

www.libtool.com

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

GIFT OF

Various donors

Class

902

P186

v.2

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

Contents.

1. Evans, M. B. Der bestrafte Brudermord; sein Verhältnis zu Shakespeare's Hamlet.
2. Ewig, F. W. Shakespeare's Lucrece.
3. Field, B. R. www.libtool.com/en medical thoughts of Shakespeare
4. Heuser, Julius. Der coupletreim in Shakespeare's dramen.
5. Hoffmann, F. H. Über die betuerungen in Shakespeare's dramen.
6. Halliwell-Phillipps, J. O. Which shall it be? new lamps or old? Shaxpere or Shakespeare?
7. Halliwell-Phillipps, J. O. New lamps or old? a few additional words on the momentous question respecting the S and the A in the name of our national dramatist.

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

JAN 6 1902

|

DER BESTRAFTE BRUDERMORD

SEIN VERHÄLTNISS
www.libtool.com.cn
ZU

SHAKESPEARES HAMLET.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
BEI DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
RHEINISCHEN FRIEDRICH WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BONN
EINGEREICHT UND MIT DEN BEIGEFÜGTEN THESEN VERTEIDIGT
AM 14. MÄRZ 1902, 12 UHR MITTAGS

VON
MARSHALL BLAKEMORE EVANS
AUS BOSTON, U. S. A.

OPONENTEN:
KAPLAN MERTENS
O. GRÜTERS, CAND. PHIL.
W. E. C. LEONARD, M. A.



HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1902.

www.libtool.com.cn

Vorwort.

Was auf den folgenden Blättern zusammengestellt ist, verdankt seine Entstehung einer Arbeit, die ich am Anfang des Sommersemesters 1901 vor dem englischen Seminar der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität zu Bonn vorgetragen habe. Schon damals war es mir eine besondere Befriedigung, dass ich ganz selbständig zu demselben Standpunkte gelangt war wie mein verehrter Lehrer Prof. Dr. Karl D. Bülbring. Er wies in seinen Vorlesungen und Seminarübungen über Hamlet nach, dass Der bestrafte Brudermord in der Hauptsache aus einem Vordramma Shakespeareschen, also natürlich aus dem verlorenen Kydschen Hamlet herkommen müsse und zeigte, wie viel im Shakespeareschen Hamlet erst im richtigen Lichte erscheine, wenn man es durch das deutsche Stück hindurch von der Prosaquelle ableite. Sein Vorbild ist es vor allem gewesen, welches meine Arbeitslust auf einem langwierigen und zuweilen ermüdenden Weg angespornt hat. Ihm habe ich es hauptsächlich zu verdanken, wenn aus dem anfänglich unvollkommenen Entwurfe sich etwas Brauchbares entwickelt hat. Prof. Bülbring beabsichtigte selbst mit einer Schrift über die hier erörterten Fragen in die Öffentlichkeit zu treten; aber mit grösster Liebenswürdigkeit hat er mir freie Bahn gelassen.

Man wird sich vielleicht darüber wundern, dass ich so wenig auf die historische Entwicklung der Streitfrage über den Ursprung Des bestraften Brudermordes eingegangen bin. Alle grossen Shakespeareforscher und viele anderen Litteraturhistoriker des 19. Jahrhunderts haben sich damit beschäftigt, wenn auch selten eingehend. Und dennoch konnte noch im Jahre 1888 ein Litteraturforscher schreiben: „In Bezug auf die anderen Zusätze [d. h. ausser dem Prolog], die wir in Dem bestraften Brudermord [im Vergleich mit dem Shakespeareschen Stück] finden, wagte man auch nicht einmal den Versuch, in ihnen Spuren des Stils jener Epoche vor der Blütezeit Shakespeares nachzuweisen.“ Dies sind Worte von Prof. Dr. W. Creizenach, dem wir die erste wirklich wissenschaftliche Arbeit über das deutsche Stück verdanken. Und wenn ich auch die entgegengesetzte Meinung hier verfechte: alle Ehre dem Manne, der Den bestraften Brudermord, verstümmelt wie er ist, zuerst einer genaueren Untersuchung für würdig gehalten hat. Auch möchte ich der Arbeiten zweier anderen anerkennend gedenken, derer des Prof. Dr. Gregor Sarrazin und des Prof. Dr. J. Schick. Namentlich der erste von ihnen, Prof. Sarrazin, hat sich dadurch grosse Verdienste erworben, dass er Kyds Autorschaft für den Urhamlet wissenschaftlich zu beweisen versucht hat. Dieses, das Hauptresultat, zu dem Sarrazin in seinen Schriften über diese Frage gekommen ist, setze ich, wenn es auch nicht von jedem Forscher gebilligt ist, doch in meiner Arbeit voraus. Vielleicht aber, dass mancher gerade hier das finden kann, was ihm die letzten Zweifel nehmen wird.

Auf den Vorwurf, dass ich dem Texte von Dem bestraften Brudermord zu viel Wert beigelegt hätte, bin ich wohl gefasst. Wie gefährlich mein Verfahren ist, weiss niemand besser als ich selbst. Ich hebe schon auf der ersten Seite der Arbeit hervor, dass Der bestrafte Brudermord in der jetzigen Fassung keineswegs die ursprüngliche Gestalt dieses Stückes der Englischen

Komödianten darstellen kann; und dass diese ursprüngliche Gestalt schon mehr oder weniger von dem englischen Drama abwich, ist mit Sicherheit anzunehmen.

www.libtool.com.cn
Für die Art und Weise, wie die Komödianten mit ihren Vorlagen umsprangen, haben wir ein besonders lehrreiches Beispiel. Das englische Stück *Nobody and Somebody* (abgedruckt in *Simpsons School of Shakespeare*, vol. I. Eine deutsche Übersetzung von Tiek herausg. von Johannes Bolte im XXIX. Bd. des *Shakespeare-Jahrbuches*) wurde in deutscher Übersetzung 1608 in Graz aufgeführt (vgl. u. a. Creizenach, *Schauspiele* LIII). Hiervon ist die Handschrift erhalten, die der Komödianten-Prinzipal John Green (Johannes Grün oder Grien) dem Erzherzog Maximilian überreichte. (herausg. von Dr. Ferdinand Bischoff — Niemand und Jemand in Graz im Jahre 1608. Sonder-Abdruck aus den Mitteilungen des histor. Vereines für Steiermark XLVII. Heft 1899. Graz 1899.) Dasselbe Stück ist aber auch erhalten in der bekannten Sammlung von Englischen Comoedien und Tragödien aus dem Jahre 1620 (abgedruckt bei Julius Tittmann „Die Schauspiele der Englischen Komödianten in Deutschland“. Leipzig 1880.). Wie wir auch die Entstehung dieser Sammlung von 1620 erklären wollen, so bleibt doch der Vergleich zwischen diesen drei Fassungen vom grössten Interesse. Es ist hier nicht der Ort, auf die Frage näher einzugehen. Im allgemeinen kann man sagen, dass die Grazer Handschrift sich ziemlich eng an das englische Original anschliesst — etwas roher ist sie, aber wir haben beinahe dieselbe Szenenfolge, und es kommen oft sehr frappante Wortübereinstimmungen vor. Ganz anders in der Sammlung von 1620. Ohne Zweifel geht diese Fassung auf die von 1608 zurück, aber hier finden wir alles durcheinander geworfen und das Ganze auf kaum glaubliche Weise verwildert und verroht. Die eine Handlung von Archigallo und Elydure, aus der fabelhaften Urgeschichte Englands entnommen, ist ganz in den Hintergrund getreten;

um so breiter aber sind die Zänkereien der beiden Königinnen und die Hanswursthandlung von Niemand und Jemand. Kein Wunder, dass in der holländischen Bearbeitung von Isak Vos, die auf dem späteren deutschen Stücke beruhen soll (vgl. Creizenach, Schauspiele LIII), der geschichtliche Stoff durch einen neuen ersetzt worden ist.

Dieser Vergleich ist wichtig für unsere Auffassung Des bestrafte Brudermordes, indem er uns lehrt, den Wert der deutschen Bearbeitungen nüchterner zu beurteilen und die willkürlichen Änderungen der Komödianten von dem Ursprünglichen des englischen Dramas zu unterscheiden. Hier immer das Richtige zu treffen, wäre wohl unmöglich; deshalb entschloss ich mich, die Frage, inwieweit Der bestrafte Brudermord einen contaminirten Text aufweise, zum grössten Teil ausser Acht zu lassen. Der Anteil der Komödianten wird doch von jedem immer etwas anders beurteilt: daher schien mir mein Verfahren gerechtfertigt, um so mehr, als ich hoffe, genug Unanfechtbares aufgefunden zu haben, um jeden, sogar den Skeptischsten, zufrieden zu stellen.

Es giebt aber ein altes Sprichwort „keine Rose ohne Dorn“. Ich war mit meinem Beweis, dass Der bestrafte Brudermord von Kyd herrührt, fertig, als ich in London, wo ich im Spätsommer 1901 weilte, um eine Abschrift von Belleforests Amletherzählung zu nehmen, von einer Ausgabe von Kyds Werken hörte, die der bekannte englische Litteraturforscher Prof. F. S. Boas besorgen sollte. Mit welcher Spannung erwartete ich das Erscheinen des Buches! Endlich bekam ich es in die Hände, ich blätterte den Abschnitt über den Urhamlet rasch durch und dann — ein langes Aufatmen. Das Buch ist eine höchst wichtige Erscheinung auf dem Gebiete der englischen Philologie — wir haben nun endlich eine vollständige Ausgabe von Kyds Werken, wonach man bequem citieren kann. Auch hat Boas in seiner Introduction unsere Kenntniss von Kyds äusserem Leben wesent-

lich erweitert. Der Abschnitt über den Urhamlet aber ist etwas schwach ausgefallen, und über Den bestraften Brudermord sagt er (Introduction S. XLVIII: „this piece is nothing more than a version of the First Quarto, with probably a few later additions due to actors familiar with Shakespeare's play in its later form. Its unique passages, instead of being survivals from a vanished original, are simply such accretions to the text as would naturally arise after its acclimatization on the German stage.“ Damit reiht sich Boas denjenigen an, nach deren Ansicht das deutsche Drama keine genauere Betrachtung verdient. Creizenachs Aufsätze werden nicht einmal erwähnt (!), sondern nur G. Tangers Recension des ersten im 23. Bd. des Shakespeare-Jahrbuches.

Es würde sich kaum lohnen, eine Zusammenstellung des benutzten Materials anzugeben. So weit es mir möglich gewesen ist, habe ich in den Anmerkungen meine litterarischen Schulden auf Heller und Pfennig bezahlt. Nur die Haupthilfsmittel will ich hier im Voraus anführen: Shakespeares Hamlet findet man hier citiert nach der bequemen Ausgabe von Viotor: Hamlet, Parallel Texts of the First and Second Quartos and the First Folio, Marburg, 1891;¹ Den bestraften Brudermord nach der Ausgabe von Creizenach im 23. Bd. von Kürschners National Litteratur: Die Schauspiele der englischen Komödianten; Kyds Werke nach der neuen Ausgabe von Boas: The Works of Thomas Kyd, Clarendon Press, Oxford, 1901.

Auf meine Arbeit wirkte der Mangel einer kritischen Ausgabe von Belleforests Amletherzählung oft sehr störend. Durch diesen Umstand veranlasst, nahm ich eine genaue Abschrift des ältesten Druckes im Britischen Museum, die ich mit vier anderen Aus-

¹ Nur selten, wo Q_1 und Q_2 sehr abweichen, habe ich Q_1 citiert nach der Zeilenzahl von Furness, A New Variorum Shakespeare, Hamlet, Bd. II. Für First and Second Quartos and First Folio wende ich die üblichen Bezeichnungen Q_1 , Q_2 und F_1 an.

gaben verglichen habe. Diesen Text, mit Varianten und besonderer Einleitung, werde ich als Anhang zu meiner Arbeit drucken lassen.

www.libtool.com.cn
Zum Schlusse ist es mir eine angenehme Pflicht, meinen hochverehrten Lehrern und Freunden meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen, dem Geheimrat Prof. Dr. W. Wilmanns, Prof. Dr. Berthold Litzmann, Prof. Dr. Karl D. Bülbring, W. J. Craig Esq. und meinen Kommilitonen Otto Grütters, cand. phil. und Richard Noelle, stud. jur. Auch möchte ich den Herren Bibliothekaren der Bonner Universitätsbibliothek und des Britischen Museums für ihre fortwährende Liebenswürdigkeit danken.

Bonn, den 2. Dezember 1901.

M. Blakemore Evans.

Am 24. Juni 1626 spielten die Englischen Komödianten in Dresden eine „Tragoedia von Hamlet, einen printzen in Denemark“.¹ Nach mehr als hundert und fünfzig Jahren (1781) veröffentlichte der gothaische Bibliothekar Reichard in der Zeitschrift *Olla Potrida* (No. 2 S. 18—68) ein Drama „Der bestrafte Brudermord oder: Prinz Hamlet aus Dännemark“. Das Drama war wahrscheinlich aus dem Nachlass von Eckhofs Schwiegervater Spiegelberg in den Besitz des Schwiegersohnes übergegangen.²

Dass diese beiden Stücke nicht vollständig identisch sind — die jetzige Fassung Des bestraften Brudermordes soll aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen³ und stellt daher eine Überarbeitung des Originals der englischen Komödianten dar — kann uns gleichgültig sein: die Hauptsache bleibt dabei doch immer, dass wir hier einen deutschen Hamlet haben, der wenigstens viele Jahrzehnte (die jetzt verloren gegangene Handschrift⁴ war nach Reichard unterzeichnet „Pretz den 27. October 1710“) älter ist als die Wielandsche Übersetzung (1766). Jedem, und wenn er auch nur oberflächlich mit jenem Ungeheuer, der Hamletforschung, bekannt ist, drängt sich sofort die Frage auf: wie verhält sich dieses Drama (das wir *D* nennen wollen) zu Shakespeare? Haben wir 1. eine Übersetzung oder Umarbeitung einer der bekannten Shakespeareschen Fassungen (Q_1 oder Q_2)? oder 2. stellt *D* eine jetzt verschollene Fassung von Shakespeare dar? oder 3. ist *D* überhaupt von dem Shakespeareschen Drama abhängig?

¹ Vgl. Cohn: *Shakespeare in Germany* S. CXV, oder Creizenach: *Schauspiele* S. XXVIII. Für eine deutsche Hamletaufführung im Jahre 1625 vgl. B. Litzmann: „Hamlet in Hamburg, 1625“. *Deutsche Rundschau* für März 1892.

² Vgl. Creizenach: *Schauspiele* S. 128.

³ Vgl. B. Litzmann: *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* 1888, S. 8 ff. und Creizenach: *Schauspiele* S. 142 ff.

⁴ Vgl. Creizenach: *Schauspiele* S. 128.

Der letzte, der sich eingehender mit diesen Fragen beschäftigt hat, ist Prof. Dr. W. Creizenach in Krakau¹ in einem sehr lehrreichen Aufsatz in den Berichten der philol.-histor. Klasse der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1877, S. 1 ff. (vgl. dazu G. Tanger: Shakespeare-Jahrbuch Bd. 23, S. 224 ff. und L. Proescholdt: Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, 1888, S. 107 ff.). Diesen Aufsatz findet man in den Hauptsachen wieder abgedruckt als Einleitung zu *D* im 23. Bd. von Kürschners National-Litteratur: Die Schauspiele der Englischen Komödianten, herausgegeben von demselben Forscher.² Creizenach kommt zu dem Ergebnis, dass

¹ Die französische Dissertation: *De Shakesperii Hamleto* von A. Pinloche, Sorbonne 1890, brauche ich nicht zu berücksichtigen. *D* wird hier nur mit Shakespeares Hamlet verglichen, und die Unterschiede hervorgehoben. Der Verfasser kommt zu demselben Ergebnis wie ich, nämlich, dass *D* nicht von Shakespeare sein kann, sondern ein Vorshakespearesches Stück darstellt. Creizenachs wichtige Aufsätze sind Pinloche augenscheinlich unbekannt geblieben.

² Über den Text seiner Ausgabe sagt Creizenach kein Wort; er stimmt aber genau weder mit dem Text von Reichard in *Olla Potrida*, noch mit dem von Cohn (*Shakespeare in Germany*, London 1865, S. 237—304). Ich gebe hiermit eine Reihe der wichtigsten Varianten, wo Creizenach nicht mit dem Text der *Olla Potrida* übereinstimmt:

Cr. (Personenverzeichnis) Zwei Schildwachen — O. P. Zwey Schildwachten.

Cr. (Personenverzeichnis) Hofdiener — O. P. Hofdieners.

Cr. 151. 3 (Scenenüberschrift) Zwei Soldaten — O. P. fehlt ganz.

Cr. 152. 10 nach *bey* Semikolon — O. P. nach *bey* Ausrufungszeichen.

Cr. 155. 31 schwöre — O. P. schwör.

Cr. 158. 32 gnädiger Herr und König — O. P. gnädiger und Herr König.

Cr. 161. 2 nach *doch* keine Interpunktion — O. P. nach *doch* Komma.

Cr. 161. 6 nach *war* Komma — O. P. nach *war* keine Interpunktion.

Cr. 166. 22 Geblüte — O. P. Geblüthe.

Cr. 166. 30 nach *Comödianten* Ausrufungszeichen — O. P. nach *Comödianten* Komma.

Cr. 166. 35 Karl (sonst immer mit *C*) — O. P. Carl.

Cr. 169. 26 Gemahl — O. P. Gemal.

Cr. 170. 15 nach *Ihr* Fragezeichen — O. P. nach *Ihr* Ausrufungszeichen.

Cr. 170. 24 (Ehe-)gemals — O. P. Ehegemahls.

Cr. 170. 30 nach *Ach* keine Interpunktion — O. P. nach *Ach* Komma.

Cr. 170. 33 hatte — O. P. hätte.

Cr. 174. 29 mit einander — O. P. miteinander.

Cr. 175. 23 nach *Nein* keine Interpunktion — O. P. nach *Nein* Komma.

D auf eine verloréne Fassung von Shakespeare zurückgehe. Die Ansicht vieler älteren Shakespeareforscher, dass *D* den sogenannten Urhamlet darstelle, weist er scharf zurück (Berichte S. 23): „Nach den obigen Zusammenstellungen wird es wohl kaum mehr eines Wortes bedürfen, um die Ansicht derjenigen zurückzuweisen, die da meinen, dass das deutsche Drama auf dem älteren Hamlet beruht. Denn falls dieser ältere Hamlet nicht Shakespeare's Werk wäre, hätte Shakespeare ein schamloses und doch von keinem seiner Zeitgenossen gerühtes Plagiat begangen; sein unbekannter Vorgänger wäre einer der grössten Dichter gewesen“ u. s. w.

Seitdem Creizenach dieses schrieb, ist uns der „unpersönlichste“ der englischen Dramatiker, Thomas Kyd, hauptsächlich durch die bahnbrechenden Arbeiten von Gregor Sarrazin, veröffentlicht in den Engl. Stud. Bd. XV und in der Angl. Bde. XII, XIII (geändert und erweitert in seinem Buche Thomas Kyd und sein Kreis, Berlin 1892) menschlich näher gebracht.¹ Dass es einen Urhamlet gab, und dass dieser Urhamlet von Thomas Kyd war, daran zweifelt heutzutage fast niemand. Dennoch hat Sarrazin, auch nachdem er gezeigt hatte, dass man den Prolog von *D* als Eigentum Kyds betrachten muss, an Creizenachs Behauptung festgehalten. Er schreibt (Angl. Bd. XIII, S. 123): „Damit soll indessen nicht gesagt sein, dass das deutsche Stück überhaupt unmittelbar auf den Urhamlet zurückgehe. Vielmehr neige auch ich zur Ansicht Creizenach's, dass eine frühere Shakespeare'sche Bearbeitung zu Grunde liegt.“² In Thomas Kyd und sein Kreis wird aber die Frage nach dem Verfasser von *D* mit keinem Worte berührt. Hatte schon Sarrazin an seiner früheren Meinung zu zweifeln angefangen?

Und sind die Gründe, die Creizenach für seine Ansicht vorbringt, so zwingend? Er giebt doch selbst zu (Berichte S. 22),

Cr. 176. 2 Hand voll — O. P. Handvoll.

Cr. 179. 32 in einem Becher — O. P. in einen Becher.

Cr. 186. 15 nach *Hülfe* Komma — O. P. nach *Hülfe* Punkt.

Cr. 186. 18 Fried — O. P. Friede.

¹ Vgl. Boas (Introduction S. CV ff.), wo die Kydlitteratur angeführt wird.

² Wir hätten also hier einen Prolog Kyds vor einem Drama Shakespeares — zum wenigsten eine auffällige Erscheinung.

dass der Gesamtcharakter von *D* ein völlig veränderter ist, und dass von Shakespeare bloss noch der Gang der Handlung übrig bleibt. Das einzige, was bei Creizenach an der Autorschaft Shakespeares festzuhalten nötigt, sind die Übereinstimmungen zwischen *D* und *Q*₂; denn die Übereinstimmungen zwischen *D* und *Q*₁ kann man als von Shakespeare aus dem Urhamlet herübergenommene Reste befriedigend erklären. Im ganzen findet Creizenach (Berichte S. 15—19) 19 Übereinstimmungen zwischen *D* und *Q*₂, und nachdem er die zweifelhaften und unwichtigen ausgemerzt hat, bleiben in der Einleitung zu *D* (Schauspiele S. 134) 8. Ist es aber nicht merkwürdig, dass diese 8 Übereinstimmungen zwischen *D* und *Q*₂, die so viel beweisen sollen, keine Textveränderungen zwischen beiden Quartos darstellen, sondern in *Q*₁ sämtlich fehlen? Mit anderen Worten, wenn man in Betracht zieht, wie schlecht und unvollständig der Text von *Q*₁ überliefert ist, beweisen diese Übereinstimmungen gar nichts — oder höchstens, dass es viel schlimmer mit dem Texte von *Q*₁ steht, als Creizenach annimmt. Es wird sich daher lohnen, diese Frage nach dem Verfasser von *D* noch einmal einer sorgfältigen Untersuchung zu unterziehen.

Als von den Shakespeareforschern allgemein anerkannt, dürfen wir diese beiden Sätze obenanstellen: 1. dass die Übereinstimmungen zwischen *D* und dem Shakespeareschen Hamlet so auffällig und zahlreich sind, dass sie nicht als zwei unabhängige Dramatisierungen desselben Stoffes aufgefasst werden können,¹ und 2. dass der Text von *Q*₁ dem Text von *D* viel näher steht als der Text von *Q*₂.² Die Wahrheit dieser beiden Behauptungen stellt folgendes Citat ausser allem Zweifel:³

¹ Bei einer genauen Vergleichung zwischen *D* und den drei Shakespeareschen Texten — eigentlich einer undankbaren und unnötigen Arbeit — habe ich 85 Stellen gefunden, wo unleugbarer Zusammenhang vorhanden ist.

² So gross ist die Übereinstimmung zwischen *D* und *Q*₁, dass einige, z. B. Elze, Koch, Tanger, geglaubt haben, *D* aus *Q*₁ allein erklären zu können. Dieser Ansicht schliesst sich, wie schon oben gesagt, auch Boas (Introduction S. XLVIII) an.

³ Auf die offenbare Übereinstimmung zwischen *D* und *Q*₁ in dem Personenverzeichnis hat man schon oft hingewiesen: *D* Corambus, *Q*₁ Corambis, *Q*₂ Polonius.

D 164. 28 ff.

Hamlet. . .

Horatio, gieb wohl acht auf den König: wo er sich entfärbt oder alterirt, so hat er gewisz die That verrichtet, . . .

ich bitte dich aber, observire alle Dinge genau, denn ich werde simuliren.

Horatio. Ihre Durchlaucht, ich werde meinen Augen eine scharfe Aufsicht anbefehlen.

*Q*₁ III. II. 85 ff.

Ham. . .

Marke thou the King, doe but observe his lookes, For I mine eies will rivet to his face:

And if he doe not bleach, and change at that, It is a damned ghost that we have seene.

Horatio, have a care, observe him well.

Hor. My lord, mine eies shall still be on his face, And not the smallest alteration

That shall appeare in him, but I shall note it.

*Q*₂ III. II. 85 ff.

Ham. . .

Observe my Vncke, if his occulted guilt Doe not it selfe vnkennill in onespeech, It is a damned ghost that we have seene, And my imaginations are as foule

As Vulcans stithy; give him heedfull note,

For I mine eyes will rivet to his face, And after we will both our iudgements ioyne

In censure of his seeing.

Hor. Well my lord, If a steale ought the whilst this play is playing

And scape detected, I will pay the theft.

Die Übereinstimmungen zwischen *D* und *Q*₁ fallen hier gleich in die Augen — kann es aber auf blossem Zufall beruhen, dass das, was in *D* und *Q*₁ übereinstimmt,¹ in *Q*₂ verändert ist, während das in *Q*₁, was in *D* nicht vorkommt, sich wörtlich in *Q*₂ wiederfindet?²

Wie steht es ferner mit den anderen Übereinstimmungen?

¹ *D* Horatio, gieb wohl acht auf den König = *Q*₁ Marke thou the King; *D* wo er sich entfärbt oder alterirt = *Q*₁ And if he doe not bleach and change at that (vgl. auch alterirt und das alteration in Horatios Antwort); *D* ich bitte dich aber, observire alle Dinge genau = *Q*₁ Horatio, have a care, observe him well; *D* Ihre Durchlaucht, ich werde meinen Augen eine scharfe Aufsicht anbefehlen = *Q*₁ My Lord, mine eies shall still be on his face.

² *Q*₂ „For I mine eies will rivet to his face“, und „It is a damned ghost that we have seene“. Diese beiden Sätze kennzeichnen sich dadurch wohl als Shakespearesche Zusätze in *Q*₁, die darum gerade auch in *Q*₂, der späteren, überarbeiteten Fassung, wiedererscheinen.

Sind sie derartig, dass wir nur an eine Übersetzung oder Um-
arbeitung des Shakespeareschen Dramas denken können, oder
fordern sie nicht geradezu eine neue Kritik heraus! Wir wollen
ein paar Beispiele näher betrachten.

In der 5. Scene des ersten Actes erzählt der Geist bei
Shakespeare, wie sein Bruder ihn vergiftet habe. Genau das-
selbe *D* — nun lesen wir *Q*, (L. v. 35 f.):

„Tis given out, that sleeping in my Orchard,
A Serpent stung me, . . .“

wo aber *D* einen ganz anderen Text hat (*D* 155. 28): „hernach
gab man vor, ich hätte einen starken Schlagfluss bekommen“.
Warum diese Änderung? Ist es eine, die ein Übersetzer machen
würde?

Oder — in *D* I VII (*Q*, I II) ist Leonhardus (Laertes)
schon auf der Rückreise nach Frankreich. Warum wird er hier
nicht wie bei Shakespeare in Person vorgeführt? Er spielt doch
später eine wichtige Rolle. In derselben Scene kommt in *D* ein
Wortspiel auf „Consens“ vor; ein ähnliches finden wir in *Q*.
Corambus sagt in *D*, dass sein Sohn mit seiner vollen Einwilligung
abgereist sei (*D* 158. 34 ff.): „Ja, mit Ober-Consens, mit Mittel-
Consens und mit Unter-Consens. O, Ihre Majestät, er hat einen
über die Maaszen herrlichen, trefflichen, prächtigen Consens von
mir bekommen“. *Q*, I II 58:

„Polo. Hath my Lord wrong from me my slowe leave
By laboursome petition, and at last
Upon his will I seald my hard consent,
I doe beseech you give him leave to goe.“

Wenn *Q*, hier die Quelle von *D* sein soll, was hat den Über-
setzer veranlasst, „hard consent“ durch „herrlichen, trefflichen,
prächtigen Consens“ wiederzugeben? Der Sinn ist doch gerade
der umgekehrte.

Oder — vergleichen wir die Begrüßung der Komödianten
bei Shakespeare und in *D*. Bei Shakespeare werden sie als gute
Freunde empfangen, als alte Bekannte (*Q*, II II 440 ff.): „Ham.
You are welcome maisters, welcome all, I am glad to see thee
well, welcome good friends, oh old friend, why thy face is valant
since I saw thee last, com'st thou to beard me in Denmark?“
u. s. w. Aber wie kühl die Begrüßung in *D* (*D* 163. 3): „Hamlet.

Seyd ihr nicht vor wenig Jahren zu Wittenberg auf der Universität gewesen, mich dünckt ich habe euch da sehn agiren.“ Hätte ein Übersetzer oder Umarbeiter, der für seine blosse Existenz oft genug auf die Gunst von Fürsten angewiesen war, die Freundschaft — so augenscheinlich bei Shakespeare — einer so hohen Persönlichkeit wie Prinz Hamlets in eine blosse Theaterbekanntschaft umgewandelt? Und schliesslich, Hamlets berühmter „advice to the players“ bezieht sich bei Shakespeare (III II 1 ff.) nur auf einen gehörigen Vortrag, der in der entsprechenden Stelle von *D* (163. 23 ff.) nicht einmal erwähnt wird, sondern hier wird ein accurates Kostüm und das „fein naturell“ den Schauspielern auf die Seele gebunden. Ist bei einer Übersetzung oder Übertragung eine so vollständige Veränderung wahrscheinlich? ¹

Solche Stellen könnte man sehr leicht vermehren: z. B. der Mordversuch des Königs gegen Hamlet, die Art von Ophelias Tod, oder ganz am Ende des Stückes der Mord des Phantasma. Dass die Schönheit der Shakespeareschen Sprache und die eigentümliche Anmut seiner Charaktere verloren gegangen wären, das kann ich sehr gut begreifen; aber wie ein Umarbeiter, dessen einziges Ziel es war, sein Publikum zu fesseln, solche interessanten theatralischen Kunstgriffe auslassen konnte, wie z. B. das Krähen des Hahnes in der Geistscene oder die Worte Hamlets, da er Polonius niedersticht „a rat, a rat“, das kann ich nicht begreifen.

So viel über die Übereinstimmungen zwischen *D* und Shakespeare. Wir sehen, die beiden Dramen stimmen doch nicht so genau überein, dass man an Shakespeares Autorschaft von *D* festhalten müsste; und zu diesem Ergebnis wird, glaube ich, jeder kommen, der das Stück vorurteilslos prüft, wenn er auch das eine oder das andere der obigen Darstellung der Willkür der Komödianten zuschreiben würde. Wenn wir aber weiter gehen und die Behauptung aussprechen, dass *D* in seinen Hauptzügen nicht Shakespeares Hamlet, sondern den Urhamlet von Thomas Kyd darstelle, wie es früher viele Shakespeareforscher, besonders unter den Engländern geglaubt haben, so haben wir nach der

¹ Ein wichtiges Zeugnis, wenn auch nur ein indirektes, für die Ursprünglichkeit des ersten dieser Züge findet man in Johann Rists *Aller Edelster Belustigung*, Hamburg 1666, S. 151. Vgl. auch B. Litzmann, *Deutsche Rundschau für März 1892*.

Ansicht der meisten Kenner von heutzutage eine blosser Vermutung aufgestellt, die sich gar nicht als nur wahrscheinlich beweisen lässt. Dieser Urhamlet ist bekanntlich hoffnungslos verloren — er war vielleicht nie gedruckt. Gibt es aber keinen Beweis für oder gegen diese Ansicht? Ich glaube doch. Wenn *D* von Thomas Kyd herrührt, sollte es sich zeigen: 1. dass *D*, wenigstens in einigen Zügen, der Quelle oder den Quellen des Hamlet näher steht als die spätere Shakespearesche Überarbeitung; 2. dass *D* grössere Ähnlichkeit mit Kyds anderen Schriften zeigt als Shakespeares Hamlet; und 3. dass *D* einige Brocken von dem „English Seneca“, der „if you intreate him in a frostie morning, will afford you whole Hamlets“, aufweist, die nicht bei Shakespeare vorkommen.

I. *D* und die Hamletquellen.

Was war die Quelle des Urhamlet? Diese Frage ist nicht so leicht zu beantworten, wenn auch dank den Bemühungen vieler Forscher ein reichhaltiges Material schon vorhanden ist. Der dänische Geschichtschreiber Saxo Grammaticus hat bekanntlich die Hamletsage zuerst eingehender behandelt.¹ Seine Darstellung findet man in dem dritten und vierten Buche der *Gesta Danorum*. Saxo lebte um 1150—1220, aber die erste Ausgabe seiner Geschichte erschien erst 1514 zu Paris,² eine zweite 1534

¹ Über Saxos Quellen vgl. F. Dettar: Die Hamletsage Z. f. d. A. Bd. 36, S. 1 ff., und J. Gollancz, Hamlet in Iceland, London 1898, S. XXIX.

² Aber schon 1481 hatte Thomas Gheysmerus sein *Compendium Historiæ Danicæ ab initio ad Waldemarum IV* (herausg. *Scriptores Rerum Danicarum Medii Aevi, Hafniæ 1773. Tomus II S. 286—400*) verfasst, und darin findet man die Hamletersählung Saxos stark gekürzt wiedergegeben (S. 300—304). Nach Saxo (oder Gheysmerus, vgl. Molbechs *Fortale S. VI*) war die Hamletersählung in Den Danske Riimkronike von 1495 (S. 24—41; herausg. von Christian Molbech, Kopenhagen 1825) verfasst. Diese beiden kommen für uns nicht in Betracht, und ebensowenig Den Danske Kronike von Vedel, gedruckt zu Kopenhagen 1575.[#]

* Der Name des Haupthelden im Riimkronike würde vielleicht für Saxo sprechen: Saxo-Amlethus; Riimkronike-Amleth; wie auch Vedel; Gheysmerus aber Ambletus. Auch Krantz schreibt Ambletus (Hans Sachs Ampletus).

[#] Die erste dänische Übersetzung von Saxo.

zu Basel und eine dritte 1576 zu Frankfurt a. M. Ehe die erste Ausgabe von Saxo vorhanden war, hatte der Hamburger Albertus Krantz (gestorben 1517) die Erzählung in seinen *Chronica Regnorum Aquilonarium Daniæ, Svetiæ Norvagiæ* aufgenommen (herausgegeben nach seinem Tode zu Strassburg 1546 durch Henricus ab Eppendorff). Hier ist die Erzählung Saxos noch mehr abgekürzt als bei Gheysmerus: sie umfasst nur zwei Folioseiten (22—24 der Ausgabe). Die Handlung wird aber doch in den Hauptsachen wiedergegeben: es fehlt vollständig nur der erste Versuch des Königs, Hamlet durch das Mädchen zu ertappen. Den Krantz hat Hans Sachs nach seiner eigenen Angabe benutzt in der *Historia Fengo*, ein Fürst in Itlandt, erwürgt sein Bruder Horwendillum, unterschrieben „Anno salutis 1558 jar, am 23 tag Juni.“ (Vgl. Hans Sachs hrg. von A. v. Keller. Bd. 8, S. 591—594.)

Eine längere Umarbeitung fand Saxos Erzählung in Frankreich durch François de Belleforest Comingeois, die zuerst in dem fünften Band seiner *Histoires Tragiques* (1570) erschien.¹ Von Belleforests Amleth giebt es eine englische Übersetzung aus dem Jahre 1608, *The Hystorie of Hamlet*, jetzt als Unikum in Cambridge unter den Büchern Capells aufbewahrt. Beinahe alle Shakespeareforscher haben behauptet, dass dieses nur der Abdruck einer früheren Ausgabe (c. 1585) sei,² aus der schon der Verfasser des Urhamlet geschöpft habe. Sehr bestimmt drückt sich Delius in seiner Shakespeareausgabe aus (Einleitung zu Hamlet S. VIII, zuerst Elberfeld 1854, aber auch beibehalten in der Stereotypausgabe): „Die Geschichte seines Helden findet sich, novellistisch eingekleidet, in dem französischen Werke von Belleforest und Boistean: *Cent Histoires Tragiques*, Paris 1564, — einer Sammlung von Geschichten und Novellen, die vollständig 1596 in englischer Übersetzung erschien.“ Diese

¹ Über Belleforest vgl. Nicerons Nachrichten 9. Teil, Halle 1754, wo S. 187—212 etwas über sein Leben und seine vielen Schriften enthalten ist. Für den Beweis, dass Belleforest direkt aus Saxo schöpfte, vgl. meine Einleitung zu Belleforests Erzählung.

² Für eine Zusammenstellung der verschiedenen Meinungen vgl. Furness *Variorum* Bd. II, S. 87 ff., und besonders S. 89, wo Elzes wichtige Argumente gegen eine frühere Erscheinung verteidigt werden.

Worte von Delius gehen augenscheinlich auf Warton: *The History of English Poetry*, Bd. III, London 1781 zurück.¹ Dort heisst es S. 487: „But the Cent Histoires Tragiques of Belleforest himself, appear to have been translated soon afterwards.“

„See, under 1596, Registr. Station. C.“

Die Worte Cent Histoires Tragiques sind schon an sich verdächtig; denn bei Belleforest ist niemals von Cent Histoires die Rede, sondern immer einfach Histoires Tragiques. Ausserdem enthält Belleforests Sammlung mehr als hundert Erzählungen. (Die Ausgabe von Rouen, 1603—1604, die erste einheitliche gesammelte Ausgabe, die ich gesehen habe, enthält z. B. 125). Die Stationers Registers sind jetzt durch den schönen Neudruck von Edward Arber, *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London; 1554—1640 A. D.*, London 1875—1894, jedem zugänglich, und hier habe ich sorgfältig nachgesehen, um doch endlich eine Bestätigung oder eine Berichtigung der Behauptung Wartons angeben zu können. Und ich habe, wie ich glaube, das gefunden, was Warton irreführt hat: denn im dritten Bande [C.] unter dem Datum 15 July [1596]² lesen wir: „Adam Islip. Entred for his copie under the handes of master Murgetrode and the wardens A booke to be translated into Englishe and printed. Called in Frenche. Epitomes De Cent Histoires Tragiques partie extraictes des Actes des Romains et Autres &c Per Alexandre Sylvain³ — — — — — vj^d.“ Das Britische Museum besitzt nicht nur französische Originale von diesem Werke, sondern auch drei Exemplare der englischen Übersetzung, die also thatsächlich zu stande gekommen ist: „*The Orator: Handling a hundred severall Discourses, in forme of Declamations: Some of the Arguments being drawne from Titus Livius and other ancient Writers, the rest of the Authors owne invention: Part of which are of matters happened in our Age. . . . Written in French by Alexander Silvayn, and Englished by*

¹ Oder auf Drake, *Shakespeare and His Times*, London 1817, der Bd. I, S. 548 f. die Behauptung Wartons wiederholt.

² Also genau wie es Warton angab, „vol. C. 1596“, vgl. oben.

³ Nom de plume — der Verfasser heisst: Alexandre Van den Busche Flandrois, dit le Sylvain.

L. P.¹ London. Printed by Adam Islip. 1596.“ Dass Warton einen so grossen Fehler begehen konnte, dieses Buch für Belleforests *Histoires Tragiques* zu halten, scheint beim ersten Blick unmöglich. „Alexandre Sylvain“ wird ja deutlich als Verfasser angeführt und keine Spur von Belleforest; aber wenn man in Betracht zieht, dass zu Wartons Zeit die Stationers Registers nur schwer zugänglich waren² — wie Warton zu seiner Angabe gekommen ist, wissen wir nicht — wird man wohl zugestehen müssen, dass wir hier dasjenige gefunden haben, was Warton zu seiner irrigen Behauptung verleitet hat.³ Dass *The Hystorie of Hamlet* zum ersten Mal 1608 gedruckt wurde, kann man nicht mit Sicherheit behaupten, wenn auch nichts gegen diese Behauptung spricht; aber dass das Buch eine Quelle des *Urhamlet* bildet, ist ausgeschlossen: es ist vielmehr durch die Popularität des Shakespeareschen Stückes ins Leben gerufen.⁴

Dass ich die Quellen so ausführlich behandelt habe, mag vielleicht etwas befremden; aber was mir bis jetzt durchaus nicht genügend berücksichtigt scheint, ist die Thatsache, dass der *Urhamlet* keine einheitliche Quelle gehabt haben kann. Man spricht von Belleforest, Saxo und von mündlicher Überlieferung. Das Verhältnis aber, in dem sie zu einander stehen, liegt noch sehr im Dunkeln. Wir wollen die Sache ins Auge fassen: 1. Inwiefern steht *D* näher als Shakespeare zu Belleforests Erzählung?⁵ 2. Findet sich etwas in *D*, was weder bei Belleforest noch bei Shakespeare vorkommt, aber wohl in anderen Fassungen der Sage a) bei Saxo, b) bei Krantz (Hans Sachs)?

¹ L. P. = L(azarus) P(iot) oder Pyott, pseud. (i. e. Anthony Munday).

² Was auch höchst wahrscheinlich der Fall mit dem französischen Belleforest war.

³ Durch die Liebenswürdigkeit von Chas. R. Rivingtone Esq. war es mir möglich, die Originale der Stationers Registers in Stationers Hall Court, London, mit Arbers Neudruck zu vergleichen. Der erste Teil dieser Eintragung war mir vollständig unleserlich, aber der Titel des französischen Werkes und Name des Verfassers ganz klar. Glaubte Warton vielleicht in dem Namen „Alexandre Sylvain“ nur den nom de plume des englischen Übersetzters zu sehen?

⁴ Vgl. auch meine Einleitung zu Belleforests Erzählung.

⁵ Da Belleforest doch im ganzen nur eine Übersetzung ist, muss selbstverständlich auch Saxo hier berücksichtigt und das Verhältnis der beiden zu *D* so viel wie möglich klargelegt werden.

i. D und Belleforest.

a) Creizenach (Berichte S. 30) machte schon auf eine Übereinstimmung zwischen *D* und Belleforest aufmerksam, aber in diesem, wie er meinte, „völlig vereinzeltent Zusammentreffen“ sah er nur den blossen Zufall. Es heisst nämlich bei Belleforest in Amleths Anrede an seine Mutter (Belleforest S. 222. 1 ff.): „souz le fard d'vn pleur dissimulé vous couvriez l'acte le plus meschant“; und in *D* 170. 1 f. sagt Hamlet: „Weint ihr? ach, lasts nur bleiben, es sind doch lauter Crocodillstränen.“ Saxo hat in der entsprechenden Stelle (Holder S. 91. 32 f.): „Quid, inquit, mulierum turpissima, gravissimi criminis dissimulacionem falso lamenti genere expetis.“ Hier also stimmt Belleforest mit dem „pleur dissimulé“ mehr als Saxo mit *D* überein.¹

b) Belleforest 219. 15 ff.: [Randglosse S. 220: „Repentance de la Roynne Geruthe]. „Ayant ainsi descouvert l'embusche, & puny l'inventeur d'icelle il [Amleth] s'en revinst trouver la Roynne, laquelle se tourmentoit & plouroit voyant toute son esperance perdue: car quelque faute qu'elle eust commise, si estoit elle angoissee grandement, voyant que ce seul fils qui luy restoit, ne luy servoit que de mocquerie, chacun luy reprochant sa folie, vn trait de laquelle elle en avoit veu devant ses yeux: ce qui luy donna vn grand elancement de conscience, estimant que les Dieux luy envoyassent ceste punition, pour s'estre incestueusement accouplee avec le tyran meurtrier de son espoux.“

D 170. 29 ff.: „Königin (alleine). Ach Himmel, wie hat doch die Melancholie diesen Prinzen so viele Raserey zugebracht! Ach, mein einziger Prinz hat seinen Verstand ganz verloren! Ach, ach, ich bin viel Schuld daran! Hätte ich meinen Schwager, meines vorigen Gemahls Bruder, nicht zu der Ehe genommen, so hätte ich meinem [Sohn] nicht die Krone Dännemark aus der Hand gespielt. Was ist aber bey geschehenen Dingen zu thun? nichts, es musz nun so bleiben. Hätte mir der Papst solche Ehe nicht erlaubt: so wäre es auch nimmer geschehen.“

¹ The Hystorie of Hamblet bietet an dieser Stelle eine ganz abweichende Lesart — „d'vn pleur dissimulé“ wird durch „of a dissembling creature“ wiedergegeben. Vgl. auch meine Einleitung zu Belleforests Erzählung.

Saxo (Holder 91. 31 f.): „Cumque mater magno eiulatu questa presentis filii socordiam deflare cepisset,“ . . . Man sieht, dass hier Belleforest viel grössere Ähnlichkeit als Saxo mit *D* zeigt.

c) Belleforest 237. 11 f.: „elle [la Roïne] monstrast vn grand creve cœur de le voir ainsi transporté de son sens.“ . . .

D 159. 17 ff.: „Königin. Mein König, ich habe grosze Betrübnisse über die Melancholie¹ meines Sohnes Hamlets, welcher mein einziger Prinz ist, und dieses schmerzt mich.“

Bei Saxo ist nichts Entsprechendes zu finden.

d) Belleforest 218. 12 ff.: „Le Roy prinist grand plaisir à ceste invention, comme le seul souverain remede pour guerir le Prince de sa folie.“ . . .

D 159. 20 ff.: „König. Wie? ist er melancholisch? Wir wollen alle vornehme Doctores und Ärzte in unserm ganzen Königreich zusammen verschreiben, damit ihm geholfen werde.“

Saxo (Holder 91. 16): „Delectatus sententia Fengo“ . . . was also unmöglich das Vorbild für *D* hätte sein können.

e) Belleforest 209. 9 ff.: „le Prince Amleth se voyant en danger de sa vie, abandonné de sa mere propre, delaissé de chacun, & [asseuré] que Fengon ne le suffriroit guere longuement sans luy faire tenir le chemin de Horvwendille, pour tromper les ruses du tyran, . . . il contrefeist le fol.“ . . .

D 154. 20 ff.: „Ach! Horatio, ich weisz nicht, warum nach meines Herrn Vaters Tod ich allezeit solche Herzensangst gehabt;“ . . .

Saxo (Holder 88. 6 ff.): „Quod videns Amlethus, ne prudencius agendo patruo suspectus redderetur, stoliditatis simulacionem amplexus, extremum mentis vicium finxit, eoque calliditadis genere non solum ingenium textit, verum eciam salutem defendit.“ Hier scheint Belleforest mit den Worten „en danger de sa vie, abandonné de sa mere propre, delaissé de chacun“ das Vorbild von Hamlets „Herzensangst“ darzubieten. Es sei hier ein- für allemal darauf hingewiesen, welch verschiedenen Zweck die simulierte Tollheit Hamlets in den Dramen und in den Quellen verfolgt —

¹ Die „Melancholie“ Hamlets, von welcher vielfach in *D* die Rede ist (ausser dieser Stelle vgl. 158. 11; 159, 20; 188. 24), findet vielleicht ihr Vorbild in Belleforest 248. 15: „pour la vehemence de la melancholie“.

hier hauptsächlich um den Onkel zu betrügen und das eigene Leben zu retten, dort um den ermordeten Vater zu rächen.

f) Belleforest 202. 11 ff.: „le vainqueur feroit enterrer honestement celui qui seroit occis au combat,“ ... oder, Belleforest 202. 20 f.: [Horvvendille] „luy feit des obseques dignes d'vn Roy,“ ...

D 161. 33 ff.: „Hamlet. ... darum so es etwa mir miszlingen möchte, und ihr etwa meinen Leichnam findet, so laszt ihn doch ehrlich zu der Erden bestätigen,“ ... oder, *D* 172. 33 f.: „König. ... Gehet hin, und lasset ihn wegtragen; wir wollen ihn adlich zur Erden bestätigen lassen.“

Saxo (Holder 86. 33 f.): „Gloriosum victori erit, si victi funus magnifice duxerit.“ Oder, (Holder 87. 17 ff.): „Quem, ne pacto abesset, regio funere elatum magnifici operis tumulo, ingentique exequiarum apparatu prosecutus est.“ Hier bieten Belleforest und Saxo ungefähr dasselbe; aus diesen Stellen allein hätte man die Frage nach der Quelle des Urhamlet nicht entscheiden können. Nur fällt es auf, dass bei Belleforest das Wort „honestement“ vorkommt, wovon wir in *D* eine genaue Übersetzung „ehrlich“ finden.

g) Belleforest 232. 24 ff.: [aus Amleths Anrede an seine Mutter] „vous priant que selon l'amitié que vous devez à vostre sang, vous ne faciez plus de compte de ce paillard mon ennemy, lequel ie feray mourir, quoy que tous les demons le tinsent en leur garde, & ne sera en la puissance de ses courtisans, que ie n'en despeche le môde“, ...

D 181. 7 ff.: „Hamlet. ... Ich bin nun wieder anhero gelanget, kann aber noch zu keiner Revange kommen, weil der Brudermörder allezeit mit viel Volk umgeben.“ Vgl. auch *D* 161. 32 f. Bei Saxo habe ich nichts Entsprechendes gefunden.

h) Belleforest 210. 17 ff.: „Mais le galant [Amleth] les marquoit avec intention de s'en venger vn iour avec telle effort, qu'il en seroit à iamais memoire;“ oder, Belleforest 227. 6 ff.: „Car les desirs de le venger sont tellement gravez en mon cœur, que si bien tost ie ne meurs, i'espere d'en faire vne telle, & si haute vengeance qu'il en sera à iamais parlé en ces terres.“

D 157. 31 ff.: „Hamlet. Horatio, ich will mich an diesen Kronsüchtigen, an diesen Ehebrecher und Mörder also rächen,

dasz die Nachwelt der Ewigkeit davon nachsagen soll.“ Auch hier habe ich nichts Entsprechendes bei Saxo finden können.

i) Belleforest 218. 21 ff.: „Lequel [Amleth] comme il estoit fin & cauteleux, si tost quin fut de dans la chäbre, se doute de quelque trahison & surprinse, & que s'il parloit à sa mere de quelque cas serieux, il ne fust entendu, continuant en ses façons de faire, folles & niaises,“ . . .

D 170. 9 f.: „Hamlet. [zu der Königin — also dieselbe Situation] . . . Aber still, sind auch alle Thüren vest verschlossen?“ Oder noch besser vgl. hiermit Belleforest 250. 12 ff., wo der König von England die Wahrheit über seine Geburt von seiner Mutter erfahren will: „il s'adressa à sa Mere, & l'ayant conduite secrettement en vne chambre, laquelle il ferma sur eux,“ . . .

Saxo (Holder 94. 20 f.): „clam conventa matre,“ wo also die Rede gar nicht vom Zuschliessen der Thüren ist. Die erste Stelle von Belleforest findet sich bei Saxo (Holder 91. 20 ff.); beide Erzählungen sind hier ungefähr gleich.

j) Belleforest 200. 13 ff.: „Regnant donc en Dannemarch Rorique, . . . il departist les Provinces de son Royaume, y mettant des Gouverneurs,“ . . .

Gerade so ist der König in *D* verfahren, *D* 154. 23 ff.: „denn weil ich in Teutschland gewesen, hat er sich geschwinde zum König in Dännemark krönen lassen, unter dem Schein des Rechtens aber hat er mir die Krone von Norwegen überlassen, und beruft sich auf die Wahl der Stände.“ Vgl. Saxo (Holder 85. 35 ff.), wo aber der Text bei weitem nicht so übereinstimmend ist, wie bei Belleforest.

k) Belleforest 268. 7 f.: „fils d'Horvendille, [d. h. Amleth] qu'il vouloit priver de son heritage, ostant au pays de Danemarch vn successeur legitime, pour en saisir quelque volveur estrangier,“ . . . Vgl. auch Belleforest 232. 14 f.

D Vgl. das vorangehende; auch *D* 170. 32 ff.: „Königin . . . Hätte ich meinen Schwager . . . nicht zu der Ehe genommen, so hätte ich meinem [Sohn] nicht die Krone Dännemark aus der Hand gespielt.“ Vgl. auch *Q*₁ (Furness 1111): „and a Crowne bereft him,“ was aber *Q*₂ an der entsprechenden Stelle nicht vorkommt. Aber vgl. auch *Q*₃ (*V* II 66): „Pop't in betweene th'election and my hopes,“ . . .

l) Belleforest 199. 11 ff.: „Revenant donc à nostre propos, ... faut sçavoir que long temps au paravant que le Royaume de Dannemarch receust la foy de Iesus, & embrassast la doctrine & saint lavement des Chrestiens,“ ... Wird dieses vielleicht die Thatsache erklären, dass in *D* die Götter noch angebetet werden,¹ was bei Shakespeare nicht der Fall ist? Bei Saxo werden die Götter in diesem Abschnitt nicht erwähnt. Zugeben muss man aber doch, dass das Anrufen der Götter dem sonstigen Gebrauch der Komödianten ganz gemäss ist.

m) Belleforest 190. Randglosse: „Le desir de regner conduit les hômes à devenir meurtriers, & traistres.“

D 186. 27 ff.:

„So gehts, wenn ein Regent mit List zur Kron sich dringet,
Und durch Verrätherey dieselbe an sich bringet,
Derselb erlebet nichts, als lauter Spott und Hohn,
Denn wie die Arbeit ist, so folget auch der Lohn.“

2a. *D* und Saxo Grammaticus.²

1. Als Ort des Zweikampfes zwischen Horwendillus, dem Vater Hamlets, und Collerus wird bei Saxo eine schöne Insel genannt (Saxo ed. Holder S. 86. 3 ff.): „Insula erat medio sita pelago, quam pirate collatis utrinque secus navigiis obtinebant. Invitabat duces iocunda littorum species; hortabatur exterior locorum amenitas interiora nemorum verna perspicere, lustrisque saltibus secretam silvarum indaginem pererrare.“ Unwillkürlich denkt man an die Insel in *D*, „nicht ferne von Dovert“, wo Hamlet den Tod finden soll (*D* 175. 13 ff.): „Hamlet. Es ist ein lustiger Ort auf dieser Insel, wir wollen etwas hier verbleiben und speisen: da ist ein lustiger Wald, und da ein kühler Wasserstrom; darum holet mir das beste vom Schiff, wir wollen uns hier recht lustig machen“.³

¹ Ich sehe hier von den zwei Stellen, *D* 161. 17f. und *D* 170. 36f. ab, wo *D* eine starke antikatholische Tendenz enthält.

² d. h. inwiefern *D* näher zu Saxo steht als Belleforest oder Shakespeare.

³ Eine wörtliche Übereinstimmung zwischen *D* und Vedels Danske Krenicke, 1575, ist mir hier aufgefallen. Dort lesen wir „lystige Platz“ und *D* „lustiger Ort“. Die Übereinstimmung ist aber wohl zufällig.

2. Bei Saxo ist Hamlets Mutter Geruthe nicht entehrt vor dem Mord ihres Gatten (Holder, S. 87. 29 f): „Trucidati quoque fratris uxore potitus, incestum parricidio adiecit.“ Auch in *D* habe ich keine Spur davon finden können,¹ wenn auch die Sinnlichkeit sonst in dem Stücke sehr hervorsteicht. Bei Belleforest aber ist dieses wohl der Fall. Da lesen wir S. 205. 8 f: „veu qu'avant que mettre la main sanguinolente & parricide sur son frere, il avoit incestueusement souillé la couche fraternelle, abusant de la femme de celuy, duquel il devoit autant pourchasser l'honneur, comme il en poursuivoit, & effectua la ruine.“ Vgl. auch Shakespeare (I v 42 ff.).

3. Es ist sehr auffällig, dass der Teil der Amletherzählung, den wir im 3. Buche Saxos finden, sich fast genau mit dem Drama deckt — d. h. die Rache ist hier vollführt; das 4. Buch des Saxo zeigt Hamlets Charakter in einem wesentlich anderen Lichte.²

2b. *D* und Krantz (Hans Sachs).

Bei Krantz (S. 23) heisst es: „Ablegavit privignum, data opera, ut perimeret: nam id famulis ut curarent iniunxit. Ille autem miro ingenio sub persona insanientis, prudentissimis illusit,

¹ Für die Annahme, dass die Königin nicht vor dem Tode ihres Gemahls in *D* entehrt worden, sprechen die Worte der Nacht (*D* 150. 8 f): „Nun ist die Stunde vorhanden, dasz er sein Beylager mit ihr hält.“ *D* 157. 32. wird aber der König von Hamlet „Ehebrecher“ genannt. Wir können also diese ganze Frage von der Entehrung der Königin nicht mit Bestimmtheit beantworten.

² Aber auch bei Belleforest ist beinahe an derselben Stelle (S. 263), gerade vor Hamlets Anrede an die Dänen, ein grösserer Abschnitt durch die Art und Weise des Druckes gekennzeichnet — die Zeilen werden von beiden Seiten aus, dem Rande zu immer mehr gekürzt. Aber man beachte wohl, nur in den beiden ältesten Drucken, Lyon 1576 und Paris 1582, während in den Drucken Lyon 1583, Lyon 1601 und Rouen 1604 dieses nicht der Fall ist. Für ein Motiv, das den Verfasser des Urhamlet hätte veranlassen können, das Drama so zum Schlusse zu bringen, wie es uns vorliegt, möchte ich hier auf die Worte Amleths zu seiner Mutter hinweisen (Belleforest 235. 4 ff.): „il faut ou qu'vne fin glorieuse mette fin à mes iours, ou qu'ayant les armes au poing, chargé de triomphe & victoire, ie ravisse la vie à ceux qui rendent la mienne mal-heureuse.“

vertitque fraudem in Autores.“ Vgl. Hans Sachs (Keller, Bd. VIII, S. 593. 27 ff.):

„Erst forcht sich der mörder unrein,
Schickt Ampletum in Engellandt,
Befalh zweyen knechten zu handt,
Sollten in würgen auff der strass.
Als solehs Ampletus mercken was,
Die knecht er selbst umbringen war.“¹

Dieses erinnert sehr an *D*, wo (S. 173. 26 ff.) der König den beiden Dienern befiehlt, Hamlet um das Leben zu bringen, oder auch an die erste Scene des vierten Actes, wo die zwei Diener (Banditen) selbst den Mord auszuführen versuchen und dabei ihr eigenes Leben verlieren. Doch werden auch hier wie bei Saxo, aber nicht bei Krantz (Hans Sachs) den Dienern Briefe gegeben, was die Sache noch mehr verwickelt.²

Es kann kein Zweifel mehr übrig bleiben: *D* steht den Quellen viel näher als Shakespeare. Aus diesen zahlreichen Vergleichen ersieht man ferner auf den ersten Blick, dass Belleforest dem Urhamlet unzweifelhaft näher als Saxo oder Krantz steht, aber die Übereinstimmungen mit den beiden letzten bleiben doch sehr rätselhaft. Dem Zufall können wir sie nicht zuschreiben, denn dafür sind die Übereinstimmungen zu

¹ Ob es Zufall ist, dass die Zahl der Knechte bei Hans Sachs und Saxo übereinstimmt, weiss ich nicht. Bei Krantz habe ich keine bestimmte Zahl finden können. Die Art, wie Horwendillus von Fengo ermordet wird, ist auch bei Krantz und Hans Sachs verschieden. Hier haben wir es aber wohl mit Hans Sachsens eigener Erfindung zu thun.

² Was bedeutet das Stramentum bei Saxo (Holder S. 91. 19), worunter der Freund Fengos sich verbirgt? Es wird gewöhnlich durch Stroh übersetzt und dafür würde (Holder S. 91. 24) *conscenso stramento* sprechen. Merkwürdig aber ist es, dass sowohl Krantz (Hans Sachs) als auch Belleforest darunter Decke verstanden haben, eine seltene Bedeutung des lateinischen Wortes. Krantz schreibt (S. 22): „Itaque recondidit se observator in triclinio, quo uteretur matris Ambleti secretissimo. . . Stratum lecti superinduxit delitescenti sibi“; und Hans Sachs (Keller VIII S. 592. 37 ff.):

„Schilch heimlich in der Fürstin gmach,
Legt tückisch sich in das faulbet,
Unter die deck sich bergen thet.“

wichtig und auffällig. Hat vielleicht der Verfasser des Urhamlet alle drei, Belleforest, Saxo, Krantz benutzt? Daran wird wohl keiner ernstlich denken.¹ Es bleibt nur ein Weg offen: es muss zu der Zeit, wo der Urhamlet verfasst ward, ausser Belleforest noch eine andere, vielleicht eine mündliche Hamlettradition in England bekannt gewesen sein. Ich erinnere hier an Shakespeares einzigen Sohn, geboren 1585, der den Namen Hamnet, eine Nebenform von Hamlet, trug.² Und diese zweite Tradition dürfen wir um so zuversichtlicher ansetzen, als schon Krantz wahrscheinlich Gebrauch davon gemacht hat (vgl. oben S. 17 f.). Denn der Befehl des Königs, dass die Boten selbst Hamlet aus dem Wege räumen sollten, ist ihm eigentümlich; bei Saxo findet man keine Spur davon. Und ausserdem sagt doch Saxo selbst, dass es schon zu seiner Zeit verschiedene Fassungen der Amlethsage gegeben habe (Holder 94. 15): „Alii ideo pocionem notatam referunt“, . . .³ Die schöne Insel bei Saxo und der Befehl des Königs bei Krantz müssen beide in dieser Tradition vorhanden gewesen sein; und es mag auch wohl sein, dass diese beiden ursprünglich verschiedenen Züge schon vor dem Urhamlet in der Tradition zusammengeschmolzen waren.

¹ Auch an die Möglichkeit einer Einwirkung von Saxo oder Krantz (Hans Sachs) auf *D* ist nicht zu denken.

² Vgl. auch Detters Anmerkung, Z. f. d. A. Bd. 36, S. 24: „Prof. Schipper macht mich während der correctur darauf aufmerksam, dass die kinder Shakespeares die namen Hamlet und Judith erhielten nach ihren paten, dem Ehepaar Hamlet und Judith Sadler. da Hamlet Sadler jedesfalls ein altergenosse Shakespeares war, so muss der Hamletstoff schon um das Jahr 1564 herum in England bekannt gewesen sein. der name erscheint in den Stratfordurkunden als Amblett, Hamlet und Hamnet, vgl. Elze Shakespeare S. 129 anm. I.“

³ Vgl. Detter, Z. f. d. A. Bd. 36, wo darauf hingewiesen wird, wie wir einzelne Züge der Amlethsage in anderen nordischen Sagen und Märchen finden. Vgl. auch Jiriczek: Die Amlethsage auf Island, enthalten in dem XII. Heft der Germanistischen Abhandlungen. Es ist mir hier ein Zug aufgefallen, der Übereinstimmung mit *D* und Shakespeare aufweist, wovon bei Saxo oder Belleforest nichts zu finden ist. Auch hier wird Amlodi (Hamlet) in die Fremde geschickt, und (Jiriczek S. 88) „bei der Überfahrt hat das Schiff einen Sturm zu bestehen“. In *D* 181. 23 f. — Hamlets Erzählung von seiner Reise — „Nun begab es sich, dass wir eines Tages contrairen Wind hatten“; *Q*₁ (Furness 1751): „Being crossed by the contention of the windes“.

Wie diese Tradition nach England gekommen und ob sie weit verbreitet gewesen sei, sind Fragen, die wir nicht im stande sind zu beantworten. Bolte hat im XXIII. Bd. des Shakespeare-Jahrbuches aktenmässig gezeigt, dass schon im Jahre 1585 bekannte englische Schauspieler in Dänemark auftraten — auch sogar in Helsingör, wo Shakespeares Drama spielt. Dass diese eine mündliche Erzählung von Hamlet mit sich nach England zurückgebracht, und dass der Verfasser des Urhamlet ihre Erzählung neben Belleforest benutzt hätte, sind verlockende Vermutungen: doch beweisen kann man nichts. Wie es sich aber mit den Quellen auch verhalten mag, so hoffe ich doch, dass ich meine These überzeugend bewiesen habe: nämlich, dass *D* nicht in einem „völlig vereinzeltten Zusammentreffen“, sondern in vielen wichtigen Punkten mit diesen Quellen gegen Shakespeare (*Q*₁ und *Q*₂) übereinstimmt.

II. *D* und die Kydschen Dramen.

Es kommen hier in Betracht 1. The Spanish Tragedy; 2. Jeronimo;¹ 3. Soliman and Perseda; 4. Cornelia.² Schon längst hat man auf die auffallende Ähnlichkeit zwischen der Spanish Tragedy und Hamlet hingewiesen. Sarrazin stellt das Verhältnis in dem obengenannten Thomas Kyd und sein Kreis (S. 104f.) ins klarste Licht: „Kyd's Spanische Tragödie besonders ist nun, wie bekannt, in Bezug auf dramatische Motive, Charaktere, Composition ein Pendant zum Hamlet. Blutrache ist das übereinstimmende Leitmotiv der beiden Dramen; umgekehrt wie im Hamlet, hat in der Sp. Tr. ein Vater seinen ermordeten Sohn zu

¹ Ob das Vorspiel Jeronimo Kyd zuzuschreiben sei, bleibt immer noch sehr zweifelhaft — einstweilen aber werden wir Kyd's Autorschaft annehmen dürfen.

² Die kurze Prosaschrift von Kyd, The trueth of the most wicked and secret murthring of Iohn Brewen, u. s. w. (Boas, 285 ff.) habe ich verglichen, aber ohne nennenswerte Ergebnisse. Die zweite Prosaschrift, von Boas mit grösster Zuversicht Kyd zugeschrieben, The Housholders Philosophie (Boas 231 ff.), würde als Übersetzung hier kaum in Betracht kommen. Die einzige Stelle, wo ich irgend einen Zusammenhang zwischen dieser Schrift und *D* gefunden habe, ist *D* 161. 2 ff. und Housholders Philosophie 256. 3 ff. Beide Male wird gegen den Gebrauch von Schminkmitteln heftig geredet. Die Übereinstimmung ist um so wichtiger, als bei Tasso kaum mehr als eine Andeutung zu finden ist.

rächen; auch in der Sp. Tr. schiebt der zur Blutrache Verpflichtete die Ausführung hinaus, schilt sich wegen seiner Unentschlossenheit, und wird von andern deswegen getadelt; auch dort stellt der Rächer sich schwachsinnig, verfällt aber dabei in eine Geistesstörung, die an Irrsinn grenzt; wie im Hamlet heuchelt er seinen Feinden gegenüber eine versöhnliche, ja sogar lustige Stimmung: der ironisch-sarkastische Ton ähnelt dem Hamlets. Auch der Rächer der Sp. Tr., Hieronimo, wird als ein gelehrter, bühnenverständiger Mann dargestellt und führt durch ein von ihm in Scene gesetztes Schauspiel die Katastrophe herbei, freilich in ganz anderer Weise. Ähnlich wie im Hamlet die Tochter des ermordeten Polonius, so wird in der Sp. Tr. die Mutter des ermordeten Horatio wahnsinnig und bringt sich um. Wie im Hamlet, so tritt auch in der Sp. Tr. ein zur Rache mahnender Geist wiederholt auf, der ebenso geschwätzig ist und ebenso ungeduldig auf die Ausführung des Rachewerks wartet. Zu den Charakteren des Polonius, Laertes, Horatio und der Ophelia bietet die Sp. Tr. (mit ihrem Vorspiel) ähnliche, nur natürlich weniger fein gezeichnete Gegenbilder.¹ Dass die anderen Stücke, Jeronimo und Soliman and Perseda — von der Cornelia kann hier zum grössten Teil abgesehen werden, denn sie ist bekanntlich eine Übersetzung aus dem Französischen des Garnier — auch grosse Übereinstimmung in Bezug auf Charaktere und Motive zeigen, soll in der letzten Abteilung (Material zu einer Wiederherstellung des Urhamlet) zur Geltung gebracht werden. Die Frage ist für uns hier nicht die Übereinstimmung zwischen Hamlet und Kyd, sondern zwischen *D* und Kyd — inwieweit *D* den Kydschen Stücken näher stehe als Hamlet. Wir machen hier eine vierfache Einteilung: A. Übereinstimmungen in Gedanken und Worten 1. zwischen dem Prolog von *D* und den Kydschen Dramen, 2. zwischen *D* und mehreren Kydschen Dramen, 3. zwischen *D* und einzelnen Kydschen Dramen; B. Übereinstimmende Motive zwischen *D* und den Kydschen Dramen; C. Stilistische Übereinstimmungen zwischen *D* und den Kydschen Dramen; D. Übereinstimmung der Charaktere in *D* und den Kydschen Dramen.

¹ Vgl. auch u. a. besonders A. Brandl, Gött. gel. Anz. 1891, S. 726 ff.

A. Übereinstimmungen in Gedanken und Worten.

1. Zwischen dem Prolog von *D* und den Kydschen Dramen.

Der Prolog ist der einzige Teil von *D*, der einigermaßen vollständig in Versen überliefert ist. Es scheint tatsächlich, als ob der Bearbeiter sich hier grössere Mühe als sonst gegeben hätte. Folgende Berührungen mit Kyd sind mir aufgefallen:

a) *D* 149. 8 ff.:

„Ich bin die dunkle Nacht, die alles schlafend macht,
Ich bin des Morpheus Weib, der Laster Zeitvertreib,
Ich bin der Diebe Schutz, und der Verliebten Trutz,
Ich bin die dunkle Nacht, und hab in meiner Macht,
Die Bosheit auszuüben, die Menschen zu betrüben,
Mein Mantel decket zu der Huren Schand' und Ruh'.“

Oder *D* 150. 8 ff.: „Nun ist die Stunde vorhanden, dasz er sein Beylager mit ihr hält, ich will meinen Mantel über sie decken, dasz sie beyde ihre Sünden nicht sehn sollen.“

Sp. Tr. II iv 1 ff.:

„Hor. Now that the night begins with sable wings
To over-cloud the brightnes of the Sunne,
And that in darkenes pleasures may be done,
Come, Bel-imperia, let vs to the bower“, . . .

Sp. Tr. IV iv 101 ff.:

„But night, the coverer of accursed crimes,
With pitchie silence husht these traitors harmes,
And lent them leave, for they had sorted leasure,
To take advantage in my Garden plot
Upon my Sonne, my deere Horatio:
There mercilesse they butcherd vp my boy,
In black darke night, to pale dim cruel death.“

Vgl. auch Sp. Tr. II v 24 f.¹

Jeronimo I i 109 f.:

„One peeres for day, the other gappes for night,
That yawning Beldam with her Lettie skin.“

¹ Sp. Tr. (III xii. 31 ff.) kommt hier als späterer Zusatz nicht in Betracht,

Cornelia II 19 f.:

„But yee, sad Powers, that rule the silent deepes
Of dead-sad Night, where sinnes doe maske vnseene:“ . . .

Oder, Cornelia III i 67 f. Vgl. auch S. 39.

b) *D* 150. 11 ff.: „derowegen seydt bereit, den Saamen der Uneinigkeit auszustreuen, mischet Gift unter ihre Eh', und Eifersucht in ihre Herzen. Legt ein Rachfeuer an, laszt die Funken in dem ganzen Reich herumfliegen, verwirret die Blutsfreunde in dem Lasternetz, und machet der Hölle eine Freude, damit diejenigen, welche in der Mord-See schwimmen, bald ersaufen;“

Sp. Tr. I vi 5 ff.:

„Revenge. Be still, Andrea; ere we go from hence,
He turne their freendship into fell despight;
Their love to mortall hate, their day to night;
Their hope into dispaire, their peace to warre;
Their ioyes to paine, their blisse to miserie.“

Vgl. auch S. 40.

c) *D* 150. 19 ff.:

„Thisiphone. Ich höre schon genung, und werde bald verrichten Mehr als die dunkle Nacht von ihr selbst kann erdichten.

Mägera. Der Pluto selbst soll mir so viel im Sinn nicht geben,
Als man in kurzer Zeit von mir bald wird erleben.“

Jeronimo I iii 6 f.:

„Laz. . . I have mischiefe
Within my breast, more then my bulke can hold.“

d) *D* 149. 9: „Eh' Phöbus noch wird prangen,“ . . .

Sol. and Pers. IV i 77:

„Faire lockes, resembling Phoebus radiant beames.“

Vgl. auch S. 40.

2. Übereinstimmungen zwischen *D* und mehreren Kydschen Dramen.

a) *D* 182. 22 wird Phantasmo als „Signora Phantasmo“ von Hamlet angeredet.

Sp. Tr. II i 41: „Lor. . . Ho, Pedringano.
Ped. Signior.“

Jeronimo I II 50f.: „And. Ho, Pedringano.
Ped. Signioro.“

Sol. and Pers. IV II 31f.: „What, Seignieur Tremo-
mundo.“

b) *D* 153. 18: „Horatio. Hierunter ist etwas verborgen.“

Sp. Tr. III III 22: „2. Content your selfe, stand close,
theres somewhat in't.“

Sol. and Pers. III VI 19: „Love. Wherefore stay we? theres
more behind.“

c) *D* 166. 35: „Carl. Wir bedanken uns und bitten um einen
Reisepasz.“

Sp. Tr. I I 35: „To crave a pasport for my wandring Ghost;“
vgl. auch Sp. Tr. I I 54; I I 77; III VII 23.

Sol. and Pers. II I 312f.: „Pist. . . seeing he was going
towards heaven, I thought to see if he had a pasport to S. Ni-
cholas or no.“

Vgl. auch S. 41. Anderer Meinung ist B. Litzmann, Zeit-
schrift für vergleich. Litt.-Geschichte, N. F. I, 1888, S. 13,
Anmerk. 2.

d) *D* 181. 9f.: „she die Sonne ihre Reise von Osten in's
Westen gethan.“

Sp. Tr. I II 83: „Till, Phoebus waving to the western
deepe.“

Sol. and Pers. I III 96: „From Titans Easterne vprise to
his Western downefall.“

e) *D* 158. 5f.: „werden wir doch anjetzo genöthiget, unsere
schwarze Trauerkleider in Carmosin, Purpur und Scharlach zu
verändern.“

Sol. and Pers. IV I 69: „And were their garments turned
from black to white.“

Vgl. auch Sol. and Pers. IV I 4 ff.; Sp. Tr. III xv 32,
und hier S. 41.

f) *D* 159. 8f.:

„Kommt, laszt uns Hand in Hand, und Arm in Arm einschlieszen,
Laszt uns das süsze Pfand der Lieb und Ruh genieezen.“

Sp. Tr. II IV 4f.:

„Come, Bel-imperia, let vs to the bower,
And there in safetie passe a pleasant hower.“

Sol. and Pers. II 1 ff.:

„Ferd. As fits the time, so now well fits the place
To coole affection with our woords and lookes,
If in our thoughts be semblant simpathie.“

Vgl. S. 41.

3. Übereinstimmungen zwischen *D* und einem einzelnen
Kydsehen Drama.

a) *D* und Sp. Tr.

1. *D* 157. 25 ff.: „Hamlet. . . aber von dieser Stunde an will ich anfangen eine simulirte Tollheit, und in derselben Simulation will ich meine Rolle so artig spielen, bis ich Gelegenheit finde, meines Herrn Vaters Tod zu rächen.“

Oder, *D* 157. 33 ff.: „ich will itzund gehen und ihm verstellterweise aufwarten, bisz dasz ich Gelegenheit finde, die Rache auszuüben.“

Sp. Tr. III xiii 20 ff.

„Hier. . .

And to conclude, I will revenge his death,
But how? not as the vulgare wits of men,
With open, but inevitable ils,
As by a secret, yet a certaine meane,
Which vnder kindness wilbe cloked best.
Wise men will take their oportunitie,
Closely and safely fitting things to time.
But in extreames advantage hath no time;
And therefore all times fit not for revenge
Thus therefore will I rest me in vnrest,
Dissembling quiet in vnquietnes,
Not seeming that I know their villanies,
That my simplicitie may make them think
That ignorantly I will let all slip:

— — — — —
No, no, Hieronimo, thou must enioyne
Thine eies to observation, and thy tung
To milder speeches then thy spirit affords;

— — — — —
Till to revenge thou know when, where, and how.“

Mit den Worten „thou must enioyne Thine eies to observation“ vgl. *D* 165. 11 ff.: „Hamlet. . . ich bitte dich aber, observire alle Dinge genau, denn ich werde simuliren. Horatio.

Ihro Durchlaucht, ich werde meinen Augen eine scharfe Aufsicht anbefehlen.“ Mit diesen letzten Worten bietet *D* eine beinahe wörtliche Übersetzung des Englischen. In Hamlet *Q*₁ verspürt man noch einen Rest dieser Redensart. In *Q*₂ ist sie aber ganz verschwunden. — Vgl. oben S. 5.¹

2. *D* 186. 19 ff.: „Dieser² traurige Unglücksfall mag wohl in keinem Seculo der Welt jemals geschehn seyn, wie man leider jetzt an diesem Hofe erlebt hat.“

Sp. Tr. IV iv 201:

„King. . . .

What age hath ever heard such monstrous deeds?“

Vgl. auch Hamlet *Q*₁ (Furness 2134 f.); und hier S. 41.

3. *D* 181 5 f.: „Wie lange verhängst du, gerechte Nemesis, dasz dein gerechtes Rachscherdt auf meinem Vetter, den Bruder-mörder wetzest!“

Sp. Tr. I iv 16 ff.:

„But wrathfull Nemesis, that wicked power,
Envyng at Andreas praise and worth,
Out short his life to end his praise and woorth.“

4. *D* 168. 3: „Kann ich mit List nichts thun, will ich mit Macht durchbrechen!“

Sp. Tr. II i 108: „Where words prevaile not, violence pre-vailes.“

Oder, Sp. Tr. II i 68: „And feare shall force what freend-ship cannot winne.“

b) *D* und Sol. and Pers.

1. *D* 186. 9 ff.: „Hamlet. . . Ich werde ganz matt, meine Glieder werden schwach, und meine Beine wollen nicht mehr stehn; meine Sprache vergeht mir, ich fühle den Gift in allen meinen Gliedern.“

¹ Vgl. Belleforest 227. 10 ff.: „toutesfois faut il attendre le temps, & les moyens & occasions, a fin que si ie precipitois par trop les matieres, ie ne causasse ma ruine trop soudaine.“ Oder, Belleforest 198. 12 f. Wenn also die oben citierte Stelle aus der Sp. Tr. eine Reminiscenz aus Belleforest sein sollte, und anscheinend ist es so, würde das für die Ansicht Brandls (Gött. Gelehrt. Anz. 1891. 2. S. 727) sprechen, dass die Sp. Tr. später als der Urhamlet verfasst sei.

² Dass „dieser“ hier im Sinne von „solcher“ gebraucht wird, zeigt das „wie“ im Nebensatz.

Sol. and Pers. V iv 128 ff.:

Sol. . . .

For now I feele the poyson gins to worke,
And I am weake even to the very death:

— — — — —
The poison is disperst through everie vaine“ . . .

2. *D* 185. 20: „Hamlet. Und du, Tyranne, sollst sie in dem Tode begleiten.“

Sol. and Pers. I v 79 f:

„Sol. . . .

Villaine, thy brothers grones do call for thee,
Then Soliman kills Amurath.

To wander with them through eternall night.“

Vgl. auch Sol. and Pers. V ii 109 ff.; V iv 79.

3. *D* 161. 2 ff.: „Hamlet. . . . Höre, Mädchen, ihr Jungfern, ihr thut nichts anders, als die junge Gesellen verführen, eure Schönheit kauft ihr bey den Apothekern und Krämern:“ . . .

Sol. and Pers. II i 115 ff., wo Perseda fast dasselbe von den Männern behauptet:

„Per. Aye me, how gracelesse are these wicked men:

I can no longer hould my patience.

Ah, how thine eyes can forge alluring lookes,

And faine deep oathes to wound poor silly maides.

Are there no honest drops in all thy cheekes,

To check thy fraudfull countenance with a blush?“ . . .

4. *D* 167. 3 f.: „Aber ich will ihm den Lohn für seine böse That geben.“ Oder, *D* 185. 22: „König. O wehe, ich empfangen meinen bösen Lohn!“ Vgl. auch *D* 186. 5.

Sol. and Pers. V iii 52 f.:

„Per. What, darest thou not? give me the dagger then —

Theres a reward for all thy treasons past.

Then Perseda kills Lucina.“¹

5. *D* 163. 33: „auch nicht so viel spanische Pfauentritte und solche Fechtermienen, denn ein Potentat lacht darüber, fein naturell ist das beste.“ . . .

¹ Vgl. die Worte Amleths bei Belleforest, wo er seinen Onkel ersticht (Belleforest 259. 2 f.): „c'est le salaire deu à ceux qui te ressemblent,“ . . .

Sol. and Pers. I iv 30 f.:

„Phil. Leave protestations now, and let vs hie
To tread lavolto, that is womens walke.“

www.libtool.com.cn

c) *D* und Jeronimo.

1. *D* 165. 18 ff.: „König. . . nun hoffe ich, dasz Sie Ihre Traurigkeit wird verbannen, und der Freude den Wohnplatz einräumen.“

Jeronimo I i 95:

„King. . .

Lordes, let vs in: ioy shalbe now our guest.“

2. *D* 184. 24 lesen wir als Bühnenanweisung: „(In dem ersten Gang fechten sie reine.“ . . .)

Jeronimo III ii 121 in einer ähnlichen Situation: „They fight and breath afresh.“

d) *D* und Cornelia.

1. *D* 172. 18: „Phantasma. O Hecate, du Königin der Hexen,“ . . .

Cornelia V 333: „O triple titled Heccat, Queene and Goddesse,“ . . .

B. Übereinstimmende Motive zwischen *D* und den Kydschen Dramen.

1. Jedem fällt es auf, dass wir in *D* einen Prologus zwischen der Nacht (Hecate) und den drei Furien, Alecto, Mägera und Thisiphone haben, der sich in keiner Fassung von Shakespeares Hamlet wiederfindet, wenn es auch wahrscheinlich ist, dass Shakespeare diesen Prolog kannte und im Macbeth (III v) benutzte (vgl. Sarrazin, Anglia XIII 121 f.). Bei Kyd aber, dem eifrigen Nachahmer Senecas, durfte etwas dem Chor entsprechendes nicht fehlen; vgl. z. B. The Spanish Tragedy, wo der Ghost of Andrea und Revenge den Chor bilden; Soliman and Perseda mit dem Chor Love, Fortune, Death. (Cornelia als Übersetzung kommt hier mit seinen Chören nicht in Betracht.)

2. *D* 165. 23 ff. sagt die Königin: „ich glaube schwerlich, dasz sich mein Herz wird zufrieden geben, denn ich weisz nicht, was vor ein bevorstehendes Unglück unser Gemüth verunruhiget.“

Sp. Tr. II iv 14 ff:

„Hor. What meanes my love?

Bel. I know not what my selfe:

And yet my hart foretels me some mischaunce.“

Dasselbe Motiv — die Ahnung eines nahenden Unglücks — wiederholt sich *D* 182. 36 ff. Vgl. auch S. 42 f.

3. Ophelia erleidet den Tod in *D* auf ganz andere Weise als bei Shakespeare.

D 184. 9 f.: „Königin. Die Ophelia ist auf einen hohen Berg gestiegen, und hat sich selber heruntergestürzt und um das Leben gebracht.“

Sp. Tr. IV i 126 ff.:

„Bel. But say, Hieronimo,

What then became of him that was the Bashaw?

Hier. Marrie, thus: mooved with remorse of his misdeeds,

Ran to a mountaine top and hung himselfe.“

Oder, Sol. and Pers. V ii 114 ff.:

„Sol. . . .

But, soft, me thinkes he is not satisfied:

The breath dooth murmure softly from his lips,

And bids me kill those bloudie witnesses

By whose treacherie Erastus dyed.

Lord Marshall, hale them to the towers top,

And throw them headlong downe into the valley;

Why, when, Lord marshall? great Hectors sonne,

Although his age did plead for innocence

Was sooner tumbled from the fatall tower¹

Then are those periurde wicked witnesses.

Then they are both tumbled downe.“

Vgl. auch S. 43.

¹ Hier hat Kyd offenbar seinen Seneca, zum Teil wenigstens, vergessen. In der angeführten Stelle (English Seneca 117b) wird Astianax nicht „tumbled downe“, sondern gerade wie Ophelia stürzt er sich selbst hinunter:

„But whyle on Gods Vlisses cald, and Calches wordes expound,
In midst of Pryams land (alas) the child leapt downe to ground.“

Vgl. Seneca, Troades 1100 ff. (edit. Leo).

Kyd hatte also Seneca gekannt und schon halb vergessen. Die Zeit war vorbei, wo er „English Seneca by candle-light“ las. Und dass Kyd

4. Der König ist in *D* bange, dass Leonhardus seine Bosheit verraten könnte, daher will er den Tod seines Mitschuldigen durch Gift beilen; *D* 184 36 ff.: „König. Gehet geschwinde, und gebt meinen Mundbecher mit Wein her, damit die Fechter sich ein wenig erquicken. Gehe, Phantasma, und hole ihn. (tritt vom Throne. Für sich.) Ich hoffe, wenn sie beyde von dem

schon die Hamletquellen kannte, als er *Sol. and Pers.* schrieb, beweisen, meines Erachtens, die Worte *Pistons* (II 1 320 u. 11 f.):

„*Pist.* Now it fits my wisdome to counterfeit the foole.

God sends fortune to fooles. Did you ever see wise man escape as I have done?“

Vgl. hiermit *Belleforest* 209. 9 ff.: „le Prince Amleth se voyant en danger de sa vie, . . . il contrefeist le fol.“

Oder, *Sol. and Pers.* II 1 186 ff.:

„*Per.* . . .

Is she more faire then I? Thats not my fault,

Nor her desart: whats beauty but a blast,

Soone cropt with age or with infirmitie?“

Dieses erinnert sehr an *Hermethrudes* Worte zu *Hamlet*, *Belleforest* 286. 21 ff.: „Anssi la beauté exterieure n'est rien, ou la perfection de l'esprit ne donne accomplissement, & orne ce qui au corps se flestrit, & perd par vn accident & occurrence de peu d'effect.“ Oder schliesslich, *Sol. and Pers.* V 11 98, (Bühnenanweisung), wo *Soliman* den *Erastus* erwürgen lässt, mit *Belleforest* 194. 8 ff.: [Randglosse: „*Soliman* fait estrangler son fils *Mustapha*.“] „*Sultan Soliman*, . . . portant envie à la vertu de *Mustapha* son fils, esguillonné à se faire si par *Rustain Bassa* gagné par les presens des *Iuifs*, ennemis de ce ieune Prince, il le fait estrangler avec vne corde d'arc; sans vouloir ouyr les iustifications de celui qui onc ne luy avoit faict offense.“ Dieses letztere hat umsomehr Gewicht, da nach der *Prosaerzählung* von *Persida* und *Erastus* in *Wottons Courtlie* *Controversie*, wonach *Kyd* wahrscheinlich gearbeitet hat, *Erastus* durch *Solimans* Befehl enthauptet wird (vgl. *Sarrazins Thomas Kyd* S. 34). Diese Übereinstimmungen deuten auf eine spätere Entstehungszeit von *Sol. and Pers.*, als *Sarrazin* (*Thomas Kyd* S. 58 ff.) annimmt. Könnten wir *Sol. and Pers.* zwischen den *Urhamlet* und die *Sp. Tr.* stellen, oder ist an eine noch spätere Verfassungszeit zu denken. Vgl. *Schick* (*Sp. Tr.* S. XXV) und *Boas* (*Introduktion*, S. XXX und LVII). Auch für die Frage, worüber man noch immer streitet, ob *Kyd* überhaupt als Verfasser von *Sol. and Pers.* zu betrachten sei (vgl. *Schick*: *Archiv für neuere Sprachen*, Bd. XC) bieten diese Übereinstimmungen nicht unwichtige Anhaltspunkte.

Wein trinken werden, dasz sie alsdenn sterben, und diese Finte nicht offenbar werde.“

Oder, nachdem Hamlet in *D* sich an dem König gerächt hat, ersticht er noch den armen Narren Phantasmo, weil er im gewissen Sinne Mitschuldiger war; *D* 185. 35 ff.: „Hamlet . . . Aber sagt mir, wer hat ihr den Becher gegeben, dasz sie Gift bekommen?

Phantasmo. Ich, Herr Prinz! ich habe auch den vergifteten Degen gebracht, aber den vergifteten Wein habt Ihr allein sollen austrinken.

Hamlet. Bist du auch ein Werkzeug dieses Unglücks gewesen? Siehe, da hast du auch deine Belohnung! (sticht ihm todt.)¹ „Bei Shakespeare finden wir keine Spur davon, aber bei Kyd ist dieser Mord der Diener und Helfershelfer ein sehr beliebtes Motiv. Weil Lorenzo in der *Sp. Tr.* III iv 9 ff. argwöhnt,

„That by those base confederates in our fault,
Touching the death of Don Horatio,
We are betraide to old Hieronimo,“

müssen die zwei Diener Serberine und Pedringano sterben. Und in *Sol. and Pers.* werden die Helfershelfer nur so en gros abgeschlachtet. Denn nachdem Erastus von seinen Knechten verurteilt und erwürgt worden ist, wütet Soliman gegen die Vollstrecker seines Willens. Die beiden Janissaries tötet er selbst, die beiden Witnesses lässt er durch den Marshal vom Turm herunterstürzen, und schliesslich befiehlt er seinem General Brusor den Marshal zu erstechen (*Sol. and Pers.* V II 133):

„Brusor, as thou lovest me, stab in the marshall,
Least he detect vs vnto the world,
By making knowne our bloody practises;“ . . .

Ähnliche Furcht, dass seine bösen, frevelhaften Thaten in die Öffentlichkeit kommen könnten, zeigt Lorenzo im *Jeronimo* II iv 18 ff.:

„Alc. But is the villaine Lazarotto
Acquainted with our drift?

¹ Eine sehr ähnliche und ebenso schlechte Antiklimax bietet auch die *Sp. Tr.*, wo Hieronimo, nachdem seine Rache ihr Ziel ersieht hat, den Duke of Castile ersticht.

Lor. Not for Spains wealth;
Though he be secret, yet suspect the worst,
For confidence confounds the stratagem.

Be secret; then; trust not the open aire,¹
For aire is breath, and breath-blown words raise care.“²

Vergl. *D* 173. 33 „König . . . Aber das rathe ich euch, dasz ihr keinem Menschen was offenbaret.“ Oder, *D* 178. 30 ff.: „König. . . . allein, du muszt uns eidlich versprechen, dasz du solches keinem Menschen offenbaren wilt.“

5. Auffallend ist es, dass in *D* der getötete Corambus von Hamlet nicht aus dem Zimmer hinweggebracht wird, wie es bei Shakespeare und in allen Quellen der Fall ist, sondern dass Hamlet das Gespräch mit seiner Mutter im Zorn abbricht, und den Leichnam da liegen lässt. Denn wir lesen *D* 172. 29 ff.: „König. Wo ist Corambus sein Leichnam geblieben? Ist er noch nicht hinweggebracht?

Horatio. Er liegt noch an den Ort, wo er erstochen ist.“ Dasselbe Motiv kommt auch in *Sol. and Pers.* vor (*V III* 54 f.), wo, nachdem Perseda die Lucina erstochen hat, Basilico sagt:

„Bas. Yet dare I beare her hence, to do thee good.
Pers. No, let her lie, a prey to ravening birds.“

Vgl. meine Materialien zur Wiederherstellung des Urhamlet.

6. *D* 165. 20 ff.: „König . . . es soll vor der Abendtafel Ihr von den Teutschen eine Komödie und nach der Tafel von unsern Landeskindern ein Ballet gehalten werden.“³ Etwas ähnliches finden wir in der *Sp. Tr. I v* 20 ff.:

„King. . . .
But where is olde Hieronimo, our Marshall?
He promised vs, in honor of our guest,
To grace our banquet with some pompous iest.

Enter Hieronimo with a Drum, three Knightes, each his Scutchin: then he fetches three Kinges, they take their Crownes and them captive.“

¹ Vgl. *Sp. Tr. III iv* 82 ff.

² Vgl. auch Lorenzos Worte in *Jeronimo (II v* 78 f.), nachdem Lazarotto hingerichtet ist:

„Lor. So, so, I have sent my slave to hell:
Tho he blab there, the diveles will not tall.“

³ Vgl. aber Creizenachs Anmerkung daselbst.

7. Unerwartet und dem Scheine nach ohne allen Grund schwört Hamlet, *D* 181. 9 f.: „ehe die Sonne ihre Reise von Osten in's Westen gethan, will ich mich an ihm rächen.“ Gerade so unmotiviert und unerwartet schwört Hieronimo in der *Sp. Tr. IV* 1 42 ff.:

„And heere I vow . . .
I will ere long determine of their deathes
That causles thus have murdered my sonne.“

Und von hier an drängt in beiden Dramen alles der Schlusskatastrophe zu.

8. Schon oben S. 7 haben wir auf den auffallenden Unterschied zwischen *D* und Shakespeare in Hamlets „Advice to the players“ aufmerksam gemacht. In *D* 163. 18 ff. bezieht er sich fast ausschliesslich auf eine „accurate“ Kostümierung. Hiermit kann man die Worte Hieronimos vergleichen in der *Sp. Tr. IV* 1 140 ff.:

„And heere, my Lords, are severall abstracts drawne,
For each of you to note your partes,
And act it as occasion's offred you.
You must provide a Turkish cappe,
A black mustacio, and a Fauchion.
Gives a paper to Bal.
You, with a Crosse, like to a Knight of Rhodes.
Gives another to Lor.
And, Madame, you must attire your selfe
He giveth Bal another.
Like Phoebe, Flora, or the huntresse,
Which to your discretion shall seeme best.“

9. *D* 155. 3, Bühnenanweisung: „(Geist winket bis aufs halbe Theater, und thut etlichemal das Maul auf)“.

Cornelia III 1 100 f.:

„Corn. . . .

when I opte my lyps
Three times to cry, but could nor cry, nor speake.“

Vgl. S. 44.

10. Unter die Motive kann man kaum Kys Verstösse gegen die Geographie rechnen; mögen sie aber immerhin hier erwähnt werden. In *D* will Hamlet von der Insel, die ihm zum Kirchhof bestimmt war, wegkommen — da heisst es *D* 177. 8 ff.: „Nun will ich mich meinem Vater zum Schrecken wiederum zurückbegeben.

Aber zu Wasser traue ich nicht mehr, wer weisz, ob der Schiffscapitain nicht auch ein Schelm ist. Ich will den ersten Platz suchen, und die Post nehmen;“¹ . . . Eine ähnliche Sau, mit dem Herrn Peter Squenz zu reden, findet man in der Sp. Tr. III xiv 10f., wo der King of Spain den Viceroy of Portugal begrüßt:

„Tis not vnkowne to vs, for why you come,
Or have so kingly crost the seas.“

Vgl. auch Jeronimo II I 89 ff.:

„King. Our selfe in person
Will see thee safe aboard. Come, son, come, Lords,
In steade of tribute we must pay our swords.
Bal. Remember, Don Andrea, that we meet —
And. Vp hether sayling in a crimson fleete.“

Oder, Jeronimo I II 52.

C. Stilistische Übereinstimmungen zwischen *D* und den Kydschen Dramen.

1. Kyd liebt es sehr, die Anfangsworte eines Verses am Anfange des folgenden zu wiederholen; z. B. Sp. Tr. IV iv 90—93 fangen die Verse immer mit „Heere lay“ an; oder Sp. Tr. I I 68 ff. viermal mit „and“, Sp. Tr. I II 25 ff. fünfmal mit „both“, u. ö; Jeronimo I I 13 ff. dreimal mit „He“; Sol. and Pers. II I 107 ff. viermal mit „Thy“, Sol. and Pers. V v 17 ff. achtmal mit „Wheres“ (bezw. „is“ oder „are“); Cornelia V 362 ff. viermal mit „Whose“.

Hiermit vgl. den Prolog von *D* S. 149. 3 ff. viermal mit „Ich bin“; S. 149. 10 f. zweimal mit „Ihr“; S. 149. 14 f. zweimal mit „Was“; S. 150. 25 f. zweimal mit „Ich“.

2. Sehr oft kommt bei Kyd eine dreimalige Wiederholung desselben oder eines ähnlichen Begriffes vor.

a) Nomina.

Sp. Tr. I iv 38: „But neither freendly sorrow, sighes nor teares.“

¹ Ist vielleicht Belleforest schuld an diesem Vergehen? Wir lesen dort (S. 253. 16 f.) bei Gelegenheit von Hamlets Rückreise aus England „prenans son chemin à son pays.“

Jeronimo II i 12: „My masters love, peace, and affection.“

Sol. and Pers. II i 4: „My words, my lookes, my thought are all on thee.“

Cornelia (Boas S. 102): „which both requireth cunning, res and oportunity.“¹

Vgl. *D* 158 5 f.: unsere schwarze Trauerkleider in Carmosin, Purpur und Scharlach zu verändern.“ Oder, *D* 158. 34 f.

b) Adjektiva.

Sp. Tr. IV iv 107: „In black darke night, to pale dim cruel death.“

Jeronimo II iv 5: „Andreas selfe, so legd, so facst, so speecht.“

Sol. and Pers. I iii 141: „O harsh, vn-edicate, illiterate pesant.“

Cornelia III iii 32: „O barbarous, inhumaine, hatefull traytors.“

Vgl. *D* 158. 36: „er hat einen über die Maaszen herrlichen, treffichen, prächtigen Consens von mir bekommen.“

c) Verba.

Sp. Tr. IV iv 95: „All fled, faild, died, yea all decaide with this.“

Jeronimo II ii 20: „Both wed, bed, and boord her?“

Sol. and Pers. II ii 47: „I, seeke him, finde him, bring him to my sight.“

Cornelia IV I 183: „We should have practized, conspierd, coniu'r'd.“

Vgl. *D* 168. 2: „Ich soll, ich musz, ich will mich an den Mörder rächen.“²

Vgl. auch S. 44.

¹ Dieses ist aus der Widmung der Cornelia an die „Covntesse of Svsex“ — also nicht von Garnier. Es findet sich später noch ein weiteres Beispiel in der Widmung: „this faire president of honour, magnamitie, and love.“

² Man muss gestehen, dass 1. und 2. keineswegs ausschliesslich Eigentümlichkeiten Kyds sind, sondern Gemeingut der älteren englischen Schauspieler; aber so häufig wie bei Kyd habe ich sie bei keinem der altenglischen Dichter gefunden.

3. Antithese.

Sp. Tr. II ii 26 ff.: „Bel. But whereon doost thou chiefly meditate?

Hor. On dangers past, and pleasures to ensue.

Bal. On pleasures past, and dangers to ensue.“

Jeronimo II iii 72 f.: „yet hees an honest Dukes sonne, but not the honest son of a Duke.“

Sol. and Pers. III ii 12 ff.:

„Per. Had I not askt it, my friend had not departed,
His parting is my death.

Lue. His deaths my lives departing.“

Cornelia IV ii 125:

„Caes. A man may make his foe his friend, you know.

Anth. A man may easier make his friend his foe.“

Vgl. *D* 178. 25 ff.: „Phantasma. Prinz Hamlet ist wieder kommen.

König. Der Teufel ist wieder kommen, und nicht Prinz Hamlet.

Phantasma. Prinz Hamlet ist wieder kommen, und nicht der Teufel.“

Vgl. auch S. 45.

4. Wortspiele.

Sp. Tr. III xi 1 und 51 f.:¹

„1. [Portingale]. By your leave, Sir.

Hier. Good leave have you: nay, I pray you goe,
For ile leave you, if you can leave me so.“

Vgl. *D* 158. 33 ff., anlässlich der Abreise von Leonhardus: „König. Ist es aber mit eurem Consens geschehen?

Corambus. Ja, mit Ober-Consens, mit Mittel-Consens und mit Unter-Consens. O, Ihre Majestät, er hat einen über die Maaszen herrlichen, treflichen, prächtigen Consens von mir bekommen.“ Die häufigen Wortspiele bei Kyd brauchen wir hier nicht weiter zu berücksichtigen. Vgl. Markscheffel, Thomas Kyd's Tragödien, Weimar 1885, s. 18 f.

¹ Zeilen 2—50 sind späterer Zusatz.

D. Übereinstimmung der Charaktere in *D* und den Kydschen Dramen.

Bei der durchaus skizzenhaften Natur von *D* ist es selbstverständlich, dass man hier nur sehr wenig aufweisen kann; die Figuren sind nicht nur alle hölzern, sondern auch recht unfasslich. Es ist mir nur folgendes aufgefallen.

1. Corambus in *D* entspricht in seiner Eigenschaft als altbewährter Vertrauter des Königs dem Jeronimo im gleich genannten Spiele, und auf ganz ähnliche possenhafte Weise, wie Corambus in *D* die Tollheit Hamlets dem Königspaar anmeldet, giebt Jeronimo seiner Frau die Bosheit Lorenzos kund.

D 159. 25 ff.: „Corambus. Neue Zeitung, gnädiger Herr und König!

König. Was ist denn Neues vorhanden?

Corambus. Prinz Hamlet ist toll, ja so toll, als der griechische Tolleran jemals gewesen.“

Jeronimo I III 90 ff.:

„Ier. Peace: who comes here? Newes,
Newes, Isabella.

Isa. What newes, Ieronimo?

Ier. Strang newes: Lorenzo is becom an honest man.

Isa. Is this your wondrous newes?

Ier. I, ist not wondrous

To have honesty in hel?“

2. Ebenso sind Ophelia in *D* und Isabella in der Sp. Tr. entsprechende Figuren, und Ophelias Wahnsinn in *D* erinnert vielmehr an Kyd als an Shakespeare — hier wie dort wird offenbar ein Lacherfolg erstrebt.¹ In *D* haben wir eine Scene zwischen Ophelia und Phantasma, in der Sp. Tr. zwischen „Isabella and her maid“.

D 174. 21 ff.: „Ophelia. Wo mag mein Liebchen seyn? Der Schelm will nicht bey mir bleiben, eher vor mir weg — Aber siehe, da ist er . . . ich habe alles zu der Hochzeit fertig gemacht, ich habe Hühner, Haasen, Fleisch, Butter und Käse eingekauft; es mangelt nichts mehr, als dasz die Musikanten uns zu Bette spielen.“

¹ Vgl. John Corbin, *The Elizabethan Hamlet*, London und New York 1895, S. 84 ff.

Sp. Tr. III VIII 6 ff.:

„Isa. . . (She runnes lunaticke.)
Horatio, O, wheres Horatio?

Why, did I not give you gownes and goodly things,
Bought you a whistle and a whipstake too,
To be revenged on their villanies?“

Oder, *D* 175. 1 ff.: „Ophelia. Was sagst du? Wilt du mich nicht haben, so will ich dich auch nicht haben (schlägt ihn). Siehe dort, dort ist mein Liebchen, er winkt mir. Siehe da, welch ein schön Kleid dasz er an hat: siehe, er will mich zu sich locken, er wirft mit einem Röslein und Lilien auf mich zu; er will mich in seine Arme nehmen, er winkt mir, ich komme, ich komme. (ab.)“

Sp. Tr. III VIII 14 ff.:

„Isa. My soule — poore soule, thou talkes of things
Thou knowst not what — my soule hath silver wings,
That mounts me up vnto the highest heavens;
To heaven: I, there sits my Horatio,
Backt with a troupe of fiery Cherubins,
Dauncing about his newly healed wounds,
Singing sweet hymnes and chanting heavenly notes:
Rare harmonie to greet his innocence,
That dyde, I, dyde a mirrour in our daies.“

III. *D* und die Seneca Tragödien.¹

Nach der Angabe von Nash in seiner bekannten Epistel war der Urhamlet ganz in dem Stil der Senecaschen Tragödien gehalten. Die Stelle lautet folgendermassen: „yet English Seneca read by candle-light yeeldes maine good sentences, as bloud is a begger, and so fourth: and if you intreate him in a frostie morning, he will affoord you whole Hamlets, I should say handfulls of tragical speaches. But o grieffe! tempus edax rerum; what's that will last alwaies? — The sea exhaled by dropes will in continuance be drie, and Seneca let bloud line by line, and page by page, at length must needes die to our stage.“² Dass dieses auf Kyd zu beziehen ist, bezweifelt kaum jemand.

¹ Vgl. auch Sarrasin in der *Anglia* Bd. XIII S. 128 ff.

² Vgl. Greenes *Menaphon* in Arbers „*Scholar's Library*“, nr. 12, S. 9.

Wenn nun *D* den verstümmelten Urhamlet Kyds darstellt, sollten wir erwarten, wenigstens etwas von Seneca hier zu finden, was bei Shakespeare verloren ist. Hier stossen wir aber sogleich auf eine andere Frage: hat Kyd den bekannten English Seneca von 1581 benutzt oder das lateinische Original? Nash sagt ja ausdrücklich English Seneca und sucht Kyds lateinische Kenntnisse lächerlich zu machen, denn gerade vor dem oben Angeführten heisst es: „It is a common practice now-a-days, amongst a sort of shifting companions . . . that could scarcely latinise their neck-verse¹ if they should have need.“ Anderseits aber werden in der Sp. Tr. drei lateinische Citate aus Seneca eingefügt. Kyd kannte also beide, aber was Stil anbetrifft, hat, wie ich denke, nur der English Seneca auf ihn Einfluss gehabt. Ich führe Citate nur aus der Übersetzung an, gebe aber auch jedesmal, wo möglich, die betreffende Zeilenzahl des Originals. Auch hier unterscheide ich: A. Übereinstimmungen in Gedanken und Worten zwischen *D* und dem English Seneca; B. Übereinstimmende Motive zwischen *D* und dem English Seneca; C. Stilistische Übereinstimmungen zwischen *D* und dem English Seneca.

A. Übereinstimmungen in Gedanken und Worten.

1. Wir werden auch hier den Prolog von *D* von dem Stücke selbst unterscheiden und zuerst für sich betrachten.

a) *D* 149 1 u. 8:

„Ich bin die dunkle Nacht . . .
Mein Mantel decket zu der Huren Schand' und Ruh'.“

E. S.² 154:

„The day doth schrynke for dread of warre, the night doth dim mine eyes.
With mantell blacke of darknesse deepe cleane coverd is the skyes:“

S. Agamemnon 726 f.

Oder, E. S. 146 b: „When Lady Night with mantel blacke did spread her soden shade.“ S. Agamemnon 296.

b) *D* 149. 9: „Eh' Phöbus noch wird prangen,“ . . .

E. S. 151 b: „And Phœbus golden beames began a freshe

¹ Vgl. S. 45.

² E. S. wende ich an für den English Seneca aus dem Jahre 1581, S für das lateinische Original nach der Ausgabe von Fred. Leo, Berlin 1878.

to render lyght.“ S. Agamemnon 877. Vgl. auch E. S. 141 b, S., Agamemnon 36; E. S. 161 b, S. Octavia 3.

c) *D* 149. 11: „Ihr Furien, auf, auf, hervor und laszt euch sehen.“ www.libtool.com.cn

E. S. 120: „Come out, come out, yee hellish haggess, revenge this deede so dyre,“ . . . S. Medea 13.

d) *D* 149. 16: „Aus Acherons¹ finstrer Höhle“ . . .

E. S. 57: „. . . in the boyling bottom deepe of Acheron . . .“ S. Phaedra 98.

e) *D* 150. 11 ff.: „derowegen seydt bereit, den Saamen der Uneinigkeit auszustreuen, mischet Gift unter ihre Eh', und Eifersucht in ihre Herzen. Legt ein Rachfeuer an, laszt die Funken in dem ganzen Reich herumfliegen, verwirret die Blutsfreunde in dem Lasternetz, und macht der Hölle eine Freude, damit diejenigen, welche in der Mord-See schwimmen, bald ersaufen; . . .“

E. S. 2 b:

„Juno . . . Let hateful hurt now come in anger wood,
And fierce impyety imbrew himselfe with his owne bloud,
And errorr eke, and fury arm'd agaynst it selfe to fight.

Beginne ye servantes now of hell: the fervent burning tree,
Of Pyne shake up: and set with snakes her dreadful flocke to see.
Let now Megæra bring to sight, and with her mournful hand
For burning rage bring out of hell a huge and direful brand.“

S., Hercules Furens 96 ff.

Oder, E. S. 22:

„Megæra . . . Let brother dread the brothers wrath, and father feare the soon,
And eke the soon his parents powre: let babes be murdered yll,
But worse begot? her spouse betrapt in treasons trayne to kyll,
Let hatefull wyfe awayte, and let them beare through seas their warre,
Let bloodshed lye the lands about and every field a farre:“

S. Thyestes 40 ff.

Oder, E. S. 22 b:

„Meg. Disturbe thou fyrst thys house with dire discord.
Debates and battels bring with thee, and of th'unbappy sworde
Ill love to kinges:“

¹ „Acheron“ ist übrigens ein Lieblingswort von Kyd: vgl. z. B. Sp. Tr. I 1 19; III xv 3; IV iv 214; IV v 42.

S., Thyestes 83 ff. und vgl. auch S. 23.

2. Übereinstimmungen in Gedanken und Worten in dem Stücke selbst.

a) *D* 158. 5 f.: „unsere schwarze Trauerkleider in Carmosin, Purpur und Scharlach zu verändern.“

E. S. 62 b:

„Ph. Maydes, have our porple garmentes hence, & vestures wrought w^h gold. These crimsō robes of scarlet red let not myne eyes behold.“

S. Phaedra 387 f., und vgl. auch S. 24.

b. *D* 166. 35, Der Reisepass; vgl. S. 24.

E. S. 160:¹ „Coulede cruell Ditis graunt to thee thy pasporte backe agayne?“

Oder, E. S. 73 f.: „thy Sonne and Father doe bewayle Thy pasport brought by death, and bloud,“ . . .

S., Phaedra 1165 f.

c) *D* 186. 19 ff.: vgl. S. 26.

E. S. 209 b:

„What hoary head in change of tunes, or teanour of his age Hath seene, that Fortunes frowning Face hath sturd such stormy rage.“

S., Hercules Oetaeus 1422 ff.

d) *D* 159.5: „weil der Tag sich nahet, die schwarze Nacht zu vertreiben.“

E. S. 3: . . . night overcome with day

Plucks in her fyres,“² . . . S., Hercules Furens 126 f.

e) *D* 159. 9 f.:

„Kommt, laszt uns Hand in Hand, und Arm in Arm einschlieszen, Laszt uns das süsze Pfand der Lieb und Ruh genieszen.“

¹ Aus dem Schlussmonologe zum Agamemnon von dem englischen Übersetzer, John Studley, hinzugefügt.

² Vgl. auch Harlequins Kindbetterinschmaus (herausg. von Georg Ellinger, Braunes Neudrucke nr. 90 und 91) Z. 166: „Nun vertreibt der Tag die Nacht;“ aber auch die Novelle, welche Kyd in Soliman and Perseda als Quelle benutzte — vgl. Sarrazin, Thomas Kyd (S. 20): „The spring of the daye no sooner beganne to chase awaye darkenesse from the face of the Earth“, . . .; und für das Umgekehrte, wo der Tag von der Nacht verdunkelt wird, vgl. Jeronimo II iv 67: „The evening to begins to slubber day.“

E. S. 154 b:

„The Wyfe to meete her Husband, doth her speedy passage ply,
Returning hand in hand, and foote by foote most lovingly.“

S. Agamemnon 780 f. Vgl. S. 24 f.

f) *D* 186. 30: „Denn wie die Arbeit ist, so folget auch der
Lohn.“ Vgl. auch *D* 176. 36 f.; 185. 32 f.

E. S. 50:

„Let all the Youthes with ohne accord repay to me that hye,
That earnde I have by due deserte.“

S., Phoenissae 443 f.

B. Übereinstimmende Motive.

1. *D* 182. 36 ff.: „Hamlet... Aber ach! was bedeutet dieses?
mir fallen Blutstropfen aus der Nase; mir schüttert der ganze
Leib! O wehe, wie geschieht mir! (fällt in Ohnmacht).¹

Horatio. Durchlauchtigster Prinz, o Himmel, was bedeutet
dieses! Ihre Durchlaucht kommen doch wieder zu sich selbst!
Durchlauchtigster Prinz, wie ists, was wiederfährt Ihnen!

Hamlet. Ich weisz nicht, Horatio. Indem ich gedachte,
nach Hofe zu gehen, überfiel mich eine schleunige Ohnmacht;
was dieses bedeuten wird, ist den Göttern bekannt.“

E. S. 199 b.:

„Deianira. Alas through all my quivering ioyntes a running feare
doth rest,
My staryng hayre standes stiffe upright and in my quaking breast
Deepe terrour dwelles, and eake my hart, with dread amazde doth pant,
With swelling vaynes my liver beates. . . .
Thus God turmoyles us when he meanes to cloy th'unhappy one.“

S. Hercules Oetaeus 706 ff.

Oder, E. S. 25:

„Atr. I graunt: a tomling tumult quakes, within my bosomes loe,
And rounde it rolles: I moved am and wote not whereunto.
But drawn I am: from bottome deepe the roryng soyle doth cry
The day so fayre with thunder soundes, and house as all from hy
Were rent, from roofe, and rafters crakes:“

S. Thyestes 260 ff.

¹ Vgl. die ähnliche Bühnenanweisung in der Sp. Tr. I m 11: „Falles
to the ground.“

Oder, E. S. 27b:

„Thy. The cause of feare that I know not, thou do'st require to heare.
I see nothing that makes me dread, and yet I greatly feare.
I would goe on, but yet my limmes with weary legges doe slacke:
And other way then I would passe, I am withholden backe.“

S. Thyestes 434 ff.

Vgl. auch E. S. 36b. S. Thyestes 943 ff.; E. S. 108b, S. Troades 487 f.; E. S. 141, S. Agamemnon 5 und ausserdem hier S. 28 f.¹

2. Ophelias Todesweise; vgl. S. 29.

E. S. 74b: „From top of Scyrons Rockes I wil be tumbled
downe amayne.“ S. Phaedra 1225.

Warum gerade diese Todesweise bevorzugt wird, erfahren wir
E. S. 201b:

„Dispatch then quickly with the blade, yet le thy blade alone,
For who with weapon endes their lyfe tis long ere they be gon
I wilbe headlong hurled from a rocke as hie as skies.“

S. Hercules Oetaeus 858 ff. Vgl. auch E. S. 43b, S. Phoenissae 115 ff.; E. S. 59b, S. Phaedra 260; E. S. 106, S. Troades 368 f.; E. S. 110b, zweimal; S. Troades 621 f. u. 652 f.; u. ö.

3. Phantasmo — vgl. S. 31.

E. S. 201:

„Wretch Lycas² killeth Hercules, and hath his conqueroure slayne,
But lo another slaughter yet: for Hercules agayne
Killes Lycas.“

S. Hercules Oetaeus 814 f.

4. D 155. 3. Bühenanweisung: „Geist winket bis aufs
halbe Theater, und thut etlichemal das Maul auf.“³

¹ Es ist wohl eine Reminiscenz aus dem Urhamlet, wenn Hamlet V. II 221 f.) bei Shakespeare sagt: „thou would'st not thinke how ill all's heere about my hart, but it is no matter.“ (Q₁ sehr ähnlich.)

² Ein Diener des Hercules, der ihm den vergifteten Mantel von Dejanira überbracht hat.

³ Dass hier in D hauptsächlich ein Lacherfolg erstrebt wurde, mag wohl sein; dass aber dieses der ursprüngliche Zweck war, glaube ich nicht.

E. S. 153b:

„Cho. The sacred Phœbus Prophet is with sodayne silence husht:
A quaking trembling shivering feare throughout her lims hath rusht:
— — www.libtool.com.cn — — — — —
Boult up she goes, her wrastling Jawes that fast together clinge,
She doth attempt by divers meanes, on sunder how to wringe.
Her mumbling words in gabbling mouth shut up she doth asswage.“

S. Agamemnon 710 ff.

Oder, E. S. 91b: „Three times he did begin to speake: and
thryse his tong did stay. Vgl. S. 33.

C. Stilistische Übereinstimmungen.

1. Wiederholung der Zeilenanfangsworte — vgl. S. 34. Der unzähligen Beispiele bei dem English Seneca brauche ich nur ein paar zu erwähnen: E. S. 145, wo sieben von acht Zeilen mit „Nor“ anfangen; vgl. S. Agamemnon 210—217, oder E. S. 207, wo zwei Zeilen mit „Are“ anfangen, die zwei folgenden mit „Alas“ und die zwei diesen folgenden mit „Why“; S. hat an dieser Stelle nichts Ähnliches.

2. Die dreimalige Wiederholung desselben Begriffs: vgl. S. 34f.; bei dem English Seneca eine sehr häufige Erscheinung.

a) Nomina.

E. S. 144: „As anger, sorrow, hope, me leade,“ . . . S. Agamemnon 142.

b) Adjektiva.

E. S. 149: „A sort of brused broken barkes, beshaken, torne, and rent.“

c) Verba.

E. S. 208: . . . what seeke yee more? I stoupe, I yeelde, I bende“.

3. Antithese: vgl. S. 36.

E. S. 194b:

„Nu. But Issue is the thing that doth in marriage kindel love.
De. And Issue is the thing that doth in marriage mallice move.“

S. Hercules Octaeus 407 f.

Es bleibt nur noch eins übrig. In Nashs Epistel zu Greenes Menaphon haben wir schon gelesen von „a sort of shifting companions, . . . that could scarcely latinise their neck-verse if they should have need.“¹ Dieser „neck-verse“ ist nun bekanntlich der Anfang des 51. Psalms: „miserere mei, domine, etc.“ durch dessen Ablesung ein Verbrecher der Rechtswohlthat der Klerisei teilhaftig werden konnte. Jene Worte Nashs beziehen sich wahrscheinlich auf einen bestimmten Lapsus,² und da die ganze Stelle, und gewiss mit Recht, auf Kyd und den Urhamlet bezogen wird, hat man auch hierin eine Anspielung zu sehen geglaubt. Schon Widgery (First Quarto Edition of Hamlet, London 1880, S. 102) hat dieses scharfsinnig in Beziehung zu den Worten der I. Schildwache in *D* gebracht: *D* 151. 17: „du wirst das Miserere Domine wohl beten lernen;“ wo der „neck-verse“ ebenfalls falsch citiert wird — es fehlt das „mei“. Hauptsächlich daraus hat Widgery geschlossen, dass *D* den Urhamlet darstelle, wenn auch in sehr verstümmelter Gestalt.³

Damit ist mein Beweis, dass *D* nicht auf Shakespeare beruht, sondern auf dem Urhamlet des Thomas Kyd, zu Ende. Meine drei Thesen: 1. Dass *D* den Quellen näher stehe als Shakespeare; 2. Dass *D* viele Übereinstimmungen mit Kyds anderen Stücken zeige; 3. Dass *D* etwas von dem „English Seneca“ noch aufweise, habe ich, wie ich hoffe, überzeugend bewiesen. Wir haben gesehen, dass *D* in vielen, keineswegs unwichtigen Punkten von Shakespeare abweicht, und dass von diesen Abweichungen wenigstens drei direkt auf Kyd hinweisen, nämlich: 1. Hamlets „advice to the Players“, (vgl. S. 33); 2. Die Art von Ophelia

¹ Vgl. Arber, Scholar's Library, nr. 12, S. 9.

² Obgleich gerade hier die Schwäche dieser Hypothese liegt. Haben wir es vielleicht nur mit einer sprichwörtlichen Redensart zu thun?

³ Dieselbe Bibelstelle, aber richtig citiert, findet man in „Harlequins Hochzeit“ V. 278 (vgl. Bolte: Singspiele der englischen Komödianten, VII. Bd. von B. Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen, S. 156), wo Harlequin sagt: „O miserere mei, lieber Domine!“ Würde dieses vielleicht eine Stütze für Widgerys Hypothese bilden, oder ist „Harlequins Hochzeit“ aus einer zu späten Zeit, als dass man es hier in Betracht ziehen könnte. (Vgl. Bolte: Singspiele, S. 38 ff.)

Tod (vgl. S. 29); 3. Die Ermordung Phantasmos¹ (vgl. S. 30 ff.). Als besonders auffallend möchte ich hervorheben, wie oft die spezifisch Kydschen Elemente von *D* sich mit den Übereinstimmungen zwischen *D* und dem English Seneca decken. Ich will nur eins, vielleicht das auffälligste Beispiel herausgreifen, die Art von Ophelias Tod. Dieses Motiv findet sich zuerst im Seneca, bei Kyd häufig angewendet; es kommt auch in *D* vor, aber bei Shakespeare an der entsprechenden Stelle keine Spur davon. Dass *D* mit Shakespeares Hamlet sehr viel gemein hat, darf uns nicht befremden: wir wissen ja, wie genau — zuweilen wörtlich — Shakespeare seinen Quellen folgte; aber dass *D* so grosse Übereinstimmung mit Kyd aufweist, kann man nur auf eine Weise erklären.

Sarrazin schreibt in seinem Thomas Kyd (s. iv): „Auch in der Litteraturforschung muss ein gewisser, natürlich sehr hoher Grad von Stilähnlichkeit als ausreichender Grund für Gemeinsamkeit des Urhebers angesehen werden.“ „Diesen sehr hohen Grad von Stilähnlichkeit“ haben wir hier gefunden: also bin ich zu der Behauptung berechtigt, dass uns in *D* der verlorene englische Urhamlet von Thomas Kyd in seinen Hauptzügen erhalten ist. Ich sage in seinen Hauptzügen, denn wir müssen immer vor Augen haben, dass die Handschrift von *D* aus dem Jahre 1710 war — das ist mehr als hundert Jahre später als die beiden Quartos von Shakespeare — auch dass *D* keineswegs in seiner ursprünglichen Gestalt auf uns gekommen ist (vgl. S. 1). Daher mag es vielleicht sein, dass *D*, wie es uns jetzt vorliegt, von einem Schauspieler oder einem anderen Umarbeiter, der die spätere Fassung von Shakespeares Meisterstück kannte, an einigen Stellen verändert worden ist.² Zu dieser Annahme würde uns die

¹ Auch möchte ich die Thatsache betonen, dass sowohl diese Abweichungen als auch die Anlehnungen an Kyd sich durchaus nicht nur in einem Teil von *D* finden.

² Über die Möglichkeit einer umgekehrten Beeinflussung, d. h. dass *D* eine Shakespearesche Fassung, beeinflusst von Kyds Urhamlet darstelle, brauche ich hoffentlich keine Worte zu verlieren. Auch die Ansicht Creizenachs, der in *D* eine verschollene Shakespearesche Fassung zu sehen glaubt, die er geneigt ist (Schauspiele, S. 136), zwischen *Q*₁ und *Q*₂ zu stellen, ist nach der ganzen obigen Darstellung unhaltbar.

Rolle der Königin zwingen, wenn wir nicht annehmen, dass gerade hier in *D* verschiedene Scenen vollständig ausgefallen sind; und dies Letztere, wenn man die Worte der Nacht im Prolog von *D* (s. unten) in Betracht zieht, scheint mir am wahrscheinlichsten, denn Niemand und Jemand in seiner späteren Fassung (vgl. S. III f.) beweist uns zur Genüge, dass ein solcher Ausfall häufig bei den englischen Komödianten stattfand. Die Königin ist in *D*, wie bei Shakespeare im Q_2 nur eine leidende Person, was aber bei Kyds Heldinnen gar nicht der Fall ist; ich erinnere z. B. an „Bell-imperia“ in der Sp. Tr. oder an Perseda in Sol. and Pers. Dass die Königin im Urhamlet thatsächlich eine ganz andere Rolle zu spielen hatte, beweisen die Worte der Nacht im Prolog von *D* (150. 12 f.): „mischet Gift unter ihre Eh', und Eifersucht in ihre Herzen;“ wovon in dem Stücke selbst nichts erhalten geblieben ist, wohl aber in Q_1 (vgl. Q_1 Furness, z. 1544 ff., Viotor S. 208; und Furness, z. 1747 ff., Viotor S. 244 u. 246).

Für die genauere Datierung des Urhamlet ist nichts Neues herausgekommen. Er war ohne Zweifel verfasst zwischen 1581 (wo der English Seneca erschienen ist) und 1589 (wo Greenes Menaphon erschienen ist); näher können wir die Zeit nicht bestimmen. Auf Lathams Hypothese, (vgl. Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus and of Shakespeare, by G. A. Latham, London and Edinburgh 1876, S. 99 ff.), der die Worte Hamlets, *D* 173. 20 f.: „Ja, ja, König, schickt mich nur nach Portugall, auf dasz ich nimmer wieder komme“ in Zusammenhang mit einer unglücklichen Expedition Englands nach Portugal im Jahre 1589 bringt, ist meines Erachtens zu viel Wert gelegt worden. Ich neige vielmehr zu Tangers Ansicht (Anglia IV, Anzeiger, S. 37), dass wir in Hamlets Worten eine sprichwörtliche Redensart zu sehen haben, die mit der Idee einer völligen unwiderruflichen Trennung verbunden war, und möchte auf einen ähnlichen mir aus meinen Schultagen in Boston, U. S. A., geläufigen Ausruf hinweisen: „Go to Halifax.“¹ = geh zum Teufel.²

¹ Eine Stadt in Nova Scotia.

² Mich wundert übrigens, dass niemals mit dem „contrairen Wind“, wovon zweimal in *D* die Rede ist (162. 34; 181. 24), Konjekturen gemacht worden sind. Sie wären jedenfalls ebenso treffend wie die erwähnte gewesen. Am 20. August 1589 feierte Jakob VI. von Schottland seine lange

Über die Reihenfolge aber der Kydschen Stücke habe ich, wie ich hoffe, etwas festgestellt. Besonders für Soliman and Perseda habe ich Neues gefunden. Sarrazin meint (Thomas Kyd S. 59), dass wir es hier mit einem überarbeiteten Jugenddrama zu thun hätten; darin kann ich ihm nicht beipflichten, sondern würde dieses Drama, wegen seiner frappanten Entlehnungen aus Belleforests Amletherzählung (vgl. S. 29 f.) zwischen dem Urhamlet und der Sp. Tr. ansetzen, wenn es auch vielleicht erst nach der Sp. Tr. in weiteren Kreisen bekannt wurde.¹

Um den Entwicklungsgang der Hamletsage, wie ich ihn hier vorgetragen habe, anschaulich zu machen, erlaube ich mir, folgende Tafel auf S. 49 aufzustellen:²

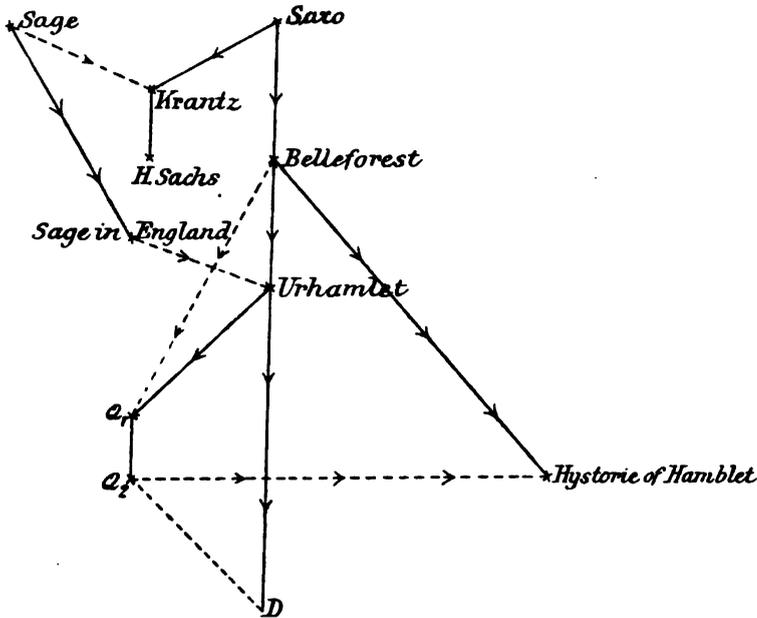
Die Hamletsage lernen wir zuerst in Saxos Chronica Danorum kennen; es muss aber schon zu Saxos Zeit eine andere Fassung der Sage vorhanden gewesen sein, jedoch inwieweit diese sich von Saxo unterschied, ist nicht mehr zu erkennen. Aus Saxo nahm Krantz seine Erzählung, aber mit Entlehnung aus der anderen Sage; von Krantz ist Hans Sachs in seiner Historia abhängig. Direkt aus Saxo schöpfte Belleforest und von Belleforest erschien 1608 eine englische Übersetzung, The Hystorie of Hamblet, die aber Anlehnung an Shakespeare zeigt.

von Elisabeth hintertriebene Vermählung mit Anna von Dänemark durch einen Stellvertreter, Earl Marishal. Bald wurde die Rückreise angetreten, aber durch stürmische Winde wurden sie an die Küste von Norwegen getrieben, und Jakob musste, nachdem er über zwei Monate gewartet hatte, seine Braut selbst aufsuchen. (Vgl. Dictionary of Nat. Biography Vol. I, S. 432; Vol. XXIX, S. 165.) Dass diese stürmischen, contrairen Winde damals viel besprochen worden sind, daran wird keiner zweifeln — den Schluss aber der ganzen Gedankenkette mag jeder für sich ziehen, ich verzichte darauf. Vgl. auch S. 19 Anm. 3.

¹ Hiermit habe ich eine der schwierigsten und noch immer ungelösten Fragen der Kydforschung berührt. Eine zweite Frage wäre Jeronimo: rührt dieses Stück von Kyd her? Boas verneint diese zweite Streitfrage sehr bestimmt, wie auch Fischer (Zur Kunstentwicklung der Englischen Tragödie, Strassburg 1893, S. 100 ff.) beide hauptsächlich aus ästhetischen Gründen. Dadurch werden aber die Gründe, die für Kyds Autorschaft sprechen (vgl. Schicks Ausgabe der Sp. Tr. S. XVIII), keineswegs so endgültig widerlegt, wie Boas meint — die Frage wartet noch auf ihre Lösung.

² Die punktierten Linien weisen darauf hin, dass der Einfluss nur von sekundärer Bedeutung war.

(Vgl. Furness, Bd. II, S. 89.)¹ Auf Belleforests Erzählung, aber auch auf der anderen Hamletsage, woraus Krantz schöpfte, die also zu der Zeit in England bekannt gewesen sein muss, beruht der Urhamlet von Thomas Kyd, der uns aber in England verloren ge-



gangen ist. Dieser Urhamlet wurde von Shakespeare mit Berücksichtigung von Belleforests Erzählung² wenigstens zweimal überarbeitet, Q_1 und Q_2 . Aber der Urhamlet wurde auch von den englischen Komödianten mit auf den Kontinent gebracht, übersetzt und aufgeführt. Diese Übersetzung (D) besitzen wir nur in einer sehr späten Abschrift (1710), die ihrerseits vielleicht Beeinflussung durch die spätere Shakespearesche Fassung zeigt.

¹ In The Hystorie of Hamlet ist Shakespeares Einfluss wahrscheinlicher als Kyds, denn obgleich die „hangings“ oder „arras“ schon im Urhamlet zu finden waren (vgl. D 169. 20 „Tapeten“; auch 170. 12; 178. 9), ist es sehr zweifelhaft, ob man da Hamlets Worte „a rat, a rat“ hätte lesen können. Ob hier Q_1 oder Q_2 benutzt wurde, oder wie der Übersetzer zu diesen Worten kam, lässt sich nicht entscheiden.

² Für den Beweis dieser Behauptung vgl. meine Materialien zur Wiederherstellung des Urhamlet.

T h e s e n.

1. Die Entstehungszeit des Urhamlet ist vor der der Spanish Tragedy und von Soliman and Perseda anzusetzen.

2. The Hystorie of Hamblet ist unmöglich als Quelle des Urhamlet zu betrachten.

3. Belleforest in seiner Amletherzählung schöpft direkt aus Saxo Grammaticus.

4. in büre (Hildebrandslied 21) ist nicht mit Frauengemach zu übersetzen, wie Koegel thut.

5. Zwischen der Erzählung bei Saxo (ed. Holder, S. 101 f.) und der Sage von Tristan und Isolde besteht irgend welcher Zusammenhang.

6. Es wäre sehr wünschenswert, dass auf deutschen Universitätsbibliotheken öffentliche Katalogzimmer eingerichtet würden.

Ich, **Marshall Blakemore Evans**, bin am 4. September 1874 in Roslindale, einem Vororte von Boston, Massachusetts, U. S. A., geboren, als Sohn des Kaufmanns **Marshall Evans** und seiner Gattin **Letitia Evans geb. Blakemore**. Meine erste Schulbildung empfang ich in Roslindale auf der „Grammar School“, mit elf Jahren ging ich auf die „Latin School“ in Boston und erhielt im Jahre 1892 mein Abgangsdiplom. Darauf besuchte ich zunächst die „Boston University“ und promovierte im Jahre 1896 als **Baccalaureus Artium**. Nachdem ich mich ein Jahr als Kaufmann bethätigt hatte, kam ich nach Deutschland auf die Universität Göttingen und setzte meine Studien hauptsächlich auf dem Gebiete der germanischen und englischen Philologie fort. Vom Herbst 1899 bis Sommer 1900 wirkte ich an der „Boston University“ als stellvertretender Dozent der deutschen Sprache. Im Sommersemester 1900 kam ich nach Bonn, besuchte germanistische und englische Vorlesungen und nahm an den Übungen des englischen und beider Abteilungen des germanistischen Seminars teil. Während meines Studiums in Deutschland habe ich gehört bei den Professoren:

Bülbring, Erdmann, Franck, Gaufinez, Heyne,
Leo, Litzmann, Meissner, W. Meyer, Morsbach,
Roethe, Schulten, Stimming, Trautmann, Wentzel,
Wilmanns.

Ihnen allen, besonders **Wilmanns**, **Litzmann**, **Bülbring**,
meinen aufrichtigsten Dank.

www.libtool.com.cn

12

FEB 15 1900

SHAKESPEARE'S LUCRECE.

www.libtool.com.cn

EINE LITTERARHISTORISCHE UNTERSUCHUNG.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

CHRISTIAN-ALBRECHTS-UNIVERSITÄT ZU KIEL

VORGELEGT

VON

WILHELM EWIG

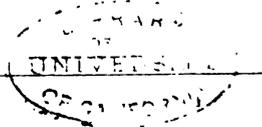
AUS HILDESHEIM.

OPPONENTEN:

HERR CAND. PHIL. HUGO GILBERT.

„ DR. PHIL. WALTHER KLAHN.

„ DR. PHIL. THEODOR SCHÖNINGH.



HALLE A. S.

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS.

1899.

www.libtool.com.cn

Vorliegende Dissertation ist der erste Teil einer Abhandlung, die vollständig im Jahrgang 1899 der „Anglia“ zum Abdruck gelangt.

**Nr. 20.
Rectoratsjahr 1898/99.**

Zum Druck genehmigt:

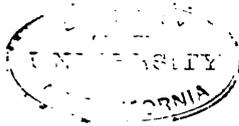
**Prof. Dr. Kürting,
z. Z. Decan.**

www.libtool.com.cn

Meiner lieben Mutter
und
dem Andenken meines Vaters
in Dankbarkeit gewidmet.



www.libtool.com.cn



Einleitung.

„Lucrece“,¹⁾ die zweite und umfangreichere der beiden grossen epischen dichtungen Shakespeare's, erschien im jahre 1594. Ungefähr 11 monate vorher war der grosse dramatiker mit der drucklegung von „Venus and Adonis“ als wirklicher „poet“ an die öffentlichkeit getreten. Beide werke gehören so eng zusammen, dass es nicht möglich ist, über eines von ihnen zu schreiben, ohne das andere zu erwähnen. In vielen schilderungen und vergleichen klingen sie aneinander an, stehen überhaupt stilistisch fast auf derselben stufe. Aber abgesehen hiervon ist auch der ganze charakter der dichtungen so verwandt und dabei ein so eigenartiger, dass er ihnen einen besonderen platz in der englischen litteratur anweist. — Wenige jahre vorher (1589) war Spenser mit den ersten gesängen seiner Faerie Queen hervorgetreten und hatte mit diesem allegorischen epos, das im gewande der alten ritterlichen dichtung moralisierende, ethische Tendenzen verfolgte, ungeheuren beifall bei seinen landsleuten gefunden. Als nun in dem jungen aufstrebenden „playwright“, dem es in kurzer zeit gelungen war, durch seine dramen mit den akademischen dichtern in erfolgreichen wettbewerb zu treten, sich der natürliche wunsch regte, auch als „poet“ im englischen sinne sich einen namen zu machen, da wies ihn jener litterarische erfolg mit notwendigkeit auf das gebiet der erzählenden dichtung hin. Und andererseits trieb ihn sein ehrgeiz, seinen gegnern gerade auf dem felde der antikisierenden poesie den handschuh hinzuwerfen. Er wählte den mythus von Venus und Adonis zum gegenstand

¹⁾ So lautet einfach der titel der ersten drucke.

seines ersten versuches; vielleicht unter dem banne bildlicher darstellungen, die seine phantasie erregt hatten. Das kunstwerk, das unter seinen händen entstand, zeigt deutlich das bestreben, den mustern höfischer dichtung nachzueifern und sich ihre vorzüge anzueignen. Von Spenser übernahm er wenig; vielleicht nur den kunstgriff, den leser sogleich mitten in die situation hinein zu versetzen. Von Sidney, dessen „Arcadia“ 1591 erschienen war, hat er die antithesenreiche, schon bis zur überfeinerung verzierte sprache gelernt. Dagegen bewahrte ihn sein dramatisches empfinden vor der verirrung ins gebiet der allegorie. In kühn hingeworfenen einzelbildern entfaltet er eine pracht der schilderung, die an die renaissancegemälde der Italiener erinnert. Zugleich offenbart sich der dramatiker in den bis ins feinste detail kunstvoll ausgeführten reden der Venus. In dem bestreben, dem wesen seiner liebesgöttin gerecht zu werden, scheut sich der dichter nicht, die lockungen glühender sinnlichkeit bis zur lüsternheit auszumalen. Und daneben wirkt die fülle der stimmungsvollen naturschilderungen und der reichthum der bilder eine so ursprüngliche frische, wie sie auch nicht einer zeitgenössischen dichtung eigen ist.

Das war „the first heir of my invention“, der erste sprössling von Shakespeare's „dichterischer phantasie“. Er ist mit einer höchst unterthänigen widmung dem 19-jährigen „right honourable Henry Wriothesley, earl of Southampton“ zugeeignet. Zugleich kündigt der verfasser an, dass er bald eine bedeutendere und zugleich ernstere („graver“) arbeit folgen lassen werde. Dem entsprechend finden wir am 9. mai 1594 die zweite dichtung „Lucrece“, in die buchhändler-register eingetragen. Wiederum ist eine widmung an Southampton vorausgeschickt. Aber ihr ton ist, wenn sie auch noch immer von den üblichen ergebnheitsfloskeln begleitet ist, ein freierer, man kann sagen vertraulicher geworden. Die hoffnungen, die der junge Shakespeare an die veröffentlichung des ersten werkes geknüpft hatte, sind in erfüllung gegangen. Seine stellung als anerkannter dichter ist gesichert. Und mehr! Er, der als homo novus in den kreis jener litteraten eingetreten war, die dem ungebundenen leben der jungen edelleute am hofe der Elisabeth gewissermassen eine geistige würze gaben, ist der freund eines der begabtesten und edelsten

mitglieder jenes kreises geworden. Und dies zweite kind seiner epischen muse trug sicherlich dazu bei, seinen ruhm noch zu befestigen. Der erfolg war nicht auf den kreis dieser aristokratischen hofgesellschaft beschränkt. Ueberall wurden die beiden gedichte mit entzücken begrüsst, und bald nach ihrem erscheinen schon finden wir in zeitgenössischen anspielungen hinweise auf ihre beliebtheit. Sie sind es, die neben den sonetten Shakespeare den beinamen des „honigzüngigen“ sängers verschaffen, die ihm in den augen eines kritikers wie Francis Meres anrecht auf einen platz neben Ovid geben.

Dem werte, den die epen für unsern dichter hatten, entspricht die sorgfalt mit der sie dieser behandelte: sie sind die einzigen seiner werke, die er selbst herausgegeben und zum druck vorbereitet hat. Der wechsel der zeit aber hat es gefügt, dass gerade sie, die Shakespeare's ruhm für seine zeit begründet haben, nun neben den dramen fast vergessen sind und nur selten gelesen werden. Hat auch vielleicht die eigentümliche form dies in etwas mitverschuldet: unzweifelhaft hat doch vor allem die gewaltige grösse der bühnenwerke ihren ruhm nicht in verdientem masse aufkommen lassen. Ihr ästhetischer wert ist im verhältnis zu ähnlichen dichtungen der zeit sowohl, wie ganz für sich betrachtet, durchaus nicht gering anzuschlagen. Sie sind unschätzbar als ein zeugnis für die vielseitige begabung Shakespeare's: wäre auch keine weitere spur seines schaffens erhalten, so würden diese beiden werke genügen, ihn in die erste reihe der englischen epiker, neben Chaucer und Keats zu rücken.

Für den Shakespeare-forscher aber sind „Venus und Adonis“ und „Lucrece“ von ganz unvergleichlichem werte, der eben besonders darauf beruht, dass der dichter selbst ihre herausgabe besorgte. Abgesehen davon, dass wir hier sicher sind, die dichtungen in der form vor uns zu haben, wie sie Shakespeare der öffentlichkeit übergab, bieten die widmungen, die denselben vorausgehen, einige bei dem mangel an biographischem material äusserst dankenswerte fingerzeige für die äussere stellung des jungen dramatikers. Ausserdem aber geben sie den angelpunkt für die gesamte chronologie der jugenddramen. Allerdings ist bei der benutzung der durch die drucklegung gegebenen daten mit vorsicht zu verfahren. Es ist nicht von vornherein sicher, ob der ver-

öffentlichung die abfassung unmittelbar vorausging. Dies hat denn auch zur folge gehabt, dass manche forschler, ihren sonstigen theorien folgend, die entstehung der dichtungen viel früher, noch in die 80er jahre versetzen, ja sogar „Venus“ noch in die Stratforder jugendperiode verlegen. Dem aber muss man entgegenhalten, dass die enge verwandtschaft beider gedichte nach stil, gedanken und allgemeinem inhalt die annahme eines grossen zeitlichen abstandes ihrer entstehung nicht zulässt. Weiter aber muss betont werden, dass bereits „Venus“ eine derartige beherrschung des verses sowie der dichterischen sprache zeigt, dass wir dies epos nicht für das werk eines anfängers halten, ja, es nicht einmal in zeitliche parallele mit seinen ersten dramatischen versuchen (Titus Andronicus, Henry VI.) setzen können.

Wenden wir uns nun insbesondere zur chronologie von „Lucrece“. Für dies gedicht ergibt sich mit ziemlicher sicherheit, dass das seiner veröffentlichung vorhergehende jahr 1593 und die ersten monate des jahres 1594 als zeit seiner entstehung zu betrachten sind. Einerseits sagt nämlich die widmung von „Venus“, die doch ohne zweifel bei der herausgabe hinzugefügt ist, also frühjahr 1593, mit unzweideutigen worten, dass Shakespeare das „graver labour“ noch verfassen will. („I . . . vow to take adventage of all idle hours, till I have honoured you with some graver labour“.) Andererseits zeigt eben die bezeichnung „graver labour“, ein in ernsterer, würdigerer weise zu behandelnder vorwurf, dass ein tragischer gegenstand dem dichter vorschwebte, als er diese zeilen schrieb; wir können also wohl annehmen, dass die Lucretia-sage ihn bereits beschäftigte.

Mit diesem äusseren anhaltspunkte stimmen innere kriterien überein, die sich aus dem verhältnis von „Lucrece“ zu dichtungen von Sidney, Daniel, Marlowe ergeben.

Für die relative chronologie d. h. die stellung, welche die beiden epischen dichtungen unter den dramen einnehmen, verweise ich auf die untersuchungen von Sarrazin.¹⁾ Danach gehören die dramen Richard III., Verlorene Liebesmüh, Romeo

¹⁾ Vgl. besonders „Zur Chronologie von Shakespeare's Dichtungen“. Shakespeare-Jahrbuch, bd. 32, und „Zur Chronologie von Shakespeare's Jugenddramen“, Sh.-Jhrb. bd. 29.

und Julia, die beiden Veroneser mit „Venus“ und „Lucrece“ in dieselbe periode. Und zwar nimmt S. an, dass „Lucrece“ nach Richard III. anzufügen sei; daran würde sich dann „Romeo and Juliet“ anschliessen. — S. stützt sich auf wortstatistische und metrische und stilistische kriterien, in verbindung mit gedankenparallelen und wörtlichen anklängen, welche die einzelnen werke mit einander verknüpfen.

Die litteratur über die epischen dichtungen ist bisher durchaus lückenhaft.¹⁾ Natürlich hat kein Shakespeareforscher es ganz umgehen können, sich mit ihnen zu beschäftigen. Aber zumeist sind sie doch mehr von ästhetischen als von philologischen gesichtspunkten aus betrachtet. In dieser richtung bewegt sich der aufsatz von Tschischwitz „Ueber die Stellung der epischen Dichtungen Shakespeare's in der englischen Litteratur“²⁾ und ebenso auch die betreffenden abschnitte der verschiedenen Shakespeare-biographien, litteraturgeschichten etc. Natürlich ist auch über metrum, stil und charakter bereits manches richtige gesagt worden; aber bei dem mangel an einzeluntersuchungen sind oft auch falsche urteile gefällt. — Für „Venus“ ist wenigstens die quellenfrage behandelt.³⁾ Für Lucretia fehlen eingehendere untersuchungen jeglicher art ganz. Eine kritische besprechung dieser letzteren dichtung nach quellen, komposition, darstellungsweise, charakterzeichnung, metrum und stil will die vorliegende studie bieten.⁴⁾

¹⁾ Ueber die orthographie vgl. Würzner: Die Orthographie der ersten Quarto-Ausgaben von Shakespeare's „Venus and Adonis“ und „Lucrece“. Wien, Jahresbericht der k. k. Staatsrealschule von Schottenfelde, 1886/87. — W. stellt fest, dass die orthographie der ersten quartos nicht wesentlich von der der ersten folioausgabe der dramen abweicht.

²⁾ Shakespeare-Jahrbuch, bd. 8.

³⁾ Vgl. Dürnhöfer: „Sh.'s Venus and Adonis im Verhältnis zu Ovid's Metamorphosen und Constables' Schäfergesang“. Halle 1890. Diss.

⁴⁾ Für eine nähere auskunft über die ersten ausgaben des gedichtes etc. verweise ich auf die (nach fertigstellung dieser arbeit erschienene) ausgabe der gedichte Sh.'s von George Wyndham, London 1898. Dieselbe ist von einer geistreichen einleitung und vortrefflichen anmerkungen begleitet. Unter den übersetzungen ist die von Mauntz (Berlin 1897) die neueste; sie ist ebenfalls mit schätzenswerten anmerkungen versehen.

1. kapitel.

Das metrum.

www.libtool.com.cn

Das versmass unseres gedichtes ist die „Rhyme-Royal“-strophe, d. i. die 7-zeilige strophe aus 5-taktigen versen mit der reimstellung *ababbcc*. Woher Shakespeare gerade dies metrum entlehnte (er verwendet es ausser in Lucretia noch in der kleineren dichtung „The lover's complaint“), lässt sich aus der beschaffenheit der strophe selbst nicht erkennen. Das „Rhyme Royal“ finden wir bereits bei Chaucer mehrfach, so in Troilus and Criseyde und mehreren der Canterbury Tales. Seitdem aber war diese strophenform in der englischen poesie sehr beliebt, besonders bei den dichtern des 16. jahrhunderts.¹⁾ Gascoigne nannte sie in seiner poetik (1575) ausdrücklich das „rhythm royal“ und empfahl sie für die behandlung heroischer gegenstände. Von den dichtern, deren werke Shakespeare zweifellos bekannt waren, haben sie Sidney in der „Arcadia“; Spenser in den „Ruines of Time“ und zuletzt Daniel in seinem epischen gedichte „Complaint of Rosamond“ angewandt. Da Daniel Shakespeare's muster für die sonett-dichtung war, die erwähnte dichtung aber in engem zusammenhange mit den Delia-sonetten jenes dichters steht und auch mit ihnen zugleich veröffentlicht wurde, so liegt der schluss nahe, dass auch für die verwendung des rhyme royal D.'s beispiel die unmittelbare anregung gab. Diese annahme wird gestützt durch eine anzahl anderer vergleichspunkte, die, wie in einem späteren kapitel auszuführen ist, auf eine genaue bekanntschafft Shakespeare's mit „Complaint of Rosamond“ schliessen lassen.

Aus der natur der strophe selbst lässt sich, wie bemerkt, ein beweis für jene vermutung nicht gewinnen, denn die Daniel's unterscheidet sich nicht wesentlich von der Spenser's etc. Dagegen muss allerdings betont werden, dass unser dichter sein vermutliches Vorbild entschieden übertrifft, und zwar durch die kunstvolle ausbildung des abgesanges. Eine genaue zahlenmässige feststellung dieser thatsache ist zwar nicht möglich, da einerseits neben den fällen, in denen die schlussverse eine deutlich abgetrennte einheit darstellen, auch solche nicht selten

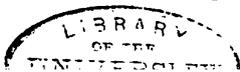
¹⁾ Schipper, Englische Metrik II, 2, s. 621.

sind, in denen die abtrennung durch den sinn weniger augenfällig ist. Andererseits liegt es in der natur dieser strophe, dass der 5. vers eine art bindeglied zwischen den versen 1—4 und 6—7 darstellt und sich daher auch mit den beiden letzten versen leicht zu einer einheit dem sinne nach verbindet. In solchem falle kann man natürlich nicht eigentlich von „schlusscouplet“ reden. (Die nichtbeachtung dieser thatsache hat dazu geführt, dass manche ausgaben im druck eine deutliche abtrennung der beiden schlussverse durchgeführt haben. Die von Wagner und Proescholdt sucht die scheidung sogar, wo irgend möglich, auch durch die interpunktion [:] zu verdeutlichen, und zerreisst auf diese weise sehr oft den sinnemässen zusammenhang.) Immerhin ist ein weiterer fortschritt in der durchführung des schlusscouplets unverkennbar.¹⁾

Hier ist auch der ort, um den bau der einzelnen perioden bezw. stropfen kurz zu besprechen. Die frage steht im engsten zusammenhange mit der metrik, insofern als eine strophe auch gewöhnlich ein bis zu gewissem grade abgeschlossenes satzgefüge darstellt, innerhalb dessen die anordnung der verse durch den reim, wie bemerkt, auch einen bestimmenden einfluss auf das verhältnis der einzelnen glieder haben muss. Um so bewunderungswürdiger ist die bunte mannigfaltigkeit, trotz der beschränkung durch die stropfenform. Man kann nicht eigentlich sagen, dass Shakespeare eine besondere art der periode bevorzuge. Gewinnt man trotzdem den eindruck, als kehre ein gewisses schema häufiger wieder, so liegt das besonders an dem bereits hervorgehobenen hervortreten des schlusscouplets: zuweilen drückt es die wirkung oder das ergebnis des in den ersten versen erzählten aus (z. b. v. 106 ff.). Oder die letzten zeilen enthalten eine schlussfolgerung aus dem vorhergehenden, wie v. 232 ff., 1163 ff., 1170 ff. Andere stropfen schliessen mit einer zusammenfassenden betrachtung, die als emphatischer ausruf, oder als antithese oder als sentenz erscheint (so v. 239 ff., 687 ff., 827 ff., 858 ff., 897 ff., 904 ff., 1058 ff. etc.).

Die vorliebe für rhetorische satzformen erleichtert den

¹⁾ Es sei darauf hingewiesen, dass Puttenham in „The Arte of English Poesie“ (1589), s. 225, die anwendung eines wirksamen schlusscouplets besonders für epigrammatische dichtung sehr empfiehlt.



wirkungsvollen aufbau der strophen ungemein. Sehr gern lässt Sh. exklamationen einander in steter verstärkung folgen, bis eine sentenz oder ein letzter ausruf den bau krönt (so v. 197 ff., 225 ff., 276 ff., 582 ff., 624 ff. etc.). Umgekehrt sind auch strophen mit absteigender intensität nicht selten. Auch hier herrscht solche freiheit, dass eine einheit im wechsel nicht festzustellen ist. Doch ist es unzweifelhaft diese verbindung von rhetorischer satzform und dem rhyme royal, die allerdings dem bau der perioden sein ganz besonderes gepräge giebt. Zweifellos sind die epen auch in diesem punkte eine vorschule für den dramatiker gewesen.¹⁾

Der bau der einzelnen verse zeichnet sich durch korrekt-heit aus, wie dies auch bei Sh.'s zeitgenossen Sidney, Spenser, Daniel und Drayton der fall ist.²⁾ Zu dem, was oben über Sh.'s verhältnis zu Daniel gesagt wurde, stimmt die thatsache, „dass auch der vers seiner strophischen dichtungen dem vers-rhythmus der allerdings später entstandenen³⁾ strophischen dichtungen Daniels verwandt ist.“⁴⁾ Wie die bekannte ähnlichkeit der gereimten fünftakter in den sonetten beider dichter zweifellos darauf zurückzuführen ist, dass Sh. der schüler Daniels war, so lässt sich auch diese verwandtschaft des heroischen verses der strophischen dichtungen aus demselben grunde erklären.

Die „metrical tests“ lassen sich auf die epischen und lyrischen dichtungen Sh.'s nur in sehr geringem masse anwenden. Aus diesem grunde hat sich König auch wohl auf die behandlung der dramen beschränkt.⁵⁾ Das kriterium des (männlichen und weiblichen) versausgangs kann infolge des verschiedenen reimschemas für die bestimmung des zeitlichen verhältnisses von Lucretia zu Venus und Adonis nicht in betracht kommen. (Es ergaben sich für „Venus“ 15 % für „Lucrece“ dagegen nur 10,35 % klingende versausgänge.) —

¹⁾ Für den periodenbau in den dramen einer nur wenig späteren zeit vgl. Sarrazin, Sh.-Jahr., bd. XXXII a. a. o.

²⁾ s. Schipper, Englische Metrik II, 1 s. 202—203.

³⁾ Dass „Lucrece“ doch später anzusetzen ist als Complaint of Rosamond, wird später dargelegt werden.

⁴⁾ Schipper II, 1, 203.

⁵⁾ König, Der Vers in Shaksperes Dramen, Strassburg 1888.

Die zahl der unstopt lines giebt Furnivall¹⁾ für Lucretia auf 1 in 10,81; für Venus auf 1:24,40 an. Es wäre verkehrt, aus der grossen differenz dieser zahlen auf einen grossen abstand der abfassungszeit beider epen zu schliessen. Die erwähnten zahlen beweisen eben nur die unzuverlässigkeit metrischer kriterien für unsere gedichte. Ausserdem können die „tests“ nie für sich allein bestimmend sein, sondern nur im verein mit andern gründen für die chronologie in betracht kommen.

2. kapitel.

Die quellenfrage.

Ueber die eigentliche grundlage des stoffes kann kein zweifel bestehen. Es ist die wohlbekannte römische sage von der schändung der Lucretia, der gemahlin des Collatinus, durch den sohn des letzten Römerkönigs Tarquinius Superbus; von ihrem freiwilligen tode und der sühnung des verbrechens durch die vertreibung des königs und seines geschlechts. Aber über diese einfachsten thatsachen hinaus ist bisher eine unangefochtene übereinstimmung der Shakespeare'schen erzählung weder mit den antiken noch mit den mittelalterlichen bearbeitungen der sage festgestellt. So behauptet z. b. Tschischwitz,²⁾ dass „ausser dem incest, dem freiwilligen tode der Lucretia und den personen des Brutus und Collatinus fast nichts in dem gedichte vorkommt, was an die antike überlieferung erinnert, auch hier sind nur die namen antik“. T. hält die gesamte übrige handlung des Shakespeare'schen epos für ein erzeugnis seiner dichterischen phantasie. Darin geht er sicherlich zu weit. Wir werden allerdings nicht erwarten dürfen, eine vorlage desselben inhalts und derselben form zu finden, der sich Shakespeare angeschlossen haben sollte. Dazu ist seine dichtung zu eigenartig. Aber andererseits ist nicht anzunehmen, dass der jugendliche dichter, der in den dramen dieser periode seine vorlagen in ausgiebigster weise benutzte und verarbeitete, gerade in seinen epischen dichtungen, und besonders in der „Lucrece“, durchaus selbständig zu werke gegangen sei. Andere erwägungen kommen hinzu. Livius,

¹⁾ Preface to the Sh.-Commentaries by Gervinus, 1874.

²⁾ Shakespeare-Jahrbuch VIII, s. 42—43.

Ovid und Chaucer hatten die sage von der schändung der keuschen Lucretia behandelt. Gerade von diesen schriftstellern können wir ziemlich sicher feststellen, dass Shakespeare sie gekannt hat. Das erste buch des Livius in dessen 57. und 58. kapitel der stoff behandelt wird, hat der dichter der „Lucrece“ sicher gelesen, wenn auch nicht festgestellt ist, ob dies bereits anfang der 90er jahre geschehen war (vgl. Max Koch, Shakespeare s. 127). Ich möchte meinerseits annehmen, dass Sh. wohl schon auf der Strätfordter lateinschule die bekenntnis mit Livius gemacht hat.¹⁾ Hatte er aber das lateinische original wirklich noch nicht kennen gelernt, so stand ihm in der novelle aus Painter's Palace of Pleasure eine jedenfalls weit verbreitete übersetzung zur verfügung. Eine bekenntnis mit Ovids metamorphosen und zwar eine eingehendere als man von vorn herein annehmen möchte, hat die untersuchung von Dürnhöfer (Sh.'s Venus und Adonis im Verhältnis zu Ovids Metamorphosen und Coustable's Schäfergesang, Halle 1890, Diss.) ziemlich sicher gestellt. Dass der dichter auch die Fasten Ovid's gekannt hat, braucht man hieraus noch nicht zu schliessen. Jedenfalls wird aber ein vergleich unseres gedichtes mit der Ovidischen fassung sehr nahe gelegt. Was endlich Chaucer anlangt, so wissen wir ziemlich bestimmt, dass Sh. gerade in dieser zeit seine werke eifrig gelesen und benutzt hat.²⁾ Die annahme, dass der dichter die darstellungen wenigstens einiger seiner vorgänger gekannt und verwertet habe, liegt also trotz der im eingange aufgeführten äusserung Tschischwitz's unleugbar sehr nahe. Wie weit aber diese benutzung geht, ist bisher nicht untersucht. Wir finden die widersprechendsten angaben. Koch nimmt Chaucers „legenda Lucrecie Rome, Martiris“ als quelle Shakespeares an (s. Koch, Sh. s. 127). G. Voigt meint am schluss seiner abhandlung „Ueber die Lucretia-Fabel und ihre literarischen Verwandten“ (Ber. über die Verhandl. der Kgl. sächs. Akad. d. Wiss., Phil. hist. Kl. 1882, Leipzig 1883), dass unser epos auf der erzählung des Livius beruhe. A. Brandl (Sh. s. 80) bemerkt, dass Sh. sich in der „Lucrece“ treuer

¹⁾ Allerdings gehörte Livius nicht zu den damals in England auf der schule gelesenen autoren. Vgl. Bayne, Shakespeare Studies pp. 147—249 (What Shakespeare learnt at school).

²⁾ Sarrazin, Anglia-Anzeiger bd. VII, nr. 9.

(d. h. als in Venus and Adonis) der antiken sage des Livius und Ovid anschliesse, nennt aber s. 81, 3—4 das epos eine „Ovid-dichtung“.

Ich will in der folgenden abhandlung festzustellen suchen, wo hier die wahrheit liegt.

Noch eine vorfrage muss jedoch erledigt werden, ehe ich mich dem eigentlichen thema zuwende. Dem gedichte geht bereits in der ersten ausgabe eine inhaltsangabe, das „argument“ voraus. Wie ist das verhältnis desselben zum gedicht? Ist es ebenfalls zu diesen untersuchungen heran zu ziehen?

Für gewöhnlich nimmt man an, dass Shakespeare die einleitung selbst geschrieben habe, ohne dass es mir gelungen wäre, irgendwo eine nähere begründung dieser annahme zu finden. Es erscheint mir nun bei dem aristokratischen gepräge der dichtung durchaus nicht selbstverständlich, dass der dichter selbst seinem epos eine solche inhaltsangabe vorausgeschickt haben sollte. Bei dem leserkreise, für den seine dichtungen in erster linie berechnet sind, der gesellschaft des Elisabethischen hofes, durfte er die kenntnis der Lucretia-fabel bestimmt voraussetzen. Ausserdem schien mir der durchaus nüchterne, schwunglose stil des „argument“ nicht für die verfasserschaft Shakespeares zu sprechen. Wie weit spricht der inhalt des kleinen vorworts dafür, dass Sh. dasselbe selbst geschrieben hat?

Der beginn der erzählung weicht von der version, die das epos bietet, ganz und gar ab. Dass der dichter mit absicht und nicht etwa aus unkenntnis von der überlieferung sich entfernt, zeigt schon eine stelle aus der widmung an den grafen Southampton, wo er sein werk ein „pamphlet without beginning“ nennt. Diese worte bezieht A. Brandl, meines erachtens mit recht, auf die thatsache, dass Sh. uns im epos sofort „in medias res“ versetzt. Ist aber der dichter aus bewusster absicht dort von der überlieferung abgewichen, so hat er dieselbe jedenfalls gekannt und kann aus praktischen gründen im „argument“ wieder vorgezogen haben, der landläufigen form der erzählung zu folgen. Diese differenz zwischen gedicht und inhaltsangabe würde also gegen die verfasserschaft Shakespeares nicht beweiskräftig sein.

Abweichend vom epos ist ferner der umstand, dass im „argument“ erzählt wird, Lucretia habe nach ihrer ver-

gewaltigung durch Tarquinius zwei boten abgesandt, um vater und gatten herbeizurufen. Im epos ist dagegen nur von einem boten die rede. Der unterschied ist zu geringfügig, um für unsere frage ausschlaggebend zu sein, um so weniger, da auch im gedicht neben dem gatten später der vater der Lucretia auftritt, ohne dass seine herbeirufung besonders erwähnt wäre.

Eine etwas verschiedene darstellung dem gedicht gegenüber liegt auch in den worten:

„Which done with one consent they all vowed, to root out the whole hated family of the Tarquins“.

Auch diese geringe verschiedenheit fällt nicht ins gewicht. Sie kann aus der gedrängten kürze des „argument“ erklärt werden.

Auch sonst vermag ich ausser vielen kürzungen und kleinen zusätzen keine nennenswerten widersprüche zwischen epos und inhaltsangabe zu entdecken. Dagegen finden wir eine reihe von bemerkenswerten übereinstimmungen.

1. Arg. „among whom Collatinus extolled the incomparable *chastity* of his wife Lucretia“.

Lucr. v. 8:

Haply that name of „*chaste*“ unhappily set
This bateless edge on his keen appetite;
When Collatine unwisely did not let
To praise

Die thatsache, dass Collatinus im zelte des Tarquin von der keuschheit seiner gemahlin gesprochen habe, finden wir nur bei Sh. im gedicht und im „argument“ erwähnt.

2. „violently ravished her and *early in the morning* speedeth away“.

Weder bei Ovid noch Livius, noch auch bei Chaucer oder Painter finden wir eine entsprechende stelle, dagegen ist der frühere aufbruch des Tarquin in unserm gedicht v. 1275—1281 stark hervorgehoben.

3. „*finding* Lucrece attired in *mourning habit*.“

Lucr. 1285:

Who finds his Lucrece clad in mourning black.

Die ähnlichkeit im ausdruck fällt hier auf; auch der entsprechenden stelle bei Chaucer gegenüber, der unter den

übrigen bearbeitungen der fabel allein von einem trauer-
gewande der Lucretia spricht.

Vgl. Chaucer L. v. G. W. v. 1829:

„And al dischevele, with her heres clere
In habit, swich as women used tho
Unto the burying of her frendes go“.

4. „She, first taking an oath of them for her revenge, revealed
the actor ...“ —

Auch im gedichte fordert Lucrece (v. 1687 ff.) bevor sie den
namen des thäters nennt, von Collatine und den übrigen
anwesenden den racheeid. Dieser Zug findet sich nur bei
Shakespeare.

5. „bearing the dead body to Rome“.

Lucr. 1850:

„They did conclude to bear dead Lucrece thence
To show her bleeding body thorough Rome“.

Von einer überführung der leiche Lucretia's nach Rom
sagen Livius, Painter und Ovid nichts. Bei Chaucer ist unter
„toun“ allerdings (v. 1816) Rom zu verstehen. Doch verlegt
dieser den schauplatz der that ebenfalls dorthin (L. v. G. W.
1712—3). Diesen irrthum begeht aber weder gedicht noch
„argument“.

Damit schliesse ich diese vergleichung ab. Das ergebnis
ist, wie nach form und inhalt des „argument“ zu erwarten,
dürftig genug. Immerhin ergaben sich eine reihe von über-
einstimmungen zwischen unserem epos und dem „argument“
die es wenigstens wahrscheinlich machen, dass der verfasser
des letzteren das gedicht gekannt hat.

Die abweichungen waren wie wir sahen, ohne bedeutung.
Trotzdem halte ich es nicht für erwiesen, dass Shakespeare
selbst die inhaltsangabe geschrieben habe, und zwar aus dem
im eingange angegebenen grunde.

Uebrigens ist die frage nach der autorschaft des „argu-
ment“ ziemlich belanglos. Auch wenn feststände, dass unser
dichter es geschrieben habe, würde man aus dem nüchternen
elaborat keinerlei schlüsse für seinen prosastil ziehen können.
Das praktische ergebnis unserer untersuchung ist, das wir die
inhaltsangabe für die quellenfrage nicht zu berücksichtigen
brauchen. Erwähnt werden mag, dass anfang und schluss
der kleinen erzählung sich an Livius anzulehnen scheinen.

Nach erledigung dieser vorfragen wenden wir uns unserem eigentlichen thema wieder zu.

Die Lucretiafabel ist uns zuerst bei Livius: *Ab urbe condita* Lib. I kap. 57—60 erzählt. Von Ovid ist sie poetisch dargestellt in den *Fasti* Lib. II v. 721—852. Im altertum finden wir die sage ausserdem noch bei Dionysius von Halicarnassus, bei Dio Cassius und Diodorus Siculus. Der stoff wurde in späterer zeit von den schriftstellern der renaissance eifrig ergriffen und in verschiedener form bearbeitet. Boccaccio erzählt die geschichte in seinem buche von den berühmten frauen, durch ihn wurde wiederum wohl Chaucer zu seiner *Legenda Lucrecie Rome, Martiris*¹⁾ angeregt. Als novelle finden wir die erzählung ferner bei Bandello: *Cento Novelle antiche*²⁾ und bei Painter: *The Palace of Pleasur*.³⁾ Tschischwitz führt ausserdem in dem bereits erwähnten aufsatze (*Sh. Jahrb.* III, s. 43) noch 3 englische balladen an, die alle in der zweiten hälfte des 16. jahrhunderts erschienen. Nicht unbemerkt möchte ich ferner lassen, dass Collier in den anmerkungen zu seiner Shakespeareausgabe von 1843 die vermuthung aufstellt, dass auch schon ein drama „*Lucretia*“ über die englische bühne gegangen sei, ehe Shakespeare sein epos verfasste. Zum schluss muss ich eine abhandlung von H. Voigt nennen „*Ueber die Lucretiafabel und ihre litterarischen Verwandten*“.⁴⁾ In dieser schrift sind eine reihe von litterarischen verwandten der Lucretiasage aufgeführt. Für die vorliegende untersuchung ist sie wertlos.

Zur behandlung unserer frage sind natürlich nicht alle vorgänger Shakespeares heranzuziehen. Zunächst fallen Dionysius,⁵⁾ Diodor⁶⁾ und Dio Cassius⁷⁾ für uns fort. Erstlich

¹⁾ *The Legend of Good Women*. V. 1680—1885 citiert nach: *The Student's Chaucer*. ed. W. W. Skeat. Oxford 1895. Clar. Pr.

²⁾ Citiert nach Bandello: *Novelle*. ed. Harding. London 1740. Vol. 2 p. 111—117.

³⁾ William Painter: *The Palace of Pleasur*. ed. Jacobs. Vol. I. London 1890. Novel II.

⁴⁾ *Ber. d. Kgl. sächs. Akad. d. Wiss. Phil. hist. Kl.* 1882. Lpz. 83.

⁵⁾ *Dionysi Halicarnassensis: Antiquitatum Romanarum quae supersunt*, rec. Riessling. Bd. 2. Lipsiae 1864.

⁶⁾ *Diodorus: Bibliotheca Historica*. ed. Dindorf. Vol. 2. Leipz. 1867. *Fragm. Lib. X* 20, 21.

⁷⁾ *Dio Cassius: Historia Romana* rec. Melber, Lips. 1890. Bd. 2, *fragm.* 10; 12—18.

ist schwer zu denken, dass Shakespeare sie gekannt haben sollte. Ausserdem aber zeigen Dio Cassius und Diodor in ihren kurzen bruchstücken keine nennenswerten zusätze; jedenfalls nicht solche, die bei unserem dichter verwertet wären. Freier behandelt nur Dionysius die sage. Er ändert besonders die vorgeschichte und den schluss der erzählung und benutzt die gelegenheit, in kapitellangen reden, die möglichst inhaltslos sind, sein rhetorisches talent strahlen zu lassen. Auch hier keine berührungspunkte mit unserem epos.

Die erzählung des Boccaccio brauchen wir ebensowenig zum vergleiche heranzuziehen, da sie nur einen stark gekürzten auszug aus Livius giebt, ohne originelle zusätze.

Die novelle Bandellos fügt zwar einige bemerkenswerte züge zu dem livianischen berichte hinzu und zeigt auch einige geringe übereinstimmungen mit dem Sh.'schen gedichte, doch sind letztere nicht schwerwiegend genug, um auf einen inneren zusammenhang beider dichtungen schliessen zu lassen. Am schluss meiner untersuchung werde ich diese novelle noch kurz besprechen. Sie kann von ästhetischem und psychologischem standpunkte aus immerhin mit der dichtung des grossen Briten verglichen werden, da sie eine originelle auffassung und erweiterung der sage zeigt und sich über das niveau einer blossen nachahmung erhebt.

Auf dies lob könnte unter den nachklassischen bearbeitungen ausser dieser novelle höchstens Chaucer's poetische legende noch allenfalls anspruch erheben, sowie die darstellung Gower's in seiner *Confessio Amantis*.

Auch Chaucer schliesst sich zwar an sein vorbild Ovid grösstenteils sehr eng an, sodass sein gedicht oft geradezu eine übersetzung desselben darstellt. Darin, dass er teilweise die erzählung des Livius mitbenutzt, ist auch noch kein vortzug vor den übrigen bearbeitungen zu erblicken. Aber dadurch, dass er den stoff in den rahmen seiner erzählung einreihet (wie Chaucer in den eingangsversen auch ausdrücklich betont) hebt sich die gestalt der Lucretia doch auf dem historischen hintergrunde sehr viel klarer ab. Ihr heldenmütiger tod beherrscht völlig das interesse. Der dichter selbst nimmt stellung zu der that des Tarquinius und der freiwilligen sühne der Lucretia in den versen 1812—1823.

„Thise Roman wyves loveden so hir name
 At thilke tyme, and dredden so the shame,
 That, what for fere of slaundre and drede of death,
 She loste bothe stones wit and breeth. —
 Tarquinius, that art a kinges eyr
 And sholdest, as by linage and by right,
 Doon as a lord and as a verray knight,
 Why hastow doon dispyt to chivalrye?
 Why hastow doon this lady vilanye?
 Allas! of thee this was a vileins dede!

und v. 1874 ff.

Durch diese persönliche anteilnahme wächst Chaucers gedicht über den rahmen einer blossen nachahmung hinaus. Die beurteilung der that des Tarquin rückt die ganze erzählung in die ritterlich höfische atmosphäre des ausgehenden mittelalters. Der dichter sieht in jenem den ehrvergessenen ritter und königssohn, der die gesetze des rittertums gröblich verletzt; der sein wappenschild besudelt, da er einer hilflosen frau gewalt anthut. Andererseits preist er die keuschheit und ehrliebe der römischen frauen und nimmt offen für die heroische that der Lucretia partei. Es ist der einfluss der neuen geistesrichtung, die aus Italien herüberkommt, der sich hier äussert. Die starre mittelalterliche anschauung des Augustin, die den selbstmord unbedingt verwarf, und zwar vom christlichen standpunkte aus mit vollem recht, ist vor dem ansturm der freieren antikisierenden weltanschauung gefallen. Es liegt ausserhalb des planes dieser arbeit, eine eingehende besprechung des Chaucerschen gedichtes zu geben. Für uns handelt es sich nur darum, festzustellen, wie weit Shakespeare dasselbe gekannt und benutzt hat. Auch bei Painters novelle werde ich mich auf diese untersuchung beschränken. Ich kann dies hier um so leichter, da sich dieselbe bei eingehender vergleichung als eine einfache übersetzung aus Livius herausstellt; ohne nennenswerte zusätze, dagegen mit häufigen, besonders gegen den schluss hin bedeutenderen kürzungen.¹⁾ Mit Painter schliesst die reihe der

¹⁾ Diese thatsache ist m. W. bislang noch nicht festgestellt. — Durchaus irrig ist es, wenn in Wagner-Pröscholdt's Shakespeareausgabe, (bd. 12, Hamb. 1891) die doch auf wissenschaftlichen charakter anspruch macht, in der „Introductory Notice“ zu „Lucrece“ (s. 160) gesagt wird: „William Painter in his Palace of Pleasure, 1566, wrote a similar poem; following

zu vergleichenden gedichte und novellen ab. Von den oben erwähnten englischen balladen sind wohl nur die titel in den buchhändlerregistern erhalten. Wenigstens habe ich keine derselben auffinden können.

Für eine nähere betrachtung bleiben also übrig: Livius, Ovid, Chaucer und in gewisser beziehung Painter. Ihr verhältnis zu einander haben wir teilweise bereits kennen gelernt. Ovid schöpft aus Livius und zwar in der art, dass er den historischen rahmen der erzählung so knapp und gekürzt wie möglich gestaltet. Painter ist nur ein übersetzer des Livius. Chaucer schliesst sich grösstenteils an Ovid an, erweitert aber den historischen hintergrund wieder, indem er auf Livius zurückgeht. Einzelne originelle zusätze werden später näher besprochen werden.

Für uns erhebt sich nun zuerst die frage, wie weit Shakespeare diese bisherige überlieferung verwertet hat. Daran muss sich als zweiter teil die untersuchung darüber anschliessen, welcher der erwähnten 4 schriftsteller als quelle für unseren dichter anzusehen ist, oder ob überhaupt nicht festzustellen ist, dass er einen derselben gekannt und benutzt habe.

Durch die wahl seines stoffes hatte sich Shakespeare selbst einen gewissen zwang auferlegt: Bei der verbreitung klassischer bildung im zeitalter der Elisabeth ist anzunehmen dass der grösste teil des lesenden publikums mit der Lucretiasage, die natürlich für geschichtliche wahrheit galt, im allgemeinen vertraut war. Der dichter konnte also wohl die bisherige überlieferung frei ausgestalten, aber im grossen und ganzen dürfen wir erwarten, die grundzüge der alten fabel auch bei ihm wiederzufinden. Ein kurzer überblick über den gang der handlung im epos bestätigt dies. Nicht allein den kern, sogar sehr viele einzelheiten der antiken fabel sehen wir verwertet. Ganz abweichend ist, wie schon oben bei der besprechung des „argument“ erwähnt, nur der beginn des gedichtes. Der dichter versetzt uns „in medias res“: Tarquin, von sündiger begierde entflammt, verlässt das Römerheer, das Ardea belagert, um sich heimlich nach Collatium

Bandello's Cento Novelle antiche“. — Es handelt sich weder um ein „poem“, noch um eine nachahmung Bandello's.

zu begeben, dem wohnsitze der Lucretia. Die vorgeschichte, die persönlichkeiten, werden als bekannt vorausgesetzt. Soweit würde ein eigentlicher widerspruch gegenüber der antike nicht zu konstatieren sein. Dieser tritt erst hervor in den versen 8—49, wo der dichter auf die entstehung der Leidenschaft Tarquins reflektierend zurückgreift. Sh. weiss von der zusammenkunft der prinzen im zelte des Tarquin (v. 15. 16); er erzählt auch, dass Collatin die schönheit und keuschheit seiner gemahlin gepriesen habe. Aber von dem streite der prinzen, wessen gattin den vorrang verdiene, von dem nächtlichen ritte nach Rom und Collatium sagt er nichts. Livius und Ovid berichten, dass bei diesem besuch im hause der Lucretia durch den anblick ihrer wunderbaren schönheit in Tarquin eine sträfliche neigung erwacht sei. Als die prinzen am morgen ins lager zurückkehren, da verfolgt den bethörten das bild der liebreizenden frau; die leidenschaft wächst durch die trennung zur raserei, die schliesslich den unseligen entchluss in ihm zeitigt, den gegenstand seiner liebe durch güte oder gewalt zu erringen.

Ganz anders Shakespeare. Nach ihm hat die glühende schilderung des Collatin den stolzen königsohn zu seinem frevel angestachelt. Vielleicht ist auch seine eifersucht auf den unterthanen rege geworden. Vielleicht hat der ruf der keuschheit, den Collatin gepriesen, dem abenteurer ein besonders pikanten reiz verliehen? Vielleicht! — Der dichter legt selbst kein allzu grosses gewicht auf diese erklärung der plötzlichen leidenschaft. Mit den worten (v. 43/44):

„But some untimely thought did instigate
His all-too-timeless speed, if none of those;“

geht er über diesen punkt schnell hinweg. Die that scheint einer laune des augenblicks entsprungen. Auch die verse 78 ff. lassen keine andere deutung zu, als dass nach unserem epos Tarquin bei seiner ankunft in Lucretia's hause diese zum ersten male erblickt.

Von hier an aber folgt Shakespeare durchaus der antiken fabel.

V. 50/51 ff. Tarquin wird freundlich durch Lucretia empfangen, (Ovid 787/8; Liv.)

85 ff. die nichts von seinem vorhaben ahnt (Ovid 788; Liv.).

120/121. Nach einem mahle, das ihm seine wirtin bereitet (Ovid 790; Liv.) wird T. in sein schlafgemach geführt (Liv.).

- 162—168. Als die nacht völlig hereingebrochen, (Ovid 792; Liv.) erhebt sich der prinz (Ovid),
176. nimmt sein schwert zur hand (Ovid 793; Liv.)
365. und dringt in das schlafgemach der Lucretia (Ovid 794; Liv.; Chaucer 1786/6).
- 437 ff. T. tritt an das bett der fürstin und legt die hand auf die brust der schlafenden (Liv.; Ovid 803),
- 449 ff. diese erwacht entsetzt (Liv.) und liegt zitternd da (Ovid 796 ff.), zuerst versucht der eindringling
- 477—511. durch das geständnis seiner liebe (Liv.), bitten und drohungen (Liv.; Ovid 803; Chaucer 1790 ff.) die überraschte zu gewinnen,
- 512—539. dann droht er, zugleich mit ihr einen sklaven zu töten, ihn an ihre seite zu legen und zu verbreiten, er habe sie beim ehebruch überrascht. (Liv.; Ovid 807/9; Chaucer 1805—10.)
- 729 ff. Als die schändliche that vollbracht ist, entweicht Tarquin, und Lucretia bleibt trauernd zurtück (Ovid; Liv.).
- 1086 ff. Nach anbruch des tages (Ovid 813)
- 1289 ff. schickt sie einen boten, um ihren gemahl aus Ardea herbeizurufen (Liv.; Ovid 815; Chaucer),
- 1583 ff. dieser kommt mit anderen und findet Lucretia im trauergewand. (Liv.; Ovid 816/7; Chaucer.)
- 1597—1603. Collatin fragt (Liv.) nach der ursache ihrer trauer (Ovid 817/8; Chaucer).
- 1604 ff. Mit fast vom schluchzen erstickter stimme (Ovid 823)
- 1613 ff. erzählt sie das geschehene (Liv.; Ovid 825—829; Chaucer 1718)
- 1681 ff. und fordert alle anwesenden zur rache auf (Liv.; Ovid 825).
- 1695—97. Alle geben ihr wort (Liv.),
- 1709/10. sie sprechen Lucretia von jeder schuld frei (Ovid Liv. Ch.).
- 1714/5. Aber diese weist sie zurtück (Liv.; Ovid 830; Chaucer 1852/3)
1723. und stößt sich den bereitgehaltenen dolch in die brust (Ovid 831; Liv.; Chaucer 1854/5).
- 1732 ff. Jammernd wirft sich der vater
- 1772 ff. und der gatte über den leichnam (Ovid 835).
- 1784—6. Brutus zieht den dolch aus der wunde der Lucretia, (Ovid 838; Liv.).
- 1807 ff. Er wirft die maske des schwachsinnns ab (Ovid 837) Liv. und ermahnt die klagenden, von ihrem unmännlichen gebahren abzulassen (Liv.).
1836. Er schwört bei dem keuschen blute der Lucretia (Ovid 841; Liv.; Chaucer 1862)
- 1839 und ihrer keuschen seele (Ovid 842), ihren tod zu rächen.
- 1842 ff. Er lässt auch die übrigen, die über die wandlung, welche mit ihm vorgeht, staunen, den racheschwur leisten (Liv.); wie er ihnen denselben vorsagt (Liv.).
- 1849 ff. Man trägt den körper der Lucretia durch die strassen der stadt, um so den geschehenen frevel allem volke zu zeigen (Liv.; Chaucer 1866/7); die Römer beschliessen Tarquins verbannung (Liv.).

Dies ist in kurzen umrissen das material, das in Sh.'s gedicht aus der antiken sage beibehalten ist. Wir sehen, es

ist nicht wenig. Die behauptung Tschischwitz's, die ich oben anführte, ist keinesfalls aufrecht zu erhalten. Nicht allein ist das gerüst der handlung im grossen und ganzen dasselbe geblieben; es ist auch eine grosse anzahl von einzelheiten mit herübergenommen. Dabei sind übereinstimmende züge in der dichterischen ausführung, die auch vorhanden sind, von mir noch nicht einmal erwähnt.

Es ist nun zu untersuchen, ob eine benutzung des Livius oder Ovid, oder beider angenommen werden muss. Ausgeschlossen ist, das zeigt schon unsere kurze übersicht, dass Shakespeare seinen stoff etwa nur aus Chaucer geschöpft haben sollte. Dieser hat doch eine ganze anzahl einzelheiten der sage, die wir in unserem epos vorfinden, in seiner legende fortgelassen. Eine nähere besprechung des verhältnisses von Shakespeare zu Chaucer wird unten folgen. Zuerst wende ich mich zu Livius und Ovid.

Die oben gegebene übersicht zeigt auch bereits, dass in einer reihe von fällen kaum zu entscheiden ist, welche der beiden antiken darstellungen jedesmal benutzt ist. Die erzählung bei Livius und Ovid ist eben teilweise punkt für punkt übereinstimmend; auch wörtliche anklänge sind nicht selten. Trotzdem erkennt man, dass Shakespeare's gedicht eine anzahl von stellen aufweist, zu denen wir nur bei Livius eine entsprechung finden. Der charakter der einzelnen übereinstimmungen muss zeigen, ob wir sie dem zufall, d. h. der phantasie des dichters zu gute halten dürfen. Ich werde sie nach der reihenfolge, in der sie sich bei Shakespeare finden, anführen.

I. Livius.

1. Entschieden aus Livius entlehnt scheint mir der in v. 8—9 ausgesprochene gedanke:

„Haply that name of “chaste” unhappily set
This bateless edge on his keen appetite.“

Livius sagt, als er erzählt, wie in Tarquin die leidenschaft erwacht (kap. 57 ende):

„cum forma tum spectata castitas incitat.“

Viel weniger ähnlich heisst es bei Ovid v. 765:

„Verba placent et vox et quod corrumpere non est“.

Bei Chaucer ist die ähnlichkeit fast geschwunden. Vgl. v. 1753—5:

„For wel, thoghte he, she sholde nat be geten
And ay the more that he was in dispair
The more he coveteth and thoghte her fair.“

2. Mehr äusserlicher natur ist folgende übereinstimmung
Lucr. 120 ff.:

„For then is Tarquin brought into his bed
Intending weariness with heavy sprite;
For after supper“

vgl. Liv. kap. 58:

„. . . cum post coenam in hospitale cubiculum deductus esset . . .“

Dass T. in sein schlafgemach geleitet wurde, erzählt Ovid nicht (s. v. 791). Chaucer weicht ganz ab (s. u.).

3. Zu erwähnen ist weiter Lucr. 449 ff.:

„Imagine her as one in dead of night
From forth dull sleep by dreadful fancy waking . . .“

Diese verse sind vielleicht angeregt durch Liv. kap. 58:

„Cum pavida ex somno mulier nullam opem, prope mortem imminentem videret, . . .“

4. Deutlicher scheint mir der einfluss des Livius in der rede des Tarquin: Lucr. 475—504. Die disposition dieser verse entspricht wenigstens einigermassen der livianischen erzählung: (kap. 58):

„tum Tarquinius *fateri amorem, orare, miscere precibus minas, versare in omnes partes muliebrem animam.*“

vgl. Ovid 805:

„Instat amans hostis precibus, pretioque minisque.“

Chaucer erzählt nur von drohungen. Dass Tarquin die Lucretia durch das geständnis seiner liebe zu gewinnen sucht, konnte Shakespeare nur bei Livius finden.

5. Lucr. 1597. Ein moment von geringer bedeutung: Bei Sh. ist es der gemahl, der die Lucretia nach der ursache ihrer trauer fragt, übereinstimmend mit Livius, abweichend von Ovid 817; Chaucer 1833.

6. Dagegen steht wieder Lucr. v. 1613 ff. dem bericht des Livius besonders nahe, vgl. z. b. 1619—21:

„Dear husband, in the interest of thy bed
A stranger came, and on thy pillow lay
Where thou wast wont to rest thy weary head.“

Liv. kap. 58:

„*vestigia viri alieni in lecto sunt tuo.*“

Bei Ovid 825 ff. und bei Chaucer 1837 ff. finden wir nichts entsprechendes.

7. Zugleich aber enthält die rede der Lucretia einen gedanken, der meines erachtens unbedingt aus Livius geschöpft sein muss. Wir lesen Lucr. 1655 f.:

„*Though my gross blood be stain'd with this abuse;
Immaculate and spotless is my mind.*“

Liv. kap. 58:

„*Ceterum corpus est santum violatum, animus insons.*“

8. Verstärkt wird die beweiskraft dieser übereinstimmung, wenn wir in der entgegnung der freunde der Lucretia denselben gedanken wiederholt finden. V. 1709 f.:

„*With this they all at once began to say,
Her body's stain her mind untainted clears.*“

Auch Livius erzählt kap. 58:

„*consolantur aegram animi . . . mentem peccare, non corpus.*“

(Der sinn ist nicht genau der der Shakespearestelle, doch ist der grundgedanke angedeutet.)

Diese letzten beiden punkte, die sich weder bei Ovid noch bei Chaucer finden, würden allein schon beweisen, dass eine benutzung des Livius durch unsern dichtern stattgefunden hat. Andere gründe kommen hinzu.

9. Lucr. v. 1681—1698 erzählen, dass Lucretia ihre freunde bei ihrer ritterehre geloben lässt, sie zu rächen. Alle leisten dies feierliche versprechen (Lucr. v. 1690).

Bei Ovid ist der rachedanke nur ausgedrückt in den worten:

„*Hoc quoque Tarquinio debebimus? . . . (v. 825).*“

Dagegen lässt Livius die Lucretia sagen:

„*Sed date dexteras fidemque, haud impune adultero fore, . . . si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium.*“

Er fährt fort:

„*dant ordine fidem*“

Also ganz der Shakespear'schen version entsprechend. — Bei Chaucer fehlt auch dies moment ganz.

10. Noch auffallender ist die Ähnlichkeit in folgender stelle: Lucr. v. 1714 f.:

„No, no“, quoth she, „no dame here after living,
by my excuse shall claim excuses giving.“

Bei Livius erwidert die fürstin ihren freunden, die sie von jeder schuld freisprechen:

„ego me etsi peccato absolvo, supplicio non libero; nec ulla deinde
impudica Lucretiae exemplo vivet.“

Der hier zu grunde liegende gedanke ist zu eigenartig, als dass die übereinstimmung zufällig sein könnte. Weder Ovid noch Chaucer haben ihn aufgenommen.

11. Unzweifelhaft tritt auch die benutzung des Livius am schluss des gedichtes hervor. Die verse Lucr. 1806—1816 (bes. v. 1815) verraten eine intimere kenntnis der Brutusfabel als sie Sh. bei Ovid, wenigstens aus dieser stelle der Fasten, schöpfen konnte. Letzterer sagt nur (v. 837):

„Brutus adest, tandemque animo sua nomina fallit.“

Wir müssen wohl annehmen, dass unser dichter die sage durch die lektüre der einschlägigen Liviuskapitel (I, 56 ff.) während der Stratford schulzeit kennen gelernt hatte.

12. Eine weitere übereinstimmung liegt vor in v. 1836:

„And by this chaste blood so unjustly stained.“

Auch hier steht Livius am nächsten:

„per hunc castissimum ante regis iniuriam sanguinem iuro . . .“

Dazu vgl. Ovid v. 841; Chaucer v. 1862.

13. Ebenso scheint mir der in den v. 1821—1829 ausgesprochene gedanke aus der rede, die Livius den Brutus an die einwohner von Collatia halten lässt, vorweggenommen. Liv. kap. 60:

„movet . . . tum Brutus, castigatorem lacrimarum atque inertium querelarum; auctorque quod viros, quod Romanos deceret, arma capiendi adversus hostilia ausos.“

14. V. 1844—1848 enthalten punkt für punkt die erzählung des lateinischen historikers; nur v. 1846 ist hinzugefügt:

„And to his protestation urg'd the rest
Who, wondering at him did his words allow.“

And that deep vow, which Brutus made before,
He doth again repeat, and that they swore.“

Livius:

„Cultrum deinde Collatino tradit, inde Lucretio ac Valerio, stupentibus miraculo rei, unde novum in Bruti pectore ingenium. Ut praecceptum erat, iurant.“

Ovid und Chaucer erzählen auch von diesen einzelheiten nichts.

Die letzten verse bei Sh. (v. 1849—1855) behandeln den historischen schluss sehr summarisch und bieten daher für die vergleichung keine anhaltspunkte.

Aus dieser zusammenstellung geht hervor, dass Sh. eine ganze reihe von stellen direkt oder indirekt (aber nicht durch vermittlung von Ovid oder Chaucer) aus Livius entnommen haben muss. Hat er auch sonst, wo er der antiken überlieferung treu bleibt, wo aber auch Ovid die entsprechende parallele bietet, aus dem historiker geschöpft? Die frage ist nicht leicht zu entscheiden und im grunde auch nicht besonders wichtig.

II. Ovid.

Interessanter wäre es, zu erfahren, ob sich stellen finden, an denen die benutzung Ovids erweisbar oder doch wahrscheinlich ist. Ich glaube, wir müssen auch diese frage bejahen.

1. Zunächst möchte ich kurz erwähnen, dass Lucr. v. 124 bis 126 eine schöne, dichterische ausführung bilden zu Ovid v. 794.

Lucr. v. 124:

„Now leaden slumber with life's strength doth fight
And every one to rest themselves betake,
Save thieves, and cares, and troubled minds, that wake.“

Ovid v. 794:

„... Poscunt sua tempora somnum“.

2. Bei beiden dichtern schliesst das selbstgespräch des prinzen damit, dass dieser sich selbst mut einspricht: Fortes fortuna adiuvat!

Ovid v. 781 f. — Lucr. v. 267—280 und v. 351.

3. Durch Ovid v. 811:

„Quid victor gaudes? haec te victoria perdet!“

ist Sh. vielleicht zu der reflexion angeregt, die in Lucr. v. 211—217 und v. 694—714 enthalten ist.

4. Nicht unberührt mag bleiben, dass nur Ovid den Anbruch des Tages erwähnt (v. 813):

„Jamque erat orta dies. Passis sedet illa capillis.“

Der englische dichter verwertet dies moment in den trotz des manierten stils eindrucksvollen versen 1079—1092.

5. Konnten alle bisher erwähnten ähnlichkeiten vielleicht auf zufall beruhen, so fällt diese erklärung wohl fort für eine andere übereinstimmung. Ovid sagt v. 823:

„Ter conata loqui; ter destitit . . .“

Dem entspricht genau in Shakespeare's gekünsteltem stil Lucr. v. 1604 f.:

„Three times with sighs she gives her sorrow fire,
Ere once she can discharge one word of woe.“

Vgl. dagegen Chaucer v. 1835 und 1837:

„A word for shame ne may she forth out-bringe
But atte laste of Tarquiny she hem tolde.“

Die reminiscenz an die betreffende Ovidstelle ist hier in unserm gedichte meines erachtens kaum wegzuleugnen.

Einige weniger auffallende anklänge möchte ich noch beifügen.

6. Lucr. v. 1809:

„[Brutus] began to clothe his wit in state and pride“

erinnert an Ovid v. 880:

„Edidit impavidos, ore minante sonos.“

7. Ebenso zeigt sich in dem schwur des Brutus eine kleine ähnlichkeit. Lucr. v. 1839:

„And by chaste Lucrece' soul, that late complain'd
Her wrongs to us . . .“

ist zu vergleichen mit Ovid v. 842:

„Perque tuos manes qui mihi numen erunt.“

8. Endlich erzählt ausser Sh. nur noch Ovid, dass sich Vater und Gatte klagend über den leblosen Körper der Lucretia werfen.

Vgl. zu Lucr. v. 1732 f. und 1772—1775 Ovid v. 833:

„Ecce super corpus communia damna gementes
Obliti decoris, virque paterque iacent.“
www.libtool.com.cn

Damit schliesse ich die vergleichung unseres gedichtes mit Ovid. Wir sehen, so reichhaltig und augenfällig, wie oben die beweis für eine benutzung des Livius, sind hier die ergebnisse nicht. Sehr überzeugend ist ausser den unter 5. und 8. besprochenen stellen keiner der angeführten gründe. Da aber die beiden letzteren punkte doch wohl auf eine bekanntschaft oder entlehnung weisen, so können die übrigen übereinstimmungen wenigstens zur erhöhung der wahr-scheinlichkeit herangezogen werden. Die thatsache einer doppelten quelle, der benutzung zweier vorlagen, die den-selben stoff behandelten, ist an sich nicht unerhört. Auch Chaucer hat aus Ovid und Livius geschöpft.

II. Chaucer.

Wie ist nun Shakespeare's verhältnis zu Chaucer's legende? Sollte auch sie, neben Livius und Ovid, von einfluss gewesen sein?

Zur entscheidung dieser frage können natürlich nur originelle zusätze Chaucers und abweichungen von der antike, denen sich unser epos anschliesse, in betracht kommen. In allen übrigen fällen, in denen Chaucer mit Sh. und zugleich mit den lateinischen schriftstellern übereinstimmt, muss natur-gemäss angenommen werden, dass die epische dichtung aus jenen schöpft, für die eine benutzung bereits nachgewiesen oder doch sehr wahrscheinlich gemacht ist. — Auch auffallende ähnlichkeit im ausdruck, in der wahl der worte könnte auf einen zusammenhang hinweisen. Doch könnte man von einer solchen wohl nur an zwei stellen sprechen.

1. Chaucer übersetzt Ovid v. 813:

„Passis sedet illa capillis“ mit (v. 1829)
„And all *dischevele* with her heres clere.“

Dazu stimmt Lucrece v. 1129:

„Make thy sad grove in my *dishevell'd* hair.“

Das wort „dischevele“ ist jedoch durchaus nicht selten, sodass seine beiderseitige verwendung keine beweiskraft hat.

2. Ebensowenig kann ich der zweiten übereinstimmung eine solche zugestehen. Skeat¹⁾ macht auf dieselbe aufmerksam. Chaucer v. 1780:

„And in the night full theefly gan he *stalke*.“

Lucr. v. 365:

„Into the chamber wickedly he *stalks*.“

Hier kommt zu der geringfügigkeit der übereinstimmung hinzu, dass Chaucer in der darstellung der ankunft Tarquin's vollkommen von der überlieferung abweicht, während Sh. sich eng an sie anschliesst. Sollte der letztere die ganze episode aus der antike, dies eine Wort aus Chaucer entlehnt haben?

Damit komme ich zur eigentlichen vergleichung. Die einzige bedeutendere abweichung, die der dichter der Canterbury Tales sich von Ovid gestattet, ist die oben erwähnte (v. 1779 f., v. 1784). Nach Ch. kommt der prinz spät nach sonnenuntergang in Rom (!) an. Er verbirgt sich in einem versteck und dringt dann, als alles zur ruhe gegangen ist, durch ein fenster oder sonst auf schleichwegen in das schlafgemach der Lucretia ein. — Die Shakespeare'sche darstellung haben wir schon mehrfach erwähnt. Gerade hier konnten wir bei ihm einige besonders auffallende reminiscenzen an Livius feststellen.

So könnten nur noch die eigenen zuthaten Chaucers einen erkennbaren einfluss auf unser gedicht ausgeübt haben. Es sind dies, wie oben erwähnt, vv. 1812—1824. Sie zeigen allerdings einige ähnlichkeit mit drei stellen des Shakespeare'schen werkes. Ihrer länge wegen können diese hier nicht angeführt werden.

1. Zu Chaucer v. 1819—1821:

„Tarquinius, that art a kinges eyr,
And sholdest, as by linage and by right,
„Doon as a lord and as a verray knight“ . . .

vgl. Lucr. v. 596—630, die gewissermassen den gedanken in allen einzelheiten ausführen.

2. V. 1822—1824:

„Why hastow doon dispyt to chivalrye?
Wy hastow doon this lady vilanye?
Allas! of thee this was a vileins dede!“

¹⁾ Skeat, L. o. the G. W. Notes to Lucretia f. v. 1780.

Hierzu vgl. *Lucr.* v. 197—210, die ebenfalls dem gedanken nach sehr ähnlich sind.

3. V. 1815—1818:

„She loste bothe at-ones wit and breath,
And in a swough she lay and wex so deed,
Men mighte smyten of her arm or heed;
She feleth no-thing, neither foul ne fair.“

Vgl. *Lucr.* v. 1261—1267. — Die eigentliche erzählung (v. 673 bis 686) bringt in „*Lucrece*“ diesen gedanken nicht. Zwischen beiden stellen bei Shakespeare besteht ein leichter widerspruch, der sich dadurch erklären würde, dass wir etwa annähmen, der dichter habe während der zeit, die zwischen der abfassung der ersten und der zweiten stelle verging, Chaucer's legende kennen gelernt. Entscheiden möchte ich auf grund des angeführten materials diese „Chaucer-frage“ nicht. Bei der bereits besprochenen tendenz der Chaucer'schen verse würde die annahme einer beeinflussung unseres dichters durch seinen vorgänger eine besondere bedeutung gewinnen. Ich erinnere an die bemerkung Brandl's, der in seinem „*Shakespeare*“ (s. 80) hervorhebt, dass gerade die in diesen versen ausgesprochene auffassung der handlungsweise Tarquins dem epos eine aristokratische färbung giebt. Aber dieser höfische charakter beruht doch andererseits nicht allein auf solchen stellen, wie in einem späteren abschnitt auszuführen ist. Das ganze gedicht ist von demselben geiste durchweht. Denkbar wäre es also auch, dass Sh. dieser tendenz folgend zu einer ähnlichen auffassung der that unabhängig von seinem vorgänger gekommen wäre.

Die übrigen bearbeitungen der Lucretiafabel können wir kürzer abfertigen.

IV. Painter.

Hat Sh. vielleicht die erzählung des Livius in Painter's übersetzung vor sich gehabt? Diese frage erledigt sich dadurch, dass P. einiges Detail ausgelassen hat, welches sein grosser landsmann aus Livius übernommen hat. Er erzählt nicht, dass die prinzen im zelte des Tarquin zusammenkommen; ferner fehlt der kleine satz „*cum forma, tum spectata castitas*“ (s. o.). Das charakteristische Moment, das bei Sh. so sehr hervortritt, nämlich dass Tarquin seine hand auf

die brust der Lucretia legt, erzählt er einfach mit den worten: „and keeping her down with his left hand“ ... Ausserdem lässt P. den Prinzen drohen, „he would also kill his slave and place him by her“, abweichend von Livius „cum mortua iugulatum servum nudum positurum ait“. Sh. sagt (Lucr. v. 515) ausdrücklich: „some worthless slave of thine I'll slay“.

Ausserdem vermeidet P. die hindeutung auf den verstellten wahnsinn des Brutus und verändert die betreffende stelle des Livius. Wie wir oben gesehen, ist Sh. dagegen mit der Brutus-sage durchaus bekannt.

Diesen gründen, die gegen eine bekanntschaft Sh.'s mit Painter's novelle sprechen, stehen keine gewichtigen übereinstimmungen entgegen.

Selbständiger als von Painter ist die Lucretiasage in christlicher zeit von Augustinus, dann später von dem italienischen novellisten Bandello und von Chaucer's freunde Gower behandelt.

V. Augustinus.

Zuerst eine kurze bemerkung über die stellungnahme des heiligen Augustin in den kapiteln 16—19 des ersten buches seines werkes „Vom Gottesstaate“.

Augustin hat bei seiner auseinandersetzung den zweck, die christlichen jungfrauen, die um ihres glaubens willen geschändet wurden, gegen den vorwurf der feigheit zu vertheidigen. Er verwirft den selbstmord in jedem falle: fremde gewaltthat kann weder die seele noch den leib der vergewaltigten beflecken. Den freiwilligen tod der Lucretia fertigt er (kap. 19) mit den worten ab: „Si adultera, cur laudata; si pudica cur occisa?“ Zu erklären weiss er allerdings die handlungsweise der Römerin. Er sagt: „Romana mulier, laudis avida nimium, verita est, ne putaretur, quod violenter passa, cum viveret, libenter passa, si viveret. Unde ad oculos hominum mentis suae testem illam poenam adhibendam putavit, quibus conscientiam demonstrare non potuit“.

VI. Bandello.

Die erzählung des Bandello basiert auf Livius; aber während Painter eine blossе übersetzung liefert, stellt sich die novelle B.'s als verhältnismässig freie bearbeitung dar.

Damit schliesse ich die untersuchung der quellenfrage. Das ergebnis ist also folgendes: die benutzung des Livius ist als sicher, die des Ovid als wahrscheinlich anzusehen. Vielleicht hat auch Chaucer's legende eingewirkt. Dass die beeinflussung Sh.'s durch die beiden römischen schriftsteller eine direkte gewesen sei, ist damit noch nicht erwiesen. Jedenfalls ist keine der von uns besprochenen versionen als mittelglied zu denken. Ausgeschlossen erscheint eine direkte entlehnung durchaus nicht. Wie oben erwähnt, ist eine bekanntschaft unseres dichters mit dem ersten buche des Livius festgestellt, und für Ovids metamorphosen ist dasselbe durch Dürnhofers arbeit (s. o.) wahrscheinlich gemacht.

Wollen wir aber nicht annehmen, dass Sh. den urtext von Ovid's Fasten kannte und benutzte, so bleibt nur übrig, zu vermuten, dass eine der verlorenen balladen seine quelle war. In ihr müsste Ovid's und Livius' erzählung so vereinigt gewesen sein, wie sie als grundfabel in unserm epos vorliegt.

Damit komme ich zum zweiten teil des gewonnenen ergebnisses. Die antike fabel ist, wie wir gesehen, im grossen und ganzen, und teilweise auch in einzelheiten, in unserm gedichte gewahrt. Aber sie ist doch nur der stamm, an dem die phantasie des dichters hinaufrankt, und der schliesslich unter dem üppigen beiwerk fast verschwindet.

Lebenslauf.

Friedrich Wilhelm Ewig, evang.-luth., wurde geboren am 21. Februar 1873 zu Hildesheim als Sohn des Kaufmanns Adolf Ewig. Er besuchte zuerst die evangelische Bürgerschule seiner Vaterstadt, dann das Gymnasium Andreanum daselbst, das er Ostern 1892 mit dem Zeugnis der Reife verliess. In Freiburg i. Br., Berlin, München und Kiel hat er besonders neuere Philologie und Geschichte studiert. Am 7. August 1898 bestand er das examen rigorosum.

Seinen akademischen Lehrern fühlt er sich zu hohem Danke verpflichtet, besonders Herrn Prof. Dr. Sarrazin für die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und die wohlwollende Förderung derselben.

Thesen.

I.

Shakespeare's epische Dichtung „Lucrece“ zeigt den Einfluss des Euphuismus.

II.

Französisch „flambe“ ist aus lateinisch „flammula“ abzuleiten.

III.

Die sogenannten „Annales Einhardi“ tragen diesen Namen mit Unrecht.

www.libtool.com.cn

MEDICAL THOUGHTS

OF

SHAKESPEARE.

COMPILED BY

B. RUSH FIELD, M. D.

EASTON, PA.:

FREE PRESS PUBLISHING HOUSE.

1884.

www.libtool.com.cn

**TO THE MEDICAL FRIENDS OF
THE COMPILER.**

MEDICAL THOUGHTS OF SHAKESPEARE.

Shakespeare's education was not, by any means, hedged in by plots and characters; besides these, his mighty mind seems to have teemed with the knowledge of languages, medicine, law and court etiquette. It is wonderful that one brain could shine forth such a vast variety, and surprising that he has even gone into the *minutiæ* of the different avenues of learning through which he has stridden. Shakespeare paid considerable attention to medicine, as his remarks on the subject show, but evidently had not a very high idea of the physician; he uses him frequently as a tool by which deaths are produced, through the means of poison, and generally treats him with contempt.

Timon to Banditti :

Trust not the physician ;
His antidotes are poison, and he slays
More than you rob.

Timon of Athens, Act IV., Sc. III.

Again, in relation to Dr. Pinch, in "Comedy of Errors :"

They brought one Pinch, a hungry, lean-fac'd villain,
A mere anatomy, a mountebank,
A thread-bare juggler, and a fortune teller ;
A needy, hollow-ey'd, sharp-looking wretch,
A living dead man : this pernicious slave,
Forsooth, took on him as a conjurer,
And, gazing in mine eyes, feeling my pulse,
And with no face, as 'twere, out-facing me,
Cries out I was possessed.

Act V., Sc. I.

www.thepatient.com The patient dies while the physician sleeps.

Lucrece.

The physician
Angry that his prescriptions are not kept,
Hath left me.

Sonnets, CXLVII.

Testy sick men, when their deaths be near,
No news but health from their physicians know.

Sonnets, CXL.

Cor. The queen is dead.

Cym. Whom worse than a physician
Would this report become. But I consider,
By med'cine life may be prolong'd, yet death
Will seize the doctor too.

Cymbeline. Act V., Sc. I.

King Macb. How does your patient, doctor ?

Doct. Not so sick, my lord,
As she is troubled with thick-coming fancies,
That keep her from her rest.

King Macb. Cure her of that :
Canst thou not minister to a mind diseas'd ;
Pluck from the memory a rooted sorrow ;
Raze out the written troubles of the brain ;
And, with some sweet oblivious antidote,
Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff
Which weighs upon the heart ?

Doct. Therein the patient
Must minister to himself.

King Macb. Throw physic to the dogs,
I'll none of it.

Macbeth, Act V., Sc. IV.

He is the wiser man, master doctor : he is a curer of souls, and you a curer of bodies.

Merry Wives, Act II., Sc. III.

A side thrust at the experimenters in the profession is found in Cymbeline.

I do know her spirit,
And will not trust one of her malice with

A drug of such damn'd nature. Those she has
 Will stupify and dull the sense awhile ;
 Which first, perchance, she'll prove on cats and dogs,
 Then afterwards up higher.

Act I., Sc. V.

Shakespeare's diseases are many and the symptoms very well defined : how concisely he describes epilepsy, giving us the most prominent symptoms.

Casca. He fell down in the market-place, and foamed at mouth, and was speechless.

Bru. 'Tis very like,—he has the falling sickness.

Casca. * * * * * When he came to himself again, he said, If he had done or said anything amiss, he desired their worships to think it was his infirmity.

Julius Cæsar, Act I., Sc. II.

Julius Cæsar was the only epileptic among his characters : Othello is spoken of as being one, but this is merely Iago's lie to Cassio, which is clearly shown in Othello's conversation after the trance ; it being a continuation of the former subject, which is never the case in epilepsy.

Iago. My lord is fall'n into an epilepsy :
 This is his second fit ; he had one yesterday.

Cas. Rub him about the temples.

Iago. No, forbear :
 The lethargy must have his quiet course ;
 If not, he foams at mouth, and by and by
 Breaks out to savage madness.

Act IV., Sc. I.

Timon of Athens makes his curses upon man still more lasting, by calling on those most dreaded of all diseases, consumption and leprosy. Shakespeare here shows a very fine point by using diseases that are hereditary, incurable and contagious—they are certainly lasting, as he wishes the curse to be. Leprosy is expressed in the sentence, "hoar the flamen," or in other

words, make white the priest, the word hoar referring to the white spots so characteristic of the disease.

Consumptions sow
 In hollow bones of men; strike their sharp shins,
 And mar men's spurring. Crack the lawyer's voice,
 That he may never more false title plead,
 Nor sound his quilllets shrilly: hoar the flamen,
 That scolds against the quality of flesh,
 And not believes himself: down with the nose,
 Down with it flat; take the bridge quite away
 Of him that, his particular to foresee,
 Smells from the general weal: make curl'd-pate ruffians bald;
 And let the unscarr'd braggarts of the war
 Derive some pain from you.

Act IV., Sc. III.

Some attention has been paid to chlorosis:

Out, you green-sickness carrion! Out, you baggage,
 You tallow-face!

Romeo and Juliet, Act III., Sc. V.

Pand. The pox upon her green sickness for me.

Baud. Faith, there's no way to be rid on 't, but by the way to the pox.

Pericles, Act IV., Sc. VI.

There's never any of these demure boys come to any proof; for thin drink doth so overcool their blood, and making many fish-meals, that they fall into a kind of male green sickness; they are generally fools and cowards.

Henry IV., 2d—Act IV., Sc. III.

Lepidus,

Since Pompey's feast, as Menas says, is troubled
 With the green sickness.

Antony and Cleopatra, Act III., Sc. II.

What a catalogue have we here—

Now the rotten diseases of the south, the guts-griping, ruptures, catarrhs, loads o' gravel i' the back, lethargies, cold palsies, raw eyes, dirt-rotten livers, wheezing lungs, bladders full of imposthume, sciaticas, lime-kilns i' the palm, incurable bone-ache, and the rivelled fee-simple of tetter, take and take again such preposterous discoveries!

Troilus and Cressida, Act V., Sc. I.

He had a fever when he was in Spain,
 And, when the fit was on him, I did mark
 How he did shake; 'tis true, this god did shake:
 His coward lips did from their colour fly;
 And that same eye whose bend did awe the world
 Did lose his lustre: I did hear him groan:
 Ay, and that tongue of his, that bade the Romans
 Mark him, and write his speeches in their books,
Alas! it cried, *Give me some drink, Titinius,*
 As a sick girl.

Julius Cæsar, Act I., Sc. II.

Falstaff. And I hear moreover, his highness is fallen into this same whoreson apoplexy.

Ch. Just. Well, heaven mend him! I pray let me speak with you.

Falstaff. This apoplexy is, as I take it, a kind of lethargy, an 't to please your lordship; a kind of sleeping in the blood, a whoreson tingling.

Ch. Just. What tell you me of it? Be it as it is.

Falstaff. It hath its original from much grief; from study and perturbation of the brain.

Henry IV., 2d—Act I., Sc. II.

A few diseases he merely makes mention of—

Which of your hips has the most profound sciatica?

Measure for Measure, Act I., Sc. II.

What grief hath set the jaundice on your cheeks?

Troilus and Cressida, Act I., Sc. III.

This raw rheumatic day.

Merry Wives, Act III., Sc. II.

Danger, like an ague, subtly taints
 Even then when we sit idly in the sun.

Troilus and Cressida, Act III., Sc. III.

Men. The service of the foot
 Being once gangren'd, is not then respected
 For what before it was.

Bru. Pursue him to his house, and pluck him thence,
 Let his infection, being of catching nature,
 Spread further.

Coriolanus, Act III., Sc. I.

Sic. He's a disease that must be cut away.

Men. O he's a limb that has but a disease;

Moral, to cut it off; to cure it easy.

Coriolanus, Act III., Sc. I.

A little attention is paid to diseases of the eye, thus in Winter's Tale—

Wishing all eyes

Blind with the pin and web, but theirs, theirs only,

That would unseen be wicked.

Act I., Sc. II.

Commentators have the thought that Shakespeare wished to express the idea of cataract by the term pin and web—this is without doubt, a mistake; he did not intend to make lovers so cruel that they should desire to deprive every one else of sight. Pin and web (being a varicose excrescence of the conjunctiva, sometimes to such an extent as to totally prevent vision) was meant to express a veil, or in other words, the eyelid.

He remembers digestion in several of his plays:

My cheese, my digestion.

Troilus and Cressida, Act II., Sc. III.

Things sweet to taste prove in digestion sour.

King Richard II.

True it is, quoth the belly,
That I receive the general food at first,
Which you do live upon; and fit it is,
Because I am the store house and the shop
Of the whole body: but if you do remember,
I send it through the rivers of your blood,
Even to the court, the heart—to the seat o' the brain;
And, through the cranks and offices of man,
The strongest nerves and small inferior veins,
From me receive that natural competency
Whereby they live.

Coriolanus, Act I., Sc. I.

We sicken to shun sickness when we purge.

Sonnets, CXVIII.

Venereal diseases are alluded to in not a few instances :

Lysimachus to keeper of a bawdy house :

Have you that a man may deal withal and defy the surgeon ?

Pericles, Act IV., Sc. VI.

Carry his water to the wise man.

Twelfth Night, Act III., Sc. IV.

Falstaff. What says the doctor to my water ?

Page. He said, sir, the water itself was a good healthy water ; but, for the party that owed it, he might have more diseases than he knew for.

Henry IV., 2d—Act I., Sc. II.

Others, when the bagpipe sings i' the nose, cannot contain their urine.

Merchant of Venice.

When he makes water, his urine is congealed ice.

Measure for Measure, Act III., Sc. II.

Does your worship mean to geld and splay all the youth of the city ?

Measure for Measure. Act II., Sc. I.

Syphilis is more frequently referred to than any other disease, and he represents many of his characters as having it ; among them Cardinal Wolsey, Falstaff, and Dame Quickly.

A man can no more separate age and covetousness, than he can part young limbs and lechery ; but the gout galls the one, and the pox pinches the other.

Henry IV., 2d—Act I., Sc. II.

Season the slaves

For tubs and baths ; bring down rose-cheeked youth

To the tub-fast, and the diet.

Timon of Athens, Act IV., Sc. III.

Dr. Macdonnell, of Canada, has thrown much light on this quotation in his works on Syphilis, he says : " It appears to have been the custom to prescribe for syphilitic patients, in addition to inunction, a prolonged diaphoresis and a very low diet. On the continent the patient was placed in a cave, oven or dungeon, and Wiseman says it was the custom in England to use a tub for this purpose."

In the foot-note to the passage in Johnson & Steven's edition of Shakespeare's works the following quotations from old plays are given ;

"——you had better match a ruin'd bawd,
One ten times cur'd by sweating and the tub."

Jaspar Maines, 1639.

Again, in the *Family of Love* (1608), a doctor says :

"O for one of the hoops of my Cornelius' tub, I shall burst myself with laughing else."

In *Monsieur d' Olive* (1606) :

"Our embassy is into France, there may be employment for thee : Hast thou a tub."

If faith, if he be not rotten before he die (as we have many pocky corses now-a-days, that will scarce hold the laying in), he will last you some eight year or nine year.

Hamlet, Act V., Sc. I.

He has not, by any means, forgotten the less important ills "that flesh is heir to," but on the contrary makes frequent mention of them.

He that sleeps feels not the tooth-ache.

Cymbeline, Act V., Sc. IV.

Being troubled with a raging tooth,
I could not sleep.

Othello, Act III., Sc. III.

There was never yet philosopher,
That could endure the tooth-ache patiently.

Much Ado, Act III., Sc II.

She shall be buried with her face upwards ;
Yet this is no charm for the tooth-ache.

Much Ado, Act III., Sc. II.

To-night thou shalt have cramps,
Side stitches that shall pen thy breath up.

Tempest, Act I., Sc. II.

Fal. Why, sirs, I am almost out at heels.

Pist. Why, then, let kibes ensue.

Merry Wives, Act I., Sc. III.

Thou art a boil,
A plague-sore, an embossed carbuncle,
In my corrupted blood.

King Lear, Act II., Sc. IV.

Rubbing the poor itch,
* * * * * Make yourselves scabs.

Coriolanus, Act I., Sc. I.

I would thou didst itch from head to foot, and I had the scratching of thee; I would make thee the loathsomest scab in Greece.

Troilus and Cressida, Act II., Sc. I.

Obstetrics was Shakespeare's favorite branch of the profession, and he has not been at all sparing in reference to it.

The queen's in labour. * * * Her sufferance made
Almost each pang a death.

Henry VIII., Act V., Sc. I.

She grew round-womb'd, and had a son for her cradle ere she had a husband for her bed.

King Lear, Act I., Sc. I.

The queen rounds apace. * * * * *
* * * * * She is spread of late
Into a goodly bulk.

Winter's Tale, Act II., Sc. I.

Shakespeare shows his knowledge of the fact that the penis is merely the spout or funnel by which the semen is conveyed to the uterus, and aptly compares the womb to a bottle, which in his time gradually tapered toward the neck. The word tun-dish is an old Warwickshire name for a funnel.

Duke. Why should he die, sir?

Lucio. Why? For filling a bottle with a tun-dish.

Measure for Measure, Act III., Sc. II.

Hymen hath brought the bride to bed,
 Where, by the loss of maidenhead,
 A babe is moulded.

Pericles, Gow to Act III.

Crack nature's moulds, all germens spill at once,
 That make ungrateful man.

King Lear, Act III, Sc. II.

The child was prisoner to the womb, and is,
 By law and process of great Nature, thence
 Freed and enfranchis'd.

Winter's Tale, Act II., Sc. II.

The midwives say, the children are not in the fault; whereupon the world
 increases and kindreds are mightily strengthened.

Henry IV., 2d—Act II., Sc. II.

History records the fact that the Duke of Gloucester, afterwards Richard III., was born with teeth, uneven shoulders, one leg shorter than the other, deformed back, with a clump of hair on it: these facts Shakespeare never forgot, and continually harps on them.

Thy mother felt more than a mother's pain,
 And yet brought forth less than a mother's hope;
 To wit, an indigest deformed lump,
 Not like the fruit of such a goodly tree.
 Teeth hadst thou in thy head when thou wast born,
 To signify, thou can'st to bite the world.

Henry VI., Act V., Sc. VI.

I have often heard my mother say
 I came into the world with my legs forward:
 Had I not reason, think ye, to make haste,
 And seek their ruin that usurp'd our right?
 The midwife wonder'd and the women cried,
O, Jesus bless us, he is born with teeth!
 And so I was, which plainly signified
 That I should snarl, and bite, and play the dog.

Henry VI., Act V., Sc. VI.

Art thou so hasty? I have stay'd for thee,
 God knows, in anguish, pain and agony.

* * * A grievous burden was thy birth to me.

Richard III., Act IV., Sc. IV.

From forth the kennel of thy womb hath crept
A hell-hound that doth hunt us all to death:
That dog, that had his teeth before his eyes.

Richard III., Act IV., Sc. IV.

That bottled spider, that foul, bunch-back'd toad.

Richard III., Act IV., Sc. IV.

I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable,
That dogs bark at me as I halt by them ;
Why I, * * * * since I cannot prove a lover,
I am determin'd to prove a villain.

Richard III., Act I., Sc. I.

Marry, they say my uncle grew so fast
That he could gnaw a crust at two hours old ;
'Twas full two years ere I could get a tooth.

Richard III., Act II., Sc. IV.

If ever he have child, abortive be it,
Prodigious, and untimely brought to light,
Whose ugly and unnatural aspect
May fright the hopeful mother at the view.

Richard III., Act I., Sc. II.

Q. Eliz. But thou didst kill my children.

K. Rich. But in your daughter's womb I'll bury them ;
Where, in that nest of spicery, they shall breed
Selves of themselves, to your recomforture.

Richard III., Act IV., Sc. IV.

My princely father then had wars in France ;
And, by true computation of the time,
Found that the issue was not his begot.

Richard III., Act III., Sc. V.

The longings or desires of pregnant women are very nicely
shown in "Measure for Measure : "

She came in great with child, and longing for stewed prunes.

Act II., Sc I.

At sea, in child-bed died she, but brought forth
A maid-child called Marina.

Pericles, Act V., Sc. III.

O pray God, the fruit of her womb miscarry.

Henry IV., 2d—Act V., Sc. IV.

Macduff was from his mother's womb
Untimely ripp'd.

Macbeth, Act V., Sc. VIII.

Some griefs are med'cinable; that is, one of them,
For it doth physick love.

Cymbeline, Act III., Sc. II.

The blemish that will never be forgot;
Worse than a slavish wipe, or birth hour's blot.

Lucrece.

How nicely does he describe the decay of man, the second
childhood, the wasting away of the organism :

The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side;
His youthful hose, well sav'd, a world too wide
For his shrunk shank; and his big manly voice
Turning again towards childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness, and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

As You Like It, Act II., Sc. VII.

Again :

Do you set down your name in the scroll of youth, that are written down
old with all the characters of age? Have you not a moist eye? a dry hand?
a yellow cheek? a white beard? a decreasing leg? an increasing belly? Is
not your voice broken? your wind short? your chin double? your wit single?
and every part of you blasted with antiquity; and will you yet call yourself
young?

Henry IV., 2d—Act I., Sc. II.

The mention of drugs is not scanty, although as he uses drugs only to produce death, he generally classes them under the name of poison: thus in "Romeo and Juliet:"

Let me have
A dram of poison; such soon-speeding gear
As will disperse itself through all the veins,
That the life-weary taker may fall dead;
And that the trunk may be discharg'd of breath
As violently, as hasty powder fir'd
Doth hurry from the fatal cannon's womb.

Act V., Sc. I.

In many other places he mentions the particular drug he wishes to use:

Set ratsbane by his porridge.

King Lear, Act III., Sc. IV.

I had as lief they would put ratsbane in my mouth, as offer to stop it with security.

Henry IV. 2d—Act I., Sc. II.

What rhubarb, senna, or what purgative drug,
Would scour these English hence?

Macbeth, Act V., Sc. IV.

Thy uncle stole,
With juice of cursed hebenon in a vial,
And in the porches of mine ears did pour
The leperous distilment; whose effect
Holds such an enmity with blood of man,
That, swift as quicksilver, it courses through
The natural gates and alleys of the body;
And with a sudden rigour, it doth posset
And curd, like sour droppings into milk,
The thin and wholesome blood: so did it mine,
And a most instant tetter bark'd about,
Most lazar-like, with vile and loathsome crust,
All my smooth body.

Hamlet, Act I., Sc. V.

Have we eaten on the insane root,
That takes the reason prisoner?

Macbeth, Act I., Sc. III.

~~Commentators think~~ that Shakespeare found the name of this root in Bateman's Commentary on Bartholeme *de Propriet Re-rum*: "Henbane (*Hyoscyamus*) is called *Insana*, mad, for the use thereof is perillous; for if it be eate or drunke, it breedeth madnesse, or slow lykenesse of sleepe. Therefore this hearb is called commonly *Mirilidium*, for it taketh away wit and reason."

Lib XVII., Ch. 87.

Not poppy, nor mandragora,
Nor all the drowsy syrups of the world,
Shall ever med'cine thee to that sweet sleep
Which thou ow'dst yesterday.

Othello, Act III., Sc. III.

Recovered again with aquavita, or some other hot infusion.

Winter's Tale, Act IV., Sc. III.

I must needs wake you: * * * * *
Alas! my lady's dead! * * * * *
* * * * * Some aquavita, ho!

Romeo and Juliet, Act IV., Sc. F.

Shakespeare certainly had the true idea of the great value of sleep:

O sleep, gentle sleep,
Nature's soft nurse.

King Henry IV—2d—Act III., Sc. I.

Sleep, that knits up the ravell'd sleeve of care,
The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great Nature's second course,
Chief nourisher of life's feast.

Macbeth, Act II., Sc. I.

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

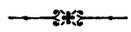
1111 26 1903

4

Zur Quellenfrage

www.libtool.covonn

Shakespeares Lustspiel „Much Ado About Nothing“



Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

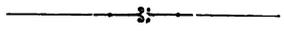
der

Königl. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

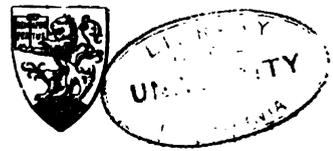
vorgelegt von

Fritz Holleck-Weithmann

aus Beuthen O.-S.



Opponenten: Herr Dr. phil. A. B. Gough, M. A. Lektor an der Universität.
Herr cand. phil. M. Hüttner.
Herr cand. phil. Ad. Wilkens.



***** Heidelberg 1902 *****
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Mit gütiger Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät ist hier nur ein Teil meiner Dissertation gedruckt. Die ganze Arbeit erscheint in den von Professor Dr. F. Holthausen herausgegebenen «Kieler Studien zur englischen Philologie» im Verlage von Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

No. 13. — Rektoratsjahr 1901/1902.

Zum Druck genehmigt:

Dr. A. Milchhöfer,
z. Z. Dekan.

Inhalt.

	Seite.
I. Einleitung	1
II. Jakob Ayrer	9
1. J. Ayrer und die englischen Komödianten	9
2. Ayrers Bearbeitungen von englischen Dramatisierungen	23
3. Ayrers „Comedia von der schönen Phänicia“	33
III. Ayrers „Comedia von der schönen Phänicia“ und Shakespeares „Much A do about Nothing“	50
1. Die Haupthandlung	50
2. Die komischen Scenen bei Ayrer und Shakespeare	61
IV. „Die vom Tode erweckte Phönicia, Tragico-Comoedia“ von Michael Kongehl	68
V. Zusammenfassung der Ergebnisse	84



www.libtool.com.cn

Thesen.

1. Die bisher vorgebrachten Gründe für die Annahme einer italienischen Reise Shakespeare's sind nicht überzeugend.
2. Thomas Carlyle ist in seinem Stil durch die Lektüre der Schriften Jean Pauls stark beeinflusst worden.
3. Der Zeichenunterricht ist von großer ethischer Bedeutung und daher von seiner bisherigen untergeordneten Stellung zu befreien.



www.libtool.com.cn

Lebenslauf.

Als Sohn des königl. Landgerichtskalkulators Julius Weithmann und seiner Frau Mathilde geb. Buhla wurde ich am 11. Dezember 1876 in Beuthen O.-S. geboren und nach röm.-katholischem Ritus getauft. Nach dem frühzeitigen Tode meiner Eltern wurde ich von dem Hüttdirektor Theodor Holleck an Kindesstatt angenommen und im Jahre 1894 gesetzlich adoptiert, wobei mir das Vormundschaftsgericht aufgab, den Namen Holleck-Weithmann zu führen. Im Jahre 1890 trat ich in die Unter-Tertia des königl. Realgymnasiums zu Tarnowitz ein und verließ die Anstalt mit dem Zeugnis der Reife im Jahre 1896. Während der ersten vier Semester studierte ich in Berlin und München hauptsächlich Geschichte, Geschichte der deutschen Litteratur und Kunstgeschichte. Von Ostern 1898 ab widmete ich mich in Kiel dem Studium der englischen, nordischen und romanischen Philologie. Am 20. Juli 1901 legte ich hier meine mündliche Doktorprüfung ab. Meine Lehrer waren in Berlin die Professoren Tobler, Brandl, Erich Schmidt, Paulsen, Lenz, Delbrück, Frey, Ad. Wagner und Schiemann, in München: Breymann, Muncker, B. Riehl und Lipps, in Kiel: Gering, Fr. Kauffmann, Sarrazin, Holthausen, Körting, Deußen, Martius, Matthaei und Lektor Gough. Ihnen allen spreche ich hier meinen herzlichsten Dank aus, ganz besonders den Herren Professoren Gering, Sarrazin und Holthausen. Die Anregung zu der vorliegenden Abhandlung erhielt ich von Herrn Professor Sarrazin, der mich auch bei der Arbeit auf das lebenswürdigste unterstützte. Als sein Nachfolger in Kiel hatte dann Herr Professor Holthausen die Güte, sich meiner Arbeit anzunehmen und während ihrer Drucklegung die Korrekturen mitzulesen.



www.libtool.com.cn

I.

Einleitung.

Dem Lustspiel '*Much Ado About Nothing*', dessen Entstehungszeit die jüngsten Forschungen in die erste Hälfte des Jahres 1599 setzen — vgl. Sarrazin, die Abfassungszeit von „V.L.U.N.“ Sh.-Jahrb. Bd. XXXV —, liegt Banellos Novelle von *Timbreo di Cardona* zu Grunde. Eine direkte Benutzung darf man nicht annehmen, da man bisher noch nicht nachzuweisen vermocht hat, dass Shakespeare eine seiner zahlreichen italienischen novellistischen Quellen im Original gelesen habe. Von allen Sh.-Forschern führt auch nur Gervinus Banellos Novelle als einzige direkte Quelle des Dichters an. Eine grössere Anzahl von ihnen, wie Tittmann, Genée, Kreyssig, v. Friesen und Brandl¹⁾ (Bd. VIII, S. 215 der neuen Schlegel-Tieck'schen Ausgabe) glauben, dass Sh. die italienische Novelle in der französischen Bearbeitung des François de Belleforest (1569) kennen gelernt habe.²⁾

¹⁾ Vgl. auch Sh.-Jahrb. Bd. XXXVI, S. 302/3.

²⁾ Die Bearbeitung war mir zugänglich in einem mit Xx 2990 bezeichneten Exemplar der Berliner Bibliothek: *Histoires Tragiques extraites des œuvres Italiennes du Bandel. Contenant dix-huit Histoires*

Es ist aber wahrscheinlich, dass die französische Fassung Sh. in englischer Übersetzung zugänglich gewesen ist. Eine solche hat sich zwar bis heut nicht finden lassen; doch waren in der am Übertragungen so reichen vor-Sh.schen Litteratur die italienischen Novellisten mit in erster Reihe vertreten, besonders Bandello, der sogar mehr berücksichtigt wurde, als Boccaccio. Die Novellen des Bandello aber wurden mit Vorliebe aus der Bearbeitung der Franzosen Pierre Boistreau, genannt Lanay, und François de Belleforest übertragen, „die“, mit Köppels Worten, „den Text Bandellos mit grösster Willkür behandelten und in einer nach modernen Begriffen unerträglichen Weise verbreiteten“ (Emil Köppel, *Gesch. d. Ital. Novelle in d. engl. Litt. des 16. Jhdts. Quellen und Forschungen* Nr. 70). In William Painters *'Palace of Pleasure'* allein führt Köppel 25 Novellen Bandellos an, von denen 16 aus den Bearbeitungen Belleforests stammen, in Geoffrey Fentons *'Tragic Discourses'* 13 Erzählungen nach Belleforest. Da wir nun wissen, dass die Übersetzungen italienischer Novellen sehr zahlreich waren, und dass viele von ihnen entweder noch unentdeckt oder verloren gegangen sind, so hat die Annahme viel für sich, dass auch die Novelle von Timbreo di Cardona übersetzt worden ist. Die Annahme gewinnt durch den Umstand, dass Köppel die 53. Novelle des Belleforest (Bandello) als übersetzt anführt, und unsere Novelle bei Belleforest unmittelbar hinter dieser als die 54. in die Sammlung eingereiht ist. Aber, abgesehen davon, wird wohl jedem, der Belleforests Novelle einem Vergleiche mit Sh.s Drama unterzieht, in die Augen fallen, dass er vor einem

traduites et enrichies outre l'invention de l'Auteur par François de Belleforest Comingeois, vol. III, Lyon, 1593. Das italienische Original benutzte ich in Collier-Hazlitts *Sh.-Library*, part I, vol. III.

Rätsel künstlerisch-dramatischer Arbeit steht, und dass es wie unmöglich aussieht, die Verbindungslinie zwischen der Novelle und dem Drama ohne sehr wesentliche, klaffende Lücken voll auszuziehen. Vor allem aber wird es ihm schwer verständlich sein, wie Sh. in dieser verwässerten, schwatzhaften, tugendtriefenden Novelle des Franzosen, die für Menschen Abstraktionen giebt, eine Anregung für ein Drama habe finden können. Dafür würde ihm das Original mit seinem Gehalt an Stimmung und seinem raschen und spannenden Fortgange der Handlung viel mehr haben bieten können.

Ähnliche Erwägungen haben vielleicht auch Sidney Lee und Georg Brandes abgehalten, Belleforests Bearbeitung als Quelle Sh.s mit anzuführen. Beide führen neben Banellos Novelle nur noch eine Episode aus Ariosts *'Orlando Furioso'* als Sh.s vermutliche Vorlage für sein *'Much Ado'* an. Es ist die Geschichte von Ariodante und Ginevra im 5. Gesänge des Epos (abgedruckt in der Sh.-Library, part I, vol. III). Das ganze Epos war 1565 von Beverly und 1591 von John Harrington übersetzt worden. Die Übersetzung des letzteren soll Sh. benutzt haben. Auch hier handelt es sich, wie bei Belleforest, darum, dass ein am Hofe des Königs lebender, mächtiger und angesehener Ritter von einem Nebenbuhler, seinem eigenen Jugendfreunde, durch eine schmachliche Verleumdung der Geliebten der ersehnten Vereinigung mit ihr beraubt wird. Die Ähnlichkeit der düsteren, kraftvollen Erzählung Ariosts, die an der stürmischen, felsigen Küste Schottlands spielt, mit der spielerischen, rhetorischen Novelle des Belleforest, die im sonnigen, heiteren Sicilien sich abspinnt, beschränkt sich auf jene sehr allgemeinen Züge. Zeit und Ort der Handlung, ihre Vorgeschichte, ihre Folgen und die meisten Einzelheiten gehen

in den beiden Dichtungen weit auseinander. Es kann demnach doch nicht sehr schwer sein, sich zu entscheiden, welche von ihnen Sh. wirklich benutzt habe. Thatsächlich hat er nur einen einzigen Zug von geringer Bedeutung mit der Episode aus Ariosts Epos gemeinsam, der sich bei Belleforest nicht findet. Bei diesem sieht der betrogene Liebende den Nebenbuhler in jener Nacht, in der der Betrug vor sich geht, durchs Fenster in das vermeintliche Zimmer der Geliebten steigen, ohne dass er diese selbst zu Gesicht bekommt. Bei Ariost und Sh. aber sieht der Betrogene die Geliebte selbst in den Armen des Nebenbuhlers, bei ersterem, wie sie den auf einer Strickleiter zum Balkon Gestiegenen empfängt, bei letzterem, wie sie sich mit Liebkosungen von ihrem Geliebten verabschiedet, der im Begriff ist, auf einer Strickleiter wieder hinunterzusteigen. Bei beiden wird die Kammerjungfer der Geliebten dazu benutzt, in den Kleidern ihrer Herrin die Rolle der letzteren zu spielen, ohne dass sie selbst den Zweck der Verkleidung kennt. Warum Sh. sich hier vielleicht dem Ariost angeschlossen haben dürfte, ist leicht erklärlich. Offenbar kann die Art des Betruges, wie sie dem Getäuschten bei Ariost und Sh. gespielt wird, bei weitem mehr den im Versteck Lauernden von der Schlechtigkeit seiner Geliebten überzeugen, da er sie in Person vor sich sieht. Diese eine Einzelheit, die Sh. mit Ariost gemein hat, zwingt aber keinesfalls dazu, den 5. Gesang des Orlando Furioso als Quelle von ‚*Much Ado*‘ mit anzuführen. So sagt auch Ward: „Bandello may have been acquainted with Ariost's version of the story; but there is no necessity for supposing it to have been used by Sh.“ (Ward, *Engl. Dr. Lit.*² vol. II, p. 132. London, 1899). Es ist freilich ohne weiteres anzunehmen, dass Sh. Harringtons Übersetzung gelesen hat, aber nur eine Reminiscenz an seine

Lektüre mag dem Bühnenpraktiker dazu verholfen haben, einem dramatischen Vorgange einen höheren Grad von Glaubhaftigkeit zu verleihen, als er in der von anderer Hand geformten Fassung besessen hatte.

Die Stelle in Spensers *'Faierie Queen'*, wo der Dichter dieselbe Geschichte behandelt (Bk. II, canto IV, str. 17-sqq.), kommt nach den vorstehenden Erörterungen erst recht nicht als Quelle Sh.s in Betracht.

Schon ehe die Übersetzung des Harrington erschienen war, war die Geschichte von Ariodante und Ginevra dramatisiert und von den Schülern der *'Merchant Taylor's School'*, deren Direktor Dr. Mulcaster war, im Jahre 1582 am Hofe der Königin Elisabeth aufgeführt worden. Man hält es für möglich, dass dieses Stück Sh. als Vorlage zu seinem Lustspiele gedient habe. Da sich das Stück aber nicht erhalten hat, und wir nach dem Titel in ihm nicht mehr vermuten dürfen, als in der epischen Fassung zu finden ist, so kann es nach Ablehnung der letzteren als Quelle ebenfalls als solche nicht mehr in Betracht kommen. Das aber ist sicher, dass die Annahme einer dramatischen Vorlage für Shakespeares Stück bei weitem mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat, als die einer novellistischen. Wir wissen ja, wie eng Sh. mit der Bühnenüberlieferung Londons verknüpft war, und wie sehr er für seine Dramenpläne schon von Vorgängern dramatisierte Stoffe bevorzugte. Er mochte sie aufgenommen haben, weil er von vornherein in ihnen einen zum Dramatisieren geeigneten Stoff fand oder wenigstens vermutete, oder, weil es ihn reizte, es besser zu machen, oder vielleicht auch, weil ihm dadurch bisweilen die roheste handwerkliche Arbeit schon abgenommen war. Einige Sh.-Forscher halten auch an einer zu vermutenden dramatischen Vorlage fest, sehen dieselbe aber nicht in dem 1582

aufgeführten Stücke von Ariodante und Ginevra, sondern erschliessen sie im Anschluss an Tieck aus gewissen Übereinstimmungen des Nürnberger Dichters Jakob Ayrer in seiner Komödie „*Von der schönen Phänicia*“ mit Sh. in seinem Lustspiel '*Much Ado About Nothing*'. Ludwig Tieck war der erste, der nach einer Vergleichung des deutschen mit dem englischen Stücke behauptete, es müsste ein älteres englisches Stück vorhanden gewesen sein, das Sh. benutzt habe. Er sagt: „Ich vermute, dass beide Arbeiten (Ayrers und Sh.s Stück) nach einem gemeinschaftlichen Vorbilde, einem älteren englischen Theaterstücke, sind“ (Deutsches Theater, Berlin, 1817, Bd. I, S. XXII).

Nach ihm untersuchte William Bell in Hamburg das Verhältnis Ayrers zu Sh. und kam zu dem Resultat, dass Sh. Ayrers Stück während seines Aufenthalts in Deutschland in der Zeit von 1588—89 kennen gelernt hätte. Abgesehen davon, dass Bells Hypothese von einem deutschen Aufenthalte Sh.s auf allzu schwachen Füßen steht, ist sein Resultat schon deshalb ein falsches, weil Ayrer erst im Jahre 1593 begonnen hatte, Bühnenstücke zu schreiben (vgl. Tittmann, Deutsche Dichtung im 16. Jhdt. Bd. 3, S. XXVI ff.).

Am eingehendsten hat Albert Cohn diese Frage untersucht und eine ganze Reihe von wichtigen Punkten angeführt, die Sh. und Ayrer gemein haben, die aber in der novellistischen Fassung von Bandello und von Belleforest fehlen, also auf eine Sh. und Ayrer gemeinsame Quelle hinweisen, die, der Natur der Sache nach, nur eine dramatische gewesen sein könnte (Albert Cohn, *Sh. in Germany*, London, 1865, S. LXXI ff.).

Vor Cohn, im Jahre 1859, war schon Hermann Grimm, der in seinem Essay „Das Theater des Herzogs H. J. von Braunschweig“ die Frage streifte, zu derselben Folgerung

gelangt (H. Grimm, *Essays*, Hannover, 1859; 2. Aufl. 15 *Essays*, Neue Folge, Berlin, 1875). — Ward schliesst sich Cohns Vermutung an (vgl. Ward, *Engl. Dr. Lit. a. a. O.*).

Rudolf Genée und Tittmann sind ebenfalls auf diese Frage eingegangen, meinen aber, Cohn nicht beistimmen zu können. Ersterer kommt zu einem erstaunlich krassen Gegensatz zu Cohn: „Eine Vergleichung beider Stücke mit einander und mit der Novelle zeigt uns, dass alles, was in der dramatischen Behandlung beider Dichter gemeinschaftlich ist, sich auch in der Erzählung findet, dass aber kein dem einen oder anderen Dramatiker eigentümlich angehörender Zug von dem anderen aufgenommen ist (Genée, *Gesch. der Sh.schen Dramen in Deutschland*. Leipzig 1870, S. 22 ff.). — Die Ansicht Genées übernimmt Robinson in seiner Dissertation „Zur Kritik Jakob Ayrers“, Leipzig, 1892.

Tittmann wendet sich mit scharfen Worten gegen Cohns Folgerungen, scheint aber dabei immer eine gegenseitige Abhängigkeit Ayrers und Sh.s im Auge zu haben, während Cohn doch nur eine Abhängigkeit beider Dichter von einem älteren Drama behauptet (vgl. Tittmann, *a. a. O.* S. 141 ff.). — Genée scheint die Frage nur oberflächlich behandelt zu haben, während Tittmann bei seiner Untersuchung in einem Missverständnis befangen war.

Hat Cohn aber recht und lassen sich in der That durch eine eingehende Vergleichung des deutschen mit dem englischen Stücke Übereinstimmungen in beiden aufzeigen, die sich zugleich als Abweichungen vom Texte Bandellos und Belleforests darstellen, so wäre der Weg gefunden, der einige Klarheit in die Quellenfrage von *‘Much Ado’* hineinbringen könnte. Und wie Professor Sarrazin in dem oben erwähnten Aufsätze meint (Sh.-Jahrb. Bd. XXXV), dürfte ein solcher Vergleich auch auf die künstlerische Arbeit Sh.s Licht

werfen, auf die Umwandlung des Stoffes, die der Dichter für seinen Zweck hatte vornehmen müssen. Im folgenden soll daher auch dieser Weg, der durch die Untersuchung des Verhältnisses von Ayrers Komödie „Von der schönen Phänicia“ zu H.s Lustspiel '*Much Ado*' hindurchführt, eingeschlagen werden.



II.

Jakob Ayrer.

1. Jakob Ayrer und die englischen Komödianten.

Eine Monographie über Jakob Ayrer existiert noch nicht und wird vielleicht niemals geschrieben werden können, da das Material dazu fehlt. Noch jüngst hat Theodor Hampe¹⁾, der zuletzt den Nürnberger Dichter besprochen hat, das Kapitel über ihn beginnen müssen: „Gleich hinsichtlich der Persönlichkeit und Wirksamkeit desjenigen Mannes, der, wie er in seinem Leben an der Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts steht, uns so auch mit seinen zahlreichen dramatischen Werken aus der alten in die neue Zeit des Nürnberger Theaters hinüberleitet, muss ich gewissermassen mit einem *Vacat* beginnen. Denn über die dramatische Thätigkeit, des neben Hans Sachs bedeutendsten deutschen Schauspieldichters im 16. Jahrhundert, enthalten die Staatsprotokolle leider auch nicht die leiseste Andeutung, und auch aus der Zeit seines ersten Nürnberger Aufenthalts, über den Nopitsch (Wills, nürnbergisches gelehrten Lexikon fortgesetzt. Altdorf, 1802, Th. 5 u. 1. Supplementband

¹⁾ Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. Mitteilungen des Vereins f. Gesch. Nürnbergs. Nürnberg 1897, 12. Heft, 2. Abtlg. S. 175 ff.

S. 41) so merkwürdig, zum Teil unwahrscheinlich berichtet, erfahren wir nichts über ihn.“ — Von den speciell Ayrer gewidmeten Arbeiten ist Lützelbergers „Das deutsche Schauspiel und Jakob Ayrer“ (Album des Litt. Vereins zu Nürnberg, 1867) völlig wertlos. Dagegen habe ich grossen Nutzen gezogen aus Th. Wolffs „Zur Kenntnis der Quellen von Jakob Ayrers Schauspielen“ (Programm der Luisenstädtischen Gewerbeschule, Berlin, 1875) und besonders aus John G. Robertsons „Zur Kritik Jakob Ayrers“ (Dissertation, Leipzig, 1892). Das Fehlen einer Arbeit, die alles Wissenswerte über Ayrer enthielte, hat mich nun gezwungen, für meine Zwecke in der Besprechung Ayrers weiter auszuholen, als jeder auf den ersten Blick für nötig halten würde. Auf diese Weise wird der Kundige hier leider sehr viel schon Bekanntes wieder finden.

Dreizehn Jahre nach dem Tode des Nürnberger Stadtgerichtsprokurators Jakob Ayrer, im Jahre 1618, wurde der Öffentlichkeit ein umfangreicher Foliant übergeben, der in 30 Tragödien und Komödien und in 36 Fastnachtsspielen und Singspielen die Früchte der Musse dieses fleissigen Juristen enthielt. Die unter dem Titel '*Opus Theatricum*' vereinigten Dramen waren zum Teil schon früher erschienen, vor allem ganz sicher die Singspiele; aber erst im Jahre 1618 war die Sammlung abgeschlossen worden. Der Herausgeber verspricht in der Vorrede, dass dem vorliegenden ersten Bande später „der ander von andern vierzig schönen lustigen Comedien und Tragedien Geistlich und Weltlich“ folgen solle. Doch sind diese 40 Dramen bis heut nicht aufgefunden worden. In der im Jahre 1865 von Adelbert von Keller besorgten Ausgabe der Werke Ayrers sind nur noch 3 Dramen dazu gekommen, die in der Ausgabe von 1618 nicht mitgedruckt worden waren. Es sind die Dramen

unter den Nummern 67—69 (Bibliothek des litterar. Vereins, Band 76—80, Stuttgart, 1865).

Als poetische Kunstwerke kommen die Dramen Ayrers nicht in Betracht; in dieser Beziehung kann er mit seinem Vorgänger und Landsmann Hans Sachs, der ein wirklicher Dichter war, nicht verglichen werden. Ihm fehlte sowohl jede Erfindungskraft wie das notwendige Beherrschen der Sprache und des Verses. Seine Verse sind noch holpriger als die seines Vorgängers, die epische Behandlungsweise seiner Dramenstoffe noch mehr ins Breite gezogen, während die Roheit und Nüchternheit seiner Sprache, der Mangel an Menschenkenntnis, an Humor und anregendem Temperament ihn völlig ungenießbar macht. Selbst den Kulturhistoriker kann er nur in beschränktem Masse interessieren, da sein Horizont kaum über das hinausging, was er in seinem Wirkungskreise kennen lernen musste; alle anderen Lebensverhältnisse kannte er nur aus zweiter Hand, aus Büchern. Er schrieb seine Dramen nicht, um einem schöpferischen Drange zu genügen, sondern um seine Musse auszufüllen, und sich und seinen Kindern auf „moralische Art“ die Zeit zu vertreiben. Er selbst hat seine Dramen nicht veröffentlicht, entweder aus Besorgnis, es könnte die Würde seines Berufes beeinträchtigen, oder aus Bescheidenheit, weil er seine Dramen für eine Veröffentlichung zu gering achtete. Dem heutigen Leser macht Ayrer den Eindruck eines trockenen Juristen mit polyhistorischen Neigungen, der wohl für Bücher, aber nicht für das Leben, wohl fürs Theater, aber nicht für die Kunst Sinn hatte. Sein Interesse für das Theater, genauer für das Theatralische, ist es auch, was ihm einen Platz in der Geschichte der deutschen Litteratur verschafft hat. Seine schriftstellerische Wirksamkeit fällt nämlich in die für die Entwicklung des deutschen Volks-

schauspiels hochbedeutsame Zeit der Einwirkung der fahrenden englischen Komödianten, die eine neue Bühne, neue Spielweise und neue Stoffe nach dem Kontinent herüberbrachten. Bei Gödeke und Creizenach (die Schauspiele der engl. Komödianten, Kürschners deutsche Nat.-Litt. Bd. 25) sind die Wanderungen der verschiedenen Truppen in Deutschland nach den bis heut aufgefundenen archivalischen Aufzeichnungen zeitlich geordnet und im Zusammenhange dargestellt. Ich darf wohl hier besonders auf die Untersuchungen von Creizenach verweisen, die mir sehr viel Material für meine Arbeit boten. Für die Nürnberger Verhältnisse im besondern kommen in Betracht die schon erwähnte Abhandlung von Dr. Th. Hampe in den Mitteilungen des Ver. f. Gesch. Nürnbergs, Heft 12, 2. Abtlg. und 13, im Jahre 1900 auch als Buch erschienen, und Karl Trautmanns Abhandlung „Engl. Komödianten in Nürnberg bis zum Schlusse des 30jährigen Krieges [1593—1648]“ im Archiv f. Litt.-Gesch. Bd. XIV, S. 113 ff. 1886.

Die ersten englischen Komödianten kamen im Jahre 1586 aus Dänemark nach Deutschland, um in kursächsische Dienste zu treten. Die Truppe kommt für unsere Zwecke nicht in Betracht, weil Aufführungen von Komödien und Tragödien von ihr nicht überliefert sind, sondern nur ihre musikalischen und akrobatischen Künste erwähnt werden. Wichtiger für uns ist die Truppe, die im Jahre 1591 von Lord Howard an die Generalstaaten empfohlen worden war, dann im Jahre 1592 in Frankfurt a. M. spielte und im August des folgenden Jahres in Nürnberg auftrat. Die Truppe wurde von Robert Brown geleitet; als Mitglieder werden noch John Bradstreet, Thomas Saxfield und Richard Jones genannt. Ayrer konnte diese Komödianten schon haben spielen sehen; denn im Jahre 1593 siedelte er nach

Nürnberg über, nachdem er seine Stadtgerichtsprokurator-Stelle in Bamberg aufgegeben hatte. Von diesem Jahre ab tauchen eine ganze Anzahl von Truppen englischer Komödianten in Deutschland auf, und die wohlhabende und lebhaftere Reichsstadt Nürnberg, wo ein traditionelles Interesse für die Bühne wohnte, wird wohl einen Hauptanziehungspunkt für die „Engländer“ gebildet haben. Im nächsten Jahre treffen wir einen gewissen Peter de Prun aus Brüssel mit seiner Truppe in Nürnberg; auch diese Komödianten werden im Ratsprotokoll als „Engländer“ bezeichnet. Im Jahre 1596 finden wir 2 Truppen in Nürnberg; die eine war von Kassel herübergekommen, wo sie im Dienste des Landgrafen Moritz stand, und ihre Mitglieder nannten sich „fürstlich hessische Diener und Comoetianten“; die andere war aus Braunschweig gekommen unter Leitung des Thomas Sackeville, dem wir schon als Mitglied der Brownschen Truppe begegnet sind, und der sich von ihr getrennt hatte, um beim Herzog Heinrich Julius von Braunschweig Dienste zu nehmen. Den Sackeville mag Ayrer als John Bouset gesehen haben, wie jener die Clownfigur nannte, die er für sich selbst erfunden hatte. 1597 ist Sackeville wieder in Nürnberg. Im Jahre 1600 tritt in Nürnberg eine Truppe unter Leitung des Schauspielers Webster auf, neben dem noch Hull und Machin genannt werden. Im Juni desselben Jahres spielt eine zweite englische Truppe in Nürnberg. Im Februar 1603 wird Robert Brown wieder auf 8 Tage zugelassen, und Anfang Februar 1604 endlich giebt der Rat englischen Komödianten Spielerlaubnis, für die der Herzog Johann Friedrich von Württemberg gebeten hatte. So hatte also Ayrer während der ganzen Zeit seines Aufenthaltes in Nürnberg, von 1593—1605 vollauf Gelegenheit, die Kunst der Engländer zu studieren.

Ihr Einfluss bei Ayrer äussert sich zunächst in seiner Gesamtwirksamkeit in der Wahl der Stoffe. Während bei Sachs das biblische Drama noch einen breiten Raum einnimmt, ~~berücksichtigt~~ es Ayrer erst in letzter Reihe. Unter seinen 33 Komödien und Tragödien befindet sich nur eine einzige biblische Tragödie, die „Vom reichen Mann und armen Lazaro“ (*Opus Theatricum*, S. 3159). Robertson und Hampe vermuten, dass unter den 40 verloren gegangenen Stücken sich eine grössere Anzahl von geistlichen befänden. Historische Stoffe liegen den Dramen 1—11 zu Grunde, von denen die zu den Dramen 9 und 11 von den Engländern herübergebracht worden sind. Ausserdem dramatisierte Ayrer Stoffe aus der deutschen Volkssage (Stück 12—21) und Stoffe aus der italienischen Novellistik (22—30). Hier interessieren uns vor allem die Stoffe, die Ayrer nach Vermittlung der Engländer bearbeitet hat. Ohne Zweifel hat Ayrer mehr von ihnen verwertet, als man bis heut annimmt, da eine solche Feststellung sehr schwierig ist. Zunächst brachten die Komödianten ihr Repertoire ja nicht in gedruckten Exemplaren nach Deutschland, sondern meist in Bühnenmanuskripten; zum Zwecke der Aufführung, die in den ersten Jahren ihres Umherziehens in Deutschland noch in englischer Sprache stattfand, wurde der Text aus dem fünf-
füssigen Jambenvers in Prosa übertragen und dazu noch auf das für die Bühnenwirkung Notwendigste zusammengedrängt. Später liess man diese englische Prosa entweder von einem deutschen oder sprachgewandten Mitgliede der eigenen Truppe in deutsche Prosa übersetzen. Ein wie verunstalteter und roher Text bei einer solchen Prozedur schliesslich herauskam, zeigen die beiden Sammlungen „Englische Komödien und Tragödien“ (1620) und „Liebeskampf“ (1630), von denen ein grosser Teil ihrer Stücke zum Repertoire der englischen

Komödianten gehörte. Und diese deutsche Prosa wieder goss Ayrer in den deutschen Knittelvers um, in die Hans-Sachsische Reimpaare. Nun sind nicht nur die meisten Repertoirestücke der englischen Komödianten in der deutschen Prosafassung nicht mehr erhalten, sondern auch ein Teil der ursprünglichen englischen Fassungen ist verloren gegangen. Auf den Ayrerschen Bearbeitungen allein aber lassen sich nur Vermutungen aufbauen. Trotzdem ist es schon eine ganze Reihe von Stoffen, die man bisher mit grosser Wahrscheinlichkeit auf englischen Ursprung zurückführen konnte.

Die „Schreckliche Tragedie. Vom Regiment und Schändlichen Sterben des Türkischen Kaisers Machumetis des Andern dis Namens, Wie Er Constantinopel Eingenommen Und Ganz Grausam Tyranisirt“ (*Op. Th.* II, 737) enthält einige Bestandteile, die auf eine englische Vorlage deuten. Ayrer giebt im Prolog den Bericht des Kardinals Isidor über die Zerstörung Constantinopels als Quelle an, und er hat ihn auch für die Haupthandlung stark benutzt; zur Dramatisierung dieses Stoffes mag ihn aber ein englisches Stück angeregt haben, aus dem er die romantische Episode von Mahomets Liebe zu einer gefangenen griechischen Christin, Hircavena, entnahm. Dieses Stück kann entweder Peeles 'Mahomet and Hyrin the fair Greek' gewesen sein, oder das anonyme ältere Stück, das Collier (I, 242) in folgender Weise angiebt: '1580. *A Pastoral or Hystorie of a Greek Maide, shewen at Richmonde on the söndai. next after Newyeares daie; enacted by the Earl of Leicester his servants*' (vgl. Th. Wolff, a. a. O. S. 16/17). Von ersterem Stücke sind Aufführungen in Deutschland bezeugt in den Jahren 1611, 1612, 1613 und 1614; letzteres können, nach Wolff, die Schauspieler des Grafen Leicester über Holland nach Deutschland ge-

bracht haben. Eine sichere Entscheidung ist unmöglich, da keines von den beiden Stücken erhalten ist. Die komische Scene, in der Jahn das Verbot des Fleischessens übertritt, sich aber durch einen schlaun Einfall vom Tode des Erhängens zu retten versteht, weist auf Greenes *'A looking glass for London and England'*, wo eine ähnliche Scene vorkommt, nur dass hier der Clown mit dem Tode bestraft wird.

Die „Tragedia Von dem Griegischen Keyser Zu Constantinopel Und seiner Tochter Pelimperia Mit dem Gehengten Horatio“ (*Op. Th.* II, 883) ist eine Bearbeitung der *'Spanish Tragedy'*. Ich werde sie weiter unten gesondert besprechen.

In der „Comedi Vom Soldan Von Babilonia Und dem Ritter Torello von Pavia, Wie Es Ime Auff Seiner Reiss Zum Heiligen Landt Ergangen“ (*Op. Th.* III, 1779) geht der Schwank, wie der Jude Abraham dem Jahn in Gestalt seiner verstorbenen Mutter erscheint, um ihn durchzubläuen, auf eine englische Vorlage zurück. Derselbe Schwank kehrt bei Ayrer noch einmal wieder in der „Schönen Phänicia“ (*Op. Th.* III, 2051), die ja gleichfalls unter englischem Einfluss steht (s. unten).

Die „Comedia Von König Eduarto dem Dritten“ (*Op. Th.* III, 1927) enthält einen Schwank, den Kampf Jahns um die Herrschaft in seinem Hause, der aus dem englischen Stücke *'Esther and Ahasverus'* stammt, das nach Henslowe am 3. und 10. Juni 1594 von der Truppe des Lord Chamberlain aufgeführt wurde. Ayrer hat denselben Schwank noch zweimal verwendet, zu einem Fastnachtspiel (*Op. Th.* V, 2869) und zu einem Singspiele (*Op. Th.* V, 2889).

Die „Comedia Vom König In Cypren, Wie Er die Königin In Frankreich Bekriegen Wolt Und Zu der Ehe Bekam“ ist eine Bearbeitung von Lewis Machins *'The*

Dumb Knight (*Op. Th.* III, 1997). Ich werde bei Besprechung der Ayrerschen Bearbeitung der *'Spanish Tragedy'* auf sie zurückkommen. Die komischen Szenen stammen aus einem englischen Repertoirestück, das in der Sammlung „Englische Komödien und Tragödien“ vom Jahre 1620 enthalten ist und den Titel führt „Ein ander lustig Pickelherings Spiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen machet“.

Die „Comedia Von Zweyen Brüdern Auss Syrakusa“ (*Op. Th.* III, 2133) ist verwandt mit Sh.s *'Comedy of Errors'*. Ayrer steht der ursprünglichen Quelle, dem Plautinischen Lustspiele „*Menaechmi*“ näher; möglicherweise hat er eine Aufführung des älteren englischen Dramas gesehen, das auch Sh. benutzt hat, der Plautus selbst nicht kannte (vgl. Brandls Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Sh. Bd. VII, S. 3/4).

Ähnlich steht es um die „Comedia Von der Schönen Sidea“ (*Op. Th.* IV, 2177), deren Verwandtschaft mit Sh.s *'Tempest'* so auffallend ist, dass sie nicht auf Zufall beruhen kann. Sh.s Schauspiel ist erst 7 Jahre nach dem Tode Ayrers entstanden. Dass Sh. aber von Ayrers Drama Kunde erhielt, wie Tittmann annimmt (*Deutsche Dichtg. im 16. Jhdt.* Bd. 3, S. 153), ist nicht glaublich, da nicht der geringste Anhaltspunkt dafür vorhanden ist, dass eine der Tragödien oder Komödien Ayrers vor Herausgabe seiner gesammelten Werke in die Öffentlichkeit gelangte oder auch nur aufgeführt wurde. Auch hier wird anzunehmen sein, dass Ayrer nach einem älteren verloren gegangenen englischen Drama gearbeitet hat, das auch Sh. kennen lernte. Brandl sagt: „Für die Liebesgeschichte scheint er (Sh.) endlich eine Vorlage benutzt zu haben, aus der auch der Nürnberger Ayrer den Stoff zum Spiel „Die Schöne Sidea“ schöpfte“ (Brandl, a. a. O. Bd. X, S. 287).

Die „Comedia Von Einem Alten Buhler Und Wucherer“

(*Op. Th.* IV, 2225) ist das in der Sammlung „Englische Komedien und Tragödien“ enthaltene Stück „Ein lustig Pickelherings Spiel von der schönen Maria und alten Hanrey“. Von jeher hat man als besonders auffallendes Charakteristikum der unter englischem Einfluss entstandenen Dramen Ayrers das Auftreten des englischen Clowns angesehen. Er war ja in der ersten Zeit des Auftretens der Fremden mit der Hauptanziehungspunkt für das deutsche Publikum. Denn während die Dramen selbst noch in englischer Zunge gespielt wurden, machte der Clown der Truppe seine Spässe schon in deutscher Sprache. Und dem Interesse der Zuschauer entsprechend, werden die Komödianten den Schwänken des Clowns einen ganz besonders breiten Platz eingeräumt haben. Wie wichtig die Clownrollen waren, mag auch daraus geschlossen werden, dass sie, zum Teil, von den Leitern der Truppen selbst gespielt wurden, wie von Sackeville und Spencer. Einer der berühmtesten englischen Clowns, der aus Aufführungen Sh.scher Stücke wohlbekannte William Kemp, mag ebenfalls in Deutschland seine Kunst gezeigt haben, da er mit der Truppe des Grafen Leicester im Jahre 1585 auf den Kontinent gekommen war. Dem deutschen Volksdrama war natürlich die lustige Person an und für sich nichts neues. Sie war auch hier im 16. Jhdt. schon seit langem mit ihren episodischen Spässen auch in den biblischen Spielen, in den Moralitäten, sogar in den Mysterien eine stehende Bühnenfigur geworden. Bei Ayrer aber ist die Figur des Narren von vornherein dem Spassmacher der englischen Komödianten nachgeahmt; in einem seiner frühesten Dramen „Von der Belägerung Alba“ (*Op. Th.* I, 117) nennt er sie schon direkt „Jahn der Bott oder Engelandische Narr“. Sowohl im Äußern, in der Kleidung und in den Geberden, wie in den einzelnen Lazzi, die der Clown zum

Besten giebt, schliesst sich Ayrer eng an das englische Vorbild an; auch begnügt sich Ayrer nicht damit, ihn episodisch mit einigen Spässen auftreten zu lassen, sondern folgt auch hierin den Engländern, dass er den Clown einen dramatisierten Schwank spielen lässt, der mit der Haupthandlung gar nicht in Verbindung steht (*Op. Th.*, in den Dramen 22, 24, 25 u. 28). Creizenach hat der lustigen Person eine ausführliche Charakteristik gewidmet (Schauspiele der engl. Komödianten, S. XCIII—CVIII).

Auch die Neigung zu musikalischen Einlagen in Gestalt von volkstümlichen Liedern geht bei Ayrer auf englischen Einfluss zurück. Er verwendet sie als Tanzlied (*Op. Th.* II, 1278), Trinklied (III, 2142), Liebeslied (III, 1465, 2034, 2089), durch das bisweilen ein Liebhaber in einem Ständchen das Herz seiner spröden Angebeteten zu erweichen sucht (III, 1981, 2072), als versifizierten Schwank (III, 2142), als moralisierend-lehrhaftes (III, 2128; V, 3382) und als religiöses Lied (V, 3289, 3402). In seinen Singspielen (Nr. 52, 58, 59, 60, 61, 62, 63 u. a.) hat Ayrer eine dem Deutschen ganz fremde Gattung von den Engländern übernommen. Es sind auch die einzigen dramatischen Dichtungen des Nürnbergers, die nachweislich aufgeführt worden sind und nach Vogt sich „teilweise noch bis ins vorige Jahrhundert auf den deutschen Bühnen gehalten haben“ (Vogt-Koch, *Gesch. d. deutsch. Litt.* S. 311).

Besonders hat Ayrer nun mit seinem ausgeprägten Sinn für das Roh-Theatralische den Engländern das buntere, abwechslungsfullere Treiben auf der Bühne abgeguckt, was sich dem Leser, der etwa von Sachs zu ihm kommt, in dem grossen Reichtum und in der Mannigfaltigkeit an Bühnenanweisungen stark aufdrängt. Da fehlt kaum etwas, das die damaligen Zuschauer mit ihren starken Nerven bewegen

und erschüttern konnte, Prügeleien, Kampf- und Schlachtscenen, wie Hinrichtungen, Folterscenen und Mord und Todschatz, Wunder und Zaubereien, Götter, Teufel und Riesen, Lilien, Drachen und Löwen, Verlobungen, Hochzeiten und Tanz, Begräbnisse und Wahnsinn. Dabei wird möglichst viel Lärm gemacht; die Kämpfenden erheben ein „greuliches Mord- und Zetergeschrei“ und „schlagen hart aneinander“, die Drachen und Teufel speien „gewaltig Feuer“ und die zahlreichen Geprügelten „schreien gar kleglich“. Einmal wird auch nach englischem Muster ein Tusch geblasen, als ein Kaiser auftritt. „Die Trommeten blasen auff, kompt Alexander, der Keiser zu Constantinopel“ (*Op. Th. II*, 1306). Nach Creizenach hat sich von diesem Gebrauche in den Bühnenanweisungen des Repertoires der englischen Komödianten nichts erhalten (Schausp. d. engl. K., S. XCI); bei Ayrer ist die angeführte Stelle die einzige, wo auf diesen Bühnengebrauch hingewiesen wird.

Die Geberdensprache ist zwar wieder viel reicher als bei Sachs, doch weist sie noch rein typische Züge auf. An einzelnen Stellen jedoch giebt der Dichter soviel Anweisungen, dass man die Bühnenvorgänge rein pantomimisch verstehen kann (*Op. Th. II*, 901, 938 ff.). Die Geberden der lustigen Person weisen ganz dieselben typischen Züge auf, die von dem englischen Clown bekannt sind (vgl. Creizenach, a. a. O. XCIX ff.).

Ayrer verfehlt auch nicht, Anweisungen in Betreff der Kleidung der Auftretenden zu geben; von der lustigen Person sagt er bisweilen, indem er die Bekanntschaft mit den englischen Komödianten beim Leser voraussetzt: „ist kleidit wie der Engelendisch Narr“ (*Op. Th. I*, 122).

Abbildungen der Ayrerschen Bühne sind nicht überliefert, und aus den Bühnenbemerkungen lässt sich nicht

mit Sicherheit ihr Aussehen rekonstruieren, wie noch Hampe zugeben muss; doch glaube ich, dass sie deutlich auf das englische Vorbild hinweisen. Wie bei der Sh.schen Bühne giebt es bei Ayrer drei verschiedene Schauplätze, auf denen sich die Vorgänge abspielen. Bei Sh. sind es die Vorderbühne, die Hinterbühne, die durch Vorhänge abgeschlossen werden kann, und die erhöhte Hinterbühne, auch der Balkon genannt. Dem entsprechen bei Ayrer die nicht besonders erwähnte Hauptbühne, die Brücke und die Zinne. Die Hauptbühne wird bei ihm ebenso nach den Seiten offen gewesen sein, wie bei Sh. Creizenach sagt von der Bühne der englischen Komödianten, sie sei „rings herum von Teppichen behängt“ gewesen (a. a. O. XCII). Bei Ayrer lässt keine einzige Bühnenanweisung darauf schliessen, dass seine Bühne auf den Seiten von Teppichen eingeschlossen war. Die Brücke entspricht der Hinterbühne bei Sh.; dass sie aber viel mehr war, als ein erhöhter Teil der Bühne, etwa ein leicht aufstellbares Podium, lässt sich nicht annehmen. Es ist wenigstens nirgendwo von den charakteristischen Merkmalen der Sh.schen Hinterbühne, von einem Dach, oder von Säulen, oder von Vorhängen, die sie von der Hauptbühne abschliessen, die Rede.

Einen Vorhang erwähnt Ayrer an einer einzigen Stelle (*Op. Th.* IV, 2346). Der Vorgang spielt hier auf der Brücke; er wird beobachtet von einer Person, die „unter dem Fürhang rauss sieht“; dieser Vorgang kann die Brücke nicht von der Hauptbühne trennen, da er so den Zuschauern den Schauplatz verdecken würde; da später dieselbe Person „herfür geht“, also auf die Brücke kommt, einem der Spieler ins Haus zu gehen befiehlt und bald selbst wieder „oben rauss sieht“ (*Op. Th.* 2349), handelt es sich offenbar hier

um einen Fenstervorhang, unter dem jene Person oben auf der „Zinne“ den Vorgang auf der Brücke belauscht. Ein solcher Fenstervorhang am Balkon dient auch in Sh.s *Henry VIII.* dem Könige dazu, eine Scene unbemerkt zu belauschen (Act. V Sc. 2, vgl. Brandl, a. a. O. I, 28). Die Brücke wird nicht immer als vorhanden vorausgesetzt (*Op. Th.* I, 405) und muss ebenso leicht abzubrechen gewesen sein, wie sie aufzubauen war (I, 406). Es spielen sich auf ihr Vorgänge ab, die der Zuschauer besonders deutlich sehen soll; wenn die lustige Person, zu deren typischen Zügen auch eine lächerliche Eitelkeit gehört, sich dem Publikum besonders günstig präsentieren will, geht sie auf der Brücke herum (I, 207); dasselbe thut das eitle Schusterweib in der Komödie „Von der Schönen Sidea“ (V, 2205). Als wirkliche Brücke dient sie nur ein einziges Mal (I, 406). — Den Namen „Brücke“ kann dieses Brettergerüst auch daher haben, dass unter ihr die für die damalige Bühne so unentbehrliche Versenkung sich befand, das „Loch“. Hier springt der Teufel aus und ein (III, 1872), hier lauert der Drache, um menschliche Beute in seinen Rachen zu ziehen (III, 1654), hier entsteigen Zwerge und Riesen dem Schosse der Erde (II, 1035, 1225). Ein Mal soll das „Loch“ einen Fluss vorstellen (I, 408), ein anderes Mal das „Secret“ (IV, 2346).

Die Zinne wird, wie die erhöhte Hinterbühne bei Sh., eine Art Balkon gewesen sein, doch wird sie nicht den Umfang des Balkons im Londoner Schwantheater gehabt haben, den Brandl eine „tiefe Gallerie“ nennt (a. a. O. I, 28). Im Innern führte eine Treppe nach unten, so dass Personen, die von der Zinne aus auf die Bühne kamen, vom Zuschauer ungesehen hinunterstiegen und dann durch eine der beiden Thüren der Hinterwand hereintraten. Das tritt

deutlich dort hervor, wo die Hinterwand der Bühne als Front eines Hauses, die Zinne als Fenster, und eine der beiden Thüren als Hausthür gedacht ist (IV, 2349, V, 2923). Einmal soll eine der Thüren sogar das Höllenthor vorstellen, und als jemand anklopft, „sieht Lucifer oben zur Hellen rauss“. Für die Annahme Tittmanns, dass ein „Raum unter der Zinne“ vorhanden gewesen, dass die Zinne somit ein in den Bühnenraum vorspringender Balkon gewesen sein solle, habe ich keine Bestätigung finden können (Deutsche Dichtg. III, S. XXII). Am häufigsten stellt die Zinne ein Fenster vor, sonst auch noch die Höhe eines steilen Felsens (II, 976), eine Burgwarte (II, 1148, 1181), oder eine Stadtmauer, die man erstürmen will (III, 1543). Von der Zinne aus sieht der König in der Ayrerschen Bearbeitung der *Spanish Tragedy* dem Zwischenspiele zu, das der wahnsinnige Malignus veranstaltet (II, 938). Dabei vergisst Ayrer nicht die Unvollkommenheit der deutschen Bühne, und setzt bisweilen, wenn er von der Verwendung der Zinne oder der Brücke spricht, hinzu: „wenn mans kan haben“ (I, 27), oder: „so es sein kan“ (II, 972).

2. Ayrers Bearbeitungen von englischen Dramatisierungen.

Einer der Kritiker Ayrer, Robertson, sieht in der Reihe seiner Dramen zwei scharf geschiedene Gruppen; die eine solle der Periode von 1593 oder 94 bis 1598 angehören, in der der Dichter vollständig „unter dem Einfluss seines grossen Vorgängers Hans Sachs“ gestanden habe, die andere der Periode von 1598—1605, wo sich der neue Einfluss der Engländer besonders stark aufdränge. Auch ich nehme mit Robertson zwei Gruppen von Dramen an und

rechne unter die zweite mit ihm die Dramen Nr. IX, XI und XXIII—XXX, möchte aber das unterscheidende charakteristische Merkmal der beiden Gruppen wo anders suchen. Die zweite Gruppe hebt sich in der That ganz deutlich heraus. Aber ihr gehören nur 10 Dramen von 36 an. Warum zeigen die anderen Dramen, die Ayrer in derselben Periode gedichtet haben muss, nicht dieselben charakteristischen Züge? Warum finden wir auch hier noch Dramen, die ganz so unbeholfen nach Hans-Sachsischer Art komponiert sind, wie die der ersten Periode? Warum schreibt Ayrer im Jahre 1598, wo er eine grosse Anzahl seiner Singspiele dichtet (vgl. *Op. Th.* V, S. 3423), die doch stark unter dem Einfluss der Engländer stehen, eine so völlig epische Dichtung wie die „Tragedia Von der Schönen Melusina“, in der er noch keine Ahnung von einer dramatischen Kompositionsweise verrät? Vor allem hat ja Ayrer schon für seine ersten Dramen die Kunst der Engländer benutzen können, da der Beginn seiner dramatisch-dichterischen Thätigkeit zeitlich erst hinter das erste Auftreten der Engländer in Nürnberg fällt. In einer auf der Königl. Bibliothek zu Dresden befindlichen Handschrift des *Op. Th.* (vgl. *Op. Th.* V, 3423) ist eine kleine Anzahl der Dramen datiert. Das früheste ist im Jahre 1595 geschrieben worden, und nach Komposition und Sprache zu urteilen, kann höchstens noch die chronikenartige „Tragedia Und Gantze Histori Von Erbauung Und Ankunfft der Stadt Und Stiffes Bamberg“ früher angesetzt werden. Dieses Stück mag Ayrer bald nach seiner Übersiedelung von Bamberg nach Nürnberg im Jahre 1593 geschrieben haben. Das einzige im Jahre 1595 geschriebene ernste Drama „Von Erbauung der Stadt Rom“ weist ausser einer einmaligen Erwähnung der „Brücke“ noch keine Beziehung zu der Spielweise oder auch

nur zur Bühneneinrichtung der englischen Komödianten auf. Bezeichnend dafür ist z. B., dass hier der Teufel noch manierlich „ein“ und „rausgeht“, wie sonst nur ehrliche Menschenkinder, das „Loch unter der Brucken“ also noch nicht benützen gelernt hat. Schon das folgende Stück aber, das Ayrer am 24. Mai 1596, sofort nach der Abreise der Truppe des Sackeville, vollendete (Trautmann, Archiv f. Litt.-Gesch. XIV, S. 113 ff.) und das dritte, das er schrieb, nachdem die hessischen Komödianten dagewesen waren, zeigen alle charakteristischen Merkmale einer starken Beeinflussung durch das Geschaute. In beiden Stücken (Nr. II u. III) tritt als lustige Person der englische Clown auf; im ersteren wird er „Jahnn der Bott oder Engelandische Narr“ genannt, im zweiten werden uns Merkmale seiner charakteristischen Kleidung angegeben (*Op. Th.* I, 206, 208). Dabei finden wir in beiden Stücken die typischen Lazzi des Clowns; in den reichen Bühnenanweisungen erkennen wir die oben beschriebene Bühne, und in Nr. III sehen wir in den Verlauf der Handlung schwankhafte Episoden verknüpft, die auf einen englischen Schwank als Vorlage deuten (bei Besprechung der beiden famosen Wächterfiguren in Sh.s *‘Much Ado’* komme ich darauf zurück). Von da ab lässt sich nun kein einziges Stück Ayrers hervorheben, das nicht mehr oder weniger den Einfluss der fremden Wandertruppen aufwiese. Auch die sich eng an die erzählenden Quellen haltenden, ganz im epischen Stil abgefassten, langweiligen Dramatisierungen der Deutschen Heldensagen von „Hug Dietrich“, „Ottmit“ und „Wolf Dieterich“ (*Op. Th.* Nr. XII—XIV) und der holländischen Chronik von „Valentino und Urso“ (Nr. XVI—XIX) können nicht ausgenommen werden. In ersterem Cyklus, wo die lustige Person ganz fehlt, tritt sogar die englische Bühneneinrichtung aus den Bühnenanwei-

sungen besonders deutlich hervor (*Op. Th.* II, 1035, 1088, 1149/50, 1225, 1334 u. a. O.), während wir im letzteren wieder dem englischen Clown begegnen als „Jahn der Engelländische Narr“, als „Lörlein“ und als „Jahn Clam“. That-
 sächlich also stand Ayrer, wenn wir die Dramen VIII und I beiseite lassen, während der ganzen Dauer seiner dramatisch-dichterischen Thätigkeit unter dem Einfluss der englischen Komödianten. Die Dramen IX, XI und XXIII—XXX verraten nun allerdings eine grössere dichterische Reife; sie haben dramatisches Leben in sich, weisen mehr oder weniger deutlich eine einheitliche Handlung auf, bringen mit grösserer oder geringerer Kunst ausgeführte Intriguen und können den Zuschauer sogar in Spannung versetzen. Sollen wir nun annehmen, dass Ayrer diese Dramen in seinen letzten Lebensjahren, als Krönung seiner ganzen Thätigkeit, geschrieben habe, und dass sie deshalb seinen übrigen Dramen überlegen seien, weil er inzwischen von den Engländern gelernt hätte, wie man Dramen komponieren solle? Diese Erklärung wäre willkürlich; alle anderen Dramen müsste Ayrer dann früher geschrieben haben; diese 10 Dramen würden sich dann womöglich in einem einzigen Jahre zusammendrängen, und die neue Erkenntnis müsste dem Dichter dann wie eine plötzliche Erleuchtung gekommen sein. Zudem müsste man, wenn es wirklich eine neue Erkenntnis gewesen wäre, innerhalb der Reihe der 10 Dramen doch etwas wie eine fortschreitende Erkenntnis wahrnehmen, nach der man freilich vergeblich sucht. Eine ganz natürliche Erklärung für die Sonderstellung dieser Dramen aber bietet sich dar, wenn wir berücksichtigen, dass sie ja, teils sicher, teils sehr wahrscheinlich, auf Repertoirestücken der englischen Komödianten beruhen. Dann lautet sie so: Die Dramen IX, XI und XXIII—XXX haben einen drama-

tischeren Aufbau, nicht weil der Dichter hier die Kompositionsgesetze, die er den Engländern abgesehen haben sollte, anwendete, sondern weil er ein englisches Repertoirestück einfach in seinen Knittelvers übertrug, wobei er sich dem Gange der Handlung soweit eng anschloss, als ihn bei der Niederschrift entweder ein Bühnenmanuskript oder nur sein eigenes Gedächtnis unterstützte. Ayrer ist sich also der vollkommeneren dramatischen Komposition der Engländer nicht bewusst geworden; sie hat ihm vielmehr von selbst zufallen müssen, sobald er sich dem Gange der Handlung in der Vorlage genau anschloss. Auf diese Weise nur ist es erklärlich, dass er bei Dramatisierungen epischer Stoffe bloss das Theatralische, das äusserliche Treiben auf der englischen Bühne anzuwenden verstand, nicht aber ihren wesentlichsten Vorzug vor der deutschen Bühne, die echt dramatische Komposition ihrer Stücke. — Nachträglich habe ich gefunden, dass auch Dr. Hampe in Bezug auf die Begründung der zwei Dramengruppen bei Ayrer Robertson nicht ganz zustimmt. Er sagt: „Auch der zeitlichen Unterscheidung dieser beiden Richtungen in Ayrsers Dramatik, die Robertson annimmt, wird man beistimmen dürfen, nur in der Begründung einer solchen Unterscheidung weiche ich etwas von Robertson ab, da man, wie ich meine, nach der bisherigen Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg nicht annehmen kann, dass die ungewohnte Erscheinung der fremden Schauspieler und ihrer Stücke nicht von vornherein den stärksten Eindruck auf Ayrer gemacht haben sollte. Nach meiner Ansicht versuchte der Gerichtsprokurator und kaiserliche Notar, den man sich wohl nicht allzu naiv wird vorstellen dürfen, zunächst noch einmal die deutsche Art und Kunst des bewunderten alten Meisters gegen die Engländer

auszuspielen und geriet erst allmählich und fast wider seinen Willen in ihre Bahnen, als die englische Schauspielerkunst ihre hohe Überlegenheit über das Agieren der Meistersinger glänzend und immer aufs neue dargethan hatte, und sich die Gunst des Publikums gänzlich von den einheimischen Schauspielern ab und den Fremden zuzuwenden drohte“. Das Sich-Wehren gegen die fremden Einflüsse bei Ayrer kann freilich, wie die überlieferten Datierungen beweisen, nicht lange gedauert haben, und sein Beharren bei der Hans-Sachsischen Manier scheint mir weniger auf Pietät als auf Gewohnheit und Nichtanderskönnen zu beruhen; am allerwenigsten scheint mir glaublich, dass Ayrer bewusst die deutsche Art gegen die Engländer ausgespielt habe; der Beifall, den diese fanden, sowie sein eigener roher Geschmack an ihren äusseren Errungenschaften wird ihn von Sachs abgezogen haben, ohne dass es ihm besonders schwer gefallen sein mochte. Wäre der Loslösungsprozess von Sachs ein bewusster gewesen, so hätte auch Ayrer das Neue viel intensiver und vollkommener aufgenommen.

Wie Ayrer einen schon dramatisierten Stoff behandelte, lässt sich aus seinen Bearbeitungen von Kyd's *'Spanish Tragedy'* (hrsgb. von Schick, Berlin, 1901) und von Machin's *'Dumb Knight'* (Dodsley, *Old Engl. Plays*, 4th Ed. London, 1875, vol. X) durch eine Vergleichung mit den englischen Dramen zum Teil noch feststellen. Vers, Sprache und dichterischer Ausdruck müssen natürlich beiseite gelassen werden, da es ja Ayrer nur mit einer deutschen Prosafassung zu thun gehabt haben wird. Kyd's *'Spanish Tragedy'* ist bei Ayrer die Tragödie „Vom Griechischen Keyser“ (vgl. Markschffel: Th. Kyd's Tragödien, Progr. des Realgymnasiums zu Weimar, 1887), Machin's *'Dumb Knight'* die „Comedia Vom König Zu Cypern“. Erstere hat Tittmann schon aus-

führlieh besprochen (a. a. O. Bd. III S. 135), Ayrsers Anteil daran aber überschätzt. Zunächst hat Ayrer wohl kaum das gedruckte Original oder eine Bühnenabschrift desselben vor Augen gehabt. Sein Text weicht überall so stark vom englischen Texte ab, die seltenen wörtlichen Anklänge an die englische Vorlage sind so geringfügig, dass man mit grösserem Recht der Vermutung Robertsons beistimmen darf, dass Ayrer nach einer deutschen Prosabearbeitung, die der Aufführung zu Grunde gelegen hat, gearbeitet habe. Ayrer hätte ja auch den originalen Text von einem Engländer für sich übersetzen lassen müssen, da er selbst kein Englisch verstand, und Tittmann nimmt auch einen solchen Vermittler an. Deutlicher als im Text ist die Abhängigkeit des deutschen Dichters im Gange der Handlung zu bemerken. Einige Unsicherheit kommt nur daher in die Untersuchung hinein, weil wir nicht wissen, welche Ausgabe der *'Spanish Tragedy'* den deutschen Aufführungen zu Grunde gelegen hat; sicher ist nur, dass es eine Ausgabe gewesen ist, die vor 1601 erschienen war und noch nicht die Zusätze Ben Jonson's enthielt. Alles echt Dichterische, das sich bei Kyd findet, ist bei Ayrer verloren gegangen: die Lyrik der Liebesscenen zwischen Horatio und Pelimperia, das Pathos des auf Rache sinnenden Marschalls und die ergreifende Wahrheit einiger Wahnsinnscenen. Tittmann schreibt die Streichung der Scenen am portugiesischen Hofe, die für die Einheit der Handlung sicher sehr vorteilhaft ist, Ayrer zu. Das hiesse aber Ayrer eine Fähigkeit zuschreiben, die er während seiner ganzen dramatischen Thätigkeit nur ein einziges Mal bewiesen hätte. Die kürzere straffere Fassung Ayrsers kann leicht dadurch erklärt werden, dass man sie auf die Umgestaltung zurückführt, die die englischen Komödianten selbst für eine deutsche Aufführung

mit dem Drama vornehmen mussten. Sie haben diese Szenen schon deshalb fallen lassen müssen, weil sie nicht genug Personen zur Verfügung hatten. Kyd zählt 30 Personen auf, Ayrer nur fünfzehn. Ausserdem ist die straffere Fassung nicht überall von Vorteil, sie ist zum Teil auf Kosten der Motivierung ausgearbeitet worden. Dass auch die Fortlassung der Szenen zwischen dem *Ghost of Andrea* und *Revenge* für einen Vorteil zu halten sei, glaube ich nicht. Jedenfalls bringen diese Szenen in Kyd's Drama ein ausserordentliches Stimmungselement hinein (ähnlich wie in Sh.s *Hamlet* der Geist des ermordeten Königs) und geben dem ganzen bluttriefenden Gemälde einen ernstesten ethischen Hintergrund.

Wie wenig wir der selbständigen Arbeit Ayrers zutrauen dürfen, zeigt noch deutlicher seine „Comedia Vom König In Cypern“. Hier sind wir auch auf sichererem Boden, da wir nur mit einer Ausgabe zu rechnen haben. Den Aufführungen auf dem Kontinent kann aber nur ein Bühnenmanuskript zu Grunde gelegen haben, da der erste Druck erst vom Jahre 1608 datiert ist. Ayrer hat natürlich, wenn er überhaupt eine schriftliche Aufzeichnung des Dramas vor Augen hatte, wieder nur eine deutsche Prosabearbeitung gesehen. Zur Erklärung der Ähnlichkeiten aber genügt die Annahme, dass er ein paar Mal einer Aufführung des Stückes beigewohnt hat. Dass die komische Zwischenhandlung des englischen Dramas im Deutschen durch eine andere, auch auf eine englische Quelle deutende, ersetzt ist, wurde oben schon erwähnt. Wahrscheinlich haben die Schauspieler schon selbst diesen Tausch vorgenommen, da die ursprüngliche Zwischenhandlung mit ihrem spezifischen englischen Lokalkolorit und ihrer realistischen Schilderung englischer Advokaturverhältnisse für die deutschen Zuschauer von wenig Interesse gewesen wäre. Ayrer hält sich nur im allgemeinen

an die Handlung. Aus dem 1. Akt bei Machin, der die Werbung des Königs und den Zweikampf enthält, macht Ayrer 2 Akte und zieht dadurch die Exposition allzu sehr ins Breite; was er dabei mehr bringt, sind nur triviale Reflexionen. Während Machin am Ende des 1. Aktes nicht nur durch das Motiv der Liebe des Philokles zu Mariana den Fortgang der Handlung einleitet, sondern auch durch das bedeutsame Motiv des aufkeimenden Hasses beim Bruder der Mariana Spannung über das weitere Schicksal des eben glücklich vereinten Königspaares erregt, begnügt sich Ayrer am Ende des 2. Aktes damit, nur durch die Zeilen:

„Grossmechtiger König, gebt mir zu lohn
Mariana, die Königlich Jungfrauen“ — und:
„Mit ihr reden wir im vertrauen,
Und was wir guts von ihr erfahn,
Das wöllen wir dir offenbarn“

ein erregendes Moment für den Fortgang der Handlung zu geben. Im groben Missverhältnis zu der breiten Ausgestaltung der Exposition kürzt dann Ayrer im folgenden auf das gewaltsamste, wobei es ihn gar nicht kümmert, wenn aus der Handlung eine Reihe von Ereignissen und aus den Charakteren Marionetten werden, denn er lässt dabei die zur Motivierung allernotwendigsten Scenen fallen. So hat er die bei Machin in Akt III Sc. 16 bis Akt IV Sc. 13 sorgfältig ausgeführte Intrigue des Bruders der Mariana gegen die Königin und Philokles in Akt V Sc. 1 in eine einzige Scene zusammengedrängt und in geradezu kindischer Weise dargestellt. Bei ihm genügt die einfache Behauptung des Verleumders, dass die Königin mit Philokles die Ehe gebrochen habe, um den König in demselben Augenblicke zu veranlassen, ohne weiteres Zeugnis beide angeblich Schuldigen ins Gefängnis werfen zu lassen. Die 2. Hälfte des

3. Aktes von Scene 16 ab und der 4. und 5. Akt bei Machin sind bei Ayrer in den einen 5. Akt zusammengedrängt. Dabei schwebt nun die Befreiung des gefangenen Ritters Philippus (bei Machin Philokles) und der Königin, sowie die glückliche Lösung des Stückes völlig in der Luft, während Machin die kühne Befreiungsthat der Mariana wieder sorgfältig motiviert hat. Als nämlich Philokles Mariana durch sein erlösendes Wort vor dem Tode gerettet hat, bietet sie ihm ihre Liebe an; er aber weist sie zurück, er werde sie erst dann lieben, wenn sie ihm durch die That dieselbe starke Liebe, denselben festen Eifer, dieselbe treue Standhaftigkeit bewiesen haben werde, die er ihr gegenüber gezeigt habe. Ausserdem ist sie bei Machin vor ihrer Befreiungsthat durch eine Unterredung mit ihrem Bruder von der Unschuld der Königin und des Ritters Philokles überzeugt. Von alle dem steht bei Ayrer nichts. In der letzten Scene verrät Ayrer, dass er nicht einmal den einfachsten realistischen Vorgang, so wie er ihn gesehen haben muss, wiedergeben kann, und dass bei ihm vor der Seltsamkeit eines Vorganges keine andere Rücksicht in Betracht kommt, vor allem nicht die auf Wahrscheinlichkeit. In der Gerichtsscene nämlich, wo die gefangene Königin und die als der gefangene Ritter Philokles verkleidete Mariana erscheinen, lässt Machin die Königin ein Gottesurteil über ihre Unschuld anrufen; auf den Ruf des Herolds stellt sich der wirkliche Philokles in Verkleidung ein, besiegt den Unheilstifter, den Bruder der Mariana, und beweist so die Unschuld der Königin; dann erst lässt Machin den Ritter seine Verkleidung abthun und Mariana sich erkennen geben. Ayrer dagegen lässt, ehe noch die beiden Gefangenen vorgeführt sind, unmotiviert den Ritter Philippus ohne Verkleidung vor den König treten und sich damit der Gefahr

aussetzen, als entsprungener Gefangener sofort niedergeschlagen zu werden; dann lässt Ayrer unbegreiflicherweise den Marschall noch die verkleidete Mariana als Ritter Philippus anreden, obwohl der wirkliche Philippus dabei steht. Die ganze Scene ist bei Ayrer nur ein bunter, unzusammenhängender Wirrwarr.

Alle diese Fehler können nicht etwaigen Lücken in seinem Gedächtnisse zugeschrieben werden, sondern seinem Mangel an dichterischer Gestaltungskraft und an Verständnis für das Wesen der dramatischen Komposition. Denn ein wirklicher Dramatiker, der sich die einzelnen Vorgänge in einem fremden Drama so genau im einzelnen und in der Reihenfolge gemerkt hat, wie hier Ayrer, muss bei der Wiedergabe ganz von selbst motivieren, denn darin besteht ja gerade die kennzeichnende Eigenschaft des Dramatikers, dass er die einzelnen Vorgänge einer Handlung stets in motivierender Verkettung sieht. Ayrers dichterische Impotenz muss man nun auch bei der Betrachtung seiner Komödie „Von der Schönen Phänicia“ im Auge behalten.

3. Ayrers „Comedia Von der Schönen Phänicia“.

Der Inhalt ist in den Hauptzügen folgender: Der König Petrus von Arragonien feiert den siegreichen Abschluss eines blutigen Krieges gegen die Franzosen, den Jean Prochyte erregt hatte, durch ein festliches Turnier, bei dem der Graf Tymborus von Golison, der sich im Kriege schon besonders hervorgethan hat, alle Ritter, die sich ihm entgegenstellen, besiegt. Das erregt den Neid des Ritters Gerando, dessen feindseliges Gefühl gegen Tymborus sich noch steigert, als er ihn bei der auf das Turnier

folgenden Tafel den Ehrenplatz einnehmen sieht und bemerkt, in wie grosser Gunst er beim Könige steht. Er fühlt sich zurückgesetzt und schwört innerlich dem Grafen von Golison Rache. Tymborus hat sich inzwischen bei dem Tanze, von Amors Pfeil getroffen, in die Tochter des Ritters Lionito von Lioneten, die schöne Phänicia verliebt. Er strebt nun mit allen Mitteln danach, ihre Gegenliebe zu erhalten. Als einer der reichsten und höchsten Standespersonen am Hofe glaubt Tymborus jedoch, seiner Würde etwas vergeben zu müssen, wenn er Phänicia heirate, da sie arm und ihr Adel zwar alt, aber doch von niedrigerem Grade sei als der seinige. Allein alle Versuche zum Ziele zu gelangen scheitern; er erhält keine andere Antwort als die, dass sie nur von ihren Eltern den Gatten entgegen nehmen werde, der für sie bestimmt sei, und dass sie diesem ihr Magdtum unverletzt übergeben wolle. Die Leidenschaft des Grafen aber steigert sich dadurch noch mehr, und indem er bedenkt, dass das Geschlecht der Lionati immer den ehrenhaftesten Ruf genossen habe, fasst er den Entschluss, Phänicia zur Gattin zu nehmen. Die Werbung, die ein Bekannter des Grafen, der alte Lionatus, vermittelt, wird von Lionito und seiner Gattin Verakundia mit Freuden angenommen, und Phänicia giebt ihr Jawort. Die Nachricht von dieser Verlobung kommt dem Ritter Gerando zu Ohren, den sie in die schmerzlichste Verzweiflung stürzt; denn auch er liebt Phänicia leidenschaftlich und hat eben um ihre Hand anhalten wollen, als Tymborus ihm zugekommen war. Er sinnt nun darauf, wie er die Verlobung des Grafen rückgängig machen und die Braut für sich gewinnen könne. Er holt sich bei einem bekannten Edelmann Rat, einem Manne von sehr fragwürdigem Charakter, der bei allen schlimmen Händeln beteiligt zu sein pflegt. Der Edelmann, Gewalt

mit Namen, hat sogleich einen teuflischen Plan bereit. Er wolle Phänicia bei Tymborus anklagen, dass sie im väterlichen Garten mit einem jungen Gesellen des Nachts geheime Zusammenkünfte abhalte. Tymborus solle selbst in der folgenden Nacht von einem Verstecke aus die Vorgänge beobachten, während er mit einem Diener, den er in Weibskleider stecken werde, dem Eifersüchtigen eine Komödie vorspielen wolle, in der ihm der verkleidete Diener als seine Braut und er selbst als ihr Liebhaber erscheinen solle. Der Anschlag gelingt ganz nach Wunsch. Die Liebe des Grafen wandelt sich auf die vermeintliche Untreue seiner Braut hin in leidenschaftlichen Hass um, und er lässt durch den alten Lionatus sein Wort zurückgeben. Als Phänicia die schändliche Verleumdung vernimmt, sinkt sie wie tot zu Boden und wird nur mit Mühe wieder zum Leben gebracht. Das Gerücht von ihrem Tode ist aber schon in die Stadt hinausgedrungen. Lionito beschliesst, es bei diesem Gerücht bewenden, an Phänicias Stelle einen leeren Sarg beisetzen und sie selbst zu Verwandten aufs Land bringen zu lassen, von wo sie nach einiger Zeit unter anderem Namen wieder zurückkehren möge; vielleicht, dass der Graf dann, von Reue ergriffen, sein Herz ihr wieder zuwenden werde; von ihrer Unschuld ist er selbst völlig überzeugt. Gerando aber, der sich um sein Ziel betrogen sieht, ist von Reue so gefoltert, dass er Tymborus aufsucht und ihm, der auch schon an der Glaubhaftigkeit des Gerwalt zu zweifeln beginnt und von Gewissensbissen gepeinigt wird, den ganzen Betrug enthüllt. Der Graf verzeiht Gerando, da ihn ja nur die Liebe zu solcher Schändlichkeit verleitet habe, will dagegen an Gerwalt Rache üben. Der Austifter des Unheils hat sich aber durch die Flucht der Verantwortung entzogen. Der Graf und Gerando gehen nun vereint zu Lionito, um

sich ihm zu Füßen zu werfen, ihn aufzuklären und um seine Verzeihung zu bitten. Lionito, beglückt, dass die Unschuld seiner Tochter an den Tag gekommen ist, verzeiht ihnen von ganzem Herzen, und als Tymborus ihn bittet, er möge wie ein Vater ganz über ihn als seinen gehorsamen Sohn verfügen, ersucht er ihn, nicht ohne sein Wissen und seinen Rat zu heiraten. Tymborus gelobt es ihm an, und auch Gerando stellt seine Dienste Phänicias Vater zur Verfügung. Nach einiger Zeit hält Lionito die Stunde für gekommen, um seinen Plan ins Werk setzen zu können. Er lässt Tymborus und Gerando wissen, er habe nun zwei schöne Jungfrauen für sie ausgesucht, sie möchten sich auf seinem Landgute einfinden, wo er sie ihnen zuführen wolle. Dort wird dem Tymborus eine bildschöne Jungfrau mit Namen Lucilia als seine zukünftige Gattin vorgestellt, und da es ihm scheint, als ob sie seiner geliebten Phänicia sehr ähnlich sehe und er sogleich Neigung für sie empfindet, ist er freudig bereit, die Eheringe mit ihr zu tauschen. Erst als der Priester sie vereint hat, klärt der beglückte Vater Tymborus über seine junge Angetraute auf, und doppelt entzückt schliesst nun der Graf seine wiedergefundene Phänicia in die Arme. Dem Gerando giebt Lionito die jüngere Schwester der Phänicia, Bellafura, zur Gemahlin, und so haben sich am Ende die wunderbarsten und traurigsten Ereignisse in eitel Lust und Freude gewandelt.

In den Gang dieser ernstesten Handlung sind komische Scenen eingeflochten, deren Träger „Jahn der kurtzweiler“, der Diener des Gerando, ist. Auch er ist vom Pfeile Amors getroffen und klagt seinen Liebesschmerz; nur steckt ihm der Pfeil im Gesäss, und mit seinen Schmerzen fordert er die Menschen bloss zum Spott heraus. Sein Herr macht sich einen Spass mit dem verliebten Diener, verspricht ihm,

selbst für ihn werben zu wollen und läßt ihn schliesslich im Namen der Geliebten zu einem Stelldichein, bei dem er ihm ein Schaff Wasser über den Kopf giesst. Die komische Handlung im 3. und 4. Akte ist eine ausgeführtere Variation desselben Schwanks, den Ayrer schon in seiner „Comedi Vom Soldan Von Babilonia“ (*Op. Th.* Nr. XXII) verwertet hat. Hier wie dort wird Jahn von einem Betrüger, der sich ihm als der Geist seiner eben verstorbenen Mutter vorstellt, die im Fegefeuer keine Ruhe finde, in Angst versetzt und getäuscht. Beidemal aber kommt Jahn hinter den Betrug und bläut den „Geist“ seiner eigenen Mutter tüchtig durch. Im 5. und 6. Akt ist Jahn mit in die Handlung hineingezogen; er wird ohne sein Wissen als Werkzeug des Betruges benutzt, den Gewalt gegen Tymborus ins Werk setzt, und in Weibskleider gesteckt, um als Phänicia mit Gewalt als ihrem Geliebten die von Tymborus belauschte Gartenscene zu spielen.

Woher Ayrer den Stoff für seine Komödie genommen hat, giebt er hier, wie bei den meisten Dramen dieser Gruppe nicht an (vgl. *Op. Th.* Nr. XI, XXV u. XXVI—XXX). Dass er die Novelle *Bandellos* gekannt habe, ist ausgeschlossen, da sein Drama alle die charakteristischen Änderungen aufweist, die für die französische Bearbeitung der italienischen Novelle durch Belleforest bezeichnend sind. Die italienische Novelle ist in ihrer grösseren Geschlossenheit, in ihrem rascheren Entwicklungsgange und ihrer Stimmungseinheit mehr für eine Dramatisierung geeignet als die Bearbeitung Belleforest's. Letzterer hat in seiner Schwatzhaftigkeit die Novelle ermüdend in die Länge gezogen, lange unangebrachte moralisierende Erörterungen, Briefe, Monologe, Liebesschwüre, Lieder eingeflochten und den ernststen, einfachen Stil *Bandellos* in ein spielerisches, kleinliches Pathos

voll gelehrter und mythologisierender Anspielungen umgewandelt. Für den Dramatiker wurde es besonders verhängnisvoll, dass Belleforest durch die Andeutung des Bandello, dass Timbreo di Cardona zunächst die Liebe der Fenicia erstrebte, ohne ihr die Ehe antragen zu wollen, sich veranlasst fühlte, dieses unehrenhafte Bestreben des Grafen breit auszumalen, wodurch die Einheit der Handlung zerstört und diese in zwei Hälften zerlegt wurde. In der 1. Hälfte konzentriert sich dann das Interesse des Lesers allein darauf, ob es dem Grafen gelingen werde, der Geliebten die Ehre zu rauben. Bandello sagt einfach: *'ed essendo tanto nel suo cuore questo nuovo cresciuto, che tutto si sentiva per amor della bella fanciulla struggere, deliberò, per ogni via che possibil fosse, averla. Ma il tutto fu indarno, perciocchè a quante lettere, messi ed ambasciate ch' egli le mandò, ella altro mai non rispose, se non che la sua virginità ella inviolata serbar intendeva a chi dato le fosse per marito'* (Sh.-Libr. vol. III p. 107). Daraus macht Belleforest 18 Seiten, erfindet den Inhalt des Briefes und des Gedichtes, das der Graf an Fenicie sendet, hinzu, führt eine Kammerfrau ein und giebt die Gespräche mit ihrer Schutzbefohlenen und dem Grafen wieder. Das mochte für die Novelle von keinem Schaden sein, musste aber bei ihrer Dramatisierung berücksichtigt werden. Bei Ayrer aber, der den Stoff aufnahm, wie er ihn fand, weil er von einer dramatischen Komposition nichts begriff, finden wir ganz dieselben Erweiterungen wieder. Infolgedessen findet die Verlobung des Grafen mit Phänicia, die die eigentliche Handlung erst in Gang bringt, und die bei Bandello schon auf der 3. Seite der Novelle steht, bei Ayrer erst am Ende des 3. Aktes statt. Sein Drama besteht also aus 2 Handlungen von je 3 Akten, die eigentlich schon jede für sich ein Drama abgeben könnten. Dass

Ayrer die französische Novelle unmittelbar benutzte, ist deshalb unwahrscheinlich, weil er eine deutsche Übersetzung zur Verfügung hatte. Ob er überhaupt französisch verstand, ist sehr zweifelhaft. In der „Tragedia Von der Schönen Melusina“ (*Op. Th.* Nr. XX, XXI) giebt er eine französische Schrift als Quelle an; doch hat er thatsächlich eine deutsche Übersetzung dieser Schrift (französ. Übers. von Jean d'Arras) von Tübing von Ruggeltingen benutzt (vgl. Robertson, a. a. O. S. 32). Seine eigene Angabe braucht hier nicht irre zu machen, da er „stets die ersten Quellen seiner Stoffe nennt, mögen sie nun seine unmittelbaren Quellen gewesen sein oder nicht“ (Robertson ebd. S. 23). Als Quelle seiner „Comedia Vom König Eduarto Dem III.“ nennt Ayrer den „Paludanus ein Spaniol“. Ein spanischer Schriftsteller dieses Namens ist nicht bekannt; Robertson hält den Namen „Paludanus“ für eine durch nachlässige Schreibung entstandene Entstellung des Namens *Bandello*; Ayrer würde dann also auch hier die ursprüngliche Quelle nennen, obwohl sie ihm nicht unmittelbar vorgelegen hatte. In unserem Drama ist ein Hinweis darauf, dass Ayrer Belleforest's Novelle kannte, nicht zu finden. Er hat aber die deutsche Übersetzung des Mauritius Brand benutzen können. Die erste Ausgabe war schon im Jahre 1594 zu Danzig erschienen (vgl. Gödecke, 2. Aufl., Bd. II, S. 575). Die von mir benutzte Ausgabe ist undatiert und erschien zu Magdeburg, wo im Jahre 1600 auch eine lateinische Übersetzung derselben Erzählung herauskam. Das Exemplar ist auf der Berliner Bibliothek unter der Bezeichnung Ju. 3931 vorhanden und führt den Titel „Phoenicia, Eine Liebliche, und Gedechtniswürdige History, wasmassen ein Arragonischer Graffe de Colisan, sich in eine Edle und Tugentreiche Sicilianische Jungfraw Phoenicia genandt, verliebete. Und was denselben

in Heyrath und Freysachen, wiederfahren, welches billig ein Spiegel Weiblicher Ehr und Zucht mag genennet werden. Allen züchtigen und Ehrliebenden Frawen und Jungfrewlein zum Newen Jahre beschrieben durch Mauritium Brand.“ Die Erzählung beginnt mit den Worten: „Ungefehr vor Dreyhundert und etzlichen wenig Jahren, als bey lebzeiten, und durch heimlich anstifften Königs Petri von Arragon, einer, Johan Prochyte genannt, in der Insel Sicilien, über die Frantzosen ein Ewig denkwirdiges Blutbad, Ver-rätherisch angerichtet“ Danach ist diese Ausgabe, wenn man vom Jahre 1283, dem Jahre der Sizilianischen Vesper, 300 und einige Jahre hinaufrechnet, mit Sicherheit in die Zeit von 1594—1600 zu setzen, so dass Ayrer sie bequem benutzen konnte. Brands Übertragung giebt an vielen Stellen den Text Belleforest's fast wörtlich wieder, so in der Einleitung, in den Antworten, die Phänicia dem Grafen erteilen lässt, in den Verhandlungen des Grafen mit ihrer Kammerfrau, in den langen Monologen des Grafen, in der Anrede Phänicias an ihre Verwandten kurz vor ihrem Scheintode, in dem Briefe, den der Graf der Geliebten sendet und endlich auch in den Schlusscenen. Die Stellen, die bei Ayrer wörtlich an Belleforest anklingen, sind daher unmittelbar auf Brand zurückzuführen. Tittmann, der Brands Erzählung nur erwähnt, aber nicht zum Vergleiche mit heranzieht und kurzer Hand bemerkt: „Ayrer jedoch bedurfte keiner Vermittlung durch eine deutsche Übersetzung“ führt Ayrsers Übereinstimmung mit Belleforest als Beweis dafür an, dass er aus französischer Quelle direkt geschöpft habe (Tittmann, a. a. O. Bd. III, S. 142). Er führt an, dass Ayrer den Namen des bei Bandello nicht erwähnten Johann von *Procida* in der Form *Prochyte* in seinem Vorspiel von Venus und Amor von Belleforest hinübergewonnen habe.

Aber auch Brand erwähnt gleich am Beginn des 1. Kapitels den *Johan Prochyte* (Belleforest sagt: *un nommé Jean Prochite*). Weiter meint Tittmann, Ayrer habe sich die mannigfachen Erweiterungen Belleforest's zu eigen gemacht; dieselben Erweiterungen aber fand Ayrer bei Brand. Von diesem hat Ayrer auch jene Stellen übernommen, in denen der Text Belleforest's noch im Wortlaut zu erkennen ist. Da ist zunächst die Antwort, die Phänicia dem Grafen auf seinen Brief hin zukommen lässt. Bei Belleforest sagt Fenicie zu ihrer Kammerfrau: *'Vous me ferez ce bien et plaisir que de luy dire de ma part, que je suis sujette à deux grands maistres, au devoir, et à l'honneur, l'un me deffend telles pratiques sans le gré et consentement de mes parents, et l'autre ne le peut souffrir, tant il voile les yeux à la honte virginale de celles qui me ressemblent'*. Ayrer hat folgenden Text:

„Ich hab von mein Kindlichen tagen,
 Gehabt zwo guter Meisterin,
 Von den ich unterwiesen bin:
 Die erste ist Gottsfürchtigkeit,
 Die ander aber ist keuschheit.
 Die erst Meisterin giebt nicht zu
 Das ich was hinder meim Vatter thu.
 Die ander Meisterin, die keuschheit,
 Auch nicht gedultet oder leid,
 Das ich allein red mit jhr Gnad.“

Es ist leicht zu sehen, dass Ayrer der französischen Fassung ferner steht als Brand, bei dem diese Stelle so lautet: „Thut derwegen meine liebe Dienerin, mir zu begehlichen Gefallen, und meldet seiner Gnaden meinewegen in Demuth, wiederumb an. Wie ich erstlich Gott Lob, von Jugend auff, also erzogen, dass mir biss an diese Stunde, zwey fürtreffliche Meisterinnen Gesellschaft geleistet haben, Gottes Furcht, nemlich, und die Edle Keuschheit, wolle auch mir die erste

mit nichten verhängen, ohne Fürwissen, meiner Hertzlieben Eltern in einigerley verweissliche und verdecktge Gespräch mich einzulassen. So befahret sich die andere, in jhrer reputation und Lob, allzu gröblich verletzt zu werden, da ich diesem Schreiben nachzusetzen mich untername.....“ Beweiskräftiger für die Abhängigkeit Ayrers von Brand sind aber Übereinstimmungen zwischen ihnen, die bei Belleforest keine Parallele haben. Vor allem hat Ayrers Vorspiel von Venus und Amor, das Rudolf Genée und Tittmann ihm noch als originale Erfindung zuschreiben zu müssen glaubten, im Beginn der Brandschen Erzählung sein Vorbild. Hier heisst es: „So viel mehr verdross und missfiel es der Göttin Veneri, dann sie jhr nicht ein schlechten Schimpff zu sein vermeinete, das sie durch krafft und Macht jres Sohnes Cupidinis, der über Himmel und Erd regierete, und dessen scharffen Pfeilen Jupiter selbst, sampt den unzehlich Himlischen, Irdischen, Meer, und Helle Göttern, nicht hetten widerstehen können, das junge Hertz des grossmütigen Graffen de Colisan nicht müchte zu bezwingen, und jhr Sohn seinen tödtlichen Köcher schier gantz und gar umb dessen Willen, doch nur in Luft gelehret, und vergebens geblöset hatte: Aber, in dem Hochgenandter König de Arragon sein Königlich Hofflager zu Messina in Sicilien angeschlagen, und des Orts mit seinen Fürsten, Graffen, Herrn, Rittern und Hoffgesind, wegen eroberten Siegs und des Reichs Sicilia, in allen Frewden lebete, wolgemelten Herrn Graffen de Colisan auch hoch herfür und zu sich zohn, da wolt das Glück verhängen, dz Venus eine Schlinge jhres süssbittern Bandes, dem unerschrockenen freyen Herten des tewren Helden, zu erkennen geben und anfügen müchte“. Damit vergleiche man bei

Ayrer im ersten Aufzuge: „Venus, die Göttin geht ein
ist zornig und sagt:

„Ich wollt hie gern klagen mein not,
Das mich und mein Sohn macht zu spot
Tymborus, der Graf von Golison,
An Königs Hof zu Arragon.“

Dann erzählt Brand von einem Turnier bei Hofe, „inn welchen dieser unser junger Held als ein frewdiger Löw oft Ross und Man zu boden warff Und er allein den rühmlichen Dank und schönstes Kleinot von der Bahn führete.“ Auch bei Ayrer besiegt der Graf von Golison jeden, der sich ihm entgegenstellt und gewinnt den höchsten Ehrenpreis. Bei Brand wie bei Ayrer giebt es dann ein Festessen, dem sich ein „Abendtantz“ anschliesst. Nur darin weicht hier Ayrer von Braud ab, dass er den Grafen Tymborus erst während des Tanzes vom Pfeile Cupidos getroffen werden lässt, wogegen bei Brand Cupido seinen Pfeil abschießt, während der Graf mit Phänicia beim Gastmahl sitzt. Bei Bandello und Belleforest steht davon nichts, bei ihnen wird nur erwähnt, dass König Pedro Festlichkeiten zur Feier des Sieges veranstaltete, aber keine eingehende Beschreibung davon gegeben. Bandello sagt: *‘Quivi tenendo egli una Corte molto reale, e per la ottenuta vittoria essendo ogni cosa in allegrezza, ed armeggiandosi tutto, il dì, e facendosi balli, un suo cavalier e barone molto stimato sommamente amava, d’una giovannetta figliuola di messer Lionato’* Belleforest giebt die Stelle mit geringfügigen Erweiterungen wieder: *‘En ceste cité donc s’estant arresté le Roy d’Arragon, il y tint court, avec grand joye pour la victoire obtenue, faisant banquet à les gentils-hommes qui l’avoient suivy, lesquels dressoyent milles sortes de passetemps au faict des armes, tant pour donner plaisir au*

Roy, que pour s'exercer en une occupation si belle et tant propre à la noblesse. Im Verlaufe des Spieles treten dann noch einige weniger wichtige Übereinstimmungen zwischen Ayrer und Brand hervor. Bei beiden heisst Phänicias Kammerfrau, die bei Belleforest unbenannt ist, *Phillis*.

Im 3. Akt, als Phillis ihrer Herrin das Lied vorgesungen hat, in dem Tymborus sein Liebesleid klagt, sagt Phänicia:

„Jungfrauschafft und ein weisses kleid
Lassen sich zusam gleichen beid.
Wenn der eines bekombt ein flecken,
Bleibt er Ewig darinnen stecken
Und kan man jhn nicht mehr vertreiben.“

(*Op. Th.* S. 2091 V. 1—5.)

Diese Verse erinnern stark an eine Stelle bei Brand, die ich hier, noch einer anderen Beziehung wegen, auf die ich später zurückkommen werde, wörtlich anführen möchte: „In Anmerckung das es umb Jungfräwlichen und Fräwlichen guten Namen gar ein zartes Ding, und viel ein ander Gelegenheit und Zustand, dann umb eines jungen Gesellen oder Mannes habe, dann hierin das Männliche Lob dem Golde zu vergleichen, das Jungfräwliche und Weibliche aber, einem schneeweissen, unbefleckten, seidenem Kleide. Ob nun schon (vielleicht) etwas das Golt im Kot fellet, und das Männliche Lob, durch ein missthat verduncklung leidet, So kan doch solches hernach durch ein andere löbliche That, gleich als das Gold aus reinem Wasser gewaschen, nicht wiederumb allein geleutert, sondern auch zu grossem Ruhm gereichen. Das zarte Schneeweisse Seidene Kleid und Jungfräwlicher guter Name aber, Wo das einmal mit dem allergeringsten Fleck oder Mackel angesprengt oder beschmitzt wird, und

also, vielleicht (wie dann leider viel Exempel vor Augen, und hin und wider gehöret werden) auss ungründlicher Verargwohung, oder auss auffdichtung falscher, listiger Nachreder, leichtfertiger Ehrenkrencker und Lügenmeuler dem Jungfrewlichen und Weiblichen guten Namen, bey dem bald gleubigen Pöfel, ein geringes Kläplein angehengt, und also den Leuten in Mund, und auff die Zunge geführt, so ist hernachmals alle Arbeit verloren, den Fleck oder ein Denkmal davon, muss es behalten.“

Dass bei der Betrugsscene Ayrer, abweichend von Bandello und Belleforest, die Beteiligten über eine Mauer steigen lässt, will Tittmann durch die Forderung einer Vereinfachung des scenischen Apparats begründet sehen. Allein auch diese vermeintlich originale Änderung Ayrers findet sich schon bei Brand: „Die Unglückhafte Stunde und beramte zeit war nun verhanden, in welcher der trawrige Graff gantz zitternde sich nach dem Garten verfügte, nichts als allein sein Rappier und Schildlein mit sich nemende, mit beschwertem Gemüth, stieg er über die Mawren Wie er nun vermeinte sein trawriges Gemüth und schweres Anliegen ferner zu erweitern, und seine Klag zu continuiren, hörte er plötzlich ein Gereusch, vernam auch das nicht weit von ihm etzliche über die Mawer des Gartens abstiegen.“

Bei näherer Betrachtung der Brandschen Erzählung ist mir aufgefallen, dass ihre Abweichungen von der Fassung Belleforests nach Form und Inhalt hindeuten auf die Sammlung von Repertoirestücken englischer Komödianten aus dem Jahre 1630, den „Liebeskampf“. Hier findet sich in der „Comoedia und Prob getrewer Liebe“ (Creizenach, a. a. O. S 3) das Gleichnis von der Jungfräulichkeit und dem unbefleckten weissen Kleide in etwas weniger

überladnem Stil als bei Brand. Creizenach giebt es als Beispiel einer Stilart an, die das Gepräge des Euphuismus trägt. Zur Vergleichung mit der Brandschen Fassung setze ich es hierher: „Das männliche Lob ist dem Golde zu vergleichen, das jungfräuliche aber einem schneeweissen, unbefleckten, seidnen Kleide. Ob nun schon vielleicht etwa das Gold in den Koth fället, und das männliche Lob durch eine Missethat Verduncklung leidet, So kann solches hernach durch eine andere löbliche That, gleich als das Gold aus reinem Wasser gewaschen, nicht wiederumb allein geleutert, sondern auch zu grossem Ruhm gereichen, das zarte, schneeweisse schöne Kleid und Jungfräuliche gute Name aber, wo es einmahl mit dem allergeringsten Flecklein beschmitzt wird aus aufchtung falscher listiger Nachrede leichtfertiger Ehrenkränker und Lügenmäuler, Jungfräulichen guten Namen bey dem baldgläubigten Pöfel ein Kläplein anhenckt und also von den Leuten bald im Munde und uff der Zungen geführt werden, So ist hernachmals alle Arbeit verlohren, den Fleck davon muss es behalten.“ — Man sieht, dass die Übereinstimmung eine wörtliche ist.

Ebenso wie ein derartiges Gleichnis ist auch die Einführung von Venus und Cupido in Person nach Creizenach ein besonderes Charakteristikum dieser Dramensammlung, das er auf den Einfluss der französischen Schäferpoesie zurückführt.

Eine ähnliche Rolle wie hier, spielen Venus und Cupido aber auch schon in der ersten Sammlung von Repertoirestücken der englischen Komödianten in den „Englischen Komedien und Tragedien“, im Jahre 1620 erschienen. Hier sagt im „Königssohn von England“, der Prinz: „O, o kein Wort kann ich mehr reden; wer hätte gegleubet, dass Göttin Venus mächtiger seyn sollte, denn Gott Mars. O jhr schöne

Creatur wie macht jhr mich jetzt so kraftlos. Ja wahrlich mit manchen praven Ritter habe ich gestritten und Martirtrewlich gedienet und allezeit gesieget, jetzt aber sind mir meine kräfte ~~also libenommen~~, dass ich mich auch mit den geringsten Ritter zu streiten nicht unterstehen dörfte.“

Im „Liebeskampf“ freilich, wo die Liebe das Hauptthema ist, sind solche Anrufungen der Liebesgottheit gewöhnlich. Von der „Comedia Und Macht des kleinen Knaben Cupidinis“ giebt Creizenach an: „Gleich in der ersten Scene stellt sich Cupido den Zuschauern vor und rühmt seine Macht, der sich kein Sterblicher entziehen kann. Er beweist diese Macht an der Jungfrau Jucunda und an dem Jüngling Florettus Zwentibolt aus Malocco. Beide verschmähen die Liebe, aber doch werden beide, zuerst Jucunda, sodann Florettus, von Amors Pfeil getroffen.“

Mit der Stelle aus dem „Königssohn“ vergleiche man bei Brand im 8. Kapitel den Monolog des Helden: „Also sey ich auch noch der Tymbre de Cardonne, so unlang gantz frey in seinen Gedanken, nichts anders zu gemeinen wuste, dann wie er seinem König und Herrn getrewlichen dienen, Sein hohen Ruhm vermehren, und der, so jm feindlichen begegnen dörfte, zu erlegen sein wolte? Sey ichs? Sey ichs? sag ich, wo ist denn nu mehr mein Sterckn? wo ist mein Tapfferkeit? wo ist mein frewdiges Gemüth? ja wo ist mein Vernunft und mein selbst Erkenntnis? Ach Amor, Amor, falscher und betrieglicher Amor, wohin? worein? und warumb hast du mich gestürtzet? Weshalben hastu mich in Liebe gestricket kegen der, die doch deinen Regiment nicht unterworffen sein wil, die deine Pfeile verlachtet,“ u. s. w. Und das, was oben Creizenach von der „Comedia und Macht des kleinen Knaben Cupidinis“ berichtet, stelle man in Parallele mit dem Anfangskapitel bei Brand.

Das Auftreten von Venus und Cupido in der ersten Sammlung scheint mir nun dafür zu sprechen, dass diese Figuren nicht der französischen Schäferpoesie allein eigen gewesen sind, da jene Sammlung ganz unter englischem Einfluss gestanden hat. Finden wir doch auch schon in der alten englischen Tragödie von Tancred und Gismond, 'Gismond of Salern', Venus und Cupido in derselben Rolle, die sie in der Brandschen Novelle, oder bei Ayrer, oder in der Komödie „Macht des kleinen Knaben Cupidinis“ spielen, nämlich als „Anstifter des ganzen Handels, gewissermassen als Vice des Stückes“ (vgl. Brandl, Quellen des weltl. Dramas in England vor Sh. Quellen u. Forschungen, Bd. 80, 1898, S. XCVII ff.).

Manche Eigentümlichkeiten der Schreibweise bei Brand deuten zum Teil auf beide Sammlungen von Bühnenstücken hin, so die pedantisch-schwerfälligen Perioden mit den ersten Spuren jenes gezierten und präciösen Ausdrucks, der für den deutschen Prosastil des 17. Jahrhunderts so charakteristisch ist, dann der reichliche Gebrauch von Fremdwörtern, Hyperbeln, Gleichnissen und mythologischen Anspielungen, endlich auch die Manier, zwei Begriffe anzuwenden, wo einer genügte (z. B.: „So viel mehr verdross und missfiel es der Göttin Veneri“, oder „Ihr, als die Verständige leichtlichen anmercken und erkennen würdet können, was massen zu derselben Gehorsam und Diensten, ich gutwillig bereitet . . .“).

Darauf lassen Brands Abweichungen von Belleforest, die zugleich Übereinstimmungen mit Ayrer sind, mit Sicherheit schliessen, dass, als er die Novelle des Belleforest ins Deutsche übertrug, er stark unter dem Einfluss der Stücke der englischen Komödianten stand und eben ganz besonders unter dem Einfluss derartiger Bühnen-

stücke, wie sie uns in den beiden Sammlungen „Englische Komödien und Tragedien“ und „Liebeskampff“ erhalten sind. Eine Vermutung, Brand könnte unter diesen Stücken auch eine Dramatisierung der Geschichte „Vom Grafen Timbreo di Cardona“ gesehen haben, aus der er seine Zuthaten entnommen hätte, liegt gewiss nahe, hat aber keine anderen Anhaltspunkte, als die erwähnten Übereinstimmungen mit Ayrer. Jedenfalls macht Brands Übertragung stark den Eindruck, als ob sie unter dem Einflusse eines denselben Stoff behandelnden Bühnenstückes geschrieben worden wäre, denn die Abweichungen von der Fassung Belleforests sind offenbar sogleich leichter verständlich, wenn man sie sich aus einem Bühnenstücke herstammend denkt. Letzteres gilt besonders von der Änderung Brands in der Betrugsscene; welcher Grund sollte ihn, als Novellisten, veranlasst haben, die Betrüger über eine Mauer steigen zu lassen? — Dagegen ist das Erfordernis der Bühne ohne weiteres ein einleuchtender Grund dafür.

www.libtool.com.cn

Die Arbeit erscheint vollständig als Heft III der „*Kieler Studien zur englischen Philologie*“, herausgegeben von F. Holthausen“. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1901.

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

5

Der Coupletreim
in Shakespeare's Dramen.

INAUGURAL-DISSEKTATION

auf

Erlangung der Doktorwürde

bei der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Marburg

ausgeführt von

Julius Heuser

aus Rodenberg.



Marburg.

1893.

www.libtool.com.cn

www.bllook.com

Der Coupletreim in Shakespeare's Dramen.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

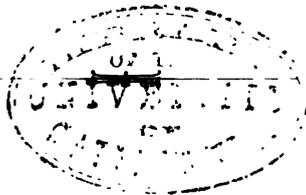
bei der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Marburg

eingereicht von

Julius Heuser

aus Rodenberg.



Marburg.

1893.

www.libtool.com.cn

**Vergl. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft,
Band XXVIII.**

(Orthographie des Jahrbuchs.)

Druck von R. Wagner in Weimar.

www.libtool.com.cn

Vorliegende Arbeit wurde am 18. I. 1892 von der hohen philosophischen Fakultät zu Marburg als Dissertation angenommen.

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

Meiner lieben Mutter.

www.libtool.com.cn



Die Dramen Shakespeare's setzen sich ihrer äußeren Form nach bekanntlich zusammen aus dem Blankverse des Gorboduc von Th. Sackville und Th. Norton, den lyrischen Metren der alten *Miracle Plays* (meist kurzen Reimparen), der Prosa der Dramen Lyly's und dem Doggerel-rhyme (Knittelvers) der *Moral Plays* und der *Interludes*.

Der *blank verse* steht von diesen an weitaus erster Stelle. Eine eigenthümliche Erscheinung innerhalb der in *blank verse* geschriebenen Partien bilden die je nach den Stücken in mehr oder weniger großer Anzahl eingestreuten paarweise gereimten Verse. Für einen Theil dieser *couplets* ist Regelmäßigkeit im Gebrauche seit Langem erkannt worden, sowohl bei den Vorgängern Shakespeare's als bei diesem selbst. Schon Addison (im *Spectator* vom 14. April 1711) stellt eine Regel für die Verwendung der Paarreime fest. Nachdem er sich gegen gänzlich oder z. Th. in Reimversen geschriebene Dramen erklärt hat, sagt er bezüglich des *Couplets*: *I would not, however, debar the poet from concluding his tragedy, or, if he pleases, every act of it, with two or three couplets, which may have the same effect as an air in the Italian opera after a long recitativo, and give the actor a graceful exit.*

Bezüglich der unmittelbaren Vorgänger Shakespeare's — von Sackville und Norton (*Gorboduc* 1560) bis Chr. Marlowe (*Edward II.* 1592) — gelangen Arnold Schröer (*Die Anfänge des Blankverses im*

Englischen, Anglia IV) und J. Schipper (De versu Marlowii, Bonn 1867¹⁾ hinsichtlich der Verwendung der Couplets zu dem übereinstimmenden Resultate, daß '*versus sonantes*' in den erwähnten Dramen nur selten und vornehmlich zur Andeutung von Szenen- und Aktschluß verwendet wurden.²⁾

Hermann Krumm (Die Verwendung des Reimes in dem Blankverse des englischen Dramas zur Zeit Shakspeare's (1561—1616). Theil I) stellt im Allgemeinen ohne Scheidung der verschiedenen Reimarten fest, daß «alle Verwendungsarten, die dem aufmerksamen Leser Shakspeare's auffallen, bereits bei seinen Vorgängern und jüngern Zeitgenossen zu belegen sind, daß von allen diesen aber nur Marlowe einen feinern Takt oder geläuterteren Geschmack in der Verwendung dieses Kunstmittels beweist, und daß es Shakspeare allein unter den damaligen Dramatikern vorbehalten war, den Reim überall mit künstlerischer Berechnung zu verwerthen.»

Was Dr. E. A. Abbott in seiner Shakespearian Grammar, Seite 515, andeutungsweise über die Verwendung des Reimes bei Shakspeare sagt, kann zum vollen Verständniß der Erscheinung nicht genügen und ist auch nur zur Anregung gegeben.

Ebenso giebt J. Schipper in seiner Engl. Metrik II, Bonn 1888, § 90, wie es dem umfassenden Charakter des Werkes nach nicht anders möglich, nur ganz allgemeine Bemerkungen über Shakspeare's Verwendung vom Reim. Eingehender beschäftigt sich G. König (Der Vers in Shakspeare's Dramen. Q F LXI) mit dieser Frage. Er unterscheidet auch, was unbedingt nothwendig erscheint, zwischen den verschiedenen Reimarten. Was König speziell über die Verwendung des Coupletreimes sagt, ist zweifellos richtig und im Allgemeinen auch erschöpfend; nur einige Punkte, besonders bezüglich des Reimes an Stelle von Bühnenanweisungen, lassen sich noch hinzufügen.

Wenn also über die Verwendung des Coupletreimes bei Shakspeare feste Resultate mehrfach vorliegen, so fehlte bis jetzt noch eine einheitliche Untersuchung über den äußern Bau dieser Kunstform. Es fragt sich, wie sind die vielfachen ungleichen Couplets d. h. Couplets,

¹⁾ Vgl. auch Schröer, Untersuchung über den Bau der Verse in Bale's *Comedy concernynge thre lawes*. Halle 1862.

²⁾ Auch im mittelalterlichen deutschen Drama findet sich dieselbe Erscheinung. Vgl. Koberstein, Gesch. der deutsch. Nationalliteratur. 5. Aufl. I, S. 117; das. S. 375, Anm. 2; das. II, S. 238. — Auch in Schiller's lyrisch gefärbten Dramen finden wir die Verwendung von Coupletreimen.

deren erste Zeile kürzer bzw. länger als ein 5-Takter ist, aufzufassen; sind die metrischen Freiheiten, die für den *blank verse* gelten, auch auszudehnen auf den strenger gebauten *heroic verse*, oder hat Shakespeare Regelabweichung, die ihm für den erstern erlaubt schien, auch für letztern nicht gescheut? — d. h. mit andern Worten, es fragt sich für den Beobachter: sind die vorhandenen ungleichen Couplets als Unregelmäßigkeiten überall anzuerkennen, oder ist der Versuch zu machen, auf metrischem oder hier und da vielleicht auch auf textkritischem Wege regelrechte 5-Takter (*ordinary lines*) herzustellen? Mit unbedingtem Ja oder Nein auf der einen oder andern Seite ist diese Frage selbstverständlich nicht zu beantworten; es ist vielmehr jeder einzelne Fall zu untersuchen und in jedem einzelnen Falle Entscheidung zu treffen. Ich bin der Ansicht, daß eine rücksichtslose Konjekturenkritik selbst den leider vielfach so sehr verstümmelten Grundtexten der Shakespeare'schen Dramen gegenüber durchaus zurückzuweisen ist, daß aber anderseits eine unter steter Berücksichtigung der Ueberlieferung angewendete vorsichtige und maßvolle Textkritik in manchen Fällen, wo auf metrischem Wege Herstellung annehmbarer Verse nicht zu erreichen ist, nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Diesen Grundsätzen gemäß ist in nachfolgender Untersuchung jedes einzelne auffallende Couplet nach Kräften sorgfältig geprüft worden. Ich bin dabei — um dies kurz vorwegzunehmen — zu der Ueberzeugung gelangt, daß vielfach, wo Unregelmäßigkeit zu herrschen scheint, thatsächlich ein durch erlaubte metrische Hülfsmittel erklärbarer, regelrechter Versbau vorliegt, daß aber auch bisweilen ein leichter Eingriff in die Ueberlieferung zum Zwecke der Herstellung des Metrums mindestens Anspruch auf Beachtung machen darf. Umgekehrt jedoch hoffe ich auch feststellen zu können, daß in vielen Fällen von der Regelform abweichende Couplets von Shakespeare mit Absicht und nach gewissen Grundsätzen zur Erzielung besonderer dramatischer Wirkung verwendet worden sind.

Es werden zunächst die einzelnen Dramen in der Reihenfolge, wie sie in dem sog. Globe Shakespeare der Herren William George Clark und William Aldis Wright enthalten sind (Reihenfolge der 1. Folio), auf die betreffende Frage hin vorgenommen werden. Dieser anscheinend etwas mechanische Weg erschien als der geeignetste, weil jegliches zwischen Blankversen enthaltene Couplet in Berücksichtigung gezogen werden sollte. Die sich ergebenden Gesichtspunkte für Verwendung der Couplets wird man leicht aus den aufgestellten

wiederkehrenden Listen bei den einzelnen Stücken ersehen. Bei einer Gesamtbehandlung der sich in den Dramen findenden Couplets nach solchen Gesichtspunkten, würde es schwer gewesen sein, die Einzeluntersuchung der auffallenden Couplets vorzunehmen; man würde dann die beiden bei dem eingeschlagenen Gange mit einander verschmolzenen Theile der Arbeit von einander trennen und jeden besonders haben behandeln müssen, und das erschien zu umfangreich und auch nicht genügend übersichtlich.

Zum Schluß wird eine Zusammenstellung der ungleichen Couplets die Uebersicht der Resultate im ganzen ermöglichen.

Die Verzählung ist die der Globe-Edition. Für den Apparatus criticus ist die Cambridge-Ausgabe (1. und 2. Auflage, letztere soweit sie bis jetzt im Buchhandel erschienen ist — bis Bd. 6 einschl.) benutzt worden. Sonstige herbeigezogene einschlägige Fachliteratur ist an den betreffenden Stellen verzeichnet.

I. The Tempest.

Das Stück enthält einschließlich des Epilogs 38 Couplets:

II, 1. 219—220; 326—327; IV, 1. 60—105; 128—138; Epilogue 1—20.

Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 28.

II, 1. 326—327 markiert das Ende der Scene.

IV, 1. 60—105; IV, 1. 128—138 sind Stellen, deren lyrischer Charakter die Wahl des Reimes bestimmt hat. Der Reim ist ein Charakteristikum lyrischer Poesie. Wenn die erhöhte Stimmung, starkes Gefühl, Leidenschaft und Andacht unwillkürlich schon in Versen sprechen, so wird in Dichtungen, die als Kunstform reimlose Verse aufweisen, der Dichter leicht, wenn diese Gefühle sich besonders stark in ihm geltend machen und wenn die in seiner Zeit als maßgebend anerkannten (ästhetischen) metrischen Gesetze eine Mischung zulassen, zur äußern Kundgebung dieser Gefühle zu einer noch ausgeprägteren Kunstform, zum Reime, greifen. Wir werden diese Beobachtung im Laufe der Untersuchung häufig bestätigt finden. — Man darf wohl als glaubwürdig annehmen, daß die rein dramatische Form bei Shakespeare sich nur allmählich herausbildete, daß er in seiner Jugend lyrischen Stimmungen zugänglicher gewesen ist als im reifern Alter, und daß er seiner lyrischen Stimmung, in seinen Jugend-Dramen durch unbeschränkteren Gebrauch des

Reimes Ausdruck verlieh. Diese Annahme hat bekanntlich dazu geführt, Shakespeare's Dramen auf Anzahl der Reime hin zu untersuchen und die stufenweise Abnahme des Reimes als eins der sog. *metrical tests* bei der chronologischen Bestimmung der Reihenfolge der Stücke zu verwerthen. Hierüber Ausführlicheres mit besonderer Berücksichtigung der Couplets am Schlusse der Arbeit.

Die beiden zuletzt in Betracht gezogenen Stellen enthalten die Reden der Iris und Ceres in der 'Masque'. Für die Reden solcher übernatürlicher Wesen verwendet Shakespeare, wie schon Abbott (Sh.-Gr. 504) andeutet, gerne gereimte Verse mit 4 Accenten (vergl. hierzu auch Schipper II § 120; G. König S. 116). Wenn Abbott jedoch annimmt, daß diese Verse im Allgemeinen jambisches Metrum haben mit zwischengestreuten trochäischen Zeilen, so entspricht das nicht ganz der Wirklichkeit: der großen Mehrzahl nach sind die Reden von «Hexen und übernatürlichen Wesen» in trochäischen Vierfüßlern geschrieben, zwischen die jambische Vierfüßler eingestreut sind; und wenn wir hier die Reden der Iris und Ceres im fünffüßigen jambischen Metrum haben, so ist das eine Abweichung von dem sonstigen Gebrauch, die sich wohl daraus erklärt, daß der *Tempest* eins der spätesten Stücke Shakespeare's ist, in denen er sich vom jambischen Metrum überhaupt und speziell vom dramatischen Blankverse bedeutend seltener abwendet als in seinen Jugend-Dramen, die theilweise eine starke Mischung verschiedenartiger Metren aufweisen. Shakespeare scheint, im Gegensatz zu Schiller, der wie Zarncke in seiner Schrift über den fünffüßigen jambischen Vers ¹⁾, Seite 49. 50, nachweist, vom strengen, regelmäßigen Versbaue zum freieren übergegangen ist, allmählich von dichterischer Ungebundenheit zu strengerer Regelbeobachtung sich gewendet zu haben.

Ein Erklärungsgrund für den Reim wird sich schwerlich finden lassen bei dem Couplet II, 1. 219—220:

*Ant. I am more serious than my custom: you
Must be so too, if heed me; which to do
Trebles thee o'er.*

Der Reim ist zufällig. Daß mit solchen unbeabsichtigten Reimen zu rechnen ist, beweisen die Dramen Marlowe's, der bekanntlich seine dramatischen Erzeugnisse möglichst von Reim frei hielt und ihn nur am Scenen- oder Aktschluß, und auch da sehr selten,

¹⁾ Zarncke, Ueber den fünffüßigen Jambus mit besonderer Berücksichtigung seiner Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe. Leipzig, 1865.

verwendete. Solche wohl zweifellos ohne Absicht aus der Feder geflossene Reime bei Marlowe sind: Edward II ed. Wagner I, 4. 337 bis 338; ib. 367—368; ib. III, 2. 10—11; 18—19, 143—144; ib. IV, 6. 50—51; V, 1. 4—5. Später mehr hierüber.

2) Der Epilog ist geschrieben in Couplets bestehend aus vierfüßigen trochäischen Versen, untermischt mit jambischen gleicher Länge, welches Metrum Shakespeare, wie erwähnt, gewöhnlich den Reden übernatürlicher Wesen zutheilt; vgl. Mids. N. Dr. II, 1. 2 ff.; ib. II, 2. 69—74. 77. 83. Meas. f. Meas. III, 2. 275 ff. Der Epilog im Tempest ist der einzige dieses Metrums von allen Prologen und Epilogen in Shakespeare's Dramen.

3) Besondere Beachtung erfordern die Stellen III, 3. 49—50 und IV, 1. 123—124.

Die erste lautet:

— — — — —

49. *Good warrant of.*
 Alon. *I will stand to and feed,*
 Although my last: no matter, since I feel
 The best is past. Brother, my lord the duke,
 Stand to and do as we.

Professor Mason hat vermuthet, daß hier ursprünglich ein Couplet beabsichtigt war und schlägt folgende Versabtheilung vor:

— — — — —

49. *Good warrant of.* (unvollständige Zeile)
 50. Alon. *I will stand to and feed, although my last:*
 51. *No matter since I feel the best is past.*

Wie Professor Mason die folgenden Verse abtheilen will, ist in der Cambr.-Ed. nicht angegeben, vermuthlich so:

52. *Brother | my lord | the duke, | stand to | and do*
 53. *As we* (unvollständige Zeile am Schluß einer Rede).

Das entstandene Couplet ist zweifellos untadelhaft in Bezug auf Metrum und Reim, es ruft aber zwei Unregelmäßigkeiten hervor — nämlich die unvollständigen Verse 49 und 53. Der Gebrauch solcher Zeilen am Schlusse von Reden ist so häufig bei Shakespeare (Abb. 511), daß kein Wort gegen sie zu verlieren wäre. Es fragt sich aber, ob ein Couplet an dieser Stelle begründet ist? Die Antwort muß lauten — nein; jeder Grund fehlt. Der Tempest ist eins der spätesten Stücke Shakespeare's, in denen Couplets sparsam und keineswegs nur, um etwa dem lyrischen Charakter des Dramas zu genügen, verwendet werden; er enthält, abgesehen von dem rein lyrischen

Zwischenspiel der Masque, nur ein Couplet: II, 1. 326—327, bei dem die Absicht — Markierung des Scenenschlusses — unverkennbar ist. Das Mason'sche Couplet muß demnach hier unshakespearisch erscheinen und ist abzuweisen. Aehnlich verhält es sich mit IV, 1. 123—124.

In Globe und Cambridge, 1. Ed., lautet die Stelle:

122. *My present fancies.*
 Fer. *Let me live here ever;
 So rare a wonder'd father and a wife¹⁾
 Makes this | place Par | adise.*
 Pros. *Sweet, | now, silence:*



Einige Exemplare der 1. Folio lesen in Zeile 123 *and a wise*, die andern *and a wife*. F₂ F₃ F₄ haben alle: *wise*. Die Verschiedenheit im Druck beruht auf dem Vorhandensein bzw. Fehlen des Querstriches: *wife* — *wife*. Rowe hat *wife*; Staunton, unter Vermuthung, daß hier ein Couplet beabsichtigt gewesen sei, zieht *wise* vor im Reime mit *Paradise*: unreiner Reim (Assonanz), da *z*:*s*. Denselben Reim, *wise—paradise*, bietet Love's Lab. Lost IV, 3. 72.

Schon die Form: 5-Füßler und 3-Füßler, die Shakespeare, abgesehen von Knittelversen und von Ant. & Cleop. IV, 10. 8—9, wo offenbar Verderbniß vorliegt, sonst nirgends im Reim verwendet, würde Grund geben, dies Couplet abzuweisen. Sodann, was soll metrisch mit den übrigbleibenden Worten: *Sweet, now, silence!* geschehen? Sollen zu Gunsten des völlig unregelmäßigen Couplets 2 unvollständige Verse hinter einander angenommen werden, die zusammen doch einen guten 5-Füßler ergeben? (*Sweet* einsilbiger Fuß zu Beginn des 2. Hemistichs: Abb. 482—484). Auch der Sinn der Stelle erscheint mit der Lesart *wife* klarer und verständiger. Soll man annehmen, daß Ferdinand, wenn er davon spricht, was das Eiland ihm zum Paradiese machen wird, nur an den „bewunderungswürdigen und weisen“ Vater denkt und daß er seine Braut dabei mit Still-schweigen übergeht? Der Singular *makes*, der grammatisch besser zu nur einem Subjekte — *father* — zu passen und so die Lesart *wise* zu unterstützen scheint, ist nach Abb. 332 und 333 oder nach 336 zu erklären.

¹⁾ Cambr. Ed. 1891: *wise*.

II. The Two Gentlemen of Verona.

Enthält 52 Couplets. Von diesen sind:

1) regelmäßige heroische Couplets 44;

a) mit erkennbarer Absicht 42.

I, 1. 68—69; I, 2. 48—49; III, 1. 259—260; 3, Auftreten oder Abgang eines Schauspielers hervorhebend.

II, 4. 213—214; II, 6. 42—43; V, 2. 55—56; 3 Scenenschlüsse.

I, 1. 9—10; III, 2. 44—45; V, 4. 43—44; V, 4. 51—52; V, 4. 71—72; V, 4. 80—83; V, 4. 108—109; V, 4. 114—115; V, 4. 117—118; 10 Redeschlüsse.

Couplets, die den Abgang des redenden Schauspielers markieren, sind natürlich, ebenso wie Scenen- und Aktschlüsse, zugleich auch Redeschlüsse.

Für diese drei Rubriken gilt in erweitertem Sinne, was, wie schon in der Einleitung erwähnt, Addison von der Verwendung des Couplets überhaupt sagt: sie verleihen dem Schauspieler *'a graceful exit'* nicht nur, sondern auch seiner Rede, wenn er die Bühne noch nicht verläßt, einen anmuthvollen Schluß, — sie bilden den metrischen Abschluß eines Bruchtheils der Handlung. Neben diesem innerlichen Verwendungsgrunde scheinen Couplets dieser Art aber auch einen rein äußerlichen Zweck bei Shakespeare erfüllt zu haben: sie scheinen wegen ihrer leicht erkennbaren Stichwörter (*cues*) an Stelle von Bühnenanweisungen gern von ihm benutzt zu sein. Die Frage, ob Shakespeare selbst in seinen Dramen durch eine Notiz den Auftritt oder Abgang der Schauspieler, den Scenen- und Aktschluß und dergleichen bestimmt habe, ist meines Wissens bis heute noch nicht endgültig entschieden.¹⁾ Die QQ enthalten außer Q₁, Othello 1622, Angaben über Scenen- und Aktschluß überhaupt nicht; in F₁ sind 18 Dramen in Akte und Scenen, 12 in Akte, 6 überhaupt nicht eingetheilt; vgl. Fleay, Shakespeare's Manual, S. 63 ff. QQ und FF enthalten direkte Bühnenanweisungen über Auf- und Abtreten von Schauspielern nur in beschränktem Maße. Man darf vermuthen, daß die vorhandenen Angaben Zusätze verschiedener Schauspieler oder Regisseure sind (vgl. Elze, 2. Hamlet-Ausgabe, Introd. p. IX.); denn

¹⁾ Vgl. Delius, Die Bühnenanweisungen in den alten Shakespeare-Ausgaben. 1879. — Rich. Koppel, Scenen-Eintheilung und Ortsangaben in den Shakespeare'schen Dramen. Jahrbuch IX, 269 ff. — Karl Theod. Gaedertz, die Kenntniß der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespeare-Literatur. Bremen. C. Ed. Müller. 1888.

wenn der Dichter an der äußerlich sichtbaren Gliederung seiner Dramen Interesse gehabt hätte, warum sollte er sie dann nur bei einem Theile derselben angewandt haben? Vielmehr scheint Shakespeare, in allerdings beschränktem Maße, statt direkter Angaben zu diesem Zwecke die Couplets oder überhaupt den Reim verwendet zu haben. Die Annahme einer solchen Verwendung wird bestärkt durch Stellen, bei denen nicht der das Couplet selbst sprechende Schauspieler, sondern ein anderer die Bühne zu verlassen hat, wie dies z. B. in L. L. L. II, 1. 35—36; ib. 213—214; R. & J. III, 1. 140—141; ib. V. 3. 159—160; Timon IV, 2. 28—29 der Fall ist; vgl. auch Tw. N. I, 1. 7—8 (S. 78) und Tr. & Cr. IV, 4. 109—110 (S. 125.) — Der Form wegen bedarf einer besondern Besprechung:

V, 4. 71—72. In Zeile 71:

The private wound is deepest: O time most accurst

ist Aphärese des Praefixes *ac* vorzunehmen (Abb. 460; G. König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q F LXI, 50); dadurch schwindet die Holperigkeit, die Delius ad loc. veranlaßt hat, ihn Shakespeare abzusprechen. Gleich die folgende Zeile bietet *'mongst* für *amongst*.

I, 1. 74—75; III, 1. 90—105; III, 2. 42—43; V, 4. 112—113; 11 Couplets, Sentenzen, loci communes oder dergl. enthaltend.

Diese Verwendung von Couplets ist verhältnißmäßig häufig bei Shakespeare.

III, 1. 92—93 weist schlechten Reim auf:

Duke. *But she did scorn a present that I sent her.*

Val. *A woman sometimes scorns what best contents her.*

Steevens las *sent, sir*, Prof. Mason: *content her*. Letztere Konjektur erscheint sehr plausibel, der Konjunktiv ist zu erklären nach Abb. 367 (*Subjunctive used indefinitely after the Relative*), umsomehr da der Relativsatz eine Möglichkeit ausdrückt: *what possibly best content her*. Das Flexions-*s* wird von einem mit dieser grammatischen Lizenz Shakespeare'schen Stils unbekanntem späteren Abschreiber oder Ueberarbeiter (*reviser*) herrühren; Taylor konjiziert: *what would content her*.

In V, 4. 112:

Fills him with faults; makes him run through all the sins

ist das *e* des Artikels, obwohl vor Konsonant stehend, dem Drucke der Folio *th'* gemäß zu elidieren (Apokope). Belege sind nicht selten: King Lear IV, 1. 45; ib. 2. 14; ib. IV, 3. 40; Othello I, 22;

ib. II, 3. 384; Ant. & Cleop. I, 2. 199; Cymbeline I, 1. 135; ib. III, 3. 51 (zweimal in derselben Zeile). Zahlreiche Beispiele siehe noch bei G. König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q.-F. L XI, 49; vgl. auch Abb. 456.

Daß Partien ausgeprägt lyrischen Charakters Reim aufweisen, haben wir im Tempest gesehen; ihnen sind zur Seite zu stellen die in erregter Leidenschaft gesprochenen Worte Valentin's II, 1. 3—4, ebenso II, 2. 6—7; wo Proteus und Julia ihren Ringwechsel mit einem «heiligen Kusse» besiegeln, und II, 4. 165—166 wenn *nothing—nothing* als identischer Reim aufzufassen ist und II, 4. 167—168 beides Stellen, die Valentin's begeistertes Lob seiner Geliebten enthalten. Weiter sind hier anzuführen: V, 4. 124—125; V, 4. 126—127 in denen Valentin's Erregung gegen Thurio, der Silvia als die seinige zu bezeichnen wagt, Ausdruck findet. Zeile 124 ist zu skandieren:

Bánish | ed Valen | tine.

Duke.

Sir | Val | entine.

mit 3 silbiger Aussprache von *banished*. Pope's Einschubung von *The* vor *banished* ist überflüssig; vgl. G. König, Q.-F. LXI S. 13.

Eine neue Abtheilung für sich bilden die Stellen: I, 2. 10—21; I, 2. 27—32; II, 1. 1—2 10. Sie enthalten nämlich, I, 2. 10—12 und ib. 27—32, die scherzhaften Wechselreden zwischen Julia und Lucetta über die Liebe und die Herren am Hofe, II, 1. 1—2 ein burleskes Wortspiel Speed's.

Mit offenbar unbeabsichtigtem Reim 2 Couplets: I, 1. 37—38 III, 1. 251—252. Wenn es vorkommt, was doch zweifellos; der Fall ist, daß in Prosa sich Stellen finden, die einen regelrechten Vers ergeben, ohne daß ein solcher beabsichtigt ist — ein bekanntes Beispiel hierzu ist der Anfang von Tacitus' Germania — wie viel eher kann sich da nicht einmal ein Reim unbeabsichtigt an das Ende zweier Verse einschmuggeln.

2) 7 metrisch völlig unregelmäßige Couplets:

I, 1. 80—81; II, 1. 141—146; II, 1. 166—167; II, 1. 171—174 und 1 aus 2 Alexandrinern bestehendes: I, 2. 39—40.

Die erst erwähnten Stellen sind Knittelverse (*Doggerel-rhyme* — die Etymologie des Namens steht meines Wissens nicht fest). Nach Schröer (Die Anfänge des Blankverses in England, Anglia IV. S. 9 ff.) rührt der Name *doggerel-rhyme* von Chaucer her; es ist dies das alte *Metrum* für Komödien und bestand, seiner gewöhnlichen Form nach,

aus 4 betonten Silben mit einer Pause nach der zweiten und beliebigen unbetonten. Vergl. auch W. Hertzberg, Shakespeare und seine Vorläufer, Jahrbuch XV, 373 ff.; Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst S. 26, Abb. § 500 ff.; Schipper II. § 161 ff. (wo auf Mayor verwiesen wird.) Eine eingehende Untersuchung über Entstehung und Verwendung dieses Metrums steht meines Wissens noch aus. Einige Bemerkungen dazu giebt G. König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q. F. LXI, 119 ff. Shakespeare verwendete dieses Metrum, dessen Reim häufig nur in Konsonanten-Uebereinstimmung oder Assonanz besteht, in seinen Jugend-Dramen, besonders in der Comedy of Errors, in Love's Labour's Lost und in What You Will zur äußern Charakterisierung von *Clowns* oder niedrig stehenden Personen des Dramas. Diese Verwendung von *Doggerel-rhyme*, dessen Inhalt gewöhnlich platte und rohe, der Gesinnungsart der redenden Personen angepaßt sein sollende Scherze und Wortspiele sind, war gewiß ein Zugeständniß an die Geschmacksrichtung des geringern Publikums im Theater, an denen sich aber auch das sogen. bessere Publikum häufig ergötzt haben mag. Ueber den Gebrauch von Knittelversen in der deutschen burlesken Literatur im achtzehnten Jahrhundert siehe Koberstein, Geschichte der deutschen National-Literatur, 5. Aufl. Bd. II, S. 97.

I, 2. 39—40. ist, wie erwähnt, ein aus 2 Alexandrinern bestehendes Couplet. Alexandriner sind selten in Shakespeare und die, die sich anscheinend finden, sind meist auf metrischem Wege als 5-Füßler zu erklären; Couplets aus Alexandrinern sind aber noch viel seltener: die einzigen, die vorhanden sind, ist das obige; dann M. W. II, 2. 215—216, das aber vielleicht ein Citat ist und als solches nicht auf Shakespeare's Rechnung zu setzen wäre, weiter L. L. L. IV, 2. 121—122, das aber wieder allein steht als Schlußcouplet eines als lyrische Einlage zu bezeichnenden Sonettes aus Alexandrinern mit Kreuzreim, und Taming I, 2. 227—228, das vielleicht als Couplet aus fünftaktigen Versen aufzufassen ist. Timon IV, 3. 538—539 ist kein Couplet aus regelrechten Alexandrinern, da im ersten Verse eine überschüssige Silbe vor der Pause steht und der zweite Vers überhaupt keine scharfe Pause aufweist; außerdem sind die beiden Verse wahrscheinlich als 4- bzw. 5-taktige aufzufassen. Trotzdem aber obiges Couplet so fast allein steht, liegt kein Grund vor, es irgendwie anzuzweifeln. Es enthält die Worte der Lucetta, der *waiting woman* der Julia, die wie Speed, der *clownish servant*, des Valentine, sich gerne in losen, aber dabei

doch im Allgemeinen feiner gehaltenen Scherzen ergeht. Daher vielleicht auch das zwar von der Regel abweichende, aber doch dem Baue nach glatte Couplet. — Abbott, Sh. Gr. 501, erwähnt die Stelle unter seinen sogen. *trimeter couplets*, das sind „anscheinende Alexandriner“, die in Wirklichkeit als 2 aus je 3 Füßen bestehende Verse aufzufassen seien. Diese Auffassung ist hier aber wohl nicht annehmbar, da der Reim deutlich anzeigt, daß die beiden Verse nicht in je 2 kürzere zu trennen sind, sondern daß sie echte, und nicht scheinbare Alexandriner sind.

Zu II, 1. 82—84 (Cambr. Ed. 1891, Vers 68—69) weist der Cambr.-Herausgeber in Note IV. darauf hin, daß der Dichter wahrscheinlich ein Reimcouplet beabsichtigt hatte. In der überlieferten Fassung (in Prosa):

*For he, being in love, could not see to garter his hose, and you,
being in love, cannot see to put on your hose —*

liege Verstümmelung vor. Sie konjizieren:

cannot see to beyond your nose —

oder:

to put spectacles on your nose —

oder:

to put on your shoes.

Daniel konjiziert: *to button your shoes.*

Daß ein Reimcouplet hier beabsichtigt war, ist wohl zweifellos anzunehmen; ob Textverderbniß vorliegt, erscheint nicht so sicher. — Das Couplet würde den Knittelversen zuzutheilen sein.

III. The Merry Wives of Windsor.

Enthält 35 Couplets.

1) Heroische Couplets: 30. In allen ist eine leitende Absicht erkennbar.

I, 3. 93—94; IV, 2. 102—105; 3, Abgang von Schauspielern markierend. (IV, 2. 102—105 enthalten Sentenzen; also 2 Reimgründe).

IV, 4. 89—90; V, 5. 258—259; 2 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

V, 3. 23—24; V, 5. 245—246; V, 5. 251—252; 3 Sentenzen.

V, 5. 43—58; V, 5. 61—74; V, 5. 78—79; V, 5. 82—83; V, 5. 84 u. 87; V, 5. 88—91; V, 5. 92 u. 94; V, 5. 95—96; 22, enthalten in der Verkleidungsscene.

Zeilen V, 5. 75, 76, 77 bilden ein Triplet. Diese finden sich mehrfach bei Shakespeare und auch bei andern Dichtern zwischen Couplets eingestreut. Dryden, der Meister des heroischen Couplets, nennt sie die *magna charta of heroic poesy*.

Vers 47—48 bilden nach der Ueberlieferung keinen Reim; sie lauten:

*Cricket, to Windsor chimneys shalt thou leap:
Where fires thou find'st unraked and hearths unswept —*

und doch ist gewiß anzunehmen, daß hier ein Couplet beabsichtigt war, da die ganze Stelle von Zeile 41—106 sonst Reim aufweist. Es sind demnach auch verschiedene Versuche zur Herstellung des Reimes zu verzeichnen. Collier's sogen. Manuskript-Korrektor las:

Cricket, to Windsor chimneys when thou 'st leapt

Singer conjiziert: . . . *to chimneys having leapt*

S. Verges (Zeile 48): . . . *and hearths to sweep.*

Alle diese Versuche erscheinen gewaltsam. Zu Shakespeare's Zeit herrschte Schwanken im schriftlichen Gebrauche von *ea* (vgl. Ellis, E. E. Pr. Kap. III, § 3, S. 79); es wurde häufig für kurzen e-Laut angewendet. Dies kann aber an und für sich die Kürze nicht beweisen. Wir haben hier zunächst ein langes *e* und ein kurzes *e* anzusetzen, welche Reime nicht selten bei Shakespeare sind. Ob die Verkürzung in der Zeit Shakespeare's und gar bei diesem selbst anzunehmen ist, fragt sich. Bemerkenswerth ist die Vermuthung von Ellis (S. 955), daß *swept* = *sweep* zu sprechen sei, was noch heute bei Dienstmädchen nicht selten sei. Wir erhielten danach für Shakespeare völlig unanstößigen Reim. Dyce, ed. 2 (S. Walker conj.), druckt: *unsweep*.

2) Ungleiche und unregelmäßig gebaute Couplets: 5.

II, 2. 38—39; II, 2. 215—216; V, 5. 41—42; V, 5. 59—60;

II, 2. 38—39.

Fal. *Good maid, then.*

Quick. *I'll be sworn*

As my mother was, the first hour I was born.

Der Reim steht inmitten von Prosa. 39 würde ich skandieren:

As | my moth | er was | the | first | hour I | was born.

mit einsilbigem Fuße im Beginne.

Das Couplet besteht aus einem 3-Füßler und einem holperigen Alexandriner; es gehört gewiß zu den doggerelartigen Stellen und

ist als solches beabsichtigt, die Lachmuskeln des niedern Publikums zu erregen.

II, 2. 215—216.

Das Couplet besteht aus 2 völlig regelrecht gebauten Alexandrinern; es weist außer dem identischen Endreim noch eben solchen Reim am Schlusse der beiden ersten Hemistichs auf. Steevens hält — vermuthlich mit Recht — die beiden Verse für ein Citat.

V, 5. 41—42; ib. 59—60; ib. 80—81 finden sich in den Reden der als Feen verkleideten Personen. Z. 41 beginnt dieselben als katalektischer trochäischer Vierfüßler. Dies läßt vermuthen, daß Shakespeare anfangs beabsichtigte, die Reden der verkleideten Personen, ganz als wären es Reden übersinnlicher Wesen, in vorwiegend trochäischem Metrum zu verfassen, daß er nachher aber seinen Entschluß änderte und, da es sich nur um verkleidete Personen handelte, den regelrechten 5-Füßler auch für die Verkleidungsscene wählte. Der erste trochäische Vers mag dann vergessen und stehen geblieben sein.

In V, 5. 59—60 besteht Zeile 59 aus nur 2 Jamben.

About, about;

Search Windsor Castle, elves, within and out.

Sämmtliche Kritiker scheinen die 2-füßige Zeile anstandslos angenommen zu haben.

Als Parallelstellen sind zu verzeichnen: M. of V. II, 5, 54—55 (S. 61); Macbeth I, 2. 66—67 (S. 167); Othello III, 3. 298—299 (S. 180) — mehr finden sich nicht; im Ganzen also, die vorliegende Stelle mitgerechnet, 4 Reimcouplets, in denen diese Unregelmäßigkeit im ersten Verse sich zeigt.

Bei 2 von diesen: Merchant II, 5. 54—55 und Othello III, 3. 298—299 ist das herkömmliche Metrum leicht durch Aenderung der Versabtheilung herzustellen.

Es blieben danach nur 2 Stellen — die vorliegende und Macb. I, 2. 66—67, in ihrer auf uns gekommenen ungleichmäßigen Form bestehn. Diese Form ist als ausnahmsweise auch im Reimcouplet verwendet anzuerkennen, wenn man nicht Ausfall von 3 Füßen und damit unheilbare Verstümmelung annehmen will.

Eine Unregelmäßigkeit anderer Art weist dem überlieferten Texte nach V, 5. 80—81 auf; die zweite Zeile des Couplets lautet:

Evans. Pray you, lock hand in hand; yourselves in order set;

ist also ein regelrechter Alexandriner, der metrisch unmöglich sich zu einem 5-Füßler zusammenpressen läßt. Auch Schipper in seiner Neuengl. Metrik S. 281 erkennt an, daß „im Allgemeinen das von Elze aufgestellte Prinzip, den dramatischen Dichtern der Elisabethschen Zeit lieber einen etwas holprigen Blankvers, als einen sechstaktigen Vers zuzumuthen, richtig ist.“ Daraus darf man wohl weiter schließen, daß alle metrischen Hilfsmittel zur Entfernung von Alexandrinern erlaubt sind, und danach ist man gerechtfertigt, nach Abb. 511 und 512 *Pray you* als eine *'interjectional line'* herauszustellen und *lock set* als 5-Füßler zu lesen. Vgl. auch Schipper S. 313. Pope strich kurzerhand *Pray you* als ein *'expletive'* und stellte damit allerdings eine *ordinary line* her, zerstörte aber durch sein gewaltsames Eingreifen die köstliche Wirkung, die in der höflichen Aufforderung liegt, mit der Sir Hugh Evans die Feen zum Tanz auffordert, und die sicher in Shakespeare's Absicht lag.

Zu erwähnen ist noch IV, 4. 75—76:

Ford. *Nay, I'll to him again in name of Brook:*
He'll tell me all his purpose: sure he'll come.

Die FF und Q₈ geben an einigen Stellen als Pseudonym des Mr. Ford: *Broome* statt *Brook*. Hierauf gestützt und in der Vermuthung, daß ein Couplet hier gestanden habe, will Halliwell auch an obiger Stelle *Broome* lesen, somit also überhaupt *Broome* als die richtige Lesart hinstellen. Der Reim würde nicht beanstandet werden dürfen, da *come* den kurzen u-Laut hat. Wäre nun ein klar erkennbarer Grund für Verwendung des Couplets an dieser Stelle erfindbar, so könnte man unter Anerkennung des Couplets dieses als beweiskräftiges Hilfsmittel für die Lesart *Broome* heranziehen; thatsächlich ist aber ein solcher Grund durchaus nicht vorhanden, weshalb auch Halliwell's Vermuthung zurückzuweisen ist.

IV. Measure for Measure.

Enthält 38 Couplets.

1) Heroische Couplets: 26, in denen allen eine leitende Absicht erkennbar ist.

II, 1. 37—40; II, 1. 269—270; II, 4. 169—170; IV, 2. 64—65;
5. Auftreten oder Abgang von Schauspielern markierend. — II, 1. 37—40 und II, 1. 269—270 sind *aside* gesprochen.

Schon Abbott in seiner Shakesp. Grammar, 515, macht darauf auf-

merksam, daß 'in a conventional way' der Reim bisweilen gebraucht wurde von Shakespeare, um *aside* gesprochene Worte als solche anzuzeigen, ohne welches Hilfsmittel die Hörer schwerlich erkannt haben würden, daß die Worte so aufzufassen seien. Wir hätten also auch hier den Reim als Ersatz für Bühnenanweisungen. Die 3 Belegstellen Abbot's aus Richard III.: IV, 4. 15—16 (nicht 16—17 wie Abbot angiebt); 20—21 und 24—25, lassen sich vermehren: Cymbeline III, 2. 71 (Binnenreim); ib. III, 5. 68—69 (zugleich Abgang markierend); Tempest II, 1. Schluß; 3. Henry IV. III, 2. 107—108; Titus Andronicus II, 2. 25—26, wo Capell *aside* annimmt; Macbeth I, 3. 147—148; ib. I, 4. 48—53. — An verschiedenen Stellen also ersetzt der Reim mehrere Bühnenanweisungen: Auftreten oder Abgang von Schauspielern, Scenenschluß und *aside*. Vgl. auch H. Krumm in seiner erwähnten Programmabhandlung (S. 14), wo zu R. Greene's History of Orlando Furioso 2 Beispiele von *aside* gesprochenen Reimversen angeführt werden.

I, 1. 53—54; II, 4. 184—187; IV, 1, 75—76; IV, 4. 36—37; V, 1. 542—545; 7 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

IV, 1. 12—13; V, 1. 118—119; 2 Redeschlüsse.

II, 1. 298—299; III, 2. 40—41; III, 2. 196—199; IV, 1. 14—15; IV, 2. 89—90; IV, 2. 111—116; V, 1. 415—416; 10 Sentenzen, allgemeine Wahrheiten u. dgl.

Regellos erscheinen die Reime in IV, 3. 82—85, obwohl sie dem Gesamteindruck der Stelle nach für beabsichtigt gehalten werden müssen. Sie sind wohl einer Laune, einer flüchtigen Stimmung des Dichters entsprungen, nicht einer ihm vorschwebenden Regel.

2) aus jambischen und trochäischen Vierfüßlern gemischte Couplets: 11 — III, 2. 275—296. Sie bilden den Monolog des Herzogs G. König (Der Vers in Shakespeare's Dramen Q.-F. LXI, S. 116 Anm. 2) hält die Einkleidung des Monologs in kürzere Verse für auffallend. Das kurze trochäische Metrum ist meines Erachtens gewählt, um den gewissermaßen übersinnlichen Charakter des Herzogs als Vollstreckers der göttlichen Ordnung zu bezeichnen und hervorzuheben; vgl. zum Epilog im Tempest.

3) ein ungleichmäßiges Couplet: II, 2. 186—187. Die Verse schließen die Scene und lauten:

185. . . .; but this virtuous maid
186. Subdues me quite. Ever till now
When men were fond, I smiled and wonder'd how.

Zeile 186 hat nur 4 Accente — Pause nach dem 2. Fuße, Trochäus im Beginn des 2. Hemistichs. Durch. metrische Hilfsmittel ist der Vers nicht zu einem 5-Füßler auszudehnen.

Herstellungsversuche:

Pope: *Even till this very now.*

Theobald: *Ever till this very now.*

Collier's sog. Manusk.-Korrektor: *Even from youth till now.*

Von diesen Verbesserungsvorschlägen muß der eine so gut wie der andere erscheinen; besondere Wahrscheinlichkeitsgründe trägt keiner an sich. Gestützt auf Abbot's Angabe (§ 507) und auf die kurzen Bemerkungen G. König's (Der Vers in Shakespeare's Dramen Q.-F. LXI, 115) darf man zunächst den Vers in seiner überlieferten Form als echt annehmen. Später — zu All's Well II, 3. 312. 313 — soll unter Anführung aller Belegstellen versucht werden, das rechtmäßige Bestehen von Reimcouplets, deren 1. Zeile nur 4 Accente hat, nachzuweisen.

V. The Comedy of Errors.

Enthält 141 Couplets. Von ihnen sind:

1) Heroische Couplets 98.

In 94 eine leitende Absicht deutlich erkennbar: III, 2. 159—160; III, 2. 168—169; 2, markieren Auftreten bezw. Abgang eines Schauspielers. I, 1. 158—159; I, 2. 104—105; II, 2. 213—218; III, 1. 120—123; III, 2. 183—190; IV, 1. 112—113; IV, 3. 96—97: 13 Szenen- bezw. Aktschlüsse.

Die Couplets II, 2. 213—218 schließen nicht direkt den 2. Akt, sondern in Gemeinschaft mit dem folgenden Triplet — also Markierung des Aktschlusses durch eine längere gereimte Stelle. Capell faßt Vers 214—218 als *aside* gesprochen auf; zweifellos war dies auch die Absicht des Dichters, obwohl die entsprechende Bühnenanweisung fehlt. Die Verse wären danach eine Bekräftigung der Bemerkung Abbot's, § 515. Näheres hierüber s. zu Meas. for Meas. II, 1. 37—40.

I, 1. 95—96; I, 1. 155—156; I, 2. 51—52; II, 2. 147—148; II, 2. 152—153; III, 1. 105—106; III, 2. 157—158; V, 1. 83—86: 9, Hervorhebung von Redeschlüssen.

In I, 1. 156:

Gaoler, take him to thy custody

scheint eine Silbe zu fehlen. Verbesserungsvorschläge:

Hanmer: *Jailer, now. . .*

Capell: *So, jailer. . .*

Vorzuziehen ist die folgende Skansion, mit Annahme einer die unbetonte Silbe vor *take* ersetzenden Pause: *Gaoler* | *take* | *him* to . . . Vgl. Elze, 2. Hamletausgabe, Anm. zu § 31, und Engl. Stud. IX. Seite 121 und daselbst XIV. 1. Heft. Elze nennt derartige Verse «*syllable pause lines*, Silbepausler». Die Pause hinter *gaoler* ist stark genug, um eine Thesis zu ersetzen.

III, 1. 105—106:

For slander lives upon succession
For ever housed where it gets possession.

Daß die Verse als Reimverse beabsichtigt sind, ist zweifellos; denn sie stehn am Ende einer Rede zur besonderen Hervorhebung des Schlusses und erhalten außerdem eine Sentenz — zwei Gründe, deren jeder für sich die Annahme eines Couplets vollauf rechtfertigen würde. Als Reimverse aufgefaßt aber bietet die Stelle Schwierigkeiten. Nach regelrechter Skansion liefert nämlich die 1. Zeile einen 4-Füßler — wir erhielten also ein ungleiches Couplet. Dies hat schon früh bei den Kritikern Anstoß gefunden. Capell will hinter *upon: its own* einschieben, Dr. Johnson nach *For: lasting*. Beide Vorschläge sind aber zu äußerlich, um heute noch Geltung finden zu können. Eher könnte man ein Couplet annehmen, dessen 1. Zeile ein 4-Füßler ist; vgl. zu All's Well II, 3. 312—313. Folgende Skansion, auf die schon Steevens hinwies, liefert zwar durch erlaubte metrische Hilfsmittel 2 regelrechte 5-Füßler:

For sland | er lives | upon | success | ion
For e'er | housed where | it gets | success | ion,

aber die Betonung in Vers 106 ist schlecht mit Rücksicht auf den Sinn, so daß die Annahme eines ungleichen Couplets mit nicht allzu auffallender Form plausibler erscheinen muß.

V, 1. 83—84. Die Reimwörter sind *rest—beast*, mit kurzem und langem *e*-Reim. Vgl. zu Merry Wives V, 5. 47—48.

I, 1. 2. Sentenz. I, 1. 27—28; II, 1. 86—111 (bezw. 113); II, 2. 173—188; III, 2. 53—70: 31 Couplets lyrischen Inhalts. Wegen II, 1. 112—113 siehe II b. — II, 2 173—188 ist von Capell als *aside* bezeichnet worden, vielleicht mit Recht.

II, 1. 10—43; II, 2. 189—190; II, 2. 193—194; II, 2. 199—202; III, 1. 84—85; IV, 2. 5—24; IV, 2. 29—32; IV, 2. 35—36; IV, 2. 50—51; V, 2. 335—336: 37 scherzhafte Wechselreden, meist hervorgerufen durch die vielfachen Verwechslungsscenen, wie solche auch in Two Gentlemen sich finden.

IV, 2. 47—48. Wenn man *at—debt* als Reimwörter bei Shakespeare gelten lassen will, obgleich sich nur eine Parallelstelle bei ihm findet, (Ven. and Adon. 593—594 *neck—back*) so wäre als Erklärungsgrund für den Reim anzugeben, daß die Worte als bei Seite gesprochen anzusehen sind.

Bemerkenswerth ist V, 1. 87—88:

Luc. *She never reprehended him but mildly,
When he demean'd himself rough, rude and wildly.*

Das Couplet erscheint als solches unverfänglich, die Verse sind einfach und der Sinn ist klar. Capell will aber durch Schreibung von *wild* statt *wildly* den Reim fortschaffen. Auffallend ist allerdings die verschiedenartige Form der drei Adverbien hintereinander. Da außerdem für das Couplet kein Erklärungsgrund anzugeben ist, könnte man vermuthen, daß die Form *wildly* einem Abschreiber oder *reviser* bewußt (des Reimes mit *mildly* wegen) oder unbewußt (weil ihm *mildly* noch im Ohre klang) aus der Feder geflossen sei.

Es schlägt aber auch nichts, den unerklärbaren und unbeabsichtigt erscheinenden Reim Shakespeare auf Rechnung zu setzen, da wir gleich 3 Stellen zu erwähnen haben, die offenbar zufälligen Reim tragen: IV, 1. 1—2; IV, 4. 91—92; IV, 4. 121—122. Nicht der leiseste Grund zur Anwendung des Reimes ist erkennbar, die Reimwörter sind leichte, tonlose, häufig vorkommende Wörter, die leicht, ohne daß eine Wirkung erzielt werden sollte, an das Ende je eines Verses hinter einander gerathen konnten, nämlich *Due—you; it—did (?)*; *me—thee*.

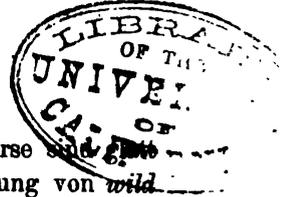
2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 43.

a) absichtlich unregelmäßig: 41; II, 1. 84—85; II, 2. 48—49; II, 2. 203—204; III, 1. 11—18; III, 1. 22—62; III, 1. 69—74; III, 1. 78—83; III, 2. 150—151. IV, 2. 37—40; IV, 2. 44—45; IV, 2. 53—58; V, 1. 426—427. Wir haben hier wieder Knittelverse (*doggerel rhymes*), wie in *Two Gentlemen*, auch hier verwandt zu Wechselreden zwischen Personen niedern Standes (den beiden Dromios). Pope bezeichnete unberechtigt fast alle diese Stellen als unecht. Alle metrischen Eigenthümlichkeiten obiger Verse zu verzeichnen, würde hier zu weit führen und muß einer Sonderuntersuchung vorbehalten bleiben.

b) verderbt: 2 Couplets, II, 1. 112—113; II, 2. 191—192.

II, 1. 112—113.

*Wear gold: and no man that has a name
By falsehood and corruption doth it shame.*



Das Couplet gehört zu denen lyrischen Inhalts. Zeile 12 ist zweifellos verderbt und daher auch von den Globe-Editors mit einem Kreuzchen (†) bezeichnet. Eine Silbe fehlt und ist durch keine metrische Hilfsmittel zu ersetzen. Zerdehnung von *gold* darf nicht angenommen werden, da die Satzpause dadurch zerstört würde, Ersatz einer ausgefallenen Silbe durch die Pause ist auch nicht zulässig, da dadurch *and*, ein hier völlig tonloses Wort in die Arsis, *no* dagegen in die Thesis gerathen würde, was dem Sinne zuwider ist. Es muß bei der Annahme von Textverderbniß durch Ausfall eines Wörtchens bleiben.

Herstellungsversuche:

Theobald: *and so no man.*

Capell: *and e'en no man.*

Heath: *and so a man.*

Von diesen Vorschlägen scheint mir der Theobald's, da er dem *ductus literarum* des überlieferten Textes sehr nahe kommt, am meisten allen Anforderungen strenger Textkritik zu entsprechen und die Konjekturen dürfte wohl ohne Bedenken in den Text aufgenommen werden.

II, 2. 191—192 lautet:

This is the fairyland: O spite of spites

We talk with goblins, owls and sprites.

Die zweite Zeile ist ein 4-Füßler; ein Couplet in dieser Form ist analogielos bei Shakespeare, denn Richard II. II, 1. 22, 23 ist nur scheinbar ein Couplet. Ein Versfuß muß ausgefallen sein, eine Vermuthung, die noch sehr unterstützt wird durch die Lesart der Folios 2—4: *owls and elves sprites*. (F₁ wie Globe-Ed.) Hinter *elves* wird wahrscheinlich, wie auch Collier seinen Manuskript-Korrektor lesen ließ, *and* ausgefallen sein, so daß der Vers ursprünglich gelautet haben wird:

We talk with goblins, owls, and elves, and sprites.

Rowe (ed. 2) schrieb: *and elvish sprites*, jedoch erscheint die erste Konjekturen der äußern Concinnität wegen glaubwürdiger.

Zwei weitere Verbesserungsvorschläge, der eines anonymen Kritikers: *We walk and talk* etc. und der Lettsom's . . . *with ghosts and goblins* . . . können beide, weil jeder Stütze entbehrend, im Vergleich mit den obigen Vorschlägen, keine weitere Beachtung beanspruchen. Das hergestellte Couplet würde unter die Rubrik scherzhafte Wechselreden gehören.

3 Stellen beanspruchen besondere Besprechung: II, 2. 198; III. 1. 54; IV, 2. 33—34; und zwar, weil sie mitten innerhalb durchweg gereimter Rede, reimlos stehen. Die Vermuthung ist hier zweifellos gerechtfertigt, daß die Verse im Original Reimverse gewesen sind, daß also vielleicht eine Zeile vor oder hinter ihnen ausgefallen, bzw. daß in IV, 2. 33—34 der Reim verstümmelt ist. II, 2. 198 ist als reimlose Zeile um so auffallender, als die drei vorhergehenden Verse ein Triplet bilden. Die Stelle lautet nach der Ueberlieferung:

195. Luc. *Why pratest thou to thyself and answer'st not?*
Dromio, *thou drone, thou snail, thou slug, thou sot!*
Dro. S. *I am transformed, master, am I not?*
Ant. S. *I think thou art in mind, and so am I.*

Theobald schlug nun vor, durch Umstellung von *I* und *not* in 197 aus den 4 Versen 2 Couplets zu bilden. Der Vorschlag verdient wegen der geringen Textänderung, durch die die reimlose Zeile fortgeschafft wird, hervorragende Berücksichtigung; ¹⁾ wir erhielten allerdings durch Annahme der Konjektur ein Couplet mit identischem Reim, dafür aber von 189—202 eine zusammenhängende Reihe von Reimpaaren. Identische Reime sind außerdem nicht allzu selten bei Shakespeare: vgl. Much Ado V, 4. 31—32; Taming I, 2. 160—161; Othello V, 2. 124—125; Hamlet I, 2. 254—255; Love's Lab. Lost IV, 3. 68 u. 70; auch Pass. Pilg. III, 37, 39 (hier *is—is* in einer strophischen Reimdichtung!) — Das neu gewonnene Couplet würde unter scherzhafte Wechselreden fallen.

III, 1. 54:

Do you hear, you minion? you 'U let us in, I hope?

Diese eine reimlose Zeile stört den Reim-Zusammenhang der Verse 11—85. Sollte das Absicht sein und nicht vielmehr ein äußerer unglücklicher Zufall, durch den leider so häufig das Original verstümmelt wurde, eine Reim-Zeile weggeräumt haben? Theobald konjizierte in diesem Sinne *throw* für *hope* im Dreireim auf *no* und *blow*. *Throw* würde seiner Bedeutung nach hier ganz am Platze sein und wird auch von Shakespeare nicht selten verwendet, z. B. in Taming I, 2. 4; Richard II. II, 1. 218; 1 Henry VI. II, 1. 41; auch weist es in seiner ältern Schreibart *troue*, besonders bei undeutlicher

¹⁾ Im Cambr. Shakespeare 1891 ist Theobald's Konjektur in den Text aufgenommen.

Schrift oder undeutlichem Druck, einige äußere Aehnlichkeit mit *hope* auf, so daß die Verwechslung der beiden Wörter seitens eines hastigen Abschreibers oder dergleichen nicht unwahrscheinlich ist; es ist natürlich auch möglich, daß eine auf *hope* reimende Zeile ausgefallen sein kann. Jedenfalls erscheint die reimlose Zeile hier nicht am Platze. Zu skandieren ist: *Do you hear, | you minion? || you 'll let | us in |, I hope?* mit Verschleifung von *you* und *hear* und überschüssiger Silbe vor der Pause.

IV, 2. 33—34:

A devil in an everlasting garment hath him.

Auch hier haben wir eine reimlose Zeile innerhalb einer zusammenhängenden, sonst durchweg gereimten Rede, eine Zeile, die außerdem 6 Füße aufweist. Daß ein solcher Vers nicht echt sein kann, darin stimmen wohl alle Shakespearekenner mit den Globe-Editors überein, die ihn deshalb mit einem Kreuzchen versehen haben.

Heilungsversuche:

Collier's Manuskript-Korrektor: *A Devil in an everlasting garment hath him fell* im Reim mit den beiden vorhergehenden Zeilen; hinter 34 schiebt er ein:

Who knows no touch of mercy, cannot feel

Spedding: . . . hath him by the heel

Beide Vorschläge stellen Reime her, verbessern aber das Metrum nicht — im Gegentheil; befriedigendere sind aber nicht gemacht worden und es ist fraglich, ob sie zu machen sind; die Verderbniß liegt zu tief.

VI. Much Ado about Nothing.

Enthält nur 11 Couplets — das Stück ist bekanntlich fast durchgehend in Prosa geschrieben. Von den 11 Couplets sind

1) Heroische Couplets 9:

a) mit absichtlichem Reim: 6: III. 1. 105—106; V. 4. 31—32;

2 Abgang bezw. Auftreten markierend.

III, 1. 105—106 enthält zugleich eine Sentenz, weist also doppelte Reimberechtigung auf.

V, 4. 31—32. Reim: *help—help*; also identisch. Zeile 33, Hinweis auf das Auftreten neuer Personen: *here comes the prince and Claudio* fehlt in FF. Die Zeile ist also vielleicht fremder Zusatz und das Couplet mit identischem Reim als Ersatz der Bühnenanweisung ursprünglich beabsichtigt.

III, 1. 115—116: Scenenschluß; V, 4. 46—51: 3 scherzhafte Wechselreden zwischen Claudio und Benedick.

In Zeile 46, 47 *Jove—love* ist für Shakespeare's Zeit als Reim, *djov : luv*, anzusetzen; *djov* ist von Gill ausdrücklich bezeugt; für *love* ist „schwebende Quantität“ (ten Brink, Chaucer's Sprache und Verskunst § 35) anzusetzen: *luv* oder *lūv*; vgl. Smith und Gill.

b) mit meines Erachtens unbeabsichtigtem, zufälligem Reim: 3 IV, 1. 199—200; V, 1. 257—258; V, 1. 271—272.

In einem reimarmen Stück wie das vorliegende ist sind Reime ohne auffallenden Erklärungsgrund nicht als der allgemein lyrischen Stimmung des Dichters entsprungen aufzufassen, sondern eher als zufällig aus der Feder geflossen anzusehen.

IV, 1. 199. 200. Die Verse stehn inmitten einer längeren, zusammenhängenden Rede; das Couplet bildet also, was in allem Erforderniß ist, kein syntaktisch abgeschlossenes Ganze; die Reimwörter *mind—kind* weisen allerdings schwere volltönende Laute auf, und nicht wie gleich die beiden folgenden Stellen, V. 1. 257—258 und ib. 271—272, leichte Endungen und häufig vorkommende tonlose Wörtchen. In der ersten haben wir *treachery—villany* mit der flüchtigen Reimendung *y*, in der 2.: *he* und *me*.

2) Couplets trochäischen Metrums 2:

V, 3. 9—10; V, 3. 22—23. Beide Couplets bestehen aus 4-Füßlern; sie gehören aber nicht zu der Grabschrift, die Claudio verliest, sondern sind seine eigenen Worte, sind also nicht lyrische Einlagen, sondern Theile der Handlung selbst. Als solche aber ist das trochäische Metrum auffallend, das Shakespeare im Allgemeinen, abgesehen von rein lyrischen Einlagen oder Citaten, nur für die Reden übersinnlicher Wesen benutzte. Hier sollte wahrscheinlich die Feierlichkeit der Handlung durch den Wechsel des Metrums hervorgehoben werden. Der Reim *Tomb—dumb* in Zeile 9, 10 ist für Shakespeare's Zeit völlig rein; *Tomb* hat alten u-Laut (vgl. me., afz., lat., griech.); das *o* ist nur graphisch; desgleichen hat *dumb* altes (im 16. Jahrhundert noch „reines“) u.

VII. Love's Labour's Lost.

Enthält 364 Couplets, eine verhältnißmäßig große Anzahl. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 257:

a) eine leitende Absicht ist erkennbar in 253: II, 1. 35—36; IV, 3. 81—82; V, 2. 383—888: 5, Auftreten bezw. Abgang markierend.

III, 1. 206—207; IV, 3. 381—382: 2 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

IV, 3. 381—382 schließt in Verbindung mit den 4 folgenden, kreuzweise gereimten Versen den Akt.

I, 1. 22—23; I, 1. 26—27; I, 1. 31—32; I, 1. 47—48; I, 1. 92—93; IV, 1. 94—95; IV, 3. 39—42; IV, 3. 72—73; IV, 3. 218—219; IV, 3. 379—380; V, 2. 355—356; V, 3. 414—415; 13 Redeschlüsse.

I, 1. 92—93 ist das Endcouplet eines regelrechten Sonnets, das mit Zeile 80 beginnt. Wir finden in den lyrisch gefärbten Scenen verschiedener Shakespearescher Dramen regelmäßige Sonette und sonettähnliche Stellen eingeschaltet, z. B. in *All's Well* III, 4. 4—17; *Romeo & Juliet* I, 5. 95 ff. — Sonette waren zu Shakespeare's Zeit die charakteristische Form für rein lyrische Poesie. Eine sonettähnliche Stelle bietet IV, 3. 25—42. Sie enthält 16 statt 14 Verse, weil der Schluß aus 2 statt, wie die regelmäßige Form wäre, aus 1 Couplet besteht.

IV, 3. 72—73 ist wiederum das Endcouplet eines regelrechten Sonetts, das wir auch in W. Jaggard's Sammlung: *The Passionate Pilgrim, a collection of 22 poems* (1599) finden (vergl. Delius, Shakespeare's Werke ad l.)

Desgleichen bildet V, 2. 355—356 den Schluß einer sonettähnlichen Stelle.

Im Folgenden sind nunmehr eine große Anzahl von Couplets zu verzeichnen, deren Reim im allgemeinen schon begründet ist in dem lyrischen Charakter von *Love's Labour's Lost*, die sich aber dabei noch zu einer engeren Kategorie zusammenfassen lassen, nämlich zu der der scherzhaften Wechselreden, wie wir sie schon in *Two Gentlemen* und in *Comedy of Errors* vorgefunden haben. In *Love's Labour's Lost* sind es im ganzen 229 Couplets dieser Art, die sich hauptsächlich in der 1. Scene des 1. Actes finden und die lustige Unterredung zwischen König Ferdinand, Biron, Longaville und Dumain enthalten; weiter in IV, 1, IV. 3, und vornehmlich wieder in V, 2, wo die Prinzessin und ihr Gefolge, Boyet, der König, Biron u. s. w. sich in neckischem Wortgefecht ergehen. Die erwähnte große Anzahl dieser Couplets, zwischen die sich auch noch zahlreiche Couplets und Wechselreime eingestreut finden, verdanken ihren Ursprung wohl alle Shakespeare's Vorliebe für den Reim in derartigen Scenen scherzhaften Inhalts.

Auffällig sind von den erwähnten Stellen: V, 2. 385—386; 389—390; 391—392; 445 und 484, weil sie reimlos inmitten längerer

Reimpartien stehn. Ob es Absicht vom Dichter war, den Reim zu unterbrechen oder ob Verstümmelung ursprünglicher Reime vorliegt, wird schwerlich jemals entschieden werden können.

Die Zeile IV, 3. 142 (Cambr. Ed. 2. 138) bietet Schwierigkeiten in der Skansion. In der überlieferten Gestalt:

One, her hairs were gold; crystal the other's eyes:

stammt sie wohl schwerlich aus Shakespeare's Feder; denn sie ist metrisch und grammatisch hart. Alle metrischen Mittel erscheinen zur Herstellung eines 5-Füßlers unzulänglich — es ist und bleibt eine Silbe zu viel. Der Sinn der Stelle ist: *One sc. says, her hairs were gold, the other sc. says, her eyes were crystal.* So erhalten wir aber keinen 5-füßigen jambischen Vers. Q_1 hat: *One her*, F_1 , Q_2 : *On her*; in F_2 , F_3 , F_4 fehlt übereinstimmend *One*. Mit all diesen Varianten läßt sich nicht viel zur Verbesserung des Verses thun, sie bestärken nur die Vermuthung gänzlicher Verderbniß der Zeile. Sehr beachtenswerth erscheint Sidney Walker's Herstellungsvorschlag: *One's hairs were etc.* Derselbe genügt strengen Anforderungen der Textkritik: die fälschliche Hinzufügung von *her* im Texte kann auf verschiedene Weise hervorgerufen sein: 1) durch die Aehnlichkeit des Klanges von *her* und *hair*; 2) *her* kann ein Schreibfehler gewesen sein für *hair*: *One's her were gold*; ein späterer Korrektor oder dergleichen suchte vielleicht die sinnlose Zeile zu verbessern durch Hinzusetzung von *hair* und Streichung des *s* in *one's*; 3) kann auch schließlich *one's her hair* die Lesart des Manuskripts gewesen sein, und so zwar, daß *one's* das zuerst geschriebene *her* verbessern sollte, und daß später ein vielleicht hastiger Abschreiber, jene Absicht verkennend, beide Wörter in den Text aufnahm. Das flektivische *s* in *one's* wurde von ihm oder vielleicht einem noch späteren Abschreiber als sinnlos zu sehr in die Augen springend fortgelassen. — S. Walker's Konjektur, die einen sinngemäßen und rhythmischen Vers liefert, dürfte verdienen, in den Text aufgenommen zu werden. G. König a. a. O. faßt *one* auf als außerhalb des Versrhythmus stehend. Dieser Ausweg erscheint hier wohl nicht annehmbar, da im vorhergehenden, sowie am Schlusse des vorliegenden Verses *one* bzw. *other* zur Bildung des 5-taktigen Verses dienen. König hat das offenbar selbst gefühlt, wenn er einige Zeilen weiter unten sagt: «Der Vers kann schließlich auch nach a) (Fehlen des Auftaktes) ein Alexandriner sein.»

V, 2. 43—48 Z. 46 und 47:

Kath. *A pox of that jest! and I beshrew all shrows.*

Princ. *But, Katharine, what was sent to you from fair Dumain?*

bieten ~~der Skansion~~ Schwierigkeiten. Z. 46 scheint eine überflüssige Silbe zu haben und Z. 47 macht, mit Kontraktion von *Katharine* in *Kath'rine* den Eindruck eines Alexandriners, der mitten in gereimten 5-Füßlern höchst auffällig und verdächtig erscheinen müßte. Verbesserungsvorschläge: Z. 46: Capell: *I* zu streichen; Hanmer: *A* zu streichen. Z. 47: Theobald (S. Walker): *Katharine* zu streichen. Z. 47: Ritson: *to* zu streichen; Hanmer: *to* und *fair* zu streichen. Capell's Vorschlag (Z. 46) verbessert den Rhythmus nicht viel, da durch ihn die starke Satzpause hinter *jest* fortgenommen wurde. Streichungen erscheinen überflüssig, wenn man mit allerdings starken Zusammenziehungen abtheilt: ¹⁾

46. *A pox 'f | that jest! etc.*

47. *But, Káth'rine, | wát was | sént t'you from fair Dumain!*

Die Kontraktionen (Synkope und Verschleifung) sind stark, aber zulässig, vgl. Abbott 456, G. König, a. a. O. S. 19 und 40. Siehe auch die Bemerkung zu *Merry Wives V*, 5. 80—81. Uberschüssige Silben vor der Pause (*Kath'rine*) sind so häufig bei Shakespeare, daß besondere Belegstellen anzuführen überflüssig erscheint.

In V, 2 68:

So pertauntlike would I oversway his state

bietet *pertauntlike* (FF, Q₂ — *perttauntlike* Q₁) Schwierigkeit — das Wort ist bis jetzt, meines Wissens, unerklärt geblieben. Zu den vorhandenen Heilungsvorschlägen: Theobald *pedant-like*, Hanmer (Warburton) *portent-like*, Capell *pageant-like*, Douce *scoffingly*, Singer *potent-like*, Collier's Manuskript-Korrektor *potently*, Grant White *persaunt-like*, Anon. *pertaunt-like*, Bayley *potentate-like*, möchte ich hinzufügen: *pertinently* «angemessen»:

So pert' | nently | would I | o'ersway | his state.

oder mit Zulassung einer überschüssigen Silbe vor der allerdings schwachen Pause:

So pért | inéntly | would I | o'ersway | his state.

¹⁾ Diese Verschleifung ist auch von G. König a. a. O. S. 40 angegeben.

V, 2. 203—204 ff. Z. 215 steht reimlos zwischen Reimversen. Sie lautet nach der Globe-Ed.:

Yet still she is the moon, and I the man.

In den QQ und FF ist Z. 216 der Rosaline zugewiesen, offenbar fälschlicherweise. Theobald theilte sie in richtigem Gefühl dem Könige zu, indem er, wie auch Capell, Z. 225 strich. Malone nimmt an, daß zwischen 215 und 216 eine Zeile — von Rosaline gesprochen, im Reime mit *man* — ausgefallen ist und scheint mit der Vermuthung zweifellos Recht zu haben. Der Verlauf der Verstümmelung ist folgendermaßen zu erklären: Der Abschreiber hatte richtig den Namen Rosaline niedergeschrieben, übersprang dann aber unabsichtlich einen Vers, ohne in seiner mechanischen Arbeit zu merken, daß er durch Zutheilung der Worte: *The music plays; vouchsafe some motion to it* an Rosaline den Sinn verstümmelte, da Rosaline vorher und später noch den Tanz verweigert. Der ursprüngliche Text wird gelautet haben:

215. King. *Yet still . . . man.*
216. Ros. (Ausgefallene Zeile reimend auf *man*.)
217. King. *The music plays; etc.*

V, 2. 627:

An thou wert a lion, we would do so.

Entweder ist eine Silbe ausgefallen, oder es ist zu skandieren — nach heutigem Begriff allerdings hart:

An thóu | wert á | líón, | we would | do so

vielleicht auch besser mit fehlendem Auftakt:

An | thou wert | a lion, | etc.

b) ohne erkennbare Absicht tragen Reim 4 Couplets:

II, 1. 167—168. Es steht im Beginne einer längern reimlosen Rede. Reimwörter: *interview—unto*. Der Inhalt hebt das Couplet durchaus nicht von den umstehenden Versen ab; es ist deshalb schwer einsehbar, weshalb es durch die Form absichtlich geschehen sollte.

IV, 3. 297—298: inmitten einer zusammenhängenden reimlosen längern Stelle, ebenfalls ohne dem Inhalte nach aus ihnen hervorzuragen; auch fehlt dem anscheinenden Couplet syntaktische Abgeschlossenheit. Reimwörter: *book—look*.

IV, 3. 340—341: wie eben. Reimwörter: *Hercules—Hesperides*.

V, 2. 393—394: ebenfalls zwischen reimlosen Versen, sicher als Reim unbeabsichtigt. Reimwörter: *Muscovy—perjury*.

2) Couplets trochäischen Metrums: 10.

IV, 3. 101—120. Es ist eine rein lyrische Einlage in trochäischen Vierfüßlern, dem Versmaße, das Shakespeare bekanntlich für Reden übernatürlicher Wesen und für eingelegte lyrische Stellen, z. B. *As You like It* IV, 3. 40—63, liebt. In der dramatischen Handlung verwendet er es nur in *Much Ado*, in der Begräbnisscene IV, 3. 9—10; 22—23 und in *Merchant* II, 5. 42—43 und II, 9. 73—78. Vielleicht ist die obige Stelle in *Love's Labours Lost*, die sich mit geringen Abweichungen in «*England's Helicon*» (1600) und unter Shakespeare's «*Sonnets to Sundry Notes of Music*» (Globe-Ed. S. 1052) findet, in 4zeilige Strophen abzuteilen.

3) unregelmäßig gebaute Couplets: 97.

a) mit absichtlich unregelmäßiger Form: 94. II, 1. 126—127; II, 1, 123—128; II, 1. 186—195; II, 1. 197—200; II, 1. 202—203; II, 1. 207—208; II, 1. 209—212; II, 1. 213—214; II, 1. 219—222; II, 1. 226—252; II, 1. 254—257; III, 1. 65—66; III, 1. 71—72; III, 1. 82—83; III, 1. 102—107; III, 1. 117 bis 118; III, 1. 135—136; IV, 1. 49—50; IV, 1. 53—54; IV, 1. 96—103; IV, 1. 106—111; IV, 1. 113—114; IV, 1. 116—117; IV, 1, 119—120; IV, 1. 131—138; IV, 1. 142—147; IV, 1. 149—150; IV, 2. 24—25; IV, 2. 29—36; IV, 2. 40—41; IV, 2. 56—57; IV, 2. 62—63; IV, 2. 121—122; IV, 3. 51—54; IV, 3. 74—75; IV, 3. 79—80; IV, 3. 93—94; IV, 3. 191—192; IV, 3. 203—212; V, 2. 49—50; V, 2. 485—490; V, 2. 510—511; V, 2. 513—514; V, 2. 541—544; V, 1. 555—558; V, 2. 568—569; V, 2. 632—633;

Diese Couplets sind entweder Knittelverse (*doggerel-rhymes*), die Shakespeare hier sogar für Reden von Hauptpersonen verwendet, oder jambische Zeilen von mehr oder weniger als 5 Füßen. Alle sollen durch ihre Form die niedrig-komische Wirkung ihres Inhalts verstärken. Alle Unregelmäßigkeiten, die zahllos sind, einzeln zu verzeichnen, würde zuviel sein.

Einige der verzeichneten Couplets bestehn aus jambischen Drei-
füßlern, nämlich II, 2. 123—128; 186—193; 202—203; 209—212,
ein Metrum, das der Dichter oft mit der Absicht verwendet, einer
Unterhaltung raschen, lebhaften Charakter zu verleihen.

IV, 2. 121—122:

*Celestial as thou art, O, pardon love this wrong,
That sings heaven's praise with such an earthly tongue.*

Das Couplet schließt ein aus Alexandrinern bestehendes Sonett, das in fast gleicher Form in Jaggard's *Passionate Pilgrim*, 1599, zu finden ist. In Z. 122 schiebt Sidney Walker, wie schon vor ihm Hanmer, *the* vor *heaven's* ein, um die fehlende Silbe zu erhalten. Diese Aenderung, die gestützt wird durch die Lesart in Jaggard's erwähntem Gedicht: *to sing the heaven's . . .*, ist der Vollmessung von *sings* = *singes* vorzuziehen (vgl. König a. a. O. S. 4). Keightley konjiziert: *that he sings . . .*

IV, 3. 93—94 (Cambr. Ed. 2, 89, 90):

King. *And I mine too, good Lord!*

Biron. *Amen, so I had mine: is not that a good word?*

Z. 93 hat 3, Z. 94 hat 6 Füße (Alexandrin). Diese sonst nirgends in Shakespeare anzutreffende Coupletform ist um so auffallender, als das Couplet zwischen nur regelrechten 5-Füßlern steht. Durch metrische Mittel lassen sich die regellosen Zeilen nicht einrenken; es ist also entweder arge Verderbniß anzunehmen oder starke metrische Freiheit Seitens des Dichters. Da die unregelmäßig gebauten Couplets in *Love's Labour's Lost* dem Raume nach eine große Rolle spielen, und da wir anderswo in demselben Stück z. B. I, 1. 126—127; in III, 1. mehrfach; ebenso in IV, 1; IV, 2; V, 2 einzelne *doggerel*-Couplets zwischen Prosa eingestreut finden, so mag hier auch ein solches unter das regelmäßige 5-füßige Metrum untergelaufen sein; immerhin aber bleibt das betreffende Couplet in seiner einzig vorkommenden Form eine höchst auffällige Erscheinung selbst in einem Stücke von dem Charakter von *Love's Labour's Lost*

V, 2. 49—50:

Yes, madam, and moreover

Some thousand verses of a faithful lover.

Der Reim ist nach heutiger Aussprache unreiner Augenreim. Für Shakespeare war er reiner: *över—lüver*. Kurzes o in *over* ist von Gill bezeugt, jedoch mag im 16. Jahrhundert neben der Kürze die Länge bestanden haben: «schwebende Quantität»; (vgl. ten Brink, Chaucer's Sprache und Verskunst, § 35). Siehe auch zu *Much Ado* V, 4. 46—47 (Reim *Jove—love* = *djöv—löv*); auch der Reim *över—lüver*. ist danach nicht unmöglich, aber unwahrscheinlich.

Auffallend ist, daß Z. 49 aus nur 3 Füßen besteht, und das um so mehr, da das ungleiche Couplet inmitten einer ganzen Reihe regelrecht gebauter Reimcouplets steht, allerdings zu Beginn einer Rede, an welcher Stelle — in reimlosen Versen wenigstens — häufig

kürzere Verse verwendet sind. Capell nahm Ausfall eines Satztheils an und schob vor *moreover* 'sent' ein. Wie aber dadurch der Vers verbessert worden ist, erscheint unerfindlich; der Rhythmus wird im Gegentheile durch das Einschiebsel hart. Eher könnte man den Vers so herstellen: www.scribd.com

Yes, madam, and he sent to me moreover

entsprechend Z. 47

But, Katharine, what was sent to you from fair Dumain?

Diesen gewalthätigen Eingriffen ist jedoch vorzuziehen, die überlieferte Form als metrische Ausnahme bestehen zu lassen, obwohl nur eine sichere gleiche Parallelstelle (Richard II. V. 6. 24. 25) vorliegt. Couplets ähnlicher Art (eine Zeile kürzer als 5-Takter) finden sich häufiger. Das ungleiche Couplet würde zu den scherzhaften Wechselreden gehören.

b) verderbt erscheinen 3: IV, 3. 179—180; IV, 3. 220—221, zu scherzhaften Wechselreden gehörend; V, 2. 337—338, Auftreten von Personen markierend.

IV, 3. 179—180.

*I am betrag'd, by keeping company
With men like men of inconstancy.*

Z. 180 ist unskandierbar und deshalb zweifellos verstümmelt. $F_2 F_3 F_4$: *With men like men of strange* (F_2 *strang*) *inconstancy*. Delius nennt dies *strange* trivial. Verschiedene Kritiker haben die Stelle behandelt: Hanmer las nach Warburton's Vorgange:

with vane-like men of strange inconstancy.

Steevens 1793, nach Mason's Vorschlage:

With moon-like men etc.

Tieck: *with men, like men of such inconstancy*

Collier: *With men like women of inconstancy*

Lettsom: *With men like you, men all inconstancy*

Anonymus: *With men like women for inconstancy*

Sidney Walker: *With men, like you, men of inconstancy*

Die Cambridge-Herausgeber haben letztere Konjektur in den Text aufgenommen. Ich wage diesen Vorschlägen folgenden hinzuzufügen:

With wó | man like | men óf | incónst | ancý

oder sollte vielleicht das *strang* der F_2 ursprünglich *strong* gelautes haben?

IV, 3. 220—221. (Cambr. Ed. 2, 216—217).

King. *What, did these rent lines show some love of thine?*

Biron. *Did they, quoth you? Who sees the heavenly Rosaline?*

Zeile 221 hat 6 FüÙe, ist aber kein Alexandriner, denn die Hauptpause liegt nach dem 2. Fuß. Solche Verse sind zu beanstanden. Capell will *quoth you* streichen; die beiden Wörter können allerdings sehr leicht als Zusatz eines Schauspielers in den Text gerathen sein; vgl. zu Taming V, 2. 174—175.

V, 2. 337—338.

Biron. *See where it comes! Behaviour, what wert thou*

Till this madman show'd thee? and what art thou now?

Zeile 338 scheint *doggerel-rhyme*; es muß aber unwahrscheinlich erscheinen, daß Shakespeare eine zusammenhängende Stelle von 12 heroischen Couplets mit einem von einer Hauptperson gesprochenen Knittelverse geschlossen habe. — Theobald's Vorschlag *man* für *madman* ist sehr annehmbar. Der Vorgang, wie *madman* in den Text gerieth, erklärt sich so: Eine 'diplography' (vgl. Elze, *Notes on Eliz. Dram.* etc. Halle 1880. No. XXII, XXX und LXIX) *man—man* wurde durch einen späteren Uebersetzer (*reviser*) in *madman* — eine Aenderung, die nahe lag — umgesetzt. Keightley will 'thou' auslassen.

Die sehr große Zahl von Reimversen in *Love's Labour's Lost* entspringt dem vorwiegend lyrischen Charakter der Jugendarbeit — in gereifterer Periode würde Shakespeare gewiß viele jetzt mit Reim versehene Stellen in *blank verse* geschrieben haben.

VIII. A *Midsummer-Night's Dream*.

Gesamtsumme: 324 Couplets. Von ihnen sind:

1) Heroische Couplets 272:

a) mit erkennbarer leitender Absicht: 268. II, 1. 144—145; II, 1. 241—242; II, 1. 243—244; II, 1. 245—246; III, 1. 89—90; III, 1. 113—114; III, 2. 2—3; III, 2. 340—341; IV, 1. 181—182; V, 1. 104—105; V, 1. 376—377; 11 Auf- bzw. Abtreten von Schauspielern markierend.

III. 2. 89—90 ist sogen. *capping verse* — d. h. Verse, die, ohne daß die Person, die sie spricht, direkt gefragt ist, eine Antwort auf Vorhergehendes enthalten. Sie sind häufig mit Reim versehen und sollen eine komische Wirkung erzielen. Vgl. hierüber Karl Elze im Jahrbuch XV, S. 345 ff. Die vorliegenden Verse enthalten neckische Worte Puck's gegenüber Bottom.

III, 2. 340—341:

Nay, go not back.

Hel. *I will not trust you, I,*

Nor longer stay in your curst company.

Das Couplet ist zusammenzufassen mit dem folgenden Triplet; die Reimstelle sollte den Abgang von Hermia und Helena markieren. Die FF haben Vers 344 nicht, nach ihnen ist der Abgang der betreffenden Personen also durch 2 Couplets angezeigt.

III, 1. 205—206. Das einzige heroische Couplet im Stück, das den Ausgaben nach eine Scene schließt.

Vielleicht aber schloß auch der 4. Akt ursprünglich mit einem Doppelreim. In der Ueberlieferung sind die Worte Bottom's am Schluß dieses Aktes in Prosa. Sie lauten: *And I do not doubt but to hear them say, It is a sweet comedy. No more words: away! go, away!*

Sollte die Stelle nicht vielleicht ursprünglich als Knittelverse (Bottom spricht sie!) gelaftet haben?:

And I | do not | doubt but | to hear | them say

regelrechter 5-Füßler;

'T is a good comedy. No more words: away! go, away

Knittelvers, oder auch mit geringer Aenderung des letzten Verses als heroisches Couplet?:

And I u. s. w.

'T is a | good comedy || No more | words: go, | away!

comedy zweisilbig mit überschüssiger Silbe vor der Pause, dem metrisch nichts entgegensteht.

Prosa mit Versen endigend ist nicht beispiellos in Shakespeare; vgl. Coriolanus II, 1. 177—176 und Timon I, 2. 52—53 und ib. 61—62. Allerdings sind diese Stellen von dem amerikanischen Kritiker Grant White als unecht bezeichnet, wahrscheinlich, weil ihm die Vermischung von Prosa und Versen auffällig erschien, aber der Grund kann nicht stichhaltig erscheinen.

II, 1. 16—17; III, 1. 143—144; III, 2. 126—127; III, 2. 132—133; III, 2. 435—436; III, 2. 446—447; IV, 1. 172—173; V, 1. 21—22; V, 1. 116—117; V, 1. 151—152: 10 Redeschlüsse. III, 2. 126—127; 132—133; 435—436; 446—447 sind die Schlußcouplets von 6-zeiligen Stellen, deren ersten 4 Zeilen Kreuzreim

tragen: a b a b c c. Dieses Metrum ist die sogenannte *Ballet-Staffe of Six*. König Johann in seinen «Essays in Poesy» nennt die Strophe *Common Verse* und empfiehlt sie für «*materis of love*» — vgl. Edwin Guest, *A History of Engl. Rhythms*, Bd. II, S. 360. Das Metrum wird von Shakespeare bisweilen in rein lyrischen Partien seiner Jugenddramen verwandt; *Venus and Adonis* ist in demselben Metrum geschrieben.

I, 1. 171—178; I, 1. 180—251; II, 1. 18—41; II, 1. 44—59, II, 1. 249—268; II, 2. 39—50; II, 54—65; II, 2. 84—109; II, 2. 113—156; III, 1. 155—164; III, 2. 134—135; III, 2. 137—138; III, 2. 143—158; III, 2. 162—165; III, 2. 169—190; III, 2. 348—395; IV, 1. 80—83; IV, 1. 85—86; IV, 1. 88—89: 173, lyrische Stellen.

II, 1. 58. Zu skandieren ist entweder:

But, room, | fairy | —

mit französischer Betonung des Wortes *fairy* (vgl. Abbott Sh. Gr. § 490 und E. Guest, a. a. O., S. 89; — auch die Bemerkung zu V, 1. 160 dieses Stückes).

oder: *But, room, | fairy! | here | comes Ob | eron*

fairy als Trochäus im 2. Fuße (Beispiele bei Abbott § 453. Hervorzuheben ist besonders Milton's berühmter Vers: *Par. Lost VI, 34:*

Uni | versal | reproach, far worse to bear

und solche aus den Werken von Shakespeare's Zeitgenossen: Elze, *Notes. Halle 1880. Addenda XX*). — Vgl. hierzu 1. Heinrich VI. II, 4. 83:

His gránd | fáther | was Lionel

ib. II. 5. 76: *To king | Edward | the Third*

und *Timon I, 2. 238:*

I doubt | whether | —¹⁾

Der obige Vers in dem eine unbetonte Silbe durch die Pause ersetzt wird: *∪ here | . . .* ist ein von Elze sogen. Silbenpausler (vgl. K. Elze, *Shakespeare's Hamlet*, S. 126 und *Englische Studien XIV, 1. Heft* und *IX, S. 121*).

¹⁾ So auch bei Chaucer, *The Knightes Tale* (ed. Morris 156): *And that | óther | knight highte Palamon*. — Vgl. ten Brink, *Chaucer's Spr. u. Versk.* S. 184. — Ferner Lord Surrey, *A Sonnet on Early Summer: The sweet | seáson |* (frz. Betonung *season*?) und *The swift | swállow*; auch desselben *Transl. of the Aeneid*, B. II: *And there | wóndring, | I find together swarmed*. — Bei G. König (a. a. O. S. 77) ist eine Berechnung des Häufigkeitsverhältnisses des Trochäus in den verschiedenen Versfüßen gegeben; an zweiter Stelle tritt er sehr selten auf.

II, 1. 249—252:

249. Oberon. *I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses, and with eglantine.*

Z. 249 scheint eine Silbe zu wenig zu haben; Z. 251 klingt wie ein Alexandriner; dieser Vers ist daher besonders — Alexandriner in einer Reimstelle von jambischen 5-Füßlern! — ins Auge zu fassen. In der Globe-Ed. ist er mit einem Kreuzchen (dem Zeichen vermutheter Verderbniß) versehen. Herstellungsversuche:

Pope: *whereon*; Malone will *where*, Delius *thyme* zweisilbig lesen; Abbott folgt Malone. Ich würde skandieren:

I knów | a bánk || o whére | the wild | thyme blóws,

— die Pause den Auftakt des 2. Hemistichs ersetzend: Silbenpausler (Elze).

Schwieriger ist Z. 251 zu erklären. In den alten Texten: hat Q₁: *Quite over cannop'd*; Q₂: *Quite over cannoped*; FF: *Quite over cannoped*; überall erscheint die Endung abgeschwächt. Pope las mit starker Textänderung: *O'er cannopy'd*. Theobald vermuthet für *luscious* das Synonym *lash*, und Steevens nahm dies in den Text auf. Vielleicht kann man den Vers auch ohne Textänderung als 5-Füßler lesen:

Quite o | ver-cánop'd || with lus | cious | wood-bine

mit Zusammenziehung von *canopied* in eine zweisilbige Wort-Synkope bezw. Verschleifung des *ie* mit der Nebentonsilbe (überschüssige Silbe vor der Pause: G. König a. a. O. S. 37; Abbott §§ 468—503). Der Druck der alten Texte spricht für Synkope: wir müssen dann *luscious* 3-silbig lesen — vgl. hiertüber Elze im Jahrbuch XV, S. 305: *zealous* in Fair Em (ed. Simpson II, 462, Delius 49) 3-silbig zu lesen. Vgl. auch Sidney Walker Versif. of Sh. 154 ff. — Den von Elze a. a. O. gegebenen Parallelstellen kann man noch hinzufügen: Marlowe, Edw. II. ed. Wagner I, 4. 268: *To greet his lordship with a poniard* (*poniard* dreisilbig) und vielleicht auch ib. 322: *Diablo! what passions call you these?* (*Diablo* viersilbig); vgl. auch G. König a. a. O. S. 58 ff. und Schipper Neuengl. Metr. §§ 53 und 158.

III, 2. 5—95; III, 2. 401—430; V, 1. 141—142; V, 1. 156—165; V, 1. 198—207; V, 1. 226—229: Reden scherzhaft-komischen Inhalts. V, 1. 160 ist des Reimes wegen zu skandieren:

Through which | the lovers || Pýram | us ánd | Thisby

Wegen der Betonung *Thisſy* (*French accent*) vgl. Abbott, § 490, E. Guest, a. a. O. S. 89; Schipper, *Metrik* 119 ff.; König, a. a. O. 63 ff.

b) Stellen mit zufälligem Reim 4: II, 1. 74—75; II, 1. 138—139; III, 2. 254—255; V, 1. 86—87.

II, 1. 74—75. Reimwörter *Titania* : *Hippolyta* zwei Eigennamen mit gleicher lateinischer Endung. II, 1. 138—139: *stay—wedding day* könnte vielleicht von anderer Seite als beabsichtigter Reim angesehen werden, da sie Reimwörter volltönender Art sind; jedenfalls ist aber eine Absicht nicht erkennbar. Dieselbe Bemerkung mag für III, 2. 254—255 und V, 1. 86—87 gelten.

2) Regelrechte Couplets trochäischen Metrums: 49.

II, 1. 6—13; II, 2. 66—83; III, 2. 110—111; III, 2. 116—121; III, 2. 437—438; IV, 1. 76—79; IV, 1. 98—107; V, 1. 394—397; V, 1. 402—445.

Alle sind Feenreden, also alle lyrischen Charakters (Abbott, § 504.)

Besprechung verdient Vers II, 2. 77 des Metrums wegen. Das Couplet lautet:

76. *Pretty soul! she durst not lie
Near this lack-love, this kill-courtesy.*

Als trochäischer Vers gelesen hat Zeile 77 einen Fuß mehr als die übrigen Verse in Puck's Rede, die entweder katalektische trochäische oder regelrechte jambische Vierfüßler sind. Wegen der Unregelmäßigkeit sind folgende Konjekturen vorgeschlagen:

Pope: *Near to this lack-love, this kill-courtesie* (jamb. 5-Füßler.)

Theobald: *Near to this kill-courtesie* (trochäischer 4-Füßler.)

Warburton: *Near to this lack-love, kill-courtesie* (jambischer 4-Füßler.)

Steevens: *Near this lack-love, kill-courtesie* (jambischer 4-Füßler.)

S. Walker: *Nearer this lack-love, this kill-courtesie* (jamb. 5-Füßler.)

Abbott, § 504, skandiert ohne Textänderung:

(*Near this*) *lack-love, | this kill | courte | sy* (katal. troch. 5-Füßler.)

Warum Abbott *Near this* einklammert und dann im folgenden Absatz «vielleicht auch den Vers als 5-Füßler» erklären will, ist mir nicht klar geworden; nach seiner angenommenen Skansion hat er ja schon 5 Füße. Ich stimme mit ihm überein, daß eine Textänderung nicht nöthig ist, glaube aber daß ein 5-füßiger trochäischer Vers nicht annehmbar ist, da er der einzige in Shakespeare sein würde. Warum den Vers nicht als jambischen 4-Füßler lesen wie V. 69. 74—83:

near this | lack-love, | this kill | -courtesy

Abbott weist diese Skansion zurück wegen der *undue emphasis* von

this und *love*. Die Betonung *kill-curt'sy* giebt er als möglich zu. Diese Gründe sind nicht überzeugend. Man ist ja nicht gezwungen, *near this* zu betonen, warum nicht *near this?* — obwohl gerade hier betontes *this* (= *such a, so corrupt*) *a* angebracht erscheint; vgl. auch die mindestens lebensso auffallende Betonung Z. 81:

Sleep his | seát on | thy eyelid.

Synkope des *e* in *courtesy* — auch im Versschluß — ist zulässig nach G. König a. a. O. (S. 25 ist *courtesy* dreimal erwähnt, allerdings im Versinnern). Abbott selbst führt in §§ 464—466 Beispiele an von Synkope im letzten Versfuß. Seine Bedenken gegen einen 4-füßigen jambischen Vers erscheinen als zum Theil durch ihn selbst widerlegt. Es bleibt nur die allerdings auffallende Betonung *lack-love*. Diesem gegenüber aber einen 5-füßigen trochäischen Vers anzunehmen, der wie gesagt, der einzige in Shakespeare sein würde, muß durchaus unzulässig erscheinen.

V, 1. 428—429.

*Trip away; make no stay;
Meet me all by break of day.*

Skansion von 428: *Trip | awáy || make | no stáy* —
vielleicht auch: *Trip a | way; || máke no | stay.*

Steevens will *then* hinter *away* einfügen; was schon deshalb unzulässig, weil er den Binnenreim zerstören würde.

3) Unregelmäßige Couplets und zwar absichtlich unregelmäßig: 3. II, 1. 14—15; II, 1. 42—43; III, 2. 100—101.

Die Couplets gehören alle drei zu den Feenreden, wodurch ihr Reim begründet ist. Bei allen dreien hat der erste Vers 4, der zweite 5 jambische Füße. Die Verse selbst sind sämmtlich glatt und fließend.

IX. The Merchant of Venice.

Enthält im ganzen 46 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische: 39;

a) mit erkennbarer Absicht: 31. II, 6. 58—59; II, 7. 76—77; IV, 1. 14—15: 4, Auftreten oder Abgang von Schauspielern hervorhebend.

I, 1. 184—185; I, 3. 179—183; II, 1. 45—46; II, 3. 20—21; II, 5. 56—57; II, 6. 67—68; II, 7. 78—79; III, 4. 83—84; V, 1. 302—307: Scenen- bzw. Aktschluß.

II, 7. 59—60; III, 2. 61—62; III, 2. 106—107; III, 2. 312—315; V, 1. 144—145: Redeschluß hervorhebend.

III, 2. 108—114; III, 2. 140—149: 8 Coupl. lyrischen Charakters.

II, 9. 80—83 trägt Reim des scherzhaften Inhalts und der in 82—83 enthaltenen Sentenz wegen.

V, 1. 231—232; V, 1. 236—237 vielleicht aus gleichem Grunde.

b) zufälligen Reim dagegen haben 5 Couplets: I, 3, 155—156.
III, 2. 231—232; IV, 1, 21—22; IV, 1 346—347; IV, 2. 8—9.

2) Couplets trochäischen Metrums: 4: II, 5. 42—43; II, 9. 73—78.
vgl. hierzu zu Love's Lab. Lost IV, 3. 101—120.

3) Unregelmäßig gebaute Couplets: 4.

Hiervon sind meines Erachtens absichtlich unregelmäßig 3: I, 1. 111—112; I, 2. 146—147; I, 7. 74—75.

I, 1. 111—112 ist *doggerel rhyme*, Abgang markierend:

*Thanks, i'faith, for silence is only commendable
In a neat's tongue dried and a maid not vendible.*

I, 2. 146—147 — oder wenigstens 147 — ist ebenfalls *doggerel-rhyme*:

*Come, Nerissa. Sirrah, go before,
Whiles we shut the gates upon one wooer, another knocks at the door.*

Das Couplet schließt die Scene; QQ und FF drucken es als Prosa, Knight stellte zuerst die Verse her. Vielleicht lassen sich drei heroische Verse folgendermaßen herstellen: (Triplet.)

*Come, | Nerissa. Sirrah, go before.
Whiles we shut the gates upon one wooer,
Another knocks (already) at the door.*

Come: einsilbiger Fuß zu Beginn; *whiles*: zweisilbig; *already* wäre einzufügen — allerdings das gewaltsamste Mittel der Textkritik. Für die Reimwörter ist *o* anzusetzen; *before* hat unzweifelhaft *o*, für *wooer* und *door* ist *o* und *u* für das 16. Jahrhundert bezeugt, was bei *door* in alten Doppelformen seinen Grund hat.

II, 7. 74—75 ist ein Couplet aus zwei 4-Füßlern, deren ersterer trochäischen, deren zweiter jambischen Metrums ist. Die Stelle steht parallel zu den Couplets II, 5. 42—43 und II, 9. 73—78.

Zum Schluß ist gesondert zu betrachten noch ein Couplet: II, 5. 54—55. Es markiert Redeschluß und Abgang eines Schauspielers.

Q₁, der die gangbarsten Ausgaben folgen, druckt das Couplet mit 2 füßigem ersten Verse: ¹⁾

*Fast bind, fast find;
A proverb never stale in thrifty mind.*

¹⁾ Q₂, Q₃, Q₄ und FF in Prosa.



Diese Form ist in gereimten Versen verdächtig. Eine Stelle zwar, *Merry Wives* V, 5. 59—60 (vgl. zu *Macbeth* I, 2. 66—67 und zu *Othello* III, 3. 298—299) scheint die auffallende Form zu stützen, aber nur scheinbar, denn hier liegt die Sache anders. Schon Theobald war auf den Gedanken gekommen, daß unrichtige Versabtheilung das ungleiche Couplet hervorgerufen habe, und schlug deshalb folgende Anordnung vor:

Z. 49. *Therefore I part with him, and part with him
To one that I would have him help to waste
His borrowed purse. Well Jessica, go in:
Perhaps I will return immediately:*

53. *Do as I bid you;
Shut do | ors af | ter you: Fast bind, fast find;
A proverb never stale in thrifty mind.*

Hierdurch ist ein regelrechtes Couplet (Zerdehnung von *doors*) hergestellt und die unvollständige Zeile in eine Stelle in Blankvers verlegt, wo sie an sich nichts Auffallendes hat (Abb. § 511). Man könnte aber vielleicht noch besser *His borrowed purse* als unvollständige Vers auffassen, denn hier ist ein stärkerer Abschnitt in der Rede Shylock's, als hinter *bid you*. — Wir müßten dann weiter lesen:

*Well Jessica — — I will
Return | immediately: Do as I bid you.*

Vor dem starken Enjambement *will—return* dürfen wir nicht zurückscheuen; G. König a. a. O. S. 97 beweist, daß Shakespeare auch die stärksten Enjambements nicht mied.¹⁾

Die Entscheidung für eine der beiden Versabteilungen muß subjektivem Ermessen überlassen bleiben, je nachdem man sich für Annahme des Enjambements oder der unvollständigen Zeile bei schwacher Gedankenpause entschließt.

X. As You Like It.

Enthält 45 Couplets. Von diesen sind:

- 1) Heroische Couplets: 28.
- a) Mit erkennbarer Absicht: 24.

¹⁾ Auch bei andern Dichtern finden sie sich nicht selten, z. B. in dem doch im Allgemeinen streng gebauten epischen Blankverse Milton's: *Par. Lost* X. 581: *with Euronyme, (the wide — Encroaching Eve perhaps) — VII. 373: the grey — Dawn — N. 391: and each — Soul living — X. 164: the accused — Serpent . . .* oder gar in Milton's Reimdichtungen: *Son. 11: while one might walk to Mile — End Green* (im Reim auf *file*).

III, 5. 79—78 und eine unvollständige Zeile; V, 4. 155—156: Auftritt oder Abgang markierend.

I, 2. 299—300; I, 3. 139—140; II, 3. 69—76; II, 4. 99—100; II, 7. 199—200; III, 4. 59—62; III, 5. 137—138 und eine unvollständige Zeile; V, 4. 201—204: Scenen- bzw. Aktschluß.

II, 3. 67—68; II, 4. 86—87; III, 2. 9—10; V, 4. 182—185; V, 4. 198—199: Redeschlüsse. — III, 2. 9—10 ist das Schlußcouplet einer sonettähnlichen Stelle, vgl. zu *Love's Labour's Lost* I, 1. 92—93.

III, 5. 61—62; III, 5. 82—83: Sentenzen.

b) mit zufälligem Reim: 4 Couplets.

II, 3. 62—63; II, 4. 40—41; II, 7. 159—160; IV, 3. 27—28.

II, 3. 62—63. Reimwörter: *thee—tree*; mitten in einer Rede innerhalb einer längern Stelle in Blankvers.

II, 4. 40—41. Reimwörter: *company—makes me*.

II, 7. 159—160. Reimwörter: *side—wide*; voller Reim, aber wie II, 3. 62—63 mitten in reimlosen Versen.

IV, 3. 27—28. Reimwörter: *matter—letter* — sehr fraglich, ob überhaupt als Reim anzusehen. Ueber *a:e* im Reim vgl. zu *Com. of Errors* IV, 2. 47—48.

2) Couplets in trochäischem Metrum:

IV, 3. 40—41; IV, 3. 44—45; IV, 3. 47—48; IV, 3. 50—63: lyrische Stellen vgl. zu *Love's Lab. Lost* IV, 3. 101—120.

V, 4. 137—146, die Rede Hymens, eines übernatürlichen Wesens.

3) Unregelmäßige Couplets: 2.

II, 4. 61—62; V, 4. 126—127.

Beide Couplets bestehen aus je 2 dreiaccentigen jambischen Zeilen. Sie lauten:

Ros. *Jove, Jove! this shepherd's passion
Is much upon my fashion!*

Ellis (S. 955) erklärt die Wörter *passion—fashion* als Assonanzen — er führt an als Beispiel *Love's Lab. Lost* L. IV, 3. 139, *Lucr.* 1317, *Sonn.* XX. 2. 4. — Auf S. 949, Col. 2 faßt er die Wörter in vorliegender Stelle als identischen Reim(-on) tragend oder als Assonanzen auf; er sagt, man müsse sich hüten, sie nach heutiger Aussprache als gute Reimwörter anzusehen, da zu Shakespeare's Zeit die Endung *-sion* noch nicht wie *-shun* gesprochen sein, sondern noch mit reinem *s-Laut*, und Wörter wie *fashion, passion* u. dgl. dreisilbig gewesen seien. Eingehender ausgeführt ist dies auf S. 214 ff. «Im 16. Jahrhundert

war noch keine Spur von *si*, *ci*, *ti* = *zh* (z) bzw. *sh* (š). Der Uebergang aus *si*, *ti* u. s. w. in š war zu Ende des 17. Jahrhunderts vollständig, wohl aber war schon im 16. Jahrhundert *s* = *sh* bekannt (vgl. Viator, Elem. d. Ph. S. 134, Anm. 4. 5). Wir dürfen also für *fashion* bezüglich des *sh* die heutige Aussprache, vielleicht mit etwas stärkerer Hervorhebung des *i* beanspruchen; für *passion* müssen wir den *s*-Laut bestehen lassen, dürfen aber wohl für *si* als Uebergangslaut gegen Ende des 16. Jahrhunderts (As You Like It um 1599) *sj* (*scj*) (Viator, S. 133) annehmen, so daß *passion* etwa *pasjin* mit zweisilbiger Aussprache gelautet haben dürfte. Ich glaube nicht, daß wir in Reimdichtungen wie Lucr. (1517), Sonn. XX. 2. 4 (s. o.), die durchweg in jambischen 5-Füßlern geschrieben sind, Alexandriner zulassen dürfen, wozu wir aber gezwungen wären, wenn wir mit Ellis für Wörter wie *passion*—*fashion* die dreisilbige Aussprache als die vorwiegende annehmen wollten. Sie ist zweifellos, besonders am Versende, häufig nicht zu vermeiden, aber die zweisilbige Aussprache ist zu Shakespeare's Zeit vorherrschend. Wie will man mit dreisilbiger Aussprache von *passion* Verse wie Ven. and Adon. 967. 969, Lucr. 1562, Two Gentlemen I, 2. 16, Lov. Compl. 126 skandieren? Daß die besprochenen Verse mehr Assonanz als Reim aufweisen, läßt sich allerdings nicht leugnen; aber unreine Reime sind ja bei Shakespeare auch sonst zu finden.

V, 4. 126—127:

Phe. *If sight and shape be true,
Why, then, my love adieu!*

Beide Stellen geben in ihrem ebenmäßigen Bau — obwohl das Metrum selten in Shakespeare ist — keinen Anlaß zu weiteren Erörterungen. Vgl. die Verwendung von Couplets aus Dreitakttern in Love's Labour's Lost II, 1.

XI. The Taming of the Shrew.

Gesamtsumme der Couplets: 70.

1) Heroische Couplets: 45.

a) mit erkennbarer Absicht: 28.

I, 2. 217—218; III, 2. 149—150; IV, 2. 9—10; IV, 2. 57—58; V, 1. 143—144: Auftreten oder Abgang markierend. — Nach IV, 2. 9—10 geben die alten Texte keine Bühnenanweisung, die Globe-Editionen folgen ihnen. Theobald setzte hinter Z. 10: *They retire backward*; Delius folgt ihm und druckt: *They retire*. Die Anweisung

ist aus dem Inhalt zweifellos gerechtfertigt; Bianca und Lucentio müssen sich nach einem Theil der Bühne zurückziehen, von wo aus sie den Tranio und Hortensio nicht sehen können, die jetzt vortreten. Zweifellos also hat hier der Reim als die Bühnenanweisung dienen sollen.

I, 2. 281—282; III, 1. 91—92; IV, 1. 223—224; IV, 4. 168 bis 169; IV, 5. 78—79: Scenen- oder Aktschlüsse.

I, 1. 64—65; I, 1. 174—175; I, 2. 34—35; I, 2, 170—171; I, 2. 246—247; III, 1. 13—14; IV, 3. 55—60; V, 1. 110—121; V. 2. 176—179: Redeschlüsse.

I, 1. 166—167; IV, 5. 23—24; V, 2. 163—164; V, 2. 167—168: Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 68—71; I, 2. 11—12; I, 2. 160—161; II, 1. 328—329; II, 1. 332—333; II, 1. 339—342; III, 1. 71—72; III, 2. 246—247; IV, 2. 44—45; V, 2. 180—181: Stellen, die eine komische Wirkung erzielen sollen.

I, 1. 70—71 zielt an sich nicht auf komische Wirkung ab, hebt aber in seiner Schlichtheit die burleske Komik der vorhergehenden Worte Tramios stärker hervor.

Zeile 68—69 lassen sich zur Noth als 5-Takter skandieren:

*Hush, mast | er! here' | (i)s some | good pas | time toward:
That wénch | is stárk | mad ór || wónder | ful fróward*

vielleicht sind sie aber besser als Knittelverse aufzufassen.

I, 2. 11:

Villain, | I say, | knock | me at | this gate

ist ein Elze'scher sogenannter Silbepausler.

b) Unerklärbaren Reim haben 7 Couplets.

Induct. II, 120—121; I, 1, 3—4; I, 1. 180—181; I, 2. 192 bis 193; II, 1. 242—243; II, 1. 409—410; IV, 3. 103—104.

2) Unregelmäßige Couplets: 25.

a) absichtlich unregelmäßig: 24.

I, 1. 244—249; I, 1. 257—259; I, 2. 13—14; I, 2. 16—17; I, 2. 23—24; I, 2. 129—130; I, 2. 225—226; I, 2. 227—228; I, 2. 229—234; II, 1. 74—75; II, 1. 325—326; II, 2. 404—405; II, 2. 412—413; IV, 4. 96—97; V, 1. 152—153; V, 1. 154—155; V, 2. 182—189.

All diese Stellen, mit Ausnahme von vielleicht I, 7. 227—228 sind *doggerel-rhymes*, als Ausdruck der burlesken Komik der Diener.

Zu dem Reime in I, 1. 244—245: *after—daughter* vgl. Ellis, a. a. O. S. 963. 967, und Sweet, H. E. S. Oxford 1888 S. 262;

gh = f in slaughter, daughter, thought soll noch heute in einigen englischen Dialekten z. B. in *Cornwall* üblich sein.

II, 1. 412—413 markiert Aktschluß. V, 1. 154—155 desgl. Scenenschluß. V, 2. 184—189 schließen das Stück, das also, wie die *Com. of Errors*, mit *doggerel-rhyme* schließt und so seinem Charakter noch in den letzten Versen äußern Ausdruck verleiht.

b) Verderbt erscheint ein Couplet: V, 2. 174. 175.

Es lautet:

173. *But now I see our lances are but straws,
Our strength as weak, our weakness past compare,
That seeming to be most which we indeed least are.*

Zeile 175 ist ein Alexandriner und als solcher inmitten einer längeren aus zum Theil gereimten 5-Füßlern bestehenden Stelle auffällig. Erscheint nicht Steevens' Vermuthung glaubwürdig, daß *indeed* ein durch einen späteren Abschreiber oder durch einen sorglosen Schauspieler in den Text gerathenes Füllwort (*expletive*) ist?

XII. All's Well that Ends Well.

Enthält 122 Couplets.

1) Heroische Couplets: 121.

a) mit erkennbarer Absicht 118:

II, 3. 189—190; IV, 2. 60—67; V, 3. 295—296: 3, Abgang markierend.

I, 3. 261—262; II, 3. 314—317; II, 5. 95—96; III, 1. 21—22; III, 2. 131—132; III, 3. 10—11; III, 4. 41—42; III, 7. 44—47; IV, 2. 73—76; IV, 4. 35—36; V, 3. 325—334: 18 Scenen- oder Aktschlüsse.

I, 3. 171—172; I, 3. 220—223; II, 1. 126—127; II, 3. 308—309; III, 4. 16—17; IV, 3. 256—259; V, 3. 69—70; V, 3. 293—294; V, 3. 301—304 und eine unvollständige Zeile: 12 Redeschlüsse.

III, 4. 16—17 ist das Schlußcouplet eines regelrechten Sonetts; vgl. die Anmerkung zu *Love's Lab. Lost* I, 1. 92—93.

I, 3. 151—152; IV, 3. 371—372; IV, 4. 24—25; V, 3. 61—66: 6 Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 230—244; I, 3. 138—141; I, 3. 164—165; II, 1. 133—144; II, 1. 146—213; II, 3. 78—83; II, 3. 86—91; II, 3. 95—98; II, 3. 102—103; II, 3. 109—110; II, 3. 132—151; V, 3. 71—72; V, 3. 314—319; V, 3. 325—334: 79 lyrische Stellen.

Die vielen gereimten lyrischen Stellen erklären sich naturgemäß aus dem Charakter des Stückes.

In II, 1. 144:

When miracles have by the greatest (FF. great'st) been denied

ist *miracles* zweisilbig (G. König a. a. O. S. 24) mit überschüssiger Silbe vor der allerdings schwachen Pause zu lesen.

Zeile II, 1. 145 steht reimlos inmitten einer ausgedehnten Stelle (133—213) von heroischen Couplets; schon Dr. Johnson vermuthete — und zweifellos mit Recht —, daß vor 145 eine Reimzeile verloren gegangen sei, und Lettsom ergänzte sie folgendermaßen:

They 've come to pass by faith and lowly prayer.

II, 1. 184 scheint nur vier Füße zu haben:

Youth | beau | ty, wis | dom, cour | age, all.

Keightley fügte nach *beauty: virtue* ein, Theobald dasselbe Wort nach *courage*, Collier's Manuskript-Korrektor ebendasselbst *honour*. Gewiß mag in dem Verse ein Wort ausgefallen sein, das ihn mühelos zu einem 5-Füßler ergänzte; wir können das heute nicht mehr feststellen und müssen uns an den vorliegenden Text halten. Die Entscheidung, ob 4-Füßler oder durch metrische Mittel 5-Füßler ist schwierig. Abbott (§ 509) nimmt 4-Füßler an; das muß aber bedenklich erscheinen, weil der kürzere Vers allein innerhalb einer längeren gereimten Rede in 5-Füßlern sich befinden würde — das ist unshakespearisch. Vorzuziehen wäre, wenn nicht Verderbniß zugestanden werden soll, um einen 5-Füßler zu erhalten, Fehlen des Auftaktes und Zerdehnung von *beau-* (vokalische Aussprache des *e*) anzunehmen. Beides sind zugestandene metrische Hilfsmittel und speziell die Zerdehnung ist meines Erachtens — wenn auch nicht in dem Uebermaße wie von Abbott — so doch gewiß viel häufiger anzuwenden, als Schipper in seiner Metrik zulassen will. Das Richtige scheint in der Mitte zu liegen, und das giebt auch G. König a. a. O. S. 61 bedingt zu, wenn er sagt: «In einigen Versen hat es den Anschein, als ob die Zerdehnung sich allgemein auf einen diphthongen oder langen Vokal erstrecken kann.» Zu weit geht entschieden für die Zerdehnungen Hilgers, Der dramatische Vers Shakespeare's (Programm der Aachener Realschule, Aachen 1868—1869), der Theil II, S. 15 und 16 das Fehlen von Senkungen gänzlich bestreitet und allen Vokalen Zerdehnungsfähigkeit zuspricht. Vgl. auch noch Kluge, Geschichte der englischen Sprache in Paul's Grundriß der germ. Phil. S. 897—898.

V, 3. 71:

Count: *Which bett | er than | the first, | O dear | heaven, bless!*
Or | , ere they meet in me, O nature, cesse!

Lloyd umgeht die Kontraktion von *heaven* und stellt durch Streichung von *O* einen wohl lautenden Vers her; seine Konjektur verdient Beachtung, da *O* in 71 leicht sich durch das an derselben Verstelle stehende *O* der folgenden Zeile in den Text geschlichen haben mag.

V, 3. 314:

And are by me with child, &c. This is done:

ist schwierig zu skandieren. Hanmer liest: *Now this . . .*; Daniel: *child — And . . .* Besser als Einschreibungen erscheint Annahme eines Elze'schen Silbepauslers — die fehlende Thesis vor *This* durch die Pause ausgefüllt.

b) mit zufälligem Reim: (4 ?) 3

II, 5. 27—28; V, 1. 27—28; V, 3. 291—292. (?) (Reimwörter II, 5. 27 (?) *night — bride* (Assonanz) (?).

V, 1. 27: *gone — Roussillon*; *gone* Schlußwort der letzten Zeile, *Roussillon* Schlußwort der ersten Zeile der Reden zweier Personen — der Reim meines Erachtens zweifellos absichtlich.

V, 3. 291: — *to 't — not*; vielleicht hier beabsichtigter Reim, da die vier folgenden Verse Reim tragen.

2) ungleichmäßige Couplets: 1.

II, 3. 312—313:

I'll send her straight away : to-morrow
I'll to the war, she to her single sorrow.

Die Stelle ist von besonderem Interesse: Zeile 312, die erste Zeile des Couplets, hat nur vier Füße. Konjekturen zur Herstellung eines 5-Taktes: Hanmer *even*; Steevens *betimes* vor *to-morrow*. Beide Vorschläge sind gewalthätig. — Abbott rechnet in § 507 den Vers zu den absichtlich vieraccentigen. Alle Beispiele, die Abbott zur Bekräftigung seiner Behauptung anführt, sind — ausgenommen die in Frage stehende Zeile — reimlose Verse; was nun aber für den Blankvers gilt, gilt noch nicht ohne Weiteres für den heroischen Vers, da ersterer in seinem Bau im Allgemeinen viel freier von den Dichtern behandelt ist als letzterer; das hebt Abbott selbst hervor, wenn er § 509 zu All's Well II, 1. 184 sagt: *It is remarkable that Shakespeare ventures to introduce such a line (sc. of four accents where a number of short clauses or epithets are connected together in one*

line) even in a rhyming passage. Hier hätten wir ein zweites von Abbott erwähntes Beispiel, wenn es nicht mindestens fraglich wäre, ob die betreffende erste Zeile in dieser Stelle als 4-Takter gelten darf. (Vgl. die Anmerkung zu All's Well II, 1. 184 unter den lyrischen Stellen.) Ein fragliches Couplet hat aber keine Beweiskraft. Dagegen stehn uns aber andere Couplets gleicher Art zu Gebote, deren erste Zeilen sich nicht auf metrischem Wege zu 5-Füßlern ausdehnen lassen, und die alle — zum großen Unterschiede von A. W. II, 1. 184 — nicht inmitten einer zusammenhängenden Stelle von 5-Füßlern stehn, sondern die als Scenenschluß, als Ausdruck des Gedankenwechsels, oder sonst bei Abschluß innerhalb der Entwicklung der Handlung eine ins Auge fallende Stellung im Stücke einnehmen und für die zur äußern Hervorhebung dieser Stellung der Dichter auch noch eine auffallende Form gewählt hat. Solche Beispiele sind: *Meas. for Meas.* II, 2. 186—187: Scenenabschluß. — *Mids. N. Dream* II, 1. 14—15: Rhythmuswechsel — vorher eine Art Gesang in trochäischem Metrum, danach Jamben beginnend mit dem ungleichen Couplet (vgl. Abbott § 511: kürzere Verse beginnen häufig eine Rede). — *ib.* 42 (43): Der Vers ist getheilt zwischen zwei Personen — also starke Pause in der Mitte (vgl. Abbott §§ 505—508). — *ib.* III, 2. 100 (101): Puck's Abgang, Abschnitt in der Handlung, außerdem starke Pause innerhalb des Verses. — *Richard II.* V, 5. 67 (68): Starke Pause innerhalb des Verses, die von zwei Personen gesprochen wird (wie *Mids. N. Dream* II, 1. 42). — *Hamlet* I, 2. 254—255: Abgang dreier Personen anzeigend. Starke Pause nach dem 3. Versfüße. — *Othello* V, 2. 124. Das Couplet spricht die sterbende Desdemona: Abschluß innerhalb der Handlung. — *Pericles* III, 4. 17—18: Aktschluß. Zeile 17 vielleicht als Fünf-Takter durch Fehlen des Auftaktes nach der Pause (Thesis durch die Pause ersetzt) aufzufassen. — *1. Henry IV.* V, 3. 108—109:

Inf. Lady, wherefore talk you so?

Mar. I cry you mercy, 'tis but Quid pro Quo.

Das letzte Couplet hat in zwiefacher Hinsicht weniger Beweiskraft als Parallelstelle als die vorher erwähnten: erstens, und das ist der wichtigere Punkt, steht es mitten in einer aus 5-Füßlern bestehenden Unterredung, also an keiner innerhalb der Handlung besonders auffallenden Stelle; sodann ist das Metrum des 4-Füßlers nicht völlig fließend, wir müssen bei der Skansion des Verses zu metrischen Hilfsmitteln greifen und zwar entweder einsilbigen Fuß nach der Pause (die Pause die Thesis ersetzend) zulassen, oder *where*

zerdehnen. Der erstere Weg scheint der bessere, da mit Zerdehnung von *where* zwei Trochäen im Beginne ständen, also gerade so viele wie Jamben, und man danach in Verlegenheit wäre, ob dem Verse trochäischer oder jambischer Charakter zuzuthellen sei; immerhin kann aber das Couplet trotz dieser Bedenken bei den andern genannt werden.

Schließlich muß noch einmal Comedy III, 1. 105—106 hier erwähnt werden. Es war schon bei der Besprechung des Couplets an seiner zugehörigen Stelle darauf hingewiesen, daß es als ungleiches Couplet angesehen werden kann, daß aber, da metrische Hilfsmittel die Skansion beider Verse als 5-Füßler ermöglichen, dieser letztere Weg vorzuziehen ist.

Fassen wir noch einmal kurz das Ergebnis der Besprechung zusammen, so lautet es: daß 4-füßige Verse innerhalb des Blankverses von Shakespeare angewendet worden sind, ist nicht zu bezweifeln — die angeführten Beispiele lassen es mindestens als höchst glaubwürdig erscheinen, daß Shakespeare auch im heroischen Verse 4-Füßler nicht vermied, und daß er sie, wo er sie verwendet, gern mit dem folgenden Verse als Couplet zusammengefaßt an Stellen anbringt, wo man auch sonst der Verwendung von regelmäßigen Couplets häufig begegnet. Die betreffenden Reim-Vierfüßler weisen meist dieselben Eigenthümlichkeiten bezüglich ihres Baues auf (Abb. § 505 ff.) wie die entsprechenden reimlosen 4-Füßler.

XIII. Twelfth Night.

Enthält 54 Couplets. Alle sind heroische Couplets.

1) Mit erkennbarer Absicht tragen Reim: 53.

I, 5. 306—307; II, 4. 41—42; III, 1. 74—75; III, 4. 15—16; III, 4. 236—237; V, 1. 98—99; V, 1. 173—174; V, 1. 333—334: Auftreten oder Abgang von Schauspielern hervorhebend.

I, 1. 40—41; I, 2. 60—63 und eine unvollständige Zeile; I, 4. 41—42; I, 5. 327—330; II, 1. 48—49; II, 2. 41—42; II, 4. 126 bis 127; IV, 1. 64—69; IV, 3. 32—35; V, 1. 396—397: Scenen- oder Aktschlüsse.

II, 4. 120—121; IV. 1. 62—63; V, 1. 133—134; V, 1. 169 bis 271: Redeschlüsse.

II, 2. 32—33; II, 4. 39—40; III, 4. 401—404: Sentenzen und Gemeinplätze.

III, 1. 159—176; III, 4. 407—410; III, 4. 414—419; V. 1.

135—136; V, 1. 138—141; V, 1. 143—148: 20 Stellen ausgeprägt lyrischen Charakters.

I, 1. 7—8. Dies Couplet steht allein inmitten einer langen Rede in Blankvers und bekräftigt dadurch hervorragend die Annahme, daß der Reim von Shakespeare verwendet wurde, um Bühnenanweisungen zu ersetzen: der Reim soll hier mit andeuten, daß die Musik aufhört zu spielen.

2) Unbeabsichtigt dagegen erscheint der Reim in II, 1. 11—12. Das Couplet ist Theil eines längern Satzes; syntaktische Abgeschlossenheit fehlt gänzlich und auch sonst ist kein Reimgrund irgend welcher Art ausfindbar.

Unregelmäßige Couplets enthält das Stück nicht.

XIV. The Winter's Tale.

Enthält 16 heroische Couplets:

IV, 1. 1—32. Sie enthalten die Rede der 'Zeit', die den Chorus vertritt.

Metrisch schwierig ist Zeile 22:

I mentioned a son o' the king's, which Florizel

Florizel dreisilbig des Reimes wegen; also nicht, wie Abbott (§ 468) will, *tris. fem. ending*; Hanmer's Konjektur *There: is a son . .* stimmt zu wenig mit dem überlieferten Texte überein; besser zu skandieren:

I mentioned || a son | of th' kings | which Flór | izél;

mentioned zweisilbig vor der — allerdings schwachen — Pause; über Apokope von *the* vgl. Abbott § 456 und König a. a. O. S. 49.

Winter's Tale enthält kein beabsichtigtes Couplet innerhalb der Handlung.

XV. King John.

Enthält im Ganzen 51 Couplets und zwar nur heroische.

a) mit erkennbarer Absicht: 42.

I, 1. 42—43; I, 1. 180—181; II, 1. 48—49; III, 1. 73—74; IV, 2. 99—102; IV, 3. 9—10: 7, Auftreten oder Abgang markierend.

Man kann zu dieser Rubrik hinzufügen: IV, 3. 7—8, das die Worte enthält, mit denen Prinz Arthur von der Mauer herabspringt.

I, 1. 271—272; III, 1. 346—347; III, 4. 182—183; IV, 1. 133 bis 134; IV, 2. 268—269; IV, 3. 158—159; V, 1. 78—79; V, 2. 179—180; V, 4. 60—61; V, 7. 117—118: 10 Szenen- oder Aktschlüsse.

Der erste Akt endet nicht direkt mit dem Couplet, sondern

mit dem Couplet in Verbindung mit zwei folgenden kreuzweise gereimten Verspaaren.

Akt II scheint mit einem Quatrain zu enden; vielleicht ist aber der Reim in den beiden vorletzten Zeilen *be—beggary* als solcher nicht beabsichtigt; dann hätten wir Aktschluß durch ein Couplet.

IV, 2. 268—269. Ueber den Reim *haste—fast* vgl. Ellis, Kap. VIII § 8 (S. 955). Für beide Wörter ist danach der Laut *a* (*father*) anzunehmen; viel wahrscheinlicher aber *æ*-Laut (und zwar wohl lang *æ*: kurz *æ*).

V, 4. 60—61. Zu Zeile 60 vgl. Elze's scharfsinnige Konjekture: *writhing* für *right in* (Notes on Eliz. Dram. Halle 1880. LXXX).

I, 1. 82—83; I, 1. 174—175; I, 1. 178—179; I, 1. 257—258; II, 1. 145—146; II, 1. 406—407; II, 1. 508—509; III, 1. 170—171; III, 3. 54—55; IV, 2. 151—152; V, 7. 68—69: 11 Redeschlüsse.

IV, 2. 151—152. Reimwörter: *noon—crown*. Sehr wahrscheinlich war me. *ō* (geschlossen) im 16. Jahrhundert = *ū* (offen); me. *ū* (geschr. *ou*) = *u* + *u* (offen + geschlossen *u*: Uebergang zum Diphthong). Der Reim ist unrein, aber ganz erträglich.

III, 1. 337—338: lyrische Stelle — leidenschaftliche Erregung.

Lew. *Lady, with me, with me thy fortune lies.*

Blanch. *There where my fortune lives, there my life dies.*

Capell, offenbar veranlaßt durch *lives* in Z. 338, will auch Ende 337 *lives* lesen, den Reim also aufgeben; aber warum? Das Couplet hier ist jedenfalls Shakespeare's Gebrauche gemäß.

I, 1. 150—153; I, 1. 163—166; I, 1. 168—169; I, 1. 176—177; II, 1. 293—294; II, 1. 413—416; III, 1. 219—220.

(II, 1. 293—294 und III, 1. 219—220 sind sogenannte *capping verse*; vgl. Jahrbuch XV, S. 345).

Die 10 Couplets, mit Ausnahme von I, 1. 176—177, sind vom Bastard gesprochen: er kritisiert in ihnen in niedrigkomisch-satirischer Weise die um ihn vorgehenden Ereignisse und spielt so «den idealen Clown» (vgl. F. A. Leo, Jahrbuch XV).

I, 1. 176—177 ist gesprochen von King John zu Robert Faulconbridge und gehört zu derselben Gattung.

I, 1. 158—159; I, 1. 161—162 sind Stellen bedeutsamen Inhalts, der äußerlich durch die Reimform hervorgehoben werden sollte. 159 und 161 bieten metrische Schwierigkeiten. Zeile 159 muß wohl, Echtheit des Textes zugegeben, skandiert werden:

Philip, | good old | sir Robert's | wife's el | dest sön.

mit einer überschüssigen Silbe: *-berts*, vor der durch unsere Sprachwerkzeuge bedingten Pause.

In Zeile 161 scheint eine Silbe zu fehlen:

Kneel thou down, Philip, but rise more great.

Steevens konjiziert: *arise*, Pope: *rise up*, Keightley: *to rise*; Abbott (506) erklärt die Zeile als 4-accentig, *where there is an interruption in the line*. Wir sind aber weder Textverderbniß noch ungleiches Couplet anzunehmen gezwungen; warum sollen wir nicht berechtigt sein zu skandieren:

Kneel | thou down, | Philip, || but rise | more great,

Kneel als einsilbiger Fuß im Beginn (vielleicht auch Zerdehnung); *Philip* entweder Trochäus (Abbott 453; König a. a. O. S. 77; auch Tycho Mommsen, *Romeo und Julia* p. 113) oder mit *French accent* (Abbott 490; Schipper *Metr. II*, § 55 ff.; König S. 63 ff.) Auffallende Parallelstelle bietet Marlowe, *Edward II*, ed. Wagner I, 4. 355:

And with | his sword | Pembroke | will fight | for you.

b) mit zufälligem Reim versehen erscheinen: 9 Couplets:

I, 1. 5—6; I, 1. 203—204; III, 1. 10—11; III, 1. 63—64; III, 1. 309—310; III, 1. 321—322; IV, 1. 54—55; IV, 3. 39—40; V, 4. 21—22.

In IV, 3. 39—40:

*Big. Or, when he doom'd this beauty to a grave,
Found it too precious-princely for a grave*

verleiht der identische Reim den Versen entschieden einen trivialen Beigeschmack. Hanmer konjizierte deshalb mit geringer Textänderung *glaiue* für *grave*; die Conjectur verbessert den Reim der Verse, erregt aber Bedenken, weil *glaiue* in Shakespeare sonst nicht belegt ist.

Unregelmäßig gebaute Couplets finden sich in *King John* nicht.

XVI. King Richard II.

Enthält im Ganzen 242 Couplets — eine große Zahl.

Von diesen sind:

1) Heroische Couplets. 239;

a) mit erkennbarer Absicht 238.

I, 1. 18—19; I, 3. 206—207; II, 1. 135—138; II, 1. 143—146; II, 1. 211—214; II, 1. 222—223; II, 2. 39—40; II, 2. 121—122; II, 4. 16—17; III, 2. 61—62; III, 3. 180—183; III, 4. 27—28; III,

4. 96—101; IV, 1. 317—318; V, 6. 11—12; V, 6. 17—18: 22 Couplets, Auftreten oder Abgang markierend.

Zu II, 2. 121—122. Daß in *uneven—seven* Reim vorliegen soll, ist zweifellos. Ueber die *e* in der Tonsilbe der beiden Wörter vgl. ten Brink, Shakespeare's Sprache und Verskunst § 35 *β*; Sweet H. E. S. § 629 ff.; Kluge in P.'s Grdr. I. § 97. Danach hätten wir *e : ě*, einen Reim, der bei Shakespeare nicht selten ist.

I, 1. 200—205; I, 2. 69—74; I, 3. 308—309; II, 1. 297—300; II, 2. 146—149; II, 3. 168—171; II, 4. 21—24; III, 2. 209—218; III, 3. 206—209; III, 4. 102—107; IV, 1. 333—334; V, 3. 142—143* V, 4. 10—11; V, 5. 110—119; V, 6. 31—52: 44 Couplets, Szenen- oder Aktschlüsse.

I, 2. 69. Zu skandieren, mit Verschleifung im zweiten *desolate*:

Déso | late, dés (o) | late will | I hence | and die.

Dem Charakter des Verses angemessen* ist offenbar *desolate* emphatisch absichtlich zweimal gesetzt.

II, 3. 168—171. — Zeile 168 ist zu skandieren:

It may | be I'll | go with you: || but yet | I'll pause (Abb. 497)

oder: *'T may bé | I'll gó | with you: but yet | I'll pause.*

Die zweite Skansion trägt der syntaktischen Gliederung des Verses mehr Rechnung. Streichung von *it* oder *yet* (nach Vaughan) ist überflüssig. — In Zeile 170:

Nor friends nor foes, to me welcome you are,

müssen wir entweder die Betonung *welcome*¹⁾ oder einen Trochäus im vorletzten Fuße ohne vorhergehende Pause zugeben. Elze (Englische Studien XII, S. 189 ff.) macht aufmerksam auf die Umstellung *welcome to me*, Jackson desgleichen *you welcome*; Vaughan in beachtenswerther Weise ohne Textänderung . . . *foes to me, welcome you are*: Pause nach *me*, Trochäus zu Beginn des 2. Hemistichs.

I, 1. 41—46; I, 1. 67—68; I, 1. 82—83; I, 1. 122—123; I, 1. 150—151; I, 2. 54—55; I, 3. 93—96; I, 3. 172—173; I, 3. 211—212; I, 3. 214—215; I, 3. 292—293; I, 3. 302—303; II, 1. 13—16; II, 1. 29—30; II, 1. 86—87; II, 2. 26—27; II, 2.

¹⁾ Vgl. hierzu Love's Labour's Lost II, 1. 214: *Farewell to me, sir, and welcome to you.* Abbott (§ 490) sagt, die Betonung *welcome* «is common in other authors», giebt aber keine Belegstellen an.

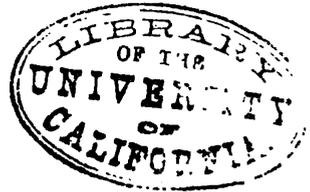
31—32; III, 2. 71—74; III, 2. 80—81; III, 2. 103—104; III, 2. 119—120; III, 2. 139—140; III, 2. 184—185; III, 3. 70—71; III, 3. 174—175; III, 3. 194—195; III, 4. 65—66; III, 4. 90—91; IV, 1. 148—149; IV, 1. 174—175 mit folgendem Blankvers; IV, 1. 188—189; V, 1. 24—25; V, 2. 37—40; V, 3. 34—35; V, 3. 70—73; V, 6. 22—23: im Ganzen 43 Redeschlüsse.

IV, 1. 148—149. In Zeile 148:

Prevent it, resist it, let it not be so

will Abbott, § 460¹⁾ skandieren:

Prevent | it (re)'sist | it, let | it not | be so.



Der Vers klingt aber auf diese Weise holperig, da jede Verspause zerstört ist. Synkope in Oxytonis tritt außerdem nach G. König (a. a. O. S. 29) außer in *defend Peric.* II, 1. 135 nur noch im Präfix *be* ein; als Aphärese (S. 50) erkennt er dieser Art der Kontraktion allerdings mehr Ausdehnung zu. Warum sollen wir nicht abtheilen:

Prevent it || resist | it, let ! it not be so

mit überschüssiger Silbe *it* vor der Pause?

I, 2. 60—61; II, 1. 7—8; II, 1. 139—140; II, 1. 149—154; III, 3. 202—203; V, 2. 50—51: 8 Sentenzen und loci communes.

Dieser Rubrik sind drei Stellen beizufügen, die ähnlichen Charakter tragen:

II, 1. 90—91; II, 2. 142—143; IV, 1. 322—323.

Sie enthalten nämlich Prophezeiungen — sind also von Bedeutung für die Entwicklung der Handlung und tragen deshalb Reim. Diese Ansicht wird belegt durch folgende Parallelstellen:

1 Henry IV. IV, 1. 122—123; ib. 133—134; 2 Henry IV. V, 5. 111—114; 1 Henry VI. II, 4. 126—127; ib. IV, 2. 37—38; ib. IV, 3. 30—33; 37—38; Troil. & Cress. V, 8. 11—12; Hamlet III, 4. 178—179; die sämtlich als Prophezeiungen zur Hervorhebung ihres bedeutsamen Inhalts gereimt sind.

I, 2. 56—57; I, 2. 63—64; I, 2. 66—67; I, 3. 55—62; I, 3. 65—68; I, 3. 97—98; I, 3. 144—147; I, 3. 174—177; I, 3. 221—232; I, 3. 235—259; I, 3. 304—305; IV, 1. 190—198; IV, 1. 214—221; V, 1. 79—102; V, 3. 75—136: 69 Stellen lyrischen Inhalts.

I, 3. 247—250 bilden dem Reime nach ein Quatrain. Die starke Pause aber zwischen 248 und 249 — der Abgang des Königs

¹⁾ Schipper, Engl. Metr. II, S. 114 folgt ihm.

mit seinem Gefolge — die den Zusammenhang zwischen ihnen völlig aufhebt, berechtigt uns wohl, sie als zwei selbstständige Couplets aufzufassen.

V, 3, 101: *His eyes do drop no tears, || his prayers are in jest*
 erscheint als Alexandriner; wir erhielten dadurch aber ein Couplet aus Alexandriner und 5-Takter, wofür zweifellose Belegstellen nicht vorhanden sind, vgl. zu 2 Henry IV. III, 1. 30—31; Henry V. III, 7. 168—169; ib. V, 1. 93—94; Troil. & Cress. V, 6. 30—31. Auch in vorliegender Stelle ist wieder das von Elze aufgestellte, von Schipper (Metrik II, S. 281) anerkannte 'Princip' aufrecht zu erhalten: «den dramatischen Dichtern der Elisabeth'schen Zeit lieber einen etwas holperigen Blankvers, als einen sechstaktigen Vers zuzumuthen» — und demgemäß zu skandieren:

His eyes do drop no tears, || his prayers | are'n jest

mit Synärese von *prayers* (Abbott § 471; König, S. 51) und mit allerdings harter Zusammenpressung (Synzese oder Krosis — König SS. 41 und 53) von *are in* in eine Silbe.

II, 1. 154—195; III, 2. 186—193: 25 in hoher Erregung gesprochene Worte.

Es bleiben noch einige Couplets, die zwar den Reim absichtlich tragen, die sich aber keiner der aufgestellten Klassen unterordnen. Es sind im Ganzen 12 Reimpaare:

II, 1. 163—164; II, 1. 209—210; III, 3. 131—132; III, 3. 168 bis 171; IV, 1. 201—202; IV, 1. 324—325; V, 3. 49—50; V, 6. 7—10; V, 6. 26—29 (9 und 10, 28 und 29 schließen eine Rede).

In einem an Reim überreichen Stücke, wie Richard II. es ist, dürfen solche nicht nach festzulegenden Gesichtspunkten verwendete Reime nicht auffällig erscheinen. Sie erklären sich aus dem Gesamtcharakter der Dichtung; in den spätern reimarmen Stücken finden wir sie gar nicht, oder nur ganz vereinzelt.

b) mit zufälligem Reim:

I, 1. 133—134. Reimwörter: *disgrace—case*; ein guter volltönender Reim, der aber mitten in reimloser Rede steht und der nicht wie die eben erwähnten aus der Reimstimmung des Dichters zu erklären ist, weil ihm ein wichtiges Charakteristikum der in reimloser Rede stehenden beabsichtigten Couplets fehlt, nämlich die syntaktische Einheit, die alle oben erwähnten Couplets mit entsprechendem Standorte aufweisen.

2) unregelmäßig gebaute Couplets: 3:

a) absichtlich unregelmäßig: 2.

V, 5. 67—68; V, 6. 24—25.

V, 5. 67—68;

Groom. *Hail, royal prince!*

King Richard. *Thanks, noble peer;*

The cheapest of us is ten groats too dear.

Zeile 67 hat nur vier Accente. Pope in seiner Shakespeare-Ausgabe setzte die Zeilen als unecht an den Rand; Abbott (im Index seiner Shakesp. Grammar) verweist für die Zeile 67 auf § 506: *Lines with four accents where there is an interruption in the line, are not uncommon.* (vgl. zu All's Well II, 3. 312—313). Das Couplet ist satirisch-komischen Inhalts und giebt dem Galgenhumor Richard's II. Ausdruck.

V, 6. 24—25.

Bolin: *Carlisle, this is your doom:*

Choose out some secret place, some reverend room.

Zeile 24 hat nur drei Accente, nach Abbott (§ 511) im Beginn oder zu Ende einer Rede nichts Auffallendes; alle Belegstellen aber, die Abbott anführt, sind reimlos. Es fragt sich wieder, ob wir die Unregelmäßigkeit auch für Reimverse gelten lassen sollen oder Verderbniß argwöhnen müssen. Die Entscheidung ist schwer; Belegstellen für 3-Füßler im Reim mit 5-Füßlern sind spärlich: Love's Lab. Lost V, 2. 49—50. Richard II. V, 2. 54—55. Reim zufällig oder durch Aenderung der Versabtheilung Fortschaffung des Couplets. — Hamlet I, 5. 124—125. Reim hervorgerufen durch falsche Versabtheilung. — Pericles II, 5. 71—72 desgl.; ib. III, 2. 85—86 desgl. Es bleiben hiernach nur zwei Stellen, Love's Lab. Lost V, 2. 49—50 und die besprochenen, die als ungleiche Couplets anzuerkennen sind, will man nicht arge Textverstümmelung annehmen. Letzteres that in besprochenem Couplet Collier's Manuskript-Korrektor, wenn er schrieb:

Bishop of Carlisle, this shall be your doom:

desgl. Vaughan: *Let him stand forth. Carlisle, this is . . .*

Heute muß diese Art der Herstellung (willkürliche Hinzusetzung) als zu gewalthätig abgewiesen werden.

b) verderbt: 1: II, 2. 24—24.

II, 2. 23 ff.

Which, look 'd on as it is, is nought but shadows

Of what it is not. Then thrice-gracious Queen,

More than your lord's departure weep not: more 's not seen.

Zeile 25 ist unharmonisch und schlecht gebaut — sie enthält sechs Accente, ist kein Alexandriner und überhaupt ohne eigentliche Pause, und doch kein *doggerel-rhyme*. Hier muß Verderbniß vorliegen. Guest (History of Engl. Rhythms S. 263) und Abbott (§ 498) nehmen einen Vers mit sechs Accenten an; dem Letztern scheint sogar die Zeile ein Alexandriner zu sein — aber wo ist die Pause nach dem dritten Fuße?

Herstellungsversuche:

Pope: *Of what it is not. Then, gracious Queen, then weep not
More than your lord's departure: more's not seen.*

Diese Verse sind rhythmisch gut — aber der Reim ist zerstört; die Worte *more's not seen* scheinen jedoch vom Dichter als im Reim zu *queen* beabsichtigt zugefügt zu sein. Vielleicht wäre deshalb anzuordnen:

*Of what it is not. Then, weep not, gracious Queen,
More than your lord's departure: more's not seen:*

Die Wörter: *weep not* mögen durch Irrthum eines Abschreibers in die folgende Zeile hinter *departure* gerathen sein, und das dadurch verstümmelte Metrum von Zeile 24 wurde durch das naheliegende Füllwort *thrice* hergestellt. — K. Elze (Engl. Stud. XI, S. 363) entfernt den unangenehmen Vers durch Aenderung der Versabtheilung, entfernt aber dadurch zugleich den meines Erachtens ursprünglichen Reim; er theilt ab:

25. *More than | your lord's | depart | ure weep not: | more is*

26. *Not seen; | or if 't be; || 'tis with | false sor | rows eye,*

(*not* in Z. 25: überschüssige Silbe vor der Pause).

Vaughan konjiziert: *More than departure weep not . . .*

oder: *More than your lord's departure is not seen.*

Zum Schluß sind noch bezüglich der Coupletfrage zu betrachten:
II, 1. 22—23; V, 2. 54—55; V, 5. 98—99.

II, 1. 22—23: *Whose manners still our tardy apish nation
Limps after in base imitation.*

Pope, ein Couplet vermuthend, schob *awkward* hinter *base* ein. Zu einem Couplet liegt aber durchaus kein Grund vor: die Stelle steht zwischen reimlosen Zeilen, geschlossene syntaktische Einheit fehlt und desgleichen jeder innere Erklärungsgrund; es ist also vorzuziehen, Zeile 23 zu skandieren:

Limps aft | er in | base im | itat | ion

mit zweisilbiger Aussprache der Endung *ion* (mit Abbott § 479; Schipper Metr. II, S. 98; König S. 42—43).

V, 2. 54—55 ist gleichfalls nur anscheinend ein ungleichmäßiges Couplet.

www.libtool.com.cn

York. *You will be there, I know.*

Aum. *If God prevent not, I purpose so.*

Zeile 55 ist zweifellos verderbt, eine Silbe muß ausgefallen sein. Rowe konjiziert: *prevent me not*; Capell: *prevent it not*. Grant White: *I do purpose*. Der vorliegende Text erscheint auch insofern verstümmelt, als Zeile 54 nur drei, Zeile 53 nur vier Accente hat — also zwei verkürzte Zeilen hinter einander. Abbott (§ 505) stellt durch Aenderung der Versabtheilung eine befriedigendere Form her:

Aum.: *For aught I know*

My lord, they do.

York: *You will be there, I know*

Aum.: *If God prevent (it) not, I purpose so.*

Vielleicht liegt auch in dem wiederholten *I know* in Z. 54 eine Diplographie vor (Pope) und man könnte mit Auslassung dieses zweiten *I know* anordnen:

Aum.: *For aught I know, my lord, they do.*

York: *You will*

Be there?

Aum.: *If God | prevent not, | I pur | pose so.*

V, 5. 98—99.

Keeper: *My lord, will 't please you to fall to?*

K. Rich.: *Taste of it first, as thou art wont to do.*

Die Entscheidung, ob hier beabsichtiger oder zufälliger Reim vorliegt, ist schwierig. Will man die Stelle als Couplet gelten lassen, so gehört sie zu den bei All's Well II, 3. 312—313 besprochenen ungleichmäßigen.

Sehr beachtenswerth ist K. Elze's Vermuthung zum Schlusse der 1. Scene des III. Aktes. Zeile 42 und 44, die Reimwörter am Schlusse aufweisen, sind durch eine reimlose Zeile getrennt. Elze stellt nun das von ihm vermuthete Couplet (Scenenschluß!) folgendermaßen her:

Thanks, gentle uncle. To fight with Glendower

And his accomplices, come, lords, away:

Awhile to work, and after holiday.

XVII. First Part of King Henry IV.

Enthält im Ganzen 22 Couplets.

Von diesen sind heroische Couplets: 21.

a) mit erkennbarer Absicht geschrieben 20.

III, 3. 227—228; V, 1. 113—114; V, 3. 28—29; V, 4. 105 bis 110; 6, Abtreten von Schauspielern hervorhebend.

I, 1. 240—241; I, 3. 301—302; II, 3. 118—119; III, 2. 179 bis 180; III, 3. 229—230; IV, 1. 131—136; V, 5. 41—44: 10 Szenen- oder Aktschlüsse.

IV, 3. 36—37; V, 4. 100—101: 2 Redeschlüsse.

IV, 1. 122—123: in hoher Erregung gesprochen, enthaltend Percy's Prophezeiung seines eigenen Todes (zu Rich. III. II, 1. 90—91 u. s. w.).

V, 5. 22—33. Das Couplet, wenn überhaupt der Reim *courtesie—immediately* als solcher beabsichtigt war, sollte vielleicht Lancaster's Abgang markieren. Da die Stelle in QQ 5—8 und in FF fehlt, so ist der Verdacht gerechtfertigt, daß sie ein Einschlebsel eines Bearbeiters war, der, bekannt mit Shakespeare's Gebrauch, den Abgang von Schauspielern durch Reim hervorzuheben, hier nachhelfen wollte, aber mit wenig Geschick und Geschmack.

b) mit zufälligem Reim:

III, 1. 268—269. Die beiden Verse stehn kurz vor Scenenschluß, es folgen noch 2 reimlose Zeilen. Ein solches Couplet muß in einem reimarmen Stück als unbeabsichtigt gelten.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: IV, 2. 85—86:

Fal. Well,

*To the latter end of a fray and the beginning of a feast
Fits a dull fighter and a keen guest.*

Wegen des Reimes vgl. zu Merry Wives V, 5. 47. 48 und zu Com. of Errors V, 1. 83. 84. Das Couplet schließt die Scene; es ist *doggerel-rhyme* und als solcher im Munde Falstaff's völlig in Shakespeare's Manier. In den QQ und FF waren die Verse als Prosa gedruckt, in jetziger Fassung zuerst von Pope.

XVIII. Second Part of King Henry IV.

Enthält im Ganzen 22 Couplets. Diese sind:

1) Heroische Couplets: 21.

a) mit erkennbarer Absicht 20.

IV, 5. 46—47 (ex.); IV, 5. 222—225 (en.); V, 5. 74—75 (ex.):
4, Auftreten oder Abgang hervorhebend.

Induction 39—40; I, 1. 214—215; I, 3. 107—110; II, 3. 67 bis 68; III, 1. 107—108; IV, 2. 118—123; IV, 5. 240—241; V, 2. 144—145; V, 5. 111—114 mit einer unvollständigen Zeile: 9 Szenen- bzw. Aktschlüsse.

IV, 3. 88—89; IV, 5. 219—220: Redeschlüsse.

IV, 3. 88—89:

*Falst. Mylord, | I beseech | you, give | me leave to go
Through Gloucestershire: and, when you come to court,
Stand my good lord, pray, in your good report.*

Delius druckt diese Worte Falstaff's in Prosa, Falstaff redet aber in den beiden Theilen Heinrich IV. auch an 2 andern Stellen in Versen: 1 Henry IV. II, 4. 429 ff.; 2 Henry IV. IV, 5. 45 ff., sonst allerdings stets in Prosa; hier ist aber der Rhythmus gesichert durch die Reimworte: *court—report*.

IV, 2. 83. 84: Sentenz enthaltend.

b) mit zufälligem Reim:

IV, 2. 57—58. Reimwörter: *lavishly—authority*. Das anscheinende Couplet steht inmitten einer längern Rede, ohne ein syntaktisches Ganze zu bilden.

2) Ungleichmäßiges Couplet: III, 1. 30—31. Die Stelle einschließlich der beiden vorhergehenden Zeilen lautet:

28. *And in the calmest and most stillest night,
With all appliances and means to boot,
Deny it to a king? Then happy low, lie down!
Uneasy lies the head that wears a crown.*

Zeile 30 ist als Alexandriner in einer Reimstelle als erster Vers eines Couplets verdächtig. Vgl. Rich. II. V, 3. 101, wo zur Vermeidung des Alexandriners metrische Hülfsmittel zu Gebote standen; auch hier könnte man vielleicht durch Kontraktionen (Krasis und Elision) den Vers zu einem 5-Füßler zusammenpressen:

Deny 't | t'a king? || Then u. s. w.

Zulässig wären diese Elisionen (Abb. § 456 und G. König a. a. O. S. 47), wenn sie auch hart klingen. Vielleicht könnte man hier aber in geeigneterer Weise durch andere Anordnung der Verse den unshakespeare'schen Alexandriner fortschaffen und zwar so:

*With all | appliances || and means to boot, deny
It to a king? Then happy low, lie down!*

appliances als Zweisilbler (Abbott § 458, Schipper und König a. a. O.) Das Enjambement *deny—it* ist zwar hart, aber zulässig bei Shakespeare (vgl. König S. 97).

Das Couplet schließt eine Rede und markiert das Auftreten von Warwick und Surrey.

XIX. The Life of King Henry the Fifth.

Enthält im Ganzen 28 Couplets (7 Prologschlüsse, 20 im Stück selbst, 1 Epilogschluß). Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 27.

a) mit erkennbarer Absicht 26.

IV, 2. 34—37: 2, Auftreten markierend.

1. Prolog 31—34; 2. Prolog 39—42; 3. Prolog 34—35; 4. Prolog 52—53; 5. Prolog 44—45: 7 Prologschlüsse.

I, 2. 307—310; II, 2. 192—193; III, 1. 33—34; III, 3. 57—58; III, 5. 67—68; III, 7. 168—169; IV, 1. 324—325; IV, 2. 62—63; IV, 3. 131—132; IV, 5. 22—23; IV, 8. 130—131; V, 2. 501—502: 13 Szenen- oder Aktschlüsse.

Epilog 13—14: 1 Schlußcouplet des in Sonettform geschriebenen Epilogs.

III, 7. 168—169:

Orl.: *It is now two o'clock: but, let me see, by ten
We shall have each a hundred Englishmen.*

Zeile 168 scheint ein regelrechter Alexandriner zu sein; vgl. zu Richard II. V, 3. 101 und zu II. Henry IV. III, 1. 30—31. — Vorzuziehen ist, den Vers durch metrische Mittel als 5-Füßler zu skandieren:

'T is now | two (o') clock: || but etc.

Wegen *'t is* siehe Abbott 456 und G. König a. a. O. 49. Die Zusammenziehung von *two o'* in eine Silbe ist erlaubt nach Abbott § 456 und § 461 und G. König S. 49.

IV, 5. 22—23: *devil* in Z. 22 muß nach Abbott 466 als Ein-silber gelesen werden.

III, 3. 42—43; IV, 1. 26—27; V, 2. 495—496: 3 Redeschlüsse.

IV, 1, 26—27: *pavilion* am Schluß von 27 ist als 4-Silber zu lesen (Abbott § 479; Schipper S. 98; König S. 42—43).

V, 2. 495—496. Der Reim lautet: *Englishmén—Amén*. Zu beachten ist die Betonung *Amén*;—Belege dafür: Richard III. V, 5. 41: *again—amén*; Sonn. LXXXV: *Amén—pen*.

b) zufällig scheint der Reim zu sein in: I, 1. 17—18.

Der Reim *supplied—beside* ist zwar gut, aber das Couplet ermangelt jeder syntaktischen Verbindung; Z. 17 gehört zu einer ganz andern Satzeinheit als Z. 18.

2) unregelmäßig gebautes Couplet: V, 1. 93—94.

*And patches will I get unto these cudgell'd scars
And swear I got them in the Gallia wars.*

Die Verse sind Worte Pistol's und schließen die Scene. Die erste Zeile ist ein gut gebauter Alexandriner; wir hätten also wiederum ein Couplet aus Alexandriner und 5-Füßler. Vers 93 auf metrischem Wege zu 5-Taktern zusammenzuziehen, ist ganz unmöglich und wir müssen, wenn wir nicht den Quartos folgen wollen, die *cudgell'd* auslassen (Pope), den Alexandriner und damit ein Couplet aus Alexandrinern und 5-Füßlern anerkennen. Das hier zu thun, kann nicht bedenklich erscheinen, da Pistol eine komische Figur ist, und als solche, wie häufig andere ihrer Art (Falstaff), in auffallendem Metrum redet.

XX. First Part of King Henry the Sixth.

Enthält im Ganzen 124 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 122.

a) mit erkennbarer Absicht 115.

V, 3. 58—59 enthält die Aufforderung Suffolk's an Margarethe, zu gehn; der Reim vertritt also wohl die in späteren Ausgaben hinzugefügte Bühnenanweisung: *She is going.*

I, 1. 176—177; I, 3. 90—91; I, 6. 30—31; II, 4. 133—134; II, 5. 128—129; III, 2. 136—137; IV, 1. 193—194; IV, 2. 55—56; IV, 3. 52—53; IV, 4. 45—46; IV, 7. 95—96: 11 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

Bei dieser Rubrik kann man auch den Schluß von V, 1. erwähnen. Die Scene schließt mit zwei Couplets, die aber, da sie gleichen Reim: *authority—thee, knee—mutiny* tragen, zusammen ein Quadruplet bilden.

I, 2. 91—92; II, 4. 17—18; II, 4. 57—58; II, 4. 126—127; IV, 3. 28—29; IV, 3. 37—38; IV, 4. 8—9; IV, 4. 38—39; IV, 7. 189—190; V, 2. 19—20; V, 5. 77—78: 11 Redeschlüsse.

Zu IV, 7. 189—190. Reim: *here—air*; *here* zeigt im 16. Jahrhundert Schwanken zwischen *i* und *e* (Kluge, Geschichte der eng-

lischen Sprache in P.'s Grdr. I, § 97; *Sweet* H. E. S. § 823); *air* desgleichen zwischen *ai* (Diphth.) und *ɛ* (Kluge § 109; *Sweet* § 848). Für beide Wörter ist hier, da ein Reim zweifellos beabsichtigt ist, *z*-Ausprache anzusetzen.

II, 5. 8—9; III, 1. 184—185: 2 Sätze (II, 5. 8—9 ist ein Simile.)

IV, 2. 37—38; IV, 3. 30—33: 3 Prophezeiungen.

Vgl. hierzu die Couplets I, 2. 91—92; IV, 3. 37—38; IV, 4. 38—39, die auch Sätze enthalten, also zwei Rubriken angehören und Richard II. II, 1. 90—91.

IV, 3. 39—46; IV, 5. 16—55; IV, 6. 2—57; IV, 7. 1—32; IV, 7. 35—50: 76 tragen Reim wegen ihres lyrischen Charakters.

I, 3. 52—55; I, 2. 113—116: 4 gesprochen in Erregung und Leidenschaft — treten dadurch heraus aus dem gewöhnlichen Gange der Handlung.

Wie Richard II. so enthält auch vorliegendes Stück verschiedene (7) Couplets, die nur aus der lyrischen Formen geneigten Stimmung des Dichters zu erklären sind, nämlich: I, 1. 33—34; II, 2. 57—58; II, 5. 119—120; IV, 5. 11—12; V, 2. 16—17; V, 3. 84—85; ib. 115—116.

b) für zufällig müssen die Reime gehalten werden in:

II, 1. 20—21: *victory—glorify*.

Daß Reim, und zwar *ei*-Reim möglich ist, beweisen Stellen wie: *company—eye—sky* Lucr. 1584, 86 u. 87 *pry—jealousy* Sonn. LXI: *fortify—memory* ib. LXII: *by—remedy* ib. CLIV u. a.

Französisch *i* wird me. gelängt und entwickelt sich, seit dem sechzehnten Jahrhundert, mit ursprünglichem *ɪ* zu me. *ai*. Unter Verlust des Hochtons heute *i* in *blasphemy, bigamy, litany* u. s. w. (Kluge a. a. O. §§ 34 u. 92). Wie neben *remédie* häufiger *rémedye*, statt *vicarie—vicary* bei Chaucer vorkommt (ten Brink, Ch's. Sprache und Verskunst, § 87 Anm.), so muß neben *victorie* — *victory* bestanden haben. Hieraus hat sich lautgeschichtlich völlig regelrecht die Aussprache *victorei* (*ai*) gebildet, die später, wahrscheinlich durch Ueberwiegen des Haupttones auf der ersten Silbe, zu Gunsten der daneben bestehenden Aussprache *y* = *ɪ* (vgl. Reime *me* — *subtlety* Ven. and Adon. 673—675; *legacy—free* Sonn. IV; *the—melancholy* ib. XLV; *constancy—see* ib. CLII u. a.) aufgegeben worden ist (vgl. auch Kluge a. a. O. § 118). Eine andere Frage ist, ob hier ein beabsichtigtes Couplet anzusetzen ist, und das scheint nicht der Fall. Die

Verse stehn inmitten einer reimlosen Rede, ohne eine syntaktische Einheit zu bilden und ohne sich irgendwie inhaltlich aus den sie umgebenden Versen hervorzuheben.

I, 1. 159—160. Reimwörter: *supply—mutiny*; wie oben.

I, 2. 85—86. Reimwörter: *me—see*.

I, 5. 45. Reimwörter: *thee—thee* (identischer Reim)

II, 4. 68—69. Reimwörter: *Somerset—Plantagenet*.

II, 5. 76—77. Reimwörter: *he—pedigree*.

IV, 1. 16—17. Reimwörter: *unworthily—degree*.

2) ungleichmäßig gebaute Couplets: 2.

IV, 7. 92—93; V, 3. 108—109.

In beiden Fällen wird der Text echt und ursprünglich sein; bei IV, 7. 92—93 allerdings in anderer Form als die Globe-Ed. aufweist:

91. Char. *Go, take their bodies hence.*

92. Lucy. *I'll bear them hence; but from their ashes shall be rear'd*

93. *A phoenix that shall make all France afeard.*

So die Anordnung der Folios, denen die Globe und Cambr.-Edd. gefolgt sind. Wir haben danach zwei auffallende Unregelmäßigkeiten im Versbau: Zeile 91: 3-Füßler; Zeile 92: 6-Füßler, aber kein (!) Alexandriner, die Pause nach dem zweiten Fuße. Diese Anordnung kann nicht richtig sein. Delius ordnet an:

Charl. *Go, take their bodies hence.*

Lucy. *I'll bear them hence;*

But from their ashes shall be rear'd

A phoenix etc.

Danach bleibt nur noch eine Unregelmäßigkeit, nämlich 4-Füßler als erster Vers des Couplets. Andere Herstellungsversuche (vgl. Cambr.-Ed.) erscheinen neben diesem unbrauchbar. Ueber 4-Takter als erste Zeile von Couplets vgl. zu All's Well II, 3. 312. 313.

V, 3. 108—109:

Suf. *Lady, wherefore talk you so?*

Mar. *I cry you mercy, 'tis but Quid pro Quo.*

Der Reim ist gewiß beabsichtigt. Das Couplet erinnert an die scherzhaften Wechselreden in Love's Lab. Lost V, 2., wie sie auch in Two Gentlemen und Com. of Errors, zwei andern Jugendstücken, vorkommen. Unter diesen Gesichtspunkt lassen sich vielleicht auch V, 3. 84—85 und ib. 115—116 bringen. Fraglich

ist, ob die Form des Couplets zulässig ist. Vers 108 erscheint sehr verkürzt. Capell konjiziert:

Ney, hear me, Lady, wherefore talk you so?

Collier's Manuskript-Korrektor:

Lady, pray tell me, wherefore talk you so?

Konjekturen erscheinen überflüssig, wenn man fehlenden Auftakt nach der Pause (Elze'sche Silbenpausler) annimmt:

Lády || whére | fore talk | you so?

und das Couplet auffaßt als ein ungleiches, dessen erster Vers ein 4-Takter ist. Allerdings ist dabei auffallend, daß es inmitten einer aus 5-Taktern bestehenden Unterredung sich befindet.

Zum Schluß bleibt noch I, 2. 20. 21 zu behandeln. Die Verse lauten:

*Him I forgive my death that killeth me,
When he sees me go back one foot or fly.*

Es sind Worte des Dauphins, mit denen er die Bühne verläßt. Grund zu einem Couplet wäre also vorhanden und Collier's sog. Manuskript-Korrektor glaubte auch ein solches durch Setzung von *flee* für *fly* herstellen zu müssen. Die Konjektur, wenn überhaupt notwendig, wäre gewiß keine der schlechtesten, denn sie weicht im *ductus literarum* nur wenig von der überlieferten Lesart ab. Bedenklich würde erscheinen, daß *flee* nach Schmidt's Shakespeare-Lexikon nur einmal — Love's Lab. Lost III, 66 — im Präsens, sonst nur im Imperfectum oder Partic. Perf. Pass. *fled*, im Infinitiv gar nicht vorkommt. Der konjizierte Infinitiv an obiger Stelle wäre also der einzige im Shakespeare. Die Textänderung zum Zwecke der Herstellung eines Couplets erscheint aber gar nicht notwendig: es fragt sich, ob *me* und *fly* nicht bei Shakespeare reimen können. Mittelenglisches *i* tritt im 15. Jahrhundert zu *ei* diphthongiert in die Schriftsprache. Diese Diphtongierung schreitet im 16. Jahrhundert nicht zu modernem *ai* fort; es scheinen sogar in diesem Jahrhundert noch Nachzügler des alten *i* vorzukommen; dafür scheinen zu sprechen um 1550 noch Reime wie *priest: Christ; eye: by; by: agree*, sowie *seek: alike; he: fly; friend: mind; heed: provide; rise: eyes*, bei Udall und Surrey (so Kluge in P.'s Grdr. §§ 101 und 92). Etwas anders stellt sich die Entwicklung von *me. i* nach Sweet dar. Im Allgemeinen steht auch nach ihm die Diphtongierung zu *ei* fest; jedoch muß es nach Palsgrave (1530) und Bullokar (1580) einen Dialekt des *first modern English* gegeben haben, der *me. i* unverändert d. h. undiphthongiert beibehalten hatte (Sweet, H. E. S. §§ 814. 815).

Der Vorbehalt jedoch, daß Palsgrave den engl. \bar{i} -Laut nur mit französischem Anfangs- oder End-, nicht mit Mittel- i identifiziert, läßt es möglich erscheinen, daß sein langes \bar{i} nicht ganz identisch war mit reinem i , sondern daß es ein leicht diphtongierter i -Laut war, zusammengesetzt aus dem Laut des y in mod. *pity* und aus reinem langen i (Sweet § 815). Hiermit ist zu vergleichen Sweet über \bar{e} (§ 818). Me. \bar{e} in Wörtern wie *he, the, she, we, me, bee, pier, beer* hatten nach Palsgrave und Bullokar den sehr engen, i -ähnlichen Laut = e in ne. *men* (*e raised long*). Im *first middle English* (1500 bis 1600) war dieses \bar{e} zu vollem \bar{i} geworden; dazwischen muß nun, so können wir schließen, eine diphthongische Aussprache etwa = $\bar{e}i$ gelegen haben (vgl. Sweet § 815) und diesen diphthongischen Uebergangslaut haben wir in Wörtern wie *me, he, we* und dergleichen für Shakespeare anzusetzen, ebenso wie in den von Kluge (s. o.) erwähnten Reimen. Dieser diphthongische Laut stimmt dann sehr wohl zu dem von Sweet für möglich erklärten diphthongischen Laut des me. \bar{i} -Lautes in *fly* und dergleichen. Nur so lassen sich die zahlreichen Reime wie *majesty: eye: satisfy; lies: eyes: forgeries; hospitality: thee*; u. s. w. bei Shakespeare erklären, nicht durch Annahme der Beibehaltung eines höchst zweifelhaften dialektischen und archaistischen i -Lautes in *fly, by*, und Gleichartigem; denn man müßte dann in diesen Wörtern im Reim bald den $\bar{e}i$ -Laut und bald den \bar{i} -Laut anwenden. Reime wie die von Kluge für Udall und Surrey erwähnten *seek: alike; heed: provide* und derartige kommen bei Shakespeare nicht mehr vor, sondern es reimt bei ihm nur auslautendes (meistens Endungs-) y mit einsilbigen Wörtern wie *me, he, thee, be* und dergleichen. Wir erhalten demnach unter Annahme des Reimes etwa: *mēi—flēi* ein vollgültiges, Abgang markierendes Couplet.

XXI. Second Part of King Henry VI.

Enthält 39 Couplets und zwar nur heroische.

a) Eine Absicht ist klar zu erkennen bei 35.

I, 1. 212—213; I, 3. 139—140; II, 1. 161—164; II, 3. 33—38; III, 1. 193—194; III, 1. 221—222; III, 2. 298—299; IV, 4. 24—25; IV, 4. 47—48; V, 2. 29—30; V, 2. 70—71: 14, Auftreten oder Abgang von Schauspielern hervorhebend.

II, 1. 161 zu skandieren:

Duke Hum | phrey has done | a mir | aclé | to-day

II, 1. 164:

You made | in a | day, my lord, | whole towns | to fly
oder: *You made | in a day,— mylord, |*

II, 3. 35;
www.libtool.com.cn

And even | as will | ingly at | thy feet | I leave it
oder: *And even | as will'ng | ly 't |*

I, 1. 258—259; I, 2. 106—107; II, 1, 204—205; III, 1. 382 bis 383; III, 411—412; V, 1. 215—216; V, 2. 88—89 + einen 3-Füßler; V, 3. 32—33: 8: Szenen- bzw. Aktschlüsse.

II, 3. 30—31; II, 4. 43—44; III, 1. 264—265; III, 1. 300—301; III, 1. 325—326; IV, 10. 24—25: 6: Redeschlüsse.

III, 1. 325—326:

And so break off; the day is almost spent:
Lord Suffolk, you and I must talk of that event.

Zur Entfernung des scheinbaren Alexandriners ist Z. 326 zu skandieren: *Lord Suffolk, | you 'nd I | must . . .* Auffallend sind im Texte die Worte *you and I*; durch Setzung von *we* hätte Shakespeare einen glatt laufenden Vers geliefert.

II, 3. 45—46 enthält ein Simile, vgl. 1 Henry VI., II, 5—8—9; V, 1. 213—214 enthält eine Prophezeiung; II, 1. 188—191; II, 1. 196—199: 4 tragen Reim, um der leidenschaftlichen Erregung, in der sie gesprochen werden, Ausdruck zu verleihen.

III, 1. 243—244 ordnet sich zwar keinem der aufgestellten Gesichtspunkte direkt unter, trägt aber doch wohl beabsichtigten Reim zur Verstärkung des Inhalts (Bekräftigung Suffolk's, daß er Gloucester's Tod wünscht).

b) Dagegen tragen 4 Stellen offenbar unbeabsichtigten Reim:

I, 3. 215—216; III, 1. 202—203; III, 2. 216—217; IV, 7. 105—106.

XXII. The Third Part of King Henry VI.

Enthält im Ganzen 53 Couplets.

1) heroische Couplets 52

a) mit erkennbarer Absicht 44 (? 45)

II, 5. 121—122; II, 5. 123—124; II, 6. 29—30; III, 3. 42—43; IV, 3. 58—59; IV, 6. 75—76; IV, 6. 87—88; IV, 7. 38—39; V, 2. 3—4; V, 2. 27—28; V, 5. 81—82: 11 Auftreten oder Abgang hervorhebend.

II, 1. 176—177; III, 2. 194—195; III, 3. 264—265; IV, 1. 148—149; IV, 4. 34—35; IV, 5. 28—29; IV, 6. 99—102; IV, 7. 87—88; V, 6. 90—93; V, 7. 45—46: 12 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

I, 4. 107—108; II, 1. 187—188; II, 2. 173—174; II, 3. 46—47; III, 3. 19—20; III, 3. 36—37; III, 3. 127—128; IV, 1. 110—111; IV, 3. 5—6; IV, 4. 23—24; IV, 6. 30—31; IV, 6. 43—44; IV, 6. 97—98; IV, 8. 60—61: 14 Redeschlüsse.

IV, 1. 110—111 sind eine wörtliche Wiederholung von Warwick's Worten III, 3. 231—232 (siehe diese später.) Zu metrischen Bemerkungen geben alle diese Couplets keinen Anlaß.

II, 5. 19—20 enthält eine Sentenz.

III, 2. 107—108 sind *aside* gesprochen, deswegen der Reim vgl. Abbott, § 515.

Es bleiben nun noch 5 Couplets, die zur Hervorhebung ihres Inhalts Reim tragen:

II, 2. 61—62 enthaltend den Ritterschlag Edward Plantagenet's, vgl. King John I, 1. 161—162: Ritterschlag des Bastards.

III, 3. 231—232: Abschluß der Botschaften an König Edward — Drohung Warwick's. Wiederholung dieser Worte IV, 1. 110—111 als Redeschluß.

IV, 1. 104—105: Wiederholung der Drohung der Königin Margarethe III, 3. 229—230, die aber auffallender Weise hier nicht gereimt ist.

IV, 7. 73—74: Herausforderung Montgomery's für König Edward. Parallelstelle Troil. & Cress. I, 3. 287—290.

V, 5. 39—40: Ermordung des Prinzen Edward. Parallelstellen King John IV, 3. 7—8; Cæsar V, 3. 89—90; ib. V, 5. 50—51; Troil. & Cress. V, 8. 9—10; Romeo V, 3. 119—120; Othello V, 2. 358—359.

b) für 8 (7) Stellen ist eine Erklärung des Reimes schwer zu finden; der Reim erscheint in ihnen als zufällig entstanden:

I, 1. 223—224; I, 4. 71—72; I, 4. 97—98; II, 1. 117—118; II, 1. 123—124; II, 5. 10—11; II, 5. 44—45; III, 2. 74—75.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: III, 2. 109—110.

K. Edw. *Brothers, you muse what chat we two have had.*

Glou. *The widow likes it not, for she looks very sad.*

Das Couplet steht innerhalb einer Stichomythie, die aber, außer vielleicht bei III, 2. 74—75 keinen Reim aufweist. Dennoch scheint

der Reim *had—sad* hier absichtlich zu stehn. Das Couplet klingt ironisch-scherzhaft und erinnert damit an die Stichomythien in Love's Labour's Lost, in denen der Reim zahlreich auftritt.

Zeile 110 ist dem übernommenen Texte nach ein regelrechter Alexandriner, der sich durch metrische Mittel nicht zu einem 5-Füßler einrichten läßt. Wir hatten solche Couplets bis jetzt gefunden Love's Labour's Lost IV, 3. 220—221 (wo der zweite längere Vers allerdings kein Alexandriner ist), Taming V, 2. 174—175 und 2 Henry VI. III, 1. 325—326. In diesen drei Fällen erschien Zusammenziehung zu einem 5-Takter gerathen und ausführbar; auch in der vorliegenden Stelle enthält der 6-Füßler ein Füllwort, das wir sehr gut entbehren können und das in den FF 2—4 auch wirklich fehlt, nämlich *very*. Ueber die Thatsache, daß *very* sehr häufig als unberechtigter Bestandtheil im Verse auftritt; vgl. K. Elze, Notes on Eliz. Dramat. I, XXXVII; ib. XLI; ib. CCXCVII (S. Walker, Crit. Ex. I, 268 ff.) — Durch Streichung von *very* erhielten wir ein regelrechtes Couplet, das den scherzhaften Wechselreden zuzutheilen wäre.

Vor Uebergang zu einem neuen Stücke sei der auffallende Unterschied hervorgehoben, der auch bei Verwendung von Couplets 1 Henry VI. streng von 2 Henry VI. und 3 Henry VI. trennt: Theil I : 123; Theil II : 39; Theil III: 54 Couplets.

XXIII. King Richard III.

Enthält im Ganzen 56 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 55.

a) Eine Absicht erkennbar bei 48.

III, 1. 91—94; IV, 4. 124—125; IV, 4. 194—195; V, 3. 17—18; V, 3. 149—150; V, 3. 165—166; V, 3. 173—176; V, 3. 269—270; 10, Auftreten bezw. Abgang hervorhebend.

I, 1. 161—162; I, 2. 261—264; I, 4. 289—290; III, 4. 108—109; III, 6. 13—14; IV, 1. 103—104; IV, 2. 125—126; IV, 3. 56—57; V, 1. 28—29; V, 2. 23—24; V, 5. 38—39: 13 Scenen- bezw. Akt-schlüsse.

In V, 5. 41 ist die Betonung *amén* bemerkenswerth, vgl. Henry V. V, 2. 496.

I, 1. 99—100; I, 1. 136—137; II, 4. 14—15; IV, 1. 96—97; IV, 4. 114—115; IV, 4. 122—123; IV, 1. 130—131; IV, 1. 209—210; IV, 1. 395—396; IV, 1. 416—417; V, 3. 171—172: 11 Redeschlüsse.

I, 1. 99—100.

Von Vers 93—103 sind die Verse holperig und fast unskandierbar und sind daher von mehreren Kritikern für verderbt gehalten. Die Herstellungsversuche können alle nicht völlig genügen; wenn Textverstümmelung stattfand, liegt sie jedenfalls sehr tief und ist schwerlich heilbar.

V, 3. 171—172 schließt nicht geradezu die Rede, sondern bezeichnet einen starken Schluß innerhalb derselben. Der sprechende Geist wendet sich nach den Worten des Couplets an eine andere Person.

II, 4. 8—9 trägt Reim, der Sentenz, des allgemeinen Ausspruches wegen; I, 1. 39—40; IV, 4. 73—74: 2 Prophezeiungen. V, 3. 155—156: Hinweis auf die Zukunft.

III, 7. 221—222; IV, 4. 162—163; IV, 4. 165—168; V, 3. 310—313: 6, Reim, zum Ausdruck gesteigerter Leidenschaft verwandt.

IV, 4. 15—16; IV, 4. 20—21; IV, 4. 24—25: 3.

Diese letzten drei Stellen erwähnt Abbott, § 515 als *asides* und schreibt ihnen deshalb den Reim zu. Belegstellen für *asides* mit Reim siehe zu *Measure for Measure* II, 1. 37—40.

V, 3. 182—183: Reim, weil eine Art Sentenz vorliegt.

b) Der Reim erscheint zufällig in sieben Stellen:

I, 1. 64—65; I, 1. 76—77; I, 3. 9—10; I, 3. 49—50; II, 1. 81—82; II, 2. 38—39; IV, 4. 103—104.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: I, 4. 171—172.

169. Clar. *In God's name, what art thou?*

170. First. Murd. *A man, as you are.*

Clar. *But not, as I am, royal.*

Sec. Murd. *Nor you, as we are, loyal.*

Vers 169—170 lassen sich zu einem 5-Füßler zusammenziehen:

Clar. *In God's | name, what | art thou ||*

First Murd. *A man, | as you are;*

are überschüssige Silbe am Schluß des Verses.

Das Couplet besteht aus zwei drei-accetigen jambischen Versen, ähnlich denen in den muntern humorvollen Dialogen von *Love's Labour's Lost*. Auch obige Verse enthalten Humor — aber einen grausamen Humor — von Seiten des Mörders, welchen zum Ausdruck zu bringen sicherlich das betreffende Versmaß und der Reim vom Dichter gewählt worden sind; vgl. auch *Romeo & Juliet* I, 1. 190—191; *Ant. & Cleop.* II, 7. 99—100.

Zum Schluß ist noch bemerkenswerth:

I, 4. 82—83.

So that, betwixt their titles and low names

There's nothing differs but the outward fame.

So die Lesart der QQ. Die FF, denen Delius folgt, haben *name—fame: and (a) low name* — und damit ein Couplet, das am Ende einer längern Rede völlig dem Gebrauche Shakespeare's gemäß wäre. Ueber die Auslassung von *a* vgl. Abbott, § 84.

XXIV. King Henry VIII.

Enthält im Ganzen 31 Couplets: im Prolog 16, im eigentlichen Stück 8, im Epilog 7.

Alle diese Couplets sind heroische.

1) Zweifellos absichtlich: 29. Prolog 1—32.

Zeile 26 ist nach Delius zu skandieren:

The very persons of our noble story

mit Endungsbetonung von *story*. Delius verweist auf *womén* in Zeile 10; Schipper erwähnt beide Verse unter «schwebender Betonung». Vgl. *Thisby* Mids. N. Dream V, 1. 160 und *Cleón—grown* Pericl. IV, Prol. 15, auf welche letztere Betonung König a. a. O. S. 76 hinweist.

III, 2. 105—106; Auftreten des Königs hervorhebend.

III, 1. 183—184; III, 2. 459—460; V, 3. 181—182; V, 5. 76—77: Scenen- bzw. Aktschlüsse.

II, 1. 93—94: Redeschluß.

Epilog 1—14: Auf die auffallende Betonung *womén*, Zeile 10, des Reimes wegen (Delius), ist soeben schon hingewiesen. Das Couplet lautet:

For this play at this time, is only in

The mer | ciful | constrúction || of good | womén;

Reim $\check{e}:\check{r}$; vgl. Ven. and Adon. 1007—1008: *yet—wit*; ib. 650—652: *sentinel—kill*; Sonn. CVIII: *spirit—merit*.

2) als zufällig erscheint der Reim an zwei Stellen:

I, 1. 5—6; II, 3. 84—85.

XXV. Troilus and Cressida.

Enthält im Ganzen 90 Couplets: 2 als Schluß des Prologs, 83 im eigentlichen Stücke, 5 bilden den Epilog. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 89; bei allen ist eine leitende Absicht auffindbar.

I, 3. 306—309; II, 2. 111—112; III, 3. 214—215; IV, 4. 109—110; IV, 4. 138—141; IV, 5. 92—93; V, 1. 48—51; V, 3. 89—90; V, 3. 92—93; V, 3. 95—96; V, 6. 25—26; V, 7. 7—8; V, 8. 3—4; V, 10. 30—31; V, 10. 33—34: 18, Auftreten bzw. Abgang hervorhebend.

IV, 4. 138—139 und V, 3. 89—90 enthalten zugleich Prophezeiungen.

IV, 4. 109—110. Dies Couplet war zweifellos dazu bestimmt, das Auftreten von Aeneas, Paris u. s. w. anzuzeigen. Es steht zwar mitten in einer Rede, bildet aber ein syntaktisch abgeschlossenes Ganzes und bezeichnet auch innerhalb der Rede des Troilus einen gewissen Abschluß, da sich der Sprechende mit den folgenden Worten an die neu eingetretenen Personen wendet.

28—31: 2, Prologschluß.

I, 1. 114—119; I, 3. 391—392; II, 2. 211—212; II, 3. 274—277; III, 2. 219—220; IV, 1. 77—78 mit einer unvollständigen Zeile; IV, 4. 149—150; IV, 5. 292—293; V, 3. 111—112; V, 8. 19—22; V, 9. 5—10: 17 Szenen- bzw. Aktschlüsse.

V, 9. 48—57: 5, Epilog.

Namhafte Kritiker — Ritson, Steevens, Delius — sprechen den Epilog aus Gründen der Sprache und des Stils Shakespeare ab.

Metrisch schwierig ist Z. 28. Theobald skandierte:

'ginning | in the midd | le, start | ing thence | away

Flüssiger erscheint vielleicht:

Beginn | ing in | the middle, || stárting | thence 'way

I, 1. 39—40; I, 3. 136—137; I, 3. 243—244; I, 3. 286—287; I, 3. 300—301; I, 3. 385—386; II, 2. 49—50; II, 2. 95—96; II, 2. 144—145; II, 2. 161—162; III, 2. 163—164; III, 3. 48—49; IV, 1. 65—66; IV, 1. 73—74; IV, 4. 9—10; IV, 4. 136—137; IV, 5. 85—86; IV, 5. 275—276; V, 3. 35—36; V, 8. 7—8: 21 Redeschlüsse.

Zu I, 3. 287—290, die Herausforderung Agamemnon's gegen Hector zum Kampfe, vgl. als Parallelstellen 3 Henry VI., IV, 7. 73—74.

III, 2. 178—179 Reim der Sentenz wegen.

I, 2. 308—321; V, 2. 107—112: 10 Reime wegen des lyrischen Inhalts.

IV, 5. 28—31; IV, 5. 33—34; IV, 5. 35—36; IV, 5. 37—38; IV, 5. 40—41; IV, 5. 43—44; IV, 5. 45—46; IV, 5. 49—50; IV, 5. 51—52; V, 2. 113—114: 11 scherzhafte Wechselreden.

Hier ist eine Stelle zu erwähnen, die in der Ueberlieferung nicht, ursprünglich aber wahrscheinlich Reim trug:

IV, 5. 47—48.

Ulyss. *May I, sweet lady, beg a kiss of you?*

Cres. *You may.*

Ulyss. *I do desire it.*

Cres. *Why, beg, then.*

So Quartos und Folios. Die Stelle fällt auf, weil mehrere englische Kritiker den Reim herzustellen versucht haben, — Dr. Johnson: *beg two*; Ritson: *beg too*; Dyce: *beg then, do*. Johnson's Konjektur erscheint am annehmbarsten, da sie am meisten dem Charakter der Cressida entspricht.

Es bleiben noch 4 Couplets, für die in früheren Stücken Parallelstellen sich vorfinden:

V, 8. 9—10 hebt durch den Reim die Ermordung Hector's hervor, als einen Akt von hoher Bedeutung. Parallelstellen: King John IV, 3. 7—8: Prinz Arthurs Sprung von der Mauer in den Tod; 3 Henry VI. V. 5. 39—40: Ermordung des Prinzen Edward; Romeo & Juliet V, 3. 119—120 Romeo's Tod; Othello V, 2. 358—359 Othello's Tod (vgl. hierzu die gleiche Verwendung von Reim in *The Chronicle History of Edward I.* beim Tode Joan of Accon's und Gloucester's, auf die H. Krumm in seiner in der Einleitung erwähnten Programmabhandlung S. 13 hinweist).

V, 8. 11—12: Prophezeiung vom Falle Trojas.

V, 8. 13—14; V, 10. 21—22: Reim als Ausdruck erhöhter Stimmung — Quintessenz der 3 letzten Szenen: Hector ist todt.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: V, 6. 30—31:

But I'll be master of it: wilt thou not, beast, abide?

Why then fly on, I'll hunt thee for thy hide.

Es schließt die 6. Scene. Zeile 30 ist ein 6-Füßler mit überschüssiger Silbe (*it*) vor der Pause, oder — mit Kontraktion von *of it* in *of 't* — ein Alexandriner. Aehnliche unregelmäßige Couplets haben wir bisher gehabt in *Love's Lab. Lost* V, 2. 47—48; *Mids. N. Dream* II, 1. 251—252; *Richard II.*, V, 3. 101; 2 *Henry IV.*, III, 1. 30—31; *Henry V.*, III, 7. 168—169, *ib.* V, 1. 93—94; dazu kann man noch heranziehen 1 *Henry VI.*, IV, 7. 92—93, wo Z. 92

nach der Ueberlieferung auch ein 6-Füßler, aber kein Alexandriner ist. In allen diesen Fällen, mit bedingungsweise begründeter Ausnahme von Henry V., V, 1. 93—94, wo möglicherweise der Alexandriner durch Interpolation eines — in QQ fehlenden — Wortes in den Foliotext entstanden ist, mußte sich für einen durch erlaubte metrische Hilfsmittel herstellbaren 5-Takter entschieden werden. Couplets, deren erste Zeile länger ist als die zweite — vorausgesetzt, daß nicht *doggerel-rhyme* vorliegt — sind für unshakespearisch zu halten. Bei vorliegender Stelle versagen metrische Mittel zur Gewinnung eines 5-Füßlers. Der ganze Passus, von *Enter one in sumptuous armour* bis zum Schluß der Scene, macht den Eindruck, als ob er von der Hand eines Bearbeiters herrühre. Die Einführung eines beliebigen Griechen ist ein leerer Theatereffekt, der Shakespeare's nicht würdig ist und der nach den stolzen Worten des Troilus höchst abschwächend statt packend wirkt (vgl. über das Stück Jahrbuch III. und VI).

XXVI. Coriolanus.

Enthält im Ganzen 13 Couplets und zwar nur heroische. Von diesen sind:

1) zweifellos absichtlich: 11.

II, 1. 177—178: Auftreten markierend.

Der amerikanische Kritiker Grant White hält dies Couplet für unecht, vermuthlich entweder weil es eine Prosascene schließt, oder weil es einige Schwierigkeiten bei der Skansion aufweist — vielleicht aus beiden Gründen. Die Skansion läßt sich aber immerhin so herstellen:

*Death, that | dark spirit | , in 's very arm doth lie;
Which, being | advanced, | declines, | and then | men die.*

Längere Prosastellen durch Reim geschlossen sind nicht beleglos: Timon I, 2. 52—53; ib. 61—62 (vgl. auch zu Mids. N. Dream Schluß des 4. Aktes); Mischung von Prosa und Vers in Tim. I, 2. 45—46. Somit können auch hier die Verse echt sein.

IV, 7. 54—57; V, 6. 154—155: 3 Aktschlüsse.

II, 3. 120—131; V, 3. 129—130: Sentenzen und Gemeinplätze.

II, 3. 128 ist ein scheinbarer Alexandriner:

For truth to over-peer, rather than fool it so.

Abbott, § 456, und S. Walker kontrahieren — zweifellos mit Recht — *t'overpeer*.

2) eine leitende Absicht ist nicht erkennbar in zwei Couplets:
IV, 5. 83—84; V, 6. 151—152.

XXVII. Titus Andronicus.

Enthält 43 Couplets — eine geringe Zahl für ein Stück, das unbestritten zu den frühesten Jugendstücken Shakespeare's gehört; vielleicht ist es sein erster Versuch in der Tragödie, in der er sich Marlowe, den strengen Anhänger der reinen Blankverse, zum Muster nahm.

Alle 43 Couplets sind heroische.

1) Eine leitende Absicht erkennbar in 37:

I, 1. 167—168; I, 1. 285—286; II, 3. 8—9; II, 3. 190—191;
III, 1. 148—149; III, 205—206; III, 1. 287—288; V, 2. 146—147:
8, Auftreten bzw. Abgang hervorhebend.

V, 2, 146—147.

Tam. *Farewell, Andronicus: Revenge now goes*

To lay a complot to betray thy foes.

Tit. *I know thou dost; and, sweet revenge, farewell.* Exit Tamora.

In den QQ. und FF. fehlt die Bühnenanweisung: *Ex. Tam.* Capell setzte sie nach Z. 148 und die Herausgeber folgten ihm. Rowe wollte mit Recht sie hinter Z. 147 haben; Tamora verläßt mit dem Couplet die Bühne — *graceful exit* — und Titus spricht seine Worte, während sie geht, vielleicht sogar erst nach ihrem Verschwinden. Das Couplet ersetzte hier jedenfalls wieder die in den alten Ausgaben fehlende Bühnenanweisung.

II, 2. 25—26; II, 2. 56—57; V, 3. 203—204: 3 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

I, 1. 7—8; I, 1. 94—95; I, 1. 366—367; II, 1. 35—36; V, 1. 47—48; V, 1. 57—58; V, 3. 135—136; V, 3. 139—140: 8 Redeschlüsse.

V, 3. 168—169 trägt Reim wegen der Sentenz.

I, 1. 60—61; I, 1. 107—108; I, 1. 341—342; V, 1. 49—52;
V, 1. 145—146; V, 3. 48—49; V, 3. 52—62; V, 3. 147—148:
13, Reim zum Ausdruck hoher Leidenschaft.

I, 1. 260—261; I, 1. 271—272; II, 1. 97—98; II, 3. 179—180:
4, mit kurzem, sentenzenhaftem Gepräge.

2) mit unbeabsichtigtem Reim: 6 Stellen:

I, 1. 492—493; II, 3. 124—125; III, 2. 81—82; IV, 4. 12—13;
V, 2. 43—44; V, 3. 164—165.

XXVIII. Romeo and Juliet.

Nach Vorgang der Cambr.-Edition wird die erste Quarto von 1597, deren Text sich sehr von den folgenden unterscheidet, und die nach dem übereinstimmenden Urtheil neuerer Kritiker ein Raubdruck eines ersten Entwurfes ist — mit Q₁, die übrigen werden mit QQ bezeichnet. (Q₁ enthält weniger Couplets als die folgenden). Eine kritische Ausgabe des Doppeltextes besitzen wir in Tycho Mommsen's bekannter Arbeit: Shakespeare's Romeo und Julia. Oldenburg 1859. Wir finden im Ganzen 214 Couplets oder, wenn wir II, 1. 42 und II, 2. 1 mitzählen, was wir meines Erachtens thun müssen, 214 Couplets und zwar 2 als Prologschlüsse, 212 bzw. 213 im eigentlichen Stücke.

Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 212 bzw. 213.

a) mit erkennbarer leitender Absicht: 207.

Akt I, Prolog. 13—14; Akt II, Prolog. 13—14. Beide Prologe sind in Sonettform geschrieben.

I, 1. 86—87; I, 1. 108—109; I, 1. 160—161; I, 1. 164—165; I, 3. 96—99; I, 5. 91—94; II, 2. 157—158; II, 2. 185—186; III, 1. 126—127; III, 1. 140—141; III, 5. 33—36; III, 5. 58—59; IV, 5. 94—95; V, 3. 43—44; V, 3. 119—120; V, 3. 159—160: 19, Auftreten bzw. Abgang hervorhebend.

I, 1. 86—87. Zeile 86 ist ein Pseudo-Alexandrin; zu skandieren:

Thou vill | ain Cápulet— || Hold me | not, let | me go.

III, 1. 126—127. In Q₁ und FF (Capell, Delius, Cambr. Ed. 1892) steht die Bühnenanweisung (Wiederauftreten Tybalt's) hinter Z. 125; Dyce, 1 Cambr.-Ed., Globe-Ed. hinter Z. 129. Hier steht sie aber sicher zu spät; wenn Benvolio schon Z. 126 das Kommen Tybalt's anzeigt: *here comes the furious Tybalt back again*, so muß Benvolio schon auf der Bühne, die einen öffentlichen Platz darstellt, sichtbar sein, kann also nicht erst vier Zeilen später auftreten. Entweder muß die Bühnenanweisung hinter 125 oder hinter 127; ich halte den letztern Platz für den angemessensten.

Couplet 124—125 trägt den Reim der Prophezeiung wegen, die es enthält. 126—127: *Alive, in triumph! and Mercutio slain!* sind gereimt, um der Erregung Ausdruck zu verleihen und um das Wiederauftreten Tybalt's hervorzuheben.

V, 3. 119—120 sind Romeo's letzte Worte vor seinem Tode. Parallelstellen vgl. zu Troil. and Cress. V, 8. 9—10.

I, 1. 243—244; I, 3. 105—106; I, 5. 145—146; II, 2. 187 bis 190; II, 5. 77—80; II, 6. 36—37; III, 1. 181—202; III, 3. 173—174 mit einer unvollständigen Zeile; III, 5. 241—242; IV 1. 124—125 mit einer unvollständigen Zeile; V, 1. 85—86; V, 3. 309—310: 24 *Scenen-bezw. Aktschlüsse*.

I, 1. 121—122; I, 1. 147—148; I, 1. 187—188 mit einer unvollständigen Zeile; I, 1. 221—222; I, 2. 10—11; I, 2. 50—51; I, 2. 91—92; I, 4. 38—39; I, 5. 60—61; I, 5. 107—108; II, 2. 21—24 mit einem unvollständigen Zeile; II, 2. 123—124; II, 6. 14 bis 15; III, 1. 179—180; III, 2. 50—51; III, 2. 59—60; IV, 1. 66—67; IV, 5. 63—64; IV, 5. 82—83; V, 3. 66—67; V, 3. 301—302: 22 *Redeschlüsse*.

I, 5. 107—108. Das Couplet bildet den Schluß eines in Dialogform geschriebenen Sonetts; man könnte es ein dramatisches Sonett nennen. Die Form ist völlig symmetrisch gebaut: R. 4 Zeilen, J. 4 Z., R. 1 Z., J. 1 Z., R. 2 Z., J. 1 Z., R. 1 Z. Auch die Sonettform finden wir, wie die *Ballet-Stage* mehrfach in *Love's Lab. Lost*, wieder ein äußeres Zeichen des lyrischen Charakters beider Stücke.

IV, 5. 63—64. In Z. 63:

Dead art thou! Alack! my child is dead

ist *Dead* im Beginne als einsilbiger Fuß aufzufassen, Konjekturen sind daher überflüssig.

I, 1. 166—167; I, 1. 177—178; I, 1. 182—183; I, 2. 12—13; II, 4. 208—209; II, 5. 16—17; IV, 5. 77—78: 7 *Sentenzen und Gemeinplätze*.

I, 1. 192—197; I, 1. 199—204; I, 1. 208—209; I, 1. 214 bis 217; I, 1. 223—230; I, 2. 16—37; I, 2. 97—106; I, 3. 83—94; I, 5. 46—55; I, 5. 119—120; I, 5. 36—37; I, 5. 140—143; II, 2. 136—137; II, 2. 155—156; II, 3. 1—94; III, 2. 130—137; III, 5. 40—41; III, 5. 42—43; III, 5. 49—50: 100 *Couplets* ausgeprägt lyrischen Inhalts.

I, 1. 192—197 und 199—204. Zeile 198 steht auffallender Weise reimlos mitten in einer zusammengehörigen Stelle lyrischen Charakters. Dr. Johnson und Keightley vermutheten schon mit Recht, daß eine Reimzeile zu 198 ausgefallen sei.

Ebenso sind I, 2. 14—15 reimlos:

*The earth hath swallow'd all my hopes but she,
She is the hopeful lady of my earth.*

In Q₂ Q₃ F₁ fehlt in Z. 14 *The* vor *earth*; F₂ F₃ F₄ haben:

Earth up hath . . . Q₅ hat *swallow'd*, alle übrigen *swallowed*; Hanmer änderte unnötiger Weise *she* in *her* — der Nominativ *she* ist durchaus shakespearisch; Zeile 15 fehlt in Q₁, Pope ließ sie ebenfalls weg in seiner Ausgabe; Dr. Johnson änderte: *She is the hope and stay of my full years.* Der Sinn ist dadurch gebessert, der Reim aber nicht hergestellt. Keightley konjiziert *fee* für *earth* — diese Konjektur giebt guten Sinn und stellt den Reim her (sie ist die hoffnungsvolle Herrin meines Besitzes; *fee—property*; vgl. Schmidt, Shakespeare-Lexikon s. v.); Bulloch: *three*; Cartwright: *hearth*; Gould: *body* für *earth*. Ed. Tießen (Beiträge zur Feststellung und Erklärung des Shakespeare-Textes in Herrig's Archiv XXXI, 57—58 und Engl. Stud. II, 1. 2. III, 1.) ändert: *She is the hopeful ladder of my tree.* Ein Anonymus weist diese Konjektur ironisch zurück im Jahrbuch XV, S. 423 durch folgende Uebersetzung:

Das Grab schlang all mein Hoffen; sie — nichts weiter!
Ist meines Baumes hoffnungsvolle Leiter.

Allerdings sollte man eher *offspring* oder derartiges zu *tree* erwarten als *ladder*. Keightley's Aenderungsvorschlag muß für den besten der bisher gegebenen gelten.

II, 2. 155—156.

To-morrow will I send.

Rom. *So thrive my soul,*
Jul. *A thousand times good night!* — Exit above.
Rom. *A thousand times the worse, to want thy light.*

Die Worte *To-morrow—night* (Abbott, § 513) bilden eine sogenannte *amphibious section*,¹⁾ d. h. *To-morrow—soul* bilden einen 5-Füßler und *So—night* ebenfalls. Wir müssen hier des Couplets wegen sicher *To-morrow—send* als unvollständige Zeile und *So—night* als 5-Füßler auffassen.

I, 5. 62—65; III, 1. 124—125; III, 1. 143—157: 10, Reim als Ausdruck hoher, leidenschaftlicher Erregung.

¹⁾ G. König a. a. O. S. 111 Anm. 1 schreibt diese «künstliche Zusammenstellung des kurzen Verses und eines Blankversbruchstückes der Scheu Abbott's vor dem kürzern jambischen Verse» zu. Hiermit ist Abbott wohl Unrecht gethan. Daß nicht Scheu vor kürzern Versen ihn zur Annahme künstlicher Verskonstruktionen «verleitet», beweisen die §§ 504—512 seiner Shakespeare-Grammatik. Auch bei der *amphibious section* bleibt ja immer ein kurzer Vers bestehn. Der Ausdruck *amphibious section—being, as it were, amphibious* — ist im Gegentheil sehr fein und richtig gewählt, da er klar und knapp eine Anzahl Halbverse, die offenbar doppelte Verknüpfung zulassen, mit einer gemeinsamen Bezeichnung belegt.

I, 4. 44—53; II, 1. 19—20; II, 1, 32—33; II, 1. 37—38: 8, komische Wechselreden.

I, 1. 123—124; I, 1. 162—163; II, 2. 125—126; III, 2. 125—126; III, 3. 73—74; III, 5, 23—26; IV, 1. 18—21; IV, 5. 84—85; V, 3. 16—17; ~~IV, 3. 19—20~~; V, 3. 161—162; V, 3. 175—176; V, 3. 303—304: 15 Couplets, deren Reim aus ihrer Schärfe und inhaltlichen Bedeutung zu erklären ist.

b) Dagegen mit zufälligem Reim 5 Couplets:

I, 4. 2—3; II, 1. 19—20; II, 2. 69—70; III, 3. 66—67; ib. 85—86.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: I, 1. 190—191:

Rom. *Good heart, at what?*

Ben. *At thy good heart's oppression.*

Rom. *Why, such is love's transgression.*

Zeile 191 gilt wohl allgemein für verderbt, und allerdings ist die bisher anerkannte Form dieses Couplets — zweite Zeile nur drei Accente — so auffallend und, außer in Knittelverspartieen, einzig dastehend im Shakespeare, daß sie so nicht als ursprünglich angesehen werden kann.

Herstellungsversuche:

Seymour: *Why, such is merely love's transgression.*

Durch Zerdehnung von *-ion* erhalten wir hiernach wohl einen 5-Füßler, aber der Reim schwindet.

Collier's Manuskript-Korrektor: *Why such, Benvolio, is love's transgression* mit Zerdehnung von *Benvolio*;

T. Mommsen: *Why such, Benvolio, such is love's transgression.*

Keightley: *Why, gentle cousin, such is love's transgression.*

Orger: *Why, such a love is . . .*

Alle diese Herstellungsversuche sind meines Erachtens überflüssig und nur die Anordnung der Stelle ist verderbt. Man muß abtheilen:

189. *Dost thou not laugh?*

unvollständige Zeile am Ende einer Rede — häufige Erscheinung;

190. Ben. *No, coz, I rather weep.*

Rom. *Good heart, at what?*

191. Ben. *At thy good heart's oppression.*

192. Rom. *Why, such is love's transgression.*

Zeile 191—192 ist ein Couplet aus zwei Dreifüßlern, wie solche in *Love's Labour's Lost* als rasches Wechselspiel im Dialog auftreten;

Parallelstellen: in *As You Like It* II, 4. 61—63 und V, 4, 126 bis 127; *Richard III.* I, 4. 171—172.

Es bleiben schließlich zur Besprechung noch 2 Zeilen von Interesse übrig: der letzte Vers von II, 1 und der erste von II, 2.

www.libtool.com.cn

41. Ben.

Go, then; for 't is in vain

42. *To seek him here, that means not to be found.*

Scene II. Capulet's orchard. Enter Romeo.

Rom. *He jests at scars that never felt a wound.*

found—wound sind zweifellos als Reim beabsichtigt; vgl. die Reime *Richard II.* III, 2. 139—140: *wound—ground*, und *Pericl.* IV. Prol. 23—24 *wound—sound*. Nach Ellis ist für das heutige *au* im 16. Jahrhundert *ou* anzusetzen; *ou* für *wound* im 16. Jahrhundert ist gut bezeugt (vgl. Kluge in P.'s Grdr. § 105). Danach ist aber die in den Ausgaben anerkannte, von Hamner herrührende, Szenenabtheilung nicht richtig. Das Couplet dürfte nur dann als durch Szenenbeginn getrennt angesehen werden, wenn eine direkte, zweifellos von der Hand des Dichters herrührende Bühnenanweisung es bestätigte. Wir müssen uns den Schauplatz der Handlung nach Vorgang der Herausgeber des Cambridge Shakespeare folgendermaßen vorstellen: Der enge Gang (*lane*) und die Mauer durchschneiden die Bühne nicht quer, von links nach rechts, sondern längs, von vorne nach hinten, so daß man den Gang und den Obstgarten übersehen kann und auch die in ihnen befindlichen Personen. Bei dieser Auffassung fällt die Nothwendigkeit fort, bei Beginn der Worte Romeo's *He jests* u. s. w. eine neue Scene beginnen zu lassen. Die falsche Anordnung rührt von der falschen Auffassung der Bühneneinrichtung dessen her, der die Anweisungen in den Text gesetzt hat. Scene 2 darf erst beginnen da, wo in den Ausgaben Scene 3 beginnt. — Das Couplet ist völlig an seinem Platze, es enthält in der Antwort Romeo's eine Sentenz, wie sie sehr häufig bei Shakespeare Reim tragen; zugleich mag es dazu gedient haben, das Erscheinen Julia's am Fenster zu markieren.

XXIX. Timon of Athens.

Bekanntlich stimmen die meisten Shakespeare-Kritiker darin überein, daß dies Stück in seiner vorliegenden Gestalt nicht von Shakespeare herrühren kann. Wilh. Wendlandt allerdings versucht im Jahrbuch XXIII, 107 ff. nachzuweisen, daß Timon eine ein-

heitliche Arbeit Shakespeare's sei und gelangt zu dem Ergebnis, Timon sollte entweder nur eine dramatische Studie Shakespeare's sein, oder Krankheit oder Tod verhinderte ihn aus seiner Kladde ein Meisterwerk ersten Ranges zu gestalten. Inhaltlich gebühre ihm ein Ehrenplatz neben dem größten Dramen Shakespeare's. Charles Knight in seiner *Pictorial Edition of Shakspeare* hat versucht den unechten Theil vom echten zu scheiden, und ebenso Delius im Jahrbuch II. Im folgenden sind die von Knight Shakespeare abgesprochenen Stellen eingeklammert, die zweifelhaft gelassenen mit einem Fragezeichen versehen.

Wir finden in dem Texte der Globe-Ed. 69 Couplets. Von diesen sind

1) Heroische Couplets: 66.

a) eine Absicht ist erkennbar bei 59:

I, 1. 37—38; I, 2. (167—170); III, 2. (68—69); III, 6. 112—115; IV, 2. 28—29; V, 1. 223—226: 9, Auftreten bzw. Abgang markierend.

III, 1. (65—66); III, 2. 93—94; III, 3. 41—42; III, 4. 118—119 (?); III, 5. (116—117); III, 6. (129—131); IV, 1. 35—40 und folgender unvollständiger Zeile; IV, 2. 49—50; IV, 3. 542—543; V, 2. 16—17; V, 3. 9—10 (?); V, 4. 83—84 (?) und folgender unvollständiger Zeile: 14, Scenen- bzw. Aktschlüsse.

IV, 3. 542—543:

*Stay not; fly: whilst thou art blest and free:
Ne'er see thou man, and let me ne'er see thee.*

In 542 scheint eine Silbe zu fehlen; Pope fügte *but* ein: *but fly*; ein anonymen Kritiker: *fly, fly*; oder *fly now*. Konjekturen sind unnöthig, der Vers ist aufzufassen als Silbenpausler, die Pause eine unbetonte Silbe ersetzend: *Stay not | ∪ fly* || (K. Elze, *Notes on Eliz. Dram. CCLXXIII*).

I, 2. (132—133); I, 2. (149—150); II, 2. 239—240; III, 3. (25—26); III, 4. 26—27 (?); III, 4. 55—56 (?); III, 5. (22—23); III, 5. (36—37); V, 5. (73—74); V, 5. (84—85); V, 5. (87—88); IV, 3. 492—493; V, 1. 55—56 mit unvollständiger Zeile: 13, Redeschlüsse.

III, 2. 26—27 (?)

*I know my lord hath spent of Timon's wealth,
And now ingrat | itude makes | it worse than stealth.*

In Z. 27 muß *ingratitude* dreisilbig skandiert werden, etwa *ingratitude* (Abbott, § 468, vgl. König unter «Verschleifung» bzw. «Synizese» und Schipper II, S. 107 ff.); Pope's Aenderung: *Ingratitude*

now makes . . ., die einen glatten 5-Füßler herstellt, erscheint dadurch überflüssig.

I, 2. (45—46); I, 2. (52—53); I, 2. (61—62); I, 2. (145—146); I, 2. (209—210); I, 2. (237—240); II, 2. (5—6); III, 5. (38—39); III, 5. (52—55); III, 5. (56—57); IV, 2. 31—32; IV, 2. 38—39; IV, 2. 40—41; IV, 3. 470—475; IV, 3. 520—521; V, 1. (44—45); V, 1. (47—48): 21, Sentenzen und *loci communes*.

21 Sentenzen unter 68 Couplets (dazu kommen noch einige Sentenzen enthaltende Couplets, die zu andern Rubriken gerechnet sind) ist eine auffallend hohe Zahl, wie sie sonst, außer im Pericles, nicht annähernd in einem Stücke Shakespeare's vorkommen. Ein solch übermäßiger Gebrauch gereimter Gemeinplätze, die ein Stück lehrhaft machen und es an ursprünglicher Frische einbüßen lassen, muß im Allgemeinen für unshakespearisch gehalten werden.

In III, 5. (57):

But who is man that is not angry

ist *angry* zu zerdehnen in *angery* (Abbott, § 477; König S. 59, Schipper II, S. 117).

Bei III, 4. 21—22 ist es fraglich, ob ein Couplet beabsichtigt ist oder nicht.

- | | | |
|-----|------------|--|
| 19. | Tit. | <i>And he wears jewels now of Timon's gift,</i> |
| 20. | | <i>For which I wait for money.</i> |
| 21. | Hor. | <i>It is against my heart.</i> |
| | Luc. Serv. | <i>Mark, how strange it shows,</i> |
| | | <i>Timon in this should pay more than he owes.</i> |

Nach dieser Abtheilung haben wir ein Couplet. Ein Erklärungsgrund für den Reim ist aber schwerlich anzugeben. Hier ist nun ein Vorschlag Pope's, der die Vers-Abtheilung ändern will, beachtenswerth: *For—heart* mit Streichung von *it is*, was nicht nöthig ist, da wir kontrahieren können: *'t is 'gainst my heart*; darauf, mit Streichung des als *expletive* angesehenen *mark*:

*How strange it shows, Timon in this should pay
More than he owes; and e'en as if your lord
Should wear rich jewels, and send for money for them.*

Wir verlieren auf diese Weise das Couplet, was keine große Einbuße ist, erhalten dafür aber eine zusammenhängende Stelle von 4 glatten 5-Taktern.

b) Meines Erachtens zufälligen Reim tragen 7 (6?) Stellen:

I, 2. (142. 143); ib. (200—201); II, 2. 235—236; III, 3. (36 bis 37); III, 5. (45—46). III, 5 (94—95), vielleicht beabsichtigter Reim; IV, 534—535.

I, 2. (142. 143). Reim: *men—again*; *again* reimt bis auf 3 Stellen bei Shakespeare mit Wörtern wie *vain, pain, slain* etc. Die 3 Stellen, wo es sicher mit *ě* reimt, sind: Rich. III. V, 5. 40 *again—amen*; Sonn. LXXIX: *pen—again*; Cymb. III, 5. 104: *Imogen—again*.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 3.

I, 2. (12—13); II, 2. 241—242; IV, 3. 538—539. Alle drei erscheinen in ihrer überlieferten Gestalt entweder verderbt oder der Feder eines sehr sorglosen Dichters entsprungen.

I, 2. (12—13):

*If our betters play at that game, we must not dare
To imitate them; faults that are rich are fair.*

Die Stelle ist von Knight als unecht bezeichnet. Z. 12 ist Prosa oder höchstens Knittelvers. Letzteres darf man aber nicht annehmen, da die vorhergehenden Verse und auch Z. 13 wohlgebaut sind.

Verbesserungsvorschläge:

Seymour: *If that our betters play at that game, we must
Not dare to imitate them in it; faults
That are rich are fair . . .*

Der Rhythmus erscheint hierdurch nicht gebessert (Z. 14!) Pope ließ Z. 12 unberührt und strich in Z. 13 (unnöthiger Weise) *them*.

Dr. Johnson: *Our betters play that game, we must not dare*

Warburton: *If our betters play that game, we must not
Dare t' imitate them; faults that are rich are fair.*

Dieser letzte Vorschlag verbessert den Rythmus, entfernt aber den allerdings nicht zweifellos feststehenden Reim. In Shakespeare's Reimdichtungen reimt immer nur *are* mit *are*, nie mit *air* bezw. *ayer*. Dem stehn entgegen die nach Kluge (P's Grdr. § 109 — Ellis 867. 872) von Surrey und Spenser gebrauchten Reime *air—care*, *air—spare—fair*. Die Scheu Shakespeare's aber vor solchen Reimen scheint dafür zu sprechen, daß die Stelle von einem vielleicht späteren Bearbeiter oder Dichter herrührt, dem der Reim *are—fair* nichts Auffälliges mehr bot. Die Verderbniß des Verses liegt meines Erachtens in dem Worte *ours*, das als späterer Zusatz anzusehen ist. Ursprünglich wird der Vers gelautet haben:

If betters play at that game, we must not dare

(*betters* als einsilbiges Wort, nach Abb. §§ 465 u. 466 und G. König a. a. O., S. 33). Dem Abschreiber kam das ihm geläufige *our betters*

aus der Feder, ohne daß er sich bei seiner mechanischen Arbeit bewußt wurde, daß er den Rhythmus des Verses durch seinen Zusatz zerstörte. Das Couplet bietet im Uebrigen als Redeschluß und Sentenz hinreichend Reimgründe dar.

II, 2. 241—242:

*Flav. I would I could not think it: that thought is bounty's foe;
Being free itself, it thinks all others so.*

Das Couplet schließt den zweiten Akt. In Zeile 124 ist *think* *it* zu streichen (Pope, Steevens); der Zusatz mag durch *think* bezw. *sink* am Schlusse der beiden vorhergehenden Zeilen in den Text gerathen sein.

IV, 3. 538—539:

*Debts wither 'em to nothing; be men like blasted woods,
And may diseases lick up their false bloods!*

Für beide Reimwörter ist für Shakespeare's Zeit *ũ* anzusetzen. Das Couplet steht am Schluß der Verwünschungen Timon's — bildet deren Abschluß und Höhepunkt. Es ist anzuordnen:

537. *What thou deny'st to men.*
(unvollständiger Vers; sehr zahlreich im Timon)
538. *Let prisons swallow 'em, debts wither 'em*
539. *To nothing; be men like blasted woods*
540. *And may diseases lick up their false bloods!*

Es bleibt noch eine Stelle von Interesse: I, 2. 255—257.

252. Apem. *So:*
*Thou wilt not hear me now; thou shalt not then:
I 'll lock thy heaven from thee.
O, that men's ears should be
To counsel deaf, but not to flattery!*

Die Verse bilden den Schluß des 1. Actes. Die Anordnung rührt von Pope her. In FF nur Z. 255 und 256 in Versen, vorher geht Prosa. Besser ist, mit Aufgabe der Reime drei gute 5-Takter herzustellen: 254: *I'll—ears*: 255: *Should—flattery*.

XXX. Julius Caesar.

10 Couplets. Alle sind heroischen Charakters.

a) Eine leitende Absicht ist erkennbar in 8.

V, 3. 89—90; V, 5. 50—51: 2, Auftreten von Schauspielern hervorhebend.

V, 3. 89—90 enthält die letzten Worte des Titinius, V, 5. 50—51 die des Brutus vor ihrem Tode. Parallelstellen: King John IV, 3. 7—8. — 3 Henry VI, 5. 39—40. — Troil. & Cress. V, 8—10. — Romeo V, 3. 119—120.

I, 2. 325—326; II, 3. 15—16; V, 3. 109—110; V, 5. 80—81: 4, Szenen- bzw. Aktschlüsse.

IV, 3. 131—132: Redeschluß. V, 3. 63—64: leidenschaftliche Erregung.

b) mit zufälligem Reim: 2.

I, 1. 37—38; I, 1. 54—55.

XXXI. Macbeth.

Enthält 111 Couplets.

1) Heroische Couplets: 53.

a) Absicht erkennbar in 52.

II, 4. 37—38; III, 5. 34—35; IV, 1. 71—72; IV, 1. 79—80 mit folgender unvollständiger Zeile; V, 1. 85—86 mit folgender unvollständiger Zeile; V, 3. 9—10; V, 7. 12—13; V, 8. 33—34: 8 Auftreten bzw. Abgang markierend.

IV, 1. 71—72. Dies Couplet markiert das Verschwinden der Erscheinung (vgl. als Parallelstellen Rich. III., V, 3. 173—176 und Cymbeline, V, 4. 121—122). Die vorliegende Stelle enthält wie Rich. III., V, 3. 173—176 eine Prophezeiung.

I, 5. 72—73 mit folgender unvollständiger Zeile; I, 7. 81—82; III, 1. 63—64; III, 3. 151—152; I, 4. 40—41; II, 1. 141—142; III, 2. 52—55 mit folgender unvollständiger Zeile; III, 4. 142—143; IV, 3. 239—240; V, 2. 29—30 mit folgender unvollständiger Zeile; V, 3. 61—62; V, 4. 17—20; V, 5. 47—52; V, 6. 7—10; V, 8. 72—75: 21 Szenen- bzw. Aktschlüsse.

I, 5. 72—73; I, 7. 81—82; II, 3. 151—152; IV, 3. 239—240 enthalten zugleich Sentenzen.

IV, 3. 239—240 zu skandieren:

Put on | your instruments. || Receive what cheer you may —
instruments ein quasi-dissyllable.

I, 4. 20—21; I, 5. 70—71; III, 1. 35—36: 3, Redeschlüsse.

I, 3. 146—147; II, 1. 60—61; III, 2. 4—7; IV, 3. 209—210: 5, Sentenzen und *loci communes*.

III, 4. 135—140; IV, 1. 94—101: 7, in leidenschaftlicher Erregung gesprochen.

IV, 1. 90—93; V, 3. 59—60: 3, die Prophezeiungen der Hexen (vgl. hierzu IV, 1. 71, 72 und 79, 80 und Rich. III., V, 3. 118 ff. 155—156.)

I, 4. 48—53: 3, *aside* gesprochen.

III, 5. 2—3: Gegenstück zu III, 34, 35: Schlußcouplet der Rede Hekate's.

V, 8. 51—52: Reim wegen der in den Versen enthaltenen sprichwörtlichen Redensart: *To pay one's score*.

b) Unerklärbaren Reim trägt: II, 3. 59—60. Vielleicht ist die von Rowe herrührende Anordnung nicht richtig.

2) Couplets trochäischen Metrums: 40.

I, 1. 1—2; I, 1. 6—7; I, 1. 11—12; I, 3. 8—9; I, 3. 11—12; I, 3. 13—14; I, 3. 15—16; I, 3. 18—25; I, 3. 32—33; I, 3. 35—36; IV, 1. 4—9; IV, 1. 10—11; IV, 1. 12—19; IV, 1. 20—21; IV. 1. 22—29; IV, 1. 33—34; IV, 1. 35—36; IV, 1. 37—38; IV, 1. 39—40; IV, 1. 41—42; IV, 1. 44—45; IV, 1. 46—47; IV, 1. 64—65; IV, 1. 69—70; IV, 1. 110—111; IV, 1. 125—132.

Alle diese Couplets sind Reden der Hexen (Abbott, § 504).

IV, 1. 4—9. Z. 6 ist in der Globe-Edit. als verderbt bezeichnet.

*Toad that under cold stone
Days and nights has thirty one. . . .*

Hinter *cold* scheint eine Silbe zu fehlen. Verschiedene Herstellungsversuche durch Einschlebung sind gemacht worden; aber sollte hier nicht ohne Textänderung Zerdehnung von *cold* eintreten müssen?

3) Unregelmäßige Couplets 18.

a) absichtlich von der gewöhnlichen Form abweichend: 15.

III, 5. 4—33: Rede der Hekate.

b) vielleicht verderbt: 3 Couplets.

I, 2. 64—65; I, 2. 66—67: Scenenschluß; IV, 1. 153—154: Schluß von Macbeth's Selbstgespräch markierend.

I, 2. 64 läßt sich durch nicht unerlaubte metrische Mittel als 5-Takter skandieren:

Our bos | om int'rest: || go (pro) nounce | his present death.

Beachtenswerth ist auch die von Capell vorgeschlagene Konjektur: *trust* für *interest*.

Bei Z. 66 (2-Takter) versagen metrische Mittel zur Herstellung eines 5-Takters gänzlich.

IV, 1. 153—154.

151. *Seize upon Fife; give to the edge o' the sword
His wife, his babes and all unfortunat souls
That trace him in his line. No boasting like a fool;
This deed I 'll do before this purpose cool.*

Die erste Zeile des Couplets erscheint als ein Alexandriner; Schipper (Metr. II. 309) will ihn auch als solchen bestehn lassen. Parallelstellen siehe zu Troil. & Cress. V, 6. 30—31. Abbott (§ 497) will einen 5-Takter herstellen durch die Skansion:

That trace him | in his (in's) line etc.

Vielleicht ist *unfortunate* in Z. 152, das nicht dem Charakter des Macbeth entspricht, der Zusatz eines gefühlvollen Schauspielers, und wäre dafür *the* zu setzen; dann Z. 152: *His wife — trace;* Z. 153: *Him — fool.*

XXXII. Hamlet, Prince of Denmark.

75 Couplets. Die verhältnißmäßig hohe Zahl in einem späten Stücke erklärt sich aus dem aus 39 Couplets — III, 2. 165—238; 266—271 — bestehenden *Dumb-show*.

I. In der eigentlichen Tragödie sind 36 Couplets enthalten. — Von diesen sind

1) Heroische Couplets 33.

a) Mit erkennbarer Absicht: 29.

III, 1. 168—169; III, 3. 95—96; IV, 5. 17—20; V, 1. 314—315: 5, Auftreten bzw. Abgang markierend.

IV, 5. 17—30 enthalten Sentenzen, tragen also aus zwei Gründen Reim.

I, 2. 257—258; I, 5. 188—189 mit einer unvollständigen Zeile; II, 1. 118—119; II, 2. 633—634; III, 1. 195—196; III, 2. 416—417; III, 3. 97—98; IV, 1. 44—45; IV, 3. 69—70; IV, 4. 65—66; IV, 5. 217—218 mit einer unvollständigen Zeile; V, 1. 321—322; V, 2. 412—413 mit einer unvollständigen Zeile: 13, Szenen- bzw. Akt-schlüsse.

IV, 4. 65 ist zu skandieren:

To hide | the slain? | O, | from this | time forth,

als Silbepausler (Elze, Tragedy of Hamlet. Halle 1882. Zu § 31).

I, 2. 72—73; I, 2. 85—86; I, 3. 43—44; III, 3. 22—23: 4, Redeschlüsse.

III, 4. 28—29; III, 4. 209—210: 2, Sentenzen, Gemeinplätze und dergleichen.

III, 4. 178—179: enthält eine Art Prophezeiung; sodann bilden die Verse den eigentlichen Abschluß von Hamlet's Rede.

Drei Stellen: III, 2. 304—305; III, 4. 214—215; V, 1. 236—239 sind bezüglich ihres Reimes schwierig zu erklären. Vielleicht sind sie Citate und zwar Epigramme, die Hamlet in seinem Zustande erzwungener Lustigkeit — in III, 4. 214—215 vielleicht mit einiger Abänderung — anbringt.

b) Der Reim erscheint zufällig in 4 Couplets:

I, 2. 74—75; II, 2. 101—102; II, 2. 128—129; ib. 154—155.

2) Ungleiche Couplets 3:

I, 2. 254—255; I, 5. 124—125; II, 1. 56—57.

I, 2. 254—255:

Ham. *Your loves, as mine to you: farewell. Exeunt all but Hamlet.*

My father's spirit in arms! all is not well; — (not all is well?)

Das Couplet markiert Abgang. Ueber die Form vgl. zu All's Well II, 3. 312—313. Auffallende Parallelstelle: Othello V, 2. 124—125.

I, 5. 124—125:

124. *But he 's an errant knave.*

125. Hor. *There needs no ghost, my lord, come from the grave,*

126. *To tell us this.*

Ham. *Why, right; you are i 'the right;*

Z. 124—125 ist eine *amphibious section*; nichts hindert uns *But—ghost* und *My lord—this* zu verbinden und so das störende Couplet fortzuschaffen.

II, 1. 56—57:

I saw him yesterday or th 'other day

Or then, or then; with such, or such; and, as you say

There was a'gaming; etc.

Der Reim hat durchaus keine Berechtigung; durch Auffassung von *yesterday* als *tris. fem. ending* vor der Pause und Fortführung der Zeile bis zum ersten *then* ist er fortgeschafft, und zugleich damit auch der 6-Takter (Z. 57).

2) Das *Dumb-show*, 39 Couplets:

III, 2. 165—238; III, 2. 266—271.

XXXIII. King Lear.

Enthält 43 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 35.

a) Mit verkennbarer Absicht: 34.

I, 2. 199—200; II, 3. 20—21; III, 3. 25—26; IV, 4. 27—28
mit einer unvollständigen Zeile. IV, 7. 96—97; V, 1. 68—69; V,
3. 319—326: 10, Szenen- bzw. Aktschlüsse.

II, 3. 20 zu skandieren:

Enforce | their charity. || Poor Tur | lygod! | poor Tom!

I, 1. 281—282; IV, 6. 284—285: 2, Redeschlüsse.

I, 1. 283—284; I, 3. 19—20; I, 4. 368—369; V, 3. 3—6:
5 Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 183—190; I, 1. 257—268; III, 6. 109—120: 16, Reim
des lyrischen Charakters wegen.

III, 6. 109—120 fehlt in FF, ebenso die vorhergehenden von
opressed—behind. Die Cambr.-Herausgeber halten aus *internal evi-*
dence die Stelle für unshakespearisch, und allerdings klingen einige
Verse bei schneller Skansion überaus holperig und hart, namentlich
109, 111, 116; die andern sind nicht schlechter als unzählige andere
bei Shakespeare, an deren Echtheit nie gezweifelt ist; aber auch die
drei erwähnten lassen sich annehmbar lesen. V. 109 ist nach regel-
rechter Skansion:

When wé | our bét | ters seé | bearing | our foes

schlecht klingend; wird aber viel flüssiger durch Annahme einer
Pause hinter *see* mit nachfolgendem Trochäus:

When we | our bét | ters see || béaring | our foes

und ähnlich V. 111 scharf skandiert:

Who ál | one súf | fers, súf | fers móst | in th' mind

klingt hart, ganz anders aber wenn man mit schwebender Betonung
von *most* liest:

Who ál | óne súffers, || súffers | most in | the mind.

In V. 116:

When that which makes me bend makes the king bow

erhalten wir durch die gewiß nicht allzu tief eingreifende Umstellung
the king makes einen glatt fließenden Rhythmus. Ueber die Stellung
des Objekts vor dem Prädikat vgl. Abbott § 425, S. 314.

I, 1. 276—277. Die Verse sind vermuthlich von Cordelia *aside* gesprochen und tragen deshalb Reim.

b) Der Reim erscheint zufällig in Couplet IV, 5. 28—29.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 8.

I, 5. 55—56; III, 2. 81—94. Beide Stellen haben als Worte des Narren absichtlich unregelmäßiges Metrum. Die erste Stelle ist Akt-, die zweite Scenenschluß.

XXXIV. Othello, the Moor of Venice.

Im Ganzen 40 Couplets. Von diesen sind

1) Heroische Couplets: 38.

a) Eine Absicht erkennbar bei 36:

I, 3. 293—294; II, 3. 9—10 mit einer unvollständigen Zeile; II, 3. 64—65; II, 3. 257—258; V, 1. 35—36: 5, Auftreten oder Abgang markierend.

I, 2. 98—99; I, 3. 409—410; II, 1. 320—321; II, 3. 393—394; IV, 3. 105—106; V, 1. 128—129; V, 2. 370—371: 7 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

II, 1. 321 enthält eine Sentenz.

I, 3. 290—291; II, 1. 130—131; III, 3. 379—380; IV, 3. 103 bis 104: 4 Redeschlüsse.

I, 3. 202—219; II, 1. 115—116; II, 1. 133—134; II, 1. 137 bis 138; II, 1. 142—143; II, 1. 149—161: 19 Sentenzen und *loci communes*. Die 4 letzten Stellen beabsichtigen komische Wirkung.

V, 2. 358—359 enthält Othello's letzte Worte vor seinem Tode. Parallelstellen hierzu: Troil. & Cress. V, 8. 9—10; Romeo & Juliet V, 3. 119—120. Vgl. auch unten zu V, 2. 124—125.

b) Der Reim erscheint zufällig in 2 Couplets: I, 2. 88—89; III, 3. 164—165.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets 2.

a) Absichtlich unregelmäßig: V, 2. 124—125:

Des. Nobody; I myself. Farewell:

Commend me to my kind lord: O, farewell!

vgl. zu All's Well II, 3. 312—313 und als Parallelstellen Hamlet I, 2. 254—255. Troil. & Cress. V, 8. 9—10. Romeo & Juliet V, 3. 119—120 und Othello V, 2. 358—359.

b) Verderbt erscheint ein Couplet und zwar durch falsche Versabtheilung, nämlich III, 3. 298—299.

Die Stelle von 295 an lautet in QQ und FF:

*That she reserves it evermore about her
To kiss and talk to. I 'll have the work ta'en out,
And give 't Iago: What he will do with it,
Heaven knows, not I;
I nothing, but to please his fantasy.*

Das Couplet markiert Redeschluß und Wiederauftreten Iago's. Die erste Zeile hat nach obiger Abtheilung nur 2 Füße. Vgl. dazu Macb. I, 2. 66. Schon Dr. Johnson faßte *And give 't Iago* als unvollständige Zeile und *What—I*, mit Kontrahierung von *heaven* (Abbot, § 466 und G. König a. a. O., S. 38. 51) als 5-Füßler und erste Zeile des Couplets auf, und Delius nahm diese Anordnung in seinen Text auf. Elze (in Engl. Stud. XI, S. 229) schlug vor: *To kiss and talk to* als unvollständige Zeile und *I 'll—Iago* und *What—I* als 5-Takter.

XXXV. Antony and Cleopatra.

Enthält 15 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 12.

a) Mit erkennbarer Absicht: 9

V, 2. 189—190: 1, Abgang markierend.

I, 3. 103—104 mit einer unvollständigen Zeile; I, 5. 90—91;

IV, 4. 36—37 mit einer unvollständigen Zeile; V, 2. 366—369:

5 Szenen- bzw. Aktschlüsse.

I, 3. 64—65: Redeschluß. Z. 64 ist zu skandieren:

With sorrow | ful water? || Now I see, I see —

sorrow als Einsilbler (Abbott, § 463, König, S. 50). Der Vers ist ein Elze'scher Silbepausler, denn die Pause muß hinter *water*, nicht innerhalb dieses Wortes liegen.

I, 2. 130—131; I, 3. 11—12: 2 Sentenzen.

b) Zufälligen Reim tragen 3 Couplets: I, 1. 57—58; IV, 14. 58—59; V, 2. 354—355.

2) Unregelmäßig oder auffallend gebaute Couplets: 3.

a) Mit absichtlich auffallender Form 1 Couplet: II, 7. 99—109:

98. Men. *The third part, then, is drunk: would it were all,*

99. *That it might go on wheels!*

100. Eno. *Drink thou; increase the reels.*

Ein Couplet aus 2 jambischen Dreitaktern im raschen Dialog; Couplets gleicher Art in *Love's Lab. Lost*; *Rich. III.*; *Romeo & Juliet*.

b) Für verderbt sind zu halten 2 Couplets: III, 11. 73—74; IV, 10. 8—9.

III, 11. 73—74:

*Some winey within there, and our viands! Fortune knows
We scorn her most when most she offers blows.*

Das Couplet schließt die Scene. — Die Anordnung der heute angenommenen Lesarten stammt her von Hanmer, der aber *within* strich. Auch diese Konjekturen Hanmer's erscheint annehmbar, denn *within* stört, abgesehen davon, daß es den Rhythmus verderbt, auch den Sinn des Verses. Antonius und seine Begleiter befinden sich ja im Palaste, weshalb sollten sie da noch *within there* rufen. Die Entstehung des Eindringlings *within* ist sehr wahrscheinlich durch eine Diplographie *wine wine* zu erklären.

IV, 10. 8—9:

7. *They have put forth the haven —
Where their appointment we may best discover
And look on their endeavour.*

Nach Dyce's Anordnung Scenenschluß; bei Delius Fortführung der 10. Scene bis zur Verlegung des Schauplatzes nach Alexandria. Da die Verse auch Schlußworte der redenden Person sind, so ist der Reim jedesfalls gerechtfertigt; aber in der vorliegenden Form — 5-Takter und 3-Takter — ist das Couplet völlig analogielos. Herstellungsversuche von Rowe, Malone, Collier, Knight, Dyce, Delius; die Verstümmelung erscheint aber unheilbar.

XXXVI. Cymbeline.

Enthält 47 Couplets und zwar nur heroische.

1) Eine Absicht erkennbar in 43 Couplets:

III, 5. 64—65; III, 5. 68—69; IV, 2. 289—290; V, 2. 9—10; V, 3. 80—83; V, 4. 121—122; 7, Auftreten bzw. Abgang markierend.

V, 4. 121—122 zeigt das Verschwinden der Geister an. Parallelstellen: Macb. IV, 1. 71—72; ib. IV, 79—80. Rich. III, V, 3. 173—176.

VI, 5. 86—87; II, 1. 69—70; II, 2. 49—50 mit einer unvollständigen Zeile; II, 5. 33—34 mit einer unvollständigen Zeile; III, 2. 83—84; III, 5. 165—168; IV, 2. 400—403; IV, 3. 45—46; IV, 4. 51—54; V, 1. 32—33; V, 5. 484—485: 15, Scenen- bzw. Aktschlüsse.

V, 3. 57—58; V, 4. 112—113: 2 Redeschlüsse.

IV, 2. 3—4; IV, 2. 26—29; IV, 2. 33—36; IV, 2. 59—60; IV, 2. 193—194; IV, 2. 357—358; IV, 2. 380—381; V, 2. 6—7; V, 5. 106—107: 11 Sentenzen und dergl.

III, 5. 104—105: Reim, weil *aside* gesprochen.

IV, 2. 286—287; V, 1. 29—30; V, 4. 125—126; V, 4. 129—132: 5 Couplets lyrischen Inhalts.

Die beiden ersten Couplets ebenso wie V, 2. 6—7 (vgl. Sentenzen) sind vom Schlußcouplet der jedesmaligen Rede durch eine reimlose Zeile getrennt, so daß bei den 3 Stellen das Reimschema: *aa b cc* vorliegt.

2) Zufällig sind meines Erachtens die Reime in 4 Couplets:

II, 4. 144—145; III, 2. 10—11; IV, 2. 72—73; IV, 2. 228—229.

Durch ihre Form auffallende Couplets sind in *Cymbeline* nicht enthalten.

XXXVII. Pericles.

Enthält im Ganzen 232 Couplets. Von diesen sind enthalten in Gower's Reden: 140, in dem eigentlichen Stücke: 92. Gower¹⁾ tritt auf als Chorus und weist dabei eine gewisse Verwandtschaft mit dem Bastard in *King John* auf, der auch überall in satirisch-komischer Weise, und zwar auch meist in Reimversen, seinen Beobachtungen Raum giebt. Die Reden Gower's bestehn, ausgenommen den Epilog in heroischen Couplets, aus jambischen 4-Taktern, untermischt mit heroischen Couplets, trochäischen Zeilen und ungleichmäßigen Couplets.

Von den 92 Couplets im eigentlichen Stück sind:

1) Heroische Couplets: 84, alle mit erkennbarer Absicht.

I, 1. 141—142; I, 1. 148—149 mit einer unvollständigen Zeile; I, 2. 31—32; I, 4. 54—55; I, 4. 83—84; II, 1. 10—11; II, 2. 6—7; II, 4. 14—15 mit einer unvollständigen Zeile: 8, Auftreten oder Abgang markierend.

I, 1. 170—171; I, 2. 123—124; I, 3. 39—40; I, 4. 107—108; II, 1. 171—172; II, 3. 115—116; II, 4. 57—58; IV, 1. 102—103; IV, 3. 50—51; V, 3. 83—84: 10 Szenen- bzw. Aktschlüsse.

¹⁾ Vgl. über ihn: Karl Meyer, *John Gower's Beziehungen zu Chaucer und König Richard II.* Dissertation. Bonn, 1889.

I, 1. 37—40; I, 1. 57—58; I, 1. 84—85 mit einer unvollständigen Zeile: I, 2. 46—47; I, 2. 99—100; I, 2. 109—110; I, 4. 8—9; I, 4. 18—19; I, 4. 28—31; I, 4. 48—49 mit einer unvollständigen Zeile; I, 4. 95—96; II, 1. 54—55; II, 1. 139—140; II, 1. 148—149; II, 3. 18—19; II, 3. 46—47; II, 3. 68—69; II, 4. 11—12; II, 4. 38—39; II, 5. 63—64; V, 1. 96—97; V, 1. 248—249: 24, Rodeschlüsse.

In Z. V, 1. 248—249:

Or perform my bidding, or thou livest in woe;

ist das Praefix *per* zu elidieren (Abbott, § 460; Schipper, Metrik II, § 52; König unter Aphärese) und der Vers als Silbepausler aufzufassen, um nicht die Satzpause zu zerstören.

I, 1. 45—46; I, 1. 50—51; I, 1. 79—80; I, 1. 103—108; I, 1. 132—133; I, 1. 135—138; I, 2. 38—39; I, 2. 78—79; I, 2. 84—85; I, 2. 92—93; I, 2. 120—121; I, 4. 5—6; I, 4. 45—46; I, 4. 74—75; II, 2. 12—13; II, 2. 34—35; II, 2. 56—57; II, 3. 21—22; II, 3. 25—26; II, 3. 43—44; II, 3. 97—98: 24 Sentenzen, *loci communes* und dergleichen.

Hier, wie im Timon, ist die auffallend hohe Zahl von Sentenzen (noch dazu nur in den beiden ersten Akten) als unshakespearisch zu bezeichnen. Dazu kommen noch 18 Couplets, deren Reime nicht als zufällig entstanden angesehen werden können, von denen 17 (oder jedenfalls 16, da II, 3. 35—36 vielleicht als *aside* Reim trägt) wahllos wieder in den beiden ersten Akten verstreut sind, nämlich:

I, 1. 12—13; I, 1. 32—33; I, 1. 59—60; I, 1. 76—77; I, 1. 98—99; I, 1. 117—118; I, 2. 113—114; II, 1. 6—7; II, 1. 137—138; II, 2. 8—9; II, 2. 54—55; II, 3. 15—16; II, 3. 35—36 (nach Delius *aside*); II, 4. 43—44; II, 5. 16—17; II, 5. 52—53; II, 5. 86—87; IV, 2. 159—160.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 8.

Sie geben zum großen Theile dem Verdachte der Verderbniß Raum.

I, 2. 61—62; I, 4. 13—14; II, 4. 1—2; II, 5. 71—72: keinem Gesichtspunkt für Reimverwendung unterzuordnen (vgl. die vorhergehende Rubrik); II, 5. 92—93 Scenenschluß; III, 2. 85—86 Auftreten markierend; III, 4. 17—18 Aktschluß; V, 3. 59—60 vielleicht zufälliger Reim.

I, 2. 61—62: Der Wortlaut der Globe-Edition wimmelt von

Z. 58 an von metrischen Unregelmäßigkeiten. Eine annehmbarere Fassung erhält die Stelle vielleicht durch folgende Versabtheilung:

58. *To take thy life from thee* (unvollständige Zeile).
 59. Hel. (kneeling) *I have ground the axe myself; do you but strike*
 60. *The blow.*
 Per. *Rise, prithee, rise. Sit down: Thou art*
 61. *No flatterer: || I thank | thee for it; | and heaven | forbid*
That kings etc.

In Z. 61 wäre *flatterer* zweisilbig, *heaven* einsilbig auszusprechen; oder auch vielleicht so: *To take — the blow* eine *amphibious section* aus *trimeters* (Abbott, §§ 500—501); *Rise—flatterer* 5-Füßler, *flatterer* zweisilbig, *I thank—forbid* erste 4-accentige Zeile des Reimcouplets.

I, 4. 13—14:

Our tongues and sorrows do sound deep
Our woes into the air; our eyes do weep,
Till tongues fetch breath etc.

Zeile 13 hat nur 4 Accente, gehört aber nicht zu den bei Abbott, § 505, erwähnten. Malone (1780) ordnete an:

Our tongues and sorrows do sound deep our woes
Into the air; our eyes do weep till tongues
Fetch breath that may proclaim them louder, that,
If heaven slumber, while their creatures want. . .

Der störende Reim und die 4-taktige Zeile schwindet dadurch und der Rhythmus von Z. 16 ist bedeutend gebessert.

II, 4. 1—2:

No, Escanes, know this of me,
Antiochus of incest lived not free.

Das Couplet beginnt die Scene. Der Reim ist nicht motiviert, das Couplet markiert keinen Abschluß oder starken Wechsel in der Handlung und erscheint daher unshakespearisch.

II, 5. 71—72:

Thai. *Why, sir, say if you had,*
Who takes offence at that would make me glad?

So die Globe-Ed. nach Malone. Die alten Ausgaben (nur Q, hat *say*, in den andern fehlt es) enden die erste Zeile mit *offence*. Ein Grund, diese überlieferte Anordnung zu ändern, liegt nicht vor; das Reimcouplet mit so auffallender Form ist durchaus nicht am Platze.

II, 5. 92—93:

*It | pleaseth me | só well, that | I'll see you | wéd
And | thén with what | háste you can | gét you to | béd*

oder auch mit Anapästén:

It pleás | eth me só | well, that I'll | see you wéd etc.

Diese Verse sind *doggerel-rhymes*; sie stehn als Aktschluß. Dasselbe Versmaß am Schluß von *Taming of a Shrew*.

III, 2. 85—86:

*The o'erpress 'd spirits. I heard of an Egyptian
That had nine hours lien dead,
Who was by good appliance recovered.*

Der Reim ist begründet durch Redeschluß, bezw. durch das Auftreten neuer Personen. Die Globe-Herausgeber halten die Stelle von *I heard* an für verderbt. Malone (1780) endigt die erste Zeile mit *an*; derselbe (1790):

*The overpressèd spirits. I have heard
Of an Egyptian that had nine hours lien dead.*

Delius wie die Globe-Ed. endigen Z. 85 mit *heard*. — Sollte nicht vielleicht Z. 85 als Silbepausler gelten müssen?:

*The ov | erpress | èd spir | its. — || I heard
Of an | Egyptian || that had*

III, 4. 17—18:

16. *Shall there attend you* (unvollständige Zeile als Redeschluß).

17. Thaisa. *My recompense is thanks, that's all;*

18. *Yet my good will is great, though the gift small.*

Schluß des 3. Aktes. Z. 17 ist wieder als Silbepausler aufzufassen. Ein anonymen Kritiker will *and* vor *that* einschieben.

V, 3. 59—60 ist anzuordnen:

59. Thai. *Lord Cerimon, my lord;*

60. *This man, through whom the gods have shown their power,*

61. *That can from first to last resolve you.*

62. Per. *Reverend Sir,*

63. *The gods can have no mortal officer . . .*

Auf die übermäßige Verwendung von Sentenzen und lehrhaften Aussprüchen und die dadurch, sowie durch die große Anzahl von unvollständigen Versen hervorgerufene Verwandtschaft des Pericles mit dem Timon ist schon hingewiesen worden.

Hiermit ist der Schluß der Einzeluntersuchung erreicht. Die folgende Zusammenstellung soll den Ueberblick ermöglichen über das Auftreten ungleichförmiger Reimcouplets in Shakespeare's Dramen. Wie der heroische Vers im Allgemeinen im Gegensatze zum dramatischen Blankverse abgeschlossenen Bau aufweist, so zeigt speziell das heroische Couplet eine epigrammatische Formenkürze. Wenn nun schon im beweglichen dramatischen reimlosen Rhythmus eine große Anzahl anscheinend unbotmäßiger Zeilen mit Hilfe der Metrik oder bisweilen auch gelinder Textkritik als *ordinary lines* sich darstellen, und wenn die übrig bleibenden längern oder kürzern Verse nicht wahllos in der Rede verstreut sind, sondern im Allgemeinen nach festzulegenden Gesichtspunkten verwendet auftreten, so ist all dies sicherlich noch viel mehr der Fall bei gereimten Versen, speziell beim syntaktisch geschlossenen Couplet.

Folgende Resultate nun ergeben sich für die Verwendung solcher anscheinend oder wirklich ungleichmäßiger Couplets, mit Ausschluß der Knittelverse, in Shakespeare's Dramen:¹⁾

1) Couplets, deren 1. Zeile kürzer ist:

a) 1. Zeile 1 Takt: 0.

b) 1. Zeile 2 Takte: Merry Wives V, 5. 59—60. — Merch of Ven. II, 5. 54—55, durch Aenderung der Versabtheilung 5-Takter herzustellen. — Macbeth I, 2. 66—67. — Othello III, 3. 298—299, falsche Versabtheilung; 5-Takter leicht herstellbar.

c) 1. Zeile 3 Takte: Love's Labour's Lost V, 2. 49—50. — Richard II. V, 2. 54—55: Reim zufällig oder fortzuschaffen durch Aenderung der Versabtheilung. — Richard II. V, 6. 24—25. — Hamlet I, 5. 124—125; Pericles II, 5. 71—72; III, 2. 85—86: falsche Versabtheilung.

d) 1. Zeile 4 Takte: Measure for Measure II, 2. 186—187. — Com. of Errors III, 1. 105—106 (?): Z. 105 vielleicht 5-Takter? All's Well II, 3. 312—313. — Richard II. V, 5. 67—68. — Richard II. V, 5. 98—99 (?) Reim zufällig? — 1 Henry VI, IV, 7. 92—93 vgl. unter Nr. 3. — 1 Henry VI. V, 3. 108—109 (?) — Timon IV, 3. 538—539: vgl. unter Nr. 3. — Hamlet I, 2. 254—255. — Othello V, 2. 124—125. — Pericles I, 2. 61—62 (?): Falsche Versabtheilung? — Pericles I, 4. 13—14 (?): Reim zufällig? ib. II,

¹⁾ Es sind hierbei nicht berücksichtigt die anscheinend kürzeren oder längeren Verse, die sich ohne Mühe durch erlaubte metrische Hilfsmittel zu 5-Taktern herstellen lassen.

4. 1—2 (?) verderbt? ib. III, 4. 17—18 (?): 5-Takter durch Annahme des Fehlens des Auftaktes im 2. Hemistich herzustellen (Ersatz der Thesis durch die Pause). — ib. V, 3. 59—60 (?): Reim hervorgerufen durch falsche Versabtheilung. — Hieran schließen sich noch 3 ungleiche Couplets gleicher Art, die als Feenreden ausnahmsweise (statt der gewöhnlichen trochäischen 4-Takter) die Form 4-Takter und 5-Takter aufweisen: Mids. N. Dream II, 1. 14—15; II, 1. 42—43; III, 2. 100—101.

2) Couplets, deren 2. Zeile kürzer ist:

a) 2. Zeile 1 Takt: 0.

b) 2. Zeile 2 Takte: 0.

c) 2. Zeile 3 Takte: Antony & Cleop. IV, 10, 8—9: offenbar verderbt.

d) 2. Zeile 4 Takte: Com. of Errors II, 2. 191—192: wahrscheinlich verderbt. — Rich. II. II, 1. 22—23: nur scheinbar Couplet.

3) Couplets, deren 1. Zeile länger ist (es handelt sich hierbei vorwiegend um 6-Takter): Love's Lab. Lost V, 2. 47—48 (?): 5-Takter durch Kontraktionen herzustellen (?); vielleicht auch Knittelvers. — Rich. II. V, 3. 101—102: 1. Zeile Alexandriner, 5-Takter vielleicht durch Kontraktionen herstellbar. — 2 Henry IV. III, 1. 30—31: 1. Zeile Alexandriner, 5-Takter durch Aenderung der Versabtheilung. — Henry V. V, 1. 93—94: 1. Zeile Alexandriner, vielleicht 2 Silben eingeschoben, vielleicht auch ungleichmäßiges Metrum, weil die sprechende Person (Pistol) eine komische Figur ist. — 1 Henry VI. IV, 7. 92—93: (vgl. unter 1d); Herstellung eines andern besser belegten ungleichen Couplets durch Aenderung der Versabtheilung. — Troil. & Cress. V, 6. 30—31: wahrscheinlich die ganze Stelle unecht. — Timon I, 2. 12—13: 1. Zeile Prosa oder *doggerel-rhyme*. Verderbniß? — Timon II, 2. 241—242: 1. Zeile Alexandriner mit überschüssiger Silbe vor der Pause. Verderbniß, entstanden durch Füllwort? — Timon IV, 3. 538—539: desgl., durch Aenderung der Versabtheilung Herstellung eines Couplets aus 4- und 5-Takter vgl. 1d). — Macb. I, 2. 64. 65: 1. Zeile schlechter Alexandriner; 5-Takter herzustellen durch allerdings harte Kontraktionen, vielleicht Verderbniß durch Füllwort. — Macb. IV, 1. 153—154: 1. Zeile Alexandriner; 5-Takter herzustellen durch starke Kontraktionen, vielleicht Verderbniß vorliegend. — Othello III, 4. 21. 22: in den Ausgaben nicht als Couplet gedruckt. 1. Zeile Alexandriner, Worte des Clowns, daher abweichende Form, vgl. Henry V. V, 1. 93—94.

— Antony & Cleop. III, 11. 73. 74: 1. Zeile 6-Takter, aber nicht Alexandriner; Verderbniß durch Füllwort?

4) Couplets, deren 2. Zeile länger ist. Es handelt sich wieder vorwiegend um 6-Takter. Merry Wives V, 5. 80—81: 5-Füßler durch Aenderung der Versabtheilung. — Love's Lab. Lost IV, 3. 141—142; IV, 3. 220. 221 (?): verderbt? ib. V. 2. 337—338: verderbt oder Knittelverse. — Taming V, 2. 174—175: Alexandriner wahrscheinlich durch Einschlebung eines Füllwortes entstanden. — Rich. II. II, 2. 24—25: 6-Takter, aber nicht Alexandriner, wahrscheinlich verderbt. — 3 Henry VI. III, 2. 109—110: Alexandriner, entstanden durch Füllwort? — Hamlet II, 1. 56—57: 6-Takter, nicht Alexandriner, wahrscheinlich falsche Versabtheilung.

5) Couplets, deren beide Zeilen länger sind (Couplet aus Alexandrinern): Two Gentlemen I, 2. 39—40. — Merry Wives II, 2. 215—216 wahrscheinlich Citat. — Love's Lab. Lost IV, 2. 121—122: Schlußcouplet eines aus kreuzweise gereimten Alexandrinern bestehenden Sonetts, also einer lyrischen Einlage. — Taming I, 2. 227—228; Timon IV, 3. 538. 539: Alexandriner fraglich. — Unbeanstandet als Couplet aus Alexandrinern innerhalb der Handlung selbst bleibt also nur Two Gentlemen I, 2. 39—40. — Pericles II, 5. 92—93: Alexandriner und Knittelvers oder besser 2 Knittelverse.

6) Couplets, deren beide Zeilen kürzer sind.

a) Regelmäßige Couplets aus viertaktigen, meist trochäischen, seltener jambischen Zeilen vorzugsweise verwendet in Feenreden. Innerhalb der Handlung selbst viertaktige trochäische Verse nur: Much Ado V, 3. 9—10; V, 3. 22—23. — Einmal finden sich jambische 4-Takter (1 trochäischer 4-Takter eingemischt) als Worte des Narren: Hamlet III, 2. 81—94.

b) Dreitaktige jambische Couplets in den raschen Wechselreden in Love's Lab. Lost II, 1. 123—128; II, 1. 186—193; II, 1. 202 bis 203; II, 1. 209—212. — As You Like It II, 4. 61—62; V, 4. 126—127. — Rich. III, I, 4. 171—172. — Romeo & Juliet I, 1. 190—191 bezw. 191—192. — Ant. & Cleop. II, 7. 99—100.

7) Ganz auffallend und ohne Analogie ist: Love's Lab. Lost IV, 3. 93—94: 1. Z. 3-Takter, 2. Z. Alexandriner. Das Stück wimmelt von metrischen Unregelmäßigkeiten, und da mag auch diese untergelaufen sein.

Lebenslauf.

Am 25. November 1860 wurde ich, Julius Heuser, als zweiter Sohn des † Rechtsanwalts und Notars Julius Heuser und seiner Gattin Ida, geb. Neussell zu Rodenberg, Kr. Rinteln geboren. Meinen ersten Unterricht erhielt ich in der Volksschule meiner Vaterstadt und von einem Privatlehrer; von Ostern 1873 an besuchte ich das Gymnasium zu Rinteln, das ich Herbst 1870 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Ich widmete mich danach in Leipzig, Berlin und Halle dem Studium der neuern Sprachen. Im Juni 1885 legte ich das Examen pro fac. doc. ab, diente dann vom 1. Okt. dess. Jahres bis dahin 1886 als Einjährig-Freiwilliger in Minden und begab mich darauf nach Paris, wo ich bis zum Juli 1887 blieb. Ostern 1888 trat ich mein Probejahr am R.-G. zu Cassel an; seit Ostern 1889 versehe ich eine wissenschaftliche Hilfslehrerstelle an der damaligen Realschule, der jetzigen O.-R. Vorstehende Arbeit verdankt ihre Entstehung der Anregung des leider zu früh verstorbenen Prof. Dr. Elze; reiche Föderung wurde mir später bei ihr zu Teil durch Herrn Professor Dr. Vietor, dem ich dafür an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank ausspreche.



www.libtool.com.cn

www.jibtool.com.cn

www.libtool.com.cn

6

ÜBER DIE BETEUERUNGEN
IN SHAKESPEARE'S DRAMEN.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

ZUR ERLANGUNG

DER PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE

VORGELEGT VON

HEINRICH HOFFMANN

AUS DELITZSCH.



HALLE A. S.

HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & Co.

1894.

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

MEINEN LIEBEN ELTERN

GEWIDMET.

www.libtool.com.cn

Inhaltsübersicht.

www.libtool.com.cn

Cap. I. Religiöses.

A. Christliche Religion.

1. Gott. Christus. Jungfrau Maria. *Heaven* (= *God*).
2. Heilige.
3. Kultus.

B. Jüdische Religion.

C. Heidnische Religion.

Cap. II. Der Mensch.

1. Menschliche Wesen selbst, Verstorbene und deren Andenken.
2. Leben u. Seele.
3. Der menschliche Körper.

Anhang: Kleidungs- u. Ausrüstungsstücke.

Cap. III. Das Weltall.

1. Welt, Elemente, Tag, Licht.
2. Himmelsgewölbe. Sonne, Mond, Sterne.
3. Erde: *Earth, Ground, North-pole* etc.
4. Pflanzen.

Cap. IV. Abstracta.

1. Königliche und ritterliche Eigenschaften.
2. Allgemeine gute Eigenschaften.
3. Laster.
4. Andere Abstracta.

Cap. V. Sätze mit *so* und *as*.

Cap. VI. Charakteristisches.

Verzeichnis der Abkürzungen*).

www.libtool.com.cn

Ado	Much Ado about Nothing.
All's	All's well that ends well.
Ant.	Antony and Cleopatra.
As	As you like it.
Caes.	Julius Caesar.
Cor.	Coriolanus.
Cymb.	Cymbeline.
Err.	Comedy of Errors.
Gent.	The two Gentlemen of Verona.
H4 A	First Part of Henry IV.
H4 B	Second Part of Henry IV.
H5	Henry V.
H6 A	First Part of Henry VI.
H6 B	Second Part of Henry VI.
H6 C	Third Part of Henry VI.
H8	Henry VIII.
Hml.	Hamlet.
John	King John.
L. L. L.	Love's Labour's Lost.
Lr.	King Lear.
Mcb.	Macbeth.
Meas	Measure for Measure.
Merch.	The Merchant of Venice.
Mids.	A Midsummer-night's Dream.
Oth.	Othello.
Per.	Pericles.
R2	Richard the Second.
R3	Richard the Third.
Rom.	Romeo and Juliet.
Shr.	The Taming of the Shrew.
Tim.	Timon of Athens.
Tit.	Titus Andronicus.
Tp.	Tempest.
Troil.	Troilus and Cressida.
Tw.	Twelfth Night.
Wint.	The Winter's Tale.
Wiv.	The Merry Wives of Windsor.

*.) Nach dem Shakespeare-Lexikon von Dr. Alexander Schmidt

Wie schon in der mittelenglischen Poesie, so treten uns auch später, in den dichterischen Erzeugnissen zu Beginn der neuenglischen Periode, eine Reihe stilistischer Eigentümlichkeiten entgegen, die man mit dem Namen Beteuerungen bezeichnet.

Die Beteuerungen spielen in der Umgangssprache des 16. u. 17. Jahrhunderts eine nicht unbedeutende Rolle; man suchte seinen Worten durch häufige Anwendung von Schwüren und Versicherungen Nachdruck zu verleihen, ja es gehörte gewissermassen zum guten Ton, möglichst viel und oft zu beteuern. Wie Shakespeare in Wint. V. 2. 168 ff.

Clo. Give me thy hand: I will swear to the prince thou art as honest a true fellow as any is in Bohemia.

Step. You may say it, but not swear it.

Clo. Not swear it, now I am a gentleman? Let boors and francelins say it, I'll swear it.

durchblicken lässt, waren die Beteuerungen beim Adel sehr beliebt. Jedoch nehmen die Edelleute sie nicht ausschliesslich für sich in Anspruch. Auch bei den unteren Schichten der englischen Bevölkerung, bei Bürgern und Bauern, finden wir sie in Anwendung. Den Unterschied zwischen Adels- und Volksbeteuerungen führt uns unser Dichter in H4 A III. 1. 250 ff. recht deutlich vor Augen:

Hot. Come, Kate, I'll have your song too.

L. Percy. Not mine, in good sooth.

Hot. Not yours, in good sooth! Heart! you swear like a comfit-maker's wife. 'Not you, in good sooth', and

'as true as I live', and 'as God shall mend me' and 'as sure as day'.

www.libtool.com.cn

And givest such sarcenet surety for thy oaths,
As if thou never walk'st further than Finsbury.
Swear me, Kate, like a lady as thou art,
A good mouth-filling oath, and leave'in sooth',
And such protest of pepper-gingerbread,
To velvet-guards and Sunday-citizens.

Vorliegende Arbeit, deren Aufgabe es ist, Untersuchungen über die Beteuerungen in den Dramen Shakespeare's anzustellen, beschränkt sich auf die Beteuerungen im engeren Sinne, zu denen auch die Schwüre als verstärkte Beteuerungen zu rechnen sind, lässt dagegen Ausrufe, Beschwörungen, Hyperbeln etc. unberücksichtigt.

Was die grammatische Form erwähnter Eigentümlichkeiten anbetrifft, so sind am gebräuchlichsten, ausser den Adverbien (*assuredly, certainly, certes, indeed, really, surely, truly, verily*), die ihrer Häufigkeit wegen unten nicht aufgeführt sind, Substantiva, gewöhnlich in Verbindung mit Praepositionen (*afore, before, by, for, in, on, upon*), öfter auch alleinstehend. Nicht selten finden sich kurze Sätze (z. B. *God knows, Heaven witness*), in denen Gott, der Himmel etc. zu Zeugen der Wahrheit angerufen werden. Längere Beteuerungssätze werden eingeleitet durch *so, so - as, as* und *as sure as*.

Da dieselbe Beteuerung oft von verschiedenen Personen gebraucht wird, so war es nicht möglich, für die Einteilung die betauernden Personen zu berücksichtigen, vielmehr ist die Frage: Wobei wird beteuert? der leitende Gesichtspunkt in der Anordnung der Arbeit geworden.

Die Citate beziehensich auf den Text der Globe-Edition von Clark und Wright.

Cap. I.
Religiöses.

An der Spitze der christlichen Religion steht
Gott.

Häufig erscheint diese Beteuerung mit vorangehender
Praeposition; es fanden sich:

by God

H4 A I. 3. 214. IV. 1. 6 (Hotspur). V. 4. 17 (Prince Henry).
R3 IV. 4. 377 (King Richard).

before God

Ado II. 3. 192 (Claudio). H4 A V. 3. 51 (Falstaff). H4 B
II. 2. 1 (Prince Henry). H5 V. 2. 148 (King Henry).

afore God

R2 II. 1. 200 (York), 238 (Northumberland). Rom. II. 4.
170 (Nurse). IV. 2. 31 (Capulet).

'fore God

Ado IV. 2. 32 (Dogberry). All's. II. 3. 51 (Lafeu). H4
B III. 2. 186, 317. V. 3. 6 (Falstaff). H5 II. 2. 1 (Bedford).
Hml. II. 2. 488 (Polonius) Oth. II. 3. 66, 77 (Cassio).

before my God

Hml. I. 1. 56 (Horatio).

Einmal ist die Praeposition nachgestellt:

God before

H5 I. 2. 307 (King Henry).

Beliebt ist auch die Beteuerung

by the Lord

Wiv. III. 3. 65. III. 5. 90 (Falstaff). L. L. L. IV. 3. 6
(Biron). Tw. V. 299, 381 (Clown), 310 (Fabian). H4
A I. 2. 44, 72, 108, 164 (Falstaff). II. 3. 17 (Hotspur). II.
4. 14 (Prince Henry), 160 (Poins), 295, 304 (Falstaff).
H4 B I. 2. 234. IV. 3. 51 (Falstaff). H5 V. 2. 159 (King
Henry). Hml. V. 1. 150 (Hamlet).

Entstellt ist das Wort *God* in den zwei Versicherungen
by cock und *by gar*.

*by cock*¹⁾

ist nur einmal belegt: Hml. IV. 5. 61 (Ophelia); doch findet
es sich zweimal in der Zusammensetzung

*by cock and pie*²⁾

Wiv. I. 1. 316 (Page). H4 B V. 1. 1 (Shallow).

by gar

ist die Beteuerung des Dr. Cajus in den *Merry Wives of
Windsor*. Es wird gebraucht: I. 4. 114, 117, 118, 123, 125,
131. II. 3. 6, 8, 12, 32, 64, 66, 71, 72, 86, 94, 100. III. 1.
85, 125, 126. III. 2. 65. III. 3. 183, 228, 238, 257. V. 5.
217, 219, 220, 222.

Erwähnt sei an dieser Stelle auch das Lehnwort

perdy (aus dem franz. *par dieu*),

meist von Leuten geringerer Stände angewendet; so

Err. IV. 4. 74 (Dromio of Ephesus). Tw. IV. 2. 81
(Clown). H5 II. 1. 52 (Pistol). Lr. II. 4. 86 (Fool);

Hml. III. 2. 305 wird es Hamlet in den Mund gelegt.

Neben diesen einfachen Formen erscheinen Beteuerungen,
in denen eine Eigenschaft Gottes hervorgehoben wird. Man
schwört bei Gott, dem Schöpfer aller Dinge, dem König der
Könige, dem Lenker der Geschicke. Vgl. dazu:

by Him that gave me life R2 II. 3. 155 (York).

by Him that made me H6 A II. 4. 88 (Somerset).

by the power that made me Lr. I. 1. 210 (Lear).

1) 'Cock, a corruption or rather disguise of the name of God'.

2) 'Pie, the service-book of the Romish church, supposed to be
meant in the oath *by cock and pie*' (Alex. Schmidt, *Shakespeare-Lexicon*
p. 211 u. 860).

by Him that made us all H6 C II. 2. 124 (Richard).

by His majesty
Whose far unworthy deputy I am H6 B III. 2. 285 (King Henry).

By Him that rais'd me to this careful height
From that contented hap which I enjoy'd R3 I. 3. 83
(Queen Elizabeth).

Ziemlich häufig wird der Name Gottes in den (in der Einleitung erwähnten) kurzen Sätzen gebraucht; besonders tritt die Form *God knows* hervor:

Ado V. 1. 87 (Antonio). L. L. L. V. 2. 290 (Boyet). V. 2. 411 (Biron). John II. 549 (King Philip). R2 V. 2. 49 (Aumerle). H4 B III. 1. 72 (King Henry). H5 IV. 7. 36 (Fluellen). H6 A V. 4. 18 (Shepherd). H6 B II. 1. 89 (Simpcox). R3 III. 2. 55 (Hastings). IV. 4. 163 (Duchess). H8 III. 1. 75 (Queen Katharine).

Daneben fand ich auch

God he knows

Err. V. 1. 229 (Antipholus of Ephesus). H6 C I. 4. 129 (York). R3 III. 1. 10. (Gloster).

God wot

R3 II. 3. 18 (Third Citizen).

God doth know

Err. IV. 4. 68 (Adriana). H4 B V. 5. 61 (King).

the Lord doth know

L. L. L. V. 2. 319 (Biron).

God, as thou knowst

R3 III. 3. 22 (Rivers).

God is my witness

H6 B I. 3. 191 (Horner).

God witness with me

H4 B IV. 4. 150 (Prince Henry). R3 IV. 4. 60 (Duchess).

God and the ropemaker 'now bear me witness

Err. IV. 4. 93 (Dromio of Ephesus).

God is my judge

Merch. V. I. 157 (Nerissa).

Weniger zahlreich sind die Schwüre bei
Jesus Christus.

Der Schwur des Mercutio *by Jesu* (Rom. II. 4. 31.) tritt uns in der Sprache des Fluellen (H5 III. 2. 67, 74, 84. IV. 7. 116.) in der Form *by Cheshu* entgegen. Macmorris beteuert H5 III. 2. 93, 116 *by Chrish*, Ophelia *by Gis*¹⁾ and *by Saint Charity* (Hml. IV. 5. 58), während der edle Salisbury seine Worte durch die Versicherung beim Tode des Erlösers bekräftigt: *by the death of Him that died for all* H6 B I. 1. 113.

Charakteristisch für die höheren Stände sind die Beteuerungen bei der

Jungfrau Maria²⁾.

Der Name Maria selbst wird nur einmal gebraucht: *by holy Mary* H8 V. 2. 33 (King Henry); meist tritt dafür die Bezeichnung Mutter Gottes ein, wie sich aus folgenden Beispielen ergibt:

by God's mother H6 B II. 1. 51 (Gloster). H6 C III. 2. 103 (King Edward).

by God's holy mother R3 I. 3. 306 (Gloster).

1) '*Gis*, a corruption of *Jesus*' (Alex. Schmidt, Sh.-Lex. p. 475).

Douce, Illustrations of Shakspeare and of Ancient Manners, I. 260:

The frequent occurrence of this adjuration sufficiently proves that Dr. Johnson's proposed change to *Cis* is unnecessary; nor indeed would the name of Saint Cecilia be proper to swear by. Mr. Ritson's *Gislen*, an obscure *Irish* saint, is equally out of question. In the interlude of *Mary Magdelain*, she is made to say,

Nay, by *Gis*, twentie shillings I dare holde

That there is not a gentlewoman in this land

More propre than I in the waste, I dare be bolde.

In *Promos and Cassandra*, Dalia swears by *Gys*; and in *Gammer Gurton's needle* and some other old plays, the same expression occurs. Mr. Ridley's conjecture that *Jesus* is the corrupted word is the true one; but the corruption is not in the way that he has stated. The letters *IHS* would not be pronounced *Gis*, even by those who understood them as a Greek contraction.

2) Die Interjection *marry*, entstanden aus *by Mary*, ist hier nicht angeführt.

God's bless'd mother H8 V. 1. 154 (King Henry).

by the holy mother of our Lord R3 III. 7. 2 (Buckingham).

Von der oben angeführten Regel ausgenommen sind die Formen *by'r lady* und *by'r lakin*, welche allgemein gebräuchlich sind; es wurde gefunden

by'r lady

Ado III. 3. 82, 89 (Verges). III. 4. 82 (Margaret). Tw. II.

3. 65 (Clown). H4 A II. 4. 50, 329 (Prince Henry), 467

(Falstaff). III. 1. 235 (Hotspur). H4 B V. 3. 93 (Silence).

R3 II. 3. 4 (Second Citizen). H8 I. 3. 46 (Sands). Tit.

IV. 4. 48 (Clown). Rom. I. 5. 35 (Second Capulet). Hml.

II. 2. 445. III. 2. 140 (Hamlet).

(Evans spricht diese Beteuerung Wiv. I. 1. 28 *py'r lady* aus).

by'r lakin

Tp. III. 3. 1 (Gonzalo). Mids. III. 1. 14 (Snout).

Allen Klassen der Bevölkerung gemeinsam ist die Versicherung beim

Himmel.

Heaven hat hier die Bedeutung *God*; deshalb werden in älteren Ausgaben öfter beide Wörter miteinander vertauscht. Die geläufigste Form ist

by Heaven

Gent. III. 1. 166 (Duke). Meas V. 1. 106 (Duke). L. L. L.

III. 1. 200 (Biron). IV. 1. 60 (Armado). IV. 3. 13, 23 (Biron).

IV. 3. 85 (Dumain), 247 (King). V. 2. 263 (Biron), 452

(Rosalind). Merch. V. 1. 190 (Portia), 257 (Bassanio).

All's. II. 1. 33 (Bertram). Tw. II. 4. 29. V. 1. 129 (Duke).

John II. 373 (Bastard). III. 1. 96 (King Philip). III. 3. 27

(King John), 58. IV. 3. 82 (Hubert). R2 III. 2. 207 (King

Richard). IV. 1. 57 (Aumerle), 64 (Surrey). H4 A I. 3. 201

(Hotspur). H4 B II. 4. 389 (Prince Henry). III. 2. 68, 84

(Bardolph). V. 2. 56 (King). H6 B V. 1. 104 (York). H6 C

I. 1. 24 (Warwick). V. 5. 27 (Gloster), 72 (Clarence). R3

I. 1. 71 (Clarence). I. 3. 105 (Queen Elizabeth). II. 1. 9

(Rivers). III. 7. 90 (Buckingham). H8 I. 4. 94 (King

Henry). IV. 2. 158 (Capucius). V. 3. 103 (Suffolk). Troil.

V. 3. 43 (Troilus). Tit. III. 1: 177 (Lucius). Rom. V. 3. 35, 64 (Romeo). Caes. IV. 3. 72 (Brutus). Hml. I. 4 85. I. 5. 104 (Hamlet), 120, 122 (Horatio). IV. 5. 156 (Laertes). V. 2. 354 (Hamlet). Oth. I. 1. 34 (Roderigo). II. 3. 204. III. 3. 106, 162. IV. 1. 19, 164 (Othello), 61 (Jago). IV. 2. 81 (Desdemona). V. 2. 62 (Othello), 232 (Emilia).

by heavens

ist nur zweimal belegt: R3 I. 4. 82 (First Murderer). Cymb. IV. 4. 43 (Guiderius).

Auch hier treten die mehrfach erwähnten kurzen Beteuerungssätze auf, und zwar in mannigfacher Gestalt:

Heaven knows John III. 1. 236 (King Philip). Tim. IV. 3. 522 (Flavius).

Heaven it knows (Gent. IV. 4. 112 (Julia).

Heavens know Cymb. I. 6. 76 (Jachimo).

Heaven and my conscience knows Cymb. III. 3. 99 (Belarius).

Heaven witness H8 II. 4. 22 (Queen Katharine).

witness Heaven, that made her fair Gent. II. 6. 25 (Proteus).

Heaven bear witness H8 II. 1. 59 (Buckingham).

Bear witness, Heaven (Gent. V. 4. 119 (Proteus).

Heaven be my witness Wiv. IV. 2. 139 (Mrs. Ford).

Heaven and honour be witness H6 B IV. 8. 64 (Cade).

Heaven and thy thoughts are witness Merch. II. 6. 32 (Lorenzo).

Heaven is my judge Oth. I. 1. 59 (Jago).

Heaven be the record to my speech R2 I. 1. 30 (Buckingham).

Weit weniger werden

die Heiligen

berücksichtigt. Von den sechs vorkommenden Heiligen werden vier nur einmal angerufen; es sind dies

St. Georg

by Saint George Shr. II. 1. 237 (Petruchio).

St. Jacobus

by Saint Jamy Shr. III. 2. 84 (Biondello).

St. Patrick

by *Saint Patrick* Hml. I. 5. 136 (Hamlet) und

www.libtool.com St. Petrus

by *Saint Peter's Church, and Peter too* Rom. III. 5. 117
(Julia).

Öfter begegnet uns die Beteuerung des Herzogs von
Gloster, des nachmaligen Königs Richard III., bei
St. Paul.

Die verschiedenen Formen sind:

by *Saint Paul* R3 I. 1. 138. I. 2. 36, 41. III. 4. 78.

by *holy Paul* R3 I. 3. 45.

by *the apostle Paul* R3 V. 3. 216.

Die weiblichen Heiligen sind vertreten durch die
heilige Anna.

by *Saint Anne* Shr. I. 1. 255 (Sly). Tw. II. 3. 126 (Clown).

Schliesslich ist auch hierher zu rechnen die Beteuerung
des als Mönch verkleideten Herzogs Vincentio, Meas. IV. 2.
192: *by the saint whom I profess*.

Unter den Beteuerungen, die den

religiösen Kultus

betreffen, zeichnen sich aus die bei Gottes Blut und Wunden,
bei seinem Körper, bei seinem Frieden, seinem Willen etc.
Ich führe sie hier alphabetisch geordnet an:

'*S blood*

H4 A I. 2. 82. II. 2. 37. II. 4. 488 (Falstaff). III. 3. 56
(Bardolph), 100. V. 4. 113 (Falstaff). H5 IV. 8. 10
(Fluellen). Hml. II. 2. 384 (Hamlet).

God's body

H4 A II. 1. 29 (First Carrier).

God's bodykins

Hml. II. 2. 554 (Hamlet).

*God's bread*¹⁾

Rom. III. 5. 177 (Capulet).

'*S foot*

Troil. II. 3. 6 (Thersites).

1) Diese Beteuerung wird noch heute in Italien gebraucht in der
Form *per l'Ostia*.

Der Schwur bei Gottes Augenlid begegnet in 2 Formen:
by God's lid Troil. I. 2. 228 (Pandarus) und
'*Slid* Wiv. III. 4. 24 (Slender). Tw. III. 4. 426 (Sir Andrew),
ebenso der bei Gottes Licht:

God's light H4 A III. 3. 71 (Hostess). H4 B II. 4. 159
(Doll) und

'*Slight* Tw. II. 5. 38 (Sir Andrew).

Ferner:

'*Od's lifelings*

Tw. V. 1. 187 (Sir Andrew).

by God's liggens

H4 B V. 3. 69 (Shallow).

God's peace

H5 IV. 3. 31 (King Henry).

*by God's sonties*¹⁾

Merch. II. 2. 47 (Gobbo).

Bei Gottes Willen ist dreifach vertreten:

by God's will H6 A II. 4. 82 (Warwick).

Got's will Wiv. III. 1. 62 (Evans).

Od's plessed will Wiv. I. 1. 273 (Evans).

1) Robert Nares, A Glossary of the Works of English Authors, I. 376: Apparently meant as an oath, *by the health of God*, "*santé*", but corrupted. Mr. Steevens has an excellent remark on the cause of such corruptions, which I shall not scruple to transcribe. Perhaps it was once customary to swear by the *santé*: i. e. health of the Supreme Being. Oaths of such a turn are not unfrequent among our ancient writers. All, however, seem to have been so thoroughly convinced of the crime of profane swearing, that they were content to disguise their meaning by abbreviations, which were permitted silently to terminate in irremediable corruptions.

By God's sonties, 'twill be a hard way to hit. *Mer. Ven.* II. 2.

God's santie, this is a goodly book indeed.

and

Godes santy, pastyme, my play fellow.

are cited by Mr. Steevens from an old comedy, entitled, *The longer thou livest the more Fool thou art*, bl. lett., no date.

Gods santy, yonder come friers! I know them too. *Honest Wh.*, O. Pl. III. 361. It is there conjectured by Mr. Steevens, that the original form before corruption was *Gods sanctity* or *God's saints*; either of which is sufficiently probable.

Häufiger beteuert man bei Gottes Wunden:

sounds John II. 466 (Bastard). H4 A I. 2. 112 (Falstaff).
I. 3. 131 (Hotspur). III. 1. 187 (Gadshill). II. 3. 23 (Hot-
spur). II. 4. 159 (Poins), 261. V. 4. 123, 156 (Falstaff).
R3 I. 4. 128, 149 (Murderer). III. 7. 219 (Buckingham).
Oth. I. 1. 86, 108 (Jago). II. 3. 163 (Montano).

by gogs-wouns Shr. III. 2. 162 (Gremio).

Dieser Gruppe schliessen sich an die Beteuerungen
beim heiligen Kreuz:

by the rood H4 B III. 2. 3 (Shallow). Rom. I. 3. 36 (Nurse).
Hml. III. 4. 14 (Hamlet).

by the holy rood R3 III. 2. 77 (Stanley). IV. 4. 165
(Duchess).

bei der Messe:

mass Ado III. 3. 106 (Borachio). H4 B II. 4. 4 (Second
Drawer), 21 (First Drawer). H6 B II. 1. 101 (Gloster).
IV. 7. 9 (John). Rom. IV. 4. 19 (Capulet). Hml. V. 1. 62
(Second Clown).

by mass Ado IV. 2. 53 (Verges).

by the mess H5 III. 2. 122 (Jamy).

by the mass Wiv. IV. 2. 214 (Mrs. Ford). H4 A II. 1. 18
(First Carrier). II. 4. 400 (Falstaff). H4 B II. 2. 73 (Poins).
III. 2. 19, 216 (Shallow). V. 3. 14, 66 (Shallow). H5 IV.
3. 115 (King Henry). H6 B V. 3. 16 (Salisbury). Hml.
II. 1. 50. III. 2. 395 (Polonius). Oth. II. 3. 384 (Jago).

beim Christentum:

by my christendom John IV. 1. 16 (Arthur).

bei allem, was heilig ist:

by all that's holy H8 V. 3. 132 (King Henry).

bei der Seligkeit:

by my halidom Gent. IV. 2. 136 (Hostess).

*by my holidaye*¹⁾ Shr. V. 2. 99 (Baptista). H8 V. I. 1. 117

1) Douce, *Illustr. of Shakspeare*. I. 44: This Mr. Ritson explains, *by my holy doom*, or *sentence at the resurrection*, from the Saxon *haligdom*; but the word does not appear to have had such a meaning. It rather signifies holiness or honesty. It likewise denoted a sacrament, a

(King Henry). Rom. I. 3. 43 (Nurse).

Um die Gräfin von Rousillon von der Wahrheit ihrer Worte zu überzeugen, schwört Helena All's. I. 3. 226 bei der göttlichen Gnade:

Count. Had you no lately an intent — speak truly —
To go to Paris?

Hel. Madam, I had.

Count. Wherefore? tell true.

Hel. I will tell truth; by grace itself I swear.

Bei der Hölle:

by Hell and all hell's torments Troil. V. 2. 43 (Troilus).

Die Mönche beteuern bei ihrem Orden:

by my holy order Rom. III. 3. 114 (Friar).

by my brotherhood Rom. V. 2. 17 (Friar Lawrence), während der verkleidete Herzog beim Gelübde seines Ordens schwört.
by the vow of mine order Meas. IV. 2. 180.

Das Judentum

ist vertreten durch Shylock, dessen Versicherungen

by Jacob's staff und *by our holy Sabbath*

Merch. II. 5. 36 und IV. 1. 36 zu finden sind.

Bedeutend mehr Stoff für die Beteuerungen bietet die heidnische Religion.

Meist gebraucht von Griechen und Römern, beziehen sich diese Beteuerungen theils auf die Götter in ihrer Gesamtheit, theils auf einzelne derselben. Für den ersten Teil, bei den Göttern, fand ich neben der gewöhnlichen Form

by the gods (Caes. IV. 3. 14 (Cassius), 46 (Brutus). Cymb.

I. 4. 160 (Jachimo). Per. II. 3. 72 (Thaïsa), 90 (Simonides).

II. 5. 51 (Pericles), 58 (Simonides).

by the good gods Cor. IV. 1. 56 (Menenius).

by the kind gods Lr. III. 7. 35 (Gloster).

by the holy gods Per. III. 4. 7 (Thaïsa).

sanctuary, relics of saints, or any thing holy. It seems in later times to have been corrupted into *holidame*, as if it expressed the holy virgin. Thus we have *so help me God and hollidame*. See Bullein's Book of the use of sicke men. 1579.

by all the everlasting gods Troil. V. 3. 5 (Hector).

by all the Roman gods Tit. I. 1. 322 (Saturninus).

By all the gods that Romans bow before Caes. II. 1. 320
(Ligarius).

by the gods that warlike Goths adore Tit. II. 1. 61 (Aaron).

before the gods Tim. III. 2. 29, 54 (Lucius)

auch folgende kurze Sätze:

the gods know Cor. I. 1. 24 (First Citizen).

the gods are witness Tim. IV. 3. 486 (Flavius).

the gods can witness Tim. III. 4. 25 (Hortensius).

I call the gods to witness Tim. I. 1. 137 (Old Athenian).

I attest the gods Troil. II. 2. 132 (Paris).

Für den zweiten Teil kommen nachstehende Beteuerungen in Betracht:

bei Apollo:

by Apollo Lr. I. 1. 162 (Lear, Kent).

Apollo knows Troil. I. 3. 328 (Nestor).

bei Cupido:

by Cupid's strongest bow,

By his best arrow with the golden head Mids. I. 1. 169
(Hermia).

bei Cynthia:

by the eye of Cynthia Per. II. 5. 11 (Thaïsa).

bei Diana:

by bright Diana, whom we honour Per. III. 3. 28 (Pericles).

By all Diana's waiting-women yond

And by herself Troil. V. 2. 91 (Cressida).

Beim Hercules

schwört der Soldat Ant. III. 7. 68: *by Hercules*.

Ferner wurden ermittelt die Beteuerungen

bei Janus:

by Janus Oth. I. 2. 33 (Iago).

by two-headed Janus Merch. I. 1. 50 (Salarino).

bei Mars:

by great Mars, the captain of us all Troil. IV. 5. 198
(Nestor).

by Mars his gauntlet (Panzerhandschuh) Troil. IV. 5. 177 (Hector).

by the forge that stithied Mars his helm Troil. IV. 5. 255 (Hector).

Die meisten Beteuerungen dieser Gruppe nimmt der oberste der Götter, Jupiter, für sich in Anspruch:

by Jove Gent. IV. 4. 208 (Julia). L. L. L. V. 2. 495 (Biron).

All's. V. 3. 288 (Diana). H5 IV. 3. 24 (King Henry). Troil.

IV. 1. 17 (Diomedes). V. 2. 46, 52 (Troilus). Cor. III. 1. 86 (Coriolanus).

by Jove himself Cor. III. 1. 107 (Coriolanus).

by Jove multipotent Troil. IV. 5. 129 (Hector).

by Jove that thunders Ant. III. 13. 85 (Antony).

by Him that thunders Troil. IV. 5. 136 (Hector).

by Jove, that is king of thoughts Per. II. 3. 28 (Pericles).

by Jove's great attributes All's IV. 2. 25 (Diana).

Jove knows Tw. II. 5. 107 (Malvolio).

by Jupiter Cor. I. 9. 90 (Coriolanus). Lr. I. 1. 181. II. 4.

21 (Lear). Ant. II. 2. 6 (Enobarbus). Cymb. II. 4. 121

(Jachimo), 122 (Posthumus). III. 5. 84 (Cloten). III. 6.

43 (Belarius).

Bei Juno:

der Königin des Himmels und Stifterin der Ehe:

by Juno Lr. II. 4. 22 (Kent).

by Juno, that is queen of marriage Per. II. 3. 30 (Thaïsa).

by the jealous queen of heaven Cor. V. 3. 46 (Coriolanus).

Bei Pluto:

by Pluto Troil. V. 2. 102 (Thersites).

by the dreadful Pluto Troil. IV. 4. 129 (Troilus).

Bei Venus:

by Venus'hand Troil. IV. 1. 22 (Aeneas).

by Venus'glove Troil. IV. 5. 179 (Hector).

by the simplicity of Venus'doves Mids. I. 1. 171 (Hermia).

Bei Isis,

der Hauptgöttin der alten Aegypter, endlich beteuert die Königin Kleopatra, Ant. I. 5. 70: *by Isis*.

Cap. II.
Der Mensch.

Unter den Beteuerungen bei menschlichen Wesen nimmt die „bei sich selbst“ die erste Stelle ein. Sie erschien in den folgenden fünf Gestalten:

- before me* Tw. II. 3. 194 (Sir Andrew). Oth. IV. 1. 149 (Jago).
afore me Rom. III. 4. 34 (Capulet). Per. II. 1. 84 (First Fisher).
'fore me All's. II. 3. 31 (Lafeu). Cor. I. 1. 124 (Menenius).
by myself R3 IV. 4. 376 (King Richard) und
by my mother's son (and that's myself) Shr. IV. 5. 6 (Petruccio).

Bei dem Geliebten

schwören Portia und Julia:

- Merch. V. 245: *by your double self*
Rom. II. 2. 113: . . . *by thy gracious self*
Which is the god of my idolatry.

Falstaff hat sich für seinen Schwur die leichtfertige Doll Tearsheet ausgesucht: *by this light flesh and corrupt blood* H4 B II. 4. 320. Hierher gehören auch die Beteuerungen beim Leben, Tode und Grabe der Vorfahren; es fanden sich:

- by Anchises' life* Troil. IV. 1. 21 (Aeneas).
by my father's death R3 IV. 4. 375 (King Richard).

by the buried hand of warlike Gaunt R2 III. 3. 109
(Bolingbroke).

... by the honourable tomb¹⁾

That stands upon your royal grandsire's bones R2 III.
3. 105 (Bolingbroke).

by my father's reverend tomb²⁾ Tit. II. 3. 296 (Titus).

Grosser Beliebtheit scheinen sich die Beteuerungen
beim Leben und bei der Seele erfreut zu haben; sie
treten in den verschiedensten Formen auf.

a) Beim Leben:

by my life L. L. L. V. 2. 450 (King). Mids. III. 2. 277
(Lysander). As IV. 1. 159. V. 2. 77 (Rosalind). All's. II.
3. 252 (Parolles). V. 3. 293 (Diana). Tw. II. 5. 95 (Mal-
volio). V. 1. 269 (Sebastian). Wint. II. 1. 95 (Hermione).
John III. 2. 1 (Bastard). R2 V. 2. 78 (York). H4 A IV.
3. 8 (Vernon). H8 I. 2. 67 (King Henry). I. 4. 13 (Sands).
II. 3. 4 (Anne Bullen), 96 (Old Lady). Troil. III. 1. 54
(Paris). Lr. I. 3. 18 (Goneril). Cymb. II. 4. 136 (Jachimo).

by my life and soul Oth. V. 2. 49 (Desdemona).

by my life and kingly dignity H8 II. 4. 226 (King Henry).

by my life, I do:

*I swear by that which I will lose for thee,
To prove him false that says I love thee not*
Mids. III. 2. 251 (Lysander).

for my life Ado III. 2. 76 (Don Pedro). L. L. L. V. 2. 728
(Princess). Shr. III. 1. 49 (Hortensio). V. 2. 16 (Petruccio).
Wint. IV. 3. 108 (Clown). R3 IV. 1. 3 (Duchess).

o' life³⁾ Wint. IV. 4. 264 (Mopsa).

o' my life Wiv. I. 1. 40 (Shallow).

on my life As I. 2. 294 (le Beau). All's. III. 6. 5 (Second

1) 'a monument erected to enclose, and preserve the memory of,
the dead'.

2) 'a grave, a place where a dead body is deposited'. Alex. Schmidt,
Sh.-Lex. p. 1242.

3) Dyce hat in seiner Ausgabe hier: *a life*. vgl. dazu auch Alex.
Schmidt. p. 649.

Lord). V. 3. 89 (Countess). Wint. V. 1. 43 (Paulina). R2 II. 1. 143 (York). H4 A V. 1. 115 (Prince Henry). H4 B IV. 3. 31 (Prince John). R3 III. 2. 46 (Catesby). Rom. II. 1. 4. II. 4. 9 (Mercutio). Cymb. III. 4. 126 (Pisanio).
upon my life Wiv. V. 5. 200 (Page). Err. I. 2. 95 (Antipholus of Syracuse). V. 1. 180 (Servant). Shr. Ind. I. 2. 74 (Sly). III. 2. 22 (Tranio). All's. IV. 3. 189 (Parolles). H4 A I. 3. 277 (Hotspur). H4 B I. 1. 58 (Lord Bardolph). H6 B III. 1. 46 (Suffolk). R3 I. 2. 254 (Gloster). V. 3. 42 (Blunt). Mcb. V. 1. 23 (Gentlewoman). Hml. I. 1. 170 (Horatio). IV. 7. 93 (Laertes).

b) Bei der Seele:

by my soul Ado V. 1. 284 (Don Pedro), 309 (Borachio). L. L. L. IV. 1. 142 (Costard). Merch. IV. 1. 240 (Shylock). V. 247 (Bassanio). John II. 1. 129 (Constance). R2 IV. 1. 42 (Fitzwater). H4 A IV. 1. 86 (Hotspur). V. 2. 52 (Vernon). H6 A II. 4. 107 (Plantagenet). H6 C II. 6. 79 (Richard). H8 III. 2. 275 (Surrey). Troil. IV. 4. 115 (Troilus). Tit. II. 3. 302 (Saturninus). Rom. III. 5. 195 (Capulet).

on my soul Ado IV. 1. 148 (Beatrice). John V. 1. 43 (Bastard). H4 A I. 3. 81 (King Henry). H8 I. 2. 177 (Surveyor).

upon my soul John IV. 3. 125 (Hubert). H4 B III. 1. 99 (Warwick). IV. 2. 60 (Prince John). H6 C I. 4. 161 (York). H8 III. 1. 103 (Queen Katharine). Tim. III. 2. 48 (Servant). Oth. V. 2. 181 (Emilia).

by my sweet soul L. L. L. III. 1. 125 (Armado).

by his soul H6 C I. 1. 94 (Northumberland).

by the worth of man's eternal soul Oth. III. 3. 361 (Othello).

Vgl. auch H4 A III. 2. 97 : *by my sceptre and my soul*

Oth. V. 2. 49 : *by my life and soul*

H5 III. 2. 95 : *by my hand and my father's soul*.

Gern wird auch beteuert bei Teilen des menschlichen Körpers:

Beim Bart :

by my beard Gent. IV. 1. 9 (Third Outlaw).

by my old beard

And every hair that's on't All's. V. 3. 76 (Lafeu).

by my white beard Wint. IV. 4. 415 (Polixenes).

by this white beard Troil. IV. 5. 209 (Nestor).

Komisch wirkt diese Beteuerung As I. 2. 76, wo Touchstone Rosalinde und Celia auffordert, bei ihren Bärten zu schwören. Celia thut dies As I. 2. 78: *by our beards, if we had them.*

Beim Blut:

by the best blood that ever was broached H6 B IV. 10. 49 (Cade).

by all the blood that ever fury breath'd John V. 2. 127 (Bastard).

Bei den Augen der Geliebten schwört Bassanio Merch. V. 242: *by thine own fair eyes.*

Beim Gesicht:

by thy face H4 A III. 3. 39 (Falstaff).

Beim Fuss:

by her foot H5 III 7. 103 (Connetable).

Bevorzugt ist die Versicherung
bei der Hand.

Ich fand:

by this hand Tp. III. 2. 56, 78. IV. 1. 226 (Stephano).

Meas. II. 1. 172 (Pompey). Ado IV. 1. 327, 337 (Benedick).

Merch. V. 161 (Gratiano). As IV. 1. 111 (Rosalind). Tw.

I. 3. 36 (Sir Toby Belch). II. 3. 133. IV. 2. 117 (Malvolio).

H4 A I. 3. 216 (Hotspur). H4 B II. 2. 48 (Prince Henry).

II. 4. 170 (Pistol). H5 II. 1. 32 (Pistol). IV. 1. 231

(Williams). Hml. V. 2. 269 (Hamlet). Oth. II. 1. 263

(Jago). IV. 1. 139 (Cassio), 195 (Jago).

by this hand,

That sways the earth this climate overlooks

John II. 343 (King Philip).

by my hand H5 III. 2. 98, 119 (Macmorris). Cor. IV. 5.

155 (Second Servant).

by my hand and my father's soul H5 III. 2. 95 (Macmorris).

for my hand Shr. I. 1. 194 (Tranio).

by the white hand of Rosalind As III. 2. 414 (Orlando).

by the white hand of my lady H5 III. 7. 101 (Orleans).

by the hand of a soldier All's. III. 6. 76 (Parolles).

by these ten bones H6 B I. 3. 193 (Peter).

by these pickers and stealers¹⁾ Hml. III. 2. 248 (Hamlet).

by this virgin palm now kissing thine L. L. L. V. 2. 816 (Princess).

Beim Kopf:

by my head Troil. II. 3. 95 (Ajax). Rom. III. 1. 38 (Ben-
volio) und

bei der Ferse:

by my heel Rom. III. 1. 39 (Mercutio).

An die sagenhafte Persönlichkeit des berühmten Wild-
schützen Robin Hood erinnert die Beteuerung

By the bare scalp of Robin Hood's fat friar Gent. IV. 1.
36 (Third Outlaw).

Als Anhang zu diesem Abschnitte seien einige Be-
teuerungen bei Kleidungs- und Ausrüstungsstücken ange-
führt. Zweimal kommt vor die Versicherung des Stephano

bei der Flasche:

by this bottle Tp. II. 2. 125, 127.

Dagegen schwört Doll Tearsheet beim Inhalt einer
solchen,

beim Wein:

by this wine H4 B II. 4. 138.

Beim höchsten Orden von England, dem Hosenband-
orden und bei der Krone beteuert König Richard R3 IV. 4. 366:

by my George²⁾, my garter and my crown.

Ferner fanden sich die Beteuerungen

beim Handschuh:

1) Alex. Schmidt, p. 860: 'The phrase is taken from our church
catechism, where the catechumen, in his duty to his neighbour, is taught
to keep his hands from picking and stealing (Whalley)'.
2) 'George, the figure of the Saint on horseback worn by knights
of the garter'. Alex. Schmidt, Sh.-Lex. p. 471.

by this white glove L. L. L. V. 2. 411 (Biron).

by these gloves Wiv. I. 1. 156, 161, 168 (Slender).

www.libtool.com beim Hut:

by this hat Wiv. I. 1. 173 (Slender).

bei der Kappe:

by my hood Merch. II. 6. 51 (Gratiano).

Die Beteuerung der Könige

beim Scepter

erschien in den Zusammensetzungen

by my sceptre and my hopes of heaven All's. II. 1. 195
(King).

by my sceptre's awe R2 I. 1. 118 (King Richard).

by my sceptre and my soul H4 A III. 2. 97 (King Henry).

Öfter fand sich der Schwur der Feldherrn und Ritter
beim Schwert:

by my sword Ado IV. 1. 276 (Benedick). H4 A V. 3. 26
(Douglas). H6 B V. 3. 15 (Salisbury). Hml. I. 5. 154, 160
(Hamlet). Ant. I. 3. 82 (Antony).

by this sword Wint. II. 3. 168 (Leontes). H5 II. 1. 104,
105 (Bardolph).

by that sword,

Which gently laid my knighthood on my shoulder

R2 I. 1. 78 (Norfolk).

upon my sword Hml. I. 5. 147 (Hamlet).

Der Prinz von Marocco schwört Merch. II. 1. 24:

By this scimitar,

That slew the Sophy¹⁾, and a Persian prince

That won three fields of Sultan Solyman.

Die Beteuerung

beim Schwertgriff:

by these hilts H4 A II. 4. 229

wird vom Dichter dem Falstaff in den Mund gelegt.

1) Alex. Schmidt, p. 1088: 'Sophy, the Shah of Persia'.

Cap. III.
Das Weltall.

Weniger als Religion und Mensch kommt für die Beteuerungen in Shakespeare's Dramen das Weltall in Betracht. Es wird beteuert

bei der Welt:

by the world L. L. L. IV. 3. 19 (Biron). V. 1. 107, 111 (Armado). Shr. II. 161 (Petruccio). R3 IV. 4. 374 (King Richard). Oth. III. 3. 383 (Othello).

bei den Elementen:

by th' elements Cor. I. 10. 10 (Aufidius).

beim Tag:

by this day Ado II. 3. 254 (Benedick).

by this good day Ado V. 4. 94 (Beatrice). H4 B III. 2. 81 (Bardolph).

by this day and this light H5 IV. 8. 66 (Fluellen).

by day and night H8 I. 2. 213 (King Henry) und

beim Licht:

by this light Tp. II. 2. 154 (Trinculo). III. 2. 17 (Stephano). Ado V. 1. 140 (Don Pedro). V. 4. 93 (Benedick). L. L. L. IV. 3. 10 (Biron). John I. 259 (Bastard). H4 B II. 2. 69 (Poins). H8 V. 1. 173 (Old Lady).

by this good light Tp. II. 2. 147 (Trinculo). Wint. II. 3. 82 (Antigonus).

. . . *by this light, whereby I see thy beauty,*

Thy beauty, that doth make me like thee well Shr. II. 1.
275 (Petruchio).

by this light of heaven Oth. IV. 2. 150 (Desdemona).

by this heavenly light Oth. IV. 3. 65 (Desdemona).

Mit den Beteuerungen

beim Himmelsgewölbe:

by yond marble heaven Oth. III. 3. 460 (Othello).

by this heaven, now at our sorrows pale As I. 3. 106
(Celia).

by the sky that hangs above our heads John II. 397 (King
John).

by welkin and her stars Wiv. I. 3. 101 (Nym).

berühren sich eng diejenigen bei der Sonne, beim Mond und
bei den Sternen. Die ersteren,
bei der Sonne,

fand ich in den Formen

by yonder sun Hml. IV. 5. 65 (Ophelia).

by this sun that shines Cymb. IV. 4. 34 (Arviragus).

By that fair sun which shows me where thou standst R2
IV. 1. 35 (Fitzwater).

. . . *by the sacred radiance of the sun,*

The mysteries of Hecate, and the night;

By all the operation of the orbs

From whom we do exist, and cease to be Lr. I. 1. 111 (Lear).

Bezeichnend für Verliebte ist der Schwur

beim Monde:

by yonder moon Merch. V. I. 142 (Gratiano).

Rom. II 2. 107 beteuert Romeo

. . . *by yonder blessed moon* . . .

That tips with silver all these fruit-tree tops,

worauf Julia ihn bittet:

O, swear not by the moon, th' inconstant moon,

That monthly changes in her circled orb,

Lest that thy love prove likewise variable.

by this pale queen of night erscheint Gent. IV. 2. 100-
(Silvia).

Für die Versicherung
bei den Sternen

fand ich: www.libtool.com.cn

*By each particular star in heaven and
By all their influences* Wint. I. 2. 425 (Camillo).
by these blessed candles of the night Merch. V. 220 (Bassanio).
. . . *by the burning tapers of the sky,
That shone so brightly when this boy was got*
Tit. IV. 2. 89 (Aaron).

Hierher gehören auch Wendungen wie

by this fire, that's God's angel H4 A III. 3. 39 (Falstaff).
by the fire that quickens Nilus' slime Ant. I. 3. 68 (Antony).
by the fires of heaven Cor. I. 4. 39 (Marcius).
by the flame of yonder glorious heaven Troil. V. 6. 23
(Troilus).

Eine andere Gruppe bilden die Beteuerungen
bei der Erde:

by earth L. L. L. IV. 3. 86 (Biron).
by this heavenly ground I tread on H4 B II. 1. 152 (Hostess).
by the ground that I am banish'd from H6 B III. 2. 384
(Suffolk).

beim Nordpol:

by the north pole L. L. L. V. 2. 699 und

bei der Salzflut des Mittelmeers:

by the salt wave of the Mediterraneum L. L. L. V. 1. 61,
deren letzte zwei der Dichter den Armado anwenden lässt.

Charakteristisch für die Persönlichkeiten sind die
beiden Beteuerungen aus der Pflanzenwelt,

beim Lauch:

by this leek H5 V. 1. 49 (Pistol) und

bei den Frühlingsrosen:

by the roses of the spring Tw. III. 1. 161 (Olivia).

Endlich darf der Schwur Richard Plantagenet's bei
der weissen Rose des Hauses York nicht unerwähnt ge-
lassen werden: *by this maiden blossom in my hand* H4 A
II. 4. 75.

Cap. IV.
Abstracta.

War es in den vorhergehenden Abschnitten meine Aufgabe, die Beteuerungen, welche sich auf Religion, Mensch und Weltall beziehen, zusammenzustellen, so beschäftigt sich dieses Kapitel ausschliesslich mit den Beteuerungen bei Abstracten. Unter ihnen zeichnen sich, da sie, von allen Beteuerungen am häufigsten vorkommend, auch von Personen aller Stände angewendet werden, *faith*, *sooth*, *troth*, und ihre vielfachen Zusammensetzungen (p. 31—34, 36—) am meisten aus.

Nur dem königlichen Stande kommt zu der Schwur
bei der königlichen Würde:

by my seat's right royal majesty R2 II. 1. 120 (King Richard).

. . . *by our greatness and the grace of it,*
Which is our honour Cymb. V. 5. 132 (Cymbeline).

by my state H6 C III. 2. 94 (King Edward).

Ritter und Edelleute beteuern

bei ihrer edlen Abstammung:

by the glorious worth of my descent R2 I. 1. 107 (Bolingbroke).

by the royalties of both your bloods R2 III. 3. 107 (Northumberland).

by the stock and honour of my kin Rom. I. 5. 60 (Tybalt).

bei ihrer Lehnspflicht:

on my allegiance Ado I. 4. 213 (Benedick).

beim Ruhm:

by all the glory you have won H6 A IV. 6. 50 (John Talbot)

und bei der Tapferkeit:

by my valour H6 B IV. 10. 58 (Cade).

Zu den gebräuchlichsten Beteuerungen gehört die
bei der Treue.

Ohne Praeposition erscheint sie in den Formen
faith Tp. I. 2. 437 (Ferdinand). III. 3. 43 (Gonzalo). Wiv.
II. 1. 39 (Mrs. Page), 159 (Mrs. Ford). Meas. II. 1. 282
(Elbow). III. 2. 65 (Pompe). V. 1. 509 (Lucio). Err. III.
1. 49 (Luce). III. 2. 134 (Dromio of Syracuse). Ado I. 1.
46 (Leonato). II. 1. 55 (Beatrice). II. 3. 79 (Don Pedro).
II. 3. 108 (Claudio). L. L. L. V. 2. 586, 681 (Costard).
Merch. III. 2. 213 (Gratiano). As IV. 1. 116 (Rosalind).
V. 1. 3 (Audrey). Shr. I. 1. 138 (Hortensio). I. 1. 244
(Tranio). I. 2. 17 (Petruccio). II. 1. 328 (Baptista). III.
1. 86 (Lucentio). IV. 2. 54 (Tranio). IV. 3. 37 (Katharina).
IV. 4. 78 (Biondello). V. 1. 5 (Biondello). All's. I. 3. 34
(Clown), 105 (Countess). II. 5. 90 (Helena). IV. 3. 297
(Parolles). IV. 5. 41, 110 (Clown). V. 3. 242, 256 (Parol-
les). Tw. I. 3. 111, 129. II. 3. 11. III. 2. 1 (Sir Andrew).
R2 I. 4. 6 (Aumerle). H4 A II. 4. 328 (Falstaff), 333
(Bardolph). III. 1. 172 (Mortimer). IV. 1. 52 (Douglas).
IV. 2. 60 (Westmoreland), 76 (Falstaff). H4 B II. 1. 149
(Hostess). II. 2. 5 (Prince Henry), 36 (Poins). II. 4. 351
(Falstaff). III. 2. 257 (Feeble). H5 II. 1. 15 (Nym), 89
(Boy). V. 2. 202 (King Henry). H6 A II. 4. 7 (Suffolk).
H6 B II. 1. 38 (Gloster). R3 I. 4. 124 (Second Murderer).
IV. 4. 175 (King Richard). H8 I. 1. 167 (Norfolk). I. 3.
16 (Lovell). Troil. I. 1. 66. I. 2. 104 (Pandarus). III. 1.
10 (Servant). V. 2. 85 (Cressida). V. 3. 31 (Hector). Cor.
II. 2. 8 (Second Officer). IV. 5. 177 (Second Servant).
IV. 6. 139 (Citizens). V. 2. 24 (First Servant). Tit. II. 1.

102 (Chiron). Rom. I. 3. 11. III. 5. 214. IV. 4. 7 (Nurse).
 IV. 5. 96 (First Musician), 140 (Third Musician). Tim. I.
 2. 158 (Apebantus). III. 1. 16 (Flaminius). III. 4. 101
 (Hortensius). Mcb. II. 3. 9, 14, 26 (Porter). Hml. I. 5.
 135 (Hamlet). II. 1. 28 (Polonius). II. 2. 238 (Guildenstern),
 369 (Rosencrantz). III. 2. 183 (Player King). V. 1. 175
 (First Clown), 229 (Hamlet). Lr. I. 4. 166 (Fool). IV. 3.
 27 (Gentleman). IV. 5. 8 (Regan). IV. 7. 71 (Lear). Oth.
 I. 2. 50 (Jago). III. 3. 285 (Desdemona), 311 (Emilia).
 IV. 1. 32, 127, 284 (Jago), 170, 173 (Cassio). IV. 2. 97
 (Desdemona), 184 (Roderigo). Cymb. I. 2. 8 (Second Lord).
 I. 4. 52 (Frenchman). II. 3. 100. IV. 2. 294 (Imogen).
 Per. II. 1. 18 (Third Fisher). II. 5. 8 (Simonides). IV. 2.
 106, 140. IV. 6. 11 (Boult), 16 (Bawd), 48 (Lysimachus),
 206 (Boult).

Good faith Wiv. I. 4. 160 (Quickly). As III. 2. 269 (Jaques).
 All's. II. 1. 70. II. 3. 233 (Lafeu). H4 B II. 4. 40 (Hos-
 tess). IV. 3. 93 (Falstaff). H6 A II. 4. 18 (Warwick). H6
 C III. 2. 23 (Gloster). R3 II. 4. 16 (Duchess of York).
 III. 2. 117 (Hastings). Troil. III. 2. 135 (Cressida). Cor. V.
 1. 60 (Menenius). Rom. IV. 4. 20 (Capulet). Oth. II. 3. 68
 (Montano). Cymb. IV. 2. 302 (Imogen). Per. V. 1. 179
 (Marina).

Gud feith, H5 III. 2. 109, ist die Beteuerung des Jamy.

In zahlreichen Fällen findet sich *faith* verbunden mit
by, in, on oder *upon*:

in faith Wiv. I. 4. 9 (Quickly). Ado I. 1. 227 (Claudio).
 II. 1. 22 (Antonio), 324 (Don Pedro). III. 5. 13 (Dogberry).
 IV. 1. 298 (Beatrice). V. 1. 57 (Claudio). L. L. L. IV. 3.
 25 (Biron). Merch. II. 4. 12 (Lorenzo), 14. V. 143 (Gra-
 tiano), 174 (Portia). Shr. Ind. 1. 1 (Sly). II. 1. 186 (Pe-
 truchio). Tw. II. 4. 109 (Viola). Wint. IV. 4. 505 (Florizel).
 H4 A I. 1. 76 (Westmoreland). I. 3. 282 (Hotspur). II. 3.
 82, 90 (Lady). III. 1. 164 (Mortimer), 177 (Worcester).
 IV. I. 44 (Hotspur). V. 4. 36 (Douglas). H4 B III. 2. 74,
 120, 231 (Shallow). H5 V. 2. 246 (King Henry). H8 II. 3.
 46 (Old Lady). Troil. III. 2. 129 (Cressida). V. 2. 23, 49,

- 59 (Cressida). Rom. I. 3. 78 (Nurse). V. 3. 74 (Romeo).
 Hml. I. 5. 145 (Horatio), 146 (Marcellus). V. 2. 140
 (Hamlet), 158 (Osric). Oth. I. 3. 160 (Othello). II. 1. 104
 (Jago). III. 3. 63 (Desdemona).
- i'* *faith* Wiv. I. 1. 290 (Slender). I. 4. 40, 170 (Quickly).
 Ado I. 1. 173 (Benedick). II. 1. 307 (Don Pedro). III. 4.
 15 (Margaret). III. 5. 39, 41 (Dogberry). V. I. 155
 (Claudio). L. L. L. IV. 1. 135 (Maria). IV. 3. 9 (Biron).
 Mids. III. 2. 284 (Helena). Merch. I. 1. 111 (Gratiano).
 I. 3. 153 (Antonio). As III. 2. 228 (Celia). III. 4. 11. IV.
 3. 176 (Rosalind). V. 3. 15 (Second Page). Shr. I. 1. 61
 (Katharina). II. 1. 210 (Petruccio). IV. 2. 50 (Tranio).
 All's. II. 4. 39 (Parolles). Tw. II. 3. 15, 25, 46, 57, 75.
 II. 5. 210 (Sir Andrew). IV. 1. 5 (Clown). John II. 1. 140
 (Bastard). H4 A I. 3. 258 (Hotspur). II. 1. 41 (First
 Carrier). II. 2. 97 (Falstaff). II. 4. 408 (Prince Henry),
 430 (Hostess), 464, 489 (Falstaff). H4 B II. 1. 167. II.
 4. 24, 28 (Hostess), 106 (Falstaff), 174 (Hostess), 236,
 249 (Doll). III. 2. 118 (Shallow), 295 (Falstaff). H5 III.
 2. 71 (Gower). V. 2. 125 (King Henry). H6 B II. 3. 66
 (Horner). Troil. III. 1. 78, 121 (Pandarus), 138 (Helena).
 III. 2. 144 (Pandarus). Rom. II. 4. 132 (Mercutio), 184
 (Nurse). II. 5. 54 (Julia). IV. 5. 11 (Nurse). Tim. I. 2.
 167 (Flavius). Mcb. IV. 2. 42 (Lady Macbeth). Hml. III.
 2. 98 (Hamlet). V. 1. 180 (First Clown). Oth. III. 3. 215
 (Jago). III. 4. 171. IV. 1. 112 (Cassio). Per. IV. 2. 137
 (Bawd).
- in good faith* L. L. L. V. 2. 280 (Katharine). All's. II. 2.
 36 (Clown). Tw. I. 5. 28 (Clown). H4 B II. 1. 16. II. 4.
 94 (Hostess). Cor. I. 3. 56 (Valeria). Hml. V. 1. 51 (First
 Clown). V. 2. 110 (Osric). Oth. IV. 2. 113 (Desdemona).
- by my faith* Ado II. 1. 242 (Benedick). As III. 5. 38. IV.
 1. 21 (Rosalind). V. 4. 65 (Duke). John II. 545 (King
 Philip). H4 A I. 2. 154 (Prince Henry). II. 1. 97 (Cham-
 berlain). IV. 1. 128 (Worcester). V. 4. 125 (Falstaff). H4
 B II. 4. 80 (Hostess). V. 2. 50 (King). H5 III. 7. 120

(Connetable). H6 B IV. 2. 54 (Dick). V. 3. 29 (Warwick).
H6 C V. 1. 32 (Gloster). H8 I. 4. 24 (Sands). Per. IV. 2.
146 (Boult).

by faith and honour H5 III. 5. 27 (Dauphin).
by my faith and honour All's. II. 1. 84 (Lafeu).
by my two faiths and troths Ado I. 1. 228 (Benedick).
by the faith of my love As III. 2. 449 (Orleando).
by the faith of man Oth. I. 1. 10 (Jago).
by the faith of men Cor. II. 1. 204 (Menenius).
on my faith Wint. II. 1. 70 (Leontes). Rom. IV. 5. 115
(Peter).
upon my faith and honour Meas. V. 1. 224 (Angelo).

Für *faith* tritt *fay* an folgenden Stellen ein:

by my fay Shr. Ind. I. 2. 83 (Sly). Rom. I. 5. 128 (Capulet).
Hml. II. 2. 271 (Hamlet).

Hierbei erwähne ich die Beteuerung des Pistol, H5 IV. 4. 38: *permafoiy* (aus dem franz. *par ma foi*) und die französische Form *ma foi* H5 III. 4. 9 (Alice) u. V. 2. 274 (Katharine). Einmal begegnet *by my fidelity* Wiv. IV. 2. 160 (Shallow).

Eine von den Beteuerungen, deren sich alle Schichten der Bevölkerung bedienen, ist die

bei der Ehre:

by honour Tw. III. 1. 162 (Olivia).
by my honour Caes. III. 1. 141 (Brutus).
by mine honour Ado. IV. 1. 249 (Benedick). Merch. V. 1. 209 (Bassanio), 232 (Portia). As I. 2. 22 (Celia), 63 (Touchstone). All's. II. 3. 268 (Lafeu). Tw. I. 5. 124 (Olivia). Wint. II. 1. 146 (Antigonus). R2 V. 2. 78 (York). H4 B IV. 2. 114 (Prince John). H5 V. 2. 237 (King Henry). Lr. V. 1. 14 (Edmund).
by honour of thy house H6 A III. 2. 77 (Talbot).
by the honour of my ancestry Gent. V. 4. 139 (Duke).
by the honour of my parents Wint. I. 2. 442 (Camillo).
by the honour of my blood H4 B IV. 2. 55 (Prince John).

by his honour As I. 2. 67, 68, 83 (Touchstone).
of mine honour H6 B IV. 2. 103 (Cade).
o' mine honour H4 B II. 4. 430 (Falstaff).
on mine honour Tp. III. 2. 123 (Stephano). Meas. I. 1. 64 (Duke). II. 4. 147 (Angelo). Ado V. 1. 104 (Don Pedro). Wint. IV. 4. 536 (Camillo). H8 II. 4. 165. V. 1. 154 (King Henry). Cor. I. 3. 113 (Valeria). Tit. I. 1. 477 (Marcus).
upon mine honour Tp. II. 1. 317 (Gonzalo). Gent. III. 1. 48 (Duke). Meas. V. I. 524 (Duke). Ado IV. 1. 89 (Don Pedro). L. L. L. V. 2. 439 (King). As I. 3. 90 (Duke Frederic). Wint. II. 2. 65 (Paulina). H4 B I. 1. 53 (Lord Bardolph). IV. 1. 152 (Westmoreland). H6 B V. 1. 43 (Buckingham). H8 II. 4. 156 (King Henry). Hml. II. 2. 413 (Polonius).

Dem Sinne nach verwandt mit *honour* ist *honesty* in der Beteuerung *by mine honesty*
Gent. II. 5. 1. (Speed). Meas. V. 1. 59 (Duke).

in honesty, Cymb. III. 6. 70 (Guiderius), ist = *in truth*.

Ich schliesse gleich hier an die Beteuerungen bei der jungfräulichen Ehre:

by my maiden honour L. L. L. V. 2. 351 (Princess).

by maidhood Tw. III. 1. 162 (Olivia).

by my maidenhead — at twelve year old Rom. I. 3. 2 (Nurse).

Zu berücksichtigen ist auch Per. II. 5. 2 ff.:

Simonides: Knights, from my daughter this I let you know,
That for this twelvemonth she'll not undertake
A married life.

Her reason to herself is only known,
Which yet from her by no means can I get.

Sec. Knight: May we not get access to her, my lord?

Sim. Faith, by no means; she hath so strictly tied
Her to her chamber, that 'tis impossible.
One twelve moons more she'll wear Diana's livery;
This by the eye of Cynthia hath she vow'd.
And on her virgin honour will not break it.

Von Vertreterinnen des schönen Geschlechts werden gleichfalls angewendet die Versicherungen

bei der Unschuld:

by innocence Tw. III. 1. 169 (Viola) und

www.libtool.com bei der Keuschheit:

by my modesty Gent. I. 2. 41 (Julia).

by my modesty, the jewel in my dower Tp. III. 1. 53
(Miranda).

Um seine Lügen glaubhaft zu machen, beteuert der
schurkische Parolles Alls. IV. 3. 154:

upon my reputation and credit.

Neben *faith* sind am meisten gebräuchlich die Ab-
stracta *sooth* und *troth*¹⁾. Letzteres kommt auch in der
Schreibung *truth* vor. Wir begegnen den folgenden
Wendungen:

sooth Mids. III. 2. 265 (Helena). Tw. II. 1. 11 (Sebastian).
II. 4. 91 (Viola). Wint. IV. 4. 357 (Polixenes). Caes. II.
4. 20 (Lucius). Oth. III. 3. 52 (Desdemona). Ant. IV. 4. 8
(Cleopatra).

Good sooth Mids. II. 2. 129 (Helena). Merch. II. 6. 42
(Jessica). Shr. III. 2. 118 (Petruccio). Wint. IV. 4. 160
(Camillo). Troil. II. 1. 119 (Thersites). Per. I. 1. 86 (Peric-
les). IV. 1. 89 (Marina).

very sooth Wint. I. 2. 17 (Polixenes).

in sooth Wint. III. 4. 110 (Quickly). Merch. I. 1. 1 (Antonio).
Shr. II. 242 (Petruccio). Tw. II. 3. 22 (Sir Andrew). John
I. 123, 125 (King John). IV. 1. 29 (Arthur). H4 A III. 1.
259 (Hotspur). Troil. III. 1. 59 (Pandarus). Oth. III. 4. 97
(Desdemona).

in good sooth Tp. II. 2. 151 (Trinculo). Meas. III. 2. 108
(Lucio). John IV. 1. 106 (Arthur). H4 A III 1. 251 (Lady
Percy), 252, 254 (Hotspur). Troil. III. 1. 59 (Pandarus).
Lr. II. 2. 111 (Kent).

forsooth Wiv. I. 1. 277, 280 (Slender). I. 4. 19, 22, 26, 83

1) Beteuerungen, die mit *faith* und *truth* zusammenhängen, findet
man vielfach auch bei Chaucer. Vgl. Hugo Lange, die Versicherungen
bei Chaucer. Halle. Diss. 1892. p. 40 ff.

- (Simple), 49. II. 1. 169. II. 2. 89 (Quickly). III. 2. 5 (Robin). III. 3. 163 (Servant). III. 5. 78 (Falstaff). IV. 1. 78 (William). IV. 5. 107 (Quickly). V. 2. 4 (Slender). Err. V. 242 (Antipholus of Ephesus). Ado II. 3. 59 (Don Pedro). L. L. L. III. 1. 175 (Biron). Mids. II. 1. 70 (Titania). III. 2. 230 (Helena), 293 (Hermia). As III. 2. 380 (Rosalind). Shr. III. 2. 8 (Katharina). IV. 3. 1 (Grumio). All's. I. 3. 100 (Clown). H4 A I. 3. 140 (Hotspur). II. 4. 46 (Francis). IV. 3. 78 (Hotspur). H6 A IV. 1. 157 (King). V. 4. 83 (York). H6 B I. 3. 33 (Peter), 118 (Queen Margaret). II. 1. 63 (Townsmen), 93 (Wife), 112 (Simpcox). II. 3. 82 (Peter). III. 2. 183 (Warwick). H8 III. 1. 87 (Queen Katharine). III. 2. 124 (King Henry). Troil. I. 3. 172 (Ulysses). Cor. III. 2. 85 (Volumnia). Tit. IV. 4. 40 (Clown). Rom. IV. 2. 12 (Nurse). Lr. I. 4. 214 (Fool). Oth. I. 1. 19 (Jago). Ant. V. 2. 281 (Clown).
- troth* Wiv. I. 4. 154 (Quickly). II. 2. 177 (Ford). Meas. II. 1. 228 (Escalus). III. 2. 59 (Pompey). Ado II. 1. 220 (Benedick). III. 4. 6 (Margaret). V. 4. 77 (Benedick). Tw. III. 1. 27 (Clown). H8 II. 3. 34 (Old Lady).
- by my troth* Wiv. I. 1. 199 (Falstaff), 297 (Slender). Meas. IV. 3. 163, 187 (Lucio). Err. III. 1. 62 (Dromio of Syracuse). Ado I. 1. 226 (Don Pedro). II. I. 19 (Leonato), 355. II. 3. 77 (Don Pedro), 104 (Leonato), 242 (Benedick). III. 4. 9, 18 (Margaret), 53, 72 (Beatrice), 79 (Margaret). III. 5. 41 (Dogberry). V. 1. 230 (Claudio). L. L. L. IV. 1. 131 (Costard). V. 2. 450 (King). Merch. I. 2. 1 (Portia). As I. 2. 94 (Celia). III. 2. 303 (Jaques). IV. 1. 192 (Rosalind). V. 1. 12. V. 3. 8, 40 (Touchstone). All's. III. 2. 3 (Clown). IV. 3. 182 (Parolles). Tw. I. 3. 4 (Maria), 61. II. 3. 4, 19 (Sir Andrew). III. 1. 52 (Viola). IV. 1. 22. V. 1. 28 (Clown). John III. 3. 55 (King John). IV. 1. 104 (Arthur). R2 V. 2. 78 (York). H4 A I. 2. 22 (Falstaff). H4 B II. 2. 12 (Prince Henry). II. 4. 60, 112, 184, 316, 330 (Hostess), 292, 301 (Doll). III. 2. 44 (Silence), 92 (Shallow), 205 (Falstaff), 250 (Feeble). H5 II. 1. 34, 91

(Hostess). IV. 1. 123 (King Henry). H6 C III. 2. 64 (King Edward). R3 II. 4. 23 (York). III. 7. 43 (Buckingham). Troil. III. 1. 116 (Helena). IV. 2. 47 (Pandarus). Cor. IV. 2. 49 (Menenius). Rom. II. 4. 123 (Nurse). IV. 5. 101 (First Musician). Per. IV. 1. 74 (Marina).

by my troth and maidenhead H8 II. 3. 23 (Anne Bullen).

by my trot Wiv. I. 4. 64. IV. 5. 89 (Cajus).

in troth Cor. I. 3. 118. II. 1. 152 (Valeria). Oth. IV. 3. 70 (Desdemona), 71 (Emilia).

good troth Mids. II. 2. 129 (Helena). H8 II. 3. 33 (Anne Bullen). Cymb. III. 6. 48 (Imogen).

in good troth Troil. III. 1. 124 (Pandarus). Oth. III. 4. 187 (Cassio).

in most comely troth Ado V. 2. 7 (Benedick).

o' my troth Tp. II. 2. 36 (Trinculo). L. L. L. IV. 1. 144 (Costard). Cor. I. 3. 63 (Valeria).

by truth (and every thing) Tw. III. 1. 162 (Olivia).

by the very truth of it Cymb. II. 3. 113 (Imogen).

in truth Wiv. I. 4. 148. II. 2. 108 (Quickly). Err. V. 1. 254 (Angelo). Ado III. 5. 8 (Verges). L. L. L. V. 2. 363 (Princess). Mids. V. 1. 185 (Pyramus). Merch. I. 2. 61 (Portia). H4 B II. 1. 128 (Hostess). H8 II. 3. 39 (Anne Bullen). III. 1. 74 (Queen Katharine). Troil. III. 1. 82 (Pandarus). Rom. II. 2. 98 (Julia).

verily and in truth H5 V. 1. 64 (Fluellen).

in good truth H4 B II. 4. 28 (Hostess). H5 III. 6. 38 (Fluellen).

i' good truth H4 B II. 4. 62 (Hostess).

in very truth H4 B II. 4. 116 (Hostess). III. 2. 237 (Bullcalf).

in pure truth H5 I. 2. 73 (Canterbury).

Friar Peter bedient sich Meas. V. 1. 147 der Beteuerung
on my trust.

Als Beteuerungen aufzufassen sind auch die mit *verity* gebildeten Ausdrücke

in verity Err. IV. 4. 80 (Dromio of Ephesus).

in sincere verity Lr. II. 2. 111 (Kent)

und das französische *en vérité* H5 III. 4. 40 (Alice).

Während Armado L. L. L. III. 1. 76 bei der Tugend schwört,

www.libtool.com.ca
by virtue,

beziehen sich die beiden folgenden Beteuerungen auf lasterhafte Eigenschaften:

bei der Schurkerei:

by my knavery As I. 2. 80 (Touchstone)

und bei der Bosheit:

by the very fangs of malice Tw. I. 5. 196 (Viola).

Grösstenteils von Leuten niederen Standes wird die Versicherung

beim Gewissen

gebraucht:

in my conscience Merch. II. 2. 29 (Launcelot). Tw. III. 1. 33 (Clown). Wint. III. 3. 4 (Mariner). Tim. III. 3. 18 (Sempronius).

in my very conscience H5 III. 6. 14 (Fluellen).

o' conscience Per. IV. 2. 23 (Pandarus).

o' my conscience H8 II. 1. 50 (Second Gentleman). III. 1. 30 (Queen Katharine). V. 4. 42 (Man.)

on my conscience H8 III. 2. 123 (King Henry). Cymb. V. 4. 208 (First Gaoler).

on my Christian conscience H8 V. 4. 37 (Porter).

Dagegen werden die Beteuerungen

bei der Pflicht gegen Gott und Vaterland:

by the duty that you owe to God R2 I. 3. 180 (King Richard).

By all the duties that I owe to Rome Tit. I. 1. 414 (Bassianus).

und bei der Hoffnung:

by my hopes H4 A V. 1. 87 (Prince Henry).

by all my hopes R2 I. 1. 68 (Norfolk).

, . . . *by the hope*

I have of heavenly bliss H6 C III. 3. 181 (Warwick)

nur Vertretern der höchsten Kreise in den Mund gelegt.

Bei seiner Liebe

lässt der Dichter den Prinzen von Marocco Merch. II. 1. 9
schwören: *by my love.*

Mids. I. 1. 172 verspricht Hermia dem Geliebten, ihn
am folgenden Tage zu treffen:

By that which knitteth souls and prospers loves,
And by that fire which burn'd the Carthage queen,
When the false Troyan under sail was seen,
By all the vows that ever men have broke,
In number more than ever women spoke,
In that same place thou hast appointed me,
To-morrow truly will I meet with thee.

Bei allen ungefährlichen Eiden

fand sich As IV. 1. 193: *by all pretty oaths that are not dan-
gerous* (Rosalind).

Bei ihrer Jugend

beteuert Viola Tw. III. 1. 169: *by my youth,*

bei der Zukunft

König Richard: *by time to come* R3 IV. 4. 387.

Auch durch ihr Wort bekräftigen einige Personen ihre
Aussagen:

on my word Meas. V. 1. 269 (Lucio). Wiv. IV. 2. 61 (Mrs.
Ford), 79 (Mrs. Page).

o' my word Shr. I. 2. 108 (Grumio). H4 B II. 4. 190 (Hos-
tess). Cor. I. 3. 62 (Valeria). Rom. I. 1. 1 (Sampson).

of my word Ado V. 4. 123 (Benedick). Tit. IV. 3. 59 (Titus).

Zum Schluss führe ich die eigentümliche Beteuerung
bei Ja und Nein an:

by yea and nay L. L. L. I. 1. 54 (Biron). H4 B III. 2. 10
(Shallow).

by yea and no Wiv. I. 1. 88 (Shallow). IV. 2. 202 (Evans).

Cap. V.

Sätze

mit *so, so—as, as, as sure as*.

Wie schon in der Einleitung hervorgehoben wurde, wendet Shakespeare, um die Personen in seinen Dramen beteuern zu lassen, neben den meist mit Praepositionen verbundenen Substantiven, Sätze (teils kürzere, teils längere) an, die durch *so, so—as, as, as sure as* etc. eingeleitet werden. Es sind dies

I. Sätze mit *so*.

so God help me L. L. L. V. 2. 414 (Biron). R3 III. 7. 24 (Buckingham).

so help me God H6 B III. 1. 120 (Gloster).

God Almighty help me H6 B II. 1. 95 (Simpcox).

so God save me H4 B II. 1. 168 (Hostess).

so God sa' me H5 III. 2. 118 (Macmorris).

so God mend me As IV. 1. 193 (Rosalind).

so God udge me Wiv. I. 1. 191 (Evans).

so Chrish save me H5 III. 2. 97, 112, 114 (Macmorris).

so Chrish sa' me H5 III. 2. 121 (Macmorris).

so the gods bless me Tim. II. 2. 166 (Flavius).

Heaven so speed me in my time to come Wiv. III. 4. 12 (Fenton).

so help you mercy Hml. I. 5. 169 (Hamlet).

So grace and mercy at your most need help you Hml. I. 5. 180 (Hamlet).

so thrive my soul Rom. II. 2. 153 (Romeo).
so thrive I and mine R3 II. 1. 24 (Queen Elizabeth).
so be blest my spirit Wint. V. 1. 71 (Leontes).

II. Sätze mit *so*—*as*.

So help me God, as I dissemble not H6 A III. 1. 140 (Gloster).
So help me God, as I intend it not H6 A III. 1. 141 (Winchester).

So God help Warwick, as he loves the land H6 B I. 1. 205 (Warwick).

So help me God, as I have watch'd the night —
Ay, night by night, — in studying good for England H6 B III. 1. 110 (Gloster).

So God help Montague as he proves true
And Hastings as he favours Edward's cause H6 C IV. 1. 143, 144 (Montague u. Hastings).

but God in mercy so deal with my soul,
As I in duty love my king and country H6 B I. 3. 160 (Gloster).

so help me heaven
As this is false you burden me withal Err. V. 1. 267 (Antipholus of Ephesus).

So help me every spirit sanctified,
As I have spoken for you all my best Oth. III. 4. 126 (Desdemona).

So prosper I, as I swear perfect love
And I, as I love Hastings with my heart R3 II. 1. 16, 17 (Hastings u. Rivers).

So thrive I, as I truly swear the like R3 II. 1. 11 (Hastings).
so thrive I in my enterprise

And dangerous success of bloody wars,
As I intend more good to you and yours
Than ever you and yours by me were harm'd R3 IV. 4. 235 (King Richard).

As I intend to prosper and repent,
So thrive I in my dangerous attempt
Of hostile arms R3 IV. 4. 397 (King Richard).

So come my soul to bliss as I speak true Oth. V. 2. 251
(Emilia).

So befall my soul

As this is false he burdens me withal Err. V. 1. 208
(Adriana).

So be my grave my peace, as here I give
Her father's heart from her Lr. I. 1. 127 (Lear).

III. Sätze mit *as*.

as I live H8 III. 2. 221 (Wolsey). V. 4. 81 (Chamberlain).
Cor. III. 1. 64 (Coriolanus).

as I do live Hml. I. 2. 221 (Horatio).

as I do live by food As II. 7. 14 (Jaques).

as I have life and honour Lr. II. 2. 140 (Cornwall).

as I am a man Wiv. IV. 2. 151 (Ford). Lr. IV. 7. 69 (Lear).

as I'm a man Tp. I. 2. 456 (Ferdinand).

as I am a gentleman Wiv. II. 2. 264 (Falstaff). IV. 6. 5
(Fenton). Ado V. 1. 85 (Antonio). L. L. L. I. 1. 236 (King).
Tw. IV. 2. 88 (Malvolio). R2 III. 3. 120 (Northumberland).
H4 B II. 1. 148, 150 (Falstaff). Vgl. auch Tw.
III. 4. 338.

as I am an honest man Ado V. 1. 130 (Don Pedro). Oth.
II. 3. 266 (Jago).

as I am a true man H4 A II. 1. 101 (Gadshill).

as I am a soldier H5 II. 1. 69 (Bardolph). III. 3. 5 (King
Henry). Oth. II. 3. 69 (Montano). Vgl. auch H5 IV.
7. 134.

as I am a true knight Tw. II. 3. 54 (Sir Andrew). H4 B I.
2. 50 (Falstaff).

As I belong to worship and affect

In honour honesty H8 I. 1. 39 (Norfolk).

as I love mine honour All's. V. 3. 113 (King).

as I truly fight R2 I. 3. 25 (Norfolk), 41 (Bolingbroke).
Vgl. auch R2 III. 3. 119 u. H6 A V. 4. 170.

as I am a true woman H4 A III. 3. 82 (Hostess).

as I am Egypt's queen Ant. I. 1. 29 (Cleopatra).

as I am a Christian Oth. IV. 2. 82 (Desdemona).

as I am a Christian faithful man R3 I. 4. 4. (Clarence).
as I am a Christians soul Wiv. III. 1. 96 (Evans).
as God shall mend me H4 A III. 1. 254 (Hotspur).
As I intend to thrive in this new world R2 IV. 1. 78
(Fitzwater).
as I intend to thrive to-day H6 B V. 2. 17 (Warwick).
as I have a soul H8 IV. 1. 44 (Second Gentleman).
as I shall be saved Oth. IV. 2. 86 (Desdemona).
as I hope for quiet days Tp. IV. 1. 23 (Ferdinand).
as I hope to live All's. IV. 3. 148, 154 (Parolles).
as I am a true spirit Wiv. V. 5. 33 (Falstaff).
as I'm an honest Puck Mids. V. 438 (Puck).
as I love no woman As V. 2. 129 (Rosalind).
*As there comes light from heaven and worth from breath,
As there is sense in trull and truth in virtue.* Meas. V. 225
(Marianna).

V. Sätze mit *as true as*, *as surely as*, *as sure as*.
as true as I live H4 A III. 1. 254 (Hotspur).
surely as I live Ado V. 4. 64 (Hero).
as surely as I live R2 IV. 1. 102 (Carlisle).
*As surely as my soul intends to live
With that dread king that took our state upon him
To free us from his Father's wrathful curse* H6 B III. 2.
153 (Warwick).
sure as I live Gent. IV. 4. 17 (Launcelot).
— *as sure as English Henry lives,
And as his father here was conqueror, —
As sure as in this late-betrayed town
Great Coeur-de-lion's heart was buried, —
So sure I swear to get the town or die* H6 A III. 2. 80
(Talbot).
as sure as I have a thought or a soul Ado IV. 1. 334
(Beatrice).
as sure as day H4 A III. 1. 255 (Hotspur).
so sure as thy beard's gray Wint. II. 3. 162 (Leontes).

Cap. VI.
Charakteristisches.

Dass zur Zeit Shakespeare's den verschiedenen Ständen gewisse Beteuerungen eigentümlich waren, darüber berichtet uns, wie wir schon in der Einleitung gesehen haben, der Dichter selbst H4 A III. 1. 250 ff.

Zwar ist es nicht durchführbar, die Beteuerungen der einzelnen Stände streng auseinanderzuhalten, da die Personen einer Klasse nicht selten Beteuerungen gebrauchen, die bei anderen hauptsächlich vorkommen, wohl aber lassen sich, mit Übergehung einiger Abweichungen, einzelne Eigentümlichkeiten der verschiedenen Klassen feststellen. Allen Ständen gemeinsam sind die Beteuerungen *by the Lord* (p. 10), *by'r lady* (p. 13), beim Himmel (p. 13ff), bei der Messe (p. 17), bei Gottes Blut und Wunden (p. 15 u. 17), bei Licht (p. 27) und Sonne (p. 28), die verschiedenen Zusammensetzungen mit *faith* (p. 32 ff) und *troth* (p. 37ff) und *forsooth* (p. 36). Auf alle Klassen verteilt sind ferner die Versicherungen bei Heiligen (p. 14), bei Körperteilen (p. 24) und bei Kleidungs- und Ausrüstungsstücken (p. 25).

Die Beteuerungen der höheren Stände hängen teils mit der christlichen Religion, teils mit dem Stande der Beteuernden zusammen. Könige und Prinzen schwören bei Gott dem Schöpfer und Regierer der Welt (p. 10), bei

der Mutter Gottes (p. 12), bei St. Paul (p. 15) und St. Patrick (p. 15), bei allem, was heilig ist (p. 17), beim Christentum (p. 17), bei Gottes Frieden (p. 16) und Willen (p. 16), beim heiligen Kreuz (p. 17), beim Leben von Verwandten (p. 21), bei deren Tod und Grabmal (p. 21, 22), bei der königlichen Würde (p. 30), bei Krone (p. 25) und Scepter (p. 26), bei Hoffnung (p. 39) und Zukunft (p. 40), bei den Pflichten gegen Gott und Vaterland (p. 39). Edelleute, Feldherrn, Ritter haben ihre Beteuerungen ausschliesslich ihrem Stande entnommen; sie schwören bei ihrer edlen Abkunft, bei ihrer Lehnspflicht, bei Tapferkeit und Ruhm und bei ihrem guten Schwert (p. 26).

Die mittleren Stände nehmen für sich in Anspruch die Versicherungen bei Jesus Christus (p. 12), bei St. Georg (p. 14) und St. Petrus (p. 15), bei Janus (p. 19), bei der Seele (p. 23), bei der Hand (p. 24), bei der Welt (p. 27), beim Tag (p. 27), bei Mond und Sternen (p. 28, 29), bei Ehre und Wahrheit (p. 34 ff). Ihnen fällt gleichfalls der grösste Teil der durch *so* und *as* eingeleiteten Sätze (cf. Cap. V) zu.

Für die niederen Stände sind bezeichnend die Beteuerungen bei St. Jacobus (p. 14), bei der Seligkeit (p. 17), beim Gewissen (p. 39), beim Kreuz (p. 17), und andern Gegenständen des christlichen Kultus (cf. Cap. I p. 15ff). Hierher gehören auch: *perdy* (p. 10), *by cock and pie* (p. 10) und *by yea and no* (p. 40). In einer Beteuerung dieser Klasse werden wir an den sagenhaften Wildschützen Robin Hood erinnert (p. 25).

Ferner beteuern Griechen und Römer bei ihren Göttern (p. 18), Mönche bei ihrem Orden (p. 18), der Jude Shylock beim Sabbath und beim Stabe Jacobs (p. 18), während der Soldat in Antony and Cleopatra beim Hercules schwört (p. 19).

Besondere Beachtung verdienen die Beteuerungen des schönen Geschlechts: bei dem Geliebten (p. 21, Portia, Julia), bei ihrer jungfräulichen Hand (p. 25, Princess), beim

Himmelslicht (p. 28, Desdemona), bei den Rosen des Frühlings (p. 29, Olivia), beim Pfeil und Bogen Cupido's (p. 19, Hermia), bei allen ungefährlichen Eiden (p. 40, Rosalind), bei der göttlichen Gnade (p. 18, Helena), bei jungfräulicher Ehre (p. 35, Helena), Unschuld (p. 36, Viola) und Keuschheit (p. 36, Julia, Miranda), bei ihrer Jugend (p. 40, Viola), bei der Treue (p. 33, 38, Olivia, Helena, Imogen, Anne Bullen, Valeria, Desdemona, Emilia), bei der Achtung (p. 40, Hermia), und bei der Bosheit (p. 39, Viola).

Eigenartig sind die Beteuerungen des Armado in L. L. L. beim Nordpol (p. 29), bei der salzigen Woge des Mittelmeers (p. 29), *by my sweet soul* (p. 23), des Aufidius bei den Elementen (p. 27), des Pistol beim Lauch (p. 29), des Falstaff bei der leichtfertigen Doll Tearsheet (p. 21): *by this light flesh and corrupt blood.*

Feierlich sind die Schwüre *by all that's holy* (King Henry VIII), *by my christendom* (Arthur), *by this maiden blossom in my hand* (Plantagenet), *by the buried hand of warlike Gaunt* (Henry Bolingbroke), *by grace itself* (Helena), *by my seat's right royal majesty* (King Richard II). *By this scimitar, that slew the Sophy, and a Persian prince* schwört der Prinz von Marocco, dass er vor keiner Gefahr zurückschrecken würde, um Portia zu gewinnen. Auf die Frage der Paulina:

Will you swear

Never to marry but by my free leave? antwortet König Leontes: *Never, Paulina, so be bless'd my spirit.*

Mit der Beteuerung *by my sceptre and my hopes of heaven* verspricht der König Helena, die ihn geheilt hat, die Erfüllung jedes Wunsches. Als in Romeo and Juliet Lady Capulet ihrer Tochter Julia erklärt, dass sie am nächsten Donnerstag mit dem Grafen Paris in der Peterskirche vermählt werden soll, entgegnet ihr diese:

*Now, by Saint Peter's Church, and Peter too,
He shall not make me there a joyful bride.*

Hero beteuert in Ado ihre Unschuld mit den Worten:

surely as I live, I am a maid.

Als in L. L. L. der König aus Liebe zur Prinzessin seinen Eid brechen will, antwortet ihm diese:

Now, by my maiden honour, yet as pure
As the unsullied lily, I protest,
A world of torments though I should endure,
I would not yield to be your house's guest;
So much I hate a breaking cause to be
Of heavenly oaths, vow'd with integrity.

Doch vertröstet sie ihn mit den Worten:

— Then, at the expiration of the year,
Come challenge me, challenge me by these deserts,
And, by this virgin palm now kissing thine,
I will be thine. —

Einzelne Personen zeichnen sich durch häufige Anwendung von Beteuerungen aus. Es sind dies teils Leute, denen sehr wenig Glaubwürdigkeit beigemessen werden darf, wie Falstaff, Pandarus, Parolles, Sir Andrew etc., teils edlere Charaktere, wie Heinrich V. u. Heinrich VIII., Hotspur, Desdemona u. a. m.

An die Spitze stelle ich den Liebling Shakespeare's, den unvergleichlichen Sir John Falstaff (Wiv. H4 A B). Um seine Aufschneidereien zu verdecken, wendet er die mannigfaltigsten Beteuerungen an. Neben *faith, i' faith, by my faith, by my troth, good faith* gebraucht er *before God, 'Sblood, by the mass, by'r lady, by this fire that's God's angel, o' mine honour, by this light flesh and corrupt blood, as I am a gentleman, as I am a true knight*. Am häufigsten erscheint *by the Lord*. *As I am a true spirit* versichert er, als Jäger Herne verkleidet, in den ‚Lustigen Weibern‘. Was von seinen Beteuerungen zu halten ist, geht aus einer Stelle in H4 A hervor. Nachdem die Anzahl der Leute, die er bei einem Überfall getötet haben will, von zwei auf vier gestiegen ist, schwört er in der nächsten Minute: *Seven, by these hilts, or I am a villain else*, und Prinz Heinrich kennt ihn genau, wenn er zu Poinc sagt: *Prithee, let him alone; we shall have more anon*, denn in kurzer Zeit sind aus sieben elf geworden.

Es schliessen sich an die Genossen seiner Abenteuer,

Pistol und Bardolph, der Friedensrichter Shallow (*by cock and pie*¹), *by yea and nay*, *by God's liggens*, *by the rood*, *by my fidelity*), und sein Vetter Slender (*by these gloves*, *by this hat*), Sir Andrew Aguecheek in Tw. (*by my troth*, *i' faith*, *faith*, *'Slight*, *'Slid*), Fluellen (*by Cheshu*, *Got's plood*, *in my very conscience*) und Macmorris (*by Chrish*, *so Chrish save me*, *by my hand*) in H5, der gutmütige welsche Priester Evans (*py'r lady*, *so Got udge me*), Dr. Cajus mit seinen Betuerungen *by gar*, das er fast nach jedem Wort anbringt, und *by my trot*, seine Aufwärterin Mrs. Quickly, die echt spiessbürgerlich mit *forsooth*, *in truth*, *good faith* etc. beteuert, die Wirtin von Boar's Head Tavern in Eastcheap (*in good truth*, *by my troth*, *by my faith*, *as I am a true woman*, *by this heavenly ground I tread on*) u. a. m.

In Rom. ist es die geschwätzigste Amme, welche die unwichtigsten Dinge durch Betuerungen bekräftigen zu müssen glaubt (*by my maidenhead — at twelve year old — by the rood*, *by my halidom*, *afore God*, *forsooth*). Weiter erwähne ich hier den kupplerischen Pandarus (*faith*, *i' faith*, *in good sooth*, *by God's lid*), den feigen Heuchler Parolles in All's., der sich nicht scheut seinen Herrn zu verraten (*by the hand of a soldier*, *as I hope to live*, *upon my reputation and credit*, *upon my life*), und den Schurken Jago in Oth., dessen Betuerungen den eifersüchtigen Mohren in dem Glauben an die Untreue seiner Gemahlin bestärken sollen (*by the faith of man*, *zounds*, *by this hand*, *by the mass*, *by Janus*, *as I am an honest man*, *by heaven*). Nicht weniger treten hervor Don Pedro in Ado (*by my soul*, *upon mine honour*, *by this light*, *by my troth*), die als Page verkleidete Rosalind in As (*as I love no woman*, *by my life* etc.), der lustige, scharfsinnige Biron in L.L.L. (*by heaven*, *by the world*, *by Jove*, *by this white glove*), der humorvolle Benedick (*on my allegiance*, *by mine honour*, *by*

1) Nur die wichtigsten, für die betr. Persönlichkeit bezeichnenden Betuerungen sind hier angeführt.

my sword, by my two faiths and troths) und die lebenslustige Beatrice (*by my troth, on my soul, in faith, as sure as I have a thought or a soul*). *By this hand, I love thee* gesteht ihr Benedick. Nicht ernst gemeint dürften die Beteuerungen der beiden Liebenden in der letzten Scene sein:

Bened. A miracle! here's our own hands against our hearts. Come, I will have thee; but, by this light, I take thee for pity.

Beat. I would not deny you; but, by this good day, I yield upon great persuasion; and partly to save your life, for I was told you were in a consumption.

Othello beteuert *by heaven, by the world, by the worth of man's eternal soul, Desdemona sooth, faith, in faith, in sooth, in good faith*. Auch die feierlichen Versicherungen *as I am a Christian, as I shall be saved, by my life and soul, by this heavenly light* vermögen nicht ihren Gatten von ihrer Schuldlosigkeit zu überzeugen. Der heissblütige Heinrich Percy schwört *by heaven, upon my life, by my soul, by'r lady*. Vgl. auch H4 I. 3. 212:

Worc. Those same noble Scots

That are your prisoners, —

Hot. I'll keep them all;

By God, he shall not have a Scot of them,

No, if a Scot would save his soul, he shall not:

I'll keep them, by this hand.

Nicht zu vergessen sind der herrschsüchtige Gloster, der spätere König Richard III. (*by Saint Paul, by the apostle Paul, by God's holy mother, by my George, my garter and my crown*), König Heinrich V. (*before God, by the Lord, God's peace, by the mass, by mine honour, by Jove, as I am a soldier*), Heinrich VIII. (*by my life and kingly dignity, by holy Mary, by my halidom, by all that's holy, on my conscience, upon mine honour*) und Hamlet (*by my sword, by'r lady, by these pickers and stealers, by Saint Patrick, by my fay, by the rood etc*).

Betrachtet man die Beteuerungen hinsichtlich ihrer Verteilung auf die einzelnen Shakespeare'schen Stücke, so lässt sich folgendes Ergebnis feststellen:

1. Am wenigsten wird beteuert

a. von den Comedies in Temp. Gent. Err. Wint. Meas. Mids.

- b. von den Histories in John, R2 u. Teil I u. III der Trilogie H6.
- c. von den Tragedies in den Römerdramen (Cor. Tit. Ant. Caes.) und Tim. Per. Lr. Mcb. Cymb.
2. Häufiger treten die Beteuerungen auf in den Stücken
- a. Comedies: Shr. All's. Tw. L. L. L. Merch. As. Ado.
- b. Histories: H6 B. H5. R3. H8.
- c. Tragedies: Troil. Rom. Hml. Oth.
3. Am häufigsten sind sie zu finden in den Dramen, in denen der Miles gloriosus Shakespeare's, der prahlerische Falstaff eine Rolle spielt (The Merry Wives of Windsor und die beiden Teile von Heinrich IV.)

Es dürfte nicht ganz unberechtigt sein, zu erwarten, dass in den Dramen, in welchen die meisten Prosascenen vorkommen, auch die meisten Beteuerungen enthalten sind. Meine Beobachtungen haben diese Erwartung bestätigt. Meist sind es die verschiedenen Formen von *faith*, *sooth* und *troth*, die sich in diesen zum grösseren Teil humoristischen Scenen vorfinden und dort von den auftretenden Dienern, Soldaten, Kupplern, Tölpeln, Schurken, Dirnen u. a. m., seltener von gesellschaftlich höher stehenden Personen gebraucht werden. Zum Schluss sei es mir gestattet, einige dieser Prosascenen hier besonders hervorzuheben. Die Namen der betauernden Personen sind in Parenthese angefügt.

- Ado I. 1. II. 1. II. 3. III. 4. III. 5. IV. 2, ein Teil von V. 1. und die Liebesscene zwischen Benedick u. Beatrice in IV. 1. (Benedick, Don Pedro, Beatrice, Claudio, Dogberry, Verges)
- As III. 2. IV. 1. V. 1. V. 3. (Jaques, Rosalind, Audrey, Touchstone)
- All's. I. 3. (Clown)
- Wiv. I. 1. I. 4. II. 1. II. 3. III. 3. (Evans, Shallow, Slender, Falstaff, Quickly, Cajus)
- Tw. I. 3. II. 3. (Sir Andrew, Sir Toby, Clown)
- Meas. III. 2. (Pompey)
- H4 A I. 2. II. 1. II. 4. IV. 2. (Falstaff, Fuhrleute, Prince Henry, Francis, Poins)

H4 B II. 1. II. 2. II. 4. III. 2. (Falstaff, Drawers, Prince Henry,
Hostess, Doll, Shallow, Bardolph)

H5 II. 1. III. 1. u. ein Stück von V. 2. (Hostess, Bardolph,
Pistol, Nym, Fluellen, Macmorris, King Henry)

H6 B II. 1. (Gloster, Simpcox, Wife)

Troil. III. 1. (Servant, Pandarus)

Die Bordellscenen in Per. IV. 2. u. IV. 5. (Boult, Bawd)

Teile von Hml. V. 1. u. V. 2. (Clowns, Hamlet, Osric) und von
Oth. IV. 1. (Jago, Othello, Cassio).

Vita.

www.libtool.com.cn

Natus sum Fridericus Henricus Hoffmann in oppido Saxo-Borussiae cui nomen est Delitzsch die VI. mensis Septembris h. s. a. LXXII., patre Henrico, matre Augusta e gente Reinboth, quos adhuc esse superstites valde gaudeo. Fidem profiteor evangelicam. Primis litterarum elementis imbutus patriae urbis in schola, quam vocant realem, gymnasium reale Halense adii. Testimonio maturitatis instructus ineunte vere h. s. a. XC in ordinem philosophorum academiae Lipsiensis inscriptus sum, deinde bis sex mensibus peractis Kiliam Holsatorum transii. Ubi per annum versatus Halas Saxonum me contuli, in numerum civium academicorum Fridericianae universitatis relatus studiis et Anglicis et Romanicis aliisque per tria semestria incubui.

Magistri mei doctissimi fuerunt

Lipsiae: v. Bahder, Ebert, Flügel, Settegast,
Wülker, Zarncke,

Kiliae: Deussen, Glogau, Sarrazin, Schum, Sterroz,
Stimming, Wolff,

Halis: Aue, Erdmann, Haym, Hering, Heucken-
kamp, Kauffmann, Suchier, Uphues, Vai-
hinger, Voretzsch, Wagner.

Benevolentia viri illustrissimi Alberti Wagner mihi contigit ut essem sodalis seminarii Anglici per tria semestria; ut exercitationibus Romanicis Kiliae et Halis per sex menses interessem viri doctissimi A. Stimming et H. Suchier benigne mihi permiserunt.

Quibus omnibus optime de me meritis, praecipue autem Alberto Wagner, qui semper clementissimis consiliis me adjuvit, gratias ago quam maximas.

www.libtool.com.cn

7
Which Shall it Be?

New Camps or Old?

Shaxpere or Shakespeare?

Hence it is that the same name hath been so often disguised
unto the staggering of many who have mistook them for different,—

The same they thought was not the same,
And in their name they sought their name.

Thus I am informed that the honourable name of Villiers is written
fourteen several ways in their own evidences, and the like, though not
so many, variations may be observed in others.—*Fuller's Worthies*,
fol. Lond. 1662.

BRIGHTON :

PRINTED BY MESSRS. FLEET AND BISHOP.

1879.

www.libtool.com.cn

PREFACE.

The brief observations on Shakespeare's name at Pp. 9 to 12 are extracted from a privately printed volume which I have now in the press, and are separately distributed in the hope of inducing further researches to ascertain the general practice adopted in the *autographs* of surnames in the time of the great dramatist. Upon looking over my collections on the subject I find numerous lists of varieties of the same name collected from records and printed books, but comparatively only a few, derived from signatures. Any additional information in this direction would be useful in absolutely determining the accuracy of the main position, of which even now there can hardly be a reasonable doubt, that there was then no settled orthography of surnames and that a signature of those days is not conclusive evidence of the mode in which a person's name should be spelt.

Lord Robert Dudley's signature was generally Duddeley, his wife's, Duddley, and a relative's, Dudley. Allen, the actor, signed his name at various times, Alleyn, Aleyne, Allin, and Allen,

www.libtool.com.cn
 while his wife's signature appears as Alleyne. Henslowe's autographs are in the forms of Hensley, Henslow, and Henslowe. Samuel Rowley signed himself, Rouley, Rowley, and Rowleye. Burbage sometimes wrote Burbadg while his brother signed himself Burbadge. One of the poet's sons-in-law wrote himself Quayney, Quayneye, and Conoy, while his brother, the curate, signed, Quiney. His other son-in-law, Dr. Hall, signed himself Hawle, Halle, Haule and Hall. Alderman Sturley, of Stratford-on-Avon, signed his name sometimes in that form and sometimes, Strelley. Similar variations occur in Christian names of the time, that of the poet's friend, Julius Shaw, positively appearing as Julyus, Julius, Julie, Julyne, Jule, Julines, Julynes, July, Julye, Julyus and Julyles.

Now, in the face of even this amount of evidence, as Shakespeare's undisputed signatures were written *on three occasions only*, it is clearly not safe to assume that he invariably signed himself *Shakspere*. On the contrary, as his name is spelt Shakespeare in his two printed letters, the probability is decidedly in favour of his not having adopted any uniform practice in the matter. As for the insertion or omission of such a letter as an *e* in a name, such a trifle as that



www.libtool.com.cn

clearly appears to have been formerly considered of no consequence at all.

There is but one consideration, the tendency of the curtailed form to encourage a wrong pronunciation, which renders the orthography in Shakespeare's case of any much consequence. Whichever form we may select, few of us, I apprehend, would wish it to be pronounced otherwise than it was by Ben Jonson and as it was spoken by his literary contemporaries at least as early as 1592. Rare Ben's lines must once again be quoted,—

————— Look how the father's face
Lives in his issue ; even so the race
Of Shakespeare's mind and manners brightly shines
In his well-turned and true-filed lines ;
In each of which he seems to *shake a lance*,
As *brandish'd* at the eyes of ignorance.

In the earliest notice of the poet by name in printed literature, 1594, the surname appears with a hyphen, Shake-speare, and so in many other as unusual instances.

There is nothing like an argument based on a single leading and apparently conclusive fact for misleading the inexperienced or the unwary. Shakespeare spelt his name in a certain fashion and it is obvious that it should be so printed.

www.libtool.com.cn
The celebrated Bill Stumps, although he could not follow suit educationally, has no manner of doubt about it. Neither have a large number of more learned men who have not been at the trouble to investigate the subject. It may, however, be fairly stated that all the scholars of note who have taken the pains to do so, Dr. Ingleby and others, adopt the longer form. To follow signatures would, indeed, revolutionize the whole system of early nominal orthography and lead to preposterous results.

J. O. HALLIWELL-PHILLIPPS.

Hollingbury Copse,
Brighton,

4 November, 1879.

SHAKESPEARE'S NAME.

There are five and only five undisputed genuine signatures of the great dramatist known to exist, and in each instance he has written his surname without an *e* at the conclusion of the first syllable. To those who would shudder at the idea of the greatest author of the world not knowing how to spell his own name, or to those who are unacquainted with the state of the surname question in his time, the poet's own written authority would appear to be decisive. A little enquiry would, however, create a suspicion that such a conclusion may be illusory.

Orthography of every kind was in an unsettled state in the poet's time, and there was no fixed standard in the case of surnames, few persons then adhering to an uniform mode of spelling even in their own signatures. With respect to the Shakespeares, neither the parents of the dramatist nor their daughters could write at all, and the first members of the family competent to affix their signatures instead of a mark, an accomplishment for which they were indebted to the Free School at Stratford-on-

Avon, were the poet and his brothers. One autograph only of any of the latter has been discovered, and in that the important letter *e* distinctly appears; so that, if we adopted the system of guiding our early surname orthography by autographs, we must, when speaking of the poet, write *Shakspere*, but, when we have occasion to mention his brother, it must be *Shakespere*,—a manifest absurdity.

It thus being certain that there was no uniform orthography of the surname adopted by the Shakespeare family, we could only prefer the form of *Shakspere* on the suppositions not only that the poet invariably so wrote his name, but that it was his wish that the curtailed spelling should be that of his own, or of the family surname. With respect to the former surmise, there is practically merely the evidence afforded by three late signatures, for those attached to the Will, having been written at the same time, can only be taken, for the purposes of this argument, as one example. In regard to the other theory, it is clear that he had no fancy for the general adoption of the signature form, for otherwise it is incredible that his name should appear as Shakespeare in the only two works that we can safely believe to

www.libtool.com.cn
 have been printed under his own superintendence. That the latter was the form he desired that his name should take in literature there can be no reasonable doubt, and, as if to decide the question, to the only contribution he ever made to the work of another author the name there appears with a hyphen,—William Shake-speare. Moreover, the poet's two intimate friends and editors in 1623 uniformly give his name in its full proportions, although one of them in the same volume allows his own to appear in different forms.

In the original tracings from the Will made by Steevens in company with Malone in the year 1776, an *a* is clearly shown in the second syllable of that one of the signatures which has become somewhat indistinct since that period. This is the best evidence we can now have on the subject, and, if accepted, it would show that the form of the poet's signature was a matter of accident. For the secure discussion of the question I have assumed that all the signatures are uniformly spelt. The really important letter is the *e* not the *a*, for the pronunciation of the name practically depends upon the former. That the great dramatist was familiarly addressed at Stratford-on-Avon as Mr. Shaxpere

www.libtool.com.cn
may be gathered from the orthography adopted by the scrivener who drew up the Will, but that he was known then amongst his own literary friends, and that he ought to be known now in literature, as Shakespeare is sufficiently established by the testimony of Ben Jonson and many others.

NOTE.

The following observations on the same subject were written by me many years ago, and are appended to the preceding brief analysis, although a little repetition is thereby involved.

The indistinctness with which the signatures to the will are written has occasioned conflicting opinions respecting the idle question of the orthography of the poet's name; some contending it is *Shakspere* in all the instances, others that the letter *a* appears in the second syllable in the last. The question will probably ever be doubtful; for if we read *Shakspere*, a redundancy appears for which it is difficult to account, the final stroke belonging to an *e*, certainly not to a mere flourish; and it would be scarcely prudent to express a decided opinion on the matter, the signatures being apparently traced by a tremulous hand, and very badly executed. In the probate of the will, of which a copy, made in 1747, is in MS. Lansd. 721, the signature is written *Shackspeare*. The first autograph has been much damaged since it was traced by Steevens in 1776, when he was accompanied by Malone, and the latter thus mentions their visit to the Prerogative Office, in a manuscript in the Bodleian Library,—“On the 24th of September, 1776, I went with my friend Mr. Steevens, to the Prerogative Office in Doctors Commons to see Shakspeare's original will, in order to get a fac-similie of the handwriting. The will is written in the clerical hand of that age on three small sheets, fastned at top like a lawyer's brief. Shakspeare's name is signed at the bottom of the first and second sheet, and his final signature, 'by me William Shakspeare,' is in the middle of the third sheet. The name, however, at the bottom of the first sheet, is not in the usual place, but in the margin at the left hand, and is so different from the others that we doubted whether it was his handwriting. He appears to have been very ill and weak when he signed his will, for the hand is very irregular and tremulous. I suspect he signed his name at the end of the will first, and so went backwards, which will account for that in the first page being worse written than the rest, the hand growing gradually weaker.” The three sheets of paper on which the will is written are joined together in the middle of the top margins, which are covered with a narrow slip of parchment; but although protected with the greatest care, if it be left in its present state, it is to be feared

www.libtool.com.cn

nothing can prevent the gradual decay of this precious relic, which has even materially suffered since Steevens made tracings from it seventy years ago. The office in which it is kept is properly guarded by the strictest regulations, for manuscripts required for legal purposes demand a verification seldom necessary in literary enquiries; and it seems these rules forbid the separation of the sheets of the will, which, singly, could be safely preserved between plates of glass and so daily examined without the slightest injury. At present the folding and unfolding requisite on every inspection of the document imperceptibly tend to the deterioration of the fragile substance on which it is written; and it is earnestly to be hoped that the consent of the registrars will at length be given to the adoption of a course which shall permanently save this interesting record of the last wishes of the great poet, the most important memorial of him that has descended to our days.

The three signatures of Shakespeare attached to his will, that appended to the indenture preserved in the library of the Corporation of London, and the one on the mortgage deed of the property in the Blackfriars, are the only autographs of the poet of unquestionable authority that are now known to exist. It is unnecessary to say that many alleged autographs of Shakespeare have been exhibited; but forgeries of them are so numerous, and the continuity of design, which a fabricator cannot readily produce in a long document, is so easy to obtain in a mere signature that the only safe course is to adopt none as genuine on internal evidence. A signature in a copy of Florio's translation of Montaigne, 1603, is open to this objection; that the *verbal* evidence as to its existence only extends as far back as 1780, after the publication of Steeven's fac-simile of the last autograph in the will, of which it may be a copy with intentional variations. The well-known coincidence of a passage in this work with one in the *Tempest*, so far from being a testimony in favour of the autograph, is the reverse; for the similarity was pointed out long before 1780, and nothing is more likely than that a forger should select a book known to have been read by Shakespeare for the object on which to exercise his skill. Even supposing we can find the same formed capitals elsewhere, and a contraction precisely similar to the very unusual one over the letter *m*, no evidence on such a subject which does not com-

mence much earlier can safely be confided in. On the other hand, there are no indications of a character which could be confidently asserted to be fatal to its authenticity; and if it could be *proved* to have been in existence so far back as 1780, I should feel inclined to rely upon it on the ground that the forgeries of that day do not, as far as we know, exhibit that skill which must be allowed to attend the signature under consideration, if it be not genuine. A comparison of it with the five acknowledged signatures will, however, clearly show that it wants the *looped S* of those autographs, the character of that letter in the Florio copy being altogether different. My opinion that there is a doubt is given with great reluctance, for it would be well to know there exists one book, at least, which the great poet handled and read; but invention has been active in the formation of Shakespeare autographs, and this may possibly be of them. There was an inhabitant of Stratford in the latter part of the last century, who, though in many respects scrupulously honest, descended to the production of several literary impositions,—I refer to the “poet Jordan,” a person of some natural talent, who died in the year 1798. Jordan certainly manufactured one Shakespeare autograph on the fly-leaf of an old edition of Bacon’s Essays which he showed to Mr. Wheeler; and the fabricator of one may have been the ingenious author of others.

It will be observed that it is, therefore, a matter of great uncertainty whether Shakespeare was one of the few persons of the time who adopted an uniform orthography in his signature; but, on the supposition that he always wrote his name *Shakspeare*, it was contended as early as 1784 that it should be printed in this curtailed form. The question is one of very small importance, and the only circumstance worth consideration in the matter is the tendency of this innovation to introduce the pronunciation of *Shaxpere*, a piece of affectation so far dangerous, inasmuch as it harmonizes not with the beautiful lines that have been consecrated to his memory by Ben Jonson and other eminent poets; and those who have adopted it seem to have overlooked the fact that, in the orthography of proper names, the printed literature of the day is the only safe criterion. In the case of Shakespeare, there are the poems of Lucrece and Venus and Adonis, published under his own super-

www.libtool.com.cn
 intence, in which the name occurs *Shakespeare*, and so it is found in almost every work printed in the lifetime of the poet. Shakespeare's son-in-law in the earlier part of his life signed his name *Hawle*, and afterwards *Hall*. In 1581, Sir Walter Raleigh signed his name *Rauley*; five years afterwards, we find it *Ralegh*, and so in innumerable instances. There were doubtless exceptions, as in the case of Lord Burghley and a few others; but there is no sufficient evidence to show that Shakespeare adhered to any uniform rule. "Our English proper names," observes Edward Coote, Master of the Free-school at Bury St. Edmunds, in his *English Schoole Master*, ed. 1621, p. 23, "are written as it pleaseth the painter, or as men have received them by tradition;" and after giving some examples, he exclaims, "yea, I have knowne two naturall brethren, both learned, to write their owne names differently." It is somewhat singular there is a case here stated which exactly applies to the name under consideration. Shakespeare's brother Gilbert spelt his name *Shakespere*, so that if we adopted the system of guiding our orthography by autographs, we should, when speaking of the poet, write *Shakspere* or *Shakspeare*; but when we have occasion to mention his relative, it must be *Shakespere*.

The only method of reconciling these inconsistencies is to adopt the name as it is bequeathed to us by his contemporaries; and there is a great additional reason for doing so when we reflect on the certainty that the poet, who used his pen, or *shook his spear*, as Bancroft has it in his Epigrammes, 1639 was called Shake-speare by his literary friends. The martial character of the name was admitted from an early period, Verstegan classing it with "surnames imposed upon the first bearers of them for valour and feates of armes." Camden derives it from the mere use of the weapon; and Bogan, in his additions to the *Archæologicæ Atticæ* of Francis Rous, says that *Shakespeare* is equivalent to *soldier*. The poet's coat-armour affords another evidence in the same direction; a parallel instance occurring in the broken lance in the arms of Nicholas *Break-speare*, as described by Upton, in his treatise *De Studio Militari*, fol. Lond. 1654.

www.libtool.com.cn

15023
be per
- sept
Wair
we in
Chin
a few
stair
mup
nd a
100,
have
ples
buh
riat
the
net
nd
ng
re

to
i;
e
r
l
,

www.libtool.com.cn

8

New Camps or Old ?

www.libtool.com.cn

A FEW ADDITIONAL WORDS

ON

THE MOMENTOUS QUESTION

Respecting the E and the A

IN THE NAME OF

Our National Dramatist.

SECOND EDITION.

It is said that his surname was Quixada or Quesada, for, in this particular, the authors who have mentioned the subject do not agree. There are, however, very probable reasons for conjecturing that he was called Quixana. But this is of little importance to our story. Let it suffice that, in narrating, we do not swerve a jot from the truth.—*The Life and Adventures of Don Quixote de la Mancha.*

BRIGHTON :

PRINTED BY MESSRS. FLEET AND BISHOP.

1880.

www.libtool.com.cn

This volume is printed for private circulation exclusively

PRESENTED TO

*The Library
University of California*

J. O. HALLIWELL-PHILLIPPS.

www.libtool.com.cn

SHAKESPEARE'S NAME.



www.libtool.com.cn

NOTE.

The subject of our early nominal orthography, discussed in the following pages, has elicited so wide an interest, apart from the individual question, that I have been induced to reprint the pamphlet with a few additions and corrections.

The special case which has occasioned this investigation may thus be briefly epitomized. There having been no standard for the spelling of names in the time of Shakespeare, it follows, of course, that one form of signature was then as correct, or as incorrect, as another, that it was no authority for a printed orthography, and that the election of an uniform mode can be left to modern usage. In selecting, in the case of Shakespeare, the longest form, we are guided by the probability, almost the certainty, founded on the dedications to the first poems, that the great dramatist himself, had he lived to have superintended the publication of an edition of his works, would have adopted in that edition the orthography of his name which was sanctioned by his intimate friends and colleagues when they edited the folio of 1623, the complete form, Shakespeare, accepted with a singular unanimity by Ben Jonson and other contemporaries.

J. O. HALLIWELL-PHILLIPPS.

Hollingbury Copse,
Brighton,
3rd April, 1880.

www.libtool.com.cn

A FEW WORDS, &c.

A FEW weeks ago, under the impression that it would be as well, if it were possible, that there should be uniformity in the printed orthography of the name of our national dramatist, I ventured to issue a little tentative pamphlet on the subject. The question was obviously an excessively trivial one in itself, and the idea of its discussion, had it referred to any but the greatest of England's sons, would have been positively ludicrous. No one would have imagined that such an enquiry could have raised the smallest of storms in the minutest of teapots. Nevertheless, the few pages alluded to created in their way quite a little hubbub. Besides an excellent leading article in one of the prominent London dailies, there were a score of other notices showing the interest a resuscitation of an old difficulty had excited. One writer, indeed, in a letter in the Daily News of December the 20th, was positively stimulated to compare the reluctance to adopt the shorter form of the poet's name with the fearful obstruction of "Toryism" to every-

www.libtool.com.cn
 thing that is correct and proper. From the expressions used by the individual in question it may be inferred that, in his opinion, the Tories, having done their best to prevent the introduction of Free Trade and the Reform Bill, are now completing their iniquities by spelling the name of the great dramatist in the way in which he himself printed it in the first editions of his own poems; that the vagabonds who write *Shakespeare* are bucolic and pig-headed Conservatives, and that the angels who prefer *Shakspeare* are advanced and enlightened Radicals. As if to crown this edifice of bluster, in another journal I was personally battered merely because I had had the audacity to advocate the retention of the *e* and the *a*. When Bedreddin Hassan was told that his life was to be forfeited for omitting to add pepper to the cream-tart, he could hardly have been more astonished than myself at this funny display of gratuitous irritability.

In contrast to those who take such a vital interest in the suppression of the *e* and the *a* that they allow their little feelings to run away with them in the face of opposition, there are others who ridicule the idea of the matter being worth discussion at all. The latter view is well put in the *Echo* of December the 4th in allusion

to my pamphlet,—“ he adopts Shakespeare, with which nobody can quarrel ;—indeed, nobody would quarrel with him if he spelt the name backwards ;—it is of more importance to read Shakespeare’s works, and, above all, to understand and profit by them, than to give reasons for putting in or leaving out an *x* in his name.” Certainly, for ourselves and to ourselves the immortal text is all-sufficient, and the elucidation of that text is the only really good use of Shakespearean criticism, but surely there is a respect due to the memory of the greatest name in our literature. It is not courteous to that memory to speak as if it were of no sort of consequence whether we alluded to the great poet as William Shakespeare or as Tony Lumpkin. With due deference, therefore, to the opinion of our reverberating contemporary, I shall endeavour to follow the lead of my adverse critics in treating the subject as one of the most serious and weighty enquiries of the present day, as, in short, the great problem of all, the momentous question whether we are to discard or retain the *e* and the *a* in the spelling of the name of our national dramatist. My chief fear is that the enquiry into this important mystery may not be approached with the complete solemnity due to an investigation of such

paramount gravity; but it shall at all events be treated fairly and dispassionately.

Previously to opening a discussion of this kind it may be well to observe that, in treating a subject which involves a consideration of the usages of a remote age, it is essentially necessary to eliminate from our minds any influence exercised by the knowledge of those of our own. This is especially necessary in the present instance. In these days a person's signature is, in nine hundred and ninety-nine cases out of a thousand, absolute evidence of the acknowledged orthography of his own name and of that of his family. In Shakespeare's time, a person's signature, in a corresponding number of cases, was no evidence at all of the correct orthography of his own name or of that of his relatives.

The truth of this latter position can be demonstrated by hundreds of illustrations. Colonel Chester, one of the best living authorities in such matters, after mentioning the numerous instances he had met with of capricious forms of early signatures of the same name in the University books at Oxford, writes,—"my experience among other records has been the same, and I should as soon doubt the existence of Hollingbury Copse as the position

you assume, that there was no settled orthography of surnames in the time of Shakespeare." But although the fact is acknowledged by all who have carefully examined the subject, a few examples should be given for the sake of the many who have had no opportunity of doing so. Thus, Lord Robert Dudley's signature was Dudley or Duddeley, and his wife's, Duddley. Allen, the actor, signed his name at various times, Alleyn, Aleyne, Allin, and Allen, while his wife's signature appears as Alleyne. Henslowe's autographs are in the forms of Hensley, Henslow, and Henslowe. Samuel Rowley signed himself Rouley, Rowley, and Rowleye. Burbage sometimes wrote Burbadge while his brother signed himself Burbadge. One of the poet's sons-in-law wrote himself Quayney, Quayneye, and Conoy, while his brother, the curate, signed, Quiney. His other son-in-law, Dr. Hall, signed himself Hawle and Hall. Alderman Sturley, of Stratford-on-Avon, signed his name sometimes in that form and sometimes, Strelly, both forms being used in letters written to the same person in the same year, 1598. Sir Walter Raleigh signed both Rauley and Raleigh, and Sir Philip Sidney both Sydney and Sidney. An actor contemporary with Shakespeare wrote himself Downton, Dowten, and

www.libtool.com.cn
Dowton. The signature of a sixteenth century earl was Shrewsbury, that of his wife Shrowesbury. Different members of the Trevelyan family sign themselves, Trevelyan, Trevilian, Trevillian, Trevelyyan, Trevelian, Trevylian. Richard Hathaway sometimes so wrote his name and sometimes Hathway. Thomas Nash, who married the poet's grand-daughter, signed himself both Nash and Nashe. Simon Trap, curate of Stratford-upon-Avon, wrote his name Trapp and Trappe. In a manuscript pedigree of 1613 at the Heralds' College a gentleman signs his name Payne, his nephew's signature on the same day in the same manuscript being Pain. Shakespeare's parents could not write at all, and the only signatures of any of their children known to exist are those of the poet, and that of his brother Gilbert, the latter signing his name Shakespere, that is, with the important central *e*. These instances will suffice for the demonstration of the main position, that in former days there was no established nominal orthography. As Sam Weller observed, "it all depended upon the taste and fancy of the speller, my Lord," and it would be difficult to state the usage of Shakespeare's time in more forcible language. It is curious that there are still to be found lingering

traces of the old uncertainty. My old friend, Mr. Joseph Clarke, F.S.A., of the Roos, Co. Essex, tells me of a small tradesman in the country whose signature was capriciously either Travers or Travis. Upon his father, an old man, being asked which was the correct form, he replied that "one way was as good as the other." Professor Baynes furnishes me with a still more curious example in that of a Somersetshire gardener who writes his name Nipcote, his brother, Nitcote, while other members of the family use such variations as Nepcot and Netcot.

It is obvious then, even to the typical school-boy, that it would be unreasonable to attempt to follow individual signatures in the modern orthography of names of the Shakespearean period. If we were to do so, we should write Lord Dudley and Lady Duddley, Lord Shrewsbury and Lady Shrowesbury, Thomas Quyne and the Rev. George Quiney, Mr. Allen and Mrs. Alleyne, Mr. Payne and his nephew Mr. Pain, Alderman Sturley in one month and Alderman Strelly in the next, Dr. Hall at one period of his life and Dr. Hawle at another. When mentioning the great dramatist we should be at liberty to write his name in two or three ways, but not in the form used by his brother Gilbert Shakespere, and in alluding to another

great poet we should write Milton, but his second daughter must be introduced as a Millton. Heywood the epigrammatist would become Heywod, Cardinal Wolsey must be Cardinal Wulcy, Lords Leicester and Warwick would appear as Leycester and Warwyke, Herrick would be Hearrick, Nichols would be transformed into Nycowlles, and so on to any number of similar inconvenient variations.

It is simply casual ingenuity which suggests the deflection of caprice into ignorance under the accusation that Shakespeare, and those numerous contemporaries who varied their signatures, did not know how to spell their own names. Well, they didn't, for the simple reason that names in those days had not been subjected to any rules of orthography, that the attainment of what we should call orthographical accuracy was at that time impossible, and it is obviously improper to sneer at them for indulging in a fanciful practice then as common with the learned as with the illiterate. One of the most accomplished scholars of the sixteenth century signed himself either Ascham or Askham, and it might of course be said that he did not know how to write his own name, but it would be fairer to observe that there was in those days no established orthography, no

method of spelling sanctioned by usage or authority either in surnames or Christian names, or in the English language generally. We have already seen that there was none in surnames, and as to Christian names the varieties are equally perplexing. Shakespeare's friend and neighbour, Mr. Shawe, spelt his in the following very extraordinary number of ways, — Julyus, Julius, Julie, Julyne, Jule, Julines, Julynes, July, Julye, Julyus and Julyles. As for orthography in language either in books or manuscripts of the Shakespearean period, all who are familiar with such matters know that the same word is frequently spelt in half-a-dozen various forms in a single page.

The choice of the pronunciation of Shakespeare's name is of course a question independent of the form in which it should be printed. The general instinct seems to be adverse to the ancient orthoepy of Shaxpere, and the main reason against the prudence of adopting the short form is that it might encourage the name to be so spoken. There can be little doubt that the poet was generally called Shaxpere or Shaxper in the provinces, but certainly not always. In the earliest known document respecting any member of the poet's family, one which refers to property at Snitterfield near

Stratford-on-Avon, the name of his grandfather is given as Shakespere, showing the first syllable to be long, and in the local manuscripts in which his father is continually mentioned, the name of the latter is variously written, Shakspeyr, Shaxspere, Shacksper, Shakspere, Shakyspere, Shakespere, Shaxpeare, Shakspeir, Shakysper, Shaxpere, Shakspeare, Shackespere, Schackspere, Shakspeyre, Shaksper, and Shakespere, without the slightest notion of uniformity. The transcriber of the parish register is the most consistent, the majority of entries in that record being Shakspere, but even there we have also the forms of Shaksper, Shaxspere, and Shakspeare. The poet's intimate friends had clearly no notion that they were to spell his name in any particular fashion. Richard Quiney in 1598 addressed his celebrated letter "to my loveinge good frend and countreyman Mr. Wm. Shackespere." Alderman Sturley speaks of him in the same year as Mr. Shaksper. The great dramatist's kinsman and solicitor, Thomas Greene, wrote his client's name Shakspear, Shakspeare, and Shakspurre, and Mrs. and Mr. Hall, the poet's daughter and son-in-law, who must have known the correct orthography, had there been any settled form at the time, spell the name Shakspeare in the monumental inscription to

him while it is Shakespeare in that to his wife. Can anything more clearly show that nominal spelling was in those days a simple matter of chance or fancy?

There were occasional and rare exceptions, the most notable and illustrative being that of "rare Ben," who, although he apparently did not take the trouble to remonstrate with those friends who wrote and printed his name Johnson, appears, judging from the dozens of his signatures in existence, to have invariably written Jonson. This was probably to distinguish it from the commoner name, and, to the best of my belief, although I have not had the opportunity of verifying the fact, the shorter form is used in all his own printed dedicatory epistles. If Shakespeare's case were at all similar, if we had possessed numerous examples of his uniform signature* at various periods of life, and if the name in his dedications had appeared in the same form, then there would have been of course an end of the matter. But the facts do not bear out an important similarity. In those deeply interesting epistles to Lord Southampton, the

* But this in itself would go for very little. A celebrated earl invariably signed himself Leycester, yet no writer, treating of the Elizabethan period, would consider it necessary to introduce that antiquated orthography.

only letters of the great dramatist known to exist, attached to the only works we can confidently believe to have been issued with his sanction, the name appears in its full proportions with both the *e* and the *a*. These dedications, to Venus and Adonis in 1593 and to Lucrece in 1594, are to my mind absolutely conclusive of the general question.

There is no good pretence for raising a doubt of the generally acknowledged fact that those poems were issued under Shakespeare's immediate authority. The personal character of the dedications might alone suffice to indicate that this was the case. Not only was there no theatrical management to interfere with the copyright, as was the case with respect to most if not all of his plays, and no symptoms of the bookselling special interest in either of the publications, but both of them were printed, as Mr. Payne Collier* was the first to point out, by a

* This mention of my old friend's name gives me the opportunity of observing that, although, as it has been recently stated, I was the founder of the old Shakespeare Society, yet it was entirely owing to Mr. Collier's influence and active co-operation that the Society was ever established. Under his judicious and genial management every variety of Shakespearian opinion received friendly attention, the Society, during the thirteen years (1841 to 1853) of its existence, doing good and useful work quietly and amicably. Alas that it was not resuscitated on its

native of Stratford-on-Avon and the son of one of John Shakespeare's intimate friends. Every circumstance, indeed, connected with the publication of *Venus and Adonis* and *Lucrece* tends to show that they were printed under the author's sanction.

Under any circumstances, it is evident that Shakespeare had a voice in the matter with the printer or publisher when he proceeded to dedicate a second work to the same nobleman. Can any one believe that, if the great dramatist had really cared to have his name spelt without the *e* and the *a*, he would have permitted the longer form to remain in the second dedication? Is it not clear that, whatever phases his signature may have assumed, he either wished, or, at the very least, tacitly admitted that he did not dislike his name appearing as Shakespeare in his own printed works? Another piece of corroborative evidence is at the end of a poem which he contributed to *Chester's Loves Martyr*, 1601, and which could hardly have been inserted without his direct sanction. As if to place the matter beyond all doubt, his name is there

original basis of common-sense criticism when my late dear friend, Howard Staunton, so ardently desired and had practically commenced its revival in 1872! Let me here gratefully add how much I personally owed in early life to Mr. Collier's kind and unselfish encouragement.

printed with both the disputed letters and with a hyphen. See the annexed facsimile of the conclusion of this poem. The printed literature of Shakespeare's time is all but unanimous in the adoption of the longer orthography, and in it there are very few instances indeed of the omission of either the *e* or the *a*, while there are numerous examples of the occurrence of the full name with a hyphen, as in the poem just mentioned and in the Sonnets, published in 1609, where the hyphenated name is given at length upwards of thirty times. It is, in fact, exceedingly curious that one form of a name of such easy variation should have been so generally adopted in print at a time when there was great laxity in such matters in printed books as well as in writings. Thus, in the interesting collection, England's Parnassus, 1600, while the name of one poet is spelt in four different ways,—Achilley, Achelly, Achellye, Achely,—and rare Ben's appears both as Johnson and Jhonson, that of the great dramatist is uniformly printed Shakespeare in upwards of forty instances in that small volume. I will now proceed to a consideration of the poet's five acknowledged signatures, the only examples of undoubted authenticity known to exist.

1. Indenture of Bargain to Shakespeare



Threnos.

Beautie, Truth, and Raritie,
 Grace in all simplicitie,
 Here enclofde, in cinders lie.

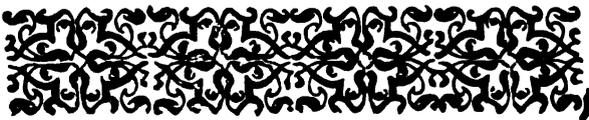
Death is now the *Phoenix* nest,
 And the *Turtles* loyall brest,
 To eternike doth rest.

Leauing no posteritie,
 T was not their infirmitie,
 It was married Chastitie.

Truth may seeme, but cannot be,
 Beautie bragge, but tis not she,
 Truth and Beautie buried be.

To this vrne let those repaire,
 That are either true or faire,
 For these dead Birds, sigh a prayer.

William Shake-speare.



of a house in Blackfriars, 10 March, 1613,* the original deed being now in the Guildhall Library. Here the signature is unquestionably Shakspeare, reading the contraction as *er*, and considering that which follows the *e* as a mere flourish. Sir F. Madden, indeed, reads the last syllable *per* and thinks that the contraction is for the final *e*. The same result follows from either theory, but the latter one would, I fancy, be more likely to be correct if it had referred to a document of an earlier date. The former is confirmed by what is apparently a very careful facsimile made by the elder Ireland soon after the discovery of the indenture, his original tracing being now in my possession.

2. Mortgage Deed of the same house, dated 11 March, 1613, now in the British Museum. Here again we have a contracted form, the only written letters of the second syllable being *spe*, but the mark of contraction is different from that in the previous deed, it appearing in this one as if it were an *a* in the published facsimile

* The original indenture of conveyance to Shakespeare, dated on the same day, is in my possession, and one of my choicest treasures. This deed, that which was enrolled in Chancery, is in fine and perfect condition, with the original official note of enrollment on the outside. It is endorsed,—*Walker et Shakespeare et al.*

of 1790, and *u* in recent copies, in either case implying, to judge from the usual meaning of abbreviations of the time, that an *a* was one of the letters of what was intended. The contraction is also clearly given as an *a* in Malone's original tracing made in the year 1784, and although he afterwards thought "that what was supposed to be that letter was only a mark of abbreviation with a turn or curl at the first part of it, which gave it the appearance of a letter," this latter notion was a mere conjecture hazarded without the advantage of another reference to the original (*Inquiry*, 1796, pp. 118-120), and is an opinion which will not stand the test of a close examination. Many years ago, the original deed now in the Museum was kindly brought to my house by its then owner, Mr. Troward, and my late valued friend, Mr. Fairholt, took the greatest pains on that occasion to make an accurate tracing of the poet's signature. The engraving from that facsimile may be seen in my folio edition of *Shakespeare*, vol. i., p. 209, and there the contraction is more like *a* than *u*, encouraging a suspicion that the top part of the former letter has been obliterated by the handling of the deed during the long period that has elapsed since the autograph was first traced by Malone.

Whether there is a probability in this suggestion might perhaps be decided by the use of a microscope; but, at all events, the form of Shakspeare cannot in this instance be admitted with anything like certainty.

The exact interpretation of this second autograph is, however, of little moment in our enquiry, for, as it has been well observed, "the contractions exhibited by these two signatures neutralize their evidence," and Shakespeare clearly intended by using those contractions that his name should be included within the narrow limits of the seal-labels. There are then, as absolute evidences of the poet's usage in his signatures, merely the three appended to the will, and these must be examined in detail,—

1. The first is now extremely indistinct, having suffered from the wear and tear of the manuscript. That it was originally Shakspeare may be safely concluded from the facsimile made by Steevens in 1776. Dr. Farmer also personally examined the document when it was in a more perfect state, and he confirms this reading in a manuscript note of his in my possession.

2. There is more doubt about the second one, the space between the *þ* and the *r* apparently

indicating the original presence of two letters, which were read *ea* by Dr. Farmer, but, judging from the best facsimiles, and without a new inspection of the original, it is my conviction that here we should read Shakspeare, the minute blank between the *e* and the *r* being occasioned by the intervention of the loop of a letter hanging from the body of the will. Here again the microscope might be of use.

3. In the last autograph the second syllable appears to be *speare* in all the facsimiles, as it does in that of Steevens made in the year 1776, and then so accepted by Malone. The latter writer, indeed, afterwards changed his opinion, not, however, from a second examination of the original, but merely because an anonymous correspondent was of opinion that "though there was a superfluous stroke when the poet came to write the letter *r* in his last signature, probably from the tremor of his hand, there was no *a* discoverable in that syllable," Inquiry, 1796, p. 118. The notion of the tremor of the hand is simply gratuitous, the will having been executed more than a month before the death of the poet, and there being no evidence that he was then invalided. Be this as it may, the correspondent's surmise cannot invalidate the authority of Steevens's own tracing in

the original of which, still preserved, the letter *a* is clearly exhibited, the accuracy of the facsimile being ratified by the following note,—*G. Steevens delineavit accurante et testante Edmondo Malone, 1776.* That there are two letters between the *p* and the *r* seems beyond a reasonable doubt, and a writer in the Gentleman's Magazine for June, 1789, reads *speere*, but surely the formation of the writing supports our first interpretation. But what about the first syllable of the autograph? A distinguished scholar has just pointed out to me—and it is, as in the case of the management of the egg by Columbus, most singularly curious so obvious a fact should have escaped the notice of all others—that the character following the letter *k* is the then well-known and accepted contraction* for *es*. There cannot be a doubt on this point, and therefore the poet's last signature appears in his own selected literary form of Shakespeare.

Malone expatiates on the "very extraordinary circumstance that a man should write his name twice one way, and once another, on the same

* Mr. Hardy, Appendix to Fortieth Report on the Public Records, p. 567, observes that this contraction "*generally* occurs at the end of words." Its situation in this signature is peculiar and difficult of explanation.

paper, *Inquiry*, p. 117; but it is not certain that the three signatures were written on the same day. At that period, the two first would not necessarily require the attendance of witnesses, and might have been added when the will was first copied ready for signing in January, or at any time between then and Lady Day.* On a careful examination it will be seen that the last signature differs somewhat in formation from the others, especially in that of the capital letter W. But even supposing that all the signatures were attached to the will on the same day, a variation in their forms would not be more extraordinary than that of Walter Roche, the poet's schoolmaster, signing his name twice in different ways on the same day in the same document, or than Margaret Trevelyan at a later period writing her own name and that of her husband with different spellings in the very same line,—“Margaret Trevelyan, for her husband George Trevelian.” Sir William Brown, who signed indiscriminately in at least three different ways, spells his name Browne in a letter to Lord Sidney, May 24th, 1604, and Broune in another

* There was so much laxity in such matters excepting in the presence of witnesses at the final signature, it is not at all unlikely that the day of the later month is incorrect. At all events it is singular that the will should be executed on the very same day of March on which it was originally dated in January.

letter written on the very next day to the same nobleman. I possess an indenture of the year 1692, in which one party signs his name Banckyes, his uncle Banckys, and his mother Bancks, all written on the same day. A little more research would no doubt produce many other like examples, although the extraordinary laxity formerly displayed by nearly every one in the orthography of surnames scarcely requires more confirmatory evidence. This is, in fact, the whole gist of the matter, that the forms of autographs were in those days no reliable guides for an uniform printed usage, and, as I ventured to say in my other pamphlet, "to follow signatures would revolutionize the whole system of early nominal orthography, and lead to preposterous results."

Now, in conclusion, with a flourish of magnanimity. If it be possible that any earnest Shakespearean student, after perusing the above luminous exposition, can wish to discard the *e* and the *ā*, he has my solemn assurance that I shall not have the slightest inclination either to roar him down or quarrel with him on that account. On the contrary, if such an individual appear and will favour me with a visit, he shall be received with all the attention due to a *rara avis* at my primitive and

ornithological bungalow. Although my library is small, it includes some of the choicest Shakespearean rarities in the world, and there is also an unrivalled collection of drawings and engravings illustrative of the life of the great dramatist. A mere glance over the latter will occupy a summer's day. And the feast of reason shall be irrigated by the flow of port, claret, or madeira, and by what is not now to be seen every day of the week, really old sherry. If, unfortunately, he has forsworn racy potations and not discovered that good sherris-sack "ascends into the brain and dries there all the foolish, and dull, and crudy vapours which environ it," then are there our deep chalk wells, yielding an inexhaustible supply of the pure aqueous element as bright and sparkling as the waves and atmosphere of Brighton herself.

J. O. HALLIWELL-PHILLIPPS.

Hollingbury Copse,
Brighton,
January, 1880.

NOTICES OF THE PRESS.

How shall we spell the name of Shakspere? A pamphlet, bearing the signature of a Shaksperian expert, and the title, *New Lamps or Old*, revives this debated point in "A Few Additional Words on the Momentous Question Respecting the E and the A in the Name of Our National Dramatist." The writer, as is well known, defends Shakespeare against all other forms, and in spite of the signatures of Shakspere himself. His contention is that in Shakspere's time there was really no settled orthography, and that names were frequently signed differently on the same day and by the same person. Shakspere, contends Mr. Halliwell-Phillipps, did exactly what was done by his contemporaries. He used contractions and spelled his name according to the whim or desire of the moment. But in the works published under his supervision he adopted the full form Shakespeare. The deeply interesting epistles to Lord Southampton have the signature with the *e* and the *a*, and are "absolutely conclusive on the general question." It is evident that the contemporaries of Shakspere were as lax as Shakspere himself is alleged to have been in the spelling of the name. Richard Quiney wrote Shakespere, Alderman Sturley wrote Shaksp^{er}, Thomas Greene spelled the name in three different ways, while in Stratford Church the name on the monument is Shakespeare while on the monument of the poet's wife it is Shakespeare. After reading all this and a great deal more very interesting evidence in favour of Shakespeare, those who have adopted Shakspere will adhere to that form for the best of all reasons—they have it in the poet's own handwriting in the majority of his accepted signatures. Mr. Halliwell-Phillipps maintains that it would be preposterous to follow signatures when we have access to a selected literary form. But this seems very like saying that we must refuse evidence which brings us directly into contact

with Shakspeare personally, and rely on a form which may or may not have had his deliberate sanction. When we look on the signatures we see evidence supplied by Shakspeare himself; when we look at the dedications of Venus and Adonis we see evidence supplied by a printer.* No wonder then that some of us, with all deference to a most conscientious, diligent, and able scholar, prefer Shakspeare.—*Western Daily Press*.

Mr. J. O. Halliwell-Phillipps has materially strengthened his argument in favour of spelling the name of our greatest poet with the additional *e* after *k*,—Shakespeare, in “A Few Additional Words on the Momentous Question respecting the E and the A in the name of our National Dramatist.” We quite agree with him that there ought to be uniformity in this matter. It is surely time we arrived at a determination concerning it. Our own argument has been that while we receive the name as Shake-speare in pronunciation, the poet has not used the *e* after the *k* in any of his signatures remaining to us. The suggestion now is that in one of the signatures to the will the character following the letter *k* is the then well-known and accepted contraction for *es*. This, if established, should suffice to settle the matter. The objection that will probably be taken is the infrequency of the use of that contraction anywhere but at the *end* of a word. If, however, we remember that in some of the dedications the word is divided by a hyphen, its introduction before the hyphen might be accepted as probable.—*The Builder*.

To the antiquary there are no such things as trifles; to the Englishman everything connected with the name of Shakspeare is sacred. Hence it can excite no surprise to find that a vivacious controversy is now proceeding as to the proper spelling of Shakspeare's name. There has always been a curious want of uniformity in the orthographical presentation of the surname of our national dramatist. Dr. Johnson, Rowe, and other com-

* This is adroitly but not very fairly put. The balance of probability is clearly in favour of the printed form having been sanctioned by the poet himself.—J. O. H.-P.

mentators spell it **Shakspeare** ; Dyce and Cowden Clarke say **Shakespeare**; in the folio of his works, brought out by his own intimate associates, the form of **Shakespeare** is used. The Stratford register contains entries of the poet's baptism and death, of the baptism of his children, and the death of his son. In these the name is uniformly spelled **Shaksper**. The quarto editions of the plays, and, what is still more important, the editions of the poems issued during his lifetime say **Shakespeare**. Of manuscript evidence there is, unfortunately, very little, and it is not quite consistent. There are only five signatures of the poet that are beyond all doubt authentic. The signatures to the indenture of bargain and mortgage deed of the house in Blackfriars are both contracted so as to get the name included within the narrow limits of the seal label, and it has been said that the varying "contractions exhibited by these two signatures neutralise their evidence." So far as they go, one appears to be **Shaksper**, but the other is more doubtful. There remain, then, the three signatures to the will. The first is admittedly **Shaksper** ; the space between the *e* and the *r* of the second signature was read *ea* by Dr. Farmer, but Mr. Halliwell-Phillips is of opinion that the minute blank was caused by the intervention of the loop of a letter hanging from the body of the will. The third signature was given in all the fac-similes as **Shakspeare**, though Malone afterwards thought there was reason for discarding the *a*. Such, in brief, is the body of evidence. Of late years greater favour has been given to the shorter forms of **Shaksper**'s name, and Mr. J. O. Halliwell-Phillips on recently advocating the longer form was assailed by an outcry of Toryism. Undaunted by his opponents, Mr. Halliwell-Phillips returns to the charge, and in a pamphlet bearing the title of *Old Lamps and New* sets forth his reasons for desiring to retain "the *e* and the *a* in the name of our national dramatist." The first matter to be remembered is that in **Shaksper**'s days there was no settled orthography of surnames. In local MSS. the name of the poet's family is given as **Shakspeyr**, **Shaxspere**, **Schacksper**, **Shakyspere**, **Shaxpeare**, and other forms, without the slightest uniformity. Mr. Halliwell-

Phillipps lays stress upon the fact that the subscriptions to the dedications of the poems is in the longest form of the name. "Is it not clear," he asks, "that, whatever phases his signature may have assumed, he either wished, or at least tacitly admitted, that he did not dislike his name appearing as Shakespeare in his own printed works?" The same form is used at the end of the poem in Chester's *Love's Martyr*, 1601, whilst the printed literature of the time "is all but unanimous" in using it. On the other hand, there is one argument not to be disdained for the spelling Shakspeare. It is the shortest orthography that has yet been proposed, and that in a busy age is a very great recommendation.—*The Manchester Guardian*.

Mr. J. O. Halliwell-Phillipps has just issued an interesting little pamphlet, full of both erudition and humour, on the mode of spelling the name of the national dramatist. He argues that Shakespeare is the proper manner, commencing his observations by amusing references to the virulence of some gentlemen of the "intense" sort, who compared the reluctance to adopt the shorter form of the poet's name with the fearful obstruction of Toryism to everything that is correct and proper. Mr. Halliwell-Phillipps proceeds to point out that in the dramatist's time a person's signature was scarcely evidence at all of the correct orthography of his own name or that of his relatives. He instances a number of examples in which a man signed his name in one way and his wife in another, and of two or three forms of signature by one individual. Thus, says the author, one of the poet's sons-in-law wrote himself Quynney, Quyneye, and Conoy, while his brother, the curate, signed Quiney, His other son-in-law, Dr. Hall, signed himself Hawle and Hall. Thomas Nash, who married the poet's granddaughter, signed himself both Nash and Nashe. In point of fact, people in those days signed their names according to taste or momentary caprice. Mr. Halliwell-Phillipps examines the acknowledged signatures of the poet; and dismissing those of the indenture of bargain of the house in Blackfriars and of the mortgage deed of the same property as having contracted letters, and therefore useless for the purposes of the inquiry, he proceeds to consider

the three signatures affixed to the will. The first autograph he pronounces to be Shakspere, the second probably the same, while the third he concludes was Shakespeare, which was also the printed signature affixed to the dedications of the poems. The pamphlet comes to a close with a funny but highly genial invitation from the accomplished and kindly old scholar, asking those who disagree with him to pay him a visit at Hollingbury Copse and discuss the matter amicably over some "really old sherry."—*Birmingham Daily Globe*.

Mr. J. O. Halliwell-Phillipps, the well-known Shakspearean scholar and enthusiast, has written a pamphlet some thirty pages long in order to settle for ever the momentous question "respecting the E and the A in the name of our National Dramatist." A very bright and sparkling brochure is this controversial tract dated from Hollingbury Copse, Brighton; but its most original feature is a hospitable invitation to Shakspearean students—and they must be legion—to visit the author and look over his library, containing "the choicest Shakspearean rarities in the world, and an unrivalled collection of drawings and engravings illustrative of the life of the great dramatist." Nay, more, Mr. Halliwell-Phillipps promises to entertain his guests in splendid fashion. "The feast of reason," he says, "shall be irrigated by the flow of port, claret, or madeira, and by what is not now to be seen every day of the week, really good sherry." As for the teetotallers, they are promised "an inexhaustible supply of the pure aqueous element from our deep chalk wells." But, supposing all the Shakspearean students in the United Kingdom accepted the universal invitation on the same day, how long would the cellars or the wells of Hollingbury Copse hold out?—*The Illustrated London News*.

THE LIFE OF SHAKESPEARE.

Under the title of *Contributions towards a Life of Shakespeare*, it is possible, health, strength, and inclination permitting, that I may some day commence a series of folio volumes in which I should hope to fully investigate the truth or probability of every recorded incident in the personal and literary history of the great dramatist, and to include a vast mass of correlative information, the accumulation of many years' researches, the whole to be copiously illustrated with wood engravings and fac-similes. Amongst the latter would be fac-similes of every known contemporary document in which the name of the poet appears.

It is scarcely necessary to observe that the compilation of a satisfactory life of Shakespeare is an impossibility. A biography without correspondence, without details of conversation, and without any full contemporary delineations of character, must necessarily be fragmentary. There is, however, more to be learned respect-

ing the history of the poet's career than many people would imagine, and some new facts and much that is suggestive that have not yet been published. Moreover, a new and most interesting source of information has just unexpectedly opened, and this circumstance has tended more than anything else to overcome my increasing reluctance to encounter the worries of publication. Researches, at least in my case, are not energetically carried on if there is no ultimate view of some use being made of the results. A part of my scheme would include minute details respecting the condition of Stratford-on-Avon in the time of the poet, and generally, as was stated when I projected a similar work in 1874, to give notices of his surroundings, that is to say, amongst others, of the members of his family, the persons with whom he associated, the books he used, the stage on which he acted, the estates he purchased, the houses and towns in which he resided, and the country through which he travelled. The consideration of these and similar topics will not be without its biographical value. It will bring us nearer

to a knowledge of Shakespeare's personality if we can form even an approximate idea of the condition of England and its people in his own day, the sort of places in which he lived, how he made his fortune, the occupations and social positions of his relatives and friends, the nature of the ancient stage, and the usages of contemporary domestic life.

The numerous traditions respecting the great dramatist have never been minutely investigated. It is astonishing how long personal traditions lingered in the provinces before the newspaper age, and any that can be traced even so far back as the last century deserve careful examination. There are many that are sheer inventions, others extremely doubtful, but some that can be partially authenticated. In this department of the biography I have had the advantage of a close friendship and numerous discussions on the subject with the late R. B. Wheler and W. O. Hunt, of Stratford-on-Avon, the last links of the traditional period. All genuine oral traditions have now expired, but unfortunately a considerable number of similar stories have

been unblushingly fabricated in even recent years. The assurance with which these have been uttered would be amusing were it not so mischievous.

Charles Dickens, in one of his hasty letters, writes thus:—"The life of Shakespeare is a fine mystery, and I tremble every day lest something should come up." Now, if I thought that there were even a remote chance of a revelation that would exhibit Shakespeare in the light of one who could in any fairness be termed a bad man, my inquisitive researches would not be continued. But there is too abundant favourable evidence of his general character to render such a contingency possible. That he was wild in his youth, that he sometimes drank a little more wine than was good for him, and that he occasionally flirted with the young ladies at the Bankside more freely than Mrs. Shakespeare at Stratford-on-Avon would have approved of, may be conceded by those who do not consider it requisite to assume that the greatest of poets must necessarily be the greatest of saints. But that he deliberately would either have ruined

the character of another, or betrayed the domestic confidence of a friend or host, is too inconsistent with the contemporary opinions of his character to be at all credible. With the exception of a tale that is a palpable fabrication, the Davenant story is the only recorded one respecting Shakespeare which, if true, would really involve an accusation of criminality; but so difficult is it to eradicate scandal, however baseless, that the tale has been accepted as truthful for many generations and by even recent writers. It is, therefore, with peculiar satisfaction that, after the lapse of nearly three centuries, I can announce the discovery of contemporary evidences which prove decisively that there is not a word of truth in the libel.

The first volume of the projected series could not be completed at the earliest before the Spring of next year.

I do not intend to receive subscribers' names, as the work will not be so published. If it ever appear, it will be obtainable only through a special London agent, and the impression will be extremely limited. This preliminary an-

nouncement is made in the hope of ascertaining
www.libtool.com.cn
whether there is sufficient interest taken in the
subject to encourage the commencement of so
large and costly an undertaking.

J. O. HALLIWELL-PHILLIPPS.

Hollingbury Copse,
Brighton,
3rd April, 1880.



NOTE.

The foregoing letter appeared in *The Athenæum* of April the 10th, and the correspondence it has elicited has been wholly of a gratifying and encouraging character. I find, however, on careful enquiry, that the mode of publication therein suggested is surrounded by insuperable difficulties, that is to say, if I retain, as I desire, a perfect independence of action, with freedom from all subscription and publishing troubles. Instead, therefore, of commencing a series that might seem to demand continuation, I propose to issue a number of small occasional volumes, of various sizes and of limited impression, each one to be a separate work in itself. Thus, there will be one volume on the Davenant scandal, another on the Globe Theatre, a third on the deer-stealing adventure, another on the poet's last illness, and so on. These will be submitted at intervals to public auction in London, so that an intending purchaser can give a commission to his bookseller even for a single volume, which, as has been previously observed, will in each case form a distinct publication in itself.

LETTER FROM COLONEL CHESTER.

London, 11 May, 1880.

DEAR MR. HALLIWELL-PHILLIPPS,

Here is a crucial illustration of the axiom that there was no standard of orthography for surnames down to so late as the latter part of the seventeenth century. I have before me the old parish register of St. Albans Abbey, and it appears that in February, 1680, a Mr. John Wiltshire, according to modern orthography, had three children baptized. The entries were made by the same scribe at the same instant, and yet, in three consecutive lines, he wrote the surname respectively,—

Wilcksheir.

Wilcheir.

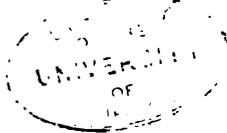
Wiltcher.

I do not think that I have ever come across a more flagrant instance, and so I communicate it to you.

Sincerely yours,

JOS. L. CHESTER.

J. O. HALLIWELL-PHILLIPPS, ESQ.



www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY,
BERKELEY

**THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW**

Books not returned on time are subject to a fine of 50c per volume after the third day overdue, increasing to \$1.00 per volume after the sixth day. Books not in demand may be renewed if application is made before expiration of loan period.

10 May '64 RW

REC'D LD

APR 29 '64 - 9 PM

15m-1, '64

www.libtool.com.cn

U.C. BERKELEY LIBRARIES



C035053810

120124

☆☆