

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

LIBRARY  
OF THE  
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

GIFT OF

*Various donors*

Class 932

P 186.

v. 3

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

## Contents.

1. Hauptvogel, Franz. Das grosse geheimnis!  
Shakespeare oder Bacon.
2. Janssen, V. F. Die prosa in Shaksperes  
dramen. 1. teil.  
[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)
3. Hopplow, G. H. & Co. Shakespeares "King John"  
und seine quelle.
4. Seuschner, G. A. B. Über das verhältnis von  
The two noble kinsmen zu Chaucer's  
Knights tale. 1
5. Jetzlaff, Arthur. Die kindergestalten bei  
den englischen dramatikern vor  
Shakespeare und bei Shakespeare  
selbst.
6. Timmins, Samuel. Books on Shakespeare
7. Würzner, Alois. Die orthographie der  
beiden quarto-ausgaben von Shaksperes  
Sommermachtstraum.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

I

# DAS GROSSE GEHEIMNISS

SHAKESPEARE

ODER

~~~~~ BACON ?

SATIRE

VON

FRANZ HAUPTVOGEL



Gotha.

Verlag von M. Hauptvogel.

LIBRARY  
OF THE  
UNIVERSITY  
OF  
CASPARI

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Der Universitäts-Bibliothek zu Berkeley  
als Geschenk überreicht

von der Verlags-Handlung.

# Das grosse Geheimnis!

(Shakespeare oder Bacon?)

— Satire —

von

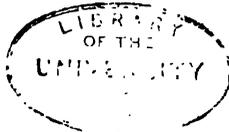
Fr. Hauptvogel.

Nur der wissenschaftliche Geist ist auch  
wahrhaft gross, der klaren Auges wissenschaft-  
liche Resultate durchschauen und mit kühnem  
Griffe das Wesen einer Sache packen kann —  
also der, welcher Künstler ist.



Gotha.  
Con Verlag von M. Hauptvogel., Sep.-Cto.

1896.



**Personen:**

Wurm, Gymnasialprofessor.

Bacon.

Garrick.

Shakespeare.

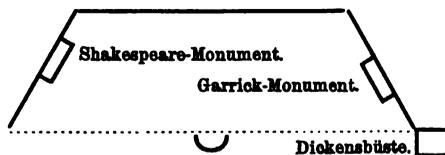
Erster Wächter

Zweiter Wächter } von Westminster.

Zeit: Gegenwart, ein Sommerabend, dann Nacht.

**Ort der Handlung:**

London, Westminster-Abbey, Poet's Corner.



Die Rechte des Nachdrucks und der Aufführung sind vorbehalten.



Wurm (tritt auf; breite, quetschende Aussprache, bartlos, langes grau-meliertes Haar, Glatze; mit Brille; Regenschirm, Gummigaloschen, aufgekrempelte Hosen, dürre Beine; schwarzen Sommerüberzieher, Anzug und Schlapphut — Bädeler unterm Arm):

Noch eine andere Kapelle? Nimmt's denn gar kein Ende!  
Das muss doch schon die zehnte, elfte sein! (Sieht sich um.)  
Und wieder voll von oben an bis unten alle Wände!  
Nun geht beim besten Willen aber nichts mehr rein.  
Nein, diese Monumente! Und nun jedes einzeln zu beseh'n —  
Ich fühl's schon jetzt im Kopf mir durcheinander geh'n.  
Von Merken und Behalten ist natürlich keine Spur;  
Es wird mir schon ganz wirblich von den Namen nur. —  
Ja — aber wenn sie von Westminsterabbey mich was fragen,  
Zu Hause dann, da kann ich wenigstens doch sagen  
(Indem durch überleg'nen Geist ich überrasche):  
„Westminster kenne ich wie meine Westentasche!“  
Das macht 'nen guten Eindruck! 's klingt nach was —  
(Sieht auf seine Gummischuhe.)  
Das heisst: Jetzt wird mir's durch die Latschen selber nass!  
Es ist ein Hundewetter schon die ganzen Tage,  
Grad' wie mit Mulden giesst's! Das ist doch eine Plage.  
Und nun mit nassen Füßen auf dem kalten Stein:  
Das bringt mir sicherlich ein Schnüpfchen wieder ein.  
's ist gut vielleicht, wenn 's Taschentuch ich um den Hals mir  
binde. (That es.)  
Nun aber vorwärts! Dass ich bald ein Ende finde.  
Na, komm 'mal her — mein Bädeler! (Blättert von hinten durch.)

Chelsea, Kensington, Hyde-Park — hier! Westminster! (Liest.)  
Ei je! 's ist doch schon ganz empfindlich finster.

(Die Grabeschriften entziffernd.)

Da ist's schon besser, wenn ich's gleich vom Stein kann runterlesen —  
„Ge-Georg — Frie-drich — Händel?“ Ob das unser Händel ist?  
Wenn der nur überhaupt in London je gewesen?

(Sieht im Bädeler nach.)

Wahrhaftig! 's ist derselbe: „— der berühmte Komponist,  
Starb 1759. —“ So was! — 's ist zum Lachen:

Da muss man erst nach England eine Reise machen,  
Um zu erfahren, dass man Händel so in England schätzt,  
Dass ihm ein Grabstein in Westminster ward gesetzt. —

Na — 's freut mich! — (Geht weiter.) „Dickens!“ — Ah, der  
hochberühmte Dichter!

So so! — Hm! — „Da-vid — (verwundert) Garrick?“ Wieder  
solch Gelichter!!

Das Komödiantenpack, das dückelhaft im Grössenwahne  
Sein bischen Nachgeplappre für 'ne Kunst erklärt,  
Das hält man, scheint es, hier der höchsten Ehren wert.

(Besinnt sich plötzlich.)

Ja — Garrick! — Dickens! — Ja, da bin ich doch wohl — o, ich ahne!  
Die Nase hoch! Wurm, merkst du nicht den Braten?  
Du bist ja — in den Posts Corner 'neingeraten!

(Erblickt Shakespears. Beklommen.)

Wahrhaftig ja! — Fast spüre ich's wie leisen Schauer —  
Da steht ja Shakespeare schweigsam an der Mauer. (Betrachtend.)  
Leicht auf den Büchern lehnend; diese Pose!

Das rechte über's linke Bein geschlagen! — Kurze Hose;  
Historisch treu die Tracht — und im Theatermantel!  
Elender Komödiant! Zu Tage ist Dein ganzer Handel!  
Du hast nun ausgespielt — ich habe Dich erkannt.  
Jahrhunderte hast Du in Deinen Schein gebannt;  
Famos hast Du gespielt! Wahrhaftig, eitler Geck!  
Doch mit der falschen Maske endlich nun herunter!  
Fort mit der Krone, dem papierenen Theaterplunder —  
Ich werf' sie grimmig — richtend in den Dreck!

Denn hell ist jetzt das Licht der Erde aufgegangen:  
Dass Bacon und nicht Shakespeare jener grosse Geist,  
Der geniale Philosoph und Dichter heisst,  
Bei dessen Wissen Unsereinem könnte bangen!  
Othello, Hamlet (die Tragödie in fünf Akten),  
Die tausendacht sechsfüss'gen Jamben in dem König Lear,  
Kurz all' die Trauerspiele mit dem sehr verzackten —  
Nicht gerade günst'gen Aufbau scheint es mir: (gleich beweisend)  
(Die Handlung schreitet bis Akt drei sehr lebhaft fort,  
Ja bringt sogar schon die Peripetie;  
Auf einmal kommt — (Akt vier) — der Held nicht mehr zum Wort,  
Die Handlung schleppt — so 'was verzeih' ich nie! —  
Und erst im fünften Akte wird gelöst der Knoten) . . .  
Ja also — all' die Stücke (will sie nicht erst nennen) —  
Nur Bakons Geist, der seine ganze Zeit weit überboten,  
Nur er schrieb sie, ja er nur hat sie schreiben können!  
Fragt doch den Leser: „Wer schrieb wohl ,Verlorne Liebesmüh?‘“  
Ein jeder sagt: „Ganz sicher ein Gelehrter der Chemie!  
Ich glaub' sogar, 's ist Bakons ,Lehre über's Licht.‘“  
Ja freilich, ja — gleich merkt man's nicht. —  
Lest die „Komödie der Irrungen“ — ihr müsst gesteh'n:  
So was, das kann nur ein profunder Philosoph schreiben!  
Und wer den „Hamlet“ sich genauer 'mal beseh'n,  
Sieht ein: Wer den schuf, musste medicin'sche Studien treiben!—  
Ein jedes Werk ist so von Wissenschaft durchtränkt,  
Dass jeder sagen muss: „Das klingt gelehrt!  
Wer so scharf, wer so überlegen denkt,  
Der hat 'ne Bildung aller Ehren wert.“  
Ja, reif für Prima ist der mindestens gewesen,  
Hat weiter sich gebildet noch durch vieles Lesen.  
Ein hochgebildet, grosser Geist muss das gewesen sein,  
Denn keine Wissenschaft, in der er nicht beschlagen —  
Kurz, ein Universalgenie! — und einzig und allein  
War Bakon solch' ein Mann in jenen Tagen!  
Nur Bakon, dieser grosse Philosoph, der allumfassend

Uns eine Weltanschauung schuf, die seiner würdig,  
Und seinen (sogenannten Shakespeare-) Dramen ebenbürtig,  
Die Welt beherrscht ganz unvergänglich, nie verblässend!  
Nur Bakon . . .

**Bacon** (erscheint in der Thür).

Wer ruft dreimal meinen Namen?

**Wurm** (erschreckt).

Er kommt wohl gar? Hab' ich denn recht gehört?

(Erblickt ihn.)

Beim Himmel ja!

**Bacon.**

Fass' kurz Dich! Warum hast Du mich gestört?

**Wurm.**

Ach — Bakon — wirklich? ich — ich rief — und Sie — Sie kamen?  
Sie sind zu reizend! Doch ich schwör's bei Gott, dem Güt'gen:  
Ich rief Sie nicht! Im Selbstgespräch nur riss mich's fort,  
Als ich Sie grad' verglich mit diesem dort!

(Auf Shakespeareweisend.)

Doch da Du einmal hier — so hör' nur fünf Minütchen!  
Verzeih', dass ich Dich duze. Aber — sieh', ich bin beklommen.  
Du bist der erste Geist, mit dem ich jemals sprach.  
So in Gesellschaft hab' ich mich nach Knigge stets benommen —  
Ein Buch für'n Umgang mit den Geistern uns bis jetzt gebrach.  
Ich aber fühl's: das „Sie“ ist bei Euch nicht mehr Mode.  
Und solltest Du vermessen weisse Binde oder Frack,  
Die Handschuh von Glacé, den Chapeau-Claque —  
Hätt' ich gewusst, Du kämest: Alles wäre fein im Lote!  
So nimm mich wie ich bin — und lass zuerst Dir danken,  
Für Alles, was Du thatest!

**Bacon** (ironisch).

Hab' ich Dir etwas gethan?

**Wurm** (lächelt verschmizt).

Du forderst mich heraus!? Nun denn — ich trete in die Schranken!

(Giebt Bacon zu bedenken.)

I shake — auf deutsch: „Ich schüttle!“

**Bacon.**

Was geht mich Dein Schäkern an!

**Wurm** (unbeirrt).

The speare — das heisst „der Speer“! Shake-speare der Speere-  
schüttler!

**Bacon.**

Ach, Shakespeare suchst Du? — Der ist dort! — dort!! Kannst  
Du ihn nicht seh'n?

**Wurm** (wichtig zu Bacon).

Du bist ja Shakespeare!! (Rasch.) Ach, ich selbst bin davon der Ermittler!  
Nein, leugne nicht! Du bist's! Du kannst mir nun nicht mehr entgeh'n.  
's ist sonnenklar! Ach, gib der Wahrheit doch die Ehre!  
Sieh', ich beweis' es haarklein Dir.

**Bacon** (verwundert, heiter).

Bin ich gespannt! —

**Wurm.**

Ein Buch von Dir ist doch „Die Lehre über's Licht“ benannt!

**Bacon.**

Ja, Ja!

**Wurm.**

Nun giebt's ein Stück vom „Schütteler der Speere“,  
In dem kommt sechzigmal das Wörtchen „Auge“ (Pause) vor.

**Bacon.**

Ach Hamlet wohl? Das Schauspiel über medicin'sche Lehre.

**Wurm.**

Lass mich nur aus erst reden, und nun spitze 'mal das Ohr!  
Das Wörtchen „Farbe“ — wirst Du sechsmal drinne finden.

**Bacon.**

Ach so! Die Lehre von der Malkunst stellt das Werkchen dar!

**Wurm** (etwas choekiert).

Nein! — Hör' doch zu! Und jeder Zweifel muss Dir schwinden.  
Denn dreissigmal ist drin von „Licht“ die Rede. Ist's nun klar?  
Natürlich, sonnenklar. 's ist Deine „Lehre über's Licht“.

**Bacon** (erstaunt, erheitert).

Ach nein! Ist's möglich!

**Wurm** (verwundert).

Aber das begreif' ich nicht!

Meinst Du im Ernste, dass es nicht so wäre?

Doch nein; nein; nein! Es ist vom Lichte Deine Lehre!

Ja, Du verbargst sie nur in's schöne Kleid der Poesie.

Und so geschickt, dass niemand diesen Schatz drin ahnte.

Doch, schlummert manchmal auch die Wahrheit — sterben thutsie nie!

Es kam die Zeit, die sich den Weg zu Deinen Schätzen bahnte

Und endlich brach er an, der Morgen des Gerichts! —

Das Stück von deiner Lehre über's Licht . . . willst Du's nicht nennen?

(Bacon schüttelt ratlos den Kopf.)

Vergasest Du's? 's liegt doch so nah!

**Bacon.**

„Viel Lärm um nichts?“

**Wurm** (tadelnd).

Ach Bacon! Über's Licht das Stück!! Du willst's nicht kennen?  
's ist . . .

**Bacon.**

„Die Komödie der Irrung!“

**Wurm** (vorwurfsvoll).

Liebe Zeit!

Du suchst das Ding so furchtbar weit!

So hör' doch; Sonne, Mond und Sterne funkeln drin!

**Bacon.**

Aha, der „Sommernachtstraum!“

**Wurm** (ganz erstaunt).

Aber das will mir nicht in den Sinn!

Das Stück mit „Licht“ an dreissig Mal; zu sechzigmalen „Auge“.

Mit sechsmal „Farbe!“ Sonne, Mond und Sterne obendrein.

Ja, nun ist's doch so klar, dass ich es kaum zu nennen brauche!

(Verletzt, da er's selber sagen muss.)

„Der Liebe Müh' umsonst“ — was kann's denn anders sein. —

(Ernst tadelnd.)

So schüchtern Bacon! Nein, das ist schon nicht mehr schön!

Aus einer Tugend machst Du ein unheilbar Leiden.

Ich lieb' doch auch der Selbstverleugnung stille Höh'n;

Doch jetzt — nein, lieber Bacon! Du bist zu bescheiden.

Nimm Dir an mir ein Beispiel! Nur auf dieser Welt nicht blöde!  
Siehst Du ein Lorbeerblatt — gleich zugegriffen! Ja nicht spröde! —  
Bedenk' Doch! so ein tücht'ger Geist, der solche Sachen,  
Wie diese sogenannten Shakespeare-Dramen schrieb — im Nu  
Steht der doch nicht gleich in der Welt. Um den zu machen,  
Gehören Hunderte von Jahren doch dazu.

Und der entspriesst nicht gleich dem ersten besten Haus;

Der sucht sich eine feine Stammfamilie 'raus!

Und Du nun, Bacon! Ein Herr „von“, hochnobel und pikfein!

Aus einem Hause, wo's Genie seit alters erblich,

Da musste doch ein Geist erstehen, der wie Sonnenschein

Das Hellste überstrahlt, ein Lichtquell ganz unsterblich. —

's geht alles so natürlich zu auf dieser Welt.

Dass der ein Thor, der manches für ein Rätsel hält.

Nichts ist unfassbar dem, der ein Gelehrter heisst.

Da ist wohl einem unerklärlich — nun Dein Geist.

Ja, der Gelehrte wird sofort ihn offenbaren:

„Er ist das selbstverständliche Produkt der Zeit.“ (Erklärend.)

Er prüft allein, wer Deine Ahnen waren!

Minister ist Dein Ohm gewesen? Nicht? (Bacon nickt.) Na, liegt's da weit,

Woher Du Staatsmann wardst? — Dein Vater war ein tiefer Denker —

Von dem stammt Deine philosophische Begabung her.

Dein Bruder jagte, fischte, ja war Landmann! Na zum Henker,

Von wem Du die Naturgelehrtheit, rät man da nicht schwer. —

So hast Du nun von jedem Deiner Vorfahr'n was;

Das Kleinste Deines Wesens lässt sich so begreifen.

Und auch die Dichtkunst — denk nur nach, denn am Parnass

That einer Deiner Vorfahr'n sicher schon vorüberstreifen.

(Vorschlagend.)

Ist nichts von Deiner Tante mütterlicherseits zu sagen?

Bacon.

Ach Gott, von der hab' ich gewiss dann meinen schlechten Magen.

Wurm.

Da siehst Du! — Ach natürlich, ich hab' recht.

Solch' adlig hohes Haus, das musste einen Helden zeugen.

\*

Und bist Du nicht der Stolz im Bacon'schen Geschlecht?  
Ein König der Gelehrten, dem sich alle beugen.  
Ein Licht in der Rechtsgelehrtheit! Licht in der Philosophie.  
Licht! Licht allüberall!

Bacon (beiseite).

Also „verlor'ne Liebesmüh'!“

Wurm.

Ja Du das Licht der Wissenschaft, und ich der Leichter, der es hält!

Bacon (für sich).

Ja, ja! ein federleichter Hans! kein leicht'rer in der Welt.

Wurm.

Der Einzige in Deinem traurigen Jahrhundert,  
Der gross genug, um Shakespeare-Dramen uns zu schaffen,  
Das warst nur Du, den wir als Shakespeare stets bewundert.  
Speerschüttler war Dein Pseudonym! Gesteh's nur! Streck' die Waffen! —  
Ja — oder glaubst Du ernstlich, der dort sei der herrliche Poet?  
O den, den habe ich erkannt mit scharfem Adlerblicke — (Einhaltend.)  
Jetzt kann ich nicht erkennen, ob er denn noch oben steht;  
Ich seh' so schlecht. (Holt seine Brille hervor.) Schon Nummer 4! Ja,  
ja. Zum Glücke

Hab' ich die Brille nicht vergessen. (Setzt sie auf, und sieht nach Shakespeare.)

Nein, er hat sich nicht verzogen. —  
(Schüttelt den Kopf).

Wie ist's nur möglich, dass ein Mensch, ein solcher Fant,  
So eine schamlos nied're Seele, so verlogene,  
Dass all' sein Leben aus gemeinstem Lug bestand!  
Dass ruhig hin er nahm den Lorbeer peinlich-fremden Ruhmes,  
Und keine Wimper zuckte, nichts von Schamrot hat verspürt!  
Dass er für Thaten, wozu nicht den Finger er gerührt,  
Sich feiern liess als Fürst des Geisterheiligthumes.

(Direkt zu Shakespeare.)

Weisst Du denn nicht, aus was für Hefe Du geboren?  
Ein Fleischers Sohn! Das ist die ganze grosse Herrlichkeit!  
Hielst euerm Schwein beim Schlachten wohl den Schwanz, die Ohren,  
Und willst jetzt Dichter sein? Du bist doch nicht gescheidt?

Und späterhin, da hast Du gar noch Wild gestohlen,  
Bis endlich würdig Du Dein Leben schliesst als flacher Komödiant.  
O diese Komödiantensippe soll der Teufel holen . . . .

Garrick (steigt von der Wand).

Erst lass mich fort!

Wurm (sehr erschreckt).

Hilf Himmel! Da steigt Garrick von der Wand!

Garrick.

Du kennst mich?

Wurm (halb abwesend).

Lessing, Hamburgsche Dramaturgie, Band vier.

Garrick (bitter).

Im grünen Einband und mit Goldschnitt, ist's nicht so?  
Die Knochen machen Euch doch stets am meisten froh!

(Einreden abwehrend.)

Na ja, ich lass Euch Euer Glück. — Doch sage mir:  
Was schmäht Du den dort oben? (Auf Shakespeare zeigend.)

Wurm.

Ach, Herrn Jakobsohn?

Garrick.

Seit wann ist das Herr Jakobsohn?

Wurm.

Seit 14 Tagen.

Garrick.

Na drum! Zu meiner Zeit war's Shakespeare.

Wurm.

Aber damals schon

War das die grösste Lüge.

Bacon.

Ach!

Wurm.

Ja ja; ich will Dir's sagen! (Holt aus.)

Du glaubst, dass der dort Shakespeares Dramen hat geschrieben?

Garrick.

Ja, aber ganz natürlich!

Wurm.

I, 's ist keine Spur!

Ich werd's beweisen! (Zu Bacon.) Auch für Dich! (Abwehrend.) Na,  
www.libtool.com.cn höret nur!

(Zu Garrick.)

Ist Dir's vielleicht aus Hamlet gegenwärtig noch geblieben? . . .

Garrick.

Von Hamlet alles wohl!

Wurm.

Na, um den Monolog dann bitt' ich Dich:

„O, welch' ein Schurk' und nied'rer Sklav' bin ich!“

(Er stößt bei jedem [gesperrten] Wort, wie Auge, Nase etc. Bacon bedeutsam an; Bacon weis nicht, was er will; Garrick trägt wunderbar vor.)

Garrick.

O, welch' ein Schurk' und nied'rer Sklav' bin ich!

Ist's nicht erstaunlich, dass der Spieler hier

Von einer Dichtung, einem blossen Traum

Der Leidenschaft, vermochte seine Seele

Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen,

Dass sein Gesicht von ihrer Regung blasste,

Sein Auge nass, Bestürzung in den Mienen,

Gebroch'ne Stimm', und seine ganze Haltung

Gefügt nach diesem Sinn. Und alles das um nichts!

Um Hekuba!

Und was ist ihm Hekuba, was ist er ihr,

Dass er um sie soll weinen? Hätte er

Das Stichwort und den Ruf zur Leidenschaft

Wie ich: was würd' er thun! Die Bühn' in Thränen

Ertränken und das allgemeine Ohr

Mit grauser Red' erschüttern; bis zum Wahnwitz

Den Schuld'gen treiben, und den Freien schrecken,

Unwissende verwirren, ja betäuben

Die Fassungskraft des Auges und des Ohrs.

Und ich?

Ein blöder schwachgemuter Schurke, schleiche

Wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd,

Und kann nichts thun, nichts für einen König,

An dessen Eigentum und teurem Leben  
Verdammter Raub geschah. Bin ich 'ne Memme?  
Wer nennt mich Schelm, bricht mir den Kopf entzwei?  
Rauft mir den Bart und bläst mir'n ins Gesicht?  
Zwickt an der Nase mich? Wer straft mich Lügen  
Tief in den Hals hinein? Wer thut mir dies?  
Ha! Nähm' ich's eben doch. — Es ist nicht anders:  
Ich hege Taubenmut, mir fehlt's an Galle,  
Die bitter macht den Druck, sonst hätt' ich längst  
Des Himmels Geier gemästet mit dem Aas  
Des Sklaven. Blut'ger, kupplerischer Bube!  
Ohn' Fühlen, frech und voll von schnöder Falschheit!  
O, trefflich brav,  
Dass ich, der Sohn von einem teuren Vater,  
Der mir ermordet ward, von Höll' und Himmel  
Zur Rache angespornt, mit Worten nur,  
Wie eine Dirne muss mein Herz entladen  
Und mich auf's Fluchen legen, wie ein Weibsbild.  
Pfei d'rüber! Frisch ans Werk, mein Kopf. Hm, hm!  
Ich hab' gehört, dass schuldige Geschöpfe,  
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst  
Der Bühne so getroffen worden sind  
Im innersten Gemüt, dass sie sogleich  
Zu ihren Missethaten sich bekannt:  
Denn Mord, hat er schon keine Zunge, spricht  
Mit wundervollen Stimmen. Sie sollen was  
Wie die Ermordung meines Vaters spielen  
Vor meinem Oheim: ich will seine Blicke  
Beachten, ihn bis in die Seele prüfen —  
Stutzt er, so weiss ich meinen Weg. Der Geist,  
Den ich gesehen, kann ein Teufel sein;  
Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden  
In lockende Gestalt; ja und vielleicht  
Bei meiner Schwachheit und Melancholie  
(Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern)

Täuscht er mich zum Verderben: ich will Grund,  
Der sichrer ist: Das Schauspiel sei die Schlinge,  
In die den König sein Gewissen bringe. — —

*www.libtool.com.cn*

**Wurm** (blickt die beiden verschmitzt an).

Nun Bacon? Garrick! Habt Ihr nichts gemerkt?

**Bacon.**

Ein prächt'ger Monolog!

**Garrick.**

Ein Meisterstück!

**Wurm.**

Und dann das eine!

Na — mich hat's voll in meiner Ansicht wiederum bestärkt! —  
Das war doch ein chirurgisch-medizin'scher Monolog, ich meine!

**Garrick** (zu Bacon).

Du — hab' ich recht gehört? „Chirurgisch-medizinisch?“

**Bacon** (lächelnd).

Ja!

**Garrick** (sieht Wurm gross an, dann zu Bacon).

Du — mich gruselt. 's kommt mich an verteufelt klinisch!

**Wurm.**

Ihr glaubt's nicht? Freilich, 's liegt nicht gleich zu Tag.

Und doch — folgt mir nur noch 'mal scharf und spannend nach.  
Er leiert denselben Monolog beinahe unverständlich herunter, bis auf die [gesparten]  
Kraftworte, die er hervorstößt; währenddessen:)

**Garrick** (teilnahmsvoll zu Bacon).

Ist er schon lange so?

**Bacon.**

Ja — da ist nichts zu thun!

Das Beste ist, man schweigt!

**Wurm** (hat den Monolog beendet; Pause; dann):

Na!

**Garrick.**

Na und nun?

**Wurm** (zu Bacon).

Nun Bacon! Ist's jetzt klar, dass Hamlet Mediziner war?

**Bacon.**

Warum?

**Wurm** (bedeutsam).

Die medicin'schen Wörter in dem Selbstgespräche!!

**Bacon.**

Das sind gar keine!

**Wurm.**

Wie? Was denn?

**Bacon.**

Na, ist's nicht wahr?

Sie haben nicht so viel von medicinischem Gepräge!

Sie sind doch ganz gebräuchlich im alltäglich schlichten Leben.

**Wurm.**

Na, aber: Galle, Herz und Nase, Hals, Bart, Ohr!

Aas, Zunge; Auge, Kopf kommt sogar zweimal vor!

**Bacon.**

Ja, aber 's fällt doch gar nicht auf!

**Wurm.**

Das ist's ja eben.

**Bacon.**

Ja, was denn?

**Wurm.**

Nun das Eigne! (Beisette.) Gott, er ist doch schon recht alt!

**Bacon.**

Ach, weisst Du, gegen solche Gründe bin ich völlig kalt.

Nichts hat mich überzeugt. Im Gegenteil! Betracht' ich richtig

Einmal den Monolog, und scheid' ich dann, was wichtig

Von dem, was wertlos — ja, dann bäumt sich meine Streitnatur:

Der Monolog wär' medicinisch? Aber nicht die Spur!

Nicht medicinisch — nein, er ist enorm juristisch!

Behandelt teils Privatrecht, ist teils publizistisch. (Beweisend.)

Unschuldig, schuldig, blutig, kupplerisch; Mord, lügen, strafen,

Ermordung; Eigentum, Raub; Rache, Missthat, Freie, Sklaven!

Der Advokatenkniff: „Das Schauspiel sei die Schlinge,

In die den König sein Gewissen bringe!“

Kurz, meine Ansicht kriegt jetzt zwingende Gestalt:

Notar war Shakespeare selbst und Hamlet Staatsanwalt!

Garrick.

Ja, meint Ihr denn, ich hörte Euch so ruhig zu?  
Seht, ich behaupte! Nur eine Mime hat den Monolog geschrieben.  
Und wer ihn sprach, der musste uns're Schauspielkunst von Herzen  
lieben.

Wer so scharf und so tief sie hat erkannt — ach gute Ruh' —  
Der musste sie mit ganzer Seele fest umfassen,  
Den konnte sie bald nicht mehr von sich lassen.  
Und hab' ich denn nicht recht? Hat Hamlet nicht zeitlebens  
Sich toll gestellt; nicht mehr gelebt, nein nur gespielt?  
Hat nicht dabei erfahren, dass es ganz vergebens,  
Sich zu verstellen, dass man stets sich selber spielt? —  
Und gleich zieht's ihn zu jener Schauspieltruppe hin.  
Und wie ihr Meister spielt, schliesst still die Kunst sein Herze auf.  
Da fällt's ihm wie ein Leuchtstern in den zarten Sinn:  
„Das ist die Kunst! Die stürmt ein steinern' Herz im Siegeslauf!  
Das Schauspiel sei die Schlinge,  
In die den König sein Gewissen bringe!“

Der ganze Hamlet ist von Schauspielkunst so voll durchdrungen;  
Auffallend oft klingt diese Kunst im Hamlet an —  
Und grad' in diesem Werke hat sich Shakespeare aufgeschwungen  
Zum Gipfel seiner Kunst. Wie eigen kam das stets mich an!  
Und doch — er war ja selber Komödiant sein ganzes Leben;  
Und so traf er im Hamlet nur sein eignes Fleisch und Blut.  
Hier konnte er sich selbst, sein ganzes, grosses Herze geben:  
Was Hamlet klagt — im Shakespeare selbst, hat's heimlich einst  
geruht. —

Doch, um den Kern der Sache endlich nun zu packen,  
Glaubt Ihr im Ernst, dass er die Werke schuf so herrlich schön,  
Nur um ein lumpig bischen Wissenschaft hineinzusacken  
Um ihren Reiz sehr zweifelhaft uns zu erhöh'n?  
Das hiesse Bilder malen, blos um Rahmen auszufüllen;  
Ein Prunkgebäude bau'n um einer Fliege willen.  
Das heisst den Löwen wegen seiner Ohren loben;  
So wird die Nebensache recht hübsch kleinlich vorgehoben!

Und nicht nur das, noch weit viel mehr: Du siehst sogar  
Was überhaupt nicht ist! Nicht existiert. — Ach, sei nur wahr!  
Sag' selbst, ob je beim Lesen der Gedanke Dir gekommen,  
Dass irgendwo absichtlich sei Gelehrsamkeit versteckt.  
Und wenn Du Deinen Hamlet wieder 'mal zur Hand genommen  
Ob Du dann wirklich was von Medizinischem entdeckt?!  
Und wenn Du Hamlet sahst, dann hörtest nie Du schlagen  
Das Herz, das jede der Gestalten warm durchlebt?  
Dann brauchtest Du Dich nie verwund'rungsvoll zu fragen:  
„Wie kommt's nur, dass ein jeder wie natürlich lebt?  
Dass er aus einem Guss — und dennoch widerspruchsvoll in der Nähe;  
Und grade deshalb Fleisch und Blut vom Wirbel bis zur Zehe?“  
Scheint wirklich alles Dir so theoretisch,  
So logisch, so abstrakt und gar gelehrt?  
Du meinst, „nur nebenbei“ sei Shakespeare so poetisch;  
Im Grunde werde nichts als hochgeschor'ner Kram gelehrt?  
Pedantisch wäre alles auf Gelehrtheit abgezielt;  
Er hätte stets sich nur auf trockne Weisheit ausgespielt??  
Nicht in der Welt!! Beweise! Rede! — Ganz vergebens.  
Denn darin grad' ist Shakespeare einzig und allein,  
Dass er so prächtig trifft das warm Pulsierende des Lebens,  
Erstaunlich munter, frisch das ew'ge Aus und Ein!  
Das ist nicht Arbeit, nicht mühselige Gedanken —  
Das ist ein grosser Wurf von starker, fester Hand!  
Das ist die heil'ge Gabe: ohne viel zu schwanken,  
Den Menschen schaffen sicher'n Griff's aus Lehm und Sand!  
Und ganze Menschen sind's mit ungefälschtem Herz;  
So wahr erschaffen, nichts von künstlich hohlem Prunken,  
Im Trübsinn tief ergreifend — voll Humor im Scherz —  
Kurz, mit des Lebens glühend hellem Funken.  
Und grade dies! Nur dies hebt Shakespeare hoch empor.  
Nur hier strahlt seine Grösse! hell — ein leuchtend Meteor!

Wurm.

Na, lieber Garrick; 's ist ja alles gut und schön  
Nur hat's den einen Fehler, 's ist ja gar nicht wahr!

Dass der dort unsre Shakespeare-Dramen schrieb, nimmst Du für  
bar. —

Nun lass uns aber ihn bei Licht einmal beseh'n!! (Ausholend.)

Sieh Du, Du bist natürlich ein sehr tücht'ger Mann;

Doch das geht dieser — Schauspielkunst auch gar nichts an.

**Garrick.**

Ach, gegen meine Kunst gehts. Was an ihr that Dir zu leid?

Ich ahn' es wohl: es ist ihr herrlich Purpurkleid!

Du meinst, ihr rechter Anzug sei doch die Livrei!

Als Diener solle sie der Herrin Poesie die Schleppe tragen.

Warum? Weil arm wie eine Kirchenmaus sie sei,

Weil nichts sie hätte, würd' die Herrin Lebewohl ihr sagen.

**Wurm.**

Jawohl! Denn jede andre Kunst steht frei auf eignen Füßen.

**Garrick.**

Du meinst?

**Wurm.**

Gewiss! Das beste Beispiel ist doch die Skulptur!

**Garrick.**

Und gerade sie muss ans Modell so eng sich schliessen.

Was schüfe sie, entzögst Du ihr das Vorbild der Natur!

Wie ratlos würde hin und her des Meisters Hand selbst irren,

Stünd' nicht ein Weib vor ihm, schon von Natur die Venus an

Gestalt,

Die lang' er suchte, die ihm jetzt erst giebt den festen Halt.

Nun greift sein Meisel, siehst Du seinen Hammer schwirren.

Doch ängstlich klammert er sich an das Leben fest!

Wie peinlich überträgt er Arm um Arm, und Hand um Hand;

Wie er sich nicht den kleinsten Muskelzug entgehen lässt!

Und schmälst Du, dass Dein Auge schliesslich zweimal Gleiches fand?

Mit nichten! Zwar im Ganzen wiederholt das Werk das Leben:

Derselbe Leib und Kopf, kein andrer Arm, das gleiche Bein!

Und nur die Brust durchzittert ein ganz andres Leben;

Nur um die Augen lacht ein andrer, holder Schein!

Es kam nur Winziges hinzu, so dass es kaum mitzählt

Und doch: gerade das war's, was uns noch gefehlt!  
Dies Wenige macht alles aus! Sonst wär's ein Abklatsch wider  
[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) wärtig,  
Und den bringt auch der Stümper meisterlich noch fertig.  
Die Künste stehen so frei längst nicht, als Ihr denkt.  
Nehmt ihnen die Natur als Vorbild weg — und alle sterben!  
Und so muss auch der Mime um die Gunst des Dichters werben,  
Muss bei der Dichtkunst betteln, dass sie täglich Brot ihm schenkt.  
Doch glaub' mir, sie giebt längst nicht alles, was wir brauchen.  
Das, was sie giebt, sind oft doch Lebenslagen nur,  
Vom Menschen selbst, der sie durchlebt, fehlt oft jedwede Spur,  
Den muss ein jeder selbst hinein erst hauchen.  
Und jeder schafft daraus sich eine andere Gestalt,  
Die mit denselben Worten oft 'was völlig Neues spricht.  
Doch schlägt Dir nicht die Brust von schöpferischer Urgewalt —  
Die Schöpfungs-, die Gestaltungskraft giebt Dir der Dichter nicht.  
Das, was Du sprechen sollst, das giebt die Poesie,  
Doch vom Bedeutungsvollsten schweigt sie — von dem Wie!  
Da liest Du tausendmal im Buch das Wörtchen „Nein“.  
Und ein Nein gleicht aufs Haar dem andern. Doch gesprochen  
Im lebend-frischen Wort erblüht's zu tausendfält'gem Schein,  
Jauchzt hier zum Himmel, ist von Herzenskummer dort gebrochen.  
Wie Du im Zorn erzitterst, wie die Liebe blickt;  
Wie Dich die Wut entstellt, die Schwärmerei verzückt;  
Wie jede Stimmung weiss, ins Aug' ins Antlitz sich zu schleichen —  
Und dann das machtvoll-grosse Schweigen!!  
Das kann uns vordiktieren keine Schrift der Welt!  
Und mag sie's noch so säuberlich beschreiben.  
Das ist's, womit der Mime steht und fällt;  
Und dieses Reich des Schaffens muss uns bleiben.  
Hier fordert ernst und wuchtig unsre Kunst ihr Recht,  
Und sieggekrönt entschreitet stolz sie dem Gefecht. —  
Doch soll sie Dich zu ihrem Liebling nun erheben,  
So fordert unerbittlich sie Dein ganzes Leben.  
Den ganzen Leib, das ganze Herz, all unser Fühlen, Denken:

Stumm blieben unsre Werke ohne unsres Mundes Sprache;  
Sie zwingen uns in ihren Jubel, ihres Schmerzes Klage;  
Zum Sehen müssen unser Augenlicht wir ihnen schenken.  
Vieltausend Menschen schöpft aus uns der Kunst geheimes Walten,  
Und alle sind wir selbst: wir selbst sind unsere Gestalten!  
Drum, wenn der letzte Schlaf das Auge uns geschlossen,  
Dann sind unwiderbringlich unsre Werke auch zerflossen.  
Sie weilen dort, wo der weilt, der der Erde sie gegeben,  
Und stirbt er, wollen sie kein Stündchen länger leben.  
Ist das nicht Treue? ist's nicht schön?

Wurm.

Na ich — ich finde nicht.  
Der Nachwelt bleibt ja nichts!

Garrick.

Der Nachwelt! soll wohl heissen  
Der Wissenschaft mit ihrem ewig bleichen Angesicht!  
Gott Lob! Da kann sie uns die zarten Werke nicht zerreißen!  
Was sich untrennbar aneinander klammert nicht zerfetzen,  
In ihrer Schinderlust nicht alles kalt zersetzen.

Wurm.

Na, aber Garrick! So sich zu geberden,  
Wo wir doch da sind, hier wir zwei Gelehrten!

Garrick.

Ja, hab' ich denn nicht recht? Und Du —! willst Du nicht  
grade, sprich,  
Mit Worten, Du Gelehrter, feig den Helden uns erschlagen?  
Meinst Du, ein anderer würde sich's nur wagen  
Ein Heiligtum so anzutasten? Sieh, drum hass' ich Dich!!  
Ein Herz, das jauchzend alle Schönheit preist,  
Das hegt doch eine Welt von Glauben zu dem hehren Geist!  
Das blickt zu Shakespeare hoch und innig fest empor.  
Dem kommt ein Bacon wie ein Zwerg so winzig vor.  
Doch Shakespeare! Dies Genie . . .

**Shakespeare**

(steigt von der Wand herab. Wurm hält sich erschreckt an der Wand fest. Zu Garrick schelmisch drohend).

Nun, lieber Garrick, lob' mich nicht zu sehr. (Will abgehen.)  
Leb' wohl! Du siehst doch ein, ich kann nicht länger weilen.

Garrick (ihm zu- und nacheilend).

Bleib! Shakespeare! Hör' nur: Feinde lauern rings umher!  
Schlag sie zu Boden mit dem Riesenarm . . .

(Wurm macht sich aus dem Staube.)

Shakespeare (lächelnd zu Garrick).

Kein Übereilen!

Wo sind sie denn?

Garrick (lachend).

Haha! Ein Wort blos trieb ihn schon zur Flucht.

Shakespeare.

Ja so etwas zerstiebt wie hohle Seifenblasen.

Garrick.

Ja freilich wohl, vor Deines Odems Sturmeswucht! —

(Auf Baconweisend.)

Doch der dort.

Shakespeare (sieht Bacon lange an, dann)

Bacon! — Freilich führten unsre Strassen

Ja nie zusammen; und vergessen, was Du mir gethan,  
Das kann ich nicht. — Doch ewig lass uns drum nicht schmälern;  
(Streckt ihm die Hand hin)

Hier!

Garrick (legt sich ins Mittel).

Nein, noch zög're! Lass Dir alles erst erzählen . . .

Bacon (benruhigt für sich).

Ja was wohl?

Garrick.

Und es ändert sich vielleicht Dein Plan.

Bacon (zu Garrick leise).

Ach Garrick — sage lieber nichts! Ich werd's Dir danken.

Garrick.

Nein! (Bacon will ihm ein Geldstück in die Hand drücken — es fällt klirrend zu Boden. Garrick entsetzt.) Ah! (Bacon schleicht beschämt weg.)

**Shakespeare** (nachdenkend).

Er hat sich also nicht geändert. Nun denn — lassen wir  
Ihn laufen. Doch wenn ich gewusst, dass ich so schnell von hier  
Sie alle treiben würde — nichts hätt' mich gebracht zum Wanken.  
Ich hätte nicht gemuckst an meiner lieben alten Mauer;  
Vielleicht, dass ich noch manches Intressante dann gehört.

**Garrick.**

Ach wüsstest Du, wie mich der ganze Auftritt hat empört!

**Shakespeare** (halb erstaunt).

Ach nein! Mir war's ein eigener Genuss: halb süß, halb sauer! —  
Ja, Garrick, 's ist vorbei mit unsrer guten alten Zeit!  
Im Jahre neunzehnhundert ist man zu gescheidt!  
Wir werden alt, mein Garrick, kommen aus der Mode.  
Jetzt heisst's, sich aus dem Staube machen in der Zeit.  
Denn ach! wir sind erkannt in unsrer ganzen Windigkeit,  
Wir sind durchschaut —! 300 Jahr nach unserm Tode!

**Garrick** (der Ironie zustimmend).

Ja, voller Misstrau'n prüft die Welt erst jeden auf das Haar.

**Shakespeare.**

Und wie! Da wird im Mörser ihrer Wissenschaft ganz klar  
Der zweifelhafte Kautz zerstoßen erst zu feinstem Sande.  
's wird jeder Teil geprüft — verblüffend ist das Resultat.  
Da ist ein Teil, der gleicht genau dem Pulver Deiner Tante.  
Ein andres Stückchen stammt von Deinem Oheim, in der That!  
Zu jenem Fünftel bist Du Papst, zum andern Drittel Luther.  
Dies Zehntel ist Dein Vater, und das Achtel von der Mutter —  
's gab jeder der verwandtschaftlichen Liebe Dir ein kleines Stück!  
Und bleibt ein Rest, der unerklärlich, trotzdem noch zurück —  
Ganz einfach! Das ist eben „das Produkt der Zeit“,  
Ein reizender Begriff, so liebenswürdig allgemein und weit! —  
So haben sie auch mich mit kalter Hand gepackt,  
Und mir gespäht in meines Innersten geheimste Falten!

**Garrick.**

Sie meinen's! Da sie Dich in tausend Teilchen fein zerhackt.  
Zerrissen wollen sie verstehn, was stirbt, versucht man es zu spalten;

Was unzerreissbar, was so abgeschlossen, so aus einem Guss;  
Was eben, will man's fassen, stets ein Ganzes bleiben mu $\ddot{u}$ s.  
Und hat man wirklich nichts gefunden, was so ganz blos Du,  
Nur Shakespeare, grade niemand anders ist?

**Shakespeare.**

Das ists ja eben!

Aus meiner Mutter, aus dem Vater kann sich's nicht ergeben,  
Das st $\ddot{o}$ rrisch dumme Shakespeare-Pulver — und im Nu  
Behaupten sie schlankweg: grad' darum k $\ddot{o}$ nn't' ich Shakespeare  
gar nicht sein!

Frisch fahndet man auf die Familie, die zum Pulver passt —  
Und bald: Triumph! man hat sie in der Baconschen erfasst.

(Beweisend.)

Der Vater Staatsmann! Von der Mutter giebt's drei Verselein!!  
Ja die Familie hatte's Zeug! Die konnte einen Shakespeare machen!  
Aus der l $\ddot{a}$ sst Shakespeare sich erkl $\ddot{a}$ r'n — und ohne viele Sachen  
Ist's schon bewiesen: „Shakespeare ist von Bacon nur verfasst:  
Shakespeare ist Bacon! Der Beweis ist gl $\ddot{a}$ nzend jetzt gelungen!“  
Weh Dir, dass Du nicht grosse Eltern hast!!  
Auf ewig h $\ddot{a}$ lt die Welt Dich in die Niedrigkeit gezwungen.  
Denn Du bist eben nie Du selbst! in das klingt alles aus.

**Garrick.**

Und so was glauben Sie?

**Shakespeare.**

Jawohl!

**Garrick.**

Doch wenn ich mir etwas erkl $\ddot{a}$ re —

Und dieses ist doch nur Erkl $\ddot{a}$ rung — wer beweist mir denn daraus,  
Dass es nun auch in Wirklichkeit so w $\ddot{a}$ re?

**Shakespeare.**

Erkl $\ddot{a}$ rung ist der Welt Beweis! Es ist nun so einmal. —  
Und da Du nicht Du selbst, hast Du auch keinen freien Willen!  
Nur tausend Gr $\ddot{u}$ nde knechten Dich, ganz ohne Deine Wahl.  
Sie wirken rastlos auf Dich ein; hier offen, dort im Stillen.

Garrick.

Doch wenn ich nun absichtlich nichts bedenke, sondern frisch  
zugreife,

Dann hat mich eben gar kein Grund bestimmt!

Shakespeare (giebt zu bedenken).

Der Grund kommt ganz von selbst!

Garrick.

Nein, nein. Er kommt ja nicht zur Reife!

Er kommt doch erst, wenn man es will, erst wenn man vor sich  
nimmt:

„Jetzt will ich alle Gründe für und wider fein erwägen!“

Erst dann lass' ich von Gründen mich bestimmen.

Shakespeare.

Nun es sei!

Doch welcher Grund Dich überzeugt, steht Dir nicht frei,  
Der stärk're Grund ist doch von selbst dem schwächern überlegen.

Garrick.

Den schwachen Grund verstärk' ich erst! Ich zieh' ihn erst hervor!  
Den schlechten Grund, sei er auch stark, werd' ich doch nie beachten.  
Ich komme mir den Gründen gegenüber gar nicht machtlos vor!

Shakespeare.

Du bist's nun aber! (Plausibel machend.) Kannst Gesetz und Sitte stolz  
verachten,

Denn was Du thust, thust Du nicht selbst — Du willst's ja nicht!

Garrick.

Ja, legt dann da die Welt die Hände in den Schoss?

Denn alles wäre dann ja unablenkbar, zügellos.

Erträgt sie wirklich alles wie ein schwächlich schlaffer Wicht?

Shakespeare (wichtig).

Und wenn ein Hund die Tochter Dir geschändet und den Sohn  
erschlug,

Ans Herz musst Du ihn heute voller Mitleid drücken!

War er in Schuld? Er wollte nicht, er musst' es thun, ein Fluch  
Stand über ihm, dann musste er sich machtlos bücken!

Er ist unschuldig wie ein Lamm, so fleckenlos und rein.

Sein Inn'res strahlt wie zarten Flockenschnees weisser Schein.

**Garrick.**

Und gegen solchen Wahnwitz bäumt man sich nicht auf?

**Shakespeare.**

Und schlägt auch jede Lebensweisheit ihnen ins Gesicht —  
„Zum Tod mit ihr! sie lügt“ so schreien sie, „Nein, glaubt ihr nicht!“  
Und fort zu Ungeheuren rast fanatisch wild ihr Lauf.  
Vernunft, gesundes Fühlen, werfen sie in Turm und Ketten —  
So bleiben sie doch logisch! können brav ihr bischen Weltan-  
schauung retten!

**Garrick.**

Und so erklären sie die Welt?

**Shakespeare** (bejahend).

Und die Erklärung ist Beweis für sie!

**Garrick.**

Und daran glauben sie?

**Shakespeare.**

Gewiss! — Ja, 's ist doch sehr bequem!  
Benimmt sich wer als rechter Schuft — wie hat der's angenehm!  
Er hängt sich um das Mäntelchen der herrlichen Philosophie —  
Gleich fängt man an, jedwede Schuld dem Ärmsten abzuwehren.  
Ja, alle Welt bedauert ihn und sucht sein Unglück auszuwetzen.  
Im Jahre neunzehnhundert bist Du ja ein Lump mit Ehren!  
Das ist doch in der elend feigen Welt nicht hoch genug zu schätzen!

(Zusammenfassend.)

Ja ich — ganz willenlos, ein Spielball der Natur;  
Mein Wille — überhaupt kein Wille; ich — mit nichten ich —!  
Verstehe' das, wer will! Ich komme dem Geheimnis nimmer auf  
die Spur.

Ja zu dem Schlusse drängte diese Ansicht mich:  
Denk' ich nicht, denkt ein anderes für mich; selbständig denken  
Ist gar nicht denkbar, da mich fremde Gründe auch noch lenken!  
Und meiner Weltanschauung höchste Resultate wären:  
Zum Schlusse würde sie sich selbst für tot erklären. —  
Und mir, mir wär's, als schliche ich wie traumbefangen,  
Ganz willenlos, apathisch durch das Leben hin,  
Ich würd' mir selbst beweisen, dass ich gar nicht existiere, bin —

Ja, käme Dir vor solcher Weltanschauung nicht geheimes Bangen? —  
Doch die? Sonst glaubt man nichts — hier alles, still ergeben!  
Selbst dem Unglaublichsten wird duldsam sich gefügt —  
Und das begreift ich nicht! Wildfremd ist mir ein Leben,  
Das, schwärmerci-verstört, sich selber grass belügt.  
Der Kunst mit ihres Herzens stürmisch-heissem Schlag,  
Dem tritt die Welt mit bleicher Stirne, kühl entgegen.  
Ihr Hirn spürt eiskalt dem beseelten Leben nach.  
Ironisch will die Hand sie auf den Mund ihr legen:  
Was ist die Kunst? Bos Nachgeäfftes der Natur!  
Als ob sie dann nicht ewig Flick- und Machwerk bliebe;  
Stets nur 'was Halbes, starr — ein toter Körper nur!  
Mit Auge, Mund, doch blind und stumm; ein Herz — doch nichts  
von Liebe.

Das herrlich Unruhvolle der Natur lässt nie ins Bild sich legen:  
Die Farbe ist hartnäckig still, der Stein nicht zu bewegen.  
Und doch, sie müssen ja dies Unruhvolle halten, fassen —  
Da schlägt man im Verzweifeln die Natur dann tot!  
Und ihren Leichnam soll als Kunst man sich gefallen lassen!?  
Solch' totenbleiche Kunst! auch nichts von lebensfrischem Rot. —  
Und wie die Kunst; so eifert blöde alle Welt  
Der zärtlichen Natur das Leben abzutragen.  
Die schönste Rose, süß von Dufteshauch geschwellt —  
Der frostern mag're Forscher kann sie nicht ertragen:  
Die Blätter, Staubgefäße werden ausgerupft, gezählt,  
Das arme Blümchen totgeschunden und gequält;  
Warum? Man will sich die Natur erklären! Ja — und Wie?:  
Man sucht in all' die Stück- und Fetzen doch Methode rein-  
zubringen.  
Man kleistert draus ein Ding „von prächt'ger Klarheit“ sagen sie —  
Geschachtelt! Ja; langweilig! 's könnte mich zur Tollheit bringen.  
Was früher so ein herrlich-schönes Ganze war —  
Sie glauben's zu versteh'n, wenn sie's verhunzt zur leiernden Maschine.  
Dann ist's erkannt in seinem Wesen, dann ist's klar!  
Und eine Weisheitsfalte mehr durchfurcht die hochgelehrte Miene.

Acht Blumenblätter, dreizehn Staubgefäße — ja, ist dies  
Der schönen Rose wahrstes, tiefstes Bedeuten?  
Das der gepriesenen Erkenntnis Paradies,  
Mit ihrem Wald von geistig reinen Freuden?  
Heisst Das die Welt erkennen und verstehen,  
Wenn Du sie grad' unkenntlich machst, verzerrst, zerreisst?  
Wo ist denn ihr betauter Kelch? wo ihres Duftes Wehen?  
Wohin ihr rosig Hängeköpfchen allermeist?  
Die toten Fetzen sind's? O, schmähdlich hast Du mich belogen!  
Du hätt'st mir was erklärt? Um eine Rose hast Du mich betrogen!!  
Man schlachtet die Natur, reisst's Herz der Kunst aus ihrer Brust —  
Das heisst die Welt begreifen, das ist geistiges Vergnügen!  
Dem wunderweisen Menschlein ist's erhebend grosse Lust,  
Wenn um ihn weit im Kreise nichts als Leichen liegen.  
Nur abgehau'ne Köpfe, voller Blut und Schlamm und Ekel —  
Fin de siècle!  
Nur Fäulnis, Moder, wie in alter dumpfer Gruft,  
So weht erstickend des Jahrhunderts Todesluft! —  
Mit kalten Händen, stieren Auges, bleich die Wangen,  
So fingert überall die Welt umher und brennt, zu fangen,  
Was irgend ihrem Fingerhut voll harzigem Verstand  
Entgegen steht. Und kann etwas nicht packen ihre Hand,  
Liegt's nicht gleich fadenscheinig vor den Augen ihren grossen  
Geistern —  
Denn: „Weh' ihm! schlägt es tot!!! es will uns meistern“. —  
Es stürzt die Welt vor ihrer Fäuste Schlägen — doch Triumph!  
Man hat die Welt verstanden — das ist doch das Opfer wert. —  
Erstarrend stirbt die Lebensglut der Erde — doch Triumph!  
Der Mensch hat sich die Welt nun endlich doch erklärt.  
Triumph! er kennt sie — ist sie nun auch kalt und leer,  
Zerfetzt, zerrissen: öde Trümmerstätte ringsumher. —  
Kalt weht der Frost von ihren Fluren — tiefes Schauern  
Durchbebt den Leib — ach, glaube mir: ich sehne mich hinweg!  
Mit Freuden scheid' ich von der Welt, und ohne viel zu trauern;  
Sie hat mich lang genug beschmutzt, so niedrig, roh und frech.

Ich schenkte selbstlos ihr das Beste von dem bischen Leben,  
Hab' was ich hatte, bis aufs Letzte für sie hingegeben.  
Mit Herzblut hab' ich doch für sie geschrieben Tag und Nacht,  
Aus heil'ger Tiefe 's Schönste, was ich fand, emporgezwungen;  
Hab' meiner Seele zartste Frühlingsblüten ihr gebracht,  
Mit aller Kraft ihr 's Liebste meinem Herzen abgerungen.  
Was ist der Dank? Mit Höhnen hat man Vater, Mutter mir verlacht.  
Vors Thor jagt mich die Wissenschaft — Num ja, so hat sie's  
stets gemacht.

Sie kann ja nicht dem Weltgeist in die grossen Augen schauen,  
Von diesem hellen Spiegel ew'ge Wahrheit abzulesen.  
Sie hinkt den Zeiten hinterdrein. Wenn alles erst gewesen,  
Setzt sie die Brille auf (sie sieht schlecht) und mit leisem Grauen  
Sieht sie verblüfft die Dinge schon verschwinden.  
Sie kann erst nach und nach Besinnung wieder finden.  
Erst dann fischt sie im Trüben, merkt mit Lupe und mit Glas,  
Was nie und nimmer war, was nie ein offnes Auge las. —  
Jahrhunderte verrauchten erst im Strom der Zeit,  
Eh' an Homer, den greisen Sänger, sie ihr Zwergenmass gelegt;  
Eh' sie „beweisen“ konnten, dass so winzig seine Wenigkeit,  
Dass der ein Thor, der auch nur leise Zweifel noch d'ran hegt:  
„Allein hat nie Homer die Ilias und Odyssee gesungen,  
Er war nur einer von dem Gros, ein Blatt am grossen Baum!“  
Sein eig'nes Werk wird plump zum Zeugnis gegen ihn gezwungen.  
Vor ihrem Schreien hörst Du seine Götterstimme kaum —  
Was Wunder, wenn er tiefgekränkt da ganz geschwiegen!  
Und das zählt nun die schaale Welt zu ihren grössten Siegen! —  
Wie lange wird es währen, und es kommt ein rechter Fant,  
Der mit Geschrei und Tosen will den grossen Göthe 'runterreissen.  
Den Faust schleppt er heran und wird's nun aller Welt beweisen:  
Der grösste Unsinn sei's, zu glauben, dass dieselbe Hand  
Die 's zweite Tagewerk des Faust geschrieben und verfasst,  
Auch jenen tiefen Faust des ersten Tagewerks geschaffen.  
Faust muss es sein, der ihnen in die Hände drückt die Waffen,  
Um seinen Herrn zu morden — so ist ihnen er verhasst! —

Und jetzt bin ich's: Wie manches Jahr zog schon an meinem  
Grab vorbei —

Und jedes hielt ein Weichen an, wehmüt'gen Blick im Auge —  
Jetzt plötzlich wühlt man's auf, wirft 'raus mit polterndem Geschrei  
Die ruhenden Gebeine, und mit giftig kaltem Hauche  
Reisst sich ihr Mund zum Schmähen auf; was wirft man mir  
nicht vor!

Man schilt mich frech und eitel! Lügner gellt man mir ins Ohr.  
Und Hamlet, meinen Liebling, lässt man klagen gegen mich.  
Mit Höhnen und mit Lachen werfen sie mich auf die Strasse.  
Weh' Dir, wenn je Dein Erdenruhm dem ew'gen Sterne glich!!  
Nur Funseln kennt die süsse Plebs; kein kernig Wort, blos Phrase!  
Nun sei's! Ich gehe . . . .

**Garrick.**

Nein! nicht so. 's giebt sicher doch ein Mittel . . .

**Shakespeare.**

Um noch mit Anstand mich zu setzen in den Rubestand?  
Etwa mit Gnadenbrot, vielleicht mit einem Titel!?  
Und Ihr verlangt, dass ich gerührt Euch drücke Eure Hand?  
(Gross, ruhig.)

Ja Garrick, kam selbst Dir schon solcher Sinn?

Weisst Du denn nicht mehr, wer ich bin? —

(Garrick blickt beschämt zu Boden.)

Nein, nein, 's ist fest! — (Zu Garrick.) Doch Du — so gern möcht'  
ich Dir noch was schenken,

Da ich doch scheid' nun auf Nimmerwiederseh'n.

**Garrick.**

Was kannst Du mir denn wohl noch geben? Kann's mir gar  
nicht denken.

Du gabst mir doch Dein alles, Deine Werke hehr und schön!  
Wie oft hat ihrer Weihe Ernst mich aufgerichtet,  
Du hast sie unauslöschlich in die Seele mir gedichtet!  
An's Herz gewachsen sind sie mir, in's Innerste gedrungen,  
Da ruhen sie geborgen unentreissbar, felsenfest,  
Wie Kindesliebe seiner Mutter Herze hält umschlungen

Und nicht um alles auf der Erde von ihr lässt,  
Wie in der Männerbrust der Held in stiller Grösse wohnt,  
Dess Geist so hoch erhaben über all' uns andern thront;  
Der, furchtbar tief empört, still schweigt mit seinem grossen Groll  
Und uns das Herz ergreift, so edel, ernst, so wehevoll! — —

**Shakespeare.**

Hör' Garrick, komme mit.

**Garrick.**

Wohin?

**Shakespeare.**

Dorthin, wo einsam und allein,  
Sie alle hausen, die die Welt mit Schimpf und Schmach vertrieben;  
Wo jeder grosse Geist zu still ersehnter Ruh' kehrt ein;  
Wo sich die Seelen finden all' der herrlich grossen Lieben!  
Ein jeder bringt Dir da sein ganzes reiches Herz entgegen,  
Da lächelt heiter Dir ihr geistdurchdrung'nes Auge zu.  
Da wird sich's wie Erquickung in die wunde Seele legen,  
Dahin fühlst, müdes Künstlerherz, die grosse Sehnsucht doch auch Du!  
So komm'! lass heimatwärts den Blick uns heben,  
Gott selbst lud mich durch einen Himmelsboten ein:  
„Willst Du“, sprach er, „in meinem Himmel mit mir leben —  
So oft Du kommst, er soll Dir offen sein!“ — —

(Im Abgehen.)

Nun Garrick, kommst Du, oder bleibst Du hier noch Deine Frist!

**Garrick.**

Ach, Shakespeare — könnt' ich's sagen nur, wie gut, wie gross,  
Du bist!

(Beide ab.)

Pause; dann tritt Wurm auf mit Knüttel und Laterne, ängstlich umherleuchtend.)

**Wurm** (erleichtert).

Er ist wohl fort!? (Kühner.) Wahrhaftig! er ist vor mir ausgerissen!  
(Schretzend.)

Wo steckt denn dieser Schuft? wo ist denn dieser Feigling hin?  
Erst jetzt sind wir ganz gleich! Dich drückt wohl Dein Gewissen?  
Du hast wohl schon gemerkt, nun, wer und was ich bin!?  
O wärst Du hier, mein Arm voll Mannskraft, sollte Dich zermalmen.

Wo steckst Du denn? Mein Geist, er setzte bald Dich auf den Sand!

Erzitt're Lügner, weil sich doch nun endlich einer fand,  
Der ohne Memmenangst und Furcht . . .

(Geräusch; flugs bläst er seine Laterne aus und stellt sich unwillkürlich in der Stellung des Shakespearemonuments auf. Es kommen 2 Wächter von Westmünster echte, trockene Engländer, nach dem Lärm forschend.)

1. Wächter.

Nichts!

2. Wächter.

Nichts!

1. Wächter.

Dort seh' ich etwas qualmen!

2. Wächter.

Wahrhaftig ja! (Beide gehen zu Wurm, der unbeweglich bleibt.)

1. Wächter.

Ein Kerl!

2. Wächter (Wurm anredend).

Was willst Du denn? (Keine Antwort.)

1. Wächter.

Heda! verstell' Dich nicht!

(Nimmt ihm den Schlapphut vom Kopf.)

Wurm (greift ängstlich danach, aus der Rolle fallend).

Mein Hut!

2. Wächter.

Was willst Du?

Wurm.

Nun — (hervorbrechend) hier schlich sich ein ein frecher Wicht!

1. Wächter.

Wo ist er?

Wurm.

Dort.

1. Wächter.

Das ist doch Shakespeare.

**Wurm.**

Ja, er steht dort auf dem Steine:

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) **1. Wächter.**

Und den willst Du verjagen?

**Wurm.**

Ja!

**2. Wächter.**

Du Knirps!

**1. Wächter** (ruhig zum 2. Wächter mit entsprechendem Gestus).

Ich meine,

Er weiss nicht, dass hier ist Westminsterhaus!

(2. Wächter versteht; packt Wurm beim Kragen und steckt ihn im Nu hinaus.)

**1. Wächter** (trocken, im Abgehen).

Ein Griff nur — und Frau Dummheit fliegt hinaus! —

Ende.



Ende Juni erscheint:

# „Bayreuth 1896“.

Praktisches Handbuch für Festspielbesucher.

Herausgegeben von **Friedrich Wild**

unter Mitwirkung von

Dr. Richard Pohl, August Göllerich, Paul Alexander  
Wolff und H. A. Platzbecker.

Enthält u. a.:

Zwanzig Jahre Bayreuther Festspiele von *Richard Pohl*.  
Führer durch den „Ring des Nibelungen“ von *August Göllerich*.  
Biographien und Porträts der bei den Festspielen mitwirkenden  
Sänger, Sängerinnen und Dirigenten.  
Verzeichnis des sämtlichen bei den Festspielen mitwirkenden  
Personals.  
Beschreibung des Festspielhauses.  
Plan der Plätze im Festspielhaus.  
Verzeichnis der in Bayreuth stattfindenden Aufführungen  
nach Datum und Wochentag.  
Verordnungen des Verwaltungsrates der Bühnenfestspiele.  
Führer durch Bayreuth und Umgebung.  
Stadtplan von Bayreuth.  
Über Wohnung, Verpflegung und Verkehrswesen in Bayreuth.  
Ansichten von Bayreuth und Umgebung.  
Reise-Routen nach und von Bayreuth nach allen Himmels-  
richtungen nebst Eisenbahnfahrplan und -Karte.

— Preis Mk. 1,50. —

*Bestellungen auf dieses für jeden Festspielbesucher unentbehrliche  
Handbuch nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie  
die Verlagshandlung entgegen.*

**Constantin Wild's Verlag, Leipzig.**

# Die Redenden

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

(Leipziger

Konzertsaal)



# Künste

Wochenschrift für Musik und Litteratur

unter spezieller Berücksichtigung des

Leipziger Kunstlebens

herausgegeben von

**Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.**

Verantwortliche Redaktion:

für den musikalischen Teil **Heinrich Chevalley**, für den  
litterarischen Teil i. V. **Dr. Victor Schweizer.**

**Zweiter Jahrgang 1895/96.**

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis beträgt für das Vierteljahr M. 1.50, bei direkter Zusendung durch die Post M. 2.—, für das Ausland M. 2.50. Die einzelne Nummer kostet 40 Pf.

**Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes an.**

Die Zeitschrift bringt allwöchentlich in ihrem musikalischen Teile: einen Rückblick über die verfloessene Konzert- und Theaterwoche in ausführlichen Kritiken über die hervorragendsten Ereignisse des Leipziger Musiklebens, Analysen über neue Instrumental- und Vokalwerke, Biographien und Porträts bedeutender Künstler und Künstlerinnen, Besprechungen neuer Notenwerke, eine Konzerttrundschau und Novitätenliste, musikästhetische Aufsätze, Feuilletons und Notizen aus dem internationalen Kunstleben.

In ihrem litterarischen Teile enthält die Zeitschrift: Rezensionen über die Novitäten und Neueinstudierungen des Leipziger Stadttheaters, feuilletonistische und kritische Essays, kleine Novellen und lyrische Gedichte, sowie eine kritische Rundschau über die bemerkenswertesten Erscheinungen auf dem Gebiete der belletristischen Litteratur.

Eine stattliche Anzahl tüchtig-bewährter Mitarbeiter bürgt für die Trefflichkeit der Beiträge des II. Jahrgangs der „Redenden Künste“.

 **Probenummern** werden gratis und franko versendet. ———  
**! Jeder Interessent beliche zu verlangen!**

**Constantin Wild's Verlag in Leipzig.**

Druck von C. G. Böder in Leipzig.

DIE  
www.libtool.com.cn

# PROSA IN SHAKSPERES DRAMEN.

I. THEIL:

ANWENDUNG.

---

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

BEI DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

GROSSHERZOGLICH HESSISCHEN LUDWIGS-UNIVERSITÄT  
ZU GIESSEN

EINGERICHT VON

VINCENT FRANZ JANSSEN

AUS HAMBURG.



STRASSBURG.

KARL J. TRÜBNER.

1897.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

G. Otto's Hof-Buchdruckerei in Darmstadt.

Digitized by Google

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

DEM ANDENKEN

BERNHARD TEN BRINKS.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

## VORWORT.

Die vorliegende Arbeit verfolgt einen doppelten Zweck: einmal will sie eine bisher nur oberflächlich betrachtete Seite der Shakspeare'schen Kunst in ihrem Wesen und ihrer Entwicklung beleuchten; sodann will sie ein neues Mittel zur Textkritik an die Hand geben, speziell zur Feststellung der Originalfassung an metrisch zweifelhaften Stellen, zur Scheidung älterer und jüngerer Teile in Umarbeitungen und zur Erkenntnis unechter Fassungen in echten Stücken.

Wir untersuchen zuerst die Anwendung der Prosa, später den Stil. Delius schlägt im Jahrb. d. deutsch. Sh.-Ges. V 227 ff. den umgekehrten Weg ein. An diesem liegt eine Klippe, die einseitige Betrachtung aus dem Zusammenhang gerissener Stellen aus rein äusserlichen Gesichtspunkten: daran ist Delius' Versuch gescheitert. Man kann die Anwendung der Prosa nur begreifen, wenn man die prosaischen Partien im Zusammenhang des Ganzen studiert, d. h. wenn man sie mit dem Vers zusammenhält. Delius lässt den Vers fast ganz beiseit und ist daher nicht in der Lage, in einer Reihe von Einzelfällen den richtigen Aufschluss, geschweige denn eine Gesamtvorstellung von dem Shakspeare'schen Prosa-gebrauch zu geben.

Seine Bemerkungen über die verschiedenen Stilarten bedürfen auch der Berichtigung und Ergänzung; eine detaillierte Charakteristik lag nicht in seinem Plan.

Sharpe fertigt in den Transactions XXIV (1885) eine Zusammenstellung der Personen an, die in Prosa reden, und sucht auf diesem Wege einzudringen, natürlich vergebens.

Bei solchem Stand der Dinge ist es nicht zu verwundern, wenn selbst unsere hervorragendsten Shakspeare-Herausgeber bei der Beurteilung zweifelhafter Fassungen fehlgehen und an zweifellos unechten Fassungen nicht den geringsten Anstoss nehmen.

Den Grundstein zu dieser Arbeit hat ten Brink gelegt. Nachdem sie jahrelang geruht, ist der vorliegende erste Teil unter der anregenden Teilnahme der Herren Proff. Brandl und Wetz zu Ende geführt. Ihnen beiden spreche ich auch hier meinen herzlichsten Dank aus.

Eine eingehende Darstellung der verschiedenen Stilarten folgt demnächst.

Kiel, den 7. August 1897.

**Vincent Franz Janssen.**

# INHALT.

## 1. KAPITEL.

|                                                                           |               |
|---------------------------------------------------------------------------|---------------|
| ALLGEMEINE CHARAKTERISTIK DES SHAKSPERE'SCHEN<br>PROSAGEBRAUCHS . . . . . | Seite.<br>1—9 |
|---------------------------------------------------------------------------|---------------|

## 2. KAPITEL.

|                                                                                     |       |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| DER KONSEQUENTE GEBRAUCH IN DEN DRAMEN DER<br>MITTLEREN UND SPÄTEREN ZEIT . . . . . | 10—73 |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------|

|                              |    |                             |    |
|------------------------------|----|-----------------------------|----|
| Much Ado a. n. . . . .       | 10 | K. Lear . . . . .           | 51 |
| Henry V . . . . .            | 14 | Macbeth . . . . .           | 56 |
| As you like it . . . . .     | 18 | Coriolanus . . . . .        | 58 |
| Twelfth Night . . . . .      | 22 | Antony a. Cl. . . . .       | 62 |
| All's well th. e. w. . . . . | 26 | Troilus a. Cr. . . . .      | 65 |
| Measure f. M. . . . .        | 34 | Cymbeline . . . . .         | 68 |
| J. Caesar . . . . .          | 40 | The Winter's Tale . . . . . | 70 |
| Hamlet . . . . .             | 42 | The Tempest . . . . .       | 72 |
| Othello . . . . .            | 46 |                             |    |

## 3. KAPITEL.

|                                                                          |       |
|--------------------------------------------------------------------------|-------|
| DER ABWEICHENDE GEBRAUCH IN DEN JUGEND- UND<br>ÜBERGANGSDRAMEN . . . . . | 74—95 |
|--------------------------------------------------------------------------|-------|

|                                 |    |                               |    |
|---------------------------------|----|-------------------------------|----|
| Com. of Errors . . . . .        | 75 | Richard II . . . . .          | 87 |
| The two Gentlemen of V. . . . . | 76 | K. John . . . . .             | 87 |
| Love's Lab. Lost . . . . .      | 77 | Henry IV A . . . . .          | 88 |
| A Mids.-Night's Dr. . . . .     | 80 | Henry IV B . . . . .          | 90 |
| Titus Andr. . . . .             | 80 | The Merchant of V. . . . .    | 91 |
| Romeo a. J. . . . .             | 81 | The merry Wives of W. . . . . | 94 |
| Richard III. . . . .            | 86 |                               |    |

## 4. KAPITEL.

|                                               |        |
|-----------------------------------------------|--------|
| UNECHTE FASSUNGEN IN ECHTEN STÜCKEN . . . . . | 96—105 |
|-----------------------------------------------|--------|

|                                   |     |                      |     |
|-----------------------------------|-----|----------------------|-----|
| Henry VI A . . . . .              | 96  | Timon of A. . . . .  | 101 |
| Henry VI B . . . . .              | 97  | Henry VIII . . . . . | 102 |
| Henry VI C . . . . .              | 99  | Cymbeline . . . . .  | 103 |
| The Taming of the Shrew . . . . . | 100 | K. Lear . . . . .    | 104 |

# KONJEKTUREN-INDEX.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>All's I 1, 68 f. . . 26<br/>           II 1, 33 . . . 28 A. 1<br/>           III 1, 36—62 . . . 28<br/>           II 3, 291 ff. . . 29<br/>           II 3, 308 ff. . . 29<br/>           II 5, 54 ff. . . 29<br/>           III 2, 47 ff. . . 29<br/>           III 2, 65 f., 79 f.,<br/>               99 f. . . 30 A. 2<br/>           III 4, 29 . . . 31<br/>           III 6, 115—117 32<br/>           V 3, 148 f., 176 f. 33</p> <p>Ant. I 2, 135 ff., 150,<br/>               162 ff. . . 63<br/>           I 2, 203 . . . 63<br/>           II 6, 61 ff. . . 64<br/>           II 6, 84 f. . . 64<br/>           II 7, 96 . . . 63 f.</p> <p>As I 2, 228 ff. . . 19<br/>           II 4, 19. 57. 68 . . . 20 u. A. 1<br/>           II 6, 1 ff. . . 20 A. 2<br/>           III 2, 121. 132 f. . . 20<br/>           III 5, 66 ff. . . 21<br/>           V 2, 132—134 . . . 22</p> <p>Caes. I 1, 20 f. . . 40</p> <p>Cor. I 1, 47 ff. . . 58<br/>           I 1, 109 . . . 59<br/>           I 2, 7 ff. . . 59<br/>           III 3, 141 . . . 61<br/>           IV 5, 35 f. . . 61<br/>           IV 6, 139 f. . . 61<br/>           V 4, 9 f. . . 62</p> <p>Cymb. III 2, 17 . . . 69<br/>           III 5, 13 f. u. 19 f. 69<br/>           V 4, 199 . . . 70</p> <p>Gentl. IV 1, 16 ff. . . 76 A. 1<br/>           IV 3, 45 ff. . . 76 A. 1<br/>           IV 4, 51 ff. . . 76 A. 1<br/>           V 4, 86 ff. . . 76 A. 1</p> <p>Hml. III 2, 323 ff. . . 44<br/>           III 2, 391 . . . 44</p> <p>H4A III 1, 11 ff. . . 89 A. 2<br/>           III 1, 72 . . . 89 A. 2<br/>           III 3, 222 ff. . . 89 A. 3</p> <p>H4B II 1, 183 . . . 91 A. 1<br/>           IV 3, 67 ff. . . 91</p> <p>H5 III 6, 123 ff. . . 16</p> <p>H6B I 3, 3 . . . 97 A. 2</p> | <p>I 3, 36 . . . 97. A. 2<br/>           I 4, 16 . . . 98 A. 1<br/>           IV 4, 8 . . . 99 A. 1</p> <p>John III 1, 299 . . . 87 A. 2</p> <p>Lear I 4, 207 ff. . . 53<br/>           I 4, 252 ff. . . 53<br/>           I 5, 35 u. 43 f. 53<br/>           III 1, 7 ff. u. 30 ff. 105<br/>           III 7, 3 ff. . . 56<br/>           IV 1, 13 ff. . . 56<br/>           IV 3, 13 ff. . . 104</p> <p>LLL II 1, 91 ff. . . 77<br/>           V 2, 12 ff. . . 78<br/>           V 2, 724 ff. . . 79<br/>           V 2, 833 . . . 79 A. 1</p> <p>Mob. II 3, 24 f. . . 56<br/>           V 1, 16 . . . 57<br/>           V 1, 39 ff. . . 57</p> <p>Mens. I 2, 141 ff.,<br/>               178, 196 34<br/>           V 1, 282 f. . . 39</p> <p>Merch. I 1, 113 ff. . . 92 A. 1</p> <p>Mids. III 1, 178 ff. . . 80<br/>           III 2, 463 . . . 80</p> <p>Oth. II 1, 168 ff. . . 48<br/>           II 1, 179 ff. . . 48<br/>           II 3, 124 . . . 49<br/>           IV 3, 68 f. . . 50</p> <p>Rich. 2 II 2, 103 . . . 92 A. 1<br/>           V 5, 100 f. . . 87 A. 1</p> <p>Rom. II 4, 182 ff. . . 83<br/>           II 5, 22 . . . 83 A. 1<br/>           III 1, 104 ff. . . 84<br/>           III 1, 113 . . . 85</p> <p>Temp. I 1, 10 ff. . . 72</p> <p>Tit. IV 3, 83 ff. . . 80<br/>           IV 3, 95 ff. . . 81<br/>           IV 3, 113 . . . 80</p> <p>Troil. II 3, 114 . . . 65<br/>           II 3, 232 ff.,<br/>               247 ff. . . 66 u. A. 2<br/>           III 2, 65 f. . . 66<br/>           IV 2, 80—94 . . . 67<br/>           IV 5, 48 . . . 67<br/>           V 2, 19 . . . 67</p> <p>Tw. I 5, 172 ff. . . 23<br/>           III 4, 351. 359 ff. 25</p> <p>Wint. II 1, 8 . . . 70<br/>           III 2, 9 . . . 71</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

ERSTES KAPITEL.

ALLGEMEINE CHARAKTERISTIK DES PROSA-  
GEBRAUCHES.

Wenn man bei Shakspeare — mit Ausschluss der Clown-  
gespräche — Prosa und Vers zusammenhält, stellt sich heraus,  
dass weder der Inhalt einer Rede an sich noch die  
Persönlichkeit des Redenden an sich, sondern einzig  
und allein die Stimmung, in welcher die Rede gehalten  
wird, die Abfassung derselben in Prosa oder im Blank-  
vers bedingt. Witz, Grobheit, Roheit, Frivolität, Cynis-  
mus<sup>1</sup> kommen im Verse so gut zum Ausdruck wie in Prosa,  
ich verweise nur auf die lächerlichen Reden der Bürger in  
Caes. III 2, 71 ff., auf die Glossen des Enobarbus in Ant.  
III 2, 52 ff. und des Antonio in Temp. V 1, 265, auf Hot-  
spurs derben Sarkasmus in H 4 A III 1, 68 ff. und 159 ff.,  
auf die masslosen Ausdrücke, die Coriolan III 3, 120 ff.  
dem Volke gegenüber gebraucht, auf die rohen Worte der  
Gefangenwärter in Cymb. V 4, 1 ff., auf Lucios frivole An-  
sprache an Isabella in Meas. I 4, 27 ff. und auf Jagos  
cynische Rede in Oth. I 1, 88 f., sämtlich im Blankvers.  
Ebenso wenig ist der an sich völlig unpoetische, „rein sach-  
liche“<sup>2</sup> Inhalt einer Rede, wie die Darstellung des salischen  
Erbrechts durch Canterbury in H 5 I 2, 33 ff., die ziffer-

<sup>1</sup> Ein „anständiger Blankvers“ (Delius S. 262 u. 3.) ist ein Unding.

<sup>2</sup> Ein oft von Delius zur Charakteristik des Prosagebrauchs an-  
gewandter Ausdruck!

mässige Abrechnung zwischen dem König und der französischen Prinzessin in L. L. L. II 1, 129 ff., die Anordnungen zur Hochzeitsmahlzeit in Rom. IV 4 oder die realistische Beschreibung des höfischen und bürgerlichen Lebens durch Jaques in As II 7, 36 ff., ein Hindernis für die Abfassung im Blankvers. Andererseits finden wir nicht selten Reden, in denen poetische Anschauung und Pathos zum Ausdruck kommen, Schilderungen, Äusserungen der Liebe, des Hasses, der Trauer, in Prosa, so die bekannten Worte Hamlets: „What a piece of work is a man! . . .“ (II 2, 315 ff.), die gefühlvolle Darstellung der Gentlemen von der Heimkehr der Perdita und der Versöhnung zwischen den beiden Königen in Wint. V 2, die warm empfundenen Reden der Volumnia in Cor. I 3, 1 ff. (Mutterstolz), des Sebastian in Tw. II 1, 16 ff. (Bruderliebe), der Rosalind in As IV 1, 210 ff. (Mädchenliebe) und des Oliver in As I, 1, 31 ff. (Bruderhass). Endlich kommen Reden, welche die Handlung unmittelbar berühren, in prosaischer Fassung vor, ich erinnere z. B. an die Scene, in welcher Othello mit der Führung im bevorstehenden Kriege betraut wird (I 3, 221 ff.), an den Abschied Cornwalls von Edmund und Goneril in Lear III 7, 1 ff., an die Gespräche zwischen Jago und Roderigo in Oth. I 3, II 1 und IV 2, zwischen Oliver und Charles in As I 1 und zwischen Don John und seinen Kumpanen in Ado I 3, 48 ff. u. ö.

Niedrigstehende, wie Dicner, Soldaten, Matrosen, Schäfer und die römischen Plebejer, sprechen gelegentlich im Blankvers, Hochstehende bedienen sich nicht selten der Prosa: „Stellung und Gesittung“<sup>1</sup> spielen gar keine Rolle.

Es kommt alles auf die Situation, auf die Stimmung an, in welcher die Reden vorgetragen werden. Wenn die Stimmung gehoben ist, wenn ein leidenschaftliches Gefühl im Vordergrund steht und zu freiem, kräftigem Ausdruck gelangt, so steht Blankvers; wenn die Stimmung nüchtern ist, wenn der Verstand über-

<sup>1</sup> Vgl. Delius zu Temp. I 1: „der ihrer Stellung und Gesittung entsprechende Blankvers“ (S. 252). So spricht er bei Matrosen, Soldaten u. s. w. von „standesgemässer“ Prosa!

wiegt,<sup>1</sup> wenn das leidenschaftliche Gefühl zurückweicht, unterdrückt wird oder das Mass überschreitet, so steht Prosa.

Die Stimmung kann unter der Einwirkung der Musik, der Natur (auch der kindlichen) u. dgl. gehoben sein, wie in Ado II 3, 39 ff., Merch. V 1, 69 ff. (Musik), Rich. 2 III 4, 29 ff. (Gärtner), II 6 C III 1 (Jäger), Wint. II 1, 2 ff. und Macb. IV 2, 30 ff. (kindliche Naïvetät). Von solchen Szenen abgesehen, bedeutet der Blankvers stets Handlung, Fortschritt (Kampf), die Prosa Stillstand, Ruhe (Zuwarten).

Die Prosa findet sich dementsprechend in folgenden Fällen:

- 1) in rein witziger Stimmung,
- 2) in humoristischer Stimmung,
- 3) bei pathetischen Schilderungen und Reflexionen, welche von Nebenpersonen unter sich oder zwischen Hauptpersonen und unbeteiligten Nebenpersonen ausgetauscht werden,
- 4) bei rein formellen Ansprachen,
- 5) bei verstandesmässigen Reden nüchtern gestimmter Personen,
- 6) beim Sarkasmus,
- 7) beim Stumpfsinn (Apathie, gelegentlich mit Ekel gemischt),
- 8) beim Wahnsinn,
- 9) beim Uebermass der Leidenschaft (trance, madness),
- 10) bei Reden — meist Botschaften —, die nur technischen Zwecken (Scenenwechsel, Gesprächswechsel) dienen,
- 11) bei Verlesung von Schriftstücken,
- 12) bei der Schulmeisterei.

Fassen wir diese Fälle näher in's Auge.

1. Die Witzprosa wird von Gebildeten und Ungebildeten

---

<sup>1</sup> Wie bei Don John in Ado und Oliver in As fast durchweg. Die Nüchternheit haftet ihnen an wie Falstaff und den Clowns.

gesprochen. Sie ist die alleinige Redeform bei den Clowns<sup>1</sup> und den clownartigen Personen aus dem Volke, d. h. bei solchen, die ausschliesslich zur Belustigung dienen. Hierzu gehören natürlich nicht die römischen Plebejer, auch nicht Soldaten, Gefangenaufseher, Schiffer od. dgl. Diese alle reden, wenn sie mit der Handlung in direkte Berührung kommen und daran ernstlich Teil nehmen, im Blankvers, so die Soldaten in Ant. IV 3 und Cor. V 2, die Gefängniswärter in Cymb. V 4, 1 ff. und Wint. II 2 und die Seeleute in Temp. V 1, 221 ff., Wint. III 3 und Oth. I 3.

Bei den Gebildeten muss man zwischen dem „reinen Witz“ (in Prosa) und dem „Scherz mit ernstem Hintergrund“ (im Blankvers) unterscheiden. Der erstere berührt das Aeussere der Dinge, das Unwesentliche, der letztere das Innere, das Wesentliche. Rein witzig sind die Glossen des Sebastian und Antonio in Temp. II 1, 12 ff., des Nestor in Troil. II 3, 98 ff. und 171, auch 219 ff., des Enobarbus in Ant. II 1, 65 f. und 103 ff.<sup>2</sup>; tiefere Bedeutung haben die scherzhaften Bemerkungen derselben Männer in Temp. V 1, 264 ff. (gehobene Stimmung), Troil. II 3, 210 (Triumph) und Ant. III 2, 51 ff. (Freundschaft, Politik)<sup>3</sup>.

Wenn Gebildete sich mit Clowns unterhalten, giebt die nüchterne Stimmung der Letzteren gewöhnlich den Ton an. So reden nicht nur Lear und Hamlet mit den Clowns, auf ihre Bemerkungen eingehend, in Prosa, sondern auch Cassio und Desdemona tragen dem Clown (III 1 und III 4) ihre Anliegen in Prosa vor. Cleopatra scheint allerdings von den Spässen des Erlösung bringenden Bauern kaum berührt zu werden.

Die Witzprosa findet sich in Einzelbemerkungen (Glossen), in Debatten und in Erzählungen. Hierher rechnen wir auch die Falstaff'sche Prosa, weil Falstaff kein Held, sondern

---

<sup>1</sup> Nur bei dem Clown in Wint. IV 4 findet sich einmal echtes Pathos.

<sup>2</sup> Ähnlich Oth. IV 3, 71 ff. (Emilia).

<sup>3</sup> Vgl. noch Tit. IV 2, 62 und 73.

höherer Clown ist und seine Reden eine rein lächerliche Bedeutung haben.

2. Die „humoristische Prosa“ setzt ein leidenschaftliches Empfinden voraus, welches vor der eigenen Kritik<sup>1</sup> in den Hintergrund gewichen ist. Dieser „höhere“ Humor wird stets in Prosa zum Ausdruck gebracht, wenn er im Vordergrund steht und die Stimmung beherrscht, so in Cor. II 1, 107 ff. (Menenius gegenüber den Frauen), in H 5 V 2, 104 ff. (der König gegenüber der französischen Prinzessin), in Lear I 4, 11 ff. (Kent als Diener) und in den Reden der Rosalind (As), der Beatrice und des Benedick (Ado) fast durchweg. In leidenschaftlich bewegten Szenen hingegen erhält der Humor eine pathetische Beimischung und erscheint im Blankvers, z. B. bei Menenius in derselben Scene 200 ff., bei Benedick Ado V 4, 20 ff. und bei Enobarbus Ant. II 6, 73 ff.

Die Monologe der Humoristen sind metrisch oder unmetrisch, je nachdem das tiefere Gefühl zum unmittelbaren Ausdruck gelangt oder eine nüchtern-humoristische Betrachtungsweise vorherrscht. Vgl. die Monologe, die Benedick (Ado II 3, 228 ff.) und Beatrice (III 1, 107 ff.) in gleicher Situation halten.

3. Wenden wir uns der ersten Rede zu, so kommen zunächst die pathetischen Gespräche beschaulichen Charakters in Betracht. Entweder sind beide redenden Personen uninteressirt, oder doch eine derselben ist völlig unbeteiligt und passiv, so dass eine leidenschaftliche Auseinandersetzung nicht entsteht. Ersteres ist der Fall in Wint. V 2, All's IV 3, Meas. III 2, 244 ff. und in den Eingangsszenen (I 1) zu All's, Lear und Wint., ferner in den Unterredungen, welche Fragen von allgemeiner, nicht persönlicher Bedeutung<sup>2</sup> zum Gegenstande haben, wie Meas. III 2, 235 ff. und Cymb. I 4, 58 ff.; letzteres findet sich in As I 1 (Adam passiv im Gegensatz zu II 3) und in Tw. II 1 (der Capitän passiv im Gegensatz

---

<sup>1</sup> „Vor der ästhetischen Anschauung“ sagt ten Brink, vgl. S. 125 in seinen Shakspeare-Vorlesungen.

<sup>2</sup> Nur scheinbar allgemein ist die Bedeutung von Troil. III 3, 102 ff., As II 7, 139 ff. u. ä.

zu III 3). Hierher können auch die Scenen gestellt werden, in denen Väter oder Mütter über die Liebesangelegenheiten ihrer Kinder Mitteilungen empfangen, welche sie nicht in Wallung versetzen, sei es, dass dieselben nichts wesentlich Neues enthalten (so in All's I 3, 102 ff. und Wint. III 2, 28 ff.), oder dass sie noch der Bestätigung bedürfen (Ado I 2, 4 ff.)

4. Rein formelle Ansprachen, d. h. solche, welche ohne Erregung vorgebracht werden und keinen Bestandteil leidenschaftlicher Verhandlungen bilden, sind die höflichen Begrüssungen zwischen Personen, die sich gleichgültig gegenüberstehen, wie Leonato und Don Pedro in Ado I 1, 96, Bertram und Helena in All's I 1, 84 ff., Menas und Enobarbus in Ant. II 6, 85 ff. und der Römer und der Volsker in Cor. IV 3, 1 ff., ferner die Kundmachungen, die sich auf bereits bekannte Dinge beziehen, die mithin weder beim Redenden noch beim Angeredeten Erregung hervorrufen, wie diejenigen des Exeter in H 5 II 2, 145 ff. und des „Officer“ in Wint. III 2, 9 f.<sup>1</sup> Anders die Proklamationen des Herolds in Lear V 3, 119 ff. und des Marschalls in R 2 I 3, 11 ff., welche die Verhandlung vor dem Zweikampf persönlich leiten (vgl. den Officer in Wint. III 2, 125 ff.), sowie des Herolds in Cor. II 1, 179 ff., welcher (wie ein Bote) Neues meldet und seinem Empfinden lebhaften Ausdruck verleiht. — Auch die geistlichen Ansprachen in Ado IV 1, 4 ff. und Meas. IV 3, 53 ff. gehören hierher.

5. Diesen mehr oder weniger pathetisch gehaltenen Reden stehen die pathosfreien, rein verstandesmässigen Beratungen völlig nüchtern gestimmter Personen gegenüber. Die nüchterne Stimmung kann im Charakter oder in der augenblicklichen Situation beruhen. Grundnüchterne Personen sind Roderigo, Don John und Oliver. Vgl. ihre Beratungen mit Jago (Oth. I 3, 302 ff. u. ö.), mit Borachio (Ado I 3 und II 2) und mit Charles (As I 1). Vorübergehend nüchtern<sup>2</sup> verhalten sich z. B. Regan und Goneril in

<sup>1</sup> Ähnlich ist das Gepräge von Oth. I 3, 221 ff.

<sup>2</sup> Unter diesem Gesichtspunkte findet der plötzliche Übergang zu Prosa in Tw. II 4, 8 seine Erklärung.

Lear I 1, 286 ff. (zuwartend), Cornwall in Lear III 5 und III 7, 1 ff., der König in H 5 III 6, 102 – 120, Claudio in Ado III 2, 91 ff.,<sup>1</sup> der Kerkermeister in Meas. IV 2, 132 ff. und Isabella in Meas. III 1, 200 ff. Nicht scharf zu trennen sind die unter 7 angeführten Fälle; auch die zweite Serie von 3 steht nahe.

6. Eine nüchterne Stimmung herrscht auch in der sarkastischen Prosa vor; denn diese bezieht sich nur auf Gegenstände, die der Redende für bedeutungslos hält und verspottet, ohne in Wallung zu geraten. So Hotspur im Hinblick auf den zaghaften schottischen Fürsten, der ihm absagt, H 4 A II 3, 1 ff., Kent gegenüber Oswald Lear II 2, 15 ff., Menenius in seiner Rede an die Schildwache Cor. V 2, 108 ff. und Sebastian und Antonio gegenüber dem Bootsmeister Temp. I 1, 43 ff. Dagegen ist Coriolans Spott über die Plebejer mit tiefer Erregung verknüpft und dementsprechend im Blankvers zum Ausdruck gebracht. Die „ausgesuchte Grobheit“, welche Delius in seinen Bemerkungen zu Lear II 2 und H 4 A II 3 als Grund der Prosa bezeichnet, ist nicht derber als diejenige Antonios in seiner Rede an Claudio und Pedro in Ado V 1, 91 (Blankvers!): Antonios „milksoop“ hält Hotspurs „dish of skim milk“ die Wage! Der Unterschied liegt in der Qualität des Angegriffenen. Vgl. unten die Bemerkung zu Lear II 2.

7. Den höchsten Grad der Leidenschaftslosigkeit oder Nüchternheit finden wir in der Sprache des gelegentlich mit Ekel gepaarten Stumpfsinns. In solcher Verfassung befindet sich Hamlet V 2, 218 ff. und scheinbar auch II 2, 304 ff.<sup>2</sup> In völliger Apathie redet Othello IV 1, 178 ff. („My heart is turned to stone“) und Cassio II 3, 259 ff.<sup>3</sup>; beide sind in dem Zustande der Nüchternheit, welcher dem Rausche, dem physischen und dem seelischen, folgt. Die Leidenschaft ist verfliegen, der Wille ist schlaff; aber der Geist ist klar, die Gedanken sind geordnet.

---

<sup>1</sup> Vgl. Gloucester in Lear I 2, 112 ff.

<sup>2</sup> Menenius' Apathie in Cor. V 4 ist mit Humor, Ajax' in Troil. II 3 mit Sarkasmus gemischt.

<sup>3</sup> Vgl. Gloucester Lear I 2. An beiden Stellen Empfindung des Ekels.

8. Die Prosa des Wahnsinns hat ihren Grund ebenfalls in dem nüchternen Gehalt, keineswegs in dem „Wahnsinn“, wie Delius sagt. Lear geht auch im Wahnsinn zum Vers über, wenn das königliche oder väterliche Gefühl in ihm aufflackert und sich auf einen festen Punkt concentriert. Gegen den Schluss spricht Lear gefühlvoll wie ein Kind und im Blankvers wie Macduffs Sohn *Mc. IV 2, 32 ff.* und Mamillius *Wint. II 1, 3 ff.* (s. oben S. 3). — Ähnlich Titus Andronicus *Tit. IV 3.*

9. Wie die Verwirrung des Verstandes, so ist auch die Verwirrung des Gefühls im Übermass der Leidenschaft für den Ausdruck im Blankvers ungeeignet. In einem derartigen Zustande treffen wir *Othello IV 1, 35 ff.*, die Plebejer *Caes. III 2, 152 ff.* und *Cor. I 1*, die Bootsleute *Temp I 1* und vielleicht auch *Troilus III 2, 57.*

10. Der Prosagebrauch erstreckt sich folgerichtig auch auf Reden, die, für die Handlung belanglos und ohne Erregung vorgetragen und aufgenommen, lediglich technischen Zwecken dienen, sei es, dass sie einen Scenenwechsel begründen, wie die gleichlautenden Meldungen der Ursula und des Boten *Ado III 4, 95 und 5, 59* (vgl. *Ado III 4, 1 ff.* und *V 2, 97 ff.*), die Mitteilungen des Burschen *Troil. I 2, 297 ff.* und *III 2, 1 ff.* und die Worte, die Lear und Kent wechseln *I 5<sup>1</sup>*, sei es, dass sie ein neues Gespräch vermitteln, wie die Botschaft in *H 5 III 7, 135* und vielleicht auch diejenige in *Meas. IV 2, 105.*

11. Nach alledem versteht es sich von selbst, dass Briefe, auch solche, welche tiefes Gefühl enthalten (wie *Macbeths Mc. I 5*), vollends Dokumente, Urkunden u. dgl., in Prosa abgefasst sind. Ausgenommen sind natürlich lyrische Ergüsse in Briefform.

Werden aber Briefe nicht abgelesen, sondern frei aus dem Gedächtnis citiert, so erscheinen sie, wie alle in Vers-

---

<sup>1</sup> Vgl. die Einladungen zur Mahlzeit bei *Escalus Meas. II 1, 292* (in Prosa), bei *Caesar II 2, 126*, bei *Menenius Cor. IV 2, 49* (in pathetischem Vers) und bei *Cassius Caes. I 2, 292* (in *Cassius* Prosaton).

reden citierten Aussprüche (s. u. II 5 III 6) — gewissermassen zum Erlebnis werdend — im Blankvers, so Troil. III 3, 96 ff., Cor. I 2, 9 ff. und Cymb. III 2, 17 ff.

12. In schulmeisterlich-nüchternem Tone redet Falstaff, den König nachahmend, H 4 A II 4, 440 ff. Die Reden des Oberrichters in H 4 B sind anders zu beurteilen.

In allen diesen Fällen kommt einunddasselbe Prinzip — „Blankvers = leidenschaftliche Bewegung, Prosa = nüchternes Abwarten“ — zum Ausdruck.

Konsequent durchgeführt ist dasselbe indessen erst in den Dramen der mittleren und späteren Zeit, etwa seit 1598. In den früher abgefassten Stücken ist die Prosa viel spärlicher und ohne Konsequenz angewendet, in den Jugendstücken fast auf die Witzprosa beschränkt.<sup>1</sup>

Wir betrachten zunächst die Dramen, in denen die Prosa zur vollen Entwicklung gelangt ist, und weisen in ihnen die genau durchgeführte Übereinstimmung zwischen Redeform und Stimmung nach, wobei die zahlreichen Fälle von Witzprosa, welche keine Schwierigkeit bieten, füglich übergangen werden können.

In zweifelhaften Fällen können ausser der Metrik (vgl. Königs Darstellung in QuFo. LXI) nur Parallelstellen entscheiden, nicht die ältesten Ausgaben (Ff und Qq), welche oft sinnlos Vers statt Prosa und Prosa statt Vers drucken.

---

<sup>1</sup> Die Vorliebe des jugendlichen Dichters für den erst kurz vor seinem Hervortreten (1586) auf der Volksbühne eingeführten Blankvers ist ebenso erklärlich wie das Bestreben des älteren, die verschiedenen Grade der menschlichen Leidenschaft scharf zu sondern und wie im Redeinhalt, so auch in der Redeform zum klaren Ausdruck zu bringen.

ZWEITES KAPITEL.

DIE DRAMEN DER MITTLEREN UND SPÄTEREN  
ZEIT

(etwa seit 1598).

---

Im J. 1598 schrieb Shakspeare aller Wahrscheinlichkeit nach<sup>1</sup> die Dramen Henry V und Much Ado about nothing, in welchen zuerst pathetische Prosa vorkommt. Während die anderen Prosaarten schon in den früheren Dramen mit zunehmender Neigung angewendet werden, fehlt diese noch völlig. Wir beginnen also unsere Betrachtung mit diesen Stücken und setzen „Much Ado“ wegen des ausserordentlich mannigfaltigen Prosagebrauchs, den es aufweist, an die Spitze.

MUCH ADO ABOUT NOTHING.

I, 1.

Das Gespräch Leonatos mit dem Boten trägt einen ebenso nüchternen Charakter wie seine Unterhaltung mit den bald auftretenden Gästen, mit denen er zunächst nur auf einem Höflichkeitsfusse steht und auch bleibt. Vgl. Wint. I 2, 1 ff., wo Polixenes' Abschiedsrede zu einer leidenschaftlichen Verhandlung führt.

Während Benedick und Beatrice ein „skirmish of wit“ ausfechten, verliebt sich Claudio in Hero. Er gelangt aber erst in dem tête-à-tête mit Pedro 292 ff. zum freien Ausdruck

<sup>1</sup> Vgl. Brandl Shakspeare S. 102 und 124.

seines Gefühls (bl. v.); dem Spötter Benedick gegenüber (163 ff.) kann er nur in Prosa reden.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

I, 2.

Nüchterne Stimmung: Leonato trifft Vorbereitungen zum Maskenfest. Durch Antonios Mitteilung von der Belauschung des Pedro wird er nicht in Wallung versetzt, er wartet ruhig ab (24!). Alles in Prosa. Ebenso inaktiv ist die Unterhaltung zwischen der Countess und dem Steward in All's I 3, 102 ff. und diejenige zwischen Polixenes und Camillo Wint. III 2, 28 ff. Überall ein Stillstand der Handlung. Vgl. noch Lear I 1, 286 ff. und I 4, 54 ff.

I, 3.

Don John, eine verbissene, nüchterne Natur, einer freien, kräftigen leidenschaftlichen Bewegung nicht fähig (in diesem Sinne „inaktiv“), ähnlich wie Oliver in As, redet, wo er im Vordergrund steht, durchweg in rein verstandesmäßiger Prosa.

II, 1.

Leonato erwartet seine Gäste. Gespräch mit den Damen über das Heiraten, von Beatricens Witz beherrscht (cfr. 53 und 69 f.), in Prosa. Die Reden der Maskierten in derselben Form. — Claudio wird von dem verleumderischen John als Benedick angeredet und bleibt in Prosa, macht erst in dem dann folgenden Monolog (bl. v.) seinem gepressten Herzen Luft. Benedick gegenüber dieselbe Prosa wie I 1, 163 ff. 298 ff. Aufklärung und Verlobung. Die leidenschaftliche Erregung der zunächst Beteiligten wird durch Pedros und Beatricens Scherze gedämpft, daher Prosa: Scherz und Spott stehen im Vordergrund. Ebenso 355 ff.

II, 2.

Don John wie I 3, s. da.

II, 3.

Don Pedro, Claudio und Leonato finden sich ein, um Benedick in die Falle zu locken. Zunächst — im Genusse der Abendstille und im Hinblick auf einen musikalischen Vortrag von Balthasar — ernste, gefühlvolle Unterredung im

bl. v., die durch die eingestreuten Wortspiele von ihrem Charakter nichts einbüsst. Vgl. den musikalischen Sinn Lorenzos Merch. V 1, 70 ff. und Orsinos Tw. I 1, 1 ff. und II 4, 1 ff. Die kritischen Bemerkungen nach dem Vortrag in nüchterner Prosasprache, cfr. As II 5, 9 ff.

92 ff. Die drei Verbündeten unterhalten sich in der Nähe des lauschenden Benedick über Beatrice, die an ihrer wahn-sinnigen Liebe zu Benedick wahrscheinlich zu Grunde gehen werde, und bringen, um B. zu überzeugen, viele Einzelheiten vor. Sie reden ohne tieferes persönliches Gefühl, nüchtern referierend, zum Schluss ironisch. Ganz anders die Damen, welche Beatrice täuschen (III 1). Diese bringen nicht That-sachen, sondern Gefühle vor, sie verurteilen Beatrice, ihren Hochmut im allgemeinen und besonders solchem Manne gegen-über. Hier ist nur bl. v., dort nur Prosa am Platze. Die Betrogenen sprechen in ihren dann folgenden Monologen die Sprache ihrer Betrüger, Benedick nüchtern-verstandesmäßig in Prosa, Beatrice gefühlvoll im bl. v.

III, 1.

Siehe unter II 3.

III, 2.

Auf den Scherz, den Pedro und Claudio mit dem melancholischen Benedick treiben, folgt bitterer Ernst: Don John verleumdet Hero. Claudio ist weder ein Othello (cfr. Oth. III 3, 410 ff.) noch ein Leontes (cfr. Wint. I 2), er gerät nicht in leidenschaftliche Wallung, und Don Johns kalt berechnender Verstand beherrscht die Stimmung. In den letzten kleinmütigen Exklamationen wird die Rede rhythmisch (schwerlich metrisch, vgl. Gloucester Lear I 2, 80 ff.).

III, 3.

Borachio und Conrade unterhalten sich in bester Laune über den an Claudio verübten Betrug und werden von den komisch gezeichneten Konstablern verhaftet (Prosa).

III, 4.

Die Damen unter sich. 1—5 und 95 ff. ernsthaft, aber bedeutungslos, das übrige scherzhaft.

III, 5.

Komik der Konstabler. 59 ff. wie III 4, 95 ff. Dazu s. S. 8.

IV, 1.

Altarscene. Trauungsformalität in Prosa. Claudio verbirgt hinter bitteren Scherzworten (Prosa) sein eigentliches Empfinden bis 24. In der dann zum Ausbruch kommenden leidenschaftlichen Erregung sprechen auch die Humoristen mit einander (145 ff.) und Don John (68, 96 ff.) ausnahmsweise im bl. verse.

257 ff.: Beatricens tiefes Mitgefühl macht in dem tête-à-tête mit Benedick, der ganz von Liebesgedanken erfüllt ist, einer nüchternen Betrachtungsweise Platz, an welcher der Schalk in ihr keinen geringen Anteil hat. Der Gedanke an einen Zweikampf zwischen Benedick und Claudio ist natürlich nicht ernst zu nehmen; sie will nur eine Probe von der Mannhaftigkeit ihres Geliebten haben. Benedick geht ihr zu Liebe darauf ein, bleibt aber zurückhaltend und vermag auch nachher Claudio gegenüber (V 1, 146 ff.) keinen leidenschaftlichen Ton anzuschlagen.

IV, 2.

Wie III, 5.

V, 1.

Leidenschaftliche Auseinandersetzung zwischen Leonato und seinen Gästen im bl. v. Vgl. S. 7. Über das Zusammentreffen der letzteren mit Benedick s. zu IV, 1. Die Komik der dann auftretenden Konstabler wirkt ernüchternd auf den reuigen Borachio und bedingt die prosaische Abfassung seines Geständnisses 236 ff. Ähnlich wirkt die Anwesenheit und Beteiligung der Schildwache auf Menenius' Rede an Coriolan Cor. V 2, 65 ff. — Nachdem das tiefe Gefühl 252 ff. zum freien Ausdruck gelangt und der Vers an die Stelle der Prosa getreten ist, redet auch Borachio im bl. verse (255 in Globe Ed. falsch gedruckt).

V, 2.

Auch hier verbirgt Beatrice Benedick gegenüber ihr tiefes Empfinden hinter Witzworten. Die Nachricht, mit

der Ursula diese heitere Gesellschaft überrascht, aber nicht umstimmt, ist in Prosa abgefasst (S. 8). Vgl. Tw. I 5, 107 Marias Botschaft. Anders V 4, 127 f.!

V, 3 und 4.

Gehobene Stimmung, freier, kräftiger Gefühlsausdruck (im bl. verse), zum Teil scherzhaft formuliert (V 4, 18 ff. Benedick und Leonato). Die Schlussverhandlung zwischen den Humoristen 72 ff., in der beide ihre Liebe leugnen, würde ihren Eindruck verfehlen, wenn sie in Prosa abgefasst wäre: in dem gefühlvollen Ton liegt das Komische! Durch Claudios und Heros Gegenbeweise gezwungen, ihre Rolle aufzugeben, kehren sie, indem sie sich in die Arme fallen, zur gewohnten Scherzprosa zurück, welche nunmehr, ungeachtet der Botschaft von Don Johns Verhaftung, bis zum Schluss beibehalten wird.

---

## KING HENRY V.

I, 1 und 2.

Gegenstand des dichterischen Pathos sind hier, wie in allen Histories, die Angelegenheiten des Staates; diese werden durchweg im bl. verse verhandelt, einerlei ob sie, für sich genommen, dramatischen Charakter haben oder nicht, mithin auch Canterburys ausführliche Darlegung des salischen Erbgesetzes I 2, 33 ff.

II, 1.

Die komischen Figuren Nym, Bardolph, Hostess und Boy reden stets in Prosa, Pistol schwadronirt in Jamben.

II, 2.

Wie I, 1. Exeters Worte 145 ff. I arrest thee u. s. w. sind nicht Teil der Verhandlung, sondern reine Formalität (Stillstand der Handlung). Anders die Worte des Herolds in Lear V 3, 119 ff. Der Herold vermittelt die Verhandlung wie ein Bote, Exeter redet wie eine Urkunde. Vgl. unt. zu Wint. III 2, 9 f. und 125 ff.

II, 3 wie II, 1.

www.libtoll.com.cn  
II, 4 }  
III, 1 } wie I, 1.

III, 2.

Fluellen, Macmorris und Jamy sind gleichfalls komisch gezeichnet, ihre dialektisch gefärbten Reden sind durchweg in Prosa abgefasst, in der auch Gower zu ihnen spricht, da ihre Komik die Stimmung beherrscht. 21/22 scheint ein Vers zu sein; hier ist keine komische Wirkung beabsichtigt.

III, 3 und 5 wie I, 1.

III, 4.

Katharine erhält von Alice den ersten Unterricht im Englischen, natürlich in Prosa.

III, 6.

Wie III, 2. Gowers ernst vorgetragene Worte 70 ff., mit denen er Leute von Pistols Schlag charakterisiert und verurteilt, sind nur in Prosa möglich, weil es sich um keine Herzensangelegenheit Gowers handelt. Anders Jaques' (im bl. verse abgefasste) Charakteristiken in As II 7, 36 ff. Vgl. noch V 1, 73 ff.

Das Pathos des V. 93 auftretenden Königs wird durch Fluellens unfreiwillige Komik gedämpft (102 Prosa, vgl. ob. zu Ado V 1, 236 ff.), und ohne leidenschaftliche Erregung, wenn auch bitterernst, redet er mit dem wackeren Offizier über die Verwerflichkeit solcher Leute wie Bardolph. Die Worte „we give express charge . . .“ sind mithin nicht als Armeebefehl aufzufassen (wie IV 8, 119 ff.), sondern privatim an Fl. gerichtet. Diese Scene bildet eine Ruhepause. Das Verhalten der englischen Soldaten im Felde ist keine Staatsangelegenheit. Vgl. noch unt. V 2.

Montjoy führt, indem er die Botschaft des französischen Königs überbringt (125 ff.) — anders als der Gesandte I 2, 246 ff. — die Ausdrücke seines Herrn wörtlich an; aber nicht in diesem Umstande ist die prosaische Fassung begründet — Citate finden sich oft im Vers, z. B. As II 7, 18 ff., H 6 C IV 1, 93 ff., Troil. II 2, 3 ff. und Cor. I 2, 9 ff. —, viel-

mehr in der durchaus nüchternen, leidenschaftslosen Stimmung, aus welcher diese Botschaft geflossen. Der französische König sieht mit Verachtung auf „Harry“ herab; er hätte ihn vernichten können, aber er will Gnade für Recht ergehen lassen und zufrieden sein, wenn Harry sich und sein Königreich ihm zu Füßen legt. In ähnlichem Tone wird Henry (nach Falstaffs Darstellung) von seinem Vater geschulmeistert, H 4 A II 4, 440 ff<sup>1</sup>. Vgl. die Botschaft IV 3, 79 ff. im bl. verse. — Die vor und nach jenem Citat („Though . . . pronounced“) gesprochenen Worte sind natürlich metrisch zu fassen.

### III, 7.

Frivole Witzprosa der französischen Herren. Die Botschaft 135 ff. ist ohne Bedeutung, vermittelt nur ein neues Gespräch, daher in Prosa (vgl. IV 2, 14). 168 f. Knittelverse.

### IV, 1.

Der König muss, als gentleman verkleidet, das leidenschaftliche Empfinden verbergen und sich auch in seinen ernstesten Reflexionen William und Bates gegenüber 104 ff. der nüchternen Prosasprache bedienen, ebenso wie der verkleidete Herzog in Meas. III 2, 235 ff. Escalus gegenüber. Mit Unrecht sagt Delius: „Der König muss sich im Verkehr mit den Soldaten ihrer Redeweise (!) anbequemen“. Soldaten sprechen unter einander keineswegs stets in Prosa, s. z. B. Ant. IV 3. Das Gespräch 87 ff. ist prosaisch abgefasst, weil eine ruhige, nüchterne Betrachtungsweise vorherrscht. Dasselbe gilt für die Reden 219 ff.; ein quarrel zwischen zwei englischen Soldaten ist nicht Gegenstand des leidenschaftlichen Empfindens. So redet der König IV 7, 125 ff. und IV 8, 25 und 41/2 auch unverkleidet mit den Soldaten über diesen Gegenstand in Prosa.

---

<sup>1</sup> Delius begründet die Prosa mit dem „rein geschäftlichen Charakter“ des Vortrags. Diese Erklärung erweist sich im Hinblick auf I, 2, 246 ff. und IV 3, 79 ff. u. 84 ff. als falsch. Vgl. noch Lear V 3, 119 ff. u. Wint. III 2, 125 ff.

IV, 2, 3, 5, 6.

Volles Pathos, bl. verse. S. I, 1.

IV, 7 und 8.

Gower und Fluellen in gewohnter Prosa. Der König, durch seinen Sieg in gehobene Stimmung versetzt, behält auch Fluellen gegenüber den Vers bei: IV 7, 100, 109 f., 116; 8, 124/25. Im Gegensatz dazu bespricht er William's Angelegenheit (s. IV 1) in nüchternem Prosaton (125 ff. und IV 8, 25), bis er durch Vergleich der Handschuhe seine Identität mit dem verkleideten gentleman nachgewiesen und damit seine persönliche Teilnahme bekundet hat. Während Henry nunmehr in den hoheitsvollen, pathetischen Blankvers übergeht, bleibt William, seiner Haltung entsprechend, in Prosa. Durch Abfassung im bl. verse würden seine Reden einen ihnen nicht zukommenden leidenschaftlichen Charakter annehmen.

V, 1.

In den Worten, mit denen Gower Pistol heimleuchtet, ist nur die Prosa, die Sprache der vollen Ernüchterung, am Platze. So tief wie Pistol steht Oswald in Kents Augen Lear II 2, 15 ff. und der schottische Edelmann in Hotspurs H 4 A II 3, 1 ff., überall derselbe Prosaton.

V, 2.

Die in Prosa abgefasste Unterredung zwischen Henry und Katherine betrifft keine Frage der hohen Politik. Henry will nicht die Hand, sondern das Herz der französischen Prinzessin gewinnen. Dieser für einen „plain soldier“ allzu schwierigen Aufgabe entledigt er sich in humoristischer Prosa.

Der Artikel der Friedensbedingungen, welchen Exeter 364 ff., die direkte Anrede beibehaltend, wörtlich anführt, liess sich nicht metrisch fassen.

---

Wir betrachten nun die vier Lustspiele der sogenannten „Hamlet-Periode“ in der von ten Brink und Brandl aufgestellten Reihenfolge: As you like it, What you will, All's well that ends well, Measure for Measure.

AS YOU LIKE IT.

www.libtool.com.cn I, 1.

1—30. Orlando setzt dem Diener Adam ohne Erregung auseinander, was ihm Kummer bereitet. Er will die Knechtung seines Bruders nicht länger ertragen, weiss aber noch keinen Ausweg, „no wise remedy how to avoid it.“ Er wartet zu. Ganz anders II 3, wo Adam das Wort ergreift und seinen Herrn zum energischen Handeln bringt. Vgl. Tw. II 1 und III 3, auch Lear III 3 (s. u.).

31 ff. Auch hier kommt trotz der beiderseitigen Erbitterung die Leidenschaft nicht zum freien, kräftigen Ausdruck. Orlando will Adam nur einmal zeigen, wie Oliver mit ihm umspringt (30); er beabsichtigt noch keinen offenen Kampf, seine Stimmung ist noch gedrückt, seine Rede fliesst mehr aus der Vernunft als aus dem Herzen<sup>1</sup>. Ebenso wenig spricht Oliver mit freiem Gefühl; er weiss sich im Unrecht (172 ff.), „kann aber nicht anders als seinen Bruder hassen.“ Der Blankvers würde eine Kraft und Freiheit des Empfindens zum Ausdruck bringen, über die keiner von ihnen verfügt.

Es versteht sich, dass Oliver sich auch im Monolog (90 ff., 170 ff.) nicht zum Blankvers erhebt. Er besitzt eine kalte, nüchterne, leidenschaftslose Natur wie Don John in Ado. Wie dieser an Borachio, so hat Oliver an Charles einen Helfershelfer, mit dem er in verstandesmässiger Prosa seinen Plan erörtert. Vgl. die nüchterne Unterhaltung V 2.

I, 2.

1—25. Celia sucht ihre trauernde Cousine zu trösten und aufzumuntern, wie Volumnia ihre Schwiegertochter Cor. I 3 und Nerissa ihre Herrin Merch. I 2. In diesen Scenen stehen Vernunft und Apathie einander gegenüber, die Handlung pausiert; der pathetische Blankvers ist mithin nicht am Platze<sup>2</sup>. Z. 26 kommt eine heitere Stimmung zum vollen Durchbruch,

---

<sup>1</sup> Über die Mischung seiner Empfindungen vgl. IV 3, 129 f.

<sup>2</sup> Anders Gonzalos Rede Temp. II 1, 1 ff.

die durch Touchstones Witze und Le Beaus Erzählung erhöht wird und erst mit dem Erscheinen des Herzogs in den Hintergrund tritt. Die Prosasprache wird aber beibehalten, weil<sup>1</sup> der Ringkampf nichts weiter als ein Sport und der junge Mann, der sich zum Bedauern des Herzogs daran beteiligt, diesem — ebenso wie den Damen — noch unbekannt und herzlich gleichgültig ist. Aus diesem Grunde kann auch Orlando seinen Gedanken keinen pathetischen, sondern nur einen bitternüchternen Ausdruck verleihen.

Charles' Fall ruft allgemeine Bewegung hervor, der Herzog und Orlando reden in grösster Erregung; von 228 ab ist daher Vers zu lesen. Gehobene, ernste Stimmung bis zum Schluss.

I, 3.

1—42. Humoristische Besprechung von Rosalinds Liebe. Dann tiefe Erregung bis zu Ende.

II, 1.

Gefühlvolle Unterhaltung zwischen dem alten Herzog und seinen Begleitern über ihr Leben in der Natur und Jaques' Verhältnis dazu.

II, 2.

Volles Pathos.

II, 3.

S. unt. I 1.

II, 4.

Rosalind, als Mann verkleidet<sup>2</sup>, spricht Celia humorvoll Mut zu, wie Orlando dem treuen Adam II 6. 20/1 ist wohl

---

<sup>1</sup> Delius sagt: „weil sie die eigentliche Umgangssprache am Hofe des Herzogs ist“. Damit ist die Anwendung hier doch nicht erklärt! Vgl. 273 ff., II 2 und III 1. — Die sogenannte „Umgangssprache“ ist übrigens nicht nur am Hofe dieses Herzogs, sondern in allen Kreisen der Gesellschaft, die in den Dramen der mittleren und späteren Zeit vertreten sind, die Prosa.

<sup>2</sup> Nicht ihre „Verkleidung“ (Delius), sondern ihre humoristische Stimmung ist der Grund der Prosaanwendung. Mit der „Verkleidung“ motiviert Delius auch Julias Prosa Gentl. IV 2 und Violas Prosa Tw. I 5 ungenügend. Vgl. noch Portia als Richter, Imogen als „boy“ Cymb. III 6 u. 5., ebenso Jessica Merch. II 6.

auch in scherzhaftem Ton gesagt und als Prosa zu lesen, 19 ist keinesfalls Vers<sup>1</sup> (anders S. Walker).

Von 22 ab herrscht das tiefe Gefühl vor. Auch Touchstone spricht 66 und 68 als — unbefugter — Wortführer der Damen im Bl.-Vers.

II, 5.

Jaques redet teils humoristisch, teils sarkastisch zu Amiens, von dem er noch einen Gesang wünscht. Anders Don Pedro Ado II 3 (S. 11/12). — Auch seine Worte über den Herzog 36—39 sind nicht pathetisch gemeint.

II, 6.

S. unter II 4. Adam spricht natürlich in Versen<sup>2</sup> (Globe Ed. u. a. falsch).

II, 7.

Wie II 1. Zum Herzog spricht Jaques voll Gefühl. 100/1 scherzhafte Glosse (ähnlich Enobarbus Ant. II 2, 65 u. ö.). Im Blankvers (Delius) würde sie verletzend sein.

III, 1.

Wie II 2.

III, 2.

Nach pathetischem Monolog des Orlando Witzprosa. Rosalind läßt sich durch Touchstones Glossen schwerlich aus der Fassung und aus ihrer Prosa bringen, 121 und 132 f. werden also nicht metrisch zu lesen sein. S. die Anm. zu II 4. — 172 ff. wieder teils humoristische, teils witzige Unterhaltung wie I 3, ebenso 267—312 (Orlando-Jaques)<sup>3</sup> und 313 bis Schluss (Rosalind-Orlando). Dass Orlando nicht ganz so heiter

---

<sup>1</sup> Der Rhythmus hat die Herausgeber verleitet, auch 58 und 67 als Verse zu drucken. Rosalind spricht sicher nicht im bl. v. zu Touchstone. Beachte den Rhythmus III 2, 121, V 4, 39, III 2, 268 ff. u. an zahlreichen anderen zweifellos prosaisch gemeinten Stellen.

<sup>2</sup> Ich schlage folgendes Arrangement vor: <sup>1</sup>Dear master, I . . . further: O, <sup>2</sup>I die for food. (Legt sich nieder) <sup>3</sup>Here lie I . . . grave. <sup>4</sup>Farewell, kind master.

<sup>3</sup> Der Rhythmus von 268—74 hat Abbot (Grammar § 511) verleitet, hier Verse zu lesen.

gestimmt ist wie Rosalind, wird durch den Rhythmus in seinen Reden verschiedentlich ausgedrückt.

III, 3.

Witzprosa, auch Jaques' (z. T. rhythmische) Worte.

III, 4.

Celia heitert die durch Orlandos Ausbleiben betrübte Rosalind auf, indem sie seine Liebe scherzhaft verdächtigt. Gehobene Stimmung durch Corin.

III, 5.

Die prosaische Fassung von 66 ff. lässt keine andere als humoristische Deutung zu und beweist, dass diese Worte beiseit zu sprechen und an Celia zu richten sind, wie III 2, 313 ff.; eine Ansprache dieser Art an die Schäfer hätte nicht nur keinen Sinn, sondern würde die durch Rosalinds Rede 35 ff. hervorgerufene Wirkung völlig zerstören. Demnach ist *her foulness*<sup>1</sup> (mit Hanmer) und *answers him* zu lesen<sup>2</sup>.

IV, 1.

Wie III 2 u. ö.

IV, 2.

Wie II 5.

IV, 3.

Zunächst fingiert Rosalind Silvius gegenüber leidenschaftliches Empfinden und spricht im Bl.-Vers. 66 geht sie zu scherzhaftem Ton über. —

Durch Olivers Hervortreten kommt eine ernste Stimmung und Blankvers auf, bis 163 herrscht tiefe Erregung. Endlich kehrt mit den Worten „Be of good cheer, youth: you a man!“ der Humor zurück.

<sup>1</sup> Foulness wohl im Sinne von disgrace, ähnlich anger.

<sup>2</sup> Vermutlich ist die Stelle von einem unachtsamen Regisseur, dem „your“ foulness bereits vorgelegen haben mag, so aufgefasst worden wie V 2, 118 ff., V 4, 7 ff. und V 4, 192 ff. Vgl. solche Misverständnisse wie in V 2, 115, wo die F. aus „Who do you speak to?“ „Why do you speak too?“ macht.

V, 2.

In dem nur zur Orientierung dienenden Gespräch zwischen den Brüdern gelangt keine warme Empfindung zum Ausdruck. Die Handlung pausiert. Vgl. Lear III 5 und III 7, 1 ff. Von 20—83 Humor, dann bis 117 (in der Globe Ed. falsch) Liebespathos im bl. v. Fast überwältigt, weiss Rosalind ihr leidenschaftliches Gefühl noch einmal hinter einem kräftigen Witzwort (118/9) zu verbergen und entlässt die Liebenden, die nun gänzlich an ihr irre geworden, mit schalkhaften Verheissungen und Vorschriften. 132—34 wird ein Vers sein.

V, 4.

In dieser Scene wird das Pathos nur durch einen Vortrag des Clowns unterbrochen. Dass Jaques in seiner Schlussrede zu Touchstone — wie zu den übrigen Liebhabern — im Blankvers spricht, erhöht die komische Wirkung.

TWELFTH NIGHT.

I, 1.

„Einleitende Orientierungsscene“, um einen Ausdruck zu gebrauchen, den Delius öfter (z. B. zu Wint. I 1) zur Motivierung von Prosa verwendet, aber nicht in Prosa, weil nicht Unbeteiligte, sondern der Herzog selbst uns mitteilt, wie es in seinem und Olivias Herzen aussieht (vgl. I 4, 1 ff.), und zwar in einer Scene voll leidenschaftlicher Bewegung, nicht in einem passiven Vortrag, wie z. B. Orlando As I, 1, 1 ff. hält.

I, 2.

Lehrreich ist der Vergleich dieser Scene mit II 1 und III 3. In der ersten hat der Kapitän, der Viola gerettet, das Wort und macht dieser Mitteilungen, welche sie tief ergreifen und zu bedeutungsvollem Entschluss treiben. II 1 treffen wir die entgegengesetzte Situation und Stimmung an: Sebastian erzählt, in sein Schicksal ergeben, dem ihm fernstehenden Kapitän seine traurigen Erlebnisse, und dieser, noch nicht

entschlossen, dem im geheimen „angeboteten“ Jüngling in die gefährliche Nähe des Herzogs zu folgen, verhält sich kühl und passiv. Vgl. Adam und Orlando As I 1. In der letzten der genannten Szenen (III 3) lässt der wackere Kapitän seinen Empfindungen freien Lauf, und Sebastian, nun in die Aktion tretend, nimmt tief gerührt seine Hülfe an. Vgl. As II 3.

I, 3.

Witzprosa.

I, 4.

Kurze Unterredung zwischen Viola und Valentine, die sich nüchtern und passiv gegenüberstehen, natürlich in Prosa (Delius: „orientierend“!), dann tiefes Pathos.

I, 5.

Bis 96 Witzprosa. Einen ernsteren Ton schlägt Olivia 97 ff. in ihrer Rede zu Gunsten der professionsmässigen Narren an, aber weder die Persönlichkeit desjenigen, zu dem sie spricht, noch ihre eigene Gedankenrichtung lassen hier Pathos aufkommen. Vgl. dagegen Viola III 1, 67 ff. und Jaques As II 7, auch Merch. I 1, 79 ff. und III 5, 70 ff. — Die Mitteilung, dass ein schöner Fremdling Einlass begehre, lässt sie zunächst kalt. Sie lässt ihn durch Malvolio abweisen. Alles in Prosa. Vgl. S. 14 oben. Aber Malvolios Bericht von dem kecken, humorvollen Auftreten des jungen Mannes macht ein unbestimmtes Gefühl in ihr rege, und pathetisch ruft sie Maria zu: „Give me my veil etc.“ Auch die vorhergehende Weisung an Malvolio 172 f. ist vielleicht mit tieferer Empfindung zu sprechen und als Vers zu lesen (Gentlewoman 174 könnte ein Versfuss sein wie Gentl. IV 4, 113). — Violas Humor begründet die Rückkehr zur Prosa 177 ff. Delius' Bemerkung „In ihrer Eigenschaft und Verkleidung als Diener redet Viola Prosa“ ist durchaus unzutreffend. „Dienersprosa“ giebt es nicht. Vgl. Gentl. IV 4, 113 ff. und S. 19 Anm. 2. — Erst als sie Olivias Schönheit gewahr wird (257 ff.), giebt sie ihrem Empfinden freien Ausdruck und geht zum Blankvers über, während Olivia noch in scherzhaftem Prosaton verharret. Von 276 bis Schluss volle Empfindung, auch in dem Auftrag an Malvolio 319 ff. (vgl. III 4, 5 f.).

II, 1.

S. unter I, 2.  
www.libtool.com.cn

II, 2.

Malvolio entledigt sich seines Auftrages natürlich im trockensten Prosaton, und Viola geht mit demselben Humor darauf ein, den sie früher an Olivias Hauspforte an den Tag gelegt (I 5, 147 ff.). Anders Gratiano Merch. IV 2!

II, 3.

Witzprosa.

II, 4.

Das pathetische Gespräch über Musik und Liebesschmerz wird durch eine nüchterne Erörterung über den Aufenthalt des für einen bestimmten Vortrag zu beschaffenden Sängers unterbrochen. Der Prosagebrauch wäre mithin auch, wenn es sich nicht um den Clown handelte, motiviert und kann nicht „willkürlich“ (Goswin König, „Vers“, S. 129)<sup>1</sup> genannt werden.

II, 5.

Wie II 3.

III, 1.

Auch hier ist Violas Prosa in ihrer humoristischen Stimmung begründet (anders z. B. V 1, 190 ff. Sir Andrew gegenüber!) und Delius' Erklärung („So lange Viola als Diener mit den Anderen verkehrt, spricht sie in Prosa“) zurückzuweisen. Im Monolog 67 ff. freier Ausdruck des Gefühls. Von 105 ab tiefe Empfindung.

III, 2.

Wie II 3.

III, 3.

S. unter I 2.

---

<sup>1</sup> Auch an den anderen von König angeführten Stellen zeigt Sh. die „aussergewöhnliche Genauigkeit“, die König nur für den Prosagebrauch in komischen Szenen konstatiert. In den Jugendstücken würden wir allerdings in solchen Fällen Blankvers antreffen. Ein Beispiel ist mir nicht zur Hand. In Mids. V 1, 72 ff. wird eine — auf das Gemüt wirkende — Charakteristik der Schauspieler, kein Wohnungsnachweis gegeben.

III, 4.

Auf Olivias ernsthafte Frage nach Malvolio antwortet Maria in schalkhaftem Ton, den Steward verdächtigend. Olivia giebt aber ihre gute Meinung von M. so schnell nicht auf, Z. 10 ist also als Quaternarius zu fassen. Erst 26 ist sie ernüchtert. — In der prosaischen Bestellung des Dieners 62 ff. spiegelt sich Violas Humor wider (wie I 5, 147 ff.). — Von 71 bis 220 komische Situation, bis 237 Pathos. — Sir Andrews Forderung steht Viola kühl gegenüber (wenn auch nur scheinbar, vgl. 322 f.); bezeichnend sind ihre Worte: „I am one that had rather go with sir priest than sir knight: I care not who knows so much of my mettle“ (297 ff.). — 331 ff. ist Viola in ähnlicher Situation wie Rosalind As IV 3, 166. Tiefe Empfindung kommt erst 343 ff. in Antonios Worten zum Ausdruck, die Sir Toby indessen nicht aus der kecken Laune herausbringen; auch Viola bleibt 354 noch im nüchternen Prosaton. — Das Erscheinen der Polizeisergeanten scheint schon 351 den Blankvers herbeizuführen; sicher reden die Beamten selbst 359 ff. im Metrum<sup>1</sup> (mit wirksamer Taktumstellung):

1. Off. This is the mañ; dó thy office.

2. Off. Antonio,

I arrést thee at the suit of Count Orsino.

Der Rest macht keine Schwierigkeiten.

IV, 1.

Sebastian mit tiefem Gefühl, die anderen komisch wie III 4, dementsprechend Wechsel von Vers und Prosa. Delius nennt diese „genaue Durchführung“ eine „Seltenheit“ bei Shakspeare. „Selten“ ist eine derartige Situation, nicht eine derartige Genauigkeit!

IV, 2.

Wie II 3.

<sup>1</sup> Auch der zweite Off. ist aktiv. Anders Exeter in H 5 II 2. 145 ff. (s. S. 14).

IV, 3.

Tiefes Pathos.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) V, 1.

Siehe Delius' im allgemeinen zutreffende Erläuterung (S. 246).

Der Herzog geht nicht nur hier, sondern auch II 4, 71 auf den Ton des Clowns ein. Der blutig geschlagene „Ritter“ erweckt 175 ff. kein Mitleid. Die Verse der Viola 190—92 entsprechen denen ihres Bruders IV 1, 3 ff. Sie wird hier von der Komik nicht berührt, wohl aber Olivia (177 u. s. w.) und der Herzog (199). — Ernstes Empfinden ruft hingegen Malvolios Erscheinung hervor. Die Klage des so stark gedemütigten Mannes, die Antwort seiner zartsinnigen Herrin, endlich die Erklärung des hochgestimmten (366) Fabian, das alles kann nur im Blankvers gedacht werden.

---

ALL'S WELL THAT ENDS WELL.

I, 1.

Vor dem Abschied, welcher das tiefere Pathos weckt<sup>1</sup>, unterhalten sich Mutter und Sohn mit dem alten Hofmann über Dinge, die ihr Gefühl nicht ergreifen, in ruhigem, nüchternem Ton, in den auch Helena notgedrungen einstimmt. Anders der König I 2, 30 ff., wenn er mit Bertram über dessen verstorbenen Vater redet! —

70—83 tiefe Bewegung. — Bertrams Abschiedsworte an Helena sind frei von Empfindung, ebenso Lafeus. In dem

---

<sup>1</sup> Ob die Worte „Madam, I desire your holy wishes“ 68 von Bertram zu sprechen sind, erscheint mir wegen der befremdlichen Fassung in Prosa zweifelhaft. Lafeus daran sich anschließende Frage spricht auch dagegen. Alles ist in Ordnung, wenn man jene Rede Helena zuteilt. Die Gräfin hatte gesagt: „Wenn der Lebende seinen Gram bekämpft, macht der Excess (d. h. ein aussergewöhnlicher Kraftaufwand) denselben bald hilflos“. Dies wendet H. auf ihren Liebesgram mit günstiger Bedeutung an und erwidert: „Gnädige Frau, ich erbitte Euren Segen dazu“. Dann Lafeus: „Wie sollen wir das verstehen?“ Im anderen Falle schlage ich vor, „I do desire“ zu lesen und diese Rede hinter Lafeus Frage zu setzen.

Dialog zwischen Helena und Lafeu erscheinen Blankvers<sup>1</sup> und Prosa entsprechend der zu Grunde liegenden ernsten oder scherzhaften Auffassung. 201 Geschäftsprosa wie Ado III 4, 95 ff., Troil. I 2, 297 ff. u. a.

I, 2.

In dem einleitenden Gespräch fehlt es, ebenso wie in III 1, an dramatischer Bewegung fast ganz; die Lords sind passive Zuhörer. Der König und der Herzog stehen vor fertigen Thatsachen: ersterer ist fest entschlossen, dem Florentiner keine Hülfe zu senden, und letzterer hat diese Gewissheit bei Beginn von III 1 bereits in Händen; aber durch die Öffentlichkeit, in der ihre scheinbar nur an ein oder zwei unbeteiligte Lords gerichteten Reden vorgebracht werden, erhalten diese eine tiefere persönliche und sachliche Bedeutung. Wenn sich mithin der Versgebrauch in beiden Szenen auch rechtfertigt, so glaube ich doch nicht, dass diese zu derselben Zeit entstanden sind wie die Prosagespräche I 1, 1—67, I 3, 102 ff. (auch 1 ff.), III 5, 1 ff., III 6, 1 ff., IV 3, 1 ff. und IV 5, 72 ff., vermute vielmehr, dass I 2 und III 1 zusammen mit II 1 (ausser 36—62), III 3, III 4, III 5, 49 ff., V, 1 und V 3 (s. u.) der Jugendperiode zuzuweisen sind. Der überfließende Reichtum der Sprache und die Kühnheit — oft Gesuchtheit — der Tropen scheinen diese Vermutung zu bestätigen<sup>2</sup>.

So bewegungsarme und steif stilisierte Szenen wie I 2, 1 bis 17, III 1 und V 1 finde ich sonst nirgends bei Sh. Sollten sie unecht sein?

---

<sup>1</sup> V. 192 geht bis *pity* —.

<sup>2</sup> I 2: *braving war* 3, nur hier; *credible* 4, n. h., *certainty*, *vouch-ed* 5, *prejudicates* 8, n. h., (he) would *seem* to have us *make denial* statt *would have us* 8, *his love may plead for credence* 9 f., *arm'd our answer* 11, n. h., *breathing* = *exploit* 17, n. h.

III 1: *fundamental reasons* 2, *black and fearful (quarrel)* 5, *our borrowing prayers* 9, n. h., *Alliteration (b)* 8—9, *outward man* 11, n. h., *self-unable motion* 13, n. h., *my incertain grounds to fail* 15, *the younger of our nature* 17, n. h., (honours) *fly from us* 20, n. h., (honours) *shall on them settle* 21, n. h. [*verte*].

I, 3.

Die alte Gräfin wird durch den Bericht des Haushofmeisters nicht überrascht und erschüttert: „many likelihoods informed me of this before“ 128; ebenso Polixenes Wint. IV 2, 51. Vgl. Lear I 4, 72 ff. Überall ein „Abwarten“, eine Ruhepause vor der Aktion. So auch Ado I 2. — Erst nach seinem Abgang bricht ihr warmes Gefühl hervor. Delius sagt: „Die Gräfin lässt sich zu der prosaischen Redeweise des Haushofmeisters herab“. Dass dieser nicht zu prosaischer Redeweise verurteilt ist, zeigt III 4.

II, 1.

Vom König mit warmen Mahnworten entlassen, führen die ausziehenden Lords ein ziemlich resultatloses, pathosarmes Gespräch mit Bertram, welches der vermuteten Jugendbearbeitung angehören wird. Z. 36 beginnt die spätere Zuthat. Nur so wenigstens ist der plötzliche Übergang zu kühler Prosasprache, die mit dem Vorhergehenden in entschiedenem Widerspruch steht, zu erklären<sup>1</sup>. Die Partie von 63 ab macht mit ihren spitzfindigen Redewendungen wieder den Eindruck von Jugendarbeit, ebenfalls der reimende Dialog 132—213.

II, 2.

Die Verse gegen Schluss deuten auf frühere Entstehung. Vgl. Oth. III 1, 25 ff. und III 4, 18—22, anderseits LLL III 1, 153 f. und 165 ff. Anders ist die Situation Troil. III 3, 307 (S. 66).

III 3: we lay our oredence upon thy promising fortune 2 f., to the extreme edge of hazard 6, fortune play upon thy prosperous helm 7, vgl. John II 307, zu 7 noch hinzugefügt: as thy auspicious mistress!

V 1: not fallen from the report that goes upon you 12, n. h., goaded with sharp occasions 14, that store of power 20, n. h., Alliteration (g) 13—14, I do beseech you 27 und 29 wie I will entreat you III 2, 95 und 97!

V 3: inaudible and noiseless 41, inaudible n. h. (vgl. credible oben unt. I 2).

<sup>1</sup> Man beachte, wie der Kampf, in dem Bertram sich 30 ff. befindet, plötzlich abgebrochen wird (35). Sein Entschluss, doch zurückzubleiben (50), wird nicht motiviert. Der Text ist hier wahrscheinlich stark entstellt. — Ist 33 vielleicht *I'd steal* zu lesen?

II, 3.

In Lafeus Bemerkung 65 ff. fällt der Blankvers auf. Vgl. V 3, 148 f. und 176 f. Die zahlreichen Reimverse zwischen 78 und 151 vgl. mit II 1, 132 ff.

Gegen die metrische Fassung der bombastisch-pathetischen Reden 291 ff., die an Pistols Rodomontaden erinnern, ist nichts einzuwenden<sup>1</sup>. Allerdings sprechen die Reimverse 308 ff. für Jugendarbeit.

II, 4.

Prosa und Vers der Stimmung entsprechend.

II, 5.

Die Persönlichkeit des Parolles ist nicht der Besprechung im pathetischen Blankvers wert; indessen hätte Sh. hier in früherer Zeit wahrscheinlich den Vers gewählt.

Vers 22 umfasst wohl noch „She is“:

Is she gone to the king?  
She is.

54 ff. natürlich Verse. Vielleicht ist folgendermassen zu lesen:

Par. An idle lord, I swear.  
Bertr. I think *not so*.  
P. Why, do you not know him?  
Yes, I *know* him well,  
And common speech gives him a worthy pass.  
Here comes my clog.

III, 1.

S. unter I 2.

III, 2.

Mit der Prosa 11—12 vgl. II 2, 66 ff.

In der Unterredung der Gräfin mit den Gentlemen und Helena 47 ff. scheint mir Älteres und Späteres durcheinandergemischt zu sein. 71—76 wiederholen genau 54 ff.! Die plötzlichen Übergänge 71 b „Towards Florence is he?“ und 85 b „Who was with him?“ sind in ihrer Gleichartigkeit an-

---

<sup>1</sup> 291 ist „to the wars!“ wohl 2mal zu lesen, 295 dagegen 1 mal. Bertrams Rede 293f. muss natürlich metrisch abgeteilt werden (= 286 f.).

stössig; unschön sind ferner die zahlreichen „Ay, madam“ (65, 72, 76, 78), nachher zweimal „good lady“ und „I'll entreat you“ (vgl. V 1 27 und 29 I do beseech you), auffallend wider die ganz ähnlichen Einschaltungen 65 f. und 78—80. Das Zwischengespräch über Parolles 89—94 macht in seiner Sprache<sup>1</sup> und metrischen Fassung (oder liegt Prosa vor?) durchaus den Eindruck von Jugendarbeit; die Prosabemerkung 79 f. hingegen scheint spätere Zuthat<sup>2</sup>.

### III, 3.

S. unter I, 2.

Der Versgebrauch, welcher regulär (Pathos!), besagt nichts über die Abfassungszeit, aber die Sprache und der Zusammenhang mit den anderen Szenen der Jugendbearbeitung weisen III 3 derselben Periode zu.

### III, 4.

Diese Scene mit dem metrisch gefassten Brief der Helena ist das sicherste Zeugnis für eine frühere Bearbeitung des Stücks. Nur in Liebesbriefen ist der Vers am Platze, dies ist kein lyrischer Erguss<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> „holds him much to have“ 93 ist doch wohl gleich „holds him from having much“. Vgl. R 3 IV 1, 82: „... hath held my eyes from rest“. Vorher und nachher gesuchte Ausdrücke und steifer Stil.

<sup>2</sup> Gegen die prosaische Form ist nichts einzuwenden, weil die Bemerkung ganz ausserhalb der Unterredung steht und nichts anderes als eine Höflichkeitsphrase ist; als solche ist sie allerdings sehr störend. Sollten 65—66, 79—80 und 99—100 unecht sein? Unlogisch ist die Umstellung von haply und which, durch welche 79—80 von Neueren in Verse umgewandelt sind; „haply“ bezieht sich doch auf den ganzen Satz! Passender wäre die Voranstellung von haply:

Haply 'tis but the boldness of his hand,  
The which his heart was not consenting to.

Vgl. II 3, 124.

Vers 66 ist sehr holprig. Warum hat sich der Dichter nicht mit „for the contents“ begnügt? Sollten Frage und Antwort Prosa sein? Vgl. Tw. II 4, 8 ff. und die Bemerkung dazu oben.

<sup>3</sup> Man lese den Brief in prosaischer Fassung: I am Saint Jaques' pilgrim and will never return home. Ambitious love has so much offended in me, that I plod barefoot, to have amended my faults with sainted

Man beachte die Alliteration 14 und 15 (wie 31). V. 15 erinnert an R. 2 V 3, 139, besonders aber an R 3 IV 1, 40: „Death and destruction dog thee at the heels.“<sup>1</sup> Mythologische Anspielungen (wie 13 „I, his despiteful Juno“) sind für die Jugendperiode charakteristisch, vgl. II 3, 300, III 3, 9, V 3, 101. — Der Name Rinaldo kommt nur hier vor.

Auffallend ist die Wiederholung „write, write“ 5 und 29. Diese Erscheinung begegnet verschiedentlich in LLL (z. B. V 2, 119, 120). Übrigens würde an der zweiten Stelle die Einschlebung von „Rinaldo“ zwischen „write, write“ einen besseren Vers geben. Vgl. V 3, 309.

### III, 5.

Delius sagt: „Die einfachen Bürgersfrauen sprechen in Prosa“. „Einfache“ Leute sind es durchaus nicht: IV 3, 17 wird Diana als „gentlewoman“ (= lady) bezeichnet, V 3, 159 nennt sie Capilet ihren Ahn, doch nur um ihre gute Abkunft zu beweisen; aber auch „einfache“ Leute unter sich bedienen sich des Blankverses, wenn sie, was bei Sh. allerdings selten vorkommt, mit tiefer Empfindung sprechen, z. B. Wiv. IV 4, 6 ff. und Wint. IV 4, 55 ff. — Die hier auftretenden Personen sind nüchtern gestimmt. Weder der Gedanke an das erwartete Schauspiel noch die Besprechung der Belästigungen, denen Diana ausgesetzt ist, versetzt sie in Wallung. „You shall not need to fear me“, so schliesst Diana kühl. Vgl. 77.

Bei der Begrüssung der fremden Pilgerin 35 ff. hebt sich die Stimmung. Von „God save you“ ab ist Blankvers zu lesen. Dagegen entbehrt die daran sich anschliessende Unterhaltung über den jungen Grafen, in der Helena unbetheiligt erscheinen muss, völlig des Pathos; sie sollte wie Meas.

---

vow. Write this, I earnestly beseech you, to your dear son, my dearest master, that he may haste from the bloody course of war. Bless him at home, whilst I from far sanctify his name with zealous fervour, and bid him forgive me his labours. I sent him forth from courtly friends, to camp with foes, where death and danger dog at his heels! He is too good and fair for me and death, which I embrace, to set him free. Vgl. Dianas Brief V 3, 139 ff.

<sup>1</sup> 4 Verse weiter: „Go, hie thee, hie thee“, wie in unserer Scene V. 8/9: „Write, write, that . . . may hie“.

III 2, 90 ff. und 235 ff., wo dieselbe Situation vorhanden, in Prosa abgefasst sein, muss also der Jugendbearbeitung zugewiesen werden. Auch in den Bemerkungen beim Aufzug der Truppen mit Bertram an der Spitze tritt tieferes Gefühl nicht hervor, ist der Vers mithin nicht am Platze; derselbe hat erst von 96 ab — bei der Fortführung der Handlung — seine Berechtigung.

III, 6.

Hinsichtlich seines Gefährten ist Bertram schon II 5 ernüchert. Gegen Schluss dieser Scene geht er zu einem Gegenstande von tieferer Bedeutung und damit zum Blankvers über. 115—117 wird noch Prosa sein (look mit Acc. auch sonst in Prosa: Wiv. IV 2, 83). Das überflüssige „he“ kann spätere Zuthat sein, vgl. III 7, 8. 17; aber beachte LLL IV 3, 1 und As IV 1, 100.

III, 7.

Inhaltlich ein Seitenstück zu Meas. III 1, 202 ff., aber Helena spricht im eigensten Interesse und mit voller Empfindung, der verkleidete Herzog hingegen ohne offenkundigen Anteil und rein verstandesmässig. S. die Bemerkung zu Rom. IV 1 unten.

IV, 1.

Parolles Überlistung ist eine Angelegenheit von komischem Charakter, welche sämtliche Beteiligte, wie in III 6 und IV 3 (s. u.), in Prosa besprechen sollten. Der Schluss der Scene (von 76 ab) wird der Jugendbearbeitung angehören.

IV, 2.

Pathetische Liebesscene.

IV, 3.

Die Lords unterhalten sich über Dinge, an denen sie keinen Herzensanteil haben. Daher ist auch die Meldung des Boten 89 ff. in Prosa abgefasst. — Man beachte, dass der „Dolmetscher“ hier in Prosa mit Parolles verhandelt und dass Bertram auch bei den ärgsten Verleumdungen des Parolles in Prosa bleibt; damit ist diese Sache als heitere Episode gekennzeichnet, welcher der Blankvers in keinem Fall (vgl. IV 1) zukommt.

In dem „advertisement to a proper maid“ aus Parolles' Feder ist der Reimvers am Platze, das ist keine rein sachliche Mitteilung für einen speziellen Fall, wie Helenas Brief III 4, sondern eine allgemein gefasste Satire.

Der Schlussmonolog dieses Narren sollte ganz in Prosa oder doch in Reimversen abgefasst sein. Die Blankverse 366—70 deuten auf sehr frühe Entstehung. 373 ff. vgl. mit LLL I 2, 187 ff.

IV, 4.

Ähnlich III 7.

IV, 5.

Zuerst sind Lafeu und die Gräfin in nüchterne Betrachtungen versunken, ähnlich I 1, 7 ff. 72 ff. besprechen sie Lafeus Heiratsidee und die bevorstehende Ankunft des Königs und Bertrams in ruhig abwartender, passiver Haltung und kühlem Höflichkeitston.

V, 1.

In der Unterredung zwischen Helena und dem Gentleman fehlt es nicht an rechtem Pathos und eigentlicher Bewegung; aber beides tritt hinter dem umständlichen Phrasenschwulst so sehr zurück, dass man geneigt ist, diese Scene unserm Dichter ganz abzusprechen. S. d. Bem. zu I 2.

V, 3.

Zuerst pathetische Äusserungen des tief gekränkten, nun aber versöhnlich gestimmten Königs. Nach Bertrams Erscheinen lebhafte Verhandlung. Lafeus sarkastische Zwischenbemerkungen 148 f. und 176 f. sind beiseit zu sprechen, wie II 3, 92 ff., 99 ff. u. a.; sonst würden sie, wie diejenigen Hotspurs H 4 A III 1, 68 f., im Blankvers erscheinen, ihrer tieferen Bedeutung entsprechend. Anders 278 f., wo Lafeu rein witzig spricht. — In der Verhandlung mit Parolles geht der König erst 244 auf dessen Ton ein; 241 f. machen einen Vers aus. — Das Verhör 271 ff. erinnert an Meas. V 1, 171 ff., wo sich Prosa findet; hier giebt des Königs tiefe Erregung (282), dort des Herzogs nüchterne Auffassung (177) den Ton an. Indessen dürfte die Schlusscene zum grössten

Teil der Jugendbearbeitung angehören; vgl. zu I 2 und III 4. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Die metrische Fassung von Lafeus scherzhafter Bemerkung 321 ff., wie u. a. Globe Ed. sie bietet, scheint allerdings unrichtig zu sein; 322 und 324 sind unregelmässig, 323 ist überhaupt kein Vers. — Das Citat aus dem Brief 313 f. ist frei, nicht wörtlich, also im Blankvers nicht anstössig.

---

Zur Raumersparnis mögen bei der Betrachtung der folgenden Dramen ausser den prosaischen Witzscenen auch die Blankvers-Partien, deren pathetischer Charakter offenbar ist, übergangen werden.

### MEASURE FOR MEASURE.

#### I, 2.

128 ff. Die frivolen Prosabemerkungen Lucios 135 ff., 176 ff. und 192 ff. stehen ausserhalb der Verhandlung; was zu dieser gehört, ist metrisch abgefasst: 128, 147 f., 160, 198, sicher auch 141—45 (drei Reimverse, vgl. LLL I 1, 126 ff.) und vielleicht noch 178 „Send . . . to him“ (vgl. II 2, 92). Zu 197 können Lucios voraufgehende Worte „I will to her“ gezogen werden. — Mit jenen frivolen Glossen vergleiche man Jagos Worte Oth. I 1, 108 ff., ferner Lucios Rede an Isabella I 4, 27—29 (s. u.).

#### I, 3.

Verhandlung zwischen dem Herzog und Bruder Thomas: Herzerguss und Fortschritt der Handlung. Anders Tw. II 1, s. oben.

#### I, 4.

Hier steht Lucio, im Gegensatz zu I 2, im Vordergrund einer leidenschaftlich bewegten Scene.

---

<sup>1</sup> Beachte den Reim 61 ff. und 314 ff.

II, 1.

Vgl. IV 4. Hier lebhaftere Verhandlung mit tiefem persönlichem Anteil, dort nüchterne Erörterung, bei der Escalus thatsächlich, Angelo scheinbar unbeteiligt ist, ohne Fortschritt.

Beachte die Prosa in den gleichgültigen Reden 290 bis 293 und den wirksamen Übergang zum Blankvers 294.

II, 2.

1 f. Zur Handlung gehörige Dienermeldungen hier wie überall im bl. v., so wieder v. 18 und II 4, 18 (in Globe Ed. fälschlich Prosa).

II, 3.

Die ersten Worte des herzoglichen Mönchs an den Kerkermeister sind durchaus pathetisch. Anders die lediglich dem Szenenwechsel dienenden, in nüchternem Geschäftston vorgetragenen Bemerkungen III 1, 50 ff.,<sup>1</sup> wo schwerlich Verse zu lesen sind (Delius). Vgl. III 1, 177 ff.

Zu den gefühlvollen Unterredungen des Herzogs mit Juliet 19 ff. und Claudio III 1, 1 ff. steht die nüchterne Begrüßung, die er dem betrunkenen Barnardine IV 3, 53 ff. zu Teil werden lässt, in entschiedenem Gegensatz.

III, 1.

50 ff. s. unt. II 3.

Mit Vers 151 bricht der leidenschaftliche Kampf, den Isabella und Claudio für Ehre und Leben kämpfen, ab, und eine nüchterne Betrachtungsweise greift Platz, welche in einer Reihe von Unterredungen, die der verkleidete Herzog mit kluger Berechnung leitet, die Oberhand behält. Nüchtern gestimmt sind Claudio und Isabella von Z. 153 ab so gut wie nachher Lucio III 2, Escalus III 2 und der Kerkermeister IV 2. Claudio ist schwach, aber nicht roh. Es bedarf nicht erst der Mitteilungen des Herzogs 161 ff., um ihn zum Verzicht auf seine Rettung zu bringen; er hat bereits nach der schroffen Abweisung durch Isabella seine

---

<sup>1</sup> Zur Orientierung hätte Z. 161 genügt.

Fassung wiedergewonnen, und in völliger Resignation — oder Apathie — vernimmt er die Worte des Geistlichen. Isabella wird von dem Herzog in Blankvers begrüßt; aber ihre gelassene Haltung führt alsbald Prosa herbei, welche in der weiteren Verhandlung zwischen den beiden, dem rein verstandesmässigen Charakter derselben entsprechend, beibehalten wird<sup>1</sup>. Vgl. noch die Bemerkungen zu IV 1 und zu Rom. IV 1 unten.

### III, 2.

Der Herzog spricht zu Elbow und Pompey je nach seiner ernsten oder komischen Auffassung der Situation im Bl.-Vers oder in Prosa.

Zu dem Gespräch mit Lucio siehe die Anmerkung zu All's III 5, 35 ff. oben. Lucio gegenüber legt sich der Herzog die grösste Reserve auf. Die Verteidigung seiner eigenen Person kann er als scheinbar Unbeteiligter nur in Prosa vorbringen. (Vgl. IV 3, 166 ff. und anderseits IV 2, 82 ff.). Ebenso Escalus gegenüber 235 ff. In der vorausgehenden Begrüssung kommt das persönliche Gefühl zum Ausdruck, dementsprechend Blankvers (227 und 228 ein Vers). 235 ff. vgl. mit I 3, 19 ff.

Escalus' Worte an den Kerkermeister 219 ff. enthalten, im Gegensatz zu II 1, 294 ff., keine tiefere Bewegung, nur eine nüchterne Betrachtung (ähnlich H 5 III 6, 113 ff.) und dienen, wie III 1, 50 ff., lediglich zur scenischen Vermittlung. Der Blankvers würde ihnen eine nicht beabsichtigte Bedeutung geben. — Frau Overdone gegenüber spricht Escalus rhythmisch, aber — in Rücksicht auf die Situation und wohl auch im Gegensatz zu 20 ff. — nicht metrisch. Vgl. V 1, 349 ff.

### IV, 1.

Der plötzliche Uebergang zu Prosa Z. 16 ist beachtenswert. Hier liegt derselbe Fall vor wie III 1, 50 ff. und III

---

<sup>1</sup> Das „Übergewicht des stofflichen, geschäftlichen Elementes“, womit Delius die Prosa hier erklären will, hat nichts zu bedeuten, ebenso wenig „Vertraulichkeit“ (?) der Unterhandlung. Vgl. IV 1, 26 ff., IV 3, 70 ff. u. a. m., ferner d. Bem. zu Hml. II 1 S. 42.

2, 219 ff.: eine für das Gefühl und für die Handlung völlig gleichgültige Unterhaltung, die nur zum Szenenwechsel (Marianas Abgang) dient.

Den Vers von 26 ab vergleiche mit der Prosa III 1, 184 ff.: hier lebhaftere Bewegung (Handlung!), dort nüchterne Erörterung (Ruhe!), hier führt das durch ihr kühnes Unternehmen in Erregung versetzte Mädchen das Wort, dort der klug berechnende, persönlich ganz unbeteiligte und durch Isabellas Haltung zur grössten Reserve gezwungene Geistliche.

#### IV, 2.

Bis 62 steht Pompeys Interesse im Vordergrund (Prosa); 63 geht der Kerkermeister wieder zum Ernst der Handlung über (bl. v.).

Lehrreich ist der Vergleich der Verspartie 82 ff. mit der Prosa III 2, 149 ff. und III 2, 269 ff. Lucio und Escalus zeigt sich der Herzog als der nüchtern-kritische, welt-erfahrene Geistliche, dem Kerkermeister als tröstender Beistand und mitempfindender Freund. Gegenüber Lucio, welcher seine Person angreift, und Escalus, welcher Angelos Gerechtigkeit rühmt, muss er an sich halten und sich auf kühle Gegenbemerkungen beschränken; dem Kerkermeister hingegen, welcher über Angelos „bitterness“ klagt, muss er gefühlvoll widersprechen und die entgegengesetzte Meinung mit Nachdruck einzuprägen suchen. In jenen Prosascenen endlich steht die Handlung still, sie sind der nüchternen Betrachtung gewidmet und nicht eigentlich „dramatisch“, während in der vorliegenden, wie in den meisten Szenen, an denen der Kerkermeister beteiligt ist, die Handlung fortschreitet und warmes Empfinden zu freiem, kräftigem Ausdruck gelangt. Die Ausnahme, IV 2, 132 ff., bestätigt die Regel. Hier redet nicht das Herz, sondern der Verstand, nicht der mitempfindende Freund, sondern der kluge Mönch. Dieser entwickelt, wie III 1, 202 ff., das persönliche Interesse sorgfältig verbergend, einen Plan zur Rettung Claudios, und der Kerkermeister geht, ähnlich wie Isabella, aber noch weniger beteiligt, gelassen darauf ein. Das Ganze ist ein trockenes Raisonnement, keine leidenschaftliche Debatte und bedeutet

einen Stillstand. Ein Fortschritt wird erwogen, aber nicht beschlossen. Beachte die Schlussworte: „Yet you are amazed: but this shall resolve you. Come away.“ Thatsächlicher Fortschritt erst IV 3, 70 ff.

Ohne Erregung (das ist wichtig!) äussert sich der Kerkermeister bereits 118 ff. über den vom Messenger 105 ff. überbrachten Befehl. Dieselbe Stimmung wie IV 4, 1 ff. Ob jener Befehl im Vers oder in Prosa vorgetragen wird, und welche Redeweise besser am Platze wäre, lässt sich schwer entscheiden. Die Folio druckt Verse, die neueren Ausgaben meist Prosa. Die metrischen Unregelmässigkeiten wären nicht unerhört<sup>1</sup>. Indessen lässt sich der nüchterne Charakter der Rede nicht bestreiten, der in der gelassenen Haltung des Kerkermeisters (118 ff.) seine Erklärung findet. Ein Seitenstück dazu ist vielleicht Cymb. V 4, 199 f.

Vgl. noch Ado V 2, 97 ff. und H 5 III 7, 135 f.

#### IV, 3.

Die Prosaworte 53 ff. sind unter II 3 charakterisiert. Vgl. Ado IV 1, 4 ff. — 60 ff. wie III 2, 20 ff.

70 ff. vergleiche mit III 2, 253 ff. (let me desire etc.) und mit der Prosascene IV 2, 132 ff. Hier ist das Gefühl in starker Erregung, die Handlung schreitet lebhaft fort; der energische Kerkermeister steht wieder im Vordergrund. Ein Seitenstück zu IV 1, 38 ff. (Isabella).

Lucios Erscheinen wirkt wie ein kalter Wasserstrahl. Isabella entfernt sich schweigend.

Die Unterredung 166 ff. ist eine Fortsetzung von III 2, 146 ff.

#### IV, 4.

Die Prosa ist unter II 1 besprochen. Vgl. IV 2, 118 ff. Nüchterne Erörterungen pflichtgetreuer Beamten. Angelos Auftrag 17 ff. wird mit Capell in Verse zu teilen sein.

#### V, 1.

Die prosaische Zwischenverhandlung 171 ff.<sup>2</sup> vergleiche mit All's V 3, 271 ff. (s. ob.) Der Herzog hat Isabella

<sup>1</sup> Vgl. König S. 35 oben und S. 60 unten.

<sup>2</sup> Delius' Verse sind auch metrisch anstössig.

gegenüber (121 ff.) leidenschaftliche Erregung simuliert (vgl. All's V 3, 283); Marianas Sache hingegen behandelt er in nüchternem Ton, nachdem er Angelo das Richteramt übergeben.

Lucios derbwitzige Glossen bei dieser Verhandlung sind in Prosa abgefasst,<sup>1</sup> im Gegensatz zu den metrischen Zwischenreden 74 ff., welche tiefere Bedeutung haben. Der Herzog geht nur 190/1 auf seinen Ton ein (Prosa).

In der ausserhalb der Hauptverhandlung stehenden, lächerlich gefärbten Privatunterredung zwischen Escalus und Lucio 261—281 ist die Prosa durchaus am Platze. 282/3 wird Vers zu lesen sein (here is). 284—288 Prosa wie vorhin. Aus dieser Stimmung heraus scheint Escalus den „notable fellow“ (268), wofür er den Mönch hält, 289 in Prosa anzureden. Indessen liessen sich diese Worte gut in Verse umwandeln (mit Unterdrückung von you, König S. 40). Die Prosa 348 ff. spricht für die erstere Auffassung. Vgl. noch III 2, 201—18.

Nach der leidenschaftlichen Verhandlung 292—328 geht Lucio mit den Worten „Come hither, goodman baldpate“ zu Prosa über. Dieselbe entspricht ebenso sehr der leidenschaftslosen Stimmung des frivolen Lucio, der hier das Wort hat, wie der reservierten Haltung, welche der verkleidete Herzog annehmen muss, um Lucio in die Falle zu locken.

Man beachte den Unterschied zwischen dem Blankvers des Escalus 307 ff. und seiner Prosa 348 ff. Dort tritt er mit edler Wärme gegen den Mönch auf, der Angelo und seinen Herrn angegriffen hat, hier behandelt er ihn, durch Lucios Reden ernüchtert, verächtlich als „fellow not to be talked withal“. Ebenso ist Angelos Rede 346 f. zu beurteilen. 349 ff. vgl. mit III 2, 201 ff.

Dass Lucios Unsittlichkeit die schlimmste, sein Vergehen das grösste ist, sagt der Herzog selbst (504); dies geht aber auch aus dem Prosagebrauch von 509 bis 529 hervor.

---

<sup>1</sup> Daher kann 214 des Herzogs Ausruf „Sirrah, no more!“ nicht mit den vorhergehenden Worten Lucios zu einem Verse verbunden werden!

Er ist selbst in dieser ernsten Stunde eines tieferen Gefühls nicht fähig, er ist verstockter als Angelo und selbst Barnardine. Angelo erbittet (zweimal) den Tod, Lucio hätte lieber eine Tracht Prügel.

---

An diese vier Lustspiele schliessen sich die Tragödien der sogen. Hamlet-Periode: Julius Caesar, Hamlet und Othello.

### JULIUS CAESAR.

#### I, 1.

Flavius und Marullus werden durch die Witze der Handwerker nicht ernüchtert. Auch 20<sup>1</sup> wird daher metrisch zu lesen sein.<sup>1</sup>

#### I, 2.

218, 220 ff. S. Delius (p. 264) zu dieser Stelle. Unter bluntness ist Apathie, das Gegenteil von quick mettle (300), zu verstehen.<sup>2</sup> Der Ausdruck „Scurrilität“ trifft nicht den Kern. Vgl. Hotspur H 4 A III 1, 156 ff. und Jaques As II 7.

#### II, 1.

Ob die Worte, die Brutus dem Brief 46 ff. entnimmt, Verse sind, ist zweifelhaft. .Dann müsste im 47. Vers et cetera 4silbig gesprochen werden, vgl. aber V. 51 und Rom II 1, 38. Beachte auch die Prosa II 3, 1 ff. in Artemidorus' Warnung. — Metrische Form liesse sich nur durch die Annahme erklären, dass Brutus nicht genau abliest, sondern einige Sätze herausgreift und frei citiert, wie Aufidius Cor. I 2, 9 ff. und Helena All's III 2, 77.

#### III, 2.

Zu Brutus Prosarede bemerkt Delius: „Brutus soll durch die schmucklose Wahrheit seiner Worte wirken, Antonius aber soll diesen Eindruck überbieten und neutralisieren

---

<sup>1</sup> Vielleicht ist thou zu streichen. Vgl. 31.

<sup>2</sup> Vgl. Haml. III 4, 111 und die Bemerkung zu Hml. III 2 S. 44. Ähnlich Mob. IV 3, 229.

durch den rednerischen Schmuck seiner durchaus auf den Effekt berechneten, kunstvoll arrangierten Worte.“ Dies trifft nicht zu und erklärt ausserdem nicht den Prosagebrauch. „Kunstvoll arrangiert“ sind Brutus' Worte so gut wie die des Antonius, und für den „Effekt“ ist die Anwendung von Vers oder Prosa ganz gleichgültig: hätte Brutus im Vers, Antonius in Prosa gesprochen, die Wirkung wäre genau dieselbe gewesen. Bei dem Volk kommt es nicht auf die Form, sondern auf den Inhalt, vor allem aber auf das letzte Wort an, vgl. H 6 B IV 8.

Der Prosa- und Versgebrauch ist m. E. weder im Stil noch im Inhalt der Reden begründet, vielmehr in der Stimmung der Redenden, in ihrem Verhältnis zum Gegenstand ihrer Rede und zur angeredeten Person. Zu Antony hat Brutus mit tiefem, freiem Gefühl im Blankvers gesprochen (III 1, 165 ff.):

Though now we must appear bloody and cruel,  
..... yet see you but our hands:  
Our hearts you see not; they are pitiful;  
And *pity to the general wrong of Rome*  
*Hath done this deed on Caesar.*

Ist das nicht auch „schmucklose Wahrheit?“ Zu Antony redet er ohne Umschweife, von ihm glaubt er sich ohne weiteres verstanden. Anders dem Volke gegenüber! Er ist Idealist. Er liebt „das Volk“ in der Idee, aber er steht ihm kühl gegenüber in der Wirklichkeit. Begeistert steigt er auf die Rednerbühne, aber der Anblick der rohen Menge beengt und ernüchert ihn. Was er vor Antony in so warmen Worten aussprach, das kann er hier nur rein verstandesmässig erörtern. Das Wort „Peace, freedom and liberty!“ (110) bleibt ihm in der Kehle stecken, statt dessen giebt er einen mathematischen Beweis seiner Rechtschaffenheit.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Die neuerdings geäusserte Ansicht, Brutus rede in Prosa, weil er den Anschein erwecken will, als ob nicht eine leidenschaftliche Wahrung, sondern kühle Erwägung die That veranlasst, verträgt sich nicht mit dem Sh.'schen Prosagebrauch. Vgl. z. B. die zahlreichen Versreden, in denen Jago Othello gegenüber als leidenschaftsfreier Vernunftmensch erscheinen will!

Antony befindet sich in der entgegengesetzten Lage. Ihn drängt es, mit dem Volke selbst zu verhandeln und jedem Einzelnen ein Bild von Caesars Grösse und Herzensreinheit tief einzuprägen, und, zur Rednerbühne zugelassen, wird er durch nichts gehindert, seinem leidenschaftlichen Gefühl den kräftigsten Ausdruck zu verleihen. Vgl. Menenius Agrippa's Rede Cor. III 1, 282 ff. Die auf uns komisch wirkenden Worte der Bürger werden mit lebhafter Empfindung gesprochen und haben eine viel zu ernste Bedeutung, um in Prosa gedacht werden zu können. Z. 152 kommt Prosa auf<sup>1</sup> (Appell an den Egoismus!). Hier hat die Leidenschaft sich zur „Fassungslosigkeit“ (vgl. 149 und 215!) gesteigert. Ebenso die Bürger in Cor. I 1 und die Bootsleute in Temp. I 1.

III, 3.

Die Komik des Pöbels steht im Vordergrund.<sup>2</sup>

V, 5.

Ob das kurze Intermezzo 15–18 prosaisch abgefasst und mithin rein komisch gedacht ist, lässt sich nicht feststellen. Vgl. II 4 B IV 3.

---

## H A M L E T.

Ueber I 5, 123 ff. (Sarkasmus) s. unter II 2.

II, 1.

In der Unterredung zwischen Polonius und Reynaldo ist der Blankvers wegen der aufrichtigen, lebhaften Empfindung, mit der ersterer seine Weisungen erteilt, durchaus am Platze.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Bis 264. Globe Edition mehrfach unrichtig.

<sup>2</sup> Delius sagt: „Eine mehr zur Charakteristik als zur Förderung der Handlung eingefügte Volksscene“. Das erklärt nicht den Prosagebrauch!

<sup>3</sup> Z. 49 verliert Pol. den Faden, mit dem Pathos entweicht der Blankvers! In der folgenden Scene 111 ff. nimmt Pol. an einem brieflichen Ausdruck Hamlets Anstoss; da tritt ebenfalls das Pathos in den Hintergrund: Polonius' Urteil in Stilfragen hat eine rein lächerliche Bedeutung.

Man sieht, dass es auf das „Übergewicht des stofflichen Elements“ (S. 36 A. 1), womit Delius öfter Prosagebrauch motivieren will, sowie auf die Art der Darstellung im Einzelnen nicht ankommt. In Bezug auf die komische Färbung vgl. die Anmerkung zu Rom. I 5. — Prosa würde weder dem Charakter des Polonius noch der Situation entsprechen.

II, 2.

Siehe Delius' Anmerkung hierzu S. 260. „Satirische Liebe“ können auch im Blankvers erteilt werden. Beispiele oben S. 1. „Satirische Anspielungen“ wie 243 ff. hat Hamlet schon seinen Freunden gegenüber I 5, 123 ff. gemacht, hier aber im Blankvers! Die Adresse, an die sie gerichtet, d. h. die Stimmung entscheidet. I 5, 123 ff. befindet sich Hamlet in tiefster Erregung, in der vorliegenden Scene hingegen in völliger Nüchternheit. Mit Polonius treibt er sein Spiel, mit Rosencrantz und Guildenstern kann er nicht warm werden. In diesen sieht er nicht Freunde und nicht Feinde, er steht ihnen kalt gegenüber. Gleich nach der Begrüssung geht er zu einem frivolen Ton über, die Unterhaltung wird rein verstandesmässig. So sind auch die Worte 293—299 wahrscheinlich<sup>1</sup>, 304 ff. sicher ohne „tiefe Empfindung“ (Delius) zu sprechen. Hamlet betont an letzterer Stelle ja selbst, wie empfindungslos er allem gegenübersteht, was sonst den Menschen ergreift! Und er bringt das um so weniger mit Wärme oder gar „Pathos“ (Delius) vor, als er erkältend, nicht erwärmend auf die lästigen Inquisitoren wirken will. Er erreicht seinen Zweck vollkommen; die beiden hören kaum zu und nehmen die erste Gelegenheit wahr, Hamlet zu unterbrechen und das Gespräch auf die Schauspieler zu lenken! — Über Hamlets Stimmung in dieser Scene vgl. seine eigenen Worte III 2, 379 ff. Hamlet verhandelt weder mit Polonius noch mit diesen Scheinfreunden irgendwann im Blankvers; eine derartige Situation ist eben nicht „hoch dramatisch“, es kommt zu keinem leidenschaftlichen Erguss.

---

<sup>1</sup> Wendungen wie 280—3 und 290/1 deuten auf Ironie. Sonst könnte Troil. III 2, 97 ff. verglichen werden.

III, 1.

103 ff. Nach Ophelias Worten „There, my lord“ tritt bei Hamlet das Empfinden völlig zurück, und der kalte schneidende Verstand ergreift das Wort. Auch Ophelia ist ihm fremd geworden! Um „Wahnsinn zu simulieren“ (so Delius), braucht H. nicht in Prosa überzugehen. Vgl. Lear IV 6, 110 ff. und oben S. 8.

III, 2.

Siehe Delius' Anmerkung S. 260 unten. Für Hamlets Haltung (von 98 ab beachte v. 95: „I must be idle“, d. h. „ich muss thun, als ob ich nichts vorhätte“.<sup>1</sup> Der König begrüsst ihn pathetisch, geht aber nach Hamlets Erwiderung zu nüchterner Prosarede über. Die Königin spricht 114 sicher ebenfalls im Blankvers zu Hamlet und erhält, wie es scheint, eine metrisch gefasste Antwort.

Nach der Entlarvung des Königs macht Hamlet, anstatt — im Sinne von 89 ff. — mit Horatios Hülfe zu energischem Handeln überzugehen, herbe Witze. — Vgl. III 4, 111 und die Anm. zu Caes. I 2.

In der darauf folgenden Prosaunterredung (vgl. II 2) scheinen Guildenstern und Rosencrantz auch ihre Botschaft in Prosa vorzubringen (323 f., 338 f.), womit ihre Verlegenheit charakterisiert würde. 323—25 können freilich als 2 Verse gelesen werden.

391 ist vielleicht Blankvers.

IV, 2.

Der veränderten Situation entsprechend redet Rosencrantz hier anfangs (5—8) im Blankvers, bis er von Hamlet einen neuen Wasserstrahl erhält.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> idle hat nirgends bei Sh. die Bedeutung „wahnsinnig“, auch Lear I 3, 16 nicht. Vgl. zu obiger Stelle noch III 4, 11.

<sup>2</sup> Die voraufgehenden Worte, die Hamlet für sich spricht, sind zweifellos metrisch gefasst. Die Überlieferung schwankt, Globe Ed. hat den Text von F und Qq combinirt. Wenn das richtig ist, muss „Hamlet“ dreisilbig gesprochen werden. So vielleicht auch V 1, 287.

IV, 3.

Dem König gegenüber verhält sich H. wie III 2. Der Blankvers kommt erst V 2, 271 wieder auf. 48 ist in Globe Ed. fälschlich als Vers gedruckt. Hamlet wird nicht überrascht, cfr. III 4, 200.

IV, 4.

9 ff. vgl. mit Gentl. IV 1, 16 ff. In 13 ist Who zu betonen.

IV, 5.

Ophelia ist im Wahnsinn völlig leidenschaftslos, im Gegensatz zu Lear IV 6, 110 ff.! Dass die Zeugen ihres Wahnsinns im Jambus bleiben, versteht sich von selbst.<sup>1</sup> 178/9 ist ein sechsfüssiger Vers, wie wir ihn bei antithetischen Aussprüchen öfter finden, z. B. R2 IV 1, 171 und Wiv. II 2, 215—6, ähnlich Cor. V 3, 128. S. König S. 117.

IV, 6.

Die Matrosen sind als komische Figuren gezeichnet (8—11) und reden dementsprechend in Prosa. Vielleicht wirkt ihre Erscheinung schon auf das vorausgehende Gespräch 1—3 ernüchternd, welches der Form nach eher Prosa als Vers ist. — Der „Stand“ des Matrosen (Delius) ist sicher nicht der Grund des Prosagebrauchs; man höre seine Collegen Oth. I 3, 14 ff., Wint. III 3 und Tp. V 1, 221 ff. und vergleiche oben die Anmerkung zu H 5 IV 1.

V, 1.

Siehe Delius Bemerkung hierzu S. 261. Von „Accommodation an die Redeweise der Totengräber“ (?) kann allerdings nicht die Rede sein, Hamlet unterhält sich anfangs ja ausschliesslich mit Horatio! Es handelt sich hier um Dinge, die Hamlet durchaus nüchtern, ohne Erregung, betrachtet. „My gorge rises at it“ (206). Vgl. Meas. III 2, 235 ff.

V, 2.

Siehe Delius S. 262. In der Unterredung von 203 ab giebt Hamlets niedergeschlagene Stimmung den Ton an.

---

<sup>1</sup> Delius: „Isoliert und unverstanden, wie Ophelia in ihrem Kreise dasteht, behalten die Zeugen den Jambus bei“ (!).

Ähnlich Cassio Oth. II 3 und Othello selbst IV 1, vgl. auch Claudio Meas. III 1, 173. „Auf alles gefasst sein“ (234), das ist der Zustand völliger Leidenschaftslosigkeit. Delius spricht hier von „geschäftlichen Abmachungen“!

---

## OTHELLO.

### I, 1.

Delius (S. 262) lässt wieder das Moment, worauf es vor allem ankommt, ausser Acht, die Stimmung, die durch die Situation bedingt wird, oder den persönlichen Anteil. Hier ist Jago, im Gegensatz zu verschiedenen späteren Szenen mit Roderigo, leidenschaftlich erregt. Erst spricht er von seinem Verhältnis zu Othello, seinem Hass und seinen Absichten, dann reizt er Rod. zum Skandalieren und führt eine furchtbare Bewegung herbei. Ganz anders I 3, 302 ff., II 1 216 ff. und IV 2, 207 ff. Hier redet Jago scheinbar ganz unbetelligt, lediglich im Interesse des ihm kühl gegenüberstehenden, herzlich unbedeutenden Roderigo, dessen Angelegenheit nur in nüchternem Prosa-ton erörtert werden kann. Dort heftige Wallung, hier vorsichtige Zurückhaltung; dort Handlung, hier Ruhe. Anders wieder II 3, 376 ff. Hier tritt Jago aus der Reserve heraus. Er hat seinen Zweck erreicht und braucht Rod. nicht mehr. Mit siegesfrohem Pathos ruft er ihm zu: „Thou know'st we (!) work by wit, and not by witchcraft . . . Does't not go well? . . . Content thyself awhile.“ — V 1 endlich wie I 1.

Den Übergang zur Prosa 108 hat Delius auch nicht richtig begründet, wenn er sagt: „Jago lässt seinem derbsten Cynismus freien Lauf und erlaubt sich Ausdrücke, die kaum in einen anständigen Blankvers sich fügen würden“. Enthalten die Verse 88/89 etwa weniger Cynismus und mehr Anstand? Auf den „Anstand“ kommt es Shakspeare nirgends an und am wenigsten bei der Wahl zwischen Vers und Prosa! Diese Verse gehören einer leidenschaftlichen Ver-

handlung, jene Prosaworte hingegen einem nüchternen Intermezzo an, in welchem der herbe Witz — ohne Anteil des Herzens — sich äussert, wie bei Lucio Meas. I, 2 176 ff. — Im Gegensatz hierzu bleibt Roderigo als direkt Beteiligter und Handelnder im Blankvers (121 ff.) Vgl. noch I 2, 50 ff.

I, 2.

49 ff. vgl. mit Ant. II 6, 114 ff. Jago und Cassio stehen mitten in der Aktion, Enobarbus und Menas befinden sich in völliger Ruhe.

I, 3.

Der Prosagebrauch in der Rede des Herzogs 221 ff. ist keine so einfache, selbstverständliche Erscheinung, wie Delius annimmt. Auf den ersten Blick sollte man vielmehr Blankvers erwarten! Mit dem Übergang zur Angelegenheit des Staates ist, vom Standpunkt des Herzogs betrachtet, doch eher eine Steigerung als ein Zurücktreten des Pathos (gegen 199 ff.) verbunden; die Handlung gewinnt gerade hier „ein neues Moment“ (Delius), eine Angelegenheit, welche den Herzog und den ganzen Rat vor Brabantios Erscheinen in fieberhafte Aufregung versetzt hat, kommt zur Sprache! Aber es fehlt die Bewegung auf beiden Seiten. Der Herzog redet — im Gegensatz zu 48 f.! — nicht aus eigenem Empfinden heraus, sondern im Namen einer höheren Macht<sup>1</sup> („opinion“); was er vorbringt, ist eine Mitteilung, keine Aufforderung, und der Mohr, dem ein Widerspruch überhaupt nicht zusteht, nimmt den „Erlass“ um so ruhiger auf, als sein Herz mit ganz anderen Fragen beschäftigt ist. Dazu kommt noch, dass die Sache ihm keineswegs neu ist (48—9, I 2, 36 ff.) Es ist mithin ein rein formeller Akt, den der Dichter hier lediglich zur „scenischen Vermittlung“ verwendet. Lehrreich ist die Gegenüberstellung von 48—49. — Vgl. noch Lear I 5, 1 ff. und III 7, 1 ff.

Jagos und Roderigos Prosa ist unter I 1 besprochen.

II, 1.

Den Anfang dieser Scene vergleiche mit Merch. III 1 und Wint. V 2. Abgesehen davon, das Montano nicht für

<sup>1</sup> Ähnlich Exeter in H 5 II 2, 145 ff.

„unbeteiligt“ gelten kann, vollziehen sich hier die Ereignisse vor unsern Augen und Ohren (vgl. 1, 3, 16, 25), während sie dort als abgeschlossene Thatsachen bereits vorliegen. Die daran sich anknüpfende Erörterung muss im ersteren Fall leidenschaftlich, im letzteren nüchtern sein.

Die metrische Fassung von 101—18 ist bezeichnend für Jagos Stimmung und sein Verhältnis zu Emilia und zu den Frauen überhaupt. Gedanken, wie er I 3, 393 ff. und 403 f. ausgesprochen, spuken in seiner Seele.

Desdemona scheint ihn zunächst in pathetischem Blankvers<sup>1</sup> um ein Loblied zu bitten, schlägt dann aber, um ihre trübe Stimmung zu verbergen (123. 24), einen leichteren Scherzton (in Prosa) an, auf den Jago natürlich bereitwillig eingeht. Die meisten neueren Herausgeber drucken dessenungeachtet seine Rede 126—29 metrisch.<sup>2</sup>

Dagegen muss der erste Teil seines Aside, 168—72, ohne Zweifel als Vers gesprochen werden, wie 201<sup>b</sup> ff., wo man die Prosafassung der Ff längst als falsch erkannt hat. Jago wird durch seine Beobachtung in die grösste Erregung versetzt.<sup>3</sup> Leidenschaftlich stösst er die Worte heraus:

He takes her by the palm: ay, well said, whisper:  
With as little a web as this will I  
Ensnare as great a fly as Cassio.  
Ay, smile upon her, dó<sup>4</sup>: I' will gyve thee  
In thine own courtesies.

Dann geht er, seines Erfolges sicher, in einen verächtlichen Ton über und witzelt über Cassios Manieren.

179—82 sind zwei Blankverse: The Moor . . . so. || Let's . . . comes!

Das Prosagespräch 216 ff. ist unter II 1 charakterisiert. 215 scheint an einen Diener gerichtet zu sein und ist vielleicht Blankvers.

---

<sup>1</sup> Ff lassen thou aus.

<sup>2</sup> Ff drucken hier richtig Prosa. Globe Ed. druckt auch 132 fälschlich als Vers.

<sup>3</sup> Vgl. die Verse des Enobarbus und Agrippa Ant. III 2, 50—59.

<sup>4</sup> So III 4, 183 „to“ zweisilbig.

II, 2.

Vgl. Cor. II 1, 179 ff. und die Anm. zu H 6 A I 3.

II, 3.

13—29. Dieses Gespräch, in welchem Cassio kühl bleibt, vgl. mit Ant. II 2, 189—248. Die Einladung zum Gelage, welchem Cassio anfangs abgeneigt ist, bietet ebenfalls keinen Anlass zu pathetischer Auseinandersetzung.<sup>1</sup> Bei seinem Wiedererscheinen ist Cassio bereits betrunken und nicht im Stande, ernsten Gedanken (104 ff.) einen pathetischen Ausdruck zu verleihen. Montano redet nach seinem Fortgang (124) natürlich im Blankvers.<sup>2</sup>

260 ff. Cassio befindet sich in dem Zustand völliger Gefühlsohnmacht. Auch seine ersten Worte 262—65 sind kein „leidenschaftlicher Aufschrei“ (Delius), das zeigt Jagos Antwort, die sicher auf Roderigos Ton abgestimmt ist. Vergleiche IV 1, 188 ff., wo Othello in ähnlicher Verfassung.

Cassio hört Jago auch 319 ff. gelassen an und bleibt bis zuletzt resigniert.<sup>3</sup> Die Stimmung ist nicht viel anders als in Meas. III 1, 203 ff.

Auch in Roderigos Prosa 369 ff. kommt (wie IV 2, 173 ff.) eine völlig deprimierte Stimmung zum Ausdruck. Über Jagos Verse vgl. die Anm. zu I 1.

III, 1.

Cassios Pathos wird durch den Clown abgeschwächt. Nur so kann diese Scene rein lächerlich wirken. Ebenso III 4, 1 ff. In L L L (III 1, 153 f. und 165 ff.) findet sich ein derartiger Prosagebrauch noch nicht. Vgl. noch All's II 2, 66 ff. (S. 28).

III, 2.

Vgl. Lear I 5, 1 ff. Othello ist aktiv, Lear passiv; dort herrscht lebhaftige Bewegung, hier Ruhe.

---

<sup>1</sup> Delius spricht hier von einem „derben, cordialen Biedermannston“ als Motiv der Prosaerwendung (!) und vergleicht die grundverschiedene Situation in 266 ff.

<sup>2</sup> In den meisten Ausgaben falsch.

<sup>3</sup> 306 ff. vgl. mit IV 2, 149 ff.

III, 4.

S. unter III 1.  
[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) IV, 1.

Siehe Delius S. 263 unten. — Für Othellos Stimmung nach Biancas Abgang sind seine Worte „My heart is turned to stone; I strike it, and it hurts my hand“ bezeichnend. Schon 121, 125, 130 u. s. w. kommt dieselbe zum Ausdruck. Vgl. Cassio II 3, 260 ff. und die Bemerkung zu Troil. V 2, 116 ff.

Cassio geht erst bei dem ihm von Jago 118 f. nahegelegten Gedanken an eine Heirat mit Bianca zu verächtlicher Prosa über, welche er bei ihrem Erscheinen beibehält, und Bianca antwortet in demselben wegwerfenden Ton. Delius hat, wie bei Hml. IV 6, nur die „untergeordnete Stellung“ (!) im Auge. Dass die „ihr zukommende Redeweise“ auch der Blankvers sein kann, zeigt III 4, 169 ff. Vgl. *ibid.* 181 mit Z. 159 in der vorliegenden Scene. Dort eifersüchtige Liebe, hier beissender Spott über sich und Cassio; dort leidenschaftliches Herandrängen, hier kühle Abweisung. — Vgl. noch V 1, 74 ff.

IV, 2.

173 ff. siehe unter I 1 und II 3.

IV, 3.

Othello schlägt 7 ff. geflissentlich einen nüchternen Ton an. Vgl. 11.

Desdemona geht, von Lodovico sprechend, zu Prosa über, wie Cassio II 3, 18 ff.

Emilia redet auch 68/9 (wie 66 f.) in frivolem Witzton, hier liegt also kein Blankvers vor, wie die meisten Ausgaben bieten. Desdemona bleibt natürlich im Vers, den Em. erst 87 wieder aufnimmt. Mit 66—69 vgl. Lucios Rede Meas. V 1, 280 f. Auch hier wird nur auf einer Seite gewitzelt.

V, 1.

Jago und Roderigo in leidenschaftlicher Bewegung wie I 1. In solcher spricht auch Rod. (8—10) einen metrischen Monolog. Ebenso Bianca 74 ff. (s. ob.).

Wir kommen nunmehr zu den Stücken der sogen. „Lear-Periode“, welche wir in folgender Reihenfolge besprechen wollen: Lear, Macbeth, Coriolanus, Antony and Cleopatra, Troilus and Cressida.

## KING LEAR.

### I, 1.

1—34 wie All's I 1, Ado I 1 und Wint. I 1. Die Redenden stehen unter einander und zum Gegenstande ihrer Erörterung in einem kühlen Verhältnis.

286—312. Weder um einen „Gegensatz zu den vorhergehenden Liebesbeteuerungen zu bezeichnen“, noch um „kalte, nüchterne Berechnung auszudrücken“, wie Delius S. 265 annimmt, verwendet der Dichter hier Prosa. Als Gegensatz zu jenen heuchlerischen Reden, die G. und R. gehalten, wäre ein leidenschaftliches Hervorbrechen ihrer wahren Empfindungen im Blankvers ganz natürlich. Und sind nicht z. B. Jagos Monologe (Oth. I 3, II 1, II 3, V 1 u. a.) voll von Berechnungen? Die Prosa ist vielmehr in dem gänzlichen Mangel an Aktion begründet. Die Schwestern sind starr über das Gebahren ihres Vaters. Sie machen sich darauf gefasst, dass sie selbst solche „unconstant starts“ erleben werden; aber sie entwerfen noch keinen bestimmten Plan, gehen noch nicht zu leidenschaftlichem Handeln über. Sie machen sich kampfbereit, aber sie kämpfen noch nicht. Ein Konflikt ist möglich, ja, wahrscheinlich, aber noch nicht vorhanden. Das ist die Ruhe, die einem Gewitter voranzugehen pflegt! Vgl. I 4, 53—83. I 4, 76 = I 1, 311.

### I, 2.

„Unter der Maske wohlwollender Biederherzigkeit“, womit Delius Edmunds Prosa begründen will, redet Jago im Blankvers zu Othello. Jago düpiert Othello, wie Edmund seinen Vater<sup>1</sup>; aber die Düpierten sind grundverschieden von

---

<sup>1</sup> Vgl. Lear I 2, 76 ff. mit Oth. III 3, 419 ff., Lear I 2, 94 mit Oth. III 3, 427, ferner Lear *ibid* 85 ff. mit Oth. *ibid*. 432 ff.

einander. Othello wird fast wahnsinnig vor leidenschaftlicher Erregung, Gloucester ist ohne weiteres „fertig“ mit dem „Schuft“, dessen Schuld ihm noch gar nicht einmal bewiesen ist, und stellt in dumpfer Resignation Betrachtungen darüber an, wie alles in der Natur und im menschlichen Leben ausser Rand und Band gerät.<sup>1</sup> Gloucester ist eine nüchterne, unbedeutende Natur, im Gegensatz zu Lear. Ein Seitenstück zu dieser Scene ist Ado III 2, 82 ff. (Don John und Claudio.)

In seinem Prosamonolog spricht Edmund nicht von seiner eigenen Angelegenheit (vgl. 195 ff.), sondern von der Thorheit seines Vaters, über den er sich weidlich lustig macht. Anders John I 1, 180 ff.

Die Prosa von 166 ab ist darin motiviert, dass Edmund in leichtem, nüchternem Ton seine Erzählung von der „vorübergehenden Verstimmung“ seines Vaters vorbringt und Edgar demgemäss seine ruhige Haltung bewahrt und nicht zur leidenschaftlichen Handlung schreitet. Edgar hält seinen Vater zu hoch, um dessen Verstimmung schwer zu nehmen, und ist zu harmlos, um eine Teufelei dahinter zu vermuten. Bezeichnend ist sein Ausruf 187 und Edmunds Bemerkung im Monolog 196 f.

I, 3.

Die Reden 1—3 sind schwerlich Prosa, wie einige Herausgeber (auch Delius) wohl wegen der metrischen Unregelmässigkeit<sup>2</sup> drucken. Goneril ist bei ihrem Auftreten bereits leidenschaftlich erregt. Ganz anders Lear in I 4, 54 ff.

I, 4.

Lear bleibt bis zu Gonerils Rede 220 ff. frei von tieferer Erregung. Dass er mit einem Manne, der sich als Diener anbietet, in Prosa verhandelt, versteht sich von selbst, ganz abgesehen von Kents „plainness“.<sup>3</sup> S. die Bemerkung zu

<sup>1</sup> Bezeichnend ist sein Schlusswort: „'Tis strange“ und Edmunds Bemerkung dazu.

<sup>2</sup> Der erste Vers geht wohl bis chiding, mit 2silb. Auftakt.

<sup>3</sup> Delius hebt wieder die „Stellung als einfacher Diener“ hervor! Ist Kent III 2, III 4 u. s. w. kein „einfacher Diener“?

Merch. II 2, 150 ff. Aber auch Oswalds Frechheit bringt ihn nicht mehr in Wallung als das Kläffen eines ungezogenen Hundes; als solchen betrachtet und behandelt er ihn. Vgl. Troil. II 3, 98. Die Äusserungen des Ritters endlich enthalten für Lear nichts Neues (72) und beruhen überdies nur auf Vermutungen, deren Bestätigung Lear ruhig abwarten will. Vgl. Bemerkung zu All's I 3. Dementsprechend wird auch seine Rede an Goneril 207—9 in nüchternem, reserviertem Ton zu sprechen und — mit Ff und Globe Ed. — als Prosa zu drucken sein.<sup>1</sup> Vgl. Othello IV 3, 7—9. Dagegen sind seine Worte 252—54 zweifellos Blankverse.<sup>2</sup>

I, 5.

Die Prosa 1—7 entspricht der Situation und der inneren Verfassung Lears. Der unglückliche König hat, im festen Vertrauen auf Regans Liebe, seine Ruhe wiedergewonnen. Die Übersendung von Briefen an sie durch Kent ist um so weniger mit einer leidenschaftlichen Wallung verknüpft, als ein Fortschritt der Handlung (d. i. Aufklärung Regans) dabei nicht beabsichtigt ist. Es ist ein blosser Höflichkeitsakt. — Der Dichter bezweckt damit nur eine Motivierung von Kents Abgang in dieser Scene und von seinem Erscheinen II 2. Von den Briefen ist später nicht mehr die Rede. Vgl. III 5. Delius nimmt an, dass Lear Kent zu Liebe in nüchternem Prosaton spricht! — Interessant ist der Vergleich mit Oth. III 2.

43/4 ist ein Blankvers, desgleichen 35. 36 und 52 Prosa wie I 4, 8.

II, 1.

Edmund kann Curans Berichte natürlich nicht anders als kühl aufnehmen, wie sie gegeben sind.

---

<sup>1</sup> Die meisten neueren Edd. drucken mit Qq Verse.

<sup>2</sup> Vielleicht ist zu lesen: I had *two* daughters, denn Regan hat sich ja noch nicht vergangen! Oder sollte nach persuaded ein Punkt zu setzen und mit I . . . ein neuer (vom Clown fortgeführter) Satz zu beginnen sein? „Ich möchte erfahren, wer ich bin; denn die äusseren Zeichen der Herrscherwürde, Gedächtnis und Vernunft könnten mich doch trügen.“ In Ff fehlt diese Rede.

22 ff. Edmund und Edgar treten in Aktion. Leidenschaftliche Bewegung bis zum Schluss.

II, 2.

Die Behandlung, die Lear und Kent I 4 dem Hofmeister Gonerils haben zu Teil werden lassen (s. ob.), widerfährt demselben hier mit grösserem Nachdruck. Kent bleibt Oswald gegenüber so nüchtern wie Hotspur dem Schreiber des Briefes H 4 A II 3, 1 ff. Dass seine Prosa in seiner Stimmung (oder in Oswalds Charakter) und nicht in seiner „Grobheit“ (Delius) begründet ist, zeigen Stellen wie 86 ff., 99 ff., Ado V 1, 91 ff., H 4 A III 1, 159 ff., Cor. I 1, 167 ff. und V 1, 31 ff. Vgl. noch die Bemerkung zu Cor. II 1.

In der Verhandlung mit Cornwall (76 ff.) geht Kent zum Blankvers über. Ingrimig von dem Typus redend, welchen Oswald darstellt, schleudert er nun auch diesem Schurken, der durch Cornwalls Unterstützung so sehr an Bedeutung gewonnen hat, einige derbe Worte im Blankvers zu (86 ff.). Vgl. Cor. III 3, 120 ff. Nachdem aber Cornwall Kents Eigenart (seine „plainness“) zum Gegenstand der Erörterung gemacht, tritt bei diesem die leidenschaftliche Erregung zurück. In bombastischer Rede<sup>1</sup> persifliert er die „silly ducking observants“, und in einem Ton, in welchem sich ebenso sehr seine Gewissensreinheit (cfr. 108!) und Gemütsruhe wie seine Verachtung ausspricht, leuchtet er dem Herzog heim.

50/1, 54/5, 67/8 sind in Globe Ed. fälschlich als Prosa gedruckt.<sup>2</sup>

II, 4.

1—4 vgl. mit I 4, 53 ff. Unruhe und Handlung.

---

<sup>1</sup> Unter „dialekt“ (115) ist nicht etwa „Prosa“ zu verstehen, sondern Kents „plainness“ (99—101). Diese wird von Cornwall „discommended“. Kent hätte jene Persiflage auch in Prosa vorbringen können. Weder ist Bombast notwendig mit Blankvers noch „plainness“ mit Prosa verknüpft; vgl. Ant. II 6, 80. Der Herzensanteil entscheidet. Derselbe schwindet 111 ff. bei Kent. Was ihm bevorsteht, ahnt er ja nicht!

<sup>2</sup> 50 ist what is, 57 I'm zu lesen, in 50 arms 2silbig.

61/2 wird mit Kents „None“ zu einem Senar zu verbinden sein.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

III, 1.

Vgl. die Situation in Oth. II 1, 1 ff., anderseits IV 3, 1 ff., IV 7, 85 ff. und Ant. III 5. Weiteres im Kapitel IV (Unechte Fassungen).

III, 3.

Gloucester zeigt sich nüchtern abwartend und resigniert, ist eines kräftigen, leidenschaftlichen Wortes und Entschlusses nicht fähig. Es kommt noch hinzu, dass Gloucester in Edmund keinen Verbündeten von Bedeutung sieht. Edmund gilt als Null, wenigstens als passiv. Vgl. Curan II 1, 1 ff. Beachte den Widerspruch zwischen 5/6 („displeasure“) und 18 („die“). — Ähnlich ist die Situation in As I 1 und Tw. II 1.

III, 4.

Kent spricht 41 und 44 metrisch. Der Narr soll wohl auch in seiner Angst lächerlich bleiben; Kent wird der Humor ausgegangen sein.

49/50 sind sicher Verse, vgl. 66.

105 geht Lear zu Prosa über; beim Anblick Toms tritt das persönliche Gefühl zurück, und Lear geht zu allgemeinen Betrachtungen über (Hml. V 1). Diese Ernüchterung bezeichnet den Beginn des Wahnsinns, die leidenschaftliche Kraft ist gebrochen. Vgl. 167. Von 159 ab Herzergüsse im Blankvers.

III, 5.

Hier wird das Resultat einer leidenschaftlichen Verhandlung zwischen Edmund und Cornwall dargestellt, nicht diese selbst. Mit den Worten „This is the letter . . .“ (11 ff.) sagt Edmund ebenso wenig etwas Neues wie Cornwall mit seinen Erklärungen 18 ff. und 25 f. Nur für den Zuschauer sind sie neu und aufregend, für Cornwall und Edmund bedeutet diese Unterredung eine Ruhepause (6 ff. erinnern an I 1, 296—303). Aus demselben Grunde redet Cornwall III 7, 1 ff. in nüchternem Prosaton. Vgl. noch Oth. I 3, 221 ff. und Lear I 5.

III, 6.

1—6 ähnlich wie I 1, 1 ff.

Hier und in IV 6 entspricht der Prosa- und Versgebrauch in Lears Reden genau dem Pathos und Herzensanteil, mit dem dieselben vorgebracht werden. 48—50 geht Lear zu Prosa über, weil er sich — in der fingierten Gerichtssitzung — als Zeuge dem Könige gegenüber glaubt. 56 ff. redet er wieder leidenschaftlich als König, 80 ff. nüchtern untersuchend, dann Gleichgiltiges. 87—88 in Globe Ed. fälschlich Prosa.

III, 7.

Zu 1—3 und 6—13 s. die Bemerkung unter III 5. Orientierung des Zuschauers und scenische Vermittlung sind der Zweck solcher Szenen. — 3—6 sind dagegen metrisch zu fassen, das sind leidenschaftliche Ergüsse! 2 Blankverse.

IV, 1.

13—15 spricht der „alte Mann“ natürlich, wie durchweg nachher, im Blankvers (in den meisten Ausgaben falsch). 19 = 47.

IV, 3.

Diese Scene ist in dem Kapitel von den „Unechten Fassungen“ S. 104 behandelt.

IV, 6.

S. unter III 6. — 131 f. vgl. mit Hml. V 1, 221. — 136 wird Prosa sein, ebenfalls 176<sup>b</sup>, 177 (so Cambr. Edd.). Zweifelhaft sind 188 f.

212 ff. wie Oth. II 1. Lebhaftige Bewegung (212).

IV, 7.

85 ff. wie IV 3, 1 ff.

---

MACBETH.

II, 3.

24. 5. Macduff spricht hier sicher ohne Pathos, daher in Prosa. Der Rhythmus hat die Herausgeber getäuscht.

II, 4.

Ähnlich Oth. II 1. S. die Bemerkung dort.

IV, 2.

39 ff. Nicht „zunehmende Naivetät“ (Delius), sondern zunehmende Schalkhaftigkeit (vgl. 42) führt den Übergang zu Prosa in der Sprache des „Sohnes“ herbei. Übrigens geht schon Lady M. 38 zu Prosa über. 42/3 pathetisch. — Vgl. 44 ff. mit 83! — Kindliche Naivetät im Bl.-V. Wint. II 1.

V, 1.

Die anfangs nüchterne Unterredung zwischen dem Arzt und der Kammerfrau nimmt 16 ff. einen lebhafteren Charakter an. Mit der Lesung „report her after“ 16 (vgl. Ant. II 4, 2) bekäme man bis 21 glatte Verse; aber da der Arzt nicht weiss, um was es sich handelt, und die Dienerin fest entschlossen ist, Stillschweigen zu beobachten, so kann von einer „erregten Verhandlung“ hier nicht die Rede sein. Dass der Rhythmus dem Dichter hier wieder ganz zufällig entschlüpft ist, zeigt die unrhythmische Rede 22—24, in der mehr Erregung enthalten ist! Vgl. S. 20 A. 1. — Auch nachher scheinen die beiden in reserviertem Tone zu bleiben, bis Lady Macbeth abgeht.

Letztere spricht zweifellos in leidenschaftlichem Ton. Ihre Reden sind, bis auf die nüchterne Zwischenbemerkung 43—45, metrisch abzuteilen, etwa folgendermassen:

Out, damned spot! Out, I say! [Rubbing her hands.  
One: two: why, then 'tis time to do't. Hell's murky!  
Fie, my lord, fie! a soldier, and afeard?  
What need we fear who knows it, when none can call  
Our power to account?  
The thane of Fife had a wife: where is she now?  
What, will these hands never be clean? [Rubbing her hands.  
No more o'that, my lord, no more o'that:  
You mar all with this starting.  
Here is the smell of the blood still. [Rubbing etc.  
All the perfumes of Arabia will not sweeten  
This little hand. Oh, Oh, oh!  
Wash your hands, put on your night-gown;  
look not so pale. —

{ I tell you yet again, Banquo is buried:  
  { He cannot come out on's grave.  
  { To bed, to bed! there's knocking at the gate:  
  { Come, come, come, give me your hand. *To bed!*  
  { What's done cannot be undone. — *To bed, to bed!*

Die Form dieser Verse ist sehr bezeichnend für die zu Grunde liegende Gemütsverfassung; vom metrischen Standpunkte sind sie unanfechtbar. Vgl. König S. 39.

## CORIOLANUS.

### I, 1.

1—29. Wie in Caes. III 2 und in Temp. I 1 wird hier wild und wüst durcheinander geredet. Völlige Fassungslosigkeit. Dieselbe tritt (30 ff.) mit dem Eingreifen des verständigen „zweiten Bürgers“, der 15 ff. vom „ersten Bürger“ überschrien wird, zurück. Von hier ab vernunftmässige Auseinandersetzung zwischen den beiden Wortführern (prating 49). 47 ff. tritt ein neues Moment und vielleicht Blankvers ein:

I. Cit. What shouts are these? The other side o'the city  
  Is risen: why stay we prating here? to the Capitol!  
All. Come, come.  
I. Cit. Soft! who comes here?

Menenius Agrippas Erscheinen wirkt ernüchternd. Diesem Manne gegenüber fühlen sie sich klein und ohnmächtig. Die Prosareden des Wortführers drücken die Unfähigkeit aus, einen kräftigen leidenschaftlichen Ton anzuschlagen. Wären sie direkt an den Senat oder an Coriolan gerichtet, oder würden sie Men. Agrippa zur Übermittlung an den Senat vorgetragen, so wäre hier Blankvers — als der Ausdruck energischer, zur That schreitender Empfindung — am Platze; aber die Bürger stehen Men. Agrippa passiv gegenüber, sie reden erst, als er sie anspricht, und auch dann nur, um keine Antwort schuldig zu bleiben.

Durch Men. Agrippas Erzählung angeregt und gehoben

geht der 1. Bürger wahrscheinlich schon 109 zum Vers über.<sup>1</sup>  
— 161 ff. unter II 1.

www.libtool.com.cn  
I, 2.

9 ff. teilt Aufidius die Worte des Briefstellers aus dem Gedächtnis mit. „Reads“ vor V. 9 ist falsch. Wenn er ablöse, stände Prosa. Bevor er den Brief herausholt (8), will er schon mit der Mitteilung des Inhalts beginnen („these are the words“ 7). Die Worte „I think I have . . . is“ sind in Klammern zu setzen. Vgl. Troil. III 3, 96 ff. und Cymb. III 2.

I, 3.

1—28 und 75 bis zum Schluss steht Virgilia im Vordergrund. Ihrer deprimierten, leidenschaftslosen Stimmung entspricht der nüchterne Prosaton, in dem Volumnia und Valeria sie aufzurichten suchen. Volumnia bekämpft mit Mühe den Ausbruch ihres leidenschaftlichen Empfindens. 31 ff. gewinnt dieses die Oberhand. An Virgilians Schmerz und dessen Linderung (1 ff.) denkt sie nicht mehr.

29 und 30 sind Prosa.

Die nur zu Virgilians Trost nebenbei vorgebrachte Mitteilung 107 ff. hat keinen pathetischen Charakter.

Man sieht an dieser Stelle und an der Rede 6 ff. deutlich, dass nicht der Inhalt, sondern die Situation über die Redeform entscheidet.

Delius' Bemerkung (S. 268)<sup>2</sup> trifft nicht den Kern. Malt Volumnia 14 ff. das Bild des heimkehrenden Sohnes nicht auch „in der Ekstase ihres mütterlichen Stolzes“?

I, 5.

1—4 Episode mit komischer Färbung, Prosa.

II, 1.

Vgl. 41 ff. mit I 1, 167 ff. Coriolan redet mit glühendem Hass zum Volk, das ihm als Todfeind gegenübersteht;

---

<sup>1</sup> „Well, sir“, kann zu 108 gezogen werden.

<sup>2</sup> „Die intime Unterhaltung wird in vertraulicher, häusliche Anlässen (!) besprechender Conversation geführt. Nur wenn Volumnia in der Ekstase ihres mütterlichen Stolzes sich das Bild ihres Sohnes . . . ausmalt, erhebt sie sich zum Blankvers“.

Men. Agrippa hingegen äussert sich mit nüchterner Geringschätzung (mocking), ihn trifft der Groll der Plebejer nicht, er kann sich in ruhigem Behagen über sie lustig machen. Wie Coriolan an jener Stelle, so würde auch Lear I 4, 85 ff. zu Oswald im Blankvers sprechen, wenn er in diesem einen Todfeind erblickte; ebenso Kent II 2. — I 1, 161 ff. dagegen redet Men. Agrippa als Patrizier, durch die Nutzenanwendung seiner Erzählung in feindlichen Gegensatz zum Volk gebracht.

In lustiger Stimmung begrüsst er die Frauen 107 ff., das Pathos derselben wird gedämpft, und in reserviertem Prosaton erörtern sie mit dem vor Freude fast ausgelassenen Freunde die Einzelheiten des grossen Ereignisses. Eine tiefere Bezugnahme fehlt. Men. Agr. steht im Vordergrund. Anders 200 ff.

179 ff. vgl. mit Oth. II 2.

### II, 3.

1 ff. Nüchternes, halb lächerliches „reasoning“. Delius' Ausdruck „plebejische Prosa“ ist zurückzuweisen.

Coriolan redet erst mit grösster Zurückhaltung zum Volk. Er ringt mit den Worten. Nachdem er halb durchgedrungen, schwindet der Druck von seiner Seele (131), und er gewinnt es über sich, Pathos zu simulieren. Delius spricht wieder von der „Sprache der Bürger“, der Coriolan sich anfangs „akkomodierte“, um ihre Stimmen zu erlangen. Und doch gewinnt Coriolan mit 5 Blankversen mehr als mit 15 Zeilen Prosa! Akkomodation findet von Seiten des Volkes, nicht des Helden, statt. Das „politische Interesse“, womit Delius selbst den Blankvers von 164 ab gerechtfertigt findet, liegt doch auch hier vor!

### III, 1.

Menenius' Rede 282 ff. vgl. mit Antonius' Caes. III 2. Men. spricht frei heraus, im Gegensatz zu Brutus in Caes. ibid.

### III, 3.

75, 106 f., 119, vielleicht auch 137, Prosa wie I 1 und Caes. III 2, 152 ff. S. dort.

141 ist vielleicht zu lesen (mit Umstellung von come come):

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)  
Come; let us see him out at gates; come, come.

Der zweite Teil der Rede, 142, deutet auf metrische Fassung.

IV, 3.

Wie All's IV 3, 7 ff., Ant. II 6, 85 ff. u. ö.

IV, 5.

7 ff. Die Diener sind als komische Figuren gezeichnet. Vgl. dagegen die Schildwachen V 2, 1 ff. Coriolan spricht vor 41 pathetisch, dann mit bitterm Witz bis 53. 35,6 ist sicher Vers (sechsfüssig?), wie 54.

IV, 6.

139 ff. vgl. mit Caes. III 2, 113 ff., wo die Bürger mit aufrichtiger Empfindung sprechen. Hier entbehren die Reden der Plebejer mit ihren lächerlichen Widersprüchen völlig des Pathos. Die Prosa wird schon 139 (For mine own part) beginnen.

Dass der Dichter die Plebs nicht schon in Caes. III 2, 113 ff. als komische Figur gezeichnet hat, ist lehrreich.

V, 2.

24 ff. Von hier ab nehmen die Soldaten Menenius leicht. Beachte 47. In dieser verächtlichen Meinung der Wachen, sowie in dem Bestreben des Menenius, ihnen mit einer erfolgreichen Ansprache an Coriolan gründlich zu imponieren und heimzuleuchten, ist die Prosa von 73 ab begründet. Bezeichnend ist die Schlusswendung 83—85. Man denke sich die beiden Männer allein; ohne Zweifel würde Menenius seinem dann ungeteilten Empfinden einen leidenschaftlichen Ausdruck im Blankvers geben. Durch die Anwesenheit der ihn so gründlich verkennenden Soldaten bekommt er gleichzeitig ein Gefühl der Sicherheit und Ruhe (im Gegensatz zu V 1!), das nur in Prosa wiedergegeben werden kann. — Vgl. Claudio in Ado II 1, 317 ff. und besonders Borachio Ado V 1, 236 ff. (S. 13).

101 ff. wie 24 ff. Menenius antwortet wie Kent Lear II 2, 15 ff., Gower H 5 V 1, 73 ff. und Hotspur H 4 A II, 3, 3 ff. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

115 ff. wie II 2, 1 ff.

V, 4.

Menenius ist völlig apathisch. Die Anwesenheit des Tribunen ist ohne Belang, zu jedem anderen würde Men. ebenso sprechen.<sup>1</sup> Sicinius zweifelt noch; vielleicht geht dieser erst 27 zu Prosa über und redet 9/10 metrisch. Dann wäre V. 9 „Is it“ zu lesen. — Mit 18—26 vgl. V 1, 63 ff.

---

## ANTONY AND CLEOPATRA.

I, 1.

1 ff. und 56 ff. Antonius' Freunde besprechen in zitternder Erregung den Liebeswahnsinn des Helden und das Unheil, das sich vor ihren Augen (10 ff.) daraus entwickelt. Ganz anders Kent und Gloucester Lear I 1 und Camillo und Archidamus Wint. I 1. Hier ist nicht von einem ergreifenden Konflikt, sondern von Thatsachen, die das Herz kühl lassen, die Rede. — Wie jene Freunde, so äussert sich auch der getreue Enobarbus II 2, 196 ff. mit tiefer Empfindung über Cleopatras Schönheit Mecaenas und Agrippa gegenüber. Zu dem freundschaftlichen Interesse kommt bei diesen Männern noch das politische hinzu.

Vgl. Enobarbus' Prosa I 2, 167 ff., II 6, 116 ff. und III 5, 1 ff. An der ersten Stelle giebt er geflissentlich „light answers“ (183), sein wahres Empfinden kann und will er nicht offenbaren. An der zweiten erwägt er mit Menas (Pompejus' Freund) ganz nüchtern die wahrscheinlichen Folgen von Antonius' Vermählung. Resignation und Sarkasmus drücken sich in seinen Worten aus. Vgl. Menenius Cor. V 4. In der letztgenannten Scene hört er anfangs gelassen den

---

<sup>1</sup> Vgl. Enobarbus Ant. II 6, 116 ff. (Bemerkung zu Ant. I 1).

trocknen Bericht des Eros an, dessen erster Teil ihm schon bekannt ist; aber die ungeheure Bedeutung der neuen Sachlage erkennend, erschüttert und gehoben zugleich von dem Gedanken an den bevorstehenden Weltkrieg, macht er in leidenschaftlichen Worten seinem Herzen Luft.<sup>1</sup>

I, 2.

S. Delius' Bemerkung S. 267.

167 ff. s. unter I 1. Von 137 ab redet Enobarbus in Prosa, 135 ist „What is“ zu lesen. Antonius bleibt in Erregung und im Blankvers. So ist auch 150 metrisch zu fassen („She's“). Die Mitteilung von Fulvias Tod kann Enobarbus nicht gelassen aufnehmen; er fasst sich aber schnell. 162—166 sind mithin Verse, vielleicht 1 Blankvers und 1 Kurzvers:

Fúlvía's deáð.

Sir?

Fúlvía is deáð.

Fúlvía!

Deáð.

Vgl. Lear II 3, 15 ff. und Caes. IV 3, 148 f., auch Gentl. III 1, 193 ff.

V. 203 umfasst natürlich noch Enobarbus' Worte. Stand vor I noch ein I = Ay?

II, 2.

Enobarbus' Glossen 65 f., 103 ff. u. s. w. wie I 2, 137 ff. In dieser Gesellschaft muss er sich passiv verhalten und einen reservierten Ton anschlagen. Dagegen kann er Pompejus (II 6, 70 ff.) und Agrippa (III 2, 51 ff.) gegenüber frei heraus reden und seine bittere Empfindung zum kräftigen Ausdruck bringen; vgl. Hotspur H 4 A III 1, 68 ff. und Nestor und Diomedes Troil. II 3, 210 ff. Ebenso ist II 7, 96 als Vers zu fassen. Vgl. noch Temp. V 1, 264 ff.

---

<sup>1</sup> Delius nennt dies Pathos „humoristisch gefärbt“ (?). Wenn E. dasselbe nur simulierte, thatsächlich also in nüchterner Betrachtungsweise verharrte, würde Eros 17 ff. in demselben trockenem Tone fortfahren, den er vorher angeschlagen. „Humoristisches Pathos“ gehört auch nicht in den Blankvers. Anders III 2, 7 ff.

174 ff. = II 6, 85 ff. Vgl. Delius S. 267.

Zu 196 ff. s. oben unter I 1.  
www.libtool.com.cn

II, 6.

70 ff. s. unter II 2. Die voraufgehende Auseinandersetzung (61—69) zwischen Pompejus und Antonius, die Ff als Prosa geben, ist von den späteren Herausgebern mit Recht in Verse umgewandelt worden. V. 63 wird bis *lot* gehen, 64 die Wörter „*but, first*“ noch mit umfassen. — Dagegen ist der metrische Charakter von 84 f., *Menas' Aside*, übersehen worden.

*Thy fáther, Pómpey, would né'er have máde this treáty.*

113 ff. ist unter I 1 besprochen. Vorher leichter Scherzton wie II 2, 174 ff.

II, 7.

Die Worte 94 ff. sollen wohl mit tieferem Anteil und daher metrisch gesprochen werden wie III 2, 51 ff. Dann würde 96 bis „*see'st not?*“ gehen.

III, 2.

7 ff. wird *Lepidus* citiert.

51 ff. s. unter II 2. Vgl. den Gedankenaustausch I ff. und II 2, 196—238.<sup>1</sup> Ebenso *Enobarbus' Aside* III 7, 7 ff.

III, 5.

S. unter I 1.

IV, 3.

Vgl. IV 9, 1—5 und II 5 IV 1, 87 ff. (S. 16).

IV, 9.

1—5. Lebhaftige Bewegung wie IV 3.

V, 2.

*Cleopatra* wird durch die Scherze des *Clowns* nicht berührt, so wenig wie *Antonius* durch *Enobarbus' Worte* I 2, 137 ff. 249 ist *mithin*, wie die folgenden Reden der *Cleopatra*, metrisch zu fassen. Nur 269 tritt das *Pathos* zurück.

---

<sup>1</sup> Zwischen diesen beiden Männern besteht eine tiefere Sympathie.

TROILUS AND CRESSIDA.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

I, 1.

S. Delius S. 270. 74/5 in Globe Ed. fälschlich Prosa.

I, 2.

S. Delius. Cressida geht in einen witzigen Ton über, 15/6 sind Verse (so Capell).

Man beachte, dass Pandarus selbst 247 ff. nicht im pathetischen Blankvers spricht. Vgl. III 1, 46 ff. und IV 2, 95 ff. Pandarus erscheint durchweg lächerlich.

Zu Cressidas Prosa vgl. 312 und 321.

Die Botschaft des Dieners 297. 300 ist ohne Bedeutung. Sie dient nur zur Entfernung des Pandarus. Ähnlich III 2, 1 ff.

II, 1.

60—62 sind 2 Verse. Vgl. V 1, 4/5; anders II 3, 44! — Ajax scheint in dem voraufgehenden Streit zwischen Vers (11 f.? 22? 27?) und Prosa (15. 16) zu schwanken.

II, 3.

Ajax' Prosa 93—97 wird durch Nestors Rede 98 („bay“) charakterisiert. Es ist das ohnmächtige „Bellen“ eines wütenden Hundes, nicht das leidenschaftliche Wettern eines Helden. Vgl. I 2, 23: „His valour is crushed into folly“.

Die Unterredung 98—111 trägt einen witzigen Charakter, Ulysses' Worte 113—15 dagegen einen pathetischen. Die in Qff überlieferten Verse werden durch Fortlassung des zweiten „legs“ glatt. Vgl. 210 f. und Ant. III 2, 51 ff.

Zu 151—170 bemerkt Delius: „Hier mag die unverhohlene Ironie die Wahl der Prosa mit veranlasst haben“. Dieselbe „Ironie“ findet sich in den Versen 251 ff.; aber die Situation ist ganz anders. Während des ersteren Gesprächs weilt Ulysses bei Achilles, man hofft, diesen noch zu gewinnen, und denkt noch nicht an Ajax' Beistand: man amüsiert sich mit diesem Tölpel. Nachdem Ulysses unverrichteter Sache zurückgekehrt, wird die Situation kritisch, die Stimmung erregt, die Rede bedeutungsvoll und nachdrücklich. So er-

klärt sich der Vers 251 ff.<sup>1</sup> Dementsprechend sind auch die Bemerkungen 210 f. über Ulysses' Erfolg im Blankvers abgefasst, im Gegensatz zu 98 ff.

Ajax sinkt nach einer kurzen Aufwallung (212 ff.) wieder in die dumpfe Gemütsverfassung von 93 ff. zurück. „He's not yet through warm“ (232). Die anderen knüpfen an seine Wutausbrüche scherzhafte Glossen,<sup>2</sup> wie Sebastian und Antonio an Gonzalos Reden Temp. II 1 (S. 73). — Ob Ajax schon 244 umgestimmt wird, ist zweifelhaft. — 247—50 sind wohl 2 Blankverse. 246 ohne Auftakt, 248 *Ay*, or *súrly*.

### III, 2.

1—5 wie I 2, 297 ff., s. dort.

17 f. wird Prosa sein wie 31 ff.

57. Troilus scheint beim Anblick Cressidas in einen Zustand der Verzückung zu geraten und in Prosa zu sprechen<sup>3</sup> (cf. 35—38). Cressida ist, ihrem Vorsatz I 2, 312 ff. getreu, kühl gegen ihn. Vgl. 124 ff. Ihr nüchterner Ton drängt bei Troilus die mächtige Bewegung zurück.<sup>4</sup> Selbst die aus tiefer persönlicher Empfindung quellenden Worte 97 ff. vermag er nur in reserviertem Ton, mit allgemeiner Fassung, vorzubringen.<sup>5</sup> Ähnlich 115. 116.

### III, 3.

96 ff. Ulysses trägt den Inhalt des Briefes dem Sinne nach vor wie Aufidius in Cor. I 2.

---

<sup>1</sup> Hier lebhaftes Verhandlung, dort leichte Conversation. Beachte besonders 232.

<sup>2</sup> Bis 230. Vielleicht geht Nestor 232 zum Vers über (= 210). He is u. s. w. . . || Pour in, pour in; his ambition is dry. Sicher ist die Unterredung von 235 ab metrisch. 236 Our 2silbig. König S. 61.

<sup>3</sup> „words“ liesse sich ja 2silbig lesen; aber derartige Zerdehnungen kommen schwerlich an Stellen vor, wo sie so leicht zu vermeiden sind wie hier (durch my lady od. ä.). Anders Claudio in Ado II 1, 317 ff.

<sup>4</sup> 65/6 ist wohl noch voll Pathos zu sprechen und als Blankvers zu fassen; vielleicht Cressid statt Cressida.

<sup>5</sup> Der Schluss der Rede von „Few words“ ab lässt sich allerdings in vier glatte Verse umwandeln: Few . . . such || To . . . worst || Shall . . . what truth || Can . . . . Troilus. Die Situation spricht aber gegen diese Annahme.

301 und 307 sind im Hinblick auf 311 wohl als Blankverse zu sprechen. Anders Desdemona Oth. III 4.

www.libtool.com.cn

IV, 2.

47—48 spricht Pandarus sicher ohne Erregung und nicht anders als vorher und nachher, also in Prosa. 56—59 leichter Scherzton.

Wie 21, 26, 30 und 35, so sind auch die nach Troilus' Abgang von Cressida an ihren Oheim gerichteten Reden metrisch zu fassen, von 80 bis 94.<sup>1</sup> In V. 84 muss „gone!“, wenn es nicht zu 83 gehört, den ersten Fuss ausfüllen. 93 scheint bis zum ersten „you“ zu gehen, den Schluss des Verses bildet „kneeling down“.<sup>2</sup> In 80 und 88 ist „what is“ zu lesen, vielleicht auch in 94, wenn der Text in Q richtig ist.

IV, 5.

Die scherzhaft gewendeten Reden 20—52 enthalten zu viel ernstes Empfinden, als dass Prosa hier am Platze wäre. Die Frivolität hat keinen witzigen, sondern einen bitterernsten Charakter. Auf beiden Seiten herrscht Erregung; die Handlung erhält ein neues Moment. Ganz anders LLL II 1, 120 ff. und 184 ff. — Der Reim ist bezeichnend. 48 wird „Why, then, do“ zu lesen sein, vorher „I shall desire it“.

V, 2.

Vgl. Troilus 6 ff. und 116 ff. mit Othello IV 1, 110 ff. und 178 ff. Troilus giebt seinem Schmerz Ausdruck, Othello ist empfindungslos, nur ein Gedanke erfüllt ihn: „Wie soll ich sie töten?“ — Troilus' Haltung 116 ff. ist charakteristisch für Shaksperes damalige Stimmung. Vgl. V 3, 100.

19 ist wohl Troil. zuzuteilen. 75 und 136 fälschlich Verse in Globe Ed.

Von den letzten Stücken unseres Dichters kommen in diesem Kapitel folgende in Betracht: Cymbeline, The Winter's Tale und The Tempest. Henry VIII wird im 4. Kap. zu besprechen sein.

<sup>1</sup> So auch Delius in seiner Ausgabe.

<sup>2</sup> Oder I beseech you 94 ist mit Q zu streichen.

CYMBELINE.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) I, 1.

1—69 s. im 4. Kapitel („Unechte Fassungen“).

Vgl. Lear I 1, Wint. I 1 und V 2.

Überall nüchterne Erörterung von Thatsachen durch Unbeteiligte. Völlige Ruhe.

I, 4.

In Posthumus' Prosa 154 ff. drückt sich die hochgradige Apathie aus, mit der er dem Ausgang der Sache entgegen sieht. Er zweifelt so wenig an der Reinheit seiner Gattin, dass nicht die geringste Wallung in ihm entsteht. Vgl. II 4, 1 ff. und 48. Die Gewissheit eines Duells mit Jachimo regt ihn nicht auf. Die Worte 170—72 „If you . . . our debate“ gehen mithin auf einen irrationalen Fall, der dem zweiten, von P. als sicher angenommenen nur zu rhetorischer Ausschmückung gegenübergestellt ist.<sup>1</sup> Wäre P. selbst im Zweifel, so hätte die Herausforderung zum Zweikampf keinen Sinn. Dass er Jachimo nicht sofort zu Leibe geht, ist darin begründet, dass Jachimo seine Behauptung *sine ira et studio*, lediglich seiner Theorie zu Liebe, aufgestellt hat. Wenn er aber einen Angriff auf Imogen ausgeführt hat, erhält die Sache eine tiefe persönliche Bedeutung für beide Männer. — Vgl. 170—176 mit II 4, 56—61, wo genau dasselbe, aber in fieberhafter Spannung (in Folge von 43 ff.), vorgebracht wird.

II, 3.

Clotens Prosa 40—45 fließt noch aus der nüchternen Stimmung, in der er vor dem Auftreten seiner Eltern war. Durch diese in Erregung versetzt, geht er zu bedeutungsvoller Handlung und zum Blankvers über (69 ff.). Seine Erscheinung ist lächerlich, dafür trifft Delius' Ausdruck „prinzlicher Clown“ wohl zu; aber sein Empfinden ist bitterernst und seine Stellung viel zu bedeutend, als dass seine

---

<sup>1</sup> Delius nennt das einen „concentrierten Ausdruck der Leidenschaft“!

Prosa als „Clown-Prosa“ (Delius) bezeichnet werden dürfte. Insofern ist er der Plebs in Cor. vergleichbar.

www.libtool.com.cn

III, 1.

34 ff. Zwischenreden von rein komischem Gepräge. An dem Pathos seiner Eltern nimmt Cloten nicht Teil. Vgl. Enobarbus Ant. II 2. In dieser Angelegenheit spielt Cloten allerdings nur die Rolle eines Witzmachers. Anders III 5, 13 f. und 19 f. Sollten diese Worte Cymbeline zuzuteilen sein (20 „our“ statt your?)? Oder 13 f. Cymbeline, 18 f. ebenfalls dem König, 19 f. der Königin? V. 9 nimmt man ein ähnliches Versehen an.

III, 2.

Die Worte aus dem Briefe 17 ff. wie Troil. III 3, 96 ff. und Cor. I 2, 9 ff. „Reading“<sup>1</sup> ist falsch. Vgl. den Wortlaut des Briefes III 4, 21 ff.

III, 5.

Clotens Worte in der politischen Verhandlung s. unter III 1. Nachher erscheint er in leidenschaftlicher Erregung. Imogen ist verschwunden. Er liebt sie, er will ihr nach und sich rächen. Den Monolog, in dem er diesen Gefühlen Ausdruck giebt (70 ff.), vergleiche man mit dem nächstfolgenden 136 ff. Sein Zorn ist verraucht. Mit lüsterne[m] Behagen, des Sieges gewiss, malt er sich die bevorstehende Scene in allen Einzelheiten aus. „I'll be merry in my revenge.“ Das trägt er mit „merriness“ vor, keineswegs mit dem „Schwung leidenschaftlichster Rachsucht“ (Delius). Ebenso IV 1. „Leidenschaftliche Rachsucht“ drückt sich vielmehr in seinen Blankversen an Pisanio 80—107 aus. Dies nennt Delius die „Emphase eines verschmähten Liebhabers“ (?). Clotens Wallung dauert bis 108. Dann ist sein Plan gefasst. Er nimmt Pisanio zum Diener und lässt sich Posthumus' Kleider bringen. Delius sagt: „Hier kommt der ganze Clown zum Vorschein, daher Prosa“. Aber Cl. erscheint hier um nichts lächerlicher als in den meisten seiner Bl.-Verse. Die Prosa ist in seinem Seelenzustand begründet.

<sup>1</sup> Nicht in Ff.

IV, 1.

Wie III c, 133. ff.

IV, 2.

62 f. anders als IV 1. Neue Erregung.

70—100 leidenschaftliche Verhandlung. Anders Kent und Oswald Lear II 2.

V, 4.

1 f. In den Blankversen der Wärter spricht sich der Hass gegen den Römer aus.

199 ff. Der Bote schlägt, angesichts der humoristisch gestimmten Gesellschaft, einen nüchternen Ton an, in dem Posthumus auch Antwort erteilt. Vgl. Meas. IV 2, 105 ff. (S. 38). Übrigens legen die Worte des Posthumus die Vermutung nahe, dass der Bote ihm vor 199 einen Brief — mit der Nachricht von seiner Befreiung — überreicht, so dass die Rede desselben 199 f. vollends an Bedeutung verliert.

---

THE WINTER'S TALE.

I, 1.

S. unter Cymb. I 1.

II, 1.

1—7 warme Empfindung. Auf die Frage „And why so, my lord?“ scheint Mamillius in demselben Prosaton zu antworten, der sich Mcb. IV 2 bei Macduffs Sohn findet. Mit Einschlebung der Worte „they say“ (8), welche gegenüber 11<sup>b</sup> und 12 sinnlos sind, wird die Prosarede nachträglich in Verse umgewandelt sein.<sup>1</sup> Von „Hark ye“ (15) ab herrscht wieder eine pathetische Stimmung. Die Worte 16—19 erinnern an Mcb. IV 2, 30 f. Das ist der warme Ton reiner Kindlichkeit.

---

<sup>1</sup> Mamillius' Frage 13 zeigt, dass er einen Schelm im Nacken hat.

III, 2.

Der „Officer“ nimmt 125 ff., wie der Herold in Lear V 3, 119 ff., an der Verhandlung und somit auch an der leidenschaftlichen Stimmung Teil; 9 f. hingegen wiederholt er nur Leontes' Befehl pro forma, wie Exeter in Henry 5 II 2, 145 ff. Hier wird Prosa zu lesen sein.

IV, 2.

Vgl. Polixenes' Gesuch I 2, 1 ff. mit dem des Camillo hier 4 ff. Dies ist keine leidenschaftliche Auseinandersetzung, sondern, wie Lear III 5 (S. 55), das Resultat einer solchen in Form einer Rekapitulation, eine Betrachtung, keine Verhandlung. Denselben inaktiven Charakter hat das sich daran anknüpfende Gespräch 28 ff. Vgl. die Bemerkung zu All's I 3 S. 28.

IV, 4.

Der alte Schäfer und sein Sohn „verläugnen“ im Blankvers nicht „ihre rohere Natur“ (Delius), sondern kehren nur ihr warmes Empfinden hervor, welches durch Musik und Tanz bei den rohesten Naturen geweckt wird. Der „Einfluss der edleren Gestalten“, auf welchen Delius den Blankvers zurückführt, ist 161<sup>b</sup>—165 überhaupt nicht vorhanden! Vgl. das Pathos der Jäger H 6 C III 1 und der Gärtner R 2 III 4, 29 ff.

168 ff. besteht ein „veredelnder“ Einfluss gleichfalls nicht; denn vornehm dürfen Polixenes und Camillo sich ja nicht gerieren. Vgl. 349 „these good men“.

Die Meldung des Knechts 181 ff. verdrängt das Pathos. Die Ankunft des Autolyceus bringt nicht ein „volkstümliches“ (Delius), sondern ein rein komisches Element herein.

V, 2.

Sowohl die Situation als auch das Verhältnis der Herren zum Gegenstande ihrer Unterhaltung schliesst jede leidenschaftliche Wallung völlig aus.

Den Bemerkungen, die Delius zur Erklärung dieser Prosa macht<sup>1</sup>, sind Lear III 1, 4 ff., Lear IV 3, 18 ff. und

---

<sup>1</sup> „Der Dichter hat hier entweder in Rücksicht auf die Ökonomie des Dramas, oder um die Wirkung der Schlusscene nicht durch eine

Ant. II 2, 196 ff. entgegenzuhalten. Nicht auf den Bericht, sondern auf den Erstatter, den Empfänger und den Eindruck des Berichtes kommt es an. Vgl. noch All's I 3, 110 ff. und Gentl. I 3, 1 ff.

---

## THE TEMPEST.

### I, 1.

Die Erregung der Seeleute geht im Kampf mit den Elementen über das Mass der im geordneten Blankvers zum Ausdruck kommenden Leidenschaft hinaus. Vgl. die Prosa der fast bis zum Wahnsinn gereizten Bürger in Caes. III 2, 153 ff. 29 und 37 ff. wie 1 ff.

Der König und seine Begleiter hingegen bewahren ihre Fassung, ihre Reden (bis 21) werden metrisch zu lesen sein. 10 (mit Dryden): „Good boatswain, have a care<sup>1</sup>. Where is thy master?“ Alonso antwortet der Bootsmann, wie es scheint, mit gemässigtem Tone im Blankvers („Play . . . below“ éin Vers<sup>2</sup>), Antonio und Gonzalo aber in Prosa (14. 15. 17—19. 41. 42. 45). 22—28 kühle Verachtung, leidenschaftsfreier Sarkasmus.

Sebastian und Antonio reden zu ihm wie Kent zu Oswald Lear II 2 und Ajax zu Thersites Troil. II 1 („dog“, „cur“). Gonzalo macht, mehr für sich, 30 ff. und 49 ff. humoristische Bemerkungen, ebenso zum Schluss 68 ff. An dem 54 aufkommenden Pathos<sup>2</sup> nimmt Gonzalo lebhaften Anteil. Dass er in dieser Situation auf Antonios leidenschaftlichen Ton eingeht und auch von dem Bootsmann (61 ff.) im gefühlvollen Blankvers spricht, versteht sich von selbst<sup>3</sup>. Ebenso V 1, 216 ff. 66—67 zweifellos éin Blankvers (in F „with' king“!).

---

vorhergehende ähnlichen Inhalte abzuschwächen, die Versöhnung . . . nur erzählen lassen. Einem blossen Berichte genügte hier die Prosa.“

<sup>1</sup> „have care“ kommt sonst nicht vor.

<sup>2</sup> 54 ist schwerlich ein Vers, ebensowenig 63<sup>b</sup>—65. Wirres Durcheinanderreden in gänzlicher Fassungslosigkeit.

<sup>3</sup> Vgl. Sebastians und Antonios Scherze V 1, 264 ff.

II, 1.

Gonzalo sucht den König erst mit pathetischen Worten in gehobene Stimmung zu versetzen<sup>1</sup>, dann mit humoristischen Bemerkungen aufzuheitern (von 49—105 Prosa). Die anderen Herren reden dazwischen in scherzhaftem Ton (mit Ausnahme von 24). Alonzo bleibt im Blankvers, seiner Stimmung entsprechend. 25—26 sind ein Vers. — Nach kurzer Unterbrechung verfallen Sebastian und Antonio wieder in den früheren Witzton; ihre Glossen 139, 140 u. s. w. sind indessen, als scherzhafte Antworten oder Ergänzungen zu Gonzalos Reden<sup>2</sup>, metrisch abgefasst, vielleicht mit Ausnahme von 165. 166. — 170 natürlich Blankvers (in Globe Ed. falsch).

II, 2.

Caliban redet durchweg in Jamben, seiner empfindungsvollen Natur entsprechend. Wie dieselben im einzelnen abzutheilen sind, lässt sich hier nicht erörtern. Vgl. Meissner im Shakespeare-Jahrb. V p. 200 f.

V, 1.

216 ff. s. unter I 1. 264 ff. Scherze in gehobener Stimmung. Nur in dem Gespräch mit Stephano 285—88 scheint ein nüchterner Ton angeschlagen zu werden (Prosa).

---

<sup>1</sup> S. ob. die Bemerkung zu As I 2. In jenen drei Szenen beschauliche Ruhe, nüchterne Stimmung, hier kritische Situation, tiefe Erregung.

<sup>2</sup> 145 ist „on it“ zu lesen.

DRITTES KAPITEL.

DIE JUGEND- UND ÜBERGANGSDRAMEN

(vor ca. 1598).

Wir wenden uns nun den Dramen der früheren Zeit zu, in welchen der oben geschilderte Prosagebrauch in jener Mannigfaltigkeit und Konsequenz noch nicht anzutreffen ist, und unterscheiden zwischen Jugenddramen und Übergangsdramen. In den ersteren findet sich nur Witzprosa (mit Ausnahme von Rom. III 1, 99 ff., s. u.),<sup>1</sup> in den letzteren auch humoristische und ernsthaft, aber noch nicht die sogenannte pathetische — mit mehr oder weniger Konsequenz — angewendet. Die letzten der Übergangsdramen, Henry IV A und B, weisen (bis auf H 4 A II 2?) völlig konsequente Prosa- und Versverteilung nach dem besprochenen Prinzip auf und unterscheiden sich von den späteren nur dadurch, dass die pathetische Prosa noch fehlt, zu deren Anwendung in diesen Stücken allerdings kaum ein Anlass vorhanden war. Das seltenere Vorkommen von Anlässen zum Prosagebrauch in den älteren Dramen ist eine Sache für sich, die anderswo zu erörtern ist; hier handelt es sich um „Anwendung oder Nichtanwendung von Prosa bei gegebenem Anlass.“ Wir heben im Folgenden diejenigen Szenen und Reden hervor, welche nicht in Prosa abgefasst sind, obgleich eine nüchterne Stimmung vorherrscht. Anstatt der Prosa erscheint in witzigen Gesprächen oft,

<sup>1</sup> Birons Monolog LLL IV 3 ist rein witzig.

in ernsthaften vereinzelt der Doggerelvers.<sup>1</sup> Den ersteren Fall, der für diese Untersuchung keine Bedeutung hat, lassen wir beiseit.

---

I. TEIL.

JUGENDDRAMEN.

Von den Jugenddramen fassen wir zunächst die Lustspiele ins Auge: *The Comedy of Errors*, *The two Gentlemen of Verona*, *Love's Labour's Lost* und *A Midsummer-Night's Dream*, dann die Trauerspiele: *Titus Andronicus* und *Romeo and Juliet*, endlich *Richard III.* Die Historien *Henry VI A, B und C*, in denen die Kritik Spuren einer fremden Hand erkannt hat, werden im vierten Kapitel untersucht.<sup>2</sup>

---

THE COMEDY OF ERRORS.

III, 1, 19—29.

Hier findet sich ausnahmsweise ein ernsteres Gespräch in Doggerelversen abgefasst. Vgl. *Ado I 1*, 96 ff., wo derselbe Gegenstand in gleichartiger Situation in pathetischer Prosa besprochen wird. In den späteren Jugenddramen steht in solchen Fällen durchweg der Blankvers oder der reimende Quinar.

IV, 1, 109 ff.

S. *Dromios* scherzhafter Monolog, die Küchenmagd betreffend, im bl. verse. Dagegen *IV 4*, 155 ff. in Prosa!

---

<sup>1</sup> Der Doggerelvers kommt sogar in leidenschaftlich bewegten Scenen vor, wo der Blankvers am Platze wäre, z. B. *Err. III 1*, 30 ff., *LLLIV 3*, 200 ff. u. *Gentl. I 2*, 38 ff. Seine Verwendung soll an anderer Stelle eingehend behandelt werden.

<sup>2</sup> Die hierher gehörenden Abweichungen in *All's well* sind im vorigen Kapitel mit besprochen worden.

IV, 3, 72—77.

S. Dromios Witzworte über die Habsucht der Courtisane, des Teufels in Menschengestalt, im bl. verse.

---

THE TWO GENTLEMEN OF VERONA.<sup>1</sup>

I, 1.

72—75 Witze im Bl.-V.

156—8 Proteus witzig zu Speed (bl. v.), vgl. Temp. I 1, 30 ff.

I, 2, 1—32.

Diese im Blank- und Reimvers abgefasste Unterhaltung zwischen Julia und ihrer Zofe gleicht im Ton und Inhalt

---

<sup>1</sup> Der schlecht überlieferte Text bietet an verschiedenen Stellen Prosa, wo der Dichter zweifellos Verse geschrieben hat. Zum Teil ist Umwandlung in Verse möglich, so IV 1, 16 f.:

Whither trável you?

To Veróna.

Whence cáme you?

From Milan.

Have you long sojourned there?

Oder liegen hier Kurzverse vor wie R 2 IV 1, 310 ff.? Vgl. Haml. IV 4, 9 ff. — V. 5 Sfr, we áre wie IV 4, 90 wéll, give hér u. o. 23—25 sind natürlich als 2 Reimverse zu lesen.

Mehr Schwierigkeit macht IV 4, 118 ff., während sich Eglamour und Silvias Reden IV 3, 45 ff. leicht metrisch fassen lassen als ein Kurzvers und ein Sechsheber von der Art des Verses II 1, 114, etwa so:

45 I will not fail your ládyship.

46 Good mórrrow, géntle lády.

Good mórrrow, kínd Sir Églamour.

II 1, 103 und 106 sind als Verse zu lesen, mit 103 vgl. V 4, 82.

Proteus spricht IV 4, 51 und 55 im Scherzton wie I 1, 135 u. 3., vielleicht auch 58, indem er die Ablieferung des Kötters an Silvia für einen Scherz hält; Collier MS. hat „this cur“, wodurch ein Vers gewonnen würde, in dem Proteus' Entrüstung zum Ausdruck käme. V. 46 ist wohl I will statt I'll zu lesen, wie I 2, 67 Is't in Is it aufzulösen ist.

V 4, 86—90 oder wenigstens 88—90 müssen falsch überliefert sein, denn hier ist eine metrische Fassung unmöglich. 86—87 lassen

dem Prosagespräch zwischen Portia und Nerissa Merch. I 2, 36 ff. Derselbe Humor findet sich in den Szenen zwischen Celia und Rosalind in As I 2, I 3 und öfter (vgl. As I 2, 27 mit Gentl. I 2, 2). Beachte, dass V. 32 der Reim aufhört.

II, 7, 49 ff.

Bei den Scherzen, die Lucetta mit der männlichen Bekleidung der Julia treibt, sollte man den Doggerelvers erwarten (55/6!).

---

LOVE'S LABOUR'S LOST.

II, 1.

114—28 scherzhafte Debatte zwischen Biron und Rosaline, ähnlich Benedick und Beatrice Ado I 1, 119 ff. u. ö. 180 ff. Kurzverse (v. anapäst. Charakter) in derselben Situation. In den Scherzgesprächen, die Boyet mit den Herren und dann mit den Damen führt, kommt der Doggerelvers auf.

Angesichts derartiger Verse muss man die scherzhafte Prosakritik 91 ff. als spätere Zuthat betrachten.

III, 1.

Den metrisch gefassten Auftrag an den Clown 153 f. und 165 ff. vgl. mit Oth. III 1, 25 ff.

175 ff. Dieser Monolog, in welchem der Humorist Biron sich selbst verspottet, hat durchaus nüchternen Gehalt.

---

sich durch Auflösung von what's in what is metrisch lesen, nachher wieder die Worte von „which, out of“ an. Auch die nachfolgenden Verse sind nicht in Ordnung. Bekanntlich hat diese Scene in der Überlieferung besonders gelitten; auch der reimlose (!) Abschluss (172/3) rührt sicher nicht von Sh. her. — Durchaus unzutreffend ist Delius' Bemerkung zu dieser Stelle und zu IV, 2: „Julias Verkleidung als Page motiviert die Prosa“. Julia spricht auch als boy stets im bl. verse, wenn die Stimmung ernst ist, ebenso wie andere servants, die nicht clownish sind. IV 2, 28 ff. schlägt sie dem Host gegenüber einen witzigen Ton an. 72 ff. und 135 ff. in ernster Stimmung Verse.

175—76 sind zwei Kurzverse: And — love, I — whip. — Vgl. Benedicks Monolog Ado II 3, 228 ff. und Rosalinds Prosa As IV 1, 210 ff.

IV, 1, 11—21.

Die witzigen Bemerkungen der Prinzessin in Auknüpfung an des Försters Ausdruck „the fairest shoot“ müssten in Prosa (oder Doggerelversen) abgefasst sein wie die Kritik der Prinzessin dem König gegenüber II 1, 91 ff.

IV, 3.

Birons spöttische Bemerkungen von seinem Versteck aus (wie Benedicks Ado II 3, 60 ff. und 81 ff.) sind nicht durchweg in Prosa oder Doggerelversen, sondern z. T. auch in reimenden Quinaren abgefasst, die nur an Stellen wie 86 und 100, wo das Pathos des Vorredners scherzhaft nachgeahmt wird, am Platze sind. — Die Reden, in denen die verspotteten Herren sich nachher (266 ff.) über Birons Erkorene lustig machen, sind in demselben Ton gehalten wie die des Claudio und Pedro Benedick gegenüber Ado V 1. Beachte, dass bei V. 282 „But what of this? u. s. w.“, wo eine ernste Wendung eintritt, der Reim aufhört.

V, 2.

1—11, 30—41, 47—57 (teils bl. v., teils Reimverse). Die Prinzessin und ihre Damen spotten über ihre Liebhaber und deren Geschenke; derselbe Gegenstand und Ton As III 2, 172 ff. (Rosalind).

12—28 scherzhafte Debatte ohne tieferen Gehalt („a set of wit well play'd“ 29) zwischen Rosaline und Katharine (Ado III 4, 55 ff. und 73 ff. und Gentl. II 4, 9 ff.). Diese Partie, welche durchaus unmotiviert und störend ist, erscheint auffallender Weise nicht im Reimvers, sondern im Blankvers. Sollte sie interpoliert sein? Wiederholung des Wortkampfs 42—46, hier Reimvers. Auch dieses Zwischengespräch stört den Zusammenhang.

170/1 Boyets witzige Glosse im bl. verse. Die scherzhaften Gespräche der maskierten Herren und Damen gleichen äusserlich denjenigen in Ado II 1, 89 ff.; aber während in Ado die Herren ihren Damen völlig nüchtern gegenüberstehen,

wähnt hier ein jeder die Dame seines Herzens vor sich zu haben. — Nach ihrem Abgang neues Spotten der Damen in Kreuzreimversen (266—85).

315 ff. Biron's nüchternes Urteil über Boyet erinnert an dasjenige Bassanio's über Gratiano Merch. I 1, 113 ff. und sollte wie dieses in Prosa (oder Doggerelvers, cfr. IV 1, 100 ff.) abgefasst sein. Es fehlt die tiefere Bedeutung und der persönliche Anteil, womit z. B. Jaques in As II 7, 36 ff. von den Narren im bl. verse spricht.

379—88 Rosaline und Biron in ähnlicher Auseinandersetzung wie Beatrice und Benedick Ado V 2, 59 ff. und 4, 91 ff.; vgl. nachher 424—30. Der Witz der Damen beherrscht die Stimmung.

In der Rede der Prinzessin 516 ff., welche an Mids. V 1, 212 ff. erinnert, ist der edlere Vers durchaus an seinem Platze: diese Worte dienen dazu, den König umzustimmen, und werden mit Wärme vorgetragen, während Theseus an einen komischen Gegenstand eine beiläufige Betrachtung knüpft, an der sein Herz keinen tieferen Anteil hat. — Andererseits wird die Prinzessin ihre Worte an Mercade 724 ff. füglich in Prosa vorbringen, weil sie hier noch in scherzhafter Stimmung ist; in den Ausgaben sind dieselben trotz des unregelmässigen Baues von 723/4 in Versen gedruckt. 728/9 natürlich ein Vers.<sup>1</sup>

---

Dieses Stück hat mit Much Ado die Humoristenpaare gemein, aber nicht die reiche Fülle von humoristischen und witzigen Reden, weil hier das Pathos der Liebhaber, dort der Witz der Beatrice vorwiegt.

---

<sup>1</sup> Es sei gestattet, an einer viel umstrittenen Stelle dieser Scene — V. 833 — eine Änderung vorzuschlagen. In dem überlieferten Text richtet Katharine die abgeschmackte Frage „A wife?“ an Dumain, welche die Späteren zu retten suchten, indem sie sie D. in den Mund legten. Katharine scheint auf Dumains Frage spöttisch zu antworten: „Soll ich euch einen guten Wunsch mitgeben?“ Dann folgt der Wunsch. Demnach wäre *wife* in *wish* zu ändern.

### A MIDSUMMER-NIGHT'S DREAM.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)  
In nüchterner Stimmung befinden sich nur die Handwerker und die Zuschauer bei ihrer Aufführung, und dieser Stimmung ist durchweg in Prosa Ausdruck gegeben, eine Thatsache, die der Abfassungszeit — zu Ende der Jugendperiode (vgl. Brandl p. 51) — entspricht.

Man beachte, dass selbst in der ernsteren Wendung, welche das Gespräch zwischen Theseus und Hippolyta V 1, 212 nimmt, die Prosa (der obwaltenden scherzhaften Stimmung wegen) beibehalten wird. Vgl. oben zu L L L V 2, 516 ff.

Titania und die Elfen sprechen natürlich im Blankvers zu Bottom. III 1, 178—81 ist als ein Vers zu lesen.

Ob Puck III 2, 463 zu Prosa übergeht, ist sehr zweifelhaft; eine derartige Erscheinung findet sich sonst nirgends bei Shakspere. Vielleicht ist folgendermassen zu lesen:

Jack shall have Jill;  
Nought shall go ill;  
The man shall have his mare again,  
And *then* all shall be *still*.

---

### TITUS ANDRONICUS.

II 3, 286 ff. Brief im Blankvers! Vgl. H VI A IV 1, 55.

Nüchtern gestimmt erscheint nur der Clown (IV 3 und IV 4), der seine Witze in Prosa vorbringt. Titus bleibt im Wahnsinn (IV 3) unberührt von der Komik des Clowns und geht nur — ähnlich wie Lear — beim Zurückweichen des leidenschaftlichen Gefühls und stärkeren Hervortreten des wirren Verstandes (106 – 112, lächerliche Anstandsvorschriften) zur Prosa über. 83 (ask 2 silbig), 86 und 88 (thou not) sind als Verse zu lesen, wahrscheinlich auch 113. — Marcus' Rede 95—97 verlangt nach Inhalt und Situation metrische Fassung, sie muss also folgendermassen abgeteilt werden:

Why, sir, that's as fit as can be to serve  
For your oration; and let him deliver  
The pigeons to the emperor from you.

Vielleicht ist sie beiseit zu sprechen. — Prosa würde an dieser Stelle dem Shakspeare'schen Gebrauch schnurstracks zuwiderlaufen.

In Aarons Reden, die durchweg leidenschaftlich, wird der Blankvers auch bei Wortspielen von komischer Wirkung wie IV 2, 62 ff. und 73 ff. beibehalten. V. 62 hat 4 Hebungen (she's); 64 geht von A devil bis dam, 65 ist ein wirkungsvoller Kurzvers.

---

## ROMEO AND JULIET.

### I, 2.

67 ff. Das von Romeo verlesene Verzeichnis der zu ladenden Gäste ist unzweifelhaft in Blankversen abgefasst; wozu wären sonst hie und da Epitheta eingeschoben? Q<sub>1</sub> bietet mit der Lesart Rosaline and Livia (die einzige Abweichung von Q<sub>2</sub>!) sicher das Richtige. Romeo redet überhaupt im bl. v. bis 75. Im Folgenden steht die Komik des Dieners im Vordergrund. Das ganze Gespräch ist rhythmisch und lässt sich leicht in Verse umwandeln, man braucht nur das störende „To supper“ zu streichen und in der Rede 83 ff. „asking, sir“ und „I pray you“ zu lesen; aber hier wie an mancher anderen Stelle im Sh. darf man sich durch die rhythmische Form nicht verleiten lassen, Verse zu konstruieren, wo Stimmung und Situation Prosa verlangen. Vgl. Mb. II 3 und V 1 S. 56 f.

### I, 3.

16 ff. In der langen Rede, welche die Amme zur genauen Bestimmung von Juliets Alter hält, ist der bl. v. (trotz

---

<sup>1</sup> Vgl. über den Wert von Q<sub>1</sub> in solchen Fällen Mommsens Ausg. S. 174 oben.

der lächerlichen Form) am Platze, weil sie ein wesentlicher Bestandteil der Unterhaltung ist und die Amme an der gehobenen Stimmung partizipiert, welche die Hauptpersonen erfüllt. Dasselbe gilt für ihre Zwischenreden 67 f., 75 f. und 78. Aber die witzig-frivole Bemerkung v. 95 gehört nicht zur Sache und sollte in Prosa abgefasst sein.<sup>1</sup> Anders wieder 106. Vgl. die Citate S. 4 (Witz).

Der Diener richtet seine Bestellung 100 ff. in Witzprosa aus. Ernsthafte Bestellungen in Prosa begegnen erst im Merch. (III 1, 75).

I, 5.

Der Ansprache Capulets an seine Gäste 18 ff. kommt in der hochdramatischen Situation, in der sie gehalten wird, unstreitig der bl. v. zu.<sup>2</sup> Capulet versammelt seine Gäste ja nicht zu einer Reunion im Eastcheap-Stil! Die komische Färbung thut nichts zur Sache. Vgl. Yorks Reden Rich. 2 II 2 und V 2 und Polonius' Hml. II 1.

II, 1.

Auch Mercutios zweideutige Rede 23 ff. muss im Zusammenhang beurteilt werden. Dies Gespräch mit Benvolio hat einen anderen Charakter als das II 4, 13 ff. Wie I 4, so beherrscht hier die Stimmung des in nächster Nähe vermuteten Freundes<sup>3</sup> die Gemüter, und auf Romeos Empfinden nimmt auch die Rede „This cannot anger him“ u. s. w. direkten Bezug. Vgl. III 1, 60 ff. und im Gegensatz dazu ibid. 49 ff. Ganz anders H 5 V 2, 319 ff., wo derselbe frivole Gedanke ohne tiefere Bezugnahme scherzweis verwertet wird.

---

<sup>1</sup> Der Dichter hat sich mit einer Unterbrechung des Reims begnügt.

<sup>2</sup> Wunderlich fasst Mommsen „Welcome, gentlemen“ 18 und 23 als „prosaische Unterbrechungen“, s. S. 144 Anm. 3, wo eine Ansicht von „kurzen Prosa- und Versunterbrechungen“ entwickelt wird, welche sich mit dem Charakter der gebundenen und ungebundenen Rede schwerlich verträgt. Die Beispiele sind fast sämtlich unsicher.

<sup>3</sup> Romeo weilt thatsächlich im Hintergrund und tritt nach dem Abgang der Freunde mit dem auf 42 reimenden Vers II 2, 1 wieder hervor.

II, 4.

182 f. Ausnahmsweise finden wir hier eine ernste Rede in prosaischer Fassung; die Stelle scheint aber nicht richtig überliefert. Rowe lässt Nurse weg, F druckt „Nur.“ vor die Rede. Vielleicht ist also vor Nurse ein wie immer lautendes Wort ausgefallen, oder „Nurse!“ bildet eine Rede für sich, die von der Amme etwa mit „Sir?“ erwidert wird, so dass der Vers lautete:

Rom. Nurse!

Nur. Sir?

Rom. Commend me to thy lady and mistress,

woraus man auch mehrere Verse machen könnte, weil mistress auch dreisilbig auftritt, oder endlich der vorliegende Text ist bis mistress doch richtig und ist wie I 2, 99 und I 4, 95 zu lesen (mit 4 Trochäen). Im folgenden Satze ist wahrscheinlich „do“ vor protest ausgefallen, vgl. 189 und III 1, 71. Sollte übrigens nicht hier wieder Q<sub>1</sub> das Richtige bieten mit „tell her I [do] protest —“? Der Zusatz unto thee passt schlecht.

187/8 und 197/8 sind natürlich ebenfalls Verse, 211 ff. dagegen unzweifelhaft Prosa.

II, 5.<sup>1</sup>

Die Verteilung von Vers und Prosa in den Reden der Amme entspricht genau dem Wechsel in ihrer Stimmung. Die Partie 56—59 ist sicher Prosa (von derselben Art wie 38 ff.); damit ist eine teilweise metrische Wiederholung (62 f.) wohl vereinbar (anders König Sh.'s Vers S. 41 Anm.), Prosaworte werden oft in Blankversen citiert. S. ob. S. 8 f.

III, 1.

Die Debatte zwischen Tybalt und Mercutio, ein Gegenstück zu dem Streit zwischen Samson und Abraham I 1, hat zuerst ein komisches Gepräge. Tybalt ist in M.'s Augen ein Laffe (vgl. II 4, 19 ff.), mit dem ein ernstes Wort kaum zu

---

<sup>1</sup> Hier möge eine Conjectur zu v. 22 Platz finden. „Though news be sad“ ist schlecht. Though, geschrieben Tho', ist vielleicht aus Thy entstellt.

reden ist. M. spricht durchweg in Witzprosa zu ihm, nur 60—62 nicht, wo er für Romeo eine Lanze bricht. Auch 80 ff. denkt er noch nicht an einen ernsten Konflikt; er variiert nur seine Worte 50 ff. Nach seiner Verwundung sollte man zunächst einen leidenschaftlichen Erguss und metrische Rede erwarten, wie auch F<sub>1</sub> mit der Lesart „both the“ statt „both“ bietet. Benvolio und Romeo reden natürlich im Vers zu ihm (95. 98. 109)<sup>1</sup>. Ersterem gegenüber scheint er denselben beizubehalten; aber Romeos Trostworte beantwortet er in Prosa mit humoristischer Verspottung seiner Wunde 99—103. Über die „Katze Tybalt, die ihn zu Tode gekratzt hat“ redet er weniger „humoristisch“ (Delius) als sarkastisch. Sarkastische Prosa ist in den Jugendstücken sonst nicht zu finden. Sie widerspräche auch dem Grundprinzip jener Periode. In solcher reden erst Hotspur (in H 4 A II 3, 1 ff.), Gower (in H 5 V 1, 73 ff.) und Kent (in Lear II 2, 15 ff.). Ähnlich Menenius Cor. V 2, 108 ff. Bei der Umwandlung in Verse entstehen keine Schwierigkeiten.<sup>2</sup> Die Verse lauten ungefähr folgendermassen:

A plágue o' bóth your hóuses!  
Zoúnds, a dóg, a rát, a móúse, a' cá't,  
To scrá'tch a mán to deáth! A rógue, a brággart,  
A vllain, that ffights bý the bóok of aríthmetic.  
Why the dévil came yoú betwéen us? I was húr't  
Under your arm.

I thought all for the best.

Mercutio fährt dann in Versen fort; er wird schwächer und bittet um Hülfe. Ob er in dieser Situation noch einmal

---

<sup>1</sup> Mommsen bestreitet nicht nur dies, sondern will (aus metrischen Gründen) sogar 89 ff. als Prosa lesen! Cfr. l. c. Seine Bedenken wiegen übrigens nicht schwer. „Benvolio“ kann so gut viersilbig gelesen werden wie „Mercutio“ 150, 187 u. ö., vgl. V. 110; out(e)rage zu lesen ist nicht nötig, géntlemén im Versanfang kommt oft vor, z. B. Shrew I 1, 48, 74, vgl. Gentl. II 1, 1, IV 1, 5, IV 4, 90; endlich ist V. 93 kein „katal. Dimeter“, denn „I am hurt“ gehört noch dazu.

<sup>2</sup> Vgl. V. 61 und 96. Der innige Zusammenhang zwischen Versbau und Stimmung ist bisher nicht gebührend beachtet. Man lese z. B. Cressidas Verse Troil. IV 2, 21, 27 und 35 Pandarus gegenüber.

zu (humoristischer) Prosa übergeht (vgl. Mommsen), ist unsicher (112 = 102?). Der Text ist bekanntlich nicht in Ordnung. Statt des überlieferten „soundly, to your houses“ druckt F<sub>2</sub> „soundly too your houses“ und F<sub>4</sub> „soundly too, your houses“, wodurch wohl „to“, aber nicht „your houses“ einen Sinn erhält. Schwerlich soll „your houses —“ der „Anfang eines neuen Satzes“ sein (Mommsen), Mercutio fällt ja nicht in Ohnmacht! Mercutios Art und der Situation am meisten zu entsprechen scheint mir die Annahme, dass seine letzten Worte einen Fluch enthalten und „to“ aus „out o“<sup>1</sup> entstellt ist; dann hiesse es:

They <sup>have</sup> made worms' meat of me: I have't and soundly.  
Out o' your houses!

Oder man behält die alte Versteilung bei und liest:

They <sup>have</sup> made worms' meat of me:

I have it and soundly too: Out o' your houses!

Vgl. Hotspurs letzte Worte H 4 A V 4, 77 ff. („food for worms“).

#### IV, 1.

Diese Scene, in der Friar Laurence Juliet mit klugem Rat zur Seite steht, erinnert an die Verhandlung zwischen dem als Mönch verkleideten Herzog und Isabella Meas. III 1, 184 ff. (in Prosa); während aber Isabella, ihrer Leidenschaft Herr, mit festem Entschluss im Herzen, völlig ruhig und nüchtern auftritt und den vom Herzog entwickelten Plan zur Rettung ihres Bruders kühl erwägt, gilt es dort, durch vernünftigen Zuspruch einer schwer Bedrängten zu helfen und ihre leidenschaftliche Erregung zu bemeistern. Ähnlich Friar Francis Leonato gegenüber Ado IV 1, 202 ff.

#### IV, 4.

Zu dieser Scene finde ich bei Sh. kein Seitenstück. Leonatos Anordnungen für das Maskenfest Ado I 2, 1—3 und 25 ff. (in Prosa) gehen nicht aus tieferer Erregung hervor<sup>1</sup> wie bei Capulet. Dasselbe gilt für Heros Vorbereitungen

<sup>1</sup> Sie dienen auch lediglich als Einkleidung für das Gespräch zwischen den Brüdern.

auf ihre Hochzeit III 5 im Gegensatz zu dem Arrangement der Lady Capulet 1 f., dort beschauliche Ruhe und nüchterner Sinn, hier gehobene Stimmung und lebhaftere Bewegung. Es lässt sich daher trotz des prosaischen Inhalts<sup>1</sup> nichts gegen die Anwendung des Blankverses einwenden. Durch die Rede der Amme 6 ff. kommt allerdings ein Gegenstand von nebensächlichem Interesse zu scherzhafter Erörterung; aber ausserhalb der Handlung steht die an Capulet gerichtete Aufforderung schlafen zu gehen und sein Widerspruch dagegen doch nicht. Nur in der Antwort des zweiten Dieners 17 f., welche witzig gemeint ist wie die in IV 2, 3 ff., fällt der Blankvers auf, um so mehr, als Capulet auf den Scherz eingeht. Übrigens bietet Q<sub>1</sub> die Partie 6—20 in Prosa (das übrige in Vers).

### RICHARD III.

#### I, 4.

Die clownartigen Mörder sprechen anfangs auch zu Clarence witzig (wie zu Brakenbury), erst 175 fangen sie an, ernstesten Gedanken Raum zu geben; trotzdem reden sie von vornherein (167 ff.) metrisch. 169/70 wird ein Blankvers sein, vgl. 85; 177—79 ebenfalls.

Anm. Sonst kommt eine nüchterne Stimmung nirgends auf, was im Hinblick auf die mannigfache Prosa in den späteren Dramen wohl zu beachten ist. Man vergleiche die Kinder des ermordeten Clarence II 2 mit dem witzigen Söhnchen Macduffs Macb. IV 2, die über die traurigen Zeitverhältnisse klagenden Bürger II 3 mit den Soldaten im englischen Lager bei Azincourt H 5 IV 1, 98 ff., die sich resigniert mit ihrer Lage abfinden und über das Thun und Denken ihres Königs Betrachtungen anstellen, den gefühlvollen Kanzlisten III 6 mit dem humoristischen Gefangenwärter Cymb. V 4.

<sup>1</sup> In dieser Beziehung vgl. Polonius' Unterredung mit Reynaldo Hml. II 1.

## II. TEIL.

### ÜBERGANGSDRAMEN.

An „Richard III“ knüpfen wir das bald nachher geschriebene Drama von Richard II an und kommen damit zu den Übergangsdramen, welche wir in folgender Reihenfolge besprechen: Richard II, King John, Henry IV A und B; The Merchant of Venice und The Merry Wives of Windsor.

#### RICHARD II.

In diesem vollständig im Blankvers abgefassten Stück findet sich keine Situation, welche die Anwendung von Prosa nach dem späteren Prinzip verlangte.<sup>1</sup> Vgl. die Anm. zu Rich. III.

Bezeichnend für die Zeit, aus der es hervorgegangen, ist das Pathos des Gärtners III 4, welches an die Waldhüter-scene H 6 C III 1 erinnert.

#### KING JOHN.

Für dieses Stück gilt dasselbe wie für Rich. II. Überall herrscht eine leidenschaftlich erregte Stimmung vor, auch in dem Monolog des Bastards I 1, 182 ff. (mit der scherzhaften Schilderung des Junkertums), der an Jaques' Ausführungen As II 7, 12—166 gemahnt, und in dessen sarkastischen Bemerkungen gegenüber Austria<sup>2</sup> II 1 und III 1.

<sup>1</sup> Zu den Reden des Marschalls und der Herolde I 3 ofr. Lear V 3, 119 ff. und oben die Bemerkung zu H 5 II 2; zu Yorks Reden II 2 und V 2, die zweifellos sämtlich metrisch, die Anm. zu Rom. I 5. Der Wächter V 5, 100 ff. spricht sicher auch im Blankvers, wie Qq Ff drucken. Ein Fehler mag sich allerdings eingeschlichen haben; „who“ am Schluss von V. 100 ist zu hart. Vielleicht ist aus der ersten Zeile ein „I“ in die zweite geraten und hat dort aus late lately gemacht:

My lord, I dare not, I; Sir Pierce of Exton,

Who late came from the king, commands the contrary.

Vgl. Rom. III 1, 58. „late“ liest schon Pope.

Indessen kann dare auch zerdehnt werden wie fare John V 7, 35.

<sup>2</sup> Bei denselben fällt der Reim auf. Vielleicht soll auch III 1, 299 reimen und statt „of thine“ „of thee“ gelesen werden; vgl. R 2 V 1, 44 fall of me (Ff).

Diese Reden sind wieder ein Beleg dafür, dass „realistischer Gehalt“ (Delius) durchaus nicht „Prosagebrauch begründet“.

## HENRY IV A.

### II, 2.

111 ff. Der pathetische Ausdruck der Freude über den wohlgelungenen Scherz (in Blankversen) entspricht nicht dem Charakter des Prinzen, wie der Monolog I 2, 219 ff. ihn darstellt. Allerdings ist diese Rede in sämtlichen Qq und Ff als Prosa gedruckt; aber Ausdruck und Form deuten doch entschieden auf metrische Abfassung. „all“ 112 hat nur Q<sub>1</sub>. — Vgl. den Anfang der Scene, wo in derselben Situation Prosa gebraucht wird.

Die Reden der Reisenden 82—84 und 91/2 lassen sich metrisch lesen:

Come, neighbour: || The boy . . . ; || We'll . . . || O, we're . . . ||

### II, 3.

Hotspur redet, wie Delius richtig bemerkt, nach dem Auftreten seiner Gemahlin durchweg im Blankvers (oder in anderen Metren), wie man die Verse im Einzelnen auch arrangieren mag,<sup>1</sup> und diese Form steht im besten Einklang mit dem thatkräftigen Gefühl und der gehobenen Stimmung, die ihn erfüllt. Zu Anfang der Scene dagegen finden wir ihn in Betrachtungen über die Verächtlichkeit des zaghaften Verbündeten versunken; diesem nüchternen Seelenzustand entspricht nur die Prosa. Delius sucht diese als „Abweichung von der Regel“ (!) bezeichnete Erscheinung durch die „schmucklose Derbheit der Sprache“ oder durch „den Brief, den H. kommentiert,“ zu erklären; aber Hotspurs Sprache ist in den Versen durchaus nicht weniger derb (vgl. z. B. 93 ff. und III 1, 156 ff.), und warum H. einen Brief nicht im Blank-

<sup>1</sup> Mit 76 ff. vgl. LLL II 1, 186 ff. und 201 ff. V. 39 wird auch Vers und nicht mehr Prosa sein; wñthin auch z. B. H 6 B III 1, 327.

vers kommentieren kann, ist nicht einzusehen. Vgl. All's III 2, 78 ff. und [www.Meb.II5.Ol.com.cn](http://www.Meb.II5.Ol.com.cn)

II, 4.

Mit Recht hat Pope die als Prosa überlieferten Reden des Sheriffs in Verse umgewandelt; Prosa würde der Verhandlung ein falsches Gepräge geben. Auch 573/4 sind wohl als Verse gemeint, als solche jedenfalls wirksamer (vgl. B III 1, 33); 560 (*as fat as butter*) natürlich prosaische Zwischenbemerkung.

III, 1.

Der Prosa- und Versgebrauch bei Hotspur entspricht wieder genau seiner Anschauungsweise; ist diese rein witzig, so finden wir Prosa: 18—20, 229—57<sup>2</sup>; verbindet sie sich mit tieferem Gefühl, so tritt Blankvers ein, der darum auch 11 f.<sup>3</sup>, 22 f. und 68 f. am Platze ist. Glendowers Rede 198—200 ist in der Globe Ed. fälschlich als Prosa gedruckt. Vgl. Rom. IV 2, 14.

III, 3.

Schwerlich ist die Rede des Prinzen 218—24 mit Pope und Globe Ed. als Prosa zu lesen. Eine nüchterne Stimmung wie Lear I 5, 1 ff. waltet hier nicht ob. Mit dem Ruf „Bardolph“ geht der Prinz in eine andere Tonart über, und ein kräftiges Gefühl kommt zum Ausdruck. Metrische Bedenken

<sup>1</sup> Nicht nachdrücklich genug kann man Delius' irreführenden Ausdruck „der jemandem gemäss Blankvers“, „die jemandem gemässe Prosa“ verwerfen. Der Ausdruck „gemäss“ passt wohl auf den Stil, aber nur in ganz bestimmten Fällen (Clowns und dgl.) auf die Anwendung. Hotspurs Prosa III 1 ist D. übrigens entgangen.

<sup>2</sup> Die spöttische Bemerkung beim Gesang der Lady Mortimer (233 ff.) ist zweifellos in Prosa abgefasst wie 229 ff., wo Pope mit richtigem Gefühl die überlieferten Verse als Prosa liest, ebenso 236 ff. In Hotspurs Rede 252 ff. vertieft sich das Gefühl erst 258; bis dahin ist Prosa zu lesen.

<sup>3</sup> Das Arrangement ist schwierig. Ich schlage von V. 8 ab folgendes vor: For by that name || As oft as Lancaster doth speak of you || His cheek — sigh || He wisheth — hell || As oft as — Glendower || Spoke of I cannot — nativity ||. In V. 72 ist vor „The archdeacon“ vielleicht *Mark* (in „Mort.“ verdrückt und fortgelassen) zu lesen.

können um so weniger bestehen, als der überlieferte Text von Fehlern wimmelt.<sup>1</sup>

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) IV, 2.

Anderseits ist Z. 83 dieser Scene sicher Prosa, weil in derselben Situation der Prinz (But, sirrah, make haste u. s. w.) in Prosa redet. Der Ton soll bis zuletzt scherzhaft sein.

Bis auf jene unter II 2 citierten Verse ist also der Prosagebrauch in diesem Stück gesetzmässig. In den Worten, die der Prinz in der Siegesstimmung an Falstaff richtet, V 4, 137—62, ist der bl. v. ebenso am Platze wie in seiner Rede an Fluellen in H 5 IV 8, 124 ff. (S. 17). Auch in der vorhergehenden Scene Z. 57 redet er mit tiefem Gefühl zu Falstaff im Blankvers. Falstaff bedient sich ausschliesslich der Prosa (oder des Doggerelverses), auch V 1, 28 in seiner Glosse zu der Verhandlung zwischen Worcester und dem König, an deren leidenschaftlichen Erregung er natürlich nicht partizipiert. Er spielt da den Clown.

---

## HENRY IV B.

In diesem Stück findet sich keine Abweichung von der Regel.

Ernsthafte<sup>2</sup> (verstandesmässige) Prosa redet der Oberrichter I 2 und II 1. Delius sagt zu I 2: „Der Oberrichter hält Falstaff einer Behandlung im Blankvers nicht wert“. Ist denn der Oberrichter skrupulöser als der Prinz, der zu verschiedenen Malen im Bl. V. zu F. spricht? Und würde der Oberrichter nicht im Blankvers viel wirksamer seine

---

<sup>1</sup> Das störende yet 222 ist vielleicht aus einem undeutlichen „exit“ entstanden; es könnte am Versende gestanden haben, wenn „for thou“ den Vers beginnt. Die nächsten Verse würden lauten:

Ere dinner- time\*. Jáck, meet mé to-mórraw

In the temple-hall at two o'clock i'th' afternoon.

\* wie II 2, 115. Vgl. übrigens yet V 3, 44 (Qq, nicht Ff.)

<sup>2</sup> Nahe an pathetische Prosa streift Prinz Heinrichs Rede an Pains II 2, 40 ff.

Überlegenheit zum Ausdruck bringen? Aber auf seine Meinung von F. kommt es gar nicht an, nur auf sein inneres Verhältnis zu dem Gegenstand der Verhandlung, und dieses ist durchaus kühl, wie denn das tiefere Gefühl überhaupt nicht durch eine Angelegenheit dieser Art berührt werden kann. Dasselbe gilt für II 1, 78—209. Vgl. Meas. III 2, 201 ff. und H 5 IV 8. Ganz anders II 1, 70 ff., wo Falstaff als Offizier zur Verantwortung gezogen wird. Ebenso IV 3, 29 ff. (Lancaster) und A V 3, 57 (Prinz).

Falstaff redet ein paar Mal im Blankvers: II 1, 189<sup>1</sup>, sich an der Unterredung zwischen Gower und dem Oberrichter beteiligend, V 5, 43 und 50, seinen königlichen „Herzensjungen“ pathetisch begrüßend, und wohl auch IV 3, 87—89, wo er die in Z. 50 scherzhaft ausgesprochene Bitte im Ernst wiederholt (Delius anders). In dieser Scene geht Lancaster mit der Frage: „Is thý name Cólévile?“ zum Blankvers über, 67—69 also 2 Verse.

Die in den Prosascenen II 1 und II 4 eingeschobenen Versunterredungen zwischen Gower und dem Oberrichter und zwischen Peto und dem Prinzen sind nicht, wie Delius sagt, „zur Hervorhebung des Abstandes, der sie von dem Übrigen trennt“, metrisch abgefasst, sondern lediglich weil sie den Krieg betreffen, also pathetischen Charakter haben.

---

## THE MERCHANT OF VENICE.

An verschiedenen Stellen zeigt sich noch die weitgehende Versverwendung der Jugenddramen.<sup>2</sup>

### I, 1.

46 ff. Salarino geht zu einem leichteren, humoristischen Ton über. Der Vers fällt um so mehr auf, als in I 2 in

---

<sup>1</sup> Vielleicht ist schon 183 als Vers gemeint und das erste „my lord“ zu streichen.

<sup>2</sup> Doggerelverse statt Prosa I 2, 146 f. (wie H 4 B IV 3, 88 f. gereimt).

genau entsprechender Situation Prosa erscheint. Vgl. Beatricens Prosa in Ado II 1, 303 ff., Celas in As I 3, 1 ff. u. a.

Auch 105 ff. ist der Versgebrauch bei den scherzhaften Äusserungen, die im Anschluss an Gratianos Rede gemacht werden, befremdlich. Vgl. Bassanios Prosa 114 ff.

Übrigens ist Bassanios Bemerkung,<sup>1</sup> wenn sie auch scherzhaft gemeint ist (vgl. II 2, 191: „parts that become thee happily enough“), schlecht mit dem Ernst der glosierten Rede, die an Jaques' Worte As II 7 erinnert, in Einklang zu bringen. Vielleicht rührt dieses störende Zwischengespräch nicht von Sh. her (s. Fussnote).

## II, 2.

178 ff. Vergleiche diese Verse (Auftrag an Leonardo) mit der Prosa 121 ff. (Auftrag an den Diener), die Worte an Launcelot, den Clown, 153—64, mit Lear I 4, 23 ff., wo Lear den verkleideten Kent engagiert. — Ernsthafte Dienersprosa findet sich auch I 2, 135 ff. und III 1, 77.

Merkwürdig ist der Übergang zur Prosa 187, der Shakersperes Art nicht entspricht. In den folgenden Reden fallen die überzähligen Monosyllaba am Versausgang auf: 197, 198 und 208. Auch die wörtliche Übereinstimmung von 186 mit 153 ist anstössig.

## II, 8.

Die Unterhaltung der Freunde über Shylocks Raserei und Antonios Güte sollte man in Prosa erwarten, besonders III 1, 1 ff. gegenüber. Vgl. S. 5, 3. Übrigens stimmt der leichtfertige Ton, der an der letzteren Stelle angeschlagen wird, übel zu den Äusserungen II 8, 25 ff.

## III, 4.

45 ff. Den metrisch gefassten Auftrag an Balthasar vgl. mit Lears Prosa I 4, 1 ff.

<sup>1</sup> Bis jetzt unerklärt ist das überlieferte It vor Antonios Frage 112, welches die Herausgeber ohne weiteres fortlassen. Sollte ein Tilgungszeichen (†) darin stecken? Beachte die sinnlose Lesart „two“ R 2 II, 2, 103, wo Q<sub>1</sub> „no posts“, Q 2—4 „two posts“, Q<sub>5</sub> Ff nur „posts“ haben.

III, 5.

88 ff. ~~Wird~~ ~~diesen~~ scherzhaften Schlussworten ist der Blankvers nicht am Platze. Vgl. oben zu I 1, 105 ff. Nur bei grobwitzigen Bemerkungen, wie III 2, 216 ff., finden sich kurze Prosapartien eingeschoben, aber noch nicht bei Äusserungen des feineren Humors.

IV, 2.

Nerissas und Portias Asides müssten in Prosa abgefasst sein, vgl. u. a. Ado II 1, 379 ff.

V, 1.

300 ff. Für diese Partie gilt das unter III 5 Gesagte. Vgl. den Schluss von Ado.

In Shylocks Reden findet sich nichts Auffälliges. Als Jude erscheint er lächerlich, als Wucherer fürchterlich. Antonios Freunden sowie Tubal gegenüber tritt sein Gefühl zurück und seine jüdische Eigenart hervor; demgemäss redet er I 3, 1—40 und III 1, 27 ff. in Prosa. In Anwesenheit Antonios lodert sein leidenschaftlicher Hass und Rachedurst auf und weicht die nüchterne Prosasprache dem pathetischen Blankvers. Auch in seinen Worten an Launcelot und Jessica II 5 ist der Blankvers durchaus am Platze, weil sie eine tiefe Erregung ausdrücken und frei von Komik sind. — Eine verschiedenartige Beurteilung hat die Rede III 1, 55 ff. erfahren. ten Brink sagt darüber (Shakspere, S. 122): „Wenn Shylock so spricht, tritt er uns menschlich nahe, wir fühlen für und mit ihm“. Träfe ten Brinks Auffassung das Richtige, so würde Shakspere hier Verse, nicht Prosa geschrieben haben; aber ten Brink geht in seiner Sympathie für Sh. sicher zu weit. Er nennt Shylocks Gestalt „grandios“, sein Schicksal „tragisch“. Er sieht in ihm mehr den geknechteten Juden, den man bemitleiden, als den herzlosen Wucherer, den man verachten muss, und obwohl er zugiebt, dass Antonios „Judenhass“ (P) nicht das stärkste Motiv für

Shylock ist, gesteht er doch „allen anderen Motiven in diesem Zusammenhang eine gewisse Berechtigung“ zu. Aber Antonio hasst nicht den Juden, sondern den Wucherer, das geht aus I 3, 108 ff., besonders 114, klar hervor, und Shylocks Rache richtet sich gegen den Kaufmann, der ihn schädigt, nicht gegen den Menschen, der ihn mit Füßen tritt.<sup>1</sup> Vgl. noch III 1, 132 und III 3, 21 ff. Es ist mithin eine Unwahrheit, wenn er III 1, 60 Antonios Feindseligkeiten mit den Worten: „I am a Jew“ begründet. Er nimmt zu der Lüge seine Zuflucht, er spielt den gekränkten Juden, weil er den Wucherer nicht verteidigen kann. Diese Rede stellt sich also keineswegs als Ausdruck tiefer Empfindung dar, welcher uns ergreifen soll, sondern als ein rein verstandesmässiges Raisonement, welches durch die Niedrigkeit des Grundgedankens abtossend, durch die Situation, in der es vorgetragen, lächerlich, in jedem Falle aber ungemein ernüchternd wirkt und nur in Prosa gedacht werden kann. — Allerdings fällt derartige Prosa in einem Stück, das mit seinem weitgehenden Versgebrauch der Jugendperiode nahe steht, sehr auf, und es ist wohl möglich, dass diese Rede mitsamt dem vorhergehenden Gespräch der Freunde 1 ff. (s. ob.) aus einer älteren Bearbeitung stammt.

---

### THE MERRY WIVES OF WINDSOR.

In den beiden letzten Akten finden sich Unregelmässigkeiten.

1. IV, 4. Wenn die Ehrbarkeit der lustigen Weiber so über allen Zweifel erhaben, ihr Verhältnis zu Falstaff so rein lächerlich ist, dass in keiner ihrer bisherigen Verhandlungen über diesen Gegenstand und selbst nicht in Fords Monologen (II 1, 241 ff., III 2, 30 ff.) tiefere Erregung (und Blankvers) er-

---

<sup>1</sup> Ebenso Brandl: „Die Spitze des Dramas trifft den Wucherer“ (S. 113).

scheint, so sollte man auch in IV 4, 13 ff.<sup>1</sup> Prosa erwarten. Delius findet die Anwendung des Verses in der Bezugnahme auf die „wunderbare“ Sage von Herne motiviert, wodurch „die Intrigue sich in eine höhere poetische Sphäre erhebe“. Er übersieht, dass Frau Page sich über diese Sage selbst lustig macht (36—38). Die Stimmung ist hier so scherzhaft wie bisher. Man lasse sich durch den Blankvers nicht blenden!

2. Angesichts der Prosa, die Frau Page in ihrer Heiratsangelegenheit mit Caius sonst durchweg anwendet,<sup>2</sup> fällt der metrische Monolog IV 4, 84 ff. auf. Die pathetische Form ist nicht gerechtfertigt.

3. Der Schluss wie im Merch. Vgl. Anm. dazu oben. Von 255 ab wäre Prosa am Platze.

---

<sup>1</sup> Beachte, dass Page nicht nur 3/4, sondern auch 18—20 noch in Prosa spricht. Wenn Delius Recht hätte, so sollte der Vers bei 13 aufhören und erst 28 wieder beginnen.

<sup>2</sup> Wie Page V 5, 230, so spricht doch wohl Frau Page 232 in Prosa. Vgl. 226.

VIERTES KAPITEL.

UNECHTE FASSUNGEN IN ECHTEN STÜCKEN.

---

Unechte, d. h. dem Shakspeare'schen Vers- und Prosa-gebrauch widersprechende Fassungen finden sich in allen Stücken, in welchen sich der Einfluss eines fremden Dichters oder Redakteurs durch anderartige Erscheinungen längst ver-raten hat, in Henry VI A, B und C, in The Taming of the Shrew, Timon of Athens und Henry VIII, ferner in Cymbe-line und Lear.<sup>1</sup>

Der fremde Einfluss macht sich teils in einem wirren Durcheinander von Prosa und Vers, teils in der Anwendung der Prosa an — mehr oder weniger — pathetischen, des Blankverses an pathosfreien Stellen bemerkbar. Die erste dieser Erscheinungen findet sich, wie wir festgestellt haben, nirgends bei Shakspeare, die zweite ist in den älteren Dramen, die letzte in den späteren unerhört.

Anm. Die zweite könnte natürlich auf späterer Revision durch den Dichter beruhen, wenn eine solche nachzuweisen wäre.

---

HENRY VI A.

I, 3.

74 ff. Diese mit Pathos vorgetragene Proklamation, welche einen Fortschritt enthält, müsste, wie R 2 I 3, 42 ff.,

---

<sup>1</sup> Zweifelhaft ist Wint. II 1, 8—15 (s. S. 70) und Verschiedenes in All's (s. S. 27 ff.). Vielleicht gehören auch einige bei dem weitgehen-den Versgebrauch auffallende Prosafassungen im Merchant hierher. S. ob.

im Blankvers abgefasst sein. Es handelt sich ja nicht um ein Gesetz, sondern um die Verhaltensmassregel in einem besonderen Fall und zwar in bewegter Scene. Vgl. Wint. III 2, 9 f.

III, 3.

Die Diener sprechen 89 ff. und 146 ff. ohne Grund bald in Prosa, bald im Vers.

V, 4.

Sh. hätte den Schäfer wahrscheinlich in Witzprosa reden lassen. Fehlerhafte Clown-Ausdrücke wie „an please you“ und „obstacle“ für obstinate finden sich im Shakspeare'schen Blankvers nicht. Man vergleiche die Sprache der Amme in Rom. I 3 u. ö.

---

HENRY VI B.

I, 3.

Die Prosa, die Suffolk und die Königin sprechen, ist nicht motiviert. Die Schlussrede des Königs (223 ff.) scheint metrisch zu sein<sup>1</sup>; indessen vgl. den Prosagebrauch bei Marlowe Tamb. A V 1, 194 f.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Aber schwerlich ist die Auseinanderreissung von „the day“ und „of combat“ richtig. Mit oder ohne „and“ (prison 1silbig) kann der erste Vers bis combat gelesen werden.

<sup>2</sup> Es ist fraglich, ob der Text richtig überliefert ist. Peter hat (7 f.) Suffolk für Gloucester gehalten, an ihn wendet sich Suffolk V. 11 (Blankvers?), mithin hat Peter, nicht der „1. Bittsteller“, Z. 13 das Wort. Dyce nimmt an, dass der „1. Bittsteller“ den Irrtum begeht und sich vordrängt; aber dieser hat 1 ff. gerade für ordnungsmässiges Vorgehen gestimmt, was auch immer der Sinn von „in the quill“ (corrupt. aus *full*? Vgl. Troil. IV 5, 272) sein mag, er scheint überdies, nach Z. 2 zu urteilen, den Protektor zu kennen. — Sicher ist, dass von den Bittschriften zunächst noch keine abgegeben ist, das geht aus der Situation und aus den Worten der Königin „Let me see them etc.“ hervor; folglich ist „To my Lord Protector“ (mit Rowe und Späteren) in „For etc.“ zu ändern. Sowohl diese wie Suffolks nächste Rede lässt sich metrisch lesen. Die Worte der Königin 31 f. sind inhaltlich tadellos

I, 4.

16/7 Die Herzogin begrüsst in tiefer Erregung die Exorcisten, trotzdem Prosa!<sup>1</sup>

II, 1.

In der Simpcox-Scene fällt der Blankvers des clownartigen Ehepaars (vgl. die Prosareden des Peter, des Horner u. a. I 3) und die Prosa in Gloucesters Reden<sup>2</sup> 125 ff. auf.

II, 4.

Die Rede des Herolds 70/1 wäre, falls Prosa vorläge, so zu beurteilen wie diejenige des Beamten in H VI A I 3, 74 ff. Indessen ist die metrische Fassung unbedenklich, majesty 2silbig wie R 3 I 3, 19 u. o. Der Dichter mag „highness“ (so in „Contention“) aus euphonischen Gründen vermieden haben (3 h im Anlaut).

IV 2, 7, 8.

In der Fassung von Cades Reden herrscht grosse Inkonsequenz. Man vergleiche IV 2, 136 ff. und 192 ff.<sup>3</sup> mit IV 8, 20 ff., ferner IV 2, 164 ff. mit 143 ff., und halte seine Asides dagegen: IV 2, 163 Vers trotz komischer Färbung, IV 8, 57 ff. Prosa bei tieferer Empfindung!

---

(„what say’st thou?“ ist nicht wörtlich zu nehmen), aber metrisch anstössig durch ein schroffes Enjambement:

What say’st thou? Did the Duke of York say *he*

Was rightful heir to the crown?

Oder soll „York“ 2silbig gelesen werden? Auch die Rede 36—39 fñgt sich dem jambischen Rhythmus schwer. Die Voranstellung von presently würde Erleichterung schaffen: Who is there? Take this fellow in and presently || Send . . . poursuivant.

<sup>1</sup> Vielleicht ist eine Begrüssung von ungefähr folgender Form ausgelassen:

Bolingbroke etc. Hail to your majesty!

Duch.

Well said, my masters;

And welcome all. To this gear the sooner the better.

<sup>2</sup> Wörtlich so in „Contention“.

<sup>3</sup> In V. 195 ist überdies „shoon“ verdächtig. S. ob. zu H 6 A V, 4.

IV, 4.

Sinnlos ist ~~der Prosagebrauch~~ in Buckingham's Frage an den König 7 f.<sup>1</sup>

IV, 5.

Ebenso unmotiviert ist die Prosa in der Rede des Bürgers 2 ff., welche von Cade handelt.<sup>2</sup>

IV, 7 und 8.

S. unt. IV 2.

Man beachte, dass alle anstössigen Partien (mit Ausnahme von II 4, 70 f.) sich auf Cade oder auf die komischen Figuren beziehen.

---

HENRY VI C.

Hier fehlt es an Material. Es kommt nur in Betracht:

IV, 3.

1 ff. Shakspeare hätte den komischen Charakter dieser Soldaten vielleicht schärfer ausgeprägt und sie in Witzprosa reden lassen. Auffallend ist besonders der Ausdruck „the king is set him down“ V. 2. In dem ernsteren Teil des Gesprächs darf allerdings der Blankvers trotz der Nüchternheit des Inhalts und Tons nicht befremden, weil das Stück der Jugendperiode Shaksperes angehört, in welcher solche Prosa wie Cor. II 2, 1—40 noch nicht vorkommt.

---

<sup>1</sup> In „Contention“ spricht der König anfangs einige Worte über die Rebellen, die in unserm Texte fehlen. Die Streichung dieser Partie mag die Einschlebung von „rebels“ veranlasst haben. Oder ist „letter“ zu lesen?

<sup>2</sup> Wörtlich so in „Contention“. Vgl. II 1, 125 ff. ob. Die wörtliche Übereinstimmung mit „Contention“ in Partien mit zweifellos unechten Fassungen lässt sich schwerlich anders erklären als durch die Annahme, dass „Contention“ älter ist als „Henry VI B“ und nicht von Shakspeare verfasst, vielmehr von ihm nur überarbeitet ist, wobei er die oben hervorgehobenen Szenen zum Teil (IV 5 völlig!) unverändert liess und auch die Fassungen beibehielt, wenn sie seinem Gefühl nicht allzu sehr (wie II 4, 70, II 2, 10 ff., II 3, 1 ff. u. a.) widersprachen.

THE TAMING OF THE SHREW.<sup>1</sup>

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) I, 1.

102—105. Katharina in leidenschaftlicher Erregung, trotzdem Prosa.

110—50. Dieses Gespräch, welches in der Form und Ausdrucksweise lebhaft an die Slender-Scenen in *The Merry Wives* erinnert, ist in diesem Stück, in welchem Verhandlungen ernstern Charakters regelmässig im Blankvers geführt werden (Ausnahmen s. u.), einzig in seiner Art. Vgl. I 2, 163 ff., ferner II 1, 39 ff. und 76 ff.

250—53. Lucentio geht ohne Grund zu Prosa über.

I, 2.

20—22. Hortensio begrüsst seine Freunde in Prosa. Der Doggerelvers findet sich in dieser und in der ersten Scene ähnlich verwendet wie in Shaksperes Jugendstücken (s. ob.). 222 ff. scheinen auch Doggerelverse zu sein.

II, 1.

39—41. Verse oder Prosa? Vgl. I 2, 20 ff.

76 ff. In Gremios Rede ist die Prosa ebensowenig am Platze (cfr. 54 ff.) wie in Baptistas Antwort und in der Begrüssung Tranios 86 ff.

IV, 3.

Z. 105 und 130 geht der Schneider, der keineswegs scherzt, plötzlich zu Prosa, 163 f. Grumio in seinem Scherz zu Versen über, die keine Doggerelverse sind! Allerdings ist V. 163 so holprig, dass die Vermutung nahe liegt, Grumios Rede 163—165 sei Prosa.

V, 1.

15—41, 46—112, 134—44. Lebhaftere Verhandlungen, zum Teil leidenschaftliche Erregung, trotzdem Prosa!

---

<sup>1</sup> Wenn Sh. diesen Gegenstand zweimal bearbeitet hat, in der Jugendzeit und zu Anfang der zweiten Periode, wie u. a. ten Brink vermutet, so wäre ein Teil der hier hervorgehobenen Prosapartien so zu beurteilen wie die Prosa in *The Merry Wives*.

V, 2.

16 ff. Die metrische Fassung (in bl. v.) dieser witzigen, gehaltlosen Reden deutet auf ein jugendliches — wenn überhaupt Shakspeare'sches — Produkt.

---

TIMON OF ATHENS.

I, 2.

86 ff. Timon spricht aus der Tiefe des Herzens zu seinen Freunden, und der Lord fingiert warmes Empfinden. In prosaischer Fassung sinken diese Reden zu Höflichkeitsphrasen herab. Erst 115 kommt der Blankvers auf.

Mit 86—90 vgl. I 1, 284 ff.

Auch in den Bestellungen der Diener 121 ff. und 192 ff. ist der Prosagebrauch nicht gerechtfertigt, weil die Handlung dadurch gefördert und das Gefühl angeregt wird. Vgl. III 1, 1 ff. Inkonsequent ist auch die Anwendung der Prosa in den Reden des Apemantus und Timon 244 ff., welche in derselben Erregung gesprochen werden wie 236 ff. Vgl. unten zu IV 3.

II, 2.

196 ff. Die prosaische Fassung ist schwerlich echt. Timon ist allerdings seiner Sache gewiss und teilt nicht die Unruhe, in der Flavius sich befindet; aber die in den Versen 190 ff. ausgedrückte lebhaft empfundene Empfindung steht auch hier im Vordergrund (wie in den nachfolgenden Versen 205 ff.), und die Handlung schreitet fort. Ein Fall wie Lear I 5, 1 ff. liegt nicht vor. Bei Dienern ohne Rücksicht auf die Situation Prosa anzuwenden (cfr. zu I, 2 oben) ist nicht Shaksperes Art. Beachte die Verse 231 ff., wo Timon einen anderen Diener zu Ventidius schickt.

III, 1.

Auch in Lucullus' Anrede an Flaminium 6 ff. ist die Prosa nicht am Platze, ebensowenig in seinem Aside 4 ff. und in Flaminium's Botschaft 16 ff.

III, 2.

Das Gefühl, das Lucius den Fremden gegenüber für Timon an den Tag legen soll, kommt in Prosa nicht zum wirksamen Ausdruck (vgl. die Verse 68 f.); vollends sollte er zu Servilius in dem pathetischen Blankvers reden, der nur 42 ff. vorübergehend erscheint.

III, 3.

Dasselbe gilt von Sempronius' Reden, welche in Prosa überliefert sind (Globe Ed. u. a. machen holprige Verse daraus).

III, 4.

Die Diener der Lords und der Gläubiger haben bei aller Gutmütigkeit doch nicht einen derartigen Anteil an Timons Geschick, dass in ihrer von tieferer Erregung völlig freien Unterhaltung der Blankvers am Platze wäre. Anders das Gespräch der Fremden III 2, 71 ff. — Umgekehrt sollte man 33 ff. in der Verhandlung mit Flaminius (vgl. III 1, 1) und 66 ff. bei Servilius' Auftreten den Vers erwarten.

III, 6.

27 ff. Prosa, wo tiefes Gefühl zum Ausdruck kommen soll, wie I 2, 86 ff.

IV, 3.

In Timons Unterredung mit Apemantus fällt der Übergang zur Prosa auf (Z. 292); eine ruhigere verstandesmäßige Erörterung beginnt erst 318. Vgl. zu I 2.

V, 1.

In Timons Asides 32 und 39 ist die Prosa ebensowenig gerechtfertigt wie der Übergang zum Vers (Reimvers!) in der nüchtern gehaltenen Unterredung zwischen dem Dichter und dem Maler 43 ff.

HENRY VIII.<sup>1</sup>

In diesem Stück fällt vor allem eine Reihe von orientierenden Unterredungen zwischen zwei Gentlemen auf, welche

<sup>1</sup> Speddings Resultate (Transactions 1874, 1 ff.) stimmen mit den meinigen fast durchweg überein.

wie u. a. Lear I 1, 1 ff., IV 7, 85 ff., Wint. V 2 und All's IV 3, ohne persönlichen Anteil, in nüchterner Stimmung geführt werden, aber nicht, wie jene Scenen bei Shakspeare, in Prosa, sondern im Blankvers abgefasst sind. Es sind folgende:

- II 1, 1—54,
- II 1, 139 ff. (vgl. All's IV 3, 12 ff.),
- IV 1, 1—36,<sup>1</sup>
- IV 1, 95 ff.

Völlig nüchtern sind auch die Gespräche I 3 zwischen den Herren vom Hofe über die von jungen Engländern eingeschleppte französische Mode und über Wolseys Freigebigkeit und I 4, 1—34 zwischen den Gästen des Kardinals.

Ferner sind folgende Stellen verdächtig:

II 6, 36 ff. Mit den frivolen Äusserungen der alten Lady vergleiche man die ähnlichen der Emilia Oth. IV 3, 71 ff.

V 1, 173 ff. Auch in dieser Rede der alten Lady ist kein Pathos enthalten.

V 4, 12—27. Die komisch gefärbte Unterredung zwischen dem Pfrörtner und seinem Gehülfen wird plötzlich im Blankvers fortgeführt.

91 ff. liegt wohl Prosa vor.

---

## CYMBELINE.

I, 1, 1—69.

Es ist unmöglich, dass der Dichter, welcher ganz gleichartige Gespräche, wie Wint. V 2 und Ant. II 6, 85 ff., in Prosa abgefasst hat, der sogar in so ernster Situation wie in Cymbeline selbst I 4, 154 ff. die Prosasprache beibehält, in dieser Scene den Blankvers angewendet hat. Vgl. ob. H. VIII.

---

<sup>1</sup> In der pathetischen Schilderung 62 ff. ist der Blankvers am Platze wie in Ant. II 2, 196 ff.

Die durchaus in dem italianisierenden Stil der „pathetischen Prosa“ gehaltene Sprache lässt vermuten, dass dieses Gespräch ursprünglich in Prosa abgefasst und später in Verse umgewandelt sei. Wieviel gerade diese Partie der Kritik zu schaffen gemacht hat, ist bekannt.<sup>1</sup> Über die Sprache Näheres im II. Teil.

---

### KING LEAR.

#### IV, 3, 13—57.

Der Charakter dieser Situation ist derselbe wie in Meas. IV 2, 132 ff. Kent ist verkleidet und scheinbar nicht persönlich beteiligt, die Unterredung mit dem „Gentleman“ daher nüchtern und die Redeform 1—12 mit Recht prosaisch, wie IV 7, 85 ff. Das Verhältnis ändert sich von 13 ab nicht: so sollte sich auch die Redeform nicht ändern. Der „Gentleman“ sollte seinen Bericht von Cordelias Schmerz in „pathetischer Prosa“ vorbringen wie der „Third Gentleman“ seine Erzählung von Perditas Seelenkampf Wint. V 2, 89 ff.<sup>2</sup> Da nun eine Reihe von Wörtern, die hier gebraucht werden, z. B. *trilled down* 14, *rebel-like* 16, *pantingly* 28, *elbows* 44, sonst nicht bei Sh. vorkommen, und die Darstellung, besonders 13—34, ungewöhnlich bombastisch und umständlich ist, so liegt die Vermutung nahe, dass die ganze Partie bis zum Schluss (vgl. 50 mit 1!) von Sh. in „italianisierender“ Prosa abgefasst und von einem Unbekannten in Verse umgedichtet ist. Aus diesem Grunde mögen die F-Herausgeber sich entschlossen haben, die ganze Scene zu streichen.

Von derselben Hand rühren vielleicht die ebenfalls in den Ff gestrichenen Verse

---

<sup>1</sup> Man beachte noch die steifen Schlussworte: *here comes the gentleman, || The queen, and princess*, die schon früher Anstoss erregt haben. Wahrscheinlich stand im Original: „*here comes the gentleman, and the queen and princess with him*“.

<sup>2</sup> Beachte „*your*“ letters“ 11. Kent will sicher nicht als der Verfasser des Briefes an Cord. gelten. III 2, 37 ist nur von einem „*report*“ die Rede.

III, 1, 7 ff. und 30 ff.

her. Da Lears Kampf mit den Elementen uns in III 2 vor Augen geführt wird, ist eine voraufgehende Detailschilderung desselben doch ziemlich abgeschmackt. — Von 15 ab ist die Stimmung so nüchtern wie in IV 3. 19—21 vgl. mit III 3, 8 f.! 43 ff. vgl. mit Meas. IV 2, 204 ff. Es ist auffallend, dass der „Gentleman“ trotz 46 ff. noch in IV 3 über Kent im Unklaren ist. Die gemeinschaftliche Suche nach Lear (53 f.) ist nach 50 und 34 ff. auch nicht recht verständlich. — Vielleicht rührt die ganze Scene in dieser Form nicht von unserm Dichter her.

---

## LEBENS LAUF.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Ich bin am 24. April 1862 zu Hamburg als Sohn des Schiffsmaklers Vincent Otto Janssen und seiner Gattin Malwine geb. Loehrs geboren. Den grundlegenden Unterricht genoss ich auf der Privatschule von Schleiden und Otto. Mit der Absicht, Architekt zu werden, ging ich 1877 zum Realgymnasium über, wurde aber hier durch den sprachlichen Unterricht der Herren Proff. Fels, Sellin und Wendt dermassen angeregt, dass ich mich zum Studium der „neueren“ Sprachen entschloss und (1880) das Realgymnasium mit dem Gymnasium vertauschte. Zwei Jahre später (1882) verliess ich diese Anstalt mit dem Reifezeugnis und bezog als stud. phil. angl. die Universität Leipzig. Ich habe dann acht Semester auf anglistische, germanistische und linguistische, nebenher auch romanistische Studien verwendet, in Leipzig, Münster und Strassburg. Meine Lehrer waren Wülker, Koerting, ten Brink, Zarneke, Kluge, Brugmann, Hermann Jacobi, Hübschmann, Ebert und Gröber. Ihnen allen bewahre ich ein dankbares Andenken. Im Jahre 1887 verheiratete ich mich und siedelte nach Kiel über. Die nächstfolgenden Jahre waren meiner wissenschaftlichen Thätigkeit wenig günstig: durch eine Reihe schwerer Unglücksfälle in meiner Familie erlitten meine teils auf Shaksperes Sprache, teils auf linguistische Probleme gerichteten Studien tiefgreifende Störungen. An Resultaten sind zu nennen: der Gesamtindex zu Kluges Etym. Wörterbuch (Strassburg 1890) und eine noch nicht publizierte Charakteristik des Prosastils in Shaksperes Dramen nebst Konjekturen (siehe Miscellen in Kölbings Stud. XV).

Im J. 1894 siedelte ich nach Freiburg über, um bei Kluge, ein Jahr später nach Berlin, um bei Brandl zu arbeiten. Beiden danke ich herzlich für die schönen Anregungen, die ich von ihnen empfangen, letzterem besonders für seine freundliche Teilnahme an der vorliegenden Arbeit, welche im Jahre 96 zum Abschluss gelangte.

MAY 12 1901

www.libtool.com.cn

# Shakespeares „King John“ und seine Quelle.



## Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doctorwürde

der hohen philosophischen Fakultät  
der Königl. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt von

**Georg Kopplow**  
aus Bromberg.

### Opponenten:

Herr **Kallenbach**: Kand. d. höh. Schulamts.

Herr **Klausing**, cand. phil.

Herr **Diepenbeek**, Doctorand. phil.



**KIEL.**

Druck von P. Peters.

1900.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

No. 20.  
Rektoratsjahr 1899/1900  
Zum Druck genehmigt:  
Prof. Dr. Hasbach,  
z. Z. Dekan.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

# Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

## Einleitung.

---

Nicht viele historische Stoffe haben in der dramatischen Litteratur Englands so viel Beachtung gefunden wie die Regierung des Königs Johann. Kein Wilhelm der Eroberer, kein Edward III., kein Heinrich V. hat das Interesse der Dramatiker so erregt wie dieser König „Ohneland“, der sich vor dem Papste demütigte, wie kaum ein anderer Fürst, der fast alle englischen Provinzen in Frankreich verlor, der sich von seinen trotzigen Vasallen die grosse Charte abringen liess, und der schliesslich ein elendes Ende nahm, nachdem er einen grossen Teil seines Landes an den fremden Gegenkönig verloren hatte.

Der Grund für diese auffallende Bevorzugung liegt nicht darin, dass die Gestalt dieses Königs etwas besonders Tragisches an sich hätte, sondern in dem scharfen, tendenziösen, zur Nach-eiferung anreizenden Tone des ersten Dichters, der diesen Stoff aufgriff.

Dieser Dichter war John Bale, der streitbare Bischof von Ossory. Der „Pammachius“ des Deutschen Kirchmair, ein lateinisches Drama, das die Erniedrigung des Kaisertums unter den Papst und die schliessliche Vergeltung durch die siegende Macht der Wahrheit schilderte, regte ihn an, ein ähnliches, für sein englisches Vaterland passendes Stück zu schreiben, das die Unterjochung und den endlichen Sieg des englischen Königtums darstellen sollte. Die tiefste Erniedrigung desselben knüpft sich an den Namen des Königs Johann, und ihn wählte daher Bale zum Mittelpunkt seines Dramas. Gemäss dem damaligen Stande der dramatischen Dichtung kleidete er es in die Form einer „Moralität“. Allegorische Figuren sind die Hauptträger der

Handlung, die — in groben Umrissen — folgendermassen verläuft: Die Stände des Reiches, „Nobility“, „Clergy“, „Civil Order“ und „Comunality“ werden von „Sedition“ gegen den König aufgewiegelt oder doch eingeschüchtert, so dass dieser nebst der getreuen „Witwe England“ hilflos den schlimmen Gesellen „Dissimulation“, „Private Wealth“ und „Usurped Power“, den Repräsentanten der Geistlichkeit, preisgegeben ist. Von ihnen wird er aufs äusserste gepeinigt und gedemütigt und schliesslich gar von „Dissimulation“ vergiftet. Scheinbar triumphieren die bösen Mächte, aber „Verity“ und „Imperial Majesty“ [gemeint ist Heinrich VIII.] bringen die Stände zur Reue und kehren alles wieder zum Guten. „Sedition“, der in dem Stücke die Rolle des „vice“ spielt, wird gehängt: Die einzige concrete, geschichtliche Figur des Stückes ist der König, alle übrigen sind Abstracta, die nur zeitweilig den Namen einer historischen Persönlichkeit annehmen, so z. B. „Sedition“ den des Stephan Langton und „Private Wealth“ den des Kardinals Pandulph. Von einer Dramatisirung der Geschichte Johans ist nicht die Rede; dargestellt wird eigentlich nur die schändliche Unterdrückung eines Königs durch die falsche und schlechte Geistlichkeit. Den grössten Raum nehmen plumpe Schmälungen auf die katholische Kirche und abgedroschene Widerlegungen kirchlicher Lehren ein, nur ab und zu wird man durch eingeflickte historische Details daran erinnert, dass es sich um den historischen König Johann von England handelt.

Jahrzehnte später [um 1588] schrieb ein unbekannter Dichter das zweite Drama über König Johann, betitelt „The Troublesome Raigne of King John“. Die dramatische Kunst hatte inzwischen bedeutende Fortschritte gemacht. Die Moralitäten mit ihren aufdringlichen Allegorien waren veraltet, die antikisirende Tragödie hatte die Volksbühne erobert, und unter ihrem Einflusse hatte sich auf dem Nährboden des Patriotismus eine neue Gattung des Dramas entwickelt, die Historie. Dieser neugebrochenen Bahn folgte der Dichter und stellte in der breiten, lockeren Bauart jener frühen Geschichtsdramen die Geschichte des Königs Johann dar, und zwar die ganze, von seiner Thronbesteigung bis zu seinem Tode. Die ungeheure Menge geschichtlichen Stoffes, die ihm die Chroniken boten, strich er zusammen, so gut er

konnte, aber da ihm gewisse Episoden zu wichtig schienen, um sie zu unterdrücken, und da er andererseits sich nicht enthalten konnte, zur Belebung des dramatischen Interesses noch Zusätze zu machen, so gelang es ihm nicht, ein Drama von normaler Länge zu schaffen. Er teilte es deshalb in zwei Teile, aber damit war nicht viel geholfen, denn für einen Spielabend blieb das Ganze immer noch zu lang und für zwei zu kurz. Da überdies die Handlung stellenweise unerträglich breit und schleppend war, so dürfte das Stück auf der Bühne nicht viel Glück gehabt haben. Bei den mancherlei Vorzügen, die es trotzdem hatte, lag der Gedanke an eine verkürzende Umarbeitung nahe, und dieser Aufgabe unterzog sich kein Geringerer als William Shakespeare.

Dass sein „King John“ nichts anderes ist, als eine Bearbeitung der älteren Historie, daran ist wohl nie gezweifelt worden. Um so entschiedener aber glaubte man jeden Zusammenhang dieser beiden mit Bales Moralität in Abrede stellen zu müssen. Wie ich unten nachgewiesen zu haben glaube, ging man darin zu weit. Es giebt gewisse Fäden, die das Drama Bales wenigstens mit dem Tr. R. \*) verbinden, aber freilich sind sie sehr schwach; bis in Shakespeares Stück reicht keiner mehr hinein.

Es ist demnach wohl berechtigt, wenn ich in der vorliegenden Arbeit Bales Drama an sich unberücksichtigt lasse, und mich nur den beiden Stücken zuwende, bei denen eine wirkliche innige Gemeinschaft vorhanden ist, dem Tr. R. und Shakespeares „King John“.

---

\*) Der Bequemlichkeit wegen bezeichne ich in den folgenden Untersuchungen die alte Historie mit diesen Initialen.



## I. Teil.

### Die alte Historie von König Johann.

#### 1. Ausgaben.

Die älteste bekannte Ausgabe unseres Stückes erschien als Quarto im Jahre 1591. Diese liegt dem Neudruck in „Shakespeare's Library ed. W. C. Hazlitt“ zu Grunde, wo auch ihr ausführlicher Titel abgedruckt ist. In die Stationers' Registers ist diese Ausgabe nicht eingetragen.

Im Jahre 1611 erschien eine zweite Ausgabe, deren Titel erweitert ist durch die Zusätze . . . . lately acted . . . . und . . . . . written by W. Sh. Diese Zusätze waren darauf berechnet, die Käufer irre zu führen. W. Sh. sollte natürlich William Skakespeare bedeuten, und das Publikum glauben machen, dass es dessen „King John“ kaufe. Dieser war damals immer noch „lately acted“, während das von dem alten Stücke wohl kaum anzunehmen ist. Nach dieser zweiten Ausgabe ist das Stück neugedruckt in „Six old Plays on which Shakspeare fonnded etc. — London 1779.“ Nach den genannten Neudrucken zu urteilen, war die zweite Ausgabe nur ein einfacher Abdruck der ersten mit Weglassung der beiden Prologe zum ersten und zweiten Teile.

Eine dritte Ausgabe erschien (nach Ward: Hist. of Dram. Lit. II 102) im Jahre 1622, und diese trug gar Shakespeares vollen Namen.

Für das Jahr 1614, 29. Nov., ist ausserdem (nach Johnson

und Steevens' Shakespcare-Ausgabe) in die Stationers' Registers ein Buch eingetragen, dessen Titel lautete: „The Hystorie of Lord Faulconbridge, bastard Son to Richard Cordelion“, aber welcher Art dieses Buch war, ist unbekannt.

Ins Deutsche übersetzt wurde unser Drama von Tieck in „Alt-Englisches Theater“ Bd. I. Berlin 1811.

## 2. Metrik.

Die metrische Form des Tr. R. ist der Blankvers, doch finden sich daneben noch andere Versmasse und Prosa.

Was die Anwendung der letzteren betrifft, so ist meistens eine gewisse Planmässigkeit darin zu erkennen. Besonders bei Reden officiellen Charakters bedient sich der Dichter mit Vorliebe der Prosa, so z. B. bei der Rede des Gesandten Chattilion, ebenso bei der Meldung des Sheriffs in der ersten Scene. Auch die Aufforderungen der beiden Könige an die Bürger von Angiers sowie die Erörterungen darüber sind in Prosa. Pandulphs erste Worte, die mehr eine persönliche Mahnung an Philipp enthalten, sind Verse, dann aber, wo er sich an John wendet, um den Auftrag des Papstes auszurichten, verfällt er in Prosa. Die Antwort Johanns, seine Verfluchung und die Entbindung Philipps von seinem Eide sind ebenfalls in Prosa, dann bei der gegenseitigen Herausforderung der beiden Könige setzt wieder der Blankvers ein. Die Klosterscene wird durch einige Prosa-worte des Bastards eingeleitet, um von dem pathetischen Blankvers zum komischen Versgemisch hinüber zu leiten. Die Volksscene mit Peter von Pömfret ist, abgesehen von ein paar Septenaren, in Prosa gehalten, ebenso Huberts Gespräch mit den Knechten in der Blendungsscene. Dann folgen lange Scenen, in denen der Blankvers nur durch einen Brief, einen Eid und ein paar Botenberichte in Prosa unterbrochen wird. Erst in der zweiten Klosterscene kommt diese wieder mehr zur Geltung. In der Complottscene des Abtes mit dem Giftmischer ist die Be-

weisführung des letzteren in Prosa gehalten, um drastischer zu wirken. Ganz aus zwangloser Prosa besteht die Tischscene, wahrscheinlich, um desto mehr von den pathetischen Reden des sterbenden Königs abzustechen, die kurz darauf folgen. Ausserdem findet sich bisweilen mitten unter Blankversen eine einzelne kurze Antwort in Prosa, aber ob hier eine Verderbnis des ursprünglichen Textes vorliegt oder eine Flüchtigkeit des Dichters, dürfte kaum zu entscheiden sein.

Was an anderen Versmaassen ausser dem Blankvers (und gereimten Fünftakter) sich noch in unserem Drama findet, ist auf die erste Klosterscene beschränkt. Vorherrschend ist hier der Septenar:

z. B.: „Grey-gownd good face coniuere ye,  
 „nere trust me for a groate  
 „If this waste girdle hang thee not  
 „that girdeth in thy coate.“ etc.

Daneben nimmt der zweihebige gereimte Vers einen ziemlich breiten Raum ein.

z. B.: „In nomine Domini,  
 „make I my homilie,  
 „Gentle gentilitie  
 „griue not the cleargie.“

Endlich ist auch das Kurzreimpaar vertreten:

z. B.: „Benedicamus domini  
 „Was euer such an iniurie?“

Die Absicht des Dichters ist dabei natürlich, Komik zu erzielen; es ist nach des Bastards eigenen Worten ein Wettreimen der sprechenden Personen:

„Say Philip he had words inough,  
 „to put you downe with ryming.“

Der Blankvers ist in unserem Drama sehr regelmässig gebaut; Tactumstellungen sind ziemlich sparsam, Enjambement selten, weibliche Versausgänge fast garnicht angewandt. Die Cäsur liegt meistens nach dem zweiten Takte. In 190 Versen (Seite 298—304)\*) fand ich an dieser Stelle 92 mal stumpfe

\*) Da das Stück keine Acteinteilung hat, citire ich im Folgenden immer die Seitenzahl der Shakesp.-Libr.

und 50 mal lyrische Cäsur. nach dem dritten Takte 32 mal stumpfe und 10 mal lyrische, dazu 6 Doppelpäsuren. Tactumstellungen an erster Stelle fand ich 22, nach der Cäsur nur 2. In dem bedeutenden Überwiegen der stumpfen Cäsur nach dem dritten Takte zeigt die durchsuchte Stelle mehr Ähnlichkeit mit dem Versbau Marlowes und Kyds, als mit dem Greenes, falls man sich nach den von Schipper (Engl. Metrik II 284) gegebenen statistischen Angaben ein Urteil bilden darf.

Gereimte Verse mischen sich ziemlich oft unter die Blankverse. Bisweilen ist sogar eine kürzere Rede durchgereimt (z. B. S. 237). Dass die letzten Verse einer Scene gereimt sind, kommt vor, ist aber nicht die Regel, wie bei Shakespeare. Auffallend viel Reime finden sich in der Scene Philipps mit seiner Mutter (S. 234); auch die Blendungsscene weist ziemlich viele auf. Gern wendet der Dichter den Reim in den stichomythischen Gegenreden streitender Personen an; auch den Schlussvers einer Rede und den Anfang der folgenden verbindet er gerne durch Reime.

Im allgemeinen scheint es, dass die Reime nicht mit Berechnung angewandt sind, sondern wo dem Dichter ein Reimpaar unterlief, da liess er es stehen und brachte bisweilen, da er einmal ins Reimen gekommen war, noch andere dazu. Bemerkenswert ist es, dass die Reimpaare immer seltener werden, je weiter das Stück vorschreitet. Im ganzen zweiten Teile giebt es nur sehr wenige.

### 3. Quellen.

Dass der Dichter unseres Dramas seinen Stoff vorwiegend aus Holinshed schöpfte, ist von vorn herein anzunehmen, und wird auch bewiesen durch allerlei Detail, das sich in beiden Werken übereinstimmend findet. So z. B. erzählt Holinshed, dass der junge Arthur seine Grossmutter in der Gefangenschaft in Mirabeau mit Ehrerbietung behandelt habe. Dem entsprechend sagt Arthur in dem Drama zu ihr:

„Sweete Grandame, beare with what my Mother says,  
Your highnes shal be used honourably“.

Bei der Gefangennahme des Prinzen spricht Holinshed von seinem unvernünftig stolzen Betragen: „But Arthur made a presumptuous answer . . . commanding king John to restore vnto him the realme of England . . .“. Auch dieser Zug ist genau in das Drama übergegangen.

Sogar wörtliche Anklänge kommen vor. Z. B., Holinshed erzählt, wie die Nachricht von der Niederlage bei Bouvines den König in Wut gebracht habe: „At length turning his sorrow into rage, he openlie said, that ,since the time that he made himselfe & his kingdom subiect to the church of Rome, nothing that he did had prospered well with him“. Ebenso ruft der König in dem Drama, wenn auch bei anderer Gelegenheit, aus:

„Since John did yeeld vnto the Priest of Rome  
Nor he nor his haue prospred on the earth“.

Neben Holinshed hat der Dichter augenscheinlich auch aus Stow und Hall geschöpft, wie wir unten sehen werden. Hardyngs Reimchronik kommt wohl garnicht in Betracht, denn das von ihr gegebene Material ist zu dürftig, als dass der Dichter zu ihr hätte greifen sollen, wo ihm Holinshed zur Verfügung stand.

Die Art der Benutzung der Chronik ist eine sehr freie. Besonders der erste Teil weist vieles auf, worin der Dichter von der Chronik abweicht oder über sie hinausgeht.

Letzteres ist besonders stark bei der Figur des Bastards geschehen. Bei Holinshed findet sich über diesen nur die kurze Notiz: „The same yere [1199] Philip, bastard sonne to king Richard, to whome his father had giuen the castell and honour of Coinacke, killed the Vicount of Limoges, in reunge of his fathers death, who was slaine (as yee haue heard) in besieging the castell of Chalus Cheuerell“. [Hol. II. 278]. Wenn man diese wenigen Zeilen vergleicht mit dem breiten Raume, den der Bastard in unserem Drama einnimmt, so ist es offenbar, dass der Dichter nicht so viel aus so wenigem machen konnte, ohne andere Quellen oder wenigstens andere Vorbilder zu haben. Solche Vorbilder sind in der That nachzuweisen.

Als Kenner der Chroniken musste der Dichter sich beson-

ders lebhaft zweier Männer erinnern, die auch illegitime Söhne waren und in ~~den Chroniken eine~~ bedeutende Rolle spielen. Der eine ist Dunois, Bastard von Orleans, derselbe, den später Shakespeare in „Heinrich VI.“ und Schiller in der „Jungfrau von Orleans“ auf die Bühne brachten. Von ihm erzählt Halls Chronik folgendes: „Lewes \*) Duke of Orleance . . . was owner of the Castle of Coucy . . . ; whereof made Constable the lord of Cauni, a man not so wise as his wyfe was fayre, but she was aswell beloued of the duke of Orleance, as of her husband. Betwene the duke and her husbände (I cannot tell who was father) she conceined a child, and brought furth a pretty boye called Ihon; whiche chylde beyinge of the age of one yere, the Duke disceased, and not longe after the mother and the lorde of Cawny ended their lyues. The next of kynne to the lord Cawny chalenged the inheritaunce, which was worth four thousand crownes a yere, alledgyng that the boye was a bastard: and the kynred of the mothers syde, for to saue her honesty, it plainly denied. In conclusion, this matter was in contention before the Presidentes of the Parliament of Paris, and there hanged in controuersie tyll the child came to the age of. VIII. yeres old. At whiche tyme it was demaunded of him openly whose sonne he was: his friends of his mothers syde aduertised him to requyre a day, to be aduised of so great an answer, whiche he asked, & to hym it was graunted. In the meane season his sayed friends persuaded him to claime his inheritaunce, as sonne to the lord of Cawny, which was an honorable liunge, and an auncient patrimony; affirminy that, if he said contrary, he not onely slaundered hys mother, shamed himself & stayned his blond, but also should haue no lyuung, nor any thynge to take to. The skolemaister, thinking that hys disciple had well learned his lesson, and woulde reherse it according to hys instruccion, brought hym before the Iudges at the daye assigned; and, when the question was repeted to him again, he boldly

---

\*) Ich entnehme den Abschnitt aus Boswell-Stone: „Shakespeare's Holinshed“. Er scheint der erste zu sein, der dieser interessanten Spur nachgegangen ist.

answered, „my harte geueth me, and my noble corage telleth me, that I am the sonne of the noble Duke of Orleance; more glad to be his Bastarde, wyth a meane liuyng, then the lawful sonne of that coward cuckolded Cauny, with hys foure thousande crownes.“ The iustices muche merueyled at his bolde answere, and his mothers cosyns detested him for shamynge af his mother; and his fathers supposed kinne reioysed in gayninge the patrimony & possessions. Charles, Duke of Orleance, hearynge of this iudgement, toke him into his family and gaue him great offices & fees, which he wel deserued, for (duryng his [the Duke's] captiuitie) he defended his landes, expulsed thenglishmen, & in conclusion procured his deliuerance.“

Es kann kaum bezweifelt werden, dass unser Dichter seine Schiedsgerichtsscene nach diesem Vorbilde schrieb, denn man findet fast jeden Zug darin wieder. Dass er sich dieser zeitlich seinem Stoffe fernliegenden Geschichte erinnerte, ist schon an sich nicht wunderbar, denn sie ist zu interessant, um vergessen zu werden. Zum Überfluss aber wurde er noch durch eine ähnliche Begebenheit darauf geführt, die Stow aus der Regierungszeit König Johanns erzählt: (Stow: Annales of England. S. 249) „Morgan Prouost of Beuerley, brother to King John, was elected Bishop of Durham, but hee comming to Rome to bee consecrated, returned agayne without it, for that hee was a bastarde, and king Henry father to king John, had begotten him of the wife of one Radulph Bloeth, yet woulde the Pope haue dispensed with him, if hee woulde haue called him selfe the sonne of the Knight and not of the king. But hee using the aduise of one William of Lane his Clarke, answered, that for no worldly promotion, hee woulde denie the Kings blood“.

So lieferte der tapfere Dunois unserem Dichter das Vorbild für die Lebensgeschichte seines Bastards. Den Namen Faulconbridge gab ein anderer her, nämlich Thomas Nevil, Bastardsohn des Lord Faulconbridge, der in der Zeit Heinrichs VI. lebte. Von diesem erzählt Holinshed (III 391 ff.) sehr ausführlich, dass er vom Grafen Warwick mit einem Flottenkommando betraut wurde, dass er dann aber vorzog, auf eigene Hand Piraterie zu treiben, dass er mit einem ansehnlichen Streithaufen sogar

vor London zog und die Stadt in grosse Furcht setzte. Die Erzählung dieses Vorfalles füllt bei Holinshed drei ganze Seiten. Darum ist es sehr erklärlich, dass der Dichter sich ihrer erinnerte und seinem Bastard den Namen Faulconbridge beilegte, obgleich er mit jenem nichts als die Tapferkeit gemeinsam hat. Möglich ist es wohl, dass auch hier eine Persönlichkeit aus der Zeit Johans als Vermittelung gedient hat, nämlich Fouke de Brent, ein Hauptanhänger Johans im Kriege gegen die Barone. Auch er war ein Bastard, und auch er führte später Krieg auf eigene Faust zu seiner Bereicherung. Da ausserdem die Namen der beiden recht ähnlich klingen, so ist es natürlich, dass der Dichter durch ihn an jenen Faulconbridge erinnert wurde. So entstand der tapfere Bastard, dem Shakespeare später so ganz besonderes Wohlwollen und besondere Sorgfalt zuwandte, durch Verschmelzung von vier ganz verschiedenen Persönlichkeiten.

Ähnlich steht es mit Limoges. In ihm vereinigt der Dichter die beiden Hauptfeinde König Richards, den Herzog von Österreich, der ihn gefangen hielt, und den Vicomte Vidomar von Limoges, vor dessen Schlosse er fiel. Durch diese seltsame Verdrehung der Geschichte konnte zugleich die Gefangenschaft und der Tod des Heldenkönigs poetisch gerächt werden. Augenscheinlich war das ein Bedürfnis für das patriotische Herz des Dichters oder der Zuschauer. Von dem Löwenfell meldet die Chronik nichts, aber es gab eine alte Volkssage, dass Richard in der Gefangenschaft einen Löwen getödet habe, indem er ihm mit der Faust in den drohenden Rachen fuhr und ihm das Herz ausriss; auf sie nimmt der Dichter Bezug.

Unaufgeklärt ist es dagegen, woher der Dichter die Figur des Gesandten Chattilion genommen hat. Die Chronik erzählt weder von ihm noch von solcher Gesandtschaft überhaupt. Sie berichtet nur, dass Philipp für Arthur die Provinzen Poitiers, Anjou, Touraine und Maine forderte. Dass der Dichter diese Forderung bis auf die Krone von England erstreckt, hängt damit zusammen, dass er überhaupt die Person Arthurs viel mehr in den Vordergrund stellt, ja sogar zum Angelpunkte der Handlung macht. Der Knabe ist bei ihm von Anfang an Kronprätendent und als solcher natürlich dem Könige verhasst. Dadurch wird

der abscheuliche Anschlag gegen ihn innerlich verständlicher und damit entschuldbarer. Mit vielem Geschick hat der Dichter diese Gesandtschaft zum erregenden Moment des ganzen Stückes gemacht, denn an sie reiht sich in ursächlichem Zusammenhange die ganze Kette von Unglück an, die sich auf den König herabsenkt. Wenn nun auch die Chronik solch eine Gesandtschaft nicht erwähnte, so hat sie doch der Dichter nicht völlig aus der Luft gegriffen, sondern er ist darin einer älteren Historie, „The Famous Victories of Henry the Fifth“ gefolgt, in welcher ebenfalls ein Krieg mit Frankreich auf diese Weise eingeleitet wird. Dass dies sein Vorbild war, geht aus einer gewissen Parallelität hervor, die zwischen den beiden Szenen besteht:

Tr. R. (S. 224 ff) John:  
„ . . . Admit the Lord Chat-  
tillon to our presence . . . “

Chat. richtet seinen Auftrag  
aus.

John antwortet stolz und  
schliesst: „ . . . . We meane  
to be in Fraunce as soone as  
he, . . . “

Scenenwechsel.

(S. 237 ff) der französische  
König, seinen Gesandten er-  
wartend, spricht über die ge-  
ringen Aussichten auf gütliche  
Beilegung des Zwistes.

Der Gesandte kommt zurück  
und berichtet u. a. : „Be I  
not brieve to tell your High-  
ness all, He will approach to  
interrupt my tale . . . . “

F. V. (S. 351 ff.)\*) H. V.  
„Commit my Lord Archbishop  
of Burges Into our presence  
. . . . “

Archb. desgl.

H. V. desgl.: „ . . . . There-  
fore get thee hence and tel  
him thy message quickly, least  
I be there before thee . . . . “

desgl.

(S. 356 ff)

desgl.

desgl.

. . . . . „besides, he bad  
me haste quickly, least he be  
there before me . . . . “

Im Einzelnen zeigt die Gesandtenszene des Fr. K. eine

\*) Auch hier citiere ich nach der Seitenzahl in „Shakspeare's Library“.

merkwürdige Übereinstimmung, mit einer Scene des „Jeronimo“, wovon unten ~~noch~~ ~~gehandelt~~ ~~wird~~.

Auch in den Scenen vor Angiers hat der Dichter den Stoff der Chronik sehr willkürlich behandelt. Er drängt in einen Tag zusammen, was in der Chronik sich auf die Zeit von 1199 bis 1208 erstreckt. Zugleich verlegt er die ganze Handlung an denselben Ort, nämlich vor die Stadt Angiers. Von einem Wettbewerb der beiden Könige um diese Stadt, wie er in dem Drama geschildert wird, weiss die Chronik nichts. er ist vielmehr freie Erfindung des Dichters, vielleicht nur zu dem Zwecke, in den Bürgern passende Vermittler für die folgende Aussöhnung und Heirat zu haben. Historisch ist nur das, dass Angiers eine wichtige Stadt war, und bald von der einen, bald von der anderen Partei erobert oder belagert wurde. Ihr Name tritt in der Chronik öfters hervor und daher hat der Dichter seine Handlung gerade hierher verlegt.

Die Verlobung des Dauphins mit Blanche (die in Wirklichkeit dabei persönlich nicht zugegen war) benutzt der patriotische Dichter, um den Verlust der französischen Provinzen an Philipp zu beschönigen, denn hier werden sie freiwillig der Prinzessin als Heiratsgut mitgegeben, während sie thatsächlich von den Franzosen erobert wurden. Dass Blanche vorher dem Bastard versprochen war, ist vollkommen freie Erfindung des Dichters.

Mit dem Siege Johanns über die Franzosen ist die Aufhebung der Belagerung von Mirabeau gemeint (1202), wobei der König seinen Neffen, der an der Spitze der Belagerten stand, gefangen nahm und seine schwer bedrängte Mutter befreite. Indessen das geschah lange vor Johanns Excommunication (1208), nicht nachher, wie es hier dargestellt ist.

Pandulph, der Hauptvertreter der Kirche in unserem Stück, ist eine historische Persönlichkeit, aber während die Geschichte neben ihm noch andere Legaten des Papstes in der Streitsache Johanns nennt, hat der Dichter in Pandulph alle vereinigt.

Die Schicksale Athurs in der Gefangenschaft werden ziemlich getreu nach der Chronik geschildert. Über den Blendungsversuch berichtet Holinshed: Der König, erzürnt über die vielen Versuche der Franzosen und Bretonen, den gefangenen Jüngling

zu befreien, habe Leute nach Falais geschickt, wo dieser sich damals befand, die ihm die Augen ausstechen sollten. „But through such resistance as he made against one of the tormentors that came to execute the kings commandement (for the other rather forsooke their prince and countrie, than they would consent to obeie the kings authoritie heerein) and such lamentable words as he vttered, Hubert de Burgh did preserue him from that iniurie; not doubting but rather to haue thanks than displeasure at the kings hands, for deliuering him from such infamie as would haue redounded vnto his highnesse, if the yoong gentleman had beene so cruellie dealt withall“. Darauf habe er das Gerücht ausgesprengt, dass der Jüngling gestorben sei. Als aber die Bretonen nun um so feindseliger wurden, um den Tod ihres Herzogs zu rächen, habe er das widerrufen und verkündet, dass Arthur noch lebe und gesund sei, womit der König keineswegs unzufrieden gewesen sei: Unser Dichter giebt die glühenden Eisen Hubert selbst in die Hand und lässt ihn auch selbst mit der falschen Nachricht vor den König treten. Dadurch bewirkt er eine grössere Concentrirung des Interesses, aber andererseits zieht er den historischen Hubert auf eine tiefere Stufe herab. Dieser erscheint hier wie ein armer Ritter von niederem Adel, während er doch in Wirklichkeit einer der höchsten Würdenträger des Reiches und eine im besten Sinne vornehme Persönlichkeit war.

Die Klage der Konstanze, die Shakespeare später so grossartig ausgestaltete, gründet sich auf die kurze Notiz des Chronisten, dass sie den König Johann bei seinem Lehnsherrn Philipp anklagte, ihren Sohn ermordet zu haben.

Die satirische Klosterscene ist freie Zuthat des Dichters. Sie gründet sich nur auf die Berichte von zu hoher Besteuerung der Geistlichkeit. Überhaupt malt der Dichter — wie vor ihm Bale — den Gegensatz des Königs zur Geistlichkeit viel greller aus, als der Chronist.

Über den Tod Arthurs giebt Holinshed verschiedene Überlieferungen wieder. Von ihnen wählt der Dichter diejenige aus, die den König am wenigsten belastet, nämlich die von dem verunglückten Fluchtversuche Arthurs. Mit dramatischem Geschick macht er zugleich den Tod des Knaben zum Bindeglied zwischen

dem ersten und zweiten Teile, zwischen dem Franzosenkriege und dem Kriege der Barone. Hierin weicht er vollständig von der Geschichte ab. In Wirklichkeit war der Tod Arthurs schon längst vergessen, als die Barone ihre Empörung begannen. Sie thaten dies lediglich in ihrem eigenen Interesse; hier aber fühlen sie sich in erster Linie als Rächer des ermordeten unschuldigen Knaben. Der Dichter übertrug diesen Zug von den bretonischen Edlen auf die englischen, angeregt wahrscheinlich durch folgende Notiz der Chronik (II. 286): „. . . there were diuerse of his capteins which vttered in plaine words, thåt he should not find knights to keepe his castels, if he dealt so cruellie with his nephew. For if it chanced any of them to be taken by the king of France or other their aduersaries, they should be sure to tast of the like cup.“ Diese Änderung in der Motivirung des Aufstandes ist für das Stück als Historie sicherlich ein Fehler, als Drama schlechthin eher ein Vorteil, denn es gewinnt dadurch bedeutend an Einheit und psychologischem Interesse.

Die heimliche Zusammenkunft der Lords in Edmundsbury (1214) wird auch in der Chronik erzählt, aber unhistorisch ist es, wenn der Dichter sie in unmittelbaren Zusammenhang mit der Landung des Dauphins bringt, denn diese fand erst 1216 statt.

Die Krankheit und die verzweifelte Stimmung des Königs sind ebenfalls historisch bezeugt, Erfindung des Dichters aber ist die Schlacht, die wegen eben dieser Krankheit verloren geht. Zu einer grossen Feldschlacht kam es in Wirklichkeit in diesem Kriege überhaupt nicht.

Die Vergiftung des Königs wird bei Holinshed neben anderen Berichten über seinen Tod als unverbürgte Überlieferung erwähnt. Indem der Dichter gerade diese Todesart wählte, folgte er dem Beispiele Bales, dessen Einwirkung an dieser Stelle deutlich zu erkennen ist. Darum wollen wir hier auf die Frage nach dem Zusammenhange der Baleschen Moralität mit unserem Stücke näher eingehen.

Der erste Augenschein spricht entschieden gegen jede Beeinflussung, denn der äussere Unterschied der beiden Stücke ist so gross, wie er nur gedacht werden kann. Aber ist nicht schon

das auffällig, dass die beiden Dichter denselben Stoff wählten, um ihre antipapistische Gesinnung einzukleiden? Allerdings könnte das Zufall sein und würde wenig zu bedeuten haben, wenn es nicht andere, auffälligere Übereinstimmungen in den beiden Stücken gäbe: Die eindrucksvollste, weil am wenigsten allegorische Scene der Moralität ist die Vergiftung des Königs durch „Dissimulation“, und gerade diese zeigt in ihren Grundzügen und in einigem Detail Ähnlichkeit mit der entsprechenden Scene im Tr. R.

1) In beiden Stücken geht der Vergiftung eine Scene voraus, in welcher der Giftmischer von einem anderen zu der That angestachelt und im Voraus feierlich absolvirt wird. Bei Bale ist dieser Mitwisser „Sedition“, im Tr. R. der Abt des Klosters Swinstead. 2) In beiden Stücken fasst der Mörder seinen Entschluss, weil er eine verdienstliche That zu thun glaubt, für die er den Himmel verdienen und heilig gesprochen werden wird. 3) In beiden Stücken wird ihm auch versprochen, dass die Mönche von Swinstead für sein Seelenheil Messen singen sollen. 4) Dann tritt der König auf und der Mörder naht sich ihm mit einem Becher Gift, das in beiden Fällen aus den Eingeweiden einer Kröte hergestellt ist. 5) Sogar in den Worten, mit denen die Darreichung des Trankes begleitet wird, findet sich ein Anklang. Dissimulation singt dabei folgendes seltsame Lied:

„Wassayle, wassayle out of the mylke payle,  
 „Wassayle, wassayle, as whyte as my nayle,  
 „Wassayle, wassayle in snowe and hayle,  
 „Wassayle, wassayle with partriehe and rayle,  
 „Wassayle, wassayle that much doth avayle,  
 „Wassayle, wassayle that never wyll fayle.

Im Tr. R. ruft der Mönch dem Könige zu: „Wassele my Liege! . . .“ Wenn der letztere „rinkspruc“ auch an sich nichts Sonderbares hat, so ist die Übereinstimmung doch jedenfalls auffallend. 6) In beiden Stücken ist der König freundlich und herablassend und fordert den Mönch, wie es scheint, aus Freundlichkeit, nicht aus Misstrauen auf, zuerst zu trinken. 7) Im Kynge Johann

wird „Dissimulation“, als das Gift zu wirken anfängt, hinausgeführt, und der König, der das nicht gesehen hat, fragt: „Where became the monke that was here with me latelye?“, worauf er die Antwort erhält: „He is poysoned.“ Dem Dichter des Tr. R. scheint diese Bühnengruppirung vorgeschwebt zu haben, denn auch in seinem Stücke sieht der König den Mörder nicht umfallen und fragt: „Stay Philip, wheres the Monke?“, worauf die Antwort: „He is dead my Lord.“

Ausserhalb der Vergiftungsscene sind allerdings ähnliche Übereinstimmungen nicht zu finden. Vielleicht könnte man als Reminiscenzen noch folgende Stellen auffassen: Im Tr. R. (S. 262) ruft der Mönch, den Philip am Kragen hat, aus: „Gentle gentilitie, griene not the cleargie“. Diese sonderbare Ausdrucksweise ist leicht verständlich, wenn man annimmt, dass der Dichter dabei an die Figuren „Nobility“ und „Clergy“ der Moralität gedacht hat. Ebenso ist man versucht, bei den Worten des Königs: (S. 290) „O England, wert thou ever miserable, „King John of England sees thee miserable“ an die arme Wittve „Ynglond“ der Moralität zu denken, die vor dem Könige erscheint, um ihm ihr Elend zu klagen.

Nicht unbedeutend für die Abhängigkeitsfrage scheinen mir auch die Worte des sterbenden Königs zu sein: (S. 316)

„But in the spirit I cry vnto my God  
 „As did the Kingly Prophet David cry,  
 „(Whose hands, as mine, with murder were attaint)  
 „I am not he shall build the Lord a house,  
 „Or roote these Locusts from the face of earth“ etc.

Davon, dass gerade Vergleiche mit David in der Moralität besonders beliebt sind, will ich ganz absehen. Viel merkwürdiger ist der Gedanke, der in diesen Worten liegt. Der König betrachtet sich hier als einen (wenn auch unvollkommenen) Vorkämpfer Gottes, d. h. im Sinne des Dichters der Reformation — genau wie bei Bale. Das harmonirt garnicht damit, wie der Dichter ihn im allgemeinen in seinem Stücke gezeichnet hat, nämlich als herrschsüchtigen, grausamen Tyrannen, der sich aus

Stolz dem Papste widersetzt, dem aber im innersten Herzen nichts ferner liegt als die Förderung der Religion. Hier aber am Schlusse hatte der Dichter den Wunsch, seinem Helden einen kleinen Glorienschein zu geben, und dazu griff er den Grundgedanken des Baleschen Stückes auf.

Eine Schwierigkeit für die Annahme eines solchen Einflusses Bales auf den jüngeren Dichter liegt darin, dass der „Kynge Iohan“ höchst wahrscheinlich niemals gedruckt worden ist. Aber wenn wir Colliers wohlbegründeter Ansicht (cf. seine Ausgabe des Stückes) zustimmen, dass das Stück von den Ipswicher Gilden (und vielleicht noch von anderen?) gespielt wurde, warum soll nicht der Dichter in früheren Jahren einer solchen Aufführung beigewohnt haben? Die angeführten Anklänge lassen auch eher auf blosse Erinnerung, als auf eine directe Benutzung schliessen.

Kehren wir nun wieder zum Tr. R. zurück. Um seinem Stücke einen guten Abschluss zu geben, lässt der Dichter die Handlung nach der Vergiftungsscene noch weitergehen. Während der König noch mit dem Tode kämpft, kommen die Lords an, um seine Verzeihung zu erflehen. Johann sieht noch seinen Sohn gekrönt und stirbt in dem Gedanken an den Heiland. Dann erscheint auch der Dauphin und zeigt sich zum Frieden geneigt, da ihn die Barone verlassen haben. In Wirklichkeit füllen diese Ereignisse mehr als ein ganzes Jahr. Eine Anregung zu seiner Gestaltung des Schlusses mag der Dichter von Stow empfangen haben, der berichtet: „At the time of King Johns death, there came to him messengers of certain Barons of England, to the number of 40, with letters requiring to haue come againe to his peace, & alleageance. but he lying in the extremities of death, could not giue attendance to them, he deceased on the nineteenth of October anno 1216.“

Aus dem hier Dargelegten sieht man, dass der Verfasser des Tr. R. seine Quellen sehr willkürlich, aber mit dramatischem Geschick behandelt. Durch Zusammenziehung zeitlich auseinander liegender Geschehnisse, durch Verschmelzung verschiedener Personen und durch unhistorische, aber geschickte Motivierung gelingt es ihm, seinem Stücke eine für jene frühere Zeit bedeutende

Einheit zu geben. Von den beiden grossen Momenten der Geschichte Johans, der Annahme der päpstlichen Lehnshoheit und der Gewährung der Magna Charta ist, wie bei Bale, der letztere fast ganz verloren gegangen, der erstere aber um so greller hervorgehoben.

#### 4. Abfassungszeit und Stellung unter den zeitgenössischen Dramen.

Für die Feststellung der Entstehungszeit unseres Dramas giebt es eine Reihe von Anhaltspunkten, aber leider sind alle nicht fest genug, um eine wirklich genaue Datirung zu ermöglichen. Das Jahr der ersten Ausgabe, 1591, liefert die eine feste Grenze, die Erwähnung des Tamerlan (der vor 1587 entstand) im Prolog die andere. Der Wortlaut dieses Prologes zeigt, dass „Tamburlain damals noch ein neues Stück war, denn es heisst daselbst: (S. 223)

„You that with friendly grace of smoothed brow  
 „Haue entertained the Scythian Tamburlaine,  
 „And giuen applause vnto an Infidel:  
 „Vouchsafe to welcome (with like curtesie)  
 „A warlike Christian and your Countreyman.

Man wird danach wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dass unser Stück gleich den Tamerlan-Nachahmungen von Greene und Peele nicht lange nach Tamerlan selbst erschien, also etwa im Jahre 1588.

Dazu passt ganz genau die Tendenz des Stückes. Dieses Eifern gegen den Papismus, gegen Zwietracht und Fremdherrschaft war gerade damals besonders zeitgemäss, wo man von aussen her die Armada, im Inneren einen Aufstand der Katholiken fürchtete. Die letzten Worte des Dramas zielen deutlich darauf hin. Nachdem der Dichter während des ganzen Stückes

directe Bezugnahmen auf die Gegenwart vermieden hat, zieht er hier die Nutzenwendung des Dargestellten in den Worten:

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

„If Englands Peeres and people ioyne in one

„Nor Pope, nor Fraunce, nor Spaine can do them wrong.

Es liegt nahe, bei einem so patriotischen Stücke aus dieser Zeit nach Anspielungen auf die Armada zu suchen. Enthält doch selbst Shakespeares „King John“, obgleich etwa sieben Jahre später gedichtet, zwei solche Stellen (II. 1, 27/8 und III. 4,2). In unserem Stücke aber ist keine deutliche Anspielung zu finden; nur an einer Stelle könnte es scheinen, als habe dem Dichter jenes gewaltige Ereignis vorgeschwebt, nämlich beim Untergange der Reserven des Dauphins. Holinshead erzählt, sie seien während der Überfahrt von der englischen Flotte unter Hubert de Burgh gefangen genommen worden, unser Dichter aber sagt: (S. 312)

„ . . . and on the Goodwin Sands

„The men, munition and the ships are lost.“

Es ist denkbar, dass der Gedanke an die Armada ihn bewog, aus der Seeschlacht eine Strandung zu machen. Aber wahrscheinlich darf man unter jenen Worten garnicht eine Strandung verstehen. Von einem Gefühl der Siegesfreude, wie es aus so manchem gleichzeitigen Drama hervorleuchtet, ist in dem ganzen Stücke nichts zu spüren, eher atmet es Furcht vor drohenden Gefahren. Sollte ich nach diesen Anzeichen allein urteilen, so würde ich lieber jene kleine Hindeutung für unbedeutend erklären und die Abfassungszeit vor den August jenes grossen Jahres ansetzen.

Erwähnt sei hier auch eine Auspielung auf die katholische Liga in Frankreich. Der Dauphin nennt (S. 299) die ihm verbündeten Rebellen:

„ . . . . . this religious league

„A holy knot of Catholique consent.

Gerade im Mai 1588 machte die Ligue einen Aufstand gegen ihren König, ähnlich wie die Barone, die mit ihr verglichen

werden. Aber auch daraus lässt sich kein sicherer Schluss ziehen. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Immerhin wäre nach den genannten Anzeichen die Datirung in der ersten Hälfte des Jahres 1588 ziemlich wahrscheinlich. Aber dem widersprechen, wenigstens teilweise, die Anklänge an zeitgenössische Dramen — wenn deren allgemein angenommene Abfassungszeit richtig ist.

Am deutlichsten sind bei unserem Dichter die Spuren Marlowes, des grossen Bahnbrechers, nachzuweisen, doch ist er nicht ein Nachahmer desselben in dem weitgehenden Sinne wie Greene im „Selimus“ und Peele in der „Battle of Alcacar“. Von dem hohlen Bombast, in den besonders der letztere verfällt, hält sich unser Dichter durchaus frei. Nur manchmal wird man an Marlowes Ausdrucksweise erinnert, so z. B. in den Trotzreden der Könige und dem Schimpfen der Fürstinnen vor dem Kampfe, ebenso in den Bezeichnungen „scourge of Infidels“ oder „worlds onely terror“ für Richard Löwenherz, oder in den Worten: „Then Athur yeeld, death frowneth in thy face“ etc.

Die Scene der beiden Fürstinnen (Gefangenschaft der Elinor) dürfte ebenfalls unter dem Einflusse Marlowes entstanden sein.

Auch den „Dr. Faustus“ muss unser Dichter schon gekannt haben, denn es finden sich starke Gedankenanklänge an dieses Drama. In der Blendungsscene ruft Athur seinem Folterer zu:

„Hell, Hubert, trust me all the plagues of hell  
 „Hangs on performance of this damned deede.  
 „This seale, the warrant of the bodies blisse,  
 „Ensureth Satan chieftaine of thy soule:  
 „Subscribe not Hubert, giue not Gods part away . . .“

Ebenso scheinen die verzweifelten Worte des Königs nach dem Abgange der rachedürstenden Lords auf „Faustus“ zu deuten: (S. 279)

„Showst me a seale? Oh villaine both our soules  
 „Haue sold their freedome tho the thrall of hell  
 „Under the warrant of that cursed Seale“.

Bei der Antwort Huberts:

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

„My Lord, attend the happie tale I tell,  
 „For heauens health send Sathan packing hence  
 „That instigates your Hinghnes to Despaire“

ist ebenso wohl an den Teufel der Moralitäten zu denken, wie an Mephistopheles. Ganz faustisch aber ist wieder der Wunsch des Königs: (S. 289)

„The heauen, the earth, the sunne, the moone und all,  
 „Conspire with those confederates my decay.  
 „Then hell for me, if any power be there . . .“

Besonders auffällig ist die Einführung der Uhr, vor welcher Johann in der zweiten Scene mit dem Wahrsager (S. 287) seiner Herzensangst Ausdruck gibt; sie ist augenscheinlich aus Fausts Sterbescene entlehnt. Auch der Wunsch des Geängstigten, Macht zu haben über den Lauf der Gestirne, findet sich in beiden Scenen übereinstimmend. Der Unterschied ist nur der, dass Faust die Zeit anhalten, König Johann sie beschleunigen möchte.

Auch an Stücke Robert Greenes finden sich einige Anklänge in unserem Drama. In der komischen Klosterscene nennt der Bastard die Mönche „balde and barefoote Bungiebirds“. Daraus könnte man schliessen, dass Greenes „Friar Bacon and Friar Bungay“ dem Dichter schon bekannt war, aber es ist auch nicht unmöglich, dass der Name durch das Volksbuch von Friar Bacon schon populär geworden war. Zu Greenes „Selimus“ (ich nehme seine Verfasserschaft durch die Arbeit Gilberts: „Greenes Selimus“ Diss. Kiel. 1899: als erwiesen an) finden sich ebenfalls ein paar Parallelen: Sel. Vers 403 (ed. in „Temple Dramatists“)

„If I can not this right hand is resolved  
 „To end the period with a mortal stab.“

Tr. R. S. 270)

„Begin I pray thee, reave me of my sight,  
 „But to performe a tragedy indeede.  
 „Conclude the period with a mortal stab.

Ferner Sel. 2020:

„And now that death the conqueror of Kings. . . .

Tr. R. 315:

„The fierce invade of him that conquers Kings

Ausserdem weicht der Dichter des „Selimus“ an zwei Stellen von seiner Quelle ab, und man könnte versucht sein, diese Abweichungen auf den Einfluss unseres Dramas zurückzuführen. Dem Aga werden im Widerspruch zu der Quelle nicht die Ohren und die Nase abgeschnitten, sondern die Hände abgehauen und die Augen ausgestochen. Es wäre wohl möglich, dass die wirkungsvolle Blendungsscene unseres Stückes Greene zu dieser Änderung angereizt hätte. Eine andere, auffallende Abweichung gestattet er sich beim Tode Bajaceths. Die Quelle erzählt einfach, dieser sei auf Befehl seines Sohnes von einem Juden vergiftet worden, in dem Drama aber trinkt der Jude vorher selbst von dem Gifte und stirbt gemeinsam mit seinem Opfer, ganz wie der Mönch im Tr. R.: Wenn wir für den „Selimus“ mit Gilbert den Anfang des Jahres 1588 als Abfassungszeit annehmen, so wären wir gezwungen, unser Stück noch früher zu datiren, aber das lassen die Anklänge an „Faustus“ nicht zu, die sicherlich bedeutender sind, als die an „Selimus“. Immerhin glaubte ich sie nicht weglassen zu dürfen, denn bei der allgemeinen Unsicherheit in der Datirung der Dramen jener Zeit kann jeder Zuwachs an Vergleichsmaterial wichtig werden.

Von besonderem Interesse für unser Stück als Historie ist seine Stellung in dem engeren Kreise der Dramen seiner Gattung. Von ihnen kommen hier in Betracht: „The true Tragedie of Richard the Third“, ferner „The Famous Victories of Henry the Fifth“, Peeles „Edward I“ und „Henry VI.“ („Contention“).

Die ältesten von ihnen scheinen mir die beiden erstgenannten zu sein. Für die „True Tragedie“ ist das bezweifelt worden, zuletzt von Churchill in seiner Dissertation „Richard III bis Shakespeare“ (Berlin 1897); jedoch, wie ich glaube, ohne wirklichen Grund. Für ein höheres Alter der Tr. Tr. sprechen die altmodische Einleitung mit den allegorischen Figuren „Truth“ und „Poetrie“, das Auftreten einer weiteren allegorischen Figur „Report“ mitten in dem Stücke (Seite 121), \*) die ganz unorganische Geistererscheinung am Anfange, endlich das Vorkommen von Septenaren nicht allein in einer ganzen langen Scene, sondern auch eingestreut in Prosa. Der Dichter „schwankt zwischen classicistischen Neigungen und heimischer Freude an Begebenheiten“ (cf Luick in: Festg. für R. Heinzel 1898. S. 178 ff.), ein Zeichen, dass ihm das Volksdrama noch keine guten Vorbilder bot. Hätte er dieses seltsame Gebräu zu Stande gebracht, wenn er schon Marlowes „Edward II“ vor Augen gehabt hätte? Vielmehr sollte man auf Grund des merkwürdigen Vorspiels sogar glauben, dass die Tr. Tr. überhaupt das erste Historiendrama war, das über die Volksbühne ging. Denn da fragt Truth Poetry: (S. 52)

„What makes thon upon a stage?

Poet: „Shadowes.

Tr.: „Then will I adde bodies to the shadowes, therefore depart and giue Truth leaue to show her pageant.

Poet: „Why will Truth be a Player?

Tr.: „No but Tragedia like for to present  
 „A Tragedie in England done but late,  
 „That will reuiue the hearts of drooping minds.“

In diesen Worten spricht sich das Bewusstsein des Dichters aus, dass er etwas Neues auf die Bühne bringt, nicht eine Tragödie, deren Gestalten nur „shadowes“ sind, sondern ein Stück, das tragedia-like ein wirkliches Geschehnis darstellt. Zwar muss zugegeben werden, dass diese Worte nicht notwendig soviel

\*) Auch hier citire ich nach der Seitenzahl in „Shakespeares Library.“

sagen müssen, wie ich darin sehe, aber andererseits, für welches Stück ist es [www.wahrscheinlicher.de](http://www.wahrscheinlicher.de), dass es die Historien auf der Volksbühne heimisch machte, als für dieses, das in Legges akademischem Drama „Richardus III.“ ein Vorbild hatte, ein Vorbild, welches so beliebt war, dass es 1586 noch einen zweiten akademischen Bearbeiter fand?

Churchill dagegen glaubt, dass das Stück schon eine gewisse Entwicklung der Historiengattung voraussetze, nämlich die Entwicklung von der blossen dramatisirten Chronik zum Charakterdrama, d. h. zum Drama, das sich um einen Hauptcharakter gruppirt, jedoch eine solche Entwicklung ist noch nirgends festgestellt und bewiesen worden. Die Centralisirung des Interesses auf eine Mittelfigur hängt vielmehr einzig von der Eigenart des Stoffes und von dem Geschick des Dichters ab. Übrigens hat der Verfasser der Tr. Tr., wie Luik (a. a. O.) nachgewiesen hat, die Einheit, die der Stoff gebieterisch forderte, eher gestört als gefördert. Seine spätere Datirung sucht Churchill auch durch eine Anzahl von Berührungspunkten mit anderen Dramen zu stützen, aber ohne dadurch zu sicheren Beweisen zu gelangen. Die Anklänge an Faustus scheinen nur auf den ersten Blick bedeutend, denn der Gedanke an den Teufel, an die Gnade Gottes, an Reue und Verzweiflung des Sünders war doch damals allgemein und auf der Bühne durch die Moralitäten beliebt. Wie leicht konnte sich diese ganze Vorstellungsreihe in den Gedanken des Dichters einstellen, wenn er einmal das Thema der Reue anschluss, und darin folgte er doch nur der Chronik. Auch in den letzten Worten Richards liegt durchaus keine deutliche Aulehnung an Fausts Sterbemonolog.

Man vergleiche:

Tr. Tr. 121.

„Flie villaine, looke I as  
tho I would flie, no first  
shall this dull and senceless ball  
of earth receiue my body cold

Faust. V. 1480.

. . . . .  
And hide me from the heauy  
wrath of God.  
No! No!  
Then will I headlong runne in-

and void of sence, you \*) watry  
 heavens rowle on my gloomy  
 day, and darksome cloudes  
 close up my cheerfull sownde,  
 downe is thy sunne Richard,  
 neuer to shine againe, the bir-  
 des, whose feathers should  
 adorne my head, hovers aloft  
 and dares not come in sight etc.

to the earth  
 Earth gape! O no, it will not  
 harbour me:  
 You starres that raignd at my  
 natuity,  
 Whose influence hath allotted  
 death and hell,  
 Now draw up Faustus like a  
 foggy mist,  
 Into the intrails of yon la-  
 bring cloude  
 That when you vomite forth  
 into the ayre,  
 My limbs may issue from your  
 smoaky mouths etc.

Die wörtlichen Anklänge in diesen Stellen sind dürftig und werden aufgehoben durch den Unterschied der Stimmungen, denn Richard ist von gigantischem Trotze beseelt, Faust aber von tiefster Verzweiflung erdrückt.

Die Berührungspunkte mit „Edward II.“ sind sehr gering und erklären sich, falls sie überhaupt einer Erklärung bedürfen, besser umgekehrt. Sicherlich war Marlowe nicht immer der Gebende.

Die Beweise dafür, dass die Tr. Tr. die drei Teile „Heinrichs VI.“ voraussetze, sind ebenfalls nicht stichhaltig. Wenn Churchill es für natürlicher hält, dass die Tr. Tr. aus H. VI. hervorgegangen ist, so glaube ich gerade das Gegenteil. Wie leicht konnte ein Dichter darauf verfallen, den auffallenden Charakter eines Richard III. auf die Bühne zu bringen, andererseits,

\*) Sollte man nicht sogar dieses you als einen Druckfehler für you ansehen müssen? Die notorische Nachlässigkeit des Druckes lässt diese Deutung ohne Schwierigkeiten zu, und der Bau der ganzen Rede scheint sie sogar zu fordern. Ähnlich wie schon früher (S. 117) bringt der König auch hier die Naturserscheinungen in Beziehung zu seiner Stimmung, (wie aus dem Satze: „the birdes . . .“ hervorgeht) ohne sie doch anzurufen.

wodurch empfahl sich ihm die Zeit Heinrichs VI.? Doch zu den Gründen im einzelnen:

1) Dass vom Herzog von York gesagt wird, „claiming the crown by warres not by dissent“ im Gegensatz zu Mores „not by warre but by lawe“ beweist nichts, denn gerade in der „Contention“ dient ja eine ganze Scene einzig dem Zwecke, den „claim by descent“ herzuleiten.

2) Dass in der Einleitung nicht Richards Motive enthüllt werden, soll beweisen, dass sie den Zuschauern aus einem früheren Stücke schon bekannt sein mussten. Aber die Einleitung war dem Dichter so schon zu lang (cf. S. 53), überdies tritt Richard sehr bald auf, sie selbst zu enthüllen. Ferner schliesst Churchill: Der Dichter der Tr. Tr. nimmt bei der Ermordung Heinrichs VI. durch Richard selbstsüchtige Motive an; in den Chroniken fand er dies nicht deutlich ausgesprochen, wohl aber in 3 H. VI.; folglich muss er es dorthin haben. Aber woher hatte es denn der Dichter von 3 H VI.? Kann man nicht mit eben demselben Rechte behaupten, dieser habe aus der Tr. Tr. geschöpft?

3) Richard gründet sein Recht auf die Krone auf seine Tapferkeit. Daraus soll hervorgehen, dass diese Tapferkeit in einem vorhergehenden Stücke gezeigt worden sei. Aber im Vorspiel besorgt ja Truth ganz umständlich seine Einführung und nennt ihn u. a. „valiantly minded.“ Wie absurd wäre überhaupt diese ganze Einleitung, wenn es schon einen Lancaster-York-Cyclus gab! — Die Übereinstimmung der Worte „reap the gain“ beweist nichts, denn Richard denkt sich dabei ganz etwas anderes, als in 3 H VI. gemeint ist, wie aus Tr. Tr. S. 66, Z. 30 hervorgeht.

4) Dass sich Richard in der Tr. Tr., wie in 3 H VI. als „rechten Geisteserben seines Vaters“ fühlt, kann man bei unbefangener Prüfung der Stelle nicht herausfinden. Er fasst die Sache rein leiblich auf und schliesst mit der ihm eigenen Sophistik so: Der Sohn steht dem Vater näher als der Enkel, also habe ich als Sohn Plantagenets mehr Recht auf die Krone, als die Söhne meines Bruders, seine Enkel.

Die unter 5., 7., 8., 9., 10., angeführten Anklänge lassen

sich sämtlich ebenso leicht aus der entgegengesetzten Beeinflussung erklären.

6) Die Übereinstimmung der beiden Versöhnungsszenen beweist nichts, denn von dem Sträuben der Lords, auf das Churchill so grosses Gewicht legt, erzählt die Chronik in dem einen Falle ebenso wenig wie in dem anderen. Auch hier kann die Beeinflussung umgekehrt sein.

Ich glaube demnach, dass man trotz jener Einwände daran festhalten kann, dass die Tr. Tr. eine der ältesten Historien ist. Einen ziemlich zuverlässigen Fingerzeig für ihre Datirung bietet der Epilog, in welchem die Genealogie von Heinrich VII. bis Elisabeth gegeben wird. Bei dieser letzteren weiss der Dichter nur ihr „wise life and ciuill gouernment“ hervorzuheben, von kriegerischen Erfolgen redet er kein Wort, während er dieselben bei ihren Vorgängern gewissenhaft erwähnt. Wenn der grosse Sieg über die Spanier schon vorüber gewesen wäre, so hätte er ihn sicherlich gefeiert. Ich halte es demnach für wahrscheinlicher, dass das Stück schon vor 1588 entstanden ist.

Ich habe mich dieser umständlichen Widerlegung der von Churchill verfochtenen Datirung unterziehen müssen, weil ich glaube, in unserem Drama eine Einwirkung der Tr. Tr. erkannt zu haben, u. zw. in der Charakterzeichnung des Königs Johann. Dieser ist viel tyrannischer dargestellt, wie in der Chronik, ja es ist sogar ein ganz neuer Zug hinzugekommen, der in der Chronik gänzlich fehlt, nämlich die Qualen des Gewissens. Sein Vorbild in dieser Beziehung war höchst wahrscheinlich Richard III. Man vergleiche:

Tr. Tr. S. 117:  
 „Methinkes thein ghoasts comes  
 gaping for veuenge  
 Whome I haue slaine in reaching  
 for a Crowne  
 Clarence complaines, and crieth  
 for reuenge  
 My Nephues blood . . . etc.

Tr. R. S. 315:  
 I see I see a thousand thousand  
 men  
 Come to accuse me for my  
 wrong on earth  
 . . . . .

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>.....<br/> The Sunne by day shines hotelie<br/> for reuenge<br/> The Moone by night eclipseth<br/> for reuenge<br/> The Stars are turned to comets<br/> for reuenge<br/> The birds sing not but sorrow<br/> for reuenge<br/> .....<br/> I doubt my foode, least poyson<br/> lurke therein<br/> My bed is vncoth, rest refraines<br/> my head . . .</p> | <p>S. 287:<br/> The heauen, the earth, the sunne,<br/> the moone and all<br/> Conspire with those confederates<br/> my decay<br/> .....<br/> That euery object these mine<br/> eyes behold,<br/> Seeme instruments to bring me<br/> to my end.</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Bei beiden ist auch das Bewusstsein vorhanden, dass sie Strafe verdient haben und dass ihnen die Hölle winkt:

|                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Tr. Tr. S. 114:<br/> „But he must thinke this is the<br/> iust reuenge<br/> The heauens haue powred vpon<br/> him for his sinnes<br/> S. 121:<br/> „These are my last, what more<br/> I haue to say<br/> He make report among the<br/> damned soules.</p> | <p>Tr. R. S. 315:<br/> Help God, O payne! dye John,<br/> O plague<br/> Inflicted on thee for thy grieuous<br/> sinnes.<br/> S. 279:<br/> Hence villaine hang thy self<br/> and say in hell<br/> That I am coming for a king-<br/> dome there.</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Man vergleiche auch:

|                                                                                                                   |                                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>S. 99.<br/> „Usurping Richard, that insatiate<br/> blood succour, that traitor to<br/> God and men . . . .</p> | <p>S. 279:<br/> And not a litle followes after<br/> John<br/> But Butcher, blood-sucker and<br/> murtherer.</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

S. 120:

„But you will runne away with  
them that be gone, and the  
diuel go with you all.

S. 64:

„Or ile make them hop without  
their crownes that denies me.

S. 290:

Nay thou wilt proove a taitor  
with the rest  
Goe get thee to them, shame  
come to you all.

S. 255:

And hee that cortradicts me in  
this, Ile make him hoppe head-  
lesse.

Diese Ähnlichkeiten in ihrer Gesamtheit sind zu gross, um zufällig zu sein.

Auch die zweite jener älteren Historien „The Famous Victories of Henry V.“ hat auf unser Stück eingewirkt, wie ich oben in dem Kapitel über die Quellen unseres Stückes, nachgewiesen habe. Die F. V. entstanden, wie allgemein angenommen wird, ebenfalls noch vor 1588, denn Tarlton, der in diesem Jahre starb, soll die Rolle des Clowns Dericke gespielt haben. In dem Überwiegen der Prosa im Text und in einem gewissen Mangel an Theaterroutine steht dies Stück der Tr. Tr. nahe.

Andrerseits sind auch Spuren einer Einwirkung unseres Dramas auf andere nachzuweisen, so z. B. auf Peeles „Edward I.“ Diese Historie entstand wahrscheinlich nicht lange nach der Niederwerfung der Armada, denn die hochtönende patriotische Lobrede auf das siegreiche und gefürchtete England, verschiedene Aussprüche der Königin Eleonore und die gehässige Art, wie ihr Charakter von dem Dichter enstellt ist, spiegeln die Stimmung jener Tage wieder. Auch auf Grund von Vergleichung mit Peeles anderen Dramen kann man zu derselben Datirung gelangen (Lämmerhirt: George Peele. Diss. Rost. 1882). Schon zu der Wahl dieses Stoffes könnte Peele sehr wohl durch das ältere Stück von König Johann bestimmt worden sein, denn die beiden Könige stehen sich zeitlich sehr nahe, und ihre Regierungen stehen zu einander in einem Verhältniss wie Nacht und Tag, ein Kontrast, der einen Dichter wohl reizen konnte. Im Einzelnen zeigt sich der Einfluss des Tr. R. in der Episode mit dem wahr sagenden Harner. Über die betreffende Prophezeiung steht bei

Holinshed folgendes (II 486): Fürst Leolin von Wales wird im Kampfe getötet, sein Haupt abgeschlagen, „and the king sent it vnto London appointing that there should be an yuie crowne set vpon it, in token that he was a prince, and so being adorned, a horsseman carried it vpon the end of his staffe through Cheapside . . . . . Thus was the prophesie fulfilled, which was told to him by an old woman taken for a southsaier, of whom he required to know how he should speed in this warre . . . “ In dem Drama ist aus dem alten Weibe ein alter Mann geworden, der auf der Bühne weissagt und der nachher von Lluellen als Bürgschaft für die Wahrheit seiner Worte gefangen gesetzt wird (ed. Dyce S. 384). Offenbar geschah dies nach dem Vorbilde des Peter von Pomfret, der im Tr. R. eine so bedeutende Rolle spielt. Auch der in Balladenversen redende, sehr an den Weibern hängende Mönch könnte von der Klosterscene des Tr. R. beeinflusst sein.

Besonders interessant sind einige mehr oder weniger deutliche Spuren unseres Dramas in Shakespeares „Heinrich VI.“ Wenn der Bischof von Winchester an der Leiche Heinrichs V. sich als Repräsentant der Kirche aufspielt und prahlend sagt:

„The church's prayers made him so prospuroes“

so liegt es nahe, an den Cardinal Pandulph unseres Stückes zu denken, der ganz ähnliche Worte spricht: (S. 261)

„Now Lewes, thy fortune buds with happie spring,  
„Our holy Fathers prayers effecteth this.“

Wenn Shakespeare gegen Ende des ersten Teiles gerade den inzwischen Cardinal gewordenen Winchester auswählt, um den Frieden mit dem Dauphin zu vermitteln, so könnte er auch das sehr wohl nach dem Vorbilde des alten Stückes gethan haben, wo der Cardinal Pandulph dieselbe Rolle spielt. Ferner fließt auch beim Tode Winchesters im zweiten Teile dem Dichter eine Reminiscenz an unser Stück unter. Dort ruft Pandulph dem mit dem Tode ringenden Könige zu: (Tr. R. S. 317)

„King John, farewell, in token of thy faith,  
 „And signe thou dyest the seruant of the Lord.  
 „Lift up thy hand . . . . .“

In 2 H VI (III, 3, 27/8) werden ganz ähnliche Worte dem sterbenden Winchester zugerufen. Ich citire sie nach dem Wortlaut der „Contention etc.“ wo die Ähnlichkeit noch auffälliger ist. 1 Cont. (ed. Shakesp. Libr. V.) S. 482:

„Lord Cardinall, if thou diest assured of heauenly blisse  
 „Hold up thy hand and make some signe to us.“

Noch eine deutliche Spur unseres Stückes glaube ich im ersten Teile zu erkennen, nämlich bei dem Zusammentreffen Suffolks mit Margarete (V, 3): Suffolk steht in Gedanken versunken, ohne seine schöne Gefangene zu beachten, und murmelt vor sich hin, was sein Herz bewegt. Margarete aber, die nur einzelne Worte versteht, ist darüber sehr verwundert und hält ihn für toll. Ganz dieselbe Situation haben wir im Tr. R. (S. 310): Hier ist es der Giftmischer, der seine verbrecherischen Pläne im halblauten Selbstgespräch erörtert, und der Abt, der unbemerkt zuhört und den anderen für verrückt hält. Sogar in den Worten besteht eine gewisse Ähnlichkeit, die sich allerdings aus der Gleichheit der Situation ergibt. Margarete sagt: 1 H VI. V, 3:

„I were best to leave him . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . . sure the man is mad:

Ähnlich der Abt (Tr. R. S. 310)

„But Ile away, for why the Monke is mad.“

Aus den angeführten Anklängen ergibt sich demnach, dass unser Stück nach der Tr. Tr. und den F. V., andrerseits aber vor „Edward I“ und „Heinrich VI“ entstanden ist, d. h. ungefähr im Jahre 1588. Eine genaue Datirung ist sehr schwierig, denn, wie wir oben sahen, lassen der Prolog und die politische

Tendenz, sowie die Parallelen zum „Selimus“ auf die erste Hälfte dieses Jahres schliessen, die Anklänge an „Faustus“ und „Friar „Bacon“ eher auf das Ende des Jahres oder den Anfang des nächsten. Den schwächsten Anhalt dürften die Übereinstimmungen mit dem „Selimus“ darbieten, und wir könnten sie unschwer fallen lassen, wenn ihnen triftige Gründe gegenüberstehen. Auch die politische Grundstimmung und das Fehlen von Anspielungen auf die Armada können trügen, so dass als festester Anhalt der „Faustus“ bleibt. Dessen eigene Abfassungszeit aber ist nichts weniger als sicher; man schwankt noch immer zwischen den Jahren 1588 und 89. Gelänge es, ihn in die erste Hälfte des Jahres 1588 festzulegen, so würden die politischen Anzeichen für unser Stück ihren Wert behalten und die Mitte jenes grossen Jahres als Abfassungszeit ergeben.

## 5. Verfasser.

Bei dem gänzlichen Fehlen einer glaubwürdigen Nachricht über den Verfasser des Tr. R. ist es dem Schicksale der meisten anonymen Dramen jener Zeit verfallen, nämlich, nach der ganz subjectiven Empfindung der einzelnen Forscher bald diesem, bald jenem Dichter zugeschrieben zu werden. Natürlich gelangte man so zu keinem Ergebnis und schliesslich verzweifelte man überhaupt an der Möglichkeit einer Lösung auf diesem Wege. Indessen es wäre doch seltsam, wenn man bei richtiger Methodik nicht gewisse Züge von Familienähnlichkeit in den Dramen desselben Dichters sollte herausfinden können, durch deren Vorkommen in einem anonymen Drama Schlüsse auf dessen Verfasser berechtigt wären. Solche Familienähnlichkeiten werden naturgemäss um so zahlreicher auftreten, je eifertiger die Dichter arbeiten, und das thaten ja die „play-wrights“ jener Zeit meistens.

Bei dem Tr. R. wurde von vornherein angenommen — und das, glaube ich, mit Recht —, dass für seine Verfasserschaft nur einer der grösseren Dramatiker in Betracht kommt, denn es

kann sich wohl den besten gleichzeitigen Bühnendichtungen an die Seite stellen, ja es zeigt sogar in einigen Szenen eine Kraft und Innerlichkeit, die in den meisten jener frühen Erzeugnisse nicht ihresgleichen findet. Schon hierin glaube ich einen Fingerzeig zu sehen, um eine ganze Reihe von Autoren auszuschliessen, die wegen ihrer sonstigen Bedeutung für unser Stück in Betracht kämen, und die auch thatsächlich schon als Verfasser genannt worden sind, nämlich Peele, Lodge und Greene.

Peeles Dramen stehen entschieden unter dem Niveau des unsrigen, wenn sie auch im Ausdruck vielfach gewandter und anmutiger sind. Überdies zeigt Peele so auffallend wenig Sinn für Einheit der Handlung, dass es kaum möglich ist, ihn mit dem Dichter unseres Dramas zu identificiren, der sehr viel Sinn dafür hat. Auch Lodge offenbart zu wenig Gefühlswärme, als dass er für die Verfasserschaft des Tr. R. in Betracht kommen könnte. Seine Tragödie „Wounds of Civil War“ (die auch um 1588 entstanden sein dürfte) ist voll Pathos, aber alles gelehrt und kalt. Man vergleiche einmal die Rede des Antonius (Dodsley VII 169), die Anspruch darauf macht, rührend zu sein, mit den Monologen des Königs Johann, um sich den Unterschied recht deutlich zu machen. Greene ist ebenfalls in seinen Dramen überall zierlicher, eleganter, anmutiger als unser Dichter, andererseits aber auch oberflächlicher und kühler. Er ist nur Lustspieldichter, und wenn er sich auf das tragische Gebiet begiebt, ist seine Maske leicht zu durchschauen. Unser Stück aber hat einen Funken von echt tragischem Geiste in sich.

Andererseits an Marlowe reicht unser Stück nicht heran. Sein Pathos ist viel höher, schwungvoller, und dabei doch nicht unwahrer; die Stilkünsteleien, zu denen unser Dichter gerne greift, sind ihm völlig fremd.

Eine seltsame Ansicht von der Verfasserschaft des Tr. R. hat Fleay (Engl. Drama II 53). Er hält es nämlich für eine Fabrikarbeit aller vier eben genannten Dichter. Marlowe sei der „chief-plotter“ gewesen, denn der Titel „The Troublesome Raigne etc.“ stimme mit dem von Marlowes Edward II. überein. (!) An dem Texte seien wahrscheinlich nur die drei übrigen beteiligt gewesen. Es finden sich nämlich in der Schreibung und Silben-

zählung des Namens Lewis gewisse Unterschiede, mit Hilfe deren Fleay die Anteile der einzelnen Dichter erkennen will. Der erste schreibt Lewes und gebraucht es als zweisilbiges Wort, ein anderer schreibt Lewis und gebraucht es ebenfalls zweisilbig, ein dritter schreibt Lewes, wie der erste, gebraucht es aber einsilbig. In dessen, wenn Fleay consequent gewesen wäre, hätte er noch einen vierten Dichter annehmen müssen, der Lewis schreibt und es einsilbig gebraucht, denn thatsächlich kommt das wiederholt vor (S. 286, 296—298). In der Rede des Dauphins an die Lords in Edmundsbury (S. 298) kommen beide Schreibweisen vor, so dass man sie zwei Dichtern zuschreiben müsste, was ganz absurd wäre. Nicht minder oberflächlich wie diese Scheidung ist auch die Identificirung der einzelnen Arbeiter mit den Dichtern Lodge, Peele und Greene, so dass es nicht der Mühe lohnt, darauf näher einzugehen. Ich sehe überhaupt keinen Grund ein, warum an dem Stücke mehrere Autoren gearbeitet haben sollen. Wenn Fleay ausser seinem Lewis-Kriterium das Nebeneinander von Versen und Prosa als Grund dafür anführt, so ist das doch sicherlich nicht ernst zu nehmen.

Auch Shakespeare hat man früher unser Stück zuschreiben wollen, gestützt auf das W. Sh. der zweiten Ausgabe. Tieck hat diese Ansicht in seinem „Engl. Theater“ (I. Einl.) warm verteidigt, aber heute dürfte wohl niemand mehr an Shakespeares Autorschaft denken. Mir scheint sie schon deshalb ausgeschlossen, weil ich nicht glaube, dass ein Dichter bei der Bearbeitung eines Jugendwerkes so vollständig alles verändern, nicht eine Scene, nicht eine Zeile stehen lassen würde, wie Shakespeare es bei der Umarbeitung dieses Stückes gethan hat. Jedenfalls ist es bemerkenswert, wie Tieck den alten »King John« beurteilt. Er sagt (a. a. O.) „Alles, was den vollendeten Künstler macht, fehlt der alten Tragödie, aber sie ist von einem heroischen Jünglingsgeiste durchdrungen. . . . Der jugendliche Dichter ist selbst begeistert, dagegen im neueren Werke die Kunst vorwaltet, und der Meister mit seinem Stoffe gleichsam spielt.“ Im neuen »König Johann« habe „der Hauptcharakter am Tragischen eingebüsst, der im alten Schauspiel düster und grossartig ist und schon in einigen Stellen auf den Ton des Macbeth hindeutet.“ Ohne

Zweifel sieht Tieck seiner Theorie zu Liebe das Stück mit etwas zu günstigen Augen an, aber das bleibt wahr, dass es ein Werk voll Wärme und Kraft ist.

Wo finden wir solche Wärme bei den Zeitgenossen wieder. Bei Marlowe; aber an den ist nicht zu denken. Sonst finden wir sie weder bei Peele, noch bei Lodge, noch auch bei Greene, denn sie alle „spielen mit ihrem Gegenstande“, wohl aber finden wir sie bei Thomas Kyd. Wie ähnlich sind die Klagen des kranken Königs denen des alten Jeronimo in der „Spanish Tragedy“! So wie hier paaren sich nirgends bei einem anderen Dichter stilistische Künstelei mit wirklichem Gefühl. Man vergleiche: Span. Trag. (ed Schick) II. 5.:

„Those garments, that he wears I oft have seen:  
 „Alas it is Horatio, my sweet son!  
 O no, but he that whilome was my son!  
 O was it thou that call'dst me from my bed?  
 O speak, if any spark of life remain:  
 I am thy father; who hath slain my son?  
 . . . . .  
 O heav'ns why made yon night to cover sin?  
 By day this deed of darkness had not been.  
 O earth, why didst thou not in time devour  
 The vild profaner of this sacred bowr?  
 O poor Horatio! what hadst thou misdome,  
 To lese thy life, ere life was new begun?  
 O wicked butcher! whatsoe'er thou wert,  
 How couldst thou strangle virtue and desert?  
 Ay me most wretched, that have lost my joy,  
 In lesing my Horatio, my sweet boy!“  
 . . . . .

Ferner III. 2.:

„O eyes! no eyes, but fountains fraught with tears:  
 O life! no life, but lively form of death;  
 O world! no world, but mass of public wrongs,  
 Confus'd and fill'd with murder and misdeeds!

O sacred heav'ns! if this unhallow'd deed,  
 If this inhumane and barbarous attempt,  
 If this uncomparable murder thus  
 Of mine, but now no more my son  
 Shall unreveal'd and unrevenged pass,  
 How should we term your dealings to be just,  
 If you unjustly deal with those, that in your justice trust.  
 The night, sad secretary to my moans,  
 With direful visions wakes my vexed soul,  
 And with the wounds of my distressful son  
 Solicits me for notice of his death.  
 The ugly fiends do sally forth of hell,  
 And frame my steps to unfrequented paths,  
 And fear my heart with fierce inflamed thoughts.  
 The cloudy day my discontents records,  
 Early begins to register my dreams,  
 And drives me forth to seeke the murtherer.  
 Eyes, life, world, heav'ns, hell, night and day,  
 See, search, show, send some mean . . . .

Dazu Tr. R. S. 307:

„Set downe, set downe the load not woorth your pain,  
 For done I am with deadly wounding grieft:  
 Sickly and succourless, hopeles of any good,  
 The world hath wearied me and I haue wearied it:  
 It loaths I liue, I liue and loath my selfe.  
 Who pities me? to whom haue I been kinde?  
 But to a few; a few will pitie me.  
 Why dye I not? Death scornes so vild a pray.  
 Why liue I not? Life hates so sad a prize.  
 I sue to both to be retaynd by either,  
 But both are deafe, I can be heard of neither.  
 Nor death nor life, yet life and neare the neere,  
 Ymixt with death, biding I wot not where.

Oder S. 315:

Me thinkes I see a cattalogue of sinne,

Wrote by a fiend in Marble characters,  
 The least leough to loose my part in heauen.  
 Me thinks the Diuill whispers in mine ears,  
 And tels me, tis in vayne to hope for grace,  
 I must be damned for Arthurs sodaine death,  
 I see I see a thousand thousand men  
 Come to accuse me for my wrong on earth,  
 And there is none so mercifull a God  
 That will forgiue the number of my sinnes.  
 How haue I liu'd, but by anothers losse?  
 What haue I lou'd, but wracke of others weale?  
 Where haue I vowd, and not infrin'd mine oath?  
 Where haue I done a deede deseruing well?  
 How, what, when, and where, haue I bestow'd a day,  
 That tended not to some notorious ill?  
 My life repleat with rage and tyranie,  
 Craues little pittie for so strange a death,  
 Or, who will say that John deceas'd too soone?  
 Who will not say, he rather liud too long?  
 Dishonour did attaynt me in my life,  
 And shame attendeth John vnto his death.  
 Why did I scape the fury of the French,  
 And dyde not by the temper of their swords?  
 Shamelesse my life, and shamefully it ends,  
 Scornd by my foes, disdained of my friends.

Die Stimmung des Stückes ist ebenso düster wie die der Sp. Tr. Es hat auch etwas von einer Rachetragödie an sich, ja was noch wichtiger ist, der Dichter hat es erst dazu gemacht, indem er, abweichend von der Quelle, den Krieg der Barone als einen Rachekrieg für den Tod Athurs auffasst. Ja noch mehr; der Dichter schuf auf Grund einer kleinen Chroniknotiz noch eine Nebenhandlung, eine Hamlet-Tragödie im Kleinen, deren Held, der Bastard, die Sympathiefigur des ganzen Stückes wird. Auch das Motiv der Verzögerung der Rache und der Ungeduld des Rächers verarbeitete er mit hinein. Auf wen würde das besser passen als auf Kyd? Nicht minder scheint mir die

ritterromanhafte Galanterie, mit der Philip das erbeutete Löwenfell Blanche zu Füßen legt, nach Kyds Geschmack zu sein. Die ganze Löwenfell-Geschichte, eine Zuthat des Dichters, erinnert übrigens stark an die Fabel vom Esel mit der Löwenhaut, und gerade dieser Fabel begegnen wir auch in der Sp. Tr. (I. 2, 170):

„He hunted well, that was a lion's death,  
„Not he that in a garment wore his skin“.

Dass Kyd die alten Chroniken nicht nur kannte, sondern sogar hervorragendes Interesse an ihnen nahm, geht zur Genüge aus den pantomimischen Zwischenspielen der Sp. Tr. hervor.

Zum Vergleiche im Einzelnen sei es mir gestattet, nicht nur die Sp. Tr., sondern auch das „Jeronimo“-Vorspiel und „Soliman and Perseda“ heranzuziehen, wenn auch die Überzeugung, dass diese Stücke von Kyd herrühren, vielleicht noch nicht überall durchgedrungen ist. Ich glaube dazu um so mehr berechtigt zu sein, als ich es nicht unternehme, die Verfasserschaft Kyds für unser Drama bündig beweisen zu wollen, sondern nur, meine Ansicht möglichst eingehend zu begründen:

Ähnlich wie in Kyds Dramen lässt sich auch in unserem eine gewisse Neigung des Dichters zu juristischem Wesen erkennen. Hier, wie in der Sp. Tr., werden private Streitigkeiten vor den König gebracht und in beiden Fällen stellt der König, ehe er das Urteil spricht, erst dessen Rechtsgültigkeit fest. Die Worte, in denen der Rechtstitel auf die Krone Englands discutirt wird, klingen ebenfalls etwas juristisch. Tr. R. S. 240:

Elinor: „For proof whereof, I can inferre a Will,  
„That bars the way he urgeth by discent.  
Const: „A Will indeede, a crabbed womans will,  
„Wherein thee Diuell is an ouerseer,  
„And proud dame Elinor sole Executresse.“

Auch Arthurs Disput mit Hubert hat einen stark juristischen Anstrich. S. 269:

- A: „Why, thats to thee if thou as they proceede,  
 „Conclude their judgement with so vile a deede.  
 H: „Why, then no execution can be lawfull,  
 „If Iudges doomes must be reputed doubtfull.  
 A: „Yes where in forme of Lawe in place and time  
 „The offender is conuicted of the crime. etc.

Der von Markscheffel („Thom. Kyd“ S. 17) bei Kyd beobachtete Parallelismus in dem Gebahren feindlicher Parteien findet sich in unserem Stücke in der Scene vor Angiers in reichem Masse.

Eine ganz auffallende Ähnlichkeit hat die Gesandtenscene unseres Stückes mit der des „Ieronimo“:

Ier. (Dods. IV) S. 362.  
 Der König von Portugal schickt dem Gesandten seinen Sohn zur Einführung entgegen.  
 Höfliche Begrüssung. Der Gesandte richtet seine Botschaft mit knappen Worten aus und schliesst:  
 . . . . .  
 „ . . . And I am sent to know  
 „Wether neglect or will detains us so.“  
 Stolze Antwort des Königs.  
 Der Gesandte fragt noch einmal:  
 „Is this thy answer, Portugal?“  
 Balthazar: . . . „Ay Spain;  
 „A royal answer too, which I'll maintain“.  
 Kriegserklärung des Gesandten.  
 Nach einigen weiteren Erörterungen entlässt der König den Gesandten mit den Worten:

Tr. R. S. 224.  
 John ebenso die Grafen Pembroke und Salisbury.  
 desgl.  
 desgl.  
 „ . . . . And I attend thine answer.“  
 desgl.  
 desgl.  
 „Is this thine answer?  
 John: „It is, and too good an answer for so proud a message.  
 desgl.  
 desgl.

„Ourself in person will see thee || „Pembroke conuey him safely  
safe aboard.“ [www.libtool.com](http://www.libtool.com) || to the sea . . . . “

Auch sonst pflegen sich die Personen unseres Stückes in ähnlichen Situationen ähnlichen zu benehmen, wie bei Kyd. Arthur bei seinem tödlichen Sturze von der Mauer ruft instinctiv nach seiner Mutter, obwohl diese weit abwesend ist; ebenso Andrea nach seinem geliebten Horatio, als er die Todeswunde fühlt. Der Bastard greift, um seine Mutter zum Geständnis zu bringen, zur Todesdrohung; ebenso Lorenzo dem Diener seiner Schwester gegenüber. Limoges verweigert den Zweikampf, indem er die niedrige Herkunft des Gegners vorschützt; ebenso der Prahlhans Basilisco in Sol. a. Pers. (Überhaupt ist wohl die Gemeinsamkeit eines solchen miles gloriosus in den beiden Stücken nicht ohne Bedeutung, zumal er in beiden Fällen Zuthat des Dichters ist.) Der Ritterschlag des Bastards und seine Ernennung zum Herzog (die vom Dichter ebenfalls erfunden sind) haben eine Parallele in der Erhebung Jeronimos zum Marschall. Ebenso hat die Gastmahlsscene unseres Stückes einige Ähnlichkeit mit derjenigen der Sp. Tr. Der König ist in beiden Fällen sehr leutselig und lädt seinen ehemaligen Feind freundlich ein: Sp. Tr. I. 5:

„Now come and sit with us and taste our cheer.  
— — — — —

„Now, lordings, fall to; Spain is Portugal,  
„And Portugal is Spain; we both are friends;

Ähnlich Tr. R. 313:

„Come on Lord Abbot, shall we sit together?  
— — — — —

„All friends and fellowes for a time.

In beiden Scenen wird auch die Ehre hervorgehoben, die in dem Mundschenkenamte liegt. Sp. Tr. *ibid*:

„Signor Horatio wait thou upon ur cup  
„For well hast thou deserved to be honour'd.“

Tr. R. 314: „Begin Monke and report hereafter thou wast  
[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) taster to a King.“

Charakteristisch ist auch das offizielle, gegenseitige „defiance“-Rufen der Feldherrn vor den Schlachten bei Angiers, das ich ähnlich nur im Jeronimo gefunden habe. Erwähnt sei hier noch, dass bei unserem Dichter, wie bei dem von Sol. a. Pers. „English bows“ und „English archers“ viel gelten, ja geradezu als berufenste Vertreter englischer Kriegstüchtigkeit erwähnt werden. Der Gedanke, dass Truppen auch bezahlt werden müssen, kommt unter allen jenen schlachtenfrohen Dichtern, soviel ich sehen konnte, nur unserem und dem der Sp. Tr. in den Sinn. Ein typischer Zug bei Kyd (vereinzelt kommt er allerdings auch bei anderen vor) ist es, dass bei der Verurteilung eines Verbrechers diesem die gewünschte Rechtfertigung abgeschnitten wird. So bei der Verurteilung Alexandros (Sp. Tr. I. 4.). Ferner Sol. a. Pers. (Dodsl. V.) S. 370:

„Off with his head and suffer him not to speak!“

Auch Jer. 379.

„Away with him, I will not hear him speak.

Ebenso in unserem Stücke S. 288:

„Away with Peter, villen out of my sight,  
 „I am deafe, be gone, let him not s'peak a word.“

Typisch ist bei Kyd auch das Zurückhalten von Gewaltthaten in Gegenwart von Höheren, z. B. Jer. S. 360, ferner Sol. a. Pers. S. 287:

„ . . . . . or else, by Mahomet,  
 „I'll hazard duty in my sovereign's presence“.

Ebenso Tr. R. 242:

„Scarce can I temper true obedience

„Unto the presence of my Soueraigne . . .“

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Auch beträchtliche stilistische Übereinstimmungen mit den Dramen Kyds sind vorhanden. Lateinische Citate, klassische Vergleiche und Anspielungen (besonders Hector und die Myrmidonen), ferner Vergleiche aus dem Krieger- und Schauspielerleben finden sich hier, wie bei Kyd, vor allem aber eine so starke Vorliebe für Anaphora, Wortspiel, Antithese und Stichomythie, wie sie jene anderen Dichter ausser Kyd nicht an sich haben. Vergl. die oben citirten Stellen, ferner S.

258: „Thus right triumphs and John triumphs in right —

224: „Yet John, your Lord, contented uncontent  
„Will (as he may) sustaine the heauy yoke —

269: „A cause internall and eternall too —

266: „I am of the world and in the world, but liue not  
as others by the world.

316: „Curst are his blessings, and his curse is blisse.

259: „For in his life doth hang thy Soueraignes Crowne  
„But in his death consists thy Soueraignes blisse.

241: King Phil.: „But heres no proof that shows your  
son a King.

King John: „What wants my sword shall more at  
large set down.

Lewis: „But that may breake before the truth be knowne.

Bast: „Then this may hold till all his right be showne  
etc. etc.

Das von Sarrazin (Thomas Kyd und sein Kreis S. 4) beobachtete „Fortspinnen der Gedanken durch Wiederholung eines Wortes“ kommt in unserem Stücke ebenfalls vor. S. 245:

„Let shadowe temper terror in his thoughtes,  
 And let the terror make the coward mad  
 And in his madnes let his feare pursute,  
 And so in frenzie let the peasant die.

Auch jene seltsame Redefigur, die „am Schlusse einer Rede die Schlagwörter der einzelnen Bilder vorbeidefiliren lässt“ (cf. Sarrazin a. a. O.) findet sich in unserem Drama: S. 232:

„Me thinkes I heare a hollow Eccho sound  
 That Philip is the Sonne vnto a King:  
 The whistling leaues vpon the trembling trees  
 Whistle in consort I am Richards Sonne:  
 The hubling murmur of the waters Fall  
 Records *Philippus Regius filius*:  
 Birds in their flight make musicke with their wings,  
 Filling the ayre with glorie of my birth:  
 Birds, bubbles, leaues and monntaines. Echo, all  
 Ring in mine ears, that I am Richards Sonne.

Auch S. 315:

„How haue I liu'd but by anothers losse?  
 What haue I loud, but wreck of others weale?  
 Where haue I vowd and not infring'd mine oath?  
 Where haue I done a deede deseruing well?  
 How, what, when. and where haue I bestow'd a day,  
 That tended not to some notorious ill.

Stark ausgebildet ist bei unserem Dichter die Gewohnheit, eine Rede an ein einzelnes Wort der vorhergehenden anzuknüpfen. z. B. S. 240:

„Wheretoo nor he nor she can lay iust claim.  
 Const: „Yes (false intruder) if that iust be iust  
 — — — — —  
 Elin: „For proof whereof, I can inferre a Will  
 „That barres the way, he urgeth by discent.  
 Const: „A Will indeede, a crabbed Womans Will etc.

Solches Drehen um ein Wort findet sich vereinzelt auch bei anderen Dichtern, als Manier habe ich es nur hier und bei Kyd gefunden. Dasselbe gilt von einer anderen Erscheinung, dem Parallelismus auf einander folgender Reden, z. B. S. 252:

Const: „Ungodly peace made by anothers warre.

Phil: „Unhappie peace, that ties thee from reueuge.

oder S. 258:

Const: „Tis not thy words proud Queene shall carry it.

Elin: „Nor yet thy threats proud dame shall daunt my  
mind. etc.

Das für Kyd — allerdings auch für Greene — charakteristische Häufen von rhetorischen Fragen in Selbstgesprächen (cf Sarrazin: Shakespeares Lehrjahre) macht sich auch in unserem Stücke bemerkbar, z. B. in den oben citirten Reden des Königs.

Eine eigentümliche Übereinstimmung liegt in dem emphatischen Wiederholen eines Wortes, wie es in der Sp. Tr. besonders in den Reden des Jeronimo hervortritt; z. B. Sp. Tr.

III. 1,43:

„But this, o this torments my labouring soul.

oder III. 7,45:

„Of whom my son, my son deserved so well.

oder III. 12,24:

„And here — ay here — there goes the hare away. etc.

Auch in unserem Drama findet sich diese Eigenheit an Stellen, die hohen seelischen oder körperlichen Schmerz ausdrücken; z. B.

S. 284:

„My fall, my fall hath kilde my Mothers sonne.

oder S. 307:

„Set downe, set downe the load not worth your pain

oder S. 315:

„I see I see a thousand thousand men . . . u. a.

Dass die meisten der genannten Stilfiguren sich auch bei

Shakespeare finden, spricht nicht gegen meine Annahme, da dieser sich ja an Kyds Stil herangebildet hat.

Zum Schluss will ich noch eine Anzahl von Phrasen und Vergleichen anführen, die unser Stück mit den Dramen Kyds gemeinsam hat:

Tr. R. 237: „Sit fast the proudest of my fathers foes!

Tr. R. 253: „Then Duke sit fast, I leuell at thy head.

Jer. 383: „Now, Spain, sit firm, I'll make thy towers shake.

Tr. R. 277: „Lie there a pray to euery rauening fowle.

S. a. P. 362: „No, let her lie, a prey to rav'ning birds.

Tr. R. 277: „Cut off the cause and then the effect  
will dye.

S. a. P. 339: „Remove the cause, then the effect will  
die.

Tr. R. 252: „Poore helpes boy, hopeles and helpes too.

„ 251: „With whom all hope and hap doe disagree

Sp. Tr. IV. 4, 83: „The hopeless father of a hapless son

Corn. 190: „Hopeless to hide them in a hapless tomb.

Tr. R. 273: „ — — — — — damned orisons

„As thick as hailestones fore the Springs  
approach.

Sp. Tr. I. 2. 53: „Thick storms of bullets ran like winter's  
hail.

Tr. R. 238: „He on his part will trie the chaunce of

warre.

Sp. Tr. I. 1, 39: „And for his love tried fortune of the wars

Tr. R. 233: „What headstrong furie does enchant my  
sonne?

Sp. Tr. III. 10, 33: „What madding fury did posses thy wits?

Tr. R. 316: „See how he striues for life.

Sp. Tr. III. 14,35: „See, brother, see, how nature strives in  
[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) him!

Tr. R. 316 „This is the fruite of Poperie . . .

Sp. Tr. II. 5,54: „These are the fruits of love.

Tr. R. 241 „Goods words, sir sauce, [yours betters  
 are in place.

Ier. 376 „O good words, my lords; for those are  
 courtiers, vails.

Tr. R. 261 „My tongue is tunde to storie forth mishap

Sp. Tr. IV. 4,84: „Whose tongue is tun'd to tell his  
 latest tale.

Freilich ist trotz dieser zum Teil bedeutenden Übereinstimmungen im Einzelnen der Stil unseres Dramas im Ganzen viel einfacher und trockener als der der bekannten Dramen Kyds; Nachahmung des euphuistischen Stils findet sich nur in beschränktem Masse. Indessen das liesse sich wohl aus der Sprödigkeit des Stoffes erklären und aus dem Umstande, dass man die Historien als eine minderwertige Gattung von Dramen behandelte, wie aus dem Überwiegen der Prosa in den ältesten Historien hervorzugehen scheint. Vor allem aber dürfte der Grund in dem gänzlichen Fehlen des Liebesmotivs liegen, auf dessen Rechnung die meisten Stilkünste jener Stücke zu schreiben sind. Auch von einer Nachahmung Senecas, die sonst bei Kyd ziemlich stark ist, kann man im Tr. R. nur wenig spüren. Schliesslich wäre es auch auffallend, dass Kyd hier nicht, wie er es sonst gerne that, versucht haben sollte, seine Kenntnisse des Italienischen an den Mann zu bringen, da sich doch in der Person des Italieners Pandulph eine verlockende Gelegenheit dazu bot. Jedoch diese Gegengründe sind nicht schlagend. Können die aufgestellten Argumente auch nicht die Verfasserfrage lösen, so scheinen sie mir doch das zu rechtfertigen, dass ich diese Lösung in einer anderen Richtung erwarte, als sie bisher erwartet wurde.

Äussere Bestätigungen meiner Annahme habe ich bisher

leider noch nicht finden können. Von den in „Englands Parnassus“ gegebenen Citaten aus Kyds Werken ist keines aus unserem Stücke. Vielleicht könnte man daraus Schlüsse ziehen, dass das vermutliche Datum von Shakespeares Umarbeitung unseres Dramas ungefähr mit dem Tode Kyds zusammentrifft, aber ohne weitere Unterlagen wären solche Schlüsse natürlich haltlos. Eine, wenn auch schwache, Bestätigung dieser Combination könnte man darin erblicken, dass Shakespeares Stück mehrere Reminiscenzen an Kyd enthält: Jene Scene, in welcher Constanze sich in der Leidenschaft ihres Schmerzes auf den Boden wirft, erinnert lebhaft an die Klagescene des Königs von Portugal in der Sp. Tr., wo dieser seinem Schmerze in derselben Weise Ausdruck giebt. Aus der Sp. Tr. (I. 2,172) stammt auch der Vergleich des Limoges mit dem Hasen, der den toten Löwen am Barte zupft (John II. 1,137). Auf Sol. a. Pers. nimmt der Ausdruck „Basilisco like“, (John I. 1,244) Bezug, und an den Jeronimo erinnert die Herausforderungsscene vor Angiers (II. 1). Ebenso dürfte in der Antwort des Königs an den Gesandten (I. 1,19):

„Here have we war for war, and blood for blood.  
 „Controlment for controlment: so answer France,“

eine Reminiscenz an Ier. (S. 363) liegen:

And: „Thou shalt pay tribute, Portugal, with blood.

Bal.: „Tribute for tribute, then, and foes for foes etc.



## II. Teil.

### Shakespeares „King John“ und die alte Historie.

Auf das Nützliche und Interessante eines eingehenden Vergleichs zwischen Shakespeares „King John“ und der alten Historie ist schon oft hingewiesen worden, aber anders als in den Hauptpunkten hat ihn wohl noch niemand durchgeführt. Darum wollen wir uns dieser Aufgabe unterziehen. Zuvor aber ist noch die Frage zu erörtern, ob die alte Historie die einzige Quelle Shakespeares war, oder ob er daneben auch direct aus der Chronik schöpfte.

Trotz eifrigen Suchens habe ich nur zwei Stellen gefunden, bei denen man einen directen Einfluss der Chronik annehmen könnte. Act IV, Sc. 3 wird, abweichend vom Tr. R., erzählt, dass der Dauphin kurz nach seiner Sendung in England den Grafen Melun zu den Lords gesandt habe, um sie zum Bündnisse mit ihm zu überreden. Auch die Chronik berichtet von einer Sendung Meluns, aber nicht vor, sondern nach Schliessung des Bündnisses, andererseits nicht nach, sondern vor seiner Sendung. Bei der grossen Verdrehung aller dieser Verhältnisse (cf. unten S. 59 und S. 78) kann man wohl annehmen, dass Shakespeare auch selbstständig auf die Einführung Meluns als Vermittler verfallen sein könnte. Ferner lässt Shakespeare nach der Blendungsscene Hubert sagen (IV, 1, 129):

„I'll fill these dogged spies with false reports“,  
während es im Tr. R. heisst (S. 271):

„Ile to the king, and say his will is done“.

Hier steht die Ausdrucksweise Shakespeares der Chronik näher, denn da heisst es: „ . . . he caused it to be bruted abroad

through the countrie, that the kings commandement was fulfilled.“  
 Aber auch hier ist eine Benutzung ja durchaus nicht sicher.  
 Wenn wir dem gegenüber sehen, wie Shakespeare in allen  
 wichtigen Punkten der alten Historie folgt, selbst wenn sie die  
 historischen Thatsachen vollständig verdreht, so müssen wir zu  
 der Überzeugung kommen, dass er die Chronik nicht benutzt hat.

### 1. Führung der Handlung.

Um ein klares Bild von den vorgenommenen Veränderungen zu geben, lasse ich den Inhalt des Tr. R. in kurzem Auszuge folgen und gebe daneben an, was Shakespeare übernahm, was er wegliess oder hinzufügte. In Anmerkungen will ich versuchen, den Gründen nachzuspüren, die ihn dazu geführt haben dürften. Natürlich kann ich nur auf die grossen Änderungen eingehen. Alle die kleinen Züge, die Shakespeare zur Belebung der Situation und zur Vertiefung der Charaktere hinzub brachte, kann man nur bei der vergleichenden Lectüre der beiden Stücke erkennen und bewundern.

#### Das alte Drama:

##### 1. Teil.

König Johann, durch seine Mutter Elinor eingeführt, ergreift Besitz vom Throne seines Bruders.

Chatillons Botschaft und seine Abweisung.

Erbstreit der Brüder Faulconbridge und Erkennung Philipps als Bastardsohn Richards I. Ritterschlag.

(fehlt)

#### Shakespeares Drama:

##### Act I.

##### Scene 1.

(fehlt)

desgl.

desgl.

Monolog des Bastards.

Philipp erhält von seiner Mutter die Bestätigung seiner hohen Abstammung <sup>1)</sup>.

desgl.

## Act II.

### Scene 1.

Vor Angiers. König Philipp, der Dauphin und Limoges (Austria) versprechen dem jungen Herzog Arthur und seiner Mutter Hilfe zur Erlangung der englischen Krone.

desgl.

Chatillon bringt die Antwort Johns.

desgl.

John erscheint mit seinem Gefolge. Streit um das Thronrecht. Rachsucht des Bastards gegen Limoges <sup>2)</sup>.

desgl.

Jeder der beiden Könige sucht die Bürger von Angiers auf seine Seite zu bringen, aber vergebens. Darum schreitet man zur

desgl.

Schlacht.

desgl.

Zweite Werbung um die Bürger durch den Mund von Herolden.

desgl.

<sup>1)</sup> Shakespeare lässt die Mutter in der Schiedsgerichtsscene, wo ihr Ehebruch ans Licht gezogen wird, fort und lässt sie erst nach dem Abgange des Hofes auftreten, wo das Bekenntnis ihrer Schuld weniger peinlich war. Er hätte sie leicht ganz streichen können, wenn ihm schon hier im ersten Acte daran gelegen hätte, Raum zu sparen, aber das war augenscheinlich nicht der Fall. Darum benutzt er sie, indem er sie ins Lächerliche zieht, um das etwas befremdliche Betragen des Bastards besser zu erklären, oder doch seine Absonderlichkeit abzuschwächen.

<sup>2)</sup> Der Streit des Bastards mit Limoges, den der Dichter des alten Stückes sehr breit ausspinnt und der an manchen Stellen die Haupt-handlung ganz überwuchert, hat nur episodische Bedeutung, und darum schränkt Shakespeare ihn sehr ein. Von der Blutrache ist kaum andeutungsweise die Rede, und der Herzog ist vom Todfeinde des Bastards zur blossen Zielscheibe für seinen Spott herabgesunken. Leicht hätte auch die Figur des Limoges ganz fallen können, denn störend ist sie auch in ihrer verminderten Bedeutung noch.

Das galante Verhältnis Philipps zu Blanche liess Shakespeare weg, denn alles Conventionele ist dem Character seines Bastards zuwider.

Rückkehr der Könige vom Kampfe. Jeder schreibt sich den Sieg zu, um die Städter zu gewinnen, aber wieder vergebens. Der Bastard schlägt vor, mit vereinten Kräften die trotzigten Bürger zu bezwingen und dann um die Beute zu kämpfen. Da legen sich jene aufs Verhandeln. Sie schlagen als Ausgleich eine Heirat zwischen dem Dauphin und Blanche vor, die auch sehr bald zu Stande kommt. Aufbruch zur Trauung.

(fehlt)

Klagen der Herzogin Konstanze, die sich vergebens bemüht hat, die Hochzeit zu verhindern<sup>1)</sup>. Dann tritt sie ab.

Rückkunft der Könige von der Trauung. Die Festesfreude wird gestört durch die Rachsucht des Bastards.

desgl.

Betrachtungen des Bastards über diesen feigen Friedensschluss.

### Act 3.

#### Scene 1.

Constance erfährt von Salisbury den Friedensschluss und bricht in Klagen aus, die sie beim Auftreten der Könige mit Heftigkeit fortsetzt.  
(fehlt)

<sup>1)</sup> In dem alten Stücke ist Constanze bei den Heiratsverhandlungen zugegen, aber ihre Stimme wird nicht gehört. Bei Shakespeare wird der Vertrag hinter ihrem Rücken geschlossen, wodurch er noch erbärmlicher, wenn auch weniger brutal erscheint. Die Gegenwart dieser leidenschaftlichen Frau war ein Unding; das sah Shakespeare ein und spricht es durch den Mund des Königs Philipp auch selbst aus:

II, 1, 540: „Is not the Lady Constance in this troop? —  
I know she is not; for this match made up  
Her presence would have interrupted much:  
Where is she and her son? tell me, who knows.“

Die moralische Verwerflichkeit dieses Friedensschlusses betont Shakespeare viel stärker, als der alte Dichter, ja er schiebt dazu eigene einen Monolog des Bastards ein.



Ankunft des Kardinals Pandulph, der Johann zur Rede stellt wegen der Nichtbestätigung Stephan Langtons, und ihn, da er verstockt ist, verflucht. König Philipp fällt von dem Gebannten ab <sup>1)</sup>.

desgl.

Neuer Kampf. Limoges wird von dem Bastard getötet.

Scene 2.

desgl.

Elinor gefangen, von Constanze verspottet, aber von den Ihrigen befreit <sup>2)</sup>.

(fehlt)

Scene 3.

Arthur gefangen. Johann schickt den Bastard voraus nach England, um die Klöster zu brandschatzen. Den gefangenen Prinzen übergibt er Hubert de Burgh.

desgl.

Niedergeschlagenheit der Besiegten. Constanze kommt herzu und klagt um den Verlust ihres Sohnes. <sup>3)</sup>

Scene 4.

desgl.

Pandulph gewinnt den Dauphin für neuen Krieg mit England <sup>3)</sup>.

desgl.

desgl.

<sup>1)</sup> Diese Scene des alten Stückes war auffallend schwach und bedurfte sehr der Verbesserung. Es vollzieht sich dort alles, so zu sagen, mit programmässiger Exactheit. Die beiden Könige und der Legat sagen sich in dünnen Worten ihre Meinungen, alle übrigen sind stumm. Gegenüber dieser Trockenheit welche Fülle bei Shakespeare! Keine der anwesenden Personen hält angesichts einer so grossen Entscheidung ihre Stimme zurück; alle bestürmen den König Philipp mit ihrem Rate und suchen ihn, die einen auf die, die anderen auf jene Seite zu ziehen. Philipp selbst, der im alten Stücke von vorn herein, gleichsam wie selbstverständlich, dem Legaten gehorchte, steht lange unentschlossen inmitten dieser Brandung von Stimmen und kämpft einen schweren innerlichen Kampf. Erst die ernstliche Drohung mit dem päpstlichen Fluche macht seinen Entschluss reif. Und wieder erheben alle ihre Stimmen, um ihm zu danken oder ihn zu verwünschen.

<sup>2)</sup> Diese Scene war rein episodisch und konnte ohne Schaden fallen.

<sup>3)</sup> Obgleich sich diese Scene bei Shakespeare in ihren Grundzügen genau an das alte Stück anschliesst, so ist doch ihr poetischer Gehalt sehr viel grösser, besonders in den Klagen der Constanze. Der alte Dichter begnügt sich mit einigen wenigen Worten, in denen sich freilich der dumpfe

Komische Scene des Bastards im Kloster<sup>1)</sup>.

(fehlt)

Peter von Pomfret weissagt dem Volke und wird vom Bastard festgenommen<sup>2)</sup>.

(fehlt)

#### Act 4.

##### Scene 1.

Hubert will auf Befehl des Königs den gefangenen Arthur blinden, aber die Vorstellungen und Bitten des Knaben rühren ihn, so dass er davon absteht.

desgl.

##### Scene 2.

König Johann, siegreich nach England zurückgekehrt, verlangt trotz der Warnungen seiner Vasallen, noch einmal gekrönt zu werden.

Erörterungen über die (schon geschehene) zweite Krönung. Freilassung Arthurs.

Bericht des Bastards über sein Vorgehen gegen die Mönche und über Peters Prophezeiungen.

Hubert bringt die Todesnachricht. Abfall der Lords.

Schmerz der unglücklichen Mutter lebhaft genug ausspricht, Shakespeare aber leibt ihrem Grame den ganzen Strom seiner poetischen Beredsamkeit und schafft so eine Scene von erschütternder Tragik, die trotz vieler Überschwenglichkeiten auch auf den modernen Menschen ihre Wirkung nicht verfehlt.

Nicht minder offenbart sich Shakespeares Meisterhand in dem Gespräche des Legaten mit dem Dauphin. Hier knüpft der Faden an, der den ersten mit dem zweiten Teile, den französischen Krieg mit dem Kriege der Barone, verbindet, und deshalb musste auf diese Stelle besonderer Nachdruck gelegt werden. Das Verdienst des alten Dichters, diese Scene geschaffen zu haben, ist nicht gering, aber sie ist bei ihm zu kurz, um recht im Gedächtnisse zu haften. Shakespeare dehnt sie aus, indem er den Legaten nicht nur andeutungsweise, wie dort, sondern ganz ausführlich dem erstaunten Dauphin das Schicksal Arthurs und Johns vorhersagen lässt. (Zugleich bereitet er dadurch den Zuschauer besser auf die nun folgende unmenschliche Grausamkeit gegen den unschuldigen Knaben vor, als es in dem alten Stücke geschehen war). Freilich bedarf Shakespeare dieser Scene auch mehr, als der alte Dichter, denn bei ihm muss sie genügen, um die Überfahrt der Franzosen nach England zu motiviren, bei jenem dagegen bereitet sie nur vor; die entscheidende Ursache liegt dort in der Einladung der Barone.

<sup>1) 2)</sup> Diese beiden Scenen konnten und mussten fallen, denn die letztere war überflüssig, die erstere sogar störend,

Krönung des Königs. Freilassung Arthurs auf Fürbitte der Lords. Himmelserscheinung der 5 Monde.

Peter muss dieselbe deuten und prophezeit die nahe Abdankung des Königs. Er wird dafür ins Gefängnis geworfen.

Hubert kommt mit der falschen Nachricht von Arthurs Tode. Die Lords verlassen den König voll Entrüstung. Die Verzweiflung des Königs giebt Hubert Mut, die Wahrheit zu gestehen. Er wird abgesandt, die Lords zu versöhnen<sup>1)</sup>.

## II. Teil.

Arthur versucht über die Mauer seines Gefängnisses zu entkommen, aber er verunglückt und stirbt.

Die Lords kommen,

(fehlt)

finden die Leiche, klagen und verwünschen den Mörder.

Meldung von der Landung der Franzosen.

Bericht des Bastards und Peters Prophezeiung. Angst des Königs. Absendung des Bastards zu den Lords als Vermittler.

Hubert bringt Nachricht von der Stimmung des Volkes.

desgl.

## Scene 3.

desgl.

Die Lords kommen mit der Absicht, zum Dauphin zu gehen.

Der Bastard stösst zu ihnen, um sie zu ihrer Pflicht zurückzubringen.

desgl.

<sup>1)</sup> Alle diese Geschehnisse sind im Tr. R. sehr breit und schleppend dargestellt. Shakespeare griff die Hauptmomente heraus, ordnete sie zweckmässiger, strich die Wunder und Weissagungen stark zusammen und legte das Hauptgewicht auf die seelischen Vorgänge Johannis. Man muss die Vorwürfe des verzweifelten Königs an Hubert in den beiden Stücken vergleichen, um zu erkennen, wie sehr Shakespeare in psychologischer Tiefe seiner Schöpfungen selbst die Besten seiner Zeit überragte. Eine bedeutsame Änderung ist es, dass Shakespeare die Landung der Franzosen schon hier einfügt. Dadurch kommt die Handlung in ein schnelleres Tempo, denn nun brauchen die erzürnten Barone nur zum Feinde überzugehen, nicht erst ihn einzuladen.

Hubert kommt herzu, um sie zum Könige zu entbieten; sie aber sehen in dem Tode des Knaben sein Werk und jagen ihn fort.

Dann beschliessen sie, den Dauphin ins Land zu rufen.

(fehlt)<sup>1)</sup>

Der König ist in Angst wegen der Prophezeiung Peters, aber als er die Nachricht von Arthurs Unglück erhält, glaubt er, dass alle Gefahr beseitigt sei, und lässt den Propheten hängen<sup>2)</sup>.

Jedoch die Kunde, dass die Barone Ernst machen; erschreckt ihn wiederum so, dass er nach Pandulph schickt, um durch Zugeständnisse den Papst für sich zu gewinnen<sup>3)</sup>.

Pandulph kommt. Er schüchtert den König so ein, dass er seine Krone ausliefert. Der Legat verspricht dafür Hilfe gegen die neuen Feinde<sup>4)</sup>.

desgl.

sie gehen selbst ab.

(schon vorher)

Betrachtungen des Bastards.

(fehlt)

(fehlt)

## Act V.

### Scene 1.

(fehlt)

desgl.

<sup>1)</sup> Merkwürdig ist die Hinzufügung des Bastards in dieser Scene. An der Handlung wird dadurch garnichts geändert, aber Shakespeare wollte der Hitzköpfigkeit der Lords die Besonnenheit des Bastards entgegenstellen und dadurch die ersteren von vorn herein ins Unrecht setzen. Ausserdem aber hat der Dichter das Bedürfnis, über den Tod des Knaben sein Urteil zu sprechen, und dazu musste ihm der Mund des Bastards dienen.

<sup>2) 3)</sup> Trotzdem diese Scenen nicht unwichtig waren, liess Shakespeare sie weg, weil es ihm an Raum fehlte; er hatte ja nur noch einen Act übrig.

<sup>4)</sup> Bei der Menge des Stoffes, den Shakespeare im fünften Acte verarbeiten musste, kommt die Demütigung des Königs vor dem Papste entschieden zu kurz. Während sie in dem alten Stücke sorgfältig vorbereitet und motivirt ist, geschieht sie hier ganz unvermittelt. Man sieht nicht recht ein, warum der König diesen verzweifelten Schritt thut, da er doch glaubt,

Verschwörung der Barone am Altar zu Edmundsbury. Fruchtlose Ermahnungen des Bastards<sup>1)</sup>.

Der Dauphin mit seinem Gefolge stösst zu ihnen. Beschwören des Bündnisses.

Hinter dem Rücken der Barone beschliessen die Franzosen nach gewonnenem Siege jene zu töten<sup>2)</sup>.

König Johann erhält seine Krone als Lehen des Papstes von Pandulph zurück. Unwille des Bastards.

Der Dauphin mit seinem Heere kommt herzu. Pandulph fordert ihn auf die Waffen niederzulegen, aber vergebens. Auch der Bannfluch macht keinen Eindruck auf den Dauphin, ebenso wenig die Ermahnungen des Bastards auf die Barone.

(fehlt)

(cf Scene 2)

(fehlt)

(zu Scene 1 gezogen)

## Scene 2.

Verbrüderung der Lords mit den Franzosen im Lager zu Edmundsbury.

Pandulph kommt zu ihnen —

desgl.

Der Bastard erscheint ebenfalls, fordert den Dauphin in trotzigen Worten heraus und macht den Baronen Vorwürfe.

dass Arthur lebe und die Lords auf dem Wege zur Versöhnung seien. Hier rächt sich die gänzliche Unterdrückung der beiden vorhergehenden Scenen des alten Stückes. Auffallend ist es auch, wie kühl sich der König hier bei Shakespeare benimmt, während er dort nur mit Mühe seine innere Wut verbirgt.

<sup>1)</sup> Diese Scene durfte fallen, denn der Bund der Barone mit dem Dauphin war schon genügend vorbereitet.

<sup>2)</sup> Auf die Sonderverschwörung der Franzosen musste der Dichter bei Meluns Beichte in der übernächsten Scene noch einmal zurückkommen, darum war ihre Darstellung hier überflüssig.

Schlacht [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

(cf. unten)

Melun, tödlich verwundet, beichtet den Lords die hinterlistigen Pläne der Franzosen. Sie beschliessen Rückkehr zum Könige.

König Johann hört den Bericht des Bastards über die Niederlage der Seinigen. Vom Fieber geschüttelt, lässt er sich zum Kloster Swinstead bringen.

Empfang im Kloster. Verschwörung eines Mönches mit dem Abte zur Vergiftung des Königs. <sup>1)</sup>

Der siegesfreudige Dauphin empfängt die Hiobspost von dem Abfall der Barone und von dem Untergange seiner Reserven.

Vergiftung des Königs <sup>2)</sup>.

Scene 3.

desgl.

Der König, fieberkrank verlässt das Schlachtfeld.

Scene 4.

desgl.

(fehlt)

(cf. Scene 3)

(fehlt)

Scene 5.

desgl.

Scene 6.

Der Bastard erhält von Hubert die Nachricht von der Vergiftung des Königs.

Scene 7.

<sup>1) 2)</sup> Die eingreifendste Änderung, die Shakespeare an dem alten Stücke vornahm, ist die Unterdrückung der Vergiftungsscene und ihre Ersetzung durch einen Botenbericht. Dadurch entging er einerseits der Notwendigkeit zur äusseren Motivirung des Mordes Scenen einzufügen, die den letzten unförmlich lang gemacht hätten, andererseits gelang es ihm so besser, den Tod des Königs als das hinzustellen, was er war, als einen Zufall. Der alte Dichter fasst ihn als eine Strafe des Himmels für den Tod Arthurs auf Shakespeare aber widerstrebte es augenscheinlich, der historischen Thatsache diese etwas grobe Moral aufzuzwingen. Allerdings wird dadurch sein Schluss ziemlich lahm und wenig dramatisch.

König Johann im Sterben. Rückkunft  
der Lords, die zu Gnaden aufgenommen  
werden. Prinz Heinrich wird gekrönt.

Der Dauphin kommt; er zeigt sich  
zum Frieden geneigt.

Schlussworte des Bastards.

1)

desgl.

Ziehen wir nun rückblickend die Summe aus unserem Ver-  
gleiche, so sehen wir, dass Shakespeare in seinen ersten Acten  
sich genau, manchmal fast zu genau, an das alte Stück anlehnt,  
dass er aber gegen Ende immer umfangreichere Streichungen  
vornimmt. Fast den ganzen zweiten Teil des Tr. R. zwingt er  
in seinen fünften Act hinein, wodurch er genötigt ist, vielfach  
anstatt dramatisch bewegter Handlung mündliche Berichte ein-  
zufügen, und so die Wirkung des Schlusses zu schwächen. Wir  
müssen uns fragen, was den Dichter zu diesem Verfahren bewog,  
und die Antwort ist nicht schwer zu finden.

Das alte Stück war eine rechte Historie, die mit gleich-  
mässiger Breite die wichtigsten Ereignisse aus Johanns Regierung  
schilderte. Aber schon sie unterschied sich vorteilhaft von den  
übrigen Historien jener frühen Zeit durch das Streben, in die  
historischen Ereignisse einen Kausalzusammenhang zu bringen,  
selbst auf Kosten der historischen Wahrheit. Wir sahen, dass  
diesem Streben zu Liebe der Person des Prinzen Arthur eine  
Wichtigkeit beigelegt wurde, die ihr historisch nicht zukommt.  
Ja, es genügte dem alten Dichter noch nicht, aus dem Schicksale  
Arthurs nur äusserlich ein einigendes Band für die beiden Haupt-  
phasen seiner Handlung zu machen, sondern es musste ihm auch  
dazu dienen, seinem Stücke einen moralischen Grundgedanken  
zu geben, indem er den Tod des Königs als Strafe für den Tod  
des Knaben hinstellte. In diesem Grundgedanken von Schuld

1) Da Shakespeare das Zusammentreffen Huberts mit dem Bastard ein-  
geschoben hatte, musste er die letzte Scene etwas anders anordnen. Die  
Rückkehr der Barone ist schon in der Zwischenzeit vor sich gegangen. Der  
Dauphin tritt nicht mehr persönlich auf, sondern von seiner Bereitwilligkeit  
zum Frieden wird nur gesprochen. Die Scene ist viel kunstvoller, realistischer,  
aber auch viel kühler geworden, als im alten Stück.

und Sühne, der klar genug aus dem historischen und politisch-tendenziösen Detail hervorblickt, bot das alte Stück dem Nachdichter den Kern einer Tragödie. Es war kein Wunder, dass Shakespeare an diesem Kerne mehr Gefallen fand, als an der historischen Schale, und dass sein dramatischer Instinct ihn trieb, denselben auszubauen. So kam es, dass in seinem Drama Arthur noch mehr in den Vordergrund trat. Alle Scenen, die sich mit ihm und seinem Thronrecht beschäftigen, hat Shakespeare beibehalten und erweitert, so sehr, dass andere wichtige Scenen darunter litten.

Dadurch ist sein Drama in der Form einer Tragödie viel näher gekommen, als das alte Stück; es hat eine wohl abgemessene aufsteigende und absteigende Handlung mit scharf markirtem Höhepunkt. Im Mittelpunkte der Handlung steht König Johann. Er tritt in der ersten Hälfte als ein mit den ehrlichen Mitteln des offenen Krieges arbeitender Usurpator auf, als ein Held im Sinne Tamerlans. So lange er diese Richtung verfolgt, ist er glücklich; es gelingt ihm sogar, den Gegenkönig Arthur in seine Gewalt zu bringen. Da verlässt er den Weg des ehrlichen Kampfes; mit niedrigen Überredungskünsten gewinnt er Hubert zur Ermordung des Knaben. Das ist sein Verhängnis, denn er erzürnt dadurch seine Vasallen, auf deren Schultern er bis dahin fest gestanden hatte, und er erweckt einen noch schlimmeren Feind in seiner eigenen Brust, das Gewissen, das in ihm nagt und ihn lähmt. Er ist fortan nicht mehr trotzig und kriegerisch, sondern ängstlich und schwach, und das Scepter, das er einst so kühn ergriff, entsinkt seiner entkräfteten Hand. Diesem Grundgedanken entsprechend ist der Stoff auf die fünf Acte verteilt: Der erste enthält in der Gesandtenscene die Einleitung und das erregende Moment, freilich überwuchert von der Bastardepisode. Der zweite und dritte Act bringen in den Kämpfen und Verträgen vor Angiers die Steigerung und in der Gefangennahme Arthurs den Höhepunkt. Das tragische Moment, die Überredung Huberts zum Morde des Knaben, schliesst sich eng an den Höhepunkt an, ebenso der Beginn des Umschwunges, jene Scene (III, 4), in welcher Pandulph den Dauphin zum Einfall in England überredet. Die Laudung der Franzosen und der Abfall der Lords

im vierten Acte ergeben ein schnelles Absteigen der Handlung und der Tod des Königs im fünften vertritt die Stelle der Katastrophe.

Indem Shakespeare so nicht, wie der alte Dichter, den Tod Arthurs, sondern seine Gefangennahme in die Mitte der Handlung stellte, behielt er für die Darstellung der vorhergehenden Ereignisse genug, ja sogar zu viel Raum, für die folgenden aber blieben ihm nur zwei Acte, worunter, wie wir sahen, nicht nur die historische Treue, sondern auch die dramatische Lebendigkeit leiden musste.

Jedenfalls war es gelungen, das Drama einer Tragödie möglichst ähnlich zu machen, aber leider auch nur ähnlich, denn zur wirklichen Tragödie fehlt ihm die Hauptbedingung, der tragische Held. König Johann kann nirgends das innige Mitgefühl erwecken, das für den Helden einer Tragödie unbedingt erforderlich ist. Diesem Mangel ist es hauptsächlich zuzuschreiben, dass das Stück trotz vieler Schönheiten im Einzelnen so wenig Wirkung ausübt. Der Zuschauer fühlt, dass hier eine schöne Form an einen undankbaren Stoff, ein glänzendes Gewand an einen dünnen Körper verschwendet ist.

Als Historie hat das Stück durch Shakespeares System der Vereinheitlichung und Verinnerlichung ebenso viel verloren, wie es als Drama gewonnen hat. In allen Entstellungen der historischen Wahrheit ist Shakespeare dem alten Dichter gefolgt, ja er hat ihn sogar noch überboten. Die grosse „Frage“ jener Zeit, der innere Gegensatz des Feudaladels gegen den Despotismus der Könige, die in dem alten Stücke in der Verschwörung von Edmunsbury noch durchschimmerte, ist bei ihm vollends totgeschwiegen worden. Die weltgeschichtliche Bedeutung jenes grossen Bürgerkrieges konnte er nicht erkennen, denn dessen Wirkungen waren gerade zu seiner Zeit durch den gemässigten Despotismus der Tudors verdunkelt und fast aufgehoben worden. Shakespeare war überzeugter Royalist und sah diese Empörung, wie jede andere, als einen Frevel an. In Bezug auf den Streit Johanns mit dem Papste hat Shakespeare zwar durch Weglassung allzu modern-reformatischer Phrasen der historischen Wahrheit gedient, aber die grosse weltgeschichtliche Wirkung

dieses Streites, den Sieg des römischen Cäsaro-Papismus über das nationale Königtum, hat er, — man möchte fast glauben absichtlich — verdunkelt, denn bei ihm behauptet ja schliesslich nicht der Papst, sondern die englisch-nationale Partei den Sieg. Bale und der Dichter des Tr. R. fassten Johans Widerstand gegen die Kirche als ein verunglücktes Vorspiel zur Reformation auf (was ja in gewissem Sinne durchaus richtig ist) und gaben dadurch ihren Dramen einen bedeutenden, wenn auch plump vortragenen, historischen Inhalt. Shakespeare aber vernachlässigt über dem Arthur-Motiv den Streit mit Rom so sehr, dass er bei ihm fast zur Episode, und sein ganzes Stück als Historie nahezu wertlos wird.

## 2. Zeichnung der Charaktere.

Bei der Verarbeitung der Handlung des alten Stückes war Shakespeares Aufgabe hauptsächlich die des Streichens, des Aussonderns, selten des selbstständigen Erfindens gewesen, denn er hatte dort Überfluss vor sich. Anders in der Charakterzeichnung. Hier musste er seine eigene Phantasie arbeiten lassen, denn, was er hier vorfand, waren meistens dürftige Ansätze, Züge einer unsicheren Hand, aus denen er erst lebendige Charaktere schaffen musste und auch wirklich schuf.

Freilich bei einem scheint dieses letztere Urteil der Einschränkung zu bedürfen, nämlich bei dem Helden des Stückes, oder besser gesagt, bei dem Titelhelden. Der Johann des alten Stückes verdiente jenen Namen noch eher, denn er steht wirklich im Mittelpunkte des Interesses, seine Seelenkämpfe und sein trauriges Ende begeistern den Dichter zum höchsten Aufwand seiner poetischen Kraft, und sein Charakterbild ist es, auf das er die verhältnismässig grösste Kunst oder wenigstens die grösste Mühe verwendet, allerdings mit zweifelhaftem Erfolge. Wie oben

bereits bemerkt, ist des Dichters eigener Standpunkt dem Könige gegenüber nicht immer derselbe. Manchmal fühlt man deutlich seine Teilnahme an dem Unglück dieses Opfers pfäffischer Bosheit, manchmal dagegen das kühle Urtheil des Historikers über den Tyrannen John. Dieser Zwiespalt musste naturgemäss mit dem Ungeschick und der Unsicherheit des Dichters zusammenwirken, um das Charakterbild des Königs sehr bunt und schwankend zu gestalten. Immerhin dürfte ein bestimmter, vom Dichter wahrscheinlich beabsichtigter Grundzug darin zu erkennen sein, nämlich seine Unfähigkeit, Maass zu halten. Diese äussert sich auf der einen Seite in Übermut, Härte, Grausamkeit, auf der anderen in Verzagtheit. Mit sieghafter Eile stürmt er hinaus in den Kampf um sein Land, ohne sich auf irgend welche Verhandlungen einzulassen, aber schon nach der ersten nicht gewonnenen Schlacht opfert er alle französischen Besitzungen auf um den leichten Preis der französischen Freundschaft, deren Unzuverlässigkeit sich in demselben Augenblicke Arthur gegenüber offenbart. Genau so verhält er sich auch gegen den Papst. Er sieht nur immer das Nächste; politischer Weitblick fehlt ihm ganz. Da Arthur ihm gefährlich ist, beschliesst er seinen Tod, aber ohne sich die Folgen vorzustellen. Als nun Hubert durch seine falsche Nachricht vom Tode Arthurs die Barone in Empörung versetzt, bemächtigt sich seiner sofort die grösste Bestürzung und er wünscht nichts sehnlicher, als dass der Knabe noch lebe. Die Entdeckung der Wahrheit durch Hubert versetzt ihn darum in grosse Freude. Kurz darauf aber, geängstigt durch die Prophezeiung Peters, sehnt er wieder den Tod Arthurs herbei. Masslos, verblendet ist er in seiner Freude, wie in seiner Furcht. Mit dieser Charakterschwäche paart sich eine starke Neigung zum Selbstbetrug und zur Beschönigung seiner schlechten Thaten. Der schmählichen Aufgabe der Provinzen rühmt er sich mit den pomphaften Worten:

„Sith we haue proynd the more than needfull branch,

„That did oppresse the true wel-growing stock“ etc.,

und wie eine freche Lästerung klingen die Worte, mit denen er den gefangenen Arthur hereinbringt: „Thus right triumphs and John triumphs in right.“

Auch der Jähzorn, den er stellenweise zeigt, ist nur ein Ausfluss seiner Schwäche. Am abstossendsten enthüllt er diese Seite seines Charakters dem Wahrsager gegenüber. Es liegt fast etwas Dämonisches in dieser Mischung von Aberglaube und Jähzorn, die er da offenbart, etwas, das Tieck bewog, ihn sogar mit Macbeth zu vergleichen.

Liebenswürdige Züge hat der König fast garnicht. Zu keiner der übrigen Personen steht er in einem näheren herzlichen Verhältnis, denn er ist durchaus egoistisch. Selbst Elinor scheint er mehr als Stütze seiner Macht zu schätzen, denn als Mutter zu lieben. Dadurch und durch die Erbärmlichkeit seines Charakters geht er eigentlich alles Anrechtes auf unser Mitgefühl verlustig. Und doch kann man ihm dasselbe zeitweilig nicht ganz versagen, und zwar nicht nur deshalb, weil der Dichter ihn hier und da als Kämpfer für Vaterland und Geistesfreiheit hinstellt, also jenen erkältenden Egoismus aufhebt, sondern vor allem, weil wir ihn verzweifelt ankämpfen sehen gegen das unbarmherzige Schicksal, das ihn zermalmt. Wir empfinden für ihn dasselbe, wie für den hilflosen Gefangenen, der in ohnmächtiger Wut an den Gittern seines Gefängnisses rüttelt, die er nicht zerbrechen kann.

Vergleichen wir nun Shakespeares König Johann mit ihm, so ist schon rein äusserlich zu bemerken, dass seine Rolle viel kleiner geworden ist. Dem entspricht auch ihre innere Wichtigkeit. Der alte Dichter hatte sich vergebens abgemüht, den König zur wirkungsvollen Mittelfigur, zum Helden seines Dramas zu machen, Shakespeare giebt dies Ziel auf, denn bei einem solchen Character war es doch nicht zu erreichen. Er drängt daher Johann mehr in den Hintergrund und lässt ihn, so zu sagen, nur die Stelle des Helden vertreten; unser Hauptinteresse haben andere Personen: der Bastard, Constance, Arthur. Auch jenen Rest von Sympathie hat Johann bei ihm noch verloren, so dass wir ihm vollständig fremd und kalt gegenüberstehen. Er hat, wie Tieck richtig bemerkt, „am Tragischen eingebüsst“. Das war nicht zum wenigsten die Folge von Shakespeares Bestreben, den Character durch Abschleifung der Extreme lebenswahrer zu gestalten. Bei ihm sind jene wilden Ausbrüche der Leidenschaft,

des Jähzorns, die in der Plumpheit ihrer Darstellung die Feinfühligkeit Shakespeares anwidern mochten, verschwunden, ebenso die Ausbrüche der äussersten Verzweiflung, die bis zur Selbstverfluchung gingen, aber trotzdem kann man nicht sagen, dass er seinen Zweck erreicht hat. Zwar hat er sich mit meisterlichem Scharfblick in die einzelnen Seelenstimmungen des schuld-bewussten Usurpators zu setzen vermocht, aber diese vortrefflichen Einzelschilderungen zusammen geben kein klares Gesamtbild des Characters. Der Unterschied zwischen seinem energischen Auftreten im ersten Teile und seiner Verzagttheit in den letzten Acten ist noch grösser geworden, als im alten Stücke, so gross, dass man ihn als einen Bruch des Characters empfinden muss. Im Tr. R. war er zu Anfang nicht ganz so heldenmütig, gegen Ende nicht ganz so kleinmütig gezeichnet. Auch wurde dort seine Erschöpfung innerlich etwas erklärt durch das krankhafte Auf- und Abwogen der Leidenschaft, das diesem Zustande vorangegangen war. Bei Shakespeare aber erscheint es seltsam, wie dieser selbe Mann, der den Franzosen so blitzschnell und so kühn entgegentrat, in völliger Apathie das Unglück über sich ergehen lässt. Die lähmende Wirkung der Gewissensbisse könnte viel erklären bei einem Charakter, der weniger „männlich“ (cf Gervinus) und kühl angelegt wäre, aber hier lösen sie das Rätsel nicht ganz. Dazu treten auch die Gewissensqualen in dem ferneren Verlaufe des Stückes (nach dem Tode Arthurs) zu wenig hervor; nicht einmal in der Sterbescene spricht der König von ihnen. Ist es vielleicht die Absicht des Dichters, dass wir in diesem Absterben einer grossen Energie die strafende Hand Gottes ganz unmittelbar, zwar nicht erkennen, aber doch fühlen sollen? Oder sollen wir die Apathie des Königs den Vorboten des Fiebers zuschreiben? Man könnte so etwas aus den Worten herauslesen (V, 3, 3/4):

„This fever, that hath troubled me so long,  
 „Lies heavy on me. O! my heart is sick!

Oder aber sind die letzten Reden des Königs nur deshalb so schal, weil der Dichter an einer wirklich befriedigenden Lösung;

verzweifelte, weil in seinem Geiste selbst diese Gestalt nicht deutlich dastand? Die mangelhafte Motivirung der Demütigung vor Pandulph könnte uns in diesem Gedanken, dass es blosse Nachlässigkeit sei, bestärken.

Um so klarer ist dagegen die Gestalt des Bastards geworden. Was Shakespeare hier vorfand, war eine Idealfigur, die jedem Ritterroman Ehre machen würde. Augenscheinlich brachte der alte Dichter gerade dem Bastard als dem Kinde seiner eigensten Erfindung die grösste Vorliebe entgegen. Daher kommt es, dass dieser Character, abgesehen von einigen Rohheiten, die dem Dichter wohl unbewusst unterliefen, nur Lichtseiten hat. Der Grundzug seiner Natur ist einerseits überschäumende Kraft, andererseits Ehrlichkeit und Geradsinn. Niemals ist er im Zwiespalt mit sich selbst, sondern mit dem glücklichen Instinkt einer gesunden, schlichten Natur ergreift er immer den richtigen Weg. Nur einmal sehen wir ihn zweifelnd stehen, nämlich an dem Scheidewege zwischen Reichthum und Ehre. Sein Verstand rät ihm so eindringlich zu dem ersteren, dass er schon ausspricht, ihm gelte als Vater Sir Robert -- aber sein inneres Gefühl schneidet ihm noch im letzten Augenblicke das Wort Faulconbridge ab, und er bekennt in tiefer Bewegung („with faltring tongue“) (Tr. R. S. 232):

„Let land and living goe, tis Honors fire,  
 „That makes me sweare, King Richard was my Sire.“

Das genügt für den König, um ihn anzuerkennen und ihn zum Ritter zu schlagen. Ihm selbst aber genügt es nicht; er muss erst ganz genau wissen, dass er richtig gehandelt hat. Darum geht er seiner Mutter gegenüber bis zur Todesdrohung, um ihr das Geständnis der Wahrheit zu erpressen. Als das erreicht ist, als er den Boden unter sich fest weiss, da stürmt er ohne weiteres Schwanken und jubelnd hinaus ins neue Leben. „A hardy wildehead tough and venturous“ nennt ihn Chatillon in seinem Bericht, und so zeigt er sich auch. Wie braust er auf, als er das Löwenfell seines Vaters auf Limoges Rücken sieht, mit welcher Zähigkeit verfolgt er seinen Feind, nicht einmal

die Hochzeitsfeier achtend, mit welcher keckem Jugendmute tritt er den übermütigen Kräthern von Angiers entgegen! Auch bei den Mönchen zeigt er sich noch als „wildhead“, aber allmählich wird er ernster und würdiger, und wenn ihn auch einer der Lords in Edmunsbury noch „a hot youth“ nennt, so ist er doch ein Mann geworden und ist besonnener, als sie alle. Was jener für jugendliche Hitze hält, ist die Glut seines patriotischen Herzens. In dem Patriotismus identificirt sich der Dichter selbst immer mehr mit ihm. Überall giebt sich seine eigene Meinung durch den Mund des Bastards kund, so dass dieser schliesslich nichts thut und sagt, als was gut und weise ist. Er verweist den verzweifelten und fluchenden König auf die Hilfe des Himmels, er sucht die rebellischen Lords durch ungeschminkte Darlegung ihres Unrechts zur Rückkehr zu bewegen, er ist es, der am grimmigsten die Fremdherrschaft und die päpstliche Anmassung hasst, er ermuntert den König, der englischen Tapferkeit mehr zu vertrauen, als dem fremden Priester, und er erhebt sich in seinen Schlussworten zum Warner und Lehrer aller. Je mehr des Königs anfängliche Grösse einschrumpft, um so mehr wächst der Bastard. Freilich von einem individuellen Charakter kann man bei ihm nur im ersten Teile sprechen, und auch da ist seine Zeichnung, obwohl die beste im ganzen Stücke, nur matt gegenüber der meisterhaften Plastik und derben Realistik, in der Shakespeares Bastard vor uns steht.

In dem Streben, „zu Trägern der politischen Fabel lauter Menschen gewöhnlichen Schlages zu haben“ (Gervinus) zog Shakespeares auch diese Gestalt, die im alten Stücke etwas zu hoch im Reiche der Tugend schwebte, auf die Erde herab und nahm ihr jegliche Sentimentalität, wovon sie dort ein gut Teil besass. Die Grundzüge des Charakters blieben dieselben, aber bei aller Tapferkeit und Ehrlichkeit ist sein Bastard doch keineswegs eine Sympathie-Figur, vielmehr wirkt er an einigen Stellen eher abstossend durch die rücksichtslose Derbheit, ja Knotigkeit, die sich mit seiner Offenheit paart. Schon in der ersten Scene ist der Unterschied gegen das alte Stück augenfällig. Während er im Tr. R. sehr viel Gefühl für die Schande einer unehelichen Geburt hat, die nur durch den hohen Rang des Vaters getilgt

wird, setzt er sich hier mit einem kecken: „I am I, however I was begot.“ darüber hinweg. Während er dort ein feierliches Gelübde thut, sich seiner neuen Ehre und seines grossen Vaters durch ritterliche Thaten würdig zu erweisen, scherzt er hier über seine Rangerhöhung, wie über eine lächerliche Mode, die er aus Politik mitmacht, und fasst sehr nüchtern den Entschluss, sich in dieser neuen Welt der Kniffe und der Verstellung einzuleben und in ihr emporzusteigen. Wie anders tritt er auch seiner Mutter entgegen! Dort das Flehen und drohende Mahnen eines bis in die Tiefen aufgeregten Gemütes, hier die Gemütsruhe der vorgefassten Meinung; die der Bestätigung nur der Form wegen bedarf. Der Schlüssel zu dieser erstaunlichen Sicherheit und Ruhe, mit welcher er in ein neues Leben eintritt, liegt in seinem unerschütterlichen Selbstbewusstsein, in dem Gefühle seiner Riesenkraft, die nicht ihresgleichen hat, und die der Dichter mit sichtlichem Behagen noch viel stärker hervorgehoben hat, als es im alten Stücke der Fall war.

Obwohl nun das Interesse an dem persönlichen Schicksale des Bastards bei Shakespeare fast noch stärker erregt worden ist als im Tr. R., so geht es doch schon im zweiten Acte wieder viel mehr in dem allgemeinen Interesse an der politischen Handlung auf, als dort — eine Inconsequenz, die sicherlich störend wirkt. Im alten Stücke wurde ausführlich und mit grosser Teilnahme des Dichters die Blutrache an Limoges geschildert, Shakespeare aber liess diese Episode, wie wir sahen, fast ganz weg. Dafür nahm er in einer anderen Richtung die Anregung auf, die ihm das alte Stück an dieser Stelle bot. Schon dort steht die Rauheit und durchgreifende Energie des Bastards in scharfem Gegensatze zu den schönen Reden der Fürsten. Shakespeare hat diesen Gegensatz, der dort wohl unbewusst entstanden war, mit fühlbarer Absichtlichkeit verstärkt. Dort liegt er mehr in den Thaten des Bastards, als in seinen Worten, bei Shakespeare musste sich Philipp aus Mangel an Handlung mit Worten begnügen, aber jener Gegensatz ist dadurch nur um so schärfer geworden. Der Bastard erscheint hier fast wie ein Satyr, der über jede Unwahrheit, jede noch so schöne Phrase unbarmherzig mit der Geissel seines grobkörnigen, etwas vor-

lauten Witzes herfällt. Er fühlt die ganze Nichtigkeit dieses Geschwätzes von Frieden und Freundschaft, er liebt den offenen Kampf, denn seinem geraden, nüchternen Sinne ist es klar, dass Gewalt der Herrschsucht letztes und natürlichstes Mittel ist. Darum ruft er in rauher Kampflust den prahlenden Königen zu (II, 1, 357):

„Cry „havoc“! kings; back to the stained field!

„Then let confusion of one part confirm

„The other's peace; till then, blows, blood, and death!

Im weiteren Verlaufe geht mit ihm dieselbe Wandlung zum ernstesten, fast prophetischen Manne vor, wie im alten Stücke, aber Shakespeare giebt dabei wohl acht, dass seine Individualität darunter keinen Schaden leidet. Wenn der Übermut, die Grobheit und die Neigung zum derben Spott unter der Last des Unglücks sich auch vermindern, so brechen sie gelegentlich doch wieder hervor, wenn das Selbstgefühl des trotzigen Bastards herausgefordert wird, und wir sehen, dass er immer noch der Alte ist.

Wiederholt ist auf die Ähnlichkeit dieses Charakters mit Petruchio in „The Taming of the Shrew“ hingewiesen worden. Beide sind in ihrem starken und gesunden Selbstgefühl Verächter der Convenienz und sehen die Welt so, wie sie ist, nicht, wie sie zu sein vorgiebt; sie sind „Naturburschen“ im besten Sinne des Wortes. Zeigt sich in der Neigung zu solch derbem Wesen eine Reaction des Stratforder Ackerbürgersohnes gegen das verfeinerte Leben Londons und der Höflingskreise, in denen er eben anfang, heimisch zu werden? Sah er in diesem Bastard, der unversehens aus der rauhen Natürlichkeit des Landlebens an den Hof, diese Stätte der Verstellung und Lüge, versetzt wird, sein eigenes Ebenbild? Waren es dieselben Gedanken, die ihn im Kreise der Höflinge und Akademiker beschlichen, und die der Bastard in seinem ersten Monologe ausspricht (I, 1, 205):

„But this is worshipful society  
And fits the mounting spirit like myself;

For he is but a bastard to the time  
 That doth not smack of observation;  
 And so am I wether I smack or no;  
 And not alone in habit and device,  
 Exterior form, outward accoutrement,  
 But from the inward motion to deliver  
 Sweet, sweet, sweet poison for the age's tooth:  
 Which, though I will not practise to deceive,  
 Yet, to avoid deceit, I mean to learn;  
 For it shall strew the footsteps of my rising . . . "

Diese Worte lassen sich auf den Bastard und auf den Dichter beziehen. Mehr auf den Dichter, als auf den Bastard aber scheint der Schluss des zweiten Monologs zu passen (II, 1, 587):

„And why rail I on this Commodity?  
 But for because he hath not woo'd me yet;  
 Not that I have the power to clutch my hand,  
 When his fair angels would salute my palm;  
 But for my hand, as unattempted yet,  
 Like a poor beggar railleth on the rich.  
 Well, whiles I am a beggar, I will rail  
 And say, there is no sin but to be rich;  
 And being rich, my virtue then shall be  
 To say, there is no vice but beggary.  
 Since kings break faith upon commodity,  
 Gain, be my lord, for I will worship thee“!

War nicht auch Shakespeare ein „mounting spirit“, war nicht auch er gleichsam ein Bastard des Geistes im Kreise der legitimen Akademiker, musste er nicht gerade damals, als er anfing, den Grund zu seiner Wohlhabenheit zu legen, ähnliche Gedanken haben? Dies trägt wohl dazu bei, zu erklären, warum Shakespeare gerade an diesem Character so grosses Gefallen fand, und warum er gerade ihn immer als Sprachrohr benutzt, wenn er über die Thaten der Personen seines Stückes ein Urtheil fällen will.

In Bezug hierauf kann man beinahe sagen, der Bastard vertrete die Rolle des antiken Chors in diesem Stücke, denn vier von den fünf Acten enthalten am Schlusse je einen Monolog oder eine monolog-ähnliche Rede des Bastards, in der er über das Geschehene Betrachtungen anstellt. Der erste dieser Monologe beschäftigt sich noch ganz mit seiner eigenen Person (wie ja auch der grösste Teil des ersten Actes selbst), aber auch er hat ein allgemeines Grundthema, das man nennen könnte „*mundus cult decipi*“. Der zweite hat nur einen geringen Einschlag von Persönlichem, der grösste Teil besteht aus Betrachtungen über den Eigennutz im allgemeinen und den der beiden Könige im besonderen. Aus dem dritten ist — gemäss der Wandlung, die mit dem Bastard selbst vorgeht — das Persönliche schon fast ganz verschwunden; er beklagt mit der Wärme und dem Schwunge eines antiken Chorgesanges den Tod Arthurs, durch den Leben, Recht und Treue aus England entwichen seien, so dass nun nichts mehr bleibe, als ein Balgen um den abgenagten Knochen der Majestät. Der vierte ist jene berühmte patriotische Schlussrede, in der, wie im alten Stücke, die politische Moral aus dem Ganzen gezogen wird.

Ein ganz neues Charakterbild ist bei Shakespeare Hubert de Burgh geworden. Im alten Stücke war derselbe nur ganz schattenhaft gezeichnet. Er zeigt sich freundlich gegen den Prinzen, der ihn „gentle keeper“ nennt, er ist andererseits dem Könige gehorsam, selbst gegen sein inneres Gefühl, er ist gottesfürchtig, denn er stellt zuletzt doch Gottes Gebot über das des Königs, und er ist sehr demütig, denn er lässt sich von den Lords hinausweisen, wie ein überführter Sünder. Dabei sind selbst diese Züge so wenig hervorgehoben, dass die ganze Figur nicht viel mehr als eine Puppe genannt werden kann. Wie anders bei Shakespeare! Hier erstreckt sich die Charakteristik auch auf sein Äusseres, so dass diese Gestalt so greifbar dasteht, wie kaum eine andere. Sein Aussehen ist rauh, ja beim ersten Anblicke sogar roh, so dass der König daraus schliesst, dies sei der geeignete Mann für sein blutiges Werk. Sein Geist ist nicht sehr lebhaft und ziemlich beschränkt. Das zeigt sich in der so oft gepriesenen Scene, in der er von dem Könige für den Tod

des Knaben gewonnen wird. Die ungewohnte Leutseligkeit seines Herrn überrascht ihn so sehr, dass er nur ein erstauntes „I am much bounden to your majesty“ zu erwidern weiss. Dann weckt der listige König durch geheimnisvolle Andeutungen seine Neugierde und fordert durch die hingeworfenen Worte „I think thou lovest me well“ den plumpen Hubert heraus, als Dank für die vielen Lobsprüche seine unbedingte Dienstwilligkeit zu bekennen. Nun sitzt er im Netz. Zwar sucht er sich beim Hinweis auf Arthur noch durch eine ausweichende Antwort zu retten, aber als der König ihm näher rückt mit den furchtbar eindringlichen Worten „death“ und „a grave“, da giebt er, gleichsam hypnotisiert, den Widerstand auf und verspricht: „He shall not live.“ Dies verhängnisvolle Versprechen macht ihm fortan schwere Not, denn im Kerne seines Herzens ist er gut. Keiner fühlt dies besser, als der gefangene Knabe, der bald herzliches Zutrauen zu ihm fasst. Sie werden gute Freunde, der rauhe, einsilbige Mann und der zarte, lebhaft Knabe. Da kommt der grausame Befehl des Königs und entfesselt in der Brust Huberts einen Kampf der Gefühle. Die Ehrfurcht vor der Unschuld, die Liebe zu Arthur auf der einen, Gehorsam und der Gedanke an sein verpfändetes Manneswort auf der anderen Seite bringen ihn in furchtbare Gewissensnot, die sich in seinen kurzen, hervorgehobenen Antworten an den Knaben und besonders in dem beklommenen „Indeed I have been merrier“ meisterhaft abspiegeln, viel packender, als in den pathetischen Beteuerungen und Begründungen des alten Stückes.

Da Huberts Charakter im Ganzen viel derber gezeichnet ist als im Tr. R., so ist es erklärlich, dass Shakespeare auch jenes schwächliche Zurückweichen vor den zornigen Baronen nicht stehen lassen konnte. Bei ihm setzt Hubert in männlichem Selbstbewusstsein und in dem Gefühle seiner Unschuld den Drohungen Drohungen entgegen und ruft stolz aus: (IV, 3, 81).

„Stand back, Lord Salisbury, stand back, I say;  
 „By heaven, I think my sword's as sharp as yours.

Es scheint, dass der Dichter auch an diesem rauhen, aber ehr-

lichen Charakter besonderes Gefallen fand. Das zeigt sich wohl darin, dass **er seine Rolle noch bis** in den fünften Act ausdehnt, während sie im Tr. R. nach dem Tode Arthurs zu Ende ist. Auch die auf ihn bezügliche Äusserung Meluns ist wohl daraus zu erklären.

An den aufständischen Lords fand Shakespeare ebenfalls viel zu bessern. Im alten Stücke sind sie alle einander gleich, keiner von ihnen hat einen hervorstechenden Charakterzug, der sein Handeln bestimmt, sondern sie sind vollkommen charakterlos, Puppen, die der Dichter sprechen und handeln lässt, wie es ihm gefällt, keine Menschen von Fleisch und Blut. Ihre grosse Missethat, der Abfall von ihrem einheimischen Könige zum fremden Eroberer, ist unsicher motivirt. Wir wissen, dass der alte Dichter, um die beiden Teile seines Stückes innerlich zu verbinden, die Entrüstung der bretonischen Edlen über den Tod Arthurs auf die englischen übertrug. Aber er war darin nicht konsequent, denn er klebte zu sehr an der historischen Thatsache, dass die Lords sich aus Eigennutz empörten. An der Leiche Arthurs glaubt man noch ihrer Entrüstung und denkt, nur diese treibe sie zum Abfall, aber am Altar von Edmundsbury ist der Tod des Knaben nur noch ein Grund unter vielen und der eigene Freiheitsdrang blickt klar als Hauptmotiv durch. Shakespeare empfand diese Schwäche sehr wohl, und in seinem Streben, das Drama der Tragödie recht nahe zu bringen, entband er sich von der Rücksicht auf die historische Wahrheit und zog das erfundene moralische Motiv dem wirklichen politischen vor. Bei ihm sollten die Barone nur der Stimme des Herzens folgen. Nach diesem Gesichtspunkte formte er nun den Charakter Salisburys — die anderen liess er im Hintergrunde. Er zeichnet ihn von vornherein (in jener von ihm erfundenen Scene III, 1 mit Constance) als einen edlen und vor allem weicherherzigen Mann, so voll Mitgefühl für den verlassenen Knaben, dass es ihn bis zu Thränen rührt. Ebenso zeigt er sich später; auch über das Unglück seines Vaterlandes vergiesst der feurige Patriot Thränen. Bei einem solchen Charakter ist es durchaus verständlich, dass ein auffallendes Gefühl des Mitleids und der Entrüstung ihn in eine falsche Bahn treibt, die nur der derbe,

kühle Faulconbridge vermeidet. Der ganze Aufstand hat bei Shakespeare ~~wiebt mehr den~~ Charakter einer unglücklichen Übereilung, als im alten Stück, und wird dadurch verständlicher. Um diesen Eindruck zu verstärken, hat er auch noch andere Züge zur Motivirung hinzugefügt. Die Barone befinden sich beim Empfang der (falschen) Todesnachricht schon in kaum verhehlter Misstimmung wegen der zweiten Krönung des misstrauischen Königs. Ferner ist nach seiner Darstellung der Dauphin schon im Lande und lässt sie sogar durch Melun einladen, worauf sie dann in ihrer Erregung leicht eingehen.

[Bemerkt sei hier noch die auffallende Thatsache, dass Shakespeare den Grafen Essex aus der Reihe dieser Hochverräther streicht, den Grafen Pembroke aber nicht.]

Wenden wir uns nur zur Gegenpartei und beginnen mit dem unglücklichen Arthur selbst. Im Tr. R. ist er im Gegensatze zur Chronik als ein weichherziger und harmloser Knabe geschildert. Er ist eine „süsse Blume“ an äusserer Schönheit, und seine seelischen Eigenschaften sind entsprechend. Gegen seine Mutter zeigt er die zärtlichste Liebe; sie ist stets sein erster Gedanke. Dabei ist er fromm und gottergeben, dankbar gegen seinen freundlichen Hüter, edelmütig gegen die gefangene Grossmutter, gerecht selbst gegen seine Feinde und so weit entfernt von Ehrgeiz, dass er lieber der Grossmutter das Reich, ja sein Herzblut opfern, als noch länger der Gegenstand des erbitterten Zankes sein will. Aber etwas von dem thatkräftigen Arthur der Geschichte steckt doch noch in ihm. Als der siegreiche König Johann ihn als Gefangenen hinwegführt mit den frechen Worten „Thus right triumphs.“ da bäumt sich sein Rechtsgefühl in ihm auf und er erwidert stolz (S. 259):

„Might has preuayl'd, not right, for I am King  
„Of England, though thou weare the Diadem.

So zeigt er sich in diesen Worten bei aller Sanfttheit doch als ein standhafter und daher gefährlicher Gegner. Ausserdem zeigt er noch an vielen Stellen einen frühreifen Geist, doch das ist wohl zum grössten Teile dem Ungeschick, nicht der Absicht des Dichters zuzuschreiben; denn obgleich dieser sichtlich danach

strebte, Arthurs Sprechweise kindlich zu gestalten, gelang es ihm meistens nicht, so dass in manchen Stellen der Prinz als Jüngling erscheint, an manchen als Knabe.

Shakespeare entfernte zunächst diese Schlacken; sein Arthur spricht überall kindlich (vielleicht abgesehen von einigen allzu kühnen Euphuismen). Aber auch jenen standhaften Stolz nahm er ihm und liess nur diejenigen Züge stehen, — aber die auch in auffallender Übereinstimmung mit der Vorlage, — die zu dem Bilde eines unschuldigen, engelgleichen Kindes passen. Der historische Arthur war ein ganz anderer Charakter. Trotz seiner Jugend war er schon unermüdlich für die Verteidigung seines Rechtes thätig, stand selbst an der Spitze eines Heeres, mit dem er seine Grossmutter in Mirabeau hart bedrängte, und wurde mit den Waffen in der Hand gefangen. Sein Tod war nicht so ganz unentschuldig, und nimmermehr hätten englische Adelige so viel Gram und Zorn darüber fühlen können, um bis zur Empörung getrieben zu werden. Dazu musste das Verbrechen viel schwärzer, das Opfer viel unschuldiger und rührender sein. Schon der alte Dichter hatte dies angestrebt, aber er war auf halbem Wege stehen geblieben. Shakespeare ging weiter; er nahm dem Kinde jeden Stachel ausser seinem Rechte und damit dem Könige jede Berechtigung, ihn zu töten.

Von demselben Gesichtspunkte geht Shakespeare bei der Ausgestaltung des Charakters der Constanze aus. Um uns die ganze Schwere des Verbrechens an Arthur fühlen zu lassen, schildert er uns vorher den Schmerz der Mutter recht eindringlich und erschütternd. An der Constanze des alten Stückes fand er zwei hervorragende Charakterzüge, ihre zärtliche Mutterliebe und ihre weibische Heftigkeit, die er übernahm, und von denen er die letztere noch verschärfte. Dadurch wird sie bei ihm weniger sympathisch, aber sie macht mehr Eindruck. Die Constanze des alten Stückes ist eigentlich die bessere Mutter, denn sie unterdrückt selbst ihre Klagen, um ihrem Sohne nicht wehe zu thun. cf. Tr. R. S. 252:

.....  
 „I trouble now the fountaine of thy youth,  
 „And make it moodie with my doles discourse.

Das würde die leidenschaftliche Frau, als die Shakespeare sie darstellt, nimmer über sich gewinnen, denn sie ist masslos in ihrem Schmerze und egoistisch in ihrer Liebe; sie vergisst sich so weit, auszuruhen: (III, 1, 43)

„If thou, that bidst me be content, wert grim,  
Ugly, and slanderous for thy mother's womb,

— — — — —  
I would not care, I then would be content. . . .

Zwar auch jene kann heftig werden bis zum widerwärtigen Keifen, auch sie gerät so in Wut, dass sie der Feindin die Augen auskratzen möchte, auch sie hat Rachsucht genug, über die gefangene Königin Elinor in unedler Weise zu triumphieren, aber trotzdem ist sie viel massvoller als in Shakespeares Stück. Ihr Schmerz beim Verlust ihres Sohnes ist so gross, dass sie fühlt, sie werde daran sterben, aber sie trägt ihn still für sich. Das ist der charakteristische Unterschied gegen die Constanze Shakespeares. Diese ist unfähig, eines ihrer Gefühle im Busen zu verbergen, alles muss heraus mit vulkanischer Heftigkeit. Darum erscheint sie viel zänkischer, wütender und rachsüchtiger, vor allem aber ist der Ausdruck ihres Schmerzes ein anderer, er ist masslos, krankhaft, hysterisch. Shakespeare hat es an verschiedenen Stellen deutlich ausgesprochen, dass wir es hier mit einer Kranken zu thun haben. Einen tiefen Blick in ihre Seele erlangen wir in jener Scene mit Salisbury, wo sie den Trenbruch König Philipps erfährt. Sie sträubt sich, die Nachricht zu glauben, denn sie ahnt einen neuen Ausbruch ihrer Leidenschaft und fürchtet sich selbst davor. cf. III, 1, 11:

„Thou shalt be punish'd for thus frightening me,  
„For I am sick and capable of fears.

— — — — —  
„And though thou now confess, thou didst but jest,  
„With my vex'd spirits I cannot make a truce,  
„But they will quake and tremble all this day.

Ihre Klagen sind so masslos, dass sich in unser Mitleid Grauen mischt, denn wir fühlen, dass sie mit dem Wahnsinn kämpft, der ihren Geist zu umnachten beginnt. Im Wahnsinn stirbt sie auch, wie wir Act IV, 2, 121 erfahren. Diesen Bericht hat Shakespeare eigenmächtig hinzugesetzt, um das Interesse an der Unglücklichen, das er so mächtig erregt hat, auch zu befriedigen.

Arthur und seine Mutter zusammen bilden die Seele der Gegenpartei, die eigentlichen Kämpfer aber sind König Philipp und sein Sohn. Der König war in dem alten Stücke recht krämerhaft gezeichnet, ohne eine einzige grosse Eigenschaft, sei es im Guten oder im Bösen. Eigennutz und Gewissenlosigkeit sind es, die sein Handeln bestimmen, und die er nur schlecht verhüllen kann hinter den pomphaften Worten, mit denen er die Beschützung Arthurs auf sich nimmt. Ohne langes Bedenken geht er auf den Vorschlag der listigen Bürger ein und opfert das Recht seines Schützlings und seine Ehre seinem Vorteile. Dabei hat er noch die Stirn, die Verlassenen mit grossen Worten zu vertrösten: Tr. R. S. 248.

„Ladie, and Duke of Brittain, know you both,  
 „The King of Fraunce respects his honor more,  
 „Than to betray his friends and faouurers, . . .

Natürlich macht es ihm nicht mehr Scrupel, auch den eben beschworenen Frieden mit England zu brechen, als sich in dem Fluche der Kirche ein Vorwand bietet. Ob dieser zweite Wortbruch mehr aus Eigennutz oder aus knechtischer Unterwerfung unter den Papst geschieht, ist freilich nicht recht zu erkennen. Ein milderndes Licht auf seinen Charakter wirft das Mitleid, das er zuletzt gegen Constanze zeigt, aber zu versöhnen vermag uns das nicht mit seiner niedrigen Gesinnung.

Bei Shakespeare erscheint Philipp königlicher in seiner Sprechweise und seinem Betragen, wenngleich sein Handeln dasselbe geblieben ist. Mit einer Art gutmütiger Offenheit gesteht er sich selbst ein, dass er an seinen Schützlingen schweres Unrecht gethan habe, wenn er auch Constanze gegenüber ebenso schamlos heuchlerisch auf sein Königswort verweist, wie im alten

Stück. Im Ganzen erscheint er bei Shakespeare eher schwach als schlecht. Er liebt es, sich überreden zu lassen und dadurch einen Teil der Verantwortung von sich abzuwälzen. Zu dem Heiratsvorschlage lässt er erst Johann, Ludwig und Blanche sich äussern, ehe er zugreift, und zum Abfall von England lässt er sich noch viel länger nötigen.

Ludwig, der Dauphin, ist schon in dem alten Stücke besser behandelt, als sein Vater. Zwar ist er nicht weniger gewissenlos als dieser, aber dafür ist er ehrgeizig, thätig und tapfer, so dass er selbst dem Bastard Achtung abnötigt.

Shakespeare hat sich bemüht, die Härten dieses Charakters zu mildern. An verschiedenen Stellen lässt er eine gewisse Neigung Ludwigs zu dem kleinen Arthur durchblicken, die zwar in dieser kühlen Natur nicht gross genug ist, um dem Eigennutz die Wage zu halten, aber doch wohlthuend berührt. Den Ehrgeiz hat Shakespeare bei ihm schärfer hervorgehoben, als der alte Dichter. Sein Gram über die Niederlage der Franzosen trägt auch dazu bei, uns freundlicher gegen ihn zu stimmen. Aber im Ganzen bleibt er doch der kalte Mann der Geschäfte. Für die Thränen des Patrioten Salisbury hat er nur ein erheucheltes Verständnis, denn gleich darauf sucht er ihn mit der Aussicht auf reichen Gewinn zu trösten und zu ködern.

Zwischen und über den beiden Parteien steht der Kardinal Pandulph. Als Vertreter des Papstes und der Kirche hat Shakespeare ihn mit Recht ganz typisch gezeichnet, aber das mit grosser Kunst. Dieser Kardinal ist der berufene Vertreter der „*ecclesia militans*“, wie sie sich dem Auge des Dichters in den Jesuiten darbot. Die gewandte Dialektik, mit der er Philipps Gewissen in Betreff des beschworenen Bündnisses beruhigt, die sichere Menschenkenntnis und die Kunst, mit menschlichen Leidenschaften zu rechnen, die er an den Tag legt, als es gilt, den ehrgeizigen Dauphin zum Einfall in England zu bewegen, endlich das geringe Verständnis für die natürlichen mütterlichen Gefühle Constances muten uns echt jesuitisch an.

Im alten Stücke erscheint er ähnlich, aber aus viel größerem Stoffe. Er hat stellenweise in der aufdringlichen Art, die Kraft der Gebete des Papstes anzupreisen, etwas, was an den Ablass-

krämer erinnert. Auch die freche Hartnäckigkeit, mit der er den König zur äussersten Demütigung herabdrückt, ist gemein und abstoßend. Auffallend ist es deshalb, wie glimpflich der alte Dichter ihn zuletzt behandelt. Während Shakespeare ihm mit einem völligen Fiasko, dem schmähhch misslungenen Vermittelungsversuch zwischen Johann und dem Dauphin, abtreten lässt und ihn später nur noch flüchtig erwähnt, führt ihn jener noch zuletzt als Wortführer in der Umgebung des Königs vor. Pandulph ist es bei ihm, der die Barone zu ihrem Könige zurückbringt, und der den letzten geistlichen Dienst bei diesem verrichtet. So ist bei ihm das Ende ein Sieg, bei Shakespeare eine Niederlage der Kirche. Jener ist historisch treuer, dieser consequenter in seiner patriotischen Tendenz.

Mit dem Kardinal ist die Reihe der Hauptpersonen erschöpft. Die Nebenpersonen sind fast alle so geblieben, wie im Tr. R. Die Königin Elinor ist ebenso weibisch, zänkisch und kleinnützig und übt, wie dort, auf ihren Sohn einen verhängnisvollen Einfluss aus, obwohl dieser nicht so stark betont ist wie im Tr. R. Chatillon beschränkt sich auf seine Botschaft und lässt keinen persönlichen Charakter blicken; Robert Faulconbridge zeigt sich als ein ebenso unbedeutender und lächerlicher Geselle wie dort; Limoges ist nicht weniger feige und prahlerisch, ja an unfreiwilliger Komik hat seine Rolle noch gewonnen, denn jedes seiner mit Würde vorgebrachten Worte wird ihm von dem witzigen Bastard abgeschnitten oder mit einer Glosse bedacht. Blanche ist dasselbe gehorsame, duldende Weib geblieben; Melun hat einen Teil seiner Rolle verloren und erscheint nur noch als reuiger Sünder aber ohne Veränderung seines Charakters; die Rolle des Propheten von Pomfret ist ebenfalls stark zusammengestrichen, so dass er überhaupt nur noch einen einzigen Vers zu sprechen hat, aber in diesem offenbart sich dieselbe standhafte Überzeugungstreue wie dort. Nur die Lady Faulconbridge ist gleich ihrem Sohne vom sentimental en ins komische Gebiet herübergezogen worden.

### 3. Diktion.

www.libtool.com.cn  
 Hatte Shakespeare in Handlung und Charakterzeichnung das alte Stück sehr respektirt, so zeigte er gegen dessen Text nicht die geringste Schonung. Weder der trockene Ton der rein historischen, noch das Pathos der lyrisch bewegteren Partien konnte seinem feineren Gefühle genügen; vor allem hatte es der alte Dichter nicht verstanden, die Sprechweise der Personen ihren Charakteren anzupassen. Darum konnte vor den Augen des grossen Nachdichters nichts Gnade finden, sondern alles musste fallen. Es giebt kaum vier oder fünf Stellen, an denen der alte Text in Shakespeares Versen noch durchschimmert. Im Gedankengange der einzelnen Reden sind genaue Übereinstimmungen entsprechend der Übereinstimmung der Handlung viel häufiger.

### 4. Tendenz.

Zum Schlusse wenden wir uns nun dem innersten geistigen Bande zu, das Shakespeares „King John“ mit der alten Historie und auch mit der Moralität Bales verknüpft, der Tendenz. Man kann wohl diese Tendenz geradezu die Mutter der drei Dramen nennen, der sie ihre Entstehung verdanken, denn nur durch seinen Hass gegen das Papsttum wurde Bale offenbar dazu getrieben, seinen „Kyng Johan“ zu verfassen; von ihm aber erbte der Dichter des Tr. R. und von diesem Shakespeare Stoff und Tendenz. Bei dem ersteren hat man sogar wohl Ursache, anzunehmen, dass er den Stoff nur wegen der Tendenz übernahm, und auch in Shakespeares Herz fand dieselbe eine gleichklingende Saite, die an seinem Entschlusse, die alte Historie zu bearbeiten, sicherlich Anteil hatte.

Interessant ist es, zu beobachten, wie die Tendenz im Verhältnis der Entfernung von der Quelle abnimmt, das rein dramatische Interesse aber wächst. Bei Bale ist die Handlung nur

ein Kleid für seine Predigt gegen die Feinde des Evangeliums, im Tr. R. ist sie meistens schon Selbstzweck geworden, bei Shakespeare ist sie es schon überall und die Tendenz tritt nur noch zeitweilig hervor. Kennzeichnend für das schrittweise Erlöschen der religiösen Leidenschaft ist die Art, wie die drei Dichter die Repräsentanten der Geistlichkeit in ihren Dramen darstellen. Bei Bale sind sie alle ausgemachte Schurken. Der Dichter des Tr. R. behandelt nur die Klostergeistlichkeit gleich schlecht, in der Zeichnung des Pandulph bemerkt man schon etwas mehr Unbefangenheit und sogar einigen Respect. Bei Shakespeare hat die ruhige Betrachtungsweise vollends gesiegt. Die hasserfüllten Kloster-scenen des alten Stückes fielen bei ihm weg; Pandulph ist der einzige Vertreter der Geistlichkeit, und ihn hat Shakespeare als eine durchaus imponirende Persönlichkeit gezeichnet.

Wie die Heftigkeit allmählich abnimmt, so ändert sich auch die Richtung der Tendenz; sie weicht immer mehr von der confessionellen nach der politischen Seite hin ab. Während Bale gegen die Irrlehren der Katholiken ebenso sehr eifert, wie gegen die Herrschsucht des Papstes, beschränkt sich der Dichter des Tr. R. schon fast vollständig auf die letztere; noch ausschliesslicher thut dies Shakespeare, der sich nur an einer Stelle auf jenes andere Gebiet verirrt. (III, 1, 364 ff.).

Freilich ist die Abschwächung der Tendenz bei Shakespeare nicht allein seiner grösseren Toleranz zuzuschreiben, sondern sie ergab sich auch daraus, dass der Dichter, wie wir oben sahen, die Kirchenpolitik Johanns über dem Ausbau des Arthurmotivs vernachlässigte. Mehr noch als die Herrschsucht des Papstes, beschäftigt ihn innerlich der Landesverrat der Lords, den er nicht scharf genug verurteilen kann. Darum kann man bei ihm wohl kaum von einer anti-päpstlichen Tendenz reden, sondern höchstens von einer patriotischen, in welcher jene mit einbegriffen ist. Auch bei Bale und stärker bei dem Dichter des Tr. R. tritt der Patriotismus schon neben dem religiösen Eifer hervor, bei Shakespeare ist er das herrschende Gefühl geworden.

Kaum in einem anderen seiner Stücke hat derselbe so

intensiven Ausdruck gefunden als hier, und darin dürfte der Grund für die merkwürdige Erscheinung liegen, dass das sonst wenig gespielte Stück jetzt nach 300 Jahren, wo die Wogen des Patriotismus anlässlich des Burenkrieges wieder einmal hoch gehen, auf der englischen Bühne eine ungeahnte Auferstehung erlebt.

# Thesen.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

1. Die Anwendung von Stilkriterien zur Erforschung der Verfasserschaft anonymer Dramen ist wohl berechtigt.
2. Aus lat. *modulum* entwickelte sich franz. *moûle* wahrscheinlich nicht durch Ausfall des intervokalen *d*, sondern über die Zwischenstufen *modlu* : *modle* : *molle*.
3. Es ist als erwiesen zu erachten, dass das sog. Jeronimo-Vorspiel ursprünglich der erste Act der „Spanish Tragedy“ war und von demselben Verfasser herrührt.

---

## Inhalt.

---

|                                                                                 |      |
|---------------------------------------------------------------------------------|------|
| Einleitung . . . . .                                                            | S. 5 |
| I. Teil: Die alte Historie von König Johann . . .                               | 8    |
| 1. Ausgaben . . . . .                                                           | 8    |
| 2. Metrik . . . . .                                                             | 9    |
| 3. Quellen . . . . .                                                            | 11   |
| 4. Abfassungszeit und Stellung unter den zeitge-<br>nössischen Dramen . . . . . | 23   |
| 5. Verfasser . . . . .                                                          | 37   |
| II. Teil: Shakespeares „King John“ und die alte<br>Historie . . . . .           | 53   |
| 1. Führung der Handlung . . . . .                                               | 54   |
| 2. Zeichnung der Charaktere . . . . .                                           | 66   |
| 3. Diction . . . . .                                                            | 84   |
| 4. Tendenz . . . . .                                                            | 84   |



## Lebenslauf.

---

Ich, Georg Heinrich Eduard Kopplow wurde am 21. April 1876 in Okollo-Bromberg als Sohn des Kgl. Eisenbahn-Secretärs August Kopplow geboren. Von Ostern 1882 bis Ostern 1894 besuchte ich das Realgymnasium zu Bromberg, das ich mit dem Zeugnis der Reife verliess. Von Januar bis Juli 1895 stand ich als Posteleve im kaiserl. Postdienst. Von Mich. 1895 bis Ostern 1898 studierte ich in Berlin, dann die nächsten vier Semester in Kiel neuere Philologie und Geschichte. Am 26. Januar 1900 bestand ich hier das philosophische Doctorexamen.

\* \* \*

Allen meinen verehrten Lehrern sage ich für die Förderung meiner Studien meinen aufrichtigen Dank, besonders Herrn Professor Sarrazin, der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und manchen wichtigen Rat bei ihrer Anfertigung gegeben hat.



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Über das Verhältnis  
 von  
 The Two Noble Kinsmen  
 zu  
 Chaucer's Knightes Tale.

Inaugural-Dissertation

zur  
 Erlangung der Doktorwürde  
 der Hohen Philosophischen Fakultät

der  
**vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg**

vorgelegt von

**Bruno Leuschner**

Guben.



Halle a. S.  
 Buchdruckerei von Heinrich John.  
 1908.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

*Meinem lieben Vater.*



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

So unentschieden auch die Verfasserschaft von „The Two Noble Kinsmen“ ist, so wenig zweifelhaft ist die Entscheidung über die Quelle unseres Dramas. The Two Noble Kinsmen enthält zwei leicht zu sondernde Handlungen, von denen die eine, die Haupthandlung, die bekannte Geschichte von Palamon und Arcite vorführt und unmittelbar Chaucer's „Knights Tale“ entlehnt ist, wie schon aus dem dem Stücke vorausgehenden Prologe ersichtlich ist.

Die Nebenhandlung steht mit der Haupthandlung nur in sehr losem Zusammenhange, sie behandelt das Liebesverhältnis der Tochter des Kerkermeisters zu Palamon, dem einen unserer Helden. Wenn auch einige dieser Szenen mehr oder weniger unter dem Einfluss von Shakespeare stehen, so lässt sich doch eine eigentliche Quelle für die Nebenhandlung nicht nachweisen; wir müssen vielmehr annehmen, dass sie eine freie Erfindung des Verfassers oder wahrscheinlicher der Verfasser ist.

Die zahlreichen Abhandlungen über die Verfasserfrage\*) unseres Dramas haben mitunter schon leicht die Frage nach der Quelle von T. T. N. K. gestreift, eine eingehende Untersuchung

---

\*) Vgl.: 1) A. W. Ward, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne, London 1899, vol. II p. 237--243, vol. III, p. 38.

2) Delius, Abhandlungen zu Shakspeare, Elberfeld 1888. Bd. II, Chap. I.

3) Charles Knight, Studies of Shakspeare Book IX, Chap. II.

4) Harold Littledale, Ausgabe von „The Two Noble Kinsmen“, Part. II.

5) W. Spalding, A Letter on Shakspeare's Authorship of The Two Noble Kinsmen.

6) H. Ulrici, Shakspeare's dramatische Kunst. Leipzig 1869. Bd. III, p. 112—119.

7) Köppel, Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletscher's, Münchener Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie, Heft XI, p. 128.

8) Rapp, Studien über das englische Theater. Tübingen 1862, p. 99—90.

des Verhältnisses zwischen Original und Drama ist aber bisher noch nicht angestellt worden.

Dieses Verhältnis nun bis in die Einzelheiten festzustellen, ist der Zweck dieser Abhandlung. Ferner soll, soweit es möglich ist, die Verwandtschaft einzelner Szenen der Nebenhandlung mit solchen von Shakespeare nachgewiesen werden.

Ich habe nun für meine Arbeit folgende Gesichtspunkte ins Auge gefasst:

1) An der Hand einer eingehenden Vergleichung des Ganges der Handlung mit Chaucer's *Knights Tale* will ich zunächst untersuchen, was die Verfasser von T. T. N. K. von Chaucer benutzt haben, was nicht, und was sie hinzugefügt haben.

2) Wie die Verfasser die Vorlage geändert haben.

3) Welche Gründe sich auffinden lassen, die sie zu den Änderungen, Hinzufügungen und Auslassungen, veranlasst haben können.

In einem zweiten Teile sollen die Hauptcharaktere des Epos und des Dramas mit einander verglichen werden.

Die der Arbeit zu Grunde gelegte Ausgabe des Dramas ist die von W. W. Skeat; die „*Knights Tale*“, citiere ich nach Skeat's „*Student's Chaucer*“.

## Akt I.

### Scene 1.

Theseus ist siegreich aus dem Kampfe mit dem Weibervolke nach Athen zurückgekehrt. Als Siegesbeute hat er die schöne Hippolyta, die Königin der Amazonen, als Braut heimgeführt und mit ihr die liebliche Emilia, ihre Schwester. Der Hochzeitszug befindet sich gerade auf dem Wege nach dem Tempel, als drei schwarz gekleidete Königinnen sich Theseus zu Füßen werfen. Sie berichten, dass ihre Gatten im Kriege gegen Kreon gefallen sind, und dass letzterer nicht gestatten will, ihre Leichname zu beerdigen; sie seien nun gekommen, um des mächtigen Theseus Milde anzuflehen, damit er ihren Herren die letzte Ruhestätte verschaffen möge. Im weiteren Verlauf der Scene hören wir, dass Theseus bereits vertraut ist mit den Schicksalen

der drei Könige, er kennt sogar den Namen des einen, Capaneus, und erinnert sich genau, wie er einst am Altar des Mars mit ihm zusammengetroffen ist. Auch fühlt er Mitleid mit den unglücklichen Königinnen und möchte ihnen gern helfen, wenn er nicht durch die nahe bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten daran gehindert wäre, einen Krieg gegen König Kreon zu unternehmen.

Obwohl die Königinnen unter den teuersten Beschwörungen, bei Allem, was ihm heilig ist, bei seiner Liebe, bei seinem Mute, ihn zu bewegen suchen, den Krieg zu wagen, zeigt sich Theseus doch nicht bereit, ihren Bitten zu willfahren. Er wendet ein, dass sie zu ungelegener Zeit gekommen seien. Schon schicken sie sich an, unverrichteter Sache wieder fortzugehen, als Hippolyta Fürbitte für sie einlegt. Sie ersucht Theseus, zuerst in den Krieg gegen Kreon zu ziehen und die Hochzeit zu verschieben. Als nun auch Emilia sich für die Königinnen verwendet und ganz bestimmt erklärt, dass sie Theseus nie mehr um etwas bitten, auch nie einen Gatten nehmen wolle, wenn er den Königinnen nicht Hilfe brächte, da ist sein Entschluss gefasst. Er befiehlt seinem Freunde Pirithous, die Frauen nach Hause zu führen, und zieht, nachdem er sich herzlich von Hippolyta und Emilia verabschiedet hat, unverzüglich in den Krieg gegen Kreon nach Theben.

Diese erste Scene ist unmittelbar aus Chaucer's „*Knights Tale*“ entnommen. Die Bearbeitung schliesst sich im Allgemeinen an die Vorlage eng an. Die Vorfabel des Stückes, in der erzählt wird, wie Theseus das Amazonenheer besiegte und die schöne Hippolyta und Emilia mit nach Athen nahm, begegnet uns genau so in der Vorlage. Dennoch finden sich in der Verwertung des Stoffs bemerkenswerte Änderungen, und schon in dieser ersten Scene werden wir mit den Hauptcharakteren unseres Dramas vertraut gemacht. Während Theseus sich in der Vorlage sofort bereit zeigt den Königinnen zu helfen und in den Krieg zu ziehen, gelingt es im Drama erst den vereinten Bitten Hippolytas und Emilias, sein Herz zu rühren. Ganz deutlich sind aber schon hier die Charaktere Hippolytas und Emilias gezeichnet, die im Epos an entsprechender Stelle garnicht hervortreten. In T. T. N. K. zeigt sich im vorteilhaftesten Lichte ihr Frauensinn und ihr Mitleid den unglücklichen Königinnen gegen-

über. Hippolyta sucht mit beredten Worten das Herz des Theseus zu rühren V. 196—199:

Prorogue this business we are going about, and hang  
Your shield afore your heart, about that neck  
Which is my fee, and which I freely lend  
To do these poor queens service!

Und Emilia fährt fort, V. 200—205:

If you grant not  
My sister her petition, in that force,  
With that celerity and nature, which  
She makes it in, from henceforth I'll not dare  
To ask you anything, nor be so hardy  
Ever to take a husband.

Da ist sein Widerstand besiegt. Wir sehen ausserdem, dass Theseus für die Bitten der Frauen zugänglich ist, ein Zug, den wir noch an verschiedenen anderen Stellen unseres Dramas wiederfinden werden. Auch sonst müssen wir eingestehen, dass die Änderungen, die die Verfasser an dieser Stelle vorgenommen haben, für den Wert unseres Stückes vorteilhaft waren. Theseus sowohl wie Hippolyta und Emilia werden unserem Interesse näher gebracht als im Epos, und das war der Zweck, den die Verfasser hier im Auge hatten.

## Scene 2.

Sie führt uns nach Theben an den Hof von König Creon. Wir finden die „beiden edlen Vettern“, Palamon und Arcite, im Gespräch über die schlechten Sitten in Theben. Arcite macht Palamon den Vorschlag, dass sie Theben verlassen wollen, um nicht auch noch dem Laster in die Arme zu fallen. Besonders aber grämt es sie, dass ihr Oheim Creon so ungerecht gegen jedermann ist, und dass er nicht einmal den armen Königinnen gestatten will, die Leichname ihrer Gatten zu begraben. Palamon sagt von ihm V. 71:

He fears not to do harm; good dares not.

Die Unterhaltung der beiden wird gestört durch Valerius; er teilt ihnen mit, dass der König sie sprechen will. Kreon sei in grosser Wut, weil Theseus, Herzog von Athen, den Krieg erklärt habe und schon im Anmarsch begriffen sei. Sofort sind

Palamon und Arcite entschlossen, auf Kreons Seite gegen Theseus zu streiten, wenn auch der letztere an Edelmuth ihrem Oheim weit überlegen sei.

Von dieser Scene finden wir in der Vorlage keinerlei Entsprechung, vielmehr müssen wir annehmen, dass sie eigene Zuthat der Dramatiker ist. Sie ist aus dem Grunde eingefügt, um uns mit den Zuständen an Kreons Hof und in Theben bekannt zu machen. Ferner lernen wir schon an dieser Stelle die intime Freundschaft zwischen Palamon und Arcite kennen. Auch ihre Treue gegen ihren Oheim Kreon tritt hervor: Zwar sind sie ihm keineswegs zugethan, doch jetzt, wo ihm Gefahr droht, wollen sie auf seiner Seite stehen, weil es ihre Ehre ihnen verbietet, dem Kriege fern zu bleiben, und weil es Verrat wäre, gegen Kreon zu kämpfen.

### Scene 3

spielt sich wieder vor den Thoren Athens ab. Wie wir von der ersten Scene her wissen, hat sich Theseus auf die Bitten der drei Königinnen hin unverzüglich nach Theben begeben. Pirithous hat seitdem noch mancherlei Anordnungen in Athen getroffen und will jetzt ebenfalls Theseus in den Krieg folgen. Hippolyta und Emilia haben ihn bis vor die Thore der Stadt hinausbegleitet. Mit den herzlichsten Segenswünschen nimmt Pirithous dort Abschied von den beiden Frauen und macht sich dann auf den Weg nach Theben.

Auch in dieser Scene hören wir von der innigen Freundschaft zwischen Theseus und Pirithous. Als sich Pirithous entfernt hat, erfahren wir aus dem Gespräch der beiden Frauen, dass Theseus und Pirithous schon seit ihrer Jugend Freud und Leid mit einander geteilt haben. Im Laufe der Unterhaltung kommt Emilia auf ihre verstorbene Jugendfreundin Flavina zu sprechen. Sie erinnert sich genau, wie sie stets das that, was die Freundin vorschlug, und dass Flavina für sie stets die massgebende gewesen ist. Ja, sie hält es sogar für unmöglich, dass sie je einen Mann so innig lieben könnte, wie sie Flavina geliebt hat, und daraus wagt sie die kühne Folgerung zu ziehen, dass zwischen zwei Frauen ein Liebesband stets enger und herzlicher sei als zwischen zwei Personen verschiedenen Geschlechts.

Vergebens suchen wir auch bei dieser Scene nach einer entsprechenden Stelle in der Vorlage. Die Verfasser unseres Dramas hatten aber dennoch ihren guten Grund zu der Einschaltung. Es tritt wieder die zwischen Theseus und Pirithous bestehende Freundschaft hervor, während in der „*Knights Tale*“ erst viel später der Name Pirithous und das enge Freundschaftsbündnis zwischen ihm und Theseus erwähnt wird. Besonders glücklich ist die Zuthat, wo uns Emilia von ihrer Freundin Flavia erzählt, denn Emilias Ausspruch V. 78—80

This rehearsal

[Comes in with this importment,] has this end,  
That the true love' tween maid and maid may be  
More than in sex dividual

lässt uns erkennen, dass ihr junges Herz bisher frei von jeder Männerliebe geblieben ist. Ganz anders denkt Hippolyta über die Liebe, sie liebt Theseus wirklich, und daher ist denn auch ihr Urtheil ein anderes als das ihrer jüngeren Schwester. — Ferner gewinnen wir einen Einblick in den Charakter des Pirithous. Er rühmt sich nicht seiner Heldenthaten, sondern ist bescheiden. Wie er sich von Hippolyta und Emilia verabschiedet sagt er V. 6—8:

Though I know

His ocean needs not my poor drops, yet they  
Must yield there tribute there.

#### Scene 4.

Der Schauplatz der Scene ist das Schlachtfeld bei Theben. Die Schlacht ist entschieden, überall ziehen sich die Schaaren Kreons zurück. Wir finden den siegreichen Theseus umringt von den drei Königinnen, die ihm danken für den Beistand, den er ihnen gewährt hat. Mit dem Versprechen, dass er sie wieder in ihre früheren Rechte einsetzen werde, entlässt er sie, damit sie die Leichname ihrer Gatten suchen. Da bringt man auf einer Tragbahre zwei schwer verwundete Krieger. Theseus, der ihren Mut schon während der Schlacht beobachtet hatte, erkundigt sich nach ihren Namen und erfährt vom Herold, dass sie Prinzen seien und Palamon und Arcite heissen. Um sie am Leben zu erhalten, befiehlt er, dass alle Ärzte ihre Kunst an den beiden

erproben sollen, weil ihm ihr Leben weit lieber sei, als die stolze Stadt Theben. Nachdem er noch Alles geordnet hat, eilt er dem Heere voraus nach Athen.

In dieser Scene schliesst sich das Drama eng an seine Vorlage an, und doch sind mancherlei Änderungen vorgenommen, die zum grössten Teil den Zweck haben, Theseus unserm Interesse näher zu bringen.

Chaucer erzählt uns, wie es Theseus gelang, durch Sturm die Stadt zu erobern und wie er dann den Königinnen die Leichname ihrer Gatten zurückgab. Die Nacht verbrachte er noch auf dem Schlachtfelde und überliess es seinem Heere zur Plünderung. Vgl. V. 147—150:

To ransake in the tas of bodyes dede,  
Hem for to strepe of harneys and of wede,  
The pilours diden businesse and cure,  
After the bataille and disconfiture.

Und hierbei ereignete es sich, dass man unter einem Haufen Verwundeter und Toter Palamon und Arcite fand. — Ganz anders im Drama. Nichts wird hier von einer Plünderung erwähnt, denn der edle Theseus durfte dies nicht zugeben. Auch zeigt er sich Palamon und Arcite gegenüber in der „*Knights Tale*“ lange nicht so mild wie in T. T. N. K. Zwar werden die beiden auch im Epos nach dem Zelt des Theseus gebracht, aber von der sorgsamten Pflege, die ihnen der Herzog im Drama gewährt, finden wir im Epos nichts. Ohne weiteres befiehlt Theseus in der Vorlage, die beiden Verwundeten als Gefangene nach Athen zu schaffen, wo sie durch kein Lösegeld losgekauft werden können.

### Scene 5

führt uns noch einmal die drei Königinnen vor Augen. Wir sehen, wie sie ihre toten Gatten unter Trauergesang und Wehklagen zu Grabe geleiten.

Mit dieser Scene schliesst der erste Akt des Dramas. Dieser soll für gewöhnlich die Exposition geben, und wir müssen eingestehen, dass der erste Akt von T. T. N. K. nur sehr wenig diesem allgemein giltigen Gesetz entspricht. Wir erfahren aus Akt I nur, auf welche Art und Weise die beiden Helden, Palamon und Arcite nach Athen kommen; ferner werden wir unter-

richtet von den Zuständen in Theben, was aber für die weitere Entwicklung der Handlung von keinem Werte ist. Ein Vorzug des ersten Aktes von T. T. N. K. liegt aber darin, dass wir vollkommen mit den Hauptcharakteren vertraut gemacht sind. Betrachten wir noch die von den Verfassern vorgenommenen Änderungen, so müssen wir sagen, dass diese im Allgemeinen Lob verdienen. Neben den aus den Gesetzen des Dramas sich ergebenden äusseren Änderungen, beziehen sich die Hauptunterschiede zwischen Drama und Epos auf die verschiedene Auffassung und Zeichnung der Charaktere. Plastischer als im Epos treten uns im Drama die Gestalten des Theseus, der Hippolyta und Emilia entgegen. Ferner führen uns die Verfasser schon im ersten Akt die Haupthelden, Palamon und Arcite vor Augen.

## Akt II.

### Scene 1.

Mit dem ersten Teil dieser Scene setzt die Nebenhandlung ein, die, wie schon erwähnt, mit der Haupthandlung nur sehr lose zusammenhängt und eigenes Werk der Verfasser ist.

In einem Garten zu Athen, nahe dem Gefängnis, wo Palamon und Arcite eingekerkert sind, unterhält sich der Kerkermeister mit dem Freier seiner Tochter. Man kommt überein, nach Schluss der Hoffestlichkeiten den Termin der Hochzeit näher zu bestimmen. Da erscheint sie selbst, von der eben die Rede gewesen ist. Sofort wendet sich das Gespräch auf die edlen Vettern, die seit kurzem im Gefängnis untergebracht sind. Die Tochter ist des Lobes der beiden voll; wir erfahren von ihr, dass sie geduldig und in guter Stimmung ihre Gefangenschaft ertragen; nur selten entringt sich ihrer Brust ein Seufzer. Plötzlich bemerkt sie Palamon und Arcite an den Fenstern des Gefängnisses und ist von ihrem Anblick so entzückt, dass sie in die Worte ausbricht: (V. 51):

It is a holiday to look on them!

In dem zweiten Teil dieser Scene sehen wir Palamon und Arcite in ihrem Gefängnis. Ihr Gespräch bestätigt das, was die Tochter des Kerkermeisters eben von ihnen gesagt hat. Sie sind

nicht verzagt, obwohl sie beide wissen, dass es ihnen wohl nie mehr beschieden sein wird, die süsse Heimat mit all ihren Reizen je wieder zu sehen. Alles das vermag sie nicht zu erschüttern; aber dass sie auch nie die Freuden eines eigenen Herdes geniessen dürfen, dass sie auf Vaterglück verzichten müssen, das ist es, was Arcite schmerzt. Und doch giebt es für ihn einen Trost: die Gesellschaft Palamons. Vgl. V. 114—115:

Whilst Palamon is with me, let me persish

If I think this our prison!

Arcite sieht in dem Gefängnis ein Heiligtum, das sie vor Verführung schützt. Wie leicht, so meint er, könnte, wenn sie in Freiheit wären, ein Weib sie trennen und aus den innig verbundenen Freunden die grimmigsten Feinde machen. Palamon ist durch die Worte Arcites so überzeugt, dass auch er froh darüber ist, hier im Gefängnis ein reines, unbeflecktes Leben führen zu können, anstatt in Theben dem Laster und den Versuchungen zu erliegen. Niemals, so glaubt er, könne sich ihre Freundschaft lösen. Kaum hat er die Worte (V. 165—166)

Is there record of any two that lov'd

Better than we do, Arcite?

ausgesprochen, als plötzlich seine Sinne umstrickt werden durch die anmutige Gestalt der Emilia, die in Gesellschaft ihrer Zofe im Garten Blumen pflückt. So sehr ist er von ihrer Schönheit geblendet, dass er sie anfangs für eine Göttin hält und er wird sofort von glühender Liebe zu ihr ergriffen. Aber auch Arcite hat sie gesehen und in ihm gleichfalls tobt jetzt rasende Leidenschaft. Jetzt erst fühlt er seine Fesseln. Als nun Palamon erfährt, dass auch Arcite von heisser Liebe zu der schönen Unbekannten erfasst ist, da entbrennt der Streit zwischen den beiden, die noch kurz vorher so eng befreundet waren. Palamon glaubt mehr Anspruch auf die Geliebte zu haben, weil er sie zuerst gesehen hat. Arcite aber erklärt, er wolle Emilia nicht anbeten wie eine Himmelskönigin, sondern lieben, wie man ein Weib liebt. Da flammt der Zorn in Palamon auf und in höchster Erregung antwortet er v. 216—221:

If thou lovest her,

Or entertain'st a hope to blast my wishes,

Thou art a traitor, Arcite, and a fellow

False as thy title to her : friendship, blood,  
And all the ties between us I disclaim,  
If thou once think upon her !

Unbeirrt aber fährt Arcite fort V. 221—24 :

Yes, I love her;

And if the lives of all my name lay on it,  
I must do so; I love her with my soul.  
If that will lose ye, farewell, Palamon!

In diesem heftigen Konflikt zeigt sich dennoch ein gewisser Edelmuth: Palamon erkennt gern an, dass Arcite der Geliebten würdig ist, aber doch will er ihm das Recht, sie zu lieben, nicht einräumen. Der Streit der beiden wird unterbrochen durch den Kerkermeister, der Arcite den Wunsch des Herzogs, er möge zu ihm kommen, mittheilt. Arcite leistet sofort der Aufforderung Folge und wird vom Kerkermeister fortgeführt. — Bald darauf erscheint der Kerkermeister wieder, um Palamon auf Befehl des Theseus nach einem anderen Gefängnis zu bringen. Zugleich bringt er ihm die Kunde, dass Arcite freigelassen worden ist unter der Bedingung, nie wieder nach Athen zu kommen. Über beide Nachrichten ist Palamon bestürzt: er glaubt, Arcite werde nun in der Heimat ein grosses Heer sammeln und dann in offener Feldschlacht um Emiliens Besitz kämpfen; am meisten aber schmettert ihn der Gedanke nieder, dass er von dem neuen Gefängnis aus nicht mehr Gelegenheit haben wird, die Angebetete zu sehen. —

Vergleichen wir diese hochdramatische Scene mit der Vorlage, so müssen wir zugestehen, dass das Drama das Epos übertrifft.

Von dem meisterhaft durchgeführten Kontraste, wo aus der herzlichen Zuneigung der beiden durch den Anblick der Emilia plötzlich die Flammen des Neides und der Eifersucht aufodern, finden wir in der „Knights Tale“ so gut wie nichts. Zwar entbrennt auch dort der Streit zwischen ihnen und zwar aus denselben Motiven, aber dieser ist lange nicht so wirkungsvoll wie im Drama.

Wir erfahren in der Vorlage nichts von der intimen Freundschaft zwischen Palamon und Arcite; im Drama ist es gerade diese, die sie ihre Ketten vergessen lässt, sodass sie frohen Muths

die Gefangenschaft ertragen. Ganz anders in der „*Knights Tale*“. Dort heisst es V. 172—174:

And in a tour, in angwish and in wo,  
Dwellen this Palamoun and eek Arcite,  
For evermore, ther may no gold hem quyte.

Es ist das ein Gegensatz, der sehr charakteristisch ist für die epischen und die dramatischen Vetter.

Im weiteren Verlauf der Scene schliessen sich die Verfasser unseres Stückes wieder enger an die Vorlage an. Die Freilassung des Arcite unter der Bedingung, bei Todesstrafe nie mehr einen Fuss in 'Theseus' Land zu setzen, finden wir auch in der Vorlage. Hier zum ersten Male wird in der „*Knights Tale*“ Pirithous und sein Freundschaftsbündnis zu Theseus, das wir schon im Drama aus Scene 1 des ersten Actes kennen, erwähnt. Pirithous ist es denn auch, der im Original sowohl wie im Drama bei Theseus die Freiheit des Arcite erwirkt; eine kleine Abweichung besteht darin, dass in der „*Knights Tale*“ erzählt wird, wie Pirithous mit Arcite sich kennen lernen, wovon wir im Drama nichts erfahren. Dagegen finden wir in der Vorlage nichts davon erwähnt, dass Palamon nach einem anderen Gefängnis gebracht wird.

Die Verfasser haben diese Zuthat deshalb eingeschaltet, um den seelischen Schmerz Palamons, der von seinem neuen Kerker aus Emilia nicht mehr sehen kann, besser zu motivieren.

Mit dieser Scene ist die Exposition gegeben: Palamon und Arcite lieben beide Emilia, keiner will sie freiwillig dem andern überlassen.

## Scene 2.

Arcite ist dem Befehl des Herzogs, aus dem Lande zu gehen, nicht nachgekommen. Wir finden ihn in der grössten Verzweiflung in der Umgegend von Athen. Jetzt, wo er die goldene Freiheit wieder hat, fühlt er sich namenlos unglücklich darüber, dass er Emilia nicht mehr sehen wird. Wie glücklich schätzt er jetzt Palamon! Ihm ist es vergönnt, in der Nähe der Geliebten zu weilen, und er zweifelt keineswegs daran, dass er auch mit ihr sprechen und sie schliesslich gewinnen wird. Aber

dieses Vorrecht will er Palamon nicht zugestehen: er ist entschlossen zu bleiben, und wenn es das Leben kosten sollte. In einer Verkleidung will er sich Emilia zu nähern versuchen, da für ihn das Leben keinen Reiz mehr hat, wenn er ihr nicht nahe sein kann. — Aus diesen trüben Gedanken erwacht er durch den Eintritt von vier Landleuten. Arcite erfährt von ihnen, dass sie an den ländlichen Spielen teilnehmen wollen, bei denen jedenfalls auch Theseus anwesend sein würde. Sofort ist Arcite entschlossen. Bei diesem Feste glaubt er, die beste Gelegenheit zu haben, Emilia zu sehen. Er will sich als Landmann verkleiden und gleichfalls an den Spielen teilnehmen.

In der Vorlage finden wir nichts von den Landleuten und den Spielen. Die Verfasser wollten offenbar durch diese Zuthat ein Mittel gewinnen, um die Begegnung zwischen Arcite und Emilia, die später auch wirklich stattfindet, zu ermöglichen; und sicherlich war dieses Mittel ein geschicktes, denn nun kann sich ohne jeden Zwang die Handlung weiter abspielen. — Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen Vorlage und Drama findet sich auch darin, dass Arcite in der „*Knights Tale*“ keineswegs in Athen bleiben will. Er ist zwar auch bei Chaucer sehr verzweifelt über den Verlust der Geliebten und giebt seinem Schmerze Ausdruck v. 415—416:

Sin that I may nat seen yow, Emelye

I nam but deed; ther nis no remedye.

Aber er macht garnicht den Versuch, sich ihr wieder zu nähern. — Im Drama dagegen bot sich zu dieser Annäherung in den Landfesten, die Theseus und der ganze Hof besuchte, eine sehr einfache, von den Verfassern geschickt ersonnene Gelegenheit. Daher kommt es denn auch, dass wir Arcite später wirklich wieder in Theben, seiner Heimat finden, während er in T. T. N. K. Athen niemals verlässt.

### Scene 3.

Sie gehört gänzlich der Nebenhandlung an. Der Schauplatz ist das Gefängnis.

Die Tochter des Kerkermeisters lobt die unvergleichliche Schönheit Palamons. Wir erfahren, dass ihre Liebe, die wir schon von Scene 1 her kennen, noch viel stürmischer und leiden-

schaftlicher geworden ist. Zwar weiss sie sehr wohl, dass sie, die niederen Standes ist, nie sein Weib werden kann, und sie ist andererseits zu stolz, um nur seine Geliebte zu werden. Trotzdem liebt sie ihn und beschliesst, ihn aus dem Gefängnis zu befreien, koste es, was es wolle.

Für die Handlung ist diese Scene nur insofern von Wichtigkeit, als sich durch sie Palamons Flucht aus dem Gefängnis vorbereitet. Dies ist eins von den wenigen Momenten, die die Nebenhandlung mit der Haupthandlung verknüpft. In der Vorlage geschieht die Flucht mit Hilfe eines Freundes.

#### Scene 4.

Arcite hat seinen Plan ausgeführt. Als einfacher Bauer verkleidet hat er bei den Spielen den ersten Preis errungen und nimmt nun als Sieger die Lobreden des Theseus und der Emilia entgegen. Von Theseus nach seiner Geburt und Heimat befragt, antwortet er, dass er ein Edelmann sei aus diesem Lande. In allen Künsten, besonders aber in der Reitkunst, sei er bewandert, am liebsten aber wäre er doch Soldat geworden. Auch Hippolyta hält ihn für einen vollkommenen Ritter und giebt ihrer Bewunderung Ausdruck in den Worten v. 17—19:

I admire him :

I have not seen so young a man so noble  
(If he say true) of his sort.

Der Emilia dagegen fällt besonders sein stattlicher Wuchs und seine Schönheit auf, sodass sie ausruft v. 20—21 :

His mother was a wondrous handsome woman !

His face methinks goes that way.

Im weiteren Verlauf der Scene richtet Theseus an Arcite die Frage, warum er nach Athen gekommen sei. Arcite giebt ihm zur Antwort, er wolle in der Stadt Ruhm erwerben und wüsste keinen Edleren, als Theseus, an dessen Hofe er sein Ziel erreichen könne. So nimmt ihn Theseus in seine Dienste und stellt ihn Pirithous zur Verfügung. Dieser weiss keine edlere Herrin für den Junker als Emilia, und Arcite, hochofrenet, dass es ihm nun endlich gelungen ist, in der Nähe der Geliebten zu weilen, willigt freudig ein. Schon morgen kann er sich als Ritter seiner

schönen Herrin zeigen, denn zum Maienfeste will man einen gemeinsamen Spazierritt unternehmen.

Ganz anders ist diese Scene im Epos behandelt. Bei Chaucer ist Arcite wirklich nach Theben zurückgekehrt und lebt dort in stiller Zurückgezogenheit seinem Schmerze, dass er die Geliebte nicht sehen kann. Erst als nach zwei Jahren Mercur ihm im Traume erscheint und ihm sagt v. 533—34:

T'Athénës shaltou wende;

Ther is thee shapen of thy wo an ende,

da entschliesst er sich, unverzüglich nach Athen sich aufzumachen. Als armer Handwerker verkleidet zieht er in Gesellschaft eines Knappen, den er in sein Geheimnis eingeweiht hat, nach Athen an Theseus' Hof und bittet dort unter dem Namen „Philostratus“ um Dienste. Von einem Kammerherrn, der im Hause Emilias wohnt, wird er auch angenommen, allerdings, um die niedrigsten Dienste, wie Wasser tragen und Holz spalten, zu verrichten. In dieser Stellung bringt er zwei Jahre zu, bis er zum Pagen der Emilia befördert wird, und als solcher zeichnet er sich so aus, dass ihn Theseus zu seinem Kammerjunker ernennt.

Die Verfasser unseres Dramas haben diesen Stoff aus dem Grunde so abgeändert, weil sie die Ritterthaten des Arcite möglichst hervorheben wollten, wenn es auch sonderbar erscheint, dass Arcite sie selbst erzählt. Die klägliche Rolle, die Arcite im Hause des Kammerherrn, mit dem jedenfalls Pirithous gemeint ist, zwei Jahre lang spielt, war für das Drama nicht zu verwenden; aus diesem Grunde sind die Landfeste eingeschaltet, bei denen Arcite den ersten Preis erringt und mit seinen Heldenthaten den Frauen imponiert, sodass Emilia stolz darauf ist, einen solchen Knappen zu besitzen.

## Scene 5

enthält wieder wie schon Scene 3 einen Monolog der Kerkermeisterstochter. Wir erfahren von ihr, dass sie ihren Plan, Palamon in Freiheit zu setzen, ausgeführt hat. Sie ist betrübt darüber, dass er sie als Dank dafür nicht einmal geküsst und dass er sich überhaupt nur schwer aus Furcht für sie und ihren Vater zur Flucht entschlossen habe. Als Unterschlupf hat sie

ihm ein Wäldchen angewiesen, wo er sich solange aufhalten soll, bis sie ihn mittelst Feilen von seinen Fesseln befreit habe.

In der Vorlage wird die Flucht Palamons nach Verlauf von sieben Jahren durch die Hilfe eines Freundes bewirkt. Palamon ist auf dem Wege nach Theben. Er will dort ein Heer aufbieten, um, wenn es sein muss, die Geliebte mit Gewalt zu erobern. Unterwegs rastet er in einem Wäldchen, wo er denn später mit Arcite zusammentrifft.

### Akt III.

#### Scene 1.

Der Schauplatz dieser Scene ist ein Wald in der Nähe von Athen; dort soll das schon im vorigen Akte erwähnte Maifest stattfinden.

Arcite ist von der Kavalkade etwas abgekommen und denkt nun, in dem einsamen Walde seiner Phantasie freien Lauf lassend, an die Geliebte. Er segnet den Zufall, der ihn an die Seite Emilias geführt hat und schätzt sich glücklich, dass sie ihm als Zeichen ihrer Gunst zwei edle Rosse zum Geschenk gemacht hat. Aber in seinem Glücke überkommt ihn auch die Erinnerung an den, an dessen Namen sich die schönsten Zeiten seiner Kindheit knüpfen, an Palamon. Er bedauert seinen unglücklichen Vetter, der im Kerker schmachtet, und glaubt, er sei weit fort von der Geliebten in Theben. Während er so seinen Träumereien nachgeht, tritt plötzlich aus einem nahen Gebüsch Palamon heraus, der immer noch mit seinen Fesseln beladen ist. Er hat die letzten Worte Arcites gehört, und sofort bricht der alte Groll gegen den, der ihm sein Liebesglück rauben will, mit erneuter Heftigkeit hervor. Er nennt Arcite einen „thief in love“ einen „traitor kinsman“ und würde ihn auf der Stelle erschlagen, wenn er seiner Fesseln ledig wäre. Arcite aber zeigt sich versöhnlicher, das Unglück seines Veters hat in ihm das Mitleid wachgerufen, und er antwortet auf die Schmähungen Palamons nur „Dear cousin Palamon“. Arcite ist aber auch gern bereit, mit

den Waffen Rechenschaft für sein Handeln zu geben, sodass Palamon eingestehen muss, dass Arcite stets ein edler Ritter war, aber er fährt sogleich fort (v. 66 – 67):

Their valiant temper

Men lose, when they incline to treachery.

Schliesslich macht Arcite Palamon den Vorschlag, dass sie in regelrechtem Zweikampfe um die Geliebte streiten wollen. Arcite erklärt sich sogar bereit, Palamon vorher noch mit Lebensmitteln und mit einer Rüstung zu versehen; auch die Fesseln will er ihm durchfeilen. Palamon ist tief gerührt durch die hochherzige Gesinnung seines Vettters; er erkennt an, dass eine so edle That nur eines Arcite würdig sei. Schon kommt die Jagd näher, Hörnerklänge mahnen Arcite, Abschied von Palamon zu nehmen, da er bei dem bevorstehenden Bankett ein Amt zu versehen hat. So trennen sich die beiden versöhnt, da keiner dem andern seine Hochachtung versagen kann.

Diese Scene ist eine der schönsten und dramatischsten im ganzen Stücke. Von dem äusserst wirksamen psychologischen Kampfe zwischen Freundschaft und Liebe finden wir in der Vorlage nichts. In der „*Knights Tale*“ hatte Arcite, nachdem er von Theben zurückgekehrt war, bei einem Kammerherrn des Theseus Dienste genommen. Theseus erkannte aber bald seine guten Eigenschaften und ernannte ihn zu seinem Kammerjunker. Als solcher macht er eines Morgens in der Frühe einen Spazierritt und hierbei trifft er Palamon, der auf dem Wege nach Theben ist.

Im Drama sowohl wie in der „*Knights Tale*“ will Palamon Arcite auf der Stelle töten; Arcite zeigt sich in der Vorlage aber nicht versöhnlich. Er redet ihn nicht an mit „*dear cousin*“ sondern nennt ihn einen „*verray fool*“, der nicht wisse, dass es in Liebessachen keine bestimmten Gesetze gebe. Auch zieht er, gereizt durch die Beschimpfungen, mit denen Palamon ihn überhäuft, unverzüglich das Schwert und würde den Gegner auf der Stelle niederstechen, wenn Palamon nicht durch die vielen Entbehrungen entkräftet und an der Gegenwehr durch die Fesseln gehindert wäre. Im weiteren Verlaufe sind die Verfasser der Vorlage treu geblieben. Auch in der „*Knights Tale*“ verspricht Arcite Waffen und Rüstungen zu besorgen, um im ehrlichen

Zweikampf um den Besitz der Geliebten zu streiten. Auch will Arcite Palamon vorher mit Essen und Trinken versorgen; wir erfahren aber bei Chaucer nicht, ob er sein Versprechen gehalten hat.

Wir sehen, dass die Verfasser unseres Dramas ihre Vorlage gerade in dieser Scene mit grossem Geschick zu verwerten verstanden haben. Während im Epos beide Vetter im tödtlichsten Hasse gegen einander entbrannt sind, zeigt sich im Drama trotz ihrer Feindschaft auch ihre edle Gesinnung. Palamon erkennt gern die Tüchtigkeit des Arcite an, dieser wieder hat Mitleid mit seinem unglücklichen Vetter, der sich seiner Fesseln wegen nicht wehren kann. Dann aber siegt bei beiden wieder die Leidenschaft; schnell hintereinander spenden sie sich Anerkennung und schleudern einander die schlimmsten Anklagen entgegen. Keiner will freiwillig dem anderen die Geliebte überlassen, jeder hält sich ihrer würdig. Nur der Schluss ist in der Vorlage sowohl wie im Drama derselbe: aus dem Gottesurteil wollen sie ersehen, wer von beiden das grössere Recht auf den Besitz Emiliens habe.

### Scene 2.

Die Tochter des Kerkermeisters irrt planlos im Walde umher. Sie hat Palamon, den sie von seinen Fesseln befreien wollte, nicht gefunden und befürchtet, dass ein wildes Tier ihn zerfleischt habe, zumal da er keine Waffen bei sich hat. Sie hat schon seit zwei Tagen nichts genossen und diese Nacht hat sie schlaflos im Walde verbracht, sodass sie völlig erschöpft ist. Der Tod ist ihr lieber als das Leben; sie fürchtet, ihre Sinne zu verlieren, wenn sie den Geliebten nicht findet, und sie weiss auch nicht, wo sie ihn suchen soll, da er den verabredeten Ort verfehlt hat. Schon beginnt es zu dämmern und voller Verzweiflung wandelt sie ihren einsamen Weg, gleichgiltig, ob ein wildes Tier sie auffresse oder ob sie Hungers sterben müsse.

### Scene 3

versetzt uns wieder nach der Stelle im Walde, wo sich Palamon versteckt hält. Arcite hat sein Versprechen gehalten; er hat

dem Vetter Nahrung und Wein gebracht, und Palamon, der infolge der vielen Strapazen und Entbehrungen sehr geschwächt ist, lässt sich die Speisen trefflich munden. Wieder bricht bei beiden die alte Freundschaft durch; sie vergessen in diesem Augenblicke, dass sie Todfeinde sind, und dass sie nur gekommen sind, um mit den Waffen um den Besitz der Geliebten zu kämpfen. Ihre Unterhaltung ist ähnlich wie in Akt I. Es scheint, als ob überhaupt garnichts zwischen ihnen vorgefallen wäre. Sie stossen mit einander an und erinnern sich in ihrer fröhlichen Stimmung an all die tollen Streiche, die sie in ihrer Jugend zusammen ausgeführt haben und an die hübschen jungen Mädchen, die in ihrem Leben schon eine Rolle gespielt haben. Da plötzlich wird in Palamon die Erinnerung an Emilia wach und damit der schlummernde Hass gegen Arcite. Sofort ist von neuem der Streit zwischen den beiden entbrannt. Palamon nennt seinen Vetter jetzt einen „base cousin“ und Arcite erwidert (v. 44):

You are a beast now.

Jetzt erst erinnern sie sich, dass sie um den Besitz der Geliebten streiten wollen, und Arcite geht fort, um Schwerter und Rüstungen zu holen.

In der Vorlage giebt er zu dieser Scene, die wie die erste dieses Actes überaus wirkungsvoll ist, keine Entsprechung. Chaucer erzählt nichts davon, dass Arcite dem Palamon wirklich Speise und Trank bringt. Für unser Drama war dieses Moment aber gerade von Bedeutung, weil sich darin Arcites' Edelmut im vorteilhaftesten Lichte zeigt. Ebenso wendet sich unser Interesse auch Palamon zu; beide sind im wahren Sinne des Wortes „two noble kinsmen“ die nur die Liebe zu einem schönen Weibe entzweit hat. Keiner kann dem andern die Hochachtung versagen, keiner kann den andern der Emilia für unwürdig erklären, bei beiden ist trotz der grimmen Feindschaft ein Fünkchen Liebe geblieben und dieses führt die beiden wieder zeitweise zusammen, bis dann die Eifersucht die Oberhand gewinnt und sie in die ärgsten Schmähworte ausbrechen lässt. Diesen Konflikt zwischen Freundschaft und Hass, der in der Eifersucht wurzelt, schildert uns diese Scene aufs trefflichste.

Es folgen jetzt in der Bearbeitung zwei Scenen, die für

den Aufbau der Handlung von untergeordneter Bedeutung sind. Beide sind von Shakespeare entlehnt. \*)

Haben wir bisher feststellen können, dass die Verfasser unseres Dramas das Original zum Vorteil des Stückes verfeinert haben, so ist dies bei diesen beiden Szenen nicht der Fall.

#### Scene 4.

Wir treffen die Tochter des Kerkermeisters im Walde. Noch immer hat sie den Geliebten nicht gefunden und aus diesem Grunde und infolge der überstandenen Entbehrungen ist sie wahnsinnig geworden. In ihrem Wahne singt sie anstössige Lieder. Das erinnert an Ophelia im Hamlet IV, 4. Die Motivierung ist aber bei Shakespeare ganz anders, als in T. T. N. K. — Im Hamlet ist die Wahnsinnszene von hervorragender psychologischer Wirkung; in unserem Drama dagegen stossen uns die ungenügend motivierten anstössigen Lieder der Kerkermeisters-tochter ab.

#### Scene 5

führt uns vier Bauern als Morristänzer verkleidet und vier Landmädchen vor. Sie haben erfahren, dass der Herzog mit seinem Gefolge gelegentlich der Jagd die Stelle passieren muss, wo sie sich aufgestellt haben und wollen nun vor ihm einen Tanz auf-führen. An ihrer Spitze befindet sich ein alberner Dorfschulmeister, Gerrold, der uns auf den ersten Blick an Holofernes aus Shakespeare's „Love's Labour's Lost“ erinnert. Wie Holofernes, so bringt auch Gerrold den ungebildeten Bauern gegenüber fortwährend und meistens an unrechter Stelle seine lateinische Ge-lahrtheit an. Auf diese Weise versteht er sich Achtung vor den Landleuten zu verschaffen, die in ihm, „dem gebildeten Manne“, ihren Meister sehen. Daher darf er es auch wagen, sie mit

---

\*) Anm.: Auf diese und die folgenden Reminiscenzen aus Skakespeare hat schon Ward aufmerksam gemacht in A History of English Dramatic Literature, London 1899, vol II. p. 241.

Vgl. auch Koepfel, Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletscher's, Münchener Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie, Heft XI, pag. 128.

kräftigen Schimpfworten wegen ihrer Ungeschicklichkeit zu tadeln, ohne dass sie darüber verletzt sind. So sehen wir ihn, wie er mit den Landleuten den Tanz einstudiert und sie ermahnt, wüßsch anständig zu tanzen. Da stellt sich heraus, dass ein Mädchen fehlt, und schon giebt es Gerrold auf, den Tanz vorzuführen, als plötzlich die wahnsinnige Tochter des Kerkermeisters erscheint und die Rolle des fehlenden Mädchens übernimmt. — Hörnerklänge verkünden alsbald das Nahen des Herzogs, und gleich darauf erscheint Theseus, gefolgt von Pirithous, Hippolyta und Emilia. Gerrold bittet Theseus, das Spiel mit anzusehen, wozu sich der Herzog gern bereit erklärt. Nachdem dann Gerrold ein Zeichen gegeben hat, beginnt der Tanz, über den Theseus so erfreut ist, dass er den Landleuten ein reiches Geldgeschenk macht.

### Scene 6.

Der Schauplatz dieser Scene ist derselbe wie in Scene 3, nämlich der Wald, in dem Palamon sich versteckt hält. Arcite hat die versprochenen Waffen und Rüstungen gebracht. Wieder scheint es, als ob die beiden Vettern ihren Grimm vergessen haben. Arcite begrüsst Palamon mit „good morrow, noble kinsman“ und Palamon dankt Arcite für die viele Mühe, die er ihm schon gemacht hat; er nennt ihn einen „beneficial foe“ und wünscht, er könnte Arcite mit Umarmung danken anstatt mit Schwertstreichen. Arcite ist erfreut über die Worte Palamons; er meint, es zieme ihnen beiden nicht, einander zu höhnen, wie es Schulknaben thun. Wenn sie mit blanken Schwertern sich gegenüber stünden, dann wollen sie, wie es ihnen als Prinzen königlichen Geblüts zukomme, im edlen Kampfe um Emilia streiten. Arcite ist sogar so edelmütig, dass er sich bereit erklärt, mit dem Zweikampf noch einige Tage zu warten, falls sich Palamon noch nicht ganz erholt habe; er wolle denn jeden Tag ihn mit Speise und Trank versehen. Seine Gefühle gegen Palamon werden in dieser Stunde, vielleicht der letzten, in der er seinen Vetter lebend vor sich sieht, so herzliche, dass er tief ergriffen von der alten Freundschaft zu seinem Blutsverwandten, mit dem er Freud

und Leid, den Kerker und alles seit seiner ersten Jugend geteilt hat, die Worte ausruft (V. 39—40):

Your person I am friends with,  
And I could wish I had not said I lov'd her.

Palamon bittet Arcite, sich seine Waffen auszusuchen, doch Arcite will Palamon den Vortritt überlassen.

Nachdem die Wahl getroffen ist, schnallen sie sich gegenseitig die Rüstungen an. Noch einmal reichen sie sich die Hand und während Palamon ausruft (V. 93):

My cause and honour guard me!

und Arcite (V. 94):

And me, my love!

beginnen sie den Kampf. Da ertönen plötzlich Hörner im Walde. Arcite erklärt, dass Theseus mit seinem Gefolge eine Jagd abhalte; er fordert deshalb Palamon auf, von dem Kampfe abzustehen, da sie, falls der Herzog sie findet, verloren seien. Doch Palamon ist mit diesem Vorschlage nicht einverstanden; er glaubt, Arcite wolle aus Feigheit den Kampf nicht weiter fortsetzen. So beginnen sie von neuem, als Theseus mit seinem Gefolge, in dem sich auch Hippolyta, Emilia und Pirithous befindet, vor ihren Augen erscheint. Erzürnt darüber, dass die beiden, die er nicht erkennt, gewagt haben, gegen seinen ausdrücklichen Befehl sich in einen Zweikampf einzulassen, verurteilt er sie unverzüglich zum Tode. Jetzt offenbart Palamon dem Theseus, dass er sein aus dem Gefängnis entfloherer Gefangener sei; sein Gegner sei Arcite, der, obwohl aus dem Lande verbannt, in Athen geblieben sei, um sich um Emiliens Gunst zu bewerben. Die Ursache ihres Zwistes sei ihre gemeinsame Liebe zu Emilia, und er bitte Theseus, den Kampf zu Ende führen zu dürfen.

Arcite sagt, dass er aus Liebe zu Emilia nicht aus Athen gewichen sei, und er fordert den Herzog auf, Emilia zu fragen, ob er in ihren Augen für einen Verräter gelte. Sollte sie diese Frage mit „ja“ beantworten, dann will er sich gern für schuldig und eines ehrenvollen Begräbnisses für unwürdig erklären. Palamon macht schliesslich den Vorschlag, dass sie alle beide sterben sollen, damit keiner vor dem andern einen Vorzug habe. — Theseus ist damit einverstanden. — Er erklärt, dass sich Arcite, dem er in so edelmütiger Weise die Freiheit geschenkt habe,

weit mehr gegen ihn vergangen habe, als Palamon; beide aber sollen für ihr Vergehen die Todesstrafe erleiden. (V. 186:)

For, ere the sun set, both shall sleep for ever.

Doch jetzt verwenden sich die Frauen für die beiden Vetter. Sie knien vor Theseus nieder und beschwören ihn, bei Allem, was ihm heilig ist — bei seiner makellosen Ehre, bei seiner Liebe zu Hippolyta, bei seiner Treue — das Leben der beiden zu schonen. Selbst Pirithous, auf den Palamon und Arcite einen sehr vorteilhaften Eindruck gemacht haben, tritt für sie ein. Er bittet Theseus bei ihrer langjährigen Bruderschaft, bei all den gemeinsam überstandenen Gefahren, mit diesen beiden edlen Männern Mitleid zu haben. Theseus antwortet auf alle diese Bitten, dass er nicht wisse, auf welche Art und Weise er sie begnadigen solle. Emilia macht den Vorschlag, er möge sie am Leben lassen und verbannen. Doch hiermit erklärt sich Theseus nicht einverstanden; er weiss genau, dass die beiden immer, wo sie auch wären, sich befänden würden, und so will er denn bei seinem Entschlusse bleiben und sie, noch ehe die Sonne untergeht, dem Tode weihen.

Schon scheint alles Bitten und Flehen vergeblich, als Emilia noch einmal versucht, Theseus' Herz zu rühren. Sie erinnert ihn an sein Versprechen, dass er ihr nie etwas abschlagen wolle, und von diesem Versprechen mache sie jetzt Gebrauch und bitte um das Leben der beiden. Auf die Frage, wie das geschehen könne, antwortet sie, Palamon und Arcite müssten den heiligen Schwur ablegen, niemals wieder mit einander zu kämpfen, nie mehr das Land zu betreten und sie auf immer zu vergessen. — Palamon aber zeigt sich keineswegs geneigt, auf diese Bedingungen einzugehen. Er sagt (v. 258—259):

I'll be cut a-pieces

Before I take this oath!

Auch Arcite ist nicht einverstanden mit Emilias Vorschlag: wenn er Emilia auch nicht besitzen könne, so will er sich doch den Ruhm und die Ehre bewahren, für sie zu streiten und für sie zu sterben.

Diese edle Gesinnung vermag endlich Theseus zu rühren. Er fragt Emilia, ob sie den einen zum Ehegemahl nehmen würde, wenn der andere tot wäre, und fordert sie auf, zu wählen.

Doch Emilia kann und mag die Wahl nicht treffen; sie hält beide für zu edel, als dass einer von ihnen ihretwegen das Leben verlieren solle. Nun befiehlt Theseus, dass Palamon und Arcite in ihre Heimat zurückkehren und nach einem Monat in Begleitung von drei tapferen Rittern dieselbe Stelle wieder aufsuchen sollten. Hier solle der regelrechte Zweikampf vor sich gehen, und der Sieger solle dann Emilia besitzen, während der andere unverzüglich sein Leben verlieren müsse. Mit diesem Vorschlag erklären sich Palamon und Arcite einverstanden; im ritterlichen Kampfe wollen sie um den Besitz der Geliebten streiten, aber bis zu dieser Stunde wieder Freunde sein. — Auch Emilia ist mit dieser Bedingung zufrieden. Versöhnt werden dann Palamon und Arcite nach Theben entlassen.

Wenn wir diese Scene mit der entsprechenden Stelle in der Vorlage vergleichen, so fällt gleich am Anfang eine grosse Verschiedenheit auf.

Im Drama ist in trefflicher Weise die trotz der grimmigen Feindschaft zwischen den Rivalen doch immer von neuem hervorbrechende edle Gesinnung der beiden geschildert. Es heisst in der *Knights Tale* (v. 791):

Ther nas no good day, ne no saluing,

während sich die beiden Vettern im Drama recht herzlich begrüßen; von der gegenseitigen Achtung finden wir in der Vorlage nichts. Diese Änderung war für das Drama vorteilhaft, denn die Helden werden unserem Interesse näher gebracht. Ihr Edelmut, ihre Freundschaft, die dann infolge der hervorbrechenden Eifersucht wieder in glühenden Hass umschlägt, alles das ist im Epos kaum angedeutet; im Drama dagegen haben es die Verfasser mit grossem Geschick verstanden, den gerade an dieser Stelle wieder hervortretenden inneren Konflikt plastisch zu schildern. — Die langatmige Erzählung von Theseus' Jagd war für das Drama nicht zu verwenden, weshalb sie auch in T. T. N. K. fehlt. Auch im weiteren Verlauf dieser Scene finden wir bedeutende Abweichungen von der Vorlage, die aber alle als vorteilhaft für das Stück zu bezeichnen sind. Palamons Beichte ist zwar genau der Quelle entnommen, aber alles zeigt im Drama weit mehr Leben. Wie farblos ist in der „*Knights Tale*“ die Gestalt der Emilia! Im Drama dagegen ist sie es, die den Herzog

bewegt, das Leben Palamons und Arcites zu schonen. Sie will ferner in ihrem edlen Sinn keinen der beiden bevorzugen, als Theseus ihr die Wahl anheimstellt; davon finden wir in der Vorlage nichts. Aber das sind charakteristische Züge für Emilia, die im Epos überhaupt eine untergeordnete, mehr passive Rolle spielt. Ebenso finden wir an dieser Stelle in der Vorlage nichts von Pirithous, der in „*Knights Tale*“ ebenfalls sehr zurücktritt. Im Drama dagegen hören wir von den gemeinsam bestandenen Gefahren mit Theseus; auch er tritt für die beiden Vettern ein. Der Ausgang der Scene stimmt wieder mit der Vorlage überein. Hier wie dort macht Theseus den beiden denselben Vorschlag, den sie annehmen. Im Drama findet zwischen Palamon und Arcite bis zu Beginn des Kampfes eine Versöhnung statt, die in der Vorlage fehlt. Ein kleinerer Unterschied besteht noch darin, dass die Zeitdauer bis zum Zweikampfe im Epos fünfzig Wochen, im Drama nur einen Monat beträgt, ferner dass dort hundert, hier nur drei Ritter zur Begleitung nach Athen kommen sollen; doch sind das unwesentliche, sich aus praktischen Gründen für das Drama ergebende Verschiedenheiten.

## Akt IV.

### Scene 1

gehört wieder gänzlich der Nebenhandlung an. In einem Zimmer des Gefängnisses erblicken wir den Kerkermeister mit einem Freunde. Letzterer war bei der Jagd des Theseus zugegen und berichtet nun dem Kerkermeister, der wegen der Flucht Palamons in grosser Furcht ist, dass Palamon und Arcite auf Bitten der Frauen begnadigt worden sind und dass man der Flucht Palamons nicht weiter Erwähnung gethan habe. Ein zweiter Freund bringt dem Kerkermeister die freudige Nachricht, dass Palamon ihn von aller Schuld an seiner Flucht freigesprochen und dafür seine Tochter verantwortlich gemacht habe; aber auch ihr sei von

Theseus schon verziehen worden. Während sich die Drei weiter über die Schicksale Palamons unterhalten, erscheint der Bräutigam der Tochter und bestätigt, dass sie in Wahnsinn verfallen ist. Er habe sie, so erzählt er, wie er an einer einsamen Stelle hinter dem Schlosse angelte, ganz sinnlose Lieder singen hören und immer habe sie den Namen „Palamon“ wiederholt. Wie er dann sich ihr genähert habe, sei sie ins Wasser gesprungen, und nur mit Mühe sei es ihm gelungen, sie zu retten. Am Lande sei sie ihm dann entflohen und unter lautem Geschrei nach der Stadt geeilt. — Er hat noch nicht ganz seinen Bericht beendet, als die Tochter mit dem Bruder des Kerkermeisters auftritt. Sie kennt ihren Vater und dessen Bruder nicht mehr. Den letzteren hält sie für einen Schneider und ersucht ihn, ihr schnell das Hochzeitskleid fertig zu stellen. Dann wieder singt sie verliebte, lose Lieder. Am Schlusse der Scene glaubt sie, sie sei in einem Schiffe auf dem Meere und sie will das Schiff nach dem Walde lenken, wo Palamon sich aufhält.

## Scene 2.

Der Schauplatz dieser Scene ist ein Zimmer im Palast des Theseus. Emilia will nun doch noch die Wahl treffen und den Streit beenden, damit nicht die beiden edlen Jünglinge ihretwegen das Leben verlieren müssen, und sie den Fluch der trauernden Mütter auf sich ziehe. In der Hand trägt sie zwei Bilder, das eine von Palamon, das andere von Arcite. Ihr Blick fällt auf Arcites Bild, und sie ist von dem Anblick so entzückt, dass sie ausruft (V. 7.):

„What a sweet face has Arcite“

Gegen ihn, so sagt sie, ist Palamon nur ein Schatten. Er zeigt stets einen düsteren Blick und einen gewissen Trübsinn, als wenn er die Mutter verloren hätte; wie ganz anders ist dagegen Arcite. Sie behauptet sogar von Palamon (V. 31).

Yet these that we count errors, may become him.

Doch kaum hat sie das Wort ausgesprochen, als sie es auch schon bereut (V. 36—38):

. . . . . On my knees

I ask thy pardon, Palamon! Thou art alone,  
and only beautiful.

So weiss sie trotz alledem nicht, wenn die Schwester oder Theseus sie fragen wird, wem von beiden sie den Vorzug geben soll. — In diesen Gedanken wird sie durch den Eintritt eines Boten gestört, der ihr die Nachricht bringt, dass Palamon und Arcite mit ihren Rittlern angekommen seien. Diese Kunde wirkt auf Emilia niederschmetternd; gerade jetzt, wo sie ganz und gar unschlüssig ist, erreicht sie diese Nachricht. Sie ist verzweifelt, dass sie die Ursache eines Kampfes zwischen zwei so vortrefflichen Rittern werden soll, von denen der eine, sei der Ausgang des Zweikampfes, wie er wolle, sicher das Leben verlieren müsse. Und nicht nur Palamon oder Arcite, sondern auch die drei Ritter müssen das gleiche Los teilen. Dieser Gedanke verwirrt ihre Sinne, sodass sie Theseus gegenüber äussert (V. 68—69):

I had rather both,

So neither for my sake should fall untimely.

Es folgt nun im weiteren Verlauf dieser Scene eine lange Schilderung von der Trefflichkeit der Ritter, die Palamon und Arcite mit sich nach Athen gebracht haben. Hierin schliessen sich die Verfasser eng an die Vorlage an, nur mit dem Unterschiede, dass in der „*Knights Tale*“ die tapferen Kämpen mit Namen genannt sind. Ich glaube, dass gerade diese genaue Entlehnung aus der Quelle nicht vorteilhaft für unser Stück ist. Dagegen finden wir in der Vorlage nichts von dem inneren Kampfe der Emilia, den die Verfasser von T. T. N. K. geschickt eingeflochten haben. — Wir lernen aus Emiliens Monologe ihr gutes Herz kennen; sie ist beiden geneigt, keinen will sie zurückweisen.

### Scene 3.

In einem Zimmer des Gefängnisses finden wir den Kerkermeister und den Freier seiner Tochter im Gespräch mit einem Doktor. Wir erfahren aus seiner Erzählung, dass die Tochter nur wenig schlafe und fast garnichts esse und dass sie sinnloses Zeug schwatze, worin stets der Name „Palamon“ wiederkehre. — Gleich darauf erscheint sie selber und bestätigt das, was ihr Vater gesagt hat. Der Doktor konstatiert, dass sie in schwere Melancholie verfallen sei und zwar wegen ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Palamon. Deshalb giebt er dem Freier

den Rat, sich ihr unter dem Namen „Palamon“ zu nähern und ihr Lieder von Lenz und Liebe zu singen, wie es Palamon im Gefängnis gethan habe. Überhaupt müsse er versuchen, auf alle mögliche Art ihre Zuneigung zu gewinnen; nur so könne die Krankheit geheilt werden.

Nach ihrem Aufbau und teilweise nach ihrem Inhalt erinnert diese Scene an Akt V Sc. 1 von Shakespeares „Macbeth“.

Wie in unserem Drama der Kerkermeister, so berichtet dort die Kammerfrau zuerst dem Arzt über die Krankheitserscheinungen der Leidenden. Dann tritt sie selbst auf und wird von dem Arzt beobachtet. — Auch hier sind wie in T. T. N. K. einzelne Bemerkungen des Arztes in die Reden der nachtwandelnden Lady eingestreut. Auch der Ausgang der Scene ist der gleiche: hier wie dort giebt der Arzt, nachdem die Kranke die Bühne verlassen hat, sein Urtheil und seinen Rat zur Heilung der Krankheit.

## Akt V.

### Scene 1.

Der Schauplatz zeigt uns die Altäre des Mars, der Venus und der Diana.

Palamon und Arcite, begleitet von ihren Rittern, kommen auf Geheiss des Theseus, um von den Göttern Gnade und Segen für den nahe bevorstehenden Zweikampf zu erflehen. Jetzt, wo sie sich zum letzten Male sehen, siegt wiederum die alte Herzlichkeit über die Feindschaft. Einer von beiden, gleichgiltig wer, muss sterben, und dieser Gedanke lässt sie den alten Groll vergessen. Seitdem sie Emilia gesehen, und in beiden die gleiche glühende Liebe entflammt ist, haben wir sie nie mehr so herzlich zu einander sprechen hören. Beide wissen, dass es in diesem Augenblick heisst, Abschied zu nehmen für immer und so wollen sie denn in der alten Liebe und nicht mit Bitterkeit im Herzen von einander scheiden. Arcite sagt (v. 25—27):

I am in labour

To push your name, your ancient love, our kindred,  
Out of my memory,

und Palamon entgegnet (v. 31):

Before I turn, let me embrace thee, cousin.

Nach einer letzten Umarmung nimmt dann Palamon mit seinen Rittern von Arcite Abschied.

Jetzt schickt sich Arcite an, den Gott um Beistand für den Zweikampf zu bitten. Als echter Krieger kniet er mit seinen Rittern vor Mars' Altar nieder und bittet im inbrünstigen Gebet um ein Zeichen, dass ihn der grosse Gott erhöere und ihm im Kampfe seine Hilfe zusichern wolle. Waffengeklirr und ein kurzes Donnerrollen bezeugen, dass Arcite nicht umsonst den Kriegsgott um seine Gunst angefleht hat. — In froher Zuversicht verlässt er dann mit seinen Rittern den Tempel.

Bald darauf erscheint Palamon mit seinen tapferen Gefolgsleuten; auch er will der Gottheit seine Huldigungen darbringen; aber nicht, wie Arcite, vor dem rauhen Mars neigt er sein Haupt, er kämpft vielmehr um der Liebe willen und nur die Göttin der Liebe könne ihm in einem Kampfe um Frauenliebe zum Siege verhelfen. — So kniet er mit seinen Rittern vor dem Altar der Venus nieder und bittet sie in langem Gebet um ihren Schutz. Sanfte Musik verkündet ihm, dass die Göttin sein Gebet erhört hat. In der Gewissheit, dass er als Sieger aus dem Zweikampf hervorgehen werde, verlässt er den Tempel.

Noch ist die flüsternde Sphärenmusik nicht verklungen, als Emilia, weiss gekleidet wie eine Braut, den Tempel betritt. Eine Jungfrau ihres Gefolges trägt eine silberne Hirschkuh, die mit Weihrauch angefüllt ist, und stellt sie auf den Altar der Diana. Emilia kniet nieder und fleht die Göttin an, demjenigen von den beiden Freiern den Sieg zu gewähren, der sie am wahrsten und treuesten liebe, oder wenn sie ihr diese Bitte nicht erfüllen wolle, so möge sie Diana ihr Leben als reine Jungfrau beenden lassen. Da versinkt die Hirschkuh in den Altar, und an ihrer Stelle steigt aus demselben ein Rosenstock mit einer einzigen Blüte. Schon glaubt Emilia aus diesem Zeichen ersehen zu können, dass sie in Reinheit ihr Leben im Dienste der Diana beschliessen werde, als plötzlich die Rose wieder verschwindet

und dieses Zeichen ihr die Gewissheit bringt, dass einer der beiden Bewerber sie als Gattin heimführen werde.

In der Vorlage finden wir die Erzählung von den Gebeten Palamons, Arcites und der Emilia, doch in anderer Reihenfolge. In der „*Knights Tale*“ ist es Palamon, der zuerst die Göttin Venus um Hilfe für den nahe bevorstehenden Zweikampf bittet. — Wenn wir den Inhalt des Gebets mit dem in T. T. N. K. vergleichen, so finden wir, dass die Vorlage diesmal vor dem Drama den Vorzug verdient.

Im Drama bittet Palamon die Venus um Sieg in dem Zweikampfe (v. 115—117):

Oh, then, most soft sweet goddess,  
Give me the victory of this question, which  
Is true love's merit.

Ganz anders in der „*Knights Tale*“. Hier bittet Palamon nicht um Sieg, sondern um den Besitz der Emilia (v. 1381—1385):

Ne I ne axe nat to-morwe to have victorie,  
Ne renoun in this cas, ne veyne glorie  
Of pris of armes blowen up and down,  
But I wolde have fully possessioun  
Of Emelye, and dye in thy servyse.

In der Vorlage bittet Palamon die Göttin der Liebe, falls er Emilia nicht erlangen könne, im ehrlichen Kampfe durch Arcites Waffen sterben zu dürfen. v. 1396—1398:

And if ye wol nat so, my lady swete,  
Than preye I thee, to-morwe with a spere  
That Arcita me thurgh the herte bere.

Davon finden wir im Drama nichts. Jedenfalls ist der Wunsch Palamons, zu sterben, wenn er Emilia nicht besitzen dürfe, ein für seinen Charakter sehr wesentlicher Zug, aus dem wir deutlich seine wahre und treue Liebe zu der Dame seines Herzens erkennen, und gerade das war für unser Stück sehr wohl zu verwerten.

Verfolgen wir den Gang der Scene weiter, so schliesst sich in der Vorlage jetzt Emilias Gebet an. Auch in der „*Knights Tale*“ wendet sie sich mit ihrer Bitte an Diana, doch sie bittet die Göttin um etwas Anderes als im Drama. Im Epos erfahren wir aus ihrem Gebet, dass es ihr sehnlichster

Wunsch ist, nie einem Manne anzugehören, sondern ihr Leben in Keuschheit zu beenden. Sie sagt v. 1453:

Noght wol I knowe companye of man.

Daher bittet sie denn auch die Göttin, dass Palamon und Arcite, ohne das Waffenglück zu erproben, sich freundschaftlich mit einander vertragen mögen.

Den Wunsch, Jungfrau zu bleiben, spricht sie im Drama erst dann aus, wenn die Göttin ihr nicht die Bitte, demjenigen von beiden, der es am treuesten mit ihr meine, den Sieg zu verleihen, gewähren wolle. In der „*Knights Tale*“ bittet Emilia erst im Falle, wenn sie doch einen von den beiden zum Gemahl nehmen müsse, ihr denjenigen, der in treuer Liebe zu ihr entbrannt sei, zu bescheeren. Diesen Wunsch spricht sie im Drama sofort aus. —

Eine andere Abweichung besteht darin, dass in der Vorlage Diana Emilien erscheint und ihr verkündet, dass sie einem von beiden sicher als Gattin folgen müsse, während in T. T. N. K. ihr diese Gewissheit nur durch ein Zeichen gegeben wird.

Nur unwesentlich sind die Abweichungen im Gebet des Arcite. In der „*Knights Tale*“ sowohl wie im T. T. N. K. bittet Arcite den Kriegsgott um Sieg; im Epos verkündet ihm Mars selber die Erfüllung, während er im Drama nur aus dem Waffengeklirr ersieht, dass ihn der Gott erhört hat.

Im Allgemeinen können wir sagen, dass die Abänderungen, die die Verfasser inhaltlich an dieser Scene vorgenommen haben, kein Lob verdienen; es finden sich im Epos Schönheiten, die die Verfasser von T. T. N. K. nicht zu verwerten verstanden haben, wenn auch die Sprache, besonders im Gebet Palamons, recht schwungvoll ist.

## Scene 2.

Ehe nun die Verfasser zur entgeltigen Lösung des Konflikts, d. i. zum Zweikampf übergehen, führen sie uns noch einmal sämtliche Personen der Nebenhandlung vor Augen. — Wie in Scene 3 des vorigen Aktes finden wir in einem Zimmer des Gefängnisses den Doktor mit dem Kerkermeister und dem Freier der Tochter im Gespräch. Der Freier berichtet dem Doktor, dass

er seinen Rat, sich der Tochter des Kerkermeisters gegenüber für Palamon auszugeben befolgt habe, und dass es ihm auf diese Weise gelungen sei, ihre Gunst zu erringen. Alsdann bittet der Doktor den Kerkermeister, die Tochter zwecks fernerer Beobachtung zu holen. Dies geschieht. Die Tochter hält den Freier wirklich für Palamon. Ihre Reden sind zwar immer noch verworren, aber der Doktor erkennt, dass sie schon auf dem Wege der Besserung ist und hofft, sie werde in wenigen Tagen von ihrer Krankheit geheilt sein. — Ein Bote bringt die Nachricht, dass in wenigen Minuten der Zweikampf zwischen Palamon und Arcite vor sich gehen soll, und alle Anwesenden beschliessen, diesem seltenen Schauspiel beizuwohnen.

### Scene 3.

Die Scene versetzt uns nach der Stelle im Walde, wo einst Palamon und Arcite schon gefochten haben. Hier soll der Zweikampf ausgetragen werden. Alle Vorbereitungen sind beendet und der Kampf kann beginnen. Theseus und Pirithous fordern Emilia auf, dem Kampfe beizuwohnen, da sie doch die Ursache desselben sei und der kostbare Preis für den Sieger sein solle. Allein sie will unter keinen Umständen bei diesem schrecklichen Schauspiel Augenzeuge sein. Selbst Hyppolyta vermag nicht, sie von diesem Entschlusse abzubringen. So bleibt sie denn mit einer Dienerin zurück, während die Anderen sich entfernen, um bei dem Kampfe zugegen zu sein. — Ihren eigenen Gedanken überlassen, vergleicht sie noch einmal die beiden, die jetzt um ihren Besitz Mut und Kraft erproben wollen. Sie rühmt Arcites wundervolles, schönes Antlitz und seinen Mannesmut und Palamons kriegerisches Aussehen. Arcite neigt zum Frohsinn, während in Palamons Zügen eine gewisse Schwermut ausgeprägt ist. In diesen Träumereien wird sie durch Hörnerklänge gestört, die den Beginn des Zweikampfes anzeigen. Immer mehr steigert sich ihre innere Erregung und in banger Erwartung harret sie des Ausgangs dieses Streites. -- Da hört man plötzlich den Namen „Palamon“ begleitet mit lautem Beifallsgeschrei rufen. Emilia, die annimmt, Palamon sei als Sieger aus dem Kampfe hervorgegangen, schickt ihre Dienerin fort, um nähere Kunde über das Ergebnis des Wettstreites einzuziehen.

Wieder erfahren wir aus ihren Worten, dass sie beiden zugegan ist. Da kommt die Dienerin und berichtet, dass der Streit noch nicht beendet sei, dass aber Palamon vorhin Arcite beinahe bezwungen habe. Kurz darauf hört man wieder lauten Jubel und die Worte „Arcite, victory“ rufen, und ehe noch Emilia ganz fassen kann, welche Bedeutung dieser Ruf für sie hat, da erscheint schon der glückliche Sieger in Begleitung von Theseus, Pirithous und Hyppolyta vor ihren Augen.

Arcite empfängt aus Theseus' Hand den heiss ersehnten Lohn: Emilia. In diesem für ihn so glücklichen Augenblick zeigt sich sein wahrer Edelmut wieder im schönsten Lichte. Er sagt v. 112—113:

Emily,

To buy you I have lost what's dearest to me.

Auch Theseus muss den Mut Palamons und die Tapferkeit, die er während des Kampfes gezeigt hat, rühmen.

In der Vorlage finden wir eine lange Schilderung des Kampfes, die natürlich für unser Drama unbrauchbar war. Im Drama ist Emilia nicht zugegen bei dem Kampfe, in der „Knights Tale“ aber wird uns erzählt, dass Hippolyta und Emilia gleich die vordersten Plätze der Tribüne einnahmen. Eine direkte Entsprechung dieser Scene finden wir in der Quelle nicht, und das ist natürlich, weil eben Emilia dem Kampfe zusieht und nicht, wie im Drama, ihm absichtlich fernbleibt. Da konnte sich denn selbstverständlich die Unterhaltung zwischen ihr und der Dienerin nicht entspinnen. Auch von dem wechselnden Kampfesglück des Palamon ist in der Quelle nichts erwähnt; ausserdem vermissen wir den Schluss unserer Scene in der „Knights Tale“. Im Epos ist es Theseus, der dem Kampfe ein Ende macht, Arcite für den Sieger erklärt und ihm den kostbaren Preis zuerkennt. Die ganze Situation ist eben eine andere wie im Drama.

#### Scene 4.

Palamon und seine Ritter sind gefesselt. Nur noch wenige Minuten, dann sollen sie, den Bedingungen gemäss, die Theseus einst (III, 6) den Besiegten auferlegte, sterben. Aber der Tod hat für sie nichts Schreckliches. — Beim Anblick des Kerker-

meisters erinnert sich Palamon an seine Tochter und erkundigt sich nach ihr, da sie, wie er gehört, krank sei. Der Kerkermeister erzählt ihm, dass sie wieder vollkommen genesen sei und bald Hochzeit haben würde. Palamon erinnert sich, wie sie ihm, als er noch im Gefängnis schmachtete, die Freiheit geschenkt hat: er überreicht als Lohn dafür dem Vater seine Börse; alle übrigen Ritter folgen seinem Beispiel.

Palamon legt als Erster den Kopf auf den Block, als Pirithous atemlos hereinstürzt und berichtet, dass Arcite bei einem Ritt durch Athen mit seinem Pferde gestürzt sei und nun schwer verwundet darnieder liege. Es sei keine Rettung mehr; bevor er aber sterbe, wolle er noch einmal seinen Vetter sprechen. Pirithous hat noch nicht seinen Bericht ganz beendet, als man Arcite in einem Lehnssessel hereingetragen bringt; ihm folgen Theseus, Hippolyta und Emilia. Wie er so den sterbenden Vetter vor sich sieht, da dringt bei Palamon die alte Liebe wieder durch. Mit einem letzten Kusse nimmt Arcite von Emilia Abschied und übergibt sie Palamon mit den Worten v. 90—92:

Take Emilia,

And with her all the world's joy. Reach thy hand;  
Farewell!

So scheiden die beiden edlen Vettern, die solange die Eifersucht entzweit, im letzten Augenblick aufs innigste versöhnt; sie haben beide bewiesen, dass sie den Namen „The two noble Kinsmen“ verdienen.

Theseus erinnert daran, wie die Götter allen beiden gerecht geworden seien. Arcite hat Mars um den Sieg gebeten, und er ist ihm gewährt worden; Palamon hat sich mit seiner Bitte an die Göttin der Liebe gewendet, und Venus hat ihren Jünger erhört, insofern Palamon doch zu guterletzt Emilia erlangt. — So schliesst unser Drama mit einer Lobrede des Theseus auf die Gerechtigkeit der Götter.

Von dieser Scene finden wir in der Vorlage nur sehr wenig. Es wird in der „*Knights Tale*“ nichts davon erzählt, dass Palamon durch die plötzliche Botschaft des Pirithous dem Beile des Henkers entrissen wird. Überhaupt wird die bevorstehende Hinrichtung gar nicht erwähnt.

In T. T. N. K. finden wir ferner den rührenden Abschied

von Palamon, als Arcite im Sterben liegt, die im letzten Augenblick mit aller Gewalt hervorbrechende Liebe; für diese äusserst wirksame Stelle vermischen wir in der Vorlage jede Entsprechung. Hier ermahnt Arcite, als er durch den Sturz des Pferdes tödlich verletzt ist, Emilia, nicht Palamon zu vergessen, falls sie sich je wieder vermählen sollte, da es keinen Würdigeren gebe als ihn. In unserem Stücke dagegen übergibt Arcite mit herzlichen und liebevollen Worten Emilia seinem Vetter als Braut; in der „*Knights Tale*“ thut es Theseus. Es folgt im Epos eine breite Schilderung der Bestattung des Arcite, die für unser Drama ganz überflüssig ist und daher auch fortgelassen wurde.

Das Epos schliesst mit einem kurzen Bericht über die glänzenden Festlichkeiten bei Palamons Hochzeit, aber auch das war für unser Drama nicht zu verwerten, weil die Zuhörer noch zu sehr unter dem Eindruck von Arcites Tod stehen.

In einem zweiten Abschnitte soll das Verhältnis der Charaktere von T. T. N. K. zu denen der *Knights Tale* (K. T.) klargelegt werden.

Im Allgemeinen ist zu sagen, dass die Verfasser von T. T. N. K. versucht haben, die Charaktere ihres Stückes zu idealisieren und dass ihnen im Grossen und Ganzen dies geglückt ist. Das gilt besonders von unseren beiden Helden

### **Palamon und Arcite.**

Während wir in der Vorlage mit den „beiden edlen Vettern“ erst auf dem Schlachfelde von Theben bekannt gemacht werden, sehen wir sie im Drama schon lange vorher in traulichem Gespräch. Aus ihrer Unterhaltung in I, 2 erfahren wir, dass sie frei sind von den Lastern ihrer Zeit und dass sie die schlechten Sitten an Kreons Hofe verabscheuen. Daher beschliessen sie, Theben zu verlassen. Diesen Beschluss lassen sie aber auf der

Stelle fallen, als Valerius ihnen das Nahen von Theseus' Streitkräften meldet. Jetzt wollen sie auf jeden Fall für Kreon kämpfen, nicht, weil sie ihm zugethan wären, sondern weil es ihnen ihre Ehre so gebietet. Die Verfasser haben diese Scene eingeschaltet, um uns die rührende Freundschaft der beiden zu schildern, deren in der „*Knights Tale*“ garnicht weiter Erwähnung gethan wird. So ist später (II, 1) der Konflikt, wo sie in gleicher Leidenschaft für Emilia erglühen, weit wirkungsvoller als in der K. T. Im Drama tritt, trotzdem die beiden infolge der auflodernden Eifersucht sich die ärgsten Schimpfworte entgegenschleudern, auch wieder ihre gegenseitige Hochachtung hervor. Keiner kann den andern des Besitzes der Emilia für unwert erklären, keiner aber will auch freiwillig auf den kostbaren Schatz verzichten.

Im Drama wird ausdrücklich von der Kerkermeisterstochter erzählt, dass Palamon und Arcite geduldig und frohen Muts ihre Gefangenschaft ertragen. Ganz anders in der Vorlage. Dort wird uns berichtet, dass sie verzagt sind und sich in Klagen über ihre Gefangenschaft ergehen. —

So lernen wir im Drama ihren männlichen Mut kennen, der sich nicht von dem Unglück, der Gefangenschaft, überwältigen lässt.

In der „*Knights Tale*“ verlässt Arcite, nachdem ihn Theseus verbannt hat, Athen und lebt in Theben in stiller Zurückgezogenheit seinem Schmerze über den Verlust der Geliebten. Erst als ihm Mercur im Traume erscheint und ihm sagt, wo er sein verlorenes Liebesglück wiedererlangen könne, entschliesst er sich, nach Athen zu gehen. Auch diese Erzählung haben die Verfasser unseres Dramas umgestaltet und zwar wieder aus demselben Grunde, nämlich, um Arcite unserem Interesse näher zu bringen. In T. T. N. K. verlässt er niemals Athen, sondern ist entschlossen, auf jeden Fall in der Nähe der Geliebten zu weilen, um sich ihr wieder nähern zu können. Da trifft er die Bauern, die vor Theseus und seinem Gefolge ein ländliches Spiel aufführen wollen und beschliesst ebenfalls an dem Spiele teilzunehmen. Bei dieser Gelegenheit gelingt es ihm, den ersten Preis davon zu tragen, sodass ihn Theseus in seine Dienste nimmt und ihn Pirithous zur Verfügung stellt.

Im Epos kommt er als armer Handwerker an Theseus' Hof und verrichtet die niedrigsten Dienste, bis er sich von Stufe zu Stufe zum Kammerjunker emporarbeitet. — Im Drama dagegen erregt er durch seine ritterlichen Thaten das Wohlgefallen des Theseus, der froh darüber ist, einen solchen tüchtigen Jüngling in sein Gefolge aufzunehmen.

Nicht so sehr ins Auge fallend sind die Verschiedenheiten in der Zeichnung Palamons. Bei Chaucer sowohl wie in T. T. N. K. bleibt er im Gefängnis zurück und hält sich für unglücklich im Vergleich zu Arcite, der, wie er glaubt, in Theben ein grosses Heer sammeln und die Geliebte mit Gewalt erobern wird.

Arcite hat im Drama bei der Begegnung im Walde Mitleid mit seinem unglücklichen Vetter und sucht mit freundlichen und liebevollen Worten Palamon zu besänftigen. Im Epos dagegen erscheint er als der ungestüme, unbesonnene Mann, der sofort sein Schwert zieht und Palamon niederstechen würde, wenn er nicht durch seine Fesseln wehrlos wäre. Im Drama lernen wir die hochherzige Gesinnung Arcites gegen seinen Vetter daraus kennen, dass er ihn, seinen Todfeind, mit Speise und Trank versieht. Er verspricht zwar auch im Epos dasselbe zu thun; es wird aber in der K. T. nichts davon erwähnt, dass er sein Versprechen gehalten hat. Kurz bevor der Zweikampf vor sich geht, findet in Drama zwischen beiden eine herzliche Begrüssung statt, während die Vettern im Epos sofort zu den Waffen greifen und auf einander losschlagen.

Wir sehen, wie die Verfasser fortwährend bemüht sind, ihre Helden, besonders Arcite, in möglichst vorteilhaftem Lichte erscheinen zu lassen; aus diesem Grunde strichen sie verschiedene Charakterzüge und setzten neue hinzu. Palamon hält sich sowohl in der K. T. wie in T. T. N. K. des Betrugers an Theseus für schuldig und ist bereit, dafür in den Tod zu gehen. Hier wie dort klagt er auch Arcite an, weil er Theseus' Befehl, aus dem Lande zu gehen, nicht Folge geleistet hat.

Bei Chaucer lässt Arcite alle diese Anklagen seines Veters über sich ergehen, ohne auch nur den Versuch einer Verteidigung zu machen. Im Drama dagegen rechtfertigt er seine Pflichtverletzung mit seiner unwiderstehlichen Liebe zu Emilia, für die er den Tod nicht scheut. Er ist auch bereit, auf der Stelle zu

sterben, wenn sie ihn für einen Verräter halten sollte. Als Emilia Theseus den Vorschlag macht, er solle Palamon und Arcite den Schwur abnehmen, dass sie niemals sein Land wieder betreten und sie auf ewig vergessen sollen, da protestieren beide dagegen. Lieber wollen sie den Tod für ihr Handeln erleiden, als ihr Leben lang auf Emilia verzichten. So lernen wir im Drama ihren Heldenmut kennen, der vor nichts zurückscheut. Von ihrem unbeugsamen, eisernen Trotze, den sie im Drama Theseus gegenüber zeigen, finden wir in der K. T. nicht die Spur; hier bitten sie sogar um Gnade, nachdem sie vorher den Eid abgelegt haben, dass sie Theseus nie mehr befehlen wollen.

Eine wenig zweckmässige Änderung ist es, wenn die Verfasser in V, 1 Palamons Wunsch zu sterben, wenn er Emilia nicht besitzen dürfe, aus dem Gebete gestrichen haben. Aus dieser Bitte ergibt sich seine Liebe zu Emilia, deren Besitz ihm wertvoller ist, als das eigene Leben. — Wie der Zweikampf beendet ist, da dringt bei Arcite in seinem Glücke die Erinnerung an seinen unglücklichen Vetter durch, der nun sein Leben verlieren muss; und von treuer Liebe zu ihm erfüllt, gesteht er Emilia seine innige Zuneigung zu Palamon. Daher überlässt er sie, als er später infolge des Sturzes hoffnungslos darnieder liegt, gern Palamon, da er weiss, dass es weiter keinen giebt, der ihrer würdig ist. In der Vorlage erzählt uns Chaucer nur, dass Arcite Emilia darum bittet, an Palamon zu denken, wenn sie je einen Ehegatten nehmen sollte.

### Theseus

erscheint uns im Epos wie im Drama als der gewaltige, unerschrockene Heerführer. In der Charakterschilderung finden sich aber zwischen dem Theseus des Epos und dem des Dramas bemerkenswerte Verschiedenheiten. Bei Chaucer erscheint uns Theseus gleich am Anfang, als die drei Königinnen ihm ihr Unglück klagen, als der mildherzige Herrscher, der sofort entschlossen ist, den Unglücklichen zu helfen. Es heisst in der „*Knights Tale*“ v. 99—103:

And in his armes he hem alle up hente,  
And hem conforteth in ful good entente;  
And swoor his ooth, as he was trewe knight,  
He wolde doon so ferforthly his might  
Up-on the tyraunt Creon hem to wreke. . . . .

Nicht so in T. T. N. K. Dort erklärt sich Theseus erst bereit, gegen Kreon in den Krieg zu ziehen, nachdem Hyppolyta und Emilia sich für die Königinnen verwendet haben. Diese Änderung ist aus dem Grunde von den Verfassern vorgenommen worden, weil sie uns zugleich mit Hippolyta und Emilia bekannt machen und uns zeigen wollen, welchen Einfluss die Bitten dieser beiden Frauen auf Theseus auszuüben vermögen. Diesen Einfluss finden wir auch später bestätigt, als die beiden Frauen für Palamon und Arcite eintreten.

Nachdem Theseus die Schaaren Kreons in die Flucht geschlagen hat, überlässt er in der K. T. das Schlachtfeld seinem Heere zur Plünderung und befiehlt, die Stadt Theben in Brand zu stecken. Die Verfasser unseres Dramas haben diese Grausamkeit vermeiden wollen und deshalb die Erzählung von der Plünderung und dem Brande der Stadt gestrichen. Dagegen haben sie seinem Charakter einen neuen und zwar sehr edlen Zug hinzugefügt: aus I, 4 erfahren wir, dass Theseus die schwer verwundeten Prinzen, deren Tapferkeit er während der Schlacht beobachtet hat, in sein Zelt tragen und ihnen dort eine sorgsame Pflege angedeihen lässt. Ganz anders in der Vorlage. Dort wird erzählt, dass Theseus die beiden trotz ihrer schweren Wunden als Gefangene unverzüglich nach Athen schaffen lässt und sie gegen kein Lösegeld herausgeben will.

Als Theseus die beiden Vettern im Walde während des Zweikampfes überrascht, verurteilt er sie im Epos wie im Drama zum Tode. Theseus erscheint uns aber in der Vorlage an dieser Stelle als ein Feigling, denn es klingt wie Furcht, wenn er, sofort auf die Bitten Hippolytas und Emilens eingehend, zu Palamon und Arcite sagt V. 963—967:

And ye shul bothe anon un-to me swere,  
That never-mo ye shul my contree dere,  
Ne make werre up-on me night ne day,

But been my freendes in al that ye may;  
I yow foryeve this trespas every del.

Im Drama aber zeigt er sich nicht gleich gewillt, den Bitten der Frauen nachzugeben. Der Emilia gelingt es zwar durch ihr Flehen, seinen Zorn zu besänftigen, aber erst Palamons und Arcites Weigerung vermögen ihn zur Gnade zu bewegen.

Wir sehen, dass Theseus im Drama den beiden, obwohl sie seine Feinde sind, seine Sympathie nicht versagen kann, nicht weil er, wie es in der K. T. (V. 956–960) heisst, gleich ihnen in der Jugend die Freuden und Leiden der Liebe kennen gelernt hat, sondern weil ihm der furchtlose Todesmut der Vettern Achtung abnötigt.

### Pirithous

spielt im Drama eine weit hervorragendere Rolle als im Epos. Als sich Theseus entschlossen hat, in den Kampf gegen Kreon zu ziehen, vertraut er Pirithous die Braut an. Dieser ist es auch, der während Theseus' Abwesenheit alle Regierungsgeschäfte in Athen zu erledigen hat. Wie er sich nicht nur bei Theseus, sondern auch bei Hippolyta und Emilia Vertrauen erworben hat, zeigt sich darin, dass ihn die Frauen beim Abschied bis vor die Thore der Stadt begleiten. — Als er fort gegangen ist, erfahren wir aus dem Gespräch der beiden, dass Theseus und Pirithous seit ihrer frühesten Jugend die innigsten Freunde gewesen sind und mancherlei Gefahren mit einander geteilt haben.

Im Epos wird zwar auch das Freundschaftsbündnis zwischen den beiden an späterer Stelle angedeutet, aber von dem grossen Vertrauen, das Theseus auf Pirithous setzt, finden wir in der „Knightes Tale“ nichts erwähnt.

Eine freie und glückliche Zuthat der Verfasser ist es auch, wenn sich Pirithous, der von den Schicksalen der beiden Vettern tief bewegt ist, mit beredten Worten für ihr Leben verwendet. Er beschwört Theseus bei ihrer innigen Freundschaft an den Prinzen Gnade zu üben und so zeigt er sich uns als der edel denkende Mann, der stets bereit ist, Unglücklichen zu helfen.

## Emilia und Hippolyta.

Kann man schon von Pirithous sagen, dass er im Epos im Gegensatz zum Drama eine sehr untergeordnete Rolle spielt, so gilt dies noch mehr von den Frauen. Hippolyta tritt zwar weder in der K. T. noch in T. T. N. K. bedeutend hervor, Emilia aber nimmt in T. T. N. K. neben den Helden unseres Dramas unstreitig die erste Stelle ein. Sie erscheint uns als die ideale Vertreterin ihres Geschlechts, der sich notwendig unser Interesse zuwenden muss.

In I, 1 sind es die Frauen, die Theseus bewegen, mit den unglücklichen Königinnen Mitleid zu haben. Hippolyta bittet den Herzog, die Hochzeitsfeierlichkeiten zu verschieben und erst den Königinnen Hilfe zu bringen, und Emilia erklärt ihm, sie würde ihn nie mehr um etwas bitten, wenn er den Wunsch der Schwester nicht erfülle. — So lernen wir das Mitleid der beiden Frauen den Unglücklichen ihres Geschlechts gegenüber kennen; daraus aber, dass Theseus ihren Bitten nachgiebt, ersehen wir, wie gross der Einfluss ist, den sie auf den Herzog ausüben, wovon wir in der Vorlage nichts erfahren. Wie aus dem Gespräch der beiden Frauen in I, 3 hervorgeht, hat Emilia noch nie Liebe einem Manne gegenüber empfunden, ein Zug, der um so wirkungsvoller ist, als sich bald darauf ihr junges Herz der Liebe öffnet. — In der K. T. wie in T. T. N. K. bitten die Frauen, als Theseus den beiden Vettern den Tod zuerkennt, um ihr Leben. Aber nicht nur, wie im Epos, mit Thränen, sondern mit Worten, die für ihre Klugheit zeugen, sucht Emilia den Herzog von seinem Entschlusse abzubringen. — Erst bittet sie Theseus, die beiden zu verbannen, und als das nichts nützt, greift sie zu dem letzten Mittel und erinnert den Herzog daran, dass er ihr versprochen habe, ihr nie eine Bitte abzuschlagen. — Als ihr nun Theseus die Wahl anheim stellt zwischen den beiden, vermag sie nicht die Entscheidung zu treffen, denn beide sind treffliche Ritter und beiden ist sie zugethan, keinen aber will sie bevorzugen. Deshalb bittet sie Diana, in dem bevorstehenden Kampfe demjenigen den Sieg zu gewähren, der es am redlichsten mit ihr meine. Falls aber die Göttin ihr diese Bitte nicht erfüllen wolle, werde sie ihr Leben in Keuschheit beenden. Bei

Chaucer dagegen bittet Emilia die Göttin, dass Palamon und Arcite sich in Frieden trennen möchten, da sie am liebsten keinen von beiden möchte.

Ihrem mitleidigen Herzen entspricht es, wenn sie im Drama dem Kampfe nicht zusieht, sondern sich ihm absichtlich fern hält; in der K. T. dagegen ist sie mit lebhaftem Interesse bei dem Zweikampfe gegenwärtig.

Es ist befremdlich, dass Emilia an dem Ausgang des Kampfes wie an dem Tode des Arcite sowohl im Drama wie im Epos nicht den Anteil nimmt, den man von ihr erwarten sollte. — Emilia zeigt sich eben hier im Gegensatz zu Hippolyta als das unreife Mädchen, das die tragischen Geschehnisse der beiden Vettern nur mit Klagen zu begleiten weiss.

Deshalb aber verdient sie doch nicht den Vorwurf des Freiherrn von Friesen, \*) der Emilia ein „widerwärtiges Frauenzimmer“ nennt.

---

\*) Jahrbuch der deutschen Shakesp. Ges. Bd. I, pag. 177.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

## Lebenslauf.

Am 2. November 1879 wurde ich, Gustav Alfred Bruno Leuschner als Sohn evangelischer Eltern zu Guben geboren. Meine Schulbildung erhielt ich auf dem Realgymnasium daselbst, das ich Ostern 1899 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Ich bezog sodann auf ein Semester die Universität Genf und liess mich im Oktober desselben Jahres bei der philosophischen Fakultät der Universität Halle immatrikulieren, um neuere Philologie und Geschichte zu studieren.

Am 17. Dezember 1902 bestand ich das Examen rigorosum. Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten:

Bally, Bouvier, Brode, Haym, Heuckenamp, Kirchhoff, Lindner, Mercier, Riehl, Schultze, Seitz, Suchier, Thudichum, Uphues, Vaihinger, Wagner, Wechsler, Williams, Zbinden.

Allen meinen verehrten Herren Lehrern, besonders aber Herrn Prof. Dr. Wagner, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gegeben und mich bei ihrer Abfassung stets in bereitwilligster und liebenswürdiger Weise unterstützt hat, fühle ich mich zu grossem Danke verpflichtet.

---

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Shakespeare  
MAY 7 1898

5

# Die Kindergestalten

bei den

englischen Dramatikern vor Shakespeare

und bei

Shakespeare selbst.

---

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät

der

vereinigten Friedrichs-Universität Halle - Wittenberg

vorgelegt von

Arthur Tschlaff

aus Prenzlau.



Halle a. S. 1898.

Druck von Herrcke & Lebeling in Stettin.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Meiner lieben Mutter gewidmet.

---

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung dem anregenden Aufsatze des jüngst verstorbenen Julius Thümmel, „Shakespeares Kinder gestalten“, Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. X, S. 1 ff., Weimar 1875; wieder abgedruckt in „Shakespeare-Charaktere“ von Julius Thümmel, Bd. I, S. 1—33, Halle a. S. 1887. Thümmel hat in diesem Aufsatze nach einigen einleitenden Bemerkungen\*) in kurzen Umrissen die einzelnen Kinderfiguren durchgesprochen. Da die Thümmelsche Arbeit zu einem Vortrage in der Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft bestimmt war, hatte sie keine Veranlassung, auf jede einzelne Figur ausführlich einzugehen. So ist z. B. der Page Lucius aus dem „Julius Caesar“ außerordentlich kurz, der Page in „The Taming of the Shrew“ überhaupt nicht behandelt. Im Nachfolgenden soll eine genaue Charakteristik versucht werden. Zugleich aber möchte ich die Aufgabe dahin erweitern, daß ich vorher auch die Dramen der Vorgänger Shakespeares auf das Kindermotiv hin untersuche; denn dadurch erhalten wir nach meiner Ansicht erst den richtigen Maßstab und die wissenschaftliche Grundlage für die Beurteilung Shakespeares. Ich werde die Kinder, wie sie bei den einzelnen Dichtern auftreten, der Reihe nach besprechen und charakterisieren. Daß dabei auch die Shakespeareschen Kinderfiguren trotz der Thümmelschen

---

\*) Thümmel stellt die Behauptung auf, daß die Kinderrollen in jedem Falle nur als episodisches Beiwerk aufzufassen sind. Gegen diesen Satz läßt sich doch mancherlei einwenden.

Arbeit in derselben Ausführlichkeit behandelt werden, wie die seiner dramatischen Vorläufer erscheint mir notwendig. Denn Thümmel hat, wie gesagt, nur eine unvollständige Besprechung gemacht, und wir brauchen, um ein Urteil zu fällen, den Überblick über das gesamte Material.

Der Begriff „Kind“ ist nach dem Thümmelschen Vorbilde ziemlich weit gefaßt, etwa bis zum siebzehnten Jahre, d. h. — da Mädchen nur vereinzelt vorkommen — die „boys“ sind mit einbegriffen.

Dem Kenner der Shakespeareschen Dramen sowohl wie auch dem Leser muß der Reichthum an Personen auffallen, mit dem fast jedes Stück ausgestattet ist. Vielfach ist das in so ausgedehntem Maße der Fall, daß man Mühe hat, sich durch den schwierigen Apparat hindurchzufinden. Immer wieder erscheinen neue Figuren; und doch sind sie alle verschieden gezeichnet. Das überreiche, frisch quellende Genie Shakespeares konnte zur gleichen Zeit einen Hamlet, eine Ophelia und einen Polonius schaffen, ohne deshalb die beiden Totengräber in der feinsten Charakterisierung zu vernachlässigen. Anders steht es, wie wir sehen werden, bei den Vorgängern.

Vorausgeschiden will ich noch, daß bei der Arbeit nicht alle Pagen oder boys, die in sehr großer Anzahl in den vielen Dramen auftreten, einzeln besprochen werden sollen. Der Grund dafür ist, daß bei den zwanzig oder dreißig Pagen, resp. Dienern, die sonst berücksichtigt werden müßten, Wiederholungen unvermeidlich wären. Denn es kehrt eine ganze Reihe von typischen Zügen immer wieder. So suchen sich die boys an Wiß und Spott gegenseitig zu überbieten, oder sie necken und hänseln ihre Umgebung und machen sich auch über ihre Herren lustig.\*) Im Dienste sind sie aber ihren Gebietern gegenüber eifrig und gehorsam. Die an sie gerichteten Fragen werden entweder möglichst kurz und witzig oder mit unendlichem, nichts-sagendem Wortschwall beantwortet. Billy ist weitaus am reichsten an solchen witzigen Dienern und Pagen.

---

\*) Vergl. hierzu C. C. Hense „John Billy und Shakespeare“, Jahrbuch VIII, S. 251 ff. Weimar 1873.

John Lilly.

www.libto...com

Von den in Frage kommenden acht Stücken Lillys sind fünf für meinen Zweck heranzuziehen:\*)

- |                        |                   |
|------------------------|-------------------|
| 1) Campaspe,           | 1584 gedruckt.**) |
| 2) Sapho***) and Phao, | 1584 "            |
| 3) Endimion,           | 1591 "            |
| 4) Gallathea,          | 1592 "            |
| 5) Mydas,              | 1592 "            |

In „Campaspe“ haben wir zunächst den Bagen Alexanders des Großen. Er ist ein vorlauter kleiner Bursch, der seines Herrn Auftrag mit seinen eigenen Zusätzen spielt. Als er den Maler Apelles auffordern soll, das bestellte Bild der Campaspe zum Könige zu bringen, fügt er seiner Bestellung die Worte bei: „The king thinketh that now you have painted it, you play with it“ (Akt IV, Sz. 5). Ja, der kleine Majeweiß erlaubt sich sogar ein Urtheil über Campaspes Schönheit. „I have knowen many fairer faces“ sagt er zu Apelles. Dieser antwortet ihm aber gebührend: „And I many better boyes.“ — Seinem Herrn gegenüber ist er aber diensteifrig, gehorsam und bescheiden.

Ferner begegnen uns in „Campaspe“ die Söhne des Bürgers Sylvius: Perim, Milo, Trico. Sylvius bringt seine drei Söhne zu Diogenes, um sie von ihm unterrichten zu lassen. Sie haben bisher keine geistige Ausbildung erhalten; der Vater, ein einfacher und etwas einfältiger Bürger, hat sie vielmehr in allerlei Künsten unterrichten lassen, Perim ist Tänzer, Milo Gaufler und Trico Sänger. Der Vater ist offenbar sehr stolz auf die Fähigkeiten seiner Söhne, und die Jungen selbst sind nicht minder von ihrem Werte überzeugt. Sie sind eigenstnig, eingebildet und unverschämt. So sagt z. B. Milo von Diogenes, als dieser in seiner rauhen und bissigen Weise ein hämishes Urtheil über ihre Künste gefällt hat: „This dogge will

\*) Bemerkt ist von mir die Ausgabe von F. W. Fairholt „The Dramatic Works of John Lilly“. London 1858.

\*\*) Die Angabe der Druckjahre erfolgt nach A. W. Ward „A History of English Dramatic Literature“. London 1875.

\*\*\*) Die Namen sind in der Form geschrieben, wie die Ausgabe sie bietet.

bite me, I will not be with him“ (Akt IV, Sz. 1). Der schwache Vater thut dem auch seinen hoffnungsvollen Sprößlingen den Willen und verläßt mit ihnen den scharfen Lehrmeister, der den Duben zu unbequem ist.

Aus „Sapho and Phao“ gehören die beiden Pagen Eryticus und Molus hierher. Sie ergehen sich mit unverkennbarem Behagen in breiten, halb philosophierenden, halb neckischen Reden und Wortspielen. Entweder verhöhnern sie den schwerfälligen, ungeschickten Cyclophen Calyphon, oder sie sticheln einer auf den anderen. Dabei suchen sie sich gegenseitig an Witz und Spott zu übertrumpfen. Sie zählen zu der großen Schar der mit gutem Mutterwitz und leichter Fassungs-gabe ausgestatteten Burfchen, die sich gern über ihre Umgebung und alles Mögliche sonst lustig machen, die aber im Grunde ihren Herren mit Eifer und Treue dienen.

Ganz ähnliche Naturen sind die Pagen Dares, Samias und Epiton aus „Endimion“. Alle drei sind frische, flinke Burfchen, die allerlei Narrenspoffen im Kopfe haben, welche sie bei der ersten besten Gelegenheit an den Mann zu bringen suchen. Ihre Reden sind überrasch an Witzereien und Scherz oder Neckerei und Stichelei. So machen sie z. B. die Verliebtheit ihrer Herren zur Zielscheibe ihres Spottes, oder sie schwätzen mit dem alten Prahlhans Sir Tophas, der ihnen oft Gelegenheit bietet, ihrer Laune die Bügel schießen zu lassen. Epiton versucht seinen Herrn von seiner Liebe zur Zauberin Dipsas abzubringen, da diese Neigung seiner unwürdig sei. Diese bessere Regung hält aber nicht lange bei ihm an; denn sobald die lieben Spießgesellen wieder da sind, sitzt ihm auch der Schelm schon wieder im Nacken, und er erzählt als wichtigste und interessante Neuigkeit von der lächerlichen Liebe seines Herrn. Nun macht sich das saubere Kleeblatt weiblich über den alten Sünder lustig. — Diese drei Pagen sind lediglich als komische Figuren in das Stück eingefügt, zur Haupthandlung haben sie gar keine Beziehung.

Ebenfalls rein episodisch sind in „Gallathea“ der Alchemist und sein boy Peter. Der letztere beklagt sich über sein eintöniges, schweres Leben: „What a life doe I lead with my master, nothing but blowing of bellows, beating of spirits, and scraping of croslets? (Akt II, Sz. 3). Obwohl er unzufrieden ist, renommirt

er andererseits doch mit der hohen Kunst seines Meisters. So spielt er sich dem unerfahrenen Raffe gegenüber mit stolzer Überlegenheit als tiefen Kenner der weisen Goldmacherkunst auf. Er steigert Raffes Neugier in geschickter Weise und weiß ihn schließlich so zu begeistern, daß er dem Alchemisten folgt, um sich belehren zu lassen. Das hat der kluge Schlingel nur gewollt. Denn nun benützt er die treffliche Gelegenheit, wo er unbeobachtet ist, um sich schleunigst aus dem Staube zu machen. Er ist also ein verschmitzter, berechnender Bursche. — Durch seinen Herrn erfahren wir Näheres über Peters früheres Leben. Der Alchemist sagt von ihm: „My boy was the veriest thiefe, the arrantest lyer, and the vilest swearer in the world, otherwise the best boy in the world; hee hath stolne my apparell, all my money, and forgot nothing but to bid me farewell“ (Akt III, Sz. 3). Nach diesen Worten bleibt nicht viel Gutes an dem armen Peter; aber wir dürfen hier nicht alles für bare Münze nehmen; denn sicherlich trägt der Alchemist in seinem Horn über das plötzliche Davonlaufen des Burschen sehr stark auf. Freilich ist der Junge ohne Zweifel leichtfertig. Nicht genug, daß er Raffe wider dessen Willen zu dem Alchemisten gebracht hat, verhöhnt er ihn auch noch wegen seines neuen Dienstes, als er ihn später wiedertrifft. „No doubt you had a warme service of my master the alcumist?“ (Akt V, Sz. 1), fragt er spottend. Obwohl er selbst noch keine neue Stellung gefunden hat, verliert er den Mut nicht, im Gegenteil, er zeigt die übermütigste Laune. So hat er seine helle Freude daran, Raffe und seinen Bruder Robin zu necken und zu ängstigen. Er ist ein lockerer Vogel, der überall und nirgends seine Heimat hat.

Aus „Mydas“ endlich haben wir Dello zu berücksichtigen. Dello ist seinem Herrn Motto, dem Barbier des Mydas, treu ergeben. Wo er ihm helfen kann, thut er es gern. Dabei verrät er Geschick und Findigkeit. Der Barbier ist von Petulus um Mydas' goldenen Bart geprellt worden und möchte ihn um jeden Preis wieder zurück haben. Nun belauscht Dello zufällig ein Gespräch Petulus' mit seinen Spießgesellen, aus dem hervorgeht, daß Petulus arg durch Zahnschmerzen geplagt wird. Darauf baut der pffiffige boy sofort seinen Plan: „I am glad I have heard the ways, to be quittance for over-

hearing us. We will take the vantage, they shall finde us quicke barbers. *Die tel Motto, my master, and then we will have Quid pro quo, a tooth for a beard*“ (Akt III, Sz. 2). Motto bekommt auch wirklich den Bart wieder, indem er, von Dello eifrig unterstützt, dem jammernden Petulus nicht eher seine Hilfe zusagt, als bis dieser den Bart herausgegeben hat. — In den oben citierten Worten zeigt sich bereits ein gewisses Standesbewußtsein Dello's; noch mehr tritt dies später hervor, wenn er seinem Meister auf die Aufforderung, den Racheplan geheim zu halten, antwortet: „O, sir, you know I am a barber, and cannot tittle tattle, I am one of those whose tongues are sweld with silence“ (a. a. D.). — An Wig gebricht es dem Burfchen auch nicht, wenigstens bleibt er den Pagen keine Antwort schuldig.

Er begegnet uns noch ein zweites Mal in dem Stücke. Als Barbier des Königs weiß Motto natürlich, daß Mydas Fels-ohren hat. Da er über dieses Geheimnis nicht sprechen darf, aber sonst ein sehr geschwätziger Mann ist, wollen die beiden Spaßvögel Licio und Petulus sich den Scherz machen, dem Barbier irgendwie das Geheimnis zu entlocken. Da warnt Dello seinen Meister vor den schlauen und listigen Dienern: „Master, take heed, you will blab all anon, these wags are craftie“ (Akt V, Sz. 2). Seine Warnung ist umsonst, Motto verrät sich doch und muß als Strafe den goldenen Bart wieder herausgeben.

### Thomas Kyd.

The Spanish Tragedy, \*) circa 1588 gespielt.

Hieraus ist der Page des Lorenzo heranzuziehen. Lorenzo, der Anstifter alles Schlimmen und Bösen in der Tragödie, hat einen Pagen, der ihm unbedingt ergeben ist. Selbst da, wo er seines Herrn Schurkerei und Falschheit erkannt hat, bleibt er dem Befehle seines Gebieters gehorjam. Bei der Erledigung der ihm erteilten Aufträge ist er rasch und flink; ohne eigene Zusätze oder sonstige erläuternde Bemerkungen (wie bei Lillys Pagen) richtet er die Bot-

\*) Demüßt habe ich den Text bei Haglitt: „A Select Collection of Old English Plays“. London 1874.

schaft aus. Aber er ist sehr neugierig. Lorenzo hat ihm verboten, das Kästchen zu öffnen, welches angeblich Pedringanos Pardon enthält; aber es läßt ihm keine Ruhe, er öffnet das Kästchen. „ . . . by my credit“, sagt er, „here's nothing, but the bare empty box: were it not sin against secrecy, I would say it were a piece of gentleman-like knavery. I must go to Pedringano, and tell him his pardon is in this box; nay, I would have sworn it, had I not seen the contrary“ (S. 83). Sein Verstand sagt ihm also hier das Rechte, aber sein Herz bleibt stumm, keine Spur von Bedauern oder Mitleid mit dem getäuschten Pedringano regt sich in ihm. Der Gedanke kommt ihm nicht; denn er fährt in seinem Selbstgespräche fort: „I cannot chuse but smile, to think how the villain will flout the gallows, scorn the audience, and descant on the hangman; and all presuming of his pardon from hence. Will't not be an odd jest for me to stand and grace every jest he makes, pointing my finger at this box, as who should say, mock on, here's thy warrant?“ (a. a. D.) In diesen Worten liegt eine häßliche Gemütsroheit, die bei einem so jungen Menschen doppelt unangenehm berührt. — Einen Augenblick freilich scheint es, als sollte doch eine milde Regung in seinem Herzen Platz greifen; denn er fährt fort: „Is't not a scurvy jest, that a man should jest himself to death? Alas! poor Pedringano, I am in a sort sorry for thee“ (a. a. D.); aber diese Wandlung ist nur scheinbar, das bessere Gefühl wird sogleich wieder erstickt, und die Roheit behält die Oberhand. Denn er schließt seinen Monolog: „but if I should be hang'd with thee, I could not weep“ (a. a. D.).

Dieser kleine hartgefottene Bösewicht verläßt auch seinen schlimmen Weg nicht mehr. Gleich darauf spielt er wirklich mit allen Zeichen des Behagens bei der Hinrichtung Pedringanos die grausame Rolle so, wie er sie sich vorgenommen hat. Lächelnd zeigt er auf den leeren Kasten und bestärkt dadurch Pedringano in seiner Sicherheit, lächelnd sieht er dem tollen Gebahren des dem Tode Geweihten zu. Kein Mitleid, keine Rührung, kein Grauen vor dem häßlichen Schauspiel haben in seinem unkindlichen Herzen Raum. Nachdem er seinen schurkischen Späß genossen, kommt er gelassen und gleichgiltig, als sei nichts Besonderes geschehen, zu seinem Herrn

und erzählt ihm in umständlicher, behaglicher Weise den Hergang der Hinrichtung. — Leider haben wir von Kyd nur diese eine Kindergestalt, die uns so gar nicht anspricht.

### Christoph Marlowe.

Von den sieben Dramen Marlowes kommen vier in Frage:\*)

- 1) Tamburlaine the Great (Part the Second), 1587—88 verfaßt.
- 2) Edward the Second, 1588 "
- 3) The Massacre at Paris, 1589 "
- 4) The Tragedy of Dido, Queen of Carthage, 1594 gedruckt.

Aus „Tamburlaine the Great (Part the Second)“ sind die Söhne des Eroberers, Calyphas, Amyras und Celebinus, heranzuziehen. Diese drei Söhne Tamburlaines sind von Marlowe offenbar mit besonderem Interesse gezeichnet worden, denn er widmet ihnen mehrere Szenen. Die Söhne sind ihrem Vater in ihrem Wesen verwandt, wenigstens die beiden jüngeren, Amyras und Celebinus. Beide Knaben haben dieselbe unerjättliche Eroberungslust, den stolzen, wilden Sinn, den unerschrockenen Mut und die seltene Tapferkeit und zähe Ausdauer, welche ihrem Vater in so hohem Maße eigen sind. Krieg und Kampf ist das Element, in dem sie sich wohl fühlen, nur kein lässiger Friede, der die Thatkraft lähmt! In direktem Gegensatz zu diesen thatendurstigen Knaben steht Tamburlaines ältester Sohn, Calyphas. Doch davon weiter unten! — Wie der Vater, so führen auch seine beiden Ebenbilder gern hochtönende, gewaltige Reden, die von energischem Wollen und prahlender Ruhmsucht zeugen. Ein weicherer Ton, der auch zartere Gefühle vermuten läßt, klingt bei dem Tode ihrer geliebten Mutter Zenocrate aus ihren Worten an der Bahre der früh Verblichenen. Hier tritt auch Calyphas, der Älteste, mit voller Wärme des Gemütes ein. Als aber im Anschluß an die Totenklage der Vater den Dreien eröffnet, daß er sie nun umsomehr in straffe Zucht nehmen will, um sie zu rechten Kriegerern und würdigen Söhnen des großen Tamburlaine zu machen, antwortet ihm Calyphas:

„My lord, but this is dangerous to be done;

„We may be slain or wounded ere we learn“ (Akt III, Sz. 2).

\*) Benutzt habe ich die Ausgabe von A. S. Bullen: „The Works of Christopher Marlowe“. London 1885.

Er ist also weichlich und will nichts von rauhem Kriegertum wissen. Auch Bequemlichkeit und Feigheit verraten seine Worte; er fürchtet Anstrengung und Gefahr, Ruhe und Behaglichkeit dünken ihm köstlicher, sein väterliches Erbteil möchte er in Frieden genießen, aber um keinen Preis die schwere Mission seines Vaters, der Schrecken und die Geißel der Welt zu sein, weiterführen.

Amyras, der zweite Sohn, ist straff und kühn, aber der jüngste, Celebinus, ist doch der kräftigste und frischeste. Er entspricht ganz den Wünschen des Vaters. Ihm ist auch offenbar der Dichter am meisten zugezogen, ihn hat er am schärfsten gezeichnet; von ihm wird zuerst erzählt, wie er mit unerforschener Mute das wilde scythische Ross bändigt; er redet am häufigsten und kesssten von Kampf, Tod und Sieg; und doch blickt trotz alledem gerade bei ihm das Kinderherz aus all dem wilden Denken und Wollen am freundlichsten heraus. Mit zarter Fürsorge nimmt er sich seines feigen und trägen ältesten Bruders an. Es soll zur Schlacht gehen, Calypphas ist natürlich säumig und noch lange nicht bereit, ja er schläft ganz ruhig in seinem Zelte. Da sagt Celebinus zu seinem Bruder Amyras:

„Call forth our lazy brother from the tent,  
„For if my father miss him in the field,  
„Wrath, kindled in the furnace of his breast,  
„Will send a deadly lightning to his heart“ (Akt IV, Sz. 1).

Aber Calypphas ist nicht zu bewegen, mit in den Kampf zu gehen; er fährt die Brüder, anstatt ihnen zu danken, hart an: „Away, ye fools!“ u. s. w. Selbst die mahnende Erinnerung an des Vaters fürchterlichen Zorn treibt ihn nicht. Er läßt seinen ehrgeizigen jüngeren Brüdern gern den Preis und den Ruhm, gefällt ihm doch Musik und Tändelei mit Frauen in dem sicheren, behaglichen Zelte besser, als das Waffenklirren und die Kampfesnot im freien Felde. Daß man ihn „Feigling“ schimpft, ist ihm kein großer Schmerz. Mit frivolem Spott spricht er sogar selbst zu seinem Diener über seine Feigheit: „They say I am a coward, Perdicas, and I fear as little their tarantaras, their swords or their cannons, as I do a naked lady in a net of gold, and, for fear I should be afraid, would put it off and come to bed with me“ (Akt IV, Sz. 1). Das Fernbleiben von der Schlacht hat den jähzornigen Tambur-

laine auf das Äußerste gereizt. Mit finsterner Stirn betritt er nach der Schlacht das Feld seines Atefen. Amyras und Celebinus, die das Unheil heranziehen sahen, knieten vergeblich vor dem strengen Vater nieder, ihre rührenden Bitten können den Zornesstrahl nicht von des Bruders schuldigem Haupte abwenden. Tamburlaine erblickt den unwürdigen, mißratenen Sohn.

Einen trefflichen Zug kindlichen Übermutes bietet uns der Dichter, wenn er Amyras auf die Frage des Vaters, wie ihnen der Kampf gefallen habe, antworten läßt:

„Shall we let go these kings again, my lord,  
„To gather greater numbers 'gainst our power,  
„That they may say it is not chance doth this,  
„But matchless strength and magnanimity?“ (Akt IV, Sz. 2).

Eine Fülle überschäumenden, freudigen Stolzes auf den ersten Sieg liegt in diesen Worten des Knaben.

Bei dem Triumphzuge müssen die gefangenen Könige Tamburlaines Wagen ziehen; sie beklagen sich bitter über diese Schmach. Amyras und Celebinus wollen diese Klagen nicht ruhig mit anhören, sie ermahnen ihren Vater, den Schwägern das Reden zu verbieten. Amyras sagt: „They will talk still, my lord, if you don't bridle them“ (Akt V, Sz. 1). Amyras freut sich auch über den aufgehängten Gouverneur von Babylon:

„See now, my lord, how brave the captain hangs“ (Akt V, Sz. 1).

Also beide Söhne sind zum Ende des Stückes vollkommen in die Bahnen ihres Vaters getreten; sie sind wild, grausam, thatendurstig, stolz, tapfer, gewaltthätig, mitleidslos, unmenschlich. — Einmal noch offenbart sich bei ihnen ein tieferes Empfinden, nämlich an dem Totenbette des Vaters. Ihre Klage klingt um so ergreifender, als man ihnen so viel Gemüt nicht mehr zutrauen möchte. Amyras spricht:

„Alas, my lord, how should our bleeding hearts,  
„Wounded and broken with your highness' grief,  
„Retain a thought of joy or spark of life?  
„Your soul gives essence to our wretched subjects,  
„Whose matter is incorporate in your flesh.“

Celebinus fährt fort:

„Your pains do pierce our souls; no hope survives,

„For by your life we entertain our lives“ (Akt V, Sz. 4).

Die unbegrenzte Verehrung und Liebe für den Vater spricht sich klar in diesen Klageworten aus. Die herzliche Liebe zu ihren Eltern und zu ihrem Bruder ist eigentlich die einzige zartere Eigenschaft, bei deren Bethätigung sie Gemüt und Gefühl zeigen. — Trotz seines Schmerzes und seiner Trauer muß sich Amyras dann auf seines Vaters Geheiß zum König krönen lassen. Mit einer kurzen Totenklage zum Ruhme des großen Tamburlaine beschließt Amyras das Stück.

Außer den Söhnen des großen Eroberers führt uns Marlowe noch einen vierten Knaben in seinem „Tamburlaine“ vor; das ist der junge Sohn des Gouverneurs von Balsera. Die Situation ist folgende: Der tapfere Vater ist eben den Heldentod gestorben, Tamburlaine muß in wenigen Minuten die Stadt ganz in seinen Händen haben. Die mutige und entschlossene Frau des Gouverneurs will um keinen Preis mit ihrem Kleinod, ihrem Sohne, in die Hände des grimmigen Eroberers fallen; darum fordert sie ihren zarten Liebling auf, mit ihr zusammen freiwillig in den Tod zu gehen. Der Sohn erwidert:

„Mother, despatch me, or I'll kill myself;

„For think you I can live and see him dead?

„Give me your knife, good mother, or strike home:

„The Scythians shall not tyrannise on me:

„Sweet mother, strike, that I may meet my father“ (Akt III, Sz. 3).

Diese wenigen, aber inhaltreichen Worte genügen, um uns den trefflichen Knaben zu charakterisieren. Die tiefe Liebe zu seinen Eltern, die in dem Schmerz um seines Vaters Tod kurzen, aber beredten Ausdruck findet, die Trauer um das herbe Mißgeschick der Seinen, das ihm keine langen Klagen entlocken kann, offenbaren sich in den wenigen Worten des Knaben. Zugleich verrät diese kernige Rede Mut und Unerblichkeit. Der wackerere Junge scheut den Tod nicht, er ersehnt ihn vielmehr, um seines Vaters wert zu sein.

In „Edward the Second“ haben wir den Prinzen Edward zu betrachten. Der schwache König Edward II. wird wegen seiner übergroßen Zuneigung zu seinem Günstling Gaveston von den auf-

ständigen Baronen hart bedrängt; zu gleicher Zeit entreißt ihm sein Schwager, der König von Frankreich, die Normandie. Um mit diesem Gegner zu unterhandeln, sendet er seine Gemahlin und seinen jungen Sohn nach Frankreich:

„ . . . . Boy, see you bear you bravely to the king,  
„And do your message with a majesty“ (Akt III, Sz. 2).

Die rasch und kühn gegebene Antwort des königlichen Knaben lautet:

„Commit not to my youth things of more weight  
„Than fits a prince so young as I to bear,  
„And fear not, lord and father, heaven's great beams  
„On Atlas shoulder shall not lie more safe,  
„Than shall your charge committed to my trust“ (a. a. D.).

In dieser Antwort liegt der unbedingte Glaube an des Vaters Liebe und Güte, die nicht mehr von ihm fordern wird, als er leisten kann. Zugleich aber ist der Prinz hocherfreut über das Vertrauen des Vaters, daß seinen jungen Schultern eine so wichtige Sache aufgelegt wird. Mit Stolz und Selbstbewußtsein versichert er deshalb seinem „Herrn und Vater“, daß er sich keinen besseren und zuverlässigeren Boten wählen konnte als gerade ihn.

Bald darauf sehen wir den Prinzen mit seiner Mutter am französischen Hofe. Die Königin wurde von ihrem Gemahl Edward arg vernachlässigt und will sich jetzt dafür rächen. Sie führt deshalb in Frankreich die ihr aufgetragene Mission nicht aus, sondern sucht vielmehr ihres Bruders Hilfe gegen ihren Gemahl zu erlangen. Aber sie findet kein Entgegenkommen für ihre Pläne. Was soll sie nun beginnen? Da macht ihr der Prinz den Vorschlag: „Madam, return to England, and please my father well“ Akt (IV, Sz. 2). Dieser Vorschlag ist ebenso kindlich naiv wie ehrend für das Herz des Knaben. Sein natürliches Gefühl, das Vater und Mutter in gleicher Weise umfaßt, drängt unbewußt zur Versöhnung mit dem Vater. Mit edlem Troß setzt er die Worte hinzu:

„ . . . . and then a fig  
„For all my uncle's friendship here in France“ (a. a. D.).

Dann, um die Mutter für seinen Plan zu gewinnen, fährt er voll Überzeugung und zugleich schmeichelnd fort:

„I warant you, I'll win his highness quickly;

„He loves me better than a thousand Spencers“ (a. a. D.).

Wie rührend klingt aus dem Kindermunde dieser Versuch, die Eltern zu versöhnen! — Gleich darauf bietet Sir John Hainault der Königin und dem Prinzen sein Land als Zuflucht an, bis sich die Zeiten bessern und die Dinge günstiger für sie stehen. Der Prinz antwortet:

„So pleaseth the queen, my mother, me it likes:

„The king of England, nor the court of France,

„Shall have me from my gracious mother's side,

„Till I be strong enough to break a staff;

„And then have at the proudest Spencer's head“ (a. a. D.).

Gehorsam und Kindesliebe zeigen sich in diesen Worten in schönster Harmonie, zugleich aber klingt auch der Haß gegen den Mann heraus, der ihm und der Mutter den geliebten Vater entfremdet. Und doch ist jeder Schein eines Tadel's für den Vater vermieden, obwohl die Mutter keineswegs mehr für diesen eintritt. Solche seltene Zartheit des Herzens berührt sehr wohlthuend und warm. — Als später Mortimer und Kent, die dem Sieger Edward entronnen sind, von einem Kampf des Prinzen gegen seinen Vater sprechen, erbebt sein reiner, frommer Sinn und ganz erschreckt fragt er:

„How mean you? and the king, my father, lives!

„No, my Lord Mortimer, not I, I trow“ (a. a. D.).

Ihm ist also die Person des Vaters und Königs trotz der lieblosen Behandlung, die er von ihm bisher erfahren hat, zu heilig, als daß er die Hand gegen ihn erheben möchte. Noch trefflicher zeigt sich seine Liebe zu seinem Vater und seine edle Gesinnung, wenn er bei der näheren Klarlegung des Planes der Verbündeten ausruft:

„I think King Edward will outrun us all“ (a. a. D.).

Es widerstrebt also seinem Edelmut, seinem königlichen Sinne und seiner Pietät, gegen den eigenen Vater und König Hand in Hand mit den aufständischen Lords vorzugehen. Es erscheint ihm selbstverständlich, daß der König alle seine Gegner besiegen muß. Wie hoch steht dieser edle Knabe über seiner unedlen Mutter und auch über seinem schwachen Vater! — Daß er als Kind zum Werkzeug für die

Ränke seiner Mutter und des ehrgeizigen Mortimer dienen muß, erregt unser tiefes Mitgefühl. Der junge Königssohn ist der Verführte. Das erkennt selbst sein Vater an, der sonst nicht viel für ihn an Liebe übrig zu haben scheint; er sagt von ihm:

„Ah, nothing grieves me, but my little boy

„Is thus misled to countenance their ills“ (Akt IV, Sz. 3).

Der Kampf bricht los, angeblich für das gute Recht des Prinzen und zur Befreiung des geknechteten Landes, in Wahrheit aber, um Mortimer und seiner Bühlerin, der pflicht- und ehrvergessenen Königin, den Thron Englands zu erlämpfen. Der arglose Prinz ahnt natürlich die Falschheit seiner Mutter nicht; er vertraut ihrer Führung und ihrem Räte nach wie vor unbedingt. Als die Nachricht eintrifft, daß der König Edward nach Irland geflohen sei, ist der Prinz der einzige, der das herzlich beklagt: „Shall I not see the king my father yet?“ (Akt IV, Sz. 5). Also für ihn ist selbst der flüchtige Edward immer noch der Vater und der König. Sein treues Herz liegt mit der ganzen Tiefe seines Schmerzes in dieser einen klagenden Frage vor uns. Er ist zu zart und sanft in seinem Denken und Fühlen, um sich in dieser rauhen Welt der Gewalt und rohen Kraft zurecht finden zu können, er ist zu ehrlich und offen, um die Falschheit, Verstellung und Hinterlist zu erkennen, die ihn rings umgiebt. Der König sagt sehr treffend von ihm und seiner Lage:

„(For) he's a lamb, encompassed by wolves,

„Which in a moment will abridge his life“ (Akt V, Sz. 1).

Als ihn die Mutter später zur Annahme der Krone bewegen will, antwortet er in seiner frischen Weise, auf seinen Oheim Kent deutend:

„Mother, persuade me not to wear the crown:

„Let him be king — I am too young to reign“ (Akt V, Sz. 2).

Als ihm die Königin darauf erwidert: „But be content, seeing 'tis his highness' pleasure“ (a. a. D.), ist er sofort bereit, aber erst will er den Vater sehen. Auf die Antwort der Mutter, daß dieser Wunsch nicht zu erfüllen sei, fragt er aufs tiefste erschreckt und bestürzt: „Why, is he dead?“ (a. a. D.). — Mortimer sucht, um ihn ganz in seine Gewalt zu bekommen, sein Vertrauen zu seinem

Oheim Kent zu erschüttern, aber mit natürlichem Herzenstakt hält der Knabe fest an Kent trotz Mortimers Verdächtigungen. Ja, auch als die Mutter ihn von Kent trennen will und zu ihm sagt:

„Come, son, and go with this gentle lord and me,“

antwortet er mit kindlicher Unklugheit, aber mit trotzigem Mute:

„With you I will, but not with Mortimer“ (a. a. D.).

Darauf Mortimer:

„Why, youngling, 'sdain'st thou so of Mortimer?“

„Then I will carry thee by force away“ (a. a. D.).

Der Prinz:

„Help, uncle Kent, Mortimer will wrong me“ (a. a. D.).

Alles Grauen und aller Abscheu vor Mortimer, die ihn instinktiv erfüllen, liegen in diesem Angstruf. Das Herz schlägt ihm schneller, und sein trotziger Mut ist vor den harten Worten des Gefürchteten schnell verflogen. Die fühllose Mutter liefert das arme Kind, das vor dem schlimmen Protektor zittert, thatsächlich dem grimmen Mortimer aus. — Bald darauf wird der Prinz zum König gekrönt; während der Feierlichkeit bringen Soldaten den gefangenen Kent. Mortimer will ihn als Staatsverräter sofort hinrichten lassen. Dagegen lehnt sich natürlich das Herz des jungen Königs auf, er entgegnet dem Protektor kühn und bestimmt:

„My lord, he is my uncle, and shall live“ (Akt V, Sz. 4).

Darauf Mortimer:

„My lord, he is your enemy, and shall die“ (a. a. D.).

Nach diesen Worten wagt es der junge König nicht, weiter zu befehlen; aber sein mitleidsvolles Herz kann den Gedanken, daß der geliebte Oheim sterben soll, nicht ertragen. Er wünscht deshalb von seiner Mutter, daß sie doch den Protektor um Kents Leben bitten möge. Die Mutter lehnt dies Ansinnen natürlich ab. Da faßt sich der wadere Junge noch einmal ein Herz und sagt zu Mortimer:

„My lord, if you will let my uncle live,

„I will requite it when I come to age“ (a. a. D.).

Er macht dem Blutdürstigen also Versprechungen, wenn er nur den Oheim retten kann. Es ist umsonst, Kent soll abgeführt werden.

Diese schändliche That vergiftet den letzten Rest seines Vertrauens zu Mortimer. Angsterfüllt ruft er:

„What safety may I look for at his hands,

„If that my uncle shall be murdered thus?“ (a. a. D.).

Die Mutter versucht ihn zu trösten, indem sie ihm ihren Schutz verspricht. Um ihn auf andere Gedanken zu bringen, fordert sie ihn zu einer seiner liebsten Vergnügungen auf, mit ihr in den Schlosspark zum Jagen zu gehen. Seine Antwort, in welcher noch der eben erlittene Schmerz nachzittert, lautet:

„And shall my uncle Edmund ride with us?“ (a. a. D.).

Also die Hoffnung, daß er doch noch am Leben bleiben könnte, hat er nicht aufgeben mögen. —

Mortimer hat im Einverständnis mit der Königin den König Edward ermorden lassen. Diese fürchterliche Nachricht trifft den jungen Prinzen aufs tiefste; eine gewaltige Änderung geht in ihm vor, eine Läuterung durch Schmerz und bittere Einsicht, eine Wandlung vom weichen, schwachen Wollen zum thatkräftigen selbstbewußten Handeln. Dieser eine Schlag macht ihn plötzlich zum Manne. Er beklagt zwar tief den Tod des geliebten Vaters, aber er weiß, daß er jetzt handeln muß. Um den Mord des Vaters zu rächen, eilt er in den Rat und bittet die Lords um ihre Hilfe und ihren Beistand. Beides wird ihm bereitwilligt zugesichert. — Der junge, königliche Held macht sich auf zum Strafgerichte über seines Vaters feige Mörder. Alle Angst ist geschwunden, stolz und edel steht er vor dem einst so Gefürchteten: „Villain!

„Think not that I am frightened with thy words!

„My father's murdered through thy treachery;

„And thou shalt die, . . . . .“ (Akt V, Sz. 6).

Mortimer versucht, ihn durch Frechheit einzuschüchtern, aber er weiß nicht, daß er nicht mehr das Kind vor sich hat, sondern dem ernstesten Manne gegenübersteht. Seine Unverschämtheit macht auf den jungen König keinen Eindruck, hat er doch Mortimers Mordbefehl als unwiderleglichen Beweis in den Händen. Der feige Meuchler wird abgeführt. Die Königin, die für ihn zu bitten wagt, kann das Herz ihres Sohnes nicht mehr erweichen, ihre Macht über ihn ist aus. So schwer es ihm auch wird, an die Mitschuld der eigenen bisher so geliebten Mutter zu glauben (I do not think her

so unnatural), er thut dennoch seine Pflicht; er läßt sie als verdächtig der Mitschuld an der Ermordung des Königs in den Tower führen und fügt diesem Befehle hinzu:

„If you be guilty, though I be your son,

„Think not to find me slack or pitiful“ (a. a. D.).

Als die Mutter ihn zu rühren versucht, wiederholt er seinen Befehl noch bestimmter:

„Away with her, her words enforce these tears,

„And I shall pity her if she speak again“ (a. a. D.).

Seine Befehle werden gehorjam vollzogen; man bringt ihm Mortimers Haupt, und mit fester Stimme spricht der durch die Schule der Trübsal zum Manne gereifte Knabe die letzten Worte:

„Go fetch my father's hearse, where it shall lie;

„And bring my funeral robes. Accursed head,

„Could I have ruled thee then, as I do now,

„Thou had'st not hatched this monstrous treachery.

„Here comes the hearse; help me to mourn, my lords.

„Sweet father, here unto thy murdered ghost

„I offer up this wicked traitor's head;

„And let these tears, distilling from mine eyes,

„Be witness of my grief and innocency“ (Akt V, Schluß).

Dieser Prinz ist die edelste und schönste Kindergestalt, welche Marlowe geschaffen hat. Er ist ganz ausgezeichnet von Anfang bis zu Ende charakterisiert: zuerst das arglose, gehorsame Kind; dann der Zweifel in des Knaben Brust, die düstere Stimmung unter dem eisernen Druke des Protectors, aber daneben das immer gleiche Vertrauen auf die Liebe der Mutter, die unbegrenzte Hochachtung und Verehrung für den königlichen Vater, endlich das Erwachen des Selbstbewußtseins, das volle Verständnis der Situation, die Wandlung des Knaben zum Manne. Fürwahr, ein Meisterstück des Dichters!

In der blutigen Mordtragödie „The Massacre at Paris“, die soviel menschliches Elend und unmenschliche Greuel vor unser Auge führt, tritt ein trutziges, edles Fürstentkind auf, der Sohn des elenden, grausamen Herzogs von Guise. Die Situation ist folgende: König Heinrich III. hat eben seinen mächtigen Feind, den Herzog von Guise, erdolchen lassen, da kommt des Ermordeten junger Sohn herbei.

Mit teuflischer Roheit zeigt Heinrich dem Kinde den erschlagenen Vater. ~~w~~ Auf die entsetzte Frage des Knaben: „who hath done this deed?“ (Sz. XXI), antwortet er mit frecher Stirn:

„Sirrah, 'twas I that slew him; and will slay

„Thee too, an thou prove such a traitor“ (a. a. D.).

Der aufwallende Zorn läßt dem Sohne nicht Zeit zum Schmerz und zur Klage. Sein Herz empört sich mit aller Kraft gegen diese unförmliche, grausame That. Tiefe Verachtung und Abscheu gegen den feigen Meuchler, aber auch brennendes Verlangen nach Rache thun sich in der sofort gegebenen Antwort kund:

„Art thou king, and hast done this bloody deed?

„I'll be reveng'd“ (a. a. D.).

Bei diesen Worten hat er hastig zum Gürtel gegriffen, er zieht seinen Dolch, glühend und hochrot vor Zorn und Rachedurst. — Der König läßt ihn freilich sofort abführen. Dieser Knabe ist mit wenigen Strichen vortrefflich gezeichnet. Er erinnert lebhaft an den wackeren Sohn des Gouverneurs im „Tamburlaine“.

Bei dem letzten Marloweschen Drama, das hier in Frage kommt, „Dido, Queen of Carthage“, können wir nicht mit absoluter Sicherheit annehmen, daß Marlowe allein der Schöpfer der Kindergestalt ist. Denn Marlowe schrieb dieses Stück zusammen mit Th. Nash. Wir dürfen aber nach den vorausgegangenen Schilderungen seiner Kindercharaktere wohl vermuten, daß ihm auch die Figur des Aescanius zugehört. Hatten wir in den Söhnen Tamburlaines rauhe Gestalten, welche der Krieg geboren und erzogen, in den Söhnen des Gouverneurs und des Herzogs von Guise zwei wackere Jungen, die auf ihre eigene und ihres Hauses Ehre halten, hatten wir endlich im Prinzen Edward ein tiefes und weiches Gemüth, so haben wir hier ein freundliches Kind, das immer mit treuer Fürsorge umgeben war. Aus diesem herzigen Kinderantlitz strahlt uns die ganze Unschuld und naive Empfindung der reinen Kindesseele entgegen. Gleich seine ersten Worte sind schlicht und innig. Als Aeneas beim Anblick Carthagos klagend ausruft:

„Ah, Troy is sack'd, and Priamus is dead!

„And why should poor Aeneas be alive?“ (Akt II, Sz. 1), tröstet ihn der Knabe so gut er kann. Schmeichelnd lehnt er sein Köpfchen an den Vater und sagt zu ihm:

„Sweet father, leave to weep; this is not he,  
„For, were it Priam, he would smile on me“ (a. a. D.).

Das Herausstellen der eigenen kleinen Persönlichkeit ist ein Zug, den der Dichter dem Kindesherzen überaus glücklich abgelaußt hat. Bald darauf erscheint Dido. Sie begegnet Ascanius sehr freundlich und nennt ihn „lovely“ oder „sweet child.“ Sofort fliegt ihr das allzeit offene, für freundliche Roseworte empfängliche Herz des Kleinen entgegen. Sie hat sogleich sein volles Vertrauen und seine ganze Liebe gewonnen. Er sagt deshalb auch in seiner naiven Herzensunschuld sehr bald zu ihr, um ihr seine Liebe zu zeigen:

„Madam, you shall be my mother“ (a. a. D.).

Der Kontrast zwischen dem ernststen, zurückhaltenden Aeneas und seinem zutraulichen Kinde ist ungemein wirksam.

Am Schluß des Aktes erscheint Venus in der Gestalt von Didos Kammermädchen mit Cupido, den Ascanius für Didos Sohn hält. Venus verspricht dem Kleinen allerlei Süßigkeiten und hübsche Dinge; er soll mit Cupido spielen. Ascanius ist gleich dazu bereit. Als ihm Cupido seinen Bogen zeigt: „ . . . my mother gave me this fine bow“, erwacht natürlich bei dem Jungen sofort das Verlangen, auch solchen Bogen zu besitzen. Er sagt deshalb mit einem bittenden Blick zu Venus:

„Shall I have such a quiver and a bow?“ (a. a. D.).

Venus verspricht ihm das und noch viel mehr, nimmt ihn in ihre Arme und singt ihn in Schlaf. Dann wird er nach dem Ida getragen. — Von dort bringt ihn Hermes erst am Schlusse des Stückes zurück. Nun erzählt er seinem Vater, daß ihm Königin Didos Magd Süßigkeiten gegeben und ihn in Schlaf gewiegt hat. Aeneas läßt ihn sogleich zum Schiffe bringen, damit ihn Dido nicht etwa als Pfand zurückbehalten kann.

In der Zwischenzeit tritt Cupido an die Stelle des Ascanius. Er spielt seine Rolle ganz trefflich. Die herzerfrischende Offenheit, den heiteren Frohsinn des Ascanius zeigt er überall. Er singt seiner lieben Mutter Dido sein Liedchen vor, küßt sie und scherzt mit ihr so lieblich, daß Didos Herz ganz für ihn eingenommen ist.

„You shall not hurt my father when he comes“ (Akt III, Sz. 1), sagt er bittend zu ihr, und nur zu gern erfüllt sie diesen Wunsch.

Später, auf der Jagd, ist der lebhafteste Knabe ganz hingerissen von dem schönen Vergnügen. Hochrot und glühend vor Eifer, den Jagdspeer kühn in der kleinen Hand, so steht er da. Energisch klingen die stolzen, prahlerischen Worte aus dem Kindermunde:

„ . . . . I shall one day be a man,

„And better able unto other arms;

„Meantime these wanton weapons serve my war,

„Which I will break betwixt a lion's jaws“ (Akt III, Sz. 3).

Dieser kleine Bernegroß ist der Kinderstube sehr glücklich abgelaußt.

An anderer Stelle wieder zeigt er sich eigenfinnig und widerspenstig, so recht nach Knabenart. Denn die Amme kann ihn nur durch allerlei Lockungen und Versprechungen bewegen, ihr zu folgen. Sie muß ihn tragen, und nun scherzt er mit ihr. „How prettily he laughs!“ (Akt IV, Sz. 5), sagt sie und tändelt mit ihm weiter.

## George Peele.

Von den sechs Dramen Peeles sind zwei in Betracht zu ziehen:\*)

1) Edward the First, 1593 gedruckt;

2) The Battle of Alcazar, 1591 aufgeführt.

Aus „Edward the First“ gehört hierher der Novize Jack. Für den Gang der Handlung ist der Begleiter des Friar Hugh ap David, der Novize Jack, unwesentlich. Er ist ein flotter Bursch voll Witz und Klugheit, der den Mund auf dem rechten Fleck hat und nie eine Antwort schuldig bleibt. Über seinen Herrn, der allen weltlichen Freuden sehr zugethan ist und mit der Gelehrsamkeit auf etwas gespanntem Fuße steht, macht er sich gern lustig; er äfft ihn in der Sprache nach und macht ihn seiner Liebsten gegenüber lächerlich. Ja, er nennt sich selbst einen Spaßvogel (wag) und macht als solcher seine losen Bemerkungen über die Lüsternheit seines Herrn. — Im Verkehr mit Höhergestellten ist er dreist und unverfroren.

\*) Benutzt ist die Ausgabe von Alexander Dyce „The Dramatic and Poetical Works of Robert Greene and George Peele.“ London 1861.

Ehe man sich's versteht, mischt sich sein loser Mund ins Gespräch. So giebt er z. B. dem Prinzen von Wales und seinen Begleitern ungefragt nähere Auskunft über den Harsner: „My lords, 'tis an old fellow, I can tell you, as any is in all Wales. He can sing, rhyme with reason, and rhyme without reason, and without reason or rhyme“ (vgl. S. 383). Unaufgefordert legt er auch dem Prinzen in witziger Weise die Prophezeiung des Harsners aus. Seinem Herrn ist er an Witz und Klugheit weit überlegen. Denn als dieser ihn auffordert, die Nuganwendung, die der Friar selbst sicher nicht ziehen kann, aus seiner Auslegung zu machen, entgegnet Jack mit komischem Ernst, hinter welchem sich un schwer der spottende Schalk erkennen läßt:

„Non ego, master: do you, an you dare“ (a. a. D.).

Der Prinz teilt ihn, in richtiger Würdigung seiner Talente und Fähigkeiten, dem prophetischen Harsner als dauernden Begleiter zu. Rasch findet sich der in allen Sätteln gerechte Bursch in seine neue Lage. Denn er nimmt das Leben, wie es eben kommt, bald Überfluß, bald Not, heute Ebbe, morgen Flut, aber Frohsinn und Laune dürfen nie fehlen. — Wir sehen ihn dann später als das Haupt einer Musikbande. Er ist noch immer der Alte geblieben in seinem frischen, dreisten Humor.

Aus „The Battle of Alcazar“ ist Muly, der Sohn des Mohren, heranzuziehen. — Der junge Muly ist das getreue Abbild seines Vaters. Er hat ein Herz, in welchem Mut, Prahlerei, waderer Sinn und rohe Gewaltthätigkeit eng bei einander wohnen. Seinen Vater liebt und verehrt er über alles. Diese Liebe mischt sich mit seiner Prahlsucht, wenn er sagt:

„And of those slaughter'd bodies shall thy son

„A huy tower erect like Nimrod's frame,

„To threaten those unjust and partial gods

„That to Abdallas' lawful seed deny

„A long, a happy, and triumphant reign“ (Akt I, Sz. 2).

Kindlich, liebevoll und zuversichtlich klingen die Worte, mit denen er seine verzweifelnde Mutter zu trösten sucht: sein Vater, auf dessen Kraft und Klugheit er unbedingt baut, muß ja siegen, und dann wird ihnen allen dreifaches Glück blühen.

Auch darin ist er ganz der Sohn seines heidnischen Vaters, daß er Verrat und Treubruch, Verstellung und Unehrlichkeit einem Christen gegenüber durchaus nicht für verwerflich, sondern vielmehr für selbstverständlich und erlaubt hält:

„He (sein Vater) can submit himself and live below,  
„Make show of friendship, promise, vow and swear,  
„Till, by the virtue of his fair pretence,  
„Sebastian\*) trusting his integrity,  
„He makes himself possessor of such fruits  
„As grow upon such great advantages“ (Akt II, Sz. 3).

Um Worte und Antworten ist er nie in Verlegenheit. Sein frühreifes Wesen, sein blinder Glaube an seinen Vater, seine Verstellungskunst, die er dem Vater trefflich abgelernt hat, kommen am besten in der 4. Szene des III. Aktes zum Ausdruck. Ich führe diese durchaus charakteristischen Auslassungen hier wörtlich an. Der christliche König von Portugal, Sebastian, hat dem Mohren soeben seine Hilfe zugesagt. Der Mohr dankt ihm dafür und bietet seinen Sohn als Geißel an zum Unterpfande seiner Treue und der Redlichkeit seiner Absichten. Er hat kaum geendet, als der junge Muly beginnt:

„Nor can it otherwise befall the man  
„That keeps his seat and sceptre all in fear;  
„That wears his crown in eye of all the world,  
„Reputed theft and not inheritance.  
„What title, then, hath Abdelmelec here  
„To bar our father or his progeny?  
„Right royal prince, hereof you make no doubt,  
„Agreeing with your wholesome Christian laws:  
„Help, then, courageous lord, with hand and sword,  
„To clear his way, whose lets are lawless men;  
„And for this deed ye all shall be renown'd,  
„Renown'd and chronicled in books of fame,  
„In books of fame, and characters of brass,  
„Of brass, nay, beaten gold: fight, then, for fame,

---

\*) Der König von Portugal, dessen Hilfe der Mohr nachsucht.

„And find th' Arabian Muly Hamet here  
„Adventurous, bold, and full of rich reward“ (Akt III, Sz. 4).

Diese Rede ist geradezu ein Meisterstück von Beredsamkeit! Die Wiederholungen und Steigerungen wirken ausgezeichnet; und auf die Wirkung hat's der kluge Bursch berechnet. Er pakt den König bei seiner christlichen Ehre und verfährt dabei so klug, wie ein glatter, abgeseimter Bösewicht. Seine Absicht erreicht er denn auch vollkommen. Der Lord Stuteley lobt ihn wegen seines frühreifen Geistes, das treffliche Erbe seines edlen Vaters. — Muly ist als Heidenkind, den rauhen Sitten und Anschauungen seiner Zeit gemäß, trefflich gezeichnet und durchgeführt.

### Robert Greene.

Von den sechs Stücken Greenes müssen drei berücksichtigt werden.\*)

- 1) Orlando Furioso, 1591 aufgeführt.
- 2) George - a - Greene, the Pinner of Wakefield, 1592 „
- 3) A Looking - Glass for London and England, 1592 „

In „Orlando Furioso“ tritt uns Orlandos junger Page Orgalio als ein aufgeweckter, anstelliger Bursch entgegen, der in die Welt paßt. Er hält die Augen offen, mustert seine Umgebung und sucht seine Leute bei der richtigen Seite zu fassen. Mit gutem Recht besitzt er deshalb das volle Vertrauen seines Herrn.

Orgalio soll den stolzen, prahlerischen Sacripant, den mächtigen Gegner Orlandos, durch klug gewählte Schmeicheleien und ehrerbietiges Entgegenkommen dazu bewegen, daß er eine Einladung zum Mittagsmahle annimmt. So denken Orlando und der König Marsilius den gefürchteten Gegner friedlich auf ihre Seite zu ziehen. Der kluge Junge weiß wohl, daß diese Aufgabe keineswegs leicht ist, aber er geht mutig an die Erledigung des Auftrages. Er kennt seinen Mann und weiß ihn mit viel Geschick zu nehmen. Er nennt ihn „Majestät, Fürst,“ rühmt seine blitzenden, hoheitsvollen Augen, kurz, er schmeichelt ihm so, daß er ihn ganz für sich einnimmt und nun ohne Schwierigkeit die gewünschte Zusage erhält. — Als späterhin Orlando die von Sacripant

\*) Benutzt ist die Dyce'sche Ausgabe von Greene and Peele.

gefälschten Gedichte gelesen hat und infolgedessen an die Treulosigkeit seiner Braut Angelica glaubt, wehrt er sofort seinen treuen Orgalio in seine Herzensnot ein; er soll die Ansicht äußern. Mit einigem Befremden lesen wir zunächst die Antwort: „By my troth, my lord, I think Angelica is a woman. — Therefore unconstant, mutable, having their loves hanging in their eyelids; that as they are got with a look, so they are lost again with a wink“ (S. 97). Von einem durch Erfahrung gereiften Urteile kann ja hierbei keine Rede sein; denn dazu ist Orgalio zu jung. Diese Worte hat er wohl irgendwam gehört und sich gemerkt, um sie bei passender Gelegenheit anzubringen. Jedenfalls aber sind sie nicht darauf berechnet, seinem Herrn wehe zu thun, sondern nur darauf, ihn zu trösten und ihm den quälenden Schmerz zu erleichtern. Sie zeigen also Orgalios Zuneigung zu seinem Gebieter.

Als dann bei Orlando aus Gram über Angelicas vermeintliche Untreue der Wahnsinn ausbricht, ist Orgalio zuerst ganz außer Fassung. Orlando hält ihn für seinen angeblichen Nebenbuhler Medor; da weiß der Knabe in seiner Bestürzung nur immer wieder zu beteuern, daß er wirklich Orgalio sei. — Dann wendet sich Orlando gegen den als Schäfer verkleideten Diener Sacripants. Der Diener scheint dem Rasenden nun Medor zu sein. Er erfaßt den vermeintlichen Nebenbuhler in voller Wut und zerrt den Schurken am Bein hinaus. In demselben Augenblick kommt der Herzog von Aquitanien herbei; in seiner Herzensangst fleht Orgalio ihn um Hilfe an: „Help, help, my Lord of Aquitain! O my Lord of Aquitain, the Count Orlando is run mad, and taking of a shepherd by the heels, rends him as one would tear a bark!“ (S. 98). Noch deutlicher zeigt sich gleich darauf das treue Herz des wackeren Burschen. Als der König Marsilius erscheint, erzählt ihm Orgalio sofort seines Herrn Mißgeschick unter dem ausdrücklichen Hinweis auf die häßliche Ursache, die Untreue seiner Tochter Angelica; er schließt mit den Worten:

„If thou be'st mighty King Marsilius,  
„For whom the county would adventure life,  
„Revenge it on the false Angelica“ (S. 99).

Also er fordert den Vater zur Rache gegen die eigene Tochter auf.

Über den glänzendsten Beweis seiner unverbrüchlichen Treue und Liebe giebt Orgalio in der Szene, in welcher er mit sorglicher Klugheit auf Orlandos Wahnvorstellungen eingeht; ja er läßt sich schlagen und mißhandeln, ohne auch nur einen Augenblick daran zu denken, seinen Herrn zu verlassen. Er giebt sich die erdenklichste Mühe und wendet seinen ganzen Witz und Scharfsinn auf, um die Befehle seines kranken Herrn so gut wie möglich zu erfüllen. So soll er z. B. Angelica plötzlich zur Stelle schaffen. Was thut er? Den als Mädchen verkleideten Clown Tom bringt er zu dem Kranken. Sorgsam belehrt er Tom vorher, wie er sich zu benehmen habe, er dürfe nicht lachen u. s. w. Tom verspricht sein Bestes gegen die in Aussicht gestellte Bezahlung. Dann plaudert er allerlei Neuigkeiten aus, aber Orgalio hört kaum auf das Schwagen seines Begleiters, sein Herz hat für nichts anderes Sinn und Zeit, als für seinen unglücklichen Herrn. — Als ein Fiedler des Weges kommt, wirbt er auch den für sein Geld an, damit er seinen Herrn durch eine fröhliche Weise erheitere. Als ihm der Fiedler erwidert: „Why, he is mad still, is he not?“ (S. 105), lügt er: „No, no: come, play“, damit nur ja nicht der Fiedler davongeht, von dessen Lied er sich eine beruhigende Wirkung auf den Kranken verspricht.

Als Orlando schließlich durch die Zauberin gesund gemacht wird, steht Orgalio in stummer Freude dabei, um dann sofort auf seines Herrn Frage: „Where is Orgalio?“ ein fröhliches „Here, my lord“ zu rufen. Jetzt hat er seine heitere Stimmung wieder, sein lieber Herr ist gesund, nun muß sich ja alles zum Besten kehren! —

Dieser Page mit seinem goldenen, treuen Gemüt, das jeder Aufopferung für seinen Herrn fähig ist, dürfte zweifellos die feinste und zarteste Kindergestalt Greenes sein.

Aus „George-a-Green“ muß der kleine Ned-a-Barley besprochen werden. Ned ist ein rechtes, echtes Kind, in welchem sich aber schon der gerade Sinn, die Energie und Unerlöschlichkeit des zukünftigen Mannes verrät. Der hübsche Lockenkopf sieht so offen, frisch und zutraulich in die Welt, als wäre er überall zu Hause. Wir erfahren mancherlei über das tägliche Leben des kleinen Schelm's. Denn er erzählt dem König Jacob, der ihn auf der Straße trifft und ausfragt, mit unschuldigem Plauderton, wie er es mit seinen

Schulpflichten und seinen Vergnügungen zu halten pflegt. Seine Antwort auf Jacobs Frage: „And whither art thou going, pretty Ned?“ lautet: „To seek some birds, and kill them, if I can:

„And now my schoolmaster is also gone,

„So have I liberty to ply my bow;

„For when he comes, I stir not from my book“ (S. 256).

Auf des Königs weitere Frage, wer bei seiner Mutter im Hause sei, antwortet er arglos:

„None but herself and household-servants, sir:

„If you would speak with her, knock at this gate“ (a. a. D.).

Die nun folgende Szene hat viel Häßliches und Unwahrscheinliches, sie ist wohl nur zu verstehen, wenn man die ungleich rauheren Anschauungen des 16. Jahrhunderts berücksichtigt.\*) Durchgeführt hat der Dichter die Szene aber sehr gut. Lady Jane = a = Barley erscheint auf der Mauer, Jacob macht ihr seinen frechen Liebesantrag und bittet um Einlaß. Ned hat den bösen Sinn von des Königs Rede wohl verstanden und tritt dem Lüsternen sofort entgegen. Er verweigert dem König den Einlaß, um die Ehre seines Vaters zu verteidigen und seine Mutter vor Schande zu bewahren. Auf Jacobs

---

\*) Hermann Conrad bemerkt zu der Figur des kleinen Ned in seiner Abhandlung „Robert Greene als Dramatiker“, Jahrbuch XXIX—XXX, Weimar 1894. „... Die Greeneschen Fehler brechen immerfort hindurch in mangelhafter Verknüpfung und Motivierung der Handlungssteile, in nachlässiger Maché überhaupt und in rohen Szenen, die seine sittliche Unempfindlichkeit in aller Nacktheit zeigen. — Eine davon ist kennzeichnend. Der König Jacob von Schottland sieht einen hübschen Jungen vor einem Schlosse; er schließt von ihm etwas Kühn auf die Schönheit seiner Mutter, und da der Junge ihm erzählt, daß sie allein zu Hause ist, will er sich ihrer sofort erfreuen. Auf das Pochen erscheint die junge Mutter auf der Mauer, Jacob erklärt ihr in Gegenwart ihres Sohnes seine Liebe, die er jetzt nachträglich schon lange empfunden haben will. Edchen tritt nun für seine Mutter mit folgenden Worten ein: „Obgleich jung, habe ich doch oft meinen Vater sagen hören, es gäbe nichts Schlimmeres, als wenn man zum Hahnerei gemacht würde. Wäre ich mündig und mein Körper stark, und wäre er zehn Könige, so würde ich den ins Herz schießen, der versuchen sollte, meinem Vater das Horn zu geben.“

mit erbeuchelter Verwunderung gethane Frage: „Why, what dishonour, Ned?“ entgegnet er stolz: „Though young,

„Yet often have I heard my father say,

„No greater wrong than to be made [a] cuckold.

„Were I of age, or were my body strong,

„Were he ten kings, I would shoot him to the heart

„That should attempt to give Sir John the horn. —

„Mother, let him not come in:

„I will go lie at Jocky Miller's house“ (S. 256 f.).

Furchtlos und mutig sagt der kleine Bursch dem König die Wahrheit. Sein ganzer Zorn ist geweckt. Wie klug sucht er die Mutter zu schützen! Er will bei seinem Freund, dem Müller, schlafen, damit die Mutter das Thor nicht feinetwegen zu öffnen braucht. — Nach diesen Worten will er schnell entfliehen, aber Jacob läßt ihn ergreifen und festhalten. Jane lobt mit berechtigtem Stolz ihren tapferen Jungen. Dann erklärt sie dem Könige ganz entschieden, daß er niemals auf die Erfüllung seiner Wünsche rechnen dürfe. Sie bekräftigt ihre Worte durch einen Eid. Jacob, blind vor Wut und gierigem Verlangen, schwört, er werde ihr Schloß bis auf den Grund zerstören, wenn sie ihn nicht einlasse. Sie bleibt aber trotzdem fest. Da ruft ihr der König in höchstem Zorne zu, indem er das Kind anpackt und schüttelt:

„Well, Jane, since thou disdain'st King James's love,

„I'll draw thee on with sharp and deep extremes;

„For, by my father's soul, this brat of thine

„Shall perish here before thine eyes,

„Unless thou open the gate and let me in“ (S. 257).

Bei dieser fürchterlichen Drohung und dem rauhen Griff ist Ned bald rot, bald blaß vor Angst geworden; in Janes Herzen kämpfen die Ehre und die Mutterliebe einen harten Kampf. Schon will sie nachgeben, um ihr Kind nicht zu verlieren; sie ermuntert ihren Liebling: „Cheer thee, my boy, I will do much for thee“ (a. a. D.); da lehrt Edwards Mut und Besinnung wieder, er weiß, was geschehen muß und was nicht geschehen darf. Fest und bestimmt antwortet er der Mutter: „But not so much as to dishonour me“ (a. a. D.); darauf Jane: „And if thou diest, I cannot live, sweet

Ned.“ Aber unbeirrt entgegnet er sofort: „Then die with honour, mother, dying chaste.“

Dieses kurze, martige Gespräch zwischen Mutter und Sohn ist in seiner dramatischen Wirkung vorzüglich. Die Worte des Sohnes geben der Mutter die Festigkeit und Tugendstärke zurück; das mutige Kind ist zum Tode bereit um seines Vaters und seiner Mutter Ehre willen. — Jacob will ihn eben töten, da, im Augenblick der höchsten Not naht auch die Rettung. Des Königs Feinde kommen heran, Jacob muß eiligst fliehen.

Das selbe Drama macht uns noch mit einem zweiten waderen Knaben bekannt, der freilich etwas älter ist als Ned. Es ist Wily, der Bursche des Flurschützen. Sein Herr liebt Bettris auf das Innigste und sie erwidert diese Liebe. Aber ihr Vater, der alte Grim, will nichts von dieser Heirat wissen. Er hält die Tochter unter strenger Aufsicht im Hause. Wily erfindet nun aus eigenem Antriebe, um seinem Herrn eine Freude zu machen, eine List, mittels derer er die Liebenden zu vereinigen hofft. Er begiebt sich als Mädchen verkleidet in die Wohnung des Alten.

„ . . . I know the worst, an if I be espied,  
„Tis but a beating; and if I by this means  
„Can get fair Bettris forth her father's door,  
„It is enough“ (S. 260).

In diesen Worten zeigt sich eine rührende Treue und Liebe zu seinem Herrn. Wily erinnert in seiner Eigenschaft als Liebesvermittler stark an den kleinen Bagen in der Volksballade.\*) — Er geht klug zu Werke, er jagt dem mißtrauischen Alten, er sei ein Nähmädchen, das seiner Tochter die bestellte Arbeit bringe. Sein Gesicht hat er unter dem Vorwande, Zahnschmerzen zu haben, verhüllt. Grim läßt sich nicht nur täuschen, sondern verliebt sich noch obenein in das hübsche Mädchen. Bettris entflieht in Wilys Kleidung, und er bleibt in ihrem Anzuge in ihrer Kammer zurück. — —

---

\*) Vergl. Rudolf Rießmann „Untersuchungen über die Motive der Robin-Hood-Balladen“. Dissertation, Halle a. S. 1895. S. 35; und Alfred Wirth, „Untersuchungen über formelhafte und typische Elemente in der engl.-schottischen Volksballade“. Dissertation, Halle a. S. 1897, S. 7.

Am Schluffe des Stückes will der alte Grim seine Einwilligung zur Ehe seiner Bettris mit George-a-Greene nur dann geben, wenn er die vermeintliche „niedliche Dirne“ heiraten darf. Da giebt sich Wilh zu erkennen. Der Alte tröstet sich. Er charakterisiert Wilh sehr richtig mit den Worten: „ . . . . I think this boy hath „More knavery than all the world besides“ (S. 268).

Das Drama „A Looking-Glass for London and England“ schrieb Greene mit Lodge zusammen und mich will bedünken, als müßte man den hierin auftretenden Knaben Clesiphon nicht Greene, sondern Lodge zuschreiben. Denn die ganze Art der Charakterzeichnung weicht völlig von dem lebendigen, markigen Stil Greenes ab. — Ein düsteres Bild tritt uns entgegen: eine arme, halb verhungerte Familie. Der junge Clesiphon bittet seine von ihm zärtlich geliebten Eltern vergeblich um Nahrung. Der einzige Rettungsweg zur Linderung der drückenden Not ist ein Bittgang zu seinem Bruder Radagon, dem allmächtigen Günstling des Königs. Radagon stößt die unglücklichen Eltern von sich. Da spricht Clesiphon sich scharf und treffend über seinen unnatürlichen und grausamen Bruder aus. Er fällt dabei aber aus der Rolle des Sohnes eines einfachen Mannes. Denn er sagt von Radagon:

„He plays the serpent right, describ'd in Esop's tale

„That sought the foster's death, that lately gave him life“ (S. 131.)

Was soll Aesops Fabel im Munde dieses hungernden, armen und niedrigen Kindes? Was soll überhaupt diese moralisierende Schulweisheit hier? Dieses Gespräch schließt Clesiphon in derselben Weise, wenn er sagt:

„Brother, beware: I oft have heard it told

„That sons who do their fathers scorn shall beg when they be old“ (S. 132).

Bei diesem Kinde finden wir kein frisches, natürliches Aussehen; es steckt kein rechter Kern in dem ganzen Jungen; er ist ein kleiner Philister, der lieber philosophiert als handelt. So zeigt er sich später auch seinem Vater gegenüber. Der Alte hat eine Geldtasche gestohlen, um den nagenden Hunger zu stillen. Eine Rede des Propheten Jonas läßt ihn aber seine That bereuen. Da sagt der kleine Philosoph zu ihm:

„Father, methinks this word „repent“ is good:

„He that [doth] punish disobedience

„Doth hold a scourge for every privy fault“ (S. 139).

Dieser altkluge Knabe ist kein rechtes Kind, er ist zu ernst und weise für sein Alter, im ganzen eine unnatürliche, geschraubte Figur. Deshalb kann auch in uns trotz seiner jämmerlichen Lage kein rechtes Mitleid oder eine tiefere Teilnahme aufkommen. Es fehlt eben durchaus der eigenartige Reiz, der sonst den Worten aus Kindermund anhaftet. Was hätte wohl Shakespeare aus diesem hungernden Kinde gemacht, das seinen hartherzigen Bruder vergeblich um Brot ansieht.

Es gehören nun noch hierher Thomas Lodge, Thomas Nash und Henry Chettle. Von diesen dreien ist Lodge, soweit er in Frage kam, bereits bei Greene (Looking-Glass for London and England) und Nash bei Marlowe (Dido) behandelt. Henry Chettles „Hoffmann, or, A Revenge for a Father“ ist unbrauchbar. Seine mit Dekker und Haughton zusammen verfaßte „Patient Grissil“ bietet uns zwar einen boy, der aber so vollkommen das Villhische Gepräge trägt, daß er keiner besonderen Besprechung wert ist. —

Nach meinem ursprünglichen Plane sollten sich an die Vorgänger die Zeitgenossen Shakespeares anschließen. Ich glaubte aber davon Abstand nehmen zu müssen, weil ich sehr bald zu der Überzeugung kam, daß die Zeitgenossen einen sehr geringen, resp. gar keinen Einfluß auf Shakespeare ausgeübt haben. Ich habe die zwei bedeutendsten durchgesehen, Ben Jonson und George Chapman. Bei Jonson stellte sich die überraschende Thatsache heraus, daß — abgesehen von einigen in der üblichen Weise charakterisierten Pagen — in den achtzehn Stücken nur ein einziger Knabe zu finden war. Das Stück, in welchem er auftritt (The Devil is an Ass), ist aber erst 1616 aufgeführt, kann also als Vorbild für Shakespeare überhaupt nicht in Betracht kommen. — In den sieben Dramen Chapmans war der Erfolg fast ebenso gering. Auch hier konnten außer einigen wenigen Pagen nur zwei Kinderrollen festgestellt werden, von denen die eine auch wieder so spät anzusetzen ist, daß an irgend welchen Einfluß auf Shakespeare nicht zu denken ist. Ich habe deshalb von den Zeitgenossen abgesehen, denke aber für spätere Zeit meine Arbeit dahin zu ergänzen, daß ich das Kindermotiv auch durch die nachshakespeareische dramatische Litteratur verfolge.

Wir kommen nun zu

www.libtool.com.cn

## William Shakespeare.

Von seinen sechsunddreißig Dramen sind sechzehn heranzuziehen, in denen uns Kindergestalten begegnen, welche einer Besprechung wert sind, nämlich\*)

- 1) Titus Andronicus,
- 2) Henry VI, Third Part,
- 3) Love's Labour's Lost,
- 4) The Taming of the Shrew,
- 5) Richard III,
- 6) King John,
- 7) Romeo and Juliet,
- 8) Henry IV, Second Part,
- 9) Henry V,
- 10) As you like it,
- 11) The Merry Wives of Windsor,
- 12) Macbeth,
- 13) Timon of Athens,
- 14) Julius Caesar,
- 15) Coriolanus,
- 16) The Winter's Tale.

Aus „Titus Andronicus“ muß der junge Lucius besprochen werden.

Dieses Drama voll Schande, Blut und Mord ist für unser Empfinden so grauenvoll, daß wir Mühe haben, es ganz zu lesen. Um so lieber weilen wir deshalb bei den Szenen, in welchen uns natürliche Menschlichkeit entgegentritt. Das sind die wenigen Stellen, an denen der kleine Lucius Andronicus erscheint\*). Sein junges Leben hat bis zu dem Punkte, wo die Tragödie einsetzt, keinen

---

\*) Ich citiere nach der sogenannten Globe-Edition „The Works of William Shakespeare“, Edited by William George Clark and William Aldis Wright. London 1887.

\*\*) Vergleiche Gregor Sarrazin „William Shakespeares Lehrjahre“, Weimar 1897, S. 60: Die einzigen Gefühlsstöße, die voll angeschlagen werden,

Stummer gekannt. Wie ein warmer, heller Frühlingstag ist es gewesen. Muntere Knabenpiele haben ihn ergötzt, das Bogenschießen war seine Freude und die Bücher haben ihm manche Stunde gekürzt. Zwar ist ihm die Mutter frühzeitig gestorben, aber er hat Ersatz gefunden in der Liebe seiner Muhme Lavinia und seines Großvaters. Gern hat er den alten Märchen gelauscht, welche der Großvater ihm vorlas. Und als er dann selber lesen konnte, hat er sie wieder und immer wieder studiert. Der Großvater war ihm doch der Liebste von allen. Wie hat er ihn aber auch verhätschelt und geliebt! Oft hat der Enkel auf des Großvaters Knie geschaukelt, oft mit ihm gesungen und gelacht, oft auch ganz still gesessen und andächtig zugehört, wenn er die schönen Geschichten erzählte. All dieses reine, unschuldige Kindesglück wird mit einem Schlage rauh zerstört. Das Kind begreift den fürchterlichen Wechsel nicht sogleich; es kann nicht verstehen, was es heißt, die Hände und die Zunge plötzlich verloren zu haben, aber sein Herz ist ihm so weh, er muß weinen. Der alte Lucius ist schwermütig, Lavinia blickt stumm und traurig vor sich nieder; das bedrückt den Knaben. Er will deshalb die beiden trösten und bittet:

„Good grandsire, leave these bitter deep laments:

„Make my aunt merry with some pleasing tale“ (Akt III, Sz. 2).

Dieser kindliche Vorschlag ist rührend zart. Der Knabe weiß, daß ihm die Märchen über alles gegangen sind, also müssen sie ja auch seiner Muhme sicher helfen. — Sein Vorschlag wird wirklich angenommen, der Großvater will der Muhme vorlesen und er soll weiterlesen, wenn's dem Großvater zu viel wird. —

Bald darauf sehen wir den Kleinen voll Angst vor seiner Muhme fliehen. Er begreift nicht, was sie von ihm will, sie folgt

sind auch hier Elternliebe und Vaterzärtlichkeit; so besonders in jenen schönen Versen, die Lucius Andronicus zu seinem kleinen Sohne spricht:

„Come hither, boy; come, come, and learn of us

„To melt in showers; thy grandsire lov'd thee well

„Many a time he danc'd thee on his knee,

„Sung thee asleep, his loving breast thy pillow.

„Many a matter hath he told to thee,

„Meet and agreeing with thine infancy.“

Hier hat der Dichter doch gewiß an seinen kleinen, damals etwa fünfjährigen Sohn Hamnet gedacht, den der Großvater John Shakespeare wohl auch manchmal auf den Knien geschaukelt hatte.

ihm mit sonderbaren Gebärden Schritt für Schritt. Er läuft eilend zu seinem Großvater und seinem Onkel:

„Help, grandsire, help! my aunt Lavinia

„Follows me every where, I know not why:

„Good uncle Marcus, see how swift she comes.

„Alas, sweet aunt, I know not what you mean“ (Akt IV, Sz. 1).

Titus und Marcus beruhigen den Aufgeregten und nun erzählt er ihnen, er habe gefürchtet, daß Lavinia aus Kummer plötzlich toll geworden sei, wie der Großvater das so oft erzählt habe und wie er selbst es gelesen hat. Bei diesem Gedanken hat er vor Schrecken die Bücher hingeworfen und ist davongelaufen. Er fährt fort:

„ . . . . But pardon me, sweet aunt:

„And, madam, if my uncle Marcus go,

„I will most willingly attend your ladyship“ (a. a. D.).

Nun kommt durch das Buch, Dvids Metamorphosen, die schöne That ans Licht, die an Lavinia begangen worden ist. Alle, auch der junge Lucius, schwören, Rache zu nehmen. Der Knabe zeigt sich so mannhaft und mutig, wie es von einem jungen Römer nur irgend zu erwarten ist. Er will die beiden Schurken erdolchen, will seines Hauses Ehre rächen und seinem Vater in Mut und Lichtigkeit gleich sein. — Der alte Andronicus benutzt den beherzten Knaben zum Botenträger seiner Rache. Er soll den Söhnen Tamoras Geschenke überbringen, um sie in Sicherheit zu wiegen. Der wackere Junge richtet das schwierige Amt trefflich aus. Er ist freundlich und wortreich, erscheint ruhig und gelassen, während das Herz in seinem Busen vor Rache und Mut glüht. — Auch auf das wahnsinnige Gebahren des alten Andronicus geht er ahnungslos ein und beteiligt sich mit großem Eifer daran. Als die an den Pfeilen befestigten Briefe abgeschossen werden sollen, zielt er am genauesten, trifft am besten. Ihm fällt natürlich das Wunderliche dieser ganzen Handlung nicht auf; er ist ganz voll Eifer, seinem Großvater beweisen zu können, wie sicher er den Bogen zu gebrauchen weiß, und freut sich dann über des Großvaters Lob.

Seine innige Liebe zum Großvater findet am Schlusse des Stückes an der Leiche des alten Andronicus den ergreifendsten Ausdruck:

„O grandsire, grandsire! even with all my heart

„Would I were dead, so you did live again!

„O Lord, I cannot speak to him for weeping;

„My tears will choke me, if I ope my mouth“ (Akt V, Sz. 3).

Aus „Henry VI“ (Third Part) gehört Prinz Edward hierher. — Der schwache König Henry VI hat sich durch seinen Gegner von der weißen Rose einschüchtern lassen und zu einem Vertrag verstanden, der seinen Sohn enterbt und dem Hause York die Thronfolge zusichert. Diese schmachvolle That wird der Königin und dem Prinzen sofort gemeldet; sie eilen herbei und machen dem unnatürlichen Vater die heftigsten Vorwürfe. Mit edlem Stolz protestiert der Sohn gegen die That des Vaters:

„Father, you cannot disinherit me:

„If you be king, why should not I succeed?“ (Akt I, Sz. 1).

Jetzt wollen Mutter und Sohn an der Stelle des schwachen Vaters handeln. Sie eilen ins Feld zu ihrem Heer. Nach ihrem Siege wird Prinz Edward vom Könige zum Ritter geschlagen. Er gelobt dabei als „goodly son“ seinem Vater:

„I'll draw it (the sword) as apparent to the crown,

„And in that quarrel use it to the death“ (Akt II, Sz. 2).

Dann muntert er seinen schwachen Vater zum Kampfe auf, und zwar in einer Weise, welche die schuldige Ehrfurcht vor dem Vater nicht außer Acht setzt. Dieser Charakterzug des männlichen, energischen Knaben steigert seinen Wert um so mehr, als die sonstige Umgebung des Königs diesem oft weniger ehrfurchtsvoll begegnet. — Gegen die Rebellen zeigt der Prinz in Wort und That den unerforschtesten Mut. Als Warwick die Ansprüche des Hauses York auf den Thron für gerecht erklärt, erwidert er zornig:

„If that be right which Warwick says is right,

„There is no wrong, but every thing is right“ (Akt II, Sz. 2).

Dieses Mal entscheidet das Waffenglück gegen König Henry. Der Prinz und seine Mutter gehen nach Frankreich, um dort Hilfe zu suchen. Wir finden sie am französischen Hofe zugleich mit König Edwards Abgesandten Warwick, der für Edward um die Hand der Schwester König Ludwigs werben soll. Natürlich erhebt sich Streit zwischen den beiden Parteien. Der stets schlagfertige Prinz weist

Warwick scharf in seine Grenzen, als er unehrerbietig zu seiner Mutter spricht. Auch als Warwick vom König Edward spricht, protestiert er heftig. Gleich darauf zeigt er sich aber auch versöhnlich. Denn als sich Warwick zu seiner Partei bekennt und ihm zum Pfande seiner Treue die eigene Tochter zur Ehe anbietet, reicht er ihm sofort die Hand und erklärt sich mit diesem Vorschlage einverstanden.

Im fünften Akte sehen wir den Prinzen aus Frankreich mit Heeresmacht zurückkehren. Es naht der Entscheidungskampf mit dem siegreichen Edward. Der mutige Knabe hält eine markige, kurze Ansprache an seine Getreuen: Wer Furcht hat, soll sich bei Zeiten davonmachen, damit er nicht noch andere anstecke! — Mit vollem Recht sagt Oxford von ihm, in diesem wackeren Prinzen lebe sein rühmlicher Großvater wieder auf. Er hat in der That etwas von Heinrichs V. entschlossenem, mannhaftem Wesen. — Der Kampf entscheidet sich zu des Prinzen Ungunsten, er wird gefangen vor seinen Gegner, König Edward, geführt, der ihn mit beißendem Hohn und Spott überschüttet. — Voll edlen Zornes, ungebeugt durch sein Mißgeschick, erwidert der königliche Knabe trozig und fest:

„Speak like a subject, proud ambitious York!

„Suppose that I am now my father's mouth;

„Resign thy chair, and where I stand kneel thou,

„Whilst I propose the selfsame words to thee,

„Which, traitor, thou wouldst have me answer to“ (Akt V, Sz. 4).

In derselben Weise antwortet er auf die groben Verhöhnungen und Berechtweigungen der Brüder des Königs. Seine letzten Worte geben ein glänzendes Zeugnis seiner großen und edlen Seele. Obwohl in Banden und in der Hand der unbarmherzigen Feinde, herrscht er seine Peiniger mit königlichem Stolze an:

„I know my duty; you are all undutiful:

„Lascivious Edward, and thou perjured George,

„And thou mis-shapen Dick, I tell ye all

„I am your better, traitors as ye are:

„And thou usurp'st my father's right and mine“ (Akt V, Sz. 4).

Die kühnen Worte bringen ihm sofort den Tod. Seine drei Gegner durchbohren ihn. Ohne Schmerzenslaut sinkt er nieder.

Auch von der weißen Rose wird eine Knospe in dem wilden Kampfessturm gebrochen, in der zarte Rutland, Yorks jüngster Sohn. In der Ebene vor der Burg Sandal ereilt ihn sein Geschick, als er mit seinem Lehrmeister vor den siegreichen Feinden fliehen will. Rutland ist der Liebling aller seiner Angehörigen, selbst der grimmige Bösewicht Richard hat für ihn nur milde Worte. Man begreift aber auch, weshalb ihn alle den „süßen, holden“ Rutland nennen. Denn er ist ein zarter, weicher Knabe, der niemand etwas zu Leide thun kann, dem die Milde und der Adel der Gesinnung vom Gesicht zu lesen sind. Er ist zu gut und aus zu weichem Metall geprägt, als daß er den rauhen Stürmen seiner eisenharten Zeit trotzen könnte. Als er den blutigen Clifford, den Erbfeind seines Hauses, nahen sieht, klammert er sich vor Entsetzen an seinen Lehrer. Er zittert am ganzen Leibe, als dieser von ihm gerissen wird und er nun schutzlos seinem Peiniger gegenübersteht. Vor Angst schließt er die Augen, als könnte ihn das vor der grimmigen Wut des Schrecklichen bewahren. — Verzweiflung und Todesangst machen ihn plötzlich beredt, er versucht alles, um seinen Gegner zum Mitleid zu erweichen. Er giebt ihm gute Worte und wendet das ganze Feuer seiner jugendlichen Redekunst auf:

„Ah gentle Clifford, kill me with thy sword,

„And not with such a cruel threatening look.

„Sweet Clifford, hear me speak before I die.

„I am too mean a subject for thy wrath:

„Be thou revenged on men, and let me live“ (Akt I, Sz. 3).

Es ist alles umsonst, auch der Appell an Cliffords Ehrgefühl, sich an Männern zu rächen und nicht an ihm, rührt den wilden Gegner nicht. Schon hebt er den Arm, um ihn zu durchbohren, da bittet Rutland:

„O, let me pray before I take my death!

„To thee I pray: sweet Clifford, pity me!“

Er kann das Auge nicht zum Himmel erheben, wie gebannt haftet es an dem schrecklichen Mann, der ohne Erbarmen vor ihm steht. Sein Gebet richtet sich nicht an Gott, sondern an Clifford. Noch stößt der erhobene Arm seines Gegners nicht zu, der Degen bohrt sich noch nicht in seine Brust. Wieder glimmt ein Fünkchen Hoffnung, vielleicht

gelingt's ihm doch noch, den harten Mann zu erweichen. Noch einmal strengt er seine ganze Beredsamkeit an:

„Thou hast one son; for his sake pity me,  
„Lest in revenge thereof, sith God is just,  
„He be as miserably slain as I.  
„Ah, let me live in prison all my days;  
„And when I give occasion of offence,  
„Then let me die, for now thou hast no cause“ (Akt I, Sz. 3).

Ohne Überlegung sprudeln die Worte heraus, geboren aus fürchterlicher Angst und Pein. — Wenn Thümmel in Rutlands Worten eine instinktive Pfüffigkeit und Schlaueit finden will, so kann ich mich dem nicht anschließen. Denn gerade die letzten Worte Rutlands sind sehr unklug: „sith God is just!“ klingt doch mehr wie eine drohende Mahnung, und „for now thou hast no cause“ ist ein Vorwurf, der den erbitterten Clifford reizen muß. Und doch liegt gerade in diesen unklugen Worten das Kindliche.

Rutland stirbt dann mit den Worten:

„Di faciant laudis summa sit ista tuae!“\*)

Thümmel meint dazu, dies zeige „ein rührend unentwickeltes Wesen, das seine lateinische Lektion selbst unter dem Schlächter Schwerte Cliffords nicht vergißt“. Diese Auslegung erscheint mir psychologisch unhaltbar. Wie soll ein gemartertes, von Todesangst gequältes Kind im Augenblick des Todes an seine Schullektion denken! Entweder hat sich Shakespeare hier (er war damals noch Anfänger) dem herrschenden Geschmack angepaßt, und es liegt Lillyscher Einfluß vor,\*\*) oder der ganze Ausspruch ist späteres Einschleibsel, eine Annahme, die dadurch einige Wahrscheinlichkeit gewinnt, daß der Vers in den Quartos fehlt. Undramatisch und unnatürlich bleibt es in jedem Falle.

In „Love's Labour's Lost“ muß der Page Moth herangezogen werden. Moth ist ein finster Bursch, der seinem albernem

\*) Ovid, Heroides II, 66.

\*\*\*) Vergl. E. E. Hense „John Lilly und Shakespeare“ Jahrbuch VII, Weimar 1872, S. 285: „Die Geschmacklosigkeit Lillys, mit welcher er kritisch los den verschiedensten Personen lateinische Citate in den Mund legt, eine bei den zeitgenössischen Dichtern überhaupt herrschende Unsitte, findet sich auch bei Shakespeare, aber umfangreich nur in den ersten Dramen, in den Tragödien Titus Andronicus und in Heinrich VI.“

Herrn weit überlegen ist. Der Witz geht ihm nie aus; er ist immer schlagfertig und zu jedem Wortturnier bereit. Die bombastische Rede-  
weise seines Herrn ahmt er mit meisterhaftem Geschick nach. Der  
lose Spottvogel hat sein helles Vergnügen daran, sich über seinen  
Herrn und die anderen Narren lustig zu machen und sie bei allen  
möglichen Gelegenheiten an der Nase herumzuführen. Seine sogenannten  
guten Ratsschläge sind der ausgemachte Unsinn, aber der Humor, mit  
dem er alles vorbringt, ist ausgezeichnet.\*) Beim Maskenscherz soll  
er von den Damen der Gesellschaft aus dem Text gebracht werden.\*\*)  
Dies gelingt auch scheinbar, denn er kommt nicht weit über die ersten  
Worte hinaus; thatsächlich aber ist er doch der Triumphierende, denn  
er setzt jedesmal rasch andere Worte für die ursprünglich im Texte  
stehenden, je nach dem die Damen durch ihr Thun oder ihre Bemerkungen  
dazu Anlaß bieten. So verdreht er durch seine verkehrten Worte den  
ganzen Sinn des Vortrages und macht die Sache lächerlich. — Ja  
er übernimmt sogar nachher in dem zweiten Maskenspiel die Rolle  
des Herkules und hat damit natürlich die Lächer auf seiner Seite. —  
Trotz seiner gewiß nicht glänzenden Stellung bei seinem armen Herrn  
Armado hegt er Liebe zu diesem. Er sucht ihm durch geschicktes  
Eingreifen die Schmach zu ersparen, daß er sich im wollenen Hemde

---

\*) Vergl. N. Delius: „Einlagen und Zuthaten in Shakespeares Dramen“, Jahrbuch XXI, Weimar 1886, S. 25: „In dem scherzhaften Gespräche zwischen dem närrisch gravitätischen Armado und dem schalkhaften Pagen in „Love's Labour's Lost“ (Akt II, Sz. 1) soll der letztere seinen Grund angeben, weshalb er weiß und rot in der weiblichen Gesichtsfarbe für sehr bedenklich erachte. Der Page thut das in einer rezitativisch vorgetragenen achtzeiligen Versstrophe, deren Sinn ist, daß weiß und rot als die natürlichen Gesichtsfarben alle Fehler der Weiber geschickt verbergen und so den Liebhaber nur täuschen.“ Ober S. 30: „In „Love's Labour's Lost“ (Akt III, Sz. 1) haben wir einen scherzhaften Dialog in kurzen Reimversen zwischen Armado und seinem Pagen zur Bersifflage des in der damaligen Poetik noch erhaltenen fogen. l'envoy.“

\*\*\*) Vergl. N. Delius a. a. O., S. 33: „Ein doppeltes Maskenspiel wird uns in „Love's Labour's Lost“ (Akt V, Sz. 2) vorgeführt. Zuerst treten da die verliebten Hofherren mit dem Könige als Ruffen verkleidet vor den Damen auf, von dem Pagen Moth als ihrem Prologsprecher eingeführt. Aber wie der Page werden auch die Herren von den Damen und deren Hofmarschall jämmerlich gehänselt und verhöhnt und ziehen sich am Ende beschämt zurück.“

zeigen muß. Ein leinenes Hemde zu tragen, erlauben ihm seine geringen Mittel nicht. — Der Junge ist in seinem Charakter überhaupt gutartig, nur daß seine Spottlust keine Grenzen kennt.

Würdig läßt sich ihm an die Seite stellen der Page aus dem Vorspiel zu „The Taming of the Shrew“. Thümmel übergeht merkwürdigerweise diesen ebenso wie die später folgenden Pagen in „Romeo and Juliet“ und „As you like it“, während er doch viel weniger umfangreiche Pagenrollen heranzieht. — Die Situation ist folgende: Ein Lord hat einen betrunkenen Kesselflicker Sly von der Gasse auflesen lassen, um sich und seinen Leuten einen Spaß mit ihm zu machen. Sly wird in ein prunkvolles Gemach aufs Bett gelegt und soll, sobald er seinen Rausch ausgeschlafen hat, von allen als Lord behandelt werden. Zufällig eintreffende Schauspieler müssen auch das Ihre beitragen, um den Spaß vollkommen zu machen. Seinem Pagen Bartholomäus hat der Lord folgende Aufgabe durch seinen Diener zu erteilen lassen:

„Sirrah, go you to Barthol'mew my page,  
„And see him dress'd in all suits like a lady:  
„That done, conduct him to the drunkard's chamber;  
„And call him ‚madam‘, do him obeisance.  
„Tell him from me, as he will win my love,  
„He bear himself with honourable action,  
„Such as he hath observed in noble ladies  
„Unto their lords, by them accomplished:  
„Such duty to the drunkard let him do  
„With soft low tongue and lowly courtesy,  
„And say ‚What is't your honour will command,  
„Wherein your lady and your humble wife  
„May show her duty and make known her love?‘  
„And then with kind embracements, tempting kisses,  
„And with declining head into his bosom,  
„Bid him shed tears, as being overjoy'd  
„To see her noble lord restored to health,  
„Who for this seven years hath esteemed him  
„No better than a poor and loathsome beggar:  
„And if the boy have not a woman's gift

„To rain a shower of commanded tears,  
„An onion will do well for such a shift,  
„Which in a napkin being close convey'd  
„Shall in despite enforce a watery eye.  
„See this dispatch'd with all the haste thou canst:  
„Anon I'll give thee more instructions. —  
„— I know the boy will well usurp the grace,  
„Voice, gait and action of a gentlewoman:  
„I long to hear him call the drunkard husband“ u. s. w. (Akt I, Sz. 1).

Diesen umfangreichen und schwierigen Auftrag soll der Page also ausführen. Daß ihm der Lord die Fähigkeit zutraut, beweist, daß der Junge ein anstelliger, gewandter Bursche sein muß. Wir finden dies auch bestätigt; denn Bartholomäus weiß sich ganz vortrefflich in seine Rolle zu finden. Er tritt mit gut gespielter Würde als Lady auf. Trotz der Ungeschicklichkeit Slys, die immerfort zum Lachen reizt, bleibt er ruhig und verzieht keine Miene. Als Sly ihm erzählt, daß er fünfzehn Jahre und länger geschlafen haben solle, antwortet der Page weinend:

„Ay, and the time seems thirty unto me,  
„Being all this time abandon'd from your bed“ (Akt I, Sz. 2).

Der neue Lord, entzückt von seiner reizenden „madam“, will nun allein mit ihr sein und fordert sie auf, mit ihm zu Bett zu kommen; da weiß sich Bartholomäus trefflich aus der Affäre zu ziehen; er schiebt ein Verbot der Ärzte vor, welche eventuell eine Rückkehr der Krankheit des Lords befürchteten. Nun kommen die Schauspieler und bringen „The Taming of the Shrew“ zur Darstellung. — Der Page stellt sich uns als pffiffig und geschickt dar. Er spielt seine Rolle in jeder Beziehung gut.

In „Richard III.“ haben wir zunächst unsere Aufmerksamkeit auf die jungen Kinder des Clarence zu richten. In dem Königspalast sieht es düster aus; König Edward liegt im Sterben. Sein Bruder Clarence ist eben auf Anstiften Gloucesters hingerichtet worden. Die Sonne des Hauses York verdunkelt sich. Unheil brütet über dem Königshause. Diese beängstigende Stimmung hat auch die unschuldigen Kinderseelen erfaßt. Sie ahnen aus der Trauer der Großmutter, daß ihr Vater Clarence tot ist. Beide Kinder haben es wohl be-

merkt, daß die Großmutter weint und sich die Brust schlägt, daß sie trostlos niedersinkt und den Kopf schüttelt. Auf die direkte Frage des Kleinen, ob ihr Vater noch am Leben sei, antwortet die Herzogin ausweichend, aber der kluge Junge hat sofort aus ihren Worten die Bestätigung seiner Vermutung herausgefunden. Trotzdem folgen dieser schlimmen Nachricht keine Thränen, keine Klagen, sondern sein erster Gedanke ist Rache. Die Schwester richtet sich — wie immer — nach dem Bruder. In diesem kleinen, aber sehr bezeichnenden Zuge, daß der Knabe zuerst an Rache denkt, ehe irgend ein weicherer Gefühl die Oberhand gewinnt, zeigt sich Shakespeares Kunst. Damit stehen die Kinder auf dem Boden ihrer rauhen Zeit und zeigen sich als echte Sprößlinge des Hauses York. Als Ausnahme haben wir nur einen Sproß dieses harten, heißblütigen Geschlechtes kennen gelernt, das war der zarte Rutland. — Der tüchtige Gloucester hat dem Knaben eingeredet, daß der König und vor allem die Königin an der Verhaftung seines Vaters schuld seien. Die Herzogin ist tief unglücklich über diese elende Handlungsweise ihres unnatürlichen Sohnes. Aber das unschuldige Herz des Kindes kann an keinen Trug des Oheims glauben:

„Think you my uncle did dissemble, grandam?“ (Akt II, Sz. 2), fragt er und fährt dann, als die Großmutter seine Frage bejaht, mit rührender Unschuld fort: „I cannot think it“. Da kommt die Nachricht von Edwards eben erfolgtem Ableben, seine Gemahlin Elisabeth bringt sie selbst. Nun folgt die ergreifende stichomythische Totenklage der Frauen und Kinder um die Verstorbenen. — Thümmels Ansicht, daß der Dichter die Kinder Clarences nur eingeführt habe, um die rein lyrische Klagezene zu dekorieren, stimme ich vollkommen bei. Es läßt sich schwer sonst ein anderer Grund für das Auftreten der Kinder finden, es sei denn, daß man die Quelle dafür geltend machen will. Aber Shakespeare hat sich doch sonst nie klavisch an seine Vorlage gehalten.

Daselbe Stück macht uns noch mit zwei anderen Knaben bekannt. Zuerst begegnet uns der Jüngere, der kleine Herzog von York. Er ist ein kluger, aufgeweckter Junge, der den Schalk im Nacken hat. \*)

---

\*) W. Dechelhäuser sagt von ihm in seinem „Essay über Richard III“, Jahrbuch III, Berlin 1868, S. 85: er hat „eine scharfe Zunge, ist sorglos, übermütig, vorlaut, spöttisch“.

Für ihn ist jedermann eine willkommene Zielscheibe des Witzes, selbst seine Mutter sagt halb grollend, halb scherzend zu ihm:

„A parlous boy: go to, you are too shrewd“ (Akt II, Sz. 4).

Ganz trefflich braucht er seine scharfen Witzespeile gegen seinen Oheim Gloucester. Kaum hat er ihn begrüßt, so läßt es ihm schon keine Ruhe mehr, den Onkel gleich mit einer Entgegnung auf einen seiner früheren Aussprüche empfindlich zu treffen. Gloucester kommt in Verlegenheit, der kleine Schelm triumphiert. Und gleich darauf schwagt er ihm mit artiger Schmeichelei seinen Dolch ab. Als er auch noch das Schwert dazu haben will, steigt Gloucester die Bornesröte ins Gesicht. Rasch fällt nun der Prinz Edward ein, um den Oheim zu beschwichtigen:

„My Lord of York will still be cross in talk:

„Uncle, your grace knows how to bear with him“ (Akt III, Sz. 1).

Der kleine York merkt, daß er zu weit gegangen ist, er lenkt sofort ein und weiß mit großem Geschick und höflicher Liebenswürdigkeit der Sache die Spitze abzubrechen. Er erwidert seinem Bruder sofort schlagfertig:

„You mean, to bear me, not to bear with me:

„Uncle, my brother mocks both you and me;

„Because that I am little, like an ape,

„He thinks that you should bear me on your shoulders“ (a. a. D.).

Er kehrt also den Spott gegen sich selbst und mildert so den Hohn gegen seinen Oheim.

Als er in den Tower gehen soll, weigert er sich aus natürlichem Abscheu vor diesem Schreckensort, wo eben erst sein Oheim Clarence ermordet worden ist. Sicherlich hat ihn seine Mutter schon davor gewarnt, die ihn auch ohne Zweifel (wie Gloucester richtig vermutet) zu seinem herausfordernden Wesen gegen den Oheim aufgereizt hat. Aber seinem Bruder zu Gefallen, den er über alles liebt, geht er doch schließlich mit hinein. — Gloucester urteilt sehr richtig über diesen seinen kleinen Vetter, wenn er von ihm sagt:

„ . . . . O, 'tis a parlous boy;

„Bold, quick, ingenious, forward, capable;

„He is all the mother's from the top to toe“ (a. a. D.).

Sein älterer Bruder ist ernster und tiefer angelegt.\*) Als er uns zuerst begegnet, zittert noch in seiner reinen Seele der Jorn und Schmerz nach, welchen er über die an den Verwandten seiner Mutter verübte Gewaltthat empfindet. Sein klares, natürliches Gefühl sagt ihm zu deutlich, was er von seinem gleichnerischen Oheim Gloucester zu halten hat. Richards Verdächtigungen der angeblich für den Prinzen gefährlichen Oheime finden bei dem edlen Knaben keinen Glauben. Er weist jede Anklage ab. — An seiner Mutter und seinem Bruder York hängt er mit zärtlicher Liebe. Kaum kann er die Zeit erwarten, bis er mit ihnen zusammenkommt. Bei der Meldung, daß sie nicht kommen, sondern im Heiligtume Zuflucht gesucht haben, ist er zunächst so bestürzt, daß er kein Wort zu erwidern weiß. Als Buckingham den Cardinal und Hastings beauftragt, den jungen York in jedem Falle zu holen, wenn's nicht anders sein kann, selbst mit Gewalt, da stimmt er voll Freude ein:

„Good lords, make all the speedy haste you may“ (Akt III, Sz. 1).

Seine arglose Seele ahnt nichts von dem Verrat, der an ihm und seinem Bruder begangen werden soll. Er bietet aus Sehnsucht nach dem Bruder seinen Feinden noch die Handhabe, daß sie mit einem Schein des Rechtes ihr Opfer packen dürfen. — Als ihm Gloucester anrät, bis zur Krönung mit seinem Bruder im Tower zu bleiben, schreckt er zusammen und erklärt:

„I do not like the Tower, of any place“ (a. a. D.).

Dann aber wird sein Interesse an der historischen Überlieferung rege, die über diesen alten, düsteren Bau im Schwunge ist. Dieses plötzliche historische Interesse ist, wie Thümmel richtig erklärt, am besten so zu verstehen, daß der Prinz sein Unbehagen über die Anweisung des Towers zu seiner Wohnung hinter diesen Fragen verstecken will. Er erkundigt sich genau, ob Caesar wirklich den Turm gebaut hat, wie allgemein erzählt wird. Als ihm der Oheim eine Auskunft gegeben hat, die seiner Gründlichkeit noch nicht genügt, fragt er weiter. Schließlich lobt er lebhaft den großen Feldherrn und Schriftsteller Caesar, um dann sofort in kindlich-naiver Weise daran seine eigenen großen Zukunftspläne anzuknüpfen. Er will nach Frankreich, wenn er erwachsen ist, und dort sein altes Recht mit

---

\*) W. Dechelhäuser sagt von ihm a. a. D.: „Der Älteste ist ernst und sinnig“.

Waffengewalt wiedergewinnen. Dieser bunte Wechsel im Gespräche zeigt die **lebhafteste Phantasie** und den leichtfassenden Sinn des Knaben. Boas sagt sehr richtig in seinem Buche „Shakspeare and his Predecessors“, London 1896, S. 246: „The nephews of Richard were marked by an ability and spirit beyond their years, and the elder already bore himself with a true touch of regal dignity.“

Seinen Bruder begrüßt der Prinz auf das Herzlichste. Überhaupt ist die Zuneigung der Brüder zu einander aus beinahe jedem Worte, das sie wechseln, zu ersehen. Ebenso geht sie aus der Schilderung der Mörder hervor. — Am Schlusse dieser Szene sollen die beiden Prinzen in den Tower gehen. York weigert sich, er fürchtet, wie er sagt, den zornigen Geist seines Oheims Clarence; aber Edward entgegen ihm stolz, obwohl ihm selbst das Herz zaghaft schlägt:

„I fear no uncles dead“ (Akt III, Sz. 1).

Sein Oheim antwortet darauf lauernd:

„Nor non that live, I hope“.

Klug ausweichend, aber von ungewissem Bangen erfüllt, erwidert der Prinz:

„An if they live, I hope, I need not fear.

„But come, my lord; and with a heavy heart,

„Thinking on them, go I unto the Tower“ (a. a. D.).

Mit diesen Worten überschreiten die beiden Knaben die verhängnisvolle Schwelle, die sie nicht wieder lebend verlassen sollen. Richard läßt sie ermorden; aber selbst den rauhen Mördern hat die zarte Unschuld der friedlich schlummernden Kinder die Thränen in die Augen getrieben. Die letzten Minuten vor dem Tode dieser unaufgeblühten Knospen beschreibt der Dichter in der ergreifendsten Weise:

„Lo, thus“, quoth Dighton, „lay those tender babes:

„Thus, thus“, quoth Forrest, „girdling one another

„Within their innocent alabaster arms:

„Their lips were four red roses on a stalk,

„Which in their summer beauty kiss'd each other.

„A book of prayers on their pillow lay“ (Akt IV, Sz. 3).\*)

---

\*) Gregor Sarrazin bemerkt dazu a. a. D., S. 196: „Diese Erzählung ist von einer Zartheit und Poesie, die mehr als alle anderen Szenen den verfeinerten Geschmack des Dichters erweist. Aber es ist ebenso wie in den früheren Dramen bemerkenswert, daß die tiefsten Gemütsstöße in Kinder Szenen angeschlagen werden.“

Wir gehen über zu Prinz Arthur aus dem „King John“. Der junge Prinz ist von seinem Oheim um sein rechtmäßiges Erbe, den Thron von England, gebracht worden. Seine Mutter Constanze versucht alles, ihrem Sohne zu seinem Rechte zu verhelfen. Frankreich und Oesterreich haben ihre Hilfe zugesagt und stehen mit Heeresmacht vor den Mauern von Angers, um zunächst die Bretagne für Arthur zu unterwerfen und dann England dem Thronräuber zu entreißen. — Gleich die ersten Worte, welche der Prinz zur Begrüßung Oesterreichs spricht, gestatten uns einen Einblick in sein Herz:

„God shall forgive you Coeur-de-lion's death

„The rather that you give his offspring life,

„Shadowing their right under your wings of war:

„I give you welcome with a powerless hand,

„But with a heart full of unstained love“ (Akt II, Sz. 1).

In diesen Worten liegt schlichte, herzliche Dankbarkeit und kindliches Vertrauen zu seinem Retter. Ein frommes und weiches Gemüt thut sich kund, das dem Manne mit reiner Liebe und ohne Groll entgegenkommt, der den frühen Tod des Vaters verschuldet hat. Wenn Thümmel in diesen Worten „gewissermaßen einen politischen Anlauf“ des Prinzen erblickt, so vermag ich dem nicht beizustimmen. Sehr richtig sagt dagegen Boas a. a. O., S. 246: „He is a saintly, gentle child, without a spark of worldly ambition“.

Der Knabe ist von Shakespeare ganz ausführlich und klar gezeichnet. Seine Mutter Constanze beschreibt uns seine Gestalt und sein Gesicht folgendermaßen:

„ . . . thou art fair, and at thy birth, dear boy,

„Nature and Fortune join'd to make thee great:

„Of Nature's gifts thou mayst with lilies boast

„And with the half-blown rose . . .“ (Akt III, Sz. 1).

Zu diesen äußeren Reizen gesellt sich, wie wir schon sahen, ein weiches, inniges Gemüt, das dem rauhen Sturm seiner harten Zeit nicht gewachsen ist. Als Spielball eines grausamen Geschicks muß er zermalmt werden. Der zarte Knabe ist nicht für einen Thron geeignet, der durch Kampf und Blut erobert werden muß. Seine Neigungen und Wünsche sind auf stille Zufriedenheit gerichtet:

„So I were out of prison and kept sheep,

„I should be as merry as the day is long“ (Akt IV, Sz. 1),

sagt er in der Gefangenschaft zu seinem Hüter Hubert. Dabei ist er bescheiden und selbstlos; er kennt keinen trotzigen Adelsstolz, hochmüthige Verachtung Niedriggestellter ist ihm fremd. Mit rührender Liebe pflegt er Hubert, als dieser leidend ist, er weicht nicht von seiner Seite, bis er wieder gesund ist. — Jeder Zwist, jede Unruhe, die feinewegen entstehen, sind ihm peinlich und unangenehm. Da sucht er zu versöhnen und den Streit zu schlichten. Als seine Mutter Constanze und seine Großmutter Eleonore sich um feinewillen zanken und schmähen, ist er tief betrübt, und weinend spricht er:

„Good my mother, peace!

„I would that I were low laid in my grave:

„I am not worth this coil that's made for me“ (Akt II, Sz. 1).

Der plötzliche Abschluß des Friedens und der Ehevertrag zwischen Frankreich und England vernichten ihm alle Ausichten auf seinen rechtmäßigen Thron mit einem Schlage, aber er nimmt dieses Mißgeschick geduldig hin und versucht in seiner Herzensgüte seine aufgebrauchte Mutter darüber zu beruhigen.\*) — Nachdem der Kampf von Neuem ausgebrochen ist, wird Arthur gefangen. In dieser schlimmen Lage zeigt sich der Edelmut seines Herzens glänzend. Keine Klage über sein Unglück hören wir von ihm, an sich denkt er gar nicht, sein erster Gedanke gilt seiner Mutter:

„O, this will make my mother die with grief!“ (Akt III, Sz. 3).

Am ergreifendsten ist sein Benehmen in der Blendungs Szene. Ahnungslos begrüßt er seinen Hüter mit einem fröhlichen „Guten Morgen.“ Dann plaudert er unschuldig darauf los und beklagt sein Geschick, aber ohne Bitterkeit oder Groll. Hubert geht auf sein Gespräch nicht ein, wie er es sonst zu thun pflegte. Erstaunt sieht ihn der Knabe an. Hubert erscheint ihm blaß, sofort folgt voll herzlicher Besorgnis die Frage:

„Are you sick, Hubert? you look pale to-day“ (Akt IV, Sz. 1), und dann fährt er mit dem kindlichen, aus treuer Liebe entsprungenem Wunsch fort:

„In sooth, I would you were a little sick,

„That I might sit all night and watch with you:

„I warrant I love you more than you do me.“

\*) Vergl. Boas a. a. D. S. 246.

Da giebt ihm Hubert den schrecklichen Befehl zu lesen. Der Knabe wird bleich vor Schrecken, mit entsetzten Augen starrt er auf das fürchterliche Papier, keines Wortes fähig, bis ihn Huberts Frage „can you not read it? is it not fair writ?“ aus der dumpfen Betäubung aufrüttelt. Der grause Befehl scheint ihm unmöglich, er fragt, ob Hubert das wirklich thun muß, und als dieser bejaht, setzt er zitternd hinzu: „and will you?“ „And I will“ antwortet Hubert. Aber noch immer, trotz dieser Antwort, erscheint es ihm ungläublich, daß Hubert diese fürchterliche That an ihm begehen könnte. Hubert weist ihn auf seinen Schwur hin, aber der Knabe kann den Gedanken, daß so etwas möglich sei, nicht begreifen:

„And if an angel should have come to me

„And told me Hubert should put out mine eyes,

„I would not have believed him,“

sagt er mit rührender Überzeugung. — Auf Huberts Ruf kommen die Wärter mit dem glühenden Eisen und mit Stricken, um ihn zu binden, und dann zu blenden. Bei diesem Anblick ringt sich ein furchtbarer Angstschrei aus der Seele des Kindes:

„O save me Hubert, save me! my eyes are out

„Even with the fierce looks of these bloody men.“

Als man ihn binden will, bittet er flehentlich, ihm das zu ersparen, er will ganz still halten und ruhig sitzen wie ein Lamm.\*) Die Wärter werden hinausgeschickt. Hubert schießt sich an, seine graufige Pflicht zu thun. In dieser höchsten Not versucht Arthur noch einmal alles, um den harten Mann zu rühren. Seine ganze

\*) Die Worte lauten in deutscher Übersetzung:

„Was braucht ihr, ach! so stürmisch rauh zu sein?

„Ich will nicht sträuben, ich will stockstill halten.

„Um's Himmels Willen, Hubert! Nur nicht binden!

„Nun hört mich, Hubert, jagt die Männer weg,

„Und ich will ruhig sitzen wie ein Lamm;

„Will mich nicht rühren, nicht ein Wörtchen sagen,

„Noch will ich zornig auf das Eisen sehn.“

Ganz ähnlich klingt Walter Tells Weigerung in der Apfelschußzene.

„ . . . Mich binden?

„Nein! ich will nicht gebunden sein. Ich will

„Still halten wie ein Lamm, und auch nicht atmen, u. s. w.“

Seele drängt sich ihm auf die Lippen, und mit hinreißender Beredtbarkeit bittet er um Erbarmen und Schonung. Hubert läßt sich rühren, und Arthur ist gerettet. — Nachdem dieser fürchterliche Sturm vorüber ist, kehrt wieder Sonnenschein in das Herz des Knaben ein. Seine Liebe und Dankbarkeit gegen Hubert ist groß. — Diese ergreifende Szene ist ein so vollendetes Meisterstück Shakespeares, daß man nicht begreift — wie Thümmel sehr richtig bemerkt —, daß Kreyffig hieran etwas auszusetzen hat. Er findet nämlich die Beredtbarkeit des Kindes, welche mit Bildern und Gleichnissen spielt, unnatürlich. Thümmel ist dieser Anschauung treffend entgegengetreten.

— — Arthur, der seines Oheims weitere Verfolgungen und Quälereien fürchtet, versucht in der Kleidung eines Schiffsjungen zu entfliehen. Er springt von der hohen Burgmauer herab; aber diese erste entschlossene That kostet ihm das Leben. Er stirbt mit den Worten:

„O me! my uncle's spirit is in these stones:

„Heaven take my soul, and England keep my bones!“ (Akt IV, Sz. 3).

Auch in „Romeo and Juliet“ tritt ein Knabe auf, der Page des Paris. Die Situation, in der wir ihn kennen lernen, ist so eigenartig, daß wir kein klares Bild von seinem Charakter erhalten. Deshalb hat ihn auch wohl Thümmel in seinem Aufsätze unberücksichtigt gelassen. Paris geht mit dem Pagen zur Nachtzeit auf den Friedhof, um das Grab Julias mit Blumen zu schmücken. Der Page soll eine Strecke entfernt auf der Erde liegen bleiben, und etwa Nahende durch Pfeifen ankündigen. Es ist natürlich, daß dem Kinde der düstere Ort einiges Grauen einflößt, aber er faßt sich ein Herz:

„I am almost afraid to stand alone

„Here in the churchyard; yet I will adventure“ (Akt V, Sz. 3).

Dann naht Romeo; nach kurzem Wortwechsel kommt es zum Kampf zwischen Romeo und Paris. Der Page ist über die Maßen erschreckt, hat aber doch so viel Überlegung, daß er das Klügste thut, was er unter diesen Umständen thun kann. Er eilt davon, um die Wache zu holen. — Am Schlusse des Dramas giebt er dem Prinzen die verlangte Auskunft über das, was er von dem Borgefallenen weiß. —

In „Henry IV“ (Second Part), „Henry V“ und „The Merry Wives of Windsor“ begegnen wir einem frischen Gefellen, Robin,

dem Bagen Falstaffs. Der Knabe ist von kleiner zierlicher Statur, so daß er um so mehr von seinem Herrn, dem dicken Ritter Sir John, absticht. Gerade wegen dieses lächerlichen Kontrastes hat Prinz Henry diesen „Riesen“ (wie Falstaff ihn nennt) in den Dienst des feisten Ritters gestellt, zum nicht geringen Arger Sir Johns. Im Verkehr mit seinem Herrn ist der zierliche Fant durchaus bescheiden und diensteifrig. Seine Antworten verraten Witz und munteren Sinn, aber sie enthalten niemals einen Spott auf seinen Herrn. Er läßt den ganzen Wortschwall, mit dem ihn Falstaff öfter überschüttet, geduldig über sich ergehen. Jeden Wunsch oder Befehl seines Herrn, auch wenn sich dieselben nicht auf der geraden Straße des Rechtes halten, erfüllt er ohne Zaudern. Falstaff hat, wenn er ihn auch ein „verwünschtes Alträunchen“ nennt, doch volles Vertrauen zu ihm; denn der Bage führt den Beutel für ihn. Robin besorgt seine geheimsten Aufträge und Briefe. So dient er z. B. in „The Merry Wives“ als Botenträger der Liebe. Wir werden hierbei wieder an den kleinen Bagen in der Volksballade erinnert.\*)

Robin hält treu zu seinem Herrn, auch da, wo die Situation recht verzweifelt aussieht. Als Frau Quickly ihren alten Schuldner verhaften lassen will, greift der mutige Bursch ganz energisch ein, er herrscht die Wirtin sehr grob an. — Aber diese unbedingte Ergebenheit giebt er leicht auf, wenn ihm ein Vorteil winkt. Als Prinz Henry den feisten Ritter beim Abendessen beschleichen will, erkaufte er Robins Stillschweigen sofort durch ein Trintgeld. In „The Merry Wives“ läßt er sich sogar bereit finden, für ein neues Wams\*\*) seinen Herrn in die Falle der Frau Ford und Frau Page zu locken und den beiden Frauen bei der Demütigung Falstaffs behilflich zu sein. — Im übrigen lernt Robin seinem Herrn alles Mögliche ab. Er weiß trotz seiner jungen Jahre wacker mitzupotulieren, als die ganze Gesellschaft in Herrn Shallows Garten beim Wein sitzt. Auch in seinen Reden und Witzgen hat er sich Falstaff zum Vorbild genommen. So verhöhnt er Bardolph, Falstaffs Diener mit der roten Nase und dem aufgedunsenen Feuergesicht, in sehr geschickter und derber Weise.

\*) Vergl. Kießmann, a. a. D. S. 35 und Wirth a. a. D. S. 7.

\*\*) Ich verweise noch einmal auf Wirth und Kießmann a. a. D.; auch dieser Botenlohn ist typisch.

Boins, der trotz aller schlechten Streiche den guten Kern in ihm erkannt hat und ihn gern vor dem völligen Untergange in Schlechtigkeit und Gemeinheit behüten möchte, wünscht sehr mit Recht:

„O, that this good blossom could be kept from cankers!“  
(Henry IV, Akt II, Sz. 2).

Robin hält treu bei seinem Herrn aus, auch nachdem dieser bei dem jungen König Henry in Ungnade gefallen ist. Er ruft Falstaffs Freunde an sein Sterbelager, aber er kann selbst in dieser ernstesten Stunde es nicht unterlassen, Bardolph wegen seiner roten Nase zu verhöhnen. — Dennoch ist seine Trauer um den dahingeschiedenen Herrn, wenn auch nicht gerade tief, so doch ehrlich und aufrichtig. Er erinnert die Gefährten an diesen und jenen Ausspruch und Scherz Falstaffs.

Robin folgt nun den drei Kumpanen Falstaffs nach Frankreich in den Krieg. Aber bald hält er es in ihrem Dienst nicht mehr aus. Ihre Spießbübereien und ihre ruchlose Gemeinheit stoßen ihn ab. Er hat sie völlig durchschaut und will sie verlassen, um das, was ihm an Ehre und Anstand noch geblieben ist, zu retten. Aber sein Geschick ist erfüllt. Er beschließt sein junges, buntbewegtes Leben mit einer guten That. Er rettet einen französischen Edelmann vor Pistols But und Geldgier vom Tode und fällt dann im Kampfe bei der Verteidigung des englischen Lagers.

Eigentlich sollten nun die Bagen aus „As you like it“ folgen. Ich bespreche sie aber erst weiter unten, weil es mir so zweckdienlicher erscheint.

In den „Merry Wives of Windsor“ tritt außer Robin noch ein zweiter Knabe auf: William Page. Er wird von seinem Lehrer auf Verlangen seiner Mutter examiniert. Die Prüfung erstreckt sich auf das Lateinische. Die an ihn gerichteten Fragen beantwortet er kurz und ohne Umschweif; fehlt ihm aber die richtige Antwort, so macht er Ausflüchte und Winkelzüge. Er wiederholt die Frage noch einmal, um dadurch Zeit zum Nachdenken zu gewinnen. Sein Lehrer ist gutmütig und milde, das hat der Junge bald heraus gefunden, und er weiß mit diesem Faktor zu rechnen. Als ihm das Examen zu lange dauert, antwortet er einfach: „Forsooth, I have forgot.“ Der gutmütige Lehrer schickt ihn darauf zum Spielen. — Dieser Knabe ist nach meiner Meinung durchaus nicht, wie Thümmel sagt, „ein kleiner

hausbackener Philister"! Er ist vielmehr ein Junge, der mit den besten Gaben ausgerüstet ist, dem aber das Lernen und die fleißige Arbeit keine angenehmen Dinge sind. Er vergnügt sich lieber mit den Spiell Kameraden im Freien, als daß er bei seinem pedantischen Lehrer das langweilige *hic, haec, hoc* lernt. — Mir will es scheinen, als habe Shakespeare mit dieser Szene eine Episode aus seinem eigenen Leben geschildert. In dem Lehrer ist sicher — wie das schon von verschiedenen ausgesprochen worden ist — der Lehrer aus seiner Schulzeit dargestellt. Der kluge Junge William, der seinen gutmütigen Lehrer zu nehmen versteht und doch auch seiner Mutter sein Wissen beweist, könnte sehr wohl der junge William Shakespeare sein.

Aus „Macbeth“ ist der kleine Sohn Macduffs hier zu besprechen. Die Szene ist düster und unheildrohend. Macduff ist Hals über Kopf geflohen und hat Weib und Kind schutzlos dem Wüten Macbeths überlassen. Die Lady ist außer sich über die Handlungsweise ihres Gemahls und will keine Entschuldigung gelten lassen. Nachdem der Ueberbringer der Nachricht, Lord Ross, fortgegangen ist, wendet sie sich an ihren Knaben mit der Frage:

„Sirrah, your father's dead:

„And what will you do now? How will you live?“ (Akt IV, Sz. 2), und „As birds do, mother,“ antwortet der kluge Junge sofort; erklärend fährt er dann fort: „With what I get, I mean; and so do they.“ Als die Mutter ihm von den Gefahren, welche den Vögeln drohen, Netz, Fallen und Vogelleim, spricht, weiß er geschickt auszuweichen: „. . . . Poor birds they are not set for.“ Er hat auch aus dem Berichte des Lord Ross sehr wohl herausgehört, daß sein Vater nicht tot ist. Die Mutter bleibt bei ihrer Behauptung, doch er läßt sich nicht einschüchtern, sondern plaudert in seiner altklugen Weise weiter. Die Mutter würde ja um den Vater weinen, wenn er wirklich tot wäre, das thut sie aber nicht, also kann es ja nicht wahr sein. Der Better Ross hat davon gesprochen, daß der Vater ein Verräter sei; nun erkundigt er sich ganz genau, was denn eigentlich ein „Verräter“ ist. Als es ihm die Mutter erklärt hat, macht er wieder eine Bemerkung, die sein frühreifes Wesen in das hellste Licht setzt. — Gleich darauf treten die Mörder auf. Auf die Worte des einen „He's a traitor“ erwidert der tapfere Bursche unverzüglich „Thou liest, thou shag-ear'd villain!“ (Akt IV, Sz. 2).

Raum hat er diese kühnen Worte ausgesprochen, so ersticht ihn der Mörder. \*) Sein letzter Gedanke ist die Fürsorge für die geliebte Mutter. Er stirbt mit den Worten:

„He has kill'd me, mother:

„Run away, I pray you!“ (a. a. D.).

Im „Timon of Athens“ tritt ein Page auf, der sich in den wenigen Worten, die er spricht, als ein leichtfertiger Gassenjunge zeigt. Er ist mit Mutterwitz begabt und nie um Antwort verlegen, das richtige durchtriebene Großstadtkind. Für den Dienst bei seiner Herrin, einer Courtisane, ist er wie geschaffen. — Die Schulbildung hat ihn nie bedrückt, er kann nicht einmal lesen. Wir lernen ihn kennen, wie er Botengänge der Liebe für seine Herrin verrichtet, er trägt Briefchen fort. Bemerkte sei noch, daß N. Delius in seinem Aufsatz: „Über Shakespeares Timon of Athens“ im Jahrbuch II, Berlin 1867, S. 346 ff. die Ansicht vertritt, daß viele Teile des Stückes einem früheren Anonymus zuzuschreiben sind, so auch Akt II, Sz. 2, in welcher der Page auftritt. Unter diesen Umständen käme derselbe also für Shakespeares Kindergestalten garnicht in Frage. Delius' Ausführungen haben sicher vieles für sich, aber ich glaube den Page aus Gründen, die sich aus dem Folgenden ergeben, doch heranziehen zu müssen. — Vergl. übrigens auch B. Tschischwitz „Timon von Athen“, Jahrbuch IV, Berlin 1869, S. 168 ff. — An dieser Stelle möchte ich das Pagepaar anschließen,\*\*) das seiner ganzen Natur nach unstreitig mit dem eben besprochenen Page eng zusammengehört. Das sind die beiden Page in „As you like it“ (Akt IV, Sz. 3). Die Jungen sind vollkommene Schelme. Williger Witz, übermütige Laune und frivole Gemüthsucht sind ihnen eigen. Der Clown Touchstone fordert sie zu einem Liebe auf; der erste Page antwortet: „Shall we clap into't roundly, without hawking or spitting or saying we are hoarse, which are the only prologues to a bad voice?“ — Dann singen sie einen „foolish song“, wie der Narr sagt, und

\*) s. Johannes Meißner: „Über die innere Einheit in Shakespeares Stücken“, Jahrbuch VII, Weimar 1872, S. 109: „Herrlich zeigt sich auch der Feudalismus in ihrem Söhnchen, der da stirbt, weil er nicht leiden will, daß sein Vater von einem Fremden Verräter genannt wird.“ Ich kann mich dieser sonderbaren Auffassung nicht anschließen.

\*\*) Vergl. S. 64.

sind nicht wenig stolz auf ihre Leistung. — Dies sind Pagen à la Billy, und zu ihnen gesellt sich der aus „Timon of Athens.“ — Thümmel hat auch diese beiden nicht berücksichtigt.

„Julius Caesar“ bietet uns eine der lieblichsten Kindingestalten, den Pagen des Brutus. Dieser Knabe hebt sich überaus vorteilhaft aus der Reihe der übrigen Pagen heraus. Er ist der Liebling seines Herrn. Der brave Junge verdient dies auch; denn er ist niemals mürrisch oder lässig im Dienst, niemals vorlaut oder ungezogen, sondern immer eifrig, zuvorkommend, dienstbestiften und gehorsam. Als Portia kurz vor der Ermordung Caesars ihre Unruhe und Aufregung kaum noch bemeistern kann, will sie Lucius planlos zum Capitol senden. Der Knabe merkt natürlich am Wesen der Herrin, daß irgend etwas Großes im Werke ist, aber er zeigt keinerlei Neugierde. Ruhig und bescheiden antwortet er auf Portias sonderbare Fragen. Er genießt auch das volle Vertrauen seines Herrn. Als Brutus mit Cassius und seinen Getreuen Kriegsrat hält, läßt er den jungen Lucius ohne Bedenken alles mit anhören. Jedem Wunsche des Brutus folgt er unbedingt, auch wenn es ihm noch so schwer wird. So ist er z. B. sofort bereit zu seiner Laute ein Lied zu singen, obwohl er bei der vorgerückten Nachtstunde sich vor Müdigkeit kaum aufrecht erhalten kann. Brutus entschuldigt sich bei ihm, daß er ihn zu viel plage. Lucius antwortet: „It is my duty, sir.“ Brutus entgegnet darauf in seiner freundlichen Weise:

„I should not urge thy duty past thy might;

„I know young bloods look for a time of rest“ (Akt IV, Sz. 3).

Sofort erwidert Lucius: „I have slept, my lord, already.“ — Es dauert freilich nicht lange, so ist der gute Junge über seiner Laute eingeschlafen. — Dann erscheint Caesars Geist. Kaum ist derselbe verschwunden, so weckt Brutus den Schlafenden. In der Verwirrung des ersten Erwachens spricht Lucius noch halb im Schläfe:

„The strings, my lord, are false.“

Also auch jetzt verläßt ihn sein Pflichtbewußtsein nicht. — Dieser Page steht, wie Thümmel richtig bemerkt, weit über den anderen, die Shakespeare zeichnet.

Einem andern Römerknechten begegnen wir im „Coriolanus“, Marcius, dem Sohn des Titelhelden. Der heißblütige Knabe ist ein

Wildfang. Seine Eigenart wird uns gleich zu Anfang trefflich geschildert. Volumnia sagt von ihm: „He had rather see the swords and hear a drum than look upon his schoolmaster“, und Valeria fährt ergänzend fort: „O' my word, the father's son: I'll swear, 'tis a verry pretty boy. O' my troth, I looked upon him o' Wednesday half an hour together; has such a confirmed countenance. I saw him run after a gilded butterfly; and when he caught it, he let it go again; and after it again; and over and over he comes, and up again; catched it again: or whether his fall enraged him, or how 'twas, he did so set his teeth, and tear it: O, I warrant, how he mammoocked it!“ (Akt I, Sz. 3).

Diese Schilderung ist so charakteristisch für den Knaben, daß man daraus allein schon sein Wesen beurteilen kann. Vor allem hat der Dichter aber hiermit seinen Zweck, den Knaben als getreues Abbild seines Vaters\*) zu schildern, vollkommen erreicht. Wie die stolze, herrische Natur des Vaters die Plebs als ihm unbedingt unterworfen ansieht, so der Sohn den Schmetterling. Wie der Vater bei irgend welchem tatsächlichen oder vermeintlichen Widerstand der Plebejer diese sofort mit Füßen tritt und vernichtet, so zerreißt der Sohn den Falter sofort, als er ihm entfliehen will. „Sungenhafte Unbändigkeit“, wie Thümmel meint, scheint mir in dem Gebahren des Knaben weniger zu liegen, als vielmehr herrischer, unbeugsamer Troß gegen alles, was sich ihm widersetzt. Dieselbe troßige Art zeigt er auch später seinem Vater gegenüber, als dieser an der Spitze des feindlichen Heeres vor den Thoren Roms steht. Volumnia, den kleinen Marcius an der Hand, Virgilia, Valeria und viele Frauen Roms sind als Bittende hinausgezogen, um die Vaterstadt vor dem sicheren Untergange zu retten. Die Rede der edlen Volumnia hat den wilden Haß Coriolans nicht brechen können. Als sie die Fruchtlosigkeit ihrer Bemühungen einsieht, erklärt sie dem Sohne, daß nur über ihre Leiche

\*) Vergl. N. Delius: „Shakespeare's Coriolanus in seinem Verhältnis zum Coriolanus des Plutarch.“ Jahrbuch XI, Weimar 1876, S. 44. „Plutarch erzählt nur, daß Coriolan zwei Kinder gehabt, die mit ihm und seiner Gattin in dem Hause seiner Mutter gewohnt haben und die nachher nur einmal als stumme Personen wieder vorkommen, da, wo sie mit den römischen Matronen ins Volkslager ziehen. Shakespeare hat aus den beiden Kindern den einen jungen Marcius gemacht.“

der Weg nach Rom führe. Dasselbe sagt Coriolans Gattin Virgilia, und als dritter gesellt sich der kleine Marcius mit den Worten hinzu:

„A' shall not tread on me;

„I'll run away till I am bigger, but then I'll fight“ (Akt V, Sz. 3).

— — Als alles Flehen und Drohen Volunnias nichts fruchtet, fordert sie die Frauen auf, mit ihr vor Coriolan niederzuknien. Der Knabe schließt sich ihnen an und hebt mit bittendem Auge die Hände zum Vater empor. — In diesem edlen Kinde hat Shakespeare meisterhaft den römischen Patriziersohn gezeichnet.

Die letzte der Shakespeare'schen Kindergestalten ist der Prinz Mamillius\*) in „The Winter's Tale“. Der junge Thronerbe wird von allen Personen am Hofe verhätschelt und verzogen. Er ist ein Knabe, der die größten Erwartungen erregt, wie Archidamas ausdrücklich sagt. Sein Vater spielt und spricht mit ihm, und der Junge geht munter und fröhlich auf alles ein. Ein drastischer Zug fällt bei dem Prinzen auf. Er erscheint bei seinem ersten Auftreten mit einer unsauberen Nase, die ihm von dem Vater gereinigt wird. Als ihn der Vater fragt, „Will you take eggs for money?“ antwortet der lecke Burtsche: „No, my Lord, I'll fight“ (\*\*\*) (Akt I, Sz. 2). Ebenso wie er mit seinem Vater scherzt und tändelt, thut er es auch mit seiner Mutter und ihren Damen. Dort zeigt er sich sogar noch in ganz anderer Art, nämlich als kleiner Don Juan. Er hat seine Launen wie eine vielbegehrte Schönheit. Die eine Hofdame mag er nicht als Spielfamerad, weil sie ihn küßt und mit ihm spricht, als

---

\*) Vergl. N. Delius: „Greene's Pandosto und Shakespeare's Winter's Tale“ Jahrbuch XV, Weimar 1880, S. 25: „Weniger bedeutsam ist der Name des prinzlichen Knaben Mamillius, der bei Greene „Garinter“ heißt.“

\*\*) Vergl. N. Delius a. a. O., S. 27: „. . . . Die künstlerische Concentration dieses psychologischen Herganges, die wir bei Shakespeare im Gegensatz zu der farblosen Zerflossenheit Greene's hier zu konstatieren haben, begreift auch das Zwiegespräch des Leontes mit seinem Knaben Mamillius in sich, zu dem die Novelle keinerlei Handhabe darbot. Wir werden auch im Verfolg unserer Analyse sehen, wie sehr und aus welchem Grunde unser Dichter sich bemüht, diesen jungen Prinzen, von dem Greene eigentlich nur die Geburt und den Tod erwähnt, während seines kurzen Erdenlaufes möglichst in den Vordergrund der Handlung zu rücken und die Teilnahme der Zuschauer ihm zuzuwenden.“

wäre er noch ein kleines Kind. Die andere Dame gefällt ihm besser. Auf die Frage „warum?“ antwortet er altflug: „Not for because  
„Your brows are blacker; yet black brows, they say,  
„Become some women best, so that there be not  
„Too much hair there, but in a semicircle  
„Or a half-moon made with a pen“ (Akt II, Sz. 1).

Sicherlich hat er diese Erklärung einmal irgendwo gehört, und nun bringt er sie hier in passender Weise an; er weiß sich auch auf die erstaunte Frage der Hofdame, wer ihn das gelehrt habe, sehr leicht aus der Affaire zu ziehen, indem er kurz und bündig erklärt:

„I learn'd it out of women's faces.“

So spaßt er weiter mit den Hofdamen, bis ihn die Mutter auffordert, ein Märchen zu erzählen. Nun thut er sich sehr wichtig, denn diese Aufforderung ist ihm höchst willkommen. Er entscheidet sich für ein trauriges Märchen, weil das für den Winter besser paßt, und von Herzen und Geistern soll etwas darin vorkommen. Schon beginnt er: „There was a man — Dwelt by a church-yard“, da fällt ihm, wie er alle Augen auf sich gerichtet sieht, eine neue Mederei ein, er unterbricht seine Erzählung und sagt:

„I will tell it softly:

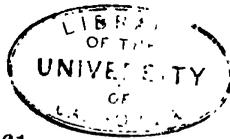
„Yond crickets shall not hear it“ (Akt II, Sz. 1),

und bei diesen Worten lacht er die Hofdamen schadenfroh an. Da stürmt Leontes herein und unterbricht diese Szene.\*) Als dann der König in blinder Eifersucht seine Gemahlin des Ehebruchs beschuldigt und sie in den Kerker werfen läßt, beginnt das zarte Mutterjoch zu kränkeln. Der Schlag — die Trennung von der Mutter und die Härte des Vaters gegen sie — ist zu hart für Mamillius. Er verliert seine Munterkeit, ist nicht, schläft nicht ordentlich, kurzum er welft dem Tode entgegen.

Bulthaupt (Dramaturgie der Klassiker, Bd. II, S. 374) nennt

---

\*) Vergl. R. Delius a. a. O., S. 29: „In der Novelle sendet Pandosto ohne Weiteres seine Wachen in das Gemach der Bellaria, sie ins Gefängnis zu werfen, und diese, widerwillig gehorchend, finden sie mit ihrem Söhnchen Garinter harmlos spielend — ein Motiv, das Shakespeare dahin modifiziert hat, daß er den Leontes selbst die Hermione im scherzhaften Kosen mit dem kleinen Mamillius überfallen läßt.“



den Mamillius sehr richtig einen Knaben mit „nervösem und etwas altklugem Naturell“. — Während der Gerichtszene wird sein Tod gemeldet.\*)



Hiermit hätten wir die Betrachtung der einzelnen Kinderfiguren abgeschlossen und gehen dazu über, die Resultate aus dem Vorstehenden zu ziehen. Wir wollen untersuchen, erstens: was fand Shakespeare bei seinen Vorgängern? Was benutzte er, was nicht? Was hat er zu den vorhandenen Motiven neu hinzugefügt? In zweiter Linie wird sich ergeben, ob und wie weit sich eine Entwicklung bei den einzelnen Dichtern feststellen läßt.

Gleich der erste von Shakespeares Vorläufern auf dramatischem Gebiete, John Lilly, hat ihm in mancher Beziehung als Vorbild gedient. Lilly ist reich an Pagen, resp. Dienern, die mit Wortwitz, philosophierenden Reden, Spott und Hohn immer bei der Hand sind. Lateinische Citate sind in ihren Reden etwas Selbstverständliches (vergl. Anm. S. 41). Solche Jungen haben wir in dem Pagen der Courtisane im „Timon of Athens“, in dem Pagenpaar in „As you like it“ und in Moth in „Love's Labour's Lost“. Das letztgenannte Stück ist mit vielen Seitenhieben auf den Euphuismus gespickt, sodaß als Moths Vorbild sicherlich Epiton im „Endimion“ anzusehen ist. Vergleiche hierzu: Englische Studien V, 2 (Aufsatz von Goodlet) und F. A. Gelbke: „Die englische Bühne zu Shakespeare's Zeit“, Teil I, S. 53 ff.

Der Page Falstaffs, Robin, hat vielleicht auch eine Art Vorbild in dem Novizen Jack (in Peeles „Edward I“), wenigstens sind beide für alle schlimmen Thaten ihrer Herren jederzeit mit ihrer Hilfe bereit.

\*) Vergl. N. Delius a. a. D., S. 31: „Bei Greene erfolgt die Kunde von dem Tode des jungen Prinzen nach der Sinnesänderung des Königs und erscheint da eben so unmotiviert wie unvorbereitet, während unser Dichter seinen Mamillius schon vorher aus Gram um das Schicksal seiner Mutter in eine bedenkliche Krankheit hatte verfallen lassen, die nun diesen tödlichen Ausgang genommen hat. Wie viel besser überhaupt von vornherein Shakespeare bei seinen Zuschauern das Interesse für seinen Mamillius anzuregen und festzuhalten verstanden hat, als Greene für seinen sehr gleichgiltig behandelten Garinter, das hat sich ja auch schon vorher herausgestellt.“

Die Charaktere sind freilich ganz verschieden, nur die Situation ist eine ähnliche. \*)

Beele seinerseits ist in der Zeichnung seines Novizen Jack wiederum stark von Billy beeinflusst, Jacks Vorbild ist zweifellos Epiton. Beide machen sich über ihre Herren lustig, beide sind ihnen an Witz überlegen, beide ergehen sich in bombastischen Reden, beiden ist eine unverfälschte Dreistigkeit im Verkehr mit Höhergestellten eigen.

Sir Tophas in Billys „Endimion“ wird ja bekanntlich als Vorbild Falstaffs angesehen. Demgemäß liegt es nahe, auch Sir Tophas' Page, Epiton, mit Falstaffs Page, Robin, zu vergleichen. Die beiden haben zwar ziemlich wenig mit einander gemein, mir ist aber bei dieser Gelegenheit etwas aufgefallen, was ich nicht unerwähnt lassen möchte, nämlich, daß Sir Tophas und sein Page Epiton im umgekehrten Verhältnis zu einander stehen wie Falstaff und sein Page Robin. Das ist durchaus nicht wunderbar, denn bei Shakespeare kommen öfter solche Umkehrungen und starke Veränderungen der Vorlagen vor. Epiton ist seinem Herrn an Geist und Witz mindestens ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen, dagegen sieht Robin zu seinem Herrn als seinem Meister auf und lernt erst von ihm das Witzeln und Spotten. Damit hat Shakespeare entschieden einen richtigen Griff gethan; denn dieses Verhältnis ist das natürliche und macht dem Zuschauer beide Figuren interessant. Bei Billy verliert Sir Tophas an Interesse zu Gunsten Epitons.

Der Page des Paris in „Romeo and Juliet“ hat kein Vorbild.

Der Page in „The Taming of the Shrew“ erinnert im allgemeinen durch die gewandte Art und Weise, mit welcher er sich in seine Aufgabe zu finden weiß, an die Billyschen Page. Auch an Billy in Greenes „George-a-Greene, the Pinner of Wakefield“ könnte man denken. Denn beide verkleiden sich und wissen ihre Rollen

\*) Es ergibt sich folgende überraschende Ähnlichkeit:

Beele: Friar Hugh ap David = Shakespeare: Falstaff.

„ : novice Jack = „ : page Robin.

„ : Guenthian, the Friar's wench = „ : Doll Tearsheet.

„ : Luellen, Prince of Wales = „ : Henry, Prince of Wales.

„ : Rice ap Meredith, Owen ap Rice = „ : Poins, Peto.

denen gegenüber, welche sie mit der Mähdentracht täuschen wollen, vortrefflich durchzuführen. Der zierliche, im Hause des Aristokraten geschulte Page verrät dabei freilich noch etwas mehr Geschick als der schlichte, bürgerliche Wily.

Lucius, der Page des Brutus im „Julius Caesar“, hat auch keine Vorbilder, oder es lassen sich wenigstens Anklänge bei anderen Dichtern finden. Der Hauptzug von Lucius' Charakter, seine zarte, opferwillige Liebe zu seinem milden Herrn, findet sich vorbildlich in dem Verhältnis des Pagen Orgalio zu seinem Herrn Orlando in Greenes „Orlando Furioso“ und des boy Wily zu seinem Herrn George-a-Greene in Greenes „Pinner of Wakefield“.

Bemerkenswert scheint mir noch die Thatsache, daß bei Lilly sehr viele Pagen vorkommen, bei Kyd nur einer, bei Greene einer, bei Marlowe und Peele gar keiner und bei Shakespeare verhältnismäßig nur wenige. Die Shakespeareschen Pagen stehen insofern über denen Lillys, als Shakespeare sie immer der Stimmung des Ganzen anpaßt und sie nicht, wie Lilly, nach einer bestimmten Schablone zeichnet. — Shakespeare hat von all den Pagen, die bei seinen Vorgängern vorkommen, nur diejenigen als Vorbilder benutzt, welche dem Zuschauer nicht unerträglich werden. Eine Figur, wie Kyds boshafter und gemeiner Page des Lorenzo in „The Spanish Tragedy“ begegnet uns bei Shakespeare nicht.

Hätten die Vorgänger, besonders Lilly, aber auch Greene, die Rollen der Pagen oder Diener sehr breit angelegt, so vermied Shakespeare in kluger Beschränkung diesen Fehler. Seine Pagen sind mit wenigen Strichen gezeichnet, aber doch so, daß man ein vollkommenes Bild von ihnen erhält. Robin allein macht davon eine Ausnahme, weil er als Folie für Falstaff dienen soll.

Mit der Besprechung der Pagen, die ich absichtlich vorangestellt habe, ist der Einfluß Lillys auf seine Nachfolger erschöpft. Ebenso sind Kyd und Peele als erledigt anzusehen, und endlich auch Lodge, dem wir den Mesiphon in „A Looking-Glass for London and England“ zuschreiben (vergl. S. 33).

Alle Kinderfiguren der genannten Vorläufer Shakespeares sind verhältnismäßig unbedeutend oder schablonenhaft wie bei Lilly. Von

einer Entwicklung und Vervollkommnung kann nur bei Marlowe und Greene die Rede sein, wie wir später sehen werden.

Für die bei Shakespeare auftretenden Kinder aus der englischen Geschichte sind naturgemäß fast gar keine Vorbilder zu finden, höchstens sind einige Züge hie und da entlehnt. Eine Ausnahme davon macht nur der Prinz Edward in „Henry VI. Part III“. Er erinnert lebhaft an seinen Namensvetter Prinz Edward in Marlowes „Edward II“. Beide Prinzen sind energische, edle Knaben, beide sind kühn und freimütig in der Rede; freilich entbehrt der Shakespearesche Prinz jener Zartheit des Gemüthes, welche dem Marloweschen eigen ist. Beide schließen sich eng an ihre Mütter an und lassen die Ehrfurcht vor ihren Vätern nicht außer Acht. Der Prinz Arthur im „King John“ hat insofern auch etwas Ähnlichkeit mit Marlowes Prinzen Edward, als beide Knaben eine Hauptrolle in den betreffenden Stücken spielen.\*) Durch diese nicht wegzuleugnende Thatsache dürfte die auf S. 5 in der Anmerkung erwähnte Behauptung Thümmels, daß die Kinderrollen in jedem Falle nur als episodisches Beiwerk aufzufassen sind, modifiziert werden. Prinz Arthur erinnert stark an den zarten Rutland in „Henry VI. Part III“. Beide sind weiche und seelenvolle Kinder.

Der junge Sohn des Clarence in „Richard III“ findet sein Spiegelbild in dem Sohne des Herzogs von Guise in Marlowes „Massacre at Paris“. Beide Knaben haben bei der Nachricht vom Tode ihres Vaters nur einen Gedanken „Rache!“ und das Gefühl des grimmen Hasses gegen den Mörder ihres Vaters.

Über die kleine Tochter des Clarence in „Richard III“ ist zu bemerken, daß sie das einzige Mädchen ist, welches bisher überhaupt auf der Bühne erscheint. — Für William Page in „The Merry Wives of Windsor“ finde ich kein Vorbild.

---

\*) Bernhard ten Brink schreibt darüber in seinem Buche „Shakspere“, Straßburg 1893, S. 102: „Der König, der einem Stück den Namen giebt, ist oft nicht der wahre Held desselben; in manchen Fällen wird man nach einem solchen vergeblich suchen, statt eines einzigen deren zwei, drei oder mehr finden und schließlich inne werden, daß unsere Teilnahme weniger für die Individuen als für das Geschick der Gesamtheit in Anspruch genommen wird, daß die Einheit des Werkes nicht in der Anziehungskraft einer in den Mittelpunkt gestellten Persönlichkeit, sondern in der aus der Verknüpfung historischer Thatsachen hervorgehenden Idee beruht.“ Vergl. auch Vulkhaupt a. a. D. S. 11 ff.

Der kleine Lucius im „Titus Andronicus“, Marcius im „Coriolanus“ und Macduffs kleiner Sohn in „Macbeth“ zeigen lebhafteste Anklänge in ihren Charakteren an Ned-a-Barley in Greenes „George-a-Greene, the Pinner of Wakefield“ und an den jungen Sohn des Herzogs Guise in Marlowes „Massacre at Paris“. Alle fünf sind frische, feste Buben, die keine Furcht kennen. Die Ehre ihres Hauses gilt ihnen hoch und mit mutigem Stolz treten sie gegebenen Falles dafür ein, so Lucius gegenüber den Söhnen der Tamora, welche seine Ruhme Lavinia geschändet haben, Marcius gegen seinen Vater, der an der Spitze des feindlichen Heeres Rom bedroht, Macduffs Sohn gegen die Mörder, welche seinen Vater „Verräter“ nennen, Ned gegen den lusternen König Jakob, der es auf die Ehre seiner Mutter abgesehen hat, und endlich Guise gegen König Heinrich, den Mörder seines Vaters.

Der vermöhlte kleine Prinz Mamilius in „The Winter's Tale“ hat manche Züge von Ascanius aus Marlowes „Dido“. Beide sind gegen ihre Eltern sehr zärtlich und herzlich, aber ihrer Umgebung gegenüber neckisch und launisch. Ascanius verspottet die Amme, Mamilius die Hofdamen. Verhättschelt werden beide von allen Seiten, man hört ihrem ruhmredigen Erzählen lächelnd zu und beschäftigt sich viel mit ihnen, so daß sie immer, wenn sie auftreten, den Mittelpunkt der Szene bilden. Das haben die Dichter offenbar auch betreffs des Mamilius beabsichtigt, was von Delius bereits hervorgehoben worden ist (vergl. Delius a. a. D. S. 25 ff.).

Gänzlich reizlose Kindergestalten bringt Shakespeare niemals auf die Bühne, wie das z. B. Lilly thut, wenn er uns die drei blasierten, dummen Jungen des Bürgers Silvius in „Campaspe“ vorführt. Diese Knaben sind Drahtpuppen, sie wirken abstoßend auf den Zuschauer. Ebenso steht es mit dem gemütsrohen Bagen in Ryds „The Spanish Tragedy“.

Bei den Vorgängern Shakespeares erfolgt der Tod eines Kindes nur sehr selten und dann fast immer hinter der Szene. So wird der älteste Sohn Tamburlaines von seinem Vater hinter der Bühne erdolcht, der junge Muly in Peeles „The Battle of Alcazar“ findet auch hinter der Szene seinen Tod. Nur der kleine Sohn des Gouverneurs von Balsera in Marlowes „Tamburlaine“ erleidet auf offener Bühne

durch seine Mutter den Todesstreich. Anders bei Shakespeare. Von seinen zwanzig Kindergestalten bleiben zwölf am Leben, vier sterben hinter der Szene (in „Richard III“ der Prinz Edward und der Prinz Richard von York, in „Henry V“ der Page Robin und in „The Winter's Tale“ Prinz Mamillius) und vier auf offener Bühne (in „Henry VI“ Prinz Edward und Rutland, in „King John“ Prinz Arthur und in „Macbeth“ der Sohn Macduffs).

Wir kommen nun zu der Frage, ob und inwieweit sich eine Entwicklung und Vervollkommnung der einzelnen Dichter konstatieren läßt. Bereits auf S. 64 war bemerkt worden, daß davon unter den Vorläufern nur bei Marlowe und Greene die Rede sein kann. Wir haben also nur diese beiden und dann Shakespeare ins Auge zu fassen. — Marlowe ist auch hier bahnbrechend gewesen. Er hat den hergebrachten Apparat von wickelnden, spottenden Pagen, der bei Lillj unentbehrlich erscheint, ganz bei Seite gelassen. Er versucht zuerst Kinder zu zeichnen, die mehr sind als Marionetten. Seine ersten Schöpfungen auf diesem Gebiete sind noch ungelent und verzeichnet, ich meine die drei Söhne Lamburlaines; aber schon zeigt sich sein Talent in der Skizze des jungen Sohnes des Gouverneurs von Balfera (Lamburlaine, Second Part. III, 3). Man darf überdies bei der Beurteilung der Söhne Lamburlaines nicht vergessen, daß das ganze Stück etwas Übermenschliches, Redenhafes hat. Auf diesem Boden sind solche Gestalten verständlich.

Der junge Sohn des Herzogs von Guije in „The Massacre at Paris“ ist auch nur leicht skizziert, wie der Sohn des Gouverneurs. Beide stehen auf einer Stufe und bleiben durchaus im Rahmen des Möglichen und Denkbaren. Ein entschiedener Fortschritt gegenüber den Söhnen Lamburlaines giebt sich aber kund in der breit ausgeführten Gestalt des jungen Prinzen Edward in „Edward II“. Im Lamburlaine waren die drei Knaben als Seiten- resp. Gegenstücke zum Haupthelden gedacht, hier hat aber der junge Prinz Edward eine viel höhere Bedeutung. Er ist der Träger einer Idee. In ihm verkörpert sich die Pietät vor der geheiligten Majestät des Königs. Alle anderen Personen des Dramas sind entweder pflicht- und ehrvergessen gegen ihren Herrscher oder aber sie schmeicheln und kriechen in unwürdiger Weise. Mézières sagt in seinem Buche: „Prédécesseurs

et Contemporains de Shakespeare“, Paris 1894, S. 114: „C'est une idée gracieuse que d'avoir mis en scène, à côté des plus farouches seigneurs de la Grande-Bretagne, un enfant plein de sensibilité et de candeur. Le langage que Marlowe fait tenir au petit Edouard n'est pas toujours naturel, c'est la faute du temps; mais les idées qu'il lui prête nous attendrissent, et c'est là que se révèle le génie de l'homme“. Ebenso urteilt Friedrich Bodenstedt in „Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke“, Berlin 1860, III, S. 167 über dieses Stück und die Figur des jungen Edward: „Schönheit kämpft überall mit Rohheit und die Rohheit bleibt Siegerin. Der einzige Charakter im Stück, welcher mich ganz befriedigt, ist der junge König Eduard III.“ Ich stimme diesem Urteile vollkommen bei. Die Charakterzeichnung dieser Figur ist von Anfang bis zu Ende vortrefflich durchgeführt. Der Dichter läßt sich den Knaben durchaus psychologisch vor unseren Augen entwickeln. Wir verstehen es vollkommen, wie er zur Reife des selbständigen Handelns gelangt. Überall da, wo im Anfang der junge Prinz den Ansat zu selbständigem Wollen macht, wird er zurückgeschleudert und giebt nach. Solche Versuche kehren wieder. Dennoch bedarf es — das empfindet der Dichter durchaus richtig — erst eines zwingenden Ereignisses, ehe die volle Charakterfestigkeit erreicht ist. Dieses Ereignis ist die Ermordung des Vaters. Sie macht den Knaben mit einem Schlage zum Mann. Er nimmt Rache an den Mördern, und damit ist die von ihm vertretene Idee zum Siege gelangt.

In „Dido“ hält sich Marlowe mit der Figur des Ascanius durchaus auf der erreichten Höhe. Auch Ascanius ist gut und klar gezeichnet. Er erfüllt den Zweck des Dichters, der ihn überall, wo er ihn auftreten läßt, möglichst in den Mittelpunkt der Szene rückt. Die Gestalt des Knaben wird von Marlowe benutzt, um das Liebesband zwischen Dido und Aeneas zu knüpfen. Wenn sich der Dichter hierbei auch an seine Quelle hält, so hat er doch dem Wesen des Kindes soviel geminnende Herzlichkeit beizumengen gewußt, daß der Zuschauer die steigende Liebessehnsucht Didos begreifen lernt. Darin aber liegt die meisterliche Kunst Marlowes.

Unabhängig von Marlowe hat sich Greenè entwickelt. Er steht mit seinem Pagen Orgalio in „Orlando Furioso“, was die Breite

der Anlage betrifft, zwar auf Willkürlichem Boden, aber sonst ist er in der Charakterzeichnung völlig selbständig. Orgoglio ist durchweg einheitlich und klar gezeichnet, nur die behagliche Breite der Ausführung stört den Gesamteindruck etwas. Diesen Fehler hat Greene in seinem „George-a-Greene, the Pinner of Wakefield“ bereits vermieden. Wily und Ned sind kurz und doch vollkommen charakterisiert. Statt dessen ist Greene aber bei der Figur des kleinen Ned in einen anderen Fehler verfallen. Bei seinem ersten Auftreten erscheint Ned als ein Knabe von höchstens 11 Jahren. Gleich darauf redet er aber zu König Jacob in einer Weise, die weit über diese Altersgrenze hinausgeht; seine Worte lassen sich schlechterdings nicht mehr mit „frühreif“ bezeichnen. Es geht ja sogar soweit, daß seine Mutter ihm gegenüber schwach und charakterlos erscheint. Er weckt in ihr erst das trotzige Ehrgefühl! — Psychologisch dürfte sein Verhalten und Reden nicht erklärlich sein. Greene hat das auch erkannt, wie mir scheint. Denn er läßt Ned bezeichnender Weise beginnen „Though young“ u. s. w. Bei Wily ist dieser Fehler nicht zu konstatieren.

Bei Shakespeare endlich ist der Verfolg unserer Frage etwas schwieriger wegen der zum Teil strittigen Chronologie. Doch ist die Aufeinanderfolge der Werke im großen und ganzen wenigstens festgestellt. Seinem Erstlingsdrama „Titus Andronicus“\*) merkt man den Anfänger deutlich genug an: eine Zusammenstellung von Thatfachen, bei denen tiefere Motivierung oft fehlt, auch psychologische Unmöglichkeiten sind nicht selten. So ist die absichtliche, mit voller Überlegung durchgeführte Täuschung der Söhne der Tamora durch den kleinen Lucius psychologisch unmöglich. Das arglose Kind kann nicht plötzlich zu solchen kunstvollen Ränken fähig sein. Shakespeare mag das auch selbst empfunden haben; denn die eingestreuten Ausbrüche des Zornes, welche dem jungen Knaben eher anstehen, scheinen darauf zu deuten. Aber trotzdem zeigt sich der werdende Meister. Denn es war zweifellos ein glücklicher Gedanke, dem unschuldigen Kinde einen so wesentlichen Anteil an der Lösung des Konfliktes zu geben. Durch die von Lucius aufgeschlagene Erzählung von Tereus kommt die an Lavinia begangene That ans Licht. Das Grauensvolle

\*) Nach Sarrazin (a. a. O.) wäre „Henry VI, Part. I“ dem „Titus Andronicus“ zeitlich voranzustellen.

dieser Szene wird durch die Gestalt des Kindes gemildert. — Boas sagt von ihm a. a. D., S. 141: „Among the crowd of repellent figures the boy Lucius forms an attractive picture, with his combined nervousness and high spirit, his precocious intelligence, and his tender memories of the loving mother who left him his Ovid's *Metamorphoses*. He is of the same kin as the two young princes in *Richard III*, and one hand must have created them all.“

Es folgt nun für uns der dritte Teil von „*Henry VI*“; wir haben darin Prinz Edward und Rutland. Den ersteren können wir ausschließen, weil er vollkommen dem Marloweschen Prinzen Edward nachgebildet ist. Er ist also, abgesehen von Diktion und Sprache, keine selbständige Schöpfung Shakespeares. — Aber Rutland kommt in Frage. Von einem Fortschritt im Verhältnis zu Lucius Andronicus kann allerdings kaum die Rede sein; denn der Dichter ist noch immer abhängig; diesmal ist es Billy, der auf ihn wirkt. In den Worten des zu Tode geängstigten Rutland finden sich — getreu nach Billyschem Vorbilde — gehäufte Vergleiche. Er sagt z. B.:

„So looks the pent up lion o'er the wretch

„That trembles under his devouring paws;

„And so he walks, insulting o'er his prey,

„And so he comes, to rend his limbs asunder“ (Akt I, Sz. 3).

Auch der Schluß mit dem lateinischen Citat gehört hierher. Eine solche Sprache in solchem Augenblick ist bei einem Kinde unnatürlich und unmöglich. Die übrigen Worte Rutlands treffen aber glücklich den rechten kindlichen Ton. Dieselbe Abhängigkeit zeigt sich bei den Pagen in „*Love's Labour's Lost*“\*) und „*The Taming of the Shrew*“. In dem ersten Stück ist Billy nachgeahmt, im zweiten ist eine Charakteristik des Pagen überhaupt nicht gegeben. Überdies benutzte Shakespeare für dieses Drama bekanntlich ein älteres Stück. Von einem entschiedenen Fortschritt, vor allem von dem selbständigen Schaffen eines Kindercharakters, kann erst die Rede sein in „*Richard III*“. Dieses Drama, das in seinem Hauptcharakter die überquellende Kraft des Genius zeigt, hat auch in den Nebenfiguren treffliche Charakterzeichnungen aufzuweisen, die hierher gehören.

---

\*) Nach Sarrazin a. a. D. S. 201 in das Jahr 1593 zu setzen, also nach „*Richard III*“, den Sarrazin für den Winter 1592—93 ansetzt. (S. 188.)

Das unzertrennliche jugendliche Fürstenpaar, die Prinzen Edward und Richard, ist ganz vortrefflich von Anfang bis zu Ende durchgeführt. In ihrem Reden und Thun sind keine psychologischen Unmöglichkeiten. Boas a. a. D., S. 153 sagt sehr richtig: „There are no more delicate strokes in the play than those with which Shakspeare in a single scene has individualized these two boys“; und weiter unten heißt es: „Boyhood could take no more attractive and appealing form than in this royal pair.“ Sarrazin bemerkt a. a. D., S. 197: „Besonders rührend sind aber wieder die Kinderzenen. Das harmlose Geplauder der Kleinen bildet einen ergreifenden Gegensatz zu den Schrecken und Gräueln, die sie umgeben und ihrer warten“ (vergl. auch die Anm. auf S. 48). — In demselben Drama treten noch die jungen Kinder des Clarence auf. Der Zweck dieser Szene ist rein dekorativ (vergl. S. 45); deshalb kommen diese Figuren weniger für meine Untersuchung in Betracht. Sie sind übrigens auch — abgesehen von Kleinigkeiten — gut gezeichnet.\*)

Der Prinz Arthur im „King John“ könnte im gewissen Sinne ein Rückschritt scheinen. Denn in der Blendungsszene haben wir wieder die bilderreiche Sprache, die mit Vergleichen und Redefiguren spielt, wie sie in dem Munde des seelisch gequälten Knaben vielleicht nicht ganz am Platze zu sein scheinen; aber wir dürfen nicht vergessen, daß zwischen Arthur und Rutland ein gewaltiger Unterschied besteht. Arthur ist älter als Rutland und hat ein an bitteren Erfahrungen reiches Leben hinter sich. Er war gezwungen in Frankreich am Hofe zu verkehren, er mußte Fürsten und Könige begrüßen, kurz die Schule des Lebens hat ihn reichlich gelehrt, sich in Benehmen und Sprache vollkommen auszubilden. Bei ihm kann also die bilderreiche Beredsamkeit nicht weiter auffallen. —

---

\*) Zu diesem Drama konstatiert Sarrazin a. a. D., S. 196, einen entschiedenen Fortschritt des Dichters: „Allerdings finden sich auch hier noch vereinzelte Geschmacklosigkeiten und Rohheiten (z. B. in der Anna-Szene); aber im ganzen ist die Darstellung doch schon geschmackvoller und feiner, als in den ersten Dramen. Die Morde sind daher hier auch meist hinter die Szene verlegt, und es ist z. B. charakteristisch, daß die Ermordung der beiden kleinen Prinzen nicht einmal von den Mördern, sondern von dem Auftraggeber erzählt wird.“

Der Page des Paris in „Romeo and Juliet“ ist zu unbedeutend, um hier in Frage zu kommen, er würde auch nur der Vollständigkeit halber an Ort und Stelle mit aufgeführt. Dasselbe gilt von dem Pagenpaar in „As you like it“. Auch den Pagen im „Timon of Athens“ können wir hier mit vorweg nehmen. Zwar nach Billyschem Muster geschaffen, ist er doch eine scharf umrissene Figur.

Alle Kinderfiguren nach dem Prinzen Arthur zeigen uns den gereiftesten Dichter. Der Page Robin ist mit sicherer Hand durch drei Stücke als einheitlicher Charakter gezeichnet. Der Dichter schaltet mit seinem Vorbild durchaus frei, denn er kehrt das Verhältnis um (vergl. S. 62). William in „The Merry Wives of Windsor“ repräsentiert in der kurzen Szene, in welcher er auftritt, den vortrefflichen Typus eines Schulknaben. Mit großer Kunst hat Shakespeare eine Reihe von kleinen charakteristischen Zügen angebracht. Dieselbe Meisterchaft beweist der Dichter bei der Zeichnung des kleinen Sohnes Macduffs in „Macbeth“. Bei dem Knaben fehlt, trotzdem wir ihn nur in einer kurzen Szene kennen lernen, nichts, um ihn uns vollkommen nach Charakter und Anlage vorzustellen. Dies trifft auch auf den Pagen Lucius in „Julius Caesar“ zu, auch hier ist mit wenigen Strichen ein abgerundeter Charakter gezeichnet. — Die höchste Vollkommenheit — wenn noch eine Steigerung möglich ist — bieten schließlich die beiden letzten Kindergestalten, der kleine Marcius im „Coriolanus“ und Prinz Mamilius in „The Winter's Tale“. Der Dichter hatte in dem ruhigen Stratford, wo diese Dramen entstanden sind, genug Muße, jede seiner dramatischen Figuren auf das Genaueste durchzuarbeiten. Man merkt denn auch überall die überlegte Klarheit und seine Motivierung. Da ist nichts Widersprechendes, nichts Unnatürliches. In der Erzählung Valerias ist jedes Wort vom Dichter berechnet und erwogen, bei aller Kürze und Einfachheit giebt diese Erzählung so meisterhaft die Charakteristik des Kindes, daß man das Genie Shakespeares nicht genug bewundern kann. In der Szene, wo die Frauen Roms den Bittgang zu Coriolan thun, ist das Kind vortrefflich verwendet. Der kleine Marcius ist in höchstem Maße an der Lösung des Konfliktes beteiligt, natürlich unbewußt! Man beachte den gewaltigen Fortschritt, der hierin liegt, im Vergleich zu der Handlungsweise des jungen Lucius Andronicus, den der Dichter

be wußt die Barbaren täuschen ließ! — Das Kind wirkt durch seine bloße Gegenwart und seinen frischen Troß gewaltig auf Coriolan. Die Umkehr in ihm kommt zustande, Coriolan bereut den begangenen Verrat, weil er sich schämt vor seiner Mutter und — vor seinem Sohne.

Dieselbe vollendete Meisterschaft zeigt Shakespeare bei dem Prinzen Mamillius. Auch hier ist das unschuldige Kind in den Mittelpunkt der Handlung gestellt. Unter dem Zwist zwischen den Eltern hat der Knabe naturgemäß zu leiden, während sich früher die Liebe der Gatten in diesem ihrem Augapfel vereinigte. Dem Fürsten dient das Kind als Mittel zur Kränkung seiner Gemahlin oder er sucht durch dasselbe die vermeintlich verlorene Liebe seiner Gattin wiederzugewinnen. Die naiven Antworten des Knaben, der natürlich die Anspielungen des Vaters nicht versteht, wirken in dem Gesamtbilde vortrefflich, ebenso die Szene im Kreise der Hofdamen. — Daß das verwöhnte Spielzeug des Hofes bei dem Ausbruch des Familienzwistes zu Grunde gehen muß, ist selbstverständlich. Alles dies ist psychologisch klar und fein durchdacht, einfach und natürlich dargestellt, so daß man überall sieht, der Dichter steht weit über seinem Stoff und modelliert mit sicherer, kunstgeübter Hand seine Figuren.

Der Entwicklungsgang Shakespeares ist, soweit wir ihn hier im Kleinen verfolgen konnten, ein ganz gewaltiger zu nennen. — Wir haben gesehen, daß Billy, Peele und Lodge überhaupt keine Kinder zu schildern wußten. Wo sie es versuchen, gelingt es ihnen schlecht. Dagegen stehen Marlowe und Greene auf diesem Gebiete erheblich höher; besonders Marlowe zeigte eine hohe Begabung in der Darstellung von Kindergestalten, und Shakespeare hat sicher viel von ihm gelernt. Weitans am genialsten und bedeutendsten ist aber doch Shakespeare, die quellfrische und die klare Charakterisierung seiner Kindergestalten ist unerreicht. Er ist reicher und tiefer als alle seine Vorgänger.

## Curriculum Vitae.



Arthurus Tetzlaff natus sum Primislaviae a. d. IV Non. Nov. anni 1871 patre Guilelmo, matre Julia, e gente Suhle. Fidem confiteor evangelicam. Litterarum elementis imbutus gymnasium Primislaviense, quod tum auspiciis viri doctissimi Richardi Arnoldt florebat, per decem annos frequentavi. Maturitatis testimonio instructus, theologiae operam daturus primo Berolini tum Halis per senos menses scholis interfui theologorum illorum et philosophorum illustrissimorum: Ebbinghaus, Geiger, Harnack, Paulsen, von Soden — Beyschlag, Ficker, Haupt, Kähler. Deinde vero philosophorum in ordinem transcriptus summo studio philologiae germanicae atque anglicae incubui et per septem semestria spatia scholarum vel exercitationum vel seminariorum sodalis fui doctissimorum virorum: Bechtel, Bremer, Brode, Burdach, B. Erdmann, Haym, Kauffmann, Lindner, Meier, Robert, Schultze, Strauch, Thistlethwaite, Wagner, Wernicke. His viris omnibus optime de me meritis, imprimis Albrechto Wagner, qui comiter consilio et opera me adjuvabat, gratias ago quam maximas.

Ex studio meo Shakespeari profluxit anno 1896 opusculum meum: „Die Shakespeare-Bacon-Frage in ihrer historischen Entwicklung bis zum heutigen Stande, populär-wissenschaftlich dargestellt.“ Halle a. S.



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

6  
BIRMINGHAM REFERENCE LIBRARY

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

LECTURES

NO. 4

BOOKS ON SHAKESPEARE

SAM. TIMMINS, F.S.A.

LONDON:—SIMPKIN, MARSHALL AND CO.

BIRMINGHAM & LEICESTER —MIDLAND EDUCATIONAL COMPANY,  
LIMITED.

THE FOLLOWING LECTURES OF THIS SERIES HAVE BEEN  
PUBLISHED:—

No. 1.—ON BOOKS ON LAW AND JURISPRUDENCE.

By COUNCILLOR G. J. JOHNSON.

No. 3.—ON BOOKS ON LEGAL AND CONSTITUTIONAL  
HISTORY.

By COUNCILLOR G. J. JOHNSON (part 2).

THE FOLLOWING ARE IN COURSE OF PUBLICATION:—

No. 2.—THE GREEK AND LATIN CLASSICS.

By THE REV. A. R. VARDY, M.A.

No. 5.—ON BOTANICAL BOOKS IN THE REFERENCE  
LIBRARY.

By PROFESSOR HILLHOUSE, M.A.

No. 6.—ON "SOME ART BOOKS" IN THE REFERENCE  
LIBRARY.

By ALDERMAN KENRICK.

No. 7.—ON BOTANICAL BOOKS OF THE NINETEENTH  
CENTURY.

By PROFESSOR HILLHOUSE, M.A.

*Price One Penny each, Large Paper Edition 6d.; may be had at the  
Booksellers, and at the Free Library.*

# BIRMINGHAM REFERENCE LIBRARY LECTURES.

---

---

No. 4.

---

---

## BOOKS ON SHAKESPEARE.

“The Books of the Shakespeare Library” are so well known to all visitors to the Reference Library, of which they form so important and attractive a part, that it has been thought necessary to give some account of so remarkable a collection. The “Shakespeare Memorial Library” was founded in 1864, as one of the Tercentenary Memorials of Shakespeare’s Birth, in 1564. The original room, and nearly the whole of the collection of over 7000 volumes, were destroyed by the disastrous fire in 1879; but the room and the collection have been more than replaced by the present Library, on which the late John Henry Chamberlain lavished the resources of his genius and taste to provide a shrine worthy of the treasures it was to contain, and of the memory of the “greatest name in our literature, the greatest name in all literature.” Our late friend was from the first one of the most earnest and valued supporters of the Library, and one of its Honorary Secretaries, till his lamented death; and his brilliant and original addresses on the

anniversaries of Shakespeare's birthday, will ever be remembered by all who had the pleasure of hearing them. From the very beginning he took a warm and hearty interest in the formation of the Library, and must ever be regarded as one of its founders, whose devotion and interest ceased only with his sad and untimely death, in the full maturity of his intellectual and social powers.

The Shakespeare Library at the end of 1884 contained 6734 volumes, which have thus nearly replaced those lost by the fire as to number, while as to importance and value, they very far exceed those which had been collected between 1864 and 1879. Of these books, the English (including 228 editions of the complete works of Shakespeare) form 3887 vols. ; German 1847 ; French 492 ; Italian 147 ; Russian 62 ; Dutch 85 ; Hungarian 45 ; Spanish 31 ; Swedish 32 ; Danish 29 ; Polish 22 ; Bohemian 20 ; Greek 14 ; Finnic 7 ; Icelandic 5 ; Portuguese 5 ; Croatian 2 ; Friesic 2 ; Hebrew 2 ; Latin 2 ; Flemish 1 ; Roumanian 1 ; Roumelian 1 , Swedish 1 ; Ukraine 1 ; Wallachian 1 ; and Welsh 1—a polyglot collection not surpassed, or even equalled, by the translations of the "Pilgrim's Progress," or "Robinson Crusoe," and only surpassed by the translations of the English Bible into foreign tongues.

So large and varied a collection cannot be described in detail, even if all of us were familiar with the Friesic, or well up in Ukraine tongues ; and very few of us could do full justice to a Hebrew, Greek, or Wallachian version of one of Shakespeare's plays. The whole collection may, however, be classed and described under various headings, as a guide to those who want to study Shakespeare carefully, as well as to those who are looking only for some special portion of the literature which has grown up around his works during the past century, or century and a half.

The mass of Shakespeare literature is like the circle of the sciences, every part connected with and depending on or illus-

trating another, for in the physical sciences it is difficult to know where to begin, and it is still more difficult to know where we shall end—or rather, where we shall be led—for there is *no* end. Circle spreads over circle, and “hills peep o’er hills, and Alps on Alps arise,” as the student follows his subject, and sees the great circle of knowledge ever extending around him. If we begin with the flower in the field, or the pebble on the road, and follow in the ever kindly light of knowledge, we find that botany, and chemistry, and geology, and mechanics, and astronomy must sooner or later be called in to help us to understand the mysteries of this wondrous world. Still more when we study the life of man, the character of people, the strange influences and changes of social and individual life, reflected in such a mirror as Shakespeare held up to nature, we feel that all the realms of knowledge must sooner or later be explored to fathom the mysteries which surround us. If we approach Shakespeare merely from the literary side, we are led to look into all the literature before and since his time, the history of our language, the changes of words, the growth of phrases, the lapse or decay of terms. Still more if we try to sound the depths of his knowledge of man, to realize his wondrous power of insight and description, to study the characters he has created or developed—whether imaginary or historical—we find ourselves on the great ocean of knowledge, ever restless, boundless, still unexplored, and lighted only by the flashes of his genius over the dark profound.

As Shakespeare took no care of his works there is no authoritative edition to which we can appeal. He wrote for the stage, and was content to do so. He does not seem to have dreamed of his future literary fame, but yet, like Bacon, he may have sometimes felt that he might “leave his name and fame to foreign countries, and to his own after some time be passed away.” In

1623—seven years after his death—the famous First Folio was printed by his friends, Heminge and Condell, who incidentally refer to his “papers as having no blot,” but it is very doubtful if they had his own M.S. copies to print from, and it is quite certain that they often used the “divers stol’n and surreptitious copies,” which they denounced in their Preface. Probably, almost certainly, they printed from play-house copies—prompter’s copies, in fact—and did not take much trouble to provide or secure any trustworthy “text.” Still, the world owes them a debt beyond all power of payment, for they found and preserved no less than eleven of his greatest dramas of which no other copies have been found. Without their care “The Tempest,” “Macbeth,” “Twelfth Night,” “Measure for Measure,” “Coriolanus,” “Julius Cæsar,” “Timon of Athens,” “Anthony and Cleopatra,” “Cymbeline,” “As You Like It,” and “The Winter’s Tale,” would have been wholly lost—a loss to the literature of the world which we can scarcely dare to think of now. The other plays in the First Folio appeared in quarto forms, many during Shakespeare’s life, and evidently without his authority; but, as they often contain magnificent scenes and lines which the Folio omits, they have always a rare literary value in settling a “text,” and from their rarity their money value is enormous. The Folio of 1623 is thus the great, but not undisputed, authority for all, and the sole authority for eleven of these plays; and our Library contains a very fine copy—intended only for occasional reference, and far too costly for general use. Various copies, more or less exact, are available, such as the reprint by Wright, in 1807, in which, however, there are some hundreds of errors, more or less important; but the Staunton fac-simile, by a photo process, in 1866, is an exact representation of a very fine copy, and only the f’s and long f’s are in any way doubtful. The Booth reprint, in 1864, so carefully and accurately “read,” by the late Charles Wright, is handier and quite as useful; while the smaller (8vo) fac-simile by Mr.

Halliwell-Phillipps, in 1876, is a most handy, correct, valuable book—a perfect copy of the Folio in an 8vo size. The Second Folio (1632), the Third (1664), and the Fourth (1685), are more or less accurate reprints—often with additional errors—of the First Folio; and the Fourth Folio has seven plays attributed to Shakespeare, with very little reason; and our Library now has all the four editions.

The original quartos are far too costly to be included in our Library, which has only the Henry V., of 1608; the Henry VI. (the Whole Contention of the Two Famous Houses, Lancaster and York), of 1619; and the very rare Tragedy of Locrine (1595), assigned to Shakespeare, and of rare and curious value. A quarto of King Lear (1655) is remarkable as a reprint of the Commonwealth period, and a Richard III. (1634) as a rare edition of some note. If, however, we have not the original quartos, our Library now includes the splendid series of hand *fac-simile* copies by Mr. Ashbee, which Mr. Halliwell-Phillipps issued in 48 vols., and in so limited an issue that probably not twenty complete sets are now to be found. The new and cheaper series of photo fac-similes, by Griggs (which Mr. Quaritch is now publishing) will, when completed, be a most valuable and useful set for reference; and thus the students may now see in the Halliwell, and may purchase in the Griggs set, exact copies of the famous quartos, which, if an original set could be completed for sale, would be worth thousands of pounds.

After these original copies, the editions are almost innumerable—certainly undescribable. Of the 228 in our Library a very large number have some special claim to notice, but we can refer to only a few. For critical analysis and text-forming purposes the “Variorum edition of 1821,” in 21 vols., remains unrivalled. It gives a very full history of the drama and the stage, of actors and plays, of editions

and readings, with endless notes on difficulties of text, meanings of words, &c., and is therefore indispensable to critical readers. The "Cambridge Shakespeare" (now out of print, but of which a new edition is preparing) was published 1863-66 by Clark and Wright, and is valuable because it gives in the briefest form every known "emendation" of the "text" down to date, and thus enables the reader to decide for himself which is the best "guess" (for they are simply "guesses") as to the original word which Shakespeare used. The enormous labour of compiling such a work will be fully understood by all who consult its pages, and, next to the "Variorum," it is the great book of reference as to the emendations in Shakespeare's text. A still more remarkable and valuable work is the "American Variorum" edition, by Dr. Horace Howard Furness, of Philadelphia, of which five volumes have appeared. This edition not only includes the "Variorum" and "Cambridge" notes but gives in full detail those of later date, and especially a vast mass of facts and criticism from English and German sources as to the origin and history of each play. Two volumes are given to "Hamlet," and one to "Romeo and Juliet," "Lear," and "Macbeth." The work is a monument of loving labour without a hope of reward, except the consciousness of giving some honour to Shakespeare's memory by thus collecting all that is known about his works, and as each volume is complete in itself, this "American Variorum" ranks as one of the most important additions made to Shakespearean critical literature for many years.

Besides the purely critical editions there are many of a popular order which combine criticism with description, and among these none is more worthy of praise than the "Pictorial Edition" of Shakespeare, edited by Charles Knight, some forty years ago, and afterwards re-issued in 8vo

volumes as the "National Edition" with some differences. While following the text of the Folio, this edition gives great attention to history, manners, and customs too, giving the music to the songs and engravings of dresses and views of scenes. For any ordinary intelligent reader, probably no better edition could be found. The three vols. of "Staunton's Shakespeare" are valuable for the original notes and comments, and illustrations and emendations, which Mr. Staunton's large knowledge of English literature enabled him to give, not only in the three volume form, with Gilbert's illustrations, but in the four volume "Library Edition," which will be found to be most useful and valuable to readers and students. Among other editions, more or less critical and popular in form, are the two editions by the late John Payne Collier, the late Samuel Weller Singer, and the late Rev. Alexander Dyce, each being remarkable for a careful collation of originals to make a text, for a learned illustration of obscure words and passages, and for general notes concerning the drama and the stage.

The most noteworthy of all the Shakespearean works of our time, although not so generally known as it deserves to be, is Mr. J. O. Halliwell-Phillipps's magnificent Folio Edition of Shakespeare, in 16 vols. This great work includes the results of the labours of a life devoted to Shakespearean and Elizabethan literature. Every known or possible source of information has been diligently searched for facts, and the result has been the collection of a mass of material wholly unrivalled about Shakespeare and his works, and times. Fac-similes of old MSS., extracts from old books, illustrations and plans of old buildings, are given profusely, and the work will ever be regarded as the great storehouse of Shakespearean lore. Across the Atlantic too,

our American Shakespearians have sent us various and valuable editions of Shakespeare. One of the earliest of American Shakespearians, the late Mr. Richard Grant White, in his "Shakespeare's Scholar," called attention to Shakespeare, and set an example which has been largely followed by learned and able comments. His great edition some twenty years ago is not readily accessible, but he had just published the result of his later studies in a handy three-volume edition, which gives on every page useful notes, and each play is well prefaced by a sketch of its origin and development, and a careful life of Shakespeare opens the work. The Rev. H. M. Hudson's edition is also useful to general readers for its generally excellent text and useful notes. Mr. Rolfe's edition of the separate plays, in a handy and handsome form, with good introduction and notes, will also be found very useful to ordinary readers. The Rolfe Series endeavours to combine critical and æsthetical notes, to illustrate history as well as text, and has attained great popularity thereby.

Our other English editions are too numerous to be named, and only a few can be referred to. Those, especially the "Leopold Shakespeare," edited by Dr. Furnivall, from Professor Delius's text, have many advantages. The "Globe Edition" also, in one volume has the advantage of the numbering of scenes and lines, so that reference is easy, and thus this edition is frequently referred to by critics and authors. Another work, rather absurdly called the "Howard Shakespeare," because it has some reduced copies of Frank Howard's sketches, is really a valuable handbook, for it has a column-index of scenes, useful notes, list of editions, glossary, &c., so as to be a very complete and handy book.

One class of books in our Library deserves special mention as the series of keys which open all the rest. Ayscough's

edition of course we have with its third volume an Index to words and phrases; and Beckett's Concordance also, but that has long ago been superseded by Mrs. Cowden Clarke's "Concordance to Shakespeare's Plays"—a work of wonderful and minute care, and real labour of love for more than eleven years. How useful, how indispensable this volume has become everybody knows—especially those who want a quotation from Shakespeare for any special purpose. It would be difficult, if not impossible, to find an error in this remarkable reference-book, and Mrs. Cowden Clarke will ever live in the grateful memory of all Shakespereans through this famous work. Her volume, however, did not include the "Poems," but an Index to every word of these was issued in 1864 by Mrs. H. H. Furness, of Philadelphia, whose lamented death will be mourned by all Shakespereans, who know how much she had done for literature by her help and care in her husband's work. Such labours have no great reward, but will ever be honoured by all who appreciate such works. "A Key to Shakespeare's Plays," also by Mrs. Cowden Clarke, is not so well known as it deserves, but it is the combined work of her late worthy husband and herself, and it gives under various headings references to Shakespeare, and extracts which are of very remarkable interest. Not less noteworthy is the "Shakespeare-Lexicon," in two vols., by Dr. Alexander Schmidt, certainly one of the most wonderful works ever produced. It is not only a sort of Concordance to nearly every word, but every word is subdivided under all its meanings, and under each of these meanings a reference is given to that particular use of the word wherever it occurs in the plays. Very few Englishmen would have taken the trouble, and perhaps few would have critical knowledge enough to distinguish and to measure all shades of meaning, and still fewer would take the trouble to compile such a Lexicon

as this of Dr. Schmidt, which is one of the most learned, accurate, and valuable works of our day.

The illustrations of Shakespeare, the books about him, and his life and times, are far too numerous to allow more than a passing glance. So little is known of the facts of his life that, *therefore*, the literature of this class is enormous. It has been said that all we know of Shakespeare personally "might be written on the thumb-nail," but modern researches have shown that this is in no sense true. The researches of Dr. J. O. Halliwell-Phillipps alone, during the past thirty or forty years of a life devoted to such labours, have unearthed a mass of facts illustrating the poet's life, from old MSS. and casual references. It must always be borne in mind that all the actual writing of Shakespeare which has survived is limited to five signatures to legal documents (genuine beyond all question), and one doubtful signature in a volume of Montaigne, which is believed to have belonged to him. One letter addressed to him, but which possibly he never saw, is the only other relic of all he wrote or received. Early in the last century some traditions were put in print, and in our own century various references to him have been discovered, all are more or less legal and business-like, but no literary papers have been found, and very little hope remains. The best popular Life of Shakespeare, largely imaginative and inferential, is the "William Shakespeare: a Biography," by Charles Knight, in which all the local incidents in his London and Stratford life are made out from collateral evidence with great literary skill. The best of the unimaginative biographies is that of Mr. Halliwell-Phillipps, first published in 1848, and largely illustrated with fac-similes and woodcuts. This has long been out of print, but recently the author, under the modest title of "Outlines of the Life of Shakespeare," has re-collected and discovered facts and

contemporary references, and in the fourth edition, lately published, has given to literature the Life of Shakespeare divested of all guesses and inferences, and strictly limited to authenticated facts. Major Walter's volume, published a few years ago, also gave a very good account of Shakespeare and his life at Stratford, and a recent volume, by Mr. Sidney L. Lee, on "Shakespeare and Stratford-on Avon, from the earliest times to the death of Shakespeare," contains much useful and valuable information. A folio volume of 1864, "A Tercentenary Memorial," borrowing narrative and illustrations from Dr. Halliwell-Phillipps and other sources, also gives a very important series of facts about Shakespeare and his works and times.

The most extraordinary and valuable collection of facts about Shakespeare and the drama of his day is to be found in our exceptionally fine collection of Halliwell Re-prints of rare and curious documents and pamphlets of the Shakespearean age. This remarkable collection is more nearly complete than any other known, since many of the reprints were limited to ten or twenty copies, and can very rarely be found. From the sixteen volumes of the Folio Life and Works, down to these re-prints of some cheap book, or letters of the day, or copies of registers and controversial pamphlets, the earnest and industrious student may find in our Library a mass of most valuable material

Another special source of information of this class is to be found in the numerous issues of the Shakespeare Society and of the New Shakespeare Society, including special papers on all sorts of subjects, and re-prints of rare works, illustrating the origin, history, and progress of the drama and the stage. Still more remarkable in its long series of nineteen yearly volumes is the "Jahrbuch" of the Weimar Shakespeare Society, in which will be found

a wonderful series of papers by the best of the German Shakespeareans, on every point and detail, which turns up in the [studylib of Shakespeare](#) and the drama generally. Still more remarkable is an example of the plodding perseverance of our German Shakespeareans in the Bibliography which has been compiled for some ten years, by Mr. Albert Cohn, of Berlin, and in which the Shakespearean publications in all the languages in Europe, down even to the brief articles in the English and American newspapers, are patiently noted and described. These literary references to Shakespeare form the most remarkable literary monument to genius and influence which any author has ever yet attained.

Another of this class of works, but of more general interest and value, is Mr. H. G. Bohn's "Bibliography of Shakespeare," which formed part of his re-print of Lowndes, and which gives an amazing amount of detail about all the editions of Shakespeare's works, with collations, prices, &c., and which, up to 1864, is almost perfect in completeness, and really indispensable to all who want to know all the literary history of Shakespeare and his works, and the books they have produced. Another very valuable handbook is the "Shakespeare in Germany," by Mr. F. Thimm, in which a large amount of useful information is given in a convenient form.

The portraits of Shakespeare have almost a literature of their own, *valeat quantum*. Our great fire deprived us of some 250 portraits of the poet, but none of them were of very great value, and most of them have since been replaced. While at least 30 portraits have been put forward as genuine there can be no doubt that there are only two which have any fair claim to be regarded as authentic—the engraving by Droeshout, in the First Folio, and the bust in Stratford Church. Even the famous Chandos portrait

in our National Portrait Gallery, has a doubtful pedigree, and the best judges doubt if it can be regarded as a genuine likeness. [www.iboool.com.cn](http://www.iboool.com.cn) Boaden's volume on the portraits gives some useful facts; Wivell's original volume (1827) gives good engravings of the numerous "claimants;" Friswell's "Life-Portraits of Shakespeare" (1864) criticises and discusses all then known; and Mr. J. Parker Norris, of Philadelphia, has recently written a most valuable series of papers on the Shakespeare Portraits in the American magazine, "Shakespeareana," which he has issued in a handsome volume, fully illustrated, and greatly enlarged, and has generously given a copy to our Library.

Another series of books connected with the work of Shakespeare, and throwing much light on the materials he used and the use he made of them, is to be found in the works which he certainly read. Among these are the contemporary editions (1595 and 1603) of Plutarch's Lives, from which many of the facts of the Roman plays were taken, and our Library also contains the fac-simile re-print, with bibliography and illustrations, which Prof. Dr. F. A. Leo gave us a few years ago. We have also the 1596 edition of the rare and curious volume, "The Orator," by A. Silvyne, containing the original story of the "pound of flesh," which is used in the Shylock scene in the "Merchant of Venice," and also the Essays of Montaigne (1632) in which the famous lines of Gonzalo, in "The Tempest," first appeared.

German scholarship and love of Shakespeare are well represented by 56 editions of the complete plays, by 359 volumes of separate plays and poems, and by 895 volumes of general illustrations. The "Jahrbuch" has already been mentioned as giving in its nineteen volumes the ripest of German studies of Shakespeare, and the Weimar Society

has enriched our Library with some hundreds of volumes of translations and essays also. The miscellaneous books about Shakespeare are far too numerous and too varied to be described or named. They include volumes looking at Shakespeare from all points of view. Some endeavour to show that he was a member of the Reformed Church of England, some contend that he was a Roman Catholic, some claim him as a Freethinker, but all these enquiries result in the conclusion that he treated all his subjects and described all his people from a broad general view of human life, and did justice to all and injustice to none.

Other volumes essay to show that he had mastered all the knowledge of his time, and had even anticipated some of the knowledge of later days: that he had not only mastered knowledge generally, but that he understood details which are even now known only to experts; that he had a special knowledge of lunacy and understood the best treatment of the insane; that he was an excellent psychologist, and knew all the complex developments of character and thought. Many volumes are devoted to show that his legal knowledge was extensive, and his accuracy in the use of law phrases very remarkable, as the work of Lord Campbell and the numerous works of Mr. Rushton show in full detail. His knowledge as well as his love of country life, of flowers and fruits, and of "Garden Craft" and "Plant Lore," are shown in the volumes of Beisley, Grindon, Ellacombe, and others, and the latter author has endeavoured, but not very successfully, to show "Shakespeare As An Angler." A knowledge of natural history as well as a close personal observation of the habits of birds and beasts is proved by Patterson's "Natural History," Harting's "Ornithology," and Miss Phipson's "Animal-Lore of Shakespeare." Critics have doubted whether Shakespeare ever left England, but C. A. Brown

made out an excellent case that the poet must have visited Italy; Mr. W. J. Thoms that he was probably with Lord Leicester in the Low Countries; while others have shown, from "The Tempest," and other plays, that he must have been a good sailor because he was so familiar with sea-phrases and the proper management of ships. Others have called special attention to his skill as a stage-manager and a dramatist, as shown in nearly all his plays, and little doubt can be felt that he who wrote Hamlet's Advice to the Players might, or should have been the chief actor of his time. All these, and scores of other details, strongly show that Shakespeare must have been "not one, but all mankind's epitome," beyond the rivalry of his own and even of later days.

As a real Shakespeare Library must include all sorts of works,—good, indifferent, bad, and worse—our shelves also contain numerous examples of the latest "craze." Some years ago this "craze" began, and now it has culminated in a society to show that Shakespeare was somebody else! Mr. W. H. Smith (of London), some twenty years ago, began to doubt; Lord Palmerston became a disciple; Judge Holmes, in New York, and Delia Bacon, and sundry others, declared and proved (to their own satisfaction) that Francis Bacon really wrote Shakespeare's Plays, and that Ben Jonson was the "go-between" in the fraud. Very recently a society has been started in London to investigate (and to prove) that Bacon was the author of the Plays; and an American author recently retorted by proving that Shakespeare wrote Bacon's works! The latest news is that Professor Abigail Southdown, of Boston, has proved that Shakespeare was a woman; and the Hon. Ignatius Donnelly is engaged in showing by a strange cypher in Henry VI., that the secret is contained there in perfectly clear words, as well as Bacon's private opinion of Queen Elizabeth, which is *not* flattering! Whether these

Baconians are right or wrong, most of their works are on our shelves, and for the benefit of those who have nothing better to do, there is Mr. W. H. Wyman's Bibliography of the Bacon-Shakespeare craze, describing some hundreds of books, pamphlets, and papers in which those views are set forth. It is rather significant to find that, in unseating Shakespeare from his throne, the only possible occupant seems to be Francis Bacon, certainly one of the most brilliant intellects of the brilliant Elizabethan age.

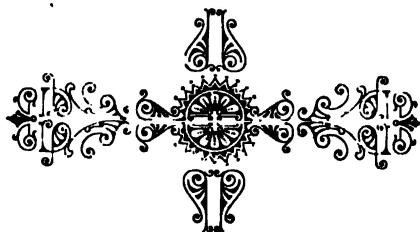
Among other illustrations of Shakespeare worth special mention are those which relate to his life in Stratford. Wheler's History of Stratford gives all that was known sixty years ago, but since then, thanks to the late Mr. W. O. Hunt, of Stratford, and the untiring labours of Dr. Halliwell-Phillipps, the Records of Stratford—certainly some of the most valuable and numerous in the kingdom—were overhauled, calendared, and arranged, and this good work has since been taken up by the Corporation, and some of the rarities brought out to public view. The large folio volume, the "Records of Stratford-on-Avon," is a mine of wealth to the archæologist and Shakesporean student, and the recent Report of Mr. J. Cordy Jeaffreson on the Stratford Records is also of great value. Another volume—not so rare—the "History of New Place," also by Dr. Halliwell-Phillipps, will be found to give a most vivid picture of Shakespeare and his neighbours at Stratford; while Bellew's "New Place" is a more handy and readable, and very useful work on the pedigree of the Shakespeares.

Our shelves also contain a large mass of curious records of the Tercentenary Celebration in 1864, and also a large collection of pamphlets concerning Stratford-on-Avon and its jubilees in Garrick's day, and also half-a-century ago. In short, no source of information has been neglected, and only a catalogue, compiled with the care and accuracy for which

Mr. Mullins is famous in the Library-world, can ever do full justice to the treasures which we possess, and which we hand on to our successors as the greatest literary memorial which has ever yet been formed of any author and his works.

One other matter, of which I am reminded by this reference to a catalogue should not be forgotten. Our Library not only boasted a fine collection of Shakesporean literature, and may still boast of one even more complete, but it has had the honour of giving the world the most original and valuable Shakespeare Catalogue yet produced. The three volumes which our Librarian compiled of works which we had and works which we wanted, is admitted by all good judges to be a most admirable work. It was a labour of love, not within the ordinary daily duties, and it was compiled with so much knowledge, care, and zeal, that merely as a record of Shakespeare editions and literature, it deserves the highest praise as a volume of enduring and increasing value.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)



# WORKS MENTIONED IN THE LECTURE,

*Being a small selection from the Shakespeare Memorial Library.*

## English Editions of the Works of Shakespeare.

| Number.                                                                                                      |                                                                                                                 | No. of<br>Vols. | Size. | Date       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-------|------------|
| 35470                                                                                                        | MR. WILLIAM SHAKESPEARES COMEDIES, HISTORIES, AND TRAGEDIES .. .. .                                             | 1               | fol   | 1623       |
| <b>REPRINTS OF THE FIRST EDITION.</b>                                                                        |                                                                                                                 |                 |       |            |
| 62386                                                                                                        | Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies, 1623                                               | 1               | fol   | 1807       |
| 62386                                                                                                        | ----- (Booth's Reprint)                                                                                         | 1               | fol   | 1864       |
| 6056                                                                                                         | -----                                                                                                           | 1               | 4to   | 1864       |
| 12912                                                                                                        | ----- (Photo-lithograph)                                                                                        | 1               | fol   | 1866       |
| <b>THE SECOND EDITION.</b>                                                                                   |                                                                                                                 |                 |       |            |
| 6083                                                                                                         | Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies ..                                                  | 1               | fol   | 1632       |
| <b>THE THIRD EDITION.</b>                                                                                    |                                                                                                                 |                 |       |            |
| 35404                                                                                                        | Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies ..                                                  | 1               | fol   | 1664       |
| <b>THE FOURTH EDITION.</b>                                                                                   |                                                                                                                 |                 |       |            |
| 2716                                                                                                         | Mr. William Shakespear's Comedies, Histories, and Tragedies ..                                                  | 1               | fol   | 1685       |
| <b>SOME OF THE PRINCIPAL MODERN EDITIONS.</b>                                                                |                                                                                                                 |                 |       |            |
| 70514                                                                                                        | The Works of Mr. William Shakespear (with Life by Rowe) ..                                                      | 7               | 8vo   | 1709-10    |
| 16260                                                                                                        | Shakespeare's Dramatic Works (with Index by Ayscough)..                                                         | 3               | 8vo   | 1790       |
| 50869                                                                                                        | The Plays and Poems of William Shakspeare (Variorum Edition)..                                                  | 21              | 8vo   | 1821       |
| 31659                                                                                                        | The Works of Shakespeare (Edited by Collier) .. .. .                                                            | 9               | 8vo   | 1842-4     |
| 32256                                                                                                        | Comedies, Histories, Tragedies, etc., of Shakspere (National Edition, Edited by C. Knight) .. .. .              | 6               | 8vo   | 1851-2     |
| 59988                                                                                                        | The Plays of Shakespeare (Edited by Collier) .. .. .                                                            | 1               | 8vo   | 1853       |
| 7711                                                                                                         | The Works of Shakespeare (Edited by Halliwell) .. .. .                                                          | 16              | fol   | 1853-65    |
| 70003                                                                                                        | The Dramatic Works of William Shakespeare (Notes by Singer and Lloyd) .. .. .                                   | 10              | duo   | 1856       |
| 71028                                                                                                        | Shakespeare's Comedies, Histories, Tragedies, and Poems (Edited by Collier) .. .. .                             | 6               | 8vo   | 1858       |
| 59486                                                                                                        | The Plays of Shakespeare (Edited by Staunton, Illustrated by Gilbert) .. .. .                                   | 3               | 8vo   | 1858-60    |
| 55337                                                                                                        | The Works of William Shakespeare (Cambridge Edition, Edited by Clark and Wright) .. .. .                        | 9               | 8vo   | 1863-6     |
| 28924                                                                                                        | The Works of William Shakespeare (the Text revised by Dyce) ..                                                  | 9               | 8vo   | 1877       |
| 15124                                                                                                        | New Variorum Edition of Shakespeare (Edited by Furness), Vol. 1                                                 | 1               | 8vo   | 1877-80    |
| 33128                                                                                                        | Romeo and Juliet, 2 Macbeth, 3-4 Hamlet, 5 King Lear .. .. .                                                    | 1               | duo   | 1878       |
| 65053                                                                                                        | The Leopold Shakspere (Edited by Furnivall) .. .. .                                                             | 1               | duo   | 1879       |
| 46080                                                                                                        | Shakspeare's Dramatic Works (Illustrated by Howard, Edited by Adams) .. .. .                                    | 1               | duo   | 1879       |
| 46080                                                                                                        | The Dramatic Works of William Shakespeare (Edited by Singer and Lloyd) .. .. .                                  | 10              | duo   | 1879       |
| 31871                                                                                                        | The Complete Works of William Shakespeare (Harvard Edition, Edited by Hudson) .. .. .                           | 20              | duo   | 1880-1     |
| 59771                                                                                                        | Mr. William Shakespeares's Comedies, Histories, Tragedies, and Poems (Edited with Notes by Grant White) .. .. . | 3               | 8vo   | 1883       |
| <b>SPECIAL EDITIONS OF SHAKESPEARE'S SEPARATE PLAYS IN ENGLISH: WITH ILLUSTRATIVE AND EXPLANATORY NOTES.</b> |                                                                                                                 |                 |       |            |
| 45543                                                                                                        | Clarendon Press Series (Edited by Clark and Wright) .. .. .                                                     | ..              | ..    | 1879, etc. |
| 59451                                                                                                        | Hunter's Annotated Shakespeare.. .. .                                                                           | ..              | ..    | 1878, etc. |
| 54176                                                                                                        | Rolfe's Edition of Shakespeare's Plays .. .. .                                                                  | ..              | ..    | 1881, etc. |

## Shakespeariana.

| Number. |                                                                                                                               | No. of |       | Date       |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-------|------------|
|         |                                                                                                                               | Vols.  | Size. |            |
| 19709   | W Bacon (Delia) The Philosophy of the Plays of Shakspeare ..                                                                  | ..     | 1 8vo | 1857       |
| 2880    | Becket (A.) Concordance to Shakespeare ..                                                                                     | ..     | 1 8vo | 1787       |
| 57023   | Bellew (J. C. M.) Shakespeare's Home at New Place, Stratford ..                                                               | ..     | 1 duo | 1863       |
| 2885    | Boaden (J.) Pictures and Prints of Shakespeare ..                                                                             | ..     | 1 8vo | 1824       |
| 7370    | Bohn (H. G.) Bibliography of Shakespeare ..                                                                                   | ..     | 1 8vo | 1860       |
| 4295    | Brown (C. A.) Shakespeare's Autobiographical Poems ..                                                                         | ..     | 1 duo | 1838       |
| 2835    | Campbell (Lord) Shakespeare's Legal Acquirements ..                                                                           | ..     | 1 8vo | 1859       |
| 6055    | Clarke (Mrs. C.) Concordance to Shakspeare ..                                                                                 | ..     | 1 8vo | 1845       |
| 59774   | Clarke (Mrs. C.) Concordance to Shakespeare ..                                                                                | ..     | 1 8vo | 1881       |
| 8122    | Clarke (C. and M. C.) The Shakespeare Key ..                                                                                  | ..     | 1 8vo | 1879       |
| 60231   | Cohn (A.) Shakespeare-Bibliographie ..                                                                                        | ..     | 8vo   | 1877, etc. |
| 4090    | Ellacombe (H. N.) Plant Lore and Garden Craft of Shakespeare ..                                                               | ..     | 1 8vo | 1878       |
| 56294   | Ellacombe (H. N.) Shakespeare as an Angler ..                                                                                 | ..     | 1 duo | 1883       |
| 30197   | Friswell (J. H.) Life Portraits of Shakespeare ..                                                                             | ..     | 1 8vo | 1864       |
| 69826   | Furness (Mrs. H. H.) Concordance to Shakespeare's Poems ..                                                                    | ..     | 1 duo | 1875       |
| 54698   | Grindon (L.) Shakspeare Flora ..                                                                                              | ..     | 1 duo | 1883       |
| 22279   | Halliwell (J. O.) Account of New Place, Stratford ..                                                                          | ..     | 1 fol | 1864       |
| 32467   | Halliwell (J. O.) Life of Shakespeare ..                                                                                      | ..     | 1 8vo | 1848       |
| 70406   | Halliwell-Phillipps (J. O.) Outlines of the Life of Shakespeare ..                                                            | ..     | 1 8vo | 1884       |
| 57060   | Harting (J. E.) Ornithology of Shakespeare ..                                                                                 | ..     | 1 8vo | 1871       |
| 32690   | Holmes (N.) The Authorship of Shakespeare ..                                                                                  | ..     | 1 duo | 1875       |
| 10531   | Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, from vol. 1. ..                                                              | ..     | 8vo   | 1865, etc. |
| 64844   | Jeaffreson (J. C.) Report on the Stratford Records (Royal Commission on Historical MSS., 9th Report, part 1, p. 289, etc.) .. | ..     | 1 fol | 1883       |
| 33112   | Knight (C.) William Shakspeare, a Biography ..                                                                                | ..     | 1 8vo | 1865       |
| 75723   | Lee (S.) Stratford-on-Avon and Shakespeare ..                                                                                 | ..     | 1 fol | 1885       |
| 4234    | Leo (F. A.) Four chapters of North's Plutarch ..                                                                              | ..     | 1 fol | 1878       |
| 58819   | Montaigne (M. de) Essays ..                                                                                                   | ..     | 1 fol | 1632       |
| 7362    | Patterson (R.) Insects mentioned in Shakespeare's Plays ..                                                                    | ..     | 1 duo | 1841       |
| 62136   | Phipson (E.) Animal Lore of Shakspeare's Time ..                                                                              | ..     | 1 8vo | 1883       |
| 15949   | Plutarch's Lives, by North ..                                                                                                 | ..     | 1 fol | 1595       |
|         | Rushton (W. L.) Shakespeariana :—                                                                                             |        |       |            |
| 3375    | Shakespeare, a Lawyer. 1858.                                                                                                  |        |       |            |
| 3413    | Shakespeare's Legal Maxims. 1859.                                                                                             |        |       |            |
| 4220    | Shakespeare Illustrated, by Old Authors. 1867.                                                                                |        |       |            |
| 7371    | Shakespeare's Testamentary Language. 1869.                                                                                    |        |       |            |
| 7365    | Shakespeare Illustrated, by the Lex Scripta. 1869.                                                                            |        |       |            |
| 7368    | Shakespeare's Euphuism. 1871.                                                                                                 |        |       |            |
| 15272   | Schmidt (A.) Shakespeare-Lexicon ..                                                                                           | ..     | 2 8vo | 1874-5     |
| 67188   | Silvayn (A.) The Orator (with the Story of the "Pound of Flesh.") ..                                                          | ..     | 1 4to | 1596       |
| 2801    | Smith (W. H.) Bacon and Shakespeare ..                                                                                        | ..     | 1 duo | 1857       |
| 42694   | Smith (W. H.) Was Lord Bacon the Author of Shakespeare's Plays ..                                                             | ..     | 1 8vo | 1856       |
| 63710   | Thimm (F.) Shakespeariana. 1564 to 1871 ..                                                                                    | ..     | 2 8vo | 1865-72    |
| 2788    | Thoms (W. J.) Was Shakspeare ever a Soldier? ..                                                                               | ..     | 1 duo | 1859?      |
| 31668   | Walter (J.) Shakespeare's Home and Rural Life ..                                                                              | ..     | 1 4to | 1874       |
| 2847    | Wheler (R. B.) History of Stratford-upon-Avon ..                                                                              | ..     | 1 duo | 1800?      |
| 2936    | Wheler (R. B.) Birth-Place of Shakspeare ..                                                                                   | ..     | 1 4to | 1824       |
| 57026   | White (R. G.) Shakespeare's Scholar ..                                                                                        | ..     | 1 8vo | 1854       |
| 2905    | Wivell (A.) Shakspeare Portraits (with Supplement) ..                                                                         | ..     | 2 8vo | 1827       |
| 44473   | Wyman (W. H.) Biography of the Bacon-Shakspeare Literature ..                                                                 | ..     | 1 8vo | 1882       |

## Other English Shakespeariana.

|       |                                                                      |    |       |      |
|-------|----------------------------------------------------------------------|----|-------|------|
| 57233 | Abbott (E. A.) Shakespearian Grammar ..                              | .. | 1 duo | 1872 |
| 20806 | Arnold (C.) Index to Shakespearian Thought ..                        | .. | 1 8vo | 1880 |
| 7378  | Bucknill (J. C.) The Mad Folk of Shakespeare ..                      | .. | 1 duo | 1867 |
| 31977 | Bucknill (J. C.) Medical Knowledge of Shakespeare ..                 | .. | 1 8vo | 1860 |
| 57043 | Bucknill (J. C.) Psychology of Shakespeare ..                        | .. | 1 8vo | 1859 |
| 71218 | Canning (A. S. G.) Thoughts on Shakespeare's Historical Plays ..     | .. | 1 8vo | 1884 |
| 2920  | Capell (E.) Notes and Various Readings to Shakespeare ..             | .. | 3 4to | 1780 |
| 15114 | Clarke (C. C.) Shakespeare Characters (chiefly those subordinate) .. | .. | 1 8vo | 1861 |
| 45346 | Clarke (M. C.) Girlhood of Shakespeare's Heroines ..                 | .. | 1 8vo | 1880 |
| 2770  | Clarke (M. C.) Shakespeare Proverbs ..                               | .. | 1 duo | 1848 |

| Number. |                                                                                    | No. of |             |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------|--------|-------------|
|         |                                                                                    | Vols.  | Size. Date  |
| 57084   | Cohn (A.) Shakespeare in Germany .. .. .                                           | 1      | 4to 1865    |
| 26894   | Coleridge (S. T.) Notes and Lectures on Shakespeare, etc. ..                       | 1      | duo 1875    |
| 26546   | Craik (G. L.) The English of Shakespeare .. .. .                                   | 1      | duo 1857    |
| 71596   | Dowden (E.) Shakespeare, His Mind and Art .. .. .                                  | 1      | duo 1883    |
| 44689   | Dowden (E.) Shakespeare Scenes and Characters .. .. .                              | 1      | 8vo 1876    |
| 34154   | Drake (N.) Shakespeare and his Times .. .. .                                       | 2      | 4to 1817    |
| 57088   | Dyce (A.) Memoir of Shakespeare .. .. .                                            | 1      | duo 1832    |
| 32468   | Dyce (A.) A few notes on Shakespeare .. .. .                                       | 1      | 8vo 1853    |
| 66737   | Dyer (T. F. T.) Folk Lore of Shakespeare; .. .. .                                  | 1      | 8vo 1883    |
| 7381    | Elze (K.) Notes on Shakespeare .. .. .                                             | 1      | 8vo 1874    |
| 55346   | French (G. R.) Shakespeareana Genealogica .. .. .                                  | 1      | 8vo 1866    |
| 26349   | Gervinus (G. G.) Shakespeare Commentaries .. .. .                                  | 1      | 8vo 1877    |
| 26659   | Green (H.) Shakespeare and the Emblem Writers .. .. .                              | 1      | 8vo 1870    |
| 2891    | Grey (Z.) Notes on Shakespeare .. .. .                                             | 2      | 8vo 1754    |
| 2873    | Griffiths (Mrs.) The Morality of Shakespeare's Drama's ..                          | 1      | 8vo 1775    |
| 57034   | Hackett (J. H.) Plays and Actors of Shakespeare .. .. .                            | 1      | duo 1863    |
| 57146   | Halliwell (J. O.) Concordance to the Poems of Shakespeare ..                       | 1      | 8vo 1867    |
| 33901   | Hazlitt (W.) Characters of Shakespeare's Plays .. .. .                             | 1      | 8vo 1848    |
| 29914   | Hazlitt (W. C.) Fairy Mythology of Shakespeare .. .. .                             | 1      | duo 1875    |
| 19079   | Hazlitt (W. C.) Shakespeare's Library .. .. .                                      | 6      | duo 1875    |
| 32690   | Holmes (N.) The Authorship of Shakespeare .. .. .                                  | 1      | duo 1875    |
| 66362   | Hudson (H. N.) Shakespeare, His Life, Art, and Character ..                        | 2      | duo 1882    |
| 57014   | Hugo (V.) William Shakespeare .. .. .                                              | 1      | 8vo 1864    |
| 63752   | Hunter (J.) Shakespeare and Stratford-upon-Avon .. .. .                            | 1      | duo 1864    |
| 57055   | Ingleby (C. M.) Complete View of the Shakespeare Controversy ..                    | 1      | 8vo 1861    |
| 6052    | Ingleby (C. M.) Shakespeare's Centurie of Prayse .. .. .                           | 1      | 4to 1874    |
| 6054    | Ingleby (C. M.) Shakespeare, the Man and the Book .. .. .                          | 1      | 4to 1877    |
| 2815    | Jackson (Z.) Shakespeare's Genius Justified .. .. .                                | 1      | 8vo 1818    |
| 57075   | Jacob (F.) Shakespeare Diversions .. .. .                                          | 2      | 8vo 1875-7  |
| 11320   | Jameson (Mrs.) Shakespeare's Heroines .. .. .                                      | 1      | duo 1879    |
| 19088   | Jephson (J. N.) Shakespeare, his Birthplace, Home, and Grave ..                    | 1      | 4to 1864    |
| 27706   | Jeremiah (J.) Aft to Shakespearean Study .. .. .                                   | 1      | 8vo 1880    |
| 32284   | Jervis (S.) Dictionary of the Language of Shakespeare .. .. .                      | 1      | 4to 1868    |
| 50198   | Kemble (F. A.) Notes on some of Shakespeare's Plays .. .. .                        | 1      | 8vo 1882    |
| 6050    | Kenny (T.) Life and Genius of Shakespeare .. .. .                                  | 1      | 8vo 1864    |
| 52608   | Lloyd (W. W.) Critical Essays on the Plays of Shakespeare ..                       | 1      | duo 1875    |
| 3400    | Malone (E.) Life of William Shakespeare .. .. .                                    | 1      | 8vo 1821    |
| 57106   | Massey (G.) Secret Drama of Shakespeare's Sonnets .. .. .                          | 1      | 8vo 1872    |
| 2870    | Montagu (Mrs.) Writings and Genius of Shakespeare .. .. .                          | 1      | 8vo 1810    |
| 32460   | Nares (R.) Glossary to the Works of Shakespeare, etc. .. .. .                      | 2      | 8vo 1872    |
| 57870   | Neil (S.) Biography of Shakespeare .. .. .                                         | 1      | 8vo 1869    |
| 16206   | Seymour (E. H.) Remarks upon the Plays of Shakespeare ..                           | 2      | 8vo 1805    |
| 33137   | Simpson (R.) The School of Shakespeare .. .. .                                     | 2      | duo 1878    |
| 57040   | Skeat (W. W.) Shakespeare's Plutarch .. .. .                                       | 1      | duo 1875    |
| 16208   | Skottowe (A.) Life of Shakespeare .. .. .                                          | 2      | 8vo 1824    |
| 26899   | Snider (D. J.) System of Shakespeare's Drama .. .. .                               | 2      | duo 1877    |
| 26902   | Stupier (P.) Shakespeare and Classical Antiquity .. .. .                           | 1      | duo 1880    |
| 57031   | Stokes (H. P.) Chronological Order of Shakespeare's Plays ..                       | 1      | duo 1879    |
| 57049   | Swinburne (A. C.) A Study of Shakespeare .. .. .                                   | 1      | duo 1880    |
| 66515   | Symonds (J. A.) Shakespeare's Predecessors in the English Drama ..                 | 1      | 8vo 1884    |
| 2895    | Twiss (F.) Verbal Index to the Plays of Shakespeare .. .. .                        | 2      | 8vo 1805    |
| 11412   | Ulrici (H.) Shakespeare's Dramatic Art .. .. .                                     | 2      | duo 1876    |
| 27298   | Vaughan (H. H.) New Readings of Shakespeare's Tragedies ..                         | 2      | 8vo 1878-81 |
| 31668   | Walker (J.) Shakespeare's Home and Rural Life .. .. .                              | 1      | 4to 1874    |
| 57061   | Weiss (J.) Wit and Humour of Shakespeare .. .. .                                   | 1      | duo 1876    |
| 57063   | White (R. G.) Memoirs of William Shakespeare .. .. .                               | 1      | duo 1866    |
| 38643   | Wilkes (G.) Shakespeare from an American point of view .. ..                       | 1      | 8vo 1877    |
| 57167   | Winsor (J.) Bibliography of the Original Quartos and Folios of Shakespeare .. .. . | 1      | fol 1876    |

### Some of the German Editions of Shakespeare's Works.

|       |                                                                                  |    |            |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------|----|------------|
| 32511 | Shakespeare Theatralische Werke .. .. .                                          | 8  | 8vo 1764-6 |
| 381   | Shakespeare's Dramatische Werke (Uebersetzt von Schlegel und Eschenburg) .. .. . | 20 | 8vo 1812   |
| 42801 | William Shakespeare's Sämmtliche Dramatische Werke .. .. .                       | 43 | duo 1825-7 |
| 36827 | Shakespeare's Dramatische Werke .. .. .                                          | 1  | 8vo 1826   |

| Number |                                                                              | No. of |       |            |
|--------|------------------------------------------------------------------------------|--------|-------|------------|
|        |                                                                              | Vols.  | Size. | Date       |
| 354    | Shakspeare's Dramatische Werke (Uebersetzt von Schlegel und Tieck)           | 9      | duo   | 1825-33    |
| 54800  | Shakspeare's Dramatische Werke                                               | 1      | 8vo   | 1839       |
| 33189  | Shakspeare's sämtliche Werke                                                 | 1      | duo   | 1859       |
| 44312  | Shakspeare's Dramatische Werke (Uebersetzt von Schlegel, Tieck, und Bernays) | 12     | duo   | 1871-3     |
| 11789  | Shakspeare's sämtliche Werke                                                 | 4      | 8vo   | 1878       |
| 73946  | Shakspeare's Dramatische Werke (von Koch)                                    | 12     | duo   | 1882       |
| 70333  | Shakspeare's Sämmtliche Werke (English and German, ausgabe von Sachs)        |        | duo   | 1884, etc. |

### German Shakespeariana.

|       |                                                      |   |     |      |
|-------|------------------------------------------------------|---|-----|------|
| 25989 | Benedix (R.) Die Shakespearomanie                    | 1 | 8vo | 1873 |
| 11948 | Delius (N.) Abhandlungen zu Shakspeare               | 1 | 8vo | 1878 |
| 57181 | Delius (N.) Shakspeare-Lexikon                       | 1 | 8vo | 1852 |
| 26471 | Dingelstedt (T.) Shakspeare's Historien              | 3 | duo | 1867 |
| 26308 | Elze (K.) William Shakspeare                         | 1 | 8vo | 1876 |
| 11960 | Gervinus (G. G.) Shakspeare                          | 2 | 8vo | 1872 |
| 69413 | Hense (C. C.) Shakspeare                             | 1 | 8vo | 1884 |
| 74024 | Hermann (E.) Shakspeare Biographie                   | 2 | duo | 1884 |
| 49869 | Hermann (E.) Shakspeare literarischen Kämpfen        | 2 | duo | 1881 |
| 27243 | Jost (J. N.) Wörterbuch zu Shakspeare's Plays        | 1 | due | 1840 |
| 12183 | Knauer (V.) William Shakspeare                       | 1 | 8vo | 1879 |
| 11951 | Kreyszig (F.) Shakspeare, seine Zeit und seine Werke | 3 | 8vo | 1862 |
| 60560 | Ludwig (O.) Shakspeare-Studien                       | 1 | duo | 1872 |
| 11944 | Rio (A. F.) Shakspeare                               | 1 | duo | 1864 |

### French Editions of Shakspeare's Works.

|       |                                                            |    |     |         |
|-------|------------------------------------------------------------|----|-----|---------|
| 38431 | Shakspeare, traduit de l' Anglais                          | 20 | 8vo | 1776-82 |
| 42793 | Oeuvres complètes de Shakspeare (traduction de Gulzot)     | 8  | 8vo | 1862    |
| 27133 | Oeuvres complètes de Shakspeare (traduites par Montégut)   | 3  | 8vo | 1867-70 |
| 27130 | Oeuvres complètes de Shakspeare (traduction de Michel)     | 3  | 8vo | 1869    |
| 33161 | Oeuvres complètes de Shakspeare (traduites par F. V. Hugo) | 16 | duo | 1880    |

### French Shakespeariana.

|       |                                                             |   |     |      |
|-------|-------------------------------------------------------------|---|-----|------|
| 25988 | Chasles (P.) Etudes sur Shakspeare                          | 1 | duo | 1854 |
| 16336 | Chaulin (E. P.) Précis des Pièces Dramatiques de Shakspeare | 1 | 8vo | 1829 |
| 33002 | De Stendhal (H. B.) Racine et Shakspeare                    | 1 | duo | 1854 |
| 3020  | Duport (P.) Essais Littéraires sur Shakspeare               | 2 | 8vo | 1828 |
| 27263 | Guizot (F.) Shakspeare et son Temps                         | 1 | duo | 1876 |
| 3401  | Hugo (V.) William Shakspeare                                | 1 | 8vo | 1864 |
| 27213 | Lacroix (A.) L' Influence de Shakspeare                     | 1 | 8vo | 1856 |
| 16358 | Lamartine (A. de) Shakspeare et son Oeuvre                  | 1 | 8vo | 1865 |
| 1244  | Mézières (A.) Shakspeare, ses Oeuvres et ses Critiques      | 1 | 8vo | 1860 |
| 4601c | Rio (A. F.) Shakspeare                                      | 1 | duo | 1864 |
| 1253  | Stapfer (P.) Shakspeare et l'Antiquité                      | 1 | 8vo | 1879 |



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

# Zweiundvierzigster Jahresbericht

über die

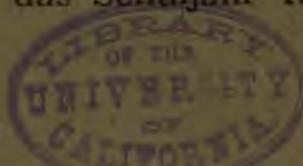
# k. k. Staats-Oberrealschule

und die

## Gewerbliche Fortbildungsschule

im III. Bezirke (Landstraße) in Wien

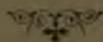
für das Schuljahr 1892/93.



Erstattet von dem k. k. Beauftragten und Director

Alexander Lamberger.

*Wärzner's Shakers Sommerackerstr.*



WIEN 1893.

Selbstverlag der k. k. Staats-Oberrealschule

III. Radetzkystraße 2.

Digitized by Google

## INHALT:

|                                                                                                                               | Seite |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| „Die Orthographie der beiden Quarto-Ausgaben von Shakespears Sommernachtstraum.“<br>Von Professor Dr. Alois Würzner . . . . . | 1     |
| Schulaachrichten vom Director.                                                                                                |       |
| I. Lehrverfassung . . . . .                                                                                                   | 331   |
| II. Verzeichnis der Lehrbücher, nach welchen vorgegangen wurde . . . . .                                                      | 335   |
| III. Themen zu den schriftlichen Arbeiten aus dem Deutschen in den drei oberen<br>Classen . . . . .                           | 338   |
| IV. Bibliothek und Lehrmittel . . . . .                                                                                       | 339   |
| V. Chronik . . . . .                                                                                                          | 40    |
| VI. Normalerkasse der vorgesetzten Behörden . . . . .                                                                         | 49    |
| VII. Personalstand des Lehrkörpers und der Dienerschaft . . . . .                                                             | 51    |
| VIII. Schülerstatistik . . . . .                                                                                              | 54    |
| IX. Maturitätsprüfungen . . . . .                                                                                             | 60    |
| X. Pflege der körperlichen Ausbildung der Jugend . . . . .                                                                    | 63    |
| XI. Unterstützung der Schüler . . . . .                                                                                       | 65    |
| XII. Die gewerbliche Fortbildungsschule . . . . .                                                                             | 68    |
| XIII. Kundmachung bezüglich des Schuljahres 1893/94 . . . . .                                                                 | 74    |

# Zweiundvierzigster Jahresbericht

[www.libtool.com](http://www.libtool.com) über die

# k. k. Staats-Oberrealschule

und die

## Gewerbliche Fortbildungsschule

im III. Bezirke (Landstraße) in Wien

für das Schuljahr 1892/93.

---

Erstattet von dem k. k. Regierungsrathe und Director

**Alexander Lamberger.**



„Die Orthographic der beiden Quarto-Ausgaben von Shaksperes Sommernachtstraum.“  
Von Professor Dr. Alois Würzner.

„Schulnachrichten“ vom Director.

WIEN 1893.

Selbstverlag der k. k. Staats-Oberrealschule.

III. Radetzkystraße 2.

Digitized by Google

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)



www.libros.org

## Die Orthographie der beiden Quarto-Ausgaben von Shaksperes Sommernachtstraum.

---

August Lummert hat 1883 die Orthographie der ersten Folio-Ausgabe der Shaksperes'schen Dramen<sup>1)</sup> untersucht. Er selbst sagt am Schlusse seiner Arbeit, dass dieselbe einer Untersuchung der alten Quarto-Ausgaben als nothwendiger Ergänzung bedürfe. Hierauf hat der Verfasser der vorliegenden Abhandlung im Jahresberichte der k. k. Staats-Oberrealschule im VII. Bezirk für das Studienjahr 1886/87 die Orthographie der ersten Quarto-Ausgabe von Shaksperes *Venus and Adonis* und *Lucrece*,<sup>2)</sup> welche als die correctesten Originalausgaben Shaksperes'scher Werke gelten, einer eingehenden Prüfung unterzogen.

Derselbe liefert nun in den nachfolgenden Zeilen, welche die Orthographie der beiden Quartos von *A Midsummer-Night's Dream* zum Gegenstande haben, einen weiteren Beitrag zur Kenntniss der alten Shaksperes-Ausgaben. Es wäre wünschenswert, dass auch die übrigen Quarto-Ausgaben einer solchen Prüfung unterworfen würden, denn nur auf diesem Wege dürfte man zu einem sicheren Urtheile über den Wert derselben für die Textkritik gelangen.

Zu diesem Hauptzwecke der Arbeit kommt als Mitergebnis der Untersuchung eine nähere Beleuchtung des Verhältnisses der beiden Quartos zu einander und zur Folio. Wie schon früher angenommen und von J. W. Ebsworth<sup>3)</sup> aufs neue und mit

---

<sup>1)</sup> Erschienen bei Max Niemeyer, Halle. Auf diese Arbeit ist in den folgenden Zeilen der Kürze wegen mit OF verwiesen.

<sup>2)</sup> Im folgenden mit OVL bezeichnet.

<sup>3)</sup> Näheres bei Ebsworth in der Einleitung zu dem photolithographischen Facsimile der Quarto B.

überzeugenden Gründen dargethan wird, ist von den beiden Quartos, die ~~bekanntlich aus dem~~ Jahre 1600 stammen, die bei Thomas Fisher verlegte und allgemein als Q. A. bezeichnete Ausgabe die ältere und bessere, und die von James Roberts gedruckte, als Q. B. bekannt, die jüngere, von A abhängige, aber schlechtere und unrechtmäßige Ausgabe. Die Herausgeber der ersten Folio haben Q. B. benützt. Die nachfolgende genaue orthographische Untersuchung der beiden Quartos, der ein Verzeichnis der Stellen beigefügt ist, wo die Quartos und die Folio voneinander abweichen, liefert das vollständige Materiale zu Ebsworths Urtheil und bestätigt im wesentlichen die Richtigkeit desselben.

Der Untersuchung liegen die photolithographischen Facsimile der beiden Quartos von Griggs, London 1880, zugrunde. Es sei noch bemerkt, dass die Arbeit genau so angeordnet ist wie OF und OVL. Die Belege werden in der Weise angeführt, dass zuerst die A und B gemeinsamen Beispiele kommen, dann solche, die sich nur in A nachweisen lassen, endlich jene Fälle, die nur in B erscheinen. Auf diese Art wird auch der Unterschied zwischen A und B am besten ersichtlich. Von Bemerkungen über die Aussprache der verschiedenen Schriftzeichen wurde, einzelne Fälle ausgenommen, diesmal abgesehen, da solche Erörterungen schon in OVL und namentlich OF vorgekommen sind, weshalb auf diese Schriften auch öfters hingewiesen wird.

---

## A. Die Vocale.

### I. Das Vertauschen gleichlantender betonter Vocale.

1. *a*; für *a* erscheint:

a) *ai* in: *maisters* I 2, 77 A, *paire* V 1, 36 B.

b) *au* vor *n + cc*, *n + ci*, *n + ge*, *n + t* und zwar mit Ausnahme eines einzigen Beispieles nur in A: *glounce* II 1, 71, *dauunce* II 1, 82 u. ö., *perchaunce* II 1, 136, *auncient* I 2, 42, III 2, 215, *straunge* V 1, 2, *chaunting* I 1, 74, *graunt* I 1, 223, *chaunged* III 1, 103. Dieses Wort an letzterer Stelle auch in B.

c) *e* in *then* = *quam*, z. B. I 1, 178 AB u. ö., II 1, 4 B.

d) *ei* als phonetische Schreibung für die Interjection *ah* in *eigh* I 1, 133 AB.

2. *ai*. Über den Wechsel zwischen *ai* und *ay* vgl. die Bemerkung zu *i*. Für *ai* tritt ein:

a) *a* in *gate* V 1, 332 A, 336 B, 379 A, 383 B. Hieher gehört die Schreibung *faery* in II 1, 54 A neben *faicry* II 1, 119 A, welche auf die gleiche Aussprache von *a* und *ai* hinweist.

b) *ei* in *queint* II 2, 7 AB.

c) *i* in *I = ay (= ja)* II 1, 236 AB u. ö.

3. *au (aw)*; dafür zeigt sich

a) *a* in *ant* I 1, 158 B.

b) *o* in *loffē* II 1, 50 AB.

4. *e*; dafür erscheint:

a) *ea*, ebenfalls als Bezeichnung des *e*-Lautes in a) Wörtern französischer Herkunft, entsprechend neufranz. *è*: *spheare* III 2, 60 AB, *extreamly* V 1, 78 A, *extreamity* III 2, 3 A, *theame* V 1, 390 A, 394 B, *teasty* III 2, 371 A;  $\beta$ ) in Wörtern französ. Herkunft, in welchen ein folgendes *r* + Consonant *ea* hervorgerufen hat: *hearb* III 2, 379 AB, II 1, 167. 171. 182 B, *Clearkes* V 1, 95 B;  $\gamma$ ) in *ieast* (me. *geste*, altfrz. *geste*) III 2, 239. 269. 286 AB;  $\delta$ ) in Wörtern germanischer Herkunft: *seauen* I 1, 160 A, *Mearmaide* II 1, 147 AB, *least* III 2, 175. 398 AB, *creast* III 2, 214 A, *uneauen* III 2, 430 A, *stearn* III 2, 58 B;  $\epsilon$ ) *ea* mit der Aussprache eines *i* in *heare* III 2, 163. 453 A. Diese Schreibung des Wortes ist ganz vereinzelt. B hat an erster Stelle *heere*, an zweiter *here*. Auch Lummert citiert aus der Folio nur ein Beispiel. Die gewöhnliche Schreibung dieses Wortes ist (außer *e*) *ee*, das den *i*-Laut hat, vgl. unter b).

b) *ee*, mit dem *i*-Laut, zunächst beim Verb. subst. und bei den einsilbigen Pronomen *me*, *he*, *she*, *we*: *bee* I 1, 240 AB, I 2, 50 A u. ö., V 1, 252 B, *mee* I 1, 38 A u. ö., *hee* I 1, 100. 231. 232 AB, I 1, 209 A u. ö., III 2, 260. 427, IV 2, 3, V 1, 121 B, *shee* I 1, 229 A u. ö., III 2, 332 B, *wee* II 2, 36 AB, I 1, 210 A u. ö. Wie die Belege zeigen, ist die Schreibung dieser Wörter mit *ee* in B vereinzelt und die moderne Schreibung mit einem *e* weitaus vorherrschend. Ferner findet sich *ee* in *eeke* III 1, 84 A und namentlich in *heere* II 1, 97 AB u. ö., II 1, 184 B u. ö.

c) *a* als phonetische Schreibung in *marchandise* II 1, 131 A, *parsonage* III 2, 299 B.

d) *i* in *divilish* III 2, 128 AB, *diuels* V 1, 8 AB; über die Aussprache vgl. OVL an der betreffenden Stelle.

e) *u* vor *r* + Consonanten: *Burgomaske* V I, 325 A neben *Bergomaske* in B.

5. *ea*; dafür zeigt sich:

a) *e* mit dem *e*-Laut: *a*) in Wörtern germanischer Herkunft: *Rcremise* II 2, 4 AB, *brest* II 2, 145 AB, *lethern* II 2, 4 A, *reherse* III 1, 64 A, *thred* V I, 272. 314 B; *here* I 1, 134, IV 1, 179 A und *nerely* I 1, 127 A gehören bezüglich der Aussprache zu b); *β*) in *reherse* III 1, 64 A (altfrz. *rehercer*).

b) *ee* mit dem *i*-Laut: *neere* II 2, 12. 21. 33 AB u. ö., V 1, 169 B, *nerely* I 1, 127 B, *sheercs* V 1, 310 A, B 314, *deere* II 2, 42 A, *cleere* III 2, 59 A, II 1, 25 B; *threede* V 1, 310 A wurde mit dem *e*-Laute gesprochen, s. o. unter a). Bezüglich der Aussprache und des Schwankens in der Schreibung zwischen *ea* und *ee* vgl. OF, p. 14.

c) *a* als phonetische Schreibung in *hartily* III 1, 161 AB, *harts* IV 2, 25 A.

6. *ee*; dafür tritt ein:

a) *e* aber nur in A. Die Fälle sind: *steppe* II 1, 65, *the* II 1, 192, *fele* III 2, 219.

b) *ea* in *spcuch* V 1, 122 A.

c) *i* als phonetische Schreibung in *bir* III 2, 208 AB, *scrich* V 1, 344 B. wofür sich in A auch *scricch* V 1, 340 findet. Die doppelte Schreibung dieses Wortes deutet auf Schwanken der Aussprache zwischen kurzem und langem *i*-Laut hin, vgl. OF, p. 16.

7. *ei*. Über den Wechsel zwischen *ei* und *ey* s. unter *i*. — Für *ei* wird geschrieben:

a) *ai* (*ay*): *vaine* I 2, 27. 28, III 2, 81 AB, *faining* I 1, 32 AB, *waigh* III 2, 130 A, *pray* II 2, 149 A.

b) *ea*: *neafe* IV 1, 18 AB, *conceauc* II 1, 125 A. Zur Aussprache vgl. OF, p. 16.

c) *e* in *there* I 1, 75 A ist wohl nur ein Druckfehler.

8. *eu* (*ew*) wird in A alterthümlicherweise *eaw* geschrieben in *deaw* III 2, 456, IV 1, 121, IV 2, 52, V 1, 378. Dasselbe Wort findet sich ebenso geschrieben in *Venus and Adonis* vgl. OVL, p. 6.

9. *i.*

a) Die Zeichen *i* und *y* werden unterschiedslos gebraucht. Doch ist zu bemerken, dass A mehr *y*, B mehr *i* bevorzugt, und dass die Beispiele, wo *i* für *y* eintritt, viel seltener sind. Das Personalpronomen *I* und die Interjection *I* (= *ay*) werden nie mit *y* geschrieben. Einige Beispiele, wo *y* für *i* eintritt: *bryer* III 1, 83. 96 AB, *gyant* III 1, 174 AB, *lyon* I 2, 47, II 1, 178 AB, IV 2, 38. 39, V 1, 140 A u. ö., *myrth* II 1, 52 A, *myne* III 1, 124, III 2, 181 A, *thyne* III 1, 72 A, *fynch* III 1, 116 A, *tyme* V 1, 39 A u. ö., *skyes* IV 1, 116 A, *tygre* II 1, 231 B, *nye* II 2, 17 B. — Die Beispiele, wo *i* für *y* geschrieben wird, sind: *time* (= *thyme*) II 1, 248 AB, *christall* III 2, 138 AB, *simpathy* I 1, 142 B, *flie* II 2, 96 B, *nymph* III 2, 136. 226, IV 1, 127 B, *abie* III 2, 346 B.

Der Wechsel zwischen *i* und *y* gilt auch von den Diphthongen *ai* (*ay*), *ei* (*ey*), *oi* (*oy*) und *ui* (*uy*), und zwar bevorzugt B wieder die Schreibungen mit *i*.

Beispiele von *ay* für *ai*: *tayler* I 2, 47 AB, *aycry* III 1, 145 AB, V 1, 15 A, *hayld* I 1, 245 AB, *ayer* II 1, 121 A, *sayle* I 1, 176 B, *snayle* II 2, 22 B. Beispiele von *ai* für *ay*: *daies* I 1, 2 AB, *maist* III 2, 135 AB, *waies* III 2, 396 AB, *swai'd* II 2, 114 AB, *saiest* III 1, 7. 57 AB, *saies* II 2, 115, III 2, 254 AB, V 1, 86. 90 B, *praier* II 2, 61. 88 B, *aie* III 2, 400 B, *plaid* III 1, 78, V 1, 327 B, *plaias* III 2, 180 B, *plaiier* V 1, 67 B, *paies* III 2, 180 B. Bezeichnend für das Schwanken zwischen *ai* und *ay* ist die Schreibung *hayire* (= *hair*) V 1, 187 A, wo *y* und *i* nebeneinander stehen.

Die Beispiele von *ey* für *ei* sind: *neyghling* II 1, 42 A, *eyther* I 2, 73 B. Die Beispiele von *ei* für *ey*: *eies* II 2, 67. 92, III 1, 148. 153 u. ö. B.

Die Schreibung *oy* für *oi* findet sich in: *joyne* III 2, 216 AB, *coyle* III 2, 351 AB, *noyse* III 1, 81, III 2, 115 AB, *choyce* I 1, 241, IV 1, 136 AB, I 1, 141. 142, V 1, 41 A, *cloyster* I 1, 72 A, *boyling* V 1, 144 A, *voyce* III 2, 207 A, I 1, 55 B, IV 2, 12 B. Andererseits *oi* für *oy* in: *Troian* I 1, 176 A, *loialty* III 2, 62 B, *toies* V 1, 3 B, *roiall* V 1, 30 B.

Die Schreibung *uy* für *ui* begegnet in: *iuyce* II 1. 256 AB, II 1, 174, III 2, 137 B; *ui* für *uy* in *buies* I 1, 119 AB.

b) Für *i* wird *e* geschrieben, dem me. und altfrz. Gebrauch entsprechend, in *vertue* II 1, 218 AB, *vertuous* III 2, 380 AB

und in *hether* III 1, 38 B, *wether* II 1, 1 B. Die Schreibung der zwei letzten Beispiele dürfte in der offenen, an den *e*-Laut streifenden Aussprache des *i* ihren Grund haben, vgl. 4 unter d).

10. *ie*.

a) Da *ie* wie *i* ausgesprochen wurde, welcher Laut ja auch mit *ee* (s. 4 unter *b*) bezeichnet wurde, so tritt natürlich *ee* für *ie* ein: *beleee* II 1, 234 u. ö. AB, *theefe* III 2, 289 AB, *yeelders* III 2, 30 AB, *yeeld* I 1, 92. 120 u. ö. AB, I 1, 81 B.

b) Nur in A findet sich *ea*: *pearce* II 1, 158, III 2, 58, *fearce* IV 1, 68.

c) *i* zeigt sich in *shrike* I 2, 58 AB.

11. *o*; dafür wird geschrieben:

a) *oa*: *yoake* II 1, 89 A, *roate* V 1, 364 B.

b) *oo* mit der Aussprache eines *ú* in: *shooes* III 2, 48 AB, *proone* II 1, 264 AB, III 2, 126. 254 u. ö. A, *dooe* I 1, 208 A, *toote* (= *to it*) III 1, 31 A, *fordoone* V 1, 338 A, *toombe* III 1, 86. 87, V 1, 139. 202. 254. 305 B.

c) *ou* nur in A: *fould* I 1, 60, *unfould* I 1, 210, *withoulds* II 1, 22, *hould* II 1, 51, *tould* III 2, 317, *roule* III 2, 382. *ould* V 1, 250. Außer diesen Fällen, wo sich *u* vor einem folgenden *l* entwickelte und wo nach Ellis langes *o* mit dem leisen Nachklang eines *u* gesprochen wurde, findet sich noch *toumbe* III 1, 86. 87 A, wofür B an derselben Stelle und auch sonst *oo* zeigt. Dieses letzte Wort wurde jedenfalls mit langem *u*-Laut gesprochen, wie auch die phonetische Schreibung *tumbe* V 1, 250. 301 A zeigt. Schließlich gehört wohl auch die eigenthümliche Schreibung *howe* (= Interject. *ho*) IV 1, 83 A hierher. Dieselbe steht für *hou*, nur dass *w* für *u* geschrieben und dann in Analogie mit *bowe*, *vouce* etc. das in A so beliebte stumme Ende angetreten ist. Die Aussprache ist wahrscheinlich langer *o*-Laut mit nachklingendem *u*.

12. *oa*.

a) Wie *oa* für *o* (s. 11 unter *a*), so tritt umgekehrt aber häufiger *o* für *oa* ein: *othcs* I 1, 245 AB, *oke* I 2, 87 AB, *rosted* II 1, 44 AB, *lome* III 1, 59, V 1, 158 AB, *mones* V 1, 184 AB, *rore* III 1, 99 AB, V 1, 339 B, *approch* II 2, 21, III 2, 394 B, *loth* IV 1, 14 B, *fole* II 1, 43 A. Über die Aussprache dieser wie der unter 11 a) angegebenen Wörter vgl. OF, p. 21.

b) *oo*: *boord* V 1, 30 AB, *hoord* IV 1, 33 A. Beide Wörter hatten wohl langen offenen *o*-Laut.

13. *oo*; dafür erscheint:

a) *o* mit langem *u*-Laut (vgl. 11 *b*) in *to* III 1, 17 u. ö. AB, III 1, 70, IV 2, 11, V 1, 316 A. — Langen offenen *o*-Laut haben wir in *dore* V 1, 354 A, kurzen *u*-Laut in *wodde* I 1, 249 AB und *wodde* (= toll) II 1, 190 A.

b) *ou* mit kurzem *u*-Laut in *bloud* III 2, 49. 74. 96 B, *flouds* III 2, 396 B, mit langem *u*-Laut in *swoune* II 2, 153 A.

14. *ou* (*ow*). Die Schreibung *ow* für modernes *ou* findet sich mit einer einzigen Ausnahme nur in A, z. B. *lowd* V 1, 340, *fower* I 1, 2, III 2, 4, *hower* I 1, 1 u. ö.; letzteres Wort nur III 2, 8 auch in B (reimend mit *bower*).

Für *ou* zeigt sich a) *o* in *coffe* (= *cough*) II 1, 50 AB, als ältere Schreibung in *wold* III 1, 37, IV 1, 14 A, I 1, 89. 203 B, *yong* I 1, 6 B, *bonds* III 2, 64. Vereinzelt ist *or* für *our* in V 1, 33 AB.

b) *u* als phonetische Schreibung in den romanischen Wörtern *curtesie* II 2, 76, III 1, 157 u. ö. AB, II 2, 55, IV 2, 19 A, *curteous* III 1, 147 AB, V 1, 174 A, *tutche* III 2, 69 AB und in *huswife* II 1, 33 AB, als Kürzung des ursprünglichen *ü*.

15. *u*; für *u* finden wir:

a) *o* in *sommers* I 2, 67, II 1, 78 u. ö. AB.

b) *ou* in *mounch* IV 1, 31 AB.

c) *e* in *cherne* II 1, 33 AB.

16. *ue*.

Dafür findet sich *ew* in *imbrewe* V 1, 312 AB, *dcwe* I 1, 155 A, *hewe* III 1, 82 A.

17. *ui*.

Dafür erscheint einmal *ew* in *iewce* II 1, 168 A.

18. *y*.

Über seinen Wechsel mit *i* s. 9 a).

#### Tabellarische Übersicht.<sup>1)</sup>

- |              |               |                                                                          |
|--------------|---------------|--------------------------------------------------------------------------|
| 1. <i>a</i>  | wechselt mit: | <i>ai</i> , <i>au</i> [fast nur in A], <i>e</i> , ( <i>ei</i> ).         |
| 2. <i>ai</i> | " "           | <i>a</i> , <i>ei</i> , <i>L</i>                                          |
| 3. <i>au</i> | " "           | ( <i>a</i> [B]), <i>o</i> .                                              |
| 4. <i>e</i>  | " "           | <i>ea</i> , <i>ee</i> [meist in A], <i>a</i> , <i>i</i> ( <i>u</i> [A]). |
| 5. <i>ea</i> | " "           | <i>e</i> , <i>ee</i> , <i>a</i> .                                        |
| 6. <i>ee</i> | " "           | <i>e</i> [A], ( <i>ea</i> [A]), <i>i</i> .                               |
| 7. <i>ei</i> | " "           | <i>ai</i> , <i>ea</i> .                                                  |

<sup>1)</sup> In dieser Tabelle sind die Schreibungen, die sich nur vereinzelt finden, in runde Klammern gesetzt; wenn eine der beiden Quartos durch alleinigen oder

8. *eu* (*ew*) wechselt mit: (*eaw* [A]).  
9. *i* wechselt mit: *y, e*.  
10. *ie* " " *ee, ea* [A], *i*.  
11. *o* " " *oa, oo, ou* [A].  
12. *oa* " " *o, oo*.  
13. *oo* " " *o, ou*.  
14. *ou* (*ow*) wechselt mit: *o, u*.  
15. *u* wechselt mit: *o, ou, (e)*.  
16. *ue* " " *ew*.  
17. *ui* " " (*ew* [A]).  
18. *y* " " *i*.

## II. Das Vertauschen gleichlautender unbetonter Vocale.

1. *a*; dafür wird *e* geschrieben:

a) vor der Tonsilbe in *hermonious* II 1, 148 A.

b) nach der Tonsilbe, zunächst in dem romanischen Worte *calender* III 1, 46 AB und in *beggery* V 1, 51 A, 55 B, *lyer* V 1, 398 A.

2. Für *ai* in *murrain* findet sich *io* in *murrion* II 1, 92 AB.

3. *e*; dafür zeigt sich:

a) *a* in *prouander* IV 1, 31 A, *transparant* II 2, 103 B, *briars* III 2, 29 B.

b) *ai*: *maruaile* II 2, 95, IV 1, 22 AB, *barraine* I 1, 73, III 2, 13 A.

c) *ea* in *sheepheards* I 1, 186 AB.

d) *i*:  $\alpha$ ) öfter in den Präfixen *in-*, *inter-*, *im-*, und zwar, mit Ausnahme von *inthrald* I 1, 137 AB, nur in romanischen Wörtern: *intreat* I 1, 59 AB, I 2, 78 A, *ingag'd* I 1, 139 AB, *imploy* III 2, 387 A, I 1, 125 B;  $\beta$ ) im Suffix *-ious*: *beautious* I 1, 104 AB, *couragious* IV 2, 26 A;  $\gamma$ ) endlich in *inough* I 2, 59 A und in *squirils* IV 1, 34 A;  $\delta$ ) ein *i* vor *e* findet sich in *flouriets* IV 1, 54 AB.

e) *o* in *lanthorne* III 1, 53 B.

f) Ausgefallen ist ein *e* in *curtsie* IV 1, 19 A.

4. *ei*; dafür wird geschrieben:

a) *ai*: *souerainty* I 1, 83 AB, *counterfait* III 2, 237. 295. 377 A.

b) *e*: *surfet* II 2, 136. 140 AB, *counterfet* III 2, 295 B.

5. *ey*; dafür zeigt sich *i* in *honibag* IV 1, 14 A.

6. *é*; dafür steht zunächst:

a) *y* in *earthlyer* I 1, 77 A. Über die Formen *Fairy*es und *lady*es s. w. u. unter 10.

b) *e* in der Vorsilbe in *Enterlude* I 2, 5 AB, *entend* II 1, 135 A, *entents* V I, 77 A; in der Nachsilbe in *margent* II 1, 81 AB, *Griffen* II 1, 230 B. Das letzte Wort findet sich in A mit *o* geschrieben: *Griffon*. — Hier wäre auch die Schreibung *ouercanoped* II 1, 250 B (= *over-canopied*) anzuführen, wo *e* für *ie* steht. Wahrscheinlich liegt hier ein Versehen des Setzers der Quarto B vor, der *e* anstatt *i* setzte. A hat an dieser Stelle *ouercanopi'd*.

c) *o* in *Minnock* III 2, 19 B, während A *Minnick* hat. Vgl. zu diesem Worte die Auseinandersetzung bei Ebsworth Introduction p. XXI zu Robert's Quarto. Schmidt führt in seinem Sh.-Lexik. dieses Wort, nach der falschen Schreibung der Folio, unter *mimic* an und Skeat folgt ihm in seinem Etym. Dict.

d) Schließlich ist zu bemerken, dass *i* in *medcine* III 2, 268 A ausgefallen ist.

6. *o*; für *o* tritt ein:

a) *ou* vor *r* im Auslaut: *warriour* II 1, 67 A, *errour* III 2, 381, V 1, 234 A, *tailour* II 1, 50 AB.

b) Letzeres Wort findet sich auch mit *e* in I 2, 41 AB; ferner haben wir *e* in *conquerer* V 1, 49 A und als ältere Schreibung in *batcheler* II 2, 58 A.

c) *a* in *ribands* IV 2, 34 AB.

7. *oo*; dafür tritt ein *ow* in *cuckow* III 1, 117. 128 AB; vgl. zu diesem Worte OVL.

8. *ou*; dafür wird geschrieben:

a) Der flüchtigen Aussprache wegen *e* in *maruailes* III 1, 2, IV 1, 22 A.

b) *o* vor *r*, zunächst in der Vorsilbe in *coragiously* I 2, 86 A, dann in der Nachsilbe, aber mit einer Ausnahme nur in B: *valor* II 1, 232, *enamored* III 1, 124, *savors* IV 1, 48, *neighbors* V 1, 202 A, 206 B.

9. *u* wird durch die ältere und französ. Schreibung *ou* in *bankrout* III 2, 84 ersetzt.

10. *y*. Im Auslaut wird dafür in beiden Quartos, namentlich in A, sehr häufig in alterthümlicher Weise *ie* geschrieben,

z. B. *quantitie* I 1, 234 AB, *dignitie* I 1, 235 AB, *readie* I 2, 15 AB, *loftie* I 2, 26 AB, *jealousie* II 1, 77 AB u. a. m., *studie* I 2, 50 A, *tawnie* I 2, 74 A, *Fairie* II 1, 8 A, II 1, 141 B, *prosperitie* II 1, 69 A u. a. m., *lcie* II 1, 105 B.

Der Plural der hierher gehörigen Substantiva geht von *ie* aus, z. B. *solemnities* I 1, 11 AB, *beauties* I 1, 49 AB, *fancies* I 1, 119 AB u. s. w.

Die Schreibung mit *y* findet sich nur in *Fairyces* III 1, 146 A, *Ladyes* III 1, 10 B; vgl. OF p. 42.

Auch der Gen. sing. geht von der Form auf *ie* aus, z. B. *Ninnies* III 1, 86 AB.

### Tabellarische Übersicht.

|              |              |                                                                  |
|--------------|--------------|------------------------------------------------------------------|
| 1. <i>a</i>  | wechselt mit | <i>e</i> .                                                       |
| 2. <i>e</i>  | "            | " <i>a</i> , <i>ai</i> , ( <i>ea</i> ), <i>i</i> , <i>o</i> [B]. |
| 3. <i>ei</i> | "            | " <i>ai</i> , <i>e</i> .                                         |
| 4. <i>ey</i> | "            | " ( <i>i</i> [A]).                                               |
| 5. <i>i</i>  | "            | " <i>y</i> , <i>e</i> , <i>o</i> .                               |
| 6. <i>o</i>  | "            | " <i>ou</i> , <i>e</i> , ( <i>a</i> ).                           |
| 7. <i>oo</i> | "            | " ( <i>ow</i> ).                                                 |
| 8. <i>ou</i> | "            | " <i>e</i> [A], <i>o</i> [fast nur in B].                        |
| 9. <i>u</i>  | "            | " ( <i>ou</i> ).                                                 |
| 10. <i>y</i> | "            | " <i>ie</i> .                                                    |

### III. Das stumme *e*.

#### 1. Im Wortauslaute.

a) Stummes *e* kann zu jedem vocalischen Wortauslaute hinzutreten, z. B. *goe* I 1, 12 AB, *lye* I 1, 217 AB, *slowe* I 2, 50 AB, *wooe* II 1, 240 AB u. s. w. Dies geschieht indes viel häufiger in A, namentlich nach *aw*, *ew*, *ow*, wogegen B nach *y* öfter ein stummes *e* zeigt, z. B. *lawe*, *reuenewe*, *beshrewe*, *hewe*, *vieve*, *knowe*, *bowe*, *vowe*, *snowe* u. a. in A, *flye*, *lye*, *tye*, *nye* in B.

Die Ausnahmen, welche Lummert für die Folio geltend gemacht hat, treffen für unsere Quartos nicht durchweg zu. So tritt in A das End-*e* häufig auch an tonloses *ow*, z. B. *widowe* I 1, 158, *arrowe* I 1, 172, *windowe* I 1, 31, *shadowe* I 1, 145, *follooe* II 1, 234, u. d. und in B findet sich, allerdings nur vereinzelt, *Aye* II 1, 146, wo also das *e* an *ay* angetreten ist.

Wie in OF und OVL wird der Plural und sächs. Genit. der Substantiva und die 3. Sing. Präs. der hierher gehörigen

Verba durch Anhängung von *es* gebildet. Beispiele des Plur. sind: *dayes* I 1, 2 AB, *newes* I 1, 22 AB, *boyes* I 1, 242 AB u. s. w. — Beisp. d. Gen. *sorrowes* III 2, 83 AB, *alwaies* IV 1, 40 AB, *fancies* I 1, 156 AB u. s. w. Hierher gehört auch *Dianaes* I 1, 90 AB. — 3. Sing. Präs.: *growes* I 1, 79 AB, *cryes* II 1, 50 AB, *buies* II 1, 119 AB, *suies* II 2, 115 AB u. s. w.

b) Stummes *e* kann ferner zu jedem consonantischen Wortauslaut treten. Wieder sind die Fälle in A weit zahlreicher als in B, mit einer w. u. zu erwähnenden Ausnahme. Der consonantische Wortauslaut kann sein:

α) ein einfacher Consonant bei vorhergehendem kurzem Vocal. z. B. *bosome* I 1, 28 AB, *certaine* I 1, 93 AB, *spreade* I 1, 13 AB u. s. w., *barraine* I 1, 73 A, *bloode* I 1, 75 A, *heade* I 1, 107 A, *stooede* I 1, 140 A u. s. w. *sixe* III 1, 22 B, *sexe* III 2, 218 B, *credite* II 1, 71 B;

β) ein einfacher Consonant bei vorhergehendem langem Vocal, z. B. *moone* I 1, 3 AB, *steepe* I 1, 7 AB, *dreame* I 1, 8 AB, *haire* I 1, 33 AB, *soule* I 1, 83 AB u. s. w., *conceites* I 1, 33 A, *whome* I 1, 50 A, *sweete* I 1, 191 A, *heede* II 1, 15 A u. s. w., *intreate* I 1, 59 B, *wheate* I 1, 187 B, *houre* II 1, 53 B, *beate* II 1, 202. Hierher gehört auch das in AB häufig vorkommende *Ile* (= *I'll*), ferner die nur in A vorkommenden *heele* III 2, 260, *weele* III 2, 425 u. ö., *toote* (= *to it*) III 1, 31 und das einmal in B vorkommende *Ide* (*I'd*) III 2, 63;

γ) eine Consonantenverbindung, bestehend aus liquida cum muta; Beispiele aus AB: *pompe* I 1, 20, *childe* I 1, 24. 28. 30, *burke* III 1, 99, *walke* V 1, 30 u. s. w. Beispiele aus A: *beholde* I 1, 10, *sworde* II 2, 206, *dwarfe* III 2, 338, *tumbe* V 1, 250 u. s. w. Ein Beispiel aus B: *larke* I 1, 186;

δ) eine Consonantenverbindung, bestehend aus liquida cum liquida. AB: *turne* I 1, 15, *stolne* I 1, 32, *forme* I 1, 50; A: *scorne* III 2, 121; B: *hawthorne* I 1, 187, *lanthorne* III 1, 53;

ε) *s* + Conson.: *muske* I 2, 35, V 1, 38 AB, *muske* II 1, 251 AB, *aske* I 2, 19 AB, IV 2, 28 A, 26 B, *taske* V 1, 338 A, 342 B, *boastes* I 1, 104 A;

ζ) Doppelconson. mit Ausnahme von *ll*: *snuffe* V 1, 239 A, 243 B, *stufte* V 1, 205 A, 209 B. Namentlich immer nach *ss* oder nach den Suffixen *-ness* und *less*. Beispiele aus AB: *crosse*, *grasse*, *preesse*, *passe*, *coufesse*, *harshnesse*, *blessednesse*, *fruitlesse*. Wie schon in OVL hervorgehoben wurde, lauten die Wörter

mit *ss* niemals auf die Doppelconsonanz aus, sondern auf *ss + e* oder vereinfachten Consonanten, also *Duchesse* oder *Duches*. B unterscheidet sich hier merkwürdigerweise von A dadurch, dass es, obwohl es sonst das End-*e* weit seltener hat als A, doch nach *ck* stets *e* annimmt, auch dort, wo A es nicht hat, also nur *lucke, sicke, ducke, mocke, backe, Lunaticke, franticke* u. s. w. in B;

η) namentlich findet sich End-*e* nach einer Doppelconsonanz, der in der modernen Schreibung einfacher Consonant ohne *e* gegenübersteht. B folgt in den meisten dieser Fälle der modernen Schreibung. Beispiele aus AB: *boggc, musicke, stemme, wonne, scrippe, warre* u. s. w. Aus A: *lobbe, bedde, fogge, bumme, skippe, starre, spotte* u. s. w. In B allein findet sich nur *turffe* II 2, 40. Dementsprechend stehen den modernen Pluralsformen *buds, fogs, drops, stars, reuels* u. s. w. in B die Formen *buddes, fogges, droppes, starres, reuelles* u. s. w. in A gegenüber.

## 2. Im Inlaute.

a) Namentlich vor Suffixen zeigt sich öfter ein stummes *e*, wo es in der modernen Schreibung fehlt. Die Beispiele in A überwiegen: *truely* I 1, 180, IV 1, 149. 150 AB, *oncly* I 1, 245, IV 1, 172 AB, I 1, 161 B, *neerely* I 1, 127 AB; *solemnely* IV 1, 88 A, *plainely* III 1, 41 A, *duety* V 1 84 A, 88 B, I 1, 128, V 1, 81. 351 A, *judgement* I 1, 238 AB, *abridgement* V 1, 37 A, *grossenesse* III 1, 144 AB, *darkenesse* I 1, 149, V 1, 351 A, *bootelesse* II 1, 231, *tuneable* I 1, 186, IV 1, 124 B, *faery* II 1, 118, III 2, 391, IV 1 40 A, *ayery* III 1, 145 A, *trueth* III 2, 128 A, *showen* III 2, 468 A, *overflowen* IV 1, 15 A, *lightening* I 1, 146 B, *childehoode* IV 1, 169 AB, *fearefull* V 1, 99 A, 103 B, *disdainefull* II 1, 262 A, *downeright* II 1, 142 AB, *sheepeheards* I 1, 186 A.

b) Umgekehrt ist das *e* öfter ausgefallen: *shows* I 1, 247 AB, *wandring* I 2, 32 AB, *immediatly* I 1, 46 AB, *wherfore* III 2, 228 A, *curtsie* IV 1, 19 A, *tong-tide* V 1, 102 A, *farwell* II 1, 12, V 1, 317 B, *somtime* IV 1, 52 B.

## 3. Metathese des stummen *e*.

a) Beispiele, wo *e* heute vor dem Consonanten steht. Die in OVL so häufig vorkommenden Schreibungen *nerē, erē* finden sich nicht, *ore* nur in *orecharged* V 1, 83 A, 87 B, wohl aber *-red* statt *-erd* im Participium: *entred* III 2, 15 AB, *murdred* III 2, 54 AB, *numbred* III 2, 66 AB, *slumbred* V 1, 388 A, 392 B, *threatned* III 2, 320 AB; ferner *-de* für *-ed* im Imperf.

oder Particip.: *attainde* II 1, 91 A, *performde* IV 1, 104 A, *eyde* III 2, 40 B, *laide* III 2, 88 B, *tong-tide* V 1, 102 A, 106 B; endlich *remembrest* II 1, 145 AB, *Tigre* II 1, 231 AB, *lethren* II 2, 4 A.

b) Beispiele, wo *e* heute nach dem Consonanten steht: *battell* V I, 42 A, 46 B, *center* III 2, 53 AB, *fier* III 1, 98 A. An letztere Schreibung schließen sich die folgenden Beispiele aus A: *ayer* II 1, 121, *hower* II 1, 53, V 1, 35, *fower* I 1, 2. 7. 8 u. 8.

## B. Die Consonanten.

### I. Das Vertauschen gleichlautender consonantischer Schriftzeichen.

1. *f*; dafür wird, mit Anlehnung an das lateinische, beziehungsweise griechische Vorbild, *ph* geschrieben in *phantasie* V 1, 5 AB, I 1, 33, II 1, 257 A.

2. *gh*; dafür zeigt sich *ff* in *coffe* II 1, 50 AB reimend mit *loffe* (= *laugh*).

3. *mn* ist assimiliert zu *mm* in *hymme* II 1, 98 B. — Dagegen zeigt sich *nd* statt *nn* in *spinders* II 2, 20 B.

4. Für das gutturale *c*, bezw. *ck* zeigt sich zweimal *qu* im Auslaute romanischer Wörter: *musique* IV 1, 26. 28 A, *antique* V 1, 3 A. — Für *c* erscheint ferner *ch* in *christall* III 2, 138 AB, *k* in *carkass* III 2, 63 B.

5. Für heutiges *j* wird wie in OF und OVL immer *i* geschrieben, z. B. *ioy*, *ieast*, *iewe*, *ioyne* u. s. w. Dieses *i* ist dann auch einmal auf den Reibelaut *g* übertragen in *coniealed* III 2, 140 A. Letztere Schreibung scheint sehr selten zu sein; OF citiert nur noch ein Beispiel. — Für den stimmlosen Reibelaut *ch* findet sich *tch* in *dutches* I 2, 6. 58 AB, *batcheler* II 2, 58 AB, *tutche* III 2, 69 AB.

6. Das dentale *c* wird, namentlich in A, öfter mit *e* geschrieben: *cowardise* II 1, 232 AB, *pearst* III 2, 58 AB, *entise* II 1, 197 A, *apase* I 1, 2 A, *thrise* I 1, 75 A, V 1, 50 A, *bousing* II 1, 66 A, *ise* V 1, 56 A, *choise* I 1, 140, IV 1, 136, V 1, 45 B. — In *cowardise* III 2, 309 AB findet sich dafür auch *z*. — Umgekehrt steht dentales *c*, namentlich in B, statt *s*: *Centinell* II 2, 25 AB, *recompence* III 2, 180 AB, *Paradice* I 1, 207 B, *deuice* V 1, 52 B, *sence* II 2, 44 B.

7. *z* steht mehrmal für *s*: *mous'd* V 1, 255 A, 259 B, *grizly* V 1, 136 A B, *practis'd* V 1, 95 AB, *merchandise* II 1, 131 B, *mispris'd* III 2, 73 B. — Umgekehrt zeigt *s* für *z* nur *Amason* II 1, 66 A.

8. Für *ct* tritt einigemal in *A ti* ein: *gratious* I 1, 27. 39, IV 1, 219, V 1, 260, *pretious* III 2, 227. Derselbe stimmlose Reibelaut wird anstatt mit *sc* mit *sh* geschrieben in *lushious* II 1, 250 AB.

9. Für *th* finden wir *t* in *time* (= Tymian) II 1, 248 AB. — Statt *d* tritt *th* ein in *murtherer* III 2, 55. 57. 59 A.

10. Die Untersuchung der Endung der 3. Präs. Sing. ergibt, dass mit Ausnahme von *have* und *do*, von denen, wie in OVL, nur *hath* und *doth* sich findet, die Endung *th* nur an wenige Beispiele beschränkt ist, also im Gegensatze zu OVL, wo sie der auf *s* das Gleichgewicht hält. Die betreffenden Beispiele, sämtlich aus AB, sind: *knitteth* I 1, 174, *hateth* I 1, 201, *mistaketh* II 1, 148, *stayeth* II 1, 188, *charmeth* IV 1, 83, *wit-nesseth* V 1, 23, *presenteth* V 1, 132.

11. Bei der Endung des Präter. und Partic. Perf. der schwachen Verba ist dieselbe Wahrnehmung zu machen wie in OVL. Es findet sich also:

a) *d* stets nach vocalischem Auslaut, nach den Liquiden *l*, *m*, *n*, *r* und nach den stimmhaften Verschluss- und Reibelauten *b*, *g*, *v*, *y* (= *dž*), *s*, *th*, z. B. *lied*, *swaid*, *woo'd*, *mew'd*, *beguil'd*, *seem'd*, *turn'd*, *conspir'd*, *disturbd*, *wrongd*, *low'd*, *interchang'd*, *aduis'd* u. s. w.

b) *t* wird geschrieben nach den stimmlosen Verschluss- und Reibelauten *k*, *p*, *f* (geschrieben auch *gh*), *s* (geschrieben auch *c*), *sh*, *ch*, z. B. *lookt*, *hipt*, *laugh't*, *possest*, *fac't*, *pearst*, *washt*, *bewicht*.

c) Vereinzelt und namentlich, wo das Bedürfnis des Verses ein zweisilbiges Wort verlangt, finden sich: *waked* III 1, 33 B (neben *wak't* in A) *blessed* V 1, 367 A, 371 B (neben *blest* 383 A, 387 B).

## II. Das Hinzufügen consonantischer Schriftzeichen.

1. Die Belege hierfür sind selten. Wie in OF und OVL findet sich *gh* in *spight* I 1, 139 u. ö. AB. *spright* V 1, 345 u. ö. B, *eigh* (= *ah*) I 1, 133 AB. — Es erscheint ferner *t* in

*margent* II 1, 81 AB und *d* in *ribands* IV 2, 34 AB, *vilde* V 1, 196 A, *swound* II 2, 153 B.

## 2. Consonanten-Verdoppelungen.

a) Von der Verdoppelung des Endconsonanten nach kurzem Vocal haben wir gelegentlich des stummen End-*e* gesprochen. Es wurde hervorgehoben, dass A und B hierin sehr voneinander abweichen. Fast auf jeder Seite von A finden sich Verdoppelungen + *e*, denen in B die moderne Schreibung gegenübersteht. Das Gegentheil ist, wie bemerkt, äußerst selten. Zu dem unter A III 1 b  $\eta$  angegebenen Beispiele *turffe* kommt noch *sweett* II 2, 14 B ohne End-*e*.

Wie in OF und OVL wird namentlich *l* von der Verdoppelung betroffen und steht immer ohne End-*e*, z. B. *nuptiall*, *triall*, *cruell*, *caroll*, *mortall* u. s. w.

b) Im Inlaute ist die Verdoppelung des Consonanten seltener. Es finden sich folgende Belege: *stollen* II 1, 18. 61, III 2, 50 AB, *ballance* V 1, 294 A, 298 B, *lillie* III 1, 82 AB, V 1, 303 A, 307 B, *comming* IV 2, 15, V 1, 137, V 1, 329. 333 AB, *linnen* IV 2, 37 AB, *pitty* III 1, 39. 130, III 2, 325 u. ö. AB, *catte* II 2, 29 AB, *apparrell* IV 2, 33 A, *batchellor* II 2, 58 B, *eccho* IV 1, 111 B, *ranckt* I 1, 103 B, *citty* I 2, 81 B.

## III. Aus- und Abfall consonantischer Schriftzeichen.

1. *g*: *faining* I 1, 32 AB, *souerainty* I 1, 83 AB. Unsere Quartos zeigen also nicht das unorganische *g* der modernen Schreibung.

2. *gh* in *nye* II 2, 17 B (reimend mit *Lullaby*).

3. *l* in *shoud* III 2, 361 A, I 1, 48 B. Das *l* war wohl schon verstummt.

4. *n*: *vaward* IV 1, 105 AB.

5. *p*: *bankrout* III 2, 84 AB; vgl. OVL, p. 14.

6. *th*: *notwithstanding* III 2, 407 A.

7. *w* vor *r* in *rap* II 1, 235 B beweist, dass die Neigung schon vorhanden war, das *w* in der Aussprache fallen zu lassen. A hat *wrappe*, die Folio aber, wie gewöhnlich in Übereinstimmung mit B, zeigt auch *rap*. Demnach bedarf die Bemerkung Lummer's in OF, p. 59, dass die Folio, mit Ausnahme von *ring*, *w* vor *r* niemals ausfallen lasse, einer Einschränkung. Es scheint nämlich außer Zweifel, dass wir es hier mit *wrap* = *infold* und nicht mit *rap* = *snatch* zu thun haben. Dies beweist die Schrei-

bung in A und überhaupt der Sinn der ganzen Stelle. Auch Schmidts [Shakspeare-Lexikon](http://www.mlibtool.com/en) enthält die Schreibung *rap* = *wrap* nicht.

### 8. Vereinfachung von Doppelconsonanz:

a) Häufig vor consonantisch anlautenden Flexionssilben:

α) nach dem Ausfall des *e* vor dem *d* der Präter. und Part. Perf. der schwachen Verba. Die Beispiele betreffen hauptsächlich *ll* und *ss* und stimmen in A und B überein: *dogd* I 2, 82, *legd* II 2, 20, *begd* IV 1, 57, *distild* I 1, 77, *inthra'd* I 1, 137, *sued* I 1, 218, *fil'd* II 1, 94, *kild* III 1, 18, III 2, 69, *luld* II 1, 253, *cond* V 1, 83, *fund* III 2, 141, *dewlapt* IV 1, 122, *mard* IV 2, 5, *preferd* IV 2, 36, *possest* I 1, 101, *crost* I 1, 151, *blest* II 1, 98, *prest* II 2, 64, *kist* V 1, 186;

β) vor dem *s* der III. sing. praes.; es kommen nur Belege von *ll* vor: *cals* III 2, 26 AB, *kils* I 2, 18 AB, III 2, 128 B, *fals* II 1, 50 B;

γ) vor dem *st* der II. sing. praes.: *commitst* III 2, 359 AB, *runst* III 2, 436 AB;

δ) vor dem *s* des Plurals in AB: *eybals* III 2, 382, *buls* IV 1, 122, *bels* IV 1, 123, *wals* V 1, 130. 203.

b) Vor vocalischer Flexionssilbe ist *ll* vereinfacht nur in *reueling* I 1, 20 A.

c) Vereinfachung vor einer mit *l* anlautenden Flexionssilbe: *medling* II 1, 179 AB, *ratling* V 1, 104 B.

d) Andere Vereinfachungen im Inlaute: *b* in *ribands* IV 2, 34 A, *n* in *crany* III 1, 61, V 1, 155. 160 A, *r* in *Mary* I 2, 9 AB, V 1, 322 A, *tarying* V 1, 145 A.

e) Vereinfachung im Auslaut; die meisten Belege bietet wieder *ll*: *of* III 2, 263, IV 1, 64 A, IV 1, 80 B, *skil* I 1, 197 AB, *wil* I 2, 20 AB, I 2, 73, III 1, 16 A, *weel* II 2, 36 AB, ebenso *heeel*, *Ile* (s. unter A III 1 *b* β), *al* III 1, 89 AB, *shal* I 2, 82, IV 1, 147 A, I 2, 67 B, *kil-curtisie* II 2, 76 A, *tel* III 1, 18. 32 A, IV 2, 27 B, *wal* III 1, 55. 57 A, *roule* III 2, 383 A, *fel* II 1, 163 B, *Dutches* I 2, 6 AB, *bur* III 2, 263 AB.

### Tabellarische Übersicht.

#### I.

1. *f* wechselt mit *ph*.
2. *gh* „ „ *ff*.
3. *mn* „ „ *mm* [B].

- nn* wechselt mit *nd* [B].
4. *c, ck* „ „ *qu* [A], *ch, k* [B].
  5. *j* „ „ „ *g* [A].
  6. *c* (dental) wechselt mit *s, z*.  
*s* wechselt mit *c*.
  7. *s* „ „ „ *z*.  
*z* „ „ „ *s* [A].
  8. *ci* „ „ „ *ti* [A].  
*sc* „ „ „ *sh*.
  9. *th* „ „ „ *t*.  
*d* „ „ „ *th* [A].

## II.

Hinzugefügt wird:

1. *gh*.
2. *t*.
3. *d*.
4. Verdoppel. + End-*e* [namentlich A].

## III.

Es fällt aus oder ab:

1. *g*.
2. *gh* [B].
3. *l*.
4. *p*.
5. *th* [A].
6. *w* [B].
7. Vereinfachungen.

## C. Interpunction. — Apostroph. — Bindestrich. — Große Anfangsbuchstaben. — Sonstiges.

### I. Die Interpunction.

1. a) Im allgemeinen fehlt die Interpunction nicht oft; B zeigt mehr Belege als A. In letzterer Quarto fehlt ein Rufzeichen oder Punkt nach *derision* III 2, 158, das Fragezeichen nach *thee* I 1, 22, IV 1, 205, Punkt nach *yours* III 1, 37, *silently* III 1, 182, *dreame* IV 1, 196. In B fehlt das Kolon nach *Lysander* I 1, 224, Rufzeichen nach *skil* I 1, 197, Komma oder Rufzeichen nach *O* III 2, 42, Komma nach *look* I 1, 181, *it is* III 1, 89, *her* III 2, 275.

b) Sehr häufig fehlt nur das Komma vor dem Anredeworte und auch oft nach demselben. Die beiden Quartos unterscheiden

sich darin insofern, dass A in dieser Hinsicht viel genauer ist. In A fehlt das Komma vor dem Anredeworte häufig, in B fast immer; nach dem Anredeworte fehlt das Komma in B oft, in A selten. Belege finden sich fast auf jeder Seite.

2. Andererseits wird das Komma sehr oft überflüssig gesetzt, aber nur in A. Die Vorliebe dieser Quarto für den Gebrauch des Komma ist eines der auffallendsten unterscheidenden Merkmale beider Ausgaben. Beispiele dieses verschwenderischen, vom heutigen Standpunkte oft geradezu fehlerhaften Gebrauches bietet fast jede Seite: *that, which* I 1, 78, *remote, seven leagues* I 1, 160, vor *extempore* I 2, 51, *killing, out* III 1, 13, nach *and* III 1, 89, *measure, out* III 2, 443, nach *bully* III 1, 7. Der attributive Genitiv wird gerne von dem dazu gehörigen Worte getrennt, z. B. *Comedy, of Pyramus and Thisby* III 1, 8, *the shallowest thichskinne, of that barraine sort* III 2, 13, das Verb von seiner präpositionalen Ergänzung, z. B. *from yeelders, all things catch* III 2, 30.

3. Der Gebrauch der Interpunctionszeichen weicht von dem heutigen öfter ab. So steht statt des Rufzeichens a) ein Kolon nach: *mooue* I 1, 199 AB, *eigh me* I 1, 133 A, *skil* I 1, 197 A, *bur* III 2, 263, IV 1, 83. 85 A, *eyes* I 1, 141 B, *Fairies away* II 1, 141 B; b) ein Punkt nach: *quell* V 1, 269 AB, *away* II 1, 141 A, III 1, 146 B; c) eine Semikolon nach *eigh me* I 1, 133 B.

Absichtlich falsch interpungiert ist V 1, 110 ff., um die falschen Pausen, die der Schauspieler macht, anzudeuten.

Ein weiteres durch sein häufiges Vorkommen auffallendes unterscheidendes Merkmal der beiden Quartos ist, dass A gerne ein Kolon gebraucht, wo B nur ein Komma setzt. Der moderne Gebrauch steht gewöhnlich auf Seite der Quarto B; Beispiele:

1, 96. 153, I 2, 55. 70. 86, III 1, 32. 42. 52 u. s. w.

I

## II. Der Apostroph.

1. Er fehlt immer vor dem *s* des sächsischen Genitivs, z. B. *any mans heart, at the Dukes oke, every mothers sonne, a sommers day* u. s. w. Auch wenn das Wort auf einen *s*-Laut endigt, z. B. *Pyramus father* I 2, 45 AB, *Theseus wedding-day* II 1, 136 AB; Beispiele vom Gen. plur.: *louers flights* I 1, 214 AB, *school-daies friendship* III 2, 202 AB.

2. Der Ausfall eines Flexions-*e* wird oft nicht bezeichnet, z. B. *turnd*, *inthrald*, *cheera*, *maist*, *saist*, *comst* u. s. w.

3. Der Abfall eines Präfixes ist nicht bezeichnet in: *nointed* III 2, 364 AB, *scaped* IV 2, 19, V 1, 396 AB, *tide* V 1 203 AB.

4. Der Apostroph fehlt ferner bei *whats* I 2, 22, III 2, 61 A, *lets* IV 1, 201. 202 A, *tis* III 2, 217 u. ö. AB, *heres* III 1, 1 AB, *ist* II 2, 124, III 2, 326 AB, *ith* V 1, 234. 236. 246 A, *ifaith* III 2, 291 AB, endlich bei *heele* III 2, 260 A, *weele* III 2, 425, IV 1, 186, V 1, 44 A und immer bei *Ile*.

5. An unrichtiger Stelle steht er in *t'were* I 2, 65, V 1, 223 B. In derselben Quarto findet sich V 1, 238 *ith'* und 241 *i'th*.

7. Überflüssig ist der Apostroph in *could'st* II 1, 153 A.

### III. Der Bindestrich.

1. Er fehlt in beiden Quartos, ohne Unterschied, sehr häufig, wo er in der modernen Schreibung gesetzt wird, z. B. *bare fact*, *fancy free*, *muske roses*, *long legd*, *day light*, *lack loue* u. s. w.

Mitunter, namentlich in A, werden die betreffenden Wörter zusammengeschrieben: *Honisuckle* IV 1, 41 AB, *rough cast* V 1, 128. 158 AB, *redrose* III 1, 83 AB, *Stepdame* I 1, 5 A, *night-wanderers* II 1, 35 A, *reremise* II 2, 4 A, *schooldaies* III 2, 202 A, *homespunnes* III 1, 67 A, *nightrule* III 2, 5 A, *questwise* III 2, 170 A, *honybagge* IV 1, 14. 15 A.

2. Er wird öfter, namentlich in B, gesetzt, wo die betreffenden Wörter heute zusammengeschrieben werden: *moone-light* I 1, 31, III 1, 33. 34 AB, II 1, 56 B, *moone-shine* III 1, 47. 54 AB, *moone-beams* III 1, 156 AB, *May-pole* III 2, 303 AB. Die Belege aus B sind: *child-hood* III 2, 202, *church-yards* III 2, 395, *eye-lids* II 1, 168, II 2, 80, *eye-bals* III 2, 382, *good-sooth* II 2, 128, *me-thinks* I 1, 3 u. ö., *mc-thought* IV 1, 209. 210. 212; namentlich nach einem präpositionalen Präfix: *with-draw* III 2, 256, *with-holds* II 1, 22, *ouer-watches* V 1, 334, *mis-leade* II 1, 35, *out-sleepe* V 1, 333.

3. Mehremal, namentlich in A, werden Wörter getrennt, die in der heutigen Orthographie zusammengeschrieben werden: *your selves* I 1, 127 u. ö. AB, *my selfe* I 2, 45, III 2, 311, V 1, 234 AB, *crosse wayes* III 2, 396 AB. Die Belege aus A sind: *an other* I 1, 3, *me thinks* I 1, 3 u. ö., *me thought* IV 1, 209.

210. 212, *can not* I 1, 164, *a sleepe* II 1, 175 u. ö. *hard hearted* II 1, 193, *veyewillde* III 2, 280, *six pence* IV 2, 21. 22. 23. 24.

Umgekehrt finden sich zusammengeschrieben *smalllight* V 1, 241 A, *fareyewell* III 2, 243 B. Das letztere Beispiel wurde oben als eine dem Sinne nach zusammengehörige Interjection aufgefasst, das erstere ist vielleicht ein Druckfehler.

#### IV. Die großen Anfangsbuchstaben.

1. Die Substantiva werden sehr häufig groß geschrieben, und zwar überwiegen die Beispiele in B. So finden sich in I. A., 1. Sc. von AB: *Moone*, *Stepdame*, *Duke* (I 1, 27), *Grace*, *God*, *Nunne*, *Patent*, *Lordshippe*, *Idolatry*, *Law*, *Fancies*, wozu aus B noch kommen: *Dowager*, *Funerals*, *Duke* (I 1, 21), *Cloister*, *Rose*, *Fathers*, *Loue*, *Louers*, *Ant*, *Doues*, *Queene*, *Larke*, *Shepherd*.

Adjectiva werden viel seltener groß geschrieben; es finden sich nur folgende Belege: *Icy* II I, 104 AB, *Orange* III 1, 112 AB, I 2, 74 A, *Easterne* III 2, 141. 404 AB, *Batty* III 2, 378 AB, *Jealous* II 1, 57 A, *Crymson* II 1, 104 A, *Westerne* IV 1, 107 B.

*Al* III, 1, 89 A und *Ifaith* III 2, 291 A sind vielleicht nur Druckfehler.

2. Das Personalpronomen der 1. Person Nom. wird gewöhnlich groß geschrieben, nur zweimal findet sich *ile* I 1, 193 A, II, 2, 155 B. Die Interjection *O* ist zweimal klein geschrieben: III 2, 128 A, 144 B.

#### V. Sonstiges.

1. Anführungszeichen kommen nicht vor. Dagegen wird die Parenthese häufig angewendet, wo der moderne Gebrauch sich mit dem Komma begnügt, z. B. I 1, 104. 109, II 1, 99. 205, II 2, 71. 128, III 1, 50, III 2, 22 u. s. w.

2. Das Abkürzungszeichen für *m* oder *n* (~) kommt mehremal vor, aber nur in A; einmal ist es ausgelassen: *wodrous* V 1, 57 A.

3. Der Circumflex findet sich nur auf der Interjection *ô*.

4. Eigennamen, Völkernamen und andere Fremdwörter sind in A und B durch liegenden Druck hervorgehoben; in B findet dieser Druck noch weitere und überhaupt consequentere Verwendung, vgl. das Feenlied in II 2, 10—25, Oberons Spruch IV 1, 68—73 und sämtliche Bühnenweisungen. Überhaupt ist

der Druck in B reiner; technische Versehen wie in A II 1, 114, IV 1, 18, V 1, 127 kommen nicht vor und das ganze Äußere erscheint durch den breiteren Rand gefälliger.

5. Beide Quartos haben gleich viele Seiten, nämlich 63. Ferner hat der Setzer von B getrachtet, ebenso viele Zeilen auf jeder Seite unterzubringen wie A, so dass beide Quartos auf jeder Seite mit denselben Worten anfangen, beziehungsweise schließen. Nur auf S. 48 hat B eine Zeile weniger, und diese Differenz geht bis S. 52, wo der Unterschied wieder eingebracht wird, indem bei der Bühnenweisung *Enter Louers* etc. ein größerer Zwischenraum gelassen wird. Von da bis zum Schlusse herrscht wieder völlige Gleichheit.

6. Es kommen folgende Druckfehler vor:

a) in A:

- I 1, 4: *waues* statt *wanes*.
- I 1, 75: *there* statt *their*.
- I 2, 72: Fragezeichen statt Komma.
- II 1, 236: *ficlde* statt *felde*.
- II 2, 37. 38: *comfor, bet* statt *comfort, be*.
- III 2, 91: *Thenfate* statt *Then fate*.
- III 2, 194: *fulse* statt *false*.
- III 2, 285: *Thefore* statt *Therefore*.
- III 2, 306: *gentleman* statt *gentlemen*.
- III 2, 440: *shat* statt *shalt*.
- IV 1, 19: Komma statt Punkt.
- IV 1, 20: *what's* statt *What's*.
- IV 1, 192: *fonnd* statt *found*.
- IV 1, 205: *menders* statt *mender?*
- IV 2, 14: Komma statt Punkt.
- V 1, 104: Komma statt Punkt.
- V 1, 211: *beasts, in* statt *beasts in..*

b) in B:

- II 1, 60: *tby* statt *thy*.
- II 1, 103: *hoared* statt *hoary*.
- II 1, 153: *I say* statt *I saw*.
- II 1, 229: *Daphna* statt *Daphne*.
- II 2, 87: *chafe* statt *chase*.
- III 1, nach 105: *quinze* statt *Quinse*.
- III 2, 254: *falfe* statt *false*.

III 2, 250: *compell*, statt *compell*.

III 2, 378: *ledgs* statt *legs*.

III 2, 410: *seard* statt *feard*.

IV 1, 25: *some* zweimal.

IV 1, 48: *sauours* statt *favours*.

V 1, 215: *beasts, in* statt *beasts in*.

Zu den aus A angeführten Druckfehlern kommen vielleicht noch die S. 34 und 35 erwähnten Schreibungen *smalllight*, *Al*, *Ifaith*.

Wenn wir diese dazurechnen, so stehen 20 Fehlern in A 13 in B gegenüber. Die Druckfehler der Quarto A sind in B bis auf einen (*beasts, in*) corrigiert. Unter den in B neu hinzugekommenen stehen auch *hoared* und *I say*, die gewöhnlich als andere Lesarten der Quarto B angeführt werden. Allein *hoared* ist eine unmögliche Form und *I say* an der betreffenden Stelle völlig sinnlos. Beide Wörter sind durch ein Versehen des Setzers der Quarto B zu erklären.

Ferner sei bemerkt, dass Delius *sauours* IV 1, 48 B für eine andere und bessere Lesart statt *favours* der Quarto A hält. Es ist aber wohl auch nur ein Druckfehler. Die Lettern *s* und *f* hatten eine ähnliche Gestalt und wurden öfter verwechselt (vgl. *falfe*, *chafe!*); dann heißt es II 1, 8 ausdrücklich *Fairy favours*.

## Anhang I.

Verzeichnis der Stellen, wo die beiden Quartos voneinander abweichen.

| A                                                                                                                                                                                                                                                   | B                                                                                                                                                                                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. I 1, 174 <i>louses.</i> <sup>1)</sup>                                                                                                                                                                                                            | <i>louse.</i>                                                                                                                                                                                                              |
| 2. " " 203 <i>Her. His folly, Helena, is<br/>no fault of mine.</i><br><i>Hel. None but your beauty; would<br/>that fault were mine.</i>                                                                                                             | <i>Her. His folly, Helena is none of<br/>mine.</i><br><i>Hel. None but your beauty, would<br/>that fault were mine.</i>                                                                                                    |
| 3. I 1, 207 <i>as a Paradise.</i>                                                                                                                                                                                                                   | <i>like a Paradise.</i>                                                                                                                                                                                                    |
| 4. " " 209 <i>That hee hath turn'd a<br/>heauen unto a hell.</i>                                                                                                                                                                                    | <i>That he hath turn'd a heauen into<br/>hell.</i>                                                                                                                                                                         |
| 5. I 2, 57 <i>And.</i>                                                                                                                                                                                                                              | <i>If.</i>                                                                                                                                                                                                                 |
| 6. " " 81 <i>there will we rehearse.</i>                                                                                                                                                                                                            | <i>there we will rehearse.</i>                                                                                                                                                                                             |
| 7. " " 85 <i>most obscenely.</i>                                                                                                                                                                                                                    | <i>more obscenely.</i>                                                                                                                                                                                                     |
| 8. II 1, 23 <i>thorough.</i>                                                                                                                                                                                                                        | <i>through.</i>                                                                                                                                                                                                            |
| 9. " " 29 <i>sprite.</i> <sup>2)</sup>                                                                                                                                                                                                              | <i>spirit.</i>                                                                                                                                                                                                             |
| 10. " " 30 <i>Are not you hee.</i>                                                                                                                                                                                                                  | <i>Are you not hee.</i>                                                                                                                                                                                                    |
| 11. " " 173 <i>Ile put a girdle,rou'd about<br/>the earth, in forty minutes.</i>                                                                                                                                                                    | <i>Ile put a girdle about the earth,<br/>in forty minutes.</i>                                                                                                                                                             |
| 12. II 1, 177 <i>The next thing then she,<br/>waking, looks upon.</i>                                                                                                                                                                               | <i>The next thing when she waking<br/>looks upon.</i>                                                                                                                                                                      |
| 13. II 1, 200 <i>I loue you.</i>                                                                                                                                                                                                                    | <i>I loue thee.</i> <sup>3)</sup>                                                                                                                                                                                          |
| 14. " " 236 <i>the felde.</i>                                                                                                                                                                                                                       | <i>and Field.</i>                                                                                                                                                                                                          |
| 15. II 2, 66 <i>But Athenian found I none</i>                                                                                                                                                                                                       | <i>But Athenian finde I none.</i>                                                                                                                                                                                          |
| 16. " " 112 <i>Not Hermia, but Helena<br/>I loue.</i>                                                                                                                                                                                               | <i>Not Hermia, but Helena now I<br/>loue.</i>                                                                                                                                                                              |
| 17. II 2, 153 <i>swoune.</i>                                                                                                                                                                                                                        | <i>swound.</i>                                                                                                                                                                                                             |
| 18. III 1, 124 ff.<br><i>Myne eare is much enamoured of<br/>thy note;<br/>So is mine eye enthralled to thy<br/>shape,<br/>And thy faire vertues force (per-<br/>force) doth mooue mee,<br/>On the first vew to say, to sweare,<br/>I loue thee.</i> | <i>Mine eare is much enamored of<br/>thy note;<br/>On the first view to say, to sweare<br/>I loue thee.<br/>So is mine eye enthralled to thy<br/>shape,<br/>And thy faire vertues force (per-<br/>force) doth moue me.</i> |
| 19. III 2, 173 <i>Helen, it is not so.</i>                                                                                                                                                                                                          | <i>It is not so.</i>                                                                                                                                                                                                       |
| 20. " " 175 <i>aby.</i>                                                                                                                                                                                                                             | <i>abide.</i>                                                                                                                                                                                                              |

1) Im Reim mit *doues*.

2) Reimend mit *quite*.

3) Nicht so passend, weil Helena Demetrius sonst immer mit *you* anspricht.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>21. III 2, No, no: heele<sup>1</sup>.)<br/> <i>Seeme to breake loose: take<br/> on as you would follow.</i></p> <p>22. " " 268 <i>poison.</i></p> <p>23. " " 387 <i>employ.</i><sup>2</sup>)</p> <p>24. IV 1, 9 <i>get you your weapons.</i></p> <p>25. " " 34 <i>I haue a venturous Fairy, that<br/> shall seeke the Squirils hoord, And<br/> fetch thee newe nuts.</i></p> <p>26. IV 1, 79 <i>O, how mine eyes doe<br/> loathe his visage now.</i></p> <p>27. " " 96 <i>Trippe we after nights<br/> shade.</i><sup>3</sup>)</p> <p>28. " " 128 <i>My Lord, this<sup>4</sup>)my daugh-<br/> ter heere a sleepe.</i></p> <p>29. " " 131 <i>their being here.</i></p> <p>30. " " 153 <i>Was to be gon from<br/> Athens: where we might<br/> Without the perill of the Athenian<br/> lawe,</i></p> <p>31. IV 1, 164 <i>in fancy following mee.</i></p> <p>32. " " 179 <i>we more will here anon.</i></p> <p>33. " " 200 <i>And he did bid us follow<br/> to the Temple.</i></p> <p>34. " " 208 <i>dreames.</i></p> <p>35. " " 209 <i>if he goe about expound<br/> this dreame.</i></p> <p>36. V 1, 6—7, 12—13<br/> <i>Then coole reason cuer comprehends.<br/> The Lunatick,<br/> The louer, and the Poet are of<br/> imagination all compact.<br/> From heauen to earth, from earth<br/> to heauen. And as<br/> Imagination bodies forth the formes<br/> of things.</i></p> <p>37. V 1, 44 <i>ripe.</i></p> <p>38. " " 232 <i>listen.</i></p> <p>39. " " 248. 249 <i>for all these are.</i></p> <p>40. " " 360 <i>your song.</i></p> <p>41. " " 890 <i>these visions.</i></p> | <p><i>No, no: hee'l seeme to breake loose;<br/> Take on as you would follow.</i></p> <p><i>poison.</i></p> <p><i>apply.</i></p> <p><i>get your weapons.</i></p> <p><i>I haue a venturous Fairy,<br/> That shall seeke the squirrels hoard,<br/> And fetch thee new Nuts.</i></p> <p><i>Oh, how mine eies doth loathe this<br/> visage now.</i></p> <p><i>Trippe we after the nights shade.</i></p> <p><i>My Lord, this is my daughter<br/> heere asleepe.</i></p> <p><i>this being here.</i></p> <p><i>Was to be gone from Athens, where<br/> we might be.</i></p> <p><i>Without the perill of the Athenian<br/> Law.</i></p> <p><i>in fancy followed me.</i></p> <p><i>we will heare more anon.</i></p> <p><i>And he did us follow to the Temple.</i></p> <p><i>dreames. Exit.</i></p> <p><i>if he go about to expound this<br/> dream.</i></p> <p><i>Then coole reason cuer comprehends.<br/> The Lunaticke, the Louer, and the<br/> Poet<br/> Are of imagination all compact.<br/> From heauen to earth, from earth<br/> to heauen. And as<br/> Imagination bodies forth the formes<br/> of things.</i></p> <p><i>ripe.</i></p> <p><i>hearken.</i></p> <p><i>for they are.</i></p> <p><i>this song.</i></p> <p><i>this visions.</i></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

1) Hier ist möglicherweise etwas ausgefallen.

2) Reimt mit *boy*.

3) Zwischen dem Schluss-s von *nights* und dem anklingenden s von *shade* ist ein euphemisches e einzuschieben, s. die Anmerkung in der Ausgabe von Delius.

4) Häufig bei Shakspeare für *this is*. Doch verlangt hier das Metrum des Verses *this is* zu lesen.

Die vorstehenden Varianten der Quarto B sind theils metrischer, theils grammatischer, theils lexikalischer Natur. Nur 2 von sämtlichen 41 sind Verbesserungen des Textes der Quarto B, nämlich Nr. 28 und 36. Nr. 34 ist nur eine halbe Verbesserung; es sollte statt *exit* heißen *exeunt* oder *exit louers*. Drei der Varianten (5, 8, 20) sind Modernisierungen, 22 (3, 4, 6, 7, 10, 12, 14, 15, 17, 21, 22, 24—27, 31, 32, 35, 38—41) sind überflüssig und 13 (1, 2, 9, 11, 13, 16, 18, 19, 23, 29, 30, 33, 37) sind entschiedene Verschlechterungen des Textes.

## Anhang II.

Verzeichnis der Stellen, wo die 1. Folio von Quarto B abweicht.

| Quarto B                                                                                                       | 1. Folio                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| 1. I 1, 128 <i>Exeunt</i> .                                                                                    | <i>Exeunt. Manet Lysander and Hermia.</i>                        |
| 2. " " 133 <i>Eigh me; for ought that I could ever reade.</i>                                                  | <i>For ought that euer I could réode.</i>                        |
| 3. " " 140 <i>Or else it stood upon the choise of friends.</i>                                                 | <i>Or else it stood upon the choise of merit.</i>                |
| 4. " " 144 <i>momentany.</i>                                                                                   | <i>momentary.</i>                                                |
| 5. " " 160 <i>remote.</i>                                                                                      | <i>remou'd.</i>                                                  |
| 6. " " 168 <i>to a morne.</i>                                                                                  | <i>for a morne.</i>                                              |
| 7. " " 184 <i>Demetrius loues your faire.</i>                                                                  | <i>D. l. you faire.</i>                                          |
| 8. " " 227 <i>As you on him, Demetrius dote on you.</i>                                                        | <i>As you on him, Demetrius dotes on you.</i>                    |
| 9. " " 241 <i>Because, in choyce, he is so oft bewiled.</i>                                                    | <i>B. i. ch. h. i. often b.</i>                                  |
| 10. I 2, 8 <i>grow.</i>                                                                                        | <i>grow on.</i>                                                  |
| 11. " " 18 <i>A louer that kils himselfe, most gallant for loue.</i>                                           | <i>.....gallantly..</i>                                          |
| 12. " " 47 <i>here.</i>                                                                                        | <i>there.</i>                                                    |
| 13. " " 64 <i>I will roar you.</i>                                                                             | <i>roar.</i>                                                     |
| 14. " " 75 <i>French crowne colour beard.</i>                                                                  | <i>French crowne-colour'd beard</i>                              |
| 15. " " 75 <i>perfit.</i>                                                                                      | <i>perfect.</i>                                                  |
| 16. II 1, 208 <i>Then to be used as you use your dog.</i>                                                      | <i>Then to be used as you doe your dogge.</i>                    |
| 17. " " 241 <i>Ile follow thee.</i>                                                                            | <i>I follow thee.</i>                                            |
| 18. II 2, 14 <i>our sweet loue.</i>                                                                            | <i>your sweet loue.</i>                                          |
| 19. " " 19 1. Fairy. 24 2. Fairy.                                                                              | 19 2. Fairy. 24 1. Fairy.                                        |
| 20. " " 47 <i>I meane that my heart unto yours is knit,</i><br><i>So that but one heart we can make of it.</i> | <i>.....</i><br><i>So that but one heart can you make of it.</i> |

21. II 2, 48 *interchained.* *interchanged.*
22. " " 103 *nature shewes arte.* *nature her shewes art.*
23. " " 139 *Are hated most of those*  
*they did deceiue.* *Ane hated most of those that did*  
*deceiue.*
24. " " 149 *And you sat smiling at*  
*his cruell prey.* *And yet sat etc.*
25. III 1, nach Z. 47 *Enter Puck.*
26. " " 73 *odours, odorous.* *odours, odours.*
27. " " 78 *Quince spricht.* *Puck spricht.*
28. " " *Nach Z. 94 steht die Bühnenweisung*  
*The Clownes all exit.*
29. " " 100 *Exit.* *Exit. Enter Pyramus with the*  
*Asse head.*
30. " " 114 *the Wren with little quill.* *the Wren and little quill.*
31. " " 170 *desire you of more ac-*  
*quaintance.* *desire of you more a.*
32. III 2 *Enter king of Fairies,*  
*and Robin good-fellow.* *Enter king of Pharies, solus. Drei*  
*Zeilen später Enter Pucke.*
33. " " 19 *Minnock.<sup>1)</sup>* *mimmic.*
34. " " 144 *you all are bent.* *you are all bent.*
35. " " 150 *If you were men, as men*  
*you are in show.* *If you are men etc.*
36. " " 220 *I am amazed at your*  
*words.* *... at your passionate words.*
37. " " 260 *No, no, hee'l seeme to break*  
*loose.* *No, no, Sir, seeme to breake loose.*
38. " " 357 *I am amaz'd, and know*  
*not what to say.* *Fehlt.*
39. nach 337 *Exeunt.* *Enter Oberon and Pucke.*
40. III 2 359 *wilfully.* *willingly.*
41. " " 387 *While I in this affaire*  
*do thee apply.* *..... imply.<sup>2)</sup>*
42. " " *Nach Z. 429 steht die Bühnenweisung*  
*Shifting places.*
43. " " *Nach Z. 470 steht die Bühnenweisung*  
*They sleep all the Act.*
44. " " *Nach IV 1, Z. 28 steht die Bühnenw.*  
*Musicke, Tongs, Rural Musicke.*
45. IV 1, 70 *Be as thou wast wont to be.* *Be thou as thou etc.*
46. " " 80 *this head.* *his head.*
47. " " *Nach Z. 83 Bühnenweisung Musick*  
*still.*
48. " " *Nach Z. 101 Bühnenweisung Sleepers*  
*lie still.*

<sup>1)</sup> Vgl. oben A II 6 c.

<sup>2)</sup> Fehlerhaft für *employ* = *employ*. Schmidt, Sh.-Lexik., führt diese Stelle nicht an.

49. nach 138 *Shout within, they all start up. Winde hornes.* *Hornes and they wake. Shout within, they all start up.*
50. IV 1, 179 *we will heare.* *we shall here.*
51. „ „ 212 *but patcht a foole.* *but a patcht fool.*
52. IV 2 *Enter Quince, Flute, Thisbie and the rabble.* *Enter Quince, Flute, Thisbie, Snout, and Starveling.*
53. „ „ 28 *I will tell you every thing right as it fell out.* *....thing as it fell out.*
54. V 1, *Enter Theseus, Hippolita, and Philostrate.<sup>1)</sup>* *Enter Theseus, Hippolita, Egeus and his Lords.*
55. V 1, 16 *And giues to airy nothing etc.* *And giues to aire nothing etc.*
56. „ „ 39 *Call Philostrate.<sup>2)</sup>* *Call Egeus.*
57. „ „ 46 ff. *Thes. The battell with the Centaurs to be sung.* *Lis. The battell with the Centaurs to be sung*  
*By an Athenian Eunuch, to the Harpe.* *By an Athenian Eunuch, to the Harpe.*  
*Wee'l none of that. That haue I told my Loue,* *The. Wee'l none of that. That haue I told my Loue.*  
*In glory of my kinsman Hercules.* *In glory of my kinsman Hercules.*  
*The riot of the tipsie Bachanals,* *Lis. The riot of the tipsie Bachanals,*  
*Tearing the Thracian singer, in their rage?* *Tearing the Thracian singer, in their rage?*  
*That is an old deuce; and it was plaid,* *The. That is an old deuce, and it was plaid.*  
*When I from Thebes came last a Conqueror.* *When I from Thebes came last a Conqueror.*  
*The thrice three Muses, mourning for the death* *Lis. The thrice threes Muses, mourning for the death*  
*Of learning, late deceast in beggerie.* *Of learning, late deceast in beggerie.*  
*That is some Satire keene and criticall,* *The. That ist some satire keene and criticall,*  
*Not sorting with a nuptiall ceremony.* *Not sorting with a nuptiall ceremony.*  
*A tedious brief Scene of young Piramus,* *Lis. A tedious breefe Scene of yong Piramus,*  
*And his Loue Thisby; very tragicall mirth?* *And his Loue Thisby; very tragicall mirth!*  
*Merry and tragicall? Tedious and briefe? etc.* *The. Merry and tragicall? Tedious, and briefe? etc.<sup>3)</sup>*
58. V 1, nach 109 *Enter the Prologue.* *Flor. Trump.*  
*Enter the Prologue. Quince.<sup>4)</sup>*

<sup>1)</sup> *Philostrate* fehlt in der Folio, seine Rolle ist dem Egeus zugetheilt.

<sup>2)</sup> Dementsprechend heißt es im folgenden anstatt *Philostrate* in der Folio immer *Egeus*.

<sup>3)</sup> In der Folio liest also Lysander die Titel der aufzuführenden Stücke vor, und Theseus knüpft an jeden einzelnen Titel seine Bemerkungen an.

<sup>4)</sup> Nach der Folio spricht Quince den Prolog.

- |                  |                                                                                                                      |                                                                               |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| 59. V 1,         |                                                                                                                      | Nach 152 steht die Bühnenweisung<br><i>Exit all but Wall.</i>                 |
| 60. " " 157      | <a href="http://www.libtool.com.cn">www.libtool.com.cn</a><br><i>That I, one Flute (by<br/>name) present a wall.</i> | <i>That I, one Snowt (by name) pre-<br/>sent a wall.</i>                      |
| 61. " " 174      | <i>And thou ô wall, ô sweet<br/>and lovely wall.</i>                                                                 | <i>And thou ô wall, thou sweet and<br/>lovely wall.</i>                       |
| 62. " " 185      | <i>Is Thisbies cue; she is to<br/>enter now, and I am to spy.</i>                                                    | <i>Is Thisbies cue; she is to enter and<br/>I am to spy.</i>                  |
| 63. " " 191      | <i>Thy stones with lime and<br/>hair knit now againe.</i>                                                            | .....knit up in thee. <sup>1)</sup>                                           |
| 64. " " 206      | <i>Now is the Moon used<br/>betweene the two Neighbors.</i>                                                          | <i>Now is the Morall downe betweene<br/>the two Neighbors.</i>                |
| 65. " " 220      | <i>one Snug.</i>                                                                                                     | <i>as Snug.</i>                                                               |
| 66. " " 238      | <i>My selfe, the Man ith'<br/>Moone do seeme to be.</i>                                                              | .....doth...                                                                  |
| 67. " " 265      | <i>to take of truest Thisbie<br/>sight.</i>                                                                          | <i>to taste of truest Thisbies sight.</i>                                     |
| 68. " " 299. 300 | <i>hee for a man, God<br/>warnd us; she for a woman, God<br/>blesse us.</i>                                          | Fehlt.                                                                        |
| 69. " " 321 ff.  | <i>Lyon spricht.</i>                                                                                                 | <i>Bottom spricht.</i>                                                        |
| 70. " " 368 ff.  | <i>Oberon spricht.</i>                                                                                               | Diese Rede ist irrtümlich als <i>Song</i><br>bezeichnet und liegend gedruckt. |

Von den vorstehenden 70 Varianten der Folio sind nur 4 (Nr. 26, 36, 51, 63) übrigens unbedeutende Verbesserungen des Textes der Quarto B. Drei (4, 11, 15) sind Modernisierungen, 22 (3, 5—7, 10, 12—14, 16, 18, 21, 22, 31, 34, 37, 40, 41, 46, 50, 61, 65, 67) sind überflüssige und unbedeutende Änderungen. Dazu rechnen wir auch Nr. 64, wo *Morall* (= *Moral*) einen wesentlich anderen Sinn gibt als das *Moon* der Quartos, das sich aber doch halten lässt. Beiläufig bemerkt, möchten wir Popes Emendation *mural*, die in den meisten neueren Ausgaben aufgenommen ist, als überflüssig und bedenklich zurückweisen, da dieses Wort bei Shakspeare sonst nur als Adjectiv vorkommt.

Als entschiedene Verschlechterungen des Textes können folgende 15 Stellen bezeichnet werden: 2, 8, 17, 20, 23, 24, 30, 33, 35, 38, 45, 53, 55, 62, 66. Die übrigen 25 Varianten sind Bühnenweisungen, die entweder die Weisungen der Quartos

<sup>1)</sup> Reimend mit dem vorausgehenden *mee*.

verbessern und vervollständigen oder ganz neu hinzugekommen sind und in einigen Fällen für die Bühnenpraxis eine wesentliche Bedeutung haben.

Die Untersuchung der Orthographie der beiden Quarto-Ausgaben von Shaksperes Sommernachtstraum ergibt im allgemeinen dasselbe Bild, wie OF und OVL schon gezeigt, also das Vertauschen gleichlautender betonter und unbetonter Vocale, den Antritt oder Abfall des stummen *e* im Wortauslaute, bzw. seinen Eintritt oder Ausfall im Inlaute und seine Metathese, ferner das Vertauschen, Hinzufügen, den Aus- und Abfall gleichlautender consonantischer Schriftzeichen und endlich mit Rücksicht auf die Interpunction, Gebrauch des Apostrophs und dgl. im wesentlichen dieselben Erscheinungen des Schwankens und der Abweichung vom modernen Gebrauch.

Als Eigenthümlichkeiten der beiden Quartos im Vergleiche zu OF und OVL wäre u. a. anzuführen, dass für betontes *a* auch *ei* geschrieben wird, dass betonte *u* und *e* wechseln, ferner sind mit Rücksicht auf die tonlosen Vocale die Wörter *murrian*, *flouriets*, *Minnick* (*Minnock*), *Ladyes* und *Fairytes* zu bemerken; letztere zwei Pluralformen kommen nach Lummert in der ganzen Folio nicht vor. Auch sonst haben sich in der Behandlung des stummen *e* Verschiedenheiten unserer Quartos von OF und OVL herausgestellt.

Wenn wir weiters die Orthographie der beiden Quartos untereinander vergleichen, so finden sich, abgesehen von den oben erwähnten allgemeinen Zügen der Gleichförmigkeit, auch viele und auffallende Verschiedenheiten. Die Orthographie der Quarto A ist alterthümlicher. Es begegnen seltene Schreibungen wie *deaw*, *howe* (= *ho*), *coniealed*; stummes *e* tritt häufig an den Auslaut des Wortes, namentlich nach Consonanten-Verdoppelung. In der Interpunction zeigt sich verschwenderischer Gebrauch des Kommas einerseits und Vorliebe für das Kolon dort, wo B sich mit einem Komma begnügt. Die Schreibung in B ist moderner, wie vor allem das Verhalten zum stummen End-*c* zeigt. Das Zeichen ~ ist aufgelöst. Es finden sich weniger Druckfehler als in A. Die cursiven Lettern werden häufiger und mit mehr Consequenz angewendet. Überhaupt ist der Druck reiner als in A. Auffallend sind gewisse Eigenthümlichkeiten. Während

Quarto B, im Gegensatze zu A, das End-*e*, namentlich nach Doppelconsonanz, viel seltener zeigt und die moderne Schreibung bevorzugt, schreibt sie nach *ck* immer *e*, auch dort, wo A das End-*e* nicht hat. Ferner unterscheidet sich B von A durch häufigere Verwendung des Bindestriches und der großen Anfangsbuchstaben. Wenn also auch, wie der Vergleich der beiden Texte nach Inhalt und äußerer Anordnung (s. C V, 5) zeigt, kein Zweifel darüber bestehen kann, dass B auf Grund von A gedruckt wurde, so ist doch ein bewusstes und absichtliches Streben nach Änderung der Orthographie der Quarto A unverkennbar. Dieses Streben geht im allgemeinen nach Modernisierung der Schreibung, weist aber auch bestimmte charakteristische Züge auf. Eine Untersuchung der Orthographie der übrigen von Roberts gedruckten Quarto-Ausgaben<sup>1)</sup> wäre hier von Nutzen und würde vielleicht über die Eigentümlichkeiten der Schreibung in B näheren Aufschluss geben.

Wir kommen zu der Stellung der beiden Quartos und der ersten Folio in Bezug auf den Wert des Textes.

Wie Anhang I zeigt, enthält A den besseren Text. Sämtliche Stellen, wo B von A abweicht, finden sich in der Folio wieder, selbst die offenbarsten Irrthümer, wie *hoared* statt *hoary* II 1, 103, *I say* statt *I saw* II 1, 153 und die falsche Aufeinanderfolge der Verse in III 1, 124.

Daraus ergibt sich, dass die Folio sich auf Quarto B gründet. Die Herausgeber der ersten Folio haben diese Quarto benützt, weil sie sich durch besseren Druck empfahl oder weil sie Quarto A nicht kannten. Andererseits weist die Folio, wie Anhang II zeigt, doch viele und mannigfache Abweichungen von B im Texte und namentlich in den Bühnenweisungen auf. Die Änderungen im Texte sind häufig überflüssig oder entschieden sinnwidrig, wie I 1, 227 *dotes* statt *dote*, II 2, 139 *those that did deceiue* statt *those they did deceiue*, III 1, 114 *the Wren and little quill* statt *the Wren with little quill*, weisen aber doch auf eine corrigierende, wenn auch meist nicht glücklich corrigierende Hand hin, die selbst vor vermeintlichen Verbesserungen der Vorlage nicht zurückscheut, wie I 1, 140 *merit* statt

---

<sup>1)</sup> Es sind dies zwei Ausgaben des "*Merchant of Venice*" (1600), die erste Quarto des "*Titus Andronicus*" (1600) und zwei Ausgaben des "*Hamlet*" (1604 und 1605).

*friends*, III 2, 220 *passionate words* statt *words*, V 1, 206 *the Morall* statt *the Moon*, V 1, 265 *to taste of truest Thisbies right* statt *to take of truest Thisbie sight*. Am auffallendsten sind aber die zahlreichen Bühnenweisungen in der Folio, die in der Quarto B nicht vorkommen. Nach diesen Bühnenweisungen werden mitunter Reden anderen Personen zugetheilt als in B, die Rolle des Philostratus fällt ganz weg, zwei Zeilen, in welchen das Wort *God* zweimal vorkommt, sind weggeblieben, wie Delius meint, wahrscheinlich infolge des Statuts Jacobs I., das allen Missbrauch des göttlichen Namens auf dem Theater verpönte. Aus all dem möchten wir schließen, dass der Text der Folio der Abdruck eines Exemplares der Quarto B ist, welches auf der Bühne als Textbuch verwendet wurde, wodurch die mannigfachen durch die Bühnenpraxis erklärlichen Änderungen hineingekommen sind. In Bezug auf den Wert des Textes steht die Folio unter der Quarto B, so dass also von den drei ältesten Ausgaben des Stückes Quarto A die beste, Quarto B die minderwertige, die erste Folio die mindestwertige ist.

Dr. Alois Würzner.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

# Schulnachrichten.

## I. Lehrverfassung.

### a) Obligate Gegenstände.

Bei Durchführung des Lehrplanes wurde nach dem im Grunde des Landesgesetzes vom 3. März 1870 mit Verordnung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 15. April 1879, Z. 5607, kundgemachten, in Betreff der Lehrstoffvertheilung für den Unterricht in der Geometrie und im geometrischen Zeichnen durch den Ministerialerlass vom 23. April 1880, Z. 6233, etwas modificierten Normallehrplane und im Sinne der demselben angepassten Instructionen vorgegangen, welcher Lehrplan laut Verordnung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 27. April 1880, Z. 3814 — mit einigen weiteren Modificationen bezüglich der Lehrstoffvertheilung für den Unterricht in der Geographie, Mathematik und Physik, sowie der Reducierung des Lehrstundenausmaßes für Freihandzeichnen in der VI. Classe — zur Anwendung an den öffentlichen Realschulen in Niederösterreich vom Schuljahre 1880/81 angefangen vorgeschrieben wurde.<sup>1)</sup>

Der **katholische** Religionsunterricht wurde nach der von der k. k. Landesschulbehörde im Einvernehmen mit dem fürsterzbischöflichen Ordinariate in Wien durch Erlass vom 24. September 1870, Z. 28133, vorgezeichneten Vertheilung des Lehrstoffes ertheilt.

Für den **evangelischen** Religionsunterricht wurde mit Erlass des k. k. Landeschulrathes vom 31. März 1887, Z. 1995, der Lehrplan der Communal-Oberrealschule im IV. Bezirke als maßgebend erklärt.

Diesem Lehrplane liegt der von Seite des k. k. Oberkirchenrathes laut seiner Note vom 20. Juni 1878, Z. 1261, festgestellte und vom k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht mit Erlass vom 4. September 1878, Z. 13789, genehmigte Lehrplan für den evangelischen Religionsunterricht am Gymnasium zugrunde.

Die Ertheilung des **israelitischen** Religionsunterrichtes erfolgte nach dem von der israelitischen Cultusgemeinde in Wien festgestellten und laut ihrer an den k. k. niederösterreichischen Landeschulrath gerichteten Zuschrift vom 7. September 1885, Z. 1710, revidierten Lehrplane, welcher sammt der für die Lehrer bestimmten Instruction mit Erlass des k. k. Landeschulrathes vom 13. Jänner 1886, Z. 6376, anher mitgetheilt worden ist.<sup>2)</sup>

### b) Freie Lehrgegenstände.

Als unobligate Lehrgegenstände wurden gelehrt:

Schönschreiben für die Schüler der I. und II. Classe in je einer wöchentlichen Stunde, Stenographie in zwei Cursen zu je zwei Stunden wöchentlich, Praktische Übungen im chemischen Laboratorium in zwei Cursen mit je zwei Stunden wöchentlich und Gesang in zwei Cursen mit je zwei Stunden wöchentlich.

<sup>1)</sup> Dieser Lehrplan erfuhr vom Schuljahre 1885/86 an insoferne eine Abänderung, als mit Genehmigung des k. k. n.-ö. Landeschulrathes vom 20. Mai 1885, Z. 3343, die mittelhochdeutsche Lectüre in der VI. Classe aufgegeben wurde. Zuzufolge Ministerialverordnung vom 20. October 1890, Z. 25081, ex 1887, trat mit dem Schuljahre 1890/91 eine weitere Abänderung der Bestimmungen des Normallehrplanes und der zugehörigen Instructionen in Betreff der schriftlichen Aufgaben ein. Durch Verordnung des Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 17. Juni 1891 wurden die Lehrpläne und Instructionen für den Unterricht im Freihandzeichnen an Mittelschulen abermals abgeändert und wurden diesem Unterrichte in der VI. und VII. Classe der Realschule je drei Stunden wöchentlich zugewiesen. Laut Ministerialerlass vom 0. December 1891, Z. 16569, war der abgeänderte Lehrplan mit Beginn des Schuljahres 1892/93 einzuführen, wobei der Unterricht in der Mathematik in der VI. Classe auf vier wöchentliche Stunden zu beschränken ist.

<sup>2)</sup> Vom Schuljahre 1893/94 ab ist der mit Erlass des k. k. n.-ö. Landeschulrathes vom 1. Juni d. J., Z. 520, genehmigte modificierte Lehrplan für den israelitischen Religionsunterricht vorläufig probeweise einzuführen.

Eine detaillirte Aufnahme des durchgeführten Lehrplanes wird — wie im Schuljahre 1891/92 — mit Rücksicht auf den hier noch zur Verfügung stehenden Vorrath von Separatabdrücken dieses Lehrplanes behuts Erspareung von Kosten unterlassen.

## Übersicht der Lehrstunden-

| Classe                                                             | I.                                                                          | II.                                                                         | III.                                                                        |
|--------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| Ordinarius                                                         | A Würzner<br>B Vernaleken                                                   | A Baudisch<br>B Gudra                                                       | A Milan<br>B Schiffner                                                      |
| Religion . . . . .                                                 | 2<br>Kath. A und B<br>Russ<br>Evang. Zivotský <sup>1)</sup><br>Mos. Kollekt | 2<br>Kath. A und B<br>Russ<br>Evang. Zivotský <sup>1)</sup><br>Mos. Kollekt | 2<br>Kath. A und B<br>Russ<br>Evang. Zivotský <sup>1)</sup><br>Mos. Kollekt |
| Deutsche Sprache . . . . .                                         | 4<br>A Würzner<br>B Vernaleken                                              | 3<br>A Baudisch<br>B Gudra                                                  | 4<br>A Milan<br>B Gudra                                                     |
| Französische Sprache . . . . .                                     | 5<br>A Würzner<br>B Vernaleken                                              | 4<br>A Baudisch<br>B Gudra                                                  | 4<br>A Vernaleken<br>B Würzner                                              |
| Englische Sprache . . . . .                                        | —                                                                           | —                                                                           | —                                                                           |
| Geographie . . . . .                                               | 3<br>A und B<br>Banholzer                                                   | 2<br>A Milan<br>B Banholzer                                                 | 2<br>A Milan<br>B Banholzer                                                 |
| Geschichte . . . . .                                               | —                                                                           | 2<br>A Milan<br>B Banholzer                                                 | 2<br>A Milan<br>B Banholzer                                                 |
| Mathematik . . . . .                                               | 3<br>A und B<br>Lamberger                                                   | 3<br>A und B<br>Wagner                                                      | 3<br>A und B<br>Schiffner                                                   |
| Naturgeschichte . . . . .                                          | 3<br>A und B<br>Twrđy I. S.<br>Hadina II. S.                                | 3<br>A und B<br>Twrđy I. S.<br>Kainer II. S.                                | —                                                                           |
| Physik . . . . .                                                   | —                                                                           | —                                                                           | 4<br>A und B<br>Glöser                                                      |
| Chemie . . . . .                                                   | —                                                                           | —                                                                           | —                                                                           |
| Geom. u. constr. Zeichnen (I—IV)<br>Darstellende Geometrie (V—VII) | —                                                                           | 3<br>A Marek<br>B Breuer                                                    | 3<br>A und B<br>Schiffner                                                   |
| Freihandzeichnen <sup>2)</sup> . . . . .                           | 6<br>A Axmann<br>B Brechler                                                 | 4<br>A Axmann<br>B Brechler                                                 | 4<br>A Axmann<br>B Brechler                                                 |
| Schönschreiben <sup>2)</sup> . . . . .                             | 1<br>A und B<br>Marek                                                       | 1<br>A und B<br>Marek                                                       | —                                                                           |
| Turnen . . . . .                                                   | 2<br>A und B<br>Albrich u. Brichta                                          | 2<br>A und B<br>Albrich u. Brichta                                          | 2<br>A und B<br>Albrich                                                     |
| Zusammen . . . . .                                                 | 29                                                                          | 29                                                                          | 30                                                                          |

<sup>1)</sup> Der evangelische Religionsunterricht wurde in drei Abtheilungen mit je einer Stunde wöchentlich.

<sup>2)</sup> Für den Unterricht im Freihandzeichnen in allen Classenabtheilungen mit Ausnahme der IV. a.

<sup>3)</sup> Insoferne das Landesgesetz gestattet, einzelnen Schülern die Theilnahme an diesem Unterrichte

und Lehrfächer-Vertheilung.

| IV.                                                                        | V.                               | VI.                     | VII.                             | Zusammen |
|----------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|-------------------------|----------------------------------|----------|
| A Glöser<br>B Schmidt                                                      | Breuer                           | Huber                   | Wagner                           |          |
| 2<br>Kath. A und B<br>Russ<br>Evang. Zivotský <sup>1)</sup><br>Mos. Kollok | —                                | —                       | —                                | 8        |
| 3<br>A Vernaleken<br>B Schmidt                                             | 3<br>Schmidt                     | 3<br>Würzner            | 3<br>Schmidt                     | 23       |
| 3<br>A Gudra<br>B Baudisch                                                 | 3<br>Vernaleken                  | 3<br>Gudra              | 3<br>Baudisch                    | 25       |
| —                                                                          | 3<br>Baudisch                    | 3<br>Würzner            | 3<br>Baudisch                    | 9        |
| 2<br>A Banholzer<br>B Schmidt                                              | —                                | —                       | —                                | 9        |
| 2<br>A Banholzer<br>B Schmidt                                              | 3<br>Milan                       | 3<br>Milan              | 3<br>Schmidt                     | 15       |
| 4<br>A Glöser<br>B Marek                                                   | 5<br>Breuer                      | 4<br>Wagner             | 5<br>Wagner                      | 27       |
| —                                                                          | 3<br>Twrdy I. S.<br>Pfund II. S. | 2<br>Huber              | 3<br>Twrdy I. S.<br>Huber II. S. | 14       |
| 2<br>A und B<br>Glöser                                                     | —                                | 4<br>Glöser             | 4<br>Wagner                      | 14       |
| 3<br>A und B<br>Huber                                                      | 3<br>Huber                       | 3<br>Huber              | —                                | 9        |
| 3<br>A und B<br>Schiffner                                                  | 3<br>Breuer                      | 3<br>Breuer             | 3<br>Breuer                      | 18       |
| 4<br>A Axmann<br>B Brechler                                                | 4<br>Axmann                      | 3<br>Brechler           | 3<br>Brechler                    | 28       |
| —                                                                          | —                                | —                       | —                                | 2        |
| 2<br>A und B<br>Albrich                                                    | 2<br>Albrich u. Brichta          | 2<br>Albrich u. Brichta | 2<br>Albrich                     | 14       |
| 30                                                                         | 32                               | 33                      | 32                               | 215      |

ich ertheilt, und zwar für die I. und II. Classe gesondert, die III. und IV. Classe vereinigt, VI. und VII. Classe war den Fachlehrern je ein Assistent zugetheilt, als obligat aufzutragen.

## II. Lehrbücher,

nach welchen im Schuljahre 1892/93 vorgegangen wurde.

### Katholische Religionslehre.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

- I. Classe: A. Drechsl, biblische Geschichte.
- II. Classe: A. Drechsl, katholische Glaubenslehre.
- III. Classe: A. Drechsl, christliche Sitten- und Pflichtenlehre.
- IV. Classe: A. Drechsl, Religions- und Kirchengeschichte.

### Evangelische Religionslehre.

I.—IV. Classe: Das neue Testament nach Luthers Übersetzung. Verlag der Bibelgesellschaft.

I.—IV. Classe: Biblische Geschichte für die evang.-prot. Schulen im Großherzogthum Baden.

I.—IV. Classe: Gesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg.

I.—IV. Classe: (für A. C.) Ernesti, der kleine Katechismus Dr. M. Luthers.

I.—IV. Classe: (für H. C.) Witz-Stöber, der Heidelberger Katechismus.

III. und IV. Classe: Palmer, Lehrbuch der Religion und der Geschichte der christlichen Kirche. II. Theil.

### Mosaische Religionslehre.

I.—IV. Classe: G. Wolf, Geschichte Israels, 1. bis 4. Heft.

I.—IV. Classe: Mannheimer, Gebete der Israeliten.

### Deutsche Sprache.

I.—IV. Classe: Franz Willomitzer, deutsche Grammatik.

I. Classe: L. Lampel, deutsches Lesebuch I.

II. Classe: L. Lampel, deutsches Lesebuch II.

III. Classe: L. Lampel, deutsches Lesebuch III.

IV. Classe: L. Lampel, deutsches Lesebuch IV.

V. Classe: Kummer und Stejskal, deutsches Lesebuch V. Band.

VI. Classe: Kummer und Stejskal, deutsches Lesebuch VI. Band.

VII. Classe: Kummer und Stejskal, deutsches Lesebuch VII. Band.

### Französische Sprache.

I. und II. Classe: A. Bechtel, französisches Elementarbuch.

III.—VII. Classe: A. Bechtel, französische Grammatik II.

III. und IV. Classe: A. Bechtel, Übungsbuch (Mittelstufe).

II.—IV. Classe: A. Bechtel, französisches Lesebuch.

V.—VII. Classe: A. Bechtel, Übungsbuch (Oberstufe).

V.—VII. Classe: A. Bechtel, französische Chrestomathie.

### Englische Sprache.

V. Classe: Nader und Würzner, Elementarbuch der englischen Sprache.

VI. und VII. Classe: Nader und Würzner, Grammatik der englischen Sprache.

V.—VII. Classe: Nader und Würzner, englisches Lesebuch.

## Geographie.

- I.—IV. Classe: Supan, Lehrbuch der Geographie.  
IV. Classe: E. Hannak, österreichische Vaterlandskunde für die unteren Classen.  
VII. Classe: E. Hannak, österreichische Vaterlandskunde für die oberen Classen.  
I.—IV. und VII. Classe: Trampler, Mittelschulatlas.

## Geschichte.

- II. Classe: A. Gindely, Lehrbuch der allgemeinen Geschichte I.<sup>1)</sup>  
III. Classe: A. Gindely, Lehrbuch der allgemeinen Geschichte II.  
IV. Classe: A. Gindely, Lehrbuch der allgemeinen Geschichte III.  
V. Classe: A. Gindely, Lehrbuch der allgem. Geschichte für die oberen Cl. I.  
VI. Classe: A. Gindely, Lehrbuch der allgem. Geschichte für die oberen Cl. II.  
VII. Classe: A. Gindely, Lehrbuch der allgem. Geschichte für die oberen Cl. III.  
V.—VII. Classe: F. Putzger, historischer Schulatlas.

## Mathematik.

- I. und II. Classe: M. Glöser, Lehrbuch der Arithmetik für die I. und II. Cl.  
III. Classe: M. Glöser, Grundzüge der allgemeinen Arithmetik für die III. Cl.  
IV.—VII. Classe: J. Haberl, Lehrbuch der Arithmetik und Algebra.  
V.—VII. Classe: E. Močnik, Lehrbuch der Geometrie.

## Naturgeschichte.

- I. Classe: A. Pokorny, Naturgeschichte des Tierreiches.  
II. Classe: A. Pokorny, Naturgeschichte des Mineralreiches.  
A. Pokorny, Naturgeschichte des Pflanzenreiches.  
V. Classe: Graber, Leitfaden der Zoologie.  
VI. Classe: M. Wretschko, Vorschule der Botanik.  
VII. Classe: Fr. Hochstetter und A. Bisching, Leitfaden der Mineralogie und Geologie.

## Physik.

- III. und IV. Classe: E. Pisko-Glöser, Grundlehren der Physik.  
VI. und VII. Classe: J. Wallentin, Lehrbuch der Physik (Ausgabe für Realschulen).

## Chemie.

- IV. Classe: A. Lielegg, erster Unterricht in der Chemie.  
V. Classe: J. Mitteregger, Lehrbuch der Chemie I. Anorganische Chemie.  
VI. Classe: Huber, Leitfaden der organischen Chemie.

## Geometrie und constructives Zeichnen.

- I. Classe: J. Menger, Geometrische Formenlehre.  
II.—IV. Classe: J. Menger, Grundlehren der Geometrie.

## Darstellende Geometrie.

- V.—VII. Classe: F. Smolik, Elemente der darstellenden Geometrie.

## Stenographie.

- IV.—VII. Classe: K. Faulmann, stenographisches Lehrgebäude.<sup>2)</sup>  
K. Faulmann, stenographische Anthologie.  
K. Faulmann, Schule der stenographischen Praxis.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Im Schuljahre 1893/94 wird die 10. von Doublier und Schmidt umgearbeitete Auflage in Verwendung kommen.

<sup>2)</sup> Vom Schuljahre 1893/94 an wird das von Faulmann neubearbeitete „Lehrbuch der Gabelberger'schen Stenographie in Gebrauch genommen.

<sup>3)</sup> Entfällt im nächsten Schuljahre.

### III. Themen

zu den schriftlichen Aufsätzen aus dem Deutschen in den drei oberen Classen.

V. Classe: 1. Welche Veränderungen gehen im Herbst in der Thierwelt vor sich? — 2. Parallele zwischen Arion und Ibykus. — 3. Bertran de Born. Ein Charakterbild. — 4. Es ist der Einfluss der orientalischen Völker auf die Griechen in den allerwichtigsten Richtungen darzulegen. — 5. Die Entstehung des Zwistes zwischen Achilles und Agamemnon. — 6. Die Gesandten der Achäer bei Achilles. — 7. Hectors Lösung. — 8. Die Nachtheile der Wohnorte im Gebirge. — 9. Die Bewohner des Homerischen Cyclopendlandes. — 10. Der Nutzen der Schifffahrt. — 11. Charakteristik der Mutter in Vossens „Siebzigstem Geburtstag“. — 12. Die Wendepunkte des 2. punischen Krieges.

VI. Classe: 1. Vorzüge der Fußreisen. — 2. König Gunthers Brautfahrt. — 3. In wiefern ist Lessings „Minna von Barnhelm“ ein nationales Drama? — 4. Walther von der Vogelweide, ein Lebensbild. — 5. Gang der Handlung in Schillers „Jungfrau von Orleans“. — 6. Bedeutung des Meistergesanges für die Culturgeschichte Deutschlands. — 7. Einfluss der Kreuzzüge auf Kunst, Poesie und Wissenschaft in Deutschland. — 8. Eintracht gibt Stärke. — 9. Die Probleme und ihre Lösung in Lessings „Nathan der Weise“. — 10. Steter Tropfen höhlt den Stein. — 11. In wiefern haben die Erfindungen am Ausgang des Mittelalters eine Umgestaltung der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse herbeigeführt. — 12. Charakteristik Egmonts.

VII. Classe: 1. Welche Ähnlichkeiten bestehen zwischen dem peloponnesischen und dem dreißigjährigen Kriege. — 2. Neoptolemos. Ein Charakterbild nach Sophokles' Philoktet. — 3. Der Blinde und der Taube. Welcher von beiden ist übler dran? — 4. Casca. Ein Charakterbild nach Shakespeares „Julius Cäsar“. — 5. Der Ruhm der Ahnen ist ein Hort der Enkel. — 6. Warum weist Iphigenie die Werbung des Thoas zurück. — 7. Freund und Schmeichler. — 8. Worin gibt sich die Veränderung in dem Wesen Hermanns nach seinem Zusammentreffen mit Dorothea zu erkennen? — 9. Welche Bedeutung kommt „Wallensteins Lager“ für die ganze Trilogie zu? — 10. Kämpf und erkämpf dir eignen Wert, Hausbacken Brot am besten nährt. — 11. Die geographischen und geschichtlichen Grundlagen für die Bedeutung Wiens (Maturitätsarbeit).

### IV. Bibliothek und Lehrmittel.<sup>1)</sup>

#### a) Einnahmen und Ausgaben.

|                                                                                  |                   |
|----------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| Activrest aus dem Solarjahre 1891 . . . . .                                      | 205 fl. 42:5 kr.  |
| Aufnahmestaxen im Schuljahre 1891/92 von 142 Schülern à 2 fl. 10 kr. . . . .     | 298 „ 20 „        |
| Lehrmittelbeiträge im Schuljahre 1890/91 von 453 Schülern à 2 fl. 10 kr. . . . . | 951 „ 30 „        |
| Taxen für die Ausstellung von Zeugnis-Duplicaten im Schuljahre 1891/92 . . . . . | 2 „ — „           |
| Summe der Einnahmen . . . . .                                                    | 1456 fl. 92:5 kr. |
| Die Ausgaben im Solarjahre 1892 betragen . . . . .                               | 1596 „ 64 „       |
| Es wird somit in die Lehrmittelgelderrechnung für das Solarjahr 1893 als         |                   |
| Ausgabe zu übertragen sein ein Passivrest von . . . . .                          | 139 fl. 71:5 kr.  |

#### b) Zuwachs und Bestand der einzelnen Sammlungen.

#### A. Die Bibliothek.

##### I. Lehrerbibliothek.

Custos: k. k. Professor Josef Gudra.

##### a) Durch Ankauf.

63 Werke (inclusive 21 Zeitschriften) in 68 Bänden und 50 Heften, und zwar:

Grimm, deutsches Wörterbuch (Fortsetzung). — Heyne, deutsches Wörterbuch (Fortsetzung). — Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft (2. Jahrgang). — Proëß, das

<sup>1)</sup> Der Ausweis hierüber bezieht sich auf das Solarjahr 1892.

junge Deutschland. — Volkelt, Vorträge über die Philosophie der Gegenwart. — Lyon, Zeitschrift für deutschen Unterricht. 6. Jahrgang. (Dazu Supplementheft.)

Herrig und Burguy, La France littéraire. — Herrigs Archiv für das Studium neuerer Sprachen, 88. und 89. Band. — Shakespeares Midsummer Nighthts Dream. — Muret, Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache (Fortsetzung). — The Works of W. Shakespeare in reduced Facsimile from the first Folio Edition. — Literaturblatt für germanische und romanische Literatur.

Kronprinz Rudolf, Österreichisch-ungarische Monarchie (Fortsetzung). — Petermanns Mittheilungen aus der Geographie. Jahrgang 1892. — Mittheilungen der k. k. geographischen Gesellschaft in Wien. Jahrgang 1892. — Ratzel, Anthro-Geographie. — Meyers Handlexikon des allgemeinen Wissens. — Ortschaften-Verzeichnis der im Reichsrath vertretenen Länder. — Schmid, Encyclopädie des Erziehungs- und Unterrichtswesens. 5. und 6. Band. — Gratzky, Hilfsbüchlein zur Einführung der Jugendspiele. — v. Schenckendorff und Schmidt, Über Jugend- und Volksspiele. — Raydt, Die deutschen Städte und das Jugendspiel. — Fricke, Das Fußballspiel. — Deschmann, Führer durch Österreichs Schulen. — Dornblüth, Gesundheitspflege der Schuljugend. — Rethwisch, Jahresberichte über das höhere Schulwesen. 6. Jahrgang. — K. k. statistische Centralcommission, Ortsrepertorium von Niederösterreich. — Österreichisches statistisches Taschenbuch. 3. Jahrgang. — Seybert, Zeitschrift für Schul-Geographie. — Österreichisch-ungarische Revue. — K. k. Unterrichtsministerium, Verordnungsblatt für dessen Dienstbereich. — Niederösterreichischer Amtskalender. — Neubauer und Diwis, Handbuch des höheren Unterrichtswesens in Österreich.

v. Ranke, Weltgeschichte, 5. Theil. — Lorenz, Genealogischer Hand- und Schulatlas. — Eucken, Die Lebensanschauungen der großen Denker. — Eucken, Die Grundbegriffe der Gegenwart. — v. Sybel, Historische Zeitschrift.

Dewitz, Anfertigung und Aufbewahrung zootomischer Präparate. — Ganglbauer, Die Käfer von Mittel-Europa. — Dammer, Handwörterbuch der Gesundheitspflege. — Beck v. Mannagetta, Flora von Niederösterreich (Fortsetzung). — Esser, Das Pflanzen-Material für den botanischen Unterricht. — Schwaighofer, Tabellen zur Bestimmung einheimischer Sporenpflanzen. — Verhandlungen und Jahrbuch der k. k. geologischen Reichsanstalt. — Verhandlungen der zoologisch-botanischen Gesellschaft in Wien. — Carus, Zoologischer Anzeiger. — Wilhelm, Mittheilungen aus dem Gebiete der angewandten Naturwissenschaften. — Wiedemann, Annalen der Physik und Chemie. — Derselbe, Beiblätter zu den Annalen. — Grunert, Archiv der Mathematik und Physik.

Arendt, Technik der Experimentalchemie (Schluss). — Tiemann und Gärtner, Chemische und bakteriologische Untersuchung des Wassers. — Beilstein, Handbuch der organischen Chemie. — Emmerich und Trillich, Anleitung zu hygienischen Untersuchungen. — Fehling, Handwörterbuch der Chemie (Fortsetzung). — Bolley, Handbuch der chemischen Technologie (Fortsetzung). — Monatshefte für Chemie. — Krüss, Zeitschrift für anorganische Chemie. 1. und 2. Band. — Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft, Jahrgang 1892.

Bardey, Methodisch geordnete Aufgabensammlung.

Wunderlich, Grundriss der geschichtlichen Entwicklung des Zeichen-Unterrichtes.

Zeitschrift für das Realschulwesen. Jahrgang 1892. — Zeitschrift für österreichische Gymnasien. Jahrgang 1892. — Zeitschrift für Turnen und Jugendspiele. Jahrgang 1892.

#### b) Durch Schenkung.

35 Werke (inclusive 5 Zeitschriften) in 84 Bänden, 10 Heften.

Vom k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht. 

Bericht der Wiener Handels- und Gewerbekammer über Industrie, Handel und Verkehr in Niederösterreich im Jahre 1890.

**Von der k. k. Akademie der Wissenschaften.**

Anzeiger der philosophisch-historischen und der mathematisch-naturwissenschaftlichen Classe pro 1892.

**Vom k. k. niederösterreichischen Landesschulrath.**

Österreichische botanische Zeitschrift pro 1892.

**Von der niederösterreichischen Handels- und Gewerbekammer.**

Bericht über Industrie, Handel und Verkehr in Niederösterreich im Jahre 1891. — Friedrich Isbary. — Sitzungsberichte pro 1892.

**Vom niederösterreichischen Gewerbeverein.**

Wochenschrift pro 1892.

**Von der k. k. Gartenbaugesellschaft in Wien.**

Illustrierte Gartenzeitung pro 1892.

**Von Herrn H. Baniarz.**

Prospect seiner Privat-Lehr- und Erziehungsanstalt.

**Vom Herrn k. k. Realschuldirektor H. Januschke.**

Über eine Beziehung zwischen Cohäsion, Electricität und Licht.

**Von der Buchhandlung Jahne und Zwierzina.**

Stenographische Schriftmuster.

**Vom Herrn Inspector A. Jarolimek.**

Über die Möglichkeit des dynamischen Fluges. — Aluminium und Diamanten.

**Vom Herrn Redacteur E. Kuh.**

Pindter, Die einheitliche Mittelschule.

**Vom Herrn k. k. Oberstlieutenant Al. Nigris.**

Biblioteca ebdomadaria teatrale (22 Bände). — De Mordax, Dizionario e Frasarico di Corresponzenza mercantile. — Fischer, Der Krieg in Schleswig und Jütland im Jahre 1864.

**Vom Herrn Reglerungsrathe Pfiwoznik.**

Die Meteorite von Knyahinya und Hainholz. — Behelfe zum Schmelzen des Tellurs. — Bildung von Schwefelsäure und Ammoniumsulfat durch brennendes Steinkohlengas. — Bildung von Schwefelsäure durch brennendes Leuchtgas.

**Vom Herrn Ordens-Provincial der Barmherzigen Brüder J. Sobel.**

Festschrift zur Einweihung des neuen Ordensspitales in Feldsberg.

**Vom Herrn Hof- und Gerichts-Advocaten Dr. August Wiesner.**

Voltaire, Correspondance (18 Bände).

**Vom Herrn k. k. Turnlehrer W. Albrich.**

Zeitschrift des deutschen und österreichischen Alpenvereines. 9 Bände. — Mittheilungen des deutschen und österreichischen Alpenvereines. 9 Bände. — Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Alpenreisen.

Vom Herrn k. k. Professor E. Brechler.

Der Schlossthurm in Krumau.

Vom Herrn k. k. Professor K. A. Schmidt.

Seibert, ~~Zeitschrift für Schulgeographie.~~ 1. bis 5. Jahrgang.

Vom k. k. Regierungsrathe Alex. Lamberger.

Österreichische Mittelschule. — Techniker-Ausschuss, Den staatsgeschützten Titel Ingenieur. — Jahresbericht des Supplenten-Vereines über das 3. Vereinsjahr. — Inauguration des Rectors der Wiener Universität für das Jahr 1892/93. — Inauguration des Rectors der Wiener technischen Hochschule für das Jahr 1891/92. — Kolbe und Berger, Reden bei der Enthüllung der Brechtl-Büste. — Gallasch, Bewegungen eines Punktes in der Ebene eines Kegelschnittes.

c) Durch Austausch.

244 Stück Jahresberichte österreichischer Mittelschulen und anderer Lehranstalten.

## II. Schülerbibliothek.

Custos: k. k. Professor Karl Albert Schmidt.

a) Durch Ankauf.

45 Werke in 69 Bänden und 34 Heften, und zwar:

Rückert, Nal und Damojanti. — Dickens, Charles Copperfield. — Wallace, Ben Hur. — Hildebrand-Strehlen, Parzival. — Golther, Nibelungen und Gudrun. — Marold, Hartmann von Aue. — Günther, Walther von der Vogelweide. — Wichner, Aus der Mappe eines Volksfreundes. — Wichner, Alraunwurzeln. — Grillparzers sämtliche Werke. 1.—4. Band. — Hess, Wesen der deutschen Sprache.

Mollweide, Auteurs français 1.—3. Bändchen. — Rollin, Histoire d'Alexandre le Grand. — Goldsmith, The Vicar of Wakefield. — Dickens, A Christmas Carol in Prose.

Andree, Der Kampf um den Nordpol. — Kronprinzessin-Witwe Stephanie, Lacroma. — Die österr.-ungar. Monarchie in Wort und Bild. Lief. 148—170.

Guglia, Geschichte der Stadt Wien. — Kaulen, Assyrien und Ägypten. — Jäger Alb., Kaiser Josef II. und Leopold II. — Wolf, Kaiser Franz. — Hörnes, Österreich-Ungarn und das Haus Habsburg. — Teuber, Ehrentage Österreichs. — Smolle, Feldmarschall Radetzky. — Leeb, Sagen Niederösterreichs. — Ilg, Kunsthistorische Charakterbilder. — Teuffenbach, Vaterländisches Ehrenbuch. Lief. 20—31.

Aglaja von Enderes, Frühlingsblumen. — Sterne Carus, Herbst- und Winterblumen. — Marshall, Die Tiefsee und ihr Leben. — Auerswald, Botanische Unterhaltungen. — Hartwig, Das Leben des Meeres. — Roßmäßler, Der Wald. — Roßmäßler, Das Wasser. — Masius, Luftreisen. — Reis, Lehrbuch der Physik. — Müller und Pilling, Deutsche Schulflora.

Diesterweg, Populäre Himmelskunde. — Westermann, Monatshefte, Jahrgang 1893.

Ambros, Christoph von Schmidts ausgewählte Erzählungen. — Wuttke-Biller, Ein Mann ein Wort. — Hildebrandt-Strehlen, Das Buch vom alten Hildebrand. — Moißl, Aufwärts. — Scherer, Onkel Benjamin. — Höcker, Die Brüder der Hansa.

b) Durch Schenkung.

1 Werk in 1 Band.

Graf Rudolf Hoyos: Gedichte.

Die Lehrerbibliothek enthielt mit Schluss des Schuljahres 1892 4399 Bände, 4250 Hefte und außerdem eine reichhaltige Sammlung von Programmen der Mittelschulen und anderer Lehranstalten.

Die Schülerbibliothek zählte 1840 Bände und 177 Hefte.

Auf erstere ist im Solarjahre 1892 der Betrag von 496 fl. 18 kr., auf letztere der Betrag von 205 fl. 43 kr. verwendet worden.

## B. Lehrmittelsammlung für den geographisch-historischen Unterricht.

Custos: k. k. Professor August Milan.

### a) Durch Ankauf.

Berghaus, Physikalischer Atlas, Lieferung 23, 24 und 25. — Namenverzeichnis zu Stiellers Handatlas in 95 Karten. — Freytag-Umlauf, Schulwandplan von Wien. — Hölzels Geographische Charakterbilder, Nr. 31 und 32. — Grefe, Unser altes Wien. Bl. 7—49.

### b) Durch Schenkung.

Von dem Herrn Staatsbahnbeamten Josef Beer: Beer, J., Eisenbahnkarte der österreichisch-ungarischen Monarchie (3 Expl.), Stationsverzeichnis zu der Eisenbahnkarte der österreichisch-ungarischen Monarchie (2 Expl.) und Eisenbahnkarte von Böhmen, Mähren und Schlesien (2 Expl.) — Von dem Schüler der II A-Classen Otto Hiecke: Hieckmann, A. L., Vergleichende Münzentabelle, und eine Münzensammlung.

Diese Lehrmittelsammlung enthielt am Ende des Solarjahres 1892 5 Globen, 2 Tellurien, 1 Lunarium, 1 Gradnetzmodell, 229 Wandkarten, 142 Wandtafeln, 8 Handatlanten, 1 Bilderwerk mit 240 Tafeln, 1 Bilderwerk in 49 Blättern, 17 Patentschultafeln zum Kartenzichnen, 4 Reliefs, eine Münzensammlung, eine Gesteinssammlung und 1 Zeichnungsgeräth.

Auf diese Sammlung wurde im Solarjahre 1892 der Betrag von 49 fl. 46 kr. verwendet.

## C. Naturhistorisches Cabinet.

Custos: k. k. Professor Conrad Twrdy im I. Sem., Hans Huber im II. Sem.

Angekauft wurden:

Schädel von Kalb, Gans, Kröte und Stör.

Modelle: Kopf- und Rumpfmmodell des Menschen aus Papiermaché.

Spirituspräparate: *Pelias berus*. — *Salpa maxima catenata* und *solitaria*. — *Mytilus galloprovincialis*. — *Argiope umata*. — *Ascidia mamillata*. — *Sepia officinalis*. — *Carinaria mediterranea*. — *Aplysia limacina*. — *Balanus perforatus*. — *Eunice siciliensis*. — *Holothuria Poli*. — *Echinus acutus*. — *Astropecton bispinosus*. — *Antedon rosacea*. — *Aglaophæmia*. — *Beroe Forskali*. — *Physophora hydrostatica*. — *Cerianthus membranaceus*. — *Euspongia officinalis*. — *Sycon raphanus*.

Geschenke: Vom Schüler Georg Leber der I B-Classen: Kopf von *Lutra vulgaris* und mehrere Insecten. — Vom Schüler Friedrich Tichy der II B-Classen zwei Darm- und Magensteine eines Pferdes.

Das Demonstrationsmaterial für den Massenunterricht wurde auch im Jahre 1892 vermehrt.

Mit Schluss des Solarjahres 1892 enthielt:

Die zoologische Sammlung:

Säugethiere, gestopft

Vögel

64 Nummern 53 Species 69 Stück

146 " 123 " 152 "

|                                      | 42 | Nummern | 28 | Species | 53  | Stück |
|--------------------------------------|----|---------|----|---------|-----|-------|
| Reptilien, gestopft oder in Spiritus | 42 |         | 28 | Species | 53  | Stück |
| Amphibien in Spiritus                | 16 | "       | 11 | "       | 36  | "     |
| Fische, gestopft oder in Spiritus    | 41 | "       | 33 | "       | 82  | "     |
| Skelette oder Skelettheile           | 92 | "       | —  | "       | 117 | "     |
| Trockenpräparate                     | 30 | "       | —  | "       | 59  | "     |
| Eier                                 | 49 | "       | 49 | "       | 50  | "     |
| Nester                               | 13 | "       | 12 | "       | 14  | "     |

**Wirbellose Thiere:**

|                          |     |   |     |   |     |   |
|--------------------------|-----|---|-----|---|-----|---|
| Mantelthiere             | 3   | " | 3   | " | 3   | " |
| Kopffüßer                | 17  | " | 9   | " | 17  | " |
| Schnecken                | 246 | " | 169 | " | 686 | " |
| Muscheln                 | 113 | " | 72  | " | 141 | " |
| Armfüßer                 | 4   | " | 4   | " | 5   | " |
| Insecten                 | 39  | " | 621 | " | 966 | " |
| Spinnthiere              | 15  | " | 12  | " | 18  | " |
| Tausendfüßer             | 6   | " | 5   | " | 10  | " |
| Krustenthiere            | 25  | " | 18  | " | 49  | " |
| Würmer                   | 15  | " | 15  | " | 15  | " |
| Stachelhäuter            | 29  | " | 23  | " | 32  | " |
| Schlauchthiere           | 44  | " | 36  | " | 72  | " |
| Urthiere                 | 2   | " | 2   | " | 2   | " |
| Anatomische Modelle      | 14  | " | —   | " | 14  | " |
| Glasmodelle              | 5   | " | —   | " | 5   | " |
| Mikroskopische Präparate | 23  | " | —   | " | 25  | " |

**Die botanische Sammlung:**

- Ein großes Herbar mit 20 Fascikeln.
- Kleines Herbar auf 40 Cartons.
- Kryptogamenherbar mit 230 Species.
- Rohstoffe: 1000 Species.
- Holzsammlung: 303 Species.
- Pflanzenmodelle: 2 Stück.
- Mikroskopische Präparate: 54 Stück.
- Lebende Pflanzen, Gesträuche und Bäume im Schulgarten 150 Species.

**Die mineralogische Sammlung:**

- Krystallmodelle aus Draht: 7 Stück.
- Krystallmodelle aus Holz: 177 Stück.
- Krystallmodelle aus Pappe: 221 Stück.
- Krystallmodelle aus Glas: 5 Stück.
- Krystallmodelle der Edelsteine in Glas imitiert: 24 Stück.
- Systematische Mineraliensammlung: 597 Nummern 597 Species 687 Stück
- Schulsammlung für die Unterclassen: 163 " 72 " 306 "
- Mineralische Rohstoffe: 148 " — " 235 "
- Geognostische Sammlung: 259 " 83 " 389 "
- Paläontologische Sammlung: 137 " 116 " 213 "
- Dünnschliffe: 7 Stück.
- Apparate: 118 Stück.

**Abbildungen:**

- 21 Werke mit 721 Tafeln.
- Stereoskopbilder: 5 Stück.

Auf die naturhistorische Sammlung wurde im Solarjahre 1892 der Betrag von

## D. Physikalisches Cabinet.

Custos: k. k. Professor Moriz Glöser.

Angekauft wurden: Ein Spectralapparat mit automatischer Einstellung der Prismen, symmetrischem Mikrometerspalt, Ocular mit Ocularspalt und Fadenkreuz; hierzu ein Prisma (60°) und ein dreifaches Rutherford-Prisma. — Funkenentlader nach V. Schumann, in der verbesserten Ausführung nach E. v. Gothard. — Ein Drillbohrer mit sieben verschiedenen Einsätzen. — Zwei sternförmige Thermosäulen zu je 20 Elementen auf Eisengestelle mit Gasdruck-Regulator. — Apparat zum Nachweis der Diffusion der Gase mit Recipienten. — Verschiedene Utensilien nebst erforderlichen Materialien.

---

Das physikalische Cabinet enthielt mit Schluss des Jahres 1892 478 Apparate und 6 Arten von Utensilien. Es wurde für dasselbe im Solarjahr 1892 der Betrag von 462 fl. 20 kr. verausgabt.

## E. Chemisches Laboratorium.

Custos: k. k. Professor Hans Huber.

Angekauft wurden: Ein Schaugasometer. — Eine Gastrommel. — Ein Alkoholometer. — Ein Dampfdichtebestimmungsapparat nach V. Mayer. — Eine Doppelpincette mit Platinspitzen. — Ein Gabelhahn aus Glas. — Zwei Teclubrenner. — Eine Triebstange. Eine Demonstrationswaage. — Verschiedene Verbrauchsgegenstände aus Glas und Porzellan, sowie Kautschukpfropfen und Kautschukröhren. — Chemische Präparate und Rohmaterialien.

---

Das chemische Laboratorium enthielt am Schlusse des Jahres 1892: 92 Apparate und Instrumente, 10 Arten von Geräthen und Utensilien, 23 Wandtafeln und den erforderlichen Vorrath an Präparaten, Reagentien und Rohmaterialien. Ausgegeben wurde im Solarjahre 1892 der Betrag von 200 fl.

## F. Lehrmittelsammlung für das geometrische, Bau- und Maschinenzeichnen.

Custos: k. k. Professor Adalbert Breuer.

Angekauft wurden: Ein einfacher Holzzirkel. — Ein Holzzirkel mit Knie und Bogen. — Ein linsenförmiges Ellipsoid. — Ein Roll-Lineal für die Tafel. — Ein Roll-Lineal zum Handgebrauche. — Ein Modell für den ebenen Schnitt einer Pyramide. — Ein großer Transversal-Maßstab und 12 weiße Demonstrationsstäbchen.

---

Diese Lehrmittelsammlung enthielt mit Jahresschluss 1892: 20 Vorlagenwerke mit 524 Tafeln, 204 Modelle, 5 Wandtafeln, 1 Stereoskop, 108 Stereoskopbilder, 5 Messinstrumente, 70 Zeichnungs- und Messgeräthe nebst einer Anzahl von Demonstrationsbehelfen. Für dieselbe wurde im Solarjahre 1892 aus dem Lehrmittelfonde der Betrag von 32 fl. 68 kr. ausgegeben.

## G. Lehrmittelsammlung für Freihandzeichnen.

Custos: k. k. Professor Eduard Brechler.

Angekauft wurden an Gipsmodellen: Heil. Cäcilia von Donatello. — 2 Kinderköpfe. — Akanthusblatt. — Griech. Eierstab. — Füllung von einem Schranke. — Maurisches Capitäl. — Balusterform. — Griech.-dor. Capitäl. — Attisch-jon. Säulenbasis. — Lekythos. — Kanne. — An Vorlagen: 10 Blatt Barge, alte Meister.

Vom Herrn Schulrath Grandauer wurde der Lehrmittelsammlung die Büste des Zeus von Otricoli zum Geschenk gemacht.

Diese Lehrmittelsammlung zählte am Schlusse des Solarjahres 1892: 117 Vorlage-  
werke mit 4331 Tafeln, 44 Drahtmodelle, 24 Holzmodelle, 658 ornamentale Gipsabgüsse,  
222 figurale Gipsabgüsse, 30 Anschauungsbehelfe, 39 literarische Werke und 568 Geräte.  
Auf dieselbe wurde im Solarjahre 1892 der Betrag von 42 fl. 30 kr. verwendet.

## V. Chronik.

Die Anmeldungen zum Eintritte in die erste Classe und die zu diesem Behufe abzuhaltenden Aufnahmsprüfungen fanden am 15. und 16. Juli und am 16. und 17. September v. J. statt.

Im Julitermin wurden 100, im Septembertermin 39 Schüler der Prüfung unterzogen. Von den geprüften Schülern wurden 98 in die erste Classe aufgenommen, 24 Schüler (17 Procent) wegen ungünstigen Ergebnisses der Aufnahmsprüfung zurückgewiesen. Von den im Julitermin geprüften Schülern wurden 4 im Laufe der Ferien abgemeldet. 8 Schüler sind ohne Ablegung einer Aufnahmsprüfung in die erste Classe aufgenommen worden. 13 Schüler konnten trotz bestandener Aufnahmsprüfung wegen Platzmangels keine Aufnahme finden. Es fanden also zu Beginn des Schuljahres 106 Schüler in die erste Classe Aufnahme.

Die Schüleraufnahme für höhere Classen fand in der Zeit vom 16. bis 18. September statt. In dieselben wurden 364 Schüler, darunter 6 zufolge der abgelegten Aufnahmsprüfung aufgenommen, wogegen 3 Schüler wegen ungünstigen Ergebnisses dieser Prüfung und 10 Schüler wegen Raummangels zurückgewiesen werden mussten.

Die Gesamtzahl der zu Anfang des I. Semesters aufgenommenen öffentlichen Schüler betrug demnach 470.

Vom Schuljahre 1881/82 bis zum Schuljahre 1888/89 fand eine stetige Schülerzunahme statt, und zwar von 292 bis 464 Schülern. Im Schuljahre 1889/90 betrug die Schülerzahl zu Anfang des Jahres 460, im Schuljahre 1890/91 445, im Schuljahre 1891/92 450.

Die große Schülerzahl in den vier unteren Classen machte abermals die Theilung dieser Classen in je zwei Parallelcourse erforderlich.

Am 18. September wurde das Schuljahr mit einem feierlichen Schulgottesdienst, an dem die katholischen Schüler im Beisein des gesammten Lehrkörpers theilnahmen, eröffnet. Der ordnungsmäßige Unterricht begann am 19. September.

Am 27. September wurde die Maturitäts-Wiederholungsprüfung unter dem Vorsitze des k. k. Landesschulinspectors Dr. Maurer abgehalten.

Der 4. October, als Tag der Allerhöchsten Namensfeier Seiner Majestät des Kaisers, war ein Ferialtag und wurde derselbe mit einem Festgottesdienste für die katholischen Schüler, welchem der gesammte Lehrkörper beiwohnte, feierlich begangen.

Am 12. und 13. October wurden die Schüler zur heiligen Beichte und Communion geführt und war aus diesem Anlasse der Nachmittag des 12. und der Vormittag des 13. vom Unterrichte frei.

Der 2. November (Allerseelentag) war ein Ferialtag.

Am 3. November begann der Herr Landesschulinspector Dr. Karl Ferdinand Kummer die Inspection des humanistischen Unterrichtes an dieser Lehranstalt, welche derselbe bis zum 28. November v. J. fortsetzte und durch die am 1. December v. J. abgehaltene Conferenz zum Abschluss brachte.

Der 19. November, als Tag des Allerhöchsten Namensfestes Ihrer Majestät der Kaiserin, war ein Ferialtag und wurde in derselben feierlichen Weise begangen wie der 4. October.

Vom 24. December v. J. bis 1. Jänner d. J. dauerten die Weihnachtsferien.

Am 11. Februar d. J. wurde das I. Semester mit der Vertheilung der Semestralzeugnisse und den diesen Act begleitenden Ansprachen der Classenvorstände an ihre Schüler geschlossen.

Am 15. Februar begann nach dreitägigen Semestralferien das II. Semester.

Am 27. und 28. März wurde die österliche Beicht- und Communion-Andacht verrichtet und war aus diesem Anlasse der Nachmittag des 27. und der Vormittag des 28. März vom Unterrichte frei.

Vom 29. März bis 3. April dauerten die Osterferien.

Vom 15. bis 20. Mai wurden die schriftlichen Maturitätsprüfungen, zu welcher 28 Abiturienten erschienen waren, abgehalten.

Da an der in der Zeit vom 24. bis 27. Mai d. J. stattgefundenen 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner die Mehrzahl der Mitglieder des Lehrkörpers theilnahmen, so blieb im Grunde des Erlasses des hohen k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 27. April d. J., Z. 8702, die ganze Pfingstwoche vom Unterrichte frei, wogegen am Samstag vor Pfingsten (20. Mai) im vollen Umfange Schule gehalten wurde.

Die mündlichen Versetzprüfungen fanden in der Zeit vom 19. bis 27. Juni statt.

Am 23. Juni wurde der Unterricht in der VII. Classe abgeschlossen.

Am 30. Juni und 1. Juli wurde die Schlussbeichte und Communion abgehalten anlässlich derselben war der Nachmittag des 30. Juni und der Vormittag des 1. Juli schulfrei.

Am 2. Juli wurde das Schuljahr mit einem feierlichen Gottesdienste geschlossen. Nach den von den einzelnen Classenvorständen an ihre Schüler gerichteten Ansprachen und nach Austheilung der Semestralzeugnisse und Programme wurden die Schüler mit Ausnahme der Abiturienten in die Ferien entlassen.

Am 3., 4., 5., 6. und 7. Juli finden die mündlichen Maturitätsprüfungen unter dem Vorsitze des k. k. Landesschulinspectors Dr. Ferdinand Maurer statt.

Im abgelaufenen Schuljahre beehrten außer dem Herrn Landesschulinspecteur Dr. Karl Kummer, welcher die Lehranstalt — wie schon an früherer Stelle angeführt wurde — im November v. J. einer eingehenden Inspection unterzog, auch der Herr Landesschulinspecteur Dr. Ferdinand Maurer am 16. März, der Inspector für den israelitischen Religionsunterricht, Herr Rabbiner Dr. Jonathan Wolf, am 27. und 31. Jänner, der Fachinspecteur für den Freihandzeichenunterricht, Herr Professor Josef Langl am 13., 14. und 15. April und der Inspector für den katholischen Religionsunterricht, Herr Prälat und Domcustos Dr. Anton Horny, am 18. Mai die Lehranstalt mit ihrem Besuche und wohnten dem Unterrichte in mehreren Classen, beziehungsweise einer Classe bei.

Der Gesundheitszustand der Schüler war auch in diesem Schuljahre im allgemeinen zufriedenstellend, jedoch minder günstig als im Vorjahre. Ziemlich häufig traten Halsentzündungen und Erkrankungen der Respirationsorgane, besonders in den Monaten März, April und Mai auf. Es kamen 7 Erkrankungen contagiösen Charakters, und zwar 2 Diphtheritis-, 3 Scharlach- und 2 Varicellenfälle vor. Wegen verschiedener Infektionskrankheiten von Wohnungsgenossen (Diphtheritis, Scharlach, Masern, Varicellen) waren 16 Schüler durch einige oder mehrere Tage am Schulbesuche gehindert.

Was die Gesundheitsverhältnisse im Lehrkörper betrifft, so ist zu berichten, dass ein Professor wegen wiederholten Erkrankungen im I. Semester in 102 Unterrichtsstunden durch andere Mitglieder des Lehrkörpers vertreten werden musste und zur Herstellung seiner Gesundheit einen Urlaub für die Dauer des II. Semesters erhielt, ferner ein Professor wegen Erkrankung an Ischias durch nahezu drei Wochen und ein Professor eines Fußleidens wegen durch sechs Tage ihrem Berufe entzogen waren.

## Personalveränderungen und andere Ergebnisse im Lehrkörper.

Mit Schluss des Schuljahres 1891/92 schieden aus dem Lehrkörper zwei sehr verdienstvolle und hochgeschätzte Mitglieder.

Der k. k. Schulrath und Professor Josef Grandauer, welcher am 3. Februar 1892 sein siebenzigstes Lebensjahr und zugleich sein 40. Dienstjahr im öffentlichen Staatslehramte zurückgelegt hatte, wurde über sein Ansuchen mit dem Erlasse des Herrn Ministers für Cultus und Unterricht vom 4. Juli 1892, Z. 14741, mit Ende Juli 1892 in den bleibenden Ruhestand versetzt.

Schulrath Grandauer begann seine Lehrthätigkeit als provisorischer Lehrer der Elementar-Zeichenschule an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien am 3. Februar 1852, wurde nach einjähriger belobter Verwendung daselbst im Jänner 1853 zum wirklichen Lehrer für Freihandzeichnen an der k. k. Oberrealschule in Linz und nach elfjähriger ersprießlicher dortiger Dienstleistung im Jänner 1864 zum Lehrer desselben Faches an der Landstraße k. k. Oberrealschule ernannt. In dieser Eigenschaft wirkte Schulrath Grandauer vom Februar 1864 bis zum Schlusse des Schuljahres 1891/92 mit tiefer Fachkenntnis und besonderer Pflichttreue in der ersprießlichsten Weise und hat sich derselbe auch durch die seit einer Reihe von Jahren mit bestem Erfolge besorgte Einführung vieler Lehramtsandidaten in das Schulamt verdient gemacht. Als Lehrer des Freihandzeichnens an der Oberrealschule war Professor Grandauer auch zur Ertheilung dieses Unterrichtes an der mit der Oberrealschule verbundenen gewerblichen Fortbildungsschule berufen und seit October 1873 fungirte er auch als Leiter und Lehrer der damals errichteten, im Oberrealschulgebäude untergebrachten allgemeinen Zeichenschule. Während der Zeit seiner hierortigen Thätigkeit wurde Schulrath Grandauer, als gewiegter Pädagog und erfahrener Fachmann, seitens der hohen Unterrichtsbehörde vielfach mit außergewöhnlichen Arbeiten, insbesondere auf methodisch-didaktischem Gebiete, betraut und unternahm derselbe auch in der Eigenschaft eines Ministerial-Commissärs zur fachmännischen Inspection des Zeichenunterrichtes an den Volks-, Bürger- und Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten, sowie Gewerbeschulen in den Jahren 1876 bis 1881 zahlreiche Dienstreisen in 13 Kronländern Österreichs. In Anerkennung seiner für die Regelung und Hebung des Zeichenunterrichtes besonders verdienstvollen Wirksamkeit wurde demselben mit Allerhöchster Entschliessung vom 4. März 1879 der Titel eines Schulrathes allergnädigst verliehen.

Aus Anlass des Übertrittes des Professor Grandauer in den wohlverdienten bleibenden Ruhestand wurde der verdienstvollen Lehrthätigkeit desselben eine weitere Allerhöchste Anerkennung zutheil: Seine k. u. k. Apostolische Majestät haben nämlich mit Allerhöchster Entschliessung vom 1. Juli 1892 dem Schulrathen Josef Grandauer das Ritterkreuz des kaiserlichen Franz Joseph-Ordens allergnädigst zu verleihen geruht.

Professor Julius Dupuis, der infolge eines schweren Herzleidens während des ganzen Schuljahres 1891/92 seinem Lehrberufe entzogen war, wurde nach 33jähriger Dienstleistung im Realschullehramte auf sein Ansuchen mit Erlass des Herrn Ministers für Cultus und Unterricht vom 18. Juli 1892, Z. 15742, aus Gesundheitsrücksichten mit Ende Juli 1892 in den bleibenden Ruhestand versetzt.

Professor Dupuis trat zu Beginn des Schuljahres 1859/60 als Assistent für geometrisches und Bauzeichnen an der k. k. Oberrealschule am Schottenfelde in Wien ein, wurde nach zweijähriger Dienstleistung daselbst zum wirklichen Lehrer an der Communal-Unterrealschule in Feldkirch ernannt, in welcher Stellung derselbe zwei Jahre verblieb, wirkte hierauf als Professor ein Jahr an der Landes-Unterrealschule in Baden, durch weitere zehn Jahre an der Landes-Oberrealschule in Krems, ferner acht Jahre an der Staats-Oberrealschule im II. Bezirke und zuletzt durch zehn Jahre an der Staats-Realschule im II. Bezirke Wiens in der ersprießlichsten Weise. Besondere Verdienste erwarb sich derselbe auch durch die Einführung zahlreicher Probecandidaten in das Lehramt, die an der

Hand dieses bewährten Führers gewiss zu tüchtigen Lehrern ausgebildet wurden. Professor Dupuis betheiligte sich auch durch eine lange Reihe von Jahren bei dem Unterrichte an gewerblichen Fortbildungsschulen mit bestem Erfolge.

Im Rückblicke auf die vieljährige ersprießliche Dienstleistung des genannten Professors kann derselbe wohl wegen seines seltenen, über das Maß der Verpflichtung weit hinausgehenden, äußerst aufopferungsvollen Diensteifers, wegen der von ihm stets erzielten besonders zufriedenstellenden Unterrichtserfolge, ferner wegen seines unermüdlichen wissenschaftlichen Strebens, das er auch durch die Veröffentlichung zahlreicher Programmaufsätze bekundete, als Muster treuer Pflichterfüllung und als eine Zierde des Lehrstandes bezeichnet werden. Seiner verdienstvollen und erfolgreichen Lehrthätigkeit wurde auch die Auszeichnung einer Allerhöchsten Anerkennung zuteil. Seine k. u. k. Apostolische Majestät haben nämlich mit Allerhöchster Entschließung vom 1. September 1892 dem Professor Julius Dupuis anlässlich der von ihm erbetenen Versetzung in den bleibenden Ruhestand der Titel eines kaiserlichen Rathes allergnädigst zu verleihen geruht.

Die Lehranstalt wird diesen beiden verdienstvollen Schulmännern, welche bei ihrem Scheiden aus dem Lehrkörper die besten Wünsche ihrer Collegen für einen recht langen und ungetrübten Fortgenuss des wohlverdienten Ruhestandes begleiteten, stets das ehrendste Andenken bewahren.

Die durch die Pensionierung der beiden genannten Professoren erledigten Lehrstellen wurden vom Herrn Minister für Cultus und Unterricht, und zwar jene für Freihandzeichnen mit Erlass vom 25. Juni 1892, Z. 12051, dem Professor am Staatsgymnasium in Krumau, Eduard Brechler, und jene für Mathematik und darstellende Geometrie mit Erlass vom 7. September 1892, Z. 19807, dem Professor an der k. u. k. Marine-Unterrichtsschule in Pola, Franz Schiffner, verliehen.

Der im Schuljahre 1891/92 mit der Supplirung der durch Professor Weimars Resignation erledigten katholischen Religionslehrerstelle betraute Weltpriester Anton Ruß wurde mit Erlass des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 5. Juli 1892, Z. 9548, zum wirklichen Religionslehrer ernannt.

Dem hier im Schuljahre 1891/92 als Supplent für Geographie, Geschichte und deutsche Sprache in Verwendung gestandenen Weltpriester Andreas Simeoner wurde vom Herrn Minister für Cultus und Unterricht mit Erlass vom 27. August 1892, Z. 19532, eine Lehrstelle am deutschen Staats-Real- und Obergymnasium in Ungarisch-Hradisch verliehen und wurde derselbe mit Ende August v. J. seiner hierortigen ersprießlichen Dienstleistung enthoben.

An dessen Stelle wurde der Lehramtsandidat Ferdinand Banholzer als Supplent für Geographie und Geschichte in Verwendung genommen und dessen Bestellung mit Erlass vom 6. November 1892, Z. 9166 L.-S.-R., bestätigt.

Der israelitische Religionslehrer Dr. Leopold Goldberger ist am 3. October v. J. einem Schlaganfälle erlegen und wurde derselbe am 5. October am Centralfriedhofe zur Erde bestattet. Dem Leichenbegängnisse, dessen sehr zahlreicher Besuch von der Beliebtheit und hohen Achtung, deren sich der Verstorbene erfreute, beredtes Zeugnis gab, wohnten auch viele hierortige Schüler des Dahingeschiedenen, sowie der Director und die dienstfreien Professoren der Lehranstalt bei. An Dr. Goldberger, der diesem Lehrkörper seit Beginn des Schuljahres 1875/76, also durch volle 17 Jahre angehörte, verlor die Lehranstalt einen sehr gewissenhaften und eifrigen Lehrer, der sich um die Hebung des israelitischen Religionsunterrichtes, daher auch um die sittlich-religiöse Erziehung der israelitischen Jugend besondere Verdienste erworben hat. Derselbe wird unserer Lehranstalt in freundlicher Erinnerung bleiben.

An dessen Stelle wurde vom 1. November v. J. an der auch an den Realschulen im XV. und XVIII. Bezirke fungierende Religionslehrer Aron Kollek mit Erlass vom 6. November 1892, Z. 9166, als israelitischer Religionslehrer bestellt.

Der Assistent für Freihandzeichnen, Karl Schaffer, welcher hier durch fünf Jahre in dieser Eigenschaft in zufriedenstellender Weise in Verwendung stand, erhielt eine Supplentenstelle an der k. k. Staats-Unterrealschule im V. Bezirke und wurde am 9. October v. J. seiner hierortigen Dienstleistung enthoben.

An dessen Stelle wurde der Absolvent der Kunstgewerbeschule Ludwig Lukas vom 10. October v. J. an in Verwendung genommen und dessen Bestellung mit Erlass vom 20. October 1892, Z. 9879 L.-S.-R., genehmigt.

Der hierortige Professor für Freihandzeichnen, Eduard Brechler, wurde an Stelle des pensionierten Schulrathes Josef Grandauer vom Herrn Minister für Cultus und Unterricht laut Erlasses vom 21. October 1892, Z. 2866, zum Leiter und Lehrer der hier untergebrachten allgemeinen Zeichenschule bestellt.

Dem Professor Franz Schiffner wurde laut Erlasses des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 7. November 1892, Z. 24896, zufolge Allerhöchster Entschliebung vom 29. October 1892 in Anerkennung seiner an der k. u. k. Marine-Unterrealschule in Pola „bewährten vorzüglichen Dienstleistung“ der Ausdruck der Allerhöchsten Zufriedenheit bekannt gegeben unter Zuerkennung der Militär-Verdienstmedaille.

Dem Professor Konrad Twrdy, der im I. Semester wegen wiederholt eingetretener Erkrankungen zeitweilig von anderen Mitgliedern des Lehrkörpers vertreten werden musste, wurde vom Herrn Minister für Cultus und Unterricht mit dem Erlasse vom 13. Februar 1893, Z. 2594, zur Herstellung seiner Gesundheit ein Urlaub bis zum Schlusse des Schuljahres 1892/93 bewilligt. Zu dessen Vertretung wurden der Unterrealschuldirektor Karl Rainer und die Supplenten Emil Hadina und Josef Pfund mit Genehmigung des k. k. Landesschulrathes vom 25. Februar 1893, Z. 1571, von Beginn des II. Semesters an bestellt.

Der Lehramtsandidat Rudolf Böhm, welcher mit Erlass des k. k. n.-ö. Landesschulrathes vom 7. März 1893, Z. 1951, dieser Lehranstalt zur Ablegung des Probejahres zugewiesen und der fachmännischen Leitung der Professoren Glöser und Huber anvertraut worden war, trat seinen Probendienst am 13. März d. J. an, verließ denselben aber am 3. Juni d. J. behufs Uebernahme einer Supplentur an der Staatsoberrrealschule in Troppau. Dessen Entlassung aus dem hierortigen Probendienste wurde mit Erlass des hohen Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 15. April 1893, Z. 7773, genehmigt.

Im Laufe dieses Schuljahres erhielten zwei Professoren der Anstalt die vierte Quinquennalzulage, nämlich Professor Josef Gudra vom 1. October v. J. an laut Erlasses vom 1. October 1892, Z. 9164 L.-S.-R., und Professor Moriz Glöser vom 1. November 1892 an laut Erlasses vom 19. November 1892, Z. 9947 L.-S.-R.

## VI. Normalerlässe der vorgesetzten Behörden.

L.-Sch.-R.-E. vom 3. August 1892, Z. 4536, intümiert den Erlass des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 14. Mai 1892, Z. 26374, betreffend die Durchführung der Ministerialverordnung vom 20. October 1890, Z. 25081, hinsichtlich der schriftlichen Aufgaben an Realschulen, womit angeordnet wird, dass die geforderten Uebersetzungen der Dictate und Niederschriften aus der fremden Sprache in die Muttersprache überall wie deutsche Übungen genau corrigiert werden, dass aber bei der Censur der Gesamtaufgabe zunächst nur die Uebersetzung als solche in Anschlag gebracht werde.

L.-Sch.-R.-E. vom 26. September 1892, Z. 5952, intümiert den Erlass des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 22. Juni 1892, Z. 7036, womit in betreff der Anweisung der ständigen Jahresremunerationen und Substitutionsgebühren Weisungen erlassen werden.

L.-Sch.-R.-E. vom 29. October 1892, Z. 4593, intümiert den Ministerialerlass vom 14. Mai 1892, Z. 212, behufs Erläuterung der Ministerial-Verordnung vom 6. Mai 1890, betreffend die Stundung des Schulgeldes, womit eröffnet wird, dass die Bestimmung rück-

sichtlich der Befreiung vom halben Schulgelde auf die Stundung des Schulgeldes nicht analog angewendet werden kann, und dass zur Erlangung der Stundung auch ein befriedigender Fortgang im Freihandzeichnen, wie in den anderen erforderlichen Fächern, nicht aber auch im Turnen erforderlich ist.

L.-Sch.-R.-E. vom 1. November 1892, Z. 10356, intimiert den Erlass des Herrn Ministers für Cultus und Unterricht vom 10. October 1892, Z. 3654, womit bewilligt wurde, dass die Remuneration der evangelischen und israelitischen Religionslehrer an den Staatsmittelschulen in Wien nach fünfjähriger, in zufriedenstellender Weise zurückgelegter Dienstzeit von 60 auf 80 Gulden jährlich für die wöchentliche Unterrichtsstunde erhöht werde.

L.-Sch.-R.-E. vom 1. November 1892, Z. 10406, womit die Direction auf die Wichtigkeit einer genauen und vorschriftsmäßigen Ausfertigung der Würdigkeitsbestätigungen für den Fortgenuss von Stipendien aufmerksam gemacht wird.

L.-Sch.-R.-E. vom 2. November 1892, Z. 10447, betreffend die Tarifbestimmungen der Eisenbahnbetriebs-Direction über die ermäßigten Fahrpreise für Schüler und Schülerinnen auf den Linien der k. k. österreichischen Staatsbahnen zum alleinigen Zweck des Schulbesuches.

L.-Sch.-R.-E. vom 28. November 1892, Z. 9939, macht auf die genaue Beobachtung des § 83, P. 7, des Organisations-Entwurfes, betreffend die Anwesenheit der Mitglieder der Prüfungs-Commission bei der mündlichen Maturitätsprüfung, aufmerksam.

L.-Sch.-R.-E. vom 30. November 1892, Z. 10978, womit angeordnet wird, dass in dem Berichte über den Unterricht in den freien Lehrgegenständen bei jedem einzelnen Gegenstande der Tag des Unterrichtsbeginnes anzugeben ist.

L.-Sch.-R.-E. vom 2. December 1892, Z. 11255, intimiert den Erlass des Herrn Ministers für Cultus und Unterricht vom 19. October 1892, Z. 5241, wonach der k. k. Professor an der Staatsrealschule im II. Bezirk in Wien, Josef Langl, mit der Function eines Fachinspectors für den Zeichenunterricht an Mittelschulen, Lehrer und Lehrerinnen-Bildungsanstalten mit obligatem und nicht obligatem Zeichenunterricht auf die Dauer von 3 Jahren, d. i. bis zum Schluss des Schuljahres 1894/95 betraut wurde.

L.-Sch.-R.-E. vom 11. December 1892, Z. 11654, betreffend die Ausstellung von dauernden Fahrlegitimationen und die theilweise Abänderung der in dem Statthaltereierlasse vom 8. Jänner 1892, Z.  $\frac{151}{Pr.}$ , enthaltenen Bestimmungen hierüber.

L.-Sch.-R.-E. vom 3. Februar 1893, Z. 11794, intimiert den Erlass des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 4. December 1892, Z. 9639, wonach in rücksichtswürdigen Fällen den Bibliothekaren der Mittelschulen Erleichterungen in der Lehrverpflichtung, eventuell bei durch längere Zeit besonders verdienstlichem Wirken in dieser Hinsicht von Fall zu Fall Remunerationen gewährt werden können.

L.-Sch.-R.-E. vom 7. Februar 1893, Z. 727, womit die vom Vorstande der israelitischen Cultusgemeinde angezeigte Bestellung des Rabbiners dieser Gemeinde, Dr. Jonathau Wolf, zum Inspector des israelitischen Religionsunterrichtes an den Wiener Mittelschulen zur Kenntnis genommen wird, ferner Weisungen in betreff der israelitischen Schüler an solchen Mittelschulen, wo Religionsunterricht ihres Glaubensbekenntnisses nicht erteilt wird, gegeben werden.

L.-Sch.-R.-E. vom 8. März 1893, Z. 1722, womit eine Abschrift der Verordnung des k. k. Finanzministeriums vom 29. December 1892, Z. 7004, betreffend die Verrechnung der Landesgoldmünzen der Kronenwährung und der anderen Goldmünzen (Verord.-Bl. 1893, Nr. 4) zur Kenntnisnahme mitgetheilt wird.

L.-Sch.-R.-E. vom 1. Juni 1893, Z. 520, womit der vom k. k. Landesschulrath genehmigte modificirte Lehrplan für den israelitischen Religionsunterricht an der Realschule mitgetheilt wird mit der Weisung, dass dieser Lehrplan vom Schuljahre 1893/94 ab vorläufig probeweise einzuführen ist und dass die Religionslehrer über die Durchführung des Lehrplanes und über die mit demselben erzielten Erfolge zu berichten haben werden.

L.-Sch.-R.-E. vom 5. Juni 1893, Z. 1340, womit zur Richtschnur bestimmt wird, dass unter der Columnne „Vaterland“ in den Katalogen und Zeugnissen stets nur das Land der Geburt des Schülers zu verstehen ist.

## VII. Personalstand.

### A. Lehrkörper und Vertheilung der Lehrfächer unter die Mitglieder desselben.

#### Director.

**Alexander Lamberger**, k. k. Regierungsrath, Ritter des herzoglich Sachsen-Ernestinischen Hausordens erster Classe, Mitglied der Wiener Gewerbeschulcommission als Vertreter des k. k. n.-ö. Landesschulrathes, lehrte Arithmetik in beiden Abtheilungen der I. Classe — wöchentlich 6 Stunden (wohnt im Schulgebäude).

#### Professoren.

##### a) In der achten Rangklasse:

1. **Ferdinand Axmann**, Historienmaler, Administrator der Pensionsgesellschaft bildender Künstler in Wien, lehrte Freihandzeichnen in I A, II A, III A, IV A und V — wöchentlich 22 Stunden (wohnt IV. Favoritenstraße 18).

2. **August Milan**, Custos der geographisch-histor. Lehrmittelsammlung, Ordinarius der III A Classe, lehrte Geographie und Geschichte in II A, III A, V und VI, deutsche Sprache in III A — wöchentlich 18 Stunden (wohnt III. Thongasse 3).

3. **Konrad Twrdy**, Custos der naturhistorischen Lehrmittelsammlung, lehrte im I. Semester Naturgeschichte in I A, I B, II A, II B, V und VII — wöchentlich 18 Stunden, war im II. Semester krankheits halber beurlaubt (wohnt III. Hießgasse 2).

4. **Josef Gudra**, Custos der Lehrerbibliothek, Ordinarius der II B Classe, lehrte deutsche Sprache in II B und III B, französische Sprache in II B, IV A und VI — wöchentlich 17 Stunden (wohnt III. Kolonitzgasse 11).

5. **Moriz Gläser**, Mitredacteur der „Zeitschrift für das Realschulwesen“, Obmann des Vereines „die Realschule“, Custos des physikalischen Cabinetes und Ordinarius der IV A Classe, lehrte Physik in III A, III B, IV A, IV B und VI, Arithmetik in IV A — wöchentlich 20 Stunden (wohnt III. Hetzgasse 30).

6. **Walther Vernalcken**, Ordinarius der I B Classe, lehrte die deutsche Sprache in I B und IV A, die französische Sprache in I B, III A und V — wöchentlich 19 Stunden (wohnt III. Hetzgasse 27).

##### b) In der neunten Rangklasse:

7. **Carl Wagner**, Ordinarius der VII. Classe, lehrte Arithmetik in II A und II B, Mathematik in VI und VII, Physik in VII — wöchentlich 19 Stunden (wohnt III. Untere Viaductgasse 41).

8. **Dr. Alois Würzner**, Ordinarius der I A Classe, lehrte die deutsche Sprache in I A und VI, die französische Sprache in I A und III B, die englische Sprache in VI — wöchentlich 19 Stunden (wohnt III. Geologengasse 5).

9. **Carl Albert Schmidt**, Custos der Schülerbibliothek und der Büchersammlung der Schülerlade, Ordinarius der IV B Classe, lehrte deutsche Sprache in IV B, V und VII Geographie und Geschichte in IV B und VII — wöchentlich 16 Stunden (wohnt XIII. Neugasse 11).

10. **Eduard Brochler**, Custos der Lehrmittelsammlung für Freihandzeichnen, Leiter und Professor der allgemeinen Zeichenschule, lehrte Freihandzeichnen in I B, II B, III B, IV B, VI und VII — wöchentlich 24 Stunden (wohnt III. Stammgasse 5).

11. **Franz Schiffner**, k. u. k. Lieutenant in der Evidenz, Besitzer der Militär-Verdienstmedaille (Signum laudis), der Kriegsmedaille, der silbernen Vereinsmedaille der

photographischen Gesellschaft in Wien, der Daguerremedaille des Camera-Clubs in Wien und correspondierendes Mitglied dieses Clubs, Ordinarius der III B Classe, lehrte Arithmetik in III A und III B, geometrisches Zeichnen in III A, III B, IV A, IV B — wöchentlich 18 Stunden (wohnt III. Löwengasse 42).

12. **Hans Huber**, k. k. Hauptmann in der n. a. Landwehr, Custos des chemischen Laboratoriums, Ordinarius der VI. Classe, lehrte Chemie in IV A, IV B, V und VI, Naturgeschichte in V, im II. Semester auch in VII, und leitete die Übungen im chemischen Laboratorium — wöchentlich 18, im II. Semester 21 Stunden (wohnt III. Kollergasse 6).

13. **Dr. Julius Baudisch**, Ordinarius der II A Classe, lehrte deutsche Sprache in II A, französische Sprache in II A, IV B und VII, englische Sprache in V und VII — wöchentlich 19 Stunden (wohnt V. Zeindlhofergasse 1).

14. **Adalbert Brouer**, Custos der Lehrmittelsammlungen für Geometrie, Bau- und Maschinenzeichnen, Ordinarius der V. Classe, lehrte Mathematik in V, geometrisches Zeichnen in II B, darstellende Geometrie in V, VI, VII — wöchentlich 17 Stunden (wohnt III. Hetzgasse 40).

15. **Anton Ruß**, Weltpriester, lehrte die katholische Religion in der I. bis IV. Classe — wöchentlich 14 Stunden und hält die sonn- und feiertägigen Exhorten (wohnt III. Rennweg 63).

### Supplierende Lehrer.

1. **Ferdinand Banholzer**, approbiert für das Lehrfach der Geographie und Geschichte für das ganze Gymnasium, lehrte Geographie und Geschichte in I A, I B, II B, III B und IV A — wöchentlich 18 Stunden (wohnt III. Hörneggasse 5).

2. **Emil Madina**, approbiert für Naturgeschichte an Ober-, Mathematik und Physik an Unter-Gymnasien, Supplent am k. k. Staatsgymnasium im IV. Bezirke, lehrte im II. Semester Naturgeschichte in I A und I B — wöchentlich 6 Stunden (wohnt IV. Luisengasse 20).

3. **Carl Marek**, approbiert für darstellende Geometrie an Ober-, Mathematik an Unterrealschulen, lehrte Arithmetik in IV B, geometrisches Zeichnen in II A — wöchentlich 7 Stunden (wohnt III. Barmherzigengasse 23)

4. **Josef Pfund**, approbiert aus Naturgeschichte für Ober-, Mathematik und Physik für Unterrealschulen, Supplent an der Staats-Unterrealschule im V. Bezirke, lehrte im II. Semester Naturgeschichte in der V. Classe — wöchentlich 3 Stunden (wohnt IV. Grosse Neugasse 26).

5. **Carl Rainer**, Inhaber und Director der öffentlichen Unterrealschule im III. Bezirke, lehrte im II. Semester Naturgeschichte in II A und II B — wöchentlich 6 Stunden (wohnt III. Rasumofskigasse 21).

### Religions-Hilfslehrer.

1. **Josef Zivotský**, Besitzer des goldenen Verdienstkreuzes, evangelischer Religionslehrer am k. k. Theresianischen Gymnasium, am Staatsgymnasium im III. Bezirke, am Mariahilfer Communal-Real- und Obergymnasium und an den Communal-Oberrealschulen im IV. und VI. Bezirke, lehrte die evangelische Religion in der I. bis IV. Classe in drei Abtheilungen mit je einer wöchentlichen Unterrichtsstunde — wöchentlich 3 Stunden (wohnt IV. Igelgasse 11).

2. **Aron Kollok**, Lehrer der mosaischen Religion an den Staatsrealschulen im XV. und XVII. Bezirke. lehrte diesen Gegenstand in der I. bis IV. Classe — wöchentlich 8 Stunden (wohnt XVIII. Theresiengasse 51).

### Turnlehrer und Lehrer der unobligaten Lehrfächer.

1. **Wilhelm Albrich**, Turnlehrer mit den Rechten, Pflichten und Bezügen eines k. k. Übungsschullehrers an Lehrerbildungsanstalten, erster Turnlehrer des ersten Wiener Turnvereines, leitete den Turnunterricht in allen Classen — wöchentlich 22 Stunden — und die Jugendspiele (wohnt III. Kollergasse 7).

2. **Karl Faulmann**, k. k. Professor, Ritter des königl. bayer. Verdienstordens vom heil. Michael, Besitzer zweier Verdienstmedaillen der Wiener Weltausstellung, Lehrer der Stenographie an der k. k. Universität und an den Oberrealschulen im I., III. und IV. Bezirke, Fachexaminator der k. k. Prüfungscommission für Lehramtsandidaten der Stenographie, lehrte die Stenographie in zwei Cursen — wöchentlich 4 Stunden (wohnt IV. Große Neugasse 24).

3. **Karl Marek**, Supplent der Oberrealschule, lehrte Schönschreiben in der I. und II. Classe — wöchentlich 4 Stunden.

4. **Georg Valkar**, Musiklehrer, approbiert für das Lehrfach des Gesanges, Clavier- und Orgelspieles, ertheilte den Gesangsunterricht in zwei Cursen — wöchentlich 4 Stunden (wohnt IV. Margarethenstraße 17).

5. **Karl Brichta** betheiligte sich als Hilfsturnlehrer an dem Turnunterrichte in der I., II, III., V. und VI. Classe — wöchentlich 16 Stunden (wohnt VI. Laimgrubengasse 8).

### Assistenten für Freihandzeichnen.

1. **Josef Král**, akademischer Maler, assistierte bei dem von Professor Axmann geleiteten Unterrichte im Freihandzeichnen in allen betreffenden Classen, mit Ausnahme von IV A — wöchentlich 18 Stunden (wohnt III. Hetzgasse 27).

2 **Ludwig Lukas**, Absolvent der Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, assistierte bei dem von Professor Brechler geleiteten Unterrichte im Freihandzeichnen in allen betreffenden Classen, mit Ausnahme von VI und VII — wöchentlich 18 Stunden (wohnt III. Wällischgasse 41)-

### Dienerschaft.

1. **Franz Tuma**, ausgedienter k. k. Militär, Portier und Schuldieners, insbesondere für den Dienst im chemischen Laboratorium (wohnt im Schulgebäude).

2. **Anton Stangl**, ausgedienter k. k. Militär, Schul- und Kanzleidiener (wohnt im Schulgebäude).

3. **Paul Wanderer**, ausgedienter k. k. Militär, Aushilfsdiener, insbesondere für den Dienst beim constructiven Zeichnen und im Naturalien-Cabinete (wohnt im Schulgebäude).

4 **Georg Pucher**, ausgedienter k. k. Militär, Aushilfsdiener, insbesondere für den Dienst beim Freihandzeichnen und im physikalischen Cabinete (wohnt im Schulgebäude).

5. **Adolf Kluger**, ausgedienter k. k. Militär, Aushilfsdiener, insbesondere für den Dienst im Turnsaale.

### VIII. Schülerstatistik.

|                                                                          | Classe |      |       |       |        |        |       |       |    |     |     | Zusammen |
|--------------------------------------------------------------------------|--------|------|-------|-------|--------|--------|-------|-------|----|-----|-----|----------|
|                                                                          | I. A   | I. B | II. A | II. B | III. A | III. B | IV. A | IV. B | V. | VI. | VI  |          |
| <b>1. Zahl der Schüler.</b>                                              |        |      |       |       |        |        |       |       |    |     |     |          |
| Zu Beginn des I. Semesters 1892/93 wurden aufgenommen . . . . .          | 52     | 54   | 48    | 48    | 48     | 47     | 80    | 35    | 50 | 30  | 29* | 471      |
| Hiervon sind aus der vorhergehenden Classe von hier aufgestiegen . . . . | —      | —    | 37    | 40    | 43     | 38     | 23    | 27    | 38 | 28  | 27* | 301      |
| Repetenten von hier . . . . .                                            | 2      | 3    | 3     | 3     | 2      | 5      | 4     | 2     | 5  | 1   | 2   | 32       |
| Neu eingetreten sind . . . . .                                           | 50     | 51   | 8     | 5     | 3      | 4      | 3     | 6     | 7  | 1   | —   | 138      |
| Darunter Repetenten . . . . .                                            | —      | 1    | 1     | 1     | —      | 1      | —     | 2     | 1  | —   | —   | 7        |
| Während des I. Semesters sind eingetreten . . . . .                      | —      | 1    | —     | —     | —      | —      | —     | 2     | 1  | —   | 3*  | 7        |

\* Darunter 1 Privatist.

|                                                                      | Classe |      |       |       |        |        |       |       |    |     |      | Zusammen |
|----------------------------------------------------------------------|--------|------|-------|-------|--------|--------|-------|-------|----|-----|------|----------|
|                                                                      | I. A   | I. B | II. A | II. B | III. A | III. B | IV. A | IV. B | V. | VI. | VII. |          |
| Während des I. Semesters sind ausgetreten . . . . .                  | —      | 2    | —     | 1     | 4      | —      | —     | 1     | —  | —   | 1*   | 9        |
| Am Schlusse des I. Semesters verblieben                              | 52     | 53   | 48    | 47    | 44     | 47     | 30    | 36    | 51 | 30  | 31   | 469      |
| Nach Schluss des I. Semesters sind ausgetreten . . . . .             | —      | —    | 2     | 1     | —      | 1      | 1     | 2     | 1  | 1   | —    | 9        |
| Zu Beginn des II. Semesters wurden aufgenommen . . . . .             | —      | 1    | —     | —     | —      | —      | —     | —     | 1  | —   | —    | 2        |
| Zu Beginn des II. Semesters waren eingeschrieben . . . . .           | 52     | 54   | 46    | 46    | 44     | 46     | 29    | 34    | 51 | 29  | 31   | 462      |
| Während des II. Semesters sind eingetreten . . . . .                 | —      | —    | —     | —     | —      | —      | —     | —     | —  | —   | —    | —        |
| Während des II. Semesters sind ausgetreten . . . . .                 | 3      | 1    | 2     | 2     | 4      | 1      | 2     | 2     | 5  | 1   | 1    | 24       |
| Am Schlusse des II. Semesters verblieben                             | 49     | 53   | 44    | 44    | 40     | 45     | 27    | 32    | 46 | 28  | 30*  | 438      |
| Darunter sind Privatisten . . . . .                                  | —      | —    | —     | —     | —      | —      | —     | —     | —  | —   | 1    | 1        |
| Summe der aufgenommenen Schüler . .                                  | 52     | 56   | 48    | 48    | 48     | 47     | 30    | 37    | 52 | 30  | 32   | 480      |
| <b>2. Fortgang der Schüler.</b>                                      |        |      |       |       |        |        |       |       |    |     |      |          |
| Im I. Semester 1892/93.                                              |        |      |       |       |        |        |       |       |    |     |      |          |
| Erste Classe mit Vorzug erhielten . .                                | 1      | 5    | 1     | 1     | 2      | 1      | —     | 2     | 3  | —   | 6    | 22       |
| Erste Classe erhielten . . . . .                                     | 38     | 34   | 24    | 23    | 30     | 34     | 16    | 25    | 25 | 17  | 20*  | 286      |
| Zweite Classe erhielten . . . . .                                    | 11     | 13   | 21    | 19    | 10     | 12     | 12    | 8     | 20 | 11  | 4    | 141      |
| Dritte Classe erhielten . . . . .                                    | 2      | 1    | 2     | 3     | 2      | —      | 2     | 1     | 3  | 2   | —    | 18       |
| Zur Wiederholungsprüfung aus der Mineralogie wurden bestimmt . . . . | —      | —    | (3)   | (6)   | —      | —      | —     | —     | —  | —   | —    | (9)      |
| Als außerordentlicher Schüler nicht classifiziert . . . . .          | —      | —    | —     | —     | —      | —      | —     | —     | —  | —   | 1    | 1        |
| Ungeprüft wegen Krankheit blieben .                                  | —      | —    | —     | 1*    | —      | —      | —     | —     | —  | —   | —    | 1        |
|                                                                      | 52     | 53   | 48    | 47    | 44     | 47     | 30    | 36    | 51 | 30  | 31   | 469      |
| Im II. Semester 1893:                                                |        |      |       |       |        |        |       |       |    |     |      |          |
| Erste Classe mit Vorzug erhielten . .                                | 3      | 8    | 3     | 2     | 6      | 2      | —     | 3     | 4  | —   | 6    | 37       |
| Erste Classe erhielten . . . . .                                     | 42     | 34   | 26    | 23    | 23     | 23     | 16    | 19    | 26 | 14  | 19*  | 270      |
| Zweite Classe erhielten . . . . .                                    | 2      | 4    | 8     | 12    | 5      | 8      | 8     | 3     | 8  | 6   | 2    | 66       |
| Dritte Classe erhielten . . . . .                                    | —      | 1    | 2     | 1     | 3      | —      | 1     | 1     | —  | —   | —    | 9        |
| Zur Wiederholungsprüfung zugelassen .                                | 2      | 5    | 4     | 5     | 3      | 7      | 2     | 6     | 7  | 8   | 3    | 52       |
| Als außerordentliche Schüler nicht classifiziert . . . . .           | —      | —    | —     | —     | —      | —      | —     | —     | —  | —   | —    | —        |
| Ungeprüft wegen Krankheit blieben .                                  | —      | 1    | 1     | 1     | —      | —      | —     | —     | 1  | —   | —    | 4        |
|                                                                      | 49     | 53   | 44    | 44    | 40     | 45     | 27    | 32    | 46 | 28  | 30*  | 438      |
| <b>3. Muttersprache</b>                                              |        |      |       |       |        |        |       |       |    |     |      |          |
| der am Schlusse des II. Semesters verbliebenen Schüler:              |        |      |       |       |        |        |       |       |    |     |      |          |
| Deutsch . . . . .                                                    | 45     | 53   | 44    | 42    | 39     | 45     | 26    | 30    | 46 | 28  | 28*  | 226      |
| Czechoslawisch . . . . .                                             | 4      | —    | —     | 1     | 1      | —      | 1     | 2     | —  | —   | —    | 9        |
| Polnisch . . . . .                                                   | —      | —    | —     | —     | —      | —      | —     | —     | —  | —   | 1    | 1        |
| Magyarisch . . . . .                                                 | —      | —    | —     | 1     | —      | —      | —     | —     | —  | —   | —    | 1        |
| Holländisch . . . . .                                                | —      | —    | —     | —     | —      | —      | —     | —     | —  | —   | 1    | 1        |
|                                                                      | 49     | 53   | 44    | 44    | 40     | 45     | 27    | 32    | 46 | 28  | 30*  | 438      |

\* Darunter 1 Privatist.

|                                                            | Classe |    |     |     |      |      |     |     |    |     |      | Zusammen |
|------------------------------------------------------------|--------|----|-----|-----|------|------|-----|-----|----|-----|------|----------|
|                                                            | I.     | I. | II. | II. | III. | III. | IV. | IV. | V. | VI. | VII. |          |
|                                                            | A      | B  | A   | B   | A    | B    | A   | B   |    |     |      |          |
| <a href="http://www.libtool.com.cn">www.libtool.com.cn</a> |        |    |     |     |      |      |     |     |    |     |      |          |
| <b>4. Religionsbekenntnis</b>                              |        |    |     |     |      |      |     |     |    |     |      |          |
| der am Schlusse des II. Semesters verbliebenen Schüler:    |        |    |     |     |      |      |     |     |    |     |      |          |
| Römisch-katholisch . . . . .                               | 34     | 30 | 30  | 35  | 28   | 31   | 17  | 20  | 31 | 23  | 20*  | 299      |
| Griechisch-orientalisch . . . . .                          | —      | 2  | —   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 2        |
| Evangelisch (Augsb. Confession) . . . . .                  | 1      | 2  | 2   | 3   | 1    | 5    | 2   | 3   | —  | 1   | 5    | 25       |
| Evangelisch (Helv. Confession) . . . . .                   | 1      | 3  | —   | —   | 1    | 1    | —   | —   | 2  | —   | 1    | 9        |
| Evangelisch (Angl.) . . . . .                              | —      | 1  | —   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Mosaisch . . . . .                                         | 13     | 15 | 12  | 6   | 10   | 8    | 8   | 9   | 13 | 4   | 4    | 102      |
|                                                            | 49     | 53 | 44  | 44  | 40   | 45   | 27  | 32  | 46 | 28  | 30*  | 438      |
| <b>5. Geburtsland</b>                                      |        |    |     |     |      |      |     |     |    |     |      |          |
| der am Schlusse des II. Semesters verbliebenen Schüler:    |        |    |     |     |      |      |     |     |    |     |      |          |
| Niederösterreich (Wien) . . . . .                          | 35     | 34 | 33  | 37  | 32   | 31   | 22  | 25  | 33 | 22  | 19*  | 323      |
| Niederösterreich (außer Wien) . . . . .                    | 3      | 5  | 1   | 1   | 1    | 3    | —   | 2   | 3  | 3   | 1    | 23       |
| Oberösterreich . . . . .                                   | 1      | 1  | —   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 2        |
| Steiermark . . . . .                                       | 2      | —  | —   | —   | —    | —    | —   | —   | 1  | —   | —    | 3        |
| Kärnten . . . . .                                          | —      | —  | 1   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Tirol . . . . .                                            | —      | —  | —   | 1   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Böhmen . . . . .                                           | —      | 3  | 1   | —   | 1    | 3    | 1   | —   | 1  | 1   | —    | 11       |
| Mähren . . . . .                                           | 1      | 5  | 1   | 1   | 1    | 2    | 1   | 3   | —  | 1   | 2    | 18       |
| Schlesien . . . . .                                        | 1      | 1  | —   | —   | —    | 1    | —   | —   | 1  | 1   | —    | 6        |
| Galizien . . . . .                                         | —      | —  | 1   | —   | 1    | —    | 1   | —   | 3  | —   | 2    | 8        |
| Bukowina . . . . .                                         | —      | —  | —   | 1   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Ungarn . . . . .                                           | 5      | 1  | 3   | 2   | —    | 4    | 2   | —   | 4  | —   | 2    | 23       |
| Croatien . . . . .                                         | —      | —  | —   | —   | 1    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Slavonien . . . . .                                        | —      | —  | —   | —   | —    | —    | —   | 1   | —  | —   | 1    | 2        |
| Bayern . . . . .                                           | —      | —  | —   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | 1    | 1        |
| Hessen . . . . .                                           | —      | 1  | —   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Preußen . . . . .                                          | —      | 1  | 1   | —   | 1    | 1    | —   | —   | —  | —   | 2    | 6        |
| Sachsen . . . . .                                          | —      | —  | 1   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Württemberg . . . . .                                      | —      | —  | —   | —   | 1    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Bulgarien . . . . .                                        | 1      | —  | 1   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 2        |
| Griechenland . . . . .                                     | —      | 1  | —   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Rumänien . . . . .                                         | —      | —  | —   | —   | 1    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 1        |
| Russland . . . . .                                         | 1      | —  | 1   | —   | —    | —    | —   | —   | —  | —   | —    | 2        |
|                                                            | 49     | 53 | 44  | 44  | 40   | 45   | 27  | 32  | 46 | 28  | 30*  | 438      |
| <b>6. Ortsangehörigkeit</b>                                |        |    |     |     |      |      |     |     |    |     |      |          |
| der am Schlusse des II. Semesters verbliebenen Schüler:    |        |    |     |     |      |      |     |     |    |     |      |          |
| Von Wien . . . . .                                         | 46     | 47 | 42  | 40  | 39   | 39   | 25  | 31  | 43 | 27  | 28*  | 407      |
| Außer Wien . . . . .                                       | 3      | 6  | 2   | 4   | 1    | 6    | 2   | 1   | 3  | 1   | 2    | 31       |
|                                                            | 49     | 53 | 44  | 44  | 40   | 45   | 27  | 32  | 46 | 28  | 30*  | 438      |

\* Darunter 1 Privatist.

Classe

|    |    |     |     |      |      |     |     |    |     |      |          |
|----|----|-----|-----|------|------|-----|-----|----|-----|------|----------|
| I. | I. | II. | II. | III. | III. | IV. | IV. | V. | VI. | VII. | Zusammen |
| A  | B  | A   | B   | A    | B    | A   | B   |    |     |      |          |

www.libtool.com.cn

### 7. Wohnung

der am Schlusse des II. Semesters  
verbliebenen Schüler:

|                                   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |     |
|-----------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|
| I. Bezirk: Innere Stadt . . . . . | 8  | 5  | 3  | 8  | 3  | 1  | 4  | 3  | 5  | 4  | 3   | 42  |
| II. " Leopoldstadt . . . . .      | 9  | 6  | 6  | 2  | 1  | 7  | 6  | 5  | 5  | 2  | 3   | 52  |
| III. " Landstraße . . . . .       | 35 | 39 | 31 | 33 | 35 | 36 | 16 | 22 | 33 | 21 | 23* | 324 |
| IV. " Wieden . . . . .            | —  | —  | 1  | —  | 1  | —  | —  | —  | 1  | 1  | —   | 4   |
| VI. " Mariahilf . . . . .         | 1  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —   | 1   |
| VIII. " Josefstadt . . . . .      | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | 1  | —  | —   | 1   |
| IX. " Alsergrund . . . . .        | —  | 1  | —  | —  | —  | —  | —  | 1  | 1  | —  | 1   | 4   |
| X. " Favoriten . . . . .          | —  | —  | —  | —  | —  | 1  | —  | —  | —  | —  | —   | 1   |
| XI. " Simmering . . . . .         | 1  | 1  | 8  | —  | —  | —  | 1  | 1  | —  | —  | —   | 7   |
| XIX. " Döbling . . . . .          | —  | 1  | —  | 1  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —   | 2   |

49 53 44 44 40 45 27 32 46 28 30\* 438

### 8. Alter der Schüler

am Schlusse des Schuljahres:

|                        |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |     |    |
|------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|----|
| 11 Jahre alt . . . . . | 4  | 8  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —   | 7  |
| 12 " " . . . . .       | 30 | 26 | 4  | 6  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —   | 66 |
| 13 " " . . . . .       | 7  | 21 | 17 | 20 | 5  | 3  | —  | —  | —  | —  | —   | 73 |
| 14 " " . . . . .       | 6  | 3  | 17 | 12 | 18 | 15 | 1  | 7  | —  | —  | —   | 79 |
| 15 " " . . . . .       | 2  | —  | 5  | 5  | 16 | 20 | 11 | 13 | 9  | —  | —   | 81 |
| 16 " " . . . . .       | —  | —  | —  | —  | 1  | 4  | 7  | 6  | 17 | 3  | 1   | 39 |
| 17 " " . . . . .       | —  | —  | 1  | —  | —  | 3  | 5  | 3  | 11 | 13 | 3   | 39 |
| 18 " " . . . . .       | —  | —  | —  | 1  | —  | —  | 3  | 2  | 8  | 7  | 11* | 32 |
| 19 " " . . . . .       | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | 1  | 1  | 5  | 8   | 15 |
| 20 " " . . . . .       | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | 6   | 6  |
| 21 " " . . . . .       | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | —  | 1   | 1  |

49 53 44 44 40 45 27 32 46 28 30\* 438

### 9. Besuch der freien Gegenstände

am Schlusse des II. Semesters.

|                                                         |    |    |    |    |   |   |    |    |    |    |   |     |
|---------------------------------------------------------|----|----|----|----|---|---|----|----|----|----|---|-----|
| Schönschreiben . . . . .                                | 49 | 53 | 44 | 44 | — | — | —  | —  | —  | —  | — | 190 |
| Gesang I. Curs . . . . .                                | 28 | 27 | —  | —  | — | — | —  | —  | —  | —  | — | 45  |
| " II. " . . . . .                                       | —  | —  | 11 | 13 | 2 | 4 | —  | —  | —  | —  | — | 30  |
| Stenographie, I. Curs . . . . .                         | —  | —  | —  | —  | — | — | 15 | 16 | 4  | —  | — | 35  |
| " II. " . . . . .                                       | —  | —  | —  | —  | — | — | —  | —  | 22 | 9  | 1 | 32  |
| Übungen im chemischen Laboratorium<br>I. Curs . . . . . | —  | —  | —  | —  | — | — | —  | —  | 29 | 2  | — | 31  |
| II. " . . . . .                                         | —  | —  | —  | —  | — | — | —  | —  | —  | 12 | 2 | 14  |

### 10. Von der Theilnahme am Turnen waren befreit . .

1 6 2 4 8 2 5 6 9 4 6 48

\* Darunter 1 Privatist.



## Verzeichnis

der bis zum Schlusse des II. Semesters an der Anstalt verbliebenen Schüler.

(Die mit \* bezeichneten Schüler erhielten die Vorzugsclasse.)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

### Erste Classe A.

Aichinger Hermann  
Albala Samuel  
Arditti David  
Bartak Ludwig  
Behar Rudolf  
Blasy Anton  
Brager Franz  
Brüll Emil  
Hübel Wilhelm  
Čiček Ladislaus  
Damisch Rudolf  
Dätzel Nikolaus  
Dauscher Arthur  
Dorninger Rudolf  
Eberl Eduard  
Engel Alfred

Engel Eduard  
Fein Arthur  
\*Ferstl Wilhelm  
Feszl Arpad  
Fischer Arthur  
\*Frank Ferdinand  
Frank Heinrich  
Frömel Theobald  
Fröscheles Robert  
Gaudernak Rudolf  
Gradl Robert  
Grundmann Ernst  
Gutscher Karl  
Haas Ferdinand  
Hahn Heinrich  
Hahndel Karl

Hansky Adolt  
Hartmann Karl  
Hasenauer Baron v., Karl  
Hedrich Karl  
Heinisch Wilhelm  
Heisig Hans  
Helbig Eduard  
Herlitzka Ludwig  
Herrmann Alfred  
Hlawka Rudolf  
\*Hobiger Johann  
Hossmann Franz  
Hunna Hugo  
Jun Josef  
Kadisch Ferdinand  
Kloffe Franz  
Kragora Rudolf (49).

### Erste Classe B.

Katzer Franz  
Kral Rudolf  
Kratochwill Robert  
Krenn Wilhelm  
Kreuch Gustav  
Kronimus Anton  
Langer Alfred  
Langer Arthur  
Leber Georg  
Lieblich Ernst  
Links Richard  
Lippert Friedrich  
Löwy Felix  
Löwy Robert  
\*Mansbart Hugo  
Martin Gustav  
Metelka Karl  
Michailescu Constantin

\*Mildner Robert  
Müller Karl  
Neuwirth Victor  
Nowak Alfons  
Ornstein Otto  
Payer Josef  
Pillits Karl  
\*Pitlach Walther  
\*Pollak Ernst  
\*Popper Stefan  
Pulitzer Otto  
Radaković Richard  
\*Russo Michele  
Salinger Felix  
Sauer Karl  
Singer Leo  
Small David  
Sokol Karl

Sommer Johann  
Stowasser Ernst  
Tauber Hans  
Telle Karl  
Thanner Friedrich  
Tidemann Friedrich  
Trödhan Rudolf  
\*Trpisowsky Johann  
Turteltaub Wilhelm  
\*Vysocil Albert  
Wacha Otto  
Wasservogel Victor  
Weißberger Josef  
Wildner August  
Zaoral Alfred  
Chytil Hugo  
Percival Woldemar (53).

### Zweite Classe A.

Adutt Ludwig  
Beer Josef  
Blank Max  
Blumberg Leopold  
Breitenfelder Karl  
Daxelmüller Franz  
Diem Friedrich  
Drach Siegfried  
Droller Karl  
Eibich Josef  
Eisenstuck Rudolf  
Enzmann Ferdinand  
Fink Erhard  
Fischer Friedrich  
Frommwald Karl

Gellis Emil  
Golling Anton  
Gollini Alois  
Guttmann Alfred  
Guttmann Isidor  
Hächt Emerich  
Hahn Reinhold  
Halle Walther  
\*Hauser Richard  
Herold Karl  
Hiecke Otto  
Hlawka Leopold  
Hocheneder Johann  
Hohler Franz  
Höfer Hugo

Hryzak Eduard  
Huschauer Josef  
\*Jansa Heinrich  
Jaray Felix  
Kaindl Wilhelm  
Kaspar Emil  
Keszthely Alexander  
Klein Emil  
Kment Robert  
Koczor Otto  
Müller Adalbert  
Sengel Josef  
\*Krause Josef  
Tagger Alfred (44)

### Zweite Classe B.

Kohn Manfred  
Leisner Arthur  
Lubowiecki Cornel  
Luschin Ernst, R. v.  
Magyar Egon  
Markus Otto  
Milhofer Wilhelm  
Neufeld Otto  
Nikowitz Rudolf  
Novotny Gustav  
Oberst Max  
Pennazato Oscar  
Petřík Ignaz  
Pfeiffer Michael  
Pillits Max

Ragas Gustav  
Rauscher Adalbert  
Reichenvater Karl  
Richter Gustav  
Richter Karl  
Rieb Johann  
Ruffmann Otto  
Ruznak Franz  
Rutzki Leopold  
Schlosser Oskar  
Schmidt Arthur  
Schön Heinrich  
\*Schweitzer Gustav  
Seidl Johann  
Sobota Anton

Sohner Robert  
Stark Ernst, R. v.  
Stauber Richard  
Stein Josef v.  
Taimer Friedrich  
Tichy Friedrich  
Troll Felix  
Wally Gustav  
Wastl August  
\*Weiser Raimund  
\*Wimmer Friedrich  
Wittmann Leopold  
Wolf Josef  
Zimmermann Ludwig (44).

### Dritte Classe A.

Adelhart Ferdinand  
\*Altar Siegmund  
Asiel Josef  
\*Berger Arnold  
Brenner Karl  
Burian Camillus  
Čapka Leo  
\*Elias Leopold  
Feser Heinrich  
Fischer Arthur  
Fischer Nikolaus  
Fritzsche Johann  
Gabitzer Franz

www.libtool.org

Goldstein Alfred  
\*Gröbner Karl  
Haaga Siegfried  
\*Halpern Jakob  
Hartmann Karl  
Herold Alois  
Hietz Franz  
Husnik Hubert  
Infeld Paul v.  
Janowsky Emil  
Kouba Victor  
König Wilhelm  
Král Josef  
Kris Marcus

Krühn Anton  
Kurz Camillo  
Latzko Wilhelm  
Lechner Rudolf  
Lehnhofcr Wilhelm  
Leuthe Max  
Löwy Oscar  
\*Mathiasch Johann  
Mayr Edmund  
Mayer Gaston  
Meisel Franz  
Příbyl Franz  
Römisch Vinzenz (40).

### Dritte Classe B.

Baßl Julius  
Jedinger Richard  
Kapeszki Karl  
Kohn Hugo  
Müller Rudolf  
Nagy Wilhelm, Edl. v.  
Nikitsch Paul  
Palme Rudolf  
Pfeuffer Arnold  
Plutzar Robert  
Pranter Wilhelm  
Prunner Josef, Edl. v. Prunnberg  
\*Pusch Karl  
Rada Leopold  
Reichard Felix

Reuther Paul  
Richter Johann  
Ritschel Hugo  
Russy Robert  
Samen Wilhelm  
Schick Armin  
Schick Camillo  
Scholz Hugo  
Schuster-Nigris Hermann  
Seligmann Edwin  
Spitzer Rudolf  
Stark Paul v.  
Steinböck Wilhelm  
Stowasser Siegmund  
Suchann Karl

Swoboda Max  
\*Tesar Ludwig  
Tidemann Dietrich  
Ullizny Josef  
Uhlein Max  
Weiner Ludwig  
Weinhappel Alois  
Weithofer Theodor  
Wenzel Othmar  
Wessely Julius  
Wilharitz Hugo  
Wimmer Karl  
Worliczek Eugen  
Wögerer Rudolf  
Zoder Siegfried (45).

### Vierte Classe A.

Artelt Konrad  
Bélik Ernst, v.  
Bernold Heinrich  
Berreis Wilhelm  
Breying Hans  
Brucker Heinrich  
Bruckner Hugo  
Christ Wilhelm  
Cohen Siegfried

Czapek Franz  
Dannenberg Paul  
Demmer Rudolf  
Detsch Johann  
Flek Anton  
Frosch Theodor  
Fröhlich Eduard  
Grünauer Siegfried  
Günsberger Siegmund

Günzig Heinrich  
Haas Josef  
Hansely Johann  
Hauswirth Rudolf  
Höllcr Rudolf  
Hudovskí Ludwig  
Kraft Leo, v.  
Muschka Max  
Silberstein Josef (27).

### Vierte Classe B.

Kampmann Emil  
Koczor Oskar  
\*Kohn Rudolf  
List Franz  
Lösch Alexander  
Löwy Arthur  
Meznik Georg  
Mrazek Johann  
Müllner Ernst  
Neufeld Friedrich  
Novotny Josef

Osers Emil  
Perles Robert  
Přivoznik Alfred  
Přivoznik Ernst  
Rauhofer Johann  
Ruffmann Adolf  
Seidler Karl  
Stawkowsky Wilhelm, v.  
Sochor Alois  
Sperber Heinrich  
Stepiński Eduard

Strauß Ernst  
Stroblík Karl  
Tagleicht Franz  
Weinwurm Gerson  
\*Wenzelburger Adolf  
Wilf Leopold  
Wittmann Johann  
\*Witzmann Johann  
Schulz Eduard  
Chytil Heinrich (32).

### Fünfte Classe.

Baum Sigmund  
Beutel Ernst  
Blau Simon  
Deutsch Otto  
Eibich Johann  
Fleißig Gustav  
Gaar Oskar  
Goldner Arthur  
Gutmann Friedrich  
Hausbeck Friedrich  
Heisig Karl  
Hennig Eduard, R. v.  
Heymann Oskar  
Huber Adolf  
Huschek Josef  
Járay Karl

Jermann Leo  
Komlosy Julius  
Král Zdenko  
Kubasta Friedrich  
Langer Arthur  
Mahr Leo  
Marle Hugo  
Marouschek v. Maróo Ferdinand  
Ostresy Johann  
\*Pohoryles Max  
\*Pollak Wilhelm  
\*Russy Karl  
Ružička Othmar  
Schmieda Josef  
Schmabel Oskar

Schulz Rudolf  
Schwarz Alexius  
Skrabal Anton  
Steinhart Robert  
Sternfeld Gustav  
Stöhr Julius  
Sykora Wilhelm  
Trethan Ferdinand  
Tuszynski Ladislaus  
Weiß Edmund  
Weiß Alois  
\*Wessely Adolf  
Wlach Adolf  
Wurm Ludwig  
Zoder Hubert (46).

**Sechste Classe.**

|                            |                         |                      |
|----------------------------|-------------------------|----------------------|
| Bažant Friedrich Ritter v. | Kann Alfred             | Steger Otto          |
| Bellovitsch Theodor        | Kmosko de Bernicze Geza | Stohmann Paul        |
| Breitner Franz             | Kornischl Karl          | Thetter Friedrich    |
| Doderer Richard Ritter     | Kruppa Anton            | Tiller Otto          |
| Friedl Alexander           | Lassner Otto            | Waschata Karl        |
| Füger August               | Mick Karl               | Wawra Emil Ritter v. |
| Glück Arthur               | Nachmias Arthur         | Weidler Isidor       |
| Hartinger Robert           | Neff Gustav             | Wittmann Karl (28).  |
| Huschek Karl               | Nowak Alexander         |                      |
| Junk Victor                | Riedel Arnold           |                      |

**Siebente Classe.**

|                   |                     |                              |
|-------------------|---------------------|------------------------------|
| Appelius Robert   | Junk August         | Rom Ernst                    |
| Brauner Salomon   | Kment Richard       | Russo Siegfried              |
| Buchsbaum Karl    | Koppelhuber August  | *Schückher Albert            |
| Englisch Franz    | *Langhein Arthur    | *Skazel Rudolf               |
| Fiala Paul        | Lorenzoni Felix     | Strauß Siegmund              |
| Gasiorowski Eugen | *Montlong August v. | Walter Wilhelm               |
| Gelinek Theodor   | Nechi Hugo          | Wenzel August                |
| *Hruschka Arthur  | Pillat Karl         | Werner Josef                 |
| Jarosch Josef     | Pruscha Richard     | Hinsmann Wilhelm             |
| *Jaeger Theodor   | Reichel Franz       | Bachmann Wilhelm (Privatist) |
|                   |                     | (30).                        |

**IX. Maturitätsprüfungen.**

**Ergebnisse der Maturitätsprüfungen im Sommer- und Herbst-  
termine 1892.**

|                                                     | Öffent-<br>liche<br>Schüler | Pri-<br>vatisten | Externe |
|-----------------------------------------------------|-----------------------------|------------------|---------|
| Zur Maturitätsprüfung haben sich gemeldet . . . . . | 29                          | —                | —       |
| Vor oder während der Prüfung traten zurück . . .    | 1                           | —                | —       |
| Die Maturitäts-Wiederholungsprüfung wurde gestattet | 4                           | —                | —       |
| Dieselbe haben mit Erfolg abgelegt . . . . .        | 3                           | —                | —       |
| Zur Wiederholungsprüfung nicht erschienen . . . .   | —                           | —                | —       |
| Von den Geprüften wurden sonach approbiert:         |                             |                  |         |
| Mit Auszeichnung . . . . .                          | 1                           | —                | —       |
| Einfach reif . . . . .                              | 22                          | —                | —       |
| Von den Geprüften wurden reprobiert . . . . .       | 5                           | —                | —       |
| Von den Approbierten wendeten sich zu:              |                             |                  |         |
| Technischen Studien . . . . .                       | 15                          | —                | —       |
| Humanistischen Studien . . . . .                    | —                           | —                | —       |
| Anderen Berufszweigen . . . . .                     | 5                           | —                | —       |
| Waren in der Berufswahl noch unentschieden . . .    | 3                           | —                | —       |

Verzeichnis jener Abiturienten, welche bei den im Sommer- und Herbstterminen 1892 abgehaltenen Maturitätsprüfungen approbiert worden sind.

(Der mit \* bezeichnete Abiturient mit Auszeichnung.)

| Zahl | Name                  | Vaterland und Geburtsort             | Studien    | Alter | Nationalität | Confession      | Gewählter Beruf       |
|------|-----------------------|--------------------------------------|------------|-------|--------------|-----------------|-----------------------|
| 1    | Artelt Franz          | Nieder-Österreich<br>Währing         | Realschule | 19    | deutsch      | kath.           | Unbestimmt            |
| 2    | Demmer Eduard         | Nieder-Österreich<br>Groß-Pechlarn   | "          | 17    | "            | "               | Ingenieurfach         |
| 3    | Elbogen Franz         | Galizien, Krakau                     | "          | 16    | "            | "               | Militär               |
| 4    | Fahrnbauer Karl       | Nieder-Österreich<br>Wien            | "          | 18    | "            | "               | Maschinenbau          |
| 5    | Glanz Rudolf          | Ungarn, Bellus                       | "          | 19    | "            | evang.<br>H. C. | Elektrotechnik        |
| 6    | Graf Alfred           | Nieder-Österreich<br>Wiener-Neustadt | "          | 18    | "            | evang.<br>A. C. | Elektrotechnik        |
| 7    | Hirschbein Georg      | Nieder-Österreich<br>Wien            | "          | 16    | "            | mos.            | Ingenieurfach         |
| 8    | Kohn Alfred           | " " "                                | "          | 19    | "            | "               | Chemie                |
| 9    | Männhalter Adolf      | " " "                                | "          | 18    | "            | kath.           | Buchhaltung           |
| 10   | *Mensch Leopold       | Nieder-Österreich<br>Hernals         | "          | 18    | "            | mos.            | Technische Hochschule |
| 11   | Moc Friedrich         | Nieder-Österreich<br>Wien            | "          | 18    | "            | kath.           | Beamtenstand          |
| 12   | Quittner Gustav       | " " "                                | "          | 16    | "            | mos.            | Elektrotechnik        |
| 13   | Radler Arthur         | Nieder-Österreich<br>Neubau          | "          | 19    | "            | kath.           | Bodencultur           |
| 14   | Reinhard Heinrich     | Nieder-Österreich<br>Wien            | "          | 18    | "            | evang.<br>A. C. | Chemie                |
| 15   | Rirsch Johann         | Nieder-Österreich<br>Meidling        | "          | 18    | "            | kath.           | Unbestimmt            |
| 16   | Rotter Ludwig         | Nieder-Österreich<br>Wien            | "          | 17    | "            | mos.            | Chemie                |
| 17   | Schafer Friedrich     | Nieder-Österreich<br>Ottakring       | "          | 18    | "            | "               | Unbestimmt            |
| 18   | Schmidt Adolf         | Nieder-Österreich<br>Wien            | "          | 19    | "            | evang.<br>A. C. | Staatsdienst          |
| 19   | Schuster Heinrich     | Mähren, Olmütz                       | "          | 18    | "            | kath.           | Militär               |
| 20   | Senft Adolf           | Nieder-Österreich<br>Wien            | "          | 17    | "            | "               | Elektrotechnik        |
| 21   | Turber Friedrich      | " " "                                | "          | 18    | "            | "               | Technik               |
| 22   | Winkelmann Maximilian | " " "                                | "          | 19    | "            | evang.<br>H. C. | Maschinenbau          |
| 23   | Wunderlich Hermann    | " " "                                | "          | 18    | "            | evang.<br>A. C. | Maschinenbau          |

# Themen für die schriftlichen Maturitätsprüfungen im Sommertermine 1893.<sup>1)</sup>

## Deutsche Sprache und Literatur:

Die geographischen und geschichtlichen Grundlagen für die Bedeutung Wiens.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

### Französische Sprache:

a) Übersetzung aus dem Französischen in das Deutsche: Aus Bechtel's „Französische Chrestomathie," 4. Auflage: Tartarin de Tarascon, von A. Daudet, Seite 69, Zeile 46 bis Seite 70, Zeile 101.

b) Übersetzung aus dem Deutschen in das Französische: Aus Bechtel's „Französisches Sprach- und Übungsbuch," Oberstufe: Gefangenschaft und Hinrichtung des Dichters André Chénier, Seite 84, Zeile 5 bis Zeile 32.

### Englische Sprache:

Übersetzung aus dem Englischen in das Deutsche: Aus Herrig's „The British Classical Authors", 68. Auflage. Edward Gibbon, Charlemagne, Seite 205 von „The appellation of Great" bis „of their victoris" Seite 205, 2. Spalte, 21. Zeile.

### Mathematik:

1. Die Maßzahlen der beiden Katheten eines rechtwinkligen Dreieckes sind ganze Zahlen. Vermindert man die größere Kathete um  $14 m$  und vergrößert die kleinere um  $8 m$ , so erhält man ein rechtwinkliges Dreieck, dessen Hypotenuse gleich der des ursprünglichen Dreieckes ist. Welche Seiten hat letzteres? (3 Lösungen sammt Probe).

2. Es sind die Seiten und die beiden unbekanntes Winkel jenes Dreieckes zu berechnen, für welches das Verhältnis zweier Seiten  $= 14:13$ , der von diesen beiden Seiten eingeschlossene Winkel  $= 112^{\circ} 37' 11''$  und der Radius des umgeschriebenen Kreises  $= 24,375 cm$  gegeben sind.

3. Von einem geraden Pyramidenstutz mit rechteckiger Basis kennt man die Summe der beiden Grundflächen  $S = 93,75 cm^2$ , die Summe der Umfänge derselben  $s = 59,5 cm$ , das Verhältnis zweier homologen Seiten der beiden Grundflächen  $p:q = 4:3$ , sowie die Länge einer Seitenkante  $l = 4,225 cm$ . Das Volumen ist zu berechnen.

4. Es ist die Gleichung des Kreises aufzustellen, welcher die Gerade  $5y + 12x = 338$  in jenem Punkte, dessen Abscisse  $= 24$  ist, berührt, und der durch den Punkt  $(7, -7)$  hindurchgeht.

### Darstellende Geometrie:

1. Durch einen gegebenen Punkt  $a$  ist eine Gerade  $\gamma$  zu legen, welche mit einer allgemeinen Ebene  $E$   $60^{\circ}$  einschließt und zur Halbierungsebene  $H$  des ersten Raumquadranten parallel läuft (Determination).

2. Es ist ein Punkt  $p$  zu suchen, welcher von einer gegebenen Ebene  $E$ , von einem geraden Cylinder  $C$  auf der ersten Projectionsebene und von einer Kugel  $K$  einen bestimmten Abstand  $\delta$  besitzt (Determination).

3. Perspective und Parallelbeleuchtung eines Thorbogens, welcher auf zwei quadratischen Säulen ruht und dessen Front zur Tafel unter  $30^{\circ}$  geneigt ist, wenn die Säulendicke ein Viertel und die Säulenhöhe das doppelte des Halbmessers der inneren Wölbung beträgt.

<sup>1)</sup> Zur Ablegung der Maturitätsprüfung in diesem Termine haben sich 27 öffentliche Schüler und 1 Privatist der VII. Classe gemeldet. Die Ergebnisse der Maturitätsprüfung werden im nächsten Jahresberichte ausgewiesen werden.

## X. Pflege der körperlichen Ausbildung der Jugend.

In Durchführung der Verordnung des hohen k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 15. September 1890, Z. 19007, betreffend die Förderung der körperlichen Ausbildung der Schüler an Mittelschulen, wurde am 25. October v. J. eine Conferenz des Lehrkörpers abgehalten, in welcher einerseits die bisher in dieser Hinsicht getroffenen Maßnahmen besprochen und andererseits berathen wurde, welche Vorkehrungen im laufenden Schuljahre für den gedachten Zweck zu veranlassen wären.

Im Sinne des hohen Ministerial-Erlasses vom 9. Juni 1891, Z. 8913, und im Grunde des Erlasses des k. k. n.-ö. Landesschulrathes vom 1. August 1891, Z. 5298, wurde auch im laufenden Schuljahre — wie überhaupt schon seit einer Reihe von Jahren — die Unterrichtszeit derart vertheilt, daß den Schülern mindestens zwei freie Nachmittage in der Woche gewährt wurden.

Die Unterrichtspause von 15 Minuten um 10 Uhr wurde im laufenden, sowie auch schon in den beiden abgelaufenen Schuljahren den im eingangs bezogenen hohen Ministerial-erlasse bezeichneten Zielen entsprechend benützt, indem es den Schülern gestattet war, sobald es die Witterungsverhältnisse erlaubten, sich zu ihrer Erholung in einen der beiden hier befindlichen Schulhöfe zu begeben. Während dieser Pause werden alle Fenster der einzelnen Lehrsäle behufs gehöriger Lüftung derselben geöffnet, diese selbst aber, nachdem sich sämtliche Schüler daraus entfernt hatten, abgeschlossen, und sind daher alle Schüler angewiesen, während dieser Pause sich außerhalb der Lehrzimmer entweder in den Höfen oder auf den ausgedehnten Gängen aufzuhalten.

Gleich bei Beginn des Schuljahres wurden die Schüler wieder über die Wichtigkeit rationeller Pflege des Körpers in der eindringlichsten Weise aufgeklärt und aufgefordert, die hierzu nach der jeweiligen Jahreszeit gebotenen Mittel, nämlich die Eisbahnen, sowie die Bade- und Schwimmanstalten recht fleißig und verständig zu benützen.

Eine diesbezüglich vom Wiener Stadtphysikate im November 1891. verfasste „Belehrung über die Verhaltensmaßregeln beim Baden, Schwimmen und Eislaufen“, die der Direction vom Magistrate der Stadt Wien, als Sanitätsbehörde, mit Zuschrift vom 19. November 1891, Z. 367856, zugemittelt worden ist, wurde abermals bei ihrer Kundmachung der Jugend auf das Nachdrücklichste zur Darnachachtung empfohlen.

Was die Benützung der Eisbahnen anbelangt, so wurden den Schülern, wie im Vorjahre, nachstehende Preisermäßigungen gewährt.

1. Die im k. u. k. Augarten mit Bewilligung des Obersthofmeisteramtes Seiner k. u. k. Majestät des Kaisers von dem behufs Gewinnung von Eis- und Jugendspielplätzen durch die Directoren der Mittelschulen des I., II., III. und IX. Bezirkes gewählten Comité im Jahre 1891 errichtete Eisbahn konnte von jenen Schülern, die zu diesem Zwecke den Beitrag von 2 fl. leisteten, durch die ganze Saison ohne weitere Zahlungsleistung benützt werden. Außer 23 Schülern, welche diesen Beitrag leisteten und dafür Saisonkarten erhielten, besuchten auch einige Schüler ohne Saisonkarten diese Eisbahn.

2. Die Benützung des Eislaufplatzes im Stadtpark war den Schülern der Staats- und Communal-Mittelschulen gegen Vorweisung der von den betreffenden Directionen ausgestellten Legitimationen zu dem ermäßigten Preise von 15 kr an Werktagen und von 25 kr. an Sonn- und Feiertagen gestattet. 115 Schüler dieser Lehranstalt benützten diese Eisbahn.

3. Der Besuch der Eisbahn des Wiener Eislaufvereines wurde den Schülern der in den ersten vier Bezirken gelegenen Mittelschulen an Sonn- und Feiertagen von 4 Uhr nachmittags und an Donnerstagen von 5 Uhr nachmittags an gegen jedesmalige Vorweisung einer von der betreffenden Schuldirection auszustellenden, die Photographie des Schülers enthaltenden Legitimation und gegen jedesmalige Entrichtung des ermäßigten Eintrittspreises von 30 kr. zugestanden. Diese Eisbahn besuchten 86 Schüler.

4. Der nächst der Kronprinz Rudolf-Brücke gelegene Eislaufplatz der Brüder Jahudka konnte von den Schülern täglich, mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage, gegen Vorweisung ihrer Legitimationen und gegen ein Eintrittsgeld von 10 kr. besucht werden. Diese Eisbahn benützten 46 Schüler.

5. Auch die Eislaufplätze in der Erdbergerstraße, in Simmering und verschiedene andere wurden abwechselnd von mehreren Schülern besucht.

Von den 286 Eisläufern (gegen 251 des Vorjahres) hatten 45 (gegen 29 des Vorjahres) erst in diesem Winter mit dieser Leibesübung begonnen.

Für die Benützung der Bade- und Schwimmanstalten bestanden abermals folgende Preisermäßigungen:

1. Die Directionen der Sofienbad-Actien-Gesellschaft und der Dianabad Actien-Unternehmung hielten die den Schülern in den Schuljahren 1890/91 und 1891/92 zugestandenen Preisermäßigungen auch für das laufende Schuljahr aufrecht. Von ersterer werden nämlich Badekarten à 20 kr. und Certificate für den complete Schwimmerunterricht zum Preise von 3 fl. (exclusive Badekarte) ohne Beschränkung der üblichen Badezeit; von letzterer Badekarten zur Benützung des Vollbades zu 20 kr. und Anweisungen auf einzelne Schwimmlektionen zu 30 kr., jedoch mit der Beschränkung der Badezeit auf die Stunden von 1 bis 4 Uhr nachmittag an Wochentagen und von 2 bis 6 Uhr nachmittag an Sonn- und Feiertagen, und zwar im Dianabade sowohl für die Winter- als Sommermonate gegen Vorweisung der Schüler-Legitimationen ausgefolgt. Als Besucher des Sofienbades haben sich 185, als Besucher des Dianabades 58 Schüler gemeldet.

2. Der Magistrat von Wien hat in Ausführung des Sitzungsbeschlusses des Wiener Stadtrathes vom 11. Mai 1892 der Direction auch in diesem Schuljahre 300 Stück Anweisungen zur Benützung des städtischen Donaustrombades zu ermäßigtem Preise à 20 kr. für die I., oder 10 kr. für die II. Classe, 100 Stück Anweisungen zur unentgeltlichen Benützung gewöhnlicher Badewäsche im städtischen Freibade und 5 Stück Anweisungen auf 10 Schwimmunterrichtskarten zu ermäßigtem Preise von je 20 kr. und auf 10 Badekarten zum ermäßigten Preise von je 20 kr., beziehungsweise 10 kr. zur Vertheilung an die Schüler zugemittelt. Für die Benützung dieses Bades meldeten sich 71 Schüler.

3. Die Benützung der k. u. k. Militärschwimmschule im Prater ist den Schülern bei Vorweisung ihrer Legitimationen gegen den ermäßigten Preis von 10 kr. gestattet. Als Besucher dieser Badeanstalt meldeten sich 25 Schüler.

Von den als Schwimmer gemeldeten 280 Schülern (gegen 236 im Vorjahre) genießen gegenwärtig noch 30 Schüler (gegen 24 des Vorjahres) den Schwimmunterricht.

Die Jugendspiele, mit welchen im Schuljahre 1890/91 die entsprechenden Versuche im hierortigen Schulhofe unter der Leitung des Herrn Turnlehrers Albrich an gestellt wurden, fanden im laufenden Schuljahre, sowie im Schuljahre 1891/92, im Prater nächst der Sofienbrücke unter derselben Leitung an jedem Donnerstag und Samstag nachmittag und zwar im Herbst und Frühling von 4 bis 6 Uhr, im Juni von 5 bis 7 Uhr, sobald es die Witterungsverhältnisse erlaubten, im Beisein des Directors oder eines Professors der Lehranstalt statt. Bis zum 18. October wurde 6-mal, vom 24. Mai an bis zum 10. Juni 12-mal gespielt.

Es betheiligten sich an den Spielen in diesem Schuljahre Schüler der I. bis V. Classe, und zwar meldeten sich zu denselben 244 Schüler (gegen 192 im Vorjahre). Die Theilnahme der Schüler an den einzelnen Spieltagen war meist eine sehr zahlreiche. Mehrere Schüler nahmen sowohl am Donnerstag als auch am Samstag an den Spielen theil.

Die Zahl der Theilnehmer an jedem Spieltage war im Herbste durchschnittlich 86, im Sommersemester durchschnittlich 115.

Es wurden folgende Spiele gespielt und von den Schülern mit Eifer und sichtlicher Freude ausgeführt: „Dritten abschlagen“, „Fuchs ins Loch“, „Katz und Maus“, „Der schwarze Mann“, „Fang schon“, „Plumpsack“, „Foppen und Fangen“ und die Ballspiele:

„Der deutsche Schlagball“, „Ball mit Freistätten“, „Stehball“, „Fußball“, „Grenzbball“, „Schleuderball“, „Thorball“ (Criquet).

Im Laufe des II. Semesters fanden zehn Schülersausflüge statt, die sich, bis auf zwei, die einen ganzen Tag in Anspruch nahmen, auf einen halben Tag beschränkten.

Es unternahmen solche Ausflüge fast alle Herren Classenvorstände mit den Schülern ihrer betreffenden Classen, und zwar:

Die Professoren Dr. Würzner und Vernaleken gemeinsam mit ihren Schülern der Ia und Ib, Professor Gudra mit den Schülern der IIb, Professor Milan mit den Schülern der IIIa, Professor Schiffner mit den Schülern der IIIb (2 Ausflüge), Professor Glöser mit den Schülern der IVa (Tagesausflug), Professor Schmidt mit den Schülern der IVb, Professor Breuer mit den Schülern der V. Classe (2 Ausflüge) und Professor Huber mit den Schülern der VI. Classe (Tagesausflug).

Die Haltung der Schüler war bei allen Ausflügen tadellos.

Die Direction der Kahlenberg-Eisenbahngesellschaft, welche, sowie die Direction der Donau-Dampfschiffahrtsgesellschaft, seit dem Sommer 1891 den Schülern der Wiener Mittelschulen bei Schulausflügen weitgehende Preisermäßigungen gewährt, hat unsere Lehranstalt zu besonderem Danke verpflichtet, indem sie der Direction auch in diesem Schuljahre 50 Stück Freikarten zur Ausfolgung an unbemittelte Schüler und 700 Stück Schülerlegitimationen zum halben Preise (35 kr.) für die Fahrt Nussdorf-Kahlenberg und retour zumittelte.

Von der „Centralleitung deutscher Studentenherbergen in Hohenelbe“ wurden durch die Direction für fünf Schüler Legitimationen zur Unternehmung von Fußtouren in den Ferien behoben.

Die im Grunde des Erlasses des k. k. nied.-öst. Landesschulrathes vom 23. December 1890, Z. 10460, gepflogenen Erhebungen erscheinen in der nachstehenden statistischen Zusammenstellung ausgewiesen:

| Schul-<br>classen | Von den Schülern der<br>Classen sind |            | Von den<br>Schülern der<br>Classen<br>betheiligten<br>sich an den<br>Jugendspielen | Von den Schülern der Classen<br>leben in den          |                         | Anzahl<br>der Sch. Schüler<br>der Classen am<br>Schlusse des<br>Schuljahres |
|-------------------|--------------------------------------|------------|------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
|                   | Schwimmer                            | Eisläufer  |                                                                                    | letzten<br>Wochen des<br>Schuljahres<br>auf dem Lande | Ferien auf dem<br>Lande |                                                                             |
| I a               | 28                                   | 21         | 41                                                                                 | —                                                     | 30                      | 49                                                                          |
| I b               | 18                                   | 27         | 41                                                                                 | —                                                     | 44                      | 53                                                                          |
| II a              | 29                                   | 32         | 32                                                                                 | 2                                                     | 25                      | 44                                                                          |
| II b              | 25                                   | 35         | 37                                                                                 | 1                                                     | 35                      | 44                                                                          |
| III a             | 25                                   | 24         | 22                                                                                 | 2                                                     | 26                      | 40                                                                          |
| III b             | 30                                   | 34         | 33                                                                                 | 1                                                     | 36                      | 45                                                                          |
| IV a              | 21                                   | 20         | 18                                                                                 | 1                                                     | 17                      | 27                                                                          |
| IV b              | 22                                   | 27         | 26                                                                                 | 3                                                     | 14                      | 32                                                                          |
| V                 | 42                                   | 33         | 20                                                                                 | 3                                                     | 34                      | 46                                                                          |
| VI                | 22                                   | 20         | —                                                                                  | —                                                     | 22                      | 28                                                                          |
| VII               | 18                                   | 13         | —                                                                                  | —                                                     | 19                      | 29                                                                          |
| <b>Zusammen</b>   | <b>280</b>                           | <b>286</b> | <b>270</b>                                                                         | <b>13</b>                                             | <b>302</b>              | <b>437</b>                                                                  |

## XI. Unterstützung der Schüler.

### a) Durch Stipendien.

Im Genusse von Jahresstipendien waren 5 Schüler, und zwar bezogen: Ein Schüler der VII. Classe ein Landes-Kaiserstipendium im Jahresbetrage von 250 fl., ein Schüler der VII. Classe eine Johann Stampff'sche Studienstiftung jährlicher 100 fl., ein Schüler der

IV. Classe ein Karl v. Hengelmüller'sches Stipendium im Betrage jährlichen 300 fl., ein Schüler der V. Classe ein Joh. Em. Czuczawa'sches Stipendium im Jahresbetrage von 157 fl. 50 kr., ein Schüler der V. Classe ein Biedermann'sches Religionsschul-Stipendium von jährlich 63 fl.

Das aus der August Zang'schen Stiftung für einen Schüler der Landstraßer Oberrealschule gegründete Stipendium im Betrage von 39 fl. 90 kr. wurde für das Jahr 1892 vom Ausschusse des III. Gemeindebezirkes auf Vorschlag des Lehrkörpers einem Schüler der VI. Classe verliehen.

Ein Otto Cohn'sches Stipendium für mittellose jüdische Realschüler im Betrage von 66 fl. wurde für das Jahr 1893 einem Schüler der III. Classe verliehen.

Die Summe der zur Auszahlung gelangten Stipendienbeträge beträgt demnach 976 fl. 40 kr.

## b) Durch die Schülerlade.

Aus dem Vermögen der „Schülerlade“, welche durch freiwillige Beiträge der Schüler und durch Spenden von Gönnern der Lehranstalt erhalten wird, wurden dürftige und würdige Schüler durch Verabreichung von Lehrbüchern und anderen Lehrmitteln — insbesondere von Schreib- und Zeichenrequisiten — sowie auch durch Löwegeld-Zuwendung von Geldbeträgen unterstützt.

Von den Schülern aller Classen, respective von deren Eltern, flossen für die Schülerlade reichliche Beiträge ein.<sup>1)</sup>

### 1) Schülerbeiträge:

- I. A-Classe: Aichinger 20 kr., Albala 10 kr., Arditti 20 kr., Bartak 10 kr., Behar 1 fl., Blasy 40 kr., Brager 20 kr., Brill 20 kr., Bubel 10 kr., Čížek 20 kr., Damisch 1 fl., Dauscher 20 kr., Dätzel 10 kr., Dorninger 20 kr., Eberl 10 kr., Engel A. 10 kr., Engel E. 20 kr., Fekete 10 kr., Fein 20 kr., Ferstl 20 kr., Feszl 30 kr., Fischer 10 kr., Frank F. 20 kr., Frank H. 50 kr., Frömel 30 kr., Fröscheles 30 kr., Gaudernak 20 kr., Gradl 50 kr., Gronemeyer 10 kr., Grundmann 50 kr., Gutacher 30 kr., Haas 40 kr., Hahn 10 kr., Hahndel 10 kr., Hansky 10 kr., Hartmann 10 kr., Baron Hasenauer 2 fl., Hedrich 10 kr., Heinisch 20 kr., Heisig 50 kr., Helbig 10 kr., Herlitzka 25 kr., Hermann 10 kr., Hlawka 40 kr., Hobiger 10 kr., Hofmann 15 kr., Hossmann 10 kr., Hunna 10 kr., Jun 10 kr., Kadisch 25 kr., Kloffe 30 kr., Kragora 20 kr.
- I. B-Classe: Kral 1 fl., Kratochwill 20 kr., Krenn 1 fl., Kreuch 1 fl. 50 kr., Kronimus 1 fl., Leber 40 kr., Lichtenstein 20 kr., Links 50 kr., Lippert 50 kr., Löwy F. 1 fl., Löwy R. 1 fl., Martin 50 kr., Michaiescu 30 kr., Mildner 20 kr., Müller 50 kr., Neuwrth 50 kr., Ornstein 30 kr., Payer 1 fl., Pillis 50 kr., Pitlach 50 kr., Pollak 50 kr., Pultitzer 20 kr., Radakovič 50 kr., Russo 1 fl., Salinger 50 kr., Sauer 30 kr., Small 1 fl., Sommer 25 kr., Stowasser 30 kr., Tauber 1 fl., Trpisovsky 50 kr., Vyzkocil 50 kr., Wacha 2 fl., Wildner 50 kr.
- II. A-Classe: Adutt 1 fl., Blumberg 1 fl., Daxelmüller 1 fl., Diem 1 fl., Drach 50 kr., Enzmann 50 kr., Goldner 1 fl., Guttman 1 fl., Halle 50 kr., Hauser 1 fl., Hiecke 50 kr., Hocheneder 1 fl., v. Jansa 1 fl., Jaray 1 fl., Keszthely 50 kr.
- II. B-Classe: Kohn 30 kr., v. Luschin 50 kr., Milhofer 1 fl., Neufeld 25 kr., Novotny 30 kr., Pfeiffer 2 fl., Pillis 50 kr., Rauscher 30 kr., Richter K. 1 fl., Schmidt 1 fl., Schön 1 fl., v. Stark 50 kr., Theimer 80 kr., Weiser 50 kr., Wolf 1 fl.
- III. A-Classe: Adelhart 50 kr., Asiel 1 fl., Berger 30 kr., Brenner 30 kr., Elias 50 kr., Fischer A. 1 fl., Fritzsche 50 kr., Haaga 50 kr., Halle 1 fl., Hartmann 50 kr., Hietz 50 kr., Husnik 1 fl., Janovsky 30 kr., König 50 kr., Král 50 kr., Kries 35 kr., Kröhn 30 kr., Latzko 2 fl., Lehnhofer 50 kr., Löwy O. 20 kr., Mathiasch 1 fl., Mayer 1 fl., Mayr 50 kr.
- III. B-Classe: Jedinger 25 kr., v. Nagy 20 kr., Nikitsch 5 fl., Palme 50 kr., Pfeuffer 10 kr., v. Prunner 1 fl., Pusch 2 fl. 48 kr., Rada 50 kr., Ritschel 50 kr., Reuther 1 fl., Russy 50 kr., Samen 50 kr., Scholz 20 kr., Seligmann 2 fl., Schuster-Nigris 1 fl., v. Stark 50 kr., Steinböck 50 kr., Stowasser 30 kr., Tesar 50 kr., Tiedemann 20 kr., Ühleim 50 kr., Weinhappel 25 kr., Wögerer 1 fl., Worliczek 30 kr., Zoder 20 fl.
- IV. A-Classe: Bachner 50 kr., Breying 50 kr., Christ 1 fl., Cohen 50 kr., Dannenberg 50 kr., Demmer 1 fl., Fleck 50 kr., Frosch 1 fl., Grünauer 1 fl., Günsberger 30 kr., Haas 50 kr., Hauswirth 1 fl., Janovsky 30 kr.
- IV. B-Classe: Chytil 25 kr., Kampmann 1 fl., Koczor 50 kr., Kohn 30 kr., List 50 kr., Lösch 50 kr., Löwy 50 kr., Meznik 20 kr., Müllner 20 kr., Neufeld 20 kr., Notz 1 fl., Novotny 40 kr., Osers 60 kr., Perles 1 fl., Pfiwoznik A. 50 kr., Pfiwoznik B. 50 kr., Rada 50 kr., Rauhofer 50 kr., Ruffmann 30 kr., Schulz 25 kr., v. Slawkowsky 1 fl., Sochor 50 kr., Sperber 1 fl., Strauß 30 kr., Tagleicht 2 fl., Weinwurm 50 kr., Wenzelburger 50 kr., Wilk 50 kr., Wittmann 50 kr., Witzmann 2 fl. 50 kr.
- V. Classe: Blau 50 kr., Gaar 1 fl., Goldner 1 fl., Huber 50 kr., Jgray 1 fl., Král 50 kr., Kubasta 50 kr., Mahr 50 kr., Ostresy 25 kr., Pohoryles 20 kr., Pollak 50 kr., Russy 50 kr., Schnabel 50 kr., Seidl 50 kr., Steinhart 2 fl., Weiß 2 fl., Wessely 20 kr., Wurm 2 fl.
- VI. Classe: v. Bazant 1 fl., v. Doderer 1 fl., Friedl 1 fl., Fügler 5 fl., Hartinger 50 kr., Junk 1 fl., Kann 1 fl., Kmosek 2 fl., Mick 1 fl., Neff 50 kr., Stohmann 1 fl., Waschata 5 fl., Wittmann 50 kr.
- VII. Classe: Brauner 1 fl., Buchsbaum 50 kr., Gelinek 1 fl., Hinsmann 1 fl., Jaeger 50 kr., Kment 1 fl., Koppelhuber 40 kr., Langheim 1 fl., Lorenz 1 fl., v. Montlong 1 fl., Nechi 1 fl., Reichel 50 kr., Russo 3 fl., Schückher 1 fl., Skazel 50 kr., Strauß 1 fl., Werner 1 fl., Wenzel 50 kr.

Die Gebarung mit dem Vermögen der Schülerlade ergibt nachstehender

**A u s w e i s .**

|                                                                                                                                                                | Bares Geld  |           | Obligation im Nominalwerte |          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|-----------|----------------------------|----------|
|                                                                                                                                                                | f.          | kr.       | f.                         | kr.      |
| <b>Einnahmen.</b>                                                                                                                                              |             |           |                            |          |
| Activrest vom Schuljahre 1891—92 in Wertpapieren . . . . .                                                                                                     | —           | —         | 1100                       | —        |
| "    "    "    1891—92 in Sparcassa-Einlagen . . .                                                                                                             | 1343        | 17        |                            |          |
| "    "    "    1891—92 in barem Gelde . . . . .                                                                                                                | 43          | 93        |                            |          |
| Zinsen der Wertpapiere vom 1. Juli 1892 bis 30. Juni 1893 .                                                                                                    | 47          | 80        |                            |          |
| "    "    Sparcasseneinlagen vom 1. Juli 1892 bis 30. Juni 1893                                                                                                | 50          | 81        |                            |          |
| Spende von einem Ungenannten . . . . .                                                                                                                         | 1           | —         |                            |          |
| Freiwillige Beiträge der Schüler und Spenden von deren Eltern<br>im Schuljahre 1892—93:                                                                        |             |           |                            |          |
| I. A-Classe . . . . .                                                                                                                                          | 14          | 15        |                            |          |
| I. B- " . . . . .                                                                                                                                              | 21          | 65        |                            |          |
| II. A- " . . . . .                                                                                                                                             | 12          | 50        |                            |          |
| II. B- " . . . . .                                                                                                                                             | 10          | 95        |                            |          |
| III. A- " . . . . .                                                                                                                                            | 14          | 75        |                            |          |
| III. B- " . . . . .                                                                                                                                            | 20          | —         |                            |          |
| IV. A- " . . . . .                                                                                                                                             | 8           | 60        |                            |          |
| IV. B- " . . . . .                                                                                                                                             | 19          | —         |                            |          |
| V. " . . . . .                                                                                                                                                 | 14          | 15        |                            |          |
| VI. " . . . . .                                                                                                                                                | 20          | 50        |                            |          |
| VII. " . . . . .                                                                                                                                               | 17          | 40        |                            |          |
| <b>Summe der Einnahmen . . .</b>                                                                                                                               | <b>1660</b> | <b>36</b> | <b>1100</b>                | <b>—</b> |
| <b>Ausgaben.</b>                                                                                                                                               |             |           |                            |          |
| Für Lehrbücher und deren Einbände . . . . .                                                                                                                    | 135         | 17        |                            |          |
| "    Schreib- und Zeichenrequisiten . . . . .                                                                                                                  | 85          | 95        |                            |          |
| "    anderweitige Unterstützungen der Schüler mit Geldbeiträgen                                                                                                | 38          | 45        |                            |          |
| <b>Summe der Ausgaben . . .</b>                                                                                                                                | <b>259</b>  | <b>57</b> |                            |          |
| Werden von den Einnahmen per . . . . .                                                                                                                         | 1660        | 36        | 1100                       | —        |
| die Ausgaben per . . . . .                                                                                                                                     | 259         | 57        |                            |          |
| abgezogen, so ergibt sich ein Activrest von . . . . .                                                                                                          | 1400        | 79        | 1100                       |          |
| <b>Dieser Activrest ist gedeckt durch:</b>                                                                                                                     |             |           |                            |          |
| 1. Neun Stück Papierrente Nr. 6119. 31751, 147126, 217769,<br>241052, 268820, 308146*, 349733*, 434000* à 100 fl. mit<br>Coupon vom 1. November 1893 . . . . . |             |           | 900                        | —        |
| 2. Zwei Stück Anlehen der Stadt Wien vom 1. März 1872,<br>Nr. 19504 und 19505 à 100 fl., mit Coupon vom 2. Jänner 1894                                         |             |           | 200                        | —        |
| 3. Ein Sparcassabuch der I. österr. Sparcassa Nr. 97110 mit einer<br>Einlage von . . . . .                                                                     | 1098        | 45        |                            |          |
| 4. Ein Sparcassabuch der I. österr. Sparcassa Nr. 357511 mit<br>einer Einlage von . . . . .                                                                    | 295         | 53        |                            |          |
| 5. Bares Geld . . . . .                                                                                                                                        | 6           | 81        |                            |          |
| <b>Obige Mittel . . . . .</b>                                                                                                                                  | <b>1400</b> | <b>79</b> | <b>1100</b>                | <b>—</b> |
| <b>Vermehrung des Vermögens der Schülerlade gegen das Vorjahr um</b>                                                                                           | <b>13</b>   | <b>71</b> | <b>—</b>                   | <b>—</b> |

## XII. Die gewerbliche Fortbildungsschule.

Nach dem mit Erlass des k. k. niederösterreichischen Landesschulrathes vom 30. Mai 1877, Z. 2388, genehmigten Lehrplane werden im I. Jahrgange folgende Gegenstände gelehrt:

|                                                               |            |
|---------------------------------------------------------------|------------|
| Deutsche Sprache und Geschäftsaufsätze, wöchentlich . . . . . | 1½ Stunden |
| Geographie, wöchentlich . . . . .                             | ½ Stunde   |
| Rechnen, wöchentlich . . . . .                                | 2 Stunden  |
| Geometrie, wöchentlich . . . . .                              | 1 Stunde   |
| Geometrisches Zeichnen, wöchentlich . . . . .                 | 4 Stunden  |
| Freihandzeichnen, wöchentlich . . . . .                       | 4 Stunden  |

Von den in den vorgeschriebenen Lehrplan des II. Jahrganges aufgenommenen Lehrgegenständen wurden in Rücksicht auf die Gewerbszweige der diese Fortbildungsschule besuchenden Lehrlinge und Gehilfen nachstehende Gegenstände gelehrt:

|                                                                              |           |
|------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Zeichnen für Maschinengewerbe, I. und II. Curs wöchentlich je . . . . .      | 4 Stunden |
| Zeichnen für Klein- und Kunstgewerbe, wöchentlich . . . . .                  | 4 „       |
| Modellieren, wöchentlich . . . . .                                           | 4 „       |
| Physik, wöchentlich . . . . .                                                | 2 „       |
| Gewerbliche Chemie, wöchentlich . . . . .                                    | 1 Stunde  |
| Projectionslehre, wöchentlich . . . . .                                      | 1 „       |
| Elemente der Mechanik und Maschinenlehre, wöchentlich . . . . .              | 1 „       |
| Rechnen, gewerbliche Buchführung und Gewerbesetzkunde, wöchentlich . . . . . | 1 „       |

Von einer detaillierten Aufnahme des vorgezeichneten speciellen Lehrplanes wird behufs Ersparung von Kosten abgesehen.

Der Unterricht fand statt an jedem Sonntag von 8½—11½ Uhr vormittags, ferner am Montag, Mittwoch und Freitag von 6½—8½ Uhr abends.

Im I. Jahrgange wurde der Unterricht in zwei Parallelabtheilungen erteilt.

### Lehrstundenplan.

| Tage     | Erster Jahrgang                                                                                                                     | Zweiter Jahrgang                                                                                                                                 |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sonntag  | 8½—10½ Uhr: Geometrisches Zeichnen<br>8½—10½ „ „ Freihandzeichnen<br>10½—11½ „ „ Geometrie                                          | 8½—10½ Uhr: Maschinenzeichnen I. C.<br>8½—10½ „ „ Freihandzeichnen<br>8½—10½ „ „ Modellieren<br>10½—11½ „ „ Chemie<br>10½—11½ „ „ Maschinenlehre |
| Montag   | 6½—7½ Uhr: 1. Abth. Deutsche Sprache<br>6½—7½ „ „ 2. „ Rechnen<br>7½—8½ „ „ 1. „ Rechnen<br>7½—8½ „ „ 2. „ Deutsche Sprache         | 6½—7½ Uhr: Physik<br>7½—8½ „ „ Buchführung und Gewerbesetzkunde<br>6½—8½ „ „ Maschinenzeichnen II. C.                                            |
| Mittwoch | 6½—8½ Uhr: Geometrisches Zeichnen<br>6½—8½ „ „ Freihandzeichnen                                                                     | 6½—8½ Uhr: Maschinenzeichnen I. C.<br>6½—8½ „ „ Freihandzeichnen<br>6½—8½ „ „ Modellieren                                                        |
| Freitag  | 6½—7½ Uhr: I. Abth. D. Sprache u. Geogr.<br>6½—7½ „ „ 2. „ Rechnen<br>7½—8½ „ „ 1. „ Rechnen<br>7½—8½ „ „ 2. „ D. Sprache u. Geogr. | 6½—7½ Uhr: Physik<br>7½—8½ „ „ Projectionslehre<br>6½—8½ „ „ Maschinenzeichnen II. C.                                                            |

## Lehrkräfte.

1. **Alexander Lamberger**, k. k. Regierungsrath, Director der k. k. Oberrealschule und gewerblichen Fortbildungsschule, lehrte Rechnen und Geometrie in der 2. Abth. des I. Jahrganges, gewerbliche Buchführung und Projectionenlehre.

2. **Eduard Brechler**, k. k. Professor der Oberrealschule, lehrte Freihandzeichnen im II. Jahrgange.

3. **Ludwig Erményl**, Doctor der Philosophie, Maschinenbau-Ingenieur und Oberingenieur der Kaiser Ferdinands-Nordbahn, lehrte Maschinenlehre und Maschinenzeichnen im I. und II. Curse.

4. **Moriz Glöser**, k. k. Professor der Oberrealschule, lehrte Rechnen in der I. Abth. des I. Jahrganges und Physik.

5. **Hans Huber**, k. k. Professor der Oberrealschule, lehrte Chemie.

6. **Karl Marek**, Supplent der k. k. Oberrealschule, lehrte Geometrie und geometrisches Zeichnen in der I. Abth. des I. Jahrganges.

7. **August Milan**, k. k. Professor der Oberrealschule, lehrte deutsche Sprache und Geographie in beiden Abtheilungen des I. Jahrganges.

8. **Karl Schaffer**, Bildhauer, Supplent an der Staats-Unterrealschule im V. Bezirke, lehrte Modellieren.

9. **Wenzel Starek**, Supplent und Nebenlehrer am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirk, lehrte Freihandzeichnen im I. Jahrgange.

10. **Josef Král**, akademischer Maler, Assistent der k. k. Oberrealschule, assistierte beim Unterrichte im Freihandzeichnen im II. Jahrgange.

11. **Eduard Stanek**, Bildhauer und Ciseleur, assistierte beim Unterrichte im Freihandzeichnen im I. Jahrgange.

---

## Berichterstatter der Gewerbeschul-Commission über die Angelegenheiten dieser Schule.

Herr **Karl Kapp**, Stadtzimmermeister, Genossenschafts-Vorsteher und Mitglied der Gewerbeschul-Commission.

In der von Seite der löblichen Gewerbeschul-Commission für die Einschreibungen festgesetzten Zeit vom 15. bis 22. September v. J. und nachträglich im Laufe des Schuljahres meldeten sich zur Aufnahme in den I. Jahrgang 144 Gewerbslehrlinge. Von diesen sind 9 nach ihrer Anmeldung nicht mehr erschienen und konnten 22 wegen Mangel an Raum nicht sofort bei ihrer Anmeldung Aufnahme finden, wurden daher auch der Aufnahmeprüfung nicht unterzogen, sondern nur für eine spätere Einberufung bei sich ergebenden Aperturen in Vormerkung genommen. Von den Vorgemerkten wurden 4 Lehrlinge im Laufe der drei ersten Monate aufgenommen. Von 82 der vorschriftsmäßigen Aufnahmeprüfung<sup>1)</sup> unterzogenen Lehrlingen wurden 14 (17%) wegen unzureichender Vorkenntnisse an die Vorbereitungscurse verwiesen. Im ganzen wurden 103 Lehrlinge in den I. Jahrgang aufgenommen (gegen 102 im Schuljahre 1891/92).

---

<sup>1)</sup> Laut Decretes der Gewerbeschul-Commission vom 10 November 1881, Z. 6372, ist die Aufnahmeprüfung auf die Gegenstände Deutsche Sprache und Rechnen zu beschränken und können von denselben nur die Repetenten, dann Schüler, welche mindestens ein Zeugnis der VI. Classe einer Volksschule oder der I. Classe der Bürgerschule oder einer Mittelschule aufweisen, in welchem die Leistungen in den genannten zwei Gegenständen wenigstens mit den Noten „gut“ oder „befriedigend“ qualificiert sind, losgerählt werden.

Von den in den I. Jahrgang aufgenommenen Lehrlingen sind 13 aus dem II. Jahrgange hiesiger gewerblicher Vorbereitungscurse übergetreten. Unter den Zurückgewiesenen waren 5 aus dem II. Jahrgange gewerblicher Vorbereitungscurse.

Die Schüler des I. Jahrganges wurden in 2 Abtheilungen gebracht. Jene Schüler, welche außer den übrigen vorgeschriebenen Gegenständen mit Rücksicht auf ihr Gewerbe das geometrische Zeichnen in 4 wöchentlichen Stunden zu besuchen hatten, wurden in die Abtheilung A (48), jene Schüler hingegen, welche den Unterricht im Freihandzeichnen in 4 wöchentlichen Stunden oder den Unterricht im geometrischen und im Freihandzeichnen in je 2 wöchentlichen Stunden besuchten, in die Abtheilung B (55) gewiesen.

In den II. Jahrgang wurden 12 Gehilfen und 118 Lehrlinge aufgenommen (gegen 142 Schüler im Schuljahre 1891/92).

2 Lehrlinge, die im Laufe des Jahres Gehilfen geworden sind, besuchten als solche den Unterricht weiter, so dass im ganzen 14 Gehilfen eingeschrieben waren.

Von sämtlichen eingeschriebenen Schülern waren ihrer Nationalität nach 214 Deutsche, 8 Czechoslawen, 4 Polen, 6 Magyaren, 1 Italiener. Ihrem Religionsbekenntnisse nach waren 206 Katholiken, 5 Evangelische, 22 Israeliten. Unter den 12 Ausländern waren 10 Ungarn, 1 Preuße, 1 Rumäne.

**Ihrem Gewerbe nach waren unter den sämtlichen eingeschriebenen Schülern:**

|                                          | Des I. Jahrganges |           | Des II. Jahrganges |           |
|------------------------------------------|-------------------|-----------|--------------------|-----------|
|                                          | Gehilfen          | Lehrlinge | Gehilfen           | Lehrlinge |
| <b>a) Baugewerbe.</b>                    |                   |           |                    |           |
| Bau- und Kunstschlosser . . . . .        | —                 | 6         | 3                  | 11        |
| Bautischler . . . . .                    | —                 | 1         | 1                  | —         |
| Glaser . . . . .                         | —                 | —         | —                  | 2         |
| Installateure . . . . .                  | —                 | 3         | —                  | —         |
| Maurer . . . . .                         | —                 | 3         | —                  | —         |
| Spängler . . . . .                       | —                 | 3         | —                  | 1         |
| Steinmetze . . . . .                     | —                 | —         | —                  | 1         |
| Zimmerleute . . . . .                    | —                 | 2         | —                  | —         |
| <b>b) Mechanisch-technische Gewerbe.</b> |                   |           |                    |           |
| Eisendreher . . . . .                    | —                 | 1         | 2                  | 11        |
| Gießer . . . . .                         | —                 | 1         | —                  | 5         |
| Kunstformer . . . . .                    | —                 | —         | —                  | 1         |
| Maschinenschlosser . . . . .             | —                 | 13        | 2                  | 16        |
| Mechaniker . . . . .                     | —                 | 10        | —                  | 14        |
| Metalldreher . . . . .                   | —                 | 7         | 1                  | 9         |
| Metalldrucker . . . . .                  | —                 | —         | —                  | 2         |
| Modelltischler . . . . .                 | —                 | 2         | —                  | —         |
| Schlosser . . . . .                      | —                 | 4         | —                  | 2         |
| Schmiede . . . . .                       | —                 | 3         | —                  | —         |
| <b>c) Kunstgewerbe.</b>                  |                   |           |                    |           |
| Bildhauer . . . . .                      | —                 | 1         | 3                  | —         |
| Buchbinder . . . . .                     | —                 | 9         | —                  | 6         |
| Buchdrucker . . . . .                    | —                 | —         | —                  | 8         |
| <b>Fürtrag . . . . .</b>                 | —                 | 69        | 12                 | 89        |

|                                           | Des I. Jahrganges |           | Des II. Jahrganges |           |
|-------------------------------------------|-------------------|-----------|--------------------|-----------|
|                                           | Gehilfen          | Lehrlinge | Gehilfen           | Lehrlinge |
| <b>Übertrag . . .</b>                     | —                 | 69        | 12                 | 89        |
| Ciseleure . . .                           | —                 | 2         | —                  | 7         |
| Drechsler . . .                           | —                 | 1         | —                  | —         |
| Gold- und Silberarbeiter . . .            | —                 | 5         | —                  | 1         |
| Gürtler, Bronzarbeiter . . .              | —                 | 2         | —                  | 2         |
| Lackierer . . .                           | —                 | 1         | —                  | —         |
| Ledergalanterie-Arbeiter . . .            | —                 | —         | —                  | 1         |
| Lithographen . . .                        | —                 | 1         | —                  | 1         |
| Möbeltischler . . .                       | —                 | 2         | 1                  | —         |
| Plattierer . . .                          | —                 | 1         | —                  | —         |
| Schriftenmaler . . .                      | —                 | 1         | —                  | —         |
| Schriftsetzer . . .                       | —                 | 2         | —                  | 4         |
| Steindrucker . . .                        | —                 | 3         | —                  | —         |
| Zimmermaler . . .                         | —                 | —         | 1                  | —         |
| <b>d) Approvisionierungsgewerbe . . .</b> | —                 | —         | —                  | —         |
| <b>e) Bekleidungsgewerbe.</b>             |                   |           |                    |           |
| Handschuhmacher . . .                     | —                 | 1         | —                  | —         |
| Riemer . . .                              | —                 | 2         | —                  | —         |
| Sattler . . .                             | —                 | —         | —                  | 1         |
| Schneider . . .                           | —                 | 8         | —                  | 5         |
| Schuhmacher . . .                         | —                 | 1         | —                  | 1         |
| <b>f) Andere Gewerbe.</b>                 |                   |           |                    |           |
| Sporer . . .                              | —                 | 1         | —                  | 1         |
| Tapezierer . . .                          | —                 | —         | —                  | 2         |
| Taschner . . .                            | —                 | —         | —                  | 1         |
| Zahntechniker . . .                       | —                 | 1         | —                  | —         |
|                                           | —                 | 104       | 14                 | 116       |

**Besuch der einzelnen Lehrgegenstände.**

| I. Jahrgang  | I. Abtheil.                            | Eingeschrieben waren                   |                                      | Deutsche Sprache u. Geschäftsaufsätze | Geographie | Rechnen            | Geometrie        | Geometrisches Zeichnen (4 Stunden) | Freihandzeichnen (4 Stunden)        | Geometr. und Freihandzeich. (je 2 Stunden) | Gesamtzahl der Schüler |
|--------------|----------------------------------------|----------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------|------------|--------------------|------------------|------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------------|------------------------|
|              |                                        | Am Schlusse des Schuljahres verblieben |                                      | 48                                    | 48         | 48                 | 48               | 48                                 | —                                   | —                                          | 48                     |
| I. Jahrgang  | I. Abtheil.                            | Eingeschrieben waren                   |                                      | 48                                    | 48         | 48                 | 48               | 48                                 | —                                   | —                                          | 48                     |
|              |                                        | Am Schlusse des Schuljahres verblieben |                                      | 41                                    | 41         | 41                 | 41               | 41                                 | —                                   | —                                          | 41                     |
|              | II. Abtheil.                           | Eingeschrieben waren                   |                                      | 55                                    | 55         | 55                 | 55               | —                                  | 42                                  | 13                                         | 55                     |
|              |                                        | Am Schlusse des Schuljahres verblieben |                                      | 51                                    | 51         | 51                 | 51               | —                                  | 40                                  | 11                                         | 51                     |
| II. Jahrgang | Eingeschrieben waren                   | Zeichnen für Maschinen-gewerbe         | Zeichnen für Kunst- u. Klein-gewerbe | Modellieren                           | Physik     | Gewerbliche Chemie | Projectionslehre | Mechanik und Maschinenlehre        | Buchführung und Gewerbe-gesetzkunde | Gesamtzahl der Schüler                     |                        |
|              |                                        | I. C. II. C.                           | 40                                   | 20                                    | 43         | 27                 | 43               | 34                                 | 51                                  | 130                                        |                        |
| II. Jahrgang | Am Schlusse des Schuljahres verblieben | 37                                     | 33                                   | 31                                    | 16         | 38                 | 24               | 36                                 | 25                                  | 45                                         | 102                    |

Die Controle über die Frequenz wurde durch die Frequenzkataloge und die Controlbücher geübt. Das Urtheil über den Schulbesuch, das sittliche Verhalten und die Leistungen der Schüler wurde in den im Laufe des Jahres abgehaltenen Conferenzen des Lehrkörpers festgestellt. Am Schlusse des Schuljahres erhielten die Schüler hierüber Jahreszeugnisse.

Der Schulbesuch war im allgemeinen recht zufriedenstellend. Durchschnittlich waren 82 Procent der eingeschriebenen Schüler anwesend. Nur in den letzten zwei Schulmonaten zeigte sich — wie alljährlich — ein etwas weniger günstiges Frequenzverhältnis. Von den sämtlichen eingeschriebenen Schülern besuchten 109 den Unterricht sehr fleißig, 80 Schüler fleißig.

Diese befriedigende Schulfrequenz ist zum großen Theile der Durchführung jener mit Decret der löbl. Gewerbeschul-Commission vom 17. August 1878, Z. 4023, erlassenen Bestimmung zuzuschreiben, womit den Directionen der gewerblichen Fortbildungsschulen der Auftrag ertheilt wurde, behufs Erzielung eines geregelten Schulbesuches mit dem Lehrherrn in unmittelbarem und raschem Verkehr zu treten, zu welchem Zwecke den Directionen zwei Formulare von Mahnschreiben zur Verfügung gestellt wurden.

In den alle zwei Monate der Gewerbeschul-Commission vorzulegenden Ausweisen wurde im Grunde des bezogenen Decretes nebst der Zahl der versäumten Lehrstunden auch kurz angedeutet, wann und wie oft der betreffende Lehrherr von der Direction bereits gemahnt worden ist. Auf Grund solcher Ausweise wurde dann in erforderlichen Fällen seitens der löbl. Commission gegen die betreffenden Lehrherren nach den einschlägigen gesetzlichen Bestimmungen vorgegangen.

Von den 233 eingeschriebenen Schülern verblieben am Schlusse des Schuljahres noch 194. 32 Schüler haben den Austritt in begründeter Weise angemeldet, darunter 15 wegen Vollendung ihrer Lehrzeit, 7 Schüler sind ohne Meldung weggeblieben.

Von dem am Schlusse des Schuljahres verbliebenen 92 Schülern des I. Jahrganges wurden 79 Schüler als reif zum Übertritte in den II. Jahrgang erklärt.

Von den am Schlusse des Schuljahres verbliebenen 102 Schülern des II. Jahrganges haben 94 den Anforderungen entsprochen.

---

## Lehrmittel und Bibliothek der gewerblichen Fortbildungsschule.

Für den Unterricht in den einzelnen Lehrgegenständen standen der gewerblichen Fortbildungsschule die betreffenden Lehrmittelsammlungen der Oberrealschule, ferner viele von Seite des hohen k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht dieser Fortbildungsschule zugewendete und als Eigenthum dieses hohen Ministeriums inventarisierte Vorlagenwerke, Gipsabgüsse und Maschinenmodelle, verschiedene von der löblichen Gewerbeschul-Commission beigestellte Lehrmittel, endlich auch zahlreiche von einzelnen Fabriksfirmen und Privaten gespendete Lehrbehelfe zur Verfügung.

In diesem Schuljahre erhielt die Lehrmittelsammlung folgenden Zuwachs:

Zufolge Erlasses des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 23. März 1893, Z. 6146, wurde der gewerblichen Fortbildungsschule das Vorlagenwerk: „Rothe Josef, Vorlagen für Maurer“, 20 Tafeln sammt Text, im Wege des k. k. Schulbücher-Verlages zugemittelt. Intimiert durch die Gewerbeschul-Commission mit Decret vom 6. Mai 1893, Z. 1032.)

Von der Gewerbeschul-Commission selbst: „Die Fortsetzung des „Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich“ sammt Supplementband und den Bericht über die Wirksamkeit der Commission im Schuljahre 1891/92.

Von der Firma Siemens und Halke in Wien: 37 Blätter Zeichnungen verschiedener von dieser Firma ausgeführter elektrotechnischer Anlagen und elektrischer Apparate und 23 Broschüren und Monographien über solche Gegenstände.

Von Herrn Oberingenieur Dr. Ludwig Erményi: Das Werk „Anleitung zum Anfertigen und Entwerfen von Maschinenteilen in 34 Blättern, ferner 6 Stück Werkzeug-

nungen von einer completen Egalisierdrehbank und 1 Stück Zeichnung eines Morsé-Apparates sammt Relais. (Diese 7 Stück unter Anleitung des Lehrers Ingenieur Dr. Erményi von Schülern des II. Curses des Maschinenzeichnens ausgeführt.)

## Unterstützung und Prämierung der Schüler der gewerblichen Fortbildungsschule.

Die löbliche Handels- und Gewerbekammer stellte laut Zuschrift vom 17. December 1892, Z. 6061, aus den Zinsen der dortamts verwalteten Stiftungen der Direction den Betrag von 20 fl. zur Verfügung, für welchen 5 Reißzeuge, 2 Reißbretter und 3 Reißschieben zur Benützung der Schüler beim Maschinenzeichnen angeschafft wurden.

Auf Kosten des Gewerbeschulfonds wurden Geräthschaften für das Modellieren im Betrage von 2 fl. 20 kr. angeschafft und außerdem dürftige und fleißige Schüler durch Verabreichung von Schreib- und Zeichenrequisiten im Kostenbetrage von 21 fl. 97 kr. unterstützt.

Die löbliche Gewerbeschul-Commission in Wien hat in ihrer Sitzung vom 4. Mai 1893 beschlossen, am Schlusse des Schuljahres 1892/93 Schülern des obersten Jahrganges, welche sich durch ihre sittliche Haltung, besonderen Fleiß und hervorragende Leistungen ausgezeichnet haben und die Fortbildungsschule mit Schluss dieses Schuljahres verlassen, mit Anerkennungsdiplomen zu betheilen.

Im Grunde dieses Sitzungsbeschlusses wurden von der Commission auf Antrag des Lehrkörpers solche Diplome nachstehenden ausgezeichneten Schülern zuerkannt:

1. Jäckel Franz, zu Wien 1876 geboren, Eisendreherlehrling bei der Firma Clayton & Shuttleworth, nach 4jährigem Besuche dieser Schule.
2. Ziegler Franz, zu Wien 1875 geboren, Bau- und Kunstschlossergehilfe bei Herrn Anton Biro, III. Fasangasse 49, nach 4jährigem Besuche dieser Schule.
3. Rühlemann Karl, zu Wien 1874 geboren, Mechanikerlehrling bei der Firma Siemens & Halske, nach 3jährigem Besuche dieser Schule.
4. Zožek Ferdinand, zu Wien 1876 geboren, Eisendreherlehrling bei der Firma Clayton & Shuttleworth nach 3jährigem Besuche dieser Schule.

Die löbliche Gewerbeschul-Commission hat sich ferner bestimmt gefunden, wie in früheren Jahren, auch am Schlusse des Schuljahres 1892/93 die vorzüglichsten Schüler mit Prämien, bestehend in Sparcassabücheln mit Einlagen von 5 bis 10 fl., zu betheilen und zu dem gedachten Zwecke für diese Lehranstalt den Betrag von 30 fl. bewilligt. Auf Antrag des Lehrkörpers wurden von der löblichen Commission solche Prämien und Einlagen von je 5 Gulden folgenden sechs vorzüglichen Schülern zuerkannt:

Theißig Ignaz, zu Brünn 1876 geboren, Mechanikerlehrling bei der Firma Siemens & Halske, III. Apostelgasse 12, Schüler des I. Jahrganges, Abth. A.

Zicha Franz, zu Drasow in Mähren 1876 geboren, Bau- und Kunstschlosserlehrling bei Herrn R. Ramminger, III. Löwengasse 35, Schüler des I. Jahrganges, Abth. B.

Kossina Wilhelm, in Simmering 1876 geboren, Bronzearbeiterlehrling bei Herrn Rudolf Kissling, III. Untere Viaductgasse 33, Schüler des II. Jahrganges.

Macho Johann, zu Wien 1878 geboren, Schriftsetzerlehrling in der Druckerei der Wiener Allgemeinen Zeitung, IX. Hahngasse 12, Schüler des II. Jahrganges.

Pařil Adolf, zu Wien 1876 geboren, Metalldreherlehrling bei Herrn R. Ditmar, III. Erdbergerstraße, Schüler des II. Jahrganges.

Ubl Adolf, zu Hermannshütte in Böhmen 1877 geboren, Eisendreherlehrling bei Clayton & Shuttleworth, III. Löwengasse, Schüler des II. Jahrganges.

Außerdem übermittelte die löbliche Gewerbeschul-Commission der Direction 17 Exemplare der von Dr. Josef Ritter v. Heymerle herausgegebenen „Biographischen Charakterbilder“ zur Betheilung braver Schüler, welche mit Sparcassabüchern nicht prämiirt werden konnten, und zwar der Lehrlinge:

Kauper Eduard, Riegler Johann und Trsek Johann des I. Jahrganges, Abth. A; Falkner Johann, Jensen Heinrich, Poledniček Wunibald und Prieschl Josef des I. Jahrganges, Abth. B.

Bolomsky Karl, Ehrmann Oskar, Federer Karl, Freyler Karl, Grasecker Josef, Großmann Adolf, Hübner Willibald, Jenisch Franz, Lichtenberg Karl und Prohaska Karl des II. Jahrganges.

Der Herr Obergeringieur und Lehrer für Maschinenzeichnen dieser gewerblichen Fortbildungsschule Dr. Ludwig Erményi spendete zur Anerkennung besonders guter Leistungen im Maschinenzeichnen abermals Prämien für Schüler des II. Curses in diesem Fache, und zwar erhielten:

Jäckel Franz, zu Wien 1876 geboren, Eisendreherlehrling bei der Firma Clayton & Shuttleworth, ein Sparcassabuch mit einer Einlage von 5 fl.

Izmosy Gustav, zu Csorna in Ungarn 1876 geboren, Maschinenschlosserlehrling bei derselben Firma, das Werk: „Pechans Leitfaden des Maschinenbaues, II. Abtheilung“.

Künzl Anton, zu Leopoldau in Niederösterreich 1875 geboren, Mechanikerlehrling bei der Firma Siemens & Halske, ein Reißzeug.

Zugschwert Rudolf, zu Wien 1875 geboren, Mechanikerlehrling bei Herrn Friedrich Schumann, III. Hauptstrasse 28, das Werk: „Pechans Leitfaden der Elektromaschinentechnik“.

Hiefür spricht die Direction dem genannten Herrn Obergeringieur den verbindlichsten Dank aus.

Der Unterricht an der gewerblichen Fortbildungsschule wird in diesem Schuljahre am 9. Juli mit der Vertheilung der Prämien und der Jahreszeugnisse geschlossen.

Die Ausstellung der Schülerarbeiten findet am 9. 10. und 11. Juli statt.

Zur Schüleraufnahme für das nächste Schuljahr beginnen die Einschreibungen am 17. September 1893.

### XIII. Kundmachung

#### bezüglich des nächsten Schuljahres 1893/4.

Alle sich zur Aufnahme in die Oberrealschule meldenden Schüler haben in Begleitung ihrer Eltern oder deren Stellvertreter bei der Direction zu erscheinen, und diejenigen, welche im letzten Semester nicht dieser Lehranstalt angehörten, den Tauf- oder Geburtsschein und das Abgangszeugnis jener Schule, welche sie zuletzt besucht haben, beizubringen.

Zur Aufnahme in die erste Classe ist erforderlich: 1. Der Nachweis, dass der Aufzunehmende das 10. Lebensjahr vor Beginn des Schuljahres, in welchem die Aufnahme erfolgen soll, vollendet hat, oder noch im Kalenderjahre, in welches der Beginn des Schuljahres fällt, vollendet; 2. der Nachweis über den Besitz der nöthigen Vorkenntnisse, welcher durch eine Aufnahmeprüfung geliefert wird. Bei dieser Prüfung wird gefordert jenes Maß von Wissen in der Religion, welches in den ersten vier Jahreskursen der Volksschule erworben werden kann; Fertigkeit im Lesen und Schreiben der deutschen Sprache und der lateinischen Schrift; Kenntnis der Elemente aus der Formenlehre der deutschen Sprache; Fertigkeit im Analysieren einfacher bekleideter Sätze. Übung in den vier Grundrechnungsarten in ganzen Zahlen. Überdies wird gemäß Verordnung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 7. April 1878, Z. 5416, seitens der Direction von jedem Schüler, der aus einer öffentlichen Volksschule austritt, ein im Sinne des § 66 der Schul- und Unterrichtsordnung ausgestelltes Frequentationszeugnis oder als Ersatz

desselben eine im Grunde der Ministerialverordnung vom 29. October 1886, Z. 20619, ausgefertigte Schulnachricht gefordert, welche bei der vorzunehmenden Aufnahmeprüfung als informierende Behelfe zu gelten haben. Zuzolge Erlasses des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 27. Mai 1884, Z. 8109, können Schüler, deren Religionsnote aus dem 4. Schuljahre der Volksschule nicht geringer als „gut“ ist, von der mündlichen Prüfung aus der Religionslehre befreit werden.

Für die Aufnahmeprüfungen zum Eintritte in die erste Classe sind zwei Termine bestimmt, der erste fällt auf den 15. und 16., erforderlichenfalls auch auf den 17. Juli, der zweite auf den 16. und 17., eventuell auch auf den 18. September, und werden die Anmeldungen für diese Prüfungen am 15. Juli, beziehungsweise am 16. September von 8 bis 12 Uhr entgegengenommen.

Eine Wiederholung der Aufnahmeprüfung, sei es an dieser oder an einer anderen Lehranstalt, ist unzulässig (laut Erlasses des hohen k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 2. Jänner 1886, Z. 85).

Die definitive Aufnahme der in beiden Terminen der Prüfung unterzogenen Schüler findet erst am 17. September statt.

Zur Aufnahme derjenigen Schüler, welche sich für eine höhere Classe oder als Repetenten der I. Classe melden, sowie zur Vornahme der Aufnahmeprüfungen für höhere Classen und zur Abhaltung der Wiederholungs- und Nachtragsprüfungen ist die Zeit vom 16. bis 18. September bestimmt, und zwar werden die Anmeldungen zur Aufnahme solcher Schüler am 16. und 17. September von 8 bis 12 Uhr entgegengenommen.

Diejenigen Schüler, welche bis zum Schlusse dieses Schuljahres dieser Lehranstalt angehört haben, haben sich zur Wiederaufnahme schon am 16. September zu melden. Vom 17. September an wird über die Aufnahme der von auswärts angemeldeten Schüler definitiv entschieden, und könnte daher bei einem größeren Andränge neuer Aufnahmewerber der Platzmangel die Ursache der Verweigerung der Wiederaufnahme der später sich meldenden Schüler der eigenen Anstalt sein.

Zum Eintritte in eine höhere Classe ist eine Aufnahmeprüfung in allen jenen Fällen unerlässlich, in welchen der Aufnahmewerber ein Zeugnis über die Zurücklegung der unmittelbar vorhergehenden Classe einer gleichorganisierten öffentlichen Realschule der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder nicht beizubringen in der Lage ist.

Das Ergebnis dieser Aufnahmeprüfung hat zu entscheiden, in welche Classe ein Schüler mit Rücksicht auf die dafür erforderlichen Vorkenntnisse aufgenommen werden könne.

Zur Aufnahme in höhere Classen ist bei Schülern, welche bisher noch nicht Aufnahme in eine Mittelschule gefunden haben, auch der Nachweis des nach der Altersgrenze für die Aufnahme in die unterste Classe sich bestimmenden entsprechenden Minimalalters zu fordern.

Hat ein Aufnahmewerber früher keine öffentliche Schule besucht oder seit einiger Zeit den Schulbesuch ausgesetzt, so muss er einen legalen Ausweis beibringen, aus welchem zu ersehen ist, in welcher Weise er in den Jahren, die seiner Anmeldung vorausgingen, sich beschäftigt hat, und ob bezüglich seiner Sittlichkeit keine Bedenken oorwalten.

Das von einem Schüler vorgewiesene letzte Semestralzeugnis einer anderen Lehranstalt muss die ausdrückliche Erklärung enthalten, dass derselbe seinen Abgang von dieser Lehranstalt gemeldet habe und gegen seine Aufnahme in eine andere nichts einzuwenden sei.

Die Aufnahme von Privatisten unterliegt denselben Bedingungen, an welche die Aufnahme öffentlicher Schüler geknüpft ist.

Die Taxe für eine Aufnahmeprüfung (mit Ausnahme jener für die I. Classe) beträgt 12 fl.

Das Schulgeld beträgt per Semester 25 fl. und ist von den öffentlichen Schülern der I. Classe im I. Semester spätestens im Laufe der ersten drei Monate nach Beginn des Schuljahres, im II. Semester im Laufe der ersten sechs Wochen, von den Schülern der

anderen Classen in beiden Semestern innerhalb der ersten sechs Wochen mittelst Schulgeldmarken zu entrichten.

Die Befreiung von der Entrichtung des ganzen oder halben Schulgeldes kann auf Grundlage eines Mittellosigkeits- und guten Semestralzeugnisses von der Landesschulbehörde gewährt werden und sind die diesbezüglichen, an den hochlöblichen k. k. n. ö. Landesschulrath zu richtenden Gesuche im Laufe der ersten 14 Tage des Semesters bei der Oberrealschuldirection zu überreichen. Befreiungen von Privatisten und außerordentlichen Schülern finden nicht statt.

Öffentlichen Schülern der I. Classe kann, wenn sie nicht Repetenten sind, die Zahlung des Schulgeldes bis zum Schlusse des I. Semesters gestundet werden, und ist für solche Schüler binnen acht Tagen nach erfolgter Aufnahme derselben ein mit einem legalen Vermögensausweise belegtes Gesuch ebenfalls bei der Oberrealschuldirection zu überreichen. Wird die Stundung von der k. k. Landesschulbehörde bewilligt, so wird zugleich die Befreiung von der Zahlung des Schulgeldes für das I. Semester unter der Bedingung ausgesprochen, dass das Zeugnis über das I. Semester den festgestellten Forderungen genügt.

Trifft diese Bedingung am Schlusse des I. Semesters nicht zu, so hat der betreffende Schüler das Schulgeld noch vor Beginn des II. Semesters zu entrichten.

Von jedem neu eintretenden Schüler wird eine Aufnahmegebür von 2 fl. 10 kr., außerdem von jedem Schüler ein Lehrmittelbeitrag von 2 fl. 10 kr. sogleich bei der Anmeldung eingehoben. Diese Geldbeträge sind vollständig zur Dotierung der Lehrmittelsammlungen und der Bibliothek bestimmt. Sie werden jenen Schülern, welchen die Aufnahme infolge einer ungünstigen Aufnahmeprüfung verweigert wird, zurückerstattet.

Der Unterricht in den freien Lehrgegenständen: Schönschreiben, Gesang, Stenographie und Übungen im chemischen Laboratorium wird unentgeltlich ertheilt. In Betreff der Theilnahme an diesem Unterrichte haben die Eltern oder deren Stellvertreter gleich bei der Anmeldung ihre Erklärung abzugeben. Die Theilnahme an dem Unterrichte im Schönschreiben kann Schülern der I. und II. Classe auch als obligat aufgetragen werden, was auch in der Regel geschieht.

Von der Verpflichtung der Theilnahme an den für katholische Schüler vorgeschriebenen gottesdienstlichen Übungen können während der rauhen Jahreszeit diejenigen Schüler losgezählt werden, welche durch ihre Bekleidung gegen die Winterkälte nicht hinreichend geschützt, oder welche von schwächlicher Gesundheit sind, oder welche vom Schulhause weit entfernt wohnen. Die Eltern der betreffenden Schüler haben deshalb bei der Direction schriftlich anzusuchen.

Damit ein Schüler wegen eines körperlichen Gebrechens von der Theilnahme am obligaten Turnunterricht befreit werden könne, hat er ein Zeugnis des k. k. Bezirksarztes beizubringen.

Die Bethellung dürftiger und würdiger Schüler mit Lehrbüchern, Schreib- und Zeichenrequisiten etc. aus der „Schülerlade“ erfolgt über Anmeldung bei den betreffenden Classenvorständen.

In jedem Semester werden außer der Semestralclassification noch drei Censuren abgehalten, von deren Resultaten, im Falle sie ungünstig sind, die Aufsichtsträger der Schüler benachrichtigt werden. Auskünfte über Schüler werden im Schulgebäude von den Mitgliedern des Lehrkörpers bereitwilligst ertheilt. Es eignet sich hierzu am besten die Zeit um 10 oder 11 Uhr vormittags an Schultagen.

Das neue Schuljahr wird am 18. September d. J. mit einem in der Pfarrkirche „zum heiligen Othmar unter den Weißgärbern“ um 8 Uhr stattfindenden Festgottesdienste eröffnet.

Der regelmäßige Unterricht beginnt am 19. September 1893.

www.libtool.com.cn

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

FOURTEEN DAY USE  
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

This book is due on the last date stamped below, or  
on the date to which renewed.

Renewed books are subject to immediate recall.

26Feb'56PL

MAR 8 1956 L

23MAR 6 OF G

REC'D LD

APR 18 1960

MAR 20 1967 9

RE

MAR 9 '67-10 AM

LOAN DEPT.

LD 21-100m-2,'55  
(B139a22)476

General Library  
University of California  
Berkeley