wir diese letzteren mit der folgenden Rubrik, d. h. alle als

\*) Zu diesen beiden Zahlen (1,3; 2,7) muß man die der hintereinander folgenden Trochäen hinzuzählen (0,3), um die Zahl der 5. Rubrik (4,3) herauszubekommen.

Unregelmäßigkeit stark hervortretenden Trochäen zusammen, so erhalten wir eine stetig fortschreitende Reihe:

7,5          8,0          9,7          16,0.

Was durch die Gesamtzahl der Trochäen verhüllt wurde, erkennen wir hier deutlich: daß der Gebrauch des Trochäus als rhythmischer Gegenschlag, d. h. die Anomalie im Gebrauche des Trochäus, mit den Jahren wächst; daß also auch bei den Trochäen dieselbe Erscheinung auftritt wie bei den Doppeljamben, den Anapästen und den einsilbigen Versfüßen.

#### Schluß.

Ich wiederhole, daß die in den vorausgehenden Seiten versuchten Feststellungen eine allgemeine und definitive Geltung nicht haben können. Beobachtungen, die hier gemacht sind, können durch spätere Entdeckungen umgestoßen werden. Deshalb enthalte ich mich auch jeder weiteren Charakteristik der Entwicklung der Shakespeare'schen Versifikation, obgleich das interessante Bild, das meine Tabellen entrollen, zu verfrühten Bemerkungen wohl verlocken könnte.