Die Verwendung des Reimes in dem Blankverse des englischen Dramas zur Zeit Shakspere's (1561–1616).

Teil I.

Seit dem Aufschwung der englischen Philologie in den letzten Jahrzehnten, ist durch eine Anzahl von Spezialuntersuchungen die bis dahin nur flüchtig gestreifte und dilettantenhaft bearbeitete englische Metrik, vor allem diejenige der shakspereschen Periode, gründlich erschlossen worden. Doch ist es meines Erachtens bedauerlich, daß diese Untersuchungen über die Verskunst Marlowe's, Shakspere's, Jonson's, Fletcher's, Massinger's und anderer, sich, was zunächst vielleicht natürlich war, nur auf eine statistische Feststellung des häufigeren oder selteneren Vorkommens gewisser metrischer Freiheiten und Eigentümlichkeiten des Blankverses (Enjambement, Cäsurarten, Reimverse) beschränkten, andrerseits aber ihre Resultate, gerade auf dem Gebiete der Shakspereкunde, zur einseitigen, kategorischen Lösung der so unendlich schwierigen, chronologischen Fragen, welche nie aus einem Gesichtspunkte allein zu lösen sein werden, sowie zur kritischen Sonderung vermeintlich oder thatsächlich interpolierter Texte (Henry VI, I—III, Macbeth, Julius Caesar, Timon, Pericles), nach metrischen Gesichtspunkten allein, eilfertig ausgebeutet wurden. Die besonnene Kritik hat sich deshalb auch bis jetzt gegen viele der Resultate, welche der unermüdlichste und geistreichste dieser Forscher, F. G. Fleay, in seinem Shakspeare-Manual mit erstaunlicher Sicherheit entwickelte, ablehnend verhalten. Daß dieser Kritiker übrigens, welcher mit berechtigtem Stolze von seiner statistischen Arbeit sagen konnte: »I have done one man's share of counting« (Sh.-Man. p. 231), sich selbst bewußt war, nur die nötigen Vorarbeiten zu einer umfassenderen und tieferen Kenntnis der Shakspereschen Verskunst geliefert zu haben, mögen folgende charakteristische Worte beweisen: I only here desire to record that I have not worked mechanically in this matter and that I have studied the psychology of Sh. quite as diligently, and I hope as accurately, as I have the statistical phenomena which are its outcome and indication. As yet I have given only a diagnosis for individual authors and for individual plays, so as to classify and form a basis for higher investigations.[1]) (Sh.-Man. p. 269).

Einer abschließenden Charakteristik der Verskunst eines großen Dichters wie Shakspere müssen vergleichende Analysen der wichtigeren metrischen Eigentümlichkeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen voraufgehen, welche, ohne irgendwelche kritischen Nebenzwecke, nicht nur die Entwicklung oder den Verfall

[1]) Was unter diesen higher investigations gemeint ist, geht aus dem Vorhergehenden hervor, nämlich to show their connection [the connection of tricks of style aud of metre] with each other and with the higher mental characters out of which they spring, and to which they are inseparably attached. (ibid.). Der Ausdruck »tricks of style and of metre«, sowie die ausdrückliche Erklärung, daß dieselben unbewußt alle Werke eines Schriftstellers durchziehen sollen, läßt es allerdings zweifelhaft erscheinen, ob Fleay zur Lösung dieser schwierigen Aufgabe bei einem wahrhaften Künstler wie Shakspere oder auch nur Marlowe berufen wär, deren Hauptleistung auf formalem Gebiet, wie ich im Fortgang meiner Arbeit zu entwickeln hoffe, eben darin beruht diese von ihren Vorgängern unbewußt angewandten »tricks of style and of metre« zu bewußten Ausdrucksmitteln der poetischen Empfindung zu erhöhen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

derselben statistisch belegen, sondern die nach ästhetischen Gesichtspunkten gruppierten metrischen Erscheinungen aus der Eigenart der Verfasser oder ihrer Werke, soweit es thunlich, psychologisch erklären. Als eine kleine Beisteuer zu dieser bis jetzt noch nicht gelösten Aufgabe möchte ich das folgende betrachtet wissen. Daß ich gerade die Verwendung des Reimes bei Sh. selbst, in allen Perioden seiner dichterischen Thätigkeit, sowie bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen, als Gegenstand der Untersuchung gewählt habe, erklärt sich, außer durch die verhältnismäßig leichtere Übersichtlichkeit der Aufgabe, auch dadurch, daß gerade die Entwickelung dieser Eigentümlichkeit des dramatischen Verses bei Sh., wie allgemein bekannt sein dürfte, eine höchst lehrreiche und zielbewußte ist, ja einen so hohen Grad von feinstem Kunstverständnis und dramatischem Formgefühl von seiten dieses größten Dramatikers der damaligen Zeit verrät, daß der ungeheure Abstand zwischen ihm und seinen unmittelbaren Vorgängern und Nachfolgern, für das feinere ästhetische Gefühl in nichts weniger als allem fühlbar, hier, auf rein formalem Gebiete, für das blödeste Auge greifbar werden muß. Einer der tüchtigsten Kenner, nicht nur Sh.'s, sondern der ganzen Literaturperiode, welcher er den Stempel aufdrückte, Al. Schmidt, sagt in der seiner Ausgabe des Coriolanus vorangeschickten kurzen biographischen Skizze, pag. 10: Gegen das Maß, mit welchem man ihn gewöhnlich mißt, läßt sich freilich Manches einwenden. Die historische Betrachtungsweise hat uns daran gewöhnt, ihn nur den ersten unter Seinesgleichen zu nennen und eine Reihe von gleichzeitigen Bühnendichtern möglichst nahe um ihn zu gruppieren. Vielleicht kommt es der Wahrheit näher, wenn man sagt, daß die klassische Zeit des englischen Dramas mit seinem Auftreten beginnt und mit seinem Tode endet.[2])

Diese sehr beherzigenswerten Worte sind mir im Verlaufe der zum Zwecke dieser Arbeit auf's neue unternommenen Lektüre der vorshakspereschen Dramatiker stets bestätigt worden.[3])

Der Untersuchung über den gereimten dramatischen Vers bei Sh. muß demnach mit Notwendigkeit eine Untersuchung über die Verwendung desselben bei seinen Vorgängern vorausgehen, zu welcher ich mich jetzt wende.

I.: Der gereimte fünffüßige Jambus des vorshakspereschen Dramas.

Bekannt ist, daß der aus älteren Literaturperioden überkommene gereimte fünftaktige Jambus zuerst von dem Earl of Surrey, in seiner Übersetzung des 2. und 4. Buches der Aeneide (1557 gedruckt, aber jedenfalls vor 1547, dem Todesjahre Surrey's, verfaßt) zum blank-verse gemacht, d. h. vom Endreim befreit wurde. In der dramatischen Dichtung tritt der blank-verse zuerst auf in der ersten eigentlichen Tragödie in englischer Sprache, dem Gorboduc or Ferrex and Porrex von Th. Norton und Th. Sackville[4]) (am 18. Januar 1561 vor der Königin Elisabeth aufgeführt).

[2]) Vergleiche auch ebendaselbst pag. 11: Wenn wir auch die Elemente kennen, aus denen sie [Sh.'s Poesie] Nahrung zog, so bleibt der Prozeß doch ein Geheimnis, durch welchen diese Elemente sich mit geistigem Gehalt erfüllten.

[3]) Es sei hier an dieser Stelle eine kurze Digression erlaubt! Die Gefahr liegt für den Philologen, dem, im wissenschaftlichen Sinne, nichts klein und unbedeutend sein darf, das an sich wertloseste vielleicht am förderlichsten für seine Zwecke sein kann, gar nahe, den Schriftwerken, deren Erforschung ihn für seine historischen oder linguistischen Zwecke in Anspruch nimmt, unwillkürlich einen höheren ästhetischen Wert beizulegen als ihnen zukommt. Ältere und neuere Beispiele auf den Gebieten der verschiedenen philologischen Disziplinen könnten dies belegen und lassen den Spott, der oft genug nicht nur von leichtgeschürzten Journalisten, sondern von den ernsthaftesten und gewiegtesten Künstlern über die ästhetischen Urteile von Philologen ausgegossen ist, nicht gar so unberechtigt erscheinen. Und doch ist, wie so viele leuchtende Vorbilder beweisen, keiner so wie er berufen, das ästhetische Urteil des Volkes zu bilden und zu klären, mit scharfer Kritik die Spreu von dem Weizen zu sondern. Die ästhetische Kritik, bei uns in Deutschland auf einem unglaublich tiefen Niveau stehend und von meistens sehr unberufenen Federn geübt, würde außerordentlich gewinnen, wenn die Philologen alten Schlages (in dem historischen Sinne des Wortes, also nicht Linguisten oder gar Phonetiker) sich wieder mehr an diesen ihren hohen Beruf erinnerten und in größerer Anzahl an der Ausübung desselben teilnähmen.

[4]) Ich citiere im folgenden nach der Ausgabe von L. Toulmin Smith in: Englische Sprach- und Literaturdenkmale des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, hrg. von Karl Vollmöller. I. Heilbronn 1883.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Da dieser reimlose Vers aus dem bereits in der mittelenglischen Periode (das allgemein bekannteste Beispiel ist jedenfalls Chaucer's Canterbury Tales) mit Vorliebe angewandten gereimten Fünftakter hervorgegangen ist, ferner in den Mysteries und Moralities sowie in dem einzigen Chronicle-Play oder History, welches dem Gorboduc voranging, dem Kynge Johan des Bischof Bale, (ca. 1548)[5]) der Reim als durchaus erforderlich erscheint, so darf es nicht Wunder nehmen, daß auch in dieser Tragödie der in bewußtem Gegensatz zu den gleichzeitigen dramatischen Erzeugnissen verwendete reimlose Fünftakter an manchen Stellen fast ohne Wissen und Willen der Verfasser sich wieder mit dem Reime schmückt. Diese von Schröer (Über die Anfänge des Blankverses in England, Anglia IV, 1—72) geleugnete Erscheinung ist von Wagner in seiner Arbeit (The English Dramatic Blank-verse before Marlowe, Programm der höheren Bürgerschule zu Osterode 1881, Teil I) nachgewiesen worden. Abgesehen von den verschieden, meistens kreuzweise, gebundenen Reimzeilen des Chorus, welche die ersten 4 Akte schließen, finden wir ein Beispiel von Endreim am Schlusse einer längeren Rede (II, 2 v. 702 und 703), nicht wenige Beispiele von Reimen inmitten längerer Reden, welche in den meisten Fällen sicher unabsichtlich sind, so I, 1. V. 3 u. 4; II, 1. V. 515 u. 16; 585 u. 86; III, 1. V. 854 u. 855; 876 u. 77; 889 u. 90; 947 u. 48; V, 2. V. 1773 u. 1774. Dagegen dient der Reim zur bewußten Hervorhebung einer antithetischen Spitze in den Versen 278 u. 279:

And often ouerkindly tendernesse
Is mother of unkindly stubbornnesse.

Sehr beachtenswert ist, daß wir bereits in dieser ersten englischen Tragödie einzelne Fälle von emphatischer Wiederholung desselben Versschlusses antreffen, ein in der Folge, namentlich von Sh., oft mit besonderem Nachdruck verwendetes rhetorisches Mittel. So I, 2. 145 u. 146, advise (in verschiedener Bedeutung gebraucht, was den Effekt dieser Stelle entschieden erhöht; im ersten Verse = counsel, im zweiten = care); IV, 1. 995—98, in der Klage der Videna kreuzweise Wiederholung von childe und delyght; ebendaselbst 1037 u. 38, mine; 1039 u. 40, thee; ferner 1562 u. 63, death; 1765 u. 66, heire.

In der Jocasta, einer Übersetzung der Phönicierinnen des Euripides von Gascoigne und Kinwelmarshe (1566), welche ich leider nicht habe einsehen können, finden sich nach Schipper, Neuenglische Metrik, I, pag. 273 bereits einige Male Reimpaare zu emphatischer Steigerung des Ausdrucks und als Scenenabschluß verwendet.[6])

Im Ganzen dürften die ersteren Fälle mehr zufälliger Art sein, da Gascoigne in seiner satirischen Dichtung Steele Glas (1576), in welcher er, wie aus der vorangeschickten Widmung: »The author to the reader« erhellt, besonderen Wert auf die Reimlosigkeit des Verses legt, wie ich mich überzeugt habe, ebenfalls an 5 keineswegs charakteristischen Stellen den gleichmäßigen Fluß des Blankverses durch Reimpaare unterbricht. (Arber's Reprint. pag. 51, 55, 60, 77, 80.)

Es ist sehr beachtenswert, daß die Verwendung des Blankverses in den uns bekannten, für höfische Kreise oder gelehrte Gesellschaften bestimmten Dramen, welche in die beiden Jahrzehnte nach Gorboduc fallen, wie z. B. in Apius und Virginia (von unbekanntem Verfasser ca. 1563), Damon and Pithias von R. Edwards (ca. 1571), Promos and Cassandra von G. Whetstone (ca. 1578), der Vorlage Sh.'s für sein Measure for Measure, keine Nachahmung fand; sie sind alle in verschiedenartigen, aber stets gereimten Metren geschrieben. Ursprünglich ebenfalls gereimt ist die im Jahre 1568 vor der Königin Elisabeth aufgeführte, von 5 Juristen, Mitgliedern des Inner Temple, verfaßte, später von einem derselben, vermutlich R. Wilmot »according to the decorum of these daies« in Blankverse umgeschriebene Tragödie »Tancred and Gismunda«.[7])

Diese wenig sorgfältige Umschreibung hat aber eine ungeheure Menge gereimter Verse unberührt gelassen. Eingeleitet wird der erste und dritte Akt mit einem kreuzweise gereimten Monologe des Cupid.

[5]) cf. A. W. Ward, English Dramatic Literature I, pag. 97—104.
[6]) cf. auch Schröer in der oben erwähnten Abhandlung pag. 47.
[7]) Dodsley's Collection of Old English Plays, Ed. Hazlitt, vol. VII. Nach der Einleitung bei Hazlitt ist das Jahr der Umarbeitung 1591, nach Ward I, pag. 117, ohne Quellenangabe und jedenfalls irrtümlich, 1572.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ferner finden sich, außer den meistens kreuzweise gereimten Chorusreden der Aktschlüsse, in denen zuweilen auch nur die erste und dritte oder die zweite und vierte Zeile gebunden erscheint, namentlich in den drei ersten Akten, in den Monologen der Gismunda I, 2, der Lucrece III, 2, des Guiscard III, 3, viele kreuzweise gereimte Verse —, in denen folglich, und nicht in einfachen Reimpaaren, die Dichtung zuerst geschrieben sein muß, — oft durch reimlose Verse unterbrochen. In diesen Verskouplets hat sich in sehr vielen Fällen der Reim ebenfalls nur in der ersten und dritten, resp. zweiten und vierten Zeile erhalten. Vom 4. Akte an nehmen die Reimverse ab, doch kommen sie noch immer vor, im 5. Akte namentlich auch, kreuzweise gereimt, in der Schilderung der Höhle, in welche der König den Geliebten der Gismunda werfen läßt (pag. 77 ff.). Da das ganze Stück meistens aus langathmigen Monologen besteht, ist es erklärlich, daß gereimter Dialog nur an einer Stelle, in 8 antithetisch-sentenziösen Versen, begegnet (p. 35), wogegen p. 44 eine Anzahl reimloser Stichomythieen zu finden sind, welche an einer Stelle durch gleichen Versschluß (just) nachdrücklich unterbrochen werden.

Hatte in diesem Drama einer der Verfasser sich veranlaßt gesehen, die ursprünglich kreuzweise gereimten Verse so gut es eben nachträglich ging, in den auf der Volksbühne inzwischen durch Marlowe's Tamburlaine (gewöhnlich 1587 datiert) siegreich eingeführten blank-verse zu verwandeln, so besitzen wir andererseits 2 nur für Hofkreise bestimmte Dramen, welche, in Nachahmung des Gorboduc, von vornherein in Blankversen geschrieben sind. Das erste derselben ist: The Woman in the Moone von John Lilly, wahrscheinlich 1584 vor Elisabeth aufgeführt.[8]) Es ist das erste und zugleich einzige Drama des bekannten Euphuisten, welches in Versen geschrieben ist. In diesem »poet's dreame, The first he had in Phoebus' holy bowre«, wie der Dichter es im Prologus nennt, ist der gekünstelte, aber stets witzige und pointenreiche Stil Lilly's, wie ihn die übrigen in Prosa verfaßten Komödien gleichmäßig aufweisen, jedenfalls nur in seinen ersten schwachen Anfängen erkennbar. Die dramatische Sprache ist ebenso monoton und langweilig, wie die Handlung schleppend und interesselos. Reime sind nur in seltenen Fällen, und zwar meistens ohne Nachdruck, ja anscheinend ohne bestimmte Absicht verwendet. Gereimter Scenenschluß findet sich nur am Ende des 2. Aktes, dagegen am Schlusse des 3. ein Spiel mit dem gleichen Versschluß retyre, welches sich auch sonst an mehreren Stellen wiederholt; so III, 2. p. 176: wayting maide; IV, 1. p. 188: love; ibid: thus; pag. 189: eyes; false; desgleichen pag. 195: not; pag. 196: wordes, aber eigentlich nur an einer Stelle mit eindringlicher Wirkung, V, 1. pag. 208:

Pandora: What meanes my love, to looke so pale and wan?
Stesias: For thee, base strumpet, am I pale and wan.

Die übrigen Beispiele von Endreimen in diesem Drama begegnen ebenfalls meistens an Stellen, welche sich keineswegs durch besonderes Pathos auszeichnen; nicht nur die Rede des Jupiter II, I. p. 168, sondern auch die des sonst meist in Prosa sprechenden Clown dieses Stückes, Gunophilus, II, 1. pag. 165 endigt mit einem Reimpaar. Unter den kurzen gereimten Reden und Gegenreden, welche den Dialog an wenig bedeutungsvollen Stellen unterbrechen (pag. 195, 2 mal, Melos, Pandora, pag. 204, Learchus), findet sich nur ein charakteristisches Reimpaar: III, 1. pag. 173:

Stesias: The word hath almost slayne me with delight.
Leachus: The word with sorowe killeth me outright.

Inmitten längerer reimloser Reden finden sich an 5 Stellen, jedenfalls unabsichtlich, je 2 Reimverse; pag. 159: braine-raine, pag. 165: place-face, pag. 168: brest-request, pag. 169: fray-say, pag. 171: inclinde-kinde. Kurze, unregelmäßig gebaute, gereimte Knittelverse (doggerel) treten auf: p. 177 und pag. 202. Kurz — die Verwendung des Reimes im Woman in the Moone kann nur eine sehr willkürliche und wenig kunstgemäße genannt werden.

Ganz anders steht es mit dem im Jahre 1587 vor Elisabeth aufgeführten Drama The Misfortunes

[8]) The Dramatic Works of John Lilly, Ed. Fairholt. London 1858. Vol. II.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

of Arthur[9]) (von acht Mitgliedern der Juristengesellschaft Gray's Inn, unter ihnen Bacon, zur Aufführung gebracht, von Thomas Hughes allein, mit Ausnahme zweier gleich zu erwähnender Chöre, verfaßt). Wie alle diese im unmittelbaren Anschluß an die Antike entstandenen Dramen jener Epoche, zeichnet sich auch dies Stück durch langatmige Reden und sentenzenreiche Stichomythien aus, in denen aber nirgends ein Reim vorkommt, obgleich der Vers im übrigen freier gebaut ist;[10]) das einzige Beispiel eines Reimes innerhalb einer Rede des Arthur so-flow, pag. 332, ist jedenfalls unabsichtlich. An 3 Stellen dagegen findet sich gleicher Versschluß: wrong pag. 267, offence pag. 268, offence pag. 315 mit Erfolg verwendet. Die durchaus verschiedene metrische Behandlung der in einem höfischen Drama unvermeidlichen Chorusreden erklärt sich dadurch, daß die gereimten Stanzen nach dem ersten und zweiten Akte von Francis Flower verfaßt, während die in Blankversen geschriebenen Chöre zum Schlusse des 3., 4. und 5. Aktes das Werk von Th. Hughes sind.

Wenden wir uns von diesen nur für exklusive Kreise bestimmten Dramen, welche sicherlich von keinem Einfluß irgend welcher Art auf Shakspere gewesen, ja ihm wahrscheinlicherweise gänzlich unbekannt geblieben sind, zu der Volksbühne, den Werken seiner älteren oder gleichzeitigen Mitstrebenden, der Begründer des englischen Nationaldramas, so müssen wir, um nicht Gleichartiges und Zusammenhängendes zu trennen, von der ohnehin sehr zweifelhaften chronologischen Betrachtung derselben von jetzt an absehen. Chr. Marlowe, von dessen Tamburlaine die neue Aera des Nationaldramas gewöhnlich datiert wird, dürfte, streng chronologisch genommen, unter den ersten anzuführen sein, doch scheint es zweckmäßiger, die Untersuchungen über die Reimverse gerade dieses Dichters, des einzigen unter allen zu Besprechenden, der mit Recht auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen darf, dessen Beispiel in Tragödie und Historie auf Sh. von größtem Einfluß war, bis zuletzt zu versparen. Vorausgeschickt möge nur noch werden, daß von den im folgenden behandelten Dramen nur eine sehr beschränkte Anzahl mit Sicherheit vor den Anfang der Shakspereschen Thätigkeit, welchen der Verfasser mit Hertzberg, Elze und anderen eher vor als nach 1588 setzen möchte,[11]) gelegt werden darf, recht viele dagegen, wie sich im einzelnen ergeben wird, mit Bestimmtheit nach Sh.'s Erstlingswerken verfaßt sind. Es kommt auch nicht darauf an nachzuweisen, wie diese Dichter, welche, mit alleiniger Ausnahme von Marlowe, in Form und Gehalt ihrer Dramen ein gleichmäßig unentwickeltes und unklares ästhetisches Gefühl zur Schau tragen, auf Shakspere eingewirkt haben, als vielmehr zu konstatieren, welches die Verwendungsarten des Reimes in dem Blankvers der nächstvorhergehenden oder gleichzeitigen englischen Dramen waren, als Sh. seine dramatische Laufbahn begann.

Wir beginnen mit Th. Kyd, dessen Hauptwerk, The Spanish Tragedy, das vielleicht populärste Stück der vorshakspereschen Bühne, nachweisbar von großem unmittelbaren Einfluß auf Sh. war. Ob der First Part of Jeronimo, ohne welchen Handlung und Charaktere der Span. Trag. in ihren wesentlichsten Voraussetzungen unverständlich bleiben, ebenfalls von Kyd herrühre, ist lange zweifelhaft erschienen, doch dürfte durch die gründlichen Untersuchungen Markscheffels (Jahresberichte des Realgymnasiums zu Weimar 1886/87) Kyd's Autorschaft endgültig erwiesen sein.[12]) Allerdings läßt sich meines Erachtens die große Verschiedenheit im äußeren metrischen Gewande zwischen F. P. of J. und Sp. Tr. nicht hinlänglich durch den gänzlich verwahrlosten Text der unrechtmäßigen, im Theater nach dem Gehör entstandenen, gekürzten

---

[9]) Dodsley's Collection. Ed. Hazlitt. Vol. 4.

[10]) Schipper, Neuenglische Metrik. T. I. pag. 274.

[11]) Hertzberg in der Einleitung zu seiner Übersetzung des Titus Andronicus, (Sh.'s Werke, herausgegeben von der Deutschen Sh.-Gesellschaft, Bd. 9, pag. 299); Elze, William Shakspere pag. 357.

[12]) Mehr als Übereinstimmung in einzelnen Wendungen und Bildern muß der Umstand überzeugend wirken, daß der ganz unnachahmliche Bombast der Sprache, welcher die Sp. Tr. auszeichnet, sich ebenfalls auf jeder Seite des F. P. findet. Wer anders als Kyd könnte Verse geschrieben haben wie: My knee sings thanks unto your highness' bounty; I'll speak in drops, when I do fail in words. p. 350. As scythe-men trim the long-haired ruffian fields pag. 389. Arm . . ., rot off and drop upon the ground, Strow all the galleries with gobbets round. pag. 376.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Raubausgabe des F. P. of J. erklären, vielmehr scheint mir ferner festzustehen, daß der F. P., dessen naive Theatersprache auf eine verhältnismäßig sehr frühe Abfassungszeit hinweist, wie Tancred and Gismunda ursprünglich ganz in Reimen geschrieben und später, vielleicht beeinflußt durch das Beispiel von Marlowe's Tamburlaine, in ungeschickter Weise zum Teil in Blankverse umgeschrieben worden ist. Daher die große Menge der Reimverse, ungefähr ein Drittel des Ganzen, das an vielen Stellen ungemein holprige Metrum, welches sich zuweilen vollständig in Prosa auflöst, daher auch die häufige Erscheinung, daß Verse, aus 1, 2 oder 3 Takten bestehend, mit vollständigen Fünftaktern reimen. (pag. 352, 53, 56. 367. 374, 76, 78. 380, 82, 88, 89 [2 Mal] ꝛc.[13]) Im übrigen finden wir in dem nicht in Akte eingeteilten Drama stets gereimten Scenenschluß, einmal mit 4 Reimversen pag. 353 u. 54, 2 mal mit 6 pag. 366 und 371, sowie Endreime am Schlusse von pathetischen Reden; auf pag. 353 wird sogar ein ausgeführtes Gleichnis mit einem Endreim geschlossen. Ferner begegnen auch zahlreiche Reime innerhalb einer Rede, welche nach meiner Meinung aus der ursprünglichen Fassung stehen geblieben sind, namentlich an bombastisch-sentenziösen Stellen, woran das Stück überreich ist: pag. 350 u. 51 (Jer.), pag. 352 (Rogero), pag. 353 (im Monologe des Lorenzo), pag. 357 (8 Reimverse, welche die Lebensphilosophie des Lazarotto enthalten.[14]) pag. 358, pag. 372 ꝛc. ꝛc. Ebenso tritt an vielen Stellen, ohne ersichtlichen Grund irgendwelcher Art, gereimter Dialog auf, welcher ebenso unerwartet durch Blankverse unterbrochen wird; so in dem Abschied zwischen Bell-Imperia und Don Andrea (pag. 354—56), in der Scene zwischen Andrea, Balthazar und King of Portugal (pag. 362—65), in den Gesprächen, welche auf den Mord des Alcario folgen, woselbst sogar eine keineswegs pathetische Erzählung des Lazarotto beinahe ganz durchgereimt ist, pag. 374 ff.; so in dem zweiten Abschied zwischen Andrea und Bell-Imperia (pag. 381 u. 82) und in dem hochkomischen Schimpfduett zwischen Balthazar und Jeronimo (pag. 383). Überhaupt nehmen gegen Ende, namentlich auf pag. 384—87, 90 — 93 die Reime immer mehr Überhand. Freilich steht die Reimkunst des Dichters, falls die Überlieferung des Textes authentisch ist, auf einer sehr niedrigen Stufe; es finden sich Reime wie heart-court pag. 362; barns-swarms pag. 357; common-woman pag. 356; swallower-collar pag. 383.

Ganz anders in der Sh. Tragedy, welche, von vornherein in Blankversen geschrieben, den Reim meistens nur an Stellen aufweist, wo, wenn auch nicht immer künstlerische Überlegung, so doch bewußte Absichtlichkeit des Gebrauches von seiten des Dichters klar zu Tage liegt.[15]) Im Ganzen sind die Reime nicht sehr häufig. In den 6 Scenen des ersten Aktes findet sich gereimter Scenenschluß nur einmal, und zwar ohne besondere rhetorische Steigerung des Ausdrucks, pag. 25, im zweiten Akte begegnen nur gereimte Scenenschlüsse (einmal 4 Reimverse pag. 46), im weiteren Verlauf finden sich Reimverse im Scenenschluß nur, wo er mit dem Aktschluß zusammenfällt, pag. 93 und 144, zum Schluß des Ganzen 4 Reimverse. Endreime am Schlusse pathetischer Reden begegnen an 23 Stellen, einmal 3facher Reim in einer Rede der Bell-Imperia, pag. 29. Auffallend ist, daß Kyd den Endreim gern in Monologen, sowie die Leidenschaft oder, wie man bei diesem Dichter besser sagt, die bombastische Wut steigt, verwendet; so einmal 10 Reimverse gegen Ende eines Monologes des Hieronimo, pag. 55. Ferner liebt er es vor dem Abtreten von Personen oder bei Gelegenheit besonders wichtiger Vorgänge auf der Bühne die Aufmerksamkeit durch Endreim nachdrücklich zu erregen; so 2 mal vor dem Exit p. 42 u. 111, sowie gegen Ende vor der Bühnenweisung: runs to hang himself, pag. 165. Die gelegentlich, an circa 20 Stellen innerhalb einer Rede auftauchenden Reime, welche ich der Kürze halber von jetzt an Innenreime nennen werde, scheinen mir

[13]) Dodsley's Coll. Ed. Hazlitt. Vol. IV. Wann diese mutmaßliche teilweise Umschreibung stattgefunden und ob dieselbe von Kyd selbst besorgt worden, läßt sich, bei dem Mangel jeden äußeren Anhalts, nicht feststellen. Die einzige Ausgabe ist vom Jahre 1605.

[14]) Man lese zu Anfang doors anstatt door.

[15]) Dodsley's Coll. Ed. Hazlitt. Vol. V. Die erste Ausgabe dieses Dramas ist vom Herausgeber circa 1594 datiert; verfaßt ist es jedenfalls bedeutend früher, wahrscheinlich vor 1588, wie namentlich folgende Stelle aus der Induction zu Ben Jonson's Bartholomew Fair [1614] beweist: He that will swear, Jeronimo or Andronicus are the best plays yet, shall pass unexcepted at here, as a man whose judgment shows it is constant, and hath stood still these five-and-twenty or thirty years.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

alle mehr oder weniger unabsichtlich; am häufigsten findet man sie, zuweilen in gleichen Zwischenräumen, in den vielleicht ursprünglich in Reimen geschriebenen Reden des Geistes des Andrea und der Revenge, welche jeden Akt einleiten und schließen. Mit bewußter Absicht dagegen, wenn auch nicht immer glücklich, verwendet Kyd den Reim im Dialoge. Gereimt ist das mit Sentenzen überfüllte, ziemlich sentimentale Gespräch zwischen Lorenzo und Balthazar, pag. 36—38, so finden sich 8 Reimverse, wovon 4 kreuzweise gereimt, in der Liebeserklärung der Bell-Imperia an Horatio, pag. 43, so ist der überaus affektierte Liebesdialog zwischen Hor. und Bell-Imp., mit 4 gereimten Versen auf pag. 49 eröffnet, nach dem Exit des Pedringano bis ans Ende ganz durchgereimt. Gereimt ist auch die Wechselklage des Elternpaares Hieronimo und Isabella nach der Ermordung des Hor. (6 Reimverse, pag. 55.) Vereinzelte Reimverse finden sich auch, ohne ersichtlichen Grund, eingestreut in das Gespräch zwischen Balthazar, Lorenzo und Bell-Imperia, pag. 97—103. Im Allgemeinen sieht man also bei Kyd das entschiedene Bestreben, in mehr lyrisch gehaltenen Scenen, welche die meistens lärmende und rasch voranschreitende Handlung unterbrechen, den Reim zu verwenden, wobei sich die wenig entwickelte Kunst des Dichters allerdings schon dadurch verrät, daß diese gehobene Rede öfters ganz unerwartet wieder in den einfachen Blankvers zurückfällt. Geradezu störend wirken die gleichen Versschlüsse bei Kyd, die ausnahmslos nur als lästige und ungeschickte Wiederholungen empfunden werden und nirgends an Sh.'s geistreiche Verwendung derselben erinnern. Sie finden sich an 8 Stellen: pag. 15, liege; pag. 23, revenge; pag. 26, praise and worth; pag. 28, kept it still; pag. 38, punishment; pag. 39, truth; pag. 50, kreuzweise: to pleasure us; pag. 61, more than all the world; pag. 158: 3 mal revenge, mit vorhergehendem revenged, die einzige Stelle, wo eine gewisse Wirkung erzielt wird, da der unschlüssige Hieronimo sich mit diesen Worten zu der immer auf's neue unterlassenen Rachethat aufstachelt.

Im Ganzen zeigt der dramatische Stil Sh.'s in seiner ersten Periode, und zwar nicht nur in dem hier behandelten Punkte, gerade mit demjenigen Kyd's eine unverkennbare Ähnlichkeit, wenigstens weit mehr als mit demjenigen an ächt dramatischer Kraft hinter Kyd weit zurückstehender Dichter wie Lodge, Greene und Peele. An den eigentümlichen Antithesenstil der ersten Shakspereschen Periode wird man lebhaft erinnert durch Stellen wie folgende, pag. 44:

Balthazar: O sleep, mine eyes, see not my love profan'd;
Be deaf, mine ears, hear not my discontent;
Die, heart: another 'joys what thou deserv'st.

Lorenzo: Watch still, mine eyes, to see this love disjoin'd:
Hear still, mine ears, to hear them both lament:
Live, heart, to joy at fond Horatio's fall,

der sich manche andere hinzufügen ließen. Besonders möchte ich noch empfehlen, das Wortgefecht zwischen Balthazar und Bell-Imperia zu lesen, pag. 29 und 30, welches jeden mit der Art des jugendlichen Sh. Vertrauten an ähnliche Scenen in seinen Jugenddramen erinnern muß, deren bedeutendste und künstlerisch ausgeführteste der in ähnlicher Situation, hier wie dort in Gegenwart eines Lorenzo, gesprochene, an halbversteckten Anspielungen reiche Dialog zwischen Paris und Julia in Romeo and Juliet, IV, 1, die auffallendste Ähnlichkeit mit demselben aufweist. Überhaupt sind die Anklänge in Shakspere'schen Dramen an den First P. of Jer. und die Spanish Tragedy, bekanntlich zwei sehr populäre Werke, denen fast jeder Schriftsteller der folgenden dramatischen Blütezeit seine meistens spöttische Reverenz gemacht hat, ungemein zahlreich. Abgesehen von dem öfters schon hervorgehobenen gleichen Thema der Spanish Tragedy und des Hamlet, dem verzögerten und immer aufs neue geplanten Rachewerke, durch welches der Rächer schließlich in dem allgemeinen Untergange mitbegraben wird, möchte ich vor allem mit Rücksicht auf den Hamlet, auf die Art hinweisen, wie in der Sp. Tr. durch die Vorführung des Schauspiels von Soliman and Perseda die Katastrophe herbeigeführt wird,[16]) sowie auf die Zwischenreden der ahnungslosen Zuschauer, durch welche

[16]) In Sh.'s Quellen zum Hamlet findet sich nichts dem Entsprechendes.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die Vorstellung unterbrochen wird. Auch sonst finden sich gerade im Hamlet eine Anzahl bestimmter Anklänge an Kyd's Tragödie. So vergleiche man:

a lie
As massy as the earth (Span. Tr. A. IV. p. 118)

mit: examples gross as earth in Hamlet's Monologe (IV, 4, 46);

Ferner:

I had a son
Whose least unvalued hair did weigh a thousand
Of thy sons (Sp. Tr. ibidem)

mit dem weit hyperbolischeren, in der Raserei des Schmerzes herausgepreßten:

Forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
Make up my sum (Hamlet, V, 1, 291 u. 92.[17])

ferner:

She must weep
Awhile, as widows use, till their first sleep;
Who in the morrow following will be sold
To new, before the first are throughly cold (F. P. of. Jer. pag. 359)

mit dem Hamlet'schen: the funeral baked meats
Did coldly furnish forth the marriage tables (I, 2, 180 u. 81)

sowie: What, harping still upon Andrea's death (ibid. pag. 361)

mit den Worten des Polonius: Still harping on my daughter (Hlt. II, 2, 189).

Selbst für das mit Unrecht angezweifelte und ohne Not emendierte mortal coil (turmoil, bustle), in Hamlet's Monolog III, 1, 67, fände man, falls es deren überhaupt noch bedürfte, eine Parallelstelle: How now, what noise? What coil is that you keep? (Sp. Tr. p. 124.[18])

Die wahrscheinlich erst um das Jahr 1594 verfaßte Übertragung der Cornelia des französischen Dichters Garnier von seiten Kyd's ist für unsere Zwecke von so geringer Bedeutung, daß sie unberührt gelassen werden kann, doch möge sich in Kürze die Betrachtung eines jedenfalls älteren Stückes, welches in Span. Trag. V, 2 von dem alten Hieronimo, zur Erfüllung seiner Rachezwecke, vor dem versammelten Hofe dargestellt wird und welches manche dem Kyd selbst zugeschrieben haben: Soliman and Perseda, hier an dieser Stelle anschließen.[19]) Die Gründe, aus welchen die Kyd'sche Autorschaft dieses Dramas gefolgert ist, sind allerdings nicht stichhaltig. Weder die ähnliche Einkleidung — wie nämlich in der Sp. Trag. der Geist des Andrea und Revenge, so treten hier Love, Death und Fortune nach jedem Aktschlusse als Chorus

[17]) Übrigens findet Hieronimo in seiner Verzweiflung, gerade in dieser Scene, wirklich ächte und tiefe Töne, welche direkt an Lear erinnern:

O ambitious beggar,
Wouldst thou have that, that lives not in the world?
Why, all the undelvéd mines cannot buy
An ounce of justice, 'tis a jewel so
Inestimable.

(Da die Verseinteilung entschieden die schwächste Seite der Hazlitt'schen Ausgaben ist, habe ich mir 2 leichte Änderungen derselben hier und in obigem Citate erlaubt.)

[18]) Außerdem finden sich bei Sh. folgende direkte Anspielungen auf Stellen der Sp. Trag.:
In time the savage bull does bear the yoke (Much Ado about Nothing I, 1)
cf. Sp. Tr. II, 1, pag. 36.
But let her rest in her unrest awhile (Tit. Andr. IV, 2, 31)
und: Rest thy unrest on England's lawful earth (Rich. III, IV, 4, 29)
cf.: Then rest we here awhile in our unrest (Sp. Tr. p. 21. Viceroy)
Sly: Go by, Jeronimy; go to thy cold bed and warm thee. (Jnd. Tam. of the Shrew; cf. Sp. Tr. p. 109.)

[19]) Dodsley's Coll. Ed. Hazlitt. Vol. V.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auf — noch die von Markscheffel in der obenerwähnten Abhandlung, Teil II, hervorgehobenen Übereinstimmungen in der Diktion, denen ich als überraschendstes Beispiel noch die gleiche Verbindung des sehr gesuchten und ungewöhnlichen Beiworts: translucent mit breast (Sp. Trag. p. 31; Sol. a. Pers. p. 295) hinzufügen könnte, beweisen etwas anderes, als was von vornherein wahrscheinlich war, daß nämlich Sol. and Pers. vor der Span. Trag. verfaßt und von Kyd, der dies Drama in die Katastrophe seiner Tragödie hineinwob, sorgfältig gelesen und stellenweise benutzt ist. Wie Markscheffel selbst zugiebt, weist das starke Hervortreten des in der Sp. Tr. gänzlich fehlenden humoristischen Elementes in der Person des Prahlhanses und Feiglings Basilisco,[20]) wie auch vor allem die durchaus abweichende Behandlung des Verses mit Notwendigkeit auf einen andern Verfasser hin. Es finden sich nämlich Endreime, außer in den jeden Akt beschließenden Reden von Love, Death und Fortune, nur an folgenden Stellen: p. 278, 84, 95, 311, 363 (vor dem Exit); pag. 289 und 371 (im Scenenschluß). Im Übrigen ist das ganze Stück in Blankversen geschrieben. Das verhältnismäßig häufig vorkommende Spiel mit gleichem Versschluß macht einen schwerfälligen und ungeschickten Eindruck; so pag. 258: died so soon; pag. 260: knows; pag. 284: restored; pag. 288: Haleb; pag. 320: desert; pag. 334: look; pag. 338: lived; pag. 373: but in my triumph, 9 Male. Etwas wirkungsvoller ist dagegen das Spiel mit gleichen oder ähnlichen Versen in der Wechselklage der Perseda und Lucina, pag. 323 ff.; z. B.:

Perseda: His parting is my death.
Lucina: His death's my life's departing.[21])

Bevor wir uns zu den 3 hervorragendsten Vorgängern Shakspere's, Peele, Greene und Marlowe wenden, ziehen wir noch das einzige uns erhaltene Drama von Th. Lodge, The Wounds of Civil War, in den Kreis unserer Betrachtung.[22]) Von sehr beachtenswerter Seite ist behauptet worden, daß Lodge's dramatischer Vers mit demjenigen Sh.'s, in der ersten Periode seiner dichterischen Thätigkeit, die meiste Verwandtschaft zeigt. (Schipper, Neuenglische Metrik I, pag. 287.) Es mag auch zugegeben werden, daß sein Blankvers recht geschickt gebaut ist und namentlich durch die mannigfaltigere Behandlung der Cäsur vorteilhaft gegen den eintönigen Fluß der Greene'schen und selbst Marlowe'schen Verse absticht. Wenn aber Schipper hinzufügt, daß die Ähnlichkeit vor allem in dem häufigeren Vorkommen der Reimverse beruhe, so beweist das nur, daß, wie ich bereits einleitend ausgeführt habe, die Reime bis jetzt immer nur gezählt, aber nie auf ihre kunstgemäße Verwendung geprüft worden sind. Ein größerer Gegensatz läßt sich kaum denken als zwischen der, wie ich später nachzuweisen hoffe, im Ganzen stets auf feinstem poetischen, speziell dramatischen Stilgefühl beruhenden, sparsamen Verwendung des Reimverses in Sh.'s ersten Historien und Tragödien, auf die es hier zunächst nur allein ankommt, da seine ersten Komödien, um es gleich auszusprechen, sich in Form und Inhalt überhaupt an keine Vorbilder anlehnen, sondern das eigenartige Shakspersche Gepräge an der Stirn tragen, und dem wüsten, jedenfalls gänzlich undramatischen Mischmasch von Blankversen, einfach und kreuzweise gereimten Versen, welcher gerade diese Tragödie von Lodge so sehr entstellt. Durchaus Regel ist der gereimte Scenenschluß, namentlich wenn zugleich Aktschluß vorliegt. Es finden sich sogar 3 Reimverse zum Schluß, pag. 142; 4: pag. 125, 26 u. 59, 5: pag. 129,

[20]) Beiläufig möge bemerkt werden, daß es unbegreiflich erscheinen muß, wie die offenbare Prosa der prahlerischen Reden des Basilisco in der Hazlitt'schen Ausgabe nicht selten in vollständig unskandierbare Verse hat abgeteilt werden können.

[21]) Sh.'s Anspielungen auf diese alte Tragödie sind ebenfalls recht häufig. cf.: Against the Sophy in three pitched fields, Unter the conduct of great Soliman, Have I been chief commander of an host, And put the flint-heart Persians to the sword pag. 265 mit By this scimitar, That slew the Sophy and a Persian prince That won three fields of Sultan Solyman (Merchant of Venice II, 1, 25 u. 26); ferner die Anspielung auf Basilisco in K. John I, 1, 244, eine Stelle, welche in dem alten K. John, nach dem von Delius vor seiner Ausgabe des Shakspere'schen Stückes besorgten Abdrucke der entsprechenden Scene, nicht vorkommt. Schließlich bin ich der Meinung, daß in K. Henry IV. Second Part, V, 2, 48 der Dichter sich nicht auf ein ihm wohl unbekanntes zeitgenössisches Ereignis, wie Delius meint, sondern auf ein Vorkommnis in Sol. and Per. bezieht (A I. p. 287).

[22]) Dodsley's Coll. Ed. Hazlitt. Vol. VII. Die erste Ausgabe der W. of C. W. ist vom Jahre 1594, die Abfassungszeit unbekannt, nach Ward ca. 1590.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

8: pag. 146. Doch erscheinen diese Hervorhebungen durch den Reim ebenso wenig motiviert als der 2malige reimlose Aktschluß, zu Ende des 2. und 4. Aktes, pag. 133 und 174.

An 38 Stellen finden sich Endreime am Schlusse von Reden, die sich keineswegs immer durch besonderes Pathos auszeichnen, nur an zwei Stellen vor Moritur (sc. Anthony), pag. 171 und Dies (sc. Sylla), pag. 196, erscheint der Reim durch scenische Vorgänge, an einer Stelle, pag. 123, durch den sentenziösen Charakter der Rede berechtigt. Gegen Ende der Tragödie, im fünften Akte, wird der Dichter von der mühsam zurückgehaltenen Reimwut gänzlich übermächtigt. So finden sich lange Reden des Sylla, elegische Klagen über die Folgen seines Ehrgeizes, einfach gereimt, kreuzweise gereimt, a und c gereimt, b und d reimlos, in der heillosesten Verwirrung von pag. 186 ab bis gegen den Schluß. Gereimter Dialog findet sich ebenfalls nicht selten, in den meisten Fällen ohne ersichtlichen Grund, verwandt; unter anderem 18 Reimverse pag. 138 u. 39; 12: pag. 145; 10: pag. 154; pag. 162 u. 63 durchweg gereimt; auf pag. 176 u. 77 unter 33 blankverses 14 Reimverse gemischt ꝛc. ꝛc. Am berechtigtsten erscheint noch der Reim im Dialoge in kurzen, energischen Gegenreden wie pag. 111 (Sylla), pag. 119:

Lucretius: And what event shall all these troubles bring?
Sylla: This — Sylla in fortune will exceed a king.

Ferner p. 135 (2 Male, Octavius' und Anthony's Rede), sowie vor dem Exit auf p. 128 (Exit Marius) oder vor wichtigeren Vorgängen auf der Bühne, so vor der Ermordung des Octavius, p. 156. Besonders hervorgehoben werde ein durchaus undramatischer Monolog des Marius, abwechselnd kreuzweise und einfach gereimt, wo zum Schluß sogar ein Echo eingeführt ist, welches die letzten Worte eines jeden Verses wiederholt, p. 146—48. Auch Innenreime finden sich nicht gerade selten, an 18 Stellen jedenfalls unabsichtlich, beabsichtigt wohl nur vor Bühnenweisungen wie Enter und Exit. (cf. 152 vor Enter Messenger, 175 vor Exeunt Citizens, 179 vor Alarum. A Retreat, 193 vor Enter Genius.) Gleichen Versschluß finde ich verwendet doppelt: Rome, p. 154; town, p. 159; death, p. 164; 3fach: citizens, p. 124, Rome, p. 135; Rome, pag. 179; 4fach: blood p. 179, meistens in lästiger, schleppender Weise, ohne besonders zugespitzte Antithese. Erwähnt möge noch werden, daß in den sehr rohen humoristischen Scenen gelegentlich 3taktige, gereimte Jamben verwandt sind, so in dem Liede des Clown, pag. 166 und 167, sowie in der thörichten Rechtsklage, welche von Poppey vor Sylla gebracht wird, pag. 191. Im allgemeinen ist jedenfalls nicht zu verkennen, daß die Verwendung der Reimverse in den W. of C. W. eine ebenso maßlose als willkürliche ist.

An die Besprechung dieses einzigen Dramas von Th. Lodge dürften sich am besten einige Bemerkungen über das im Jahre 1595 ohne Angabe des Verfassers gedruckte, aber jedenfalls sehr viel früher entstandene Drama Locrine[23]) anschließen, welches mir eine unverkennbare Familienähnlichkeit mit demselben aufzuweisen scheint und mit wenigstens ebensoviel Recht dem Lodge als dem Peele zugeschrieben werden kann, zu welch letzterer Ansicht sich Ward hinzuneigen scheint. (H. of E. Dr. P. I, p. 454). Daß einige Kritiker, seit Schlegel, diese pedantische und geschraubte Tragödie für ein Werk des jugendlichen Shakspere gehalten haben, gehört zu den kritischen Ungeheuerlichkeiten, an denen die Sh.-Philologie leider so überreich ist.[24]) Recht schwierig dagegen erscheint es, zwischen Peele und Lodge als den möglichen Verfassern dieses Dramas eine Wahl zu treffen. Die von Dyce in seiner Ausgabe der dramatischen und poetischen Werke Greene's und Peele's (London, Routledge 1874) hervorgehobene Übereinstimmung des später vielfach

[23]) Doubtful Plays of William Sh. Tauchnitz-Edition.

[24]) Es genügt, auf die, trotz der glänzenden Argumentationen von Delius, Schmidt, Ulrici, von sämtlichen englischen Kritikern bis auf den heutigen Tag eigensinnig festgehaltene Hypothese der Unächtheit der drei Teile von H. VI und auf die lues Baconiana zu verweisen, mit welch treffendem Namen Schmidt die von albernen Frauenzimmern und ihres Gleichen in die Welt gesetzten und stets auf's neue wieder hervorgesuchten Phantastereien der Bacon'schen Autorschaft der Shakspere'schen Werke gebrandmarkt hat. Übrigens dürften von den sogen. pseudo-shakspereschen Dramen nur Edward III und The Two Noble Kinsmen gegründete Ansprüche auf die Ehre Shakspere'scher Autorschaft oder vielmehr Mitautorschaft haben, worauf ich, an geeigneter Stelle, bei der Besprechung der gereimten Fünftakter dieses Dichters, zurückkommen werde.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lächerlich gemachten, gespenstischen Racheschreis: Vindicta (Peele, Battle of Alcazar, A. II: Three Ghosts, within, cry Vindicta, pag. 425; Locrine, Geist des Albanact, p. 168), sowie die allerdings auffallendere Übereinstimmung in 1½ Verszeilen (To arms, my lord, to honourable arms, Take helm and targe etc., Locr. III, 2, p. 162, Peele's Farewell to the Famous and Fortunate Generals of our English Forces. Ed. Dyce, pag. 550) werden von Dyce selbst als zu geringfügig erachtet, um daraus Schlüsse zu Gunsten Peele's, als Verfassers des Locrine, zu ziehen. Zahlreiche klassische Anspielungen, die große Anzahl gelehrter, latinisierender Wörter — es finden sich, unter anderem, im Locr. virent plains, pag. 161; echo's repercussion pag. 167, arcane secrecy, pag. 187, prejudicating-foreboding, occision, equalize etc.[25]), sind charakteristische Kennzeichen der dramatischen Sprache sowohl Peele's wie Lodge's, wohingegen die ungewöhnlich häufige Vollmessung der Imperfekt- und namentlich auch der Particip-Endung ed, im verbalen wie im adjektivischen Gebrauch, im Locr., wie ich mich überzeugt habe, dem Gebrauche in den Wounds of C. W. weit näher steht als demjenigen bei Peele. Vor allem aber findet die Klage der Estrild (Locr. p. 171 ff.), in bald kreuzweise, bald einfach gereimten Versen, sowie die Rede Locrines (pag. 172), ebenfalls der Regel nach kreuzweise gereimt, doch öfters mit reimloser erster und dritter Verszeile des Quatrains, ihr genaues Gegenstück in den oben hervorgehobenen metrischen Willkürlichkeiten der W. of C. War, speziell in dem Monologe des Marius. (W. of C. W. pag. 146—148.) Auch die ganz undramatische Scenenführung, die langatmigen Reden, die Rohheit der in Prosa geschriebenen durchaus witzlosen humoristischen Scenen, welche Ward am oben citierten Orte unbegreiflicher Weise für very fresh and laughable erklärt, erinnern an Lodge. Wie dem auch sein möge, wird die verhältnismäßig sehr frühe Abfassungszeit des Locr., außer durch die bereits erwähnten Eigentümlichkeiten des Stils und Versbaues, auch durch die Verwendung archaischer Formen und Wörter wie y-bent, eftsoons (bei Sh. nur in den aus der älteren Fassung beibehaltenen Chorusreden des Gower im Pericles), eam-uncle 135, 166 etc. (die gewöhnliche Anrede der Cressida an ihren Onkel Pandarus in Chaucer's Troylus and Cryseide, einmal auch von dem archaisierenden Spenser verwandt, Faerie Queene. Book II, Canto X, XLVII, sowie durch nicht seltene anormale Betonungen und Zerdehnungen im Verse wie compáss (Verb.) p. 138, pyrámides, p. 166, safety (3 silbig, pag. 170) und ähnliches hinlänglich bewiesen. Für unsere Zwecke bietet das Stück übrigens nicht viel beachtenswertes. Von irgend einer kunstmäßigen Verwendung des gereimten Scenenschlusses, welcher im Locr. allerdings nicht die Regel ist, des Endreimes am Schlusse pathetischer Reden, womit der Verfasser, auch hierin mit Lodge übereinstimmend, gern die letzten Phrasen seiner Helden vor ihrem Tode aufputzt (cf. Humber's, Locrine's, Estrild's Tod, pag. 179, 189, 190), des gereimten Dialoges oder Monologes, abgesehen von den beiden bereits erwähnten Fällen, oder gar des Innenreimes, welcher, außer 2 mal in den Chorusreden der Ate, nur noch einmal auf p. 192, vorkommt, kann nirgends die Rede sein. Der an 9 Stellen vorkommende gleiche Versschluß, an 2 Stellen vierfach, an einer Stelle sogar, mit höchst komischem, natürlich unbeabsichtigtem Effekte, sechsfach auftretend: meat, pag. 175, ist noch weniger glücklich verwandt als in den W. of C. W.

Unter den 3 Vorgängern und Zeitgenossen des jugendlichen Sh., von denen eine größere Anzahl von Dramen uns überliefert ist, stellen wir G. Peele, dessen Arraignment of Paris im Jahre 1584 vor der Königin Elisabeth aufgeführt wurde, aus chronologischen Gründen an den Anfang.[26]) Die Entwicklung, welche sich in der Verwendung des gereimten fünffüßigen Jambus bei diesem Dichter verfolgen läßt, ist eine höchst eigentümliche. Das A. of P., eine Art Masque oder Pastorale, in welcher die bekannte Erzählung vom Urteile des Paris weiter ausgesponnen wird zu einer Verhandlung vor dem Rate der Götter, um mit einer überschwänglichen Huldigung für die jungfräuliche Königin zu schließen, ist fast ganz in gereimten Versen, meistens Fünftaktern, doch auch oft Septenaren (cf. Silvanus, Faunus, Pomona, 351—52, Paris,

[25]) In argent streams, pag. 165, ist argent als ein, auch sonst in der damaligen Litteratur, vielfach verwandter technischer Ausdruck der Heraldik aufzufassen.

[26]) Dr. and Poet. Works of R. Greene and G. Peele. Ed. Dyce. London 74. Routledge.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Oenone, pag. 355, 359, 60 ff.) abgefaßt. Auch finden sich eine Anzahl Lieder von zum Teil kunstreich verschlungenem Strophenbau eingestreut. Im Ganzen legt das Ar. of P. ein vollgültiges Zeugnis ab für die Sprachmeisterschaft und Verskunst des Peele, dem infolge dieses Werkes der Beiname primus verborum artifex beigelegt wurde.*) Interessant ist vor allem zu bemerken, daß einzelne Partieen, in welchen die lyrische Stimmung, welche das Ganze beherrscht, durch ein mehr dramatisches oder wenigstens rhetorisches Pathos abgelöst wird, in Blankversen geschrieben sind; so der Prolog, pag. 351, Oenone's Klage, p. 360, Paris' Rede vor dem Rate der Götter, p. 365—66, Diana's Beschreibung der Nymphe Eliza, p. 368—69, Clotho's Anrede an die Königin, pag. 369—70. Mit Ausnahme des Prologs und Oenone's Klage, ist jedesmal, am Schlusse dieser längeren Reden, in sehr wirkungsvoller Weise, ein Reimpaar verwendet.[27]) Mit Übergehung des Sir Clyomon And Sir Clamydes, nach Dyce, Some Account etc., pag. 345 bald nach dem A. of P. verfaßt und im Gegensatz zu diesem in sehr holprig und nachlässig gebauten gereimten jambischen Septenaren geschrieben, und der Old Wives' Tale (1595 gedruckt, doch jedenfalls bedeutend früher geschrieben), eines anscheinend satirischen Dramas,[28]) dessen Text in der Dyce'schen Ausgabe einen so korrupten Eindruck macht, daß es besser ausgeschlossen bleibt, kommen wir zur Betrachtung eines ästhetisch höchst wertlosen, für den Literarhistoriker desto interessanteren Dramas, The Chronicle History of Edward I, das leider ebenfalls sehr schlecht überliefert ist, so daß Dyce es »perhaps the most incorrectly printed of all our old plays« nennt. (1593 gedruckt, jedenfalls viel früher aufgeführt.) Dieses zum Teil sehr ungelenke und rohe Machwerk, welches eine selbst für jene Periode des englischen Dramas höchst bemerkenswerte Ungleichheit der Ausführung in Komposition und Stil zeigt, erscheint auch in metrischer Beziehung vollständig vernachlässigt. Jedes ästhetische Gefühl muß durch die willkürliche Mischung der buntscheckigsten Metren, zwischen welchen der Verfasser dieses Dramas ratlos hin und her taumelt, verletzt werden. Was zunächst den Fünftakter angeht, so finden wir ihn im Allgemeinen als Blankvers verwendet. Manche Scenen aber sind, durch einzelne reimlose Verse willkürlich unterbrochen, fast ganz durchgereimt, meistens in mehr lyrisch gehaltenen Dialogen wie pag. 391 ff., sowie vor allem in dem Gespräche zwischen Longshanks (Edw. I) und Elinor, welches auf die Geburt des Kronprinzen folgt, pag. 397 ff. Als schlagender Beweis jedoch der vollständigen Willkür dieser Verwendung des Reimes verdient hervorgehoben zu werden, daß nach diesem letzterwähnten, behaglich-vertraulichen Dialoge, welcher mit der Rede Edwards auf pag. 398:

Farewell, good Joan; be careful of my queen. —
Sleep, Nell, the fairest swan mine eyes have seen. [They close the tent.]

ihren natürlichen Abschluß findet, der Reim sich ebenfalls in den folgenden Dialog hinüberschleppt, welcher, seines rein dramatischen, im Gegensatze zum vorhergehenden prosaischen, Inhaltes wegen, den Reim jedenfalls ausschließen müßte. Beabsichtigt erscheint der Reim ferner in der allerdings ganz unvermittelt eingeschobenen Lobrede der Elinor auf ihren Gemahl, woran sich 4 Reimverse des Letzteren anschließen, pag. 386; ferner an allen den Stellen, wo die Schönheit der üppigen und grausamen Königin geschildert wird (cf. p. 389, in der Rede Lluellen's, wo der Reim sogar als Innenreim, innerhalb einer längeren Rede in Blankversen, auftritt). Im allgemeinen aber ist vollständige Willkür in der Verwendung des Reimes als Scenenschluß, als Endreim, stellenweise auch als Innenreim, nicht zu verkennen. Auffallend ist die häufige

*) Anmerkung. Von Th. Nash. cf. N. Drake, Sh. and His Times, Paris, 1843; pag. 459.

27) cf. auch Schroer, Anfänge des Blankverses, Anglia, 4, pag. 63.

28) cf. den sehr scharfsinnigen Aufsatz von Fleay: On the Annals of the Stage from 1584—95, Sh.-Manual, pag. 297, sowie die offenbare Parodie des von Stanyhurst in seiner Übersetzung der ersten 4 Bücher der Aeneis mit so wenig Erfolg verwandten Hexameters:

Huanebango: Philida, phileridos, pamphilida, florida, flortos:
Dub dub-a-dub, bounce, quoth the guns, with a sulphurous huff-snuff
Wak'd with a wench, pretty peat, pretty love, and my sweet pretty pigsnie
Just by thy side shall sit surnaméd great Huanebango:
Safe in my arms will I keep thee, threat Mars, or thunder Olympus.
Old Wives' Tale, p. 454—55.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Verwendung desselben in sprichwörtlichen Sentenzen,[29]) sowie bei wichtigeren scenischen Vorgängen, namentlich vor dem Tode hervorragender Persönlichkeiten. So sterben Joan of Accon und Gloucester mit gereimten Versen, pag. 414 und 15.

Gleicher Versschluß findet sich, auffallender Weise, nur an 2 Stellen: kings (2 Male), pag. 377, no less (2 Male), p. 413; an letzterer Stelle allerdings mit besonderer Wirkung. In den gereimten Scenen tritt ferner oft an Stelle des Fünftakters der Septenar, so wiederholentlich in den beiden obenerwähnten Scenen, pag. 391 und 397 ff. Rechnet man hierzu die Verwendung höchst ungelenker doggerel-Verse in einer Prügelscene, pag. 395 und 96, die Abfassung anderer niedrig-komischer Scenen in gereimten 4füßigen Jamben, pag. 381, 392 ꝛc., oder, in Fällen, wo der überall zweifelhafte Humor vollständig in witzlose Rohheit ausartet, in Prosa,[30]) so wird allgemein zugegeben werden müssen, daß etwas weniger Einheitliches in der äußeren dramatischen Form nicht gedacht werden kann.

Ganz anders in den beiden anderen, dem Peele zugeschriebenen Dramen, der Battle of Alcazar, sowie vor allem in: David and Bethsabe. Der Abstand ist derartig, daß man nach einer bestimmten äußeren Veranlassung zu suchen berechtigt ist. Da nun allseitig bekannt ist, welch ungeheuren Einfluß der 1587 aufgeführte Tamburlaine Marlowe's, des weitaus überlegensten Künstlers unter diesen regellosen, im Ganzen recht unselbstständigen Dichtern, welcher gleich in seinen Erstlingswerken energisch gegen das Überwuchern des Reimes Stellung nahm, auf sämtliche Zeitgenossen und auf die ganze folgende Entwicklung des Dramas ausgeübt hat, so scheint es nicht zu kühn anzunehmen, daß P. diesem Vorbilde, gerade was die Verwendung des Reimes betrifft, in der Folge nachgeeifert hat. Diese Beeinflussung durch M. erscheint um so glaublicher, als wenigstens die Battle of Alcazar, als deren Verfasser, aller Wahrscheinlichkeit nach, Peele zu betrachten ist,[31]) auch inhaltlich dem Tamburlaine verwandt ist und durchaus den Eindruck einer ungeschickten Nachahmung dieser klassischen Tragödie der Prahlerei und des bombastischen Heldentums macht. Sei dem wie ihm wolle, so muß konstatiert werden, daß in diesen beiden späteren Dramen P. den Reim nur sehr sparsam verwendet. In der 1594, ohne Angabe des Verfassers, gedruckten Tragödie Battle of Alcazar, welche aber weit früher verfaßt und aufgeführt sein wird, da jeder Akt, der Sitte des ältesten englischen Dramas gemäß, mit der Chorusrede eines sogenannten Presenter und begleitender Pantomime (dumb-show) eingeleitet ist, finden wir zu Ende des 2. und 3. Aktes gereimten Aktschluß, im Übrigen nur an 3 Stellen gereimten Scenenschluß. (II, 1; II, 2; III, 1.) Außerdem schließt die Rede des Presenter vor A. IV mit einem Reimpaar. Sonst ist der Reim nur in der Todesscene des bombastischen Helden der Tragödie Tom Stukely V, 1, verwandt; Jonas ersticht ihn mit einem Reimpaare, er selbst schließt mit 4 Reimversen seinen langatmigen Todesmonolog. Ebenso sparsam, aber recht wirkungsvoll sind die Reimverse in dem Meisterwerke der Peele'schen Muse David and Bethsabe (1599 gedruckt), dessen Abfassungszeit unbekannt, aber jedenfalls geraume Zeit nach den übrigen Dramen dieses Dichters anzusetzen ist. Es darf nicht Wunder nehmen, daß in diesem Drama, welches sich durch einheitliche Komposition und ebenmäßige Ausführung in Stil und Versbau vor den anderen sehr vorteilhaft abhebt, auch der Reim sorgfältig behandelt wird. Außer 4 Reimversen, welche das Ganze abschließen, findet er sich einmal im Scenenschluß pag. 482, am Schlusse der eingestreuten Chorusreden sowie vereinzelt als Abschluß pathetischer Reden. (pag. 464 5 Male, Gespräch zwischen D. und Beth.; p. 467, Monolog der Thamar, pag. 468 Rede des Urias; pag. 470 Monolog der Bethsabe; 472 (Absalon); 476 (David); Semei, pag. 478, David, pag.

[29]) Z. B. 2 Male auf pag. 391:

Joan: Well said, my lord! 'tis as my mother says;
You men have learnt to woo a thousand ways.
Elinor: — — — — — —
Old Nell is mother now, and grandmother may;
The greenest grass doth droop and turn to hay.

[30]) Es ist unbegreiflich, wie A. Dyce in dem vorangeschickten Account of G. Peele and His Writings p. 339, den Ausspruch thun kann: The comic part [sc. of Edward I] is by no means destitute of humour.

[31]) cf. Dyce, Account etc., pag. 339—41.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

480. David, pag. 485.) Ein Spiel mit gleichem Versschlusse findet sich nirgends; dagegen zuweilen eine sehr lästige Wiederholung eines ganzen Verses;
z. B.: Welcome (Imp.) fair Bethsabe, King David's darling,
und Welcome, fair — — — — — — — — — — — — nach Enter Cusay with Bethsabe, pag. 464;
oder Cusay: Where is Lord Joab, leader of the host?
Joab: Here is — — — — — — — — — —, pag. 465;
nur einmal mit vorzüglicher Wirkung in der ergreifenden Scene zwischen David und dem Propheten Nathan:

Na.: The child shall surely die, that erst was born,
His mother's sin, his kingly father's scorn.
Da.: — — — — — —
The babe must die that was to David born,
His mother's sin, his kingly father's scorn.

Jedenfalls gehört diese Tragödie zu den nicht sehr zahlreichen Erzeugnissen der Vorgänger und Zeitgenossen Sh.'s, welche auch jetzt noch auf unseren geläuterten Kunstgeschmack einen großartigen und reinen Eindruck zu machen vermögen.

Ganz anders ist die Entwicklung, welche wir in der Verwendung des Reimes bei R. Greene verfolgen können. Es läßt sich allerdings noch weniger als bei Peele eine beglaubigte Chronologie der Greene'schen Dramen feststellen, welche alle erst nach seinem Tode (3. Sept. 1592) gedruckt wurden. Doch wird die von Dyce in seiner Ausgabe gewählte Reihenfolge, welche sich im wesentlichen auf die Jahreszahlen der ersten Drucke stützt, durch alle inneren Kriterien bestätigt.[32]) Was den Reim betrifft, so paßt die von Schipper (Neu-Engl. Metr. I, pag. 285) allgemein ausgesprochene Behauptung: Gereimte Fünftakter kommen nur sehr selten bei ihm [R. Greene] vor, jedenfalls nur auf die von Dyce als früheste vorangestellten Dramen: History of Orlando Furioso und Friar Bacon and Friar Bungay, welch letzterem sich das von der Kritik allgemein dem Greene zugeschriebene Drama: The Pinner of Wakefield durch die gleich frische Behandlung eines nationalen Stoffes und durchaus verwandte dramatische Form am engsten anschließt. Greene war — das beweisen vor allem die vielen in seine zahlreichen prosaischen Erzählungen eingestreuten lyrischen Ergüsse (unter dem Titel: Miscellaneous Poems in die Dyce'sche Ausgabe aufgenommen, pag. 288—320) — ein äußerst formgewandter Dichter, der die verschiedensten Metren leicht und anmutig zu handhaben verstand. Ist er doch der einzige Dichter damaliger Zeit, welcher den dem Genius der englischen Sprache so sehr widerstrebenden Hexameter, ohne ihr allzusehr Gewalt anzuthun, zu bilden weiß. (cf. Hexametra Alexis in laudem Rosamundae; hexametra Rosamundae in dolorem amissi Alexis, pag. 305—7). Ein geläutertes ästhetisches Gefühl tritt auch deutlich in der Verwendung des Reimes in den obenerwähnten Dramen hervor. Wie weit diese äußerst sparsame, aber geschickte und wirkungsvolle Verwendung auf den Einfluß von Marlowe's Tamburlaine zurückzuführen, läßt sich leider, bei dem Mangel aller genaueren chronologischen Anhaltspunkte, nicht erweisen, doch bin ich überzeugt, daß die Wirkung dieses Stückes auf die zeitgenössischen Dramatiker eine viel unmittelbarere und eindringlichere gewesen ist als man gewöhnlich annimmt. In der History of Orlando Furioso finden wir den Endreim als Scenenschluß nirgends verwendet. Im Übrigen finden wir ihn zum Schlusse der Eröffnungsrede des Marsilius, pag. 189, sowie zweimal, mit besonderem Nachdruck, in dem sentimentalen Liebesmonologe des Orlando, pag. 96, beide Male von 2 beiseite gesprochenen Reimversen des heimlich lauschenden Dieners des Sacripant begleitet. Die langen Reden der Freier pag. 90—91 endigen 4 Male nach einander mit demselben feierlichen Reimpaare:

But leaving these such glories as they be,
I love, my lord, let that suffice for me,

worauf der fünfte, begünstigte Freier Orl. seine Ansprache am Schlusse etwas ändert, mit feinem Bezug auf die Umworbene:

[32]) Dr. and Poet. W. of R. Greene and G. Peele. Ed. Dyce. London 1874.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

But leaving these such glories as they be,
I love, my lord;
Angelica herself shall speak for me.

Die sich an diese Ansprachen anschließende Rede des Vaters der Angelica, Marsilius, endigt mit 4 Reimversen. Innenreime sind 2 mal in dem Monologe des Orl., welcher seine Klagen über die vermeintliche Untreue Angelica's und seine Verwünschung des gesamten weiblichen Geschlechts enthält, an besonders emphatischen Stellen verwandt, pag. 98. An 3 Stellen findet sich gleicher Versschluß, love 2 Male: pag. 95; love 3 Male: pag. 97; mit besonderer Energie wird auf pag. 96 der Name Angelica 4 Male an den Schluß des Verses gesetzt. In einem Falle haben wir sogar, in den Reden des Orl. und Marsilius, pag. 91, allerdings durch einen längeren Zwischenraum getrennt, ein jedenfalls beabsichtigtes Spiel mit 2 ähnlich lautenden Reimversen zu Anfang der Rede. Strophisch verbundenen gereimten Fünftaktern begegnen wir in den von Orl. gefundenen, angeblich von Angelica verfaßten Liebesgedichten.

In Friar Bacon and Friar Bungay finden wir den Endreim überhaupt nur an 2 Stellen verwendet, zum Schlusse der Rede, in welcher Margaret, welche ihre Schönheit im Kloster begraben will, von den Freuden dieser Welt Abschied nimmt, pag. 176, und als feierlichen Abschluß der Prophezeiung des Bacon, pag. 179. Recht ungeschickt ist der 5malige gleiche Versschluß (end) innerhalb einer Rede des Bacon, pag. 173. Die wenig gelungenen humoristischen Scenen sind meistens in Prosa geschrieben, doch finden sich auf pag. 163 ff. einige Knittelverse des Miles, des armseligen Famulus des großen Zauberers Bacon. In dem recht unzuverlässig überlieferten George A-Greene, The Pinner of Wakefield findet sich einmal gereimter Scenenschluß pag. 255, an 3 Stellen ein Reimpaar zum Schluß einer Rede des Helden George A-Greene, pag. 257, 61 und 62, einmal im lebhaften Dialog ein Reimpaar des King Edward, pag. 263. Besonders interessant ist der Reim in folgender mit »yet I have heard it in a proverb said« eingeleiteter Sentenz, welche sich mitten in einem Monologe des Grime findet:

»He that is old and marries with a lass,
Lies but at home and proves himself an ass.« pag. 260.

An einer Stelle geht das dramatische Versmaß unvermittelt in ein an das Metrum der meisten von Percy und Ritson veröffentlichten altenglischen Balladen, namentlich aus dem Robin Hood Cyklus, anklingendes Metrum über, was sehr erklärlich, wenn man berücksichtigt, daß der Stoff dieses Dramas jedenfalls vorher schon in Balladen verarbeitet war,[33]) pag. 256: Bettris (Beatrice), Geliebte des George A-Greene:

I care not for earl nor yet for knight,
Nor baron that is so bold;
For George-a-Greene, the merry Pinner,
He hath my heart in hold.

An einer anderen Stelle haben wir kreuzweis gereimte 4füßige Jamben in einem Dialog zwischen Robin Hood und seinen Gesellen Maid Marian, Scarlet und Much. pag. 264.

Vergleichen wir mit diesen dramatischen Erzeugnissen Greene's die andern beiden ihm allein mit Sicherheit zuzuschreibenden Stücke, James the Fourth und Alphonsus, King of Aragon, so muß uns die vollständige Verschiedenheit in Wahl und Behandlung der Stoffe sowie in der äußeren Form sofort auffallen. Verdienen jene ersteren durchaus das ihnen von Ward gespendete Lob: many of whose dramas breathe in some degree that indescribable freshness, that air blown from over English homesteads and English meads, which we recognise as a Shaksperean characteristic, and which belongs to none but a wholly and truly national art. (H. Dr. P. I, pag. 225), so wird die Kritik diese viel anspruchsvolleren, aber pedantischen und affektierten Dramen nur als wenig gelungene Versuche in einer Gattung bezeichnen

[33]) cf. vor allem Percy's Reliques, Series The First, Book I. Robin Hood and Guy of Gisborne; Book II. Adam Bell, Clym of the Clough and William of Cloudesley.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

müssen, für welche des Verfassers leichtes und gewandtes Talent sich keineswegs eignete. Ist der dramatische Stil in jenen früheren Stücken ein durchaus einheitlicher und natürlicher, so stoßen wir im Gegenteil in diesen überall auf gekünstelte und unnatürliche Floskeln. Kein Wunder also, daß an Stelle der sparsamen, aber wirkungsvollen Verwendung des Reimes ein wüstes Gemisch von gereimten und reimlosen Versen tritt, welches an Willkür und Regellosigkeit kaum in den früher besprochenen Stücken von Lodge und Peele seines gleichen hat. Erklären ließe sich dies vielleicht daraus, daß der für fremde Einflüsse und Einwirkungen nur zu empfängliche Mann, dessen ganze Haltlosigkeit wir aus seinen traurigen Lebensschicksalen klar ersehen, zunächst durch Marlowe's mächtiges Beispiel und durch besonders glückliche Wahl der Stoffe gehalten, sich später andere Vorbilder aussuchte, welche ihn auf Abwege führten. Wenigstens spricht dafür der Umstand, daß sich seine Reimwut, allem Anscheine nach, erst entfaltete, nachdem er gemeinsam mit Th. Lodge, den wir früher als einen argen Sünder in dieser Beziehung kennen gelernt haben, das Looking-Glass for London and England verfaßt hatte, eine eigentümliche Produktion, welche am besten als eine Bußpredigt mit verteilten Rollen über die Sünden und Laster der damaligen Zeit, welche die Verfasser nur zu genau kannten, zu bezeichnen ist. Hier finden wir den Reim nicht nur in den Predigten des Propheten Oseas, von denen auffallenderweise eine nicht gereimt ist (pag. 130), nicht nur in lyrisch gehaltenen Zwiegesprächen zwischen Alvida und King of Cilicia (pag. 136) oder zwischen Alvida und Rasni (pag. 137), sondern es sind, in der bereits genügend gekennzeichneten Weise, überall einzelne Reimverse mitten zwischen reimlose eingestreut. Wie weit diese Willkür in James the Fourth und Alphonsus, King of Ar., geht, kann eigentlich nur durch eigene aufmerksame Lektüre klar erkannt werden, doch werde eine kurze Charakteristik gewagt!

Greene's Drama James the Fourth, für dessen angeblich historischen, aber nirgends historisch beglaubigten Stoff sich bis jetzt keine Quelle hat auffinden lassen, wird eingeleitet und während seines ganzen Verlaufes unterbrochen durch Dialoge zwischen einem misantropischen Schotten, namens Bohan, einer im übrigen vollständig undefinierbaren Persönlichkeit, und Oberon, King of Fairies, zu dessen Belustigung das Stück von Bohan in Scene gesetzt wird. In diesen zum Teil völlig unsinnigen Zwiegesprächen spielt natürlich der Reim eine große Rolle, nicht nur der einfache (pag. 196, Ende des ersten Aktes), sondern auch der alternierende (pag. 207, Ende des dritten Aktes). In dem Stück selbst kommt gereimter Scenenschluß, abgesehen von den ganz oder zum größten Teile in Reimen geschriebenen Scenen, nur 6 mal vor. Desto häufiger begegnet der Reim am Ende von längeren Reden, die sich keineswegs immer durch besonderes Pathos auszeichnen, vor allem aber, wunderbar genug, in Monologen (King of Scots, pag. 190; Ateukin, pag. 193), in einversigen Wechselreden (pag. 198, 205 ff.), in ganzen Scenen, doch hier öfters durch reimlose Verse unterbrochen, so in dem sentenzenreichen Gespräch zwischen Ida und K. of Scots (pag. 190); so in A. II. Sc. I, wo das ebenfalls sehr lehrhafte gereimte Gespräch zwischen der Countess of Arran und Ida, durch das Auftreten des Eustace unterbrochen, doch bis zum Schlusse der Scene in gelegentlichen Reimpaaren nachklingt; ferner gegen den Schluß von A. III, Sc. III, sowie in A. IV, Sc. II, woselbst ein in viertaktigen Trochäen verfaßter poetischer Jägergruß eingestreut ist. Gegen das Ende sind alle Scenen, in denen die verstoßene, unstät umherirrende Königin Dorothea auftritt, zum größten Teile in Reimen, häufig in alternierenden, welche mit einfachen abwechseln, geschrieben; so A. IV, 4; A. V, 1 (alternierende Reime pag. 213); A. V, 5. Stets in Reimen spricht, auch in sonst reimlosen Scenen, der treue Zwerg Nano, welcher die unglückliche Königin begleitet, dessen Reden alle einen volkstümlichen, an das Sprüchwort anklingenden Charakter haben. Man vergleiche:

Content you, madam; thus old Ovid sings,
'Tis foolish to bewail recureless things. pag. 200.

oder: Madam, Lucretius saith that to repent
Is childish, wisdom to prevent. pag. 205.

Spiel mit gleichlautendem Versschluß findet sich dagegen nur einmal (4 Male queen, pag. 202).

Kann man im James the Fourth an manchen Stellen in der Verwendung des Reimes noch eine gewisse unklare Absichtlichkeit von Seiten des Dichters annehmen, so sind dagegen die Reimverse im

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Alphonsus, K. of Ar., so häufig und zugleich ungeordnet, daß eine genaue Gruppierung derselben überflüssig und zwecklos erscheinen darf. Es genüge darauf hinzuweisen, daß nicht nur in den Reden der Venus, welche jeden Akt einleiten, sowie in den Dialogen der zu Anfang und zum Schluß des Ganzen auftretenden Musen End- und Innenreime ohne ersichtlichen Grund, aus bloser Lust des Reimens, verwandt sind, sondern während des ganzen Stückes in jeder Scene ein großer Prozentsatz von Reimversen an gänzlich beliebigen Orten zu finden ist. Mit ausnahmsweiser Regelmäßigkeit endigt sich jede Rede auf ein Reimpaar pag. 234 und 35, doch ist auch von pag. 239—43 gereimter Redeschluß in weitaus den meisten Fällen zu konstatieren. In einer durchaus ernsthaften Rede des Albinius hat die Reimnot sogar die schon in jener Zeit gänzlich veraltete Form sain = said veranlaßt.[34]) Innenreime, wohl nicht immer absichtlich, sind ungemein zahlreich, aber nur an einer Stelle zum effektvollen Abschluß innerhalb einer längeren Ansprache des Alphonsus dienend, vor der Bühnenweisung: Trumpets and drums sounded, pag. 234. Auch alternierende Reime, in nicht immer regelmäßiger Folge, finden sich in dem Gespräche zwischen Albinus und Alphonsus, pag. 228, sowie in dem Gespräche zwischen Laelius und Alphonsus, pag. 229.[35])

Im vollendeten Gegensatz zu der schwankenden und oft unkünstlerischen Anwendung des Reimes in den Werken der beiden letzterwähnten dramatischen Vorgänger Sh.'s steht der bewußte und konsequente, stets auf künstlerischer Überlegung beruhende Gebrauch desselben bei Christopher Marlowe, welcher seine großartige Überlegenheit über die mitstrebenden dramatischen Talente, mit Ausnahme Sh.'s, durch Wahl der Stoffe, energische Scenenführung, klare und gedrungene Komposition, kraftvolle, wenn auch etwas monotone und nicht selten bombastische Sprache und nicht zum geringsten durch geschickte und geschmackvolle Behandlung des Verses beweist. Wie sehr sich dieser durch den angemessenen Wechsel der verschiedenen Cäsurarten, maßvolle Verwendung von Trochäen an besonders betonten Stellen, vor allem durch jenes volle Pathos, welches ihm von Seiten Ben Jonsons in seinen Versen: »To the memory of my beloved, the Author, Mr. W. Shakspere and what he hath left us« das bekannte Lob: »Marlowe's mighty line« eingetragen hat, vor demjenigen der gleichzeitigen Dramatiker ausgezeichnet, kann hier nur flüchtig erwähnt werden; es genüge auf die Ausführungen Schipper's in seiner Dissertation: De versu Marlovii, Bonn 1867 und in seiner Neuengl. Metr. I, pag. 275—84 zu verweisen.

[34]) Diese Form wird ebenfalls von Sh. im gereimten doggerel verwendet, aber nur einmal, mit absichtlich komischer Wirkung, im Munde des Armado in der Erklärung des Wortes l'envoy:

No, page: it is an epilogue or discourse, to make plain
Some obscure precédence that hath tofore been sain.

Love's Labour's Lost. III, 1, 82 u. 83.

[35]) Im Hinblick auf die zahlreichen zwecklosen und schwerfälligen Reimereien in den Dramen eines Lodge, Peele und Greene, welche klar beweisen, daß diese Dichter mit diesem so leicht mißbrauchten Kunstmittel in den meisten Fällen keineswegs sorgfältig und geschickt zu operieren verstanden, wird es erfreulich sein, die warnenden Worte zweier Zeitgenossen zu lesen, welche allerdings nicht speziell die dramatische Dichtkunst im Auge haben, die bekanntlich damals von den Poetikern nicht für zünftig gehalten wurde, wegen ihrer allgemeingültigen Anwendbarkeit aber und gesunden Tendenz citiert zu werden verdienen.

Hören wir zunächst den trefflichen Gascoigne in seinen Certayne Notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English (1575) pag. 35—36 (Arber's Reprint): 6. »I would exhorte you also to beware of rime without reason: my meaning is hereby that your rime leade you not from your firste Inuention, for many wryters when they haue layed the platforme of their inuention, are yet drawen sometimes (by ryme) to forget it or at least to alter it, as when they cannot readily finde out a worde whiche maye rime to the first (and yet continue their determinate Inuention) they do then eyther botche it vp with a worde that will ryme (howe small reason soeuer it carie with it) or els they alter their first worde and so percase decline or trouble their former Inuention: But do you alwayes hold your first determined Inuention, and do rather searche the bottome of your braynes for apte words, than chaunge good reason for rumbling rime.« und zweitens König Jacob I, welcher sich in seinen Revlis And Cautelis of Scottis Poesie (1585) folgendermaßen vernehmen läßt: Arber's Reprint, Chap. III, pag. 62, Abs. 1: »First, that in quhatsumeuer ze put in verse, ze put in na wordis, ather metri causa, or zit, for filling furth the nomber of the fete, bot that they be all sa necessare, as ze sould be constrainit to vse thame, in cace ze were speiking the same purpose in prose. And thairfore that zour wordis appeare to haue cum out willingly, and by nature, and not to haue bene thrawin out constrainedly, be compulsioun.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mit dem in reimlosen Versen geschriebenen Prologe[36]) zu dem jedenfalls 1587, vielleicht schon früher, aufgeführten Tamburlaine The Great stellt sich der Dichter in einen scharfen Gegensatz zu den »jigging veins of rhyming mother wits.« Es scheint als ob er den gleichmäßig pathetischen Eindruck seines Blankverses, welcher am besten die ernste, getragene Grundstimmung seiner Tragödien wiederspiegelte, durch den Schmuck des Reimes zu verwischen fürchtete, der seiner männlich rauhen Persönlichkeit überhaupt nicht zusagen mochte. Der tiefeinschneidende Gegensatz dieses gewaltigen, aber harten und einseitigen Talentes zu der universellen Begabung, der fast proteischen, für jede dramatische Stimmung gleichmäßig empfänglichen Genialität eines Sh., läßt sich nirgends so scharf und klar fassen als gerade auf diesem mehr formalen Gebiete, doch muß ich es mir, im Hinblick auf spätere Ausführungen, versagen hierauf an dieser Stelle näher einzugehen, vielmehr mich auf eine Darstellung der Behandlung des Reimes bei Marl. beschränken.[37])

Es ist nach dem bereits Ausgeführten selbstverständlich, daß wir Reimen bei diesem Dramatiker sehr selten begegnen, doch zeugt ihre Verwendung in den weitaus meisten Fällen von bewußter künstlerischer Absicht und gutem ästhetischen Geschmacke. In Tamb. The Great, Part I findet sich gereimter Scenenschluß 2 Male (A. II, Sc. V, A. V, Sc. II, letzteres zugleich Schluß von Part I); in Part II 3 Male: II, 3; V, 1; V, 3 (Schluß des Ganzen). Daß der Dichter den gereimten Scenenschluß im Tamb. nicht überall zur Steigerung des Pathos, sondern mehr auf gut Glück gebraucht, beweist die auffallende Thatsache, daß derselbe in Pt. II, A. II, 3, einer wenig hervorragenden Schlacht- oder Gefechtsscene, verwandt ist, wohingegen die folgende Scene, die leidenschaftlichste und pathetischste von allen, welche den Tod der Zenocrate und die ungeduldigen Klagen Tamburlaine's enthält, ohne Reim schließt. Sonst findet sich der Endreim am Schlusse pathetischer Reden: Pt. I: I, 2 pag. (Tamburlaine's speech, zugleich ein schwerlich wegzuleugnender Fall von Verwendung eines Alexandriners an Stelle des 5füßigen Jambus); II, 5 (Tamb. speech); III, 2 (vor stabs himself, sc. Agydas); III, 3 (Tamb.); IV, 3, pag. 21 (wahrscheinlich unabsichtlich); V, 1; V, 2 (pag. 27, in 2 auf einander folgenden Reden). Pt. II: I, 3 (2 Male); III, 3; V, 3 (3 Male hinter einander, die Klagen des Theridamas, Techelles und Usumcasane vor dem Tode Tamburlaine's mit einem Reimverse schließend, das erste und dritte Mal sogar völlig übereinstimmender Schluß); V, 3, pag. 58 (der Nachfolger des Tamb., Amyras, wird gekrönt). Besonders hervorgehoben zu werden verdient der sententiöse Schluß einer Rede des Tamb. Pt. I, IV, 4:

For virtue is the fount whence honour springs,
And they are worthy she investeth kings.

Selten treten auch Innenreime auf, wahrscheinlich nur der Feder entschlüpft, in Pt. I: I, 2, pag. 5; II, 4, pag. 9; IV, 1, pag. 18 (2 Male); Pt. II: II, 4, pag. 38. Beachtenswert sind in Pt. I, III, 3, pag. 18 2 Reimverse der kriegsgefangenen, verzweifelten Zabina, worauf mit einem kurzen, in 2 reimlosen Versen erteilten, Befehle Tamb's die Scene schließt.

Nach der gewöhnlichen, allerdings unbewiesenen Annahme würde als zweites Drama Marlowe's The Tragical History of Doctor Faustus zu betrachten sein, dessen erste, sehr verwahrloste Ausgabe viele Jahre nach des Dichters Tode (im Mai 1593), im Jahre 1604 erschien. Mit Recht ist verschiedentlich auf die reichlichen Interpolationen hingewiesen, mit denen der uns überlieferte Text versetzt ist. Vieles in den zum Teil oder ganz in Prosa geschriebenen niedrig-komischen, ja geradezu albernen Scenen des 2., 3., 4. und 5. Aktes darf man füglich unserem Dichter absprechen, welcher in seinen übrigen Dramen, in der richtigen Erkenntnis, daß die Gabe des Humors ihm völlig versagt war, nur an ganz vereinzelten Stellen (Tamb. Pt. I, IV, 4; V, 2; Jew of Malta III, 1, IV, 4 u. 5) mit wenig Glück den pathetischen Blankvers mit der Prosa vertauscht. Ferner bin ich auch der Meinung, daß vielleicht ein Teil von A. III, Sc. 1, vor:

[36]) Es verdient Beachtung, daß nicht nur in damaliger Zeit, sondern während der ganzen späteren Entwicklung des englischen Dramas ein reimloser Prolog zu den seltensten Erscheinungen gehört.

[37] Ich citiere nach: The Works of Chr. Marlowe. Ed. by Lt. Col. Francis Cunningham. London. Mermaid Series.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

»Enter The Cardinals and Bishops«, pag. 70, wo unter 27 Versen sich 10 Reimverse finden, von denen höchstens das erste und letzte Paar an besonders emphatischer Stelle steht, jedenfalls aber der Anfang von IV, 2, die Unterredung zwischen Benvolio, Martino und Frederick, bis zu dem Verse:

»The Devil's dead, the Furies now may laugh«,

sowie die kurze 3. Scene des 4. Aktes nicht von Marlowe ist. So unsinnige und geschmacklose Reimereien, willkürlich zwischen sonst reimlose Verse eingestreut, finden sich bei unserem Dichter sonst nirgends und sind nach meiner Meinung als unächt auszumerzen. Im Übrigen bietet diese berühmte Tragödie nicht viel Bemerkenswertes inbezug auf die Reime. Sie wird durch einen reimlosen Chorus eingeleitet; die ergreifenden Verse des Schlußchors endigen dagegen höchst wirkungsvoll mit einem Reimpaar. Gereimten Scenenschluß finden wir in III, 1; IV, 4; V, 1. Der Endreim am Schlusse von pathetischen Reden findet sich nur einmal, in den triumphierend höhnischen Schlußworten des Mephistophilis, welche zugleich einen fast sprichwörtlichen Klang haben:

»What, weep'st thon! 'tis too late, despair! — Farewell!
Fools that will laugh on earth must weep in hell.« (pag. 83.)

Sehr wirkungsvoll schließen sich hieran die Reden des guten und bösen Engels an, deren Dialog ebenfalls zunächst aus 3 Reimpaaren besteht, von einem reimlosen Verse unterbrochen, worauf im Folgenden die Rede des guten Engels mit einem Reimpaare schließt, die Rede des bösen Engels dagegen 8 Reimverse zum Schlusse aufweist, an einer Stelle durch einen ebenfalls gereimten, verzweifelten Ausruf des Faustus unterbrochen. Beachtenswert ist ferner die bei Marlowe sonst ungebräuchliche, 2malige Verwendung des gleichen Versschlusses: I, 3, pag. 62 (Lucifer, 4 Male); II, 1, pag. 64 (art, 2 Male), an beiden Stellen durch das Streben nach ausdrucksvoller Antithese veranlaßt. Erwähnt mag noch werden, daß die Beschwörung des Mephisto, III, 2, in 4füßigen, gereimten Jamben abgefaßt ist, sowie daß Innenreime garnicht vorkommen.

Der nach Collier im Jahre 1589 oder 90 verfaßte Jew of Malta wird durch einen Monolog des in jener Periode sprichwörtlichen Meisters einer egoistischen Moral, Macchiavel, eingeleitet, welchem, als dem Vorbilde des Helden der Tragödie, des Juden Barabas, gewissermaßen die Rolle eines Presenter vom Dichter zuerteilt ist. Dieser Prolog ist, wie es bei Marlowe, im strengen Gegensatze zum damaligen Gebrauche, durchaus Sitte ist, in reimlosen Versen verfaßt und bricht, was für die freiere Behandlung des dramatischen Verses bei diesem Dichter charakteristisch ist, mit einem Halbverse ab. Die verhältnismäßig häufige Verwendung solcher kürzeren 2, 3 und 4taktigen Verse zum Scenenabschluß, bei den übrigen Vorgängern Sh.'s höchst selten (bei Greene habe ich nur 2 Fälle angemerkt), bei Sh. selbst, namentlich in seiner späteren Periode, besonders zahlreich auftretend, ist auch für Marlowe's dramatischen Styl kennzeichnend. Sie enthalten meistens kürzere Aufforderungen oder Befehle, welche sich für den feierlichen Tonfall des volltaktigen Blankverses nicht eignen und vertreten manchmal geradezu die Stelle von Bühnenweisungen.[38]) Gereimter Scenenschluß findet sich in diesem Drama häufiger als in den bis jetzt betrachteten: II, 2 (zugleich Aktschluß), III, 1 und 2 (4 Reimverse), IV, 3 (4 Reimverse des Barabas), IV, 5 (zugleich Aktschluß), V, 1. 2. 3. 4. (Schluß des Ganzen). Gleicher Versschluß ist sehr glücklich einmal verwendet am Schlusse von IV, 4. Endreim in pathetischen Reden findet sich 2 Male: V, 2 und V, 4 (beide Male in Reden des Barabas); sonst tritt derselbe nur in sentenzenhaften oder an das Volkslied anklingenden Versen auf wie I, 2. pag. 94:

Bar.: — — — — — — Aye, daughter, for religion
Hides many mischiefs from suspicion (mehr Assonanz als Reim).

III, 3. pag. 103:

Ithamore: And then they met, and, as the story says,
In doleful wise they ended both their days.

[38]) cf. Tbl., Pt. I: II, 1; IV, 2; J. of Malta: III, 5. Edw. II: III, 2, IV, 1, V. 5; Massacre at Paris: II, 1, 2. Dido: IV, 4.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Besonders interessant ist es, wie Marlowe 2 Male in drastischer Weise die verliebten Tiraden des Schuftes Ithamore durch den Reim hervorhebt, zunächst IV, 4, in einer unsinnigen Liebesphantasie, in welche mit prächtigem Humor ein Vers aus seinem bekannten lyrischen Gedichte: The Passionate Shepherd to his love (Ed. Cun., pag. 271—72) verwebt ist.

Ith.: — — — — — — — — — — — —
And sail from hence to Greece, to lovely Greece,
I'll be thy Jason, thou my golden fleece;
Where painted carpets o'er the meads are hurled,
And Bacchus' vineyards overspread the world;
Where woods and forests go in goodly green,
I'll be Adonis, thou shalt be Love's Queen.
The meads, the orchards, and the primrose lanes,
Instead of sedge and reed, bear sugar-canes:
Thou in those groves, by Dis above,
Shalt live with me and be my love.

und zweitens mit ebenso vorzüglicher komischer Wirkung in dem schönen Reimpaar:

Love me little, love me long; let music rumble,
Whilst I in thy incony[39]) lap do tumble (V, 5. pag. 112).

Man vergleiche diese feine Verwendung des Reimes zur Verstärkung eines komischen Effektes, welche bei Sh. ungemein häufig vorkommt, mit den meist zwecklosen Reimereien der übrigen Vorgänger Sh.'s, um mit einem Schlage die bedeutende Überlegenheit Marlowe's an ästhetischem Feingefühl zu erkennen.

In dem wahrscheinlich letzten, jedenfalls reifsten und durchgearbeitetsten der Marlowe'schen Dramen, Edward II, dem einzigen Werke, welches neben den Versuchen des jugendlichen Sh. in der Gattung der History, Henry VI, Pt. I—III und Richard III, genannt zu werden verdient, ja sich durch manche eigentümliche Vorzüge vor ihnen auszeichnet, hat auch die formelle Meisterschaft des Dichters und somit auch seine Virtuosität in der Verwendung des Reimes ihren Höhepunkt erreicht. Gereimter Scenenschluß findet sich hier nur einmal in IV, 2. Endreim findet sich als nachdrücklicher Abschluß der Abschiedsscene zwischen Edward und seinem Liebling Gaveston, pag. 124, zur malerischen Veranschaulichung der jubelnden Freude, mit welcher Edward den Boten entsendet, der ihn aus der Verbannung zurückrufen soll (I, 4, pg. 127), ebendaselbst zur energischen Bekräftigung des Entschlusses des jungen Mortimer:

»But whilst I have a sword, a hand, a heart,
I will not yield to any such upstart.«,

worauf ein reimloser Vers als Scenenschluß folgt:

»You know my mind; come, uncle, let's away.«

In IV, 6, ist folgender wehmütige Abschied vom Leben in Reime gefaßt:

Baldock: Reduce we all our lessons unto this,
To die, sweet Spencer, therefore live we all;
Spencer, all live to die, and rise to fall.,

womit am besten der durch eine ähnliche Situation veranlaßte Reim in der Rede Edward's zusammenzustellen ist:

Farewell: I know the next news that they bring
Will be my death; and welcome shall it be;
To wretched men, death is felicity. (V, 1, pag. 146).

Besonders malerisch ist die 3malige Wiederholung des Namens Gaveston als Versschluß in dem Monologe der Königin (I, 4, pag. 124), sowie vor allem in der Klage des Königs um den Verbannten

[39]) cf. Nares, Glossary, s. v., sowie die ebenso burleske Verwendung des seltenen Wortes bei Shakspere: Love's Labour's Lost, III, 1, 136; IV, 1, 144 (nur im Munde Costard's).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(pag. 126), wo derselbe Name als wehmütiger Refrain ebenfalls 3 Male den Vers schließt. Auch der Innenreim ist an 2 Stellen mit besonderer Emphase verwendet; in dem Monologe des Gaveston I, 1 (4 Reimverse), sowie in dem antithetisch-zugespitzten Reimpaare in der Rede des Königs:

Thus lives old Edward, not relieved by any,
And so must die, though pitiéd by many. (V, 3, pag. 149).

Das auf pag. 131 von Lancaster angeführte jig der Schotten: »Maids of England, sore may you mourn etc. etc., ist der Chronik Fabyan's entlehnt, welche überhaupt als historische Quelle des Dichters zu betrachten ist.

Mit Edward II könnte die Betrachtung der Marlowe'schen Dramen füglich ihren Abschluß finden, da The Massacre at Paris, in nur einer alten Ausgabe ohne Datum überliefert, in sehr verderbter, entschieden unvollständiger Form auf uns gekommen ist, während Dido, Queen of Carthage, nicht von Marlowe allein verfaßt ist, vielmehr der bekannte Satiriker Nash als Marlowe's Mitarbeiter oder als Fortsetzer seines Werkes angesehen wird. Doch sollen, der Vollständigkeit halber, einige Bemerkungen über die Verwendung des Reimes in beiden Dramen nicht unterlassen werden.

Im Massacre at Paris[40]) finden wir gereimten Scenenschluß in I, 8 (zugleich Aktschluß), II, 2 (mit anschließendem: Come, my lord, let us go. cf. die Anmerkung zum Jew of Malta), II, 4. In II, 6 (zugleich Aktschluß) findet sich gleicher Versschluß: die. Im Übrigen findet sich der Reim nur an 2 Stellen, in den letzten Worten des sterbenden Königs (III, 4, pag. 172) sowie in einem kurzen Aside der Catherine of Medici (I, 1).

Sehr häufig dagegen ist der Reim in der Dido, wobei allerdings zu beachten ist, daß sich für eine Sonderung der von Marlowe, resp. von Nash verfaßten Teile dieser Tragödie auch nicht die geringsten Handhaben bieten. Das Werk ist wie aus einem Guß und von Anfang bis zu Ende mit gleicher Sorgfalt und Liebe in einem Stile geschrieben, welcher mir eine auffallende Ähnlichkeit mit demjenigen Marlowe's in den ersten beiden Sestiads der epischen Dichtung Hero and Leander aufzuweisen scheint. Das häufigere Vorkommen des Reimes würde sich übrigens, auch wenn wir Marlowe als alleinigen Verfasser annehmen dürften, wofür die innere Wahrscheinlichkeit, wogegen nur die bekanntlich wenig glaubwürdige Autorität des Titelblattes der ersten und einzigen Ausgabe von 1594 spricht, durch die mehr lyrische Behandlung des ganzen Sujets, besonders einzelner Scenen, erklären. Gereimter Scenenschluß begegnet in I, 1; III, 3; IV, 3. Endreim finden wir in den 6 Schlußversen der Rede der Venus I, 1. pag. 174, ebendaselbst zum Schlusse der Rede des Jupiter (care—gear),[41]) II, 1. pag. 178 (Aeneas), ebendaselbst zum Schlusse der Erzählung des Aeneas pag. 180, in der Rede der Juno II, 2, pag. 184, ferner IV, 5, pag. 190 (Nurse), als Schluß der Berichts der Anna in V, 2, pag. 194. Auffallender ist die nicht seltene Verwendung des Reimes inmitten längerer Reden, meist ohne ersichtliche Absicht, was wir bei Marl. sonst nirgends finden, so in der Rede der Venus I, 1. pag. 174, des Jupiter ibid. pag. 174, in dem Dialoge der Anna und des Jarbas IV, 2, in dem Monologe des Aeneas IV, 3. sowie in demjenigen der Dido V, 2. pag. 193.

Zum Schlusse werde versucht, in allgemeinen Zügen die Resultate der langen Wanderung, welche wir mit steter Bezugnahme auf Sh. durch die Dramen seiner Vorgänger und jüngeren Zeitgenossen nunmehr abgeschlossen haben, zu geben. Die genaue Musterung der Verwendung des Reimes in ihrem dramatischen Verse ergiebt zunächst mit Sicherheit, daß jede seiner Verwendungsarten, welche dem aufmerksamen Leser Sh.'s auffällt, bereits bei ihnen zu belegen ist. Wir finden bei allen den Endreim im Scenen- und Aktschluß

[40]) Abfassungszeit unbekannt, jedenfalls aber nicht vor 1589 zu setzen, in welchem Jahre der in dem Stücke dargestellte Tod Heinrich's III. stattfand.

[41]) Man beachte die abweichende Aussprache des Wortes gear in den beiden einzigen Stellen bei Sh., wo dasselbe im Reim vorkommt: Troilus III, 2, 220, Love's Lab. L. V, 2, 303 (beidemale Reim mit here).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und als nachdrucksvollen Abschluß einer pathetischen Rede, das Spiel mit gleichem Versschlusse, auch Reime innerhalb einer längeren Rede (Innenreime), doch diese ohne jeden Versuch einer kunstgemäßen Verwendung, und wohl meistens unabsichtlich, sogar Ansätze zu ganz durchgereimten Scenen lyrischer Art und zur Verwendung des Reimes im Dialoge (cf. vor allem Kyd's Spanish Tragedy).

Ebenso klar aber wie dies positive Resultat wird aus den obigen Ausführungen das negative sich ergeben haben, daß keiner dieser Dichter, mit alleiniger Ausnahme Marlowe's, einen feineren Takt oder geläuterteren Geschmack in der Verwendung dieses Kunstmittels beweist. Aus dem gelehrten Drama durch die Verfasser des Gorboduc verbannt, schlüpfte der Reim, schon in diesem Drama und in allen späteren in Nachahmung desselben verfaßten (cf. Lily), wesentlich durch die eigene Nachlässigkeit und Unachtsamkeit der Dichter, unbemerkt wieder in den Blankvers ein. Auf der Volksbühne entspann sich ein harter Kampf zwischen dem gereimten Verse, dem Erbteile der alten Moralitäten, Interludes und ältesten Komödien, und dem Blankverse, welchem das mächtige Beispiel Marlowe's zum Siege verhalf. Es darf also nicht Wunder nehmen, daß in der Behandlung dieses Blankverses die größten Gegensätze inbezug auf den Reim wahrzunehmen sind. Einer vollständig willkürlichen Verwendung desselben auf der einen Seite, dem untrüglichsten Kennzeichen einer gänzlich unabgeklärten und regellosen dramatischen Form, wie sie am abschreckendsten in Lodge's Wounds of Civil War und in einzelnen Dramen Peele's und Greene's auftritt, steht in einigen Dramen dieser letzterwähnten Dichter, welche eine mehr oder weniger deutliche Anlehnung an Marlowe's Behandlung des Verses verraten, sowie vor allem bei diesem selbst ein bewußtes Abweisen desselben gegenüber. Dieses starre Prinzip hat Marlowe freilich nirgends strenge durchführen mögen und im weiteren Verlaufe seiner dramatischen Produktion mit feinem Takte allmählich immer mehr gelockert (cf. vor allem Edw. II). Doch Shakspere allein unter den damaligen Dramatikern war es vorbehalten, den Reim überall mit künstlerischer Berechnung, sei es zur nachdrücklichen Steigerung des Affekts, zur Charakterisierung des Dialoges oder der dramatischen Personen, vor allem zur musikalischen Veranschaulichung der poetischen Grundstimmung einzelner Scenen oder ganzer Dramen zu verwerten.

H. Krumm.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf