Werk

Titel: Bücherschau

Ort: Berlin

Jahr: 1902

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0038|log19

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Bücherschau.

B. A. P. van Dam, M. D., William Shakespeare, Prosody and Text. An Essay in Criticism, being an Introduction to a better editing and a more adequate appreciation of the Works of the Elizabethan Poets. With the assistance of C. Stoffel. Late E. J. Brill, Publishers and Printers, Leyden, 1900. 437 S.

Das Buch, dessen etwas souverän klingender Titel dem Inhalt nicht ganz entspricht, enthält eine Fülle von wertvollen und anregenden, mit großem Fleiß gesammelten Beobachtungen über Shakespeares Versbau und Sprache und die seiner Zeitgenossen, fordert indessen wegen der allzu radikalen Anwendung gewisser metrischer und textkritischer Principien vielfach zum Widerspruch heraus.

Der Verfasser sieht mit Recht eine genaue Untersuchung der metrischen Eigentümlichkeiten eines Dichters als eine notwendige Grundlage der textkritischen Behandlung seiner Dichtungen an.

In dem ersten und umfangreichsten Teil seines Buches giebt er daher ausführliche Erörterungen über Silbenmessung, Aphaerese, Synizese, Syncope, Abfall von Konsonanten, Apocope, Synaloephe und Zusammenziehung, Ausfall von Worten, Freiheiten des Silbenaccents und endlich über den Bau der heroischen (gereimten) Verszeile, und des Blankverses bei Shakespeare.

Wenn auch manches von dem, was van Dam vorbringt, aus den metrischen Untersuchungen von Abbott, Tycho Mommsen, Schipper, Goswin König u. a. schon bekannt war, so gebührt ihm doch das Verdienst, daß er die in Rede stehenden metrischen Eigentümlichkeiten genauer und vollständiger beobachtet hat, als seine Vorgänger. Er zeigt besonders, daß gewisse Nachlässigkeiten der Umgangssprache sich im Versbau jener Zeit in weit größerem Umfange geltend machten, als dies bisher angenommen wurde.

Freilich scheint der Verfasser schon hier mitunter zu weit zu gehen, indem er Einzelbeobachtungen verallgemeinert. So wird z. B. nur wenigen die (nicht belegte, sondern nur metrisch konstruierte) Nebenform *vice* für *advice* (nach Analogie von *vantage*, *venture* etc.) einleuchten (S. 25), auch nicht, daß Nebenformen, wie *morn*, *even*, *sleep*, *begin* für *morning*, *evening*, *sleeping*, *beginning*, auf Apocope der Silbe *-ing* beruhen (S. 121), oder Nebenformen wie *command*, *control* auf Apocope der Silbe *-ment* (S. 122). Daß für *gentle* mit Apocope des *l gent* gesagt wurde, ist unleugbar, daß aber für *able*, *couple*, *navel*: *ab*, *coup*, *nave* gesprochen wurde (S. 104), ist nicht recht glaublich.

Die Nebenform *jealious* für *jealous* kann zugegeben werden und ist erklärlich als eine Analogiebildung zu den zahlreichen Adjectiven auf *-ious, -eous;* sie rechtfertigt aber noch nicht die Annahme einer Nebenform *Marcellius* für *Marcellus* im «Hamlet» (S. 20, 300).

Die meisten Shakespeare-Forscher werden sich auch mit den Folgerungen, die der Verfasser aus seinen metrischen Beobachtungen zieht und für die Textherstellung verwendet, nur teilweise einverstanden erklären können. Gewiß lassen sich, wenn alle die verschiedenen metrischen Freiheiten und die zahlreichen Möglichkeiten der Textverderbnis in Betracht gezogen werden, manche scheinbar ganz unregelmäßige Verse glätten, und in vielen Fällen dürfte van Dams metrische Rekonstruktion zutreffend sein. Wenn aber van Dam durchweg (z. B. aus Alexandrinern) regelmäßige Blankverse herstellen, und auch Stellen, die andern als Prosa erscheinen, als Blankverse skandieren will, erheben sich starke Bedenken.

Einige Proben werden genügen, um das Anfechtbare einer solchen Textherstellung zu zeigen.

Auf S. 353 ff ist eine längere Stelle aus «Richard III.» I, 4 (Zwiegespräch der Mörder) in Blankversen wiedergegeben, z. B.:

I'll not
Mell with it; it's a dang'rous thing; it makes
A man a cow'rd. A man can't steal but it
Accuseth him; a can't swear, but it checks him;
A can't lie wi's neighb's wife, but it detec(t)s him.
It is a blushing shamefac'd sprite that mutines
In a man's bosom; 't fills one full of obstac's;
'T made m'once restore a purse of gold I found.
'T beggars an' man that keeps it; 't is turn'd out
'F all towns and cities for a dang'rous thing.
And ev'ry man, that means t'live well, endeavours
To trust to himself and to live without it.

Und nun einige «Verse» aus der ersten Scene von «König Lear» (S. 378):

Kent. *Is not this your son, m'lord?*

Glou. *His breeding, sir, hath been at my charge: I*
Have s'often blush'd t'acknowledge him that now
I'm braz'd to 't.

Kent. *I cannot conceive.*

Glou. *Sir, this*
Young fellow's mo'r could: whereupon she grew
Round-womb'd, and had indeed, sir, a son for
Her cradle ere she had a husband for
Her bed. D'ye smell a fault?

Kent. *I cannot wish*
The fault undone, the iss' of 't be'ng so proper.

Solche Verse kann Shakespeare doch kaum geschrieben haben; und wenn er sie geschrieben hätte, wäre es nicht zu verwundern, daß sie schon von den Zeitgenossen als Prosa aufgefaßt wurden, und es würde sich schwerlich lohnen, sie wiederherzustellen.

Über die Anwendung der Prosa in Shakespeares Dramen giebt es ja jetzt eine feinsinnige Untersuchung von Vinc. Janssen, aus welcher hervorgeht daß die Prosa-Scenen, in den späteren Dramen wenigstens, wesentlich durch den Ton und die Stimmung bedingt sind. Schon aus stilistischen Gründen dürfte die Annahme von Versen in diesen Scenen bedenklich sein, noch mehr aber wegen der metrischen Härten.

Der Verfasser verwahrt sich von vornherein gegen den Vorwurf, er habe die Verse gleichsam auf ein Prokrustesbett gespannt. Das Metrum sei nun einmal ein Prokrustesbett, und die Dichter ließen sich diese Fessel gefallen. Diese Auffassung dürfte indessen mehr originell als zutreffend sein. Für einen bedeutenden Dichter wenigstens ist der Vers gewiß kein Prokrustesbett.

Wenn auch Shakespeares Verse, besonders in den spätesten Dramen, öfters unregelmäßig und hart sind, so hat der große Dichter doch gewisse Regeln des Wohlklangs stets beobachtet und anderseits sich durchaus nicht immer vom Blankvers einzwängen lassen. Die gelegentliche Anwendung von Alexandrinern und kürzeren Versen ist unbestreitbar.

In Bezug auf die metrischen Freiheiten scheint zwischen den verschiedenen Perioden nicht genügend unterschieden worden zu sein. Freiheiten der Scansion, die in den Jugenddichtungen allenfalls zulässig wären (z. B. vollgemessene Formen auf *-es*, *eth*, *ed*) dürfen nicht ohne weiteres auch für die späteren Dramen angenommen werden. Anderseits sind Fälle von Apocope und Syncope und Verschleifung, die in den späteren und spätesten Dramen vorkommen, in den früheren kaum statthaft. Ebenso hat Shakespeare bekanntlich in den Jugenddramen Enjambements und schwache Endungen möglichst vermieden. In den von van Dam hergestellten Versen finden wir aber alle solche Freiheiten meist in buntem Durcheinander. Manche Stellen erscheinen allerdings metrisch glatter, z. B. in der ersten Scene des «Tempest» (S. 323); aber hier konnte der Wortlaut nur durch starke Abweichungen von der überlieferten Textgestalt in die Blankversform gezwängt werden. Doch auch hier finden sich Verse wie:

You bawling, blasphem's, inchar'table dog.

Ich will durchaus nicht die Möglichkeit abstreiten, daß einige Scenen der Dramen, die gegenwärtig noch als Prosa gelten, vom Dichter in Blankversen abgefaßt sind. Auch Janssen hat ja zuweilen Zweifel an der herrschenden Auffassung ausgesprochen. Aber bei der metrischen Herstellung solcher Scenen dürfen nicht größere metrische Härten zu Tage treten, als in den übrigen Teilen des betreffenden Dramas, es darf auch nicht willkürlich von der Überlieferung abgewichen werden. Und die notwendige Voraussetzung einer solchen Umwandlung in Blankverse müßte die poetische Färbung der Sprache der betreffenden Stelle sein.

Was der Verfasser im zweiten Teil seines Buches sonst ausführt: über die Textüberlieferung der Shakespeare'schen Dramen, über orthographische Varianten, Druckfehler, Zeilenversetzungen, Interpunktion, willkürliche Textänderungen, Auslassungen, Zusätze, über das Verhältnis der Folioausgabe zu den Quartos, ist sehr beachtenswert, und das beigebrachte Material zur Beurteilung dieser Fragen sehr wertvoll.

Besonders interessant ist die Ansicht, die sich van Dam über das Verhältnis der beiden ersten Quarto-Ausgaben von «Romeo und Julia» und «Hamlet» gebildet hat. Er verwirft die Annahme einer doppelten Redaktion und glaubt alle die Ab-

weichungen der beiden Versionen auf Nachlässigkeiten der Nachschrift oder Drucklegung, Auslassungen und willkürliche Zusätze der Setzer zurückführen zu können. Wenngleich auch in diesem Punkte der Verfasser mir einen an sich richtigen Gedanken zu sehr auf die Spitze getrieben zu haben scheint, so sind doch seine Versuche der Textherstellung durch ein Zusammenschweißen der verschiedenen Quarto-Lesarten sehr scharfsinnig und für mich wenigstens in manchen Fällen, z. B. bei der Rede des Claudius in «Hamlet» I, 2 (S. 420) oder in der Vermählungsscene («Romeo» II. 6), überzeugend.

Auch die Frage der Echtheit von «Titus Andronicus» und «Henry VI.» wird von van Dam erörtert, im Sinne der meisten deutschen und im Gegensatze gegen die meisten englischen Forscher.

Van Dams Buch wird jedenfalls auf lange Zeit hinaus befruchtend und anregend wirken, wenngleich die von ihm erörterten Probleme noch nicht als gelöst bezeichnet werden können.

Breslau. G. Sarrazin.

Thomas R. Lounsbury, L.H.D., LL.D., Professor of English in Yale University, Shakespeare as a Dramatic Artist, with an Account of his Reputation at Various Periods. (Shakespearean Wars I). New York, Scribner's Sons; London, E. Arnold, 1901. XIX. 449 S. (3 $.)

Vollständigkeit, so wurde uns kürzlich in autoritativer Weise gesagt, ist der Tod der Wissenschaft. Natürlich wird nur ein Thor Vollständigkeit eines Buches in allen Dingen verlangen. Aber Vollständigkeit des Ueberblicks scheint mir doch Voraussetzung, nicht bloß für verläßliche Resultate, sondern auch für klare Darstellung. Beispiel: dies Buch. Lounsbury hat ohne Zweifel eine grosse Gelehrsamkeit über seine eigentliche Frage, d. h. über die englische Shakespeare-Kritik des 17. und 18. Jahrhunderts, sich angeeignet. Dramen, Prologe, abgelegene Zeitschriften, vergessene Vorreden und die bekannten Hauptwerke sind ausgebeutet. Dennoch macht seine Arbeit den Eindruck, als wäre ihm Kapitel für Kapitel aus willkürlich gewählter Lektüre erwachsen. Die ersten drei Kapitel handeln über die drei Einheiten, die von den Klassizisten an Shakespeare vermißt wurden; hier geht bereits einiges durcheinander. Wichtige Beiträge hiezu, die man zunächst vermißt, folgen unerwartet im 7. Kapitel unter der Aufschrift '*Late seventeenth century controversies about Shakespeare*'. Wieder andere schleppen sich im 8. Kapitel nach: '*Alterations of Shakespeare's plays*'; endlich nochmals andere im 9. Kapitel: '*Conflicting eighteenth century views*'. Dabei bleibt immer noch der Essay, in dem Shakespeare gegen die ganze Regelkritik am kräftigsten und wirksamsten verteidigt wurde, unerwähnt, nämlich Youngs '*Letter to Richardson on original composition*', 1759. Das ganze Werk leidet unter solchem Mangel an vordenkender Ordnung. Es lehrt uns nur, daß sich nach dem Tode des großen Dramatikers zwei Jahrhunderte lang eine Menge kluger Leute an ihm gerieben haben, die einen mit ästhetischem, aus der *tragédie* geschöpftem Vorurteile, die anderen mit moralischem Übereifer — wobei zur Abwechslung der schärfste Angriff fehlt, nämlich der von J. Collier, '*Short view of the immorality of the English stage*' 1697. Der Schluß erst sucht positiv zu wirken und uns mit einer gehobenen Vorstellung von Shakespeare zu entlassen, aber „es gelang ihm nicht"; kein einziger neuer Punkt der Bewunderung oder des Verständnisses für Shakespeare hatte sich auf dem langen Weg ergeben.

Wer auf diesem Gebiete Positives finden will, muss die Frage umkehren: nicht Shakespeare ist determinandus; er steht fest; sondern in ihm spiegeln sich die wechselnden Kritiker; das Verhältnis zu ihm ist ein Hauptmaß und jedenfalls die deutlichste Illustration für die Entwicklung der englischen Kunsttheorie von 1600 bis 1800. Da sieht man zuerst die Entfremdung vom Standpunkt des Elisabethischen Volkstheaters, d. h. des romantischen Dramas, die noch zu Lebzeiten des Meisters Platz griff, zunächst unter dem lateinisch-gelehrten Einfluss des Ben Jonson. Ein Strom von Poesie quoll hervor, aber die Weisen wollten nicht Poesie, sondern Rhetorik. Als dann „Majestät aus Paris zurückkam", berauschten sich die Gelehrten am Franzosentum, das auf Englands Litteratur immer quantitativ anregend und qualitativ hemmend gewirkt hat. Dryden „bekehrte sich" zu den Regeln, der Hof bekannte sie, die litterarische Plebs betete sie nach, nur Shakespeare stand noch im Wege, wie ein Fels inmitten einer neuen Heerstraße. Rymer suchte ihn wegzusprengen: dies der Sinn seiner sonst schier unbegreiflichen Angriffe auf den Größten seines Landes. Woran Rymers Tadelsalven abprallten? An der stets erneuten Bühnenwirksamkeit Shakespeares. Die Kritik war gegen ihn, aber vollgedrängte, beifalldröhnende Schauspielhäuser sprachen lauter für ihn. So entschloß sich Addison und seine Zeit, den Fels im Weg als unbezwinglich, als ein Naturwunder zu umgehen. Bis dahin war es eine Bewegung zu den Regeln gewesen. Jetzt wurde es allmählich eine Bewegung von den Regeln weg. Die sentimentale Zeit Richardsons war geneigt, jede Regel zu opfern, wenn dadurch mehr Gefühl erzielt wurde, Schreck oder Rührung, Angst oder Freude. Burke gründete seine Theorie des Erhabenen und Schönen 1757 geradezu auf die Nervenvibration, die ein feuriges oder schmelzendes Wort im Hirn unmittelbar erzeugt. Auf dieser Grundlage wuchs Dr. S. Johnsons Shakespearekritik heran, die unmittelbare Vorgängerin der Lessingschen: Johnsons Ausgabe mit der berühmten Vorrede erschien 1765, die Hamburgische Dramaturgie 1767, und Lessing hatte den englischen Diktator der Litteratur fleißig gelesen. Der sentimentale Geschmack arbeitete dann für das Romantische vor, wie es sich auch bei Ossian, Goldsmith, Percys *'Reliques'*, Walpoles *'Castle of Otranto'*, Johnsons *'Tour to the Hebrides'* beobachten läßt. Indem Johnson *the frigid philosophy* der Aufklärer von sich wies — die Stelle ist in seiner Beschreibung von Iona zu lesen —, war der Bann der Regeln gebrochen. Den Aufbau einer neuen, auf Shakespeare und dessen deutsche Bewunderer gegründeten Ästhetik besorgte Coleridge, der eigentlich das Schlußkapitel bilden müsste. *Others abide our judgment, thou art free.*

Von Einzelheiten seien nur wenige berührt. Lounsbury S. 19 weiß kein Drama, auf das Ben Jonsons spöttische Anspielung im Prolog zu *'Everyman in his humour'* paßte: *to make a child, now swaddled, man and then shoot up in one beard and weed past threescore year.* Die Anspielung paßt aber auf 'Heinrich VI', der zu Anfang der nach ihm genannten Trilogie (1422) fast noch ein Säugling ist und am Schluß derselben als ehrwürdiger Greis von Gloster ermordet wird. Daß obiges Drama von Shakespeare gemeint war, wird noch erhärtet durch die unmittelbar folgenden Anspielungen Ben Jonsons auf *York and Lancaster's long jars*, und auf 'Heinrich V.' (*where neither chorus wafts you o'er the seas*). Die Stelle ist auch deshalb beachtenswert, weil sie zeigt, daß Ben Jonson bereits den ersten Teil von Heinrich VI. Shakespeare zuschrieb, auf den offenbar der ganze Prolog gemünzt ist. — Bei der Behandlung der Shakespeare-Nachahmungen aus dem 17.—18. Jahrhundert fehlt jeglicher Hinweis auf die darauf bezügliche Klein-

litteratur; das Verzeichnis der Nachahmungen wäre sonst noch länger, eine Entwicklung fühlbarer geworden. — Was Homes '*Douglas*' (1756) betrifft, ist inzwischen durch Wolbe der Shakespeare-Einfluß präzisiert worden: er kam aus 'Romeo' und 'Othello'. — Die Bibliographie verweist auf eine Anzahl bisher zu wenig beachteter Werke, wie denn überhaupt Lounsburys Arbeit, trotz ihrer losen Anlage, reich an guten Winken und Anregungen genannt werden muß.

Berlin. A. Brandl.

Goldwin Smith, Shakespeare: The Man. An attempt to find traces of the dramatist's personal character in his dramas. Toronto. G. N. Morang & Co., Ltd. 1899. 77 pp. (2s. 6d.)

Die Persönlichkeit des Dichters aus seinen Werken herauszulesen, hat einen eigenen Reiz, und gar mancher Versuch ist schon in dieser Richtung gemacht worden. Der Verfasser befolgt das durchaus zu billigende Prinzip, daß man vor allem die Stellen deuten müsse, die über den Rahmen der Dichtung hinausragen. Mit geschickter Hand stellt er auf den wenigen Seiten das zusammen, was uns die Dramen über ihren Schöpfer sagen. Als Hintergrund dienen die historischen Ereignisse. Nur hat er diesen Hintergrund etwas zu weit genommen, wenn er auch noch den Ausbruch des dreissigjährigen Krieges hereinzieht, wo doch Shakespeare schon zwei Jahre im Grabe schlief. Das Büchlein bringt nicht viel Neues, aber es liest sich angenehm. Nur in Einzelheiten wird man nicht immer einverstanden sein. Shakespeare soll in Rom Giulio Romanos Fresken gesehen haben. Denn «Verlorene Liebesmüh» III, 1, 180 lesen angeblich die alten Ausgaben *This signior Julio's giant-dwarf, Dan Cupid.* Aber die alte Lesung heißt *Junios.* Nun hat Giulio Romano den Gradasso gemalt, von kleiner Gestalt, aber kräftigem Bau, '*thus resembling Cupid in the combination of diminutiveness and might*'. Jedoch der Leibzwerg des Kardinals Hippolyt von Medici ist alles eher als ein Cupido. Und auf diese Ähnlichkeit gestützt, nimmt man an, daß Shakespeare das Gemälde gesehen habe. Man vergegenwärtige sich doch nur die Kühnheit des Schlusses! — Es wäre gut gewesen, darauf hinzuweisen, daß Shakespeares Griechentum im «Sommernachtstraum» und in «Troilus» nichts anderes ist, als Chaucers Griechentum. Man darf nicht ohne weiteres des Dichters Anschauung suchen in Zügen, die er aus seiner Quelle genommen hat. Dies gilt z. B. auch für seine Behandlung der Geschichte König Johanns. Nicht erst Shakespeare, sondern schon der Verfasser des alten '*Troublesome Raigne of King John*' läßt den Prinzen Arthur durch einen Unfall den Tod erleiden und macht seine beabsichtigte Ermordung zum Anlaß der Rebellion der Lords. Daß Shakespeare bei dem Ausdruck '*detested wife*' («Ende gut», II, 3) an seine eigene Gattin gedacht habe, heißt ein altes Vorurteil auf die Spitze treiben; daß er aber deshalb den Kampf gegen Spanien nicht erwähne, weil dies bei Hofe vielleicht leisen Anstoß hätte erregen können: das heißt nicht nur Shakespeare neben Rosenkrantz und Güldenstern stellen, es zeigt auch eine unrichtige Auffassung der Verhältnisse an Elisabeths Hof. Oder hat vielleicht Ralegh seine Kaperschiffe ohne Wissen der Königin hinaus gesandt, die sich dabei mit ihrem Kapital beteiligte? — Von diesen und einigen ähnlichen, nicht ganz richtigen Auffassungen abgesehen, bietet aber das Büchlein des kanadischen Gelehrten eine sehr hübsche Zusammenfassung dessen, was wir über den Menschen Shakespeare wissen.

Jena. Wolfgang Keller.

W. Franz, a. o. Professor an der Universität Tübingen, Shakespeare-Grammatik. Halle a. S., Max Niemeyer, 1900. (II. Hälfte. M. 3.—)

Über die erste Hälfte dieses Werkes ist bereits im Jahrgang 35, S. 316 ff. berichtet worden. Die zweite, kleinere Hälfte, die es zum Abschluß bringt, behandelt die Konjunktionen und das Verbum, dazu noch in zwei kürzeren Kapiteln die Kongruenz zwischen Subjekt und Prädikat und die Wortstellung. Die ursprünglich in Aussicht genommene allgemeine Einleitung über die Entwicklung der Sprache im 16. und 17. Jahrhundert hat Franz unterdrückt. Das empfindet man um so mehr als eine Enttäuschung, als die von ihm angeführten Gründe für dies Vorgehen mit Thatsachen zusammenhängen, die schwerlich erst während der Ausarbeitung der zweiten Hälfte hervorgetreten sein können. Jedenfalls sind wir zu dem Wunsche berechtigt, diese Studie bald in irgend einer anderen Form zu sehen.

Der Eindruck, den die erste Hälfte machte, wird durch das fertige Werk bestätigt. Wir haben eine gründliche Arbeit vor uns, welche innerhalb des einmal gesteckten Rahmens (vgl. a. a. o.) diejenigen sprachlichen Erscheinungen Shakespeares, die von dem heute Üblichen abweichen, sorgfältig verzeichnet und in ihre geschichtlichen Bezüge einreiht. Dabei ist allerdings zu betonen, was zu thun Franz selbst nicht ermangelt, welch ausgezeichnete Vorarbeit an Alexander Schmidts Shakespeare-Lexikon bereits vorlag. Manchmal ist die Anordnung nicht ganz glücklich. Man ist auf den ersten Blick überrascht, in der Formenlehre kein Kapitel über die Pronomina zu finden und vermißt z. B. eine Besprechung der Verwendung von *mine* für *my* und von *his* und *it* für das heutige *its*. Thatsächlich erwähnt auch Franz diese Erscheinungen, aber in der Syntax (S. 143 und 137), wohin sie doch nicht gehören.

1899 Als einen Mangel des Werkes empfinde ich es — im Sinne meiner Ausführungen, Jahrgang 35, 317 — daß Franz vor allem die geschriebene Sprache vor Augen hat und manchmal phonetische Belebung des Buchstabens vermissen läßt. Daher geht er nicht immer tief genug und gelangt wohl auch zu anfechtbaren Aufstellungen. So sagt er § 446, S. 321, daß Shakespeare kontrahierte Formen wie *don't* für *do not* noch nicht kannte. Das soll genauer heißen: die Quartos und die erste Folio kennen noch nicht die Schreibung *don't*, die erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftaucht. Aber es ist klar, daß solche Formen in der gesprochenen Sprache erst geraume Zeit in Gebrauch sein müssen, bis die träge Schrift ihnen nachkommt. Wenn im Vers kaum Hinweise auf solche Formen erscheinen — denn die gelegentliche «Verschleifung» des *not*, die König S. 39 anführt, besagt zu wenig — so ist das ganz begreiflich, da sie ja auch heute der ernsten Poesie meist noch fremd sind. Aber in seiner Prosa könnte Shakespeare sehr wohl *don't* haben sprechen lassen: es ist kein Anhaltspunkt vorhanden, ihm diese Form zuzuschreiben, aber auch keiner, sie ihm abzusprechen.

Wenn bei Shakespeare wie überhaupt im 17. und zum Teil noch im 18. Jahrhundert die Artikelform *an* auch nicht selten vor *h* und *u (eu, ew)* steht *(an hair, an union)*, so ist das nicht oder nicht bloß Mangel an grammatischer Regelung, wie dies nach Franz's Darstellung S. 94 scheinen könnte. Das *h* war im Früh-Neuenglischen auf dem Wege abzufallen; doch ist diese Tendenz nur in den Dialekten durchgedrungen, während in der gebildeten Sprache, wie es scheint durch eine vom Schriftbild ausgehende Reaktion, das *h* wieder hergestellt worden ist (Sweet, H. E. S. § 888, Koeppel, Spelling-Pronunciations S. 4). Daß unter solchen

Umständen vor *h* gern die Form *an* gebraucht wird, ist begreiflich. Ferner war die Lautung der Schriftzeichen *u* und *ew (eu)* im Früh-Neuenglischen bei einem großen Teil der Sprechenden noch *ü*, insbesondere wird in der getragenen Bühnensprache das ältere und gewiß vornehmere *ü* gesprochen worden sein. Davor ist *an* ebenso gerechtfertigt wie vor anderen Vokalen. Ich hätte Auskunft erwartet, ob vor *u*, *ew* immer *an* erscheint oder, wenn nicht, unter welchen Bedingungen: vielleicht ist es möglich, daraus einen Schluß auf die von Shakespeare beabsichtigte Aussprache, *ü* oder *ju*, zu ziehen. Franz giebt nur einige Beispiele, die den zahlreicheren Belegen bei A. Schmidt entnommen zu sein scheinen.

Etwas altväterlich mutet es an, wenn Franz (S. 40) von der «Verstümmelung» des *his* zu *'s* spricht, während in dieser Reduktion doch eine sehr gewöhnliche und unter gewissen Bedingungen normale Sprachentwickelung vorliegt.

Es hat sich immer in der Wissenschaft förderlich erwiesen, die verschiedensten Gesichtspunkte geltend zu machen. Aus diesem Grunde, nicht etwa aus kleinlicher Krittelsucht, habe ich gegenüber einem wesentlich syntaktischen Werk auf die Beachtung des Lautlichen hingewiesen. Trotz dieser Ausstellungen bin auch ich der Meinung, daß sich Franz's Shakespeare-Grammatik innerhalb der einmal gezogenen Grenzen als ein sehr nützliches und brauchbares Werk erweisen wird.

Graz. K. Luick.

Dr. Clemens Klöpper, Shakespeare-Realien. Alt-Englands Kulturleben im Spiegel von Shakespeares Dichtungen. Dresden, Verlag von Gerhard Kühtmann 1902 (Umschlag, 1901 Titelblatt). 182 S. (4.—, geb. 5.—)

Der Verfasser bemerkt im Vorwort als Zweck und Ziel seines Werkes «eine systematische Darstellung der gesamten Shakespeare-Realien zu bringen». Was an Sacherklärungen von bekannten Interpretatoren, wie Delius, Alex. Schmidt, Elze u. A. teils in Ausgaben verstreut, teils zusammenhängend bearbeitet war, wird hier übersichtlich zusammengestellt, ohne daß neue Gesichtspunkte berührt würden. Hierin und in der Aufzählung der für die verschiedenen Kulturgebiete in Betracht kommenden Litteratur liegt das Verdienst für den rein praktischen Wert des Buches. Beeinträchtigt wird dasselbe durch das Fehlen jeder Versangabe in den beigebrachten Belegen, wodurch eine Vergleichung mit dem betreffenden Passus bei Shakespeare und eine rasche Orientierung bedeutend erschwert wird.

Bei der im Vorwort ausgesprochenen Absicht des Verfassers «in knappen Umrissen ein Bild von dem kulturellen und gesellschaftlichen Leben Englands zur Zeit Shakespeares zu entwerfen, soweit es sich in seinen Dichtungen abspiegelt», wäre es eine dankbare Aufgabe gewesen, hätte er mit Berücksichtigung der zeitgenössischen Litteratur eine gewisse historische, nicht eben weit ausgreifende Betrachtung zu Grunde gelegt. Hierfür findet sich jedoch nicht der leiseste Ansatz. Bezeichnend für des Verfassers Ausbeute von Shakespeares Dichtungen vom kulturellen Gesichtspunkt ist z. B. die zweimal mit denselben Worten S. 22 und 52 angeführte Thatsache, daß zu Shakespeares Zeit «die Gärtner nicht allzu sanft behandelt werden», was aus der Gärtnerscene in Richard II (III 4) hervorgehen soll, wo die Königin die Unterhaltung des Gärtners mit seinen Gehülfen belauscht und aufgebracht über die Äußerung des Gärtners von der Absetzung ihres Gemahls ihn in gerechtem Zorn hart anfährt; oder wenn Shakespeares philosophisches Interesse mit den Worten charakterisiert wird: «Die Philosophen werden bei Shakespeare

spöttisch behandelt und als unpraktische Theoretiker gezeichnet» (S. 16); oder wenn im Anschluss an Rümelin aus der Ansprache Heinrichs V. (III 1) an sein Heer Shakespeares Geringschätzung des gemeinen Soldaten herausgelesen wird (S. 50). Ein König, der seine Soldaten zum Kampf anfeuert, wird zu ihnen nicht mit «verächtlichster Geringschätzung» sprechen. — Bei der Aufzählung sämtlicher bei Shakespeare vorkommenden Tiere lag es nahe, den Standpunkt der zeitgenössischen Zoologie kurz zu streifen und bei der Gelegenheit die verschiedenen Tieren, wie Bär, Pelikan u. a. angedichteten Sagen, wie sie von Shakespeare erwähnt und geglaubt werden, als aus dem Physiologus stammend zu erwähnen.

Meist glaubt der Verfasser mit allgemein gehaltenen Redensarten, besonders zu Beginn eines neuen Abschnittes, die durch einen ganz regelmäßig gebauten, eintönig wirkenden Satzbau den Stil des ganzen Buches kennzeichnen, für die Beleuchtung der kulturellen Verhältnisse genug gethan zu haben. Im übrigen leidet die Arbeit als selbständige Leistung entschieden Einbuße durch die ausgedehnten Excerpte, besonders aus den einschlägigen Artikeln des Shakespeare-Jahrbuches, die, rechnet man etwa 55 Seiten abgedruckter Scenen und Scenenteile ab, ungefähr den vierten Teil des Textes umfassen. Vergl. die Abschnitte über Pagen S. 17—19, Juden 19—22, Narren 26—37, Kammerfrauen 37—45, Gerichtswesen 54—57 u. s. w. Der Abdruck ganzer Scenen, wie der bekannten Wirtshausscene zum Eberkopf in Eastcheap (1. Heinr. IV., II, 4), die 18 Seiten einnimmt, und anderer Scenen wird durch die Bezeichnung «Shakespeare-Realien» nicht gerechtfertigt. Wiederholungen, wie S. 101, Anm. 15 und S. 173, Anm. 17, wären besser unterblieben.

Die Erwartung, daß «die anspruchlose kleine Schrift mitwirke zum tieferen und innigeren Verständnis der Werke des großen Briten», muss bei der wenig erschöpfenden Darstellung (besonders auch bei der Unvollständigkeit der Zitate), bei dem Mangel an neuen sachlichen Erklärungen und einer zu Grunde gelegten historischen Betrachtung billig bezweifelt werden. Möglich, daß vielleicht einzelne Stellen in zeitgenössischen Dichtungen, an der Hand des Buches mit ähnlichen in Shakespeares[1]) Werken bequem in Parallele gestellt, leichter gedeutet werden können.

Braunschweig. Ernst Vogel.

New Shakespeareana. Weder irrgläubig, noch altgläubig, nur Shakespeare. Vol. 1 No. 1. September 1901. A twentieth century review of Shakespearean and dramatic study, conducted by the Shakespeare Society of New York, and published for them by the Shakespeare Press of Westfield, New Jersey, U. S. A. Price 75 cents a copy or $ 2.50 the year in advance. 38 S. 4°.

Jede neue Shakespeare-Zeitschrift, die es ernst meint, sei willkommen; doch ist es etwas schwer, diese erste Nummer — keine folgende ist mir mehr zugekommen — ernst zu nehmen, denn gleich am Kopf der ersten Seite drücken Herausgeber und Verleger ihr tiefstes Bedauern aus (*exceedingly regret*), daß sie dies Heft versenden. Spätere Nummern würden besser sein. Solches Geständnis

---

[1]) Die Schreibung Shakespeare, die der Verfasser einführt, zeugt nicht von etymologischer Feinfühligkeit.

entwaffnet die Kritik. Im übrigen steht in dem schmächtigen Quartheft manches Richtige. Mabies Buch '*W. Shakepeare: Poet, Dramatist and Man*' ist rückhaltlos als eine schwache Reproduktion besprochen. Den zwei Bänden von W. Fleming, '*How to study Shakespeare*' ist im Gegensatz zu einer buchhändlerischen Anpreisung ähnlich scharf mitgespielt. Jung Amerika scheint entschlossen, nur gute Wissenschaft zu dulden. Ein Vorschlag, vier Hamlet-Texte neben einander zu drucken, nämlich eine Rückübersetzung des „Bestraften Brudermords" aus dem deutschen, die beiden Quartos von 1603, 1604, und die erste, Folio scheint mir bei der bequemen Zugänglichkeit dieser Texte nicht sehr empfehlenswert. Zwei Briefe, der eine von Appleton Morgan, *President of the New York Shakespeare Society*, der andere von Sidney Lee, handeln über die Verdienstlichkeit des Unternehmens, alle vorhandenen Exemplare der ersten Folio zu collationieren. Über den letzten Artikel, '*A list of once used words in the plays*', ist noch kaum zu urteilen, weil er fortgesetzt werden soll. Unter den Marginalia am Schluß bemerken wir einen freundlichen Bericht über die letzte Jahresversammlung unserer deutschen Shakespeare-Versammlung, den wir gern in ähnlichem Ton erwidern würden, wenn einer unserer zahlreichen Landsleute in den Vereinigten Staaten uns über dortige Shakespeare-Feiern ähnlich informieren wollte. A. B.

Friedrich Theodor Vischer, Shakespeare-Vorträge. Dritter Band. Othello. König Lear. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 1901. XX und 382 S. 8°.

«In «Romeo und Julia» wird eine Blume zerschnitten, im «Othello» kracht ein Eichbaum zusammen», sagt Vischer.[1]) Wir können das Bild acceptieren, nur dürfen wir fragen, fällt die Eiche unter dem von außen kommenden Beilhieb oder als ein Opfer des Wurmes, der an ihrer Wurzel nagt. Vischer entscheidet sich für die erstere Alternative, ihm ist Othello lediglich ein Opfer Jagos, den er «ein Genie im Bösen» nennt. Bei dieser Auffassung ist es nur konsequent, wenn Desdemona ihm als «ein Opferlamm, eine Märtyrerin» erscheint.

Ist bis dahin für Vischer alles verhältnismäßig einfach, so macht ihm die Frage nach der tragischen Schuld naturgemäß um so größere Schwierigkeiten. Bei Othello findet er sie lediglich in seiner Leichtgläubigkeit Jago gegenüber, und in Bezug auf Desdemona muß er sich vollends mit einem «Hauch von Schuld» oder gar einem «Fehler» begnügen, den er in ihrer heimlichen Flucht aus dem Vaterhause erkennt. Und selbst dieser Fehler wird in Vischers Augen noch gemildert durch die «Unvernunft» des Vaters, wie ihm denn überhaupt dieser Brabantio «ein so jähzorniger, thörichter Charakter» ist, «daß man nicht viel Mitleid mit ihm haben kann».

Dies Referat ist nicht der Ort, um meine von der Ansicht Vischers wesentlich abweichende Auffassung dieser Tragödie eingehend zu erörtern und zu begründen, und nur soviel mag in der Kürze gesagt werden, daß meines Erachtens Shakespeare eine lediglich von außen kommende, künstlich eingeflößte Leidenschaft und daraus resultierende Verschuldung überhaupt nicht kennt. Ihm ist eine jede Schuld das Produkt des eigenen Charakters und diesem gewissermaßen immanent.

[1]) S. 9 des vorliegenden Bandes.

In dieser Hinsicht ist Shakespeare durchaus Fatalist, im Sinne von Goethes orphischem Urwort:

— — — — — — — — — — — — — —
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten;
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen.

Äußere Einflüsterungen üben ihre verderbliche Wirkung nur auf empfänglichem Nährboden und können hier freilich zur Vernichtung führen, der gesunde Organismus stößt das eingeimpfte Gift ohne Schaden und höchstens mit dem Gefühl eines geringen Unbehagens wieder aus. Das typische Beispiel hierfür im Umkreise Shakespeare'scher Gestalten ist das Verhalten Banquos und Macbeths gegenüber den Weissagungen der Hexen.

Nicht nur Othello, sondern auch Desdemona ist das (äußerlich betrachtet freilich schuldlose) Opfer einer immanenten Schuld.

'I saw Othello's visage in his mind'

erklärt Desdemona, und in Bezug auf Othello dürfen wir dies Wort geradezu umkehren. Er sah ihr Herz in ihrem Angesicht.

Anders ausgedrückt: Desdemona stand unter dem Banne ihrer Phantasie, die Sinne blieben unbeteiligt; was sehr schön bestätigt wird durch die Erklärung ihres Vaters: «ein Mädchen, schüchtern, von Geist so still und sanft, daß jede Wallung in ihr errötet vor sich selbst».

Othello auf der andern Seite aber ist der echte Sohn seiner Rasse, worauf A. W. Schlegel (obwohl von Vischer deswegen als «dickhäutig» verurteilt) mit vollem Recht schon hingewiesen hat. Sein Verstand ist der Sklave seiner Sinne. Wenn Desdemona den Gatten als frei von Eifersucht erklärt, so darf sie, die Othello trotz ihrer Verehrung im Grunde recht wenig kennt, dies zwar mit gutem Gewissen sagen, wir müssen uns aber hüten, diesen Ausspruch zur Charakteristik des Mohren im Sinne des Dichters verwenden zu wollen.

Machen wir uns doch einmal klar, wie wenig von Jagos Seite im Grunde dazu nötig war, die Eifersucht Othellos aufflammen zu lassen. Die wenigen Worte «Ha, das gefällt mir nicht», wären spurlos abgeglitten, sofern sie nicht auf einen sehr empfänglichen Boden gefallen wären. Schon bei den Worten Brabantios (I, 3) «den Vater täuschte sie, sie täuscht auch dich», wird ein in den Geist des Charakters eingedrungener Schauspieler den Mohren unwillkürlich zusammenzucken lassen, um dann mit trotzigem Nachdruck die Worte «für ihre Treu' mein Leben!» hervorzustoßen.

Nicht ohne tiefere Bedeutung ist es, wenn wir Brabantios Worte im dritten Akt aus Jagos Munde zum zweiten Male vernehmen. Sie finden in Othellos rasch entflammter Eifersucht ein sicheres Echo!

Bezüglich Desdemonas aber darf nicht geleugnet werden, daß in ihrer mitleidigen Fürsprache für Cassio ein Unterton persönlichen Interesses mitklingt, ihr selbst freilich unbewußt, und deshalb darf sie in Bezug auf Cassio das Vorhandensein persönlicher Motive und Gefühle bis zuletzt mit gutem Gewissen leugnen.

Daß aber thatsächlich die schlummernden Sinne in ihr erwacht sind, und zunächst noch ganz allgemein ein Gefallen an männlicher Wohlgestalt ausgelöst haben, das deutet uns der Dichter sehr schön und fein an, wenn er Desdemona

in einem Augenblick schmerzlicher Bewegung plötzlich das Bild des ihr persönlich ganz gleichgültigen venetianischen Gesandten, ihres Vetters, vor die Seele zaubert. «Der Lodovico ist ein feiner Mann».

Zugleich erhalten wir durch dieses hingeworfene Wort die Bestätigung, daß das von ästhetischem Wohlgefallen beeinflusste Interesse für Cassio mit einer persönlichen Neigung thatsächlich nichts zu thun habe.

Zum Schluß noch ein Wort über Jago. Man vergleiche einmal die klare Motivierung der Handlungsweise des Fähnrichs in Cinthios Novelle mit der offenbar gewollten Verworrenheit von Jagos sogenanntem Plane im Drama.[1]) Shakespeares Jago, der '*motiveless motivehunter*', wie ihn Coleridge mit Recht genannt hat, versteht zwar den sich darbietenden Zufall (welchem übrigens im Drama eine weit größere Rolle zugewiesen ist als in der Novelle) geschickt zu benutzen; von einem zielbewußten Handeln aber und «durchdringender Schärfe seines seelenkundigen Blicks» (die Vischer ihm zuschreibt) ist, wie mir scheint, nicht allzuviel zu spüren!

Jago ist, wenn ich den Dichter recht verstehe, gewissermaßen nur ein Werkzeug in den Händen einer höheren Macht, dessen Aufgabe darin besteht, die auf dem Grunde von Othellos Seele ruhenden Leidenschaften so schnell, wie es der Fortgang des Dramas verlangt, über die «Schwelle seines Bewußtseins» zu heben. Seine Bedeutung für das Drama wäre demnach *mutatis mutandis* derjenigen der Hexen im Macbeth zu vergleichen.

Über Vischer als Shakespeare-Übersetzer kann ich mich im allgemeinen auf das an anderer Stelle[2]) in Bezug auf seinen Macbeth-Text Gesagte beziehen, und nur eine Stelle sei kurz erwähnt, da Vischer ihrer auch in seinen Vorträgen ausdrücklich gedenkt: die Eingangsworte von Othellos Monolog vor dem Morde (V, 2) '*it is the cause*' übersetzt Vischer: «es hat Grund». Selbst zugegeben, daß *cause* hier die von Vischer gewollte Bedeutung «rechtlicher Grund» haben könnte, so hat er sich doch die grammatikalischen Bedenken, die seiner Übertragung hier entgegenstehen, wohl nicht genügend klar gemacht, und wir haben meines Erachtens «keinen Grund», von Baudissins sinngemäßem (wenn auch nicht ganz wörtlichem) «die Sache will's», abzugehen.

Die grandiose Dissonanz des '*King Lear*' völlig aufzulösen, ist Vischer so wenig gelungen wie einem seiner Vorgänger. Mehr als irgendwo sonst hat der Erklärer hier die Empfindung «auf Granit zu beißen». Den gehäuften Gräueln dieses Dramas gegenüber wird eine volle ästhetische Befriedigung niemals aufkommen können.

Den Charakter Lears, seine Schuld und Sühne, beleuchtet mehr als ein umfangreicher Kommentar das auch von Vischer angeführte Wort Rötschers: «Lear würde nicht so leiden, wenn er nicht so liebebedürftig wäre».

Cordelia ist so wenig wie Desdemona «reines Opfer» (wie Vischer meint). Auch ihr Verschulden ist in ihrer Charakteranlage begründet. (Sie «liebt und schweigt».) Daß sie auf Grund derselben nicht anders handeln konnte, mag sie in unseren Augen entschuldigen, ohne sie der blind waltenden Naturnotwendigkeit zu entziehen, die jedem Thun auch die Vergeltung folgen läßt. Cordelia sühnt ihr Vergehen, indem am Krankenlager des gequälten Greises der Schmerz ihr die

---

[1]) cf. z. B. die beiden Monologe I, 3 und II, 1.

[2]) Siehe S. 257 dieses Jahrbuchs.

zärtlichen Liebesworte entringt, welche das ungestüme Verlangen des Vaters ihr nicht zu entlocken vermocht hatte. Die «himmlischen» Worte (um Vischers Ausdruck zu gebrauchen), welche Cordelia auf den Ausruf Lears,

«Deine Schwestern,
Soviel ich mich erinn're, kränkten mich,
Und Du hast Grund, sie nicht»,

erwidert: «Kein Grund! Kein Grund!» sind keineswegs nur zur Beruhigung des kranken Greises gesprochen, sie entspringen vielmehr ihrer festen Überzeugung. Gerade die strenge Wahrheitsliebe hat ja einen wesentlichen Bestandteil von Cordeliens Charakter und ein hervorragendes Motiv ihres Handelns von Anfang an gebildet.

Cordelia wie Desdemona sind also nicht sowohl die schuldlosen Opfer äusserer, zufälliger Umstände, als ihres eigenen Charakters, ohne daß dadurch die rührende Wirkung ihres Geschickes eine Einbuße erleiden würde.

Vor Shakespeares unbestechlichem Blicke zerfällt auch in der menschlichen Seele (wie im Sonnenspektrum) die Farbe der Unschuld in eine ganze Skala von ineinander übergehenden Farbentönen.

Stuttgart. F. P. v. Westenholz.

W. Kühne, Dr. med., Venus, Amor und Bacchus in Shakespeares Dramen. Eine medicinisch-poetische Studie. Braunschweig, E. Appelhans & Co. 1902. 74 S.

Shakespeares medicinische Kenntnisse sind schon oft der Gegenstand eingehender Studien gewesen. Die Einen haben, von unserem heutigen Wissen ausgehend, das intuitive Verständnis des Dichters für all die verschiedenen krankhaften Zustände des menschlichen Körpers, das seiner Zeit weit voranzugehen schien, bewundernd hervorgehoben. Die Andern gingen mehr historisch zu wege und suchten aus der Pathologie und Therapie des 16. Jahrhunderts Shakespeares Anschauungen zu erklären. Der Verfasser der vorliegenden Schrift kennt offenbar diese Litteratur nicht. Aber merkwürdiger Weise bringt er doch fast nichts, was seine Vorgänger schon ausgeschöpft hatten. Nur das erste Kapitel, über die Syphilis, ist schon — und zwar gründlicher — behandelt. Vergl. R. Sigismund, Shakespeare-Jahrbuch 16, 39 ff. Dort ist auch die bis dahin erschienene Litteratur angeführt. Der Grund hierfür ist der, daß der Verfasser hauptsächlich Zustände behandelt, die wir nicht als Krankheiten anzusehen pflegen. Er bespricht außer dem schon erwähnten Kapitel, den Energieverlust infolge von Ausschweifungen, bei Antonius (p. 12 ff.), die Pubertät und das Erwachen erotischer Gefühle, bei Romeo und Julia (p. 22 ff.), den Alkoholismus, bei Cassio (p. 62 ff.), und seine Folgen, bei Falstaff (p. 65 ff.), die Epilepsie, bei Othello (p. 38 ff.), die Narcotica des Frater Lorenzo (p. 33 ff.) und das Mandragora (p. 18), endlich den gewaltsamen Tod der Kleopatra (p. 19 ff.) und Desdemona (p. 60 f.). Überall weiß der Verfasser seinen Gegenstand für den Laien interessant zu machen, wenn man auch manchmal die Empfindung hat, es werde ein medicinisches Gutachten vor den Geschworenen verlesen. Er will einen naturwissenschaftlichen Kommentar zu den Stellen geben, die er als besonders geeignet herausgegriffen hat, keine abschließende Untersuchung über Shakespeares Kenntnisse auf dem Gebiete: daher hat er auch nicht die

sämtlichen Werke des Dichters in sein Bereich gezogen. Für das Verständnis Shakespeares von dieser Seite her bietet die kleine Schrift eine willkommene Ergänzung der Arbeit von Sigismund. W. K.

Professor Gutermann, Shakespeare und die Antike. Wissenschaftliche Abhandlung im Jahresbericht des Königlichen Karls-Gymnasiums in Heilbronn. 1900.

In der Arbeit, von welcher hier der erste Teil vorliegt, sucht der Verfasser ein Bild von Shakespeares Beeinflussung durch Schriftsteller und Ideen des klassischen Altertums zu geben. Die Darstellung ist offenbar für einen gemischten Leserkreis berechnet und greift deswegen etwas weit aus. Im Anschluß an Elze u. A. werden Shakespeares Schulbildung, die litterarische Strömung am Hofe, die Übersetzungen aus den alten Sprachen und Shakespeares Sprachkenntnisse besprochen, dabei der Einfluss Senecas und Ovids hervorgehoben, und zum Schluß auf die Verwendung des mythologischen Apparats der klassischen Völker bei unserem Dichter hingewiesen. Zu neuen Ergebnissen ist der Verfasser in seiner Erstlingsarbeit nicht gelangt. Ab und zu finden sich Versehen in Form von schiefen Auffassungen oder unrichtigen Angaben. Erfreulich wirkt die Abhandlung dadurch, daß sie das stets lebendige Interesse unserer Gymnasiallehrer für Shakespeare aufs neue bekundet. W. K.

A New Variorum Edition of Shakespeare, edited by H. H. Furness. Vol. XIII: Twelfe Night, or, What You Will. Philadelphia, Lippincott, 1901. XXII, 434 S.

So einfach dies Lustspiel scheint, giebt es dem Herausgeber doch einige schwere Rätsel zu lösen auf. Furness verhält sich ihnen gegenüber so, daß er reiches Material darüber beibringt, die Ergebnisse aber behutsam mustert und sich vor deren Überschätzung weislich hütet.

Mit den beiden Titeln hat weder der liebeskranke Herzog, noch seine als Page verkleidete Liebhaberin, noch die spröde Geliebte, die sich lieber in den vermeintlichen Pagen vergafft und dennoch eine vornehme Figur bleibt, innerlich etwas zu schaffen. Darum hatte König Karl I. ein Recht, in seinem Exemplar der Folio[2], das jetzt auf dem Britischen Museum aufbewahrt wird, dem Stück eine neue Überschrift zu geben, die wenigstens auf dessen berühmte Spottfigur verweist: «Malvolio». Indem der unglückliche Monarch das lächerliche Konterfei der Puritaner, durch die er später auf das Schaffot kam, so hervorhob und dessen Namen eigenhändig über das Drama schrieb, verriet er ein gut Teil von den politischen Sympathieen, die das Haus Stuart mit dem großen Royalisten unter den Poeten verbanden. Hätten die Stuarts nur auch von den Warnungen, die er an den Hof richtete, besonders in «Cymbeline», zu lernen vermocht! Weder über die Wahl des Titels, noch über die Herkunft und Bedeutung des Malvolio läßt sich Furness in lange Erörterungen ein. Er sieht offenbar kein ausreichendes Material für eine Entscheidung.

Für die Entstehungszeit ist nur die untere Grenze festgelegt, durch die Angaben in Manninghams Tagebuch über eine Aufführung am 2. Februar 1601—2. Als obere Grenze ist Furness geneigt, die Anspielung auf die «neue Karte» mit den vielen Linien und *the augmentation of the Indies* gelten zu lassen (A. III,

Sc. 2). Diese Karte soll die in Hakluyts «Voyages» 1599 gewesen sein, wobei sich Furness den Ausführungen von Coote *(New Shaksp. Soc. Trans.* 14. Juni 1878) anschließt. Vielleicht empfiehlt es sich, mit der vollen Zustimmung noch zu zögern, bis einmal die volle Reihe der Karten mit Ost- und Westindien zusammengestellt ist, die nur dem Titel nach erhaltenen mit eingeschlossen. H. Anders ist hierin noch anderer Meinung als Coote. Endlich ist zu beachten, daß zwei Melodien, die im Drama erwähnt werden, zuerst in Liederbüchern von 1599 und 1601 vorkommen. Bei der gegenwärtigen ungenügenden Erforschung der Elisabethischen Gesangbücher ist dies kein strikter Beweis, unterstützt aber immerhin die Meinung jener, die das am 3. Februar 1601—2 aufgeführte Stück für ein neues halten.

Besondere Vorsicht erforderte die Quellenfrage. Furness glaubt nicht an direkte Abhängigkeit des Dramas von Bandello oder von Barnabe Riche's Novelle *'Apolonius and Silla'*; er sieht keine besondere Verwandtschaft mit zwei italienischen Komödien, von Secchi und von Gonzaga, die unter dem Titel *'Inganni'* oder *'Gl'Inganni'* 1547 und 1592 gedruckt und so von Manningham erwähnt wurden. Eher scheint ihm ein Stück *'Gl'Ingannati'* hieher zu passen, das 1531 zu Siena von einer Academia gedichtet wurde. Er teilt es teils in Übersetzung, teils im Auszug mit. Als eine Bearbeitung dieses italienischen Lustspiels hatte Wolfgang Keller 1898 das lateinische Universitätsdrama *'Laelia'*, das in Cambridge 1590 aufgeführt wurde, erkannt; Churchill hat es in diesem Jahrbuch XXXIV, 291 ff. beschrieben; dies zeigt unbestreitbar, daß der Stoff damals in England bühnenbekannt war. Ob wir die Fassung, nach der sich Shakespeare richtete, besitzen, muß freilich zweifelhaft bleiben. Nach wie vor bleibt es misslich, den Hauptnutzen aus der Quellenvergleichung zu ziehen und das, was Shakespeare an Gestalten und Wendungen selbst ersann, vom Geborgten zu sondern.

Der laufende Kommentar ist sehr umfangreich. Unter den Beigaben im Anhang stehen u. a. sieben Übersetzungen des Liedes *'Come away, come away, death'* ins Deutsche (neben fünf französischen, einer italienischen und einer spanischen), nämlich von Eschenburg, J. H. Voß, Herder, Schlegel, Dingelstedt, Gildemeister, Kobell; nach meinem Gefühl ist bei dieser Perle von Lyrik Gildemeister am glücklichsten gewesen. Der Index am Schluß verzeichnet nicht einmal die ganze Fülle von Einzelbelehrung, die der stattliche Band birgt; namentlich fehlt jeder Hinweis auf Shakespeares Bekanntschaft mit der Geschichte vom ägyptischen Diebe Theagenes, der *at point of death* die Geliebte tödtet, aus den Aethiopica des Heliodor (V, 1, 123), übersetzt von Underdowne; die erhaltene Ausgabe von 1587 ist kürzlich von Whibley in den *Tudor Translations*, V, 1895, neu gedruckt worden. Dafür sind einige Schreibungen der Folio[1] aufgenommen, die für die historische Grammatik interessant sind, z. B. *berd* statt *beard*, *hart* statt *heart*, *one* statt *owen*, sowie viele syntaktische Besonderheiten.

Furness arbeitet in frischem Zuge weiter. Das Ziel ist noch ferne, erst der dritte Teil von Shakespeares Stücken liegt in seiner Ausgabe vor, aber der Humor ist ihm nicht ausgegangen, bricht vielmehr zwischen den trockenen Ausschnitten, die er aus ungezählten Kommentaren und Kritiken zu geben hat, jetzt häufiger hervor, als in den ersten Bänden, was auch mit seiner wachsenden Sicherheit zusammenhängen dürfte. Unsere besten Wünsche begleiten ihn von Meilenstein zu Meilenstein.

Berlin. A. Brandl.

Shakespeares Macbeth, Tragödie in fünf Akten, übersetzt von Friedrich Theodor Vischer. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Professor Dr. Hermann Conrad. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger. 1901.

Als die deutsche Shakespeare-Gesellschaft im vorigen Jahre den Eidam'schen Antrag auf Neubearbeitung der Schlegel-Tieck-Übersetzung ablehnte, hat sie sich den Schwächen derselben sicherlich nicht verschlossen. Wird doch niemand sich eingehender mit Shakespeare beschäftigen können, ohne zu bedauern, daß gerade einige der sprachgewaltigsten Dramen, wie Macbeth und Coriolan, der nicht selten unzulänglichen Kunst von Dorothea Tieck überlassen bleiben mußten.

Und so konnte es denn auch nicht wunder nehmen, daß gerade durch die Veröffentlichung der Vischer'schen Übertragungen, insbesondere seiner Macbethübersetzung, der Sturm gegen Schlegel-Tieck neue Nahrung erhielt. Man darf es in der That dankbar begrüßen, daß Hermann Conrad den Vischer'schen Macbethtext, losgelöst von dem umfangreichen Kommentar der «Shakespeare-Vorträge» Vischers, zu einem wesentlich niedrigeren Preise weiteren Kreisen und insbesondere den Schulen zugänglich gemacht hat.

Mußte doch für jeden Kenner des charakteristischen Vischer'schen Stiles, der im Suchen nach dem prägnantesten Ausdruck sich nicht genug thun kann,[1]) gerade sein Versuch sich mit der gedrungenen Sprache des Shakespeare'schen Macbeth abzufinden, *a priori* großes Interesse beanspruchen.

So freudig wir nun auch die Thatsache anerkennen, daß Vischers Text an manchen, ja zahlreichen[2]) Stellen einen Fortschritt gegen Dorothea Tieck bedeutet, so unrecht wäre es, auf der andern Seite leugnen zu wollen, daß auch an minder glücklichen, ja geradezu mißlungenen Wendungen bei Vischer kein Mangel ist.

Es seien einige Beispiele aufs geratewohl herausgegriffen: «in schmähl'che (!) Flucht» (I, 2, 30). Der Ausdruck «miteins» (I, 3, 44), der sich allerdings auch in Vischers Prosa findet, dürfte kaum allgemein verständlich sein. Das alliterierende «des Dunkels Diener» (I, 3, 125) ist meines Erachtens keine Verbesserung gegenüber Dorothea Tiecks «des Dunkels Schergen», und Vischer selbst dürfte dies auch empfunden haben, da er in seinen «Shakespeare-Vorträgen» die betreffende Stelle in der älteren Fassung citiert. Recht glücklich dagegen scheint mir die Alliteration an einer anderen Stelle des gleichen Auftritts bei Vischer angewendet, in den Versen nämlich:

«Das Wirkliche, das greiflich sich ereignet,
Ist minder groß als innre Graungebilde».

Dagegen erscheint mir die Wendung «gehn wir jetzt den König sprechen» doch allzu prosaisch, abgesehen davon, daß Dorothea Tiecks «entgegen jetzt dem König» sich mit dem Englischen *(let us towards the king)* noch genauer deckt.

---

[1]) Wobei er dann mitunter allerdings auch zu so kühnen Wortbildungen gelangt, wie «der Geist des ermeuchelten Banquo». (Shakespeare-Vorträge 2, S. 107).

[2]) vergl. H. Conrad, Archiv CVI, S. 70 ff.

Die Verse:

'he died
As one that has been studied in his death
To throw away the dearest thing he ow'd
As 'twere a careless trifle'

übersetzt Vischer in teilweiser Anlehnung an Bodenstedt:

«Er starb wie einer, der den Tod studiert
Und warf das teuerste der Güter weg
Als wärs unnützer Tand».

Es scheint mir, daß weder Vischer noch einer seiner Vorgänger den Sinn dieser Stelle bezw. die Konstruktion des Satzes richtig erfaßt hat. Um das anscheinende syntaktisch in der Luft Schweben des *to throw away* etc. zu umgehen, hilft sich Vischer, wie vor ihm schon Dorothea Tieck gethan hatte, durch ein «und warf das Liebste u. s. f.», das wieder dem englischen Text nicht entspricht. Nach meiner Auffassung ist nicht *'his death'*, sondern der ganze folgende Satz das Objekt zu dem Verbum *'studied'*, wozu dann *'in his death'* nur die nähere Erklärung bildet. Der Sinn der Stelle wäre demnach etwa folgender: «Er starb wie einer, der gelehrt war, durch seinen Tod das Liebste, was er hatte, wegzuwerfen wie unnützen Tand». Beiläufig gesagt, möchte ich auch statt *ow'd* das sinngemäßere *own'd* konjicieren.

«Wickle dich in den tiefsten Dampf der Hölle» (I, 5, 54) scheint mir ebenfalls minder glücklich als Dorothea Tieck's «umwölk' dich mit dem dicksten Dampf der Hölle». Eben dort (I, 5, 60) giebt das «lichtlose Jetzt» den Sinn des englischen *'ignorant present'* kaum ganz wieder, vielmehr scheint mir Bodenstedts «dunkle Gegenwart» hier der allein zutreffende Ausdruck. In der nächsten Scene (I, 6) läßt Vischer Banquo von der Schwalbe sagen:

«Sie fühlt sich wohl und wohnlich und beweist
Daß hier des Himmels Atem lieblich haucht».

Ich kann mich weder mit «wohnlich» noch mit «haucht» befreunden.

«Ein schwerer Schlafdruck liegt wie Blei auf mir», sagt Banquo (II, 1). Wie viel schöner doch bei Bodenstedt: «Auf meinen müden Augen liegts wie Blei». Wenn Macbeth in seinem Monolog den Dolch eine *'fatal vision'* nennt, so übersetzt Vischer dies in überraschendem Mißverständnis mit «Gesicht des Schicksals».

Macbeths klagendes *'this is a sorry sight'* nach der Mordnacht (II, 2) giebt Vischer durch: «Da sieht es ängstlich aus» wieder. Warum «ängstlich»? Und wenn Macbeth bald darauf zum Lobe des Schlafes erklärt, daß er «der Sorgen wirren Knoten entstricke», so kann ich mir unter diesem Ausdruck auch nichts denken. Ebenso dünkt mich ein mißglücktes Bild die Erklärung der Lady (III, 2): «Doch ihr (sc. Banquos und Fleances) Geburtsschein lautet nicht auf ewig», da in einem solchen Dokument überhaupt nicht, wie in einem Paß, von einer Gültigkeitsdauer die Rede ist.

Wenn in all diesen und noch anderen Stellen Vischer zu seinem Nachteil von Dorothea Tieck abgewichen ist, so kann man in anderen Fällen nur bedauern, daß er sich nicht von ihrem Text emancipiert hat. Der Wechsel z. B. zwischen

«Du» und «Ihr» in Banquos Anrede an Macbeth (I, 3) wirkt störend, nicht minder die Erklärung Rosses in der gleichen Scene, daß im Gemüt des Königs Staunen und Bewunderung streiten, «wenn er liest, wie im Rebellenkampf du selbst dich preisgabst». Hat doch seither auch Richard Koppel in seinen «Shakespeare-Studien» (Berlin, 1896. S. 15) auf die eigentlich selbstverständliche Thatsache hingewiesen, daß das englische *'read'* in diesem Zusammenhang nicht die Bedeutung von «lesen», sondern von «erfahren» besitzt, um so mehr, als wir ja wissen, daß Duncan seine Kenntnis von Macbeths Heldenthaten dem mündlichen Bericht eines Augenzeugen verdankt.

Im Königssaal zu Fores (III, 1) begrüßt Macbeth den Banquo als *'our chief guest'*. «Unser höchster Gast», sagt Vischer im Anschluß an Dorothea Tieck, während doch selbstverständlich nur die besondere Wertschätzung, nicht die Rangstufe, mit diesen Worten angedeutet werden soll. Allerdings ist Bodenstedts «unser erster Gast» hier ebenso unrichtig.

Mag es hiermit der sprachlichen Ausstellungen genug sein, welche lediglich den Zweck hatten, der von Conrad (Archiv CVI S. 87 f.) ausgesprochenen Ansicht entgegen zu treten, wonach Vischers Übersetzung «philologisch vollendet» und eine «klassische Arbeit», die von Dorothea Tieck dagegen eine «wertlose» sei. Vielmehr dünkt mich bei aller Anerkennung von Vischers Leistung doch auch seine Übersetzung zu bestätigen, daß der Vorstand der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Recht hatte, als er sich außer Stande erklärte, «eine poetische Überbietung dieser klassischen (Schlegel-Tieck) Übersetzung zu organisieren».

Kleine Abweichungen, welche der Conrad'sche Vischertext gegenüber demjenigen der «Shakespeare-Vorträge» aufweist, sind wohl in den meisten Fällen auf bloße Druckfehler zurückzuführen; so «Nacken» statt «Nabel» (I, 2, 22), «wenn» statt «da» (I, 7, 88). Mit Recht geändert ist dem englischen Text gemäß «wer gleicht dem, teurer Vetter» in «wer gleicht dem teuren Vetter» (I, 4, 59) und «ist er beseitigt» (III, 4, 16) statt des völlig sinnlosen «ist er bereinigt», das die Shakespeare-Vorträge haben.

Erwähnt, aber nicht begründet hat Conrad die von ihm vorgenommene Änderung von «sieben Nächte, neunmal neun» in «müder Wochen, neunmal neun» (I, 3, 22) (nach J. Schmidt und Bodenstedt). Einen von Vischer ausgelassenen Vers hat Conrad eingefügt (I, 3, 73), dagegen eine Lücke nach den Worten: «wenn Duncan schläft» (I, 7, 72) unausgefüllt gelassen.

Der Herausgeber schickt dem Vischer'schen Text seinerseits einen Kommentar voraus, welcher zunächst eine Charakteristik der Hauptpersonen, sodann Bemerkungen über den Bau des Dramas, die Zeitrechnung, die poetische Form, die Handlung des Dramas und ihre Quelle, die Abfassungszeit und Urheberschaft umfassen. Erläuternde Anmerkungen sind an den Schluß gestellt.

Was zunächst die Charakteristik betrifft, so weicht, namentlich in Bezug auf Macbeth selbst, Conrad von Vischer einigermaßen ab. Wenn ersterer in dem Helden des Dramas einen edlen, guten Menschen sieht, der zu einem Verbrechen nur gebracht werden könne «durch von außen kommende, mächtige böse Einwirkungen, durch Verführung oder durch den Trieb einer heftig entflammten Leidenschaft», erklärt Vischer in seinen Shakespeare-Vorträgen (S. 71): «Was ihn scheinbar von außen ankommt, ist also doch eigentlich in ihm selbst gelegen, in seinem Ehrgeiz und in der damit verbundenen Fertigkeit, das Wildeste, Verwegenste, Blutigste auszuhecken. Der teuflische Gedanke hat schon in ihm ge-

schlummert. Man kann daher nicht sagen, die Hexen werfen einen Funken in ein Pulverfaß. Es hat längst schon daran geglostet. Ihr Zuruf und die plötzliche teilweise Bestätigung gleicht nur einem schwachen Luftzug, der nun, hinzukommend, das Feuer entfacht. Es ist fürchterlich, wie in seinem Innern augenblicklich nun der Gedanke des Mordes emporzischt».

Die Vision des Dolches führt Conrad auf ein nochmaliges Eingreifen der überirdischen bösen Mächte zurück und nennt die Erscheinung «natürlich ebenso wenig ein Wahngebilde seiner erhitzten Phantasie, wie es die Hexen sind oder die Gestalten, welche sie in der fünften Scene des dritten Aktes vor ihm erscheinen lassen». Dagegen Vischer (a. a. O. S. 87) nach meiner Ansicht mit Recht: «Der Dolch, den dieser (Macbeth) vor sich schweben sieht, ist das projizierte Bild seines Gedankens ..... Das von ihm selbst projizierte, innerlich geschaute, visionäre Bild zieht ihn wie magnetisch hin zum Mord u. s. f.».

Wenn Conrad u. a. meint, Shakespeare mache Macbeth im Gegensatz zu Richard (III) ..... zur tragischen Gestalt, so müssen wir gegen diese Auffassung im Interesse Richards doch Einspruch erheben!

Bezüglich der Lady meint Conrad, daß sie «sittlich unter Macbeth» stehe, sie sei «seine schlechtere, schuldigere Hälfte, nicht absolut roh, aber roher als Macbeth, ihr Herz nicht von Natur eiseskalt und felsenhart, aber kälter und härter als Macbeths Herz». Ich möchte dagegen behaupten, die Lady ist in allem die völlig ebenbürtige Partnerin Macbeths, mit denselben Eigenschaften des Herzens und Geistes ausgerüstet und nur darin von ihm unterschieden, daß sie ein Weib. Auf diesem Unterschied und den Konsequenzen, die er dem gemeinsamen Verbrechen gegenüber zeitigen muß, beruht das Drama!

Dem Versuche Conrads, auch für den gnadenreichen Duncan ein eigenes Verschulden aufzuspüren, das auf «seinem gänzlichen Mangel an Vorsicht, der Attentate gegen ihn leicht macht», beruhe, kann ich nicht zustimmen. Duncan nimmt am Drama einen lediglich passiven Anteil, das Verbrechen wird nicht an ihm, sondern an der Krone, deren zufälliger Träger er ist, verübt, und sein Tod hat mit tragischer Schuld und Sühne nichts zu thun.

Conrads Ausführungen über die «Zeitrechnung» in diesem Drama sind interessant und zutreffend, und nur die gelegentlich gezogene Schlußfolgerung, wonach es undenkbar sein soll, daß «der edle, gute Macbeth im Laufe von 24 Stunden zum Mörder an seinem Könige und Blutsverwandten wird», ist entschieden anfechtbar. Vergißt denn Conrad den klagenden Ausruf Wallensteins, der in so vielen Punkten ein naher Geistesverwandter Macbeths ist: «So schmal ist die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet», oder die Höllengeister in Lessings Faustfragment, deren schnellster seine Dienste mit der Versicherung empfiehlt, daß er so geschwind wie der Übergang von Gut zu Böse sei?

Zu Conrads «Anmerkungen» möchte ich noch Folgendes kurz erwähnen. Zu I, 2, 21 «bot ihm nicht Händedruck noch Lebewohl», bemerkt Conrad, die Stelle gelte allgemein für verderbt, weil es sinnlos erscheine, etwas in Abrede zu stellen, was in einem Handgemenge selbstverständlich nicht vorkommen könne, und erwähnt dann Richard Koppels[1]) Erklärung: er fand nicht Zeit, die einem Duell vorangehenden Förmlichkeiten des Händeschüttelns und Lebewohlsagens zu erfüllen. Es scheint mir jedoch der Sinn der Stelle ganz einfach zu sein, wenn

[1]) a. a. O. S. 4 f.

wir den Worten einen ironischen Charakter leihen, wonach der «Sergeant» nichts anderes sagen wollte, als: die Begegnung Macbeths und seines Gegners war nichts weniger als freundschaftlich, von Händedruck und Lebewohlsagen nicht die Rede!

Ebenso unnötig gezwungen scheint mir Conrads Erklärung der Worte «wo Norwegs Banner schlägt die Luft und fächelt kalt unser Volk» (I, 2, 51). «Norwegens Banner, sagt Conrad, schlägt keinen Feind mehr, nicht uns, sondern nur noch die Luft und fächelt, in unserm Lager aufgepflanzt, nach der Hitze des Kampfes unseren Leuten Kühlung zu». Die Verba '*flout*' und '*fan*' fasse ich als historische Präsentia und verstehe die Worte: '(*the Norveyan banners . . . .*) *fan our people cold*' so: Norwegens Banner fächelten (bildlich gesprochen) unsere Leute kalt, d. h. zu Tode, bis Macbeths Eingreifen *(Till that Bellona's bridegroom* u. s. f.) den Unseren den Sieg brachte.

In Bezug auf die Worte «hätt' ich dir geschworen so, wie du mir hast geschworen», meint Conrad, «diese Worte setzen ein Gespräch zwischen den Gatten voraus, das vielleicht im Anschluß an die 5. Scene oder zwischen der 6. und 7. stattgefunden haben mag». Welche Zumutung aber, daß wir annehmen sollen, Shakespeare habe dieses hochwichtige, dramatische Moment einem «von keinem Zuschauer belauschten '*tête à tête*', wie sich Conrad an einer anderen Stelle — S. 13 — ausdrückt, überlassen! Diese dramaturgisch, wie gesagt, gerade bei Shakespeare fast unmögliche Annahme hängt mit Conrads Ansicht zusammen, daß der «edle, gute» Macbeth eben erst in jener geheimnisvollen Scene von der Lady «zur That entflammt» worden sei. Er und seine Gesinnungsgenossen lassen anscheinend ganz außer Acht, daß die Lady in derselben Scene (I, 7) erklärt, Macbeth habe ihr schon früher von diesem Unternehmen gesprochen, indem sie hinzufügt «nicht Zeit, nicht Ort entsprach in jenen Stunden, Du selber wolltest beide machen!» Das muß also jedenfalls vor dem angekündigten Besuche Duncans oder mit anderen Worten vor Beginn des Dramas gewesen sein.

Will man aber die Worte der Lady als eine in der Erregung gesprochene Übertreibung auffassen, so kann dies für die Behauptung, daß Macbeth geschworen habe, in erhöhtem Maße gelten. Ja, dieser letzteren Versicherung kann eine innere Wahrheit unter allen Umständen zukommen, insofern als die Lady Macbeths Absicht zum Morde, ausgesprochen oder nicht, aber ihr jedenfalls bekannt, einem Schwur gleichachten konnte. In Vischers Übersetzung («hätt' ich dir geschworen so, wie du mir hast geschworen») sind die persönlichen Fürwörter, die sich im Original nicht finden und welche geeignet sind, den Sinn der Worte zu beeinflussen, auf alle Fälle vom Übel.

Zu III, 4, 151

'*You lack the season of all natures, sleep*'

erkennt Conrad eine Verbesserung in Vischers Übersetzung:

«Dir fehlt der Balsam aller Seelen, Schlaf»

gegenüber «Würze», das Dorothea Tieck und Bodenstedt haben. «Würze», meint Conrad, könne nur dazu dienen, einen Gegenstand pikanter oder schmackhafter zu machen. Was versteht er denn aber unter einer «würzigen Luft»? Doch wohl weder eine «schmackhafte» noch eine «pikante», sondern ganz einfach eine erfrischende, kräftigende Luft. In diesem Sinne ist Balsam dann allerdings ein Synonym von Würze (vergl. «deiner Lüfte balsamischer Strom durchrinnt mich

erquickend» in Schillers «Spaziergang»), und somit ist gegen die Ersetzung des einen Ausdrucks durch den anderen nichts einzuwenden, vorausgesetzt, daß wir Balsam hier weniger als «Linderungs- und Beruhigungs-» (wie Conrad will), als vielmehr als Kräftigungsmittel auffassen, zumal der Schlaf ja als der «Balsam» aller, also nicht bloß der kranken und linderungsbedürftigen Seelen hier gepriesen wird. Vielleicht wäre übrigens, beiläufig bemerkt, anstatt *natures* hier zweckmäßiger *creatures* zu lesen.

Zusammenfassend kann ich das angezeigte Buch nur wiederholt als eine interessante und dankenswerte Darbietung bezeichnen, ohne daß wir uns ihren Schwächen zu verschließen brauchen.

Stuttgart. F. P. v. Westenholz.

Ästhetische Erklärung Shakespearischer Dramen. Erster Band: Hamlet, Prinz von Dänemark, von Dr. Martin Wohlrab. Berlin, Dresden, Leipzig. L. Ehlermann 1901. (1.50, geb. 2.—).

Das Buch ist schwer zu kritisieren. Es will zweierlei erreichen: populär wirken und wissenschaftlich fördern. Das wäre an sich nicht unvereinbar, wäre möglich auch am gegebenen Thema, wird aber unmöglich durch des Verfassers Vorgehen.

In erster Linie verfolgt er den Zweck, den verdeutschten Hamlet einem breiten Publikum, das naiven Genuß sucht, künstlerisch zu interpretieren. Das ist möglich und löblich, steht aber unter einer Voraussetzung. Der moderne, deutsche Hamlet ist nicht eine getreue Copie, sondern eine freie Variante des alten englischen Stückes. Denn einer der wichtigsten Faktoren für den arbeitenden Dichter wie für das genießende Publikum hat sich zwischen einst und jetzt wesentlich verändert: die Bühne. Und nur von der Bühnenwirkung aus ist ein Drama zu beurteilen. Eine populäre Erklärung, welche die künstlerische Genußfähigkeit des modernen Publikums steigern will, hat also von «unserem» Hamlet auszugehen. So verfährt der Verfasser und er hat darin völlig recht. Die wissenschaftliche Interpretation, welche die Erkenntnis des Werkes aus seinem historischen Werden heraus vertiefen will, kennt bloß das Original. Aus der Variante das Original mit erklären zu wollen, wie der Verfasser glaubt, es thun zu können, ist naiv.

Selbstverständlich bin ich auf den nah liegenden Einwand gefaßt, der besagt: die Veränderungen seien nur formaler Natur, während vom geistigen Gehalt bei sinngetreuer Übersetzung nichts verloren gegangen sein könne. Das ist aber eine tote Richtigkeit, keine lebendige Wahrheit. Ein Kunstwerk überträgt eben seinen Inhalt nur durch die Form an das unmittelbar genießende Publikum. Mit der veränderten Form verändert sich hier der Inhalt. Das «was» und das «wie» sind da nicht zu trennen.

Entbindet man den Verfasser seines zweiten Versprechens, die Wissenschaft zu fördern, so bleibt ihm noch Verdienst genug, wenn er seinen ersten Zweck erreicht hat, den modernen Hamlet den Modernen zu erklären.

Er entledigt sich seiner Aufgabe mit großem Geschick. Er nimmt das Stück vor, so wie es sich heute in der unorganisch aufgezwungenen Akt- und Scenen-einteilung darstellt. Eingangs giebt er die Vorgeschichte, dann erzählt er Scene für Scene deren Inhalt, und zwischen den Scenen die jeweilige Handlung der betreffenden Scenenpause. So bietet er die fortlaufende Hamletfabel. Dabei unter-

bricht er dieselbe, so oft es ihm nötig scheint, mit seinen direkten Erklärungen. Erst zum Schluß faßt er die Ergebnisse seiner Auffassung sehr knapp zusammen, indem er sich über Problem, Komposition, Zeit- und Ortsbehandlung ausspricht.

Das ist alles — der Anlage nach — klar und zweckentsprechend. Der naive Leser wird sich leicht zurechtfinden und eine solche Nacherzählung wird seine Erinnerung an das dramatisch Genossene nicht wesentlich stören. Der erklärende Kommentar schmiegt sich ja der verdeutlichenden Paraphrase diskret an. Formal hat also der Verfasser eine glückliche Hand. Auch inhaltlich. Denn mit seinem Kommentar mindert er den Genuß nicht. Er erklärt restlos, alles klappt in seinem Hamlet.

Dies Kunststück konnte ihm leicht gelingen. Er hält sich nämlich möglichst allgemein. Prinz Hamlet war glücklicher Idealist. Das Unglück macht ihn zum Pessimisten. Willensschwach von Anlage wird er handlungsscheu aus Überzeugung. Das steigert sich bis zur Apathie des Fatalisten. Nur unter dem Zwang des äußeren Schicksals erfüllt er schließlich seine Mission. Ist er während des Stückes edel in Gedanken oder Werken, so schlägt der frühere Idealismus durch, ist er gemein, so hat das der Pessimismus verschuldet, bleibt er passiv, so stimmt das zu seinem Fatalismus. Eine gute Anlage verkommt in der schlechten Welt.

Dieses Charakterbild ist von so typischer Richtigkeit, daß dagegen nichts zu sagen ist. Leider besagt es aber auch nichts. Hierdurch konkretisiert sich uns Hamlet nicht zu einer scharf umrissenen Individualität. Man hört aus dieser Auffassung nur mögliche Thatsachen heraus, sieht aber dabei in keine zwingende Begründung hinein. Begründen kann man freilich erst, wenn man in die Besonderheiten eines Charakters eingeht. Diesem Detail ist aber der Verfasser klüglich aus dem Wege gegangen. Denn würde er sich damit befassen, so wäre er — gleich seinen Vorgängern — verloren. Er stände inmitten des Labyrinthes der «Hamlet-Fragen». Seine Leser würden den gestaltenden Glauben in ihrer Verwirrung an die zersetzende Skepsis verlieren. Der Zweck des populären Kommentars wäre nicht erreicht.

So hat der Verfasser wohl recht mit seiner typisierenden Darstellung. Er giebt seinen Lesern die richtigen Umrisse vom Heldenbild. Jeder einzelne mag sich dieses dann nach seinen Kräften auszeichnen.

Nur soll der Verfasser nicht meinen, damit der Wissenschaft einen Dienst erwiesen zu haben. Diese anerkennt die Widersprüche in der Figur. Trotzdem hat sie das «Hamlet-Problem» überwunden. Allerdings nicht im Sinne einer glatten Lösung, die ihr mit ihren Mitteln psychologischer Beweisführung unmöglich ist, sondern dadurch, daß sie die leidige Notwendigkeit der ihr nicht lösbaren Widersprüche erklärt hat aus der Entstehungsgeschichte dieses seltsamen Dramas, daß sie aufgezeigt hat, wie die Idee des Stoffes mit dem Problem des Dichters in Kollision geraten mußte.

Ist damit das Drama als Kunstwerk oder der Held als dramatische Figur etwa gerichtet? Gewiß nicht. Denn Drama und Figur werden erfahrungsgemäß lebendig auf der Bühne. Freilich nur dann, wenn die Darstellung des Helden einem schauspielerischen Genie zufällt. Solch ein Schauspieler kann eben auch eine irrationelle Psychologie glaubhaft machen. Er wirkt ja durch die einspruchsfreie Autorität der psychologischen Fakten, die er verkörpert. Er erweist praktisch, während der arme Kommentator bloß theoretisch beweisen kann. Wo aber der Beweis aufhört, ist die Macht des Kommentators zu Ende. Denn ohne Beweis wird er,

wenn er weiter redet, zum Phraseur. Daher wäre es ganz fruchtlos, einen lebendigen Bühnen-Hamlet zu beschreiben. Ich könnte z. B. die Details alle anschaulich anführen, aus welchen sich der Hamlet von Kainz am Burgtheater zusammensetzt. Doch was wäre damit gethan? Im einzelnen würden sie als notwendig oder bloß als wahrscheinlich oder gar nur als möglich dem Leser erscheinen. Hinsichtlich der beiden letzten Gruppen wäre meine Darstellung also nichts mehr als eine Häufung von Phrasen, d. h. unerwiesener Behauptungen, während jedes Detail an Kainz auf der Bühne die zwingende Überzeugungskraft der Wirklichkeit besitzt.

Auch die Kunstwissenschaft muß sich ihrer Mittel und Grenzen bewußt werden.

Innsbruck. Rudolf Fischer.

The Works of Shakespeare. The Tragedy of King Lear edited by W. J. Craig. Methuen and Co. London 1901.

It always affords one great pleasure to look into a book which bears evident trace of persevering effort. In this, the latest volume of Professor Dowden's edition of Shakespeare, Mr. Craig has spared himself no pains and has thereby rendered the students of Shakespeare a service of no mean value. His book will receive an honoured position on the shelves of every lover of the English dramatist beside the Variorum editions of Malone (1821) and of Furness (1880).

In the text of the play, based mainly upon a new collation of the Folio Edition (1623) with the Pide Bull Edition (1608) and the N. Butter Edition (1608), Mr. Craig has shown himself not too conservative (VIII f.). 'A modern text', he says (XV), 'therefore, must needs be eclectic; as a basis the Folio is almost necessarily to be chosen, but its authority should not in my opinion be allowed to absolutely override that of the Quarto; fitness and positive superiority, or what in my judgment I deem to be such, are the only guides I have followed in determining the right to a place in my text of either Quarto or Folio readings where at variance'. The date of the play is fully discussed (XV—XXIV), and the weakness of the current theories clearly indictated. Mr. Craig himself would place the drama well within the year 1606 (XXIV), but his only reason for this date is the fact, that at the end of this year *Lear* was performed before James I: 'the plays selected on such occasions being seldom or never old plays' (XXIV).

Here for the first time the attempt has been made to treat the historical Lear with any degree of completeness (XXIV—LII). We are first introduced to the versions which Shakespeare found nearest at hand — to his favourite Holinshed, to Spenser, where the 'beautiful name Cordelia' first occurs, and last, though not least in its importance for Shakespeare, to the old anonymous play, *The True chronicle History of King Leir and his Three Daughters* (XXIV—XXXV). We then come to the historical story of Lear, we are told of its Celtic origin (Welsh or possibly Irish), and we follow the narrative in its many wanderings, through Geoffrey of Monmouth's *Historia Britonum*, through the *Brut d' Angleterre* of Maistre Wace, through Layamon's *Brut*, and finally through the host of early English chroniclers. Considering the mass of material and the limited space at his command Mr. Craigs exposition is here wonderfully lucid; stress is naturally laid only upon such details as are of interest to the student of Shakespeare's

version. It is however somewhat disappointing that Mr. Craig did not see fit to trace the fate of *Lear* after it left Shakespeare's hands. Surely, for example, *Lear* as acted by the English comedians in Germany during the 17th century, although it is preserved only in a Breslauer Program of the year 1692, was worthy of mention. Cp. Creizenach, *Schauspiele der englischen Komödianten*, XLII f. and Anhang V.

Mr. Craig, an authority on Shakespeare's language, is not one of those who believe that the great dramatist is a writer easy to comprehend. He says (LVII): 'One sometimes sees it mentioned by writers of the present day that Shakespeare is a writer perfectly clear and easy to understand, that he who runs may read him. To me such statements seem to be the very reverse of the truth. Though to Shakespeare was given, we know, the rich gift of ready and felicitous expression to an almost superhuman degree, it is nevertheless true that often he is a very remarkably obscure writer. Even when at his best, in his strong-winged eagle flights into the very empyrean of poetry, an expression now and then occurs which baffles our best skill to obtain any meaning, or any but the most vague or shadowy meaning, out of it. — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

> We «understand a fury in the words
> But not the words».'

To this belief of Mr. Craig we owe it that the copious notes of this edition deal almost exclusively with a critical interpretation of the text. To get a slight idea of what Mr. Craig has here accomplished one has only to compare a few pages of this edition with Furness's *Variorum* — the great abundance of new and striking illustrations taken from Shakespeare's contemporaries, at once attracts attention. For example cp. I 1, 117 generation; IV, VI. 208 Sa, sa, sa, sa; IV, VI. 247 ballow; IV, VII. 35 poor perdu, where at the same time new, and I believe correct, explanations are offered. It is an open secret in London that for more than two decades Mr. Craig has been at work on a complete Shakespeare glossary, from which we have in the notes of the present volume a small gleaning.

Space did not permit Mr. Craig to give anything but the barest outlines of an æsthetical appreciation of the play, for this he refers his readers to the remarks of Schlegel, Coleridge, and Hazlitt. Of more than passing interest, especially for German critics are the closing pages of the introduction, where Mr. Craig discusses Shakespeare's 'state of mind' when composing *Lear*. 'Some [modern critics], indeed, feel confident', he writes (LX f.), 'that this great tragedy owes its being to this or that particular incident or event operating, or perhaps rankling in the mind of the poet; that some personal motive or mood, they argue, induced Shakespeare to compose it; that he brought to the work of its composition a mind full of melancholy or of spleen, and that, feeling a deep grudge, a 'sæva indignatio', against mankind on account of some wrongs which he fancied he had received at its hands, he deliberately selected a subject fraught with sadness, and which exhibited mankind at its very worst.' Mr. Craig's personal belief is also extreme, but in the opposite direction (LXII): 'Doubtless that he [Shakespeare] elected to leave Comedy and History for a time, and to devote himself to Tragedy may have been owing to more causes than one, and it is possible that in doing so he may have been partly influenced by this sad truth, which every thinking man sooner or later becomes aware of, that much sadness and misery is mixed up in the cup

which comes to the lips of most mortal men; such a contemplation of 'the mystery of the cruelty of things' may, consciously or unconsciously, have turned his thoughts in this sombre direction. Further than this, I feel sure it is impossible for us to go'. This very decided opinion on the part of Mr. Craig will undoubtedly meet with strong disapproval. A discussion of the question here involved appears to me in the introduction to a single play out of place, not only on account of the limited space at the authors disposal, but also, what is of vastly greater importance, because it is a problem which can only then be satisfactorily solved when discussed in connection with the entire production of a given period. And considered in this light, although every critic readily admits that we know 'little, very little, . . . about the details of Shakespeare's private life' (LXI), the appearances are rather against Mr. Craig. It remains however after all has been said a purely subjective problem, which each must solve for himself; and Mr. Craig's opinion, based upon years of study should be received with all the respect due to expert testimony.

Bonn a. Rh. M. Blakemore Evans.

Shakespeare's Sonnets. Reconsidered, and in Part Rearranged with Introductory Chapters, Notes and a Reprint of the Original 1609 Edition, by Samuel Butler. London, New York, and Bombay, (Longmans, Green and Co.) 1899. (10 s.)

«Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen». Dies Wort des großen Goethe kommt einem in den Sinn, wenn man sich durch die Einleitung von 122 Seiten hindurcharbeitet, die der Verfasser seiner Ausgabe der Sonette vorangestellt hat. Er hat viel Gelehrsamkeit, viel Buchwissen auf seine Arbeit verwendet und überall schimmert ehrliche Begeisterung für seinen Helden durch — und doch gehört seine Arbeit zu dem Unerfreulichsten, was die Shakespearelitteratur der letzten Jahre gezeitigt hat. Denn von dem poetischen Geiste, ohne den nun einmal auch der exakteste Litterarhistoriker nichts Bedeutendes leisten kann, hat Samuel Butler keinen, auch nicht den leisesten Hauch verspürt. Und von den Forschungen seiner Vorgänger nimmt er nur dann Notiz, wenn sie in seine Zirkel passen, sonst fertigt er sie mit unparlamentarischer Schroffheit ab — oder er versteht sie nicht einmal. Ich glaube gewiß nicht, daß Sidney Lee in der Sonettenfrage ein abschließendes Wort gesprochen hat; aber mindestens eins hat er für alle Zeiten festgestellt, daß nämlich die Sonettisten viel mit geborgten, landläufigen Motiven arbeiten; wer über Shakespeare Neues ermitteln will, hat zunächst sich darüber klar zu werden, was in seinen Sonetten konventionell und was Ausdruck persönlicher Empfindung ist. Von dieser ersten und nächstliegenden Aufgabe weiß Butler nichts — wie er sich zu Lee stellt, ist charakteristisch für sein ganzes Verfahren. Lee hat nachgewiesen, daß Daniel mit 29, Barnfield mit 20, Drayton mit 31 Jahren über ihr Alter klagen — Butler schließt nicht daraus, daß dies ein konventionelles Motiv gewesen sein wird, sondern daß auch Shakespeares Gedichte, die dasselbe Thema behandeln, auf große Jugendlichkeit des Dichters deuten! Dazu kommt, daß Shakespeare im 16. Sonett von *my pupil pen* spricht, also müssen sämtliche Sonette früher entstanden sein als die übrigen Werke des Dichters! Bei diesem Standpunkt kann es nicht verwundern, wenn jede Zeile für Butler autobiographischen Wert hat. Und so erhalten wir denn einen ganzen Roman zusammengestellt aus allerhand Äußerungen des Dichters, die Butler in seiner urprosaischen Weise interpretiert — wo die überlieferte Ordnung der Ge-

dichte nicht paßt, wird sie geändert. Als ob nie ein Renaissancedichter die Pfade der Alten gewandelt und einen jungen Freund mit dichterischer Begeisterung besungen hätte, steht Butler dem Problem dieser enthusiastischen Freundschaft ratlos gegenüber und weiß sich nicht anders zu helfen, als indem er die versteckten Anspielungen früherer englischer Kommentatoren auf ein entsetzliches Geheimnis weitertuschelt. Freilich sucht er seinen Helden möglichst reinzuwaschen — er war der Verführte und hat seinen Fehltritt bitter bereut, und wahrscheinlich war dies der Grund zu Shakespeares frühem Tode (S. 87). Auch Einzelheiten weiß er anzudeuten: *Mr. W. H.* stellte seinem unerfahrenen Freunde eine Falle; und als dieser sich fangen ließ, wurde er das Opfer eines *cruel and most disgusting practical joke* (!!), wie zwischen den Zeilen zu lesen ist in Sonett 32 und 33! An den Folgen hat Shakespeare noch lange gelitten; denn er ist später lahm; sagt er doch klar und deutlich *I, made lame by fortune's dearest spite* (37, Z. 3) und *Speak of my lameness, and I straight will halt* (89, Z. 3) — so zu lesen auf Seite 70! Niemals scheint der Verfasser daran zu denken, daß die Sonette keine Prosa sind, sondern Poesie und daß ein Dichter sich gelegentlich auch wohl einen bildlichen Ausdruck gestatten darf — aus Nr. 126 (*O thou my lovely boy* u. s. w.) schließt er, daß das Gedicht an *Mr. W. H.* gerichtet war, als dieser in einem Maskenspiel die Rolle des Amor gab, aus Nr. 125 *(Were't aught to me I bore the canopy)*, daß Shakespeare bei einer Festlichkeit die Ehre gehabt oder erstrebt habe, über einer hohen Persönlichkeit den Baldachin tragen zu dürfen! Und so wimmelt es von Erklärungsversuchen, in denen die platteste Prosa über die Poesie zu Gericht sitzt. Unter dem geheimnisvollen *Mr. W. H.* ist natürlich weder Pembroke noch Southampton zu verstehen noch sonst ein hoher Adliger, denn (!) es heißt Shakespeare erniedrigen, wenn man glaubt, er könne solche Schmeicheleien einem Höherstehenden gewidmet haben, und vor allem, dann müßten die Sonette später datiert werden, dann ist Shakespeares Fehltritt keine Jugendverirrung, sondern eine Sünde des reifen Alters, und das geht nicht an — u. s. w.; *art made tongue-tied by authority*! *Mr. W. H.* war vielmehr ein Mann von derselben socialen Stellung wie Shakespeare, seiner gänzlich unwürdig, eitel, gemein und herzlos, und im Jahre 1609, als er sich in Geldverlegenheiten befand, war er brutal genug, die Sonette, d. h. die Dokumente von Shakespeares Fehltritt, an Thorpe auszuliefern und sich an dem Sündengeld zu freuen! Der Name dieses Scheusals war wahrscheinlich William Hughes!

Ich habe nicht übertrieben, sondern mich möglichst eng an Butlers Wortlaut gehalten. Wer sich für das Buch weiter interessiert, möge an Ort und Stelle nachlesen, welchem Monat jedes Sonett zuzuteilen ist, welche Handlungen des Freundes einem jeden von ihnen vorangegangen sind u. a. m. Der Verfasser hat in einem früheren Werke seinen Landsleuten zu beweisen versucht, daß Nausikaa die Odyssee geschrieben habe, ohne jedoch viel Anklang zu finden — ich fürchte, mit seinem Shakespearewerk wird es ihm ähnlich gehen.

Um nicht ungerecht zu sein, füge ich hinzu, daß er in Einzelheiten gelegentlich einer allzu gewagten Auslegung anderer Erklärer gegenüber dem gesunden Menschenverstand zum Siege verhilft und daß seine ersten Kapitel über die verschiedenen Auffassungen unterrichten, mit denen frühere Forscher den Sonetten gegenübergetreten sind. Wertvoll ist schließlich der Faksimileabdruck der Quarto von 1609 am Schluß der Ausgabe.

Groß-Lichterfelde. Wilhelm Dibelius.

Dr. Gustav Liebau, König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury. Dargestellt in ihren Beziehungen nach Geschichte, Sage und Dichtung, unter besonderer Berücksichtigung des pseudo-shakespeare'schen Schauspiels 'The Raigne of King Edward the Third' (Litterarhistorische Forschungen, her. von J. Schick und M. Frhr. v. Waldberg. XIII. Heft.) 2. verbesserte Aufl. Berlin, Verlag von Emil Felber 1901 (Ladenpreis 4.50).

Stoffgeschichtliche Untersuchungen haben für den Forscher stets einen eigentümlichen Reiz, sei es, daß man der stofflichen Urquelle eines bedeutenden Dichtwerks nachstöbert, sei es, daß man die Wanderungen eines Stoffs durch die Jahrhunderte und Länder hindurch verfolgt. Diesen descendenten Weg hat sich Liebau gewählt. Es ist im allgemeinen der undankbarere, denn er erfordert größeres Material und bringt weniger an unmittelbaren Ergebnissen ein.

Die Geschichte von der Liebe Eduards III. zur schönen Gräfin von Salisbury hat Bandello von dem Historiker Froissart übernommen, und von dem italienischen Novellisten aus strömt sie nun in die verschiedenen Litteraturen über. Der Hauptvermittler ist dabei ein Franzose: Boisteau. Aus ihm schöpfen Painter in England, der die Quelle für das pseudo-shakespeare'sche Drama bildet, Curlet in Spanien, den (nach S. 93) Calderon zu seiner Komödie '*Amor, honor y poder*' benutzt hat, und Aeschacius Major in Deutschland. Auf dessen Darstellung beruht Jakob Ayrers '*Comedia vom König Edwarto dem dritten disz Namens .... und Ellipsa .... geborne Gräfin von Varucken*'. Da Liebau nachzuweisen sucht, daß Ayrer direkt aus Boisteau schöpfe, möchte ich hierauf etwas näher eingehen. Ayrer giebt als seine Quelle das Werk eines Spaniers Paludanus an. Man hat mannigfache Erklärungen für diesen Namen vorgebracht, bis jetzt Liebau nachwies, daß er aus Boisteau stammt. Dort sagt am Schluß der 5. Novelle der französische Bearbeiter, daß '*Paludanus Espagnol de nation . . . a escrit l'histoire en Latin*'. Nun hat aber Aeschacius Major nur die fünf ersten Novellen des Boisteau übersetzt. Ein deutscher Leser, der den citierten Satz am Schluß seines Büchleins fand, konnte ihn ganz gut so auffassen, als ob die ganze Schrift von Paludanus stamme, mithin auch die von König Eduard handelnde erste Novelle; besonders da der Übersetzer den Autor seines Originals nicht auf dem Titel nennt. Daß Ayrer nicht Boisteau, sondern Aeschacius Major benutzt hat, geht aber auch mit Sicherheit aus den Eigennamen hervor, die Liebau am Schluß seines Buches auf einer sehr nützlichen Tabelle zusammengestellt hat. Die sonderbaren latinisierten und germanisierten Namen Ayrers finden sich genau so bei dem deutschen Übersetzer. Dieser hat sowohl eine deutsche wie eine lateinische Bearbeitung verfaßt. Die erstere endet mit der fünften Novelle Boisteaus, während die letztere nur die erste Novelle zu enthalten scheint. Daß diese Übersetzungen erst 1615 und 1612 gedruckt vorliegen, während Ayrer 1605 starb, ist kein unüberwindliches Hindernis. Liebau selbst weist in Herrigs Archiv, Bd. 108, S. 136 eine Ausgabe von 1592[1]) für die lateinische Bearbeitung nach. Aber die deutsche könnte auch zuerst entstanden sein: dann wäre die Übersetzung ins Deutsche, die Aeschacius Major in der lateinischen Vorrede erwähnt, vielleicht sein eigenes Werk — wobei man allerdings eine kleine Ungenauigkeit in der Reihenfolge der dort genannten Über-

[1]) Falls nicht bei seinem Gewährsmann ein Irrtum, MDXCII statt MDCXII, vorliegt.

setzungen: italienisch, deutsch, französisch, annehmen müßte. Jedenfalls geht aus dem Gesagten hervor, daß Ayrer aus Aeschacius Majors deutscher Bearbeitung schöpfte, und daß daher auch diese vor 1605 entstanden sein muß. Von einer englischen Quelle Ayrers kann hier keine Rede sein (vergl. auch die nochmalige Begründung von Liebaus Ansicht in Herrigs Archiv 108, 137 f.).

Was die englischen Bearbeitungen der Erzählung betrifft, so glaube ich zunächst nicht an eine Beziehung des mittelenglischen Gedichts von Sir Gawain und dem grünen Ritter zu der Liebesaffaire König Eduards, die Gollancz nachweisen wollte (S. 128); denn die Übereinstimmung beschränkt sich schließlich auf das blaue Strumpfband, das der König, und den grünen Gürtel, den Gawain von seiner Dame erhält. Beides sind ja vielleicht ähnliche Dinge, aber gleich sind sie nicht. Über das Chap-Book hat Liebau selbst das Nötige nachgetragen (a. a. O. S. 138), so daß ich nichts weiter zu sagen habe. Daß die traurige Tragödie *'The Countess of Salisbury'* von Hartson (1765) auf Juvénels Roman (S. 81 ff.) zurückgehe, wie Liebau S. 135 nur mit einem Fragezeichen zu vermuten wagt, scheint mir ziemlich sicher zu sein. Der Schluß des Buches behandelt auf 55 Seiten das elisabethanische Drama von Eduard III., und zwar hauptsächlich die Verfasserfrage. Es ergiebt sich danach, daß wir keine Veranlassung haben, das Drama, wie dies, seit Edward Capell 1760 die Vermutung aufgestellt hat, immer wieder von einzelnen Gelehrten geschieht, Shakespeare zuzuschreiben. Das Stück zerfällt in zwei nur ganz lose zusammenhängende Handlungen, die Geschichte der Liebe des Königs zu der schönen Gräfin und die seiner Siege in Frankreich. Den letzteren Teil möchte Liebau Greene zuschieben. Ich kann jedoch dafür keinen triftigen Grund finden. Dagegen stimme ich ihm bei, wenn er sagt, daß «keine genügenden Anhaltspunkte gegeben sind, die auf die Urheberschaft Shakespeares, sei es des Vorspiels oder der Haupthandlung, mit einer gewissen Berechtigung schließen lassen».

Der Verfasser hat mit staunenswertem Fleiß alles einschlägige Material zusammengetragen, von Froissarts Berichten bis zu der ungedruckten Bearbeitung einer englischen Ballade durch einen lebenden Berliner Poeten. Er bietet nur oft des Guten etwas zu viel, indem das Streben nach Vollständigkeit ihn zur genauen Mitteilung auch wenig interessanter Facta und Ansichten verleitet. Weniger wäre manchmal mehr gewesen. Am Schluß hat er eine recht instruktive Stammtafel der Bearbeitungen beigegeben, die deren gegenseitige Abhängigkeit gut illustriert. Die Arbeit ist namentlich in bibliographischer Beziehung sehr nützlich.

Jena. Wolfgang Keller.

Gustav Liebau. König Eduard III. von England im Lichte europäischer Poesie. Heidelberg. Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1901. (Anglistische Forschungen, herausgegeben von Joh. Hoops. Heft 6). VIII und 100 Seiten, 8°.

Als Nebenergebnis seiner Untersuchung über die Verbreitung des Novellenstoffes von König Eduard III. und der Gräfin von Salisbury (Litterarhistorische Forschungen, her. von Schick und Waldberg, 1900, siehe oben S. 268) legt der Verfasser diese Arbeit vor. Sie bezweckt, «diejenigen poetischen, novellistischen und dramatischen Erzeugnisse, welche sich lediglich mit der Person des englischen Fürsten und mit seinen Großthaten beschäftigen und die vornehmlich

in dem eigentlichen Geschichtsboden wurzeln, einer gesonderten Besprechung zu unterziehen». In der That behandelt Liebau in chronologischer Ordnung eine erhebliche Anzahl solcher Dichtungen, vorwiegend englische, so z. B. die von Wright gesammelten *'Political Poems and Songs'* (1859—61), soweit sie Eduard III betreffen — inklusive des französischen Gedichtes aus dem 14. Jahrhunderts *'Les voeux du Hêron'* — ferner die hierher gehörenden Gedichte von Thomas May und Joshua Barnes und die Dramen von Bancroft (bezw. Mountfort); W. Blake und Walter Scott (Halidon Hill). Der Verfasser zieht sogar die kürzeren oder längeren Anspielungen auf Eduard bei englischen Dichtern, anfangend von Robert Mannyng und William Langland bis Thomson und Thomas Gray, ins Bereich seiner Betrachtung. Dürftiger ist begreiflicherweise die Ausbeute der nichtenglischen Litteratur ausgefallen: De Belloy's *Siège de Calais*, die Romane der Mme. de Tencin und Mme. de Gomez (die übrigens nur kurz erwähnt werden), die Reimchronik von Jan de Klerk, ein anonymes deutsches Drama des 17. Jahrhunderts, von dem nur der Titel erhalten ist und je ein Stück von Christian Felix Weisse und Karl Weichselbaumer, sowie eine Novelle des Italieners Seb. Erizzo sind alles, was Liebau ermitteln konnte.[1])

Mir ist zunächst der Nutzen der Arbeit nicht recht klar geworden. Wenn der Verfasser in seiner früheren (nebenbei bemerkt fleißigen und ersprießlichen) Arbeit die Liebesnovelle von Eduard und der Gräfin von Salisbury auf ihre Wanderung durch die Welt begleitet, so versteht man dies vollkommen: es handelte sich um den interessanten Versuch, die Geistesarbeit verschiedener Völker und Zeiten an einem und demselben Stoff zu messen. Ganz anders hier: die Zusammenstellung dieser in Form und Inhalt so verschiedenartigen und meist recht minderwertigen Dichtungen, die durch nichts als den Namen Eduard III. zusammengehalten werden und gar keine Verbindung unter einander haben, kann doch nur ein mäßiges Interesse erregen, umsomehr als es der Verfasser unterlassen hat, aus dem zusammengetragenen Material ein plastisches Bild König Eduards zu gestalten und die dichterische Persönlichkeit der historischen entgegenzustellen.

Die Arbeit, wenn auch in der Form wenig gelungen, zeugt in der Ausführung von Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Erschöpft hat der Verfasser, wie er selbst zugesteht, sein Thema natürlich nicht. Ich vermisse z. B. zwei englische Trauerspiele mit dem Titel *Edward the Black Prince, or the Battle of Poictiers*, von welchen das erste von Mrs. Hoper, ungefähr 1748 gespielt, das zweite von William Shirley, 1750 gedruckt worden ist, ferner eine Oper gleichen Namens, welche 1828 mit der Musik von Bishop im Covent-Garden aufgeführt worden ist, das Trauerspiel *The Black Prince* von Roger Earl of Orrery, gespielt 1667, gedruckt 1669 (über dieses vergl. Ward *'A History of English Dramatic Literature'* ²III, 343), das dramatische Gedicht *Eustach von Saint Pierre*, oder *Triumph der Bürgertreue* von W. N. Freudentheil. Oldenburg 1811, *Marie von Vienne*, oder *Die Belagerung von Calais* von Dr. L. Hibeau. — Das Drama De Belloys wurde im Jahre seines Erscheinens ins Deutsche übersetzt und

[1]) Die letzten Seiten des Buches (S. 79—99) enthalten als Anhang eine Zusammenstellung von Motiven (die in der epischen, novellistischen und dramatischen Dichtung Deutschlands Bearbeitungen gefunden) unter dem Titel: «Gestalten aus der englischen Geschichte und Litteraturgeschichte als dichterische Vorwürfe in der deutschen Litteratur.

in Wien gedruckt (bei Trattner), im nächsten Jahre erschien es in holländischer Sprache, 1786 in einer neuen holländischen Übersetzung von B. Zweerts. — Die englische Übersetzung des *Siège de Calais* ist nicht von Dennis, wie Liebau angiebt, sondern von Charles Denis — dem Sohn eines französischen Geistlichen — und erschien nicht 1785, sondern 1765; Denis war 1772 bereits tot. — Die Zweifel, die von Liebau S. 61 ff. auf Grund der Ausführungen anderer Gelehrten über den Inhalt des 1666 von dem Schauspieler Drey angegebenen deutschen Repertoirestückes «Vom Könnich Eduardo tertio auß Engelandt, wirt sonsten genandt: Der beklegliche Zwanck» ausgesprochen worden, wären geschwunden, wenn er Izaak Vos' *Beklaeglyke Dwang* genau angesehen hätte, der mir in zwei Ausgaben (1694 und 1720) vorliegt. Dieses Stück ist bekanntlich eine freie Übersetzung von Lope de Vegas «La fuerza lastimosa». An Stelle des «Rey de Irlanda» im spanischen Stücke hat der Holländer «Eduardo Koning van England» gesetzt. Zwar ist aus dem holländischen Drama nicht ersichtlich, welcher König des Namens gemeint ist; aber welcher war bekannter als Eduard III.? Und so dürfen wir es als sicher bezeichnen, daß jenes deutsche Repertoirestück nicht direkt auf Lope de Vega zurück ging, sondern eine Übersetzung oder Bearbeitung des *Beklaeglyke Dwang* war. Ich möchte bei dieser Gelegenheit bemerken, daß J. Vos nicht direkt aus dem Spanischen übersetzte — er scheint diese Sprache gar nicht verstanden zu haben — sondern eine Übersetzung benützte. Er sagt uns dies selbst im Dedikationsschreiben seines Treurspels: «*'t Is uyt het Spaens overgeset door den Heer Barokes, van my op Neerduyts Rijm gebracht*».

München. Arthur Ludwig Stiefel.

K. Deighton, The Old Dramatists. Conjectural Readings. Second Series. XI + 215 SS. Calcutta, Thacker, Spink & Co. 1898. (3 Rs. 12a. = 5 s.).

Die in diesem Bändchen zusammengefaßten Konjekturen zu Shakespeare, Massinger, Ford, Shirley, Lilly u. a. dürfen in der Hauptsache als ein gedruckter Ausweis über des Verfassers Lektüre der älteren Dramatiker angesehen werden. Inwieweit sie eine philologische Kritik vertragen und für die Wissenschaft in Betracht kommen, mögen einige aufs Geratewohl herausgegriffene Proben darthun.

S. 23. «Timon of Athens» I, 2, 248:

> *'Thou givest so long, Timon, I fear me thou will give away thyself in paper shortly'.*

Here 'paper' is so weak and pointless that with Theobald and others I believe it to be certainly corrupt. Apemantus seems, after his wont, to be punning upon 'long' and 'shortly', and I suggest that for 'in paper' we should read 'in quirpo', as cuerpo was frequently spelt. Literally, to be in quirpo or querpo meant to be in body-clothing, in the short Spanish jacket without the cloak; figuratively, to be stripped to the skin, or, as here, to have nothing to keep oneself warm in the matter of money.

'in paper' heißt hier weiter nichts als «in Schuldscheinen».

S. 33, 34. «Julius Caesar», III, 1, 262:

> *'A curse shall light upon the limbs of men;*
> *Domestic fury and fierce civil strife*
> *Shall cumber all the parts of Italy'.*

I suggest homes, as more in keeping with the context.

Es ist nicht der geringste Grund vorhanden, die Richtigkeit der Überlieferung anzuzweifeln. Der Sinn der Stelle ist vollständig klar. Durch die vorgeschlagene Änderung würde dieselbe nur an Kraft des Ausdruckes verlieren.

S. 25. «Timon of Athens», III, 5, 21:

'And with such sober and unnoted passion
He did behave his anger, ere 't was spent,
As if he had but proved an argument'.
I would read unheated.

Unnoted hat hier nach elisabethanischem Sprachgebrauch die Bedeutung von *'imperceptible'*, vergl. *undistinguished = not discernible, unvalued = invaluable.*

S. 47. «Pericles», V. Prol. 16:

The city strived
God Neptune's annual feast to keep.

I think we might without much violence read 'The city 's thronged'. Strived ist ein auch sonst bei Shakespeare belegtes, altes Präteritum, das einen vollständig befriedigenden Sinn giebt; der Punkt nach *strived* muß der Überlieferung entsprechend getilgt werden.

S. 97. Shirley, «Honoria and Mammon», I. 2, vol. VI. p. 17:

'But you may run this gantlope once again'.

Is this an old form of gauntlet, or a misprint? Ein Blick in *Skeat, Etym. Dict.* würde diese Frage leicht entschieden haben.

Konjekturen der vorstehenden Art dürfen billigerweise als entbehrlich erscheinen.

Tübingen. W. Franz.

L. W. Cushman, The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare. (Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von L. Morsbach, VI.) Halle, Niemeyer, 1900. XV und 148 S. (M. 5.—)

This is a valuable book in an important field. It is an investigation of the devil and the 'Vice' in their historical relations, as shown by a study of the Mysteries, Moralities, and some of the tragedies of the period treated. Part of the material considered had hitherto been unavailable, some of it having been reprinted in 1898 in Brandl's 'Quellen des weltlichen Dramas in England', and some remaining still unreprinted. Thus Cushman has had a considerably wider field than others who have written on the subject, and his results for that reason alone were bound to excite interested attention. But his very painstaking and methodical work leads to a somewhat surprising conclusion, that the earlier historians of this literature have taken a false view of the development and interrelation of the devil and the Vice. Instead of enjoying a great and ever-increasing popularity as the drama developed, Cushman claims that his study shows the devil

to have been limited throughout to a definite range and to have fallen more and more into the background; and that the Vice, instead of being a development from the devil and the forerunner of the clown, was distinct in origin and function from both. This claim he supports by a full and methodical citation, in 145 pages, of the data afforded by the plays.

In the reviewer's necessarily limited space, he cannot, of course, examine in detail all the steps of Cushman's argument and the evindence to support it. In general it may be said that while the book is invaluable because its treatment is so full and because it really does lay many old ghosts that have haunted the historians of the English drama, it cannot be called final or completely satisfactory. Future students will have constantly to consider Cushman's book and to build upon his results. But not a little remains to be done, and a historian who will in some respects take a wider view than Cushman is sure to arrive at somewhat different conclusions.

The author considers first the sources of the devil-scenes in the non-dramatic literature and finds that these scenes excepting in the Legends, are restricted to certain biblical precedents. In the Legends the devil is introduced far more freely. Here he plays in general the part of the adversary, always defeated by the saints, but more successful with the sinners. Cushman's treatment of the Legends is far too limited to furnish adequate proof of his conclusion that in them 'real humor is lacking; many scenes, indeed, in the Legends are, according to modern standards, comical or grotesque, but that they were originally intended to be so, particularly in the earlier forms, is doubtful. For such scenes to become regarded as comical, repeated exhibition before the public would be necessary; this was not the case with the Legends'. Before we can decide that there was no intent to produce a comical effect in the devil-scenes of the Legends, we shall need a thorough-going study of these — which Cushman does not attempt. But this, after all, is not the most important problem. What we most need to know is, was their effect comical? And here, *me judice,* Cushman manifests a lack of knowledge of popular characteristics in the Middle Ages that to a large degree vitiates his work. One of the most striking of these characteristics is the ability of the medieval mind to find the same object or situation at once awe-inspiring and humorous. A hundred examples will occur to the reader. The monks who carved the *misereres* in Chester Cathedral were doubtless as devout as any. The audience who watched the play of Cain and Abel were surely as much tickled as awe-struck at the insolence of Cain when he addressed God as 'that Hob-over-the-wall'. When the saints defeated the devil in the legends, when St. Dunstan pinched the devil's nose with his hot tongs, when the devil was forced to become St. James's servant, there can be no doubt that the reader felt not only relief at the escape of the saint but huge delight in the predicament of the devil. The medieval sense of humor was very like that of rough schoolboys of to-day. The small boy who has been rescued from the attacks of a bigger boy whom he has feared finds as much humor as relief in the defeat of his opponent. What we need, therefore, is not merely a full discussion of these legends from a modern point of view, but a consideration of them by one sufficiently familiar with the medieval spirit justly to estimate their effect upon the medieval mind.

The same defects characterize the author's treatment of the Mysteries. The development of the devil-scenes cannot be properly understood without a thorough

investigation of their sources, and of the chronological relations of the different cycles and plays, neither of which does Cushman attempt. And his statement that the retention in the plays of the serious, theological conception of the nature of the devil made it impossible to treat him satirically or humorously is again beside the mark, even if this were wholly true. That it is not true, the author himself manifests, when the says (p. 16), Examples of a 'freer treatment of the figure of the devil occur exclusively in the interpolations and revisions, particularly of the Townley and Coventry Mysteries. Here some of the devils become comical and satirical'. It is surprising that the author does not realize how inconsistent this is with his statement, 'the devil-scenes in the English Mysteries have not made any special developments'. And one would think these very 'interpolations and revisions' the best of proofs that the earlier devil-scenes had had a very decided comical effect upon their audiences, and had led to an insistent demand for still more humor. It can hardly be doubtful that such scenes as the quarrel of Lucifer and *secundus demon* in York, p. 5, or that of Antichrist and the two demons in the Chester Play of 'Antichrist', or the defeat of Satan in 'The Harrowing of Hell' had seemed humorous to the spectators. In his careful examination of the plays themselves the writer has omitted to notice the possibility of comical 'stage-business' on the part of the devil. The extent of such comical by-play we have no means of estimating, but that it existed is not only inherently probable, but seemes pretty clearly suggested by such speeches as that of 2d demon, Chester II, 176, ll. 5, 6, and 2d Diab. York V, ll. 119, 120. The buffetings of the devils must have seemed as comical as those of Cain and his 'Garcio'.

Thus in Cushman's treatment of the devil in the Mysteries, that which is of most value is the full and carefully arranged citations which enable us to see exactly what is to be found in the plays as regards the names, outfit, appearance, actions, etc. of the devils, rather than the finality of the conclusions which he draws from this material. But this work is of great service, and destroys many a cherished illusion as to the contents of the plays.

In minor comment may be added that in the table of devils, p. 19, the author is in error in giving Rewfyn and Lyon (in spite of their names) as devils in the Coventry plays of 'The Last Supper' and 'Council of the Jews'. They occur also in Cov. 'Betraying of Christ', as the author fails to note, but are not devils but 'temperal jewgys' (judges), Cov. p. 246. The name Rewfyn should be added to the list of devils mentioned but not appearing, with reference to Chester I, 17 and 84. The curious position of Rewfyn and Lyon in the English plays needs further investigation. P. 21, the author includes Rybald as appearing in York and Townley, but in the table, p. 19, the name is not given under York, and rightly, for in York 'ribald' is not a proper name.

From the Mysteries the author passes to a consideration of the devil-rôles in the Moralities. In the twenty plays enumerated (cf. Tables pp. 55—57) the devil occurs eight times, of which four are in the earliest four Moralities, before 1490. His next appearance is in 1550 (Lusty Juventus), the last three after 1560. Hence the author concludes that 'the devil ceased to be an important person on the stage as early as 1500'. This cannot, of course, be meant to apply to the Mystery Plays, where for another hundred years he continued to play an important

rôle. No explanation is offered for the revival of the rôle after 1560, and no consideration is given to Jonson's references, as e. g. in 'The Staple of News', to the popularity of the Devil in connection with the Vice. These references and others can hardly be rejected as wholly the result of a mistaken view. Cushman does indeed show clearly the limits of the devil-rôle in the moralities after 1500; but the external evidence which he does not take into account leaves it hardly doubtful that the devil was a more important figure than the now extant plays reveal. Who can say how many plays with a devil-figure have been lost? Until one can, it is hardly justifiable to ignore all external evidence. From his material Cushman concludes that 'the comical element [in the devil of the Moralities] is almost entirely wanting or is at least very weak'. Which seems inconsistent with the author's own analysis of the plays, as he finds the devil humorous in four out of the eight Moralities in which he appears. The conclusion that 'there exists no definite relation whatever between Vice and devil' seems likewise unwarranted. For on p. 51 he indicates, and rightly, a very definite relation. 'The office of the devils in the Moralities is, on the whole, limited to one thing, namely, that of giving their agents, the Vices, their hellish commissions'.

To the second section of the book, that on the Vice, the reviewer must give far less attention than it deserves. Here too the author has performed a very great service in the collection and arrangement of his material. Among the important things which he shows are that contrary to the accepted idea — derived, according to Cushman, chiefly if not wholly from Harsnett — the devil carries off the Vice in only *one* play, 'Like wille to Like', 1568; that there is no warrant for assuming that the Vice wore the costume of the fool; that the name 'Vice' does not occur in the Moralities till 1553, 'Respublica', and is found earlier only in Heywood's 'Play of the Weather', 1533; and that it was probably a name first applied by actors rather than authors to a character of a given type, whatever his name was in the play.

In some other respects the author does not seem to be quite so happy in his conclusions. The summary of the Vice's characteristics is in general acceptable; but as the name is applied so late, there is some difficulty and arbitrariness in selecting in each play the character who is to be considered as the Vice. Why, e. g., is Hickscorner, in the play of that name, selected as the Vice, and the title denied to Freewill and Imagination, his companions? None of the three, in my opinion, can rightly be called a 'Vice'. Is there not a possible contradiction in the conclusion that 'the figure of the Vice is not derived from that of the devil but rather from the Seven Deadly Sins' (p. 145)? For the Seven Deadly Sins appear early in the plays as devils, cf. 'Mary Magdalene', 1480—90. While Cushman shows clearly that Harsnett's famous description of the Vice and the Devil, 1603, is not borne out by more than one extant play, it is too hastily dismissed as valueless. The reference in 'Twelfth Night', 1600—1601, does not depend on Harsnett; and the author offers no adequate support to his theory that both writers refer to a Punch play or scene. The wooden dagger appears in 'Like will to Like', 1568; and in 'All for Money', printed 1578, the Vice flouts the devil and makes sport of him. Here, as in the discussion of other points, one cannot avoid the conclusion that the extant plays tell by no means the whole story. With Cushman's conclusion that 'the Vice is distinct from the clown and

fool' we shall agree, but that the development of the Vice was affected by both these figures is equally certain, and we miss a discussion of that influence.

Cushman's book is, in short, a valuable and yet incomplete study of the English devil and Vice. For the first time we have in a form that is full and methodical the material afforded by the extant plays; and the author's analysis in some points revolutionizes former opinions. Our knowledge of these figures makes a very considerable advance, and for this the author merits very hearty praise. Though from his own analysis of the material the reader may not wholly agree with the author's conclusions, and though it is evident that a wider view must be taken along some lines, we may be grateful that the direction of the next step has been made clear by this book.

Amherst College. George B. Churchill.

Schücking, L.L., Studien über die stofflichen Beziehungen der englischen Komödie zur italienischen bis Lilly. Halle, Niemeyer, 1901. Morsbachs Studien zur englischen Philologie, IX; 109 pp. 8°. (M. 3,—.)

Necesse est facere sumptum qui quaerit lucrum!

Gegenüber der manchmal ins Unglaubliche gehenden Oberflächlichkeit englischer Darsteller berührt die Liebe, mit der sich Schücking seinem Sujet hingegeben hat, geradezu wohlthuend; man sieht auf Schritt und Tritt, daß er, mit trefflicher Kenntnis des italienischen Dramas des Cinquecento ausgerüstet, viel Zeit und Mühe auf die Auffindung von Beziehungen zwischen diesem und dem älteren elisabethanischen Drama verwandt hat. Der Vorwurf war ungemein dankbar, die Ausführung ist gut ..... ich will also nicht allzu sehr mit Schücking darüber rechten, daß er manchmal auch da hat drucken lassen, wo der geschmeidige Gegenstand ihm naturgemäß aus der Hand gleiten mußte (mehrfach auf p. 74 z. B.): *datemi un bel sì, o un bel no!*

In der Einleitung (I. «Fragliche Beziehungen») bespricht Verfasser *Calisto and Melibaea*, welches er mit ten Brink und Wülcker direkt aus dem Spanischen herleitet; *Thersites* hätte meines Erachtens ganz unbesprochen bleiben können, da von italienischem Einfluß nichts zu verspüren ist. Dasselbe gilt wohl auch vom *Roister Doister*, in dem ich mit dem besten Willen nichts Italienisches bemerken kann. Daß «das Stück mit einem fröhlichen Hochzeitsschmaus beschlossen und dazu auch der verschmähte Freier heiter eingeladen» wird etc., ist doch der lateinischen Komödie keineswegs fremd und Aretins *venite tutti in casa* etc. *(Il Marescalco,* V, II, 1) oder *andiamo tutti in casa* etc. *(La Cortigiana,* V, 25 prop. fin.) steht Terenz' *eamus intro hinc (Phormio,* V, 9 prop. fin.) und ganz besonders Plautus' *simul mecum potatum (Pseudolus,* V, 2, 28) und *tu, miles, apud me coenabis: hodie fient nuptiae (Curculio,* V, 3, 50) gegenüber. In der sodann folgenden Besprechung des *Misogonus* ist Schücking vielleicht um einen Schritt über Brandl hinausgekommen.

Kap. II und III behandeln ausführlich Gascoignes *Supposes* und die *Bugbears*. Schücking befindet sich hier auf festem Lande, so daß auch seine Resultate selbst eine festere Gestalt annehmen; sie seien daher der Beachtung der Fachgenossen aufs Wärmste empfohlen. Ob Ausdrücke wie *a man might make a comedy of it*

(p. 42) direkt an italienische Vorbilder anknüpfen, ist nicht ganz sicher; vergl. z. B. *nec fallaciam astutiorem ullus fecit poeta* in Plautus' *Casina* V, 1, 6.[1])

Das 4. Kap. («Der Spiegel zeitgenössischen Urteils — Das Stegreifspiel in England») ist in seinem ersten Teile referierend; diese Ausführungen hätten nicht übel Teile des 1. Kap. ersetzen können. Im zweiten Teil polemisiert Schücking sehr erfolgreich gegen diejenigen, die an ein wirkliches Stegreifspiel in England glauben, besonders gegen Schwabs Auffassung von Hieronymos Spiel in der *Spanish Tragedy* (Wiener Beiträge, 5; 1896). In der That ist man in England über das *gag*, das z. B. auch in Gascoignes *Supposes* mit *etc.* angedeutet wird, schwerlich je hinausgekommen und selbst die wegen ihres Extemporierens meistgenannten Tarleton und Kempe werden sich in dieser Beziehung nicht mit den Italienern haben messen können — auf jeden Fall fehlen uns sichere Angaben darüber, daß sie es gewohnheitsmäßig in mehr oder weniger regelrechten Komödien gethan hätten.

Im 5. Kap. («Verarbeitung fremder Motive») werden *The rare triumphs of Love and Fortune* des näheren besprochen; doch kommen mir die Resultate recht problematisch vor. Schücking knüpft sodann an das Vorkommen eines *dumb-show* im ersten Akt der *Triumphs* eine Betrachtung des *dumb-shows* seit *Ferrex and Porrex;* er ist geneigt, das Prototyp in dem *intermedio* zu sehn, welches sich z. B. in Dolces *Marianna* und Cecchis *Ammalata* etc. findet. Doch bemerkt Schücking selbst, daß dieses *intermedio* eben kein *dumb-show* ist. Ich kann im *dumb-show* nur einen Rest der alten, stummen Maske sehn; gerade die *six wild men, clothed in leaves* (im Vorspiel zu *Gorbod.* I, 1) verraten diesen Ursprung doch wohl deutlich genug.[2]) Daß nun die Verfasser des *Gorboduc* die ersten gewesen wären, die Pantomime so zu gebrauchen, wie sie es thun, glaube ich kaum — ohne natürlich ein älteres Beispiel anführen zu können.[3]) Hier, wie überhaupt, hätte ich es Schücking von Herzen gewünscht, daß er Brotaneks eben erschienene brillante Darstellung der Englischen Maskenspiele (Wiener Beiträge, 15; 1902) noch hätte benutzen können. Er würde dann wohl selbst gesehen haben, daß es unnötig ist, für das *dumb-show* an fremde Einflüsse zu denken. Die Maske war ja lange Zeit lediglich ein *dumb-show* — umgekehrt entwickelte sich das *dumb-show* allmählich zur ausgebildeten Maske (man denke an Greenes *James the Fourth* mit seinem *Oberon* und seinen *antics* und *jigs*): aber doch nur, weil es im Grunde mit ihr identisch war!

Das letzte Kapitel ist «Italienischem bei Lilly» gewidmet, und zwar lassen sich nach Schücking derartige Einflüsse in der *Gallathea, Loves Metamorphosis,* und auch in *Mother Bombie* nachweisen (p. 98 ist mir zweifelhaft, ob die Scene

---

[1]) Ich benutze die Gelegenheit, meine Note im *Archiv* 107, 110, Anm. 2, dahin zu ergänzen, daß *pol and aedipol* wohl auf die in der lateinischen Komödie fast auf jeder Seite vorkommenden Flüche *pol* und *edepol, aedepol* zurückgeht.

[2]) Es ginge somit in direkter Linie auf die mehr oder weniger allegorischen Tänze zurück, die, lediglich um auch das Auge zu seinem Rechte kommen zu lassen, frühzeitig in die dramatischen Aufführungen eingeschoben wurden; cf. z. B. Manly, Spec. I, 432: *Here [the minstrels play and Honest Recreacion and Wyt] dawnce, and in the mene-whyle Idellnes cumth in and sytth downe etc.*

[3]) Doch dürfte der erste Dramatiker, der ein echtes *dumb-show* auf die Bühne brachte, sicher aus Hof- oder Gelehrten-Kreisen gestammt haben.

mit *Venus' mount* auf Ariost zurückgeht). An einem Falle, den Schücking nicht erwähnt, möchte ich hier zeigen, wie ungemein schwierig seine ganze Aufgabe an unzähligen Stellen gewesen ist. In *The Woman in the Moone* (Fairholt, II, 197) tritt Stesias in *woman's apparell* auf und die Liebhaber seiner Pandora halten ihn für diese und offenbaren ihm ihre Gefühle; sie wenden sich also gerade an die Person, die eigentlich die allerletzte gewesen sein sollte. Ähnlich offenbart in Gellis *Errore* die Kupplerin Pacifica die Pläne Gherardos aus Verwechslung dessen Gemahlin Francesca statt der beabsichtigten Frau des Averardo. Und wie dort Stesias in Frauenkleidern, so hier später Gherardo (wie auch sonst sehr oft, z. B. Alamanno in Cecchis *Gl'Incantesimi*). Sollen wir nun bei derartigen, nicht ganz typischen Vorkommnissen italienischen Einfluß annehmen? — um ganz davon zu schweigen, daß Lilly z. B. für die Verkleidung ja auch direkt etwa auf Gellis Vorbild, Plautus *Casina*, zurückgegriffen haben könnte, wenn er überhaupt nötig hatte, wissentlich auf irgend Jemand zurückzugreifen. Und doch haben sich diese Dinge sämtlich schwerlich spontan auf englischem Boden entwickelt, sodaß sich rein klassische, rein italienische und etwa klassische aber durch die zeitgenössische Komödie vermittelte Einflüsse vermuten lassen. Und dürfen wir bei ganz vagen Reminiscenzen überhaupt von «Einflüssen» reden, zumal in den zahlreichen Fällen, wo es schlechterdings unmöglich ist, zu konstatieren, ob der erste Anstoß für die betreffende Scene nicht etwa von der Erzählungslitteratur gegeben wurde?

Die Beziehungen, die schon Symonds[2], 154, zwischen Heywoods '*Four PP*' und *Ariosts Scolastica* (III, 6) vermutet hat, hätten wenigstens erwähnt werden dürfen; allerdings hat auch Brandl sie nicht angezogen. Warum wird die *Jocasta* in einer Anmerkung abgethan? Mondays *Two Italian Gentlemen* (Collier[1], III, 241 ff.; Fleay, II, 113; Brandl, Quellen, CXIX), die ich selbst noch nicht gesehn habe, hätten wohl in diesem Bande besprochen werden müssen — eine Drucklegung wäre auf jeden Fall an der Zeit.

Für die Fortsetzung — denn ich hoffe, daß es dem tüchtigen und fleißigen Verfasser vergönnt sein möchte, den einmal betretenen Weg auch weiter zu wandeln — wird es sich empfehlen, wenigstens die Möglichkeit andersartiger Beeinflussung etwas mehr zu betonen und, vielleicht in den Anmerkungen, darzulegen.[1])

Löwen. W. Bang.

Paul Nelle: Das Wortspiel im englischen Drama des 16. Jahrhunderts vor Shakespeare. Inaugural-Dissertation. Halle 1900. 53 S.

Die Hauptaufgabe, die sich Nelle in seiner mit löblichem Fleiße und großer Gewissenhaftigkeit durchgeführten Arbeit stellte, bestand darin, den Gebrauch des Wortspiels im englischen Drama vor Shakespeare zu untersuchen und im Anschluß an die 1895 veröffentlichte Studie des unterzeichneten Recensenten eine schematische Einteilung der Spiele zu geben. Der Untersuchung wurden nach Ausscheidung der schon vom Unterzeichneten behandelten Dramen John Lillys im Ganzen 65 Dramen der unmittelbaren Vorgänger Shakespeares zu Grunde gelegt. Das Ergebnis einer derartigen Untersuchung muß natürlich in erster Linie den Literarhistoriker interessieren, denn es wird ihm zeigen, welche Vorbilder und wie diese auf

---

[1]) [Den zweiten Band von Creizenachs Gesch. des Dramas haben weder Verf. noch Ref. benutzen können; vergl. besonders pp. 470—73; 300—2. (Korr.-Note).]

Shakespeare bei der Anwendung dieses Kunstmittels eingewirkt haben. Diese letzte (und wichtigste) Konsequenz aus seiner Untersuchung zu ziehen, hat Nelle einer besonderen, später zu veröffentlichenden Arbeit vorbehalten. In der vorliegenden Schrift beschränkt er sich vorläufig darauf, den Wortspiel-Bestand der Dramen des 16. Jahrhunderts vor Shakespeare festzustellen und diese Wortspiele nach meinem Beispiele zu klassifizieren. Hierbei folgt er im allgemeinen meiner Einteilung, nur behandelt er die Lautspiele vor den eigentlichen Wortspielen mit Doppelsinn, und zwar um die Entwickelung des Wortspiels aus seiner ersten roheren Gestaltung zu einer höheren Stufe der Vollkommenheit darzuthun; er folgt also dem historischen Prinzipe. Ich habe aus anderen Gründen (um den Abfall des Lautspiels gegen das höherstehende Sinnspiel augenfälliger zu machen) den umgekehrten Weg gewählt; doch sind dies ja schließlich lediglich Äußerlichkeiten. Daß Nelle bei den mit Sinnspiel verbundenen Wortspielen (Kapitel II) der von mir getroffenen Einteilung dieser Spiele nur in den Hauptzügen folgt, ohne meine Unterabteilungen aufzunehmen, kann nur gebilligt werden. Ich hatte in dem klassifizierenden Teile meines Buches dem Wortspiele erst den ihm jeweilig zukommenden Rang als Sprachkunstwerk zuzuweisen; jede nun folgende Arbeit auf diesem Gebiete kann ihr Hauptgewicht auf die Untersuchung der Verwendung dieses Sprachkunstwerkes als Kunstmittel des Dichters verlegen.

Im ersten Kapitel behandelt Nelle die Lautspiele. Hier sowie auch bei den Wortspielen im eigentlichen Sinne werden immer nur einige prägnante Beispiele der betreffenden Gattung gegeben, doch läßt schon diese Auswahl erkennen, daß der Vergleichung des Shakespeare'schen Wortspielschatzes mit dem seiner Vorgänger ein dankbares Feld geöffnet sein wird. So lernen wir eine bei Shakespeare unbekannte Bezeichnung des Wortspiels: *double intelliment* (aus Thersites) kennen. Die Benennung *'jest'*, die Nelle gleichfalls anführt, ist Shakespeare nicht fremd; ich citierte sie in meinem Buche p. 75 und p. 206 aus Ado II, 3, 141 und 206, sowie aus Gentl. II. 1, 141 f. Bei weiterer Verfolgung der von Nelle gebotenen Auslese finden wir nicht nur fast alle die geläufigeren Arten der Spiele wieder sondern wir begegnen auch wörtlich gleichlautenden, mehr oder minder im Baue veränderten Spielen aus Shakespeare wieder, so den Spielen zwischen *marry* und *to marry*, *Latin* und *latten*, *we men* und *women* etc. Aus der Gruppe II A (Spiele mit klangähnlichen Wörtern, p. 13 f.) möchte ich das Spiel zwischen *kind* und *kindliness* ausscheiden und es den Spielen mit der *figura etymologica* zuweisen. Wir erfahren weiter, daß auch bei den Vorgängern Shakespeares schon die Clowns Spiele mit rüpelhaften Wortverstümmelungen lieben; wir finden endlich auch die Spiele mit Fremdwörtern und mit Eigennamen wieder. Das von Nelle als rein musikalisches Klangspiel bezeichnete Spiel aus Mucedorus:

Messenger. *All hail, worthy shepherd!*
Clown. *All rain, lousy shepherd . . .*

ist doch etwas mehr als ein reines Assonanzspiel; der Clown spielt offenbar in rüpelhafter Weise mit dem Doppelsinn von *hail*. Bei den Alliterationspielen wäre eine Rücksichtnahme auf ein eventuelles Vorkommen der euphuistischen Alliteration erwünscht gewesen. In Bezug auf die Behandlung der als *'affectings'* bezeichneten Spiele stimme ich mit Nelle nicht völlig überein. Manche seiner Beispiele würde ich als Wortwiederholungen anderer Art ansehen, so das Beispiel aus Gammer Gurton's Needle (p. 29) etc. In der Wiedergabe meiner Definition

des Spieles mit der Wiederholung (p. 29) blieb bei Nelle aus Versehen gerade der für dieselbe wesentliche Teil weg. Ewigs Bemerkung (Anglia XXII, 398 f.), daß bei dieser Figur von einer Verstärkung des Begiffes zuweilen kaum die Rede sein kann, sondern lediglich die Freude am Klange als Ursache der Wiederholung anzusehen sei, kann meine Definition des Spieles mit *affecting of the words* nicht ändern, weil ich eben damit (p. 142 meines Buches) jene Wiederholungen eines Wortes . . . . bezeichne, welche sich von allen anderen Wiederholungen dadurch unterscheiden, daß sie nur dazu dienen, den einen Begriff des Wortes eindringlich hervorzuheben. Ich möchte die Bezeichnung *affecting* nur für die wirklichen Spiele mit emphatisch gebrauchten Wörtern verwenden. Die Spiele mit Wörtern gleichen Stammes, aber verschiedener Flexion, möchte ich auch weiterhin noch zu den Spielen mit etymologischer Figur rechnen, da sie eben unleugbar vorkommen und nicht gut einer anderen Gattung zugezählt werden können. Die bloße figura etymologica, die gar kein Sinnspiel trägt, gehört jedoch zu den Figuren und ist den Klangspielen nicht zuzurechnen.

Auch im II. Kapitel, bei den Wortspielen mit Doppelsinn, finden wir Bekannte aus Shakespeare: so die Spiele mit *light, angel* etc. Sehr dankenswert ist die Erwähnung des Spieles zwischen *sallet* und *salade* aus Thersites, wonach die Annahme, daß Shakespeare aus Rabelais' Gargantua entlehnte, überflüssig wird.

Das p. 52 erwähnte, angeblich schwer einzureihende Spiel

Slave: *I will serve you . . . .*
Barabas: *Some wicked trick or other*

gehört zu der von mir als 4. Gattung der Spiele mit doppelsinnigen Phrasen mit dem Namen »Ergänzungsspiele« bezeichneten Art (Wortspiel bei Shakespeare p. 94).

Im großen und ganzen muß die vorliegende Arbeit als eine überaus sorgfältig und erfolgreich durchgeführte, in jeder Hinsicht dankenswerte Untersuchung der vorshakepeare'schen Autoren bezeichnet werden, und man kann nur lebhaft wünschen, daß der zweite Teil, den der Verfasser zum Schlusse ankündigt und der auf alle Fälle für die Shakespeare-Studien noch ergiebiger werden muß, in Bälde erscheint.

Budweis, im Januar 1902. Dr. Leopold Wurth.

The Works of Thomas Kyd. Edited from the original texts, with Introduction, Notes, and Facsimiles, by Frederick S. Boas, M. A. Oxford, at the Clarendon Press, 1901. (15 s.)

Zum ersten Male reiht sich hier den dramatischen Genies, die Shakespeares Auftreten einläuten, Marlowe, Greene, Peele, auch Thomas Kyd in würdigem Gewande an. Unser Wissen über den Dichter der «Spanischen Tragödie» ist seit der Zeit, da Dyce die Werke seiner Genossen in schönen Ausgaben zusammenstellte, gewaltig vermehrt worden, sodaß eine Ausgabe der Werke Kyds nicht mehr auf Staunen und Kopfschütteln stößt. Die «Spanische Tragödie», «Cornelia», «Soliman und Perseda», die Übertragung von Tassos «Familienvater», die «Mordthat an dem Goldschmied John Brewen» und endlich Bruchstücke von Kyds verlorenen Werken sind hier in kritischen Ausgaben vereinigt. Daran schließt sich «Jeronimo, erster Teil» und als Anhang die 1586 gedruckten «Preis- und Freuden-Verse, aus Anlaß der Errettung Ihrer Majestät geschrieben», die Ballade von der «Spanischen

Tragödie» und Jakob Ayrers «Tragödia von dem griechischen Keyser zu Constantinopel», die älteste deutsche Bearbeitung der «Spanischen Tragödie».

Ebenso wertvoll wie die Herausgabe der Werke ist die ausführliche Einleitung, die Boas ihnen beigegeben hat. Die Biographie Kyds wird hier in mehreren Punkten weiter ausgebaut, und namentlich die letzten Jahre neu beleuchtet. Für die Jugenzeit hatte bereits Schick (Spanish Tragedy, London 1898, vgl. Jahrbuch XXXV 341) alles Wesentliche festgestellt. Boas untersucht nur noch die klassische Bildung des Dramatikers und findet, daß sie doch ausgedehnter war, als man nach Nashs bekannter Anrempelung (1588/89) erwarten sollte. Aus dieser wissen wir, daß er den Schreiberberuf verlassen, Seneca weidlich ausgeschöpft und sich schließlich vom Dramendichten zum Übersetzen gewandt habe. Auf die Zeit nach 1589 wirft nun ein eigenhändiger Brief Kyds an den Lord-Keeper Puckering ein, freilich düsteres, Licht. Wir erfahren hier, daß er im Mai 1593 wegen eines aufreizenden Spottgedichtes wider die Flamender — wohl unschuldig — verhaftet und gefoltert wurde, daß man bei ihm ein Papier fand, auf dem die Gottheit Christi angezweifelt war, und das, wie er behauptete, von Marlowe stammte, daß er 1591 mit diesem im selben Zimmer gearbeitet und von 1590 an im Dienste eines Lords gestanden hatte, für dessen Schauspieler Marlowe Dramen schrieb. Boas vermutet in diesem Adeligen den 5. Lord Sussex, dessen Gemahlin Kyd 1594 seine «Cornelia» widmete. Aber wir haben keine Nachricht, daß Marlowe für dessen Truppe arbeitete. Dagegen schrieb er, wie aus dem Titelblatt hervorgeht, «Eduard II.» für die Truppe des 2. Grafen Pembroke. Es ist mir nicht unwahrscheinlich, daß dieser Kyds Protektor war. Schon Schick hat aus Nashs Angabe, daß der attackierte Dramenschmied in die inneren Teile der City gehe, *'to spend two or three hours in turning over French Doudie'*, den Schluß zu ziehen versucht, daß er mit der Gräfin Pembroke, die zu dieser Zeit Garniers «Antoine» übersetzte, zusammengekommen sei. Damals faßte er wohl den Plan andere Dramen Garniers ins Englische zu übertragen. Durch Vermittelung der Gräfin würde er dann im folgenden Jahre eine Stelle im Haushalt ihres Gemahls erhalten haben, deren er 1593 durch seine peinliche Untersuchung verlustig ging. Infolge der Angabe Kyds wurde dann auch gegen Marlowe ein Haftbefehl erlassen, namentlich da ein gewisser Baines weitere Aussagen über dessen atheistische Ansichten machte. Es sind dies zum Teil Aussprüche, die den Stempel der Fälschung an der Stirn tragen, zum Teil solche, die ein geistreicher Mann beim Wein wohl einmal gethan haben konnte. Eigentlich atheistisch ist aber fast kein einziger. Die drei zitierten Dokumente, Kyd an Puckering, Marlowes unitarische Ansichten und Baines versus Marlowe, werden im Abdruck[1]), das erste und ein Teil des zweiten auch in Facsimile gegeben. Nach seiner Freilassung arbeitete Kyd, da ihn sein früherer Beschützer nicht wieder aufnehmen wollte, die Übersetzung der «Cornelia» aus und widmete sie jetzt der Gräfin Sussex, von der er, wie es scheint, mehr Gnade erhoffte als von den Pembrokes. Im nächsten Sommer wollte er die «Portia» folgen lassen, aber er sollte diesen Sommer nicht mehr sehen. Vor Ende des Jahres 1594 starb er, vielleicht in Folge der barbarischen Justiz unter Elisabeth, in der Blüte der Jahre ein gebrochener Mann.

---

[1]) Leider scheint dieser nicht immer ganz genau zu sein, wie ein Vergleich mit dem Facsimile ergibt.

Außer der Biographie des Dichters werden auch seine Werke einer eingehenden Besprechung unterzogen. «Jeronimo, erster Teil» wird ihm von Boas energisch abgesprochen: wohl mit Recht. Dagegen soll er «Soliman und Perseda» verfaßt haben. Ich glaube, daß vieles dagegen angeführt werden kann, vor allem die Charakterbehandlung und der dramatische Stil. Ein Nachahmer wird immer zuerst das Äußere, Greifbarere seinem Vorbild entlehnen, wie dies bei diesem Drama thatsächlich der Fall ist, aber die Geschlossenheit in Handlung und Charakteren wird jemand, der kein Bedürfnis hierzu empfindet, gar nicht auffallen. Ich halte daher «Soliman» für das Werk eines talentreichen, sehr gewandten Schülers von Kyd. Wörtliche Übereinstimmung spricht mehr gegen als für die Identität der Verfasser. Dies macht auch die Frage nach dem «Ur-Hamlet» so schwierig. Boas glaubt, daß wir in den letzten drei Akten der Hamletausgabe von 1603, die Shakespeare nachher stark verändert hat, noch Kyds Hand deutlich spüren können. Wir dürfen nicht vergessen, daß Shakespeare die «Spanische Tragödie» wohl kannte, daß Ben Jonson sie eben frisch auftakelte als er selbst den «Hamlet» vornahm, daß also manche Beeinflussung dieses Dramas durch jenes auf Shakespeare zurückgeführt werden könnte. In der «Furnivall-Festschrift»[1]) hat M. W. MacCallum nochmals sämtliche Gründe aufgeführt, die Shakespeares Autorschaft bezeugen könnten, sie aber mit dem einen Ausspruch Nashs widerlegt, daß der Autor des «Ur-Hamlet» Übersetzungen aus dem Italienischen anfertige. Er hat aber doch auch gezeigt, daß vieles, was Sarrazin als Eigentümlichkeit von Kyd im Hamletdrama auffaßt, sich auch bei Shakespeare findet. So viel aber, glaube ich, können wir mit ziemlicher Sicherheit behaupten: alles was Shakespreares Drama aus Belleforest hat, muß sich im «Ur-Hamlet» schon gefunden haben. Dagegen gilt dies nicht für das Schauspiel von Gonzaga, das eher von Shakespeare in Nachahmung der «Spanischen Tragödie» hinzugefügt sein kann, als von Kyd selbst. Es wäre höchst auffallend, wenn ein Dichter so sehr sein eigenes Werk plagiiert hätte. Kyds Einfluß auf andere Stücke Shakespeares und auf andere Dramatiker behandelt Boas eingehend im 7. Kapitel seiner Einleitung. Den Schluß bildet ein Abschnitt über Neuausgaben von Kyds Werken, unter denen ich nur Manlys Ausgabe der «Spanischen Tragödie» in seinen '*Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*' Bd. II. (vgl Jahrbuch XXXVI 308) vermisse.

Die *Clarendon Press* hat die Absicht auch die Werke der anderen unmittelbaren Vorgänger Shakespeares in gleicher Ausstattung zu veröffentlichen. Mögen diese ebenso gut herausgegeben werden wie der vorliegende Band; dann kann sie des Beifalls sicher sein.

Jena. Wolfgang Keller.

Thomas Kyd's Spanish Tragedy. Herausgegeben von J. Schick. I. Kritischer Text und Apparat. Mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. Berlin, Emil Felber, 1901. [Litterarhistorische Forschungen, herausgegeben von Schick und Waldberg, XIX. Heft].

Nur eine ganz kurze vorläufige Anzeige dieser musterhaften Ausgabe möchte ich diesmal bringen. Wir haben lange auf das Buch gewartet und freuen uns,

---

[1]) *An English Miscellany: Presented to Dr. Furnivall in Honour of his Seventy-Fifth Birthday. Oxford, Clarendon Press 1901.* p. 282 ff.

daß jetzt nach jahrelanger Arbeit der erste Teil erschienen ist. Er bringt den Text mit Zugrundelegung der Allde'schen Quarto und den Varianten sämtlicher 21 übrigen Quartos, sowie der neueren Ausgaben. Eine ausführliche Einleitung unterrichtet uns über die Geschichte der alten Quartdrucke und nebenbei auch über die moralische Verfassung ihrer Drucker, die sämtlich mit dem Strafgesetz auf gespanntem Fuße standen, sodann über den kritischen Wert der alten Ausgaben. Schick hat es verstanden, selbst diesen trockenen Gegenstand — Textkritik! — von dem sich die meisten Leser mit Grausen abwenden, zu beleben und äußerst genießbar zu machen. Auch für Shakespeare ist diese Einleitung von prinzipieller Bedeutung. Anmerkungen textkritischen Inhalts bilden den Schluß. Die Ausgabe ist eine bewundernswerte Leistung, durch die sich Schick den Dank der Fachgenossen redlich verdient hat.

Jena. Wolfgang Keller.

Hugo Schütt, The Life and Death of Jack Straw, ein Beitrag zur Geschichte des elisabethanischen Dramas. Kieler Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von F. Holthausen, Heft 2. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Heidelberg 1901. (M. 4,40)

Eine neue Ausgabe des «Jack Straw» kann nicht ihre Berechtigung aus der ästhetischen Bedeutung des Stückes herleiten: die ist einfach gleich Null, und der Ausdruck «ein unbedeutendes Machwerk», den der neue Herausgeber darauf anwendet, ist gewiß nicht zu stark. Es ist die schleuderhaft dramatisierte Geschichte des kommunistischen Aufstands von 1381, mithin eigentlich nur einer Episode aus der Regierung Richards II. Den Schlußeffekt bildet der Ritterschlag des tapferen Lord-Mayors, der den Rebellenführer erstochen hatte. Deshalb hat man schon lange die Ansicht aufgestellt, es sei ein Gelegenheitsstück, nur für eine City-Feier verfaßt. Der Herausgeber handelt im ersten Teil über Überlieferung, Stoff, Quellen, Verfasser, Sprache und Metrik, Abfassungszeit und litterarische Beziehungen des Stückes. Als Quellen eruiert er die Chroniken von Holinshed und Grafton, vielleicht auch von Stow. Unbekannt scheint ihm die Ballade von Thomas Deloney geblieben zu sein: '*The Rebellion of Watt Tyler and Jack Straw with others, against K. Richard the Second. To the tune of The Miller would a woing ride*'. Sie ist in Deloneys '*Strange Histories . . . etc. London 1607*' gedruckt. Ich kenne sie leider nur dem Titel nach. Es wäre natürlich von großem Interesse, ihr Verhältnis zu dem Drama festzustellen. In der Verfasserfrage möchte Schütt Fleays Hypothese unterstützen, der George Peele als Autor angenommen hatte. Peele ist als City-Poet und als Gelegenheitsdichter bekannt. In seiner Historie von Eduard I. hat er neben Blankversen und Prosa in den durch die Robin-Hood-Lieder beeinflußten Partien auch viertaktige Reimverse verwendet; in seiner «Old Wives' Tale» finden sich dieselben Verse wenigstens in den Gesängen und Zaubersprüchen: dazu stellt man die Reimverse in «Jack Straw». Doch übersieht man dabei, daß hier neben den kurzen auch lange Reimverse, wie in den älteren Komödien vorkommen, sowie daß die Verwendung der Kurzverse durchaus nicht so beschränkt ist, wie in Peeles Dramen. Klassische Anspielungen, von denen «Edward I.» wimmelt, finden sich in dem doch stofflich verwandten «Jack Straw» fast gar nicht — eine sehr auffällige Thatsache, besonders wenn, wie der Herausgeber ausführt (S. 65 f.), Peele das letztere Stück zuerst verfaßt hätte. Die An-

klänge an Stellen aus Peeles Werken, die S. 34 ff. zusammengestellt sind, könnten, auch wenn sie etwas auffälliger wären, nicht für Peeles Autorschaft mit Bezug auf den «Jack Straw» zeugen. Die Parallelstellen mit dem 1585 aufgeführten «Pageant» Peeles sind in die Augen springend (S. 38 f.), aber daraus geht doch nur hervor, daß der Verfasser unseres Dramas dieses Pageant gekannt, nicht daß er es selbst verfaßt hat. Wichtig wäre die Frage nach den Quellen für «Jack Straw» und «Edward I.»: sind sie dieselben, so würde dies Fleays Hypothese stärken. Mir liegt nur die Angabe von Luick (Litt. Heinzel-Festschrift S. 145) vor, daß Peele Holinshed folge; also nicht auch Grafton, wie der Verfasser von «Jack Straw». Mithin spricht auch dieser Umstand nicht dafür, namentlich wenn beide Dramen kurz hintereinander entstanden sind (vergl. S. 66). Ich kann daher nicht finden, daß wir ein Recht haben, den «Jack Straw» Peele zuzuschreiben, ich bin überhaupt nicht wie Fleay der Ansicht, daß man das Stück notwendig mit einem bedeutenden Dichternamen verknüpfen müsse.

Was die Abfassungszeit betrifft, so ist auch hier vieles dunkel. Bei der Schilderung des Aufstandes, der sich, wie eine Scene veranschaulicht, besonders gegen die «Flemings», die hanseatischen und niederländischen Kaufleute richtet, denkt man an ähnliche Hetzen unter Elisabeth, und Fleay hat auf die Rebellion der Londoner «Kaufdiener» 1586 hingewiesen. Aber auch im Anfang der 90er Jahre war der Haß gegen diese Fremden nicht geringer, ja 1586 scheinen die französischen, erst später die flämischen Kaufleute in dieser Beziehung in erster Reihe gestanden zu sein. Aus dem Schweigen über die Armada (1588) läßt sich, wie der Herausgeber selbst sagt, nichts entnehmen. Warnen möchte ich auch vor der Verallgemeinerung des von Luick hervorgehobenen Princips, daß die späteren Dramen mehr innere Geschlossenheit aufweisen. Deshalb, weil der «Jack Straw» stümperhaft ist, braucht er noch nicht vor der «Contention» (Heinrich VI.) verfaßt zu sein, wie Schütt meint. Auch in der Poesie hinkt der weniger Erfahrene hinterdrein, auch hier giebt es eine «bäuerliche Kunst». Immerhin würde das vom Herausgeber erschlossene Datum 1587 in jeder Beziehung recht gut passen. Nur muß ich gestehen, daß mir eine Beeinflussung der «Contention» durch unser Stück aus den S. 68 ff. angeführten Stellen nicht hervorzugehen scheint.

Das Stück ist übrigens äußerst interessant durch seine komischen Figuren. Besonders Nobs, der «Vice», ist lehrreich, weil er es mit den älteren, volkstümlichen Dramen, wie «Cambyses» oder «Horestes» verknüpft. Auffällig ist, daß sowohl Nobs, wie der Clown Tom Miller sich als «Knabe» oder «sehr klein» bezeichnen. Wurde das Stück vielleicht von Knaben aufgeführt? Der Herausgeber nimmt an, daß es auf der zweiteiligen Bühne gespielt wurde; ich glaube, der Auftritt, wo der Londoner Thorwärter (hinter der Scene) angerufen wird, aber nicht antwortet, spricht sehr für das Gegenteil.

Der Abdruck des Textes ist sehr sorgfältig, einzelne Konjekturen, namentlich von Holthausen, sind aufgenommen, über anderes orientieren die Fußnoten. In den Anmerkungen möchte ich nur III, 1, 104 richtigstellen, wo *suck their Mams* als 'Abkürzung von *Mamma = mother*' erklärt ist: es ist natürlich *mamma*, die Mutterbrust.

Wenn ich auch im Vorstehenden manchmal mit Schütt verschiedener Meinung war, so stehe ich doch nicht an, seine Arbeit als eine sehr beachtenswerte Leistung dankbar anzuerkennen.

(Zum Schluß aber möchte ich noch ein Wort zu meiner persönlichen Recht-

fertigung vorbringen. In der Fußnote S. 4 meint Schütt, ich habe, Jahrbuch XXXVI, 290, Ward Unrecht gethan, dessen Bemerkung *'this play I have not seen'* sich auf das Nichteinsehen der Originalquarto beziehe. Ich glaube doch, ein Recht zu meinem Vorwurf gehabt zu haben: der Satz ist einfach aus der ersten Auflage stehen geblieben).

Jena. Wolfgang Keller.

The English Faust-book of 1592 edited with an Introduction and Notes by H. Logeman, Ph. D., Professor of English Philology in the University of Ghent. (Université de Gand, Recueil de travaux publiés par la Faculté de Philosophie et Lettres, 24. fascicule). Gand, Librairie J. Vuylsteke, 1900. XVI, 175 S.

Der bisherige Neudruck von der englischen Übersetzung des Faustbuches, die dem Drama Marlowes zu Grunde lag, veranstaltet von Thoms (Early Engl. Prose Romances, III, 1858), erwies sich als unvollständig und unverläßlich, sobald ihn Logeman mit dem ältesten erhaltenen Druck (1592, Brit. Mus.) verglich. Namentlich fehlt ein ganzes Kapitel, das 60. Daher bietet jetzt Logeman den vorliegenden Neudruck jener editio princeps, und zwar mit peinlicher Genauigkeit. Inzwischen hat A. Wagner in einer Anzeige von Logemans Buch (Anglia Beibl. XII, 5) gezeigt, daß Thoms sich begnügt hatte, aus einer Ausgabe von ca. 1700 zu schöpfen. Die Verhältnisse der Überlieferung sind hiemit klargelegt.

In den Anmerkungen bemüht sich Logeman auch um das Verständnis mehrerer dunkler Einzelstellen. Hiezu ein paar Nachträge. *Mathematics* in der Bedeutung Mathematiker (S. 32) hat mancherlei Parallelen bei Shakespeare, z. B. *admiration = admirable person, county = count, age = old man*, vergl. L. Kellner, Engl. Synt. S. 83 f. — Die Form *thengs* statt *things* (S. 52) darf im 16. Jahrhundert nie befremden; zu oft schwankt da *i* zu *e*. — *(Erfort in Duringen where he visited the) Freskold* S. 71 hat nichts mit *frescoes* zu thun, sondern steht offenbar für *freeschool;* in Erfurt bestand ja seit 1378 die erste deutsche Universität mit vier Facultäten, und wenn sie im 16. Jahrhundert auch schon gesunken war, so lebte doch noch ihr Ruf.

Die eigentlichen Resultate hatte Logeman bereits 1898 in seinen Faustus-Notes veröffentlicht, zu denen jetzt nur mehr das Substrat und einige Zusätze gefolgt sind. Für ein kritisches Studium des Textes von Marlowes Faust, das wegen der beiden vorhandenen Ausgaben des Dramas noch viel Scharfsinn erfordern wird, ist hiemit der Boden bereitet.

Berlin. A. Brandl.

Der Sturm. Schauspiel in 3 Aufzügen mit Vorspiel von W. Shakespeare. Nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian. Herausgegeben von C. F. Wittmann. Leipzig, Reclams Universalbibliothek 4217.

Von dem mächtig vorwärts drängenden und die Teilnahme der Hörer anspannenden Getriebe der Handlung, in dem Shakespeare Meister ist, erhalten wir im «Sturm» keine Probe. Es mischen sich darin folgende Hauptbestandteile zur Gesamtwirkung: der ausgesetzte und gerettete Prospero hat die zur Selbstläuterung

begonnene hohe Schule der Geheimwissenschaften auf weltentlegener Insel erlernt als Herrscher über Elementarwesen der Natur; die im Sturm an seiner Küste gestrandeten Frevler finden Rettung und, obwohl manche die Bahn des Verbrechens fortsetzen, Gnade; neben die dunklen Übelthaten tritt die Innigkeit, Reinheit und Demut zweier Liebenden, die, wie Romeo und Julia, aber ohne tragische Katastrophe die Kluft der Feindschaft überbrücken, während den hohen Menschenbildern Prosperos und dieser beiden wiederum der vertierte, jeder Sitte spottende Caliban und die niederen Gesellen, die kaum dem Ertrinken entronnen sich im Betrinken entschädigen, zur Seite stehen. Die Milde und Würde, mit der Prospero des Zauberstabes waltet, verbreitet wohlthuend warme Ruhe über die vom Anfang bis zum Ende durch ihn beherrschte Handlung; aber die Muße des Betrachtens, zu der wir geladen werden, ist nicht von epischer Art, durch welche die gemeinsamen Geistesgewinne der Menschheit in der Kultur von Handwerk, Kunst und Sitte und in vorbildlichen Heldenthaten veranschaulicht werden; sie schließt vielmehr in echt dramatischer Weise eigenste und eigenwilligste Triebe des Menscheninneren auf und sammelt, indem hier zugleich die lauterste Vollendung des Menschen neben der Vergänglichkeit alles Irdischen zum Ausdruck kommt, feierlich zu stiller Selbsteinkehr. Sicher ist es mehr als Vermutung, daß dieses wohl vorletzte Stück des Meisters, wie «Hamlet», einen reichen Teil seines subjektivischen Fühlens enthalte. Zur ungeschmälerten Wiedergabe des «Sturm» nach dem eigentümlichen Gehalte hat die Bühne eine besondere Aufgabe. Dem hat sich Kilian nicht verschlossen und er sagt im Vorwort, daß, je duftiger die Farben des Stückes, desto schwerer die Aufführung sei «mit den dürftigen Mitteln der realen Bühne». Nicht die Ausstattung ist ihm Hauptsache und er legt das Schwergewicht in die Schauspielkunst und die «feinfühlige Herausarbeitung des geistigen Gehaltes». Wie strebt nun der Bearbeiter dem richtig gesteckten Ziele zu? Er hat nach der seit Langem für das Theater maßgebenden Methode geschickt gearbeitet. Sein Streben ist, den Hauptgang der Handlung mit möglichster sinnlicher Lebhaftigkeit abzubilden; er zieht dabei die 5 Aufzüge in 3 zusammen, in denen die Scene sich nur im zweiten, und zwar zweimal verwandelt, und sondert vom ersten ein Vorspiel mit dem Untergange des Schiffes im Sturm ab. Daß trotz den scenischen Schwierigkeiten der Schiffsuntergang nicht, wie oft auf den Theatern, fortgelassen werden darf, sieht er ein und schreibt im Vorworte über das in der Scenerie erforderliche Maß einige sehr verständige Sätze. Der Frieden nach dem Sturm kommt freilich nicht zum Ausdruck, wie er es soll, wenn nicht der verheerende Sturm selbst vorherging. Aber, da Kilian das begriff, warum hat er Prosperos Geisterspiele vor dem Liebespaare, in denen jenes Friedensglück gipfelt, nicht viel duldsamer als andere Bearbeiter zusammengestrichen, so daß von ihnen kaum ein Schatten übrig bleibt, und warum die Göttin des Regenbogens, die nach dem Sturme diese Spiele eröffnet, samt ihren olympischen Schwestern davongeschickt? Diese höchst kenntlichen zarten Farben des Renaissance-Dramas darf man nicht verwischen, und hier soll man dem Beispiele der Meininger folgen, die den historischen Charakter der Stücke so treu zu bewahren wissen. Was bleibt von den Geistern als «Spielern des Stückes» und «des Scheines lockrem Bau» übrig als einige stumme, mit den Schnittern tanzende Nymphen? Desgleichen ist die übliche Tilgung von Stellen, die mit Prosperos Zauberwelt zu thun haben und dem Rationalismus mißbehagen, nicht zu loben. Mit demselben Rechte müßte man an der Magie des Goethe'schen Faust sich stoßen und das Menschliche Prosperos, wenn man auf dieses den

Accent legt, wird ja nach dem Geiste der Dichtung eben in seiner Vertiefung in die mystische Zauberwelt gegeben. Ebensowenig sollte Ferdinands wiederholt abgelegtes Gelübde seiner Enthaltsamkeit vor der Hochzeit getilgt werden und fast sieht es so aus, als nehme man an diesem Schwure auf Grund unsrer Gesellschaftsvorstellungen als etwas Überflüssigem Anstoß. Mit naturgewaltiger Liebe nach harter Prüfung kommt ein Paar in erster Jugend zu einander unter dem Himmel des freien Eilandes, und wir sollen sehen, daß die Kraft des Jünglings nach aller um Mirandas willen geleisteten Sklavenarbeit so fromm und stark ausharrt, wie vorher. Es wird noch manches von Kilian Gestrichene von uns vermißt, obwohl wir unser Prinzip einer möglichsten Schonung des Dichtertextes nicht «reiten» und einzelne Schnitte uns gern gefallen lassen. Der von Ernst von Possart im vorigen Jahrbuche gepriesene Regiestift hat wohl in einem der kürzesten Stücke Shakespeares, dessen Genuß ein Ausruhen in Gemütsstimmungen geradezu bedingt, am wenigsten Anlaß, sich zu rühren.

Ferner kann ich Kilians Störung der überlieferten Scenenfolge mit Beziehung auf den von mir im letzten Jahrbuche erörterten Zusammenhang zwischen Scenentechnik und dramatischer Kunst nicht gutheißen. Daß die gemeinen Späße des Küfers und des Narren mit dem «Ungeheuer» die Scenen der Anmut und des Ernstes immer wieder unterbrechen, nur dies bringt den scharfen Gegensatz des Niederen und Hohen im Welttreiben hervor, für den jene doch da sind. Schaffen und Genießen der Kunst sind in ihren reichsten Tiefen oft gänzlich unbewußt, aber es ist Gewinn, den Blick zum Bewußtsein zu schärfen, daß er einen Teil des verborgenen Wurzelgeäders mit seinem rinnenden Leben schaue. Wie das Erz ursprünglich schon seine Schneide an den Kanten besitzt und diese eine ihm natürliche Anlage ist, ehe es zum Stahl gehärtet und geschliffen ward, so soll die Übung des Blickes bloß die in ihn gelegten Gaben besser entfalten. Wie vor den bildenden Künsten, so sollen wir vor der dramatischen Kunst richtig sehen lernen mit dem klaren Blick für jede eigentümliche Dichterart. Nur die, die ihr Auge von allumfassender Geistesschau entwöhnten oder es aus Vorliebe für beliebte Bühneneffekte an einseitig falsches Sehen gewöhnten, werden das zu Tage Liegende gesucht nennen, weil sie selbst es nicht entdeckten. So sind z. B. Antonios und Sebastians Mordanschlag gegen Alfonso und dann die von Caliban gegen Prosperos Leben angestiftete Verschwörung als Proben der noch ringsum lauernden Verruchtheit deutliche Parallelen; so folgt den Geisterspielen Prosperos gleich der derbkomische Aufzug, in dem Stephano und Trinculo sich in den erhaschten bunten Fürstenflitter stecken, als augenscheinliches Widerspiel. Kilian hebt dasselbe auf, indem er die Scene mit dem vorigen Caliban-Auftritte zusammenwirft. Scenisch bequemer sind die kompakteren Zusammenhäufungen; aber daß die luftig leicht hingestreuten Einzelnbilder, wie sie im Wechsel der Gegensätze einander durchdringen, auch der Idealwelt des ästhetischen Scheines angemessener seien, scheint keine Frage. Wenn Ernst von Possart sich auf die Unzuverlässigkeit der Shakespeare-Überlieferung beruft, zu welchen Konsequenzen gelangt man, wenn man darauf fußend sich nach der Seite von Text, Technik und Komposition, worin doch schließlich die ganze Kunstform der Handlung und der Charaktere liegt, in nichts gebunden erachtet? Was bleibt da am Ende vom großen Dichter noch übrig, als etwa eine Flittergarderobe zur Plünderung für die Stephano und Trinculo? Shakespeares Technik im Ganzen ist durchaus kenntlich und klar, und daran können einzelne Unsicherheiten der Überlieferung garnichts ändern. Auf der deutschen Bühne hat er

schon seine entwickelungsvolle Geschichte, und sie ist noch nicht zu Ende; ich lebe der Hoffnung, daß wir zur rechten künstlerischen Behandlung seiner Dramen erst gelangen werden. Nichts in der That wäre erfreulicher, als wenn der geschätzte Bearbeiter seinen regen Eifer in den Dienst des großen Zukunftszieles stellen wollte. Die Natur sollen wir in Shakespeares Kunst verstehen lernen und «die Bescheidenheit der Natur». Sie wird mit einer Überfülle des Sinnlichen nur erstickt. Bereits Dingelstedts Einrichtung des «Sturm», wie geschickt im Scenischen, ging hierin auf falschen Bahnen, doch hätte Kilian seine Verdeutschung benutzen können, um manche Härten zu beseitigen, deren es bei Schlegel trotz aller Achtung vor seiner Übersetzerkunst giebt. Tauberts beliebte Musik als Mithilfe heißen wir willkommen, obschon sie oft zu sehr den Text überrankt. Nichts ist dem Geiste des «Sturm» mehr zuwider, als der Ausputz des Schlusses mit buntesten Theatereffekten. Kilian versammelt da bei der unvermeidlichen lieben Abendröte einen Schwarm von Nymphen und Genien zu Tänzen und Spielen. Darf das der letzte Eindruck sein, unter dem wir die Vorstellung dieses ernsten Werkes verlassen? O nein!

München. Walter Bormann.

König Heinrich der Achte. Schauspiel in fünf Akten von Shakespeare. Mit teilweiser Benützung der Übersetzungen von W. A. B. Hertzberg und Otto Gildemeister für die deutsche Bühne neu übersetzt und bearbeitet von Alfred Freiherrn von Berger. Hamburg 1902. 8°. 150 S.

König Heinrich VIII. ist auf der deutschen Bühne bisher nur ein sehr seltener Gast gewesen. Mit Recht. Unter sämtlichen Stücken des Dichters ist kaum ein einziges, dessen Aufführung auf dem deutschen Theater von vorneherein so wenig Gewähr für einen Bühnenerfolg in sich trägt, wie Heinrich VIII. Der unbezähmbare Drang mancher Theatergewaltigen, das Publikum durch neue und seltsame Unternehmungen zu überraschen, der selbst nicht davor zurückscheut, ein Werk wie Troilus und Cressida trotz der sonnenklaren Aussichtslosigkeit dieses Bemühens immer wieder vor das Rampenlicht zu zerren, er könnte bei zahlreichen andern, selten oder niemals in Deutschland gegebenen Stücken des Dichters, selbst bei einigen der schwachen Jugendlustspiele, mit grösserer Berechtigung einsetzen, als gerade bei dem Gelegenheits- und Ausstattungsstück von König Heinrich VIII., anerkanntermaßen einem der allerschwächsten und anfechtbarsten Produkte des großen Dramatikers. Der geschichtliche Gehalt des Werkes, mit seiner einseitig-höfischen Parteifärbung, mit seinen wohlfeilen, für uns völlig unverdaulichen, schönrednerischen Prophezeiungen, mit seinem Außerachtlassen alles dessen, was der Zeit und Regierung Heinrichs VIII. ihr charakteristisches historisches Gepräge verliehen hat, kann für ein ungelehrtes deutsches Publikum unmöglich ein tieferes Interesse bieten. Der rein künstlerischen Wirkung des Werkes aber steht hindernd das im Wege, was die hauptsächliche Schwäche dieses Stückes bildet: die Zerrissenheit der dramatischen Komposition, die das Drama nach Hertzbergs treffendem Ausspruch kennzeichnet als «eine Haupt- und Staatsaktion mit drei und einer halben Katastrophe, variiert durch eine Hochzeit und einen Krönungszug, abrupt zu Ende gebracht durch eine Kindtaufe und locker zusammengehalten durch die Person des Titelhelden, aus welcher kein Dichter im Himmel oder auf Erden je eine tragische Gestalt zu machen imstande gewesen wäre.» Alle Unterschönheiten des Werkes,

vor allem die rührende Gestalt der Königin Katharina und das interessante Charakterbild Wolseys, das nur durch die jähe und unvermittelte Sinnesänderung einen bedenklichen Riss erhält, sind nicht imstande, jene Kardinalmängel des Stückes, die zumal bei der Aufführung grell hervortreten, vergessen zu machen.

Wenn trotzdem eine vornehme Bühne, ohne auf den Beifall des Publikums und den Vorteil der Kasse zu rechnen, sich ausnahmsweise den Luxus erlaubt, eine deutsche Bühnenaufführung des Stückes zu versuchen, so wird ihr das Interesse der engeren Shakespeare-Gemeinde für das Wagnis immerhin danken, vorausgesetzt daß diese Gemeinde und das weitere Publikum durch eine umfangreiche Pflege der wirklich lebendigen Bühnenwerke Shakespeares von seiten jener Bühne schadlos gehalten wird.

Das Hamburger Schauspielhaus unter Alfred von Berger ist nicht das erste deutsche Theater, das dieses Wagnis unternommen hat. Schon 1877 wurde in Weimar Heinrich VIII. in einer Bühneneinrichtung von Oechelhäuser zur Aufführung gebracht. Diese Bearbeitung, in Oechelhäusers Bühnen-Shakespeare Bd. 22 veröffentlicht und mit einer wertvollen Einleitung des Bearbeiters versehen, ist eine sehr treue und pietätvolle Wiedergabe des Originals, von dem es sich in der Hauptsache nur durch einige zweckmässige Kürzungen und eine Scenenzusammenlegung im ersten Akt unterscheidet. Eine einschneidende Veränderung hat nur der fünfte Akt erfahren, wo die ganze Cranmer-Episode kurzer Hand beseitigt ist. Da das überdies durch die Naivetät der Behandlung mehr verblüffende als überzeugende Verfahren gegen Cranmer und die unmotivierte Intervention des Königs in der That nur ein äußerst geringes Interesse bieten, ist diese Kürzung des Bearbeiters nur zu billigen, wenngleich nicht verkannt werden kann, daß der unendlich schwache letzte Akt des Stückes durch diesen Strich noch wesentlich fadenscheiniger und gehaltloser wird, als er es im Originale schon ist.

Mit größerer Freiheit als Oechelhäuser steht Berger in seiner neuen Bearbeitung der Dichtung gegenüber. Auch er bekennt sich — entgegen den in seinem Vortrag »Wie soll man Shakespeare spielen?« entwickelten Gedanken[1]) — zu dem heutzutage fast allgemein als richtig anerkannten Prinzip, das Drama Shakespeares scenisch und technisch den Bedingungen der modernen Illusionsbühne anzupassen. Ja, er geht in dem Bestreben, die Bühnenfähigkeit und Wirksamkeit des Stückes zu steigern, in mehrfacher Beziehung weiter, als die ältere Einrichtung, die auf dem prinzipiell gewiß sehr richtigen Standpunkt steht, sich aller eigenen Zuthaten zu dem Originale zu enthalten. Die mannigfachen kleinen Einschaltungen Bergers, die dem Zwecke dienen, lose Zusammenhänge zu vermitteln, aus einander liegende Scenen zu verbinden, an dieser oder jener Stelle ein schärferes charakteristisches Licht aufzusetzen, sind indessen in den meisten Fällen von so feinem künstlerischem Empfinden getragen und in der Ausführung so geschickt und diskret, daß sie dem Uneingeweihten an keiner Stelle als störend oder aufdringlich ins Auge fallen.

Für die einleitenden Scenen des ersten Aktes konstruiert Berger einen im Laufe des Stückes mehrfach wiederkehrenden, sehr geschickt gewählten Schauplatz: einen Saal im königlichen Palast, mit einem dahinter liegenden, um einige Stufen erhöhten zweiten Saal, der durch ein hohes Gitter von dem daran grenzenden Warteraum getrennt ist — ein Schauplatz, der einerseits einen gewissen neutralen Charakter trägt, anderseits durch einen die vordere Saalhälfte abschließenden

[1]) Berger, Über Drama und Theater. Leipzig 1900.

Vorhang eine gewisse Intimität erhalten kann und dadurch geeignet wird, den mannigfaltigsten Vorgängen als Hintergrund zu dienen. Auf diesem Schauplatz kann der Bearbeiter Scene 1 und 2 des ersten Aktes, verbunden durch eine eingelegte kurze Zwischenscene der Diener, ohne Scenenwechsel aneinanderreihen, auf diesem Schauplatz spielen ferner Scene 2 und 3 des zweiten, Scene 2 des dritten und endlich sämtliche Scenen des fünften Aktes ohne Verwandlung. Um das unvorbereitete Erscheinen der Königin im Staatsrat (I, 2) zu vermitteln, läßt Berger nach Buckinghams Verhaftung (I, 1) Norfolk mit den Worten:

> Zur Königin! Ob nicht ihr sanftes Fürwort
> Den Herzog retten kann; doch hoff' ich's kaum —

in die Gemächer der Königin eilen, eine Erfindung des Bearbeiters, die es allerdings dann befremdend erscheinen läßt, daß Katharina erst am Schluß ihrer verschiedenen Beschwerden der Verhaftung Buckinghams Erwähnung thut. Die zweite Hälfte des ersten Aktes bringt sodann das Ballfest des Kardinals (I, 4), eingeleitet durch das auf denselben Schauplatz verlegte und an die Tracht einiger Hofherrn anknüpfende Gespräch zwischen dem Lord-Kämmerer und Sands über den unheilvollen Einfluß der französischen Mode, I, 3. Nach den letzten Worten des Königs und dem Abgang der Tanzenden schließt der Bearbeiter den ersten Akt mit vier neugedichteten Versen Wolseys, die den Groll des Kardinals gegen Katharina zum Ausdruck bringen und dadurch in glücklicher Weise zu den folgenden Intriguen gegen die Königin überleiten.

Der zweite Akt beginnt wie im Original mit dem Gespräch der beiden Edelleute auf der Straße und Buckinghams Todesgang; das darauf folgende Schlußgespräch der Edelleute ist erweitert durch eine größere Einfügung, in der — ein geschickter Zug des erfahrenen Theatermanns — die dem uneingeweihten Zuschauer nicht geläufigen Voraussetzungen von Heinrichs Ehe mit Katharina zur größeren Verdeutlichung der Situation erörtert werden. Auf dem zweiten Schauplatz des Aktes, dem vorhin besprochenen Saale, spielen sich sodann II, 2 und 3 in unmittelbarer Folge ab. Das Auftreten der Anna Bullen und ihrer Dame auf diesem Schauplatz befremdet keineswegs, da es durch eine eingelegte Rede des Lord-Kämmerers, der nach ihr schickt, um ihr die königliche Gnade der Standeserhöhung zu übermitteln, in ausreichendem Maße vorbereitet wird. Als dritte Scene des Aktes folgt II, 4, die Verhandlung über die bevorstehende Ehescheidung des Königs in Blackfriars. Sie ist gegen Schluß hin erweitert durch einige Verse Wolseys, wodurch das zweideutige Spiel des Kardinals in hellere Beleuchtung tritt und ein Übergang zu seinem Verhalten gegen Katharina im folgenden Akte geschaffen wird. Desgleichen dienen einige neue Worte des Königs dazu, die Berufung Cranmers und Heinrichs hieran sich knüpfende Hoffnungen kräftiger vorzubereiten und zu verdeutlichen.

Der dritte und vierte Akt entsprechen in ihrem scenischen Gange genau den betreffenden Akten des Originals. Das Gespräch der Edelleute nach dem Krönungszug (IV, 1) hat bei Berger einen andern Schluß erhalten. In den neugedichteten Reden des Lord Sands, der die Stelle des dritten Edelmannes vertritt, in seiner darin sich offenbarenden Absicht, von der schönen neuen Königin, die ihm einst als Mädchen munter zugelächelt, auch jetzt ein «gnädig Wort» zu erhaschen, verrät sich eine heimlich glimmende Leidenschaft des Lords für Anna Bullen — offenbar ein leiser Versuch des Bearbeiters, auf das spätere Schicksal der Königin in sinniger Weise

hinzudeuten. Für solche prophetische Anspielungen auf die Zukunft, die insofern allerdings sehr dankbar sind, als sie den geschichtskundigen Hörer mit einem Gefühle des Behagens erfüllen über den Umfang seines Wissens, scheint Berger eine besondere Vorliebe zu besitzen. So vermag er auch an anderer Stelle der Versuchung nicht zu widerstehen, auf die weiteren Blaubart-Schicksale seines Helden hinzudeuten. Als Lovell (V, 1) dem König berichtet, er habe seinen Auftrag der Königin durch eine ihrer Damen übermitteln lassen, unterbricht Berger den Text nach den Worten «durch eine ihrer Damen» durch folgende Einfügung:

König. Welche?

Lovell. Durch
Johanna Seymour.

König. Ei, die hübsche . . . Nun?

Lovell. Die Königin dankt Euch . . .

etc. wie im Original.

Das sind kleine Spielereien, die Duldung verdienen, solange sie, wie hier, mit Geschmack und Grazie zum Ausdruck gelangen.

Hinsichtlich der scenischen Anordnung in der zweiten Scene des dritten Aktes würde es sich empfehlen, daß Wolsey nach dem Vorgange Oechelhäusers mit dem Schlusse seines Selbstgesprächs die Bühne verläßt, um erst nach der zweitnächsten Rede des Königs wieder aufzutreten. Die Situation wird außerordentlich unglaubhaft, wenn der Kardinal, gemäß den Regievorschriften Bergers, in tiefes Nachdenken versunken sich auf einen abseits stehenden Stuhl setzt, ohne von dem Auftreten des Königs und dessen Gespräch mit den Lords irgend etwas wahrzunehmen. Auch bei der Anordnung der herrlichen Sterbe-Scene Katharinas, dem Juwel des Stückes, hätte Berger wohl gethan, sich an das beherzigenswerte Vorbild der älteren Einrichtung anzulehnen. Die Umstellung, die Oechelhäuser hier vornimmt, indem er die Unterredung mit Capucius vor die Traumvision verlegt und Katharinas Tod damit viel schöner und wirksamer unmittelbar auf die Engelerscheinungen folgen läßt, ist so glücklich und einleuchtend, daß sie der Anordnung Bergers, bezw. des Originales unbedingt vorgezogen werden muß.

Im fünften Akte behält Berger, entgegen der Bearbeitung Oechelhäusers, die ganze Cranmer-Episode ungekürzt bei, tilgt dagegen die in jener Einrichtung verwerteten burlesken Volksscenen, deren matter Witz diesen Verlust allerdings sehr leicht verschmerzen läßt. Da das an sich schon geringe Interesse des Stückes auf der deutschen Bühne mit dem Tode Katharinas voll und ganz erschöpft ist, bleibt es eine müßige Frage, ob für die aussichtslose Rettung des gänzlich verfehlten letzten Aktes das Verfahren des älteren oder das des neueren Bearbeiters den Vorzug verdient. Soll die Cranmer-Episode beibehalten werden, so ist die scenische Anordnung Bergers nur zu loben. Er giebt dem Akt einen einheitlichen Schauplatz in dem mehrfach berührten Doppelsaal und läßt auf den Monolog der mit der königlichen Geldspende unzufriedenen Dame nach einer eingelegten kurzen Zwischenscene der Diener, welche die Sitze für den Staatsrat herrichten, sogleich den Auftritt Cranmers, seine Anschuldigung durch seine Gegner und seine Rettung durch die Intervention des Königs folgen (V, 2); daran schließt sich ohne Zwang die Schluß-Scene des Stückes (V, 4), der Taufzug und Cranmers von leisem Orgelspiel begleitete prophetische Apotheose des Königskindes.

In Cranmers langgedehnter Taufrede wären für die Aufführung freilich einige Striche zu wünschen, in gleicher Weise wie auch sonst verschiedene Kürzungen, nach dem beachtenswerten Beispiel Oechelhäusers, der Bühnenwirkung des Stückes zu statten kämen. Im übrigen bekundet Bergers Einrichtung, nicht am wenigsten in den scenischen Anordnungen und den Bühnenanweisungen, die theaterkundige Hand des feinsinnigen Bearbeiters und Regisseurs und darf auf alle Fälle die Genugthuung für sich in Anspruch nehmen, das menschenmögliche gethan zu haben, um das schwache Stück wenigstens vorübergehend für die deutsche Bühne tauglich zu machen.

Dem Texte der Bergerschen Bearbeitung sind die beiden besten Übersetzungen, die von Hertzberg und Gildemeister, zugrunde gelegt, die eklektisch verwendet und an zahlreichen Stellen durch eine eigene neue Übertragung des Bearbeiters ersetzt werden. Ob es freilich im Interesse eines einheitlichen sprachlichen Kolorits nicht ratsamer und künstlerischer gewesen wäre, bloß die e i n e jener beiden Übersetzungen zugrunde zu legen, und nur an solchen Stellen, wo ein dringendes Bedürfnis hierfür vorhanden war, eine dementsprechende Revision des Textes für die Zwecke der Bühnenaufführung vorzunehmen, sei dahingestellt. Auf keinen Fall kann behauptet werden, daß die Veränderungen, die Berger an dem Texte Hertzbergs und Gildemeísters vorgenommen hat, bezw. seine eigenen Übertragungen, durchweg Verbesserungen bedeuten gegenüber jenen älteren Übersetzungen. Neben vielem, was mit Rücksicht auf die für die Bühnensprache erforderliche Klarheit des Ausdrucks, als ein entschiedener Fortschritt gelten kann, steht ebensovieles andere, was direkt als mißlungen und unschön bezeichnet werden muß. Ein sichtliches Streben nach einem gewissen drastischen Realismus des Ausdrucks bringt den Bearbeiter sehr häufig in Gefahr, in allzu moderne, salopp wirkende, aus dem künstlerischen Stil des ganzen störend heraustretende, banale Redewendungen zu verfallen. Einige Beispiele als Beleg:

Buckingham sagt auf seinem Todesgang von seinen Widersachern (II, 1):

Yet let 'em look their glory not in mischief,
Nor build their evils on the graves of great men.

Hertzberg und Gildemeister übersetzen gut und treffend:

(H.) Doch mögen sie sich nicht des Unheils rühmen,
Noch Böses aufbaun auf der Großen Grab.

(G.) Nur sollen sie in Freveln nicht frohlocken
Noch ihre Ränke baun auf großer Männer Grab.

Bei Berger lesen wir mit einiger Überraschung:

Nur soll'n sie nicht
Mit ihren Freveln prahlen, oder ihre
Abtritte baun auf großer Männer Grab,

eine Wendung, die kaum sehr geschmackvoll zu nennen ist und der Stelle überdies eine dem Originaltext völlig fernliegende Färbung verleiht.

Ferner: Norfolks Worte (III, 2):

This same Cranmer 's
A worthy fellow, and hath ta'en much pain
In the king's business,

von Hertzberg:

Dieser Cranmer ist
Ein wackrer Mensch, der im Geschäft des Königs
Sich sehr bemüht hat

und am besten von Gildemeister übersetzt:

Dieser Cranmer ist
Ein wackrer Mann und hat sich für den König
Gar sehr bemüht,

haben eine höchst prosaisch klingende Trivialisierung erfahren durch Bergers völlig unnötige Neuerung:

Dieser Cranmer ist doch
Ein tücht'ger Mensch, der sich im Dienst des Königs
Recht abgeplagt hat.

Wenn Norfolk bei Berger in derselben Scene, im Hinblick auf den in tiefen Gedanken vor sich hinbrütenden Wolsey zum König sagt: «es rappelt was in seinem Hirn» (*some strange commotion is in his brain*), so ist diese salopp-moderne Wendung ebenso unschön, wie der ernsten Situation widerstreitend und sicher keine Verbesserung gegenüber den Übersetzungen von Hertzberg:

Sein Hirn ist seltsam bewegt

und Gildemeister:

Ein Aufruhr spukt in seinem Hirn.

Im fünften Akte (Sc. 1) sagt der König von dem in tiefer Rührung von ihm wegeilenden Cranmer:

He has strangled
His language in his tears.

Weshalb Berger hier die ihm vorliegenden Übersetzungen (H: Seine Red' erstickt in seinen Thränen. G: Er hat die Sprach' erwürgt in seinen Thränen) mit Tilgung der prachtvollen Metapher durch die platte Wendung:

Er kann gar nicht sprechen
Vor Thränen

ersetzt hat, ist nicht ersichtlich.

Ebensowenig, weshalb Hertzbergs treffliche Übersetzung von Katharinas Worten:

Doch nicht die Kutte macht den Mönch
(*But all hoods make not monks,* III, 1)

die unnötige, an sich sehr unwesentliche, aber immerhin die Prägnanz des Ausdrucks einigermaßen abschwächende Änderung:

Allein den Mönch macht nicht die Kutte

erfahren mußte.

Diesen Beispielen liessen sich zahlreiche andere an die Seite stellen, wo die Neu-Übersetzungen des Bearbeiters nicht nur keine Verbesserung gegen das Vorhandene, sondern eine ausgesprochene Verschlechterung nach der Richtung des

Trivialen bedeuten, wo demgemäß eine weise Zurückhaltung gegenüber den Leistungen der bisherigen Übersetzer verdienstlicher gewesen wäre, als das an sich sehr löbliche Streben, auch nach dieser Seite neues zu bieten.

Karlsruhe. Eugen Kilian.

The Pleasant Comedie of Old Fortunatus by Thomas Dekker. Herausgegeben nach dem Drucke von 1600 von Dr. Hans Scherer. (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Herausgegeben von H. Breymann und J. Schick. XXI. Heft.) Erlangen und Leipzig: A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. (Georg Böhme) 1901.

Das Verhältnis des Herausgebers zum Stück spiegelt sich in der sehr ausgedehnten Einleitung. Es interessiert ihn wesentlich nur der Stoff. Woher er gekommen ist, was von ihm im Drama verwertet wird, wo er in der späteren Litteratur auftaucht, wird eingehend und weitausgreifend behandelt. Im übrigen giebt der Verfasser alles Nötige über die äußere Geschichte der Entstehung und die bibliographischen Schicksale des Dekker'schen Stückes mit klarer Knappheit. An das Drama als Kunstwerk wird kein Wort verschwendet, und ebensowenig wird von dem Drama als Ausdruck von seines Autors litterarischem Wesen und Wirken gesprochen. Mir erscheint diese Schweigsamkeit als Mangel, doch ist das vielleicht nur Geschmacksache.

Die Beschränkung im aufgegriffenen Thema erklärt sich leicht aus der Materie der Untersuchung. Die ihr anhaftenden wissenschaftlichen Probleme sind nach der stofflichen Seite hin dankbar, in jeder anderen Beziehung unergiebig.

Schon die Gestalt des Dichters verschwimmt für den Biographen in leidigem Halbdunkel. Und recht verwickelt und unklar ist die Entstehungsgeschichte unseres Dramas. Die Grundlage bildete ein älteres Stück. Es ist verloren gegangen, sein Verfasser ist nicht festzulegen, seine Entstehungszeit schwankt unsicher zwischen 1590 und 1595. Dekker besorgte die Umarbeitung und Ergänzung im Jahre 1599. Die oberste Aufgabe wäre danach, im vorliegenden Stücke von der Arbeit des alten Autors die Dekkers zu scheiden. Doch es ist unmöglich, weil äußere Kriterien nicht vorhanden sind und die inneren von Stil und Metrik völlig versagen. So kommt der Verfasser nach mühevoller Untersuchung zu dem wichtigen Ergebnis, daß die Umarbeitung Dekkers eine so gründliche gewesen sein muß, daß sich vom alten Autor keine Spuren nachweisen lassen. Dabei steht er überdies auf nicht ganz sicherem Boden, was die Überlieferung anlangt. Der uns erhaltene, einzige Druck von 1600 ist vielleicht nicht die einzige Ausgabe aus diesem Jahre. Nach den scharfsichtigen Forschungen des Verfassers ist es möglich, daß entweder eine andere Ausgabe bestanden hat oder daß unsere Ausgabe während des Druckes variantenerzeugende Änderungen erfahren hat.

Unter solchen Umständen bleibt als ergiebige Ader im tauben Gestein wirklich nur die Stoffgeschichte.

Thematisch betrachtet zerfällt sie in zwei Abschnitte. Organisch gehört nur das zum Thema, was in unmittelbarer Verbindung mit unserem Drama steht, also vor ihm seine Quelle, nach ihm die von ihm direkt beeinflußten Fortunatusstücke. Der Verfasser geht aber über diese natürlich gezogenen Grenzen nach oben und unten hinaus bis zu den äußersten Endpunkten. Fehlt ihm hierfür die methodische Berechtigung, so muß man ihm für diese «illegitime» Wissenschaft

danken, weil das beigebrachte Material als solches besticht. Es bietet Motivengeschichte. Freilich könnten da die faktischen Erscheinungen in Zusammenhang gebracht werden mit den allgemein-kulturellen und speziell-künstlerischen Ursachen der jeweiligen Umbildung des Motives.

Betrachtet man den «organischen» Teil der Stoffgeschichte, so hat die Quellenforschung wieder ihr Missliches. Der Verfasser nimmt das deutsche Volksbuch als Quelle an, kann das aber nicht erweisen. Im Gegenteil, er macht es plausibel, daß Dekker, dessen Kenntnis des Deutschen durch nichts begründet ist, der aber holländisch verstand, nach einer holländischen Übertragung des deutschen Volksbuches gearbeitet habe. Der älteste erhaltene Amsterdamer Druck entstammt zwar erst dem Jahre 1631, ist aber eine achte Auflage. Unsicherer noch erscheint eine Benutzung einer englischen Version, weil die älteste erhaltene Ausgabe gar erst ins Jahr 1682 fällt und ein Verweis auf einen Druck aus 1650 zweifelhaft bleibt.

Daß der Verfasser hiernach doch nur das deutsche Volksbuch als einzige Quelle heranzieht, scheint mir methodisch nicht einwandfrei. Die Vergleichung vom Drama mit dem Volksbuch ist streng durchgeführt: die Auslassungen, die Zuthaten, die Veränderungen werden genau festgelegt. Doch die Ergebnisse gehen über eine methodisch geordnete Materialiensammlung nicht hinaus. Diese zeigt, daß Dekker mit seiner — angeblichen — Vorlage sehr frei geschaltet hat. Die Begründung seines verschiedenartigen Verhaltens bleibt aus. Sie wäre allerdings nur aus des Dramatikers Absichten mit Problem oder Form zu erkennen und erweisen, aber diesem organischen Abschluß seiner Arbeit geht der Verfasser ängstlich aus dem Wege.

Im ersten Teil des dritten Kapitels seiner Einleitung («Weitere Fortunatusdramen») führt der Verfasser an der Hand bisheriger Forschung etliche deutsche Dramen oder Puppenspiele auf, die von Dekkers Stück beeinflußt sein dürften.

Im ganzen genommen hat der Verfasser mit sehr großem Fleiß auf Grund weitestreichender Belesenheit in der einschlägigen wissenschaftlichen Litteratur sein undankbares Thema behandelt. Daß der Old Fortunatus nun in einer zuverlässigen, historischen Textausgabe vorliegt, ist mit Freuden zu begrüßen, denn das Drama ist ja für die Beurteilung der dichterischen Eigenart seines Schöpfers von größter Wichtigkeit. Daß der humoristische Realist Dekker sich seinen Pegasus auch zum Ritt ins romantische Land gesattelt hat, zeigt eben Fortunatus. Auch darin wird uns das verbummelte Genie Dekker interessant und liebwert.

Innsbruck. R. Fischer.

Ferner sind an die Redaktion folgende neu erschienene Schriften eingesandt worden:

Rudolf Brotanek, Die englischen Maskenspiele. Wien 1901.

Julius Cæsar, by William Shakespeare, edited for school use by Albert Harris Tolman, Ph. D. (English Classics — Star Series) New York and Chicago, Globe School Book Company [1901].

Ein Sommernachtstraum, von Shakespeare, übersetzt von A. W. v. Schlegel [Pantheon-Ausgabe]. S. Fischer, Verlag. Berlin 1902 (geb. M. 2.—).

Żelak, Tieck und Shakespeare I. Progr., Tarnopol 1901.

Sie werden im nächsten Bande besprochen werden.