

CENTRE
for
REFORMATION
and
RENAISSANCE
STUDIES

VICTORIA
UNIVERSITY

TORONTO

Unser Shakespeare

Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik

IV

Die beiden ältesten Ausgaben von Romeo and Juliet

Eine vergleichende Prüfung ihres Inhalts

2011

Theodor Eichhoff

Motto: Έάν τέ τιν' ἄλλον ἡγήσωμαι δυνατὸν
εἰς ἐν **καὶ** ἐπὶ πολλὰ πεφυκός ὁρᾶν,
τοῦτον διώκω κατόπισθε μετ' ἔχοντος
ἄστε θεοῦ. Plato, Phaedrus

Halle a. d. S.

Verlag von Max Niemeyer

1904

PR
2978
E53
v. 4
REF. & REN.

7338

Vorwort.



Das vierte Heft kann nur deshalb so bald auf das dritte folgen, weil beide ursprünglich zusammen erscheinen sollten. Nachher hielt ich es jedoch für praktischer, Quarto₁ gesondert herauszugeben, da bei einer Vergleichung der beiden Quartos, wozu ein Nachschlagen in meiner Ausgabe beständig nötig ist, es angenehmer sein dürfte, diese Ausgabe in einem besonderen Heft neben sich zu haben. Meine Studien über Romeo and Juliet habe ich vor vier Jahren auf dem Britischen Museum begonnen, und sie haben mich seitdem stets länger oder kürzer beschäftigt. Indem ich jetzt das Resultat dieser Studien der Öffentlichkeit übergebe, bin ich mir der Mängel meiner Arbeit wohl bewußt. Ich werde zufrieden sein, wenn ich hier und da jemand anrege, in der von mir bezeichneten Richtung einmal versuchsweise vorzugehen.

Es kommt mir nicht darauf an zu beweisen, daß die älteste Ausgabe von Romeo and Juliet auch von Shakespear stamme — diese Ansicht ist von hervorragenden Forschern schon öfters vertreten worden — sondern ich möchte klarmachen, daß wir fernerhin Romeo and Juliet nur in dieser ältesten Fassung lesen und aufführen sollten. Es ist meine feste Überzeugung, daß wir in dieser ersten Ausgabe von Romeo and Juliet den authentischen Text Shakespeares besitzen, und daß die zweite Ausgabe, die wir bis jetzt für die „richtige“ gehalten haben, nur eine Bearbeitung (und natürlich eine Entstellung und Zerstörung) des

Originals darstellt. Es lässt sich recht gut denken, daß, nachdem der echte Text von Romeo and Juliet auf rechtmäßige oder unrechtmäßige Weise veröffentlicht worden war, eine andere Schauspielergesellschaft sich auf Grund dieses Drucks eine neue Bearbeitung herstellen ließ, eine Bearbeitung, die an den wenig ausgebildeten Geschmack der Masse große Konzessionen machte. Als diese Bearbeitung dann gedruckt wurde, nannte man sie natürlich, um mit der echten Ausgabe konkurrieren zu können, eine „neuerdings durchgesehene, vermehrte und verbesserte“ Fassung des Stücks. Dies war eine damals allgemein geübte Buchhändlertaktik. Die späteren Herausgeber der ersten Gesamtausgabe von Shakespeares Werken (der Folioausgabe von 1623) drückten diese vermehrte Fassung ab, weil sie ihnen wohl besser gefiel, und weil sie auch mehr auf die Quantität als auf die Qualität ihrer Texte achteten.

Dass wir in der ältesten Ausgabe von Romeo and Juliet auch Shakespeares authentischen Text besitzen, dies ist wie gesagt meine feste Überzeugung, aber beweisen lässt sich dieselbe natürlich nicht. Auch erscheint es mir völlig nebensächlich, ob jemand in bezug auf das Verhältnis der verschiedenen Fassungen von Romeo and Juliet zu einander nun meine Theorie annimmt oder sich selbst eine neue macht (was übrigens nicht schwer ist!), — die Hauptsache ist nur, dass er anerkennt, nur die älteste Ausgabe ist gut, nur die älteste Ausgabe ist ein Kunstwerk. Meine Arbeit verfolgt keinen andern Zweck als diese Behauptung in den Vordergrund der Diskussion zu stellen.

Man wird mir hier sofort entgegenhalten, dass das Urteil über die Schönheit des Textes völlig subjektiv und damit unwissenschaftlich sei. Darauf kann ich nur antworten, dass jedes Urteil über die Richtigkeit eines Textes ebenfalls völlig subjektiv ist und, falls obige Behauptung zu Recht bestände, ebenfalls unwissenschaftlich genannt werden müsste. Der Mann, der ein

anderes als ein subjektives Urteil fällen kann, muß erst noch geboren werden; und daß jeder die Welt mit seinen eigenen Augen ansieht, d. h. daß wir immer und überall also auch in der Wissenschaft subjektiv sind und sein müssen, das ist eine Weisheit, von der uns das geringste Nachdenken überzeugt, deren Konsequenzen wir aber nur ungern ziehen. Da es überhaupt kein objektives Urteil geben kann, so kann auch die Wissenschaftlichkeit meines Urteils nicht davon abhängig sein, daß ich nach „Objektivität“ strebe. Woher kommt es aber, daß ich das eine Urteil für wissenschaftlich halte, das andere aber nicht? Doch ganz allein daher, daß mir das eine Urteil gut und das andere schlecht begründet erscheint. Die Wissenschaftlichkeit eines Urteils liegt also in seiner Begründung. Ob ich über die Richtigkeit oder ob ich über die Schönheit eines Textes urteile, wissenschaftlich kann ich in beiden Fällen sein; es kommt nur darauf an, daß ich mein Urteil klar und deutlich begründe.

Und nun behauptete ich, daß wir viel wissenschaftlicher sein können, wenn wir die Schönheit als wenn wir die Richtigkeit der Texte erforschen. Wenn es sich nämlich darum handelt, aus der Menge der uns unter Shakespeares Namen überlieferten Schauspiele und Fassungen einzelner Schauspiele Shakespeares wirkliches Eigentum wiederherzustellen, so ist es von vornherein klar, daß wir dies Ziel niemals erreichen können, denn nur Shakespeare könnte diese Frage definitiv entscheiden; wir sind also auf das Raten, Vermuten, kurz auf Hypothesen angewiesen. Eine Hypothese ist nun umso wissenschaftlicher, je besser sie begründet ist, aber ich kann eine Hypothese nie ganz begründen. Es ist mir dabei nicht möglich, alle Hilfsmittel, die mir eigentlich zur Verfügung stehen, zur Verteidigung meiner Ansicht zu verwenden, ich werde bei meiner Arbeit fortwährend gehindert durch das Gefühl, daß ich für eine unreale Sache kämpfe. Ist also das Ziel meiner Arbeit das Aufstellen einer Hypothese, so ist meine Arbeit nur in beschränktem Maße wissenschaftlich, und zwar ist

sie nur beschränkt wissenschaftlich, weil die Art und Weise meiner Begründung beschränkt ist. Ich kann nicht frei und offen meines Herzens Meinung äußern, sondern ich muß ängstlich mein innerstes Wesen zu verbergen, ja zu töten suchen, um mich nach Möglichkeit einer Objektivität zu nähern, die es überhaupt nicht gibt.

Ganz anders liegen die Dinge, wenn es mir darauf ankommt, den inhaltlichen Wert festzustellen, den jedes dieser überlieferten Dramen für uns hat. Hier bin ich in meiner Begründung nicht gehemmt, denn hier bin ich meiner Sache innerlich gewiß, wäre es doch lächerlich, wenn ich sagen wollte, ich hielte es für wahrscheinlich, daß dieses Drama oder die Fassung eines Dramas schön sei. Während wir bei dem Streben nach Richtigkeit, nach Objektivität, gleichsam Shakespeares eigene Ansicht über seine Werke erforschen wollen, was ganz unmöglich ist, wollen wir hier nur unsere eigene Ansicht über die überlieferten Werke abgeben, und dieses Ziel können wir zu jeder Zeit und mit unbedingter Sicherheit erreichen. Erforschen wir die Richtigkeit der Texte, so können wir nur beschränkt wissenschaftlich sein, erforschen wir ihre Schönheit, so können wir ganz wissenschaftlich sein; denn Wissenschaft ist Begründung.

Wenn ich also vorschlage, nicht nach der Richtigkeit, sondern nach der Schönheit der Texte zu fragen, so verlange ich eine größere Wissenschaftlichkeit. Anstatt daß wir Theorien über die Echtheit oder Unechtheit der uns überlieferten Dramen aufstellen, über ihre Entstehung und ihre Quelle, wollen wir uns jetzt einmal fragen, worin denn eigentlich die Größe und Schönheit der sogenannten Werke Shakespeares besteht, d. h. wir wollen jedes einzelne Drama ganz ohne Rücksicht auf die Frage nach seinem Autor einfach auf seinen inhaltlichen Wert für uns prüfen. Ich glaube, daß diese veränderte Fragestellung, außer der dadurch geschaffenen Möglichkeit ganz wissenschaftlich zu sein, noch folgende, beträchtlichen Vorteile hat.

1. Wir können uns jetzt bei unseren Studien sogleich mit dem beschäftigen, was uns bei unserer Arbeit doch stets die Hauptsache ist, nämlich mit dem Großen und Guten, das uns durch die Literatur vermittelt wird. Zu diesem Genuss des Inhalts, des geistigen Gehalts, könnten wir aber bisher in den meisten Fällen garnicht kommen, weil wir entweder all unsere Kraft auf nie zu lösende Vorarbeiten verwenden müssten oder aber durch unser Streben nach „Objektivität“ zur Beschäftigung mit Werken gezwungen wurden, die überhaupt keinen geistigen Gehalt besaßen; denn für den, der die Dinge so sehen will, wie sie wirklich waren, muß der Schund genau so wichtig sein wie das größte Kunstwerk. Es ist aber klar, daß es uns allen im Grunde stets nur auf das Gute ankommt und zwar auf das Gute selbst und nicht etwa auf den Urheber des Guten und die Umstände, wie dieses Gute wohl in die Welt gekommen sein mag.

2. Ist unsere Arbeit also jetzt immer interessant, so ist sie auch immer erfolgreich, denn die höchst komplizierten Verhältnisse der Textüberlieferung ordnen sich von diesem Standpunkt aus in sehr einfacher Weise. Es kommt uns jetzt nicht mehr darauf an zu wissen, wie es wirklich gewesen ist, sondern es genügt uns, daß wir von der Möglichkeit der Sache im allgemeinen überzeugt sind. Wenn ich also zwei Ausgaben von Romeo and Juliet habe, von denen die zweite mir den Eindruck macht, daß sie nur eine Überarbeitung des Originals sei, so genügt es mir völlig, wenn ich weiß, daß solch eine Überarbeitung möglich ist, und ich brauche gar kein Gewicht darauf zu legen, daß die Sache sich auch wirklich so und nicht anders verhalten hat. Dramenüberarbeitungen sind in der elisabetanischen Literatur nun das allergewöhnlichste Vorkommnis, und so gut wie Dramen anderer Leute überarbeitet worden sind, so gut können auch Dramen Shakespeares überarbeitet worden sein. Die Frage also, die bisher die größte Schwierigkeit für uns bildete, wie nämlich aus einem guten Text ein schlechter und aus dem schlechten ein guter

geworden sei (man vergleiche alle die Theorien über das Verhältnis der einzelnen Quartos zu einander und der Quartos zu den Folios!), diese Frage spielt jetzt gar keine Rolle mehr, denn es gibt hundert Arten, sich diesen Vorgang zu erklären; da es uns aber nicht auf diesen Vorgang, sondern nur auf den Text selber ankommt (ob er nämlich gut oder schlecht ist), so genügt uns jede beliebige von diesen hundert Erklärungen.

3. Durch diese geänderte Fragestellung wird unsere Arbeit aber nicht nur interessant und erfolgreich, sondern vor allem auch streng kritisch, ich möchte sagen objektiv. Da wir jetzt nicht mehr den genauen Text Shakespeares wieder auffinden wollen, so sind wir auch nicht mehr genötigt, aus den verschiedenen Überlieferungen uns einen Phantasietext herzustellen, sondern wir beurteilen jetzt jeden Text für sich allein, genau so wie er überliefert ist. Wir sind jetzt imstande, uns auch wirklich mit absoluter Treue an die Überlieferung zu halten.

4. Zu diesen drei offensbaren Vorteilen fügt sich nun noch ein vierter. Wenn wir uns beständig mit dem Geist der überlieferten Schriftwerke befassen, so werden wir auch bald lernen, die Geister zu unterscheiden, und es ist sehr wahrscheinlich, daß wir auf diese Weise ganz bald ein scharf umrissenes Bild von Shakespeares Persönlichkeit erhalten; für jeden Fall können wir es, falls es überhaupt zu erlangen ist, auf keinem andern Weg erlangen. Unser Ziel freilich dürfen wir nicht so hoch stecken, wir können uns stets nur an eine nüchterne, ruhige Prüfung des Inhalts eines jeden Werks der Überlieferung halten.

Die von mir vorgeschlagene veränderte Fragestellung entspringt nun nicht nur einem persönlichen, sondern auch einem ganz allgemeinen Bedürfnis. Wir fühlen alle, daß wir in unserem Streben nach Objektivität doch einen zu großen Wert auf äußere Momente gelegt haben, und wir werden immer mehr gezwungen anzuerkennen, daß die sicherste Quelle für das Verständnis eines Werks doch eben dies Werk selbst ist. In der mannigfachsten

Weise ist in den letzten Jahren immer wieder und immer deutlicher auf diesen Mangel unserer Kritik hingewiesen worden, und man hat die verschiedensten Versuche gemacht, diesem Mangel abzuholzen. So sagt z. B. Schröer in dem sehr beachtenswerten Aufsatz über „Prinzipien der Shakespeare-Kritik“ (in der Festschrift für Schipper, 1902): „Aber die Frage sollte erwogen werden, ob denn die historische Literaturkritik des 19. Jahrhunderts wirklich echt wissenschaftliche Kritik, wirklich echt historisch ist?“ (S. 8). Wie ich oben ausführte, glaube ich, daß diese veränderte Fragestellung eine größere Wissenschaftlichkeit unserer Kritik herbeiführen kann. Den Grund aber für unsere unzureichende Wissenschaftlichkeit sehe ich darin, daß wir nach Objektivität streben, obwohl es doch gar keine Objektivität gibt. Auch dies wird von Schröer ausdrücklich hervorgehoben (S. 9): „Absolute Objektivität ist überhaupt undenkbar, und es ist der schlimmste Irrtum, wenn man glaubt, die Naturwissenschaften, die mit ihrer Exaktheit den Kulturwissenschaften vielfach als Muster vorschwebten, seien absolut objektiv. Was wir erreichen können, ist mit Zuhilfenahme aller historischen Hilfsmittel, unsere Subjektivität möglichst einzuschränken, und das heißt praktisch: möglichst typisch zu machen, typisch für das allgemeine Erkenntnisvermögen unserer Zeit, so daß unsere individuelle Subjektivität zu einer relativen Objektivität wird.“

Das Ziel, das Schröer sich hier setzt, ist genau das von mir vorgeschlagene, denn wenn ich meine subjektive Ansicht so gut begründe, daß andere meine subjektive Ansicht leicht zu ihrer eigenen machen können, so ist meine subjektive Ansicht eben typisch, d. h. sie hat, wie Schröer es ausdrückt, relative Objektivität erlangt. So wenig wie wir aufhören können Individuen zu sein, so wenig können wir unsere Subjektivität irgendwie ausschalten. Schröer sagt ganz mit Recht (S. 27): „Wir wollen und können nicht leugnen, daß subjektive Werturteile jeder Geschichtsschreibung zu Grunde liegen. Wenn jemand die Geschichte eines Volkes

z. B. von dem Gesichtspunkte des Verhältnisses der männlichen zur weiblichen Geburtsziffer aus behandeln wollte, so sei ihm das unbenommen, ebenso, wenn ein Philolog die Kunstentwicklung der englischen Tragödie an der Hand der Statistik über die Anzahl Verse, die die einzelnen dramatischen Personen sprechen, darstellen will. Es fragt sich eben nur, was uns zunächst interessiert, und auf welche Werturteile wir zunächst hinarbeiten wollen. Wer dies leugnen wollte, müßte die ganze Geschichtsschreibung, die wir bisher kennen, ablehnen."

Was uns zunächst interessiert, das ist nicht die Entstehung und Entwicklung eines Werks, sondern das ist sein geistiger Gehalt. Was uns zunächst interessiert, das ist nicht das, wie es in der Vergangenheit war, sondern wie es jetzt, in der Gegenwart ist. Was uns zunächst interessiert, das ist nicht die Bedeutung des Werks für den Autor und seine Zeit, sondern es ist die Bedeutung des Werks für uns und für unsere Zeit. Was Shakespeare eigentlich war und was er für seine Zeit bedeutete, das ist eine Frage, die ganz zurücktritt, hinter der andern: Was bedeuten die Werke, die uns unter Shakespeares Namen überliefert sind, für uns und für unsere Zeit? Diese Frage aber läßt sich praktisch in keiner andern Weise lösen als daß man fragt: Was bedeutet Shakespeare für mich? Der Erfolg muß zeigen, ob überhaupt oder wieweit ich ein Recht habe, mich mit meiner Zeit zu identifizieren. Wir müssen subjektiv sein, darum wollen wir es auch sein. „Die Furcht,” sagt Schröder, „durch unseren Subjektivismus in unserer Beurteilung der höheren Probleme der Kritik gefährdet zu werden, darf uns nicht so weit einschüchtern, daß wir diesen Problemen lieber ganz aus dem Wege gehen. Wer nicht wagt, der gewinnt nicht. Es kommt doch sehr darauf an, wie weit unser unleugbarer Subjektivismus durch gewissenhafte, ernste Arbeit sich zu einer relativen Objektivität durchringt, und damit die Mitlebenden und Mitstrebenden überzeugt.“ (S. 28).

Ich habe den Aufsatz von Schröder ausführlicher zitiert, weil es sich hier gerade um Shakespeare-Kritik handelt, aber auf dem ganzen Gebiet der philologischen Wissenschaft werden fortwährend Stimmen laut, die beweisen, daß wir im Begriff sind, den unhaltbaren Zustand einer künstlichen Objektivität zu verlassen. Da wir nun einmal subjektiv sind, so können wir uns auch nur wohl fühlen, wenn wir es mit Bewußtsein sind.

Die von mir vorgeschlagene Veränderung der Fragestellung ist nichts weiter als die einfache Konsequenz von dem, was denkende und redlich strebende Männer bisher geleistet haben. In jedem Punkte meiner Arbeit bin ich von andern abhängig, und gerade diese Abhängigkeit läßt mich hoffen, daß meine Bestrebungen der Wissenschaft nützlich sein können.

Sollte jemand die Vorteile der von mir befürworteten Methode nicht einsehen, so wird er mir auf jeden Fall zugeben, daß es für die Shakespeare-Philologie nur von Nutzen sein kann, wenn alle diese Dramen und verschiedenen Fassungen einzelner Dramen einmal ganz unabhängig von den schwiebenden Streitfragen über die Autorschaft nur auf ihren inhaltlichen Wert für uns geprüft werden. Sicherlich wird die Shakespeare-Philologie die hierbei sich ergebenden Resultate in der einen oder der andern Weise verwenden können, und als solche bescheidenen Beiträge zur Shakespeare-Philologie, wie ich sie nach bestem Wissen und Können zu geben imstande bin, möchte ich die Hefte von „Unser Shakespeare“ angesehen wissen.

Charlottenburg, Juli 1904.

Theodor Eichhoff.

Inhaltsverzeichnis.



	Seite
Einleitende Bemerkungen	1
Vergleichung	11
I. Größere Einschreibungen.	
Vergrößerungen der Rosse	
1. von Julie	12
2. von Romeo	41
3. des Mönches	54
4. von Lady Capulet	72
5. des Benvolio	78
6. des Prinzen	81
7. Der Prolog vor dem zweiten Akt	86
II. Änderungen im einzelnen.	
a) Vernichtung der Pointe durch den Korrektor	89
b) Sprachgefühl	107
c) Bühnentechnik	114
d) Korrektheit	134
e) Herstellung von regelmäßigen Blankversen	168
f) Erhöhung des Effekts	182
g) Wortspiele des Korrektors	204
h) Erläuterungen des Korrektors	209
i) Verschönerungsversuche des Korrektors	221
k) Künstelei	229
l) Kuriosa	232
III. Vergleichung der Trauungsszene	240
IV. Zur Methode des Korrektors	252
Register	270



Aller auch Meinende
Wird nicht vereint,
Weil das Erscheinende
Nicht mehr erscheint.

Goethe.

Homines autem, quorum vita super terram brevis est, quia sensu non valent causas contexere saeculorum priorum, aliarumque gentium, quas experti non sunt, cum his, quas experti sunt; in uno autem corpore vel die vel domo facile possunt videre, quid cui membro, quibus momentis, quibus partibus personisve congruat; in illis offenduntur, his serviant.

Augustini Confessiones III, 7.

Einleitende Bemerkungen.

Wenn ich in dem vorangehenden Heft von „Unser Shakespeare“ darlegte, daß Q_1 die einzige Grundlage für den Text von Romeo and Juliet bilden könne, so bedurfte dies für den unbefangenen Forscher überhaupt keines Beweises; um so mehr ist es zu verwundern, daß man sich nun bereits fast 200 Jahre mit der Textkritik von Shakespeare beschäftigt hat, ohne sich über das Faktum, daß Q_1 in jeder Hinsicht die größere Beachtung verdient, klar geworden zu sein. Der Grund dafür ist in der Autorität zu suchen, die sich die erste Gesamtausgabe Shakespeares, die sogenannte erste Folio (1623), zu erwerben gewußt hat. Nur weil man annahm, daß die Schauspielerkollegen Shakespeares sich, indem sie Q_2 abdrückten, für diese Ausgabe als für das Original ausgesprochen hätten, ist man immer wieder gleichsam auf Grundlage von Q_2 an die Vergleichung der beiden Texte herangegangen, hat also nicht, wie es wahre Wissenschaftlichkeit erfordert, beide Quartos unbefangen auf ihren respektiven Wert für uns geprüft. Dass aber die erste Folio alles weniger als ein Kanon für uns sein kann, habe ich in dem ersten Heft von „Unser Shakespeare“ S. 12 ff. näher zu begründen gesucht. Trotz des blinden Glaubens nun, den man dieser Gesamtausgabe schenkte, hat man sich von dem Einfluß von Q_1 doch nicht völlig freimachen können, was recht merkwürdig ist. Man hat Q_1 sehr oft als eine verstümmelte und durchaus unmaßgebliche Version von Romeo and Juliet gebrandmarkt, hat aber dann doch stets dieses Verdammungsurteil wieder in irgend einer Weise eingeschränkt, ja aufgehoben. Ich glaube, daß es deshalb von Interesse sein dürfte zu sehen, wie man in unserem Fall mit

dem Prinzip, die Wahrheit, d. h. den ursprünglichen Text festzustellen, durchaus nicht zurecht kam, sondern im Gegenteil zu immer gewagteren Hypothesen getrieben wurde, während die Frage: Welche von den beiden Ausgaben ist für uns brauchbarer, welche zeigt größere Einheit und Vollendung (ganz unbekümmert um den Ursprung dieser Ausgabe!), zu einem ganz bestimmten Resultat führen muß. Schon a priori ist Q_1 allein brauchbar für uns, weil sie bestimmter, wirklicher ist als Q_2 , deren Erscheinen nach dem Erscheinen von Q_1 a priori etwas Mysteriöses, Widerspruchsvolles an sich hat. Selbst wenn bei näherem Zusehen Q_1 von dieser Brauchbarkeit viel verlieren würde, so wäre damit Q_2 für uns nicht brauchbar geworden, denn nur wenn diese erste Ausgabe des Stücks eine wirkliche Ausgabe von Romeo and Juliet ist, können wir überhaupt von einer Ausgabe von Romeo and Juliet reden; ist die erste Ausgabe gleichsam nur eine Scheinausgabe, so ist die zweite mindestens ebenso verdächtig, weil Shakespeare (für unser faktisches Wissen) mit ihr ebensowenig zu tun hat wie mit der früheren.

Der erste von den Shakespeare-Kritikern, der in Betracht kommt, ist Pope. In der sehr lebenswerten Vorrede zu seiner ersten Ausgabe von Shakespeares Werken gibt er eine außerordentlich verständige Schilderung von der heillosen Verwirrung, die in bezug auf den Text der Dramen besteht. Besonders beachtenswert ist sein Misstrauen gegen die erste Folio, und ich setze deshalb diese Stelle, in der er auch von einer alten Quartausgabe von Romeo and Juliet spricht, ungekürzt hierher.

The folio edition (in which all the plays we now receive as his were first collected) was published by two players, Heminge and Condell, in 1623, seven years after his decease. They declare, that all the other editions were stolen and surreptitious, and affirm theirs to be purged from the errors of the former. This is true as to the literal errors, and no other, for in all respects else it is far worse than the quartos.

First, because the additions of trifling and bombast passages are in this edition far more numerous. For whatever had been added, since those quartos, by the actors, or had stolen from their mouths into the written parts, were from thence conveyed into the printed text, and all stand charged upon the author. He himself complained of this usage in Hamlet, where he wishes that *those who play the*

clown would speak no more than is set down for them (Act II. Sc. 2). But as a proof that he could not escape it, in the old editions of Romeo and Juliet there is no hint of a great number of the mean conceits and ribaldries now to be found there. In others, the low scenes of mobs, plebeians, and clowns, are vastly shorter than at present and I have seen one in particular (which seems to have belonged to the play-house, by having the parts divided with lines, and the actor's names in the margin) where several of those very passages were added in a written hand, which are since to be found in the folio.

In the next place, a number of beautiful passages, which are extant in the first single editions, are omitted in this: as it seems, without any other reason, than their willingness to shorten some scenes: these men (as it was said of Procrustes) either lopping, or stretching an author, to make him just fit for their stage.

This edition is said to be printed from the *original copies*; I believe, they meant those which had lain ever since the author's day in the play-house, and had from time to time been cut or added to, arbitrarily. It appears that this edition, as well as the quartos, was printed (at least partly) from no better copies than the *prompter's book*, or *piece-meal parts* written out for the use of the actors: for in some places their very¹⁾ names are through carelessness set down instead of the Personae Dramatis; and in others the notes of direktion to the *property-men* for their *moveables*, and to the *players* for their entries, are inserted into the text²⁾ through the ignorance of the transcribers. (S. Malone (Boswell) 1821, vol. I p. 12f.)

Diesen Ansichten gemäß hat Pope bei seiner Ausgabe von von Romeo and Juliet, wenn er auch den Text der Folio zu

¹⁾ Much Ado About Nothing, II „Enter Prince Leonato, Claudio and Jack Wilson“ instead of Balthasar. And in Act IV Cowley and Kemp constantly through a whole scene. Edit. folio of 1623 and 1632. Zu dieser Anerkennung von Pope liefert Q₂ von Romeo and Juliet noch einen weiteren Beleg, IV 5,100 heißt es: Enter Will Kemp, während in Q₁ steht: Enter Serving-man.

²⁾ Such as

„My queen is murder'd! Ring the little bell“ —

„His nose grew as sharp as a pen, and a table of green fields“; which last words are not in the quarto.

Dazu bemerkt Malone: There is no such line in any play of Shakespeare as that quoted above by Mr. Pope. Pope zitiert hier wohl andere Dramen aus jener Zeit, die er mit denen, die Shakespeare zugeschrieben werden, verwechselt.

Gründe legte, doch eine ganze Anzahl Stellen als unecht an den Rand gesetzt, auch vielfach Zeilen der folio, wenn er sie nicht in Q₁ fand, ausgelassen und einige Male hat er direkt an Stelle von Zeilen der folio die entsprechenden aus Q₁ herübergenommen. Für Pope hatte also Q₁ einen hohen Wert; freilich geht er niemals methodisch, sondern stets ganz willkürlich vor. Offenbar hielt er sich für berechtigt, aus den verschiedenen Versionen sich nach Gutdünken einen ihm zugesagenden Text zusammenzuflicken. Dies Prinzip ist auch nicht so unverständlich wie es aussieht, denn wenn es offen am Tage liegt, daß der wahre Text unmöglich je mit absoluter Sicherheit festgestellt werden kann, ist es sicher vernünftiger nach einem schönen Text zu suchen, als einem angeblich wahren. Pope hätte sich nur sagen müssen, daß es zwecklos sei, einen schönen Text aus eigner Phantasie zu konstruieren, denn wem sollte damit gedient sein? Hätte er sich aber bemüht einen schönen, brauchbaren Text in dem Vorhandenen aufzufinden, ohne Mithülfe seiner Phantasie, so hätte er vielleicht in Q₁ oder Q₂ unter all dem Wust von Einschreibungen und Änderungen eine Einheit durchschimmern sehen; würde sich aber eine solche Einheit weder in Q₁ noch in Q₂ gefunden haben, so war eben in Wirklichkeit überhaupt keine Einheit von Romeo and Juliet vorhanden, und man hätte sich mit dem einfachen Abdruck dieser Versionen begnügen müssen. Eine Einheit, die nur mit Hilfe unserer Phantasie zustande kommt, von der also Teile gewissermaßen in unserer Phantasie liegen, ist keine Einheit, keine Wirklichkeit. Pope sah das Ziel, aber er ging nicht den Weg der dahin führte, während seine späteren Richter, die Anwälte der objektiven Forschung, zwar auf dem richtigen Weg standen, aber in Spekulationen über die Beschaffenheit des Bodens vertieft, nicht wirklich weiterkamen. So wie Pope ging auch Stevens anfangs von einem freieren, gesünderen Standpunkt aus. 1766 druckte er in 4 Bänden 20 Shakespeare-Quartos und schilderte ihre Bedeutung in der Vorrede mit folgenden Worten:

„For in respect of such a number of the old quartos as are here exhibited, the first Folio is a common book. This advantage will at least arise, that future editors having equally recourse to the same copies can challenge distinction and preference only by genius, capacity, industry and learning.“

Offenbar meint Steevens, daß diese Quartos alle in gleicher Weise dem Shakespeare-Kritiker als Material vorlägen, und daß nur die Fähigkeit, den Geist Shakespeare's zu erkennen, für den Kritiker bei der Frage, was er von den verschiedenen Fassungen oder welche Fassung er für echt halte, ausschlaggebend sein müsse. Auch hier also wird Q₁ gleicher Rang mit den anderen Ausgaben eingeräumt. An einer anderen Stelle drückt sich Steevens in bezug auf das Konglomerat, das die meisten Dramen Shakespeare's bilden, folgendermaßen aus:

„Omissions in our author's works are frequently suspected, and sometimes not without sufficient reason. Yet in our opinion, they have suffered a more certain injury from interpolation.“ (S. Malone (Boswell) 1821, vol. I p. 262.)

Gleich darauf spricht er noch ausführlicher über dieses Thema:

„To a reader unversed with the licenses of a theatre, the charge of more material interpolation than that of more syllables, will appear to want support; and yet whole lines and passages in the following plays incur a very just suspicion of having originated from this practice, which continues even in the present improved state of our dramatic arrangements; for the propensity of modern performers to alter words, and occasionally ideas incongruous with their author's plan, will not always escape detection.“

Nachdem Steevens dann ein Beispiel von solch einer willkürlichen Behandlung von Dramen aus seiner Zeit angeführt hat, fährt er fort:

„Similar interpolations, however, in the text of Shakespeare, can only be suspected, and therefore must remain un-expelled.“ (S. Malone (Boswell) p. 265.)

Dafß wir keine so pessimistische Ansichtung zu hegen brauchen, wird ein Vergleich der Q₂ mit Q₁ zur Genüge zeigen. Freilich hat Steevens von dem Standpunkt der sogenannten Wahrheit aus ganz recht, wenn er die Unmöglichkeit, solche Einschreibungen nachzuweisen, behauptet; nur, wenn man sich auf den Standpunkt der Brauchbarkeit stellt und einfach fragt: Was kann ich von diesem verstümelten Stück für mich gebrauchen, ist es möglich zu einem klaren und bestimmten Endresultat zu kommen? Aber man hat sich in der Shakespeare-Philologie nach und nach immer entschiedener auf den Standpunkt der Erforschung der

Wahrheit oder sagen wir richtiger Wahrscheinlichkeit gestellt und ist so in immer schlimmere Verwirrung hineingeraten. Malone ist es, der diese sogenannte wissenschaftliche Richtung in der Shakespeare-Philologie zur Herrschaft brachte. In der Vorrede zu seiner Ausgabe von 1790 sagt er:

„I have said that the comparative value of the various ancient copies of Shakespeare's plays has never been precisely [...] ascertained. To prove this, it will be necessary to go into a long and minute discussion [sie hat jetzt schon über hundert Jahre gedauert!], for which, however, no apology is necessary: for though to explain and illustrate the writings of our poet is a principal duty of his editor, to ascertain his genuine [sic] text, to fix what is to be explained, is his first and immediate object: and till it be established which of the ancient copies is entitled to preference, we have no criterion by which the text can be ascertained.“ (S. Malone (Boswell) vol. I p. 202f.)

Man sieht sofort, wie die Forschung hier plötzlich eine total veränderte Stellung zu den alten Ausgaben einnimmt. Pope wußte, und wir wissen es jetzt auch wieder, daß es von vornherein absolut unmöglich ist, den Originaltext, die Wahrheit wie sie für Shakespeare existierte, festzustellen, und daß wir daher rat- und hilflos der Erfahrung gegenüberstehen, falls wir nicht unserem Geist ein neues Mittel schaffen, ihrer Herr zu werden. Dies kann nur dadurch geschehen, daß wir uns auf einen Platz stellen, wo der Schwerpunkt des Interesses nicht mehr in Shakespeare, sondern in unserem eigenen Geist liegt; unser Geist soll nicht Shakespeare dienen, sondern Shakespeare unserem Geist, d. h. wir forschen nach Brauchbarkeit, nach unserer Wahrheit und nicht nach der Wahrheit anderer. Die Fruchtlosigkeit des von nun an eingeschlagenen Weges und das gleichsam natürliche, nicht zu hindernde Hervordringen des Richtigen läßt sich an den weiteren Ansichten über das Verhältnis von Q_1 und Q_2 sehr gut verfolgen. Ich skizziere hier kurz die verschiedenen Stadien, ohne mich genauer auf einzelnes einzulassen.

Indem man den Herausgebern der ersten Folio unbedingten Glauben schenkte, hat man in neuerer Zeit zunächst Q_1 in Bausch und Bogen als vollständig unecht verdammt. Als typisch für diese Richtung führe ich Tycho Mommsen an, der 1859 eine Parallelausgabe der beiden Quartos besorgte. Wie er sich

die Entstehung (!) von Q_1 denkt, schildert er in einer Notiz im „Athenaeum“ (Febr. 1857):

„I apprehend that I discern two hands employed, one after the other, upon this ‘Hamlet’ [gemeint ist Q_1 von ‘Hamlet’ (1603), aber in ‘Romeo and Juliet’ (S. 148) sagt er, daß diese Ansicht auch für unsere Q_1 zutreffe] — the one being probably that of an actor who put down, from memory, a sketch of the original play, as it was acted, and who wrote very illegibly; the other, that of a bad poet, most probably ‘a bookseller’s hack’ who, without any personal intercourse with the writer of the notes, availed himself of them to make up this early copy of Hamlet. ... If we then have all reasons combining to set these editions down for thoroughly sophisticated, none, beyond speculation, to deem even part of their peculiarities genuine ... (Sperrdruck von mir).

Trotz dieser völlig ablehnenden Haltung gegenüber Q_1 sieht sich Mommsen doch am Schlusse seiner kritischen Ausgabe zu folgendem, sehr gewundenen, aber gerade durch seine Unklarheit bezeichnenden Geständnis gezwungen:

Wären die Koinzidenzen der Fehler nicht, und erwiesen sich die ganz verschiedenen Fassungen einzelner Partien nicht als durchaus unwürdig Shakespeares, so möchten wir immerhin der Ansicht mancher Kritiker bestimmen, daß wir in α [= Q_1] die schlechte, verstümmelte Ausgabe eines älteren Romeo haben. So spricht alles dagegen, und ist unser Resultat, daß wir kaum in einer einzigen der bedeutenderen Abweichungen des α -Textes etwas von Shakespeares Hand haben. ... Da α eine durch das Medium der Aufführung uns zugekommene Quelle ist, so ist sie, wie sie auch durch Verunstaltung der Schauspieler, Notizen-schreiber und Überarbeiter getrübt sein mag, doch von den auf dem Verlesen des Ms. beruhenden β -Druckfehlern und dessen Nachlässigkeiten frei und also eine unabhängige [sic] Quelle neben β ... doch darf dies nicht etwa auf andere entsprechende Zeilen und Züge [!] ausgedehnt werden, da α an sich [!] ohne alle Autorität ist (S. 173 f.).

Der englische Herausgeber einer Parallelausgabe der beiden Quartos (Daniel, New Shakesp. Soc. Series II, 1874) gibt dagegen Q_1 wieder etwas mehr Bedeutung, obwohl es nicht so ganz einfach ist, dem Sinn seiner Worte zu folgen:

It is an edition made up partly from copies of portions of the original play, partly from recollection and from notes taken during the performance. Q_2 gives us for the first time a substantially true representation of the original play. Still Q_1 is of great value [!] as it affords the means of correcting many errors which had crept into the ‘copy’ from which Q_2 was printed, and also, in its more perfect portions, affords

conclusive evidence that that copy underwent revision, received some slight augmentations and in some few places, must have been entirely re-written (p. V). (Sperrdruck von mir).

Inzwischen waren die Herausgeber der bedeutendsten Shakespeare-Ausgabe, der Cambridge Edition, in der Anerkennung von Q₁ schon bedeutend weitergegangen, da sie einerseits fanden, daß inhaltlich an Q₁ eigentlich garnichts auszusehen sei (s. Uns. Sh. III, S. 57), und sie sich andererseits nicht der Tatsache verschließen konnten, daß die bemerkenswerte Korrektheit des Druckes von Q₁ im Vergleich zu Q₂ eine Entstehungstheorie wie die von Mommsen vorgebrachte eigentlich gänzlich ausschloß.

It is true that the text of Q₁ is more accurate on the whole than might have been expected from such an origin; but the short-hand writer may have been a man of unusual intelligence and skill, and may have been present at many representations in order to correct his work; or possibly some of the players may have helped him either from memory, or by lending their parts in MS.

Trotzdem halten sie, wie man sieht, im Grunde an Mommsens „Stenogrammtheorie“ fest (s. darüber meine Ausführungen in „Der Weg zu Shakespeare“, Kap. II), aber wenn sie auch noch nicht die Konsequenzen aus ihren eigenen Einwänden gegen diese Theorie ziehen, so ist doch das Aussprechen dieser Einwände schon ein wichtiges Zugeständnis für Q₁. Erhöht wird dies Zugeständnis durch den Umstand, daß die Cambridge Herausgeber durchaus nicht mehr auf Q₂ schwören, wie Mommsen tat, sondern soweit gehen, daß sie sagen:

For it is certain that Q₂ was not printed from the author's MS, but from a transcript, the writer of which was not only careless, but thought fit to take unwarrantable liberties with the text (p. XV).

Mommsen sagt S. 36 das gerade Gegenteil hiervon. Durch daß Q₂ jetzt auch in schlechteres Licht gerückt wird, gewinnt Q₁ bedeutend, denn wie die folgende Bemerkung der Cambridge Herausgeber zeigt, nähert man sich wieder dem Dunkel, das Pope von vornherein als unentfernbare eingestanden hatte:

A careful study of the text of Romeo and Juliet will show how little we can rely upon having the true text, as

Shakespeare wrote it, in those plays for which the Folio is our earliest authority."

Ein noch glänzenderes Zeugnis für die Bedeutung von Q₁ legen diejenigen ab, die die in Q₁ vorliegende Form des Dramas als einen Jugendentwurf des Dichters selbst anssehen, einen Jugendentwurf, der in vielem, wie man eingestehst, uns mehr anspricht als die spätere Form, aber — so behauptet man uns weiter — wir müssen das annehmen, was uns Shakespeare später in reiferem Alter selbst als das Richtige überliefert hat (J. Knight, Einleitung zu J. Ausgabe). Von dieser Ansicht gibt es ein paar Variationen, die zu erwähnen nicht uninteressant. Eine dieser Theorien behauptet, Shakespeare habe den ersten Entwurf (Q₁) in Gemeinschaft mit irgend einem anderen Dichter verfaßt und später selbständig das ganze Stück sich zu eigen gemacht (Q₂), während eine andere Meinung dahin geht, daß Romeo and Juliet zuerst von Peele geschrieben wurde, daß Shakespeare dann das Stück überarbeitet habe, in welcher Form es in Q₁ vorliege, und daß er es später einer vollständigen und gründlichen Neubearbeitung unterzogen habe, wie Q₂ zeige. Man sieht hier förmlich die Verrenkungen und merkwürdigen Sprünge, zu denen man gezwungen wird, wenn man Q₁ mit Gewalt niederdrücken will. So ist denn auch die neueste Theorie, die an die Öffentlichkeit gebracht worden ist, ganz durchdrungen von dem Glauben an die absolute Echtheit sehr vieler Stellen in dieser ersten Quarto (J. van Dam und C. Stoffel, Shakespeare, „Prosody and text“ 1900). Aber auch sie kann sich noch nicht ganz von der Autorität der Überlieferung befreien; während sie allem Neuen, was sich in Q₁ gegenüber Q₂ findet, unbedingte Gleichberechtigung mit Q₂ einräumt, wird sie zu dem höchst sonderbaren Experiment gezwungen, den Text beider Ausgaben zusammenzuschweißen, ein Verfahren, zu dem natürlich nur die Phantasie berechtigt.

Wenn wir uns dagegen an unseren Verstand halten, so ist es klar, daß wir, wenn wir wahr sein wollen, die Überlieferung so annehmen müssen, wie sie wirklich ist. Wahrheit ist Wirklichkeit; sobald wir die Überlieferung verändern, verändern wir das Wirkliche, die Wahrheit. Wir dürfen unter keinen Umständen ein subjektives Element in die Überlieferung hineintragen; unsere philologische Arbeit darf nur eine trennende

und verbindende sein, aber niemals eine ändernde. Die Überlieferung als solche muß uns heilig sein, aber natürlich fordert unser Verstand, daß wir nicht jede Überlieferung ohne Unterschied als maßgebend für uns ansehen, sondern innerhalb der Überlieferung müssen wir scheiden zwischen dem, was uns gut und was uns schlecht erscheint. Wir müssen das Gute und das Schlechte in der Überlieferung sondern, aber wir müssen immer uns in der Wirklichkeit, d. h. in der wirklichen Überlieferung bewegen und nicht in der phantastischen Welt unserer Theorien. Von Romeo and Juliet haben wir nun eine doppelte Überlieferung. Die einzige Frage, die uns interessiert, ist: Welche Überlieferung ist die beste? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir beide Überlieferungen mit einander vergleichen, und diese Vergleichung ist die einzige, wirklich wissenschaftliche Aufgabe, die hier zu lösen ist.

Vergleichung.

Nachdem im Jahre 1597 die erste Ausgabe von Romeo and Juliet erschienen war, wurde zwei Jahre darauf eine neue Ausgabe des Stücks veröffentlicht, die sich nicht nur auf dem Titelblatt als „vermehrt, durchgesehen und verbessert“ angeigte, sondern auch wirklich um mehr als ein Drittel länger war als Q₁. Es ist klar, daß eine unbefangene Vergleichung dieser beiden Ausgaben sich nur in einer Weise vornehmen läßt: Man muß sich fragen, welcher Art die Änderungen sind, die Q₂ an Q₁ vorgenommen hat. Was ist geschehen, daß aus Q₁ eine Q₂ werden konnte? Dabei muß man sich jeden Gedanken an die Urheberschaft der beiden Ausgaben fernhalten, und wenn ich in der nachfolgenden Untersuchung von einem Korrektor sprechen werde, so geschieht dies allein der Bequemlichkeit halber. Ich nenne nämlich Änderungen, die Q₂ von Q₁ unterscheiden, Änderungen des Korrektors und lasse es dabei ganz dahingestellt, ob dieser Korrektor eine Person oder zwei oder mehrere vorstellt, oder ob er etwa derselbe Verfasser wie der von Q₁ ist. Mit alle dem habe ich nichts zu tun, meine Aufgabe kann nur sein, den Unterschied zwischen Q₂ und Q₁ klar darzulegen, und wenn ich dies getan habe, so wird damit von selbst schon gezeigt sein, ob Q₂ in bezug auf Q₁ ein Fortschritt oder Rückschritt ist. Ich gebe weiter nichts als was ich mit absoluter Sicherheit geben kann, nämlich, eine sorgfältige Begründung des Eindruckes, den Q₂ neben Q₁ auf mich macht.

I. Größere Einschreibungen.

Wenn Q_2 gegenüber Q_1 so bedeutend vergrößert erscheint, obwohl die Handlung in beiden Stücken genau dieselbe ist, so ist anzunehmen, daß in Q_2 umfangreiche Interpolationen stattgefunden haben. Solche sind auch in der Tat vorhanden, und es wird gut sein, wenn wir zunächst einmal diese „Ergüsse“ des Korrektors genauer in Augenschein nehmen. Ich nenne diese größeren Einschreibungen „Ergüsse“, weil hier der Korrektor Gelegenheit hatte, sich ganz gehen zu lassen, gleichsam aus dem Vollen zu schöpfen; wir können daher erwarten, daß hier seine Bedeutung für uns am leichtesten zu ermessen sein wird.

1. Vergrößerungen der Rolle von Julie.

Wie Julie im Zentrum des Lebens von Romeo steht, so bildet sie auch den wahren Mittelpunkt des ganzen Stükkes, und es ist daher nicht zu verwundern, daß die Tätigkeit des Korrektors sich vor allem der Rolle von Julie zuwandte.

a) II 5, 1—17.

An dieser Stelle wartet Julie allein auf ihrem Zimmer. Sie hat die Amme ausgeschickt, damit diese sich von Romeo die Stunde der Trauung angeben lasse. Den Monolog der Julie, wenn man überhaupt von einem Monolog sprechen darf, hat Q_1 auf wenige Worte beschränkt, 6 Zeilen gegenüber 17 in Q_2 . In Q_1 erzählt Julie die für den Fortgang der Handlung notwendigen Tatsachen und drückt ihre Ungeduld durch ein passendes Gleichnis aus. In Q_2 erzählt Julie ebenfalls die Tatsachen, drückt aber ihre Ungeduld durch eine ganze Anzahl von Gleichnissen aus.

Q_1 : The clock stroke nine when I did send my nurse;
In half an hour she promised to return.
Perhaps she cannot find him: that's not so.
O, she is lazy! love's heralds should be thoughts,
And run more swift, than hasty powder, fired,
Doth hurry from the fearful cannon's mouth.

Q₂ behält die ersten drei Zeilen mit geringen Änderungen bei, fährt aber dann fort:

O, she is lame! love's heralds should be thoughts,
Which ten times faster glide than the sun's beams,
Driving back shadows over louring hills:
Therefore do nimble-pinion'd doves draw love,
And therefore hath the wind-swift Cupid wings.
Now is the sun upon the highmost hill
Of this day's journey, and from nine till twelve
Is three¹⁾ long hours, yet she is not come.
Had she affections and warm youthful blood,
She would be as swift in motion as a ball!
My words would bandy her to my sweet love,
And² his to me:
But old folks, many feign as they were dead;
Unwieldy, slow, heavy and pale as lead.

Auffallend ist zunächst, daß der Korrektor das außerordentlich treffende Gleichnis zwischen der Schnelle der Gedanken und der Schnelligkeit des abgefeuerten Geschosses nicht beibehalten hat; es ist möglich, daß er daran dachte, daß dieses Gleichnis in einer späteren Szene (XX 35) wiederkehrt, und daß er deshalb abwechseln wollte. Es wäre aber wohl besser gewesen, ein passendes Gleichnis zweimal anzuwenden, als einmal ein unpassendes. Wir sollen uns nach dem Wunsch des Korrektors die Schnelligkeit der Gedanken an der Schnelligkeit der Sonnenstrahlen veranschaulichen, und zwar an der Schnelligkeit jener Sonnenstrahlen, die die Schatten über düster aussehende³⁾ Hügel jagen (driving back shadows over louring hills). Die Sache ist außerordentlich unklar; ich kann nur annehmen, daß der Korrektor an jene Naturerscheinung dachte, wenn bei klaren Himmel und starkem Wind einige Wolken vom Wind am Himmel entlang getrieben werden, und wir ihre Schatten schnell über die Erde huschen sehen. Der Hügel, der dann eben noch in dem Wolfenschatten finster und drohend aussah, erscheint im nächsten Augenblick in der vollen, grellen Beleuchtung der Sonne. Schön ist dies Gleichnis sicherlich nicht, denn es ist nicht anschaulich; mögen wir auch von schnell vorüberhuschenden Sonnenstrahlen reden,

1) Im Text 'there', offenbar verdrückt.

2) Im Text steht: M. And his to me, but etc. Was dies M. heißen soll, ist unklar. S. über diese ganze Stelle den Abschnitt IV.

3) Es könnten auch "sich senkende" Hügel sein.

so verbinden wir doch nur in Ausnahmefällen den Begriff der Schnelligkeit mit den Sonnenstrahlen. Sehr wenig passt auch das Wort 'glide' zu dieser gewaltigen Schnelligkeit; glide ist für gewöhnlich eine sanfte, anmutige Bewegung, die auch dann noch nicht zur Blitzschnelle wird, wenn wir ihre Schnelligkeit zehnmal vergrößern. Warum nur zehnmal? Die Schnelligkeit der Liebe findet der Korrektor dann auch ausgedrückt in der Tatsache, daß Tauben den Wagen der Venus ziehen; mit dieser Ansicht dürfte er wohl allein stehen, denn wenn auch die Tauben Venus schnell von Ort zu Ort tragen, so sind es doch ganz andere Gründe, die die Tauben zu Vögeln der Göttin der Liebe machen. Bezeichnend für die Dürftigkeit der Phantasie des Korrektors ist auch das Beiwort „nimble-pinion'd“ = schnell beschwingt; das Wort nimble allein würde ganz genau dasselbe ausdrücken, denn niemand wird denken, daß Tauben schnell laufen. Genau so inhaltslos ist der Ausdruck in der folgenden Zeile: And therefore hath the wind-swift Cupid wings, d. h. Und darum, nämlich damit Liebe schnell sein kann, hat der windschnelle Cupido Flügel. Wenn es heißen würde: Cupido hat Flügel, damit er windschnell sein kann, wäre alles in Ordnung, was jetzt dasteht, ist Unsinn. Ihr ungeduldiges Verlangen nach einer schnellen Rückkehr der Amme drückt Julie schließlich noch in einem ganz aparten Gleichen aus, das die Krone des Ganzen bildet. Sie vergleicht nämlich die alte Amme mit einem Tennisball, der zwischen ihr und Romeo hin und her fliegen soll. Was die Schnelligkeit betrifft, so ist die Sache ja recht gut ausgedacht, aber vorstellen kann man sich das Bild nicht; man merkt, daß der Korrektor alles nur denkt, aber niemals sieht. Stilistisch abscheulich ist das angehängte „And his to me“, was ganz und gar nicht zu dem vorhergehenden passt, wo die Amme den Ball darstellte, der jetzt mit den Worten Romeo's verglichen wird. Über es hat mit dieser Stelle seine besondere Bewandtnis, wie ich später noch zeigen werde. Daß, wie es in den letzten Zeilen heißt, alte Leute oft so tun, als ob sie tot [sic!] wären, plump, langsam — und nun höre man! — schwer und bleich wie Blei — ist zu einfältig, um noch mehr Worte darauf zu verschwenden. Welche tatsächlichen Gründe den Korrektor zu seiner Änderung bewogen, läßt sich natürlich nicht feststellen, aber der vermutlichen Gründe lassen sich viele anführen; teils

kann es ihm um Vergrößerung teils um Erhöhung des Effektes zu tun gewesen sein.

β) II 5, 31—37.

Wenn in Q₁ die ungeduldige Julie zu der Amme, die mit ihrer angenehmen Nachricht zurückhält, sagt:

Q₁: But tell me, sweet nurse, what says Romeo?

So macht der Korrektor aus dieser einen Zeile gleich sieben, wie er überhaupt den Effekt dieser Szene noch möglichst zu steigern gesucht hat und dadurch natürlich allen Effekt verdarb.

Q₂: How art thou out of breath, when thou hast breath
To say to me that thou art out of breath?
The excuse that thou dost make in this delay
Is longer than the tale thou dost excuse.
Is thy news good, or bad? answer to that;
Say either, and I'll stay the circumstance:
Let me be satisfied, is't good or bad?

Zu behaupten, daß jemand, weil er noch sagen kann: ich bin außer Atem! in Wahrheit nicht außer Atem sei, ist törichte Wortklauberei; Julie würde nie so etwas dummes gesagt haben, der Korrektor aber verschwendet drei Zeilen auf diesen geistreichen Einfall. Kann Julie noch unmäßlicher und affektiert sprechen als wenn sie sagt: I'll stay the circumstance? Auch let me be satisfied ist gedacht und nicht gefühlt.

γ) III 2, 5—33.

Situation: Am Abend nach der Trauung wartet Julie in ihrem Zimmer auf ihren Gemahl, aber statt des Geliebten kommt die Schreckenskunde von Tybalt's Tod und Romeo's Verbannung. In Q₁ bleibt Julie nicht lange allein auf der Bühne, sondern sie spricht, ehe die Amme auftritt, nur die folgenden Worte:

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
To Phoebus' mansion: such a waggoner
As Phaeton would quickly bring you thither,
And send in cloudy night immediately!

Q₂ hat diese Worte (mit einigen Änderungen) beibehalten, aber noch 27 Verse hinzugefügt:

- Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalk'd of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
5 And¹⁾ by their own beauties, or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night,
Thou sober-suited matron, all in black,
And learn me how to lose a winning match,
Play'd for a pair of stainless maidenhoods:
10 Hood my umann'd blood, bating in my checks,
With thy black mantle; till strange love grow²⁾ bold,
Think true love acted simple modesty.
Come, night; come, Romeo; come, thou day in night;
For thou wilt lie upon the wings of night
15 Whiter than new snow upon³⁾ a raven's back.
Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night
Give me my Romeo; and when I⁴⁾ shall die
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine
20 That all the world will be in love with night
And pay no worship to the garish sun.
O, I have bought the mansion of a love,
But not possess'd it, and, though I am sold,
Not yet enjoy'd: so tedious is this day
25 As is the night before some festival
To an impatient child that hath new robes
And may not wear them.

¹⁾ Globe Edition läßt dieses and aus, der Korrektor wollte aber sagen: Liebende können genug sehen, und zwar infolge ihrer eigenen Schönheit, oder, wenn Liebe blind ist, wie die Leute sagen zc. . . . And sieht für or.

²⁾ Globe Edition 'grown', wozu keine Veranlassung; die beiden Sätze können ganz gut in gleicher Weise von till abhängen.

³⁾ Globe 'on'. Natürlich kann man gute Gründe für die Änderung anführen, daß das Versmaß besser werde und daß durch das upon in der vorhergehenden Zeile das Versehen erklärt sei — aber wenn wir überall das schlechte Versmaß von Q₂ bessern wollen, können wir lieber gleich das Stück neu schreiben. Solange Q₂ Sinn hat, haben wir auch nicht das geringste Recht eine Änderung vorzunehmen.

⁴⁾ Man hat dies T in he' geändert, aber ob es I oder he heißt, bleibt sich bei der Absurdität und unglaublichen Geschmacklosigkeit dieser Stelle ganz gleich. Das Bild ist eine, freilich total mißglückte, Nachahmung des von Q₁ (V 46 f.) zuerst angewandten Bildes. Wenn wir die vorliegende Stelle überhaupt zu lesen vermögen, so kommt dies wohl nur daher, daß wir unwillkürlich an jene frühere Stelle denken, deren Zauber uns dann über diese gräßliche Partie weghilft.

Während die kurze Rede in Q₁ kaum ein Monolog genannt werden kann, haben wir es also in Q₂ mit einem außerordentlich langen Monolog zu tun. Was kann den Korrektor zu einer solchen Änderung bewogen haben? Sicherlich nicht die Bedürfnisse der Bühne. Das Drama schildert das Wesen der Menschen durch die Darstellung ihrer Handlungen und nicht wie die Lyrik durch Darstellung ihrer Gefühle und Gedanken. Ein Monolog hat also nur dann in dem Drama Platz, wenn er ein notwendiges Moment für die Handlung bildet, — aber die Interpolation des Korrektors ist weiter nichts als eine Ausmahlung des in den Zeilen von Q₁ schon ganz deutlich gezeichneten Zustandes. Wir müssen also annehmen, daß die Änderung eingeführt wurde, um Q₂ größere poetische Schönheit zu verleihen, wenn auch sehr auf Kosten der dramatischen, doch ist anzuerkennen, daß diese poetische Schönheit so groß sein kann, daß man darüber den Verlust an dramatischer Schönheit garnicht bemerkt. Prüfen wir indes diese „Poesie“ etwas genauer. Zunächst der Inhalt. Sehen wir die Sache von der besten Seite an, so können wir sagen, Julie singt sich selbst ein Epithalamion; sind wir etwas weniger scheu, die Dinge bei ihrem rechten Namen zu nennen, so müssen wir von dem ungeduldigen Verlangen eines jungen Mädchens nach dem Zeugungsakt sprechen. In Q₁ wünscht Julie nur, daß die Nacht herbeikäme, aber sie wünscht dies natürlich, weil mit der Nacht Romeo kommen wird; hier findet sich also nicht die geringste Andeutung, daß Julie sich nach irgend etwas anderem sehnt als einfach nach der Nähe des Geliebten. Q₂ klärt uns aber in dem Zusatz genau — und zwar mit einer erschreckenden Deutlichkeit! — über Juliens Ungeduld auf: Julie sehnt sich nach der Erfüllung der Liebe (love-performing); sie will den Ritus, den Gebrauch der Liebe tun (wie roh!); sie will ihre Jungfräuschaft verlieren; sie will den Akt der wahren Liebe ausführen (true love acted), hat sie doch bis jetzt durch die Trauung nur ein Recht auf den Beischlaf erhalten, ihn noch nicht gehabt (but not possess'd it), und obwohl Romeo sie gekauft hat, hat er sie doch noch nicht genossen (not yet enjoy'd); ach, wenn doch die Stunde käme, wo sie die ganze Seligkeit der Liebesfreuden empfinden wird! Ich will diese merkwürdige Philosophie der Liebe nicht weiter erörtern, sondern nur konstatieren, daß ich mir schwer etwas Unnatürlicheres denken

kann, und daß, sobald ich mir vorstelle, daß Julie solche Gefühle (angenommenen selbst, sie stellten die höchste Naivität der Reinheit und Unschuld dar!) von der Bühne herab der Menge verkündigt, der Geschmack des Korrektors mich geradezu mit Ekel erfüllt. Aber vielleicht entschädigen schöne Bilder für den schlecht gewählten Gedanken. Im Großen und Ganzen haben wir hier eine Anrede an die Nacht vor uns. Diese soll zunächst ihren dichten Vorhang ausbreiten; sie wird also vorgestellt wie ein Gott oder eine Göttin, die die Erde mit einem Vorhang bedeckt, — ein höchst unklares Bild. Dass diese Göttin nun die „Liebe ausführt“, indem sie durch die Dunkelheit den Menschen dazu Gelegenheit gibt, daß kann man sich zwar denken, aber als Bild ist eine „lieberfüllende Nacht“ Unsinn, da die Nacht selbst doch nichts mit diesem Akt zu tun hat. Dann ist die Nacht „höflich“ (civil), aber wir bekommen nicht gesagt, weshalb sie höflich ist. Gleich darauf erscheint sie als eine Matrone in nüchternem, einfachen Anzug (sober-suited) und zwar ganz in Schwarz, die kommen soll, um Julie zu raten, wie man am besten eine fleckenlose Jungfräuschaft verliert; da diese Matrone, ihrer Trauerkleidung nach zu urteilen, Witwe ist, so ist sie offenbar für diesen Fall eine ganz geeignete Person und kann Julie die gewünschte Auskunft geben, aber sie soll auch noch das entmannte (sic!) Blut Juliens mit ihrem schwarzen Mantel (den sie also auf dem Arm tragen muß, denn wie kann man sonst sehen, daß sie ganz in Schwarz!) verhüllen. Nach diesen Personifizierungen wird sie aber plötzlich wieder zur gewöhnlichen Erscheinung der Nacht (come, night; come, Romeo; come, thou day in night). Gleich darauf freilich verwandelt sie sich in ein Ding mit Flügeln (upon the wings of night), also wahrscheinlich eine Riesenfledermaus. Damit aber ist ihr Vorrat an Gestalten noch nicht erschöpft, sie wird jetzt noch zu einer „edlen Nacht“ (gentle night), die liebt und schwarze Augenbrauen hat, offenbar eine schöne Maid, die Julie ihren Romeo zuführen soll; freilich ist dieses schöne Geschöpf sehr zu bedauern, wenn ihr nun die furchtbare Metzgerarbeit aufgetragen wird, den lebendigen Romeo in lauter kleine Stücke zu zerschneiden und diese Stücke als Sterne an den Himmel zu setzen (ob sie wohl bis dahin reichen kann?), immerhin soll sie für diese blutige Tat außerordentlich reich belohnt werden, indem nämlich die ganze Welt sich zum Dank

in sie verliebt. Aber nicht nur an der Nacht betätigts sich die, man muß doch wohl sagen etwas extravagante Phantasie des Korrektors, — Romeo springt zuerst in die Arme von Julie, dann liegt er auf der Schwinge der Nacht, dann ist er „Tag in der Nacht“ (die Nacht kann wohl zum Tage werden, aber wer kann sich einen Tag in der Nacht vorstellen?) und schließlich wird er, wie schon gesagt, von der Nacht an Julie übergeben (give me my Romeo). Auch möchte ich fragen, wie es für den Schnee möglich ist, auf dem Flügel eines Raben zu liegen, ohne sofort herunterzufallen oder zu zerschmelzen, wie also soll man sich den „neuen Schnee auf eines Rabens Schwinge“ denken? Noch schlimmeres freilich wird uns zugemutet, wenn davon die Rede ist, daß das Gesicht des Himmels schön gemacht wird durch viele Sterne; die Sterne leuchten, sie müssen also die Augen in diesem Gesicht sein, aber ein Gesicht mit unendlich vielen Augen, ist eben kein Gesicht mehr, das bekanntlich nur zwei Augen hat. Ich fürchte, daß der Korrektor hier einfach Worte verwandt hat, ohne zu bedenken, daß sie auch einen Sinn haben müssen.

Neben diesen Bildern, die uns sehr fremdartig berühren, finden sich aber auch einzelne Ausdrücke, die durch ihre Seltsamkeit auffallen und dazu beitragen, dem Ganzen einen sehr gefärbten, unnatürlichen Anstrich zu geben. Vor allem ist „runaway's eyes“ zu bemerken, das eine Unzahl von Kommentaren hervorgerufen hat, aber noch niemals genügend aufgeklärt worden ist; einen ausführlichen Bericht über die verschiedenen Lösungen des Rätsels gibt Furness in seiner Ausgabe von Romeo and Juliet (s. Var. Ed. vol. I, p. 367—395). Offenbar bezeichnet sich Julie selbst als den runaway, den Ausreißer; sie will sagen: Laß es dunkel sein, o Nacht, damit ich, die ich sonst beim Herannahen Romeos unter solchen Umständen schamhaft die Flucht ergreifen, den „Ausreißer“ spielen würde, nichts sehe und da bleibe.¹⁾ Sehr gesucht erscheint der Ausdruck a pair

¹⁾ Au und für sich ist runaway ein schönes Wort, aber es paßt nur, wenn es von dem Mann auf ein Mädchen angewandt wird, wie z. B. in den folgenden übermütigen Versen von Sir Philip Sidney:

But valiant rebels oft, in fools' mouths, purchase fame:
I now then stain thy white with vagabonding shame,

of stainless maidenhoods, denn erstens spricht man gewöhnlich nur von maidenhood (was soll der Plural?) und sodann ist maidenhood an und für sich stainless, dies Attribut also völlig überflüssig, weil nichtsagend. Sehr selten ist auch das Wort bate = unruhig hin und her flattern, und sicherlich ist es höchst gefälscht es auf das in die Wangen schießende Blut anzuwenden. Garish ist gleichfalls ein ziemlich ungewöhnliches Wort, und wenn es von der Sonne gebraucht wird, die doch gleichsam das Blitzen und Glänzen selbst ist, wird es ganz ausdruckslos, ja störend. Der folgende Satz ist stilistisch höchst unklar, d. h. schlecht: O, I have bought the mansion of a love but not posses'd it, and, though I am sold, not yet enjoy'd. Da es heißt I have bought und I have not possess'd, so denkt man unwillkürlich, daß es auch heißen soll: (I have) not yet enjoy'd, aber der Korrektor meint: (I am) not yet enjoy'd, was übrigens gleichfalls eine sehr auffallende Redewendung ist, wodurch der häßliche Inhalt nur noch mehr in den Vordergrund rückt.

An Gründen, die diese Einschiebung veranlaßt haben können, fehlt es nicht. Der Korrektor kann einfach nur seine Kunst haben zeigen wollen; oder er hatte die Absicht, der Rolle der Julie einen Glanzpunkt zu geben, einen Schlager; vielleicht aber kalkulierte er auch folgendermaßen: Je deutlicher die Ungeduld Juliens hervortritt, je mehr sich alles auf den nächsten Moment zuspielt, um so erschütternder muß das Auftreten der Umme wirken, d. h. der Korrektor wollte durch möglichst breite Schildderung des Gegensatzes von Hoffnung und Erfüllung einen grandiosen dramatischen Effekt hervorbringen. Auch mag ihn einfach das Verlangen geleitet haben, Q₁ zu vermehren, wo sie sich vermehren ließ, damit ein neues, d. h. viel dickeres Buch zu stande käme, kurz es lassen sich für diese, manchem vielleicht ruchlos erscheinende Tat der Einschiebung viele Gründe anführen, woraus hervorgeht, daß es ganz und garnichts Auffälliges an

Both rebel to the son, and vagrant from the mother;
For wearing Venus' badge in every part of thee,
Unto Diana's train thou, runaway, didst flee:
Who faileth one is false, though trusty to another.

Strophe aus dem 5. Sang in Astrophel and Stella.

sich hat, daß Q₁ sich uns jetzt auf einmal in einer so unvorteilhaften Weise als Q₂ präsentiert.

§) III 2, 73—85; III 2, 90—127; III 2, 132—137.

Dieselbe Szene bringt noch 3 weitere sehr bedeutende und sehr bezeichnende Vergrößerungen der Rolle von Julie. Bekanntlich macht in dieser Szene Julie dem abwesenden Romeo zunächst die bittersten Vorwürfe, um ihn aber dann sogleich wieder, als die Amme es wagt in diesen Tadel einzustimmen, in den Himmel zu erheben. Dieser plötzliche Wechsel der Stimmung erklärt sich leicht aus Juliens Charakter. Sie ist eine Natur voll tiefer, aber ungezügelter Leidenschaft. Leidenschaft, heißes tiefes Gefühl sollen wir alle haben, aber wir sollen die Leidenschaft in unsere Gewalt bekommen, damit wir sie zu unserem Besten verwenden können und nicht von ihr plötzlich in einen Abgrund gerissen werden. Unsere Leidenschaft zu zügeln (nicht etwa sie zu vernichten!), darin besteht die große Lebenskunst, die zu lernen wir freilich meistens zu bequem sind. Für Julie war ihre Liebe alles geworden (und so soll es auch sein — aber wir sollen weder Julie noch Romeo sein!), und die Nachricht von Tybalt's Ermordung gibt ihr sofort die Gewissheit, daß jetzt alles für sie verloren sei. Sie hängt an der Gegenwart, wie es das wahre Weib immer tut — und so ist jetzt alles Nacht um sie. Romeo sollte sie in den Himmel führen und nun hat er sie in die Hölle gestoßen, darum ist Romeo ein Teufel für sie („villain“ sagt sie sehr bezeichnend). Für die Amme aber ist und bleibt Romeo der Gemahl Juliens, darum wird die Amme auch mit Recht angefahren, als sie es wagt, etwas gegen Romeo zu sagen. Mit echt weiblichem, gesunden Gefühl findet sich Julie aber auch ganz schnell in ihr Schicksal, und jemehr ihr der Himmel entschwindet, um so mehr entschwindet ihr auch die Hölle. Weil das natürliche Weib die Dinge nimmt wie sie sind und sie nicht fortwährend durch das Denken verändert, wie der Mann es tut, so stellt sich bei dem Weibe das seelische Gleichgewicht auch bedeutend leichter wieder her als bei dem Manne, und so ist am Schluß dieser Szene Romeo für Julie wieder ihr „treuer Ritter“. Das Übermaß der Freude und das Übermaß des Schmerzes hat einer tiefen inneren Traurigkeit Platz gemacht.

Wie nun der Korrektor das Übermaß der Freude bis zur Überspannung, zur Karikatur steigerte, wie der vorige Abschnitt zeigte, so übertreibt er auch alle die anderen Stadien, durch die Juliens Stimmung hindurch muß. Der Zorn gegen Romeo, der Zorn gegen die Amme und die Trauer über das Geschehene — alles das wird von den plumpen Händen des Korrektors angepackt und natürlich völlig vernichtet. Nur der zarteste, tiefste und doch auch sicherste Meister konnte solch geheimstes Seelenleben schildern — was der Korrektor hervorgebracht hat, sind Zerrbilder der schlimmsten Art.

a) III 2, 73—85.

Juliens Zorn gegen Romeo wird in Q₁ in 4 Zeilen ausgedrückt, in Q₂ sind sie um das dreifache vermehrt worden, auf 13 Zeilen.

Q₁: O serpent's hate, hid with a flowering face!

O painted sepulcher, including filth!

Was never book containing so foul matter

So fairly bound! ah, what meant Romeo?

Q₂: O serpent heart, hid with a flowering face!¹⁾

Did ever dragon keep so fair a cave?

Beautiful tyrant! fiend angelical!

Ravenous²⁾ dove-feathered raven! wolvish-ravening lamb!

5 Despised substance of divinest show!

Just opposite to what thou justly seemest,

A dim³⁾ saint, an honourable villain!

O nature, what hadst thou to do in hell,

When thou didst bower the spirit of a fiend

10 In mortal paradise of such sweet flesh?

Was ever book containing such vile matter

So fairly bound? O, that deceit should dwell

In such a gorgeous palace!

¹⁾ Diese erste Zeile gibt Q₂ der Amme und die vorhergehende Zeile (It did, it did, alas the day, it did) noch Julie. Erst von der 2. folio an wurde der Fehler verbessert, der ganz offenbar ist.

²⁾ Gl. Ed. lässt Ravenous aus, das in allen Ausgaben steht.

³⁾ Q₂ Q₃ F haben dim (dimme) und erst späteren Ausgaben haben willkürlich daraus ein 'damned' gemacht. Dim gibt guten Sinn und muß stehen bleiben. Es wird gebraucht von Dingen, die glänzend waren und jetzt dunkel sind. S. Cent. Dict. nr. 3. = dull in luster; lusterless; tarnished. Ein Zeitgenosse Shakespeares hat: How is the gold become dim! how is the most fine gold changed. (ibid.)

Beibehalten hat der Korrektor, wie man an dem Sperrdruck sieht, nur die erste Zeile und die ja leicht im Ohr haftende dritte, aber die Änderung, die er an der ersten Zeile vorgenommen hat, ist für sein poetisches Verständnis sehr bezeichnend. Schlangenhäfz, der sich hinter einem freundlichen, sanften Blumengesicht verbirgt, das ist ein ganz deutliches und dazu uns sehr bekanntes Bild. Der Korrektor aber liebt das Originelle, das, was zierlich, ja raffiniert ausgedacht ist. Er redet das Herz mit „Schlange“ an und er sagt nicht etwa: „O Schlangenherz“ (serpent's heart), sondern „O Herz, du Schlange“ (serpent heart)! Wer kann sich das Herz als Schlange vorstellen? Aber wie kann man überhaupt die drei konkreten Dinge Herz, Schlange und Blumengesicht mit einander verbinden, außer durch einen mühsamen Denkprozeß? Die Einfachheit, Einheit und Klarheit von Q₁, die uns mühelos dorthin bringt, wohin uns der Dichter haben will, ist in Q₂ ganz in ihr Gegen teil verkehrt. Warum wohl der Korrektor Z. 2 von Q₁ aus gelassen hat? Er hat diese Zeile durch 9 neue ersetzt, und ich vermute, daß ihm die hier von Julie gebrauchten Ausdrücke zu stark waren. Aber welche Vorstellung liegt Julie eben näher als die des Grabes? Sie hatte nicht daran gedacht, daß Romeo das Grab ihres Glückes sein würde, und darum nennt sie Romeo ein „bemaltes Grab“, ein Grab, das nicht aussieht wie ein Grab. Dieses Grab aber enthält Schmutz, es ist über alle Beschreibung häßlich für Julie, die sich so gesehnt hat nach Licht und Sonne. Kann Julie in diesem Augenblick irgend etwas anderes sagen als gerade diese Worte? Nun, der Korrektor hat sie tatsächlich etwas anderes sagen lassen und wir wollen sehen, wie es sich ausnimmt. Immer noch sind wir genötigt uns die Schlange „Herz“ vorzustellen. Sie wird hier auf einmal zum Drachen, und Romeos Körper wird mit einer schönen Höhle verglichen! (In Q₁ redet Julie weder Romeos Herz noch Romeo selbst an, sondern Romeos Liebe, die sich ihr eben als Häfz offenbart!) Dann wird Romeo zu einem „hübschen Tyrannen“. Weshalb soll er ein Tyrann sein? Romeo ist ein „engelgleicher Feind“, aber er ist auch ein „Rabe“ und zwar ein „wütiger“ Rabe, der aber „Taubenfedern“ auf dem Leibe hat! Oder besser, — Romeo ist ein „Lamm“, jedoch ein Lamm, „das auf Raub so gierig ist wie ein Wolf“! Damit haben wir eigent

lich schon mehr als man mit Gemütsruhe vertragen kann, aber der Korrektor ist mit seinen Kunststückchen noch lange nicht zu Ende; Romeo wird zu einer „verächtlichen Substanz von göttlichstem Aussehen“. Julie erkennt ihn als „das gerade Gegenteil von dem, wofür man ihn unbedingt halten muß“. Dieses „unbedingt“ (justly) ist doch sehr fraglich, und ich dächte Julie hätte übrigens dieser Meinung schon die ganze Zeit über Ausdrück gegeben. Romeo ist ein Heiliger, der seinen Heiligenschein verloren hat (dim saint), ja er ist sogar ein „ehrenhafter Schurke“. Nun möchten wir aber schreien: Jetzt hör wirklich auf! Doch noch immer ist der Reichtum an Phantasie, der dem Korrektor zu Gebote steht, nicht erschöpft. „O Natur“, so ruft er, „warum triebst du dich auch damals in der Hölle herum, als du den Geist eines teuflischen Feindes eimisstetest (didst bower) in ein sterbliches Paradies von einem solchen süßen Fleisch?“ Die Frage dürfte übrigens überflüssig sein, denn wenn die Natur damals in der Hölle war, so war sie eben dort, um ihr höchst verschmitztes Verfahren inbetreff Romeos auch wirklich ausführen zu können. Man denke sich nun, wie die Natur in der Hölle herumläuft u. s. w.! Ich will nur noch bemerken, daß ich überzeugt bin, daß der Korrektor im gewöhnlichen Leben ein ganz vernünftiger und brauchbarer Mensch gewesen ist, nur wenn er Dramen schrieb, wurde er toll, denn das konnte er nicht. In Q₁ schließt Julie ihre Verwünschung des Romeo mit den bezeichnenden, einfachen Worten: Ah, what meant Romeo? Wir sehen daraus, daß Julie nicht etwa in ihrem Schmerz alle Besinnung verloren hat, sondern daß sie mit vollem Bewußtsein das sagt, was sie sagen muß. Romeos Liebe macht ihr den Eindruck von etwas Häßlichem und Betrügerischem, — dagegen kann sie sich nicht wehren, wohl aber hat sie so viel Vernunft zu fragen, wie Romeo ihr so etwas habe antun können. In Q₂ wütet Julie von Anfang bis zu Ende wie eine Megäre und voll tragischen Schmerzes ruft sie zuletzt noch aus: „O daß Betrug in einem so pomposen Palast wohnt“. Romeo wird also zu guter Letzt noch mit einem Palast verglichen, während er in der ersten Zeile eine schöne Höhle war. Es steht eine unglaubliche Affektation und Torheit in solchen Worten wie gorgeous und bower (Z. 9), natürlich nur, wenn sie unter Umständen wie hier angewandt werden.

b) III 2, 90—127.

In diesem Abschnitt kommt Juliens Zorn gegen die Aunne, der sich vor allem in einer Verherrlichung Romeos zeigt, zum Ausdruck, und sodann der Übergang von dem Ausbruch der Leidenschaft zu dem Sichfinden in die Gegenwart. Aus 12 Zeilen von Q₁ hat der Korrektor wiederum mehr als das dreifache nämlich 38 Zeilen gemacht. Er hat dazu den Effekt, daß die Aunne, als sie so heftig von Julie angefahren wird, im Bewußtsein ihrer Schuld versummt, dadurch völlig vernichtet, daß er die Aunne Julie unterbrechen läßt mit der naiven Frage: Will you speak well of him that kill'd your cousin?

- Q₁: A blister on that tongue! he was not born to shame;
Upon his face shame is ashamed to sit.
But, wherefore, villain, didst thou kill my cousin?
That villain cousin would have kill'd my husband.
5 All this is comfort. But there yet remains,
Worse than his death, which fain I would forget;
But, ah, it presses to my memory,
'Romeo is banished'. Ah, that word 'banished'
Is worse than death. 'Romeo is banished'
10 Is father, mother, Tybalt, Juliet,
All kill'd, all slain, all dead, all banishéd!
Where are my father and my mother, nurse?

- Q₂: Blister'd be thy tongue
For such a wish! he was not born to shame:
Upon his brow shame is ashamed to sit;
For 'tis a throne where honour may be crown'd
5 Sole monarch of the universal earth.
O, what a beast was I to chide at him!
Nurse. Will you speak well of him that kill'd your cousin?
Jul. Shall I speak ill of him that is my husband?
Ah, poor my lord, what tongue shall smooth thy name,
10 When I, thy three-hours wife, have mangled it?
But, wherefore, villain, didst thou kill my cousin?
That villain cousin would have kill'd my husband:
Back, foolish tears, back to your native spring;
Your tributary drops belong to woe,
15 Which you, mistaking, offer up to joy.
My husband lives, that Tybalt would have slain;
And Tybalt's dead, that would have slain my husband:
All this is comfort; wherefore weep I then?
Some word there was, worser than Tybalt's death,
20 That murder'd me: I would forget it fain;

- But, O, it presses to my memory,
Like damned guilty deeds to sinners' minds:
'Tybalt is dead, and Romeo—banished';
That 'banished', that one word 'banished',
25 Hath slain ten thousand Tybalts. Tybalt's death
Was woe enough, if it had ended there:
Or, if sour woe delights in fellowship
And needly will be rank'd with other griefs,
Why follow'd not, when she said 'Tybalt's dead',
30 Thy father, or thy mother, nay, or both,
Which modern lamentation might have moved?
But with a rearward following Tybalt's death,
'Romeo is banished', to speak that word,
Is father, mother, Tybalt, Romeo, Juliet,
35 All slain, all dead. 'Romeo is banished!'
There is no end, no limit, measure, bound,
In that word's death; no words can that woe sound.
Where is my father, and my mother, nurse?

Die Lust am Überflüssigen, die der Korrektor schon gleich am Anfang dieses Abschnittes durch Hinzufügung der Worte for such a wish beweist, wird im Verlauf der ganzen Stelle immer deutlicher. Wenn Julie von Romeo sagt: He was not born to shame; upon his brow shame is ashamed to sit, — so hat sie damit ihrem Gemahl das höchste und schönste Lob gegeben, das sie finden kann; irgend etwas neues kann diesem Lob nicht hinzugefügt werden, aber der Korrektor lässt Julie noch 6 Zeilen anfügen. Die ersten 2 Zeilen (4 u. 5) sollen wohl dasselbe sagen wie 3. 3 u. 4, aber ihren genauen Sinn wird schwerlich jemand ergründen. Sodann glaubt Julie Romeo zu loben, wenn sie sich selbst „Vieh“ (beast) nennt und drittens gebraucht sie von Romeo das außerordentlich kuriose Bild, daß Romeos Name verstümmelt sei, und ihre Zunge ihn wieder glätten wolle! Dies ist der Sinn der Worte: what tongue shall smooth thy name etc. Man denke sich Julie, wie sie mit ihrer Zunge den zerfetzten Namen Romeos glättet! Julie sagt sich in Q₁, daß sie eigentlich Ursache habe, sich zu freuen, daß Romeo nicht getötet worden, aber das ist auch alles, denn natürlich kann bei ihr in diesem Augenblick nicht von wirklicher Freude die Rede sein. Der Korrektor aber geht sofort ins Extrem und lässt Julie den einfachen Gedanken, sie solle sich freuen, in folgender, lächerlich geschraubten Weise ausdrücken: „Zurück,

närrische Tränen, zurück zu euerem heimatlichen (I gibts auch noch einen anderen?) Quell, auf euere Tropfen hat das Leid ein Recht, welche Tropfen ihr aus Versehen der Freude darbringt". Und nun wird noch einmal genau dasselbe gesagt, was schon in Z. 11 u. 12 (Q_2) steht. Am auffälligsten aber ist die Ausmalung, d. h. die fortwährende Wiederholung des Gedankens, daß Romeo's Verbannung für Julie das denkbar schlimmste sei. Man kann sich nicht dem Eindruck entziehen, daß der Korrektor gern für Julie ein Seitenstück zu der effektvollen Szene des Romeo in der Zelle des Mönches schaffen wollte! Wie Romeo dort blind gegen seine Verbannung wütet, so sollte auch Julie hier die Verbannung in den Mittelpunkt ihrer Klage stellen. Sagt Julie in Q_1 : But, ah, it presses to my memory, so gibt Q_2 dazu die höchst überflüssige und unpassende Erläuterung: Like damned guilty deeds to sinners' minds. Aus dem einfachen Romeo is banished (Q_1 , Z. 8) macht Q_2 : Tybalt is dead and Romeo banished (Z. 23). Wie töricht die Überreibung in Z. 24—25, ganz abgesehen von der häßlichen Bildung „Tybalts“. If it hat ended there in Z. 26 ist in jeder Hinsicht überflüssig, es ist reines Füllsel. Wundervoll ist die resignierte Reflexion des Korrektors in Z. 27 ff., die durch die unpassenden Worte sour und rank'd den für den Korrektor so charakteristischen affektierten Anstrich erhält. Needly ist ein Wort von des Korrektors eigenster Erfindung; aber ich kann nicht der Meinung von Clarke zustimmen, der meint, dies Wort sollte eigentlich als „gutes Englisch“ betrachtet und in den Sprachschatz aufgenommen werden; daß dies bis jetzt noch nicht geschehen ist, spricht nicht für die Richtigkeit von Clarke's Ansicht. Wenn needly ein ganz neues Wort ist, so ist im folgenden (Z. 31) wenigstens die Bedeutung, die dem Wort modern gegeben wird, das alleinige Eigentum des Korrektors, und niemand wird sie ihm streitig machen; modern steht hier im Sinn von „gewöhnlich“, „alltäglich“. Beachtenswert ist auch das Fehlen jeglicher Satzkonstruktion in Z. 32—35. Der Vergleich der Kunde von Romeos Verbannung mit einer Nachhut, die Tybalts Tod folgte, ist sehr gewagt und völlig unpoetisch, weil nicht plastisch und einheitlich. Wie kann man dem Tod Tybalts folgen? Was Z. 24—25 gesagt wurde, wird dann noch einmal wiederholt in Z. 35—36 und dann noch einmal gesagt in der letzten Hälfte von Z. 36.

Niemand wird behaupten, daß es verständlich gesprochen sei, wenn man von dem Tod eines Wortes spricht, der keine Grenzen habe!

c) III 2, 150—157.

Wie einfach und wie traurig klingen die 2 Zeilen in Q₁:

Q₁: Ay, ay, when theirs are spent,
Mine shall be¹⁾ shed for Romeo's banishment

Daraus ist in Q₂ folgende Peroration geworden:

Q₂: Wash they his wounds with tears: mine shall be spent,
When theirs are dry, for Romeo's banishment.

Take up those cords: poor ropes, you are beguiled,
Both you and I; for Romeo is exiled:

5 He made you for a highway to my bed;
But I, a maid, die maiden-widowed.

Come, cords, come, nurse; I'll to my wedding-bed;
And death, not Romeo, take my maidenhead!

Unstößig war dem Korrektor wohl vor allem das theirs, das ohne nähere Beziehung steht, weil es vorher heißt: Weeping and wailing over Tybalt's corse. Aber jeder Mensch weiß sofort, auch ohne daß er nachdenkt, daß hier die Tränen gemeint sind; in unserer ungezwungenen Sprache lassen wir uns immer von dem Sinn der Worte leiten und nicht von ihrer grammatischen Verbindung. Daß Julie nun die Amme fragen soll, ob ihre Eltern des Tybalts Wunden mit ihren Tränen waschen, ist äußerst abgeschmackt; so was würde selbst der Korrektor niemals gefragt haben! Einen ganz besonderen Effekt versprach sich der Korrektor sicher von der angefügten Unterhaltung zwischen Julie und der Strickleiter. Wenn Julie zu der Strickleiter sagt: Poor ropes, you are beguiled, both you and I; for Romeo is exiled, — so könnte das wohl in einer possenhafsten Parodie von Romeo and Juliet stehen, aber ernsthaft kann man so etwas doch mit dem besten Willen nicht nehmen. Die Krone von allem aber sind die letzten vier Zeilen, in denen Julie uns ganz deutlich zeigt, daß sie an Romeo lange nicht so viel Interesse hat als wie an dem Verlieren ihrer Jungfrauhaft.

e) III 5, 94—103.

Die Stelle, wo Julie Antwort gibt auf den ihr von der Mutter enthüllten Racheplan gegen Romeo, ist offenbar eine

¹⁾ Q he.

der verfänglichsten und schwierigsten Stellen des ganzen Stücks. In Q₁ antwortet Julie ganz einfach, aber doch ganz unbestimmt, so daß die Mutter mit dem besten Willen nichts merken kann.

Q₁: Find you the means and I'll find such a man;
For whilst he lives my heart shall ne'er be light
Till I behold him. Dead is my poor heart
Thus for a kinsman vexed.

Sie will einen Boten für Romeo finden — das ist allerdings ihr innerstes Verlangen. Sie wird nicht eher froh sein, als bis sie „ihn“ sieht — das kann heißen „den Boten“ und kann heißen „Romeo“. Und daß ihr Herz tot ist aus Aufregung über das, was mit ihrem Vetter geschehen — das ist ja nur allzu wahr. Man muß diese Worte der Julie meisterhaft finden, meisterhaft, weil sie ganz ungekünstelt sind, ganz selbstverständlich. Der Korrektor aber hat aus Julie eine ganz raffinierte Person gemacht, die ihre offensbare Freude daran hat, ihre Mutter mit spitzfindigen, zweideutigen Redensarten hinters Licht zu führen. Julie ist wahrlich eben, wo Romeo vielleicht auf immer von ihr Abschied genommen hat, in keiner Stimmung für solch ein Experiment, vorausgesetzt, daß sie dessen überhaupt fähig gewesen wäre. Etwas zur Enschuldigung konnte dem Korrektor die ganz unsinnige Interpunktions von Q₁ dienen¹⁾, aber es ist nur zu natürlich, daß er auch bei ganz richtigem Verständnis von Q₁ so gehandelt haben würde, wie er es tatsächlich getan hat.

Q₂: Indeed I never shall be satisfied
With Romeo, till I behold him. Dead²⁾)
Is my poor heart so for a kinsman vexed:
Madam, if you could find out but a man
To bear a poison, I would temper it:
That Romeo should upon receipt thereof,
Soon sleep in quiet. O, how my heart abhors
To hear him named, and cannot come to him,
To wreak the love I bore my cousin,
Upon his body that hath slaughtered him.

¹⁾ Find you the means, and I'll find such a man:
For whilst he lives, my heart shall ne'er be light
Till I behold him, dead is my poor heart.
Thus for a kinsman vexed?

²⁾ Gl. Ed.: till I behold him — dead —

Die Herausgeber der Globe Edition haben an dem Text von Q₂ eine Änderung angebracht, die aber nicht berechtigt erscheint. Sie finden es offenbar merkwürdig, daß Julie ganz offen ihr heißes Verlangen ausspricht, Romeo zu sehen, aber dies ist offenbar beabsichtigt, denn wie Julie am Schluß des Abschnitts ausführt, will sie Romeo nur sehen, um an seinem Körper sich zu rächen. Das ist natürlich zweideutig, aber wie die Mutter bei diesen letzten Worten an eine wirkliche Rache denken muß, so wird sie auch bei der Sehnsucht Juliens nach Romeo nur eine Sehnsucht nach Rache herausgehört haben. Wenn die Herausgeber der Globe Edition 'dead' in J. 2 gleichzeitig zu behold und zu is ziehen wollen, so ist das ein solches Seiltänzerkunststück, wie es selbst der Korrektor Julie nicht zumuten würde. So etwas ist überhaupt nur auf dem Papier möglich, für das Sprechen ist es völlig unausführbar. Die Frechheit, mit der Julie hier sich im Betrügen ihrer Mutter gefällt, ist geradezu widerlich und steht in vollstem Widerspruch zu dem Charakter der Julie. Wohl betrügt Julie ihre Eltern, als sie sich zur Hochzeit mit Paris bereit erklärt, — aber da hatte sie absolut keine Wahl. An dieser Stelle würde sie betrügen aus reiner Freude am Betrügen. Auch hier verrät sich der Korrektor schon durch die Wahl seiner Worte. Man braucht nur einen Ausdruck wie to wreak the love zu lesen, und man weiß, wen man vor sich hat, — keinen Dichter, aber einen, der es sein möchte. Ebenso klingt slaughtered an dieser Stelle sehr merkwürdig.

§) III 5, 206—214.

Geradezu lächerlich im höchsten Grade ist die Veränderung die der Korrektor in derselben Szene mit der einfachen Zeile in Q₁:

Ah, nurse, what comfort, what counsel canst thou give me?
vorgenommen hat. Ums neunfache hat er diese Worte vermehrt und folgendes Opus zustande gebracht:

Q₂: O God!—O nurse, how shall this be prevented?
My husband is on earth, my faith in heaven;
How shall that faith return again to earth,
Unless that husband send it me from heaven
By leaving earth? comfort me, counsel me.
Alack, alack, that heaven should practise stratagems
Upon so soft a subject as myself!

What say'st thou? hast thou not a word of joy?
Some comfort, nurse.

Wie natürlich und selbstverständlich doch Juliens Worte in Q₁ sind! Wie raffiniert dagegen in Q₂ die Voranstellung des O God! Der Augenblick ist viel zu ernst, um „ach Gott!“ zu sagen. Anstatt daß Julie die Antwort der Amme abwartet, denkt sie sich selbst einen Plan aus, der ihr aus der Verlegenheit helfen könnte. Und man höre und staune! Dieser Plan besteht tatsächlich darin oder rechnet damit, daß Romeo stirbt. Wie kann mir auf eine andere Weise geholfen werden, sagt Julie, als wenn Romeo stirbt? Etwas unsinnigeres könnte der Korrektor sich wahrlich nicht erdenken. Wieder erkennt man den Korrektor schon von weitem und ganz unfehlbar an seiner „zierlichen“ Ausdrucksweise. Alack, alack, that heaven should practise stratagems upon so soft a subject as myself! „O weh! o weh! daß der Himmel es sich einfallen läßt, mit einem so weichen Gegenstand wie ich es bin, solche Manöver anzustellen.“ Ich denke, diese Übersetzung ist ein hinreichender Kommentar. Da Julie von der Amme Trost haben will, so überreicht dies der Korrektor nach seiner Art bis er zum vollendetsten Unsinne kommt; er läßt Julie die Amme fragen, ob sie ihr nicht etwas Fröhliches mitteilen könne. Man überlege sich, wie absolut verständnislos der Korrektor der ganzen Handlung gegenübergestanden haben muß, wenn er etwas derartiges sagen kann. Aber der Korrektor übte eben sein Handwerk aus und nahm jede Stelle besonders vor.

η) IV 1, 50—67.

Selbst jene Stellen, wo eine Person es sehr eilig hat und sich deshalb so kurz wie möglich fügt, sind für den Korrektor kein Hindernis in seinem Handwerk. Er läßt einfach diese Person es ein paar mal mehr sagen, daß sie es sehr eilig habe, und damit glaubt er seiner dramatischen Pflicht Genüge getan zu haben. Als Julie zur Zelle des Mönches kommt, um in ihrer Verzweiflung sich einen Rat zu holen, will sie möglichst schnell eine Entscheidung haben und beschränkt sich aufs Nötigste. Trotzdem hat der Korrektor ihre Rede ums Doppelte vergrößert.

Q₁: Tell me not, friar, that thou hear'st of it,
Unless thou tell me how we may prevent it.
Give me some sudden counsel; else behold,
'Twixt my extremes and me this bloody knife

5 Shall play the umpire, arbitrating that
Which the commission of thy years and art
Could to no issue of true honour bring.
Speak not, be brief; for I desire to die,
If what thou speak'st, speak not of remedy.

Q₂: Tell me not, friar, that thou hear'st of this
Unless thou tell me how I may prevent it:
If, in thy wisdom, thou canst give no help,
Do thou but call my resolution wise,

5 And with this knife I'll help it presently.
God join'd my heart and Romeo's, thou our hands;
And ere this hand, by thee to Romeo seal'd,
Shall be the label to another deed,
Or my true heart with treacherous revolt

10 Turn to another, this shall slay them both:
Therefore, out of thy long experienced time,
Give me some present counsel, or, behold,
'Twixt my extremes and me this bloody knife
Shall play the umpire, arbitrating that

15 Which the commission of thy years and art
Could to no issue of true honour bring.
Be not so long to speak; I long to die,
If what thou speak'st speak not of remedy.

Die Änderung des Korrektors besteht vor allem in der großen Einschiebung von 10 Zeilen nach J. 2 von Q₁. Natürlich bringt der Korrektor durchaus nichts Neues, sondern sagt, nur mit etwas anderen Worten, was er nachher in J. 12—18 wiederholt, nämlich daß Julie, falls sie keine andere Hilfe bekommt, entschlossen ist, zu sterben. Bemerkenswert ist diesmal die burschikose Art des Korrektors. In J. 5 heißt es: „Und mit diesem Messer werd' ichs gleich besorgen (I'll help it presently)!“ In J. 7—8 steht zu lesen: „Und ehe diese Hand, die von dir dem Romeo angefiegt wurde, den Siegelstreifen für eine neue Urkunde bilden soll (shall be the label to another deed).“ Was für eine Verwirrung der Bilder und Begriffe! Aber label to another deed ist fühn und wie gesagt burschikos. Ebenso burschikos ist der Ausruf Juliens: This (dabei hält sie das Messer in die Höhe!) shall slay them both. Gleich darauf sagt Julie nun ganz dasselbe, aber jetzt

find es die Worte aus Q₁, und jetzt ist alles natürlich und einfach. Jetzt sagt Julie nicht so abrupt „this“, sondern sie sagt: behold . . . this bloody knife. Für speak not, be brief setzt der Korrektor ein: Be not so long to speak. Wahrscheinlich überlegte er sich in seiner Korrektheit, daß es doch Unsinn sei, wenn Julie zu dem Mönch sagte: Sprich nicht, sei kurz! Der Mönch müsse doch sprechen. Aber Julie will eben direkte Hilfe haben, sie will schon in dem Blick des Mönches ihr Geschick lesen, und als sie nun in denselben Augenblick sieht, daß der Mönch einen Plan bereit hält, setzt sie hinzu: Sei kurz! Man sieht, wie in Q₁ alles Spiel, Handlung, Leben ist. Die Worte stehen nicht um ihrer selbst willen da, sondern sind nur die Fußspuren der Handlung. Was der Korrektor aus Q₁ gemacht hat, ist völlig unpassend; man meint, man befände sich noch in der Szene zwischen Julie und der Amme, als die Amme mit ihrer frohen Botschaft nicht herausrückte, damals konnte Julie sagen Be not so long to speak, — hier ist dieser Ausdruck im wahrsten Sinne deplaziert. Sagt übrigens ein vernünftiger Mensch jemals statt „lange Erfahrung“ lange Erfahrungszeit? Der Korrektor aber bringt es fertig, sei's nun aus Versnot oder aus Affektation, zu sagen long experienced time.

§) IV 3, 14—58.

Konnten in zwei früher erwähnten Fällen (s. unter α. u. γ.) nur die Worte Juliens in Q₂ ein Monolog genannt werden, so liegt diesmal schon in Q₁ ein solcher vor. Es ist die bekannte Szene, in der Julie den Schlaftrunk nimmt. Trotzdem aber Q₁ schon 18 Zeilen enthielt, hat der Korrektor es bei seiner Bearbeitung auf 44 gebracht, während in den früheren Fällen das Verhältnis 6:16 und 4:30 war. Wie ich schon erwähnte, ist das Drama Handlung, und ein Monolog daher nur soweit berechtigt, als er Handlung darstellt. Wenn man von diesem Standpunkt aus den Monolog in Q₁ einer genaueren Betrachtung unterwirft, wird man finden, daß hier sämtliche Worte nur die Folge von Handlungen Juliens sind; man kann gleichsam jede Bewegung Juliens aus diesen Worten ablesen und jedes Wort ist nichts als ein Stellvertreter einer Bewegung. Julie hat ihre Mutter zur Tür begleitet und kommt jetzt zurück.

(Farewell . . . again). Sie setzt sich auf den Bettrand und ergreift den Becher (Ah, I . . . hand). Sie setzt den Becher wieder hin (what . . . county). Sie nimmt ein Messer und legt es neben sich (This . . . there). Sie ergreift wieder den Becher, stellt ihn aber gleich wieder hin (What if . . . marriage). Sie fasst den Becher wieder und sagt, während sie ihn hält (Ah, I . . . thought). Noch einmal setzt sie den Becher ab (What . . . time). Und nun gerät sie in immer größere Aufregung, bis sie zuletzt den Becher hastig nimmt und den Trank hinunter stürzt. Vergleicht man hiermit die Zusätze in Q₂, so erkennt man sofort, daß Julie auch nicht eine einzige Bewegung mehr ausführt, sondern daß sie nur mehr spricht; sie schiebt gleichsam zwischen den einzelnen Momenten der Handlung kürzere oder längere Reflexionen über ihren Zustand ein. Während Julie in Q₁ nur handelt, sehen wir sie in Q₂ bald einmal handeln und bald wieder denken, d. h. wir sehen sie bald einmal sinnlich vor uns und dann verschwindet sie wieder, denn die Reflexionen einer Person kann man eben nicht sehen. Q₁, wo wir Julie fortwährend deutlich vor uns haben, hält uns darum auch in gespanntester Aufmerksamkeit, während wir an Q₂ schnell das Interesse verlieren, da Julie sich mit den Einschreibungen des Korrektors jedesmal gleichsam in Dunst auflöst.

Ich gebe nun zunächst den Text von Q₁ und Q₂, indem ich die wörtlich oder inhaltlich gleichen Partien durch den Druck hervorhebe.

Q₁: Farewell! God knows when we shall meet again.

Ah, I do take a fearful thing in hand.

What if this potion should not work at all,
Must I of force be married to the county?

5 This shall forbid it; knife, lie thou there.¹⁾
What if the friar should give me this drink
To poison me, for fear I should disclose
Our former marriage? Ah, I wrong him much;
He is a holy and religious man;

10 I will not entertain so bad a thought.
What if I should be stifled in the tomb?
Awake an hour before the appointed time?
Ah, then I fear I shall be lunatic,

¹⁾ Ich drücke genau nach Q₁, aber natürlich sind hier keine Verse beabsichtigt.

And playing with my dead forefathers' bones
15 Dash out my frantic brains. Methinks I see
My cousin Tybalt weltering in his blood,
Seeking for Romeo: stay, Tybalt, stay!
Romeo, I come, this do I drink to thee.

Dieser ganze Monolog ist in Q₂ beibehalten worden (die Ausnahmen sind völlig unbedeutend), aber durch Zusätze um das anderthalbfache vergrößert.

Q₂: Farewell! God knows when we shall meet again.

I have a faint cold fear thrills through my veins,
That almost freezes up the heat of life:
I'll call them back again to comfort me:

5 Nurse! what should she do here?
My dismal scene I needs must act alone.
Come, vial.

What if this mixture do not work at all?
Shall I be married then to-morrow morning?

10 No, no: this shall forbid it: lie thou there.
What if it be a poison, which the friar
Subtly hath minister'd to have me dead,
Lest in this marriage he should be dishonour'd,
Because he married me before to Romeo?

15 I fear it is: and yet, methinks, it should not,
For he hath still been tried a holy man,
How if, when I am laid into the tomb,
I wake before the time that Romeo
Come to redeem me? there's a fearful point!

20 Shall I not, then, be stifled in the vault?
To whose foul mouth no healthsome air breathes in,
And there die strangled ere my Romeo comes?
Or, if I live, is it not very like,
The horrible conceit of death and night,

25 Together with the terror of the place, —
As in a vault, an ancient receptacle,
Where, for this¹⁾ many hundred years, the bones
Of all my buried ancestors are pack'd:
Where bloody Tybalt, yet but green in earth,

30 Lies festering in his shroud; where, as they say,
At some hours in the night spirits resort; —
Alack, alack, is it not like that I,
So early waking, what with loathsome smells,
And shrieks like mandrakes' torn out of the earth,
35 That living mortals, hearing them, run mad: —

1) Globe Ed. 'these'; this wohl durch den häufigen substantivischen Gebrauch von many veranlaßt.

- O, if I wake¹⁾ shall I not be distraught
Environed with all these hideous fears?
And madly play with my forefathers' joints?
And pluck the mangled Tybalt from his shroud?
40 And, in this rage, with some great kinsman's bone,
As with a club, dash out my desperate brains?
O, look! methinks I see my cousin's ghost
Seeking out Romeo, that did spit his body
Upon a rapier's point: stay, Tybalt, stay!
45 Romeo! Romeo! Romeo! here's drink, I drink to thee.²⁾

Bei einer Charakterisierung der Zusätze des Korrektors stoßen wir sogleich auf zwei frappante Widersprüche. In Z. 4–6 will Julie ihre Mutter und ihre Amme zurückrufen, um sich von ihnen trösten zu lassen. Nun bedenke man, daß die Mutter Julie in der Stunde der höchsten Verzweiflung mit den kalten Worten verlassen hat:

Talk not to me, for I'll not speak a word;
Do as thou wilt, for I have done with thee. (III 5, 204.)

Und als Julie dann wenigstens von der Amme etwas Trost erwartet, da muß sie hören, was ihr Herz fast zu Stein werden läßt. Mit Abscheu löst sie jede Verbindung mit der Amme:

Thou and my bosom henceforth shall be twain (III 5, 240).

Wie kann sie gerade in diesem Augenblick, wo sie froh sein muß allein zu sein, diese beiden Personen zurückwünschen und gar noch Trost bei ihnen suchen! Der Widerspruch würde bestehen bleiben, selbst wenn Julie sich jetzt gleich erinnerte, daß ihr weder Mutter noch Amme irgend etwas sein können, aber der Korrektor weiß so wenig von Julie, daß er sie von ihrem Versuch nur darum abstehen läßt, weil sie ja doch den entscheidungsvollen Akt allein ausführen müsse! Kann man übrigens den letzten Gedanken manrierter, schauspielerischer ausdrücken als es dem Korrektor gelungen: My dismal scene I needs must act alone? Man merkt hier besonders deutlich, wie nicht Julie spricht, sondern nur der Korrektor, der sich in ihre Rolle hineindenkt oder hinein-

¹⁾ Im Text 'walke'; derselbe Druckfehler schon in IV 1, 116: 'will watch thy walking'.

²⁾ Für diese letzte Zeile setzt Globe Ed. die letzte Zeile aus Q₁ ein. Warum? Wenn das Prinzip der Schönheit maßgebend sein soll, wäre es wohl besser gewesen den ganzen Monolog von Q₁ an die Stelle des Textes von Q₂ zu setzen.

zudenken versucht. Einen mindestens ebenso großen Widerspruch im Charakter Juliens stellt Z. 15 dar. Julie vertraut ihrem Beichtiger völlig, an ihm hat sie nicht nur einen Vater sondern auch eine Mutter (§. IV 1, 45), nicht nur Rat, sondern auch reine Teilnahme findet sie bei ihm. Wenn ihr nun in dieser schweren Stunde, wo sie sich so ganz auf sich selbst angewiesen sieht, der Gedanke kommt, daß auch der Mönch sich von ihr abgewandt habe, so muß sie diesen Gedanken doch sofort als ihrer durchaus unwürdig verwerfen; denn wo nehme sie sonst den Mut her, die Tat wirklich auszuführen? In Q₂ aber erklärt sie ganz ruhig: Ich fürchte, der Mönch will mich vergiften, was sie dann mit der banalen Bemerkung: „Und doch gehörte sich das, nach meiner Meinung, nicht“, zu modifizieren sucht. Mehr sagt sie nicht, und so trinkt also Julie hier den Becher aus in der Überzeugung, daß sie Gift trinke (I fear it is!). Daß der Korrektor dasselbe sagen wollte, was in Q₁ steht, muß man natürlich annehmen, da es sonst ein offensichtlicher Widerspruch sein würde; der Fehler liegt im Ausdruck, denn wenn auch die meisten Leute sprechen können, so können doch nur ganz wenige wirklich das sagen, was sie meinen.

Ein anderes Charakteristikum der Zusätze sind die vielen Überflüssigkeiten, d. h. Worte, die nur sagen, was wir schon längst wissen, oder was gerade vorher ausgedrückt worden ist. Die Handlung wird dadurch natürlich aufgehoben, ja zerstört. So sagt Julie Z. 7: Come, vial. Daß sie den Trank ergreift, würden wir auch wissen, wenn sie Z. 7 ausgelassen hätte und gleich fortgefahren wäre mit: What if this mixture etc. Wahrscheinlich aber erinnerte sich der Korrektor der eindrucks-vollen Worte des Romeo in V 1, 85: Come, cordial, and not poison, etc. und glaubte mit demselben Ausdruck auch hier sehr effektvoll sein zu können. Man vergleiche mit diesem Zusatz Z. 2 von Q₁, die der Korrektor nicht verwandt hat, und die, obwohl sie ganz allgemein gehalten zu sein scheint, doch gleichzeitig die Handlung des Ergreifens des Bechers in der anschaulichsten Weise malt. Kann aber irgend etwas überflüssiger sein als Z. 14 in Q₂? Trotzdem aber Q₂ eine ganze Anzahl Worte mehr braucht, um dieselbe Sache wie in Q₁ auszudrücken, gibt doch nur Q₁ klar und deutlich den Punkt an, auf den es allein ankommt (for fear I should disclose our former marriage). In

Z. 17 sieht when I am laid into the tomb gerade so aus, als ob es nur zur Füllung des Verses dahingesetzt worden sei, irgend einen anderen Grund für diese Worte wird man nicht entdecken können. Genau so verhält es sich mit Z. 18—19 that Romeo come to reedem me, was nur eine Wiederholung des durch before the time schon ausgedrückten Gedankens ist. Dass Julie in dem Grab nicht deshalb wahnsinnig werden wird, weil sie sich sehr wohl darin fühlt, ist doch selbstverständlich und Z. 37 deshalb völlig überflüssig. In this rage Z. 40 wiederholt nur, was schon Z. 35 (run mad), Z. 36 (distraught) und Z. 37 (madly) angegeben ist. Direkt komisch wirkt der Zusatz Z. 41 as with a club, der natürlich in keiner Weise nötig ist. Z. 43—44 wird uns, weil man uns offenbar für sehr vergeschlafen hält, noch einmal klar gemacht, warum Tybalt nach Romeo sucht. Die unfreiwillige Komik des Korrektors erreicht hiermit ihren Höhepunkt, falls es einen solchen gibt. Zu dem unglaublichen Bild kommt noch die stilistische Unklarheit des his, das sich auf Romeo und auf Tybalt beziehen kann.

Aber der Korrektor ist nicht damit zufrieden, dass er uns Dinge sagt, die sich von selbst verstehen, mögen seine Gedanken notwendig oder unnötig sein, er gibt sie uns gleich mit Variationen, damit wir doch ja seine Meinung nicht verkennen. Nachdem er in einem bewundernswerten Englisch erklärt hat: I have a faint [sic!] cold fear thrills [...] through my veins, variiert er diesen „glücklichen“ Gedanken in Z. 3. In Z. 19 there's a fearful point wiederholt er, was er schon Z. 2 (cold fear) und Z. 15 (I fear it is) ausgedrückt hat. Z. 39 gibt nur eine Variation von dem „wahnsinnigen Spiel“ (madly play), erwähnt in der vorhergehenden Zeile. Recht eindrucksvoll will der Korrektor auch sein, wenn er Julie in Z. 45 gleich dreimal nach Romeo rufen lässt. Am großartigsten freilich zeigt sich das Variations-talent des Korrektors in der großen Einschiebung Z. 21—35. Nachdem er uns in Z. 2 ausdrücklich versichert hat, dass das Grabgewölbe der Capulets nicht gerade gut ventiliert ist, zeigt er, dass man für be stifled in the vault auch sagen kann and there die strangled ere my Romeo comes. Was nun folgt, ist weiter nichts als eine Begründung des Satzes: Or, if I live, shall I not be distraught? (Z. 25 u. 36). Wer aber verlangt nach einer Begründung? Enthält doch dieser eine

Satz absolut alles, was nötig ist, um uns die furchtbare Situation Juliens zu vergegenwärtigen. Die ganze Begründung wird dazu noch in der lächerlichsten Weise abgeschwächt durch die Worte is it not very like? Aber der Korrektor ist vorsichtig, es wäre doch möglich, daß Julie wider Erwarten starke Nerven zeigte. Was Julie in Schrecken setzen soll, ist zunächst der furchtbare Gedanke an den Tod und die Nacht. Da der Korrektor sich aber wohl erinnert, daß jeder Mensch jede Nacht diese entsetzliche Einbildung haben kann, so fügt er schnell hinzu together with the terror of the place; ich dächte, das wäre die Hauptsache. Für das Wort place bringt der Korrektor hier nun drei Variationen: A vault, an ancient receptacle und where for . . . are pack'd. Dieser letzte Satz ist besonders schön, da er den Eindruck erweckt, als ob die Knochen von Juliens Vorfahren hier in Bündeln aufgeschichtet und signiert seien; auch muß ich auf das ausdruckslose Beiwort 'buried' in J. 28 aufmerksam machen, es ist wirklich nicht gut möglich, daß sich in dem Gewölbe die Knochen anderer Vorfahren finden können, als derer, die dort begraben sind. Nun wird auch noch der Schrecken des Platzes in der verschiedensten Weise variiert: Zunächst sehen wir den blutigen Tybalt eiternd (vermodernd) in seinem Leinentuch liegen, obwohl er noch grün in der Erde ist (yet but green in earth). Natürlich ist festering und green in earth ein Widerspruch, denn wenn auch eine Leiche sofort in Verwesung übergehen kann, so kann man unter solchen Umständen doch nicht das Wort 'green' von ihr gebrauchen. Überhaupt ist dieser Ausdruck sehr affektiert. Die zweite Variation des Schreckens, daß es nämlich im Grabgewölbe der Capulets spuße, muß uns einigermaßen überraschen, da vorher nie von dergleichen die Rede gewesen. Die dritte Variation bilden loathsome smells (J. 33); ich dächte, wir hätten bei der Schilderung von Tybalts Leiche genug davon gehabt. Das Schönste freilich ist die vierte Variation: „Geschrei wie von Alraunen, die man aus der Erde zieht, ein Geschrei, das lebende Sterbliche [wie poetisch!] falls sie es hören [wie sorgfältig der Korrektor doch ist!] verrückt macht.“ Wie die dritte Variation eigentlich nur eine Wiederholung der ersten, so ist wohl diese nur eine Wiederholung der zweiten und soll einfach ausdrücken, daß Geister in dem Gewölbe hausen. Diese ganze lange Aus-

führung ist nun des größeren Effektes halber kein geordnetes Satzgefüge, sondern verschiedene Satzanfänge sind einfach ohne Verbindung nebeneinander gestellt; eine ganz ähnliche stilistische Affektation haben wir in Z. 5: Nurse! what should she do here? Man sieht der Impressionismus ist keine Erfindung unseres Jahrhunderts; die Kunst hat diese Erscheinung immer gekannt. Wenn man die Sprache nicht beherrschen kann, so vergewaltigt man sie einfach, wie ja der Begriff des feindlichen Angriffs schon in dem Wort Impressionismus drinliegt.

Es sieht fast so aus, als habe der Korrektor uns für die Mühe, die es uns machen würde, seine Zusätze zu verdauen, entschädigen wollen, indem er für das Ende dieses Monologs zwei seiner Zusätze oder Änderungen aufhob, die man nur als „Geniestreiche“ bezeichnen kann. Da in Q₁ stand: And playing ... brains (Z. 14—15), so überlegte sich der Korrektor, daß man, wenn man mit den Gebeinen seiner Vorfäder spielt, sich noch lange nicht den Kopf einzurennen braucht. Er fand also, daß Q₁ Unsinn geschrieben, und brachte Konsequenz und Klarheit in die Sache, indem er Julie einen Knochen, und zwar natürlich einen Knochen von einem besonders starken und großen Ahnen, in die Hand gibt, mit dem sie, wie mit einer Keule, sich den Kopf einschlagen kann. Eine merkwürdige Todesart. Dazwischen fand sich bei dash out my frantic brains nichts anderes denken kann als „sich den Kopf an der Mauer einzrennen“, fiel dem Korrektor wohl nicht ein, auch nicht, daß mit and playing ... bones das Entsetzen geschildert werden soll, das zu der furchtbaren Tat führt. — Wir haben schon wiederholt gesehen, daß es der Korrektor mit den Worten sehr genau nimmt und ja jede Zweideutigkeit vermeiden möchte. Großen Anstoß mußten ihm deshalb die letzten Worte Juliens in Q₁ erregen: This do I drink to thee. Was ist das für ein „dies“? Doch nicht etwa der Becher? Auch könnte der Becher ja leer sein. Um also ganz klar zu sein, läßt der Korrektor Julie noch schnell in diesem aufregenden Moment die immerhin beruhigende Versicherung abgeben, daß sie wirklich was zum Trinken da hat: „Romeo! Romeo! Romeo!“ ruft sie, „here's drink, I drink to thee“. In Q₁ heißt es: „Romeo I come, this do I drink to thee.“ Wer könnte zweifeln, daß die erstere Lesart sicherlich von keinem Meister herrührt?

2. Vergrößerungen der Rolle von Romeo.

a) V 1, 34—57.

Wenn bei der Vergrößerung der folgenden Rede Romeos das Verhältnis auch nicht so groß ist (nur 15:20) wie bei manchen anderen Stellen, so sind die Zusätze doch auch hier äußerst charakteristisch, ja sie fallen, da der Moment äußerst spannend und tragisch ist, hier fast noch mehr auf als sonstwo.

Q₁: Well, Juliet, I will lie with thee to-night.

Let's see for means. As I do remember,

Here dwells a 'pothecary whom oft I noted

As I passed by, whose needy shop is stuffed

5 With beggarly accounts of empty boxes;

And in the same an alligarta hangs,

Old ends of packthread, and cakes of rosee

Are thinly strew'd to make up a show.

Him as I noted, thus with myself I thought,

10 And if a man should need a poison now

— Whose present sale is death in Mantua —

Here he might buy it. This thought of mine

Did but forerun my need; and hereabout he dwells.

Being holiday, the beggar's shop is shut.

15 What, ho! apothecary, come forth, I say.

Q₂: Well, Juliet, I will lie with thee to-night.

Let's see for means: O mischief, thou art swift

To enter in the thoughts of desperate men!

I do remember an apothecary, —

5 And hereabouts he¹⁾ dwells,—which late I noted

In tatter'd weeds, with overwhelming brows,

Culling of simples; meagre were his looks,

Sharp misery had worn him to the bones:

And in his needy shop a tortoise hung,

10 An alligator stuff'd and other skins

Of ill-shaped fishes; and about his shelves

A beggarly account of empty boxes,

Green earthen pots, bladders and musty seeds,

Remnants of packthread and old cakes of rosee,

15 Were thinly scatter'd to make up a show.

Noting this penury, to myself I said

'An if a man did need a poison now.

¹⁾ Q hat a, und so haben auch noch die beiden nächsten alten Einzel- ausgaben, während die erste Folio a ganz ausläßt.

Whose sale is present death in Mantua,
Here lives a caitiff wretch would sell it him.
20 O, this same thought did but forerun my need;
And this same needy man must sell it me.
As I remember, this should be the house.
Being holiday, the beggar's shop is shut.
What, ho! apothecary!

Man sieht der Korrektor hat fast alles, was in Q₁ stand, benutzt, aber er hat die Stelle gehörig aufgearbeitet und zwar im wahrsten Sinne „aufgearbeitet“, nicht etwa bloß vermehrt. So haben denn gerade von dieser Stelle verschiedene Herausgeber gesagt, daß sie typisch sei für die Sorgfalt, mit der der Autor von Q₂ den Text von Q₁ ausgearbeitet habe. Diese Herausgeber haben nun faktisch vollkommen recht, aber nach ihrer Meinung war der Autor von Q₁ und Q₂ dieselbe Person, und da hätten sie sich doch überlegen müssen, daß dieses Ausarbeiten bis ins Minutiöse durchaus undramatisch sei; im Drama soll gehandelt aber nicht geschildert werden! Romeo ist in der furchtbarsten Verzweiflung, aber in einer Verzweiflung, die deshalb so furchtbar ist, weil sie sich nicht mehr in Worten, sondern nur noch in Taten äußert. Romeo ist entschlossen zu handeln, und keine Macht der Welt soll diesmal seinen Entschluß aufhalten: Well, Juliet, I will lie with thee to-night. Sofort geht er an die Ausführung seines Entschlusses. Wenn man nun Q₁ sorgfältig liest, so wird man sehen, daß der Laden des Apothekers nur soweit geschildert ist, als es für Romeo nötig ist, um sich klar zu machen, daß er es hier wirklich mit einem Bettler zu tun hat, also auch wirklich seinen Zweck erreichen werde. Wie der Laden des Apothekers an und für sich aussieht, ist ihm natürlich in diesem Augenblick absolut gleichgültig. Aber er will Gift haben, und Gift darf in Mantua nicht verkauft werden, also hängt sein Plan im letzten Grunde ab von der Bestechungsfähigkeit, d. h. der Armut des Apothekers. So erinnert er sich denn zunächst des dürftig aussehenden Ladens (needy shop), der so klein (is stuff'd) und so altärmlich (an alligarta) ist; ein paar leere Büchsen stehen darin, und zum Kaufen locken nur ein paar alte Knäuel Kordel an und alte Dattelkuchen (cakes of rosee) — ich will die Dinger einmal so nennen, die offenbar ein beliebtes Mittel oder auch eine beliebte

Näscherei waren. Also Romeo erzählt uns von dem Apotheker nur gerade soviel als nötig ist, damit auch wir den Eindruck haben, daß Romeo bei diesem Mann seinen Zweck erreichen wird. Der Korrektor aber tut, als ob Romeo das größte Interesse für diesen Bettler und seinen Laden habe, ja als ob Romeo früher öfters vor diesem Laden gestanden und sich alles ganz genau angesehen habe. Nach Q₁ erhalten wir den Eindruck, daß Romeo nur so beim Vorbeigehen auf diesen Laden aufmerksam geworden ist, nach Q₂ könnte man meinen, er sei selbst schon in dem Laden gewesen und habe sich den Mann ganz genau angesehen. Wenn es in Q₁ heißt ihm as I noted, so ist damit nicht gesagt, daß Romeo den Apotheker selbst gesehen habe, sondern ihm kann einfach für den Laden des Apothekers stehen, wie wir auf die Frage: Gibt es einen Apotheker hier, falls wir nur gerade einmal durch die Stadt gegangen sind, antworten werden: ich habe einen Apotheker gesehen. Nichts kann in diesem Augenblick unpassender sein als diese „liebvolle Versenkung“ in die Einzelheiten des Apothekerlebens, wie sie durch den Korrektor Romeo aufgenötigt wird. Knight sucht in seiner Shakespeare Ausgabe diese Stelle gegen den folgenden Einwurf von Joseph Walton, den er einen elegant scholar nennt, zu verteidigen. Walton hatte in seinem Virgil (1763, vol. I p. 301) gesagt:

It may not be improper to produce the following glaring instance of the absurdity of introducing long and minute descriptions into tragedy. When Romeo receives the dreadful and unexpected news of Juliet's death, this fond husband, in an agony of grief, immediately resolves to poison himself. But his sorrow is interrupted while he gives us an exact picture of the apothecary-shop, where he intends to purchase the poison. I appeal to those who know anything of the human heart, whether Romeo, in this distressful situation, could have leisure to think of the alligator, empty boxes, and bladders, and other furniture of this beggarly shop, and to point them out so distinctly to the audience. The description is, indeed, very lively and natural, but very improperly put into the mouth of a person agitated with such passion as Romeo is represented to be.

Wenn wir nun beide Stellen genauer miteinander vergleichen, so wird man sehen, daß Q₂ nicht nur durchaus undramatisch, sondern auch unschön ist. Ehe Romeo den Apotheker

erwähnt, findet er in Q₂ Zeit eine philosophische Betrachtung darüber anzustellen, daß verzweifelte Menschen schnell zu unheilvollen Gedanken kommen. An der Wahrheit dieses Satzes läßt sich allerdings nicht zweifeln, aber niemand wird behaupten wollen, daß er originell wäre. Daz Romeo diese triviale Bemerkung wirklich ausgesprochen und seinen Plan ‘mischief’ genannt habe, dies denken zu sollen, stellt nach meiner Ansicht selbst an die bereitwilligste Phantasie etwas zu große Anforderungen. Daz der Korrektor seine weise Reflexion aber gerade an dieser Stelle einschiebt, hat seinen Grund wohl darin, daß in Q₁ der Vers nicht in Ordnung schien: Lets see for meáns. As I dō reméber. Q₂ hat nach Möglichkeit überall tadellose fünffüige Jamben hergestellt. Äußerst interessant ist in dieser Hinsicht Z. 12 in Q₁, die den Korrektor zwang aus 1½ Zeilen Prosa 2 Zeilen Verse zu machen; für ‘here he, might buy it’, sagt er: Here líves a caíiff wréetch would séll it him, und für: This tought of mine did but forerun my need bekommen wir jetzt: O, this same thought did bút forerún my neéd. Wir werden sehen, daß der Korrektor sich noch öfters mit solch einem ‘O’ aus der Verlegenheit hilft. Für and hereabout he dwells setzt der Korrektor natürlich wieder einen glatten Vers: As I reméber, this should bé the hoúse. Wenn Romeo in Q₁ sagt, er habe den Laden „oft“ bemerkt, so ändert der Korrektor, der eben korrekt ist, dies in „fürzlich“ um; aber wenn Romeo auch nur erst seit zwei Tagen in Mantua ist, so kann er doch schon oft an diesem Laden vorbeigegangen sein. Die nun folgende Beschreibung des Apothekers ist so unpoetisch wie nur möglich und auch, rein sprachlich genommen, häßlich. Man beachte in dieser Hinsicht die ganz unplastischen, prosaischen Wendungen: meagre were his looks und sharp misery had worn him to the bones. Höchst anstößig ist die Wendung culling of simples; was soll das ‘of’? Abbot bemerkt in seiner Shakespear-Grammatik (p. 170 ed. 1870), daß eigentlich a-culling hätte stehen sollen. Sicherlich hat diese Tätigkeit des Apothekers absolut nichts mit seiner Armut zu tun, also was sollen wir damit? Der Ausdruck overwhelming brows ist außerordentlich gefärbt; overwhelm läßt sich in diesem Sinn nirgends nachweisen, und wahrscheinlich war der Korrektor auf diesen ganz originellen Ausdruck

noch sehr stolz. Sodann beachte man das affektierte weeds und überhaupt die schlechte Konstruktion von which late I noted in tatter'd weeds with overwhelming brows culling of simples. für whom ... I noted setzt der Korrektor which ... I noted; man fragt sich vergebens warum? Oder wollte der Korrektor nur um jeden Preis ändern? Auch bei der Beschreibung des Ladens kommen in Q₂ die merkwürdigsten Sachen vor. Eine Schildkröte und ein Alligator sind doch keine „Fische“ (§. 3. 11)! Dann spricht der Korrektor noch von „anderen Häuten“, die noch in dem Laden gehangen hätten, aber man bezeichnet doch das ausgestopfte Tier nicht einfach mit skin. Auch wäre es interessant zu wissen, was das eigentlich für andere, „mißgestaltete Fische“ gewesen sind. Sollte der Korrektor mit diesen Worten nicht vielleicht ein „und so weiter“ ersetzt haben, das man gewöhnlich da einflicht, wo man tatsächlich nicht mehr weiter kann? Der Korrektor scheint garnicht gemerkt zu haben, wie er durch die hinzugefügte Zeile 15 der Zeile 12 direkt widerspricht. Es soll ärmlich in dem Laden ausschen, darum erwähnt Q₁ nur ein paar alte, leere Gefäße, Q₂ aber fügt noch grüne irdene Töpfe und Blasen dazu, was doch sicher nicht den Eindruck der Armut verstärkt! Musty seeds — wie genau muß doch Romeo sich das all gemerkt haben! für old ends of packthread setzt Q₂ remnants of packthread, aber glaubt der Korrektor denn, der Apotheker habe kleine Seilstücke in seinem Laden verstreut? Das wäre doch nicht ärnlich, sondern verrückt gewesen. End heißtt auch ‘Tau’ und gemeint ist, daß alte Seilrollen in dem Laden stehen, da der Apotheker auch Bindfaden jeder Art verkauft. Höchst charakteristisch ist es aber, daß der Korrektor für thinly strewed ‘thinly scattered’ sagt; man merkt daran, daß ihm das Gefühl für die wahre Bedeutung der Worte, d. h. das Sprachgefühl vollständig abgeht. To scatter about heißtt „etwas in Zorn oder Eifer unordentlich umherstreuen“, to strew about heißtt „etwas mit Bedacht umherstreuen“, und es ist klar, daß nur strew hier gebraucht werden kann, d. h. von jemand der auf die feine Nuancierung der Worte achtet; thinly scattered wirkt für jeden, der sich die verschiedene Bedeutung der Worte strew und scatter deutlich gemacht hat, einfach lächerlich!)

¹⁾ Man könnte auch annehmen, daß der Korrektor nur daran dachte,

Wieder beachte man die Affektion, die in einem Wort wie penury liegt, wenn es an solcher Stelle gebraucht wird. Über- troffen wird diese Affektion aber noch durch caitiff wretch in Z. 19. Welche unsinnige, weil völlig unberechtigte Über- treibung! Beschriften will ich diese Vergleichung mit dem Hin- weis auf eine kleine Veränderung, die der Korrektor vor- genommen, die aber doch schlagend seine völlige Unfähigkeit beweist. Augenscheinlich kennt der Korrektor immer nur die eine Seite eines Wortes, und so war ihm der Ausdruck present sale = „Verkauf in der gegenwärtigen Zeit“ unverständlich, denn er nahm present im Sinn von „augenblicklich, sogleich“. Aus whose present sale is death in Mantua machte er also whose sale is present death in Mantua; man meint, es würde jeder, der in Mantua Gift verkauft, sofort geköpft, aber um jemand zu töpfen, muß man ihn erst haben. Q₁ will sagen: „Gerade in dieser Zeit, und natürlich für diese Zeit allein, war es in Mantua verboten Gift zu verkaufen,“ aber nicht etwa, daß es ein Charakteristikum von Mantua gewesen sei, daß dort kein Gift verkauft werden durfte! Der Korrektor hat sich also hier wieder einmal in eine hübsche Falle gerannt.

β) V 3, 74—120.

Sobald man anfängt, Q₂ mit Q₁ zu vergleichen, wird man sich nicht dem Eindruck entziehen können, daß wir es hier mit einer systematischen Vergrößerung des in Q₁ vorliegenden Textes zu tun haben. Auch wird die Methode, nach der diese Vergrößerungen und Veränderungen ausgeführt sind, so schnell kenntlich, daß man fast mit Bestimmtheit von vornherein die Stellen in Q₁ bezeichnen kann, die der Korrektor einer Aus- arbeitung unterzogen haben wird. Daß ihm der Monolog Romeo vor seinem Tod in dem Grabgewölbe reichlich Gelegen- heit für sein Handwerk geben würde, müssen wir nach den Er- fahrungen, die wir bis jetzt gemacht haben, unbedingt an- nehmen und so finden wir denn auch wirklich, daß dieser Monolog von 23 Zeilen in Q₁ auf 47 in Q₂ angewachsen ist. Im Nachstehenden gebe ich beide Fassungen und mache wieder die gleichlautenden Partien durch gesperrten Druck deutlich.

das Versmaß zu verbessern, und deshalb die Verschiedenheit der Worte nicht berücksichtigte.

Q₁: I'faith, I will. Let me peruse this face:
Mercutio's kinsman, noble county Paris!
What said my man, when my betossed soul
Did not regard him as we passed along?
5 Did he not say, Paris should have married¹⁾
Juliet? either he said so, or I dreamed it so.
But I will satisfy thy last request,
For thou hast prized thy love above thy life.
Death, lie thou there, by a dead man interr'd:
10 How oft have many at the hour of death
Been blithe and pleasant! which their keepers call
A lightning before death: but how may I
Call this a lightning? Ah, dear Juliet!
How well thy beauty doth become this grave!
15 O, I believe, that unsubstantial death
Is amorous, and doth court my love.
Therefore will I, O here! O ever here!
Set up my everlasting rest
With worms that are thy chamber-maids.
20 Come, desperate pilot, now at once run on
The dashing rocks thy sea-sick weary barge.
Here's to my love! O true apothecary!
Thy drugs are swift. Thus with a kiss I die.

Wiederum finden wir, daß mit Ausnahme der Zeilen 7 und 8 dieser ganze Monolog in Q₂ wiederkehrt.

Q₂: In faith, I will. Let me peruse this face.
Mercutio's kinsman, noble county Paris!
What said my man, when my betossed soul
Did not attend him as we rode? I think
5 He told me Paris should have married Juliet:
Said he not so? or did I dream it so?
Or am I mad, hearing him talk of Juliet,
To think it was so? O, give me thy hand,
One writ with me in sour misfortune's book!
10 I'll bury thee in a triumphant grave;
A grave? O, no! a lantern, slaughter'd youth,
For here lies Juliet, and her beauty makes
This vault a feasting presence full of light.
Death, lie thou there, by a dead man interr'd.
15 How oft when men are at the point of death
Have they been merry! which their keepers call
A lightning before death: O, how may I
Call this a lightning? O my love! my wife!

¹⁾ Offenbar liegen hier keine Verse vor, aber Q₂ hat sich bemüht, überall Verse herzustellen.

- Death, that hath suck'd the honey of thy breath,
20 Hath had no power yet upon thy beauty:
Thou art not conquer'd; beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And death's pale flag is not advanced there.
Tybalt, liest thou there in thy bloody sheet?
25 O, what more favour can I do to thee,
Than with that hand that cut thy youth in twain
To sunder his that was thine enemy?
Forgive me, cousin! Ah, dear Juliet,
Why art thou yet so fair? shall I believe¹⁾)
30 That unsubstantial death is amorous,
And that the lean abhorred monster keeps
Thee here in dark to be his paramour?
For fear of that, I still will stay with thee:
And never from this palace²⁾ of dim night
35 Depart again³⁾; here, here will I remain
With worms that are thy chamber-maids; O, here
Will I set up my everlasting rest,
And shake the yoke of inauspicious stars
From this world-wearied flesh. Eyes, look your last!
40 Arms, take your last embrace! and lips! O you,
The doors of breath, seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing death!
Come, bitter conduct, come, unsavoury guide!
Thou desperate pilot, now at once run on
45 The dashing rocks thy sea-sick weary bark!
Here's to my love! O true apothecary!
Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die.

Auffallend ist zunächst, daß der Korrektor, nachdem er die ersten 6 Zeilen wörtlich oder fast wörtlich aus Q₁ übernommen hat, plötzlich Z. 7 u. 8 ausläßt. Offenbar war ihm mit dieser kurzen Erwähnung des Paris nicht genug geschehen, wenn es auch nur natürlich ist, daß Romeo eben mehr an sich und Julie

¹⁾ Q₂ hat statt 'shall I believe' I will believe und beginnt die nächste Zeile mit 'Shall I believe'. Hier muß ein sonderbares Versehen vorliegen, das aber nicht ohne Parallelen in dieser Ausgabe ist. S. darüber Abschnitt IV.

²⁾ Q hat 'palat'.

³⁾ Hier scheint daselbe Versehen stattgefunden zu haben wie in Z. 29. Es folgt nämlich hier: Come lie thou in my am! Here's to thy health, where-e'er thou tumblest in. O true apothecary! Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die. Dann aber geht es weiter mit: Depart again: here etc. wie in Z. 35 ff. S. darüber Abschnitt IV.

denkt, als an andere Personen. Der Korrektor aber hat eine viel lebhaftere Phantasie als der Verfasser von Q₁, ihm ist es möglich, sich Dinge vorzustellen, die für die meisten Menschen etwas Unnatürliches, ja Widersinniges haben. In dem plötzlichen Ausbruch seiner Begeisterung für Paris macht es Romeo nichts aus, den Toten anzureden, als ob er noch lebe: O, give me thy hand! Da auf hand gleich folgt one writ with me etc., so muß man zunächst annehmen, daß es die Hand ist, die so wie Romeo „in des herben Misgeschick's Buch“ eingetragen ist; natürlich ist Paris selbst gemeint, aber diese stilistische Unklarheit macht das wenig ausdrucksvolle Bild nicht schöner. Romeo drückt dem toten Paris aber nicht nur gerührt die Hand, sondern er malt ihm auch noch mit glühenden Worten aus, wie schön und herrlich er es im Tode noch habe. In einem „triumphierenden Grab“ soll er bestattet werden. Man triumphiert über das Grab, aber daß das Grab selbst triumphiert, ist mindestens dunkel ausgedrückt. Gleich aber verbessert sich der Korrektor selbst: „Ein Grab? O nein! eine Larterne, gemordeter Jüngling, denn hier liegt Julie, und ihre Schönheit macht dieses Gewölbe zu einer Feste feiernden Gegenwart voll von Licht (feasting presence full of light).“ Diese letzten Worte, die aber nicht im geringsten plastisch sind, sollen offenbar weiter nichts sagen, als daß Juliens Schönheit das dunkle Grab zu einer Larterne mache, indem ihre Schönheit das Gewölbe mit Licht durchströmt und zum Festfeiern einlädt. Aber wer kann sich eine Gegenwart vorstellen! Und nun noch gar eine, die Feste feiert! Dass der Korrektor aber Paris in einer „Larterne“ begraben will, ist der Gipfel der unfreiwilligen Komik, zu der sich der Korrektor gelegentlich aufschwingt; man sollte wenigstens meinen, daß etwas Ungereimteres nicht existieren kann. Dass Romeo hier den Paris einen „gemordeten“ Jüngling nennt, wenn er ihn eben in ehrlichem Zweikampf besiegt hat, ist höchst unpassend. Vergleicht man nun mit diesem „Geschwätz“ die zwei Zeilen von Q₁, so tritt deren Schönheit in ein um so helleres Licht. Romeo sagt hier vor allen, was zur Handlung unabdingt nötig ist, daß er nämlich Paris jetzt in das Gewölbe schaffen will, und er begründet diese Rücksicht mit den edelen Worten: For thou hast priced thy love above thy life. In dieser Zeile ist auch der Grundton von Romeos Charakter ausgesprochen, und so versteht es der Verfasser von Q₁ uns doch

immer wieder zu konzentrieren, auch wenn er scheinbar das Interesse von der eigentlichen Handlung ablenkt. Um Romeo dreht sich alles, aber indem der Korrektor auch andere Personen zu erwähnen hat, ist es ihm unmöglich, diese Nebenpersonen der Hauptperson unterzuordnen; er wird fortwährend von seinem Weg abgelenkt, weil er selbst den Weg nicht kennt. Hat Paris es ihm angetan, wieviel mehr Julie! Q₁ spricht nur in 3½ Zeile (3. 13—16) von Julie, der Korrektor aber muß Julie doch besonders auszeichnen und so läßt er Romeo zweimal Juliens Schönheit preisen, einmal in 5½ Zeilen (18—24) und das andere Mal in 4½ Zeilen. Die erste Verherrlichung Juliens bringt uns das folgende Bild: Der Tod hat den Honig von Juliens Atem gesaugt. Wenn wir uns den Tod als eine Person vorstellen (er saugt!), so können wir ihn uns nur als eine häßliche Gestalt denken, und die Verbindung Juliens mit einer solchen Person ist direkt unerträglich. Und was ist der Honig des Atems? Man stelle sich den Atem vor und dann noch seinen Honig! Man vergleiche hiermit die Art, wie Q₁ den Tod in Verbindung mit Julie bringt. Mit tiefster Bedeutung sagt der Dichter dort unsubstantial death und verhindert so, daß wir den Tod personifizieren und seine Häßlichkeit irgendwie mit Juliens Schönheit in Berührung bringen. Q₂ hat diesen Vers nachher ebenfalls angebracht (3. 30), aber wie man an dieser Stelle deutlich sieht ohne jedes Gefühl für seine Schönheit und seinen Sinn. Drastischer freilich wird diese Unempfänglichkeit des Korrektors für das Wesen der Poesie beleuchtet durch jene Stelle selbst, wo Q₂ die Worte and doth court my love folgendermaßen paraphrasiert: And that the lean abhorred monster keeps thee here in dark to be his paramour. Man bedenke, daß er gerade vorher gesagt unsubstantial death. Worte für eine derartige Inkonsistenz gibt es nicht. Offenbar erfreut sich der Korrektor allein am Klang der Worte, und ihre Bedeutung ist für ihn nur ganz nebenschließlich. Ein gutes Beispiel dafür haben wir in 3. 20 ff. Indem der Korrektor die sehr prosaische Wendung gebraucht: „Er hat noch keine Macht über deine Schönheit gehabt“, bringt ihn das Wort power, das ja auch Heer bedeuten kann, auf den Vergleich von Tod und Schönheit mit zwei streitenden Parteien. „Julie ist noch nicht besiegt, die Fahne ihrer Schönheit ist noch rot in ihren Lippen und Wangen, und

des Todes bleiche Flagge ist noch nicht soweit vorgedrungen."¹¹ Dies ist ein leeres Spiel mit Worten, denn was soll es heißen? Sind Tod und Schönheit bestimmte Personen, was brauchen sie eine Fahne? Sind sie aber die Führer, woraus bestehen ihre Heere? Man überlege sich außerdem, daß die Fahne gleichzeitig in den Lippen und in den Wangen rot ist! Etwas Unplastischeres und daher Unpoetischeres läßt sich nicht denken. Wenn man aber wirklich annimmt, zwei Heere kämpften um Juliens Körper, wie roh wird dann die Harmonie, die Heiligkeit, die sanfte Schönheit dieses Körpers durch dies kriegerische Bild vernichtet. Romeo gebraucht freilich auch in Q₁ später einen Vergleich, der auf Juliens Schönheit nicht viel Rücksicht zu nehmen scheint, s. Z. 19, aber der Fall ist ein ganz anderer. Hier soll nicht wie oben die Schönheit Juliens geschildert werden, sondern die ganze Grausamkeit und entsetzliche Realistik des Todes. Und doch selbst diesem Entsetzen der Verwesung gewinnt Romeo einen Tribut für Juliens Schönheit ab: With worms that are thy chamber-maids. Julie, die Herrscherin auch noch im Tode! Und dabei ist dies Bild von einer erschütternden Plastik und Realität. Ja, noch mehr — es ist zugleich ein Charakteristikum für Romeo. Nur Romeo konnte solch einen Vergleich in diesem Augenblick finden; er, der der Wirklichkeit klar ins Auge sah, sie aber trotzdem nicht anerkennen wollte. Da es ihm versagt ist, Julie lebend zu dienen, so will er es jetzt mit den Würmern zugleich tun. Welche Hoffnungslosigkeit und welche Liebe! Daz der Korrektor stets die herrlichste Poesie hervorbringt, wird niemand verlangen, aber man könnte doch erwarten, daß er ein klein wenig auf die Tatsachen achtete. Freilich hat der Korrektor den besten Willen realistisch zu sein, aber es gelingt ihm niemals. So hielt er es offenbar für ein großes Versehen von Q₁, daß dort Romeo garnichts von Tybalt sagt, der doch auch in diesem Gewölbe beigesetzt worden. Daz Romeo eben für Tybalt nicht das geringste Interesse haben kann, fiel ihm nicht ein, sondern er überlegt sich einfach, daß Romeo Tybalt sehen und dann auch von ihm sprechen müsse. So entschuldigt sich denn Romeo auf Geheiß des Korrektors in aller Form bei Tybalt, der — man staunel — im blutigen Leichentuch vor ihm liegt. Die reichen Capulets werden ihren Neffen wohl kaum so formlos bestattet haben. Und was für Ursache hat Romeo,

Tybalt eine Kunst zu erweisen? Hatte Tybalt ihn nicht beschimpft und ihm seinen Freund erschlagen? Und wie wird die Bedeutung von Romeoos Tod gemindert, wenn er gleichzeitig als Sühne für den Tod Tybalts aufgefasst wird! Man beachte auch das schlechte Englisch in Z. 26—27. Wiederum ist die Beziehung des Pronomens unklar (s. S. 38), man weiß nicht ob mit his in Z. 27 hand oder youth gemeint ist. Nachdem Romeo den toten Paris und den toten Tybalt angeredet hat, nachdem er mit Julie gesprochen, muß er schließlich, um das Maß der Unnatürlichkeit voll zu machen, sich selbst noch anreden: Eyes look your last etc. Man braucht diese Zeilen sich nur einmal als wirklich gesprochen zu denken, und die Unmöglichkeit einer solchen Situation springt sofort in die Augen. Man bewundere übrigens die allgewaltige Phantasie des Korrektors, der zuerst in höchst origineller Weise die Lippen „Türen des Atems“ nennt und dann mit diesen „Türen“ einen endlosen Vertrag besiegt (O you, the doors of breath, seal with a righteous kiss etc.) mit dem „sich alles anmaßenden“ (engrossing) Tod. Dass der Korrektor auch hier wieder nicht damit zufrieden ist, seine Meinung einnaiil ausgedrückt zu haben, sondern dass er alles zweimal oder dreimal sagen muß, ist selbstverständlich. So kleidet in Q₁ Romeo seinen Entschluß, für immer in dem Grabgewölbe bleiben zu wollen, in die einfachen, aber nachdrucksvollen Worte: Therefore will I, O here! O ever here! Set up my everlasting rest. Q₂ hat daran nicht genug, sondern drückt diesen Gedanken fünfmal aus: 1. I still will stay with thee, 2. and never from this palace of dim night depart again, 3. here, here will I remain, 4. O here will I set up my everlasting rest und schließlich 5. and shake the yoke of inauspicious stars from this world-wearied flesh. Ebenso wird der Gedanke von Z. 20 in Q₁: Come, desperate pilot, in Q₂ dreimal wiederholt. 1. Come, bitter conduct, 2. Come, unsavoury (!) guide, 3. Thou desperate pilot. In dieser Weise spricht kein vernünftiger Mann. Aber für den Korrektor ist Romeo offenbar halb verrückt; dies zeigt sich deutlich Z. 6. In Q₁ sagt Romeo: Either he said so, or I dreamed it so. Für den Korrektor sind Worte eben Worte, wirkliche Dinge, nicht aber wie für andere Leute nur Symbole für wirkliche Dinge; so wurde ihm denn hier klar, daß Q₁ mit diesen beiden Fällen die Zahl der

Möglichkeiten noch nicht erschöpft habe. Entweder sagte der Diener es wirklich oder Romeo träumte es, d. h. er hat einen wirklichen Traum gehabt (nach des Korrektors Ansicht) — aber, so dachte er weiter, ist es nicht auch möglich, daß sich Romeo aus irgend einer unschuldigen Bemerkung des Dieners eine solche Geschichte zusammenphantasiert hat? Or (damit er doch ja genau ist!) am I mad, hearing him talk of Juliet, to think it was so? Man stelle sich vor, wie Romeo dazu kommen soll, an eine Heirat zwischen Julie und Paris zu denken, nur weil er von Julie hört! Wenn der Korrektor nicht bloß Worte lesen würde, so würde er gemerkt haben, daß Romeo in Q₁ natürlich nicht die Vermutung aufstellt, er habe so etwas geträumt; er sagt: Entweder ist es Wirklichkeit oder ich habe es geträumt, d. h. da ich so etwas nicht geträumt haben kann, so ist es Wirklichkeit. Im täglichen Leben gebrauchen wir diese Redensart oft, um unsere feste Überzeugung von der Wirklichkeit einer Sache auszudrücken. Man sieht, wie völlig der Korrektor Q₁ missverstanden hat. Ein ganz ähnliches Beispiel haben wir in Z. 29. In Q₁ sagt Romeo: O, I believe, that unsubstantial death etc. (Z. 15). Der Korrektor überlegte sich, daß Romeo doch unmöglich so etwas wirklich glauben könne, und so schrieb er zunächst I will believe, und selbst dies schien ihm noch zu stark und er änderte es um in: Shall I believe? Überall kommt dem Korrektor sein Verstand in die Quere, er ist immer unbestimmt, immer unklar. Interessant ist es zu beobachten, was für kleine Änderungen der Korrektor an dem aus Q₁ behaltenen Text vorgenommen hat. Für regard in Z. 4 setzt er attend ein, indem er mit seinem scharfen Verstand bedachte, daß es hier doch aufs Hören, nicht aufs Sehen ankomme. Aber did not regard him ist richtig, denn Romeo beachtete seinen Diener nicht, während did not attend him das Verhältnis zwischen Herr und Diener ganz umkehrt; der Diener soll seinem Herrn „aufmerksam zuhören“, aber man kann nicht von dem Herrn sagen, daß er seinem Diener „aufwartet“; es ist gleichsam ein geistiges Aufwarten, das durch attend in der Bedeutung „hören, auf etwas merken“ ausgedrückt wird. Für das deutliche und einfache: At the hour of death, setzt Q₂ at the point of death, was so abstrakt und gezwungen ist wie nur möglich. Viel schlimmer aber ist die Änderung von blithe and pleasant in

merry (J. 16); daß man in der Todesstunde heiter und vergnügt sein kann, läßt sich denken, aber lustig ist doch des Guten zuviel. Für die schönen und gewichtigen Worte in Q₁: How well thy beauty doth become this grave!, setzt Q₂ die ganz törichte Frage: Why art thou yet so fair? (J. 29.) Der Korrektor führt alles gleich ins Extrem, er sucht, um einen Ausdruck von Servinus zu gebrauchen, „die Kraft im Übertriebenen und daß Maß im Halbbetriebenen“. Wie er oben aus blithe and pleasant sofort merry macht, so ändert er and doth court my love gleich in and that the lean abhorred monster keeps thee here in dark to be his paramour. Wenn schließlich der Korrektor für ‘barge’ bark (J. 45) einsetzt, so ist wohl anzunehmen, daß ihm die Form bark die geläufigere war, und diese Änderung betrifft in keiner Weise das Wesen der Sache. Ganz anders verhält es sich aber mit der zunächst völlig belanglos erscheinenden Änderung von swift in quick (J. 47). Das altenglische cwicu bedeutet „lebendig“, und wir haben es hier mit dem Stamm zu tun, der in unserem „erquicken“ liegt. Das feinere Sprachgefühl also wird das Wort quick nicht von einem tödlichen Gift gebrauchen, aber swift, das im eigentlichsten Sinne die schnelle Bewegung ausdrückt (es ist Partic. Prät. von dem altenglischen swifan, verwandt mit unserem „schweben“), ist wirklich passend, weil ganz unmöglich und klar.

3. Vergrößerungen der Rolle des Mönches.

a) III 3, 108—157.

In der Szene, die sich nach der Ermordung Tybalts in der Zelle des Mönches abspielt, sucht Bruder Lorenz Romeo wieder zu einer gewissen Lebensfreudigkeit zurückzurufen; er will ein für allemal den Gedanken, sich selbst das Leben zu nehmen, in Romeo vernichten, darum spricht er so lange und so eindringlich. Aber die 25 Zeilen, die seine Rede in Q₁ einnimmt, gehen auch gerade bis zur Grenze des auf der Bühne Erträglichen, denn die Bühne ist für Handlungen bestimmt und nicht für Predigten; es ist vor allem ganz und gar undramatisch, wenn von drei wichtigen Personen auf der Bühne die eine die

Aufmerksamkeit für längere Zeit allein in Anspruch nimmt. Sicherlich ist Q₁ hier durchaus dramatisch, aber nur weil schon von Zeile 10 an alles Handlung oder wenigstens Vorbereitung zur Handlung ist. Wie erstaunt müssen wir daher sein, wenn wir finden, daß Q₂ es fertig gebracht hat, diese lange Rede noch um das Doppelte zu verlängern, und aus 25 Zeilen 50 gemacht hat.

Eine Vergleichung wird zeigen, daß auch hier nach einer nun bereits alten, bewährten Methode verfahren wurde.

- Q₁: Hold, stay thy hand: art thou a man? thy form
Cries out thou art; but thy wild acts denote
The unreasonable furies of a beast:
Unseemly woman in a seeming man!
- 5 Or ill-beseeming beast in seeming both!
Thou hast amazed me: by my holy order,
I thought thy disposition better temper'd.
Hast thou slain Tybalt? wilt thou slay thyself?
And slay thy lady too, that lives in thee?
- 10 Rouse up thy spirits; thy lady Juliet lives,
For whose sweet sake thou wert but lately dead;
There art thou happy: Tybalt would kill thee,
But thou slew'st Tybalt; there art thou happy too:
A pack of blessings lights upon thy back;
- 15 Happiness courts thee in his best array;
But like a misbehaved and sullen wench,
Thou frownst upon thy fate that smiles on thee.
Take heed, take heed, for such die miserable.
Go, get thee to thy love, as was decreed,
- 20 Ascend her chamber-window, hence and comfort her:
But look thou stay not till the watch be set,
For then thou canst not pass to Mantua.
Nurse provide all things in a readiness!
Comfort thy mistress! haste the house to bed,
- 25 Which heavy sorrow makes them apt unto.

- Q₂: Hold thy desperate hand:
Art thou a man? thy form cries out thou art:
Thy tears are womanish: thy wild acts denote¹⁾
The unreasonable fury of a beast:
5 Unseemly woman in a seeming man!
Or ill-beseeming beast in seeming both!
Thou hast amazed me: by my holy order,
I thought thy disposition better temper'd.

¹⁾ Q ‘deuote’.

Hast thou slain Tybalt? wilt thou slay thyself?
10 And slay thy lady that in thy life lies,¹⁾
By doing damned hate upon thyself?
Why rail'st thou on thy birth, the heaven, and earth?
Since birth, and heaven, and earth, all three do meet
In thee at once; which thou at once wouldest lose.
15 Fie, fie, thou shamest thy shape, thy love, thy wit;
Which, like a usurer, abound'st in all,
And usest none in that true use indeed
Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit:
Thy noble shape is but a form of wax,
20 Digressing from the valour of a man;
Thy dear love sworn but hollow perjury,
Killing that love which thou hast vow'd to cherish;
Thy wit, that ornament to shape and love,
Mis-shapen in the conduct of them both,
25 Like powder in²⁾ skilless soldiers' flask,
Is set a-fire by thine own ignorance,
And thou dismember'd with thine own defence.
What, rouse thee, man! thy Juliet is alive,
For whose dear sake thou wast but lately dead;
30 There art thou happy: Tybalt would kill thee,
But thou slew'st Tybalt; there art thou happy:³⁾
The law that threaten'd death becomes thy friend
And turns it to exile; there art thou happy:
A pack of blessings light⁴⁾ upon thy back;
35 Happiness courts thee in her best array;
But like a misbehaved⁵⁾ and sullen wench,
Thou puts up⁶⁾ thy fortune and thy love:
Take heed, take heed, for such die miserable.
Go, get thee to thy love, as was decreed,
40 Ascend her chamber, hence and comfort her:
But look thou stay not till the watch be set,
For then thou canst not pass to Mantua;
Where thou shalt live, till we can find a time
To blaze your marriage, reconcile your friends,

1) Globe Ed. nimmt an Stelle dieses Verses die entsprechende Zeile aus Q₁ herüber: And slay thy lady too that lives in thee. Schöner ist sie freilich. —

2) Globe Ed. ändert 'in a' und setzt nachher soldier's aber in Q steht soldiers, was Singular oder Plural sein kann. Eine Änderung ist nicht nötig.

3) Globe Ed. fügt hier, nach dem Beispiel von Q₁, noch too ein.

4) Gl. 'lights', was gleichfalls aus Q₁ genommen ist.

5) Q 'mishaved'.

6) Gl. hat pout'st upon, das nach frown'st upon von Q₁ gebildet ist. Nötig ist eine Änderung nicht, denn put'st up heißt „du packst ein, legst weg, gibst auf“.

- 45 Beg pardon of the prince, and call thee back
With twenty hundred thousand times more joy
Than thou went'st forth in lamentation.
Go before, nurse: commend me to thy lady;
And bid her hasten all the house to bed,
50 Which heavy sorrow makes them apt unto:
Romeo is coming.

Hier fällt vor allem die außerordentlich große Einschübung auf (17 Verse), die zwischen Vers 9 und 10 in Q₁ getreten ist. Die erste Reihe (Z. 11) gehört noch zu dem Vorhergehenden und zeigt wieder das Bestreben des Korrektors, alles doppelt zu sagen und ja recht deutlich zu sein. Der Gedanke dieser Zeile war schon mit *wilt thou slay thyself* ausgedrückt; dabei ist der Ausdruck ungeschickt (*doing hate*) und häßlich (*damned*). Mit Z. 12 beginnt die eigentliche Interpolation, von der man wirklich nicht sagen kann, daß sie ihren Ursprung zu verleugnen sucht; sie steht nicht nur nicht im Zusammenhang mit dem übrigen Stück, sondern befindet sich sogar in direktem Gegensatz zu demselben. Schon Malone war es aufgefallen, daß hier eine Behauptung aufgestellt wird, die wirklich aus der Lust gegriffen ist.¹⁾ Es ist Romeo garnicht eingefallen „seine Geburt, den Himmel und die Erde“ zu verwünschen, denn diese haben mit seinem Schmerz garnichts zu tun. Romeo ist kein Schwäger, der seinen Gefühlen in phrasenreichen Deklamationen Lust macht, sondern er handelt stets wie ein natürlicher Mensch, d. h. so, daß wir uns ohne Mühe an seine Stelle versetzen können. Romeo verwünscht nicht so etwas Allgemeines und Unbestimmtes wie Himmel und Erde, sondern das, was ihm in den Weg tritt und seine Leidenschaft aufhalten will, nämlich die Philosophie des Mönches. Und als er hört, daß Julie durch ihn in tiefes Leid gekommen, da verwünscht er nicht etwa lang seine Geburt, sondern er schreitet direkt zur Tat und will sich töten. Aber Malone hat nicht so unrecht, wenn er Brooke's Gedicht mit

¹⁾ Romeo has not railed on his birth etc., though in his interview with the Friar as described in the Poem [by Arthur Brooke], he is made to do so. Shakespeare copied [*sic*] the remonstrance of the Friar, without reviewing the former part of his scene. He has in other places fallen into a similar inaccuracy [bei anderen Künstlern würde man sagen 'grobe Nachlässigkeit'] by sometimes following and sometimes deserting his original. (Malone (Bosw.) vol. VI. p. 154).

Eine merkwürdige Ansicht von der Arbeitsmethode eines großen Künstlers.

dieser Stelle in Verbindung bringt; ich setze darum den betreffenden Teil des Gedichtes hierher, nicht etwa, um die Abhängigkeit des Korrektors von dem Gedicht zu beweisen, sondern nur, damit man sieht, wie sehr sich Brooke und der Korrektor in ihrer Unnatürlichkeit, d. h. ihrer Unfähigkeit sich auszudrücken ähnlich sind, und damit man um so deutlicher den ungeheueren Unterschied zwischen Q₁ und Q₂ in diesem Punkte erkennt.

And then our Romeus, with tender hands ywrung,
With voice with plaint made hoarse, with sobs, and with a
falt'ring tongue,

Renewed with novel moan the dolours of his heart.
His outward dreary cheer betrayed his store of inward smart.
First, Nature did he blame, the author of his life,
In which his joys had been so scant, and sorrows aye so rife;
The time and place of birth he fiercely did reprove,
He criéd out, with open mouth, against the stars above;
The fatal sisters three, he said, had done him wrong,
The thread that should not have been spun, they had drawn
forth too long.

He wishéd that he had before this time been born,
Or that as soon as he won life, his life he had forlorn.
His nurse he curséd and the hand that gave him pap,
The midwife eke with tender grip that held him in her lap.
And then did he complain on Venus' cruel son,
Who led him first unto the rocks which he should warely shun.

A thousand things and more I here let pass to write,
Which unto love this woeful man did speak in great despite.
On Fortune eke he railed, he called her deaf and blind,
Unconstant, fond, deceitful, rash, untruthful and unkind.
And to himself he laid a great part of the fault,
For that he slew and was not slain in fighting with Tybalt.
He blaméd all the world, and all he did defy,
But Juliet, for whom he lived, for whom eke would he die.

Die Unnatürlichkeit bei Brooke besteht darin, daß er uns seinen Grundgedanken, daß Romeo sich selbst verwünscht, gleichsam analysiert, ihn uns immer wieder von neuem, in wenig veränderter Form, klar zu machen sucht. Er spricht, als ob seine Zuhörer schwer von Begriff wären und ihn erst verstanden, wenn er alles zehnmal gesagt habe. Da er so tut, als ob er zu Kindern spräche, so wird er schließlich selbst kindisch:

His nurse he curséd and the hand that gave him pap,
The midwife eke with tender grip that held him in her lap.

Auch der Korrektor sucht uns von der Wahrheit seiner Worte durch ihre Zahl zu überzeugen und nicht durch ihren Sinn. So stellt er zunächst birth, heaven und earth zusammen, während eines dieser Worte allein genau denselben Zweck erfüllen würde. Freilich ist es gefährlich hier von einem Zweck zu reden, denn wenn man sich ernstlich fragt, in welcher Verbindung Zeile 12 mit den beiden folgenden Zeilen steht, so scheint es, als ob wir es wieder einmal nur mit Worten und nicht mit einem Geist zu tun hätten. In Z. 15 findet sich ebenfalls eine solche Worthäufung: thy shape, thy love, thy wit. Es ist durchaus kein Grund einzusehen, warum die Zusammenstellung hier schon aufhören sollte (falls es nicht gerade das Ende der Zeile wäre), und warum man nicht thy name, thy youth etc. hinzufügen könnte. Was aber nicht durch den Wortschwall fertig gebracht wird, das sucht der Korrektor durch eine scheinbare Ordnung und Regelmäßigkeit seiner Worte zu erreichen, aber nur der Worte, nicht der Gedanken. So endigen Z. 15 und 18 in der gleichen Weise und heben das Trio „Gestalt, Liebe und Verstand“ dadurch besonders hervor, als ob in dieser Vereinigung wirklich ein tiefer Sinn läge. Darauf wird mit der größten Sorgfalt jeder Bestandteil des Trios erklärt; shape und love in je zwei Zeilen und wit in fünf Zeilen. Als Beispiel für das, was nicht Poesie ist, kann man die beiden Zeilen anführen: „Deine edle Gestalt ist nur eine Wachsform, die sich entfernt von der Tapferkeit eines Mannes.“ Sieht man auf Deutlichkeit, Klarheit, Bildlichkeit, so ist das natürlich Unsinn und nur, wenn man sich aus den willkürlich zusammengestellten Gedankenfragmenten den ganzen Gedanken wiederherzustellen sucht, begreift man, was der Korrektor meinte. Der Künstler will uns etwas schenken, und die Unnatürlichkeit solcher Zeilen besteht darin, daß wir uns das, was Geschenk sein soll, erst mühsam erarbeiten müssen, oder versuchen müssen zu erarbeiten, denn sehr oft wird unsere Mühe noch nicht einmal belohnt. Z. 16 bringt wieder einen sehr wenig passenden Vergleich; mit dem Begriff des Wucherers verbinden wir den Begriff der Gier, hier aber sollen wir an Reichtum, ja sogar „Überflüß an allem“ denken, den der Wucherer ja besitzen mag, aber nicht notwendig zu besitzen braucht, und ganz sicher kann man den Wucherer nicht als das Muster eines Mannes hinstellen, der Überflüß an

„allem“ hat. Wahrscheinlich aber wollte der Korrektor nur sagen: Du bist in bezug auf deine Gestalt, deine Liebe, deinen Verstand wie ein Wucherer, d. h. wie einer der sich sehr viel Männlichkeit, sehr viel Liebe und sehr viel Verstand angeeignet hat, oder kurz, du bist männlich, du siebst und bist verständig, also Gedanken, die alle schon ausgedrückt worden sind (art thou a man? and slay thy lady that in thy life lies? und I thought thy disposition better temper'd). Man sieht, der Korrektor bringt keinen neuen Gedanken, sondern er geht nur darauf aus zu erweitern. Die Gedankenreihe, die in den ersten zehn Zeilen enthalten ist, wird in den nächsten 17 auch nicht im geringsten vergrößert, wir verlieren daher das Interesse, und so wird die Wirkung der Gedanken durch ihre fortwährende Wiederholung nicht erhöht, sondern bedeutend geschwächt. Es spricht hier eben nicht der Mönch, der Romeo überreden will, sondern der Korrektor, der zeigen will, was er alles kann. In dieser Beziehung sind die beiden anderen Einschreibungen, die hier noch zu verzeichnen sind, außerordentlich charakteristisch. Bei der Aufzählung der Glücksmomente für Romeo fügt der Mönch in Q₂ ein: The law that threaten'd death becomes thy friend and turns it to exile; there art thou happy, nichts aber könnte ihn mehr verraten. Es liegt hier ein so unglaubliches Verkennen der Situation vor, daß man es sich nur durch den blinden Eifer des Korrektors erklären kann, der einflichen will, wo es nur immer geht. Von dem Glück der „Verbannung“ hatte der Mönch schon in dem ganzen ersten Teil der Szene zu sprechen versucht, aber er hatte damit die Leidenschaft Romeos immer weiter in die Höhe getrieben, hier nun will er Romeo beruhigen — wie darf er da wieder jene eine Stelle anfassen, die so wund ist, daß die geringste Berührung Romeo zum Rasen bringt! Aber der Korrektor dachte, daß Q₁ ja ein wesentliches Moment vergessen habe, und ohne an den Zusammenhang zu denken und sich den Vorgang lebendig vorzustellen, fügt er mit höchster Naivität gerade die Worte ein, die der Mönch ängstlich vermeiden muß. Genau dieselbe Unfähigkeit sich in die Gefühle seiner Personen hineinzuversetzen, offenbart sich in der letzten Interpolation, Z. 43—47. Während in Q₁ der Mönch in seinem Mitgefühl für den Schmerz seines jungen Freundes von dem Scheiden Romeos von Julie und Verona nur das Allernot-

wendigste spricht (For then thou canst not pass to Mantua), verweilt er in Q₂ sogar mit einem gewissen Wohlbehagen auf dieser für Romeo entsetzlichen Tatsache. Das Bild von Romeo, wie er in lamentation aus dem Stadttor von Verona hervortritt, ist wieder ein glänzendes Beispiel für die unfreiwillige Komik des Korrektors. Auch ist anzunehmen, daß die gewaltige Zahl von „zwanzig hunderttausend“ nicht ohne Eindruck auf Romeo geblieben ist; Zahlen beweisen.

Noch beweisender für die Verunkstaltung von Q₁ in Q₂ sind die kleinen Veränderungen, die der Korrektor an dem im übrigen beibehaltenen Text vorgenommen hat. Sagt Q₁: Hold, stay thy hand! so ändert dies Q₂ in: Hold thy desperate hand! Man meint der Mönch habe, als er dies Romeo zurief, ein Gedicht machen wollen und darum gleich ein schmückendes Beiwort zu hand hinzugesetzt. Aber der Mönch ist entsezt, darum ruft er in seiner Aufregung: Hold! stay! In Z. 3 hat der Korrektor eingefügt: Thy tears are womanish; offenbar kam er so am besten mit dem Versmaß zurecht, denn in jeder anderen Beziehung konnte er den Platz für seine Idee nicht unglücklicher wählen. Der Mönch will sagen: „Du siehst zwar aus wie ein Mann, aber Deine Taten sind die eines Tieres“, dieser Gegensatz aber wird in Q₂ durch das dazwischen gesetzte „Deine Tränen sind weibisch“ völlig vernichtet. Die Tränen des Romeo stammten übrigens gleichfalls aus der Phantasie des Korrektors. Z. 9 in Q₁: And slay thy lady too that lives in thee schien dem Korrektor doch nicht deutlich genug. Vielleicht nahm er Anstoß an dem Gegensatz von slay und lives, für jeden Fall sagt er uns ganz unzweideutig, daß Romeo, wenn er sein eignes Leben vernichtet, auch das von Julie tötet, das in seinem Leben verborgen liegt. Der Korrektor ist absolut unsfähig, sich in eine andere Person hineinzudenken, überall spricht er selbst, darum stoßen wir auch überall auf dieselbe Enge des geistigen Horizontes. Er weiß, daß der Mönch Romeo aufmuntern will, er weiß auch, daß der Mönch ein vertrauter Freund von Romeo ist, aber er hat kein Verständnis dafür, daß zwischen diesem jungen Edelmann und dem Mönch doch ein großer Standesunterschied sich befindet, der bei aller Vertraulichkeit doch niemals verschwinden kann. In Z. 10 sagt der Mönch: Rouse up thy spirits! thy lady Juliet lives!; das ist familiär

gesprochen und doch mit dem nötigen Respekt. Der Korrektor aber will es noch besser machen, er will diese Familiarität so recht klar zum Ausdruck bringen und so lässt er den Mönch mit Romeo reden wie ein Stallknecht zu seinem Genossen: What! rouse thee, man! thy Juliet is alive! Daß aus chamber-window in Z. 20 plötzlich chamber in Z. 40 (Q_2) geworden ist, wird wohl wieder die Schuld des Versmaßes sein, denn die Bildlichkeit des Ausdrucks geht durch diese Änderung ganz verloren. Trotz der eben besprochenen Tatklosigkeit des Korrektors kann man ihm nicht den guten Willen absprechen, überall möglichst genau die Standesunterschiede zu wahren, aber freilich Unterschiede, so wie er sie fühlt. Ob er an Z. 23 in Q_1 Anstoß nahm wegen des mangelnden Versmaßes oder an dem Ausdruck in a readiness, oder aber an der zu großen Wichtigkeit, die diese Zeile der Unnive, als einer niederen Person, zuerteilt — ist nicht auszumachen, für jeden Fall hat er die rein persönliche Zeile von Q_1 in eine ganz konventionelle verwandelt (Q_2 Z. 48). In Q_1 sagt der Mönch zu der Unnive, der gegenüber er keinen Respekt zu zeigen braucht: Comfort thy mistress, aber der Korrektor weiß das Dekorum zu wahren und ändert: Commend me to thy lady. (Ob wohl Julie in diesem Augenblick an der „Empfehlung“ von dem Mönche etwas gelegen war?). Aber ganz unerhört erschien es ihm sicherlich, daß nach Q_1 die Unnive alle Leute ins Bett schicken soll, — so etwas gebührt, nach seiner Ansicht, doch höchstens der Tochter des Hauses! Wir aber wissen, daß die Unnive in der Tat eine Herrschaft im Hause der Capulets ausübt, wie sich im besonderen in I₃ und IV₄ zeigt und wie das bei alten Dienstboten ja nichts Seltenes ist. Im Gegensatz dazu wissen wir, daß Julie dem Willen ihrer Eltern gegenüber sehr wenig Einfluß hat. Würdig beschließt der Korrektor seine große Tat mit dem affektierten Zusatz Romeo is coming, als ob die Unnive dies nicht wüßte oder etwa vergessen könnte!

β) IV 1, 89—120.

Während in den vorher besprochenen Stellen besonders das Pathos des Korrektors hervortrat, fällt in dem jetzt zu behandelnden Stück vor allem seine große Angstlichkeit und Unsicherheit auf, sein Bemühen, ja nichts verkehrt zu machen. Bei dem Rat, den der Mönch der verzweifelten Julie gibt, handelt

es sich nämlich nicht um einen Ausbruch von Gefühl, sondern um eine ruhige sachliche Darstellung dessen, was geschehen soll. Trotzdem also hier keine besondere Gelegenheit gegeben war, irgend etwas mehr zu sagen, ist die Rede des Mönches in Q₂ dennoch um mehr als die Hälfte vergrößert worden. Es ist nun interessant zu beobachten, in welche Verlegenheit der Korrektor durch einen Stoff versetzt wird, der ihn zwingt immer wieder zur ebenen Erde zurückzukommen, nachdem er gerade begonnen, sich wieder auf den Schwingen seiner Phantasie über alles Natürliche und Menschliche hinauszuhaben.

- Q₁: Hold, Juliet; hie thee home, get thee to bed;
Let not thy nurse lie with thee in thy chamber;
And when thou art alone, take thou this vial,
And this distilled liquor drink thou off:
- 5 When presently through all thy veins shall run
A dull and heavy slumber, which shall seize
Each vital spirit: for no pulse shall keep
His natural progress, but surcease to beat:
No sign of breath shall testify thou livest:
- 10 And in this borrowed likeness of shrunk death
Thou shalt remain full two and forty hours.
And when thou art laid in thy kindred's vault,
I'll send in haste to Mantua to thy lord,
And he shall come and take thee from thy grave.
- Q₂: Hold, then; go home, be merry, give consent
To marry Paris: Wednesday is to-morrow:
To-morrow night look that thou lie alone;
Let not thy nurse lie with thee in thy chamber:
- 5 Take thou this vial, being then in bed,
And this distilling¹⁾ liquor drink thou off;
When presently through all thy veins shall run
A cold and drowsy humour, for no pulse
Shall keep his native progress, but surcease:
- 10 No warmth, no breath,²⁾ shall testify thou livest;
The roses in thy lips and cheeks shall fade
To many ashes,³⁾ thy eyes' windows fall,

¹⁾ Gl. Ed. behält 'distilled' aus Q₁ bei, aber distilling fann hier im Sinn von 'dissolving' stehen. s. N. E. D. distill 7.

²⁾ Q hat 'breast'. Über die Notwendigkeit der Änderung bin ich nicht ganz klar, denn der Korrektor könnte etwas realistisch gedacht haben; zumal in Q₁ no sign of breath.

³⁾ Q hat 'Too many ashes'; Gl. Ed. ändert 'To paly ashes'. Der Druckfehler von too statt to sehr häufig, und der Ausdruck 'many ashes' ist an Sonderbarkeit nicht von 'paly ashes' unterschieden und für jeden Fall des Korrektors würdig.

- Like death, when he shuts up the day of life;
Each part, deprived of supple government,
15 Shall, stiff and stark and cold, appear, like death:
And in this borrow'd likeness of shrunk death
Thou shalt continue two and forty hours,
And then awake as from a pleasant sleep.
Now, when the bridegroom in the morning comes
20 To rouse thee from thy bed, there art thou dead:
Then as the manner of our country is,
In¹⁾ thy best robes uncover'd on the bier
Be born to burial in thy kindred's grave.²⁾
Thou shalt³⁾ be born to that same ancient vault
25 Where all the kindred of the Capulets lie.
In the mean time, against thou shalt awake,
Shall Romeo by my letters know our drift,
And hither shall he come: and he and I
Will watch thy waking,⁴⁾ and that very night
30 Shall Romeo bear thee hence to Mantua.
And this shall free thee from this present shame;
If no inconstant toy, nor womanish fear,
Abate thy valour in the acting it.

für die ängstliche Genauigkeit des Korrektors könnte es keinen schlagenderen Beweis geben als die Tatsache, daß aus den 3 Zeilen (12—14) in Q₁ deren 15 (19—33) in Q₂ geworden sind. In Q₁ sagt der Mönch: „In diesem todesähnlichen Zustand wirst du volle 42 Stunden verbleiben. Und wenn du in Eurer Familiengruft beigesetzt bist“ u. s. w. Dieser Übergang war für den Korrektor denn doch zu abrupt; ehe Julie begraben wurde, geschah doch noch manches andere mit ihr, was sie nach der Ansicht des Korrektors, unbedingt wissen mußte, um den Plan wirklich ausführen zu können. Mit dramatischer Lebendigkeit entwirft der Mönch Julie eine höchst detaillierte Schilderung dessen, was passieren wird. „Jetzt, wenn der Bräutigam am Morgen kommt, dich aus dem Bett zu jagen (to rouse thee from thy bed) — da bist du tot.“ Wir hören in diesem affektierten Ruf there art thou dead schon gleichsam die ganze Klageszene an Juliens vermeintlicher Leiche. Aber nicht nur die Totenflage schildert der Mönch Julien schon im voraus (wahrscheinlich um

¹⁾ Q ‘Is’.

²⁾ Diese Zeile läßt Gl. Ed. ganz aus.

³⁾ Q ‘shall’.

⁴⁾ Q ‘walking’, s. S. 36 Anm. 1.

ihr den schweren Schritt, zu dem sie sich entschlossen hat, möglichst zu erleichtern!), sondern auch noch den Leichenzug und die Beisetzung. Und damit alles recht drafisch und lebendig der armen Julie vor die Augen trete, redet er sie direkt an: „Läß dich hinaustragen auf der Bahre.“ Auch der Ort der Beisetzung, der Julie doch nur Entsetzen erregen muß, wird deutlich hervorgehoben, nicht wie in Q₁ nur im Vorübergehen erwähnt. Mit welcher Umständlichkeit aber erzählt der Mönch die einfache Folgerung aus allem Vorhergehenden, die Julie selbstverständlich sofort gezogen hat! Romeo soll nicht einfach nach Verona bestellt werden, nein, es soll ihm die ganze Geschichte genau erzählt werden. Dann soll er natürlich nicht allein Julien aus dem Grabe befreien, sondern der Mönch will mit ihm gehen. Auch überlegte sich der Korrektor, daß die beiden, wenn sie vernünftig wären, etwas vor der Zeit des Erwachens zum Grabe kommen müßten, also dasitzen und gespannt das Erwachen von Julie beobachten würden; man sieht wie minutiös korrekt die Phantasie des Korrektors ist. Freilich bringt ihn diese Detaillierung manchmal in Verlegenheit. Nachdem er uns erzählt hat, daß Romeo dann noch in derselben Nacht nach Mantua eilen solle — was soll er sonst tun? — meint er, Romeo würde Julie aus Verona „forttragen“ — warum aber soll Julie nicht selbst gehen können, auch wenn dies weniger romantisch wäre? Nachdem er die ungeduldige (s. V. 121) Julie auf diese Weise hingehalten und gemartert hat, wiederholt er noch einmal (in möglichst mystischen und gefärbten Worten), was schon in V. 68—76 von ihm ausgeführt worden: Julie soll von ihrer gegenwärtigen Schwach gerettet werden, wenn „kein unabständiges Spielzeug (toy hier wohl in dem seltenen Sinn von ‘Einfall’, ‘Laune’) oder eine weibische Furcht deine Tapferkeit in der Ausführung von diesen mindert“ (oder vernichtet, abate ist ebenfalls ein etwas ungewöhnliches Wort).

Genau dieselben Merkmale ängstlicher Genauigkeit zeigt die Einschreibung des Korrektors am Anfang unserer Stelle. In Q₁ sagt der Mönch nur das, was mit seinem Plan in direkter Verbindung steht, in Q₂ aber verweilt er auf allerlei nichtssagenden und sich von selbst erledigenden Umständen. Julie wird nicht nur aufgefordert nach Hause zu gehen, sondern sie soll sogar „lustig“ (merry) sein, was in diesem Moment doch etwas viel verlangt

ist. Allerdings wird Julie ein weniger sorgenwolles Antlitz zeigen, wenn sie einen Weg zur Rettung sieht, das braucht der Mönch ihr nicht zu befehlen! Sie soll auch einwilligen Paris zu heiraten, aber auch dies ist selbstverständlich, wenn Julie weiß, daß sie Paris nicht wirklich heiraten soll. Das Komischste aber ist die Bemerkung: „Morgen ist Mittwoch.“ Nach Q₁ soll Julie schon am Dienstag Abend den Trank nehmen, so daß sie also am Mittwoch Morgen tot aufgefunden würde — während der Mönch der Überzeugung ist, daß die Hochzeit erst Donnerstag stattfinden solle. Der Korrektor aber hatte sich nun einmal die Tatsache, daß Julie an ihrem Hochzeitsmorgen tot im Bett gefunden wird, so fest in den Kopf gesetzt, daß er jetzt dem Mönch die Absicht unterschiebt, diese Affäre mit Bewußtsein so tragisch eingerichtet zu haben. Aber natürlich kommt es dem Mönch wie Julie nur darauf an, daß der Plan schnell ausgeführt wird. Der Korrektor hat offenbar ganz vergessen, daß die ganze Tragik des Hochzeitsmorgens nur durch die Verlegung des Trauungstages durch den alten Capulet veranlaßt worden ist. In der folgenden Zeile wird dann Julie noch geraten, allein zu schlafen, was in Zeile 4 noch einmal wiederholt wird.

Die fünf eingeschobenen Zeilen (11—14) sind in dem höchsten tragischen Stil des Korrektors gehalten, der nicht die geringste Rücksicht auf Juliens Zartgefühl nimmt. Es ist schon etwas Entsetzliches für Julie sich zu diesem gefährlichen Experiment überhaupt zu entschließen, — aber wer wird ihr das Schreckliche bis ins Kleinste in häßlichen Farben ausmalen? Der Mönch muß ihr sagen, was sie fühlen wird, — aber wozu braucht Julie zu wissen, wie sie in diesem Zustand anderen Leuten erscheint? Aber hier wird ihr eine ganz genaue, wenn auch höchst ungeschickte Beschreibung gegeben. Die Rosen in ihren Lippen und Wangen sollen zu viel Asche werden, die Fenster ihrer Augen (!) sollen fallen (= einstürzen) wie der Tod (*sic!*), wenn er den Tag des Lebens zuschließt. Schlechter kann man sich wohl kaum ausdrücken. Wie angenehm muß es für Julie sein, zu hören, daß jedes ihrer Glieder „steif und starr und kalt“ sein wird!

Die Änderungen, die der Korrektor diesmal an den aus Q₁ beibehaltenen Zeilen vorgenommen hat, sind nicht zahlreich, aber um so auffallender. In den Anmerkungen habe ich schon erwähnt, daß er für das schöne ‘distilled’, das auf den Ursprung

geht und ohne weiteres klar ist, das seltsame, wahrscheinlich die Wirkung bezeichnen sollende 'distilling' einsetzt. Aus dem einfachen und klaren 'a dull and heavy slumber' macht er 'a cold and drowsy humour', und man fragt sich vergebens, was er sich darunter vorstellt, es sei denn, daß er scherzen wollte. Wenn er schließlich 'natural progress' in 'native progress' umwandelt, so hat er nicht nur ein selteneres Wort für ein wohlbekanntes, sondern auch ein ganz unpassendes an die Stelle eines passenden Wortes gesetzt; 'native' erweckt unwillkürlich die Vorstellung, als ob Julie eine von den übrigen Menschen ganz verschiedene Art von Puls besessen hätte. Daz aus den „vollen 42 Stunden“ von Q₁ in Q₂ genau „42 Stunden“ geworden sind, ist wohl mehr aus Versnot als aus Überlegung geschehen, denn es ist klar, daß der Mönch die Wirkung seines Tranks nicht bis auf die Minute angeben kann.

y) IV 5, 65—83.

Daz der Korrektor das Pathos außerordentlich liebt, haben wir schon öfters gesehen und sicherlich fühlte er sich bei seinen „Verbesserungen“ nirgendswo mehr im Recht, als wenn er die Rolle des Bruder Lorenz aufarbeitete. Das war eine Figur nach seinem Herzen! Schon in Q₁ war Bruder Lorenz durch seine Hinneigung zur Philosophie, zum Denken, deutlich charakterisiert worden, und das Denken, d. h. das leere, vom Handeln getrennte Denken, das ist, wie man immer mehr sehen wird, auch das Charakteristikum des Korrektors! Einen Schwall von Worten hat der Korrektor immer zur Verfügung, aber er bringt ihn am liebsten dort an, wo er sich mit einem Recht den Schein des tieffinnigen Philosophen geben kann. Kein Wunder also, daß er die Situation an dem Hochzeitsmorgen, wo der Mönch und Paris Julie tot vorfinden, nach allen Seiten hin auszunutzen versteht. Des Mönches Trostworte, die in Q₁ nicht mehr wie 7 Zeilen füllen, sind hier beinahe um das dreifache, auf 19 Zeilen vermehrt.

Q¹: O peace, for shame! if not for charity.

Your daughter lives in peace and happiness,
And it is vain to wish it otherwise.

Come, stick your rosemary in this dead corse;

5 And, as the custom of our country is,

In all her best and sumptuous ornaments
Convey her where her ancestors lie tomb'd.

- Q₂: Peace, ho, for shame! confusion's care¹⁾ lives not
In these confusions. Heaven and yourself
Had part in this fair maid; now heaven hath all,
And all the better is it for the maid:
5 Your part in her you could not keep from death,
But heaven keeps his part in eternal life.
The most you sought was her promotion;
For 'twas your heaven she should be advanced:
And weep ye now, seeing she is advanced
10 Above the clouds, as high as heaven itself?
O, in this love, you love your child so ill,
That you run mad, seeing that she is well:
She's not well married that lives married long;
But she's best married that dies married young.
15 Dry up your tears and stick your rosemary
On this fair corse; and, as the custom is,
And in²⁾ her best array bear her to church:
For though some³⁾ nature bids us all lament,
Yet nature's tears are reason's merriment.

Offenbar begriff der Korrektor nicht, was if not for charity in der ersten Zeile von Q₁ heißen sollte. Der Mönch will sagen: Wenn ihr nicht still seid aus Rücksicht auf andere, so seid wenigstens still aus Rücksicht auf euere eigene Ehre. Wer nämlich seinem Schmerz über einen Toten nach außen hin einen übermäßigen Ausdruck verleiht, der muß damit andere verletzen, denn er tut so, als ob ihm in dem Einen die ganze Welt gestorben sei, und als ob alle andern ein Nichts wären im Vergleich mit dem Gestorbenen. Sodann aber auch ist dieses übertriebene Klagen lächerlich, weil der Tod jedem in irgend einer Weise diesen Schmerz bereitet, also man gar kein besonderes Unglück erlitten hat. Solche wirkliche Philosophie aber ging über den Horizont des Korrektors, er ließ deshalb if not for charity aus und verwandelte den schönen Satz in eine ziemlich rohe Aufforderung zur Ruhe. Man beachte vor allem das burschikose ho. Er be-

¹⁾ Glob. Ed. hat cure, was in keiner der alten Ausgaben steht. Der Mönch will sagen; Wenn alles so durcheinander geht, so kann man nicht achtgeben, daß das Richtige geschieht. care = charge or oversight, implying concern and endeavour to promote an aim or accomplish a purpose (s. Cent. Dict. nr. 4).

²⁾ Globe Ed. schreibt nach Q₁: In all.

³⁾ Spätere Ausgaben haben sond.

gründet seine Worte mit dem geschraubten Gedanken: Die Sorge, daß die Verwirrung in die rechte Bahn geleitet wird, lebt nicht (*sic!*) in diesen Verwirrungen. Und nun beginnt der Mönch, d. h. der Korrektor sein geistliches Amt auszuüben und die Hinterbliebenen zu trösten. Er tut es in dem Stil, den oberflächliche Geistliche gewöhnlich anwenden, nur daß die Unsinnigkeit der gebrauchten Wendungen nicht immer so unverhüllt zu Tage tritt wie hier. Der Korrektor gefällt sich ja oft in Antithesen, aber kann etwas gesuchter und zugleich für die weitverbreitete Art solcher „geistlichen Tröstung“ bezeichnender sein als die folgenden Verse:

O, in this love, you love your child so ill,
That you run mad, seeing that she is well.

Hier aber lockt den Korrektor sein philosophischer Hang in eine Falle, und er setzt sich nicht nur in Widerspruch mit dem gesunden Menschenverstand sondern auch mit der Handlung des Stücks selbst. Als der Korrektor die Zeilen 13 und 14 schrieb, schwante ihm offenbar das Wort vor, daß den, der frühe stirbt, die Götter lieben. Von einem Knaben oder Jüngling gesagt, zumal von einem sehr begabten und schönen, mag dies Wort nicht ganz unpassend sein, — von einer jung verheirateten Frau gesagt ist es blühender Unsinn. Den Korrektor aber verraten hier außerdem seine Eselsohren. Julie ist allerdings „jung verheiratet“, aber davon wissen die Eltern und Paris nichts, für sie ist Julie noch unverheiratet. Sollte der Korrektor aber eine Braut vor der Eheschließung „jung verheiratet“ genannt haben, so dürfte diese Wendung ebenso kühn wie unberechtigt sein. Hat der Korrektor den Mönch zuerst sprechen lassen wie einen Lehrer zu Schulbüben (peace, ho, for shame!), so jetzt wie eine Mutter zu ihrem Kind: Dry up your tears! Beides ist unsagbar „deplaziert“. In Q₁ wird von einem „toten Leichnam“ gesprochen, vielleicht hielt der Korrektor dies für einen Pleonasmus und änderte deshalb dead in fair! Wenn wir aber von dem Leichnam im Gegensatz zur Seele reden, so sagen wir ganz gewöhnlich „toter Leichnam“, um deutlich die Wertlosigkeit des verweslichen Körpers auszudrücken. Q₁ sagt mit großer Realität: stick your rosemary in this dead corse, denn tatsächlich steckten sie die Rosmarinweige in den Leichnam, d. h. natürlich in die Falten und Öffnungen des Kleides hinein. Der Korrektor aber dachte,

wie roh es doch sei, Zweige in einen Leichnam zu stecken, und so sagte er ganz affektiert und zierlich on this fair corse. Wie wundervoll einfach und doch auch wieder wie vielsagend sind die drei letzten Zeilen in Q₁! Liegt nicht auch ein gewisser Trost, ein Hinweis auf die Gegenwart und zugleich eine Erinnerung an unser allgemeines Todesschicksal in den Worten:

In all her best and sumptuous ornaments
Convey her where her ancestors lie tomb'd.

Dafür sagt Q₂ nur: And in her best array bear her to church, um Platz zu gewinnen für den Höhepunkt und den krönenden Abschluß dieser erbaulichen „philosophischen“ Betrachtung. „Denn wenn wir auch alle etwas in unserer Natur haben, was uns veranlassen könnte, zu klagen, so macht sich doch der Verstand über diese Tränen, die ja ganz natürlich wären, nur lustig.“ Die Verdeutschung dieser beiden Zeilen ist wohl auch ein genügender Kommentar derselben. Man vergleiche nun noch einmal mit diesem Salbader die Zeilen von Q₁. Hier ist kein Wort zu wenig und keins zuviel, alles ist so einfach, daß wir denken, wir hätten es auch so schreiben können; aber die Kunst besteht eben darin, daß man die Kunst nicht merken läßt (ars est celare artem).

§) IV 5, 91—95.

An der oben erwähnten Einschiebung aber hatte der Korrektor noch nicht genug — nach seiner Ansicht gebührte bei einer so ernsten Angelegenheit auch dem Mönch das letzte Wort. Nachdem er also die 2 Zeilen des alten Capulet, die in Q₁ diese Szene schließen, auf 7 erweitert hat, läßt er den Mönch noch einmal 5 Zeilen sprechen, in denen dieser absolut nichts Anderes sagt, als was er schon vorher ausgesprochen, es ist hier nur alles gleichsam noch einmal spezifiziert.

Sir, go you in; and, madam, go with him;
And go, Sir Paris; every one prepare
To follow this fair corse unto her grave:
The heavens do lour upon you for some ill;
Move them no more by crossing their high will.

Auch hier verrät sich der Korrektor durch einen flagranten Widerspruch. Eben noch hatte er die Eltern damit getrostet, daß Juliens Tod ihnen ja ihren höchsten Wunsch hinsichtlich ihrer Tochter erfüllt habe, und daß sie nur dankbar zu sein hätten,

Hier aber erklärt er plötzlich, Juliens Tod sei eine Strafe für die Eltern wegen begangenen Unrechts! Dies ist zugleich eine ganz plumpe Anspielung auf die verborgene Handlung des Stücks, auf Capulets Verhalten gegenüber der Weigerung seiner Tochter, den Grafen Paris zu heiraten. Und woher weiß der Korrektor, daß Capulet so durchaus im Unrecht war? Allerdings soll man eine Tochter nicht zu einer Heirat zwingen, aber eine Tochter soll sich auch nicht hinter dem Rücken ihrer Eltern vermählen. Wir haben es hier nicht mit natürlichen Verhältnissen zu tun, sondern mit Verhältnissen, die durch die Fehler und Schwächen der Menschen verderbt worden sind, und es geht deshalb nicht an, hier ohne weiteres für die eine der Personen Partei zu ergreifen. Shakespeare zeigt uns einfach: So ist es! und indem er uns die Karten aufdeckt, lehrt er uns, richtig zu spielen. Für keine seiner Personen dürfen wir Partei ergreifen, so wenig wie er selbst dies getan hat, aber von allen seinen Personen sollen wir lernen, gerade so wie er selbst von allem lernte, das um ihn war. Shakespeare ist deshalb so menschlich, weil er zeigt, daß alles Glück und alles Unglück nur durch den Menschen in die Welt kommt, und trotz seiner Kutte steht auch Bruder Lorenz durchaus auf diesem weitherzigen, wahrhaft christlichen Standpunkt, so daß also auch in dieser Hinsicht die beiden letzten Zeilen im Widerspruch mit dem übrigen Stück stehen.

ε) II 3, 8—14.

Die Philosophie des Bruder Lorenz war zu verlockend, und so hat der Korrektor es sogar fertig gebracht, den schon ganz mit „Philosophie“ gefüllten Monolog des Mönches, — ehe dieser in der Morgenfrühe von Romeo zum ersten Mal aufgesucht wird — noch um die folgenden 6 „gedankenschweren“ Zeilen zu bereichern. Zwischen

... We must up-fill this osier cage of ours
With baleful weeds and precious-juiced flowers
und O mickle is the powerful grace that lies
In herbs, plants, stones and their true qualities ...
ist in Q₂ eingeschoben:

The earth that's nature's mother is her tomb;
What is her burying grave that is her womb,
And from her womb children of divers kind

We sucking on her natural bosom find,
Many for many virtues excellent,
None but for some and yet all different.

Die zwei ersten sowie die beiden letzten Zeilen sind alles andere eher als originell, aber den Glanzpunkt der Stelle bilden die beiden mittleren Zeilen. Schon der Stil ist bezeichnend (and from her womb children ... we ... find). Nun aber natural bosom! Man stelle sich das Bild vor, — es würde komisch sein, wenn es nicht doch wieder zu dummi wäre!

4. Vergrößerungen der Rolle von Lady Capulet.

a) I 3, 69—74.

Auch die Rolle der Lady Capulet hat dort, wo sie am meisten hervortritt, recht bedeutende Vergrößerungen erfahren. Lady Capulet spielt ja eine ganz untergeordnete Rolle, und die einzige Szene, in der sie den Mittelpunkt bilden könnte, d. h. die Szene, in der sie Julie Mitteilung davon macht, daß Graf Paris sich um Julie bewerbe, — wird von der Ummie ganz für sich in Anspruch genommen. Aber der Korrektor meinte, Lady Capulet müsse in dieser Szene doch mehr hervortreten, sie müsse vor allem ihre Tochter zu überreden suchen, die Bewerbung von Paris freundlich aufzunehmen. Aber dazu liegt gar kein Grund vor, denn bis jetzt verhalten sich die Eltern (und der alte Capulet ist allein der Entscheidende!) völlig neutral; man ist noch nicht einmal sicher, ob nicht Paris seine Meinung doch noch ändern wird (such, amongst view of many, mine being one, may stand in number, though in reckoning none). Und weshalb soll man auch Julie überreden, wenn man noch gar nicht weiß, ob nicht Julie schon ganz von selbst auf diese Heirat eingehen wird? Ja, dem ganzen Charakter von Julie nach müssen wir annehmen, daß sie, falls Romeo nicht gekommen wäre, gern auf den Plan ihrer Eltern eingegangen sein würde. Sie mußte froh sein, das kalte Elternhaus verlassen zu können, und Paris war in jeder Beziehung ein wünschenswerter Gatte für sie; Paris war vornehm, reich, durch und durch ein Edelmann und liebte sie vor allem leidenschaftlich. Es ist sehr unrecht, wenn man Paris auf der Bühne irgendwie herabsetzt, man verdirtzt dadurch den wahren

Effekt; im Gegenteil, da wir leicht ein Vorurteil gegen Paris haben, sollte er ganz besonders edel und liebenswürdig gespielt werden. Also irgendwelche Veranlassung Julie zur Heirat zu überreden, lag nicht vor. So sagt denn auch Lady Capulet in Q₁ ganz einfach zu Julie: Well, girl, the noble county Paris seeks thee for his wife. Daraus werden in Q₂ 6 Zeilen:

Well, think of marriage now; younger than you,
Here in Verona, ladies of esteem,
Are made already mothers by my count.¹⁾
I was your mother, much upon these years
That you are now a maid. Thus then in brief:
The valiant Paris seeks you for his love.

Zunächst muß ich bemerken, daß man die Lesart von Q₂ ganz ohne Grund geändert hat. Lady Capulet will sagen: Wenn ich recht schäze, (by my count), so sind schon viele von deinem Alter hier Mütter. Daß sie sagen sollte: Nach meiner Schätzung war ich in deinem Alter schon deine Mutter, — ist doch unsinnig, da sie dies ja ganz genau ausrechnen kann. Auch sagt Lady Capulet nicht, daß sie mit 14 Jahren schon Mutter gewesen sei, sondern ungefähr in diesem Alter (much upon these years). An und für sich ist also an dem Text von Q₂ nichts auszusetzen, aber wozu dies all? Der Korrektor scheint dies selbst zu fühlen, und er lässt Lady Capulet sagen: Thus then in brief. Wenn der Korrektor, nur um zu ändern, für wife in Q₁ love gesetzt hat, so hat er damit das Schlechtere an die Stelle des Guten gesetzt. Charakteristisch für den Korrektor ist auch die Art, wie Lady Capulet das Faktum des Unverheiratetseins von Julie ausdrückt: „Du bist noch immer ein Mädchen“, das klingt bald so, als ob es heißen solle: Es wird Zeit, daß du bald deine Jungfräuschafft verlierst. Daß der Korrektor solche Gedanken hatte, beweisen die Vergrößerungen der Rolle von Julie zur Evidenz. Auch kann man nicht gerade sagen, daß der Korrektor sehr originell wäre, denn die drei ersten Zeilen wiederholen fast wörtlich, was Paris schon vorher gesagt hat (younger than she are happy mothers made).

¹⁾ Die Herausgeber der Cambr. und Globe Ed. ziehen by my count zu dem folgenden Satz, wie es auch die Folioausgaben tun. Die Quartos aber zu made.

β) I 3, 79—94.

Wer Romeo and Juliet einmal auf der Bühne gesehen hat, der wird sicherlich nicht den Eindruck haben, daß Lady Capulet eine sehr gefühlvolle, poetische Natur sei. Wie erstaunt muß er daher sein, wenn er die folgende, lange Einschreibung des Korrektors einer genaueren Prüfung unterzieht. Wie beredt Lady Capulet auf einmal ist! Wie witzig! (Überwitzig!) Wie fortgerissen von einer hochfliegenden Phantasie! Wahrlich, nichts könnte dem Charakter der Lady Capulet mehr widersprechen als eine solche Auslassung, selbst wenn sich dieselbe in einigermaßen vernünftigen Grenzen hielte. Aber man höre:

What say you? can you love the gentleman?
This night you shall behold him at our feast;
Read o'er the volume of young Paris' face
And find delight writ there with beauty's pen;
Examine every married lineament
And see how one another lends content,
And what obscured in this fair volume lies
Find written in the margent of his eyes.
This precious book of love, this unbound lover,
To beautify him, only lacks a cover:
The fish lives in the sea, and 'tis much pride
For fair without the fair within to hide:
That book in many's eyes doth share the glory,
That in gold clasps locks in the golden story;
So shall you share all that he doth possess,
By having him, making yourself no less.

Jeder nachdenkende Leser wird sich über die unglaubliche Albernheit dieser Stelle sofort im Klaren sein. Ich begnüge mich also damit, Urteile früherer Shakespeare-Herausgeber und Kommentatoren anzuführen; denn an dieser Stelle konnte selbst der blindeste Autoritätsglaube nicht ohne Widerspruch vorüber gehen. Dass Pope und Steevens, die noch nicht so kritisch und sorgfältig sind wie ihre Nachfolger, dafür aber auch einen freieren Blick haben, hier derb und ehrlich ihre Meinung sagen, ist nicht zu verwundern. Pope nennt die Stelle ridiculous und Steevens stuff. Durch diese und so manche anderen Stellen in den sogenannten Werken von Shakespeare wurde Whiter veranlaßt, eine Abhandlung zu schreiben mit dem Titel: An attempt to explain and illustrate various passages of Shakespeare on a new principle of criticism, derived from Locke's doctrine of the

association of ideas. Er wollte Shakespeare doch ein klein wenig rechtfertigen, daß er es wagte, uns oft so entsetzliches Zeug vorzusetzen. Whiter will sagen, daß Shakespeare durch die ganz zufälligen Assoziationen, die sich für ihn an bestimmte Worte knüpfsten, oft dazu getrieben wurde, Dinge miteinander zu verbinden, die für andere Menschen völlig zusammenhanglos waren. Er sagt nun:

This propensity in the mind to associate subjects so remote in their meaning, and so heterogeneous in their nature, must, of necessity, sometimes deceive the ardour of the writer into whimsical or ridiculous combinations. As the reader, however, is not blinded by this fascinating principle, which, while it creates the association, conceals likewise its effects, he is instantly impressed with the quaintness, or the absurdity, of the imagery, and is inclined to charge the writer with the intention of a foolish quibble or an impertinent allusion.

Knight, der diese Benierung von Whiter anführt, sagt von unserer Stelle, indem er halb Shakespeare entschuldigt, halb der Anklage zustimmt:

The ingenious management of the vein of imagery is, at least, as remarkable as its „abstruse quibbles“.

Monk Mason erklärt direkt:

This ridiculous speech is full of abstruse quibbles, und dann gibt er in dankenswerter Weise einige Beispiele von diesen abstrusen Wortspielen:

The *unbound* lover is a quibble on the *binding* of a book, and the *binding* in *marriage*; and the word *cover* is a quibble on the law phrase for a married woman, who is styled a *femme covert* in law-French.

Singer und Hudson sprechen ebenfalls von abstruse quibbles. Chambers sagt:

The whole of the speech seems to merit the epithet applied to it by Pope—ridiculous.

Ich will nur noch bemerken, daß die angeführten Männer, die, obwohl sie glaubten, Shakespeare habe dies geschrieben, doch so deutlich ihre eigene Ansicht vorbrachten, eine bewundernswerte Selbstständigkeit und Trefflichkeit des Urteils bewährt haben.

5. Vergrößerungen der Rolle von Montague.

Wie der Korrektor glaubte, daß Lady Capulet von dem Verfasser der Q₁ vernachlässigt worden sei, und daß er ihr etwas

zum Recht verhelfen müsse, so meinte er auch die Pflicht zu haben, mit dem alten Montague zu verfahren, der ja in Q₁ allerdings außerordentlich zurücktritt. Aber weshalb sollte er hervortreten? Offenbar ist seine Frau lebhafter als er, aber beide haben schon früher jeden Einfluß auf ihren Sohn verloren und so sind sie auch nur ganz äußerlich an dessen Geschick beteiligt. Der alte Montague erscheint als eine ziemlich verschlossene Natur, er macht nicht viel Worte, aber er ist durchaus nicht sanft, nachgiebig und friedliebend; man kann eher annehmen, daß er sarkastisch ist, wenigstens zeigen das seine Bemerkungen über Romeo. Der Korrektor nun, der alle Menschen nach ein und demselben Schema behandelt, hatte für diese feine Charakterisierung, die uns Q₁ gibt, kein Verständnis. Er fand es z. B. unbegreiflich, daß Lady Montague den Dialog mit Benvolio beginnt; nach seiner Ansicht war das die Pflicht des Mannes. Er änderte also „M. wife“ in „Mounta.“ und ließ den alten Montague fragen: Who set this ancient quarrel first abroach? Dabei änderte er aber first noch in new, damit man doch ja nicht denken soll, Montague frage nach dem allerersten Anfang des ganzen Streites! Der Korrektor ist eben immer korrekt.

a) I I, 137—146.

Auf die Erzählung des Benvolio, wo und wie er heute Morgen Romeo getroffen, antwortet Montague in Q₁ sarkastisch und doch auch mit einer gewissen Besorgtheit für seinen Sohn:

Black and portentous must this honour prove,
Unless good counsel do the cause remove.

Der Korrektor dichtet 10 Verse hinzu, und wir müssen staunen über die unglaubliche Phantasie, die der alte Vater hier, nach des Korrektors Willen, zur Schau trägt:

Q₂: Many a morning hath he there been seen,
With tears augmenting the fresh morning's dew,
Adding to clouds more clouds with his deep sighs;
But all so soon as the all-cheering sun
5 Should in the farthest east begin to draw
The shady curtains from Aurora's bed,
Away from light steals home my heavy son,
And private in his chamber pens himself,
Shuts up his windows, locks fair daylight out
10 And makes himself an artificial night:

Black and portentous must this humour prove,
Unless good counsel may the cause remove.

Also Romeo ist ein Nachtwandler und schließt sich den ganzen Tag in ein dunkles Zimmer ein. Man soll es nicht für möglich halten! Dabei steht auch in Q₂ gleich nachher Romeo's Frage an Benvolio: „Wo wollen wir zu Mittag essen?“ Und aus dem ganzen Stück geht deutlich hervor, daß Romeo durchaus nicht menschenšeue ist, sondern viel mit seinen Kameraden verkehrt. Er ist nur ein etwas sonderbarer Kauz, weil er so verschlossen ist; aber an dem einsamen Morgenspaziergang ist doch wahrlich nichts Auffälliges. Benvolio hat es ja genau so gemacht; auch ihn trieb a troubled thought (mind schreibt der Korrektor) von den Menschen hinweg in die freie und stille Natur. Die Schilderung des alten Montague steht also in scharfem Gegensatz zu dem Charakter Romeo's und der Handlung des Stücks. Wie schematisch hier Romeo als der unglückliche Liebhaber geschildert wird! Er weint und seufzt. Der wahre Romeo, den wir gleich darauf kennen lernen, sieht wahrlich nicht so aus, als ob er ein so weichmütiger Narr wäre. Seit wann spricht man von „schattigen Vorhängen“? Wie äußerst abgeschmackt sich doch hier (J. 7) das Wortspiel mit light und heavy ausnimmt! Er „pfercht“ (pens) sich in sein Zimmer ein, ist einer der bekannten „gewählten“ Ausdrücke des Korrektors.

β) I I, 150—161.

Mit diesem Erguß seines Schüßlings hatte der Korrektor aber noch nicht genug, er muß demselben für seine fruchtbare Phantasie noch weiteren Spielraum verschaffen. In Q₁ fragt Benvolio: Weißt du eigentlich, weshalb Romeo so verschlossen ist, Onkel? Darauf gibt Montague die einfache Antwort: Ich weiß es nicht und kann es auch nicht aus ihm herausbringen. Hier bot sich dem Korrektor nun eine treffliche Gelegenheit seine Vergrößerung anzuhängen. Er läßt Benvolio fragen: Bist du auch wirklich eifrig in ihn gedrungen (Have you importuned him by any means)?

Und nun gibt der schwatzhafte alte Herr ganz ausführliche Auskunft über den Charakter seines Sohnes, den doch Benvolio mindestens ebenso gut wenn nicht viel besser kennt, als er. Also wozu das all? Dabei ist das, was er wirklich sagt, nur eine Aus-

führung dessen, was er schon vorher gesagt hat, nämlich, daß Romeo verschlossen ist, und daß er gern Romeo aus seiner Verschlossenheit herausbringen würde; das hat er auch schon gesagt, wenn er meinte: Unless good counsel do the cause remove.

Q₂: Both by myself and many other friends:

But he, his¹⁾ own affections' counsellor,
Is to himself — I will not say how true —
But to himself so secret and so close,
So far from sounding and discovery,
As is the bud bit with an envious worm,
Ere he can spread his sweet leaves to the air,
Or dedicate his beauty to the same.²⁾
Could we but learn from whence his sorrows grow,
We would as willingly give cure as know.

Wie der Korrektor doch gleich übertreibt! By many other friends! Warum hat er es denn nicht schon längst einmal mit Benvolio probiert, der doch der nächste dazu war? Es ist zu töricht. Was für ein gezielter Ausdruck: Der Ratgeber seiner eigenen Leidenschaften! Der nun folgende Vergleich ist so unglücklich wie nur möglich. Romeo wird einer Blumenknospe verglichen, in der ein Wurm sitzt, der man aber noch nicht ansieht, was sie im Innern birgt. Dem Romeo aber sieht man es an, daß ein Wurm an ihm nagt! Der Korrektor will freilich auch nur die Unfähigkeit den Grund für Romeo's Trübsinn zu sehen vergleichen mit der Unfähigkeit den Wurm in einer jungen Knospe zu entdecken. Ungeschickter hätte er diesen Vergleich aber nicht anbringen können. „Die Knospe dediziert ihre süßen Blätter der Luft“ — wer könnte den Korrektor hier verkennen?

6. Vergrößerung der Rolle des Benvolio.

I l. 113—122.

Um die volle Torheit der nachfolgenden Vergrößerung zu ermessen, muß man sich zunächst vergegenwärtigen, was Q₂ aus der Bühnenanweisung gemacht hat, die Q₁ für den Kampf zwischen den Dienern der beiden Häuser gibt. Diese Bühnenanweisung lautet:

¹⁾ Q is.

²⁾ Gl. Ed. nimmt wie die meisten Herausgeber die Verbesserung von Theobald an, der für same 'sun' setzt; ein Grund zur Änderung ist nicht vorhanden, da same ganz guten Sinn gibt.

They draw, to them enters Tybalt, they fight, to them the Prince, old Montague, and his wife, old Capulet, and his wife, and other citizens and part them.

Man sieht daraus, daß der Streit zwischen den beiden Häusern offiziell beigelegt war, wie man das auch von dem Regiment eines so energischen Prinzen, wie er hier geschildert wird, erwarten muß. Aber die Feindschaft war und blieb da, und wenn auch die beiden alten Häupter der zwei Familien sich hüteten, dem Hass neue Nahrung zu geben (man beachte, wie verständig und edel sich der alte Capulet beträgt, als er Romeo in seinem Hause wahrnimmt!), so gelingt es ihnen doch schwer die Jungen (man denke an Tybalt!) und vor allem die Dienerschaft zu zügeln. Zwischen den Dienern entbrennt auch diesmal der Streit, in den Tybalt (willig) und Benvolio (wohl widerwillig) verwickelt werden. Der Lärm zieht den Prinzen herbei und dann auch das Ehepaar Capulet und das Ehepaar Montague. Diese, samt den anderen Bürgern, suchen die Kämpfenden zu trennen, was ihnen auch schließlich gelingt. Der Prinz ermahnt seine Untertanen zur Eintracht und lädt dann Capulet und Montague zu einer Besprechung, wie man am besten einen neuen Ausbruch verhindern könne, d. h. mit welchen energischen Mitteln man die Dienerschaft und die anderen Streithähne im Zaum halten könne. Also Capulet und Montague sind selbst an dem Streit unbeteiligt; sie sind ja auch viel zu alt, um mit Waffen gegeneinander loszugehen. Der Korrektor aber hat die Bühnenanweisung ausgelassen und statt dessen versucht, durch seine Worte eine Schilderung des Kampfes zu geben und zwar nicht nur einmal, sondern zweimal. Einmal sehen wir den Kampf selbst und das andere Mal erzählt ihn uns Benvolio. Schon in dieser Hinsicht ist die Vergrößerung der Rolle des Benvolio vollständig überflüssig. Aber man beachte zunächst die Einschreibung I 1, 71—87. Natürlich ist auch hier der Korrektor nicht im geringsten originell. Benvolio wird als der Friedensstifter geschildert, was ja später bekanntlich noch einmal ausführlich geschieht, und Tybalt als der Erzraufbold. Wer müßte aber nicht lachen, wenn der Korrektor dem Tybalt folgende Worte in den Mund legt: What, art thou drawn among these heartless hinds? Ich glaube aber nicht, daß der Korrektor ausgelacht werden wollte. Wenn aber dann ein Beamter kommt und schreit: Clubs, bills, and partisans!

strike! beat them down! Down with the Capulets! down with the Montagues! so fühlen wir uns sehr auf eine Vorstadtbühne versetzt. Direkt zur Posse aber wird das Ganze, wenn der alte Capulet in seinem Nachtgewand auf der Straße erscheint und nach einem langen Schwert schreit! Hätte er es sich wenigstens mitgebracht! Sein Weib stürzt dann hinter ihm her und ruft: Du alter Esel, was brauchst du ein Schwert! eine Krücke sollte man dir bringen! — Wenn es Menschen gibt, die in Wirklichkeit so handeln, so sind es Menschen, die im Irrenhaus sitzen oder schleunigst dorthin gebracht werden sollten. Das schönste aber ist es, wenn der alte Capulet (im Nachtgewand und ohne Waffel) sich auf den alten Montague stürzen will, der mit einem Schwert in der Luft herumfuchtelt, während die beiden alten Kampfhähne von ihren Weibern und anderen Bürgern zurückgehalten werden. Das ist die jämmerlichste Posse, und diese Menschen sind Puppen aus dem Gehirnkasten des Korrektors, aber keine Wesen von Fleisch und Blut! Aber abgesehen von der unglaublichen Albernheit des Ganzen ist der Widerspruch in den Charakteren, wie sie uns nachher geschildert werden, lächerlich deutlich. Lady Capulet z. B. wird hier zu einer höchst energischen Dame, die ihren Mann völlig in der Gewalt hat! — Wie einfach, klar und natürlich ist demgegenüber die schlichte Bühnenanweisung in Q₁, die uns aber nur sagt, was wir gemäß dem Texte uns denken müssen.

Aber der Korrektor muß an diesen Kampf seine besondere Freude gehabt haben, denn wie gesagt, Benvolio schildert uns gleich darauf die Sache noch einmal. Auf die Frage der Lady Capulet, wer denn wieder mit dem Streit angefangen habe antwortet Benvolio in Q₁:

Here were the servants of your adversary,
And yours, close fighting ere I did approach.

Diese zwei Zeilen vergrößert der Korrektor um das Fünffache.

Q₂: Here were the servants of your adversary,
And yours, close fighting ere I did approach:
I drew to part them: in the instant came
The fiery Tybalt, with his sword prepared,
5 Which, as he breathed defiance to my ears,
He swung about his head and cut the winds,
Who nothing hurt withal hiss'd him in scorn:
While we were interchanging thrusts and blows,

Came more and more and fought on part and part,
10 Till the prince came, who parted either part.

Hier ist zunächst zu bemerken, daß der Korrektor die Zeile 8 bewußt oder unbewußt aus Q₁ herübergenommen hat, und zwar steht sie Szene X, 115. Die Ausdrücke von Q₁ haften leicht im Gedächtnis, weil sie so einfach und so natürlich sind. Sodann ist zu beachten, daß die Zeile 7 von Pope ausgelassen wurde, weil sie ihm doch gar zu albern erschien. Aber die ganze Stelle ist albern. Man überlege, wie lächerlich das Wortspiel mit part hier wirkt (Zeile 9—10)! Wie affektiert ist das Wort prepared; Wer sagt jemals: Have you your sword prepared? Der Mann müßte toll sein, der so etwas sagte. Wie gewählt sich der Korrektor doch ausdrücken kann: he breathed defiance to my ears! Interessant ist auch, daß die einzige Änderung, die der Korrektor an den beiden Zeilen von Q₁ vorgenommen hat, eine ganz törichte Änderung ist; für adversaries hat er adversary gesetzt, weil er in seiner Beschränkung nur an die beiden Häupter der streitenden Familie dachte. Q₁ aber weiß, daß beide Familien natürlich verzweigt sind, und es mehr als einen Capulet, also auch mehr als einen Gegner des alten Montague gibt. Ja, wir lernen sogar in dem Stück selbst noch einen anderen alten Capulet kennen, und Tybalt, ein so erbitterter Feind der Montague, gehört nur zur angeheirateten Sippe der Capulets. Also ist es sehr verständig von Q₁ zu sagen adversaries.

7. Vergrößerungen der Rolle des Prinzen.

Wenn diese Vergrößerungen auch an und für sich nicht so bedeutend sind, so sind sie doch deshalb besonders charakteristisch, weil der Korrektor sich einer so bedeutenden und hochgestellten Person gegenüber gleichsam noch unsicherer fühlte als sonst.

a) I 1, 88—110.

Die Worte des Prinzen sind von 14 Zeilen auf 23 vermehrt worden, und zwar bestehen die Vergrößerungen in 3 Einschiebungen, die ich im folgenden gesperrt drücke.

Rebellious subjects, enemies to peace,
Profaners of this neighbour-stained steel, —
Will they not hear? What, ho! you men, you beasts,
That quench the fire of your pernicious rage

- 5 With purple fountains issuing from your veins,
On pain of torture, from those bloody hands
Throw your mistemper'd weapons to the ground,
And hear the sentence of your moved prince.
Three civil brawls, bred of an airy word
10 By thee, old Capulet, and Montague,
Have thrice disturb'd the quiet of our streets,
And made Verona's¹⁾ ancient citizens
Cast by their grave beseeming ornaments,
To wield old partisans, in hands as old,
15 Canker'd with peace, to part your canker'd hate:
If ever you disturb our streets again,
Your lives shall pay the forfeit of the peace.
For this time, all the rest depart away:
You, Capulet, shall go along with me:
20 And, Montague, come you this afternoon,
To know our farther pleasure in this case,
To old Free-town, our common judgment-place.
Once more, on pain of death, all men depart.

Die Hervorhebung durch den Druck wird die Lächerlichkeit dieser Einschreibungen schon deutlich genug machen; sie waren wohl die Ursache, daß Ulrici zu Zeile 2 die Anmerkung hinzufügte: „Dieser Vers, und überhaupt die ganze Rede des Prinzen erinnert einem an die bombastische, überspannte Redeweise von Marlowe, den sich Shakesspeare anfangs, z. B. in Tit. Andr. zum Muster nahm.“ Sodann hat Pope die Zeilen 14 und 15 als wahrscheinlich eingeschoben an den Rand gesetzt. Diese zwei Zeilen gehören in der Tat mit zu den schrecklichsten Leistungen des Korrektors. Abgesehen von allem andern — sind denn in Verona alle Bürger alte und schwache Greise gewesen? Das Wortspiel mit cancer ist geradezu abscheulich, und nicht nur einfältig; man meint, durch den Frieden hätten sämtliche Bürger von Verona den Krebs an die Hände bekommen! Diese letzte Zeile war denn auch Hanmer, dessen Ausgabe 1744 erschien, zu stark, und er ließ sie weg. Wie schlecht ist schon gleich Zeile 2; kann man einen Stahl, der mit Nachbarblut besleckt ist, noch entweihen? Natürlich ist es klar, was der Korrektor sagen wollte, — aber wie ungeschickt hat er es angefangen! Die Bürger scheinen einen schönen Respekt vor ihrem Prinzen zu haben, der sie doch in seiner Gewalt hat, — wenn sie bei seinem Erscheinen noch ruhig

¹⁾ Q hat Nerona's.

weiterkämpfen! Wie unglaublich gesucht und „geblümt“ ist die Redewendung von Z. 4—5; man meint, der Prinz spräche im Salon und säße am Teetisch. Was braucht der Prinz erst noch zu erklären, er wolle jetzt das Urteil sprechen (Z. 8); er tut dies dazu in Worten, die einem glauben machen können, er werde gleich anfangen zu weinen. Der Ausdruck grave in Z. 13 erinnert unwillkürlich an die schöne, bekannte Zeile in The Taming of the Shrew: Pisa renowned for grave citizens. Außerordentlich bezeichnend sind auch die beiden Änderungen, die Q₂ in den Z. 17 u. 18 vornahm. Wenn man für ransom of your fault einsetzt forfeit of the peace, so hat man an die Stelle des Klaren das Unklare gesetzt, wenn man aber für depart in peace sagt depart away, so hat man Sinn in Unsinne verwandelt, denn man sagt doch nicht: „Geht fort hinweg!“ Zu dieser letzten Änderung war aber der Korrektor gewissermaßen gezwungen, weil er in der vorhergehenden Zeile schon peace gebraucht hatte. Ist depart away ein grober Verstoß gegen die Sprache, so ist die Änderung von every man depart in all the rest depart ein grober Verstoß gegen die Handlung des Stückes, gegen unseren Verstand. Der Prinz hat ja noch garnicht gesagt, daß jemand zurückbleiben soll, wie kann er von all the rest sprechen? Wie der Korrektor zu diesem Unsinne kam, ist leicht zu erklären. Er las in Q₁ every man und überlegte sich sofort, daß doch nicht alle weggehen sollten, sondern, daß Capulet bei dem Prinzen bleibt, darum machte er schnell aus every man ein all the rest. Der Korrektor ändert ganz nach Laune und folgt sehr oft der allerersten Eingebung, ohne sich um das zu kümmern, was eventuell noch nachher kommt oder was unter der Oberfläche der Worte verborgen ist.

β) III, I, 187—188 und 199—200.

In dieser Szene, an der Leiche Tybalts, hat der Korrektor, um doch korrekt zu sein, auch einen Vertreter der Montagues hineingebracht, nämlich den alten Montague, der hier ganz ohne Not sich einmischt. Nach Q₁ erscheinen auf dem Schauplatz nur der Prinz, als Richter, und Lady Capulet als Vertreterin der Partei des Tybalt, woraus man merkt, daß Tybalt ein Verwandter der Lady Capulet ist und nicht des alten Capulet selbst. Lady Capulet ruft auch gleich aus: O my brother's

child! Q₂ nun läßt den Prinzen, Montague, Capulet, ihre Frauen und „alle“ erscheinen, und da ist es doch recht widerfinnig, daß nur Lady Capulet wirklich tätig ist, und Montague nur einmal einen Einwurf macht: Um seine Auffassung von der Szene ein wenig glaubhafter zu machen, hat der Korrektor zwei Zeilen für den Prinz und zwei Zeilen für Montague eingeschoben. Die zwei Zeilen des Prinzen sind gleichsam als Antwort gedacht auf die anklagenden Worte von Lady Capulet: Romeo slew Tybalt, Romeo must not live.

Prince. Romeo slew him, he slew Mercutio;
Who now the price of his dear blood doth owe?

Nicht wahr, eine kitzliche Frage? Montague sagt sofort:
Mon. Not Romeo, prince, he was Mercutio's friend;
His fault concludes but what the law should end,
The life of Tybalt.

Dadurch, daß der Prinz hier die Frage aufwirft, wer nun eigentlich bestraft werden müsse, setzt er sich selbst ins Unrecht, wenn er so ohne weiteres Romeo verbannt. Eine solche Frage, wie sie der Korrektor hier dem Prinzen in den Mund legt, kann man sich auch nur in der Studierstube aushecken, für den tätigen, gesunden Menschenverstand ist alles klar; da handelt und spricht man so wie es in Q₁ steht.

Ganz überflüssig und lächerlich sind auch die zwei Zeilen, die der Korrektor noch in die Schlußrede des Prinzen einschob:

I¹⁾) will be deaf to pleading and excuses,
Nor tears nor prayers shall purchase out abuses:
Therefore use none: let Romeo hence in haste
Else, when he's found, that hour is his last.

Was bringen diese beiden Zeilen Neues? Sie sind Gewäsch. Interessant ist noch, daß der Korrektor für for in der zweiten Zeile out gesetzt hat. Ob er nicht verstand, daß purchase for abuses = purchase mercy for abuses ist?

γ) V 3, 216—222; 286—295.

Um allermerkwürdigsten sind die Vergrößerungen der Rolle des Prinzen in der Schlußszene des Dramas; gegenüber solch ungeheuer tragischen Ereignissen war Menschenkenntnis natürlich am meisten nötig, und diese besaß der Korrektor offenbar nur

¹⁾ Q hat It.

in ganz geringem Grade. Er weiß sich hier überhaupt nicht zu benehmen. In Q₁ sagt der Prinz:

Come, seal your mouths of outrage for a while;
And let us seek to find the authors out
Of such a heinous and seld-seen mischance.
Bring forth the parties in suspicion.

- Q₂: Seal up the mouth of outrage for a while,
Till we can clear these ambiguities,
And know their spring, their head, their true descent;
And then will I be general of your woes,
5 And lead you even to death: meantime forbear,
And let mischance be slave to patience.
Bring forth the parties of suspicion.

An J. 2 und 3, die ein Ersatz sein sollen für J. 2 in Q₁, kann man den Korrektor so recht deutlich erkennen; was Q₁ klar und vernünftig einmal ausdrückt, das sagt der Korrektor viermal (ambiguities, spring, head, descent). Für das ganz konkrete und bestimmte seal your mouths, setzt der Korrektor das abstrakte, wesenlose seal up the mouth of outrage. Über die drei Zeilen 4—6, die gänzlich dem Gehirn des Korrektors entstammen, will ich weiter keine Worte verlieren, sie sind, man entschuldige das Wort, ein vollkommener Blödsinn.

Nicht ganz so schlimm ist die letzte Einschiebung, aber sie zeigt uns noch einmal die geschwätzige, affektierte Art des Korrektors:

- Q₁: These letters do make good the friar's words.
Come, Capulet! and come, old Montague!
Where are these enemies? See what hate hath done.
Q₂: This letter doth make good the friar's words,
Their course of love, the tidings of her death:
And here he writes that he did buy a poison
Of a poor 'pothecary, and therewithal
5 Came to this vault to die, and lie, with Juliet.
Where be these enemies? Capulet! Montague!
See, what a scourge is laid upon your hate,
That heaven finds means to kill your joys with love.
And I, for winking at your discords, too,
10 Have lost a brace of kinsmen: all are punished.

Die erste Zeile gibt uns alle Auskunft, die nötig ist, aber der Korrektor erzählt uns in den vier folgenden Zeilen noch einmal was alles geschehen ist. Dies ist nun gerade vorher von dem Mönch aufs gründlichste besorgt worden, und wenn der

Mönch uns auch nichts von dem Apotheker und dem Gift erzählt hat, so haben wir darüber doch ebenfalls gerade vorher zur Genüge gehört, ja wir haben selbst gesehen, wie Romeo sich Gift kaufte. Für die Umstehenden aber ist es nach der Erzählung des Mönches ganz klar, daß Romeo sich vergiftet hat, denn er trägt keine Wunde an sich und der Becher, aus dem er getrunken, liegt ja neben ihm. Die Zeilen des Korrektors sind also nur Platzverschwendungen, er will um jeden Preis das Buch ein wenig dicker machen. Interessant ist auch, wie er hier aus dem Vorhergehenden den Ausdruck lie with Juliet übernimmt (Well, Juliet, I will lie with thee to-night)! Kein Wort könnte hier deplazierter sein. Nichts aber dürfte wohl affektiert lauten als die Zeile 6 mit dem Anruf des Prinzen an die beiden in seiner Nähe stehenden Alten; man meint, eine Mutter rufe ihren Kindern, um ihnen Vorwürfe zu machen. Die letzten vier Zeilen sind wiederum das eigenste Fabrikat des Korrektors und verraten ihre Herkunft Wort für Wort. Man wird die beiden ersten Zeilen weder beim Hören noch beim Lesen sofort verstehen. Der Korrektor will sagen: Seht, was für eine Geißel auf euren Haß gelegt wurde, dadurch, daß der Himmel Mittel findet durch Liebe (nämlich die Liebe von Romeo und Juliet!) eure Freuden zu töten! Man beachte, wie abstrakt und gedacht alles ist. Keine Spur von Leben und Wirklichkeit. Ganz unbegreiflich aber ist es, daß der Prinz behauptet, er habe gegenüber dem Parteikampf ein Auge zugedrückt; es geht aus dem Stück hinlänglich hervor, daß gerade das Gegenteil davon wahr ist. Wenn nun der Prinz gar sagt, er habe a brace of kinsmen verloren, so möchte man fast meinen, der Korrektor habe seine Freude daran gehabt, uns so recht hinters Licht zu führen; der Prinz spricht hier von seinen Verwandten wie von Hunden. Wenn man sich nun wieder zu Q₁ wendet, so sieht man, daß an Stelle der vier Zeilen in Q₂ Q₁ nur fünf Worte braucht (see, what hate hath done), und es wird wohl niemand zweifeln, daß in diesen fünf Worten unendlich viel mehr gesagt ist, als in den vier Zeilen von Q₂.

8. Der Prolog vor dem zweiten Akt.

Wie unberechtigt, weil ganz undramatisch, ein Prolog im Drama ist, habe ich in „Unser Shakespear“, Heft III S. 82 ff.

auseinandergesetzt. Dort handelte es sich aber um einen Prolog vor Beginn des ganzen Stücks, der also, wenn auch niemals als Teil des Dramas, so doch als ein Teil der Aufführung gerechtfertigt werden könnte. Nachdem aber das Stück einmal begonnen hat, muß alles, was auf der Bühne vorgeht, als Teil des Dramas betrachtet werden, und so kann ein Prolog, der plötzlich mitten im Stück erscheint, in keiner Weise verteidigt und passend gefunden werden. Unser Prolog ist eingeschoben vor Beginn des zweiten Aktes, oder wie man besser sagen sollte, vor Beginn der fünften Szene. Bekanntlich ist diese Unsitte, den Prolog als Teil des Dramas zu betrachten, in Henry V so groß geworden, daß dort jeder Akt einen langen Prolog hat; wir bekommen also alles zweimal zu hören. Zu erklären ist dies übrigens durch den sonderbaren Charakter der meisten historischen Dramen, die Shakespeares Namen tragen, denn diese englischen Königsdramen sind fast durchweg nichts weiter als eine Anzahl ganz lose zusammenhängender Bilder, so daß man also sagen könnte, Henry V besteht aus fünf Einaktern, und wie man jedem Drama einen Prolog zu geben pflegte, so hat hier jeder Akt einen Prolog. In Romeo and Juliet findet sich in dem Stück selbst nur dieser eine Prolog. Man sieht nicht ein, weshalb nicht noch mehrere da sind. Daß Q₁ den Prolog am Anfang des Stücks abgedruckt hat, ist sicher auf Rechnung des Verlegers zu setzen, denn der Verfasser von Q₁ gibt uns keinen Anlaß, ihn einer solchen Geschmaclosigkeit zu beschuldigen. Auch spricht für ihn der Umstand, daß Q₁ diesen Prolog vor Akt II nicht hat, daß dieser also völlig auf das Konto des Korrektors kommt. Nach allem, was wir bisher von dem Korrektor erfahren haben, wird auch die innere Verwandtschaft zwischen Prolog und Korrektor sofort klar werden.

Now old desire doth in his death-bed lie,
And young affection gapes to be his heir;
That fair for which love groan'd for and would die,
With tender Juliet match'd¹⁾ is now not fair.

5 Now Romeo is beloved and loves again,
Alike bewitched by the charm of looks,
But to his foe supposed he must complain,
And she steal love's sweet bait from fearful hooks:

¹⁾ Q hat match.

- Being held a foe, he may not have access
10 To breathe such vows as lovers use to swear;
And she as much in love, her means much less
To meet her new-beloved anywhere:
But passion lends them power, time means, to meet,
Tempering extremities with extreme sweet.

Besonders merkwürdig sind an diesem Produkt die folgenden Ausdrücke: young affection gapes, d. h. die junge Neigung sperrt weit den Mund auf im Verlangen usw. That fair in Z. 2 bezieht sich auf Rosalinde und heißt: Jene Schöne, um die Liebe (soll heißen „Romeo“!) seufzte usw. In Z. 6 heißt alike bewitched „gleicherweise, d. h. wie Julie, bezaubert“; man sieht, der Korrektor versteht es, sich gewählt auszudrücken. Das Schönste aber ist das, was in Z. 8 steht, wo Julie „der Liebe süßen Köder von gräßlichen Haken stehlen muß.“

Ich will zum Schluß noch die Urteile von Johnson und Ulrici über diesen Prolog anführen. Johnson sagt: The use of this Chorus is not easily discovered. It conduces nothing to the progress of the play, but relates what is already known, or what the next scene will show; and relates it without adding the improvement of any moral sentiment. Ulrici spricht sich noch etwas deutlicher und schärfer aus: „Dies ist einer von jenen without-book prologues, die in I 4, 7 erwähnt worden. Er ist so leer, prosaisch und trocken, und so völlig zwecklos, daß es nach meiner Ansicht unmöglich ist, daß er jemals aus Shakespeares Feder geflossen sein kann.“ Soweit freilich wollen wir in unserer Behauptung nicht gehen, denn niemand kann ausmachen, was Shakespeare geschrieben hat und was nicht, aber wir können mit gutem Gewissen behaupten, daß dieser Prolog ein völlig wertloses, unbrauchbares Machwerk ist.

II. Änderungen im einzelnen.

Wenn wir auch schon durch die eingehende Betrachtung der Vergrößerungen, die in so charakteristischer Weise Q₂ von Q₁ unterscheiden, mit der Natur und den Eigenheiten des Korrektors genau bekannt geworden sind, so wird es doch von Interesse

sein, jetzt gleichsam die Probe auf das Exempel zu machen und unsern Freund auch bei der Prüfung der kleinen und kleinsten Änderungen wiederzuerkennen. Indem ich also, soweit dies ohne langweilig zu werden, möglich ist, sämtliche Abweichungen der Q₂ von Q₁ dem Leser zur Beurteilung vorlege, hoffe ich denselben zu überzeugen, daß Q₂ tatsächlich für eine systematische Verschlechterung von Q₁ erklärt werden muß.

a) Vernichtung der Pointe durch den Korrektor.

Ich gebe im folgenden der Reihe nach solche Stellen, in denen der Korrektor die Meinung von Q₁ völlig verkannte und nun entweder Sinn in Unsinn verwandelte oder aber den Witz und die Feinheit der betreffenden Stelle durch seine geistige Plumpheit gänzlich zerstörte.

1. In Q₁ sagt der zweite Diener: To move is to stir, and to be valiant is to stand to it: therefore, of my word, if thou be moved, thou't run away (I₈ ff). Damit soll der andere Diener, der so prahlerisch gesprochen hatte, er würde sofort vom Leder ziehen, abgetan werden; in Q₁ spricht der erste Diener deshalb auch jetzt von etwas anderem und fährt fort: There's not a man of them I meet, but I'll take the wall of. Der Korrektor aber läßt diesen ersten Diener sich noch gegen die Schlagfertigkeit des zweiten wehren und schiebt ein: A dog of that house shall move me to stand. Der Witz der Szene besteht aber doch darin, daß der erste Diener nur ein Prahlhans und leerer Schwätzer ist, während der zweite als ein trockener, aber höchst schlagfertiger Geselle erscheint. Diesen feinen Unterschied, von dem alles abhängt, hat der Korrektor aber nicht etwa nur an dieser Stelle, sondern durchaus verwischt. Er hat zwar äußerlich den Leuten bestimmte Namen gegeben, aber dadurch hat er die Szene nicht klarer gemacht, denn was nützt mir die äußere Bestimmtheit, wenn die innere fehlt. Wir wollen nicht verschiedene Namen hören, sondern verschiedene Menschen sehen. Man vergleiche in bezug auf die vollständige Verwischung der Charaktere die Worte der beiden, als die Diener der Montagues erscheinen:

- Q₁: 1. Nay, fear not me, I warrant thee
2. I fear them no more than thee, but draw.

Q₂: Sampson. Fear me not.

Gregory. No marry: I fear thee!

Das letzte soll ein höhnisch verächtlicher Ausruf sein: Was? Ich sollte mich vor dir fürchten? Wie paßt solche Emphase zu dem trockenen, sarkastischen Gregory, dem zweiten Diener der Q₁? Aber der Korrektor hat nicht nur durch Verkennung des Gegensatzes zwischen diesen beiden Charakteren den Witz dieser ganzen Szene zerstört, sondern er hat auch die letzgenannte Stelle selbst völlig mißverstanden. Ich denke, daß die Übersetzung der beiden Stellen genügende Aufklärung darüber geben wird:

- Q₁: 1. Um mich brauchst du dir wahrhaftig keine Sorgen zu machen.
2. Ich mache mir so wenig Sorgen um dich wie um jene, aber zieh!

Q₂: Sam. Fürchte nichts von mir.

Greg. Na, wahrhaftig! ich dich fürchten?

Der Witz der Sache liegt in der Verbindung, von fear me mit fear them und nicht etwa in dem Unterschied der Bedeutungen von fear = sich Sorgen machen um einen und = jemand fürchten. Das obige (Q₂) ist die Übersetzung von Schlegel; es würde richtiger heißen: „Mache dir um mich keine Sorgen“.

2. I₈₄ schreibt Q₁: Alas, that love, so gentle in her view, should be so tyrannous and rough in proof. Benvolio sieht in diesem Augenblick nur die weiche, zärtliche Seite der Liebe, er will gleichsam sagen: Die Liebe sieht aus wie ein zartes, schüchternes Mädchen und erweist sich in Wirklichkeit doch als ein grausamer Tyrann. Man sieht also, daß Benvolio mit voller Absicht die Liebe weiblich auffaßt (her view), aber der Korrektor hielt dies für Unsinn, da er nur an die gewöhnliche Vorstellung von dem Liebesgott dachte und änderte deshalb her in his, wodurch der Reiz und die Feinheit der ganzen Stelle sofort verloren geht.

3. Die schöne Schilderung, die Romeo I₈₆ von der Liebe gibt, war dem Korrektor zu hoch. In einer Anmerkung zu dieser Stelle habe ich in meiner Ausgabe das Bild, das Romeo hier gebraucht, näher erläutert. Der Korrektor macht aus Romeo's Worten folgendes:

Alas, that love, whose view is muffled still,
Should, without eyes, see pathways to his will.

Was ist aber denn da zu bedauern? Ich dächte, es wäre sehr anerkennenswert, daß die Liebe trotz ihrer Blindheit ihren Weg findet! Aber Romeo wollte ausdrücken, daß die Liebe uns auf Irrwegen führt, was in dem without laws liegt und in der dadurch hereingezogenen Vergleichung mit der Gerechtigkeit.

4. Wenn I₉₉ Romeo zu Benvolio sagt: Griefs of my own lie heavy at my heart; which thou wouldest propagate, so heißt das: Wenn du mir nun auch noch von deinem Kummer erzählst, so sieht das ja aus, als ob du meinen Kummer noch vergrößern wolltest! Romeo sagt also nicht, daß Benvolio eine solche Absicht habe, sondern daß es sich nur tatsächlich so verhalte. Der Korrektor aber ändert wouldest in wilt, wodurch die Stelle unsinnig wird, denn Benvolio will doch nicht Romeo noch mehr bedrücken.

5. I₁₀₂ Love is a smoke raised with the fume of sighs. Der Korrektor dachte, es ist doch Unsinn, daß der Rauch durch Seufzerduft in die Höhe gehoben wird, nein, der Rauch wird durch die Seufzer gebildet, fabriziert, gemacht; er änderte also raised in made. Diese falsche Auffassung ist im tiefsten Wesen des Korrektors begründet; der Korrektor ist kein Dichter, während wir in Q₁ einen wahren Dichter vor uns haben. Wer Neues ins Dasein rufen kann, wer aus dem Nichts etwas zu machen versteht, der ist ein Schöpfer, ein Künstler. Der falsche Künstler kann nichts Neues schaffen, er muß das Vorhandene benutzen und die Neuheit durch die Sonderbarkeit der Zusammenstellung des Alten ersetzen. In Q₁ ist die Liebe, wenn sie zuerst erwähnt wird, nichts, sie ist völlig unbestimmt, aber der Dichter sagt uns, daß die Liebe ein Rauch sei und daß dieser Rauch in die Höhe steige, daß wir ihn sehen könnten, wenn wir den Seufzerduft eines Liebenden sähen. Also der Anblick des Seufzerdunstes veranlaßt den Dichter die Liebe einen „Rauch“ zu nennen, sie aus dem Nichts als ein Rauch hervorzurufen. Für den Korrektor dagegen ist die Liebe etwas ganz Bestimmtes und dieses Bestimmte wird mit einem Rauch verglichen, der auch wieder etwas ganz Solides ist, und daß dieser solide Rauch nicht in die Höhe getrieben werden kann durch den ebenfalls ganz konsistenten Seufzerduft, ist ja offenbar. Für den Korrektor verknüpfen sich mit den einzelnen Worten ganz bestimmte Begriffe, und er sucht nun diese Worte möglichst auffällig anzubringen; er kann nur

variiieren, aber nicht produzieren. Der wahre Dichter aber produziert, indem er den Worten solchen Inhalt gibt, wie er es für gut und passend findet.

6. Ganz genau denselben Vorgang können wir gleich darauf in I₁₀₄ beobachten. Being vex'd [nämlich love], a sea raging with a lover's tears. Für den Korrektor ist sea eben das Meer und nichts anderes, folglich ist es Unsinn zu sagen, daß dieses Meer tosen könne von den Tränen eines Verliebten, das einzige, was man sich vorstellen kann — so dachte der Korrektor — ist, daß das Meer von den Tränenströmen des unglücklich Verliebten gespeist, genährt wird. Er änderte also: a sea nourished with loving *sic!* tears. In Q₁ aber sagt uns der Dichter gleichsam: Wollt ihr wissen, was unglückliche Liebe ist? Sie ist ein Meer, ein sturm bewegtes Meer und zwar ein Tränenmeer! Nun wird der Korrektor einwerfen, daß es ein Tränenmeer ja doch garnicht gebe. Allerdings nicht, aber wer hat das auch behauptet? Romeo will nicht sagen: Die unglückliche Liebe ist an und für sich ein sturm bewegtes Tränenmeer, sondern er gibt, gemäß seinem individuellen Charakter, der unglücklichen Liebe diese Bezeichnung. Dieses Bild ist charakteristisch für Romeo, nur Romeo kann so etwas sagen; wenn der Korrektor z. B. den Mercutio gefragt hätte, was er unter unglücklicher Liebe verstehe, so würde er wahrlich eine ganz andere Antwort erhalten haben. Der Korrektor kann nichts Neues erschaffen, er kann sich nicht selbst verwandeln und ein Romeo werden, sondern er bleibt immer der alte langweilige Korrektor.

7. Die Freude des Korrektors an Wortspielen, die ihn schon an einer unter Nr. 1 erwähnten Stelle (fear) zu einem Mißgriff verleitete, hat ihm auch im folgenden einen schlimmen Streich gespielt. I₁₁₄ steht: Bid a sick man in sadness make his will, dies hat Q₂ geändert in: A sick man in sadness makes his will. An und für sich ist dies schon Unsinn, aber es war dem Korrektor offenbar undenkbar, daß ein Kranker auch heiter und zufrieden sich für den Tod vorbereiten könne. Es handelt sich hier aber um den Ausdruck in sadness, der zweierlei Bedeutung hat 1. = in Traurigkeit und 2. = im Ernst. Q₁ gebraucht sowohl an dieser wie an der gerade vorangehenden Stelle die zweite Bedeutung. Benvolio sagt: „Nein; doch sag mir ernstlich (sadly) wen du liebst?“ Romeo antwortet:

„Bitt den, der frank, im Ernst ums Testament, ein kränkend Wort für einen, der so frank. Im Ernste, Vetter, eine Dame lieb ich.“¹⁾ Der Korrektor will ein Wortspiel machen, er will beide Bedeutungen des Wortes gebrauchen, und dazu schien die zweite Stelle wie gemacht, denn in ihr kam ein franker Mann vor und ein franker Mann stand ja, nach des Korrektors Ansicht, in der allernatürlichsten Verbindung mit „Taurigkeit“. Auf die Frage: „Sag mir ernstlich, wen du liebst“, antwortet Romeo jetzt: „In Trauer macht, wer frank, sein Testament“. Die Meinung Romeos in Q₂ lässt sich also dahin zusammenfassen: Erinnere mich doch nicht daran, wie schwer frank ich bin! Diese Ansicht ist aber höchst ungeschickt ausgedrückt. In Q₁ dagegen sagt Romeo: Du willst also im Ernst hören, daß ich über alles, was ich besitze, schon meine letzte Verfügung getroffen habe! Nun überlege man, wo sich in diesem Fall Tiefe, Klarheit und Zweckmäßigkeit befinden. In Q₁ liegt der Schwerpunkt auf will, in Q₂ auf dem ganz nebensächlichen sadness.

8. Alles, was irgendwie von den gewöhnlichen Redensarten abweicht, das wird von dem Korrektor sofort und ohne Überlegung geändert. Ein Beispiel dafür gibt I₁₁₇, wo Benvolio dem Romeo antwortet: I aim'd so right, when as you said you loved. Der Korrektor macht daraus: I aim'd so near when I supposed you loved. Benvolio will ausdrücken, daß Romeo ihm ja schon gesagt habe, daß er eine Dame liebe, als er ihm gesagt habe, er liebe. Das wußte ich schon damals, als du mir eingestandest, du seist verliebt, sagt Benvolio nach Q₁, aber in Q₂ versteigt er sich zu der unsinnigen Behauptung: das wußte ich schon damals, als ich vermutete, du seist verliebt! Benvolio hätte sich aber doch ganz gründlich in seiner Vermutung täuschen können!

9. Sehr bezeichnend ist die bedeutende Veränderung, die der Korrektor mit dem Anfang des Intermezzos zwischen Paris und Capulet in der ersten Szene vorgenommen hat. In Q₁ beginnt das Gespräch der beiden mit den Worten des Paris:

Of honourable reckoning are they both;
And pity 'tis they live at odds so long. —

Wer denkt da nicht sofort an die Montagues und Capulets? Natürlich können doch nur diese beiden gemeint sein, und es ist

¹⁾ Aus einer Übersetzung von Q₁, die mir im MS zugänglich war.

deshalb nötig, daß man dies auch ganz unzweideutig ausdrückt. So schob denn der Korrektor vor den Worten des Paris noch folgende drei Zeilen des alten Capulet ein:

But Montague is bound as well as I,
In penalty alike; and 'tis not hard, I think,
For men so old as we to keep the peace.

Und in der Antwort des Paris machte er auch einige, wie es ihm schien, notwendige Änderungen:

Of honourable reckoning are you both,
And pity 'tis you liv'd at odds so long.

Aber was haben wir jetzt? Also Montague und Capulet sind versöhnt, denn Paris sagt you liv'd und Capulet ganz deutlich to keep the peace. Also alles ist Harmonie und Friede. Man wundert sich nur, warum der Fürst dieses Kunststück nicht schon früher fertiggebracht hat, wenn weiter nichts dazu nötig war, als die beiden alten Väter mit einer gleichen Buße zu bedenken! Auch scheint der Korrektor nicht den furchtbaren Widerspruch zu bemerken, in dem diese friedfertige Gesinnung des alten Capulet zu dessen blutgierigem Auftreten (nach Q₂!) am Morgen steht, und auch Montague ist nicht weniger mordsüchtig. Woher die Verwandlung? Wir fragen uns vergebens. Der Korrektor läßt eben die Menschen gerade das sagen, was ihm gefällt, nicht was natürlich ist, d. h. was der Natur der betreffenden Personen entspricht.

Der Sinn von Q₁ ist aber ganz klar. Daß trotz all dieser Ühnlichkeit nicht von den beiden Familien die Rede sein kann, geht deutlich daraus hervor, daß Paris sagt: are they both; Capulet und er sprechen also von dritten Personen. Sie sprechen von irgend zwei Leuten, die ohne wirklichen Grund in Feindschaft lebten. Daß wir nicht wissen, wer diese Leute sind, macht doch nichts aus; wir belauschen eben Capulet und Paris in ihrem Gespräch, und dabei versteht man anfangs nicht ganz genau, um was es sich handelt. Aber wenn wir auch nicht wissen, wovon Paris spricht, so fällt uns doch sofort die Wahrheit seiner Worte auf, und wie bezeichnend sie sind diesem alten Capulet gegenüber. Aber so geht es im Leben gewöhnlich; wir können so gut über andere reden, ohne doch auch nur einmal an uns selbst zu denken! Das de te fabula narratur will uns schwer eingehen.

10. Warum der Korrektor in I₁₄₁ lumping in limping, d. h. den mürrisch dreinschauenden Winter in einen hinkenden verwandelt hat, ist durchaus nicht einzusehen; denn weshalb soll der Winter lahm sein? Seit wann ist das Hinken ein Charakteristikum des Winters? Wahrscheinlich wollte der Korrektor nur um jeden Preis ändern. Aber wie höflich von dem jungen Frühling dem armen Lahmen Winter auf die Hacken zu treten! Wie schön ist dagegen das Bild in Q₁, wo der ausgelassene Frühling dem alten Griesgram und Tyrannen Winter in hellem Übermut noch eins auf die Hacken tritt, damit er sich ja beeile zu verschwinden! Was ist das Passende, das Schöne, lumping oder limping?

11. Die etwas lose, aber für die Konversation sehr geeignete Konstruktion von I_{144/45} habe ich in einer Anmerkung zu dem Text erläutert. Aus: such, amongst view of many, mine being one, may stand in number, though in reckoning none macht der Korrektor:

Which on¹⁾ more view, of many mine being one,
May stand in number, though in reckoning none.

Die Hauptsache an dieser Stelle ist das Wort such. Capulet will sagen: Solcher Schönheiten, wie Julie eine ist, würst du eine ganze Menge sehen. Der Korrektor ändert das in: Du wirst Julie nicht allein sehen, also triffst du vielleicht doch noch eine andere Entscheidung. Man sieht wie der Korrektor den Zusammenhang verloren hat, wie er gerade das wegläßt, worauf sich die Rede Capulets zuspitzte. Übrigens ist der Satz des Korrektors recht unklar; man muß vor which einen Gedanken ergänzen etwa wie: und die wird vielleicht nicht Julie sein, „welche bei genauerer Betrachtung (da ja meine Tochter dann nur eine von vielen ist;) wohl von dir mag gezählt, aber nicht mehr geschäzt werden“.

12. Der folgende Fall ist ein gutes Beispiel dafür, wie häufig es mit dem Sinn des Korrektors für Humor bestellt ist. Der Diener des Capulet, der nicht lesen kann und der doch Leute einladen soll, die man ihm auf einen Zettel geschrieben hat, sagt in Q₁ (I₁₄₉):

Seek them out whose names are written here! and yet I know not who are written here. I must to the learned,

¹⁾ Q₂ hat one.

to learn of them; that's as much to say, as the tailor must meddle with his last, the shoemaker with his needle, the painter with his nets and the fisher with his pencil; I must to the learned. Der Witz besteht darin, daß der Diener sagt, wenn ich zu den Gelehrten gehen soll, dann ist das ebenso als ob der Schneider zu seinem Leisten gehen soll usw. Ich verstehe mich auf die Gelehrten ebenso schlecht, will er sagen, wie der Schuhmacher auf die Nadel und der Maler auf die Netze. Wir haben es also mit einem schlauen, gewandten Burschen zu tun, wie das auch nachher aus seinem Gespräch mit Romeo deutlich hervorgeht. Der Korrektor haftet stets an der Oberfläche, dem Äußerlichsten von dem Äußerlichen, er konnte also mit bestem Willen keinen anderen Witz in diesen Worten sehen, als daß der Diener statt, „Schuster bleib bei deinem Leisten“ sagt: Schuster bleib bei deiner Elle! Diese Verwechslung von Worten ist das Hauptrezept, nach dem in dem elisabetanischen Durchschnittsdrama dasjenige verfertigt wird, was ein Witz sein soll. Sollte der Korrektor doch verstanden haben, was Q, meinte (und es ist eigentlich nicht mißzuverstehen!), so hält er eben seinen Witz für bedeutend besser, was ja bei der Beurteilung des Korrektors auf dasselbe herauskommt. Genug, der Korrektor macht seinen Witz recht deutlich und schrieb: Find them out whose names are written here! It is written, that the shoemaker should meddle with his yard, and the tailor with his last, the fisher with his pencil, and the painter with his nets; but I am sent to find those persons whose names are here writ, and can never find what names the writing person hath here writ. I must to the learned. Und das soll witzig, wahr und natürlich sein?

13. III₂₇ sagt Mercutio zu Romeo: Take our good meaning, for our judgment sits three times a day, ere once in her right wits. Er will sagen: Der Gerichtshof unseres Urteils hält am Tag drei Sitzungen ab, ehe er eine abhält, bei der er sich über das, was er tut, ganz klar ist (in her right wits). Hier haben wir also eine tiefe Lebenswahrheit eingekleidet in ein schönes, plastisches Bild. Was macht nun unser Korrektor daraus?

Take our good meaning, for our judgment sits
Five times in that ere once in our five wits.

Der Korrektor meint natürlich das Richtige, aber wie unbeholfen drückt er sich aus. Unser Urteil sitzt fünfmal in unserer guten Meinung, ehe es einmal in unseren fünf Sinnen sitzt. Wie abstrakt und prosaisch, wie dunkel und kompliziert ist das aber im Vergleich mit Q₁. In Q₁ war sits in der Bedeutung von „hält Sitzung ab“ gebraucht, hier dagegen sollen wir uns vorstellen, wie unser Verstand in unserer guten Meinung, und gar in unseren fünf Sinnen drinsitzt!

14. III₇₄ heißt es in Q₁: but he that hath the steerage of my course, directs my sail. Romeo sagt: Mir ahnt zwar schlimmes, aber ich kann es nicht ändern; er der in meinem Lebensschiff am Steuer sitzt, der gibt auch die Anweisungen für das Segel, d. h. ich selbst bin nicht mehr Herr über mich, ich bin ganz in der Gewalt eines andern. Dieser andere (he) ist natürlich die Liebe, die Leidenschaft. Wenn die Leidenschaft an meinem Steuer sitzt, so kann ich ihr befehlen, wie sie steuern soll und kann ihr Steuern von meinem Segeln abhängig machen. Romeo aber hat Steuer und Segel, alles hat er der Lenkung der Leidenschaft überlassen. Mir ahnt schlimmes, sagt er, aber (so tröstet er sich) ich bin nicht mehr Herr meines Schicksals. Aus diesem einfachen und ganz klaren Gedanken macht der Korrektor folgendes:

But he, that hath the steerage of my course
Direct my suit!

Wenn man vorher gesagt hat: Mir ahnt Unheil, — so ist die Anknüpfung mit „aber Gott möge mir helfen“ zum mindesten sehr steif. Der Korrektor konnte sich unter he nichts anderes vorstellen als Gott und so lässt er denn Romeo sich hier an Gott wenden, daß dieser, der das Steuer seines Schiffes lenke, seine Werbung (suit) um Rosalinde doch richtig leiten möge. Wenn aber Gott am Steuer sitzt, so ist damit doch schon gesagt, daß alles zum Besten gelenkt wird, wozu also noch die Aufforderung? Und nun beachte man noch, wie durch diese Änderung der Charakter von Romeo verliert! Er wird zu einem melancholischen Schwächling, während er in Q₁ eine durch und durch männliche Gestalt ist, die aber unter der Übermacht der Leidenschaft zu Grunde geht. Warum Romeo gerade eben, wo er zum Tanz geht, Gott anrufen soll, ist fast ebenso unverständlich wie warum er ihn überhaupt anrufen soll. Wir wollen Romeo handeln

sehen, nicht etwa seine inneren Meditationen und Spekulationen vernehmen. In Q₁ hören wir eine Tatsache (directs my sail), die interessiert uns, in Q₂ hören wir einen Wunsch, unter dem wir uns absolut nichts vorstellen können. Das Drama ist Handlung, Handlung und noch einmal Handlung; wo in Romeo and Juliet nur geredet, d. h. geschwätzt wird, da sehen wir den Korrektor an der Arbeit.

15. Unstreitig eine der amüsantesten Änderungen, die der Korrektor vorgenommen hat, ist die folgende. Als Romeo Julie zum ersten Mal sieht, ruft er aus: What lady is that that doth enrich the hand of yonder knight? Der Korrektor sagte sich, daß Romeo hier doch offenbar eine Frage stelle, und so läßt er tatsächlich den Romeo sich mit diesen Worten an einen Diener wenden, der auch prompt antwortet: I know not, sir; es wäre für den Korrektor nämlich sehr fatal gewesen, wenn Romeo jetzt schon erfahren hätte, daß Julie eine Capulet sei; daß der Diener doch unbedingt Julie kennen muß, falls man nicht annimmt, es sei ein gemieteter, fremder Diener gewesen, das drückt den Korrektor wenig. Aber nun denke man, daß Romeo, um die einfache Frage zu stellen: Wer ist jene Dame? diesem Diener gleich ein ganzes Lied deklamiert: Wer ist die Dame, die jenes Ritters Hand so reich und glänzend macht? Ich glaube, wenn Romeo tatsächlich so gesprochen hätte, der Diener würde sich, ohne zu antworten, so schnell wie möglich vor ihm als vor einem Verrückten in Sicherheit gebracht haben. Später erkundigt sich Romeo wirklich nach Juliens Herkunft und da spricht er wie ein vernünftiger Mensch: What is her mother (IV₇₅)?

16. Ebenfalls recht ergötzlich ist die kleine Änderung in IV₆₈. Romeo sagt zu Julie: Then move not, till my prayer's effect I take. Julie soll ihm stillhalten und ihn zum Küsselfen kommen lassen. Der Korrektor will es recht fein machen und sagt: Then move not while my prayer's effect I take, d. h. also während Romeo am Küsselfen ist, soll sich Julie nicht bewegen! Man meint, dieser Kuß habe eine Viertelstunde gedauert und sei eine schwierige Operation gewesen.

17. Besonders unverzeihlich erscheint das Verfahren des Korrektors dort, wo er durch eine kleine Änderung den schönsten und wirkungsvollsten Humor zerstört, wie z. B. in der folgenden

Stelle. V₈ ruft Mercutio dem Romeo und gibt ihm bezeichnende Beinamen: Romeo! madman! humours! passion! liver! Bekanntlich gilt die Leber als der Sitz der Leidenschaften, auch spielt sie in der gewöhnlichen Konversation in England eine große Rolle; denn wenn das Erwähnen spezieller Leiden auch im allgemeinen verpönt ist, so darf man doch ohne Scheu von der Leber reden, denn die meisten Engländer sind livery, d. h. sie haben irgendetwas mit der Leber zu tun — oder glauben es wenigstens. Auch sagte man früher liverish für „liebeskrank“. Liver ist also in jeder Beziehung ein sehr passender Ausdruck für Romeo, der dem Mercutio aus nichts wie Leber zu bestehen scheint. Der Korrektor aber setzt für liver das unsagbar prosaische lover, was außerdem nach den vorhergehenden Worten außerordentlich flach wirkt, während liver ein Höhepunkt ist.

18. Wenn Julie in der Balkonszene sagt: Though I do joy in thee, I have *small* joy in this contract to-night, (V₁₂₃) so finden wir ihre Worte sehr natürlich; selbstverständlich ist Julie voll tiefer, jubelnder Seligkeit (swear by thy glorious self, which art the god of my idolatry), aber die Plötzlichkeit und die fortwährende Angst vor einer Entdeckung lassen ihre Freude nicht zur Entfaltung kommen. Ihre Freude an dieser nächtlichen Zusammenkunft ist nur gering im Vergleich zu der Freude, die sie unter günstigeren Umständen empfinden würde. Wenn aber der Korrektor *small* joy in no joy verwandelt, so übertreibt er nach seiner Gewohnheit und verwandelt den Sinn in Unsinn. Julie soll sich ihres Liebesglücks nicht freuen, sie die nachher sagt: I shall forget, to have thee still stay here, remembering how I love thy company (V₁₅₄)! Diese Änderung ist direkt lächerlich.

19. VII₆₀nay, if thy wits run the wild-goose chase, I have done; for, I am sure, thou hast more of the goose in one of thy wits than I have in all my five. Die witzigen, anzüglichen Reden des Mercutio hat der Korrektor fast sämtlich mißverstanden; aber wenn man auch in vielen Fällen eben wegen dieser Unzüglichkeiten sich nicht näher über Mercutios Reden ausgelassen hat, so ist es doch auffällig, daß man nicht an dieser harmlosen Stelle wenigstens auf das Unverständliche und Sinnlose von Mercutios Worten aufmerksam mache. Der Korrektor nämlich kümmerte sich überhaupt nicht um den Sinn, er sah nur

auf das Äußere, und da zunächst von der wilden Gansjagd die Rede ist und damit also von der wilden Gans, so setzte er an der zweiten Stelle ebenfalls für „Gans“ wilde Gans ein. Dadurch wird die Stelle einfach Unsinn, denn was soll es heißen, daß jemand viel von der „wilden Gans“ in seinen Sinnen hat? Aber wenn jemand etwas von der Gans in seinen Sinnen hat, so hat er eben etwas Dummmheit in seinen Sinnen. Witz und Humor gehen dem Korrektor völlig ab, wie es diese Änderung wieder einmal ganz schlagend beweist.

20. Die Handlung und der Charakter der einzelnen Personen kümmern den Korrektor wenig, er läßt die Personen jedesmal das sagen, was ihm in dem betreffenden Moment gerade einfällt. So ändert er die Worte Tybalts Romeo gegenüber, die in Q₁ (X₄₀) lauten: Base boy, this cannot serve thy turn, um in: Boy, this shall not excuse the injuries that thou hast done me; therefore turn and draw. Nun gibt das Stück auch nicht den geringsten Anlaß anzunehmen, daß Romeo den Tybalt früher beleidigt, ja öfters beleidigt habe. Tybalt will sich nur rächen für den Schimpf, daß Romeo gewagt hat, in das Haus des alten Capulet zu gehen. Der Ausdruck the injuries that thou hast done me erweckt eine völlig falsche Vorstellung von dem Charakter des Romeo.

21. Ebenso unpassend ist der Zusatz von zwei Zeilen, den der Korrektor der nun folgenden Antwort Romeo gibt. Romeo sagt X₄₂:

I do protest, I never injured thee,
But love thee better than thou canst devise
Till thou shalt know the reason of my love.

Dazu fügt der Korrektor noch:

And so, good Capulet, — which name I tender
As dearly as my own, — be satisfied.

Wie sollte Romeo sich so unsinnig verraten? Müßten seine Freunde bei solchen Worten nicht aufs äußerste argwöhnisch werden? Wer gibt übrigens dem Korrektor das Recht Tybalt „Capulet“ zu nennen? Er ist der Sohn eines Bruders von Lady Capulet, also gehört er nur durch Heirat zur Sippe der Capulets, ist aber selbst keiner.

Aus diesen Worten Romeos ersehen wir übrigens auch, weshalb der Korrektor oben von injuries sprach. Da Romeo

sagt: I never injured thee, so muß auch Tybalt ihm injuries vorgeworfen haben; daß Tybalt durch sein Betragen schon einen solchen Vorwurf gegen Romeo erhebt, war dem Korrektor zu schwer zu erkennen, er muß alles schwarz auf weiß haben.

22. Dass der Korrektor im folgenden einen feinen, psychologischen Zug völlig verwischt hat, wollen wir ihm nicht so übel nehmen, denn zur Würdigung dieses Zuges gehört wirklich etwas tieferes Einsicht in das Wesen der menschlichen Natur. Romeo ist durchaus kein Schwächling, wie ihn der Korrektor mit Vorliebe schildert, sondern eine starke, äußerst selbständige Natur. Die Szene in der Zelle des Mönches nach Romeos Verbannung bringt gerade die Stärke und Größe dieses Geistes recht zum Vorschein, und es ist durchaus verkehrt, wenn man Romeos Rolle hier der des Mönches unterordnet. Die große Kunst des Schauspielers ist nötig, um Romeo hier ja nicht kleinlich und weibisch erscheinen zu lassen. Romeo kämpft mit seinem Schicksal, aber niemand weiß so gut wie er selbst, dass dieser Kampf vergleichbar ist. Es ist der Kampf eines Titanen gegen Gott. Romeo bereut keine einzige seiner Handlungen, noch nie hat er sich so im Recht gefühlt wie gerade jetzt, aber er hat auch nie seine verzweifelte Lage deutlicher erkannt. Er würde über sein Geschick lachen, wenn es nicht so furchtbar traurig wäre. Ist es nicht absurd, dass das Glück zweier wirklich edler Menschen scheitert an einem Namen, an etwas, woran ich völlig unschuldig bin und was ich nicht ändern kann? Dies ist die Stimmung Romeos in dieser Szene, die Stimmung der tiefsten und gewaltigsten Ironie. Nur eine ganz große und starke Seele kann sich so über sich selbst erheben und so unparteiisch das eigene Schicksal zergliedern, wie es Romeo hier tut. So sind denn gleich die ersten Worte, mit denen er den Mönch empfängt, höchst charakteristisch: What sorrow craves acquaintance at our hands, which yet we know not? Nichts kann treffender und bezeichnender sein als dies our und we; Romeo ist weit davon entfernt, sich vom Schicksal niederwerfen zu lassen, er bietet dem Schicksal Trotz, auch wenn er dabei innerlich verblutet. — Der Korrektor hat nun our in my und we in I verwandelt. Damit wird aller Glanz und alle Schönheit von dieser Stelle abgestreift, und Romeo erscheint lächerlich anstatt groß.

23. XIII_s sir Paris! I'll make a desperate tender of my child. An diesen ganz einfachen und natürlichen Worten nahm der Korrektor in seiner Spitzfindigkeit Anstoß, da ihm Capulet hier doch zu kaufmannäßig von seiner Tochter zu reden schien. Er setzte nun für child 'child's love' ein, was sofort die ganze Stelle in Unsinn verwandelt, denn wie kann Capulet Paris die Liebe von Julie anbieten! Indem der Korrektor die Stelle verschönern wollte, hat er ihr jede Schönheit genommen.

24. Für den Verstand des Korrektors gibt es kaum ein besseres Beispiel als die Vergleichung von Q₁ XVII₁₋₈ und Q₂ IV_{2, 1-9}.

Q₁: Cap. Where are you, sirrah?

Serv. Here, forsooth.

Cap. Go, provide me twenty cunning cooks.

Serv. I warrant you, sir, let me alone for that; I'll know them by licking their fingers.

Cap. How canst thou know them so?

Serv. Ah sir, 'tis an ill cook cannot lick his own fingers.

Cap. Well, get you gone.

Q₂: Cap. So many guests invite as here are writ. (*Exit First Servant*) Sirrah, go hire me twenty cunning cooks.

Sec. Serv. You shall have none ill, sir; for I'll try if they can lick their fingers.

Cap. How canst thou try them so?

Sec. Serv. Marry, sir, 'tis an ill cook that cannot lick his own fingers: therefore he that cannot lick his fingers goes not with me.

Cap. Go, be gone.

Die Hauptsache ist der Witz des Bedienten. Auf Capulets Auftrag zwanzig Köche zu werben, antwortet er: I'll know them by licking their fingers, was doppelsinnig ist; die nächstliegende Bedeutung ist: Ich werde sie kennen, d. h. ihre Tüchtigkeit dadurch erkennen, daß ich ihre Finger lecke. Capulet fragt verwundert, wie er sie auf solche Weise unterscheiden wolle? Der Diener antwortet: 'tis an ill cook cannot lick his own fingers, und erklärt so das Rätsel durch Einfügung des Wörthens own. Capulet muß über den Witz lachen, ist aber zugleich etwas ärgerlich, daß er sich hat anführen lassen und sagt: Well, get you gone.

Was aber macht Q₂ daraus? „Ich werde zusehen, ob sie ihre Finger lecken können“; das ist ja auch immerhin noch ein Witz, aber wie matt und lahm im Vergleich zu dem anderen!

25. Bezeichnend ist auch folgende kleine Änderung. XVII₁₇ sagt Julie zu ihrem Vater: Where I have learned to repent the sin of froward wilful opposition 'gainst you and your behests. Für froward wilful setzt der Korrektor disobedient, was Unsum ist, denn es kann keine „gehorsame Opposition“ geben, aber neben einer „eigenfinnigen“ Opposition gibt es noch eine „berechtigte“ Opposition u. s. w.

26. Gewöhnlich verdirbt der Korrektor alles durch seine Übertreibung. Ein gutes Beispiel dafür ist folgendes: Romeo sagt zu dem Apotheker; Art thou so bare and full of poverty, and dost thou fear to violate the law? Der Korrektor trägt gleich die Farben etwas dicker auf und schreibt: and fear'st to die? Dies ist aber lächerlich, denn ein Bettler fürchtet sich sogar in den meisten Fällen vor dem Tode, aber wenig oder garnicht vor dem Gesetz, denn hier hat er doch immer die Hoffnung unentdeckt bleiben zu können.

27. Da der Korrektor gar keinen Sinn für das Passende, für die Situation hat, so wirken seine Änderungen oft äußerst komisch. XXII₃₅ ruft Paris dem Romeo zu: I do attach thee as a felon here, the law condemns thee, therefore thou must die. Daraus macht der Korrektor:

Condemned villain, I do apprehend thee:
Obey, and go with me; for thou must die.

Dies ist nun wirklich außerordentlich naiv; als ob Romeo dem Paris wie ein Lämmchen folgen würde! Wie kann man überhaupt zu einem Verbrecher sagen: Obey, and go with me, da handelt es sich doch darum, wer die Gewalt hat. Aber der Korrektor verstand offenbar nicht, warum Romeo hier felon genannt wird, und was mit den Worten gemeint sei: the law condemns thee. Romeo war wegen eines schweren Verbrechens verbannt worden, und da er nun trotzdem sich wieder im Lande sehen lässt, so ist er vogelfrei. Darum zieht Paris hier sein Schwert und sagt: Du hast nach dem Gesetz dein Leben verwirkt, ich habe ein Recht dich zu töten und darum sollst du auf der Stelle sterben.

28. Es gibt ein nettes Wort von Erasmus: Asinus avis! d. h. wenn in einem an und für sich guten Werk plötzlich etwas sehr Törichtes vorkommt, so ist dies ein sicheres Zeichen, daß hier mit dem Text eine Änderung vorgenommen wurde. In Q₂ heißt es in der Schlusszene, wo der Mönch den Diener Romeoos trifft und diesen fragt, was für ein Licht in Capulets Grabgewölbe brenne: It doth so, holy sir; and there's my master, one that you love. Abgesehen davon, daß es das unnatürlichste von der Welt ist, daß dieser Diener dem Mönch die große Wahrheit mitteilt: „Du liebst den Romeo“, ist das Wort master doch für den Mönch schon genug, um zu wissen, daß Romeo dort in dem Grabgewölbe ist. Trotzdem aber fragt der Mönch: Who is it? Hier liegt also ein ganz eklateranter Unsinn vor; die einzige Entschuldigung für den Korrektor wäre vielleicht, daß der Mönch in der Dunkelheit (aber er hat doch eine Laterne!) den Diener noch nicht erkannt hätte, aber Q₂ läßt Balthasar auf die Frage des Mönches: Who's there? antworten: Here's one, a friend, and one that knows you well; und der Mönch antwortet; Bliss be upon you! Also ist ein Irrtum ausgeschlossen. Erklären kann man sich diese Dummheit des Korrektors nur durch einen Blick auf Q₁. Dort sagt Balthasar: It doth so, holy sir; and there is one that loves you dearly. Fri. L. Who is it? Bal. Romeo. Offenbar nahm der Korrektor Unstöß an dem Ausdruck loves you dearly; Romeo liebt Julie dearly, aber daß er auch den Mönch so lieben soll, das war dem Korrektor doch zu unnatürlich. Ohne sich deshalb um den Kontext zu kümmern, setzt er ein: and there's my master, one that you love; am liebsten hätte er gesagt: and there's one that you love, aber das ging wegen des Rhythmus nicht, und so fügte er unbesorgt my master ein und ließ das Folgende stehen, obwohl es jetzt Unsinn geworden war.

29. Ein glänzendes Beispiel dafür, wie unfähig der Korrektor ist, mit seinen Personen zu leben, ist die Änderung, die er XXII.₁₂₂ ff vorgenommen hat. In Q₁ heißt es da: Mont. Dread sovereign, my wife is dead to-night, and young Benvolio is deceased too: what further mischief can there yet be found? Der Dichter lebte eben in Verona, er wußte genau, daß dort eben die Pest immer noch Opfer forderte, und daß niemand sich darüber wundern würde, wenn der alte

Montague verkündet, daß ihm Frau und Neffe plötzlich gestorben seien. Für den Korrektor aber, der weder aus sich selbst noch aus seiner täglichen Umgebung herauskamte, war es völlig unbegreiflich, daß zwei Personen so ganz ohne jede Motivierung plötzlich vom Schauplatz verschwinden sollten. Er entfernte deshalb zunächst den sehr anstößigen Tod des jungen kräftigen Benvolio und fügte als Erläuterung für den Tod von Lady Montague ein: Grief of my son' exile hath stopped her breath. Diese Todesursache aber ist ebenso unmöglich und noch gefälschter, als wenn Paris V_{3,51} von Julie sagt, man vermute, sie sei aus Gram über Tybalts Tod gestorben. Dass jemand aus Gram über den Tod eines anderen stirbt, ist nur denkbar bei einer alles Denken übersteigenden Unabhängigkeit der beiden Personen aneinander, was weder von Julie und Tybalt, noch von Lady Montague und Romeo gesagt werden kann. In letzterem Fall ist die Sache direkt lächerlich, da Romeo ja nicht tot ist, sondern sich ganz in der Nähe von Verona aufhält. Die Pest in Verona wird zweimal ausdrücklich erwähnt; das erste Mal erhalten wir sogar eine genaue Schilderung, wie es eben in Verona zugeht (XXI₄₋₇), und während hier von infectious pestilence gesprochen wird, heißt es später sick infection (XXII₁₄₆). Da diese Pest aber in dem Gang der Handlung des Stücks eine außerordentlich wichtige Rolle spielt, so hätte den Korrektor diesmal schon ein ganz geringes Nachdenken vor seiner Dummheit bewahren können.

30. Eine ganz geringfügige Änderung hat der Korrektor XXII₁₆₀ vorgenommen, aber auch damit beweist er seine Unfähigkeit, die Situation zu erfassen. Nachdem der Mönch seine Aussage gemacht hat, fragt der Prinz: Where's Romeo's man, what can he say in this? Statt in this setzt Q₂ nun to this, was Unsinn ist, da Balthasar nicht aufgefordert wird zu sagen, ob er des Mönches Worte für wahr hält, sondern er soll gleichfalls seine Aussage in dieser Sache machen. Je kleiner solche Änderungen sind, um so deutlicher enthüllen sie den Unterschied zwischen dem Geist von Q₁ und Q₂.

31. War im dem unter Nr. 24 besprochenen Fall die Stumpfheit des Korrektors direkt unverzeihlich, so kann man ihm aus den beiden jetzt zu besprechenden Änderungen keinen so großen Vorwurf machen, aber es ist komisch anzusehen, wie

hilflos der Korrektor der Schilderung wahren Lebens gegenüber steht. XXII₁₅₉ sagt Balthasar: I brought my master word that she was dead. Der Korrektor nahm Anstoß an der Bezeichnung Juliens mit she, das war ihm zu formlos; er änderte also: I brought my master news of Juliet's death. Damit ist er aber, was Formlosigkeit anbetrifft, vom Regen in die Traufe geraten, denn Balthasar kann sicherlich nicht vor all diesen Leuten von Julie einfach als „Juliet“ sprechen, während she das natürlichste ist und auch durchaus korrekt. Wenn nun gleich darauf der Page des Paris von Julie zu sprechen hat, so heißt es in Q₁: I brought my master unto Juliets grave. Hier spricht aber der Page nicht von der Person Juliens, sondern von ihrem Grab, das in der ganzen Stadt Juliet's grave hieß, weil man von nichts anderem in diesen Tagen sprach. Der Korrektor aber wollte es schöner machen und läßt den Pagen sagen: He came with flowers to strew his lady's grave. Wie poetisch das klingt gegenüber der nüchternen Wendung in Q₁! Aber schon diese Zeile allein genügt, uns in die Londoner Studierstube des Korrektors zu versetzen, während wir bei den Worten von Q₁ neben dem Grabgewölbe der Capulets in Verona stehen.

32. Sein Meisterstück aber hat der Korrektor sich auf den Schluß aufgespart. In Q₁ sagt Capulet: Come, brother Montague, give me thy hand: there is my daughter's dowry, for now no more can I bestow on her; that's all I have. Der Korrektor fand darin folgenden Sinn: Montague, gib mir deine Hand; diese Hand (nämlich die Hand des alten Montague!) ist die Mitgift meiner Tochter, mehr kann ich nicht geben. Mit Recht fand der Korrektor dies doch etwas dunkel und kompliziert und darum änderte er. Wenn der Korrektor aber fähig gewesen wäre, sich die Handlung deutlich vorzustellen, so würde er sofort gemerkt haben, daß Capulet natürlich von seiner eigenen Hand spricht, die er dem Montague an Stelle des Romeo als Mitgift von Julie hinreicht. Der Korrektor dachte aber nun einmal, es sei die Hand des Montague gemeint und so änderte er: O brother Montague, give me thy hand: This is my daughter's jointure, for no more can I demand.

Also die Hand des alten Montague ist das von Romeo der Julie ausgesetzte Wittum (jointure), mehr kann der alte

Capulet jetzt nicht verlangen. Diesen Gedanken verfolgt der Korrektor dann weiter und ändert die Antwort des Montague aus but I can give the¹⁾ more in but I can give thee more. Montague will also dem alten Capulet doch mehr geben als bloß eine Hand. Wie hochherzig der alte Montague ist! Capulet fordert nur eine Hand, aber Montague gibt ihm noch freiwillig eine goldene Statue von Juliet. Daß sich nun auch schließlich Capulet zu einer Gabe bewegen läßt, ist nicht mehr als billig. Man sieht, in was für eine Posse der Korrektor diesen Schluß verwandelt hat, indem er in diesem Augenblick von dem spricht, was der einzelne zu fordern habe. Q₂: This is my daughter's jointure, for no more can I demand und Q₁: There is my daughter's dowry, for now no more can I bestow on her; that's all I have.

b) Sprachgefühl.

Schon mehrmals hatte ich im vorhergehenden Gelegenheit, auf seltsame Wortbildungen des Korrektors hinzuweisen. Wenn man das Sprachgut beider Ausgaben genauer untersucht, so sind beide Ausgaben für den Standpunkt des heutigen Sprachgebrauchs auffällig, aber beide in ganz verschiedener Hinsicht. Q₁ ist altertümlich, Q₂ aber ist nicht nur oft altertümlich, sondern auch durchweg gesucht und gekünstelt. Indem ich durch die folgende Zusammenstellung diese Behauptung näher begründe, möchte ich zugleich einen kleinen Beitrag liefern zu der Wissenschaft des Sprachgefühls, einer Wissenschaft, die bis jetzt fast noch garnicht betrieben worden ist.

Ich verstehe unter der Wissenschaft des Sprachgefühls das Wissen von der Brauchbarkeit der Worte. Nur selten haben wir für unsere Gefühle auch gleich die richtigen Worte bei der Hand und wir erkennen gern die Überlegenheit eines Mannes an, der für das richtige Gefühl auch sofort den richtigen Ausdruck findet. Es handelt sich also darum, daß wir immer besser erkennen lernen, wann ein Wort gut ist, d. h. unter welchen Umständen man es seinem Wesen nach richtig verwendet. Jedes Wort hat seine Bedeutungssphäre, und die Kunst der Rede besteht darin, diese Bedeutungssphäre innezuhalten oder natur-

¹⁾ Q₁ hat them.

gemäß zu erweitern und die Worte nicht aus ihrem natürlichen Boden herauszureißen. Die einfache, natürliche und schöne Sprache kennzeichnet sich dadurch, daß sie für den richtigen Gedanken das einfachste und doch das passendste Wort findet. Passend ist nun das Wort, wenn es seinen Zweck erfüllt, d. h. wenn es in dem Hörer unmittelbar und ganz unmissverständlich den Gedanken wachruft, für den es gesetzt ist. Diese Klarheit und Unmittelbarkeit wird aber nur da wirklich ganz erreicht werden, wo das Wort plastisch ist, d. h. wo das Wort ein deutliches, scharf unrißenes Bild in uns hervorruft und damit jedes Schwanken über die Bedeutung des Wortes ausschließt. Je plastischer ein Wort ist, desto brauchbarer und desto schöner ist es. Die Kunst der Rede besteht also darin, möglichst plastische und möglichst wenige Worte zu verwenden, denn der Zweck der Rede ist, möglichst schnelle und sichere Verständigung. Je kürzer desto besser; man kann aber nicht kurz sein, wenn man nicht plastisch ist. Die Wissenschaft des Sprachgefühls soll uns demnach lehren, wie wir uns am besten, d. h. am schönsten ausdrücken. Wir üben uns in dieser Wissenschaft, wenn wir die uns vorkommenden Worte stets auf ihre Brauchbarkeit in dem betreffenden Fall untersuchen. Die in dem letzten Jahrhundert so außerordentlich eifrig und erfolgreich betriebenen Wissenschaften der Grammatik und der Etymologie bilden die unentbehrliche Grundlage für die Wissenschaft des Sprachgefühls und können erst in ihrer wahren Bedeutung erfaßt werden, wenn man sie als Vorarbeiten für diese wirkliche, d. h. lebendige Wissenschaft betrachtet. Wohl hat jedes Wort seine Bedeutungssphäre, aber diese Sphäre hat es nicht an und für sich, sondern diese Sphäre wird ihm von dem Menschen zugewiesen. Die Bedeutungssphäre eines Wortes ist an und für sich völlig unbegrenzt und beschränkt wird dieselbe nur durch meine Fähigkeit, diese Sphäre naturgemäß zu erweitern. Die neue Bedeutung eines Wortes muß sich nämlich den alten ungezwungen angliedern, muß sich mit ihnen zu einem harmonischen Ganzen verbinden und darf nicht durch eine Kluft von ihnen getrennt sein. Die Sprache ist ebenso ewig und unbegrenzt wie der Mensch selbst, und man kann daher nur in einem sehr eingeschränkten Begriff von einer Geschichte der Sprache reden. Bleiben wir bei den Tatsachen, bei der Wirklichkeit, so haben wir es überall

nur mit einer Überlieferung zu tun, es kann also nur eine Geschichte der Sprachüberlieferung geben, ebenso wie es nur eine Geschichte von der Überlieferung vom Menschen gibt und nicht etwa eine Geschichte des Menschen. An der Hand der Sprachüberlieferung können wir uns ausbilden in der Wissenschaft des Sprachgefühls, und diese Wissenschaft wird uns nicht nur lehren, den vorhandenen Sprachschatz geschickt und flug zu verwenden sondern ihn auch geschickt zu vermehren; denn nur wer Sprachgefühl besitzt, wird imstande sein, lebensfähige neue Worte zu bilden.

Ich gebe zunächst das auffällige Sprachgut in Q₁.

1. Verbalformen.¹⁾

stroke (struck) I₇₅, VIII₁; create (created) I₉₁; to ope (open) I₁₂₃; XXII₃₁; holp (helped) I₁₅₇; loves²⁾ (lovest) I₁₉₁; consorts (consortst) IX₂₇; brake (broke) II₃₃; broke (broken) XIV₄₄; spake (spoke) VII₃, IX₁₁₀, XII₇₂, XVI_{31–32}; spoke (spoken) III₁; wert (wast) II₄₂, VI₂₉, VI₅₅, VII_{64–65}, XII₉₃; forsook (forsaken) VI₄₉; bade (bid) VII₁₄₁, XII₁₀₉; bare (bore) XXI₈; mistook (mistaken) XXII₁₁₆.

2. Syntaktisches.

a) Gebrauch des Konjunktivs nach if und though.

Beispiele: III₂₂; V₁₀₄; XII₄₁; XXII₃ und öfters.

b) Which für who (I₉₄).

c) Doppelte Verneinung = emphatische Verneinung (VI₁₀).

d) Konstruktion des Infinitivs mit for to statt to. α) On pain of death he charged me to be gone, and not for to disturb him in his enterprise (XXII₇₇). β) But Romeo ... returned in post unto Verona for to see his love (XXII₁₄₇).

3. Seltene alte Worte und Wendungen.³⁾

a) Worte:

lumping (limping) I₁₄₁; scant I₂₀₃; teen II₁₄; high-lone II₃₁; the let (stop) V₈₃; gyves V₁₆₀; mickle VI₇; abed (in bed) VI₂₇

¹⁾ In Klammern stehen die heutigen Formen und die auch in Q₂ vorkommenden Formen sind kursiv gedruckt.

²⁾ Q₂ hat III_{3,144} thou puts up thy fortune and thy love.

³⁾ In Klammern, was Q₂ dafür setzt; kursiv, wenn auch in Q₂.

harlotry (harlot) VII₃₈; yesternight (last night) VII₄₁; belike VII₁₁₀; errand (messages) VIII₂₅; pules (XII₈₁) setzt Q₂ dafür weeps, hat aber selbst später puling III_{5,184}; fettle XV₅₃; hurdle XV₅₅; blithe (merry) XXII₅₅.

b) Seltene Bedeutung von Wörtern:

our farther pleasure (further) I₄₈; I would have thee gone but yet no further (farther) V₁₅₀; as that vast shore washed with the furthest sea (furthest) V₉₅; Romeo, part thy name (doff thy name) V₆₅; Romeo will be elder when you have found him (older) VII₁₀₃; absent=entfernen XIX₅₁.

c) Merkwürdige Wendungen:

of my word (on) I₁; to have about (to walk about) IV₂; to set cock-a-hoop¹⁾ IV₄₉; God save the sample (the mark) XI₁₃; in a readiness XII₆₃; tiptoes (tiptoe) XIV₅.

4. Familiäre Redeweise.

Mit großer Kunst hat der Dichter von Q₁ seine Worte so gewählt, daß sie ganz den Eindruck einer ungezwungenen Umgangssprache machen. Woher kommt es nun, daß Q₁ in diesem Streben nicht wie Q₂ und so viele andere Dramen jener Zeit falopp und vulgär wird? Es liegt einfach daran, daß Q₁ nur den Schein einer Konversationssprache erwecken will, nicht aber einen wirklichen Konversationston nachzuahmen sucht, was immer gekünstelt und banal ausfallen muß, da diese Konversation ja doch immer eine gemachte und keine natürliche ist. Aber selbst wenn es gelänge, die Schauspieler wirklich durchweg im Konversationston sprechen zu lassen, so wäre damit zwar Wahrheit gewonnen, aber auch jede Illusion von Grund auf zerstört. Die Wirkung des Dramas beruht allein auf dem Schein, auf der Illusion; der Dramatiker muß realistisch erscheinen, aber er darf niemals realistisch sein. Sobald die Schauspieler wirklich

¹⁾ Der Ursprung dieser Redensart und ihre genaue Bedeutung (in der Überlieferung!) ist nicht aufgeklärt. Ich stelle die Redensart zusammen mit unserem deutschen „Hahn im Korb sein“. Die Bedeutungssphäre ist im Englischen etwas verändert: Sich als Hahn im Korb fühlen und demgemäß betragen.

Konversation machen, werden sie zu gewöhnlichen Menschen und sind nicht mehr die Verkörperung eines anderen. Die Sprache des Dramas muß die Sprache der Welt des Dichters sein, nicht aber die Sprache der wirklichen Welt; denn um die wirkliche Welt sprechen zu hören, brauche ich wahrlich nicht ins Theater zu gehen, das habe ich auf der Straße viel einfacher und bequemer. Die Welt des Dichters ist eine Welt der Ordnung, hier steht alles an seinem Platz, alles hat Zweck und Sinn, die wirkliche Welt aber, die „Werkeltagswelt“, die ist voll Verwirrung und Unordnung, sie ist ein Chaos, aus dem wir, ein jeder für sich selbst, uns erst Ordnung und Schönheit hervorufen müssen. Die große Kunst des dramatischen Dichters besteht also darin, uns ohne daß wir es merken in seine Welt zu versetzen und uns dort festzuhalten. Er erreicht dies dadurch, daß er zwar nur solche Worte verwendet, wie sie auch uns ganz geläufig sind, oder nur solche neue Worte bildet, die uns, weil sie sich den gewohnten Worten anpassen, wie längst vertraute erscheinen, daß er aber andererseits diese Worte so stellt und anordnet, daß wir nie das Gefühl verlieren, in einer neuen und besseren Welt zu sein. Dadurch, daß der Dichter sich nur des allgemeinsten Sprachguts, (und auch eines allgemein bekannten Stoffes) bedient, macht er uns gleichsam den Übergang von unserer Welt in die seine sehr leicht, während die poetische Form uns immer wieder daran erinnert, daß wir in einer neuen Welt leben.

Was uns an der Sprache von Q_1 auffällt, sind einzige und allein altertümliche Formen und Wendungen; diese Formen und Wendungen waren aber zur Zeit der Entstehung von Q_1 allgemein üblich oder wenigstens üblicher als jetzt. Die große Wirkung von Q_1 beruht auf dieser Einfachheit und Unauffälligkeit der Sprache. Im folgenden notiere ich noch ein paar besonders familiäre Wendungen, die aber auch heute noch, so oder ähnlich, im Volke gebraucht werden.

here comes two of the Montagues I₂₄; thou't run away I₉; thou'se hear our counsel II₁₀; more light, ye knave IV₅₃; hire post-horse (post-horses) XX₁₆; hire those horse (horses) XX₂₁; what means this . . . weapons (mean these swords) XXII₈₂.

Damit vergleiche man das auffällige Sprachgut von Q₂.

1. Merkwürdige Bildungen des Korrektors.¹⁾

indart (engage) I_{3,98}; eine sehr schlechte Bildung, wie wenn wir im Deutschen sagen wollten „hineinversenden“, dabei sehe ich ganz ab von dem Zusammenhang, der die Sache noch geschmackloser macht (I will indart mine eye). beetle-brows²⁾ I_{4,82}; contrary me I_{5,87}; my ears have not yet drunk a hundred words of that tongue's uttering³⁾ (utterance) II_{2,59}; I'll prove more true than those that have more coying⁴⁾ to be strange (cunning) II_{2,101}; ropery⁵⁾ (roperipe) II_{4,154}; nimble-pinioned⁶⁾ II_{5,7}; jaunting⁷⁾ (jaunt) II_{5,53}; dry-beat III_{1,82}, IV_{5,126}; in gore blood III_{2,56}; wolvish-ravening III_{2,76}; needly⁸⁾ III_{2,117}; venge III_{5,87}; distilling für (distilled)⁹⁾ IV_{1,94}; becomed für becoming IV_{2,26}; overwhelming¹⁰⁾ brows V_{1,39}.

2. Worte, die in einer ganz merkwürdigen Bedeutung gebraucht werden.

oppression = Druck I_{4,24}; gape = sich sehnen, Aft II, Prolog; dislike = (displease) II_{2,61}; strife¹¹⁾ = Liebeswerben II_{2,151}; indite = einladen (invite) II_{4,135}; convoy = (conduct) II_{4,203}; weal = persönliches Wohlergehen III_{1,51}; bower¹²⁾ = „einbauern“, gleichsam in einen Vogelbauer setzen III_{2,81}; modern¹³⁾ = gewöhnlich III_{2,120}; procure = herbringen III_{5,67};

1) Die entsprechenden Worte von Q₁ stehen in Klammern.

2) Man erklärt „buschige Augenbrauen“, ist sich aber über die Entstehung dieses Ausdrucks nicht klar.

3) Uttering ist der Vorgang des Sprechens, hier handelt es sich aber um das Resultat. Globe Ed. folgt Q₁.

4) Globe Ed. folgt auch hier Q₁.

5) ropery ist der Ort, wo Stricke gemacht werden. S. d. Ann. in meiner Ausgabe S. 24.

6) S. S. 14.

7) Globe Ed. folgt wieder Q₁ (indirekt).

8) S. S. 27.

9) S. S. 63. Globe Ed. folgt Q₁.

10) S. S. 44.

11) Spätere Ausgaben haben suit, so auch Globe Ed.

12) S. S. 24.

13) S. S. 27.

utter = ausgeben, verkaufen V_{1,67}; engross = monopolisieren V_{3,115}; startle = Schrecken erregen V_{3,194}; brace, angewandt auf Personen V_{3,295}.

3. Veraltete Worte.

fleer (jeer) I_{5,59}; princox I_{5,88}; provant¹⁾ II_{1,10}; trucklebed (trundle-bed) II_{1,39}; flected²⁾ (flecked) II_{3,3}; mew³⁾ III_{4,11}; wreak III_{5,102}; behoveful IV_{3,8}; the gleek⁴⁾ IV_{5,115}; beshrew II_{5,52}, III_{5,223} u. 229, V_{2,25}.

4. Wendungen, die nicht mehr familiär, sondern vulgär sind.

and foot it, girls I_{5,28}; Romeo, doff thy name (part thy name) II_{2,47}; the ape is dead II_{1,16}; lay knife aboard II_{4,214}; the drudge II_{5,77}; here's such a coil II_{5,67}; as addle as an egg III_{1,25}; budge III_{1,58}; take me with you III_{5,142}; to deck her up IV_{2,41}; to prepare him up IV_{2,45}; to trim her up IV_{4,24}; to help me after V_{3,164}.

In dem vorstehenden Auszug aus Q₂ habe ich mich nur an das allerauffälligste gehalten und bin überzeugt, daß man bei weiterem Forschen in der hier gegebenen Richtung noch bedeutend mehr Belege finden wird. Will man sich freilich einen recht klaren Begriff von der Reinheit und Schönheit der Sprache in Q₁ machen, so muß man das Sprachgut von Q₁ einmal mit einem anderen Drama jener Zeit vergleichen z. B. einem Stück von Ben Jonson. Überhaupt wird man erst durch eine ganze Reihe von solchen Arbeiten über das Sprachgefühl sich wirkliches Sprachgefühl erwerben. Man muß sich immer und immer wieder fragen, warum gebraucht der Dichter gerade dieses Wort, was

¹⁾ Provant but „love and day“; Mercutio rät dem Romeo, sich doch gehörig mit den Wörtern love und day, den gebrauchtesten Wörtern in Liebesgedichten, zu verprovantieren. Spätere Ausgaben setzen pronounce, was die modernen Ausgaben beibehalten.

²⁾ Q₂ hat durch ein Versehen dies Wort zweimal; zuerst als flected = zurückgewandt, dann als fleckeld, eine Form für flecked.

³⁾ Gebraucht hauptsächlich von dem Falken, wenn er in den Mauerfähig getan wurde (to mew up).

⁴⁾ Give the gleek = mit jemandem einen Scherz treiben; doch ist die Bedeutung unsicher.

will er damit ausdrücken, und inwiefern ist das Wort für seinen Zweck geeignet? Wir sollen nicht wie Kinder gläubig hinnehmen, was uns geboten wird, sondern wir sollen alles nach unserem eigenen Maßstab messen und beurteilen, denn nur durch beständige Übung unserer Urteilskraft können wir unsere Urteilskraft stärken und selbständige Männer werden.

c) Bühnentechnik.

In diesem Abschnitt will ich solche Stellen behandeln, wo mangelnde Bühnentechnik den Korrektor zu unnötigen und meist sehr törichten Änderungen veranlaßte. Ich verstehe aber unter Bühnentechnik die Kunst, sich auf der Bühne bewegen zu können; denn der dramatische Dichter kann unmöglich seinen Personen angeben, wie sie sich auf der Bühne zu verhalten haben, wenn er selbst nicht imstande ist, ebenso leicht Schauspieler wie Zuschauer zu sein. Es ist nicht nötig, daß der Dichter selbst die Bühne betritt, daß er selbst Schauspieler ist, aber er muß sich in jedem Augenblick auf die Bühne versetzen können. Die Kunst der Bühnentechnik, die Kunst der Bewegung auf der Bühne besteht darin, in der durch die Bühne auferlegten Beschränkung doch den Schein der Freiheit zu bewahren. Je größer die Beschränkung, um so größer die Kunst, die innerhalb dieser Beschränkung frei zu erscheinen weiß. Der Korrektor sündigt nun, wie man sehen wird, in zwei Richtungen, er nimmt entweder zuviel Freiheit für sich in Anspruch oder er ist zu ängstlich beschränkt. Entweder motiviert er garnicht, oder er motiviert zuviel; das richtige Maß ist eben immer das Geheimnis des wahren Künstlers. Der Dramatiker muß wissen, was er den Schauspielern zumuten darf und auch was er von den Zuschauern verlangen kann. Es muß aber auch hier wieder scharf betont werden, daß der Dichter nicht realistisch sein, sondern nur realistisch scheinen will. Ob alle Handlungen sich so wie sie auf der Bühne vorkommen, auch im wirklichen Leben ereignen können, darauf kommt es garnicht an, das einzige was nötig ist, ist daß wir keinen Anstoß an denselben nehmen. Wir nehmen aber keinen Anstoß, solange der Dichter natürlich bleibt, d. h. sich den wirklichen Umständen anpaßt, und wir nicht merken, daß er uns irgend etwas vormachen will. Die wirklichen Umstände bestehen nun darin, daß wir uns in einem Theater befinden, also wissen,

daß wir mit dem Schein rechnen müssen; wir verlangen demgemäß auch nur, daß der Dichter uns die Wirklichkeit des Lebens in einer Form zeigt, wie sie dem Wesen der Bühne entspricht. Wir wollen nicht die Wirklichkeit selbst haben, sondern nur den Schein derselben. Wollte der Dichter uns die reine Wirklichkeit geben, so würde er uns belügen müssen, denn wirklich ist eben allein die Wirklichkeit und nicht das Theater, wollte er uns aber reinen Schein geben, so würde er uns belügen wollen, der Dichter aber soll wahr sein, er soll uns auf der Bühne nur das geben, was er auch geben kann, nämlich den Schein der Wirklichkeit. Der Dichter soll uns zeigen, daß er die wahre Menschen-natur kennt, aber er soll auch beweisen, daß er sich darauf versteht, uns gut zu unterhalten, d. h. in welcher Form er uns die wahre Menschennatur vorführen muß, damit wir Gefallen an ihr haben. Der Dichter soll uns so viel Wirkliches geben als er geben kann, ohne den Schein, die Illusion zu vernichten und soviel Unwirkliches als dies möglich ist ohne Zerstörung des Eindrucks der Wirklichkeit. Es schadet also garnichts, wenn hier und da Handlungen bei einer „Luppenbesichtigung“ sich als sehr schwach motiviert erweisen sollten, der Dichter muß sich seine Freiheit auf alle mögliche Weise zu wahren suchen, nur muß er darauf sehen, daß der Eindruck des Wirklichen immer den des Unwirklichen überwiegt und der herrschende bleibt. Der Korrektor hat oft Stellen von Q₁ unter die Lupe genommen und sich ängstlich bemüht, genauer zu motivieren, während er andererseits bei eigenen Zusätzen sich jeder Verpflichtung zu motivieren enthoben glaubte. Jede Kunst besteht im Maßhalten, aber das ist gerade dasjenige, was der Korrektor, wie wir schon oft gesehen haben, durchaus nicht vermag.

I. I₁₄₆ Where are you, sirrah! go trudge about etc.

Offenbar nahm der Korrektor an dieser Frage des alten Capulet Anstoß; er sagte sich: Capulet kann doch nicht einen Diener schicken, der ihm da zufällig begegnet, und wenn er eine Einladung bei sich hat, so wird er auch einen Diener bei sich haben, der ihm die Einladung besorgt, — folglich muß der Diener sogleich mit Capulet und Paris auftreten: Enter Capulet, county Paris, and the clown, und die frage where are you, sirrah muß wegfallen. Daß aber Capulet seinem Diener gesagt haben kann: Zieh dich etwas besser an und komme uns nach

an den Marktplatz, — fiel dem Korrektor nicht ein, auch überlegte er nicht, daß die beiden Männer bei einem so intimen Gespräch schwerlich ohne eine ganz dringende Veranlassung einen Diener werden hinter sich hergehen lassen, und vor allem bedachte er nicht, was dieser stumme Diener dem während der ganzen Zeit auf der Bühne tun soll, er kann doch nur stören. Man denke sich die beiden Männer in ernsttem Gespräch daherkommend, manchmal stehenbleibend, und einen Diener, der das Gehen und Stehenbleiben in gewisser Entfernung ihnen getreulich nachmacht. Eine ganz unmögliche Situation auf der Bühne. Der Korrektor ist diesmal wieder zu korrekt.

Für die fehlenden Worte setzte er ein: Come go with me (noch zu Paris gesprochen), was aber keinen Sinn hat, da ja Paris mit ihm geht und doch nicht anzunehmen ist, daß er ihn eben schon mit in sein Haus nehmen will.

2. Der Schluß der zweiten Szene, wo der Diener erscheint und mitteilt, daß Lady Capulet und die Aunnie sofort gewünscht werden, schien dem Korrektor doch zu abrupt. Zunächst ließ er deshalb auch Julie Gerechtigkeit widerfahren und ließ auch nach ihr verlangt werden. Er schob ein: My young lady asked for, und damit wir auch wissen, weshalb Lady Capulet gewünscht wird, fügt er ein: Madam, the guests are come; wie sollte aber Lady Capulet dazu kommen, eine solche Unterredung mit Julie gerade auf diese Zeit zu verlegen? Aber damit hatte der Korrektor noch nicht genug, es sollte ein schöner, deutlicher Abschluß hergestellt werden, wozu ein Reimpaar seit altersher am dienlichsten gewesen. So hängt er noch die beiden folgenden Verse an, in denen uns nicht nur auch noch eine Begründung der Abberufung Juliens gegeben wird — als ob dies nicht schon mit der Erwähnung der Gäste hinreichend geschehen wäre! — sondern auch noch einmal das vor Augen geführt wird, was für den Korrektor die Hauptanziehungskraft dieser Szene war — die Zweideutigkeit der Redensarten der Aunnie.

La. Ca. We follow thee; Juliet, the county stays.

Nurse. Go, girl, seek happy nights to happy days.

Nun ist ja die Zweideutigkeit der Aunnie dort wo dieselbe am Platze ist, etwas höchst Wirkungsvolles, aber es werden auch nirgends an den guten Geschmack des Künstlers größere Anforderungen gestellt als bei der Verwendung derartiger Motive;

die Grenze ist hier äußerst scharf gezogen, und jede Übertretung rächt sich bitter. Eine Vergleichung der beiden Quartos in Hinsicht auf diesen Punkt ist ganz außerordentlich lehrreich, eignet sich aber nicht für eine schriftliche Darstellung.

3. In der dritten Szene hat Q₁ folgende Bühnenanweisung: Enter maskers with Romeo and a page. Das war für den Korrektor nicht deutlich genug (und es ist auch nur dann deutlich, wenn man sich den Inhalt der Szene schon jetzt ver-gegenwärtigt), und er änderte diese Bühnenanweisung, indem er sie als etwas Selbständiges betrachtete. Er schrieb: Enter Romeo, Mercutio, Benvolio, with five or six others. Um nun doch einen von den „fünf oder sechs anderen“ zu Mort kommen zu lassen, gab der Korrektor, zumal er Mercutio und Romeo so freigebig mit neuen Reden ausstattete, auch einem gewissen Horatio zwei Zeilen (I 4, 23–24). Daran stießen sich nun die modernen¹⁾ Herausgeber und gaben auch noch diese Zeilen dem Mercutio, obwohl sie die Bühnenanweisung with five or six others ließen. Man denke sich nun eine Partie von 8 oder 9 gleichalterigen und sich an Rang gleichstehenden jungen Leuten auf der Bühne, — und nur drei davon sollen sich unterhalten! Was machen dann während dieser Zeit die andern?

4. III₁₅ f. Give me a case to put my visage in: a visor for a visor! what care I what curious eye doth quote deformity. Diese Stelle verstand der Korrektor nicht, da er sich nicht die Handlung auf der Bühne vorstellte. Er nahm an, daß Mercutio sich eine Maske aufsetze, und da ihm dies in Q₁ doch nicht so recht deutlich ausgedrückt schien, so fügte er noch eine Zeile hinzu, die jedem Missverständnis vorbeugen sollte: Here are the beetle-brows shall blush for me. — In der Tat drücken die Worte der Q₁ die Tatsache, daß Mercutio sich eine Maske aufsetzt, sehr undeutlich aus, — denn er setzt sie überhaupt nicht auf! Wenn er sie aufsetzte, so könnte er nicht sagen what care I what curious eye doth quote deformity, denn die Tatsache des Aufsetzens zeigt doch an, daß es ihm nicht einerlei ist, wer ihn sieht und mustert. Die Worte von Q₁ sagen deutlich, daß Mercutio, als er im Begriff ist, die Maske aufzusetzen, sie wegwirft, — a visor for a visor! nein,

¹⁾ Nur eine alte Ausgabe (Q₄) hat ebenfalls Mercutio.

what care I etc. Er hat es auch nicht nötig, sich eine Maske aufzusetzen, da er kein Montague ist, und man kann annehmen, daß er jener Mercutio ist, der in der Einladung des alten Capulet erwähnt wird.

5. In III₂₃ sagt Mercutio: Leave this talk, we burn daylight here. Dem Korrektor erschien dieser Übergang zu unvermittelbar. Er konnte sich Mercutios Mienen und Bewegung (er ist voller Verachtung für alle Liebe und alles Reden von Liebe!) nicht vorstellen, und so ließ er dies anstößige leave this talk aus.

6. Am Schluß dieser dritten Szene fügt Q₂ hinter Romeos schönen Schlußworten noch ein: Ben. Strike, drum. Es ist die Folge der verkehrten Auffassung der ganzen Szene; es handelt sich nicht um eine ganze Schar junger Leute, sondern nur um drei.

7. Auch Szene IV hat Q₂ aufs wunderlichste angeordnet. In Q₁ haben wir nur die Bühnenanweisung: Enter old Capulet with the ladies; warum alle anderen Bemerkungen fehlen, habe ich in meiner Ausgabe von Q₁ auseinandergesetzt (S. Anf. Shaf. III, S. 79). In Q₂ aber heißt es zunächst: They [die Masken] march about the stage, and serving-men come forth with napkins. Dann: Enter Romeo, worauf sofort die Unterhaltung der Diener beginnt, die völlig die eigene Erfindung des Korrektors ist. Während die Masken also unter Vorantritt einer Trommel auf der Bühne einen Umzug halten (man bedenke, daß sie sich in ein Privathaus begeben!), kommen die Diener Capulets und machen alles im Saal in Ordnung. Sie räumen gewisse Möbelstücke aus dem Saal; entweder also stehen diese Möbel wirklich auf der Bühne, und dann ist der Umzug der Masken durchaus nicht am Platz, oder aber es steht nichts auf der Bühne, und dann sind diese Reden lächerlich. Offenbar wollte der Korrektor ganz deutlich machen, daß sich die Szene in einem Tanzsaal abspiele; auch mögen ihm die Diener in der ersten Szene so gefallen haben, daß er froh war, als er wieder-Gelegenheit hatte, sie hervorkommen zu lassen. Was die Diener sprechen ist völlig belangloses Zeug, und charakteristisch für den Korrektor ist nur, daß er das Motiv aus Q₁, Szene II: You are looked for, and called for etc. hier noch einmal anbringt. Die Bedientenszenen haben überhaupt nur dort Berechtigung,

wo sie für die Handlung unentbehrlich sind; in unserem Fall liegt auch nicht die geringste Veranlassung vor, unsere Aufmerksamkeit auf diese ganz nebensächlichen Figuren zu lenken, deren Geschwätz wir deshalb auch nur als Belästigung empfinden. Das merkwürdigste an dieser Anordnung der Szene ist aber wohl, daß die Gäste (Romeo und die anderen) schon vor dem Hausherrn auf dem Platze sind.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich bemerken, daß die Frage, wie man Shakespeare spielen, d. h. wie man die Szenen anordnen soll, noch lange nicht gelöst ist; was ich in dieser Beziehung bei meiner Kritik von Romeo und Juliet vorbringe, sind nur ganz geringe Anfänge unserer Arbeit in dieser Richtung. Ich bin aber überzeugt, daß je mehr wir uns von einem wahren Dichter wie dem Verfasser von Q₁ die Augen für das Natürliche und Einfache öffnen lassen, wir um so leichter die Schwierigkeiten überwinden werden, die sich zur Zeit noch einer vollendeten Aufführung von Shakespeare entgegenstellen.

8. IV₁₇ sagt der alte Capulet: Good youths, ay, faith! O, youth's a jolly thing. Der Korrektor konnte sich die Situation nicht vorstellen. Die beiden Alten sitzen da und unterhalten sich; Capulet blickt auf, und indem sein Auge wohlgefällig auf den jungen frischen Gestalten ruht, gibt er seinem Behagen und zugleich auch einer gewissen Wehmuth in den vorangestellten Worten Ausdruck. Der Korrektor, der nur seinen Text und nicht die Bühne vor sich sah, wußte nicht, was er damit anfangen sollte und ließ diese schönen Worte aus.

9. In Szene V rufen Benvolio und Mercutio ihrem Freund Romeo.

Ben. Romeo! my cousin Romeo!

Mer. Dost thou hear? He is wise; upon my life, he hath stolen him home to bed.

Da der Korrektor dies dost thou hear nicht verstand, so ließ er es aus. Mercutio aber ruft ebenfalls dem Romeo: [Romeo!] dost thou hear?

10. Daß wir einen anderen mitten im Satz unterbrechen, ist etwas ganz Natürliches, und die Stelle, wo Julie ihrem zu allen Schwüren bereiten Liebhaber solch überflüssige Worte durch ihren Einwurf nay, do not swear at all abschneidet, ist von einer ganz besonderen Schönheit. Der Korrektor aber dachte nur

an sein Buch, und es schien ihm unpassend,¹⁾ daß Romeo nur sagen sollte: Now, by — (V₁₁₈) er ändert dies deshalb in: What shall I swear by? Wenn man dies auf der Bühne hört, so muß es dem unbefangenen Zuschauer sehr kindisch vorkommen; man meint Romeo sei ein Handelsjude, der seine Auswahl von Schwüren anpries.

11. In Q₂ wird die Einheit und Lieblichkeit der Balkonszene durch das Eingreifen der Amme außerordentlich beeinträchtigt. Zweimal ruft dieselbe madam — übrigens eine höchst sonderbare Art der Anrede in diesem Fall! — und Julie unterhält sich dann mit Romeo und der Amme zugleich, was der Korrektor wahrscheinlich für sehr effektvoll hielt. Veranlaßt wurde er wohl zu dieser Einschiebung durch das Verlangen, das Verschwinden und Wiedererscheinen von Julie in Q₁ (V₁₃₇ u. 140) deutlicher zu rechtfertigen. Aber was für ein Grund liegt vor, daß die Amme Julie und mit ihr uns mitten in der Nacht stört? Irgend eine Erklärung erhalten wir nicht; daß aber Julie, nachdem sie sich kaum zum Gehen gewandt hat, wieder umkehrt, das wird durch ihre Worte völlig erklärt, sie hat, wie dies nur zu natürlich ist, das Wichtigste vergessen, nämlich die Zeit für den Boten zu bestimmen. Der Korrektor hascht, wo er kann, nach einem äußerlichen Effekt; es ist ihm mehr darum zu tun, unser Auge als unseren Geist zu fesseln. Daß Julie während ihres Stelldicheins gerufen wird, das schien ihm eine höchst spannende Situation abzugeben; wie wir uns diese Situation erklären und überhaupt vorstellen sollen, darum machte er sich keine Gedanken.

12. VII₁₃ sagt Mercutio zu Benvolio: Who? Romeo? Why, he is already dead. In Q₁ ist die Interpunktions nicht so deutlich, da heißt es: Who, Romeo? why he is already dead. Möglich ist es, daß der Korrektor auch hier sich nicht den Schauspieler vorstellen konnte und daß er deshalb diese

¹⁾ Welcher Grund den Korrektor tatsächlich zu seiner Änderung bewogen, kann ich natürlich nicht feststellen, ich kann immer nur einen Grund angeben, der mir plausibel erscheint. In diesem Fall ist es vielleicht wahrscheinlicher, daß der Korrektor einfach aus metrischen Gründen änderte. Q₁ gibt keinen Vers, der Korrektor aber sucht möglichst durchgängig seine fünffüßigen Jamben herzustellen. S. den nächsten Abschnitt.

frische, schöne Konversationssprache umänderte in das blasse Buchenglisch: Alas, poor Romeo! he is already dead.

13. VII₉₇, ruft die Unmme aus: Fie! what a man is this! und es ist hier besonders deutlich, daß der Korrektor sich nicht die Handlung auf der Bühne vorstellt; er ändert nämlich; Out upon you! what a man are you! Er sah nicht, wie die Unmme sich bei ihren Worten entrüstet (shocked ist das einzige passende Wort hier und gibt auch den ganzen Humor dieser Szene) von Mercutio weg zu Romeo wendet. Gerade diese affektierte Empfindlichkeit der Unmme wirkt hier so komisch, denn wir wissen, daß sie im Grund ihres Herzens an diesen zweideutigen Redensarten des Mercutio ihre helle Freude hat. Der Korrektor macht aber die Unmme aggressiv und vernichtet damit den Reiz der Szene völlig.

14. Wenn die Unmme nach ihrem ersten Botengang wieder zu Julie ins Zimmer kommt, stellt sie sich bekanntlich über alles Maß ermüdet und ruft unter anderem auch: O where's my man? Give me some aqua vitae, d. h. sie tut so, als ob Julie schnell den Diener rufen müsse, damit das arme alte Wesen nicht umkomme. Julie kennt natürlich die Art ihrer Unmme und läßt sich nicht beunruhigen. Der Korrektor aber schöpft, wie es scheint, aus dieser Frage nach dem Diener die Vorstellung, daß der Diener ein beständiges Anhängsel der Unmme sei, und er änderte demgemäß den Anfang der Szene um. Die Unmme erscheint mit ihrem Diener in Juliens Zimmer (man stelle sich das vor!) und Julie sagt natürlich sofort: Send thy man away. Wie eine große Dame gibt darauf die Unmme dem guten Peter die Anweisung, am Tor zu warten (Peter, stay at the gate). Was sich der Korrektor wohl dabei gedacht haben mag?

15. Auch die Szene, in der Tybalt mit Mercutio und Benvolio zusammentrifft, hat sich der Korrektor ganz merkwürdig ausgestaltet. Weil Benvolio am Anfang der Szene sagt: The Capels are abroad, glaubte der Korrektor auch wirklich mehrere Capulets erscheinen lassen zu müssen, und so macht er aus der Bühnenanweisung Enter Tybalt die neue: Enter Tybalt, Petruchio, and others. Von diesen anderen merkt man aber in der Handlung selbst garnichts, was so unmöglich wie nur möglich ist. Tybalt wird gewissermaßen zu einem Häuptling gemacht. Aber weshalb? Tybalt ruft seinen Gefährten zu:

Follow me close, for I will speak to them. Damit soll wohl Tybalt als schutzbedürftig und feige charakterisiert werden, aber er ist doch, wie wir schon früher sahen, und wie es auch die Schilderung des Mercutio bezeugt hat, alles andere eher als ein Feigling. Den Namen Petruchio borgte der Korrektor natürlich von IV₉₁.

16. Als Tybalt verwundet wird, sagt Romeo in Q₁: What, art thou hurt, man? the wound is not deep, und nachher noch einmal: I did all for the best. Der Korrektor nahm wohl Anstoß daran, daß sich Benvolio zu diesem Ereignis garnicht äußert, und so gab er die ersten Worte dem Benvolio: What art thou hurt? Romeo sagt dann: Courage, man; the hurt cannot be much, und nachher noch einmal: I thought all for the best, (die Änderung von did in thought ist sehr bezeichnend). Daß Benvolio aber in Q₁ nichts spricht, hat seinen Grund darin, daß sich Benvolio mit der Wunde Mercutios beschäftigt.

17. X₉₆. Dem Korrektor scheint es sehr auffällig gewesen zu sein, daß bei diesem Tumult nur der Prinz und Lady Capulet erscheinen. Die Sache erklärt sich aber leicht. Der Prinz war sofort von der Übertretung seines strengen Befehls benachrichtigt worden, und Lady Capulet hatte den Lärm, der in der Nähe ihres Hauses entstanden war, gehört und kam nun auch herbei. Der alte Capulet war in dem Augenblick wohl nicht in seiner Wohnung, und das Haus der Montagues lag wohl etwas weiter ab. Man könnte aber noch tausend andere Gründe finden, warum nur diese beiden auf dem Schauplatz erscheinen. Der Korrektor aber läßt wieder wie am Anfang alles Volk auf der Bühne zusammenkommen: Enter Prince, old Montague, Capulet, their wives and all. Man wundert sich nur, warum neben der wortreichen Lady Capulet nur noch der alte Montague hier zu Wort kommt.

18. Eine Vergleichung der Stellen Q₁ XII₅₄₋₆₁ und Q₂ III_{3,71} so ist infofern sehr interessant, als die Bühnenanweisungen uns hier einen Rückschluß auf die Bühnenverhältnisse gestatten.

Q₁: *Nurse knocks.*

Fri. L. Romeo, arise! stand up thou wilt be taken;
I hear one knock. Arise, and get thee gone!

Nurse. Ho, friar.

Fri. L. God's will, what wilfullness is this!

She knocks again.

Nurse. Ho, friar, open the door!

Fri. L. By and by! I come. Who is there?

Nurse. One from lady Juliet.

Fri. L. Then come near.

Q₂: [1] *Enter Nurse, and knock.*

Fri. L. Arise, one knocks; good Romeo, hide thyself.

Rom. Not I; unless the breath of heart-sick groans
Mist-like infold me from the search of eyes.¹⁾

[2] *They knock.*

Fri. L. Hark, how they knock! Who's there? Romeo,
thou wilt be taken. — Stay awhile! — Arise.
Stand up;

[3] *Slud knock.*

Run to my study. — By and by! — God's will, what
simpleness is this! — I come, I come!

[4] *Knock.*

Who knocks so hard? whence come you? what's your
will?

[5] *Enter Nurse.*

Nurse. Let me come in, and you shall know my
errand;

I come from Lady Juliet.

Fri. L. Welcome, then.

Der Korrektor scheint an ein Theater gedacht zu haben,
das so ausfah wie das Swan Theater, von dem uns ein Plan
überliefert ist. Es ist nämlich nicht anzunehmen, daß alle
Theater gleichartig gebaut und eingerichtet gewesen seien; auch
wird die Technik des Theaterbaues in jener Blütezeit des
Dramas schnell vorwärtsgeschritten sein. Denken wir uns aber
eine ganz einfache Bühne, die in der Mitte des Hintergrundes,
der Hinterbühne, einen hallenartigen Raum besitzt, der auf zwei
Säulen ruht, ein flaches Dach hat und durch Vorhänge ge-

¹⁾ Man überlege sich, ob Romeo in dieser Situation, wo ihm jegliche Worte fehlen, zu einer so kompliziert gedachten Sentenz Zeit finden kann.

schlossen werden kann, so werden die Bühnenanweisungen des Korrektors ganz klar. Ad 1) Man sieht die Amme im Hintergrund, rechts oder links erscheinen, während Romeo und der Mönch sich auf der Vorderbühne unterhalten (die Halle ist geschlossen); gleichzeitig wird in dieser Halle oder in den dahinter liegenden Räumen für die Schauspieler geklopft, so daß also die Zuschauer denken müssen, die Amme kommt an die Zelle des Mönches und klopft. Ad 2) Es wird wieder geklopft. Ad 3) Der Schauspieler Slud, dem das Klopfen übertragen war, klopft. Der Korrektor war also mit den Theaterverhältnissen äußerlich sehr vertraut. Ad 4) Wieder ein Klopfen. Ad 5) Jetzt ist die Amme ganz nach vorn getreten, und der Zuschauer weiß, daß sie in die Zelle gekommen ist. Die Bühnenanweisungen von Q₁ nun lassen sich ohne weiteres auf unsere jetzigen Bühnverhältnisse übertragen, und ich glaube, daß der Verfasser von Q₁ ein vollkommeneres Theater vor Augen hatte als der Verfasser von Q₂.

19. In derselben Szene hat der Korrektor einen höchst realistischen Zug vernichtet und beweist dadurch von neuem seine Unkenntnis in dem, was bühnenwirksam ist. Als Romeo in seiner Verzweiflung den Dolch zieht, und es den Anschein hat, er wolle sich töten, da reißt ihm nach Q₁ die Amme den Dolch aus der Hand und ruft: Ah! Ob nun dem Korrektor dieser alleinstehende Ausruf zu merkwürdig oder wenig schön vorkam, oder daß er es zu erniedrigend für Romeo hielt, durch die Amme vor dem Selbstmord bewahrt zu werden, er ließ für jeden Fall die Bühnenanweisung und den Ausruf der Amme weg und gab dem Mönchen allein die Rolle des Eingreifens. Wie unnatürlich aber ist es, daß diese Amme sich bei einem solchen Vorgang völlig still verhalten haben soll!

20. Dem Korrektor muß es sehr auffällig gewesen sein, daß Romeo am Schluß von Szene XII auf einmal so eilig von dem Mönche scheiden will. Als Motiv konnte er sich nur die hereinbrechende Nacht denken (Romeo kann sich aber doch sehr gut in seine Wohnung zu seinen Eltern geschlichen haben, um Abschied zu nehmen, auch mußte er mit seinem Diener mancherlei verabreden, auch Geld mußte er sich mitnehmen u. s. w., es lassen sich tausend Gründe finden!), und so versäumt er nicht, verschiedentlich auf diesen Umstand hinzuweisen. Die Amme

sagt: Hie you, make haste, for it grows very late. Der Mönch sagt: Go hence, good night, und nachher noch einmal: Give me thy hand; 'tis late: farewell; good night. Wenn es aber wirklich schon so spät gewesen wäre, so würde Romeo ja fast gleichzeitig mit der Amme bei Julie gewesen sein, und er kann doch nicht schon am Abend sich in Juliens Zimmer begeben, sondern erst in der tiefsten Nacht. Gerade durch sein ängstliches Streben nach Motivierung macht der Korrektor alles undeutlich und unwahr.

21. In der kleinen Szene XIII zwischen Paris und dem Ehepaar Capulet hielt der Korrektor es für nötig, auch Lady Capulet zum Wort kommen zu lassen, obwohl es sich hier nicht um ein Gespräch, sondern nur um ein paar Worte zwischen Tür und Angel handelt. Als Paris von Lady Capulet Abschied nimmt und ihr eine Empfehlung an Julie aufträgt, spricht Lady Capulet nach Q₂ folgende Worte, die sich schon von weitem als Machwerk des Korrektors verraten:

I will, and know her mind early to-morrow;
To-night she's mewed up to her heaviness.

Das letzte heißt: „Heute Abend hat sie sich eingesperrt zu ihrer Schwermut“. Aber gerade, daß Lady Capulet nichts spricht, das ist das Charakteristische an dieser Szene. Der alte Capulet ist es allein, der diesen Abschied etwas ausdehnt, und er denkt nicht im entferntesten daran, seiner Frau in einer so wichtigen Sache Einfluß auf seine Entschließung zu geben. In der ganzen Heiratsangelegenheit von Julie spielt die Mutter nur eine ganz untergeordnete Rolle, sie stellt die äußere Verbindung her zwischen Vater und Tochter. Die Worte des Korrektors machen aber Lady Capulet plötzlich zu einer selbstständig handelnden Person, und damit wird der Charakter des ganzen Stücks von Grund aus verändert; denn Juliens Charakter erklärt sich doch vor allem aus dem Charakter der beiden Eltern. Julie hat die ganze Energie und Selbstständigkeit ihres Vaters, und da ihre Mutter nur eine Dienerin ihres Vaters ist, so steht Julie in ihrem Vaterhaus völlig isoliert da. Die einzigen Personen, die in diesem Hause einen Willen haben, sind Julie und ihr Vater, so daß also in dem Augenblick, wo diese beiden Willen sich wirklich entgegentreten, ein tragischer

Konflikt völlig unvermeidlich ist. Für diese klare und scharfe Charakterisierung hat der Korrektor nicht das geringste Gefühl, was sich in einer besonders auffälligen Weise zeigt, wenn er in Szene XIX₁₀ die Worte von Lady Capulet: Ay, you have been a mouse-hunt in your time vernichtet um: But I will watch you from such watching now. Damit hat er glücklich alles auf den Kopf gestellt.

Wenn der Korrektor sich aber vielleicht daran stieß, daß Lady Capulet auf die Frage ihres Mannes: Wife, where's your daughter? is she in her chamber? nichts antwortet, so konnte er sich wieder einmal nicht in die Situation versetzen. Lady Capulet ist noch ganz von Schmerz erfüllt über den Tod ihres Neffen und kann vor Schmerz und Rührung nicht sprechen. Ihr Mann fügt deshalb seiner Frage auch gleich hinzu: I think, she means not to come down to-night, worauf Lady Capulet vielleicht eine bestätigende Bewegung macht. Paris aber fühlt jetzt, daß these times of woe seinem Gesuch nicht günstig sind und verabschiedet sich.

22. Außerordentlich komisch wird die Verständnislosigkeit des Korrektors für die Verbindung von Wort und Handlung, wenn wir an die wundervolle Abschiedsszene zwischen Romeo und Julie kommen. Ehe Romeo von dem Balkon heruntersteigt, sagt Julie: So, now be gone; more light and light it grows. Jeder, der sich nur auch im geringsten in diese Situation zu versetzen vermöge, weiß, daß dieses so der Schluß des Abschiedsfusses ist, — aber der Korrektor konnte durchaus nicht begreifen, was dieses so hier solle, und so änderte er es in der unglaublichesten Weise in: O, now be gone. Dieses schreckliche, affektierte O bringt er auch 3 Zeilen vorher an, wo er aus: I would that now they had changed voices too! ein: O, now I would they etc. macht.

23. Die Bühnenanweisung, die an dieser Stelle (XIV₃₉) von Q₂ für das He goes down in Q₁ eingesetzt wird, lautet: Enter Madam and Nurse. Also Lady Capulet und die Amme sind jetzt schon dem Publikum sichtbar, obwohl sie von Romeo und Julie noch als unsichtbar behandelt werden. Es verhält sich hier genau so wie in dem unter Nr. 18 geschilderten Fall; wir können diese Bühnenanweisung uns nur durch eine ganz primitive Form des Theaters erklären, während die Bühnenanweisungen

von Q₁ nichts derartiges verraten. War es schon höchst einfältig, wenn die Balkonszene durch das Dreinreden der Amme gestört wurde, so ist dies in der Abschiedszene direkt unerträglich. Wieder redet hier die Amme Julie mit madam an, während sie in Q₁ (aber erst nachdem Romeo wirklich gegangen ist!) ruft, wie es ganz natürlich ist: What, lady! lamb! what, Juliet! Und wie soll man es verstehen, daß die Amme, die doch mit Lady Capulet zusammen auftritt, Julie zurufen soll: The day is broke, be wary, look about?

24. Szene XV hat in Q₁ die Bühnenanweisung: Enter Juliet's mother, Nurse. Da die Amme nun zunächst garnicht am Gespräch teilnimmt, so fand es der Korrektor für besser, die Amme erst nachher mit dem alten Capulet zusammen wirklich in Juliens Zimmer kommen zu lassen. Es ist aber dann völlig unmotiviert, warum die Amme gerade dann kommt, denn sie hat eigentlich alle Ursache, sich bei dieser Unterredung zwischen Eltern und Kind fernzuhalten. Sie würde auch kaum Lady Capulet begleitet haben, wenn es nicht nötig gewesen wäre, Julie gegen eine Überraschung zu sichern; so nun trifft sie vor dem Zimmer mit Lady Capulet zusammen und hat keinen Grund, sich zu entfernen, zumal wenn sie, wie es uns wahrscheinlich sein muß, von ihrer Herrin aufgefordert wurde mit hereinzukommen. Dass die Amme sich nicht an dem Gespräch zwischen Julie und ihrer Mutter beteiligt, ist selbstverständlich; sie muß froh sein, wenn sie bei dieser heiklen Situation stumm bleiben und sich im Zimmer zu tun machen darf.

25. Szene XVII hat der Korrektor auf spät abends gelegt; in Q₁ ist auch nicht die geringste Andeutung davon. Wahrscheinlich hatten ihn Juliens Worte: Nurse, will you go with me to my closet etc. (J. 25), und dann die Antwort der Mutter. and I will come unto you presently dazu veranlaßt, denn in Szene XVIII kommt die Mutter wirklich zu Julie, und dann ist es spät in der Nacht. Auch mögen ihn die Worte des Mönches in Szene XVI bestimmt haben, der sagt: Hold, Juliet! hie thee home, get thee to bed. Die Situation ist aber ganz klar die folgende. Es war frühmorgens, als Julie von Romeo Abschied nahm (more light and light it grows). Unmittelbar darauf kommt die Mutter zu Julie und dann der Vater. Nach dieser Unterredung, die also in der

Morgenfrühe stattfindet, erklärt Julie ihren Entschluß zu Bruder Lorenz zu gehen (tell her, I am gone etc.). Diese Zelle ist aber nicht ein paar Stunden von der Stadt entfernt, sondern höchstens, sagen wir, eine halbe Stunde. Es ist also um die Mittagszeit, vielleicht 9 oder 10, als Julie Paris an der Zelle trifft, und es ist 12 oder 1, als sie zurückkommt und die Ereignisse von Szene XVII vor sich gehen. Daß die Szene bei Bruder Lorenz nicht am Abend stattfindet, wird ausdrücklich erwähnt: Or shall I come to you at evening mass?

Die Amme geht am Schluß von Szene XVII mit Julie auf deren Zimmer und auch die Mutter kommt dorthin. Aber in Szene XVIII haben wir den späten Abend dieses Tages und wenn die Mutter hier zu Julie kommt, so kommt sie eben noch einmal, um zu sehen, ob ihre Tochter noch irgendetwas nötig hat. Sie ist den ganzen Mittag, wie das nur natürlich ist, eifrig mit Julie und der Amme beschäftigt gewesen, um für diese so plötzliche Hochzeit alles zu rüsten.

26. XIX₁₉. Diese Szene brachte den Korrektor doch in gehörige Verwirrung, da die Bühnenanweisungen hier gleichsam alle im Text stehen und nicht, wie es für die Kapazität des Korrektors nötig war, neben am Rand. Ich habe auf diese Szene schon in meiner Ausgabe von Q₁ hingewiesen (s. Unser Shakespeare, III S. 79 f.). Zunächst sind die Amme, die eine Menge Rosmarinzweige trägt um das Zimmer zu schmücken (Enter Nurse with herbs), und Lady Capulet allein auf der Bühne. Zu ihnen kommt Capulet, der seine Frau veranlaßt hinauszugehen (look to your baked meats, good Angelica). Im Hinausgehen sagt Lady Capulet: Ay, you have been a mouse-hunt in your time; Capulet sieht ihr nach und sagt: A jealous hood, a jealous hood! Die Amme ist während dessen mit dem Schmücken des Zimmers beschäftigt. Es kommt nun ein Diener, mit dem sich Capulet unterhält. Dann tritt Capulet an die Tür, sieht seine Frau wiederkommen und ruft ihr zu: Come, come; make haste! call up your daughter! etc. Da aber in demselben Augenblick die Musik ertönt, eilt er auch selbst hinaus, um mit seiner Frau die Gäste zu empfangen; im Abgehen ruft er der Amme zu: Nurse, call up my daughter! Die Amme ist dann allein auf der Bühne und öffnet die Türe zu Juliens Zimmer, schlägt schließlich den großen Bettvorhang zurück, und

auf ihr Schreien eilt dann zunächst Lady Capulet, dann Capulet und schließlich auch Bruder Lorenz und Paris herbei. — Diese Anordnung ist vollkommen klar, sobald man nur genau auf die Worte des Dichters horcht. Daz z. B. die Worte Capulets: Come, come, make haste! call up your daughter nur an Lady Capulet gerichtet sein können, ist klar durch das your. Daz Lady Capulet aber nicht auf der Bühne ist, ist klar durch das come, come, denn Capulet will seine Tochter doch nicht selbst wecken, also kann come, come nicht etwa heißen: Komm mit mir! es kann nur heißen: Komm herbei! Capulet muß also an der Türe stehen und seine Frau herbeirufen. Das ganze Bild ist mit wenigen Strichen wundervoll plastisch gezeichnet. Der Korrektor aber begriff es nicht und ließ zunächst die Amme mit Lady Capulet hinausgehen (warum?) und dann, als die Musik ertönt, läßt er Capulet nach Amme und Weib zugleich (!) rufen, worauf aber nur die Amme erscheint.

Um die Natürlichkeit von Q₁ und das Gefälschte von Q₂ recht deutlich zu sehen, vergleiche man das Gods me, he's come! mit I hear him near; das erste ist gesprochen, das zweite nur gedacht.

27. Sehr interessant ist eine Vergleichung der Klageszene in den beiden Fassungen (§. XIX₃₈₋₇₀ u. IV_{5,34-95}). Den größten Anstoß nahm der Verfasser wohl an der Bühnenanweisung: All at once cry out and wring their hands, und an den gemeinsamen Worten: And all our joy, and all our hope is dead! dead, lost, undone, absented, wholly fled! Dies schien ihm sehr unnatürlich; daß aber gemeinsamer Schmerz auch gemeinsame Worte in den Mund legt, ist eine alte Erfahrung. Die Worte sind auch derartig, daß sie ganz von selbst den Beteiligten in den Mund kommen können; sie sind höchst einfach und ungefälscht, und nur absented kommt uns etwas merkwürdig vor, weil wir absent nur noch in der reflexiven Bedeutung (absent oneself) kennen und nicht in der hier gebrauchten transitiven = to keep away. Auch ist es in diesem Fall besonders wichtig, sich zu erinnern, daß der Dichter nicht Realistik beabsichtigte, sondern nur den Schein derselben; und auf der Bühne fällt uns diese gemeinsame Klage nicht auf, sondern erschüttert uns vielmehr aufs tiefste.

Es ist so natürlich, daß Paris als die Hauptperson auch zuerst in Klagerufe ausbricht. Aber Q₂ strich die wirklich

Flagenden Worte des Paris und ließ nur die Einleitung stehen, weil der Korrektor es für schicklicher hielt, daß das weibliche Element zuerst klage und zwar zunächst Lady Capulet und dann die Amme. Nun ist es so taktvoll und wahr, daß in Q₁ die Amme in Gegenwart des vornehmen Bräutigams und der Eltern durchaus schweigt und sich nicht durch Weherufen, wie es in Q₂ geschieht, gleichsam auf dieselbe Stufe mit diesen Personen stellt. Nachdem die Klage der Frauen vorüber ist, erhält in Q₂ Paris das Wort, der aber nicht so unmännlich klagt, wie er das dem Korrektor in Q₁ zu tun schien (Accurst, unhappy, miserable man; forlorn, forsaken, destitute I am etc), sondern der einerseits seiner Wut gegen den Tod Ausdruck gibt und andererseits unverständliche Worte schreit von Liebe und Tod (höchst effektvoll, wie der Korrektor dachte). Schließlich kommt auch noch der alte Vater zu seinem Recht.

Vergleicht man nun die einzelnen Klagen von Q₁ mit denen von Q₂, so wird man sehen, daß in Q₁ die Leute wenigstens etwas Wirkliches sagen, während sie in Q₂ nur Worte ausstoßen oder Sätze, die einen so verzwickten und gekünstelten Sinn haben, daß sie direkt lächerlich wirken. Man höre: Most miserable hour that e'er time saw in lasting labour of his pilgrimage = dies ist die häglichste Stunde, die die Zeit in der nie endenden Arbeit ihrer Pilgerschaft je gesehen hat! Das klingt im ersten Augenblick großartig und ist doch ganz absurd, auch ohne daß man bedenkt, unter welchen Umständen diese Worte gesprochen sein sollen. Weshalb ist die Pilgerschaft der Zeit eine Arbeit? Und ist nicht die Stunde selbst die Zeit? Direkt humoristisch ist die Vorstellung, die die folgenden Worte in uns erwecken: And cruel death hath caught it from my sight. Der alte Capulet bezeichnet sich als martyred, killed, um gleich darauf von der unkomfortablen Zeit (uncomfortable time) zu reden. Die Worte der Amme sind eine kindische Unhäufung von O's und woeful. Wie schön sind dagegen die Worte des Paris in Q₁: O sad-faced sorrow! map of misery! Man sieht förmlich, wie sein Auge an dem Gesicht Juliens hängt, und wie sein Schmerz von neuem durch diesen Anblick entfacht wird.

Daz die drei Personen (Capulet, Lady Capulet und Paris) zusammen sprechen sollen, ist in der Tat ziemlich unerhört auf

der Bühne, aber ich glaube, daß gerade diese Stelle von überwältigender Wirkung sein würde, wenn sie genau nach den durch den Text ausgedrückten Intentionen des Verfassers gespielt würde. Natürlich dürfen die Worte nicht im geringsten klingen, als ob sie eingeübt worden seien. Es müssen drei vorzügliche Schauspieler sein, die ganz in ihren betreffenden Rollen aufgehen, und denen sich bei der großen Erregung, die sie fühlen, diese Worte ganz von selbst auf die Lippen drängen. Der Schnierz der Eltern ist wirklich echt und um so erschütternder als sie nicht sehr gebildet sind. Der Schmerz des Paris ist leicht zu verstehen. Paris liebt Julie mit reiner, tiefer Leidenschaft und muß in allem als vollendet Kavalier und Edelmann gespielt werden, ohne auch nur den geringsten Anstrich des Lächerlichen oder Verächtlichen. Im Gegenteil, je mehr Paris das Publikum für sich einnimmt durch seine Grazie, seine Einfachheit, seine tiefe Liebe und doch auch wieder seine große Überlegenheit, die er dem jungen Mädchen und der Bürgerstochter gegenüber fühlt, um so gewaltiger wird das Stück die Herzen der Zuschauer ergreifen.

28. In der Schlusszene haben wir noch einmal Gelegenheit zu beobachten, wie unbeholfen der Korrektor auf der Bühne ist und wie er aller Wahrscheinlichkeit nach eine viel unvollkommenere Bühne vor Augen hatte als der Verfasser von Q₁. XXII¹¹³ nahm der Korrektor daran Anstoß, daß Capulet sich mit seiner Frau zunächst unterhält, als ob sie noch nicht wüßten, was passiert wäre, obwohl sie doch unmittelbar darauf bei dem Grab stehen und alles sehen. Er trennte darum diese Szenen in zwei. Zunächst erscheinen (Enter Capels) bei ihm an dem einen Ende der Bühne, ganz im Hintergrund, Capulet und Lady Capulet und sprechen die Verse V_{3,189–192}. Dann spricht der Prinz auf der Vorderbühne zu den Wachleuten V_{3,193–200}, und jetzt erst sind Capulet und Lady Capulet bis zum Grabmal (Vorderbühne vor der Halle) gekommen und Capulet sagt: O heavens! etc.; jetzt nämlich (V_{3,200}) hat Q₂ noch einmal die Bühnenanweisung: Enter Capulet and his wife. Bei dem beschränkten Raum einer jeden Bühne ist es natürlich unmöglich, daß eine solche Zeit, wie die Verse 193–200 fordern, vergehen sollte, bis zwei Personen über die Bühne gegangen, dazu zwei Personen, die als in der größten Hast dargestellt werden müssen. Es geht auf der Bühne wie im wirklichen Leben eben Schlag auf Schlag.

Eben noch fragt Capulet verwundert nach der Ursache des Lärms und im nächsten Augenblick sieht er schon alles. Welcher Zuschauer wird sich in diesem Fall fragen, wie es möglich sei, daß Capulet nicht sofort, wie er die Bühne betritt, auch alles überschaut? Nicht auf Realistik, auf Naturalismus kommt es an, sondern auf den Schein des Realen; die Bühne soll nicht das reale Leben selbst geben, sondern nur eine Vorstellung davon in uns hervorrufen.

29. Zu der Bühnentechnik gehören auch die Zeitangaben, und indem ich hierüber etwas sage, will ich noch einmal auf dasjenige Buch eingehen, das aus einem ähnlichen Bestreben entstanden ist wie das vorliegende, ich meine: „Shakespeare's Romeo und Julia. Eine kritische Ausgabe des überlieferten Doppeltextes, mit vollständiger varia lectio bis auf Rowe. Nebst einer Einleitung über den Wert der Textquellen und den Versbau Shakespeare's. Von Tycho Mommsen. Oldenburg 1859“.

Dies als eine besonders hervorragende Arbeit betrachtete Werk hat natürlich den Ausgangspunkt meiner Studien über Romeo and Juliet gebildet, aber das, was ich über dieses Buch in der Einleitung S. 6 ff. gesagt habe, wird schon gezeigt haben, daß es mir nicht von Nutzen sein konnte; ich gehe eben von völlig anderen Voraussetzungen aus. Ich kann aber auch nicht behaupten, daß das Buch eine wirklich sorgfältige Begründung des eigenen Standpunktes gäbe. Mommsen betrachtet Q₁ von vornherein als einen „zusammengeflickten Nachdruck“ und behauptet, daß alle Stellen, in denen Q₁ von Q₂ abweicht, unmöglich von Shakespeare herrühren könnten. Für die Art seiner Beweisführung gebe ich einige Beispiele. Einer seiner Abschnitte handelt von den Widersprüchen in Q₁. Mommsen bringt aber nur zwei Widersprüche vor, von denen der eine darin bestehen soll, daß nach Q₁ Benvolio am Schluß stirbt, ein Todesfall, der rein aus der Luft gegriffen sei, und daß diese willkürliche Änderung auch die Begründung des Todes von Lady Montague getilgt habe. Über diesen Irrtum Mommsen's sowohl wie des Korrektors, vgl. S. 104 f. und die Anmerkung zu XXII₁₂₂ in meiner Ausgabe. Ganz ausführlich aber beschäftigt sich Mommsen mit den „verderbten“ Zeitangaben von Q₁. Nachdem er einen kurzen Überblick über den Zeitverlauf des Dramas gegeben, fährt er

fort: „Aber Q₁ hat (II₄)¹⁾ zweimal ‘morgen früh’ statt ‘heute Nachmittag’ und damit übereinstimmend auch nachher (II₆)²⁾ ‘heute Morgen’. Wäre dies von Shakespear geschrieben, so hätte er bei seinem ersten Entwurf des Stücks das Zusammentreffen der beiden Liebenden in der Mönchszelle auf den Dienstag Morgen gesetzt. Aber dies steht im Widerspruch mit dem, was die Amme auch in Q₁ zu Julien (II₅)³⁾ sagt, sie solle ‘sogleich’ zur Zelle des Mönches hineilen. Denn da die Amme um 9 Uhr an dem zweiten Tage abgeschickt wird (II_{2,5})⁴⁾ und zwar an einem Montage (III₄)⁵⁾ — welche beide Zeitbestimmungen auch in Q₁ stehen — so muß sie an ebendemselben Montage um Mittag zu Julien zurückgekehrt sein, und es wäre Unsinn, wenn das Paar im zweiten Akt am Dienstag Morgen getraut würde, während es im dritten Akt noch Montag ist. — Hier haben wir also einen handgreiflichen Beweis, daß die störende Zeitbestimmung to-morrow morning (welche sich auch in einer Interpolation in Q₁ von Hamlet (4, 2) findet) von einer ungeschickten Hand hineingetragen ist, nicht bloß etwa an einer Stelle durch ein Versehen, sondern an drei von einander getrennten Stellen, gerade da, wo sich auch sonst das Machwerk des Interpolators verrät“ (S. 159 f.). Das ganze Rätsel löst sich in einer sehr einfachen Weise. Wenn die Amme um 9 Uhr zu Romeo geschickt wird, muß das denn um 9 Uhr morgens sein? Um diese Zeit ist es in Italien im Juli (unser Stück spielt in diesem Monat; s. II₁₆, Lammas-tide ist 1. August) schon unerträglich heiß, und wenn Romeo mit Julie sprach, während die Nacht schon ins Morgengrauen überging, dann zu dem Mönche geeilt ist, so wird er sich nicht schon um 9 Uhr wieder mit seinen Gefährten auf der Straße herumtreiben. In der Tat ist es abends 9 Uhr, wenn die Amme zu Romeo und dessen Freunden kommt. Die Amme sagt freilich „guten Morgen“, aber sie spricht affektiert und bildet sich ein, es sei vornehmier zu allen Tageszeiten „guten Morgen“ zu sagen, wie dies ja auch bei uns noch in gewissen Kreisen üblich ist. Mercutio verbessert sie sofort, was die Amme auch anerkennt und sich wegen ihres Irrtums entschuldigt. Dass es Abend ist, zeigt auch Mercutios

1) VII₁₅₀ u. 158 meiner Ausgabe. 2) IX₅ m. A. 3) VIII₂₉ m. A. 4) V₁₅₀ u. VIII₁. 5) XIII₁₁.

Frage: You'll come to your father's to supper? Der Korrektor, der ebenso wie Mommsen 9 Uhr für 9 Uhr morgens nahm, änderte dann dies supper in dinner. Mommsen und der Korrektor wurden in ihrem Irrtum bestärkt durch den Ausdruck der Amme in VIII₂₉: Go, hie you straight to friar Laurence' cell, denn da es dann doch abends 10 Uhr sein muß, so kann Julie doch nicht „sofort“ zur Beichte gehen. Die Amme übertriebt hier wie sie es auch nachher tut, wenn sie sagt: Now comes the wanton blood up in your cheeks. Ihr Gedanken-gang ist: „Nicht wahr, du kannst es garnicht mehr aushalten? Na, mach nur, daß du gleich zu Bruder Lorenz kommst“. Ein Mißverständnis ist ja für Julie ausgeschlossen, denn es ist ja bald Nacht; auch muß die Amme ja mitgehen, um die Strickleiter in Empfang zu nehmen. Julie sagt deshalb auch zur Amme, als sie sich trennen: Thanks, gentle nurse, despatch thy business (also es vergeht noch einige Zeit bis zu dem gemeinsamen Gang zur Mönchszelle); and I'll not fail to meet my Romeo.

Die Zeit, in der die einzelnen Szenen spielen, läßt sich ganz genau angeben. Szene I: 8—10 Uhr am Samstag Morgen; II, III u. IV am Samstag Abend; V Samstag Nacht, d. h. ca. 1—3 Sonntag Morgen; VI Sonntag Morgen ganz früh; VII Sonntag Abend um 9 (nur weil es Sonntag ist, kann auch die Amme in solchem Staat auftreten!); VIII Sonntag Abend um 10; IX Montag Morgen; X Montag Mittag; XI, XII, XIII Montag Abend; XIV Montag Nacht, Dienstag früh; XV Dienstag sehr früh; XVI Dienstag Morgen; XVII Dienstag Mittag; XVIII Dienstag Abend; XIX Mittwoch sehr früh; XX Donnerstag Morgen; XXI Donnerstag Abend; XXII Nacht von Donnerstag auf Freitag, freitag früh.

Diese Klarheit und Bestimmtheit hat der Korrektor durch seine Änderungen völlig vernichtet.

d) Korrektheit.

Die große Zahl der in diesem Abschnitt zusammengestellten Änderungen scheint mir durchweg aus dem Bedürfnis des Korrektors entstanden zu sein, überall genaue, korrekte Beziehungen zwischen den einzelnen Worten herzustellen. Der Korrektor sieht immer nur auf die Buchstaben, nicht auf den

Geist, zu dem die Worte führen wollen; für den Korrektor sind die Worte, um einen Vergleich von Bacon zu gebrauchen, Geldmünzen, während sie für den weisen Mann (wie z. B. den Verfasser von Q₁) nur Spielmarken sind.

Ich möchte auch hier noch einmal hervorheben, daß ich natürlich nicht daran denke, den tatsächlichen Grund einer Änderung festzustellen; meine Anordnung hat lediglich praktische Zwecke. Um meinen Lesern eine Übersicht zu geben, mußte ich eine gewisse Einteilung treffen, und ich habe diejenige gewählt, die mir für den Leser die bequemste zu sein schien. Das einzige, worauf es mir ankommt, ist, daß der Leser ein sieht, daß der Text von Q₂ eine systematische Verschlechterung von Q₁ darstellt; Gründe für die einzelnen Änderungen werden meine Leser selbst mit Leichtigkeit entdecken, und es liegt mir völlig fern, den von mir angegebenen Grund als den wirklichen Grund oder auch nur als den wahrscheinlichsten ihnen aufdrängen zu wollen.

Im folgenden bedeutet das Zeichen > „vom Korrektor verwandelt in“.

1. I'll carry no coals > we'll carry no coals. Es ist doch sehr bezeichnend, daß schon diese erste Änderung in so auffälliger Weise das Individuelle vernichtet und dafür das Allgemeine setzt. In Q₁ wird durch diese Worte gerade der erste Diener ganz speziell charakterisiert, wie die Gestalten der beiden überhaupt deutlich von einander geschieden sind. Der Korrektor charakterisierte die beiden Diener äußerlich zwar etwas genauer, indem er noch den Namen Sampson für den ersten Diener erfand, aber dafür hat er auch die innere Charakterisierung völlig aufgehoben; trotz der Namen gehen uns die Gestalten der beiden in Q₂ bald ganz durcheinander. Ein genauer Vergleich beider Fassungen mit Rücksicht auf diesen Punkt ist äußerst lehrreich. Zunächst stellt sich Gregory mit Sampson auf eine Stufe, dann verhöhnt er ihn wegen seiner Feigheit, dann gibt er ihm verständige Ermahnungen, dann verspottet er ihn wieder in der größten Weise, dann macht er wieder gemeinsame Sache mit ihm und greift schließlich selbst an, zieht sich dann aber wieder zurück und überläßt Sampson die Hauptrolle, der am Schlusse sogar seinen Gefährten zum Kampf ermuntert. In Q₁ ist Sampson ein Prahler und Feigling, von dürrer Gestalt, während Gregory nicht viel Worte macht, aber bereit ist, für seine Worte

auch einzustehen; aber er ist kein Raufbold, sondern ein schlauer Kopf, der sich nur dort in Händel einläßt, wo er sicher ist, nicht den kürzeren zu ziehen. Die kleine Änderung des Korrektors von I in we, die er vornahm, weil doch beide Diener nachher kämpfen, spricht für den aufmerksamen Leser Bände.

2. I₃₈ wiederholt der erste Diener seinen Ausdruck: I bite my thumb, der die Antwort auf die Frage but is't at us immer noch unentschieden läßt, und gerade darin besteht der Witz der ganzen Situation. Der Korrektor dachte, Sampson müßte doch jetzt endlich eine deutliche Antwort geben und läßt ihn folgende Rede halten: No, sir, I do not bite my thumb at you, sir, but I bite my thumb. Damit ist die Komik völlig zerstört und das Gespräch eigentlich zu Ende, da sich die Diener von Montague mit dieser Erklärung zufrieden geben können. Der Korrektor ist denn auch gezwungen, eine neue Ursache für den Streit zu finden, indem er Gregory eingreifen läßt mit der Frage do you quarrel. Auf diese Weise erklärt sich die Einschreibung I_{1,59-61}.

3. Sehr bezeichnend ist es auch, daß der Korrektor die Zeilen I₅₁₋₅₂ dem alten Montague zuweist statt wie in Q₁ dessen Frau. Offenbar glaubte der Korrektor, daß die führende Rolle doch dem Manne gebühre, und es war ihm anstößig, daß Montague zunächst garnichts spricht. Mit dieser „Korrekttheit“ aber zerstört er wieder einen wesentlichen Zug; Montague ist ein wortkarger, verschloßener Mann, während Lady Montague offenbar sehr lebhaft und empfindsam ist. Daraus erklärt sich auch zum großen Teil der Charakter Romeo, der, sobald er der Mutter entwachsen war, für sich allein stehen mußte, da der Vater keine zugängliche Natur war und kein Verständnis für den Sohn hatte.

4. I₅₈ a troubled thought drew me from company. Ein Gedanke kann doch nicht beunruhigt sein, dachte der Korrektor, sondern das Herz hat unruhige Gedanken, folglich müssen wir statt thought ‘mind’ setzen. Auch befand sich Benvolio am frühen Morgen sicher nicht in Gesellschaft, also muß es statt from company, ‘to walk abroad’ heißen. Sodann war es dem Korrektor geläufiger zu sagen „mein Herz treibt mich“ als „mein Herz zieht mich“ und so änderte er drew in drive, eine dialektische Form für drove. Man sagt aber „mein Herz treibt mich“, wenn man willig tut, was das Herz verlangt, während man in

dem anderen Fall sich gleichsam nur gezwungen dem Befehl des Herzens fügt. Dieser feine Bedeutungsunterschied zwischen drive und draw ist im Deutschen (bei „treiben“ und „ziehen“) lange nicht so bemerkbar wie im Englischen. Der Korrektor aber hat mit seinen Änderungen die schönste Poesie in ödeste Prosa verwandelt. Während wir in Q₁ ein wundervolles Bild haben, wie der beunruhigte Gedanke den Benvolio gleichsam an der Hand fasst und ihn mit Gewalt aus der menschlichen Gesellschaft zieht (wenn man spazieren geht (to walk abroad) braucht man noch nicht allein zu sein!), haben wir in Q₂ nur eine abstrakte Redensart, Worte ohne einen realen Hintergrund.

5. I₆₀ from the city's side > from this city's side. Es ist doch Verona gemeint und nicht irgend eine beliebige Stadt! Das muß doch deutlich gemacht werden, dachte der Korrektor. Wer aber spricht so?

6. I₆₁ might I see your son > did I see your son. Er sah ihn doch wirklich! Aber Benvolio will nur sagen: Es war mir dort Gelegenheit gegeben, einen Blick auf Romeo zu werfen; did I see ist ihm für dies flüchtige Sehen viel zu bestimmt.

7. I₆₂ thicket of the wood > covert of the wood. In der Nähe von Verona gab es doch kein „Dickicht“, dachte der Korrektor und vergaß, daß es dem Dichter nicht darauf ankam zu schildern, was wirklich passierte, sondern was Benvolio sich dachte, wie es Benvolio erschien. Für Benvolio verschwand Romeo in einem Dickicht.

8. I₆₂ I noting his affections > I measuring. Auf das Wie kam es dem Dichter nicht an, nur auf das Faktum und darum schrieb er noting; der Korrektor aber nimmt alles sofort unter die Lupe.

9. I₆₉ see, where he is > see, where he comes. Romeo kommt doch! Aber Romeo hat garnicht die Absicht zu kommen, er geht ruhig seiner Wege.

10. I₁₂₂ against Cupid's childish bow she lives unharmed > from love's weak childish bow she lives uncharmed. Unharmed against war für den Korrektor Unsinn, man lebt unharmed from, aber nicht against. Er sah nicht, daß der Sinn von Q₁ ist: Sie lebt unverletzt, weil sie sich gegen Cupido's kindischen Bogen wehrt. Außerdem schien es ihm

treffender zu sein, von dem Zauber als von der Gefährlichkeit der Liebe zu reden, und so änderte er (ganz gegen den Grundcharakter des Stücks) unharmed in uncharmed. Da Cupido eben schon erwähnt worden war (3. 121), so war es nach des Korrektors Meinung auch schöner abzuwechseln und love einzufügen, was freilich viel weniger plastisch ist; dadurch verlor er nun eine Silbe und war gezwungen zu childish noch ein Wort hinzuzufügen. In seiner Wahl ist er so unglücklich wie nur möglich; er dachte childish und weak seien ungefähr gleichbedeutend, aber wenn Cupidos Bogen auch kindisch ist, so ist er doch sehr stark und hat allzeit als eine sehr gefährliche Waffe gegolten.

11. I₁₂₉ my daughter is a stranger in the world. Der Korrektor fühlte, daß in diesem Satz ein „noch“ drinsteckt, aber das wollte er auch ganz deutlich machen und darum setzte er ein yet ein; um des Verses willen war er dann gezwungen daughter in child zu verwandeln. Nachdem er dies getan, merkte er, daß in der folgenden Zeile ja yet stand, was also jetzt wegfallen mußte; infolgedessen änderte er die ganze Reihe um: She hath not yet attained to fourteen years > she hath not seen the change of fourteen years. Man meint, der alte Capulet deklamiere dem Paris ein Gedicht.

12. I₁₃₁ before she can be thought fit for a bride. Es erschien nicht als der passende Ausdruck; gemäß des Korrektors Ansicht besteht die Wahrheit darin, daß Julie noch nicht „reif“ ist (wie häßlich ist die Gedankenassoziation, die durch dieses Wort hervorgerufen wird und wie falsch ist sie, da Julie ja in ein paar Tagen dennoch heiratet!). Auch kommt es bei der Entscheidung doch auf die Eltern an und nicht auf die Allgemeinheit, also: Ere we may think her ripe to be a bride.

13. I₁₃₅ my word to her consent is but a part > my will etc. Nicht Capulets Wort, sondern sein Wille ist im Grunde das Ausschlaggebende, dachte der Korrektor. So setzt er immer das Abstrakte (den Willen) für das Konkrete, das Wirkliche (das gesprochene Wort).

14. II₄₅ I meant to talk of > I came to talk of. Natürlich kam Lady Capulet, aber sie ist schon so lange im Zimmer, daß wir das alle vergessen haben, nur nicht der sorgfältige Korrektor.

15. III₉ a torch for me > give me a torch. Man muß sich immer korrekt ausdrücken, lieber Romeo!

16. III₁₁ believe me, Romeo, I must have you dance. Der Korrektor nahm Anstoß daran, daß Mercutio sich so besonders hervorhob und schrieb deshalb: Nay, gentle Romeo, we must have you dance. Man meint, er suche nach Gelegenheiten, den Sinn zu verflachen.

17. III₁₆ doth quote deformity > ... deformities. Hier ist es genau so wie in dem vorigen Fall, nur ist die verflachende Tendenz womöglich noch auffälliger. Wohl gibt es auf einem Ball viele Augen, deren Geschäft es ist to quote deformities, aber Mercutio schildert keinen Ball im allgemeinen, sondern sich selbst auf diesem Ball.

18. III₂₁ the constable's old word > ... own word. Ein Wort kann doch nicht alt sein, dachte der Korrektor. Offenbar verstand er die ganze Stelle nicht.

19. III₂₂ from the mire of this sirreverence love > from the mire, or, save your reverence, love. Von dem „Sumpf des achtbaren Herrn Liebe“ zu reden, fand der Korrektor doch etwas merkwürdig; vielleicht verstand er auch nicht den Ausdruck sirreverence (eine volkstümliche Form für save your reverence, die er auch dafür einsetzte), und so lag es am nächsten zu sagen: „Aus dem Sumpf, oder mit Verlaub aus der Liebe“. Wie abstrakt und im Grunde wie unsinnig ist es doch, jemand „aus der Liebe ziehen“ zu wollen, dagegen weiß jedermann, daß man so tief in einen Sumpf einsinken kann, daß man herausgezogen werden muß, und dem „Herrn Liebe“ sind wir alle schon in tausend Abbildungen begegnet. Herr Liebe ist also der Eigentümer eines Sumpfes.

20. III₂₆ we burn our lights by night like lamps by day. Das Bild we burn day-light, das Mercutio hier erklärt, war dem Korrektor zu schwierig, zu kompliziert — und es ist keine Frage, daß es einfacher ist zu fühlen, was Mercutio meint als es im nachzudenken — da aber der Korrektor immer nur denkt, d. h. nach äußerer Verbindung sucht (während wahres Denken nach innerem Zusammenhang forscht), kam er hier nicht mit und machte sich selbst die Sache klar, indem er einfach ohne jede Umschreibung den Sinn von Mercutios Worten hinsetzte: We waste our lights in vain. Da er aber noch

ein paar Worte haben mußte, um den Vers zu füllen, setzte er hinzu lights, lights, by day! Merfutio sagt also gleichsam: Unser Betragen kommt mir vor, als ob wir Lichter, Lichter am hellen Tage brennten! Damit ist dann das burn daylight ganz genau erklärt, aber auch alle Poesie verschwunden.

21. III₄₂ her waggon-spokes are made of spinners' webs > ... made of long spinners' legs. Der Korrektor dachte an die einzelnen Speichen ohne Zusammenhang mit dem Rad, d. h. also an einfache Stücke Holz und so konnte er sich nicht erklären, wie diese aus Spinnengeweben verfertigt sein sollten. Q₁ aber dachte an das ganze Rad, dem ein Spinnengewebe meist sehr ähnlich sieht.

22. III₄₃. Der Korrektor war nicht damit zufrieden, daß die Peitsche der Feenkönigin beschrieben wird (the lash of films), nein, er mußte ganz genau sein und auch noch den Peitschenstiel als whip hineinbringen, und indem er diesen von cricket's bone sein läßt, verschiebt sich natürlich das Arrangement der anderen Gegenstände. Die Zugriemen (traces), die in Q₁ so wundervoll mit Mondenstrahlen, als etwas Langgestrecktem, verglichen werden, werden jetzt fabriziert aus smallest spider web, was gar keine innere Beziehung zu traces hat. Das Joch, das vorher mit seiner Rücksicht auf die krumme, höckerige Gestalt desselben aus „Heimchenknochen“ hergestellt worden, wird jetzt in ganz unsinniger Weise von Mondesstrahlen verfertigt. Für den Korrektor sind alle Worte eben nur Worte; daß sie stets in Beziehung zu einem Ganzen stehen müssen, ist ihm völlig gleichgültig.

23. III₄₆ she gallops up and down. Da nachher von Träumen die Rede ist, meinte der Korrektor, er müsse das auch hier schon deutlich machen und setzte für up and down 'night by night', ohne zu bedenken daß man auch bei Tage schlafen und träumen kann.

24. III₅ sometimes she gallops o'er a lawyer's lap, and then dreams he of smelling out a suit. Nachdem vorher schon jedesmal eine Entsprechung zwischen dem Organ, worüber lab fährt und dem Traum selbst stattgefunden hat (brains—love; knees—court'sies; lips—kisses), konnte der Korrektor sich nicht denken, was lap mit smell zu tun hatte. Zu smell gehörte nose, das stand bei ihm ganz fest. Er dachte

aber nicht daran, daß es die Rechtsanwälte waren, die gern Prozesse auswitterten und sich große Gebühren zahlen ließen, daß also lap gerade der Platz war, wo sich das für sie wichtigste Organ, nämlich der Magen befand. Der Korrektor tat also jetzt den lawyer gleich damit ab, daß er schrieb: o'er lawyer's fingers who straight dream on fees. Die Verbindung zwischen lap und suit ist viel genauer als diese rein äußerliche zwischen fingers und fees, denn er kann das Geld ja stets durch andere einzischen lassen; die Hauptfache ist doch, daß er alle diese Gebühren „schluckt“. Dann setzte er an der beanstandeten Stelle ein o'er a courtier's nose statt o'er a lawyer's lap. Da aber nun dreimal nose stehen würde, so war der Korrektor gezwungen in Z. 55 (o'er a soldier's nose) statt nose 'neck' zu schreiben. Am Schluße schien ihm übrigens auch die Stellung nicht effektvoll genug; für ihn bildete die etwas zweideutige Erwähnung der Mädchen den Höhepunkt.

25. III₆₅ as thin a substance > as thin of substance. Dies ist eine scheinbar ganz geringfügige Änderung, aber sie ist äußerst charakteristisch. In Q₁ haben wir es nur mit zwei Dingen zu tun, der Phantasie und der Luft, in Q₂ aber mit der Phantasie, mit der Substanz und der Luft. Q₁ ist klar und bestimmt, man sieht die Sache vor sich, während Q₂ uns zwingt, die Phantasie gleichsam erst zu analysieren.

26. Eine ebensolche, scheinbar sehr geringfügige Änderung findet sich in IV₃, wo Capulet zu den Damen sagt: Which of you all will now refuse to dance. Statt refuse setzt der Korrektor deny ein. Wie unpassend dies Wort hier ist und wie sehr es gegen das feinere Sprachgefühl verstößt, kann man sich klarmachen, wenn man sich überlegt, daß which of you all will now deny to dance heißen kann: „Wer von euch wird jetzt leugnen, daß er tanzt?“ Ein Ausdruck ist aber um so besser und richtiger, je bestimmter und schärfer er ist. Der Korrektor ist wahrlich nicht ein Meister seiner Sprache.

27. Humoristisch ist die Änderung in IV₈ nay, sit, nay, sit, good cousin Capulet; for you and I are past our standing days. Da vorher von dem Tanzen die Rede war, meinte der Korrektor, es müsse heißen: past our dancing days. Der alte Capulet müßte ein Idiot gewesen sein, wenn er so etwas gesagt hätte!

28. IV₂₂ so shines a snow-white swan trooping with crows. Der Korrektor sagte sich, daß Schwäne und Krähen doch schlecht zusammen paßten, Tauben und Krähen sei viel natürlicher; so machte er denn aus dem Schwan a dove. Daß aber nicht nur die Auszeichnung durch Schönheit, sondern auch durch edle Haltung und Gestalt hervorgehoben werden sollte, fiel ihm nicht ein.

29. IV₂₃ a snow-white. Das wäre doch weiß-weiß; dachte der Korrektor und änderte snowy, was eine ganz schlechte, falsche Bildung ist, insofern es „schneeweiß“ heißen soll; snowy ist gleich „mit Schnee bedeckt“. Daß snowy öfters in der Bedeutung „schneeweiß“ gebraucht wird, ändert an der Tatsache, daß diese Bildung schlecht ist, garnichts.

30. IV_{22 24}. Der Korrektor nahm auch Anstoß an so shines ... as shows; korrekt muß es doch heißen so shows ... as shows.

31. IV₂₄ as this fair lady > yonder lady. Der Korrektor glaubte, daß der Begriff „schön“ durch den Vergleich schon hinreichend ausgedrückt sei.

32. IV₃₃ how now, cousin > how now, kinsman. Da Tybalt gleich darauf Capulet als Onkel anredet, so glaubte der Korrektor, doch korrekt sein zu müssen.

33. IV₄₆ the master of the house gefiel dem Korrektor schlecht und so schrieb er here, wodurch dann wegen des Verses noch ein zweites go to nötig wurde.

34. IV₅₉ to smooth the rough touch > ... that rough touch. Damit es doch ja recht deutlich sei!

35. IV₆₁ which holy palmers touch > that pilgrims' hands do touch. Der Korrektor nahm Anstoß an holy palmers (palmers sind immer holy, wie er dachte!) und an palmers, das gleich nachher wieder vorkommt. Er sorgt ängstlich für äußere Schönheit, für die äußere Ordnung der Worte, ohne dabei das Innere, die Natürlichkeit je zu berücksichtigen.

36. IV₆₅ why, then, fair saint > ... dear saint. Man darf doch eine Heilige nicht „schön“ nennen!

37. IV₆₆ yield thou > grant thou. Ein Heiliger kann nur „gewähren“, nicht „nachgeben“; in yield lag, nach des Korrektors Ansicht, ein Zugeständnis der Schwäche. Aber gerade deshalb ist yield hier gewählt, denn Julie ist ja keine

wirkliche Heilige; der Korrektor freilich nimmt alles sofort tödlich ernst. Da grant übrigens gleich in der nächsten Zeile wieder vor kommt, so hätte er wenigstens dadurch von seiner Änderung abgehalten werden sollen.

38. IV₆₉ by yours > by thine. Nachdem Romeo schon vorher thou gebraucht hat, schien es dem Korrektor konsequenter, wenn Romeo es auch an dieser Stelle täte. Die Verwendung von thou und you ist übrigens eine ganz unbestimmte, Regeln dafür gibt es nicht; es hängt ganz von den betreffenden Umständen ab, ob man thou oder you anwenden muß. Franz sagt in seiner Shakespeare-Grammatik § 148: „Je nach dem Wechsel der Situation und der Stimmung wird eine Form durch die andere abgelöst. In der abwechselnden Verwendung von thou und you malen sich oft die leisesten Gefühlschwankungen.“ Romeo würde thine sagen, wenn er Julie jetzt noch in den Armen hielte.

39. IV₈₆ I promise you but for your company, I would have been abed an hour ago. Dies schien dem Korrektor doch zu unhöflich und so ließ er diesen Satz aus und setzte dafür ein: More torches here! Come on then, let's to bed. Ah, sirrah, by my fay, it waxes late: I'll to my rest. Wahrscheinlich nahm der Korrektor auch Anstoß daran, daß Capulet in einer späteren Szene (XIII₂₁) ebenfalls sagt: Light to my chamber! und er wollte Abwechselung in die Reden des Capulet bringen. Über gerade diese Wiederholung ist charakteristisch für den alten Capulet, ebenso wie die scheinbare Unhöflichkeit das derbe, offene Wesen des Alten vorzüglich malt.

40. IV₁₀₀ that I should love > that I must love. Die Bedeutungsverschiedenheit beider Ausdrücke ist außerordentlich groß. In dem ersten Fall spricht Julie wie im Traum, wie losgelöst von ihrem eigenen Leben, das sie ausgebreitet vor sich sieht. Sie fühlt das Geheimnisvolle ihres Lebens und sie schauert ein wenig bei dem Anblick des ihr Unbegreiflichen. In dem anderen Fall steht Julie mitten in ihrem Leben und wir können nicht entscheiden, ob Freude oder Schmerz in ihr vorherrschen; sie konstatiert nur, daß es höchst merkwürdig ist, daß sie ihren Feind lieben muß.

41. V₁, shall I go forward and my heart is here > can ... when ... Damit es doch ganz deutlich sei.

42. V₆ he came this way and leapt > he ran this way ... Der Korrektor will uns die Sache ganz genau schildern, und er kann es sich nicht anders denken, als daß Romeo in furchtbarer Eile seinen Freunden fortgelaufen sei.

43. V₉ speak but one rime > speak but on rhyme. Mit einem Reim ist der Korrektor nicht zufrieden, Romeo soll überhaupt in Reimen sprechen.

44. V₁₀ pronounce but 'love' and 'dove' > provant but 'love' and 'day'. Da der Korrektor oben schon geändert hatte: speak but on rhyme, so verstand er offenbar nicht, daß love und dove einer von solchen Reimen sein sollte. Nach seiner Ansicht sollte Romeo überhaupt in Reimen sprechen, und so änderte er ganz logisch: provant but 'love' and 'day', d. h. schaffe dir einen gehörigen Vorrat von love und day an; denn nach seiner Ansicht waren dies die Wörter, die in solchen Liebesgedichten die größte Rolle spielten.

45. V₁₂ he that shot so trim > ... so true. Man schießt doch nicht „hübsch“, sondern „richtig“. Wieder kann man beobachten, wie Q₁ den sinnlichen Anblick (den hübschen, schießenden Knaben) schildert, Q₂ aber nur den abstrakten Effekt, das, was man über den Schuß denkt.

46. V₁₄ ist die Rede von Rosalindens bright eye, der Korrektor schreibt bright eyes. Natürlich, wer hätte das nicht von ihm erwartet?

47. V₂₄ well, he hath > come, he hath. Da Benvolio und Mercutio jetzt fortgehen wollen, so erschien come doch viel passender als well, was dem Korrektor wohl auch zu leger klang.

48. V₂₅ blind in his love > blind is his love. Romeo ist doch nicht blind, sondern nur seine Liebe.

49. V₃₀ an open 'etcetera' > an open. Der Korrektor hielt es für unpassend, dieses etcetera als ein richtiges Wort in den Text zu setzen — er überließ es dem Schauspieler dies Wort zu sprechen. Die äußere Form ist für den Korrektor die Hauptfache.

50. V₃₀ an open 'etcetera' thou a poperin pear > ... or thou ... Dieses or scheint zu zeigen, daß dem Korrektor die Anspielung dunkel war.

51. V₃₃ to seek him there > ... here. Es ist doch „hier“, hier auf der Bühne, dachte der Korrektor; da Romeo aber über die Mauer gesprungen ist, so mußte es natürlich there heißen.

52. V₃₉ her vestal livery is but pale and green > ... sick and green. Es sah aus, als ob in Q₁ zwei Farben genannt seien, und so wollte der Korrektor es ganz deutlich machen, daß das erste keine Farbe sei; offenbar schwiebte ihm der Begriff green-sickness vor. Q₁ aber setzt pale and green für of a pale green.

53. Vor V₄₀ hat der Korrektor eingeschoben: It is my lady, O, it is my love! O, that she knew she were! Er dachte sich nämlich, daß Romeo zunächst ja nur von dem Lichtschimmer an Juliens Fenster gesprochen habe, aber dieser Lichtschimmer könne doch auch von jemand anders herrühren, und daher sei es notwendig, daß Romeo noch einmal ausdrücklich sage, daß es Julie sei, die er da sehe.

54. V₄₈ I would I were the glove to that same hand > O that I were a glove upon ... Der Korrektor hält sich genau an die Worte und so sagte er sich, daß es doch Unsinn sei, daß Julie eben einen Handschuh anhaben sollte!

55. V₄₉ that I might kiss that cheek > that I might touch that cheek. Dies ist geradezu unglaublich; nach des Korrektors Ansicht berührt der Handschuh nur die Wange, küsst sie aber nicht. Es muß aber kiss heißen, da vorher I steht, und Romeo will doch nicht mit seiner Hand einmal Juliens Wange anfühlen!

56. V₅₅ the lazy-pacing clouds > the lazy-puffing. Pace schien kein Ausdruck für die Wolken; die Wolken „gehen“ nicht, sondern „blasen, wehen“!

57. V₆₀ what's Montague? it is nor hand, nor foot, nor arm, nor face, nor any other part > ... nor face. O, be some other name belonging to a man! Der Gedankengang des Korrektors war offenbar folgender: „Romeo wirf doch deinen Namen weg! Sieh, was liegt an dem bloßen Namen; der Name ist nicht Hand noch Fuß u. s. w. Darum kannst du ihn ohne Bedenken wegwerfen. O sei doch ein anderer Name, irgend ein Name, den Menschen tragen, nur nicht Montague!“ Dies ist bezeichnend dafür, wie der Korrektor, wenn er einmal

einen Gedanken hat, von demselben nicht loskommen kann, bis er ihn korrekt durchgeführt hat. In der ungezwungenen Sprache machen wir es uns aber viel bequemer.

58. V₆₄ retain the divine perfection > retain the dear perfection which. Divine ist Romeo doch nicht, darum nur dear und infolgedessen ein which eingeschoben.

59. V₆₆ take all I have > take all myself. Julie will Romeo doch nicht ihr Vermögen, sondern sich selbst geben! Aber take all myself klingt komisch, da man unwillkürlich an die Möglichkeit einer Redensart wie take half myself denken muß.

60. V₇₄ of that tongue's utterance > of thy tongue's uttering. Nur alles recht deutlich machen! Aber wenn man zu deutlich spricht, spricht man gerade so schlecht als wenn man zu undeutlich spricht. Julie hat ja noch garnicht gesagt, daß sie Romeo erkannt habe, also kann sie auch noch nicht in so bestimmter Form von ihm reden.

61. V₇₇ neither fair saint > fair maid. Wieder scheint sich der Korrektor davor zu scheuen, eine Heilige „schön“ zu nennen. Durch seine Änderung vernichtet er aber die wundervolle Anspielung auf die erste Begegnung der beiden.

62. V₈₄ if they do find thee > ... see thee. Da die Vetter doch nicht nach Romeo suchen, so kann man auch nicht von „finden“ sprechen!

63. V₉₀ for life were better ended > my life etc. Nicht das allgemeine Leben wäre zu Ende, sondern nur das von Romeo. Man muß immer deutlich sein!

64. V₁₀₀ but farewell compliments > ... compliment. Eine Entschuldigung reicht doch völlig aus, dachte der Korrektor.

65. V₁₀₄ I'll frown and say thee nay and be perverse. Nein, sagte der Korrektor, die richtige Stellung ist: I'll frown and be perverse and say thee nay; er nahm nämlich be perverse als eine gewollte Handlung der Julie, während sie doch infolge ihres Zornigtuns und Neinsagens als perverse erscheint.

66. V₁₀₈ than they that have more cunning to be strange > than those that have coying to be strange. Der Gedanke, daß andere Mädchen fürs Sprödetun mehr Schlauheit besitzen als Julie, war für den Korrektor zu kompliziert, er setzte dafür: „als andere, die das Sprödetun in ihrer Macht

haben um sich spröde stellen zu können"; denn coying und to be strange bezeichnen genau dasselbe. Julie will nicht sagen, daß sie gar keine Schüchternheit besäße, sondern daß sie ihre natürliche Schüchternheit jetzt bezwingen wolle.

67. V₁₂₀ which art the god of my idolatry > which is . . . der Korrektor ist allerdings grammatischer, ob aber poetischer? Der ganze Zauber dieser Stelle ist durch dies nüchterne is wie weggeblasen.

68. V₁₂₉ I fear, being night . . . Romeo ist doch nicht selbst „Nacht“, sondern er ist nur in der Nacht, darum schreibt der Korrektor: I am afeard, being in night; dadurch ist er dann auch gezwungen, die Verse etwas abzuändern (I hear and see ausgelassen). Was soll man zu solch einem Pedanten sagen?

69. V₁₃₀ too flattering-true to be substantial > too flattering-sweet etc.; denn wenn es wahr wäre, dann wäre es doch nicht auffällig, daß es substantial wäre!

70. V₁₄₁ and may not cry aloud > . . . speak aloud. Julie wird doch nicht plötzlich laut schreien wollen, das wäre doch schocking!

71. V₁₄₂ and make her airy voice as hoarse as mine, with repetition of my Romeo's name. Der Korrektor fand es außerordentlich anstößig, daß Julie eine heisere Stimme haben sollte; zumal Romeo diese Stimme nachher silver-sweet findet. Er ändert also: and make her airy tongue more hoarse than with repetition of my Romeo, d. h. ich würde die Zunge von Echo [durch mein lautes Sprechen!] heiserer machen als [jetzt] durch die Wiederholung von „Romeo“. Man sieht, was für ein Verständnis der Korrektor von der ganzen Situation hatte! Vielleicht wundert sich jemand, warum der Korrektor auch noch für das passende Wort voice das völlig unpassende tongue einsetzte; das Rätsel erklärt sich durch den poetischen Sinn des Korrektors, er liebt die Abwechselung, die schöne Variatio. Da in Z. 140 schon voice vorkommt, muß hier ein anderes Wort genommen werden. Der Korrektor hätte auch ruhig sagen können my airy tooth, der Unsinne wäre nicht größer geworden als er eben ist.

72. V₁₄₈. Dass Romeo madam ruft, klang dem Korrektor doch gar zu sonderbar. Indem er nun nach einem Ausdruck suchte, der nicht zu vertraulich und nicht zu förmlich sei, fand

er nur niece, als Bezeichnung eines freundschaftlichen Verhältnisses, wie z. B. cousin ganz allgemein in diesem Sinne gebraucht wird. Aber Romeo ist in diesem Augenblick wieder ganz der Kavalier, der einer Dame gegenüber steht.

73. V₁₅₄ I shall forget to have thee still stay here > . . . stay there. Allerdings ist der Korrektor genauer, aber welche Zärtlichkeit liegt gerade in der Verwendung des here = hier bei mir!

74. V₁₅₆ and I'll stay still > . . . still stay, denn stay still könnte auch heißen „ruhig warten“.

75. V₁₅₉ a little from her hand > . . . his hand; denn nur böse Buben fangen Vögel und machen solche Experimente, nicht zarte Mädchen!

76. V₁₆₁ too loving-jealous > so loving-jealous. Was soll das too, dachte der Korrektor, es geht ein Vergleich vorher, also so!

77. V₁₆₆ sleep dwell upon thine eyes, peace on thy breast > . . . peace in thy breast. Der Schlaf ruht auf den Augen, weil man die Augen geschlossen sieht, der Friede ruht auf der Brust, weil man die Brust ruhig, friedlich atmen sieht; für diesen plastischen, klaren Ausdruck setzt der Korrektor den abstrakten Gedanken von dem „Frieden in der Brust“.

78. VI₄ the world to cheer > the day to cheer; denn es ist doch offenbar, daß die Sonne nicht der ganzen Welt zugleich scheint.

79. VI₅ night's dark dew > nights dank dew. Der Tau ist doch nicht dunkel, dachte der Korrektor, sondern naß. Aber nasser Tau ist Unsinn, und der Tau wird dunkel genannt, weil er Tau ist, der in der dunklen Nacht gefallen ist; man sieht förmlich den dunklen Tau.

80. VI₅ we must upfill this osier cage of ours > I must etc. Es ist aber auch wirklich Luxus, den Plural zu gebrauchen, wo der Singular genügt! Der Mönch aber gebraucht den Plural, weil er mit sich selbst spricht und sich gleichsam zu zweit fühlt; es liegt hier etwas Mildes, Gemütliches in dem Gebrauch des Plurals, was sofort verschwindet, wenn wir das trockene „Ich“ einsetzen.

81. VI₈ for nought so vile, that vile on earth doth live > . . . that on the earth doth live. Der Korrektor

verstand nicht, was das zweite vile zu bedeuten habe, aber der Mönch sagt: „Nichts ist so schlecht (wenn es auch allgemein als etwas Schlechtes angesehen wird!), daß es nicht doch noch Gutes hervorbrächte“. Der Korrektor sagt einfach: „Nichts auf Erden ist so schlecht, daß es nicht auch etwas Gutes hätte“; er läßt also einen sehr wichtigen Gedanken aus, nämlich den Gedanken der Torheit der Menschen, die die guten Kräfte von vielen Dingen ungebraucht lassen, weil diese Dinge eben als vile gelten (that vile on earth doth live).

82. VI₁₀ revolts to vice and stumbles on abuse > revolts from true birth, stumbling on abuse. Es schien doch korrekter zu sagen, von was sich das Gute abwendet. Aber dieser Gedanke from true birth liegt schon in revolts; auch verliert der Korrektor dadurch den wichtigen Gedanken, daß gute Dinge sich direkt in ganz schlechte (to vice!) verkehren können; da aber dieser Gedanke nachher noch einmal anders ausgedrückt wird (virtue itself turns vice), so erschien dem Korrektor seine Änderung wohl doppelt lobenswert.

83. VI₁₅ two such opposéd foes > . . . kings; denn opposed und foes schien dem Korrektor gleichbedeutend; aber nicht alle Feinde stehen sich kampfbereit gegenüber; der Begriff des Königlichen trägt ein völlig sinnwidriges Element in die Stelle.

84. VI₂₈ the last was true > the last is true, denn es ist auch jetzt noch wahr, dachte der Korrektor; Romeo aber denkt sich zurück in die Vergangenheit, in den Augenblick, da er mit Julie sprach.

85. VI₃₄ I tell thee > I'll tell thee. Romeo sagt es doch eben noch nicht, sondern er will es erst noch sagen. Nur immer korrekt sein!

86. VI₄₅ I'll tell thee as I pass > I'll tell thee as we pass. Natürlich gehen sie alle zwei, aber Romeo denkt eben nur an sich selbst.

87. VI₅₅ if ever thou wert thus > if e'er thou wast thyself. Das thus schien dem Korrektor keine genaue, grammatische Beziehung zu haben und so setzte er dafür thyself. Für die wundervolle Plastik dieses thus hatte er keinen Sinn.

88. VI₆₅ thy love did read by rote and could not spell > . . . rote that could . . . Dem Korrektor schienen beide Sätze dasselbe zu sagen, und so ordnete er sie einander unter,

wodurch aber Sinn in Unsinn verkehrt wurde, denn jetzt sagt der Mönch: „Sie wußte daß deine Liebe, weil sie nicht buchstabieren konnte, nur in auswendig gelernten Phrasen bestand“ — aber woher weiß denn Rosalinde, daß Romeoos Liebe nicht buchstabieren kann? In Q₁ ist der Sinn: „Sie wußte, daß deine Liebe nur in auswendig gelernten Phrasen bestand, und daß sie nicht zu buchstabieren verstehe, d. h. für das einstehen könne, was sie sage.“

89. VII₄ ah, that same > why, that, denn es paßt sich nicht für den rauhen Mercutio, ah zu sagen. Aber Mercutio ist trotz seines rauhen Tones innerlich wirklich über die Verwandlung von Romeoos Wesen beklümt.

90. VII₁₄ shot through the ear with a love-song > run trough etc. Der Korrektor wollte Abwechselung in die Sache hineinbringen; nachher ist nämlich vom Schießen die Rede, also setzt er hier das Anrennen mit der Lanze ein, und wir haben eine schöne Variation: stabbed, run, shot (d. h. cleft etc.).

91. VII₂₆ the pox of such limping, antic, affecting fantasticoes > ... such antic, lisping, affecting fantasies. Diese Änderung, die von allen späteren Quarto- und Folio-Ausgaben beibehalten worden, ist mir völlig unerklärlich.

92. VII₂₉ that we should be still afflicted > ... thus afflicted. Offenbar verstand der Korrektor nicht, daß Mercutio mit dem vorhergehenden grandsire ausdrücken wollte, daß diese einfältige Mode schon sehr alt ist.

93. VII₆₀ nay, if thy wits run the wild-goose chase > nay, if our wits etc. Weil beide Witze machen, meinte der Korrektor, er müsse we setzen; aber nur Romeo macht Witze von der Art, daß es aussieht, als wolle er ein Wildganswettrennen veranstalten. Weil der Korrektor aber unsinniger Weise diese anstrengende Witjagd beiden zuschreibt, läßt er Mercutio auch sagen I am done statt I have done.

94. VII₇₆ this drivelling love > for this etc. Man muß immer auf eine genaue Verbindung achten!

95. VII₈₈. Man hielt es nicht für dem Charakter Benvolios entsprechend, daß er sich an den losen Witzen Mercutios beteilige, und so gab man diese Worte (two, two; a shirt and a smock) dem Mercutio; dadurch wurde es aber nötig, die Worte: a sail, a sail, a sail noch Romeo zuzuweisen.

96. VII₉₀ pray thee, do, good Peter, to hide her face > good Peter, to hide her face. Alles, was nur irgendwie Konversation ist, und nicht ganz schriftgemäß, wird vom Korrektor geändert.

97. VII₁₀₁ can any of you tell where one may find > . . . tell me where I may find. Das andere war zu uncorrect.

98. VII₁₀₃ I can; but young Romeo will be elder when you found him > I can tell you; but . . . you have found him. Möglichst korrekt und möglichst unnatürlich!

99. VII₁₀₇ mass, well noted > very well took, i'faith. Das andere war dem Korrektor zu grob, er denkt nur an seine Leser, nicht an Mercutio.

100. VII₁₂₂. Auf die Worte, die Mercutio beim Abgehen der Amme zuruft, antwortet diese in Q₁ marry, farewell. Diese Worte lässt der Korrektor aus, denn die Amme kann doch auf solchen Hohn nichts antworten! Der Korrektor merkt nicht, daß die Amme sich trotz allem sehr geschmeichelt fühlt.

101. VII₁₂₈ if he stand to anything against me > and a speak anything . . . Stand to hatte Romeo eben ganz abstrakt verwendet, die Amme aber faszt es gleich, wie es ihrer einfachen Natur entspricht, ganz plastisch, und diese feine Verbindung zerstört der Korrektor völlig.

102. VII₁₃₂ and thou, like a scurvy knave, must stand by > and thou must stand by too. In diesem Fall wird die Genauigkeit des Korrektors unglaublich absurd; die Amme sagt too, weil doch auch Romeo noch dabei stand!

103. VII₁₃₄ I see nobody > I saw nobody. Wieder kann der Korrektor sich nicht in die Handlung versetzen; weil die Sache schon vergangen ist, so setzt er einfach saw, ohne zu bemerken, daß Peter sich in diesem Augenblick nach allen Seiten umsieht und sagt: I see nobody.

104. VII₁₃₈ my lady > my young lady, damit man doch ja nicht an Lady Capulet denke!

105. VII₁₃₉ seek ye out > inquire you out. Indem der Korrektor sich an die Stelle Juliens versetzt, wie sie der Amme den Auftrag gibt nach Romeo zu suchen, schreibt er vornehm inquire you out. Aber der Korrektor sollte sich an die Stelle der Amme versetzen!

106. VII₁₃₉ that I'll keep > I'll keep. In der Schriftsprache ist that überflüssig, darum lässt der Korrektor es fort.

107. VII₁₄₇ why, what wilt thou tell her? Aus dieser Frage Romeo's wird bei dem Korrektor: What wilt thou tell her, nurse? thou dost not mark me. Würde Romeo wirklich so gesprochen haben, so wäre er ein Idiot gewesen.

108. X₉ go to, thou art as hot a Jack, being moved; das ist die Antwort auf Benvolios Frage: Am I like such one? Mercutio fügt dann noch als Erläuterung hinzu: And as soon moved to be moody, and as soon moody to be moved. Der Korrektor verstand nicht, daß das erste eine Antwort sei, und es erschien ihm daher der Satz unvollständig, deshalb machte er daraus: Come, come, thou art as hot a Jack in thy mood as any in Italy, and as soon etc.

109. X₁₄ because thou hadst hazel eyes > ... hast hazel eyes. Der Korrektor ist genau; aber Mercutio versetzt sich lebhaft in die damalige Situation: „weil du Haselaugen hättest“.

110. X₁₅ what eye ... would have picked out such a quarrel > ... would spy out etc. Der Korrektor dachte, daß spy besser zu Auge passe als pick; aber in pick liegt der Sinn des Übermütigen und des Plötzlichen, während spy unwillkürlich an ein heimtückisches Aufderlauerliegen denken lässt.

111. X₁₉. Dem Korrektor war es zu merkwürdig, daß Benvolio auf die lange Rede des Mercutio nicht antworten sollte, obwohl es in Q₁ durch das Auftreten Tybalts aufs beste begründet wird; er schiebt also eine Rede des Benvolio ein, die ganz unsinnig ist. Abgesehen davon, daß hier ein ganz speziell juristischer Ausdruck verwandt wird (fee simple ist Erbgut, Land, das ohne jede Einschränkung mir und meinen Erben gehört), ist es doch unglaublich, daß Benvolio sagen soll, jeder Mann würde ihn dann innerhalb Fünfviertelstunden töten!

112. X₃₅ Romeo, the hate I bear to thee > ... the love I bear thee. Der Korrektor dachte: daß der „Hass“ keine besseren Worte hat als thou art a villain, das ist doch nichts Sonderbares, — also muß es love heißen.

113. X₇₇ thy beauty makes me thus effeminate ... and softens. Korrekt muß es doch heißen: „sie hat mich weichlich

gemacht", darum: thy beauty hath made me effeminate . . . and softened.

114. X₈₁ the lowly earth > the earth; denn die Erde ist doch nicht überall „niedrig“, im Gegenteil! Benvolio spricht aber natürlich im Sinn des Geistes von Mercutio. Für lowly musste der Korrektor dann etwas einschieben, daher das ganz belanglose here did.

115. X₈₅ alive, in triumph! and Mercutio slain > he gan in triumph! and Mercutio slain! Der Korrektor sagte sich, daß dieser Triumph des Tybalt doch nur ein sehr relativer sei, er habe nur im Triumph angefangen! Doch kann gan natürlich auch ein Druckfehler für gone sein.

116. X₈₆ fire-eyed fury > fire and fury. Das erste war dem Korrektor wohl ein zu fühltes Bild, er bleibt lieber bei seiner dünnen Prosa.

117. X₈₈ above the clouds > above our heads. Der Korrektor kennt seine Naturgeschichte und weiß, daß über uns nur Wolken sind!

118. X₈₉ or thou, or I, or both shall follow him > either thou . . . shall go with him. Dreimal or war dem Korrektor zuviel, er liebt die Abwechselung. Für follow setzte der Korrektor wohl go with, einfach um zu ändern; aber go with bedeutet ein Begleiten, hier aber handelt es sich um ein Nachgeschick werden, also ist go with sehr deplaziert.

119. X₉₅ there is that Tybalt > there lies that Tybalt. Immer korrekt.

120. X₉₆ go with us > go with me; denn es spricht ja nur einer.

121. X₁₂₇ I have an interest in your hate's proceeding > . . . in your heart's proceeding. Dem Korrektor kam es unsinnig vor, daß der Prinz Interesse an dem Verfahren des Hasses haben solle, der Hass soll doch jetzt zu Ende sein! Aber dem Prinzen ist es an und für sich völlig gleichgültig, ob sich die Capulets und Montagues noch weiter hassen, — ihm kommt es nur darauf an, daß die öffentliche Ordnung nicht gestört wird; auch weiß der Prinz, daß man dem Hass nicht durch einen Befehl ein Ende machen kann.

122. X₁₃₀ I will be deaf > it will be deaf. Dieses it bezieht sich auf das direkt vorhergehende mine, d. h. Blut; der

Korrektor wollte, seinem Charakter gemäß, einen möglichst genauen (äußerlichen!) Zusammenhang herstellen.

123. XI₂ would quickly bring you thither > would whip you to the west. Er „bringt“ doch nicht die Rosse dahin, sondern er „peitscht“ sie dahin, dachte der Korrektor. Aber welch ein heftiges, rauhes, häßliches Element trägt dieses whip in die wonnige, harmonische Stimmung, in der sich Julie eben befindet. Sie ist so unausprechlich gentle in diesem Augenblick — wie kann man da von whip sprechen!

124. XI₂₄ then let the trumpet sound a general doom. Wie kann nur Julie sich unterstehen, eigenmächtig ein jüngstes Gericht zu veranstalten! Natürlich muß es heißen: Then dreadful trumpet sound the general doom!

125. XII₆ my young son > my dear son; denn Romeo ist doch tatsächlich nicht mehr so jung; der Korrektor scheint nicht zu wissen, daß „jung“ im Munde verschiedener Leute und überhaupt in verschiedenen Situationen ganz verschiedene Bedeutungen hat.

126. XII₁₁ ha, ‘banished’ > ha, banishment; denn der Mönch hat doch vorher gesagt banishment, und Romeo wiederholt offenbar die letzten Worte des Mönches. Der Korrektor sieht immer auf den Buchstaben, nicht auf den Geist.

127. XII₁₁ for exile hath more terror in his looks > ... in his look. Der Korrektor scheint an eine Bildsäule der „Verbannung“ zu denken, Q₁ denkt an eine lebende Person. Bei dem Korrektor ist die Regel und die Starrheit, bei Q₁ Freiheit und Leben.

128. XII₁₇ and world-exiled is death > and world's exile is death; denn auf das Substantivum death muß sich natürlich ein anderes Substantivum beziehen, nicht „weltverbannt ist Tod“ darf es heißen, sondern „Weltverbannung ist Tod“. In Q₁ haben wir Leben, Wirklichkeit, Poesie, denn da heißt es: „Verbannt man jemand aus der Welt, so ist er tot“; in Q₂ heißt es ganz allgemein und abstrakt: „Weltverbannung ist Tod“.

129. XII₃₅ how hadst thou the heart > how hast thou the heart. Hier verwandelt einmal der Korrektor die Vergangenheit in die Gegenwart, aber hier ist es so verkehrt wie nur möglich, denn der Akt des Verstümmelns (to mangle me) ist längst vorbei. Anders lag der Fall in X₇₇ (§. nr. 113).

130. XII₃₈ thou fond mad man, hear me but speak a word > then fond . . . me a little speak. Zunächst mußte der Korrektor die Verbindung herstellen, denn der Mönch muß doch Romeo auf seine lange Anklage etwas antworten; deshalb then. Aber dann war es doch auch klar, daß der Mönch nicht nur ein Wort sprechen wollte, nein, er wollte eine kleine Rede halten; also a little speak. Übrigens sind die Personen des Korrektors stets geneigt, dort eine Rede zu halten, wo sie eigentlich nur ein paar Worte zu sagen brauchen!

131. XII₃₉ thou wilt talk again > . . . speak again. Wahrscheinlich um die genaue Beziehung zu dem Vorhergehenden herzustellen (der Mönch sagt: hear me a little speak, Q₂). Es ist aber auch möglich, daß der Korrektor den Ausdruck des Verächtlichen, der hier in talk liegt, beseitigen wollte.

132. XII₅₇ what wilfullness is this > what simpleness . . . Man hört wieder den Korrektor, der philosophisch über die Situation nachdenkt und findet, daß Romeo sich höchst einfältig benimmt; aber der Mönch ist selbst viel zu erregt, um so etwas zu tun.

133. XII₇₃ childhood of her joy > . . . our joy. Natürlich!!

134. XII₇₇ and now falls on her bed, now on the ground; and 'Tybalt' cries, and then on Romeo calls. In diese verwirrten Worte der Unnre brachte der Korrektor nach seiner Ansicht Ordnung: And now falls on her bed, and then starts up and 'Tybalt' calls and then on Romeo cries (man bemerke, wie genau der Korrektor abwiegt, daß call besser für Tybalt und cry besser für Romeo passe! Ja, wenn nicht die Unnre spräche!), and then down falls again. Durch diese letzten, hinzugesetzten Worte erschien ihm dann auch das nächste: as if that name etc. nicht so verbindungslos.

135. XII₈₃ doth my name lie > . . . lodge. Weil nachher von mansion die Rede ist, schien lodge passender; aber der Name wird nicht personifiziert gedacht, sondern als „geschrieben“, wie Romeo früher schon einmal sagte: Had I it written I would tear the word. Auch hat lodge den Begriff des derzeitigen Aufenthalts, was sinnwidrig ist.

136. XII₈₈ unseemly woman in a seeming man, or ill beseeming both > unseemly . . . and ill beseeming . . .

Es ist höchst charakteristisch, wie durch dieses „und“ eine logische Verbindung in diese beiden Sätze gebracht wird, als ob der Mönch sich seine Rede vorher ausgearbeitet hätte!

137. XII_{III}. Vor sojourn in Mantua sind in Q₂ folgende Zeilen eingeschoben:

Go hence; good night; and here stands all your state:
Either be gone before the watch be set,
Or by the break of day disguise from hence.

Disguise wird wohl Druckfehler für disguised sein. Vorher, Z. 100, hatte der Mönch gesagt: But look thou stay not till the watch be set, for then thou canst not pass to Mantua. Diese Worte nimmt der Mönch jetzt zurück, d. h. der Korrektor lässt ihn sich selbst widersprechen; der Korrektor hat sich nämlich überlegt, daß Romeo doch auch noch auf eine andere Weise nach Mantua kommen könne, nämlich „verkleidet“. Höflich ist die ungeschickte Feierlichkeit, mit der er seinen flauen Gedanken einführt: And here stands all your state.

138. XIII₂ look ye, sir, she loved her kinsman dearly. Welchen kinsman, fragte sich der Korrektor; Julie hat doch viele Verwandten. Also mußte Tybalt eingeschoben werden, obwohl Tybalt erst vor einigen Stunden gestorben ist. Unnatürlicher könnte der alte Capulet wahrlich nicht sprechen! Entweder „Tybalt“ oder her kinsman, aber beides zusammen ist in diesem Fall Unsinn.

139. XIII₄ wife, where's your daughter? is she in her chamber? I think, she means not to come down to-night. Der Korrektor sagte sich, daß 1. Capulet nicht so zu seiner Frau sprechen könne, denn Julie ist doch auch seine Tochter (aber wie charakteristisch ist gerade dies your) und 2. schien ihm die Frage is she in her chamber völlig überflüssig, da Capulet ja gleich darauf sie selbst beantwortet. Also änderte der Korrektor, 'Tis very late, she'll not come down to-night, und fügt dann 2 Verse ein, die er IV₈₆ ausgelassen: I promise you but for your company I would have been abed an hour ago. Man hat Q₁ vorgeworfen, daß diese Zeilen in Szene IV, als sich die Gäste von Capulet verabschieden, sehr unhöflich seien — aber dort sind sie harmlos, denn Capulet hat sich seine Gäste ja selbst eingeladen, während sie an dieser Stelle außerordentlich unhöflich und überhaupt ganz unmöglich sind. Nichts zeigt die Abhängig-

keit und Unselbständigkeit des Korrektors besser als solche Ver-
setzung von Stellen. Über den Sinn von Q₁ s. S. 125 f.

140. XIII₆ these times of woe afford no time to
woe > . . . no times to woo. Selbstverständlich, wer hätte
etwas anderes erwartet?

141. XIII₇ madam, farewell > madam, good night;
denn es ist doch spät am Abend, wie darf man da einfach
Adieu sagen!

142. XIII₁₄ it will be thought we held him carelessly >
it may be thought etc.; denn Capulet kann doch nicht wissen,
ob man wirklich so denken wird!! Der Korrektor hat ja recht,
aber der alte Capulet erlaubt sich eben anders zu denken.

143. XIV₁₂ then stay awhile. Thou shalt not go
soon > Therefore stay yet, thou need'st not to be gone.
Der Sinn von Q₁ war dem Korrektor etwas zu kompliziert, so
setzte er dafür etwas ganz Triviales. Dies ist mir ein indirekter
Beweis, daß das so, das Pope in den Text von Q₁ einschob,
sicher nichts dort zu suchen hat. Hätte der Korrektor einen solchen
Druckfehler vermutet, so würde er so einfach eingesetzt und die
Stelle sonst unverändert gelassen haben, denn sie hätte dann genau
seinen jetzigen Gedanken ausgedrückt, auch wäre dann das Vers-
maß in Ordnung gewesen, was wohl ebenfalls ihm einen Anlaß zu
einer Änderung bot. S. über diese Stelle, Uns. Shakespeare III, S. 65.

144. XIV₁₇ I'll say it is the nightingale that beats the
vaultry heaven. Hier war aber das korrekte Herz des Um-
arbeiters sehr verletzt. Erstens störte ihn das ungewöhnliche
Bild, daß die Nachtigall hoch im Blauen schwelen sollte; dann
aber war hier gar keine Symmetrie; vorher hieß es: I'll say
yon grey is not . . ., also: nor that is not the lark. Da-
durch verlor er aber zwei Versfüße und mußte einschieben:
whose notes do beat. Da außerdem in der nächsten Zeile
unglücklicher Weise wieder die Lerche vorkam, so mußte er die
Zeile weglassen, er setzte dafür die unglaublich banalen Worte
ein: I have more care to stay than will to go. Man ver-
gleiche damit die verdrängte Zeile: And not the lark, the
messenger of morn.

145. XIV₁₉ what says my love? Torheit, dachte der
Korrektor, Julie sagt ja garnichts, also änderte er in: How
is't, my soul?

146. XIV₃₅ my greeting > greetings. Nur immer korrekt, das ist die Hauptsache!

147. XV₁ ff. where are you, daughter? Da es sehr früh am Morgen ist, dachte der Korrektor, die Mutter müsse doch Julie im Bett wissen, und ihre Frage sei daher töricht. Er änderte deshalb: Ho, daughter; are you up? Er vergaß aber, daß Lady Capulet schon durch die Nannie unterrichtet ist, daß Julie auf ist. Noch deutlicher zeigt sich das Bemühen des Korrektors, recht genau die Situation zu erläutern, in dem Zusatz zu den Worten von Julie in Q₁: How now, who calls > Who is't that calls? It is my lady mother. Is she not down so late, or up so early? What unaccustomed cause procures her hither? Unaccustomed cause and procures sind wundervoll charakteristisch für den Korrektor.

148. XV₈ I think thou'l^t wash him from his grave with tears. Wie genau doch der Korrektor alles beobachtet! Er sagte sich: Julie will doch Tybalt mit ihren Tränen nicht nur aus dem Grab herauswaschen, nein, sie will die herausgewaschene Leiche doch auch wieder lebendig haben, und darum schiebt der Korrektor hier drei Zeilen ein, in denen die Mutter Julie darauf aufmerksam macht, daß die vielen Tränen höchstens die Leiche aus dem Grab herauschwemmen könnten, daß aber diese Leiche trotz aller Tränen doch eine Leiche bleiben werde. Daran knüpft sie dann die witzige Sentenz, daß etwas Kummer viel Liebe beweise, aber viel Kummer etwas Dummheit!

And if thou couldst, thou couldst not make him live;
Therefore have done: some grief shows much of love,
But much of grief shows still some want of wit.

149. XV₂₄ and one who pitying thy needful state. Man könnte denken, Julie sei arm und elend, darum änderte der Korrektor, der immer korrekt ist: One who, to put thee from thy heaviness, wogegen sich natürlich nichts einwenden läßt. Aber pitying thy needful state ist so recht charakteristisch für den alten Capulet, der nur darauf bedacht ist, seine Tochter gut zu verheiraten, weil sie so ein armes Geschöpf von Mädchen ist, die nach seiner Meinung vor allem einen Mann nötig haben.

150. XV₃₀ must provide > shall happily provide. Der Korrektor nahm offenbar an must Anstoß, aber dadurch wird sehr fein ausgedrückt, daß die Wahl des Hochzeitstages nicht der

freie Wille des Paris, sondern die Bestimmung des alten Capulet ist.

151. XV₃₉ thou resemblest a sea, a bark, a storm > thou counterfeits a bark, a sea, a wind. Man beachte, wie der Korrektor versucht hat, Ordnung und Genauigkeit in dies Gleichnis zu bringen! Julie gleicht doch nicht einer See, nein, sie stellt nur eine See dar. Aber bei resemble liegt der Ursprung des Vergleichs in dem alten Capulet, bei counterfeit in Julie selbst, als ob Julie alles dies vorstellen wolle, was natürlich volliger Unsinn ist. Dann sagte sich der Korrektor, daß der Körper (bark) doch das erste sei, dann kommen die Tränen (sea) und schließlich die Seufzer, die nach des Korrektors Ansicht höchstens mit dem Wind verglichen werden können, aber nicht mit einem Sturm.

152. XV₉₉ for this thy body which I term a bark, still floating in thy ever-falling tears. Dieses Gleichnis war dem Korrektor doch nicht korrekt genug, er erklärt es uns deshalb (mit schulmeisterlicher Würde!) ganz genau: For still thy eyes, which I may call the sea, do ebb and flow with tears; the bark thy body is, sailing in this salt flood. Ebenso ist es mit dem folgenden and tossed with sighs arising from thy heart, will without succour shipwreck presently > the winds thy sighs, who raging with thy tears, and they with them, without a sudden calm, will overset thy tempest-tossed body. „And they with them“ ist, was die Charakteristik des Korrektors angeht, einfach unzählbar.

153. XV₅₂ Chop logic war für den Korrektor zu unklar, er gibt lieber gleich die Erklärung; chop logic ist nämlich chopped logic, d. h. ein Zusammenhang, der weil er in einige Stücke zerlegt ist, kein Zusammenhang mehr ist.

154. XVI₆₁ that God had sent us but this only child > ... God had lent us ..., denn, wenn man es genau nimmt, sind die Kinder doch den Eltern nur geliehen; gottsfürchtige und brave Eltern sollten ihre Kinder als von Gott geliehen ansehen, denn sie sind, wie alle Menschen, das Eigentum Gottes! Man sieht, der Korrektor sucht überall seine Weisheit loszuwerden, überall spricht er selbst unter dem Deckmantel der Personen des Dramas. Genau so ist es zwei Zeilen weiter, wo der Korrektor an Stelle von curse ‘cross’ setzt.

Ein ungeratenes Kind, sagt er, ist nicht ein Fluch für die Eltern, sondern ein Kreuz, denn Gott schickt uns keinen Fluch, sondern ein Kreuz, um uns dadurch zu erziehen! Es wäre für Julie sehr angenehm gewesen, wenn ihr Vater solche Ansichten gehabt hätte.

155. XV₇₁ my lord, ye are too hot > you are too hot. Eine Frau sagt doch nicht zu ihrem Manne my lord! Es ist freilich hier sehr wahrscheinlich, daß der Korrektor my lord wegen des Versmaßes ausließ, aber daß er es ebenso gut aus dem angegebenen Grunde fortlassen konnte, wird deutlich durch seine Einschiebung nach Z. 56: *Lady Cap.* Fie, fie! What, are you mad? Als ob Lady Capulet jemals in diesem Ton mit ihrem Mann zu sprechen wagte! Der Korrektor kennt eben keine anderen Menschen als sich selbst, d. h. sein scheinbares Selbst, und keine anderen Kulturverhältnisse als seine eigenen.

156. XV₈₃ if not, hang etc. > an you be not, denn es muß doch genau die Symmetrie eingehalten werden; vorher stand an you be mine, I'll give you to my friend. Infolgedessen mußte er im folgenden wegen des Versmaßes drown auslassen.

157. XV₈₉ defer this marriage for a day or two. Der Korrektor überlegte sich, daß mit einem Tag doch nichts gewonnen sei, und so machte er daraus: Delay this marriage for a month, a week. Aber Julie weiß recht gut, daß diese Hochzeit fest bestimmt ist, und das einzige, was sie vielleicht erlangen kann, ein Hinausschieben für ein oder zwei Tage ist, und schon damit ist ihr gedient, denn dann hat sie doch etwas mehr Zeit, auf Wege zur Rettung zu sinnen.

158. XV₉₆ and all the world to nothing, he never dares return to challenge you. Um eine genaue Verbindung zwischen diesen Sätzen herzustellen, schreibt der Korrektor: and ... nothing, that he dares ne'er come back to challenge you. Was soll man zu solcher Pedanterie sagen? Ob der Korrektor nicht fühlte, daß kein Mensch so sprechen kann, falls er es sich nicht vorher ausgedacht hat?

159. XVI₇ and therefore have I little talked of love > ... have I little talk of love, denn es ist doch klar, daß Paris auch eben noch wenig Gelegenheit zu einer richtigen

Aussprache mit Julie hat. Der Korrektor denkt, Paris müsse doch Julie vor der Hochzeit noch öfters besuchen.

160. XVI₁₅ welcome, my love. Da Paris Julie doch nicht nach der Zelle bestellt hat, so erscheint sein „Willkommen“ unangebracht. Es ist ein zufälliges Begegnen, und das drückt der Korrektor korrekt aus: Happily met, my lady and my wife.

161. XVI₅₀ speak not, be brief schien dem Korrektor ein Widerspruch zu sein; erst soll der Mönch nicht sprechen und dann soll er kurz sein; er änderte deshalb: Be not so long to speak. Aber wir sagen auch im Deutschen: Red nicht, mach schnell!

162. XVI₅₈ and if thou dost, I'll give thee remedy > and if thou darest ... denn man muß sich immer genau ausdrücken.

163. XVI₅₉ from off the battlements of yonder tower > ... of any tower. Der Korrektor hält es wahrscheinlich für sehr extravagant, daß in der Nähe dieser abgelegenen Zelle des Mönches ein Turm stehen solle. Aber diese Zelle ist durchaus nicht sehr abgelegen, sondern eine Abtei ist ganz in der Nähe (§. VII₁₅₂). Also wird wohl der Turm der Abtei gemeint sein, in der Romeo und Julie getraut wurden.

164. XVI₆₀ or chain me to some steepy mountain's top, where roaring bears and savage lions are > or walk in thievish ways; or bid me lurk where serpents are; chain me with roaring bears. Der Korrektor nahm Anstoß an dem Anschmieden an die Spitze eines Berges. Dies ist aber durchaus nichts Alerkwürdiges, sondern ruft sofort in uns das Bild der an einen Felsen angeschmiedeten Andromeda hervor. Dem gegenüber bedenke man einmal genau, was der Korrektor sagt: „Lieber befiehl mir auf diebischen Pfaden zu wandeln;“ wenn das nicht geistige Stumpfheit im höchsten Grade ist, weiß ich nicht, was ich sagen soll. Der Korrektor tat sich aber wohl noch etwas auf seinen Geniestreich zu gute; kann es für ein so vornehmes, zartes Geschöpf wie Julie, würde er gesagt haben, etwas Furchterliches geben als auf den dunklen Pfaden der Diebe zu wandern? Und nun gar: Sich wie eine Schlange am finsternen Ort verbergen und dort zu lauern! Natürlich wollte der Korrektor sagen: bid me stay where serpents lurk!

165. XVI₆₂ yellow chapless sculls > ... chapel's sculls. Ich vermisse, daß der Korrektor tatsächlich sagen wollte chapel's

sculls, d. h. Schädel, wie sie sich in dem Grabgewölbe der Kirche befinden. Q₂, Q₃ und folio₁ haben chapel's. Der Korrektor konnte nicht soweit denken, daß diesen Schädeln der Unterkiefer fehlte.

166. XVII₉ but where's this headstrong? Der Korrektor hielt es für richtiger, daß der Vater über den Verbleib seiner Tochter selbstverständlich genau orientiert sei, und daher sagte er: What, is my daughter gone to friar Laurence? Worauf die Unnige antwortet: Ay, forsooth. Dieses forsooth ist wohl aus der Dienerszene, die vorhergeht, übernommen, da der Korrektor es dort infolge seiner Änderungen nicht brauchte.

167. XVII₁₄ see, where she cometh from confession. Dafür setzte der Korrektor, der diese Worte nicht Lady Capulet, sondern der Unnige gibt: See, where she comes from shrift with merry look. Dies ist die Folge seiner Einfügung in der vorhergehenden Szene, wo er den Mönch zu Julie sagen läßt: Hold then, go home; be merry. Gleichzeitig störte ihn das Versmaß, d. h. er macht aus Prosa einen regelrechten Vers.

168. XVII_{27 ff.}¹⁾. Q₂ läßt diese sehr natürlichen Worte von Lady Capulet, der Unnige und Julie aus und kommt gleich auf die Hauptfache, die Festsitzung der Hochzeit auf Mittwoch. Die Mutter ruft Julie, die sich dem Befehl des Vaters fügen will, zu: No, not till Thursday; there is time enough. Offenbar sah der Korrektor einen Widerspruch in den Worten von Lady Capulet, die zuerst so tut, als ob die Hochzeit wirklich schon morgen stattfinden solle (I pray thee do, good nurse ... and I will come unto you presently) und nachher sagt: Methinks on Thursday would be time enough und I pray, my lord, let it be Thursday. Aber Lady Capulet widerspricht ihrem Manne nicht, solange noch die anderen dabei sind, und erst, als sie allein mit ihm ist, versucht sie sehr behutsam (der Korrektor hat nicht das geringste Verständnis für den Charakter von Lady Capulet!) ihn umzustimmen.

169. XVII₃₃²⁾ go on and certify the count thereof. Da die Diener und die Unnige weg sind, und es außerdem schon spät ist (über diese falsche Ansicht des Korrektors s. S. 127 f.), so

¹⁾ In meinem Text ist hier leider eine falsche Nummerierung stehen geblieben.

²⁾ Falsche Nummerierung in meiner Ausgabe.

schien es dem Korrektor nötig uns zu erklären, wie dieser Auftrag ausgeführt werden soll; er läßt Capulet sagen: What, ho! they are all forth; well, I will walk myself to county Paris to prepare up [sic] him against to-morrow. Man stelle sich vor, wie der alte Capulet am späten Abend noch selbst zu Paris marschiert.

170. XIX₁. Wie schon in Szene I (S. 6), so nahm auch hier der Korrektor Anstoß an der Unbestimmtheit der Eingangsworte: That's well said, nurse. Ja, was denn, fragte der Korrektor. Er verstand nicht die Natürlichkeit, und darum Schönheit, dieser Einführung in medias res. Er setzte darum etwas ganz Bestimmtes ein: La. Cap. Hold, take these keys, and fetch more spices, nurse. Nurse. They call for dates and quinces in the pastry.

171. XIX₆ you'll be sick anon. Das schien doch unsinnig, man wird doch nicht sofort frank. Also änderte der Korrektor: y'll be sick to-morrow.

172. XIX₃₉ flower as she is > ... was. Nur immer korrekt! Aber warum soll Julie nicht auch eben noch lieblich aussehen?

173. XIX₄₂ and doth it now present such prodigies? Die tote Julie ist doch kein prodigy, dachte der Korrektor, und sicherlich keine „Schreckensbilder“; so setzte er dafür die völlig unanstoßigen Worte: And doth it give me such a sight as this? Aber vor der Seele von Paris stehen viele Schreckensbilder: die tote Julie, der verlassene Paris, der Leichenzug statt des Hochzeitsfestes u. s. w.

174. XX₁ the flattering eye of sleep > the flattering truth of sleep, da es doch klar ist, daß der Schlaf geschlossene Augen hat und kein schmeichelndes, also offenes.

175. XX₁ my dream presaged > my dreams presage, denn der Korrektor überlegte sich, daß man in der Nacht immer mehrere Träume habe, nicht nur einen.

176. XX₃ and I am comforted with pleasing dreams. Weil vorher schon von Träumen die Rede war, so fand der Korrektor es langweilig, hier wieder davon zu sprechen, und so setzte er dafür:

And all this day an unaccustomed spirit
Lifts me above the ground with cheerful thoughts.

Man stelle sich dies einmal vor und lache nicht!

177. XX₉ methought I was this night already dead.
Dies schien dem Korrektor unklar, denn Romeo dachte doch nicht,
dass er schon heute Nacht tot sei, sondern einfach nur, dass er
tot sei: Um also keinen Zweifel zu lassen, schrieb der Korrektor:
I dreamt my lady came and found me dead.

178. XX₄ strange dreams that give > strange dream
that gives, denn jetzt ist doch nur von diesem einen, bestimmten
Traum die Rede!

179. XX₁₂ and her immortal parts with angels dwell > ...
part . . . lives. Nach des Korrektors einfacher Anschauung hat
der Mensch einen sterblichen und einen unsterblichen Teil. Der
Plural aber drückt die Unbestimmtheit der Unsterblichkeit und
das Wesen des Geistes viel besser aus.

180. XX₁₅ then I defy my stars > then I deny you
stars. Der Korrektor geht immer Schritt für Schritt vorwärts
und überspringt keinen Gedanken. Romeo leugnet jetzt die Sterne,
d. h. eine höhere Macht, die Ahnungen zu schicken vermag, denn
sein Traum ist ja nicht eingetroffen.

181. XX₃₉ the law is not thy friend, nor the law's
friend, and, therefore, make no conscience of the law. Dies
könnte der Korrektor mit dem besten Willen nicht verstehen. In-
wiefern soll das Gesetz nicht des Gesetzes Freund sein? So ließ
er denn diese merkwürdigen Worte aus und setzte dafür ein:

The world is not thy friend, nor the world's law,
und kommentierte sich dann selbst in der nächsten Zeile:

The world affords no law to make thee rich.

Der Sinn aber von Q₁ ist: Das Gesetz steht weder mit dir
noch mit dem Gesetz, d. h. der Gerechtigkeit auf freundlichem
Fuße. Du bist 1. arm, also kümmere dich nicht um das Gesetz
und 2. hast du eine moralische Berechtigung so zu handeln, denn
das Gesetz ist an und für sich ungerecht.

182. XXI₁₂. Für spade and mattock setzt der Korrektor
mit vieler Überlegung iron crow, indem er sich sagte, dass der
Mönch doch nur solch ein Instrument gebrauchen könne. Aber
wenn der Mönch nun kein Brecheisen besessen hätte und sich
behelfen müsste mit dem, was er besaß?

183. XXII₆ ff. Offenbar waren diese Worte dem Korrektor
doch zu schön für Paris, dem er keine wirkliche Liebe zu Julie

zutraute, und so änderte er die Worte in Q₁, die aus einem reinen, tief fühlenden Herzen kommen, in eine konventionelle Klage, die übrigens durch ihre Trivialität mehr lächerlich als tragisch wirkt, *which with sweet water [!] nightly I will dew, or wanting that — man sieht förmlich, wie der Korrektor am Boden friecht und sich nicht erheben kann.* Ein unglaublich kompliziertes Bild ist: *tears distilled by moans.*

184. XXII₂ but if thou wilt stay. Der Korrektor überlegte sich, daß Balthasar doch nicht ohne weiteres, Romeo zum Trotz, dableiben werde, sondern daß er zunächst sich entfernen und dann höchstens zurückkommen könne! Dies drückt er auch genau aus, indem er eine Zeile einschob: . . . in dear employment; therefore hence, be gone: but if thou jealous *[sic!]* dost return to pry . . .

185. XXII₂₆ commend me to my father. Da Romeo schon den Brief an seinen Vater abgegeben hat, so hielt der Korrektor diese Worte für höchst überflüssig und setzte dafür ein: Live and be prosperous, was sicherlich kein natürlicher Ausdruck ist.

186. XXII₄₂ I do defy thy conjurations. Da Romeo in seinen Worten zu Paris gar keinen Schwur gebraucht hat, so fand es der Korrektor passender, für conjurations ‘commiserations’ zu setzen, d. h. „Bemitleidungen“, denn Romeo spricht zu Paris in einem Gefühl von überlegenem Mitleid, das ihm seine Verzweiflung verleiht (good youth, be gone). In Q₂ steht commirations, aber dies ist sicher ein Druckfehler, denn alle übrigen alten Ausgaben haben commiserations. Q₁ aber gebraucht conjurations, weil Romeos Worte eine Beschwörung des Paris bilden, doch den Platz zu verlassen.

187. XXII₇₅ full half an hour and more > full half an hour. Der Korrektor hielt den Zusatz von and more für einen Pleonasmus, ohne zu bedenken, daß in der gewöhnlichen Rede wir fast stets Pleonasmen gebrauchen, einfach um uns schneller und besser verständlich zu machen.

188. XXII₈₄ what unlucky hour is accessory to so foul a sin? Dies verstand der Korrektor nicht recht, und so machte er daraus etwas ganz gewöhnliches: Ah, what an unkind hour is guilty of this lamentable chance? Als ob eine Stunde schuldig sein könne! Dagegen drückt accessory genau

aus, was die Stunde mit dem Unglück zu tun hat, sie ist ein „Helfer“; und sie ist nicht etwa ein freiwilliger Helfer, wie dies in unkind liegen würde, sondern ein ganz unfreiwilliger, sie ist unlucky, unglücklich darin, daß sie zum Mithelfer an diesem Unglück gemacht worden ist.

189. XXII₉₈ ah, churl, drink all and leave no drop for me (was steht für: to drink all and to leave etc.!) war für den Korrektor doch eine zu gewagte Redensart; er macht natürlich daraus: O churl, drunk all and left no friendly drop!

190. XXII₁₁₄ the people in the streets cry Romeo, and some on Juliet; as if they alone had been the cause of such a mutiny > O, the people in the street cry Romeo, some Juliet, and some Paris, and all run with open outcry toward our monument. Der Korrektor meinte, daß der hochgestellte Graf Paris doch auch erwähnt werden müsse, zumal er doch als Bräutigam von Julie den Leuten bekannt war. Aber was die Leute wirklich interessiert, ist der Gegensatz zwischen den Capulets und Montagues, die durch Romeo und Julie jetzt wieder in so unerklärlicher Weise gegeneinander geraten zu sein scheinen; wer sich zu den Montagues hält, den interessiert vor allem Romeo, und wer auf Seiten der Capulets steht, den interessiert Julie. Man stelle sich übrigens einmal vor, wie alle diese Leute mit open outcry daherrennen!

191. XXII₁₁₇ and it is sheathed in our daughter's breast. Um der genauen Symmetrie halber — es steht vorher see, wife, this dagger hath mistook — setzt der Korrektor für sheathed 'mis-sheathéd'. Die ganze Zeile lautet dann in Q₂: And it mis-sheathéd in my daughter's bosom. It mis-sheathéd ist so steif wie nur möglich; my statt our ist in dieser Situation (Lady Capulet ist angeredet!) geradezu unmöglich, und bosom statt breast ist sicherlich keine Verbesserung, da man bosom lieber von guten und schönen Dingen gebrauchen wird, aber nicht von so etwas Schrecklichem wie einer Wunde. Man sagt auch im Deutschen nicht, sie hat eine Wunde in ihrem Busen, sondern in ihrer Brust.

192. XXII₁₂₁ for thou art early up, to see thy son and heir more early down > . . . thy son and heir, now earling, down. Bei der großen Vorliebe des Korrektors für Wortspiele scheint diese Änderung zunächst völlig unverständlich. Die übrigen

alten Ausgaben machen aus earling ein early, aber warum hat denn der Korrektor more in now verwandelt? Ich glaube nicht, daß man ohne weiteres einen solchen Druckfehler annehmen darf, denn der Korrektor hat sich alle seine Änderungen wohl überlegt. Ich vermute, daß er das Wortspiel noch verstärken wollte, indem er early mit heir, das wahrscheinlich ebenso ausgesprochen wurde, zusammen brachte. Er bildete die Form earling, wie es eine Form quickling gibt, und bezeichnete damit die frühe Frucht (sc. des Todes). Provinziell wird z. B. earlyings von den ersten Feldfrüchten gebraucht. Er wollte also sagen: Dein Sohn und Erbe, der jetzt ein Erstling ist und kein Erbe mehr, ein earling und kein heir. Dem Charakter des Korrektors wäre eine solche Künstelei sicher zuzutrauen, wenn sie sich auch natürlich nicht beweisen läßt.

193. XXII₁₂₇ come, seal your mouths of outrage for a while. Der Korrektor empfand es wohl als eine Beleidigung für all diese Personen, daß sie mouths of outrage haben sollen. Er setzte darum für das sinnliche, plastische wieder das Abstrakte: Seal up the mouth of outrage etc.

194. XXII₁₆₇ come, Capulet! and come, old Montague! where are these enemies? Dies schien dem Korrektor doch offensichtlicher Unsinn zu sein; wie kann der Prinz, nachdem er schon gesagt hat come, Capulet etc. noch fragen: where are these enemies? Der sorgfältige Korrektor sagt deshalb: where be these enemies? und läßt dann höchst pathetisch den Herzog rufen: Capulet! Montague!

195. XXII₁₇₄. Der materielle Sinn des Korrektors, seine Unfähigkeit sich von der Erde zu erheben, wird besonders klar bei der folgenden Verbesserung. Q₁ hat: There shall no statue of such price be set as that of Romeo's lovéd Juliet. Der Korrektor sagte sich, daß man eine Statue doch nicht verkaufe, also auch nicht bewerte, — aber kleine Figuren von Julie, damit kann man einen schwunghaften Handel treiben; also änderte er: There shall no figure at such rate be set As that of true and faithful Juliet.

196. XXII₁₇₆ as rich shall Romeo by his lady lie. Damit man diesen Satz doch ja nicht mißverstehe, ändert der Korrektor: As rich shall Romeo's by his lady's lie, was unglaublich steif und häßlich klingt.

e. Herstellung von regelmäßigen Blankversen.

Das Streben des Korrektors nach Korrektheit, Symmetrie und Ordnung ist uns durch die angeführten Beispiele so überzeugend klar geworden, daß wir es als etwas ganz selbstverständliches ansehen werden, daß sich die Tätigkeit des Korrektors auch in hervorragender Weise mit der Herstellung von regelmäßigen Blankversen befaßt, haben doch selbst viele von unseren Shakespeare-Herausgebern dieses Verlangen nach Regelmäßigkeit der Verse geteilt und sich erlaubt, manche Konjektur nur aus diesem Grund in den Text einzufügen. Dieses Bestreben, überall um uns Ordnung zu sehen, ist eine Grundeigenschaft des menschlichen Geistes. Der Geist sucht überall nach Zweckmäßigkeit und Regel. Solange wir uns darüber klar bleiben, daß wir in die Dinge immer nur unsere eigene Zweckmäßigkeit hineinlegen und unseren eigenen, sich immer wandelnden Begriff von Ordnung, solange bleiben wir bei der Wahrheit, der Wirklichkeit. Sobald wir aber die von uns in die Dinge hineingelegte Ordnung als die Ordnung dieser Dinge selbst ansehen, verlassen wir das sonnige Land der Wahrheit, der Wirklichkeit und betreten das Nebelland der Phantasie. Suchen wir Ordnung in den Dingen, nur um der Ordnung willen, so tun wir Danaidenarbeit, denn jeder Mensch wird und muß immer wieder diese Ordnung anders sehen wie ich; so wenig man die Individualität aufheben kann, so wenig kann man eine Erklärung der Natur finden. Wenn wir also Ordnung in die Dinge hineinlegen, so muß es unsere Ordnung sein, und daß wir unseren eigenen Begriff von Ordnung den Dingen aufdrängen, dafür müssen wir einen ganz bestimmten Grund, einen Zweck haben, und dieser Zweck muß wahr sein, d. h. es muß ein Zweck sein, der für mich wirklich, real, von Bedeutung ist. Wenden wir dies auf die Philologie an, die es mit der schriftlichen Überlieferung zu tun hat, so dürfen wir also nicht in der Überlieferung nach einer Ordnung suchen, die dieser Überlieferung eigentlich ist, sondern wir müssen dieser Überlieferung eine Ordnung zu geben versuchen, die uns selbst eigentlich ist, d. h. für uns selbst eine größere Brauchbarkeit der Überlieferung herstellt. Also an der Überlieferung selbst dürfen wir absolut nichts ändern, und wenn wir ganz offensichtliche Schreib- oder Druckfehler verbessern, so müssen wir es immer angeben, d. h. die Überlieferung der Verbesserung geben,

damit die Überlieferung stets intakt bleibe. Wollen wir aber der Überlieferung eine größere Brauchbarkeit verleihen, so müssen wir in der Überlieferung nach Brauchbarem suchen, aber wir dürfen nicht versuchen, die Überlieferung selbst brauchbar zu machen. Alles, was wir geben, muß genaue Wirklichkeit sein, aber wir werden uns natürlich das Recht vorbehalten, nur das von der Überlieferung zu geben, was uns selbst als gebenswert erscheint. Ob ich die Verse in der Überlieferung eines Dramas für regelmä^ßig oder unregelmä^ßig halte, darf mich nicht kümmern, denn ich muß Wahrheit Wahrheit, Überlieferung Überlieferung sein lassen, aber ich könnte vielleicht alle Verse, die mir regelmä^ßig erscheinen, von denen, die mir unregelmä^ßig erscheinen, trennen, sollte eine solche Arbeit mir der Mühe wert sein. Wir müssen uns stets an das Wirkliche, an das Tatsächliche der Überlieferung halten, d. h. was wir vorbringen, muß immer überliefert sein, wenn uns auch kein Mensch zwingen kann, Unser, der uns überliefert ist, einfach nachzuplappern; der Verständige hält sich eben allein an das Verständige der Überlieferung.

Im folgenden führe ich diejenigen Stellen an, die mir die deutlichsten Beweise dafür zu sein scheinen, daß der Korrektor den Text von Q₁ vielfach nur deshalb änderte, weil er regelmä^ßige Verse haben wollte. Auch hier bedeutet das Zeichen > „vom Korrektor geändert in“.

- 1. I₁₀₆ *Rom.* Farewell, coz.
Ben. Nay, I'll go along
- > *Rom.* Farewéll, my cóz.
Ben. Soft I will gó alón^g.
- 2. I₁₂₀ with Cupid's arrow, she hath Diana's wit.
> With Cúpid's árrow; shé hath Dían's wit.
- 3. II₄₄ and that same marriage, nurse, is the theme
I meant to talk of.
> Márry, that 'márry' is the véry théme
I cáme to talk of. Téll me, daúghter Júliet,
How stánds your dispo^sition tó be márried?
- 4. III₃₀ *Rom.* but' tis no wit to go.
Mer. Why, Romeo, may one ask?

- > Rom. 'tis no wit to gó.
Mer. Why, may one ásk?
5. III₄₄ her waggoner is a small grey-coated
fly.
- > Her wággonér, a smál grey-coáted fly
6. III₅₃ and then dreams he of another benefice.
- > Then dréams he óf anóther béneſice.
7. IV₁ welcome, gentlemen! welcome, gentlemen! lá-
dies that have their toes unplagued with
corns will have about with you.
- > Wélcome, géntlemen! ládies that háve their toés
Unplágued with córns will háve abóut with ýou.
8. II₅ welcome, gentlemen! welcome! more light,
you knaves;
- > Wélcome, géntlemen! I 'have seén the dáy.
- Dann folgen noch drei Verse aus eigener Phantasie.
9. IV₉ Cap. ... how long is it since you and I
were in a mask?
Second Cap. By'r Lady, sir, 'tis thirty years
at least.
Cap. 'Tis not so much, 'tis not so much.
- > Cap. ... How long is't now since lást yoursclf and I
Were in a másk?
Sec. Cap. Berlády, thírty yéars.
Cap. What mai 'tis nót so múch. 'tis nót so múch.
10. IV₁₆ will you tell me that it cannot be so?

Hier hatte der Korrektor zwar einen Vers, da er aber in seiner Erläuterungswut zu dem vorhergehenden his son is elder far hinzugesetzt hatte his son is thirty, so kam er natürlich mit diesem Vers nicht zurecht; er hatte nur noch 3 Versfüße für diese Zeile übrig und verwandelte sie deshalb in: Will you téll me thát?

11. IV₃₆ Cap. Young Romeo, is it not?
Typ. It is that villain Romeo.
- > Cap. Young Rómeo, ís it?
Typ. Tis hé, that villain Rómeo.

12. IV₄₆ Während mit I the master ein neuer Vers anzufangen schien, schien go to, I say, he shall als ein verfünftigster Vers stehen zu bleiben, und so machte der Korrektor einen ganzen Vers daraus, der zugleich auch die nötige Höflichkeit hatte:

> What, goodman boy! I say, he shall, go to.

13. IV₄₈ you'll set cock-a-hoop! you'll be the man. Statt dieser ganz natürlichen, vor allem durch die Zusammenziehung you'll so natürlichen Worte, schreibt der Korrektor:

You will set cock-a-hoop, you'll be the man.

14. IV₇₁ Rom. Give me my sin again.

Jul. You kiss by the book.

> Rom, Give me my sin again.

Jul. You kiss bith book.

Diesmal hat der Korrektor ja gewissermaßen nur eine orthographische Änderung angebracht, denn bei schnellem Sprechen wird der Artikel nur in dem Konsonanten bestehen, aber notwendig ist dies doch nicht! Diese ganz geringfügigen Änderungen sind aber das beste Zeugnis dafür, mit welch unglaublicher Pedanterie der Korrektor sein Geschäft besorgte.

15. IV₈₈ Nurse, what is yonder gentleman?

> Come hither, nurse, what is yond gentleman.

16. V₄ upon my life, he hath stolen him home to bed.

> And on' my life hath stólen him home to béd.

17. V₉ appear thou in likeness of a sigh

> Appeár thou in' the likeness óf a sígh.

Offenbar verstand der Korrektor nicht, daß man nicht einen ganz regelmäßigen Vers schrieb, wo man es doch mit so leichter Mühe haben konnte.

18. V₁₄ Nachdem Mercutio Romeo so pathetisch beschworen hat, spricht er die Worte he hears me not in gewöhnlichem Sprechton zu Benvolio. Der Korrektor aber wollte natürlich überall Verse haben und so machte er aus he hears me not:

He heáreth nót, he stir'reth nót, he móveth nót,
The ápe is déad and í must conjure him.

Zwar ist das erste kein regelmäßiger Vers, aber er klingt doch so, zumal im Zusammenhang mit der zweiten Zeile,

19. V₁₄ high forehead, and scarlet lip

> By hér high fórehead ánd her scárlet líp.

20. V₁₉ Tut, this cannot anger him; marry, if one should raise a spirit in his mistress' circle of some strange fashion, making it there to stand till she hat laid it and conjured it down; that were some spite: my invocation is fair and honest, and in his mistress' name I conjure only but to raise up him.

Durch meist ganz geringfügige Änderungen hat der Korrektor es fertig gebracht in diesen Zeilen seine eigenen Verse zu entdecken.

This cánnott ánger him, 'twould ánger him,
To raise a spírit ín his místress círcle
Of sóme strange náture, létting it there stánd
Till shé had laíd it ánd conjúred it dówn;
That wére some spíte: My invocátión
Is fair and honest, ín his místress náme
I cónjure ónly bút to raise up him.

21. V₃₂ this field-bed is too cold for me

> This field-bed ís too cóld for mé to sléep.

22. V₇₁ I know not how to tell thee

> I knów not hów to téll thee whó I ám.

23. V₈₈ I would not for the world they should find thee here.

> I woúld not fór the wórlđ they sáw thee hére.

24. V₉₃ ay, he lent me counsel, and I lent him eyes.

> He lént me cóunsel, aínd I leñt him éyes.

25. V₁₀₀ dost thou love me? Nay, I know thou wilt say 'Ay'.

> Dóst thou lóve me? I knów thou wílt say 'Ay'.

26. V₁₀₃ if thou love , pronounce it faithfully

> If thoú dost lóve, pronoúnce it faíthfullý.

Weil der vorige Vers endete mit Rómeó.

27. V₁₀₉ I should have been strange, I must confess.

> I shoúld have been more strángé I müss conféss,

28. V₁₁₃ by yonder blessed moon I swear that tips with silver all these fruit-trees' tops

> Lády, by yónder bléssed moón I swéar That tips with sílver áll these frúit-trees' tóps.

Wie einfach, wird der Korrektor gedacht haben, nur ein lady eingefügt und schon ist alles in Ordnung.

29. V₁₂₄ it is too rash, too sudden, too unadvised.

> It is too rásh, too únadvised, too súdden.

Hier hat der Korrektor einen Vers, der (da er ja garnicht als Vers gemeint ist!) etwas holperig erschien, durch eine kleine Umstellung fließend und schön gemacht.

30. V₁₂₆ I hear some coming. Dear love, adieu.

> I heár some noise withín, dear lóve, adieu.

31. V₁₂₇ Da sweet Montague be true nicht in die Verse des Korrektors passte, so machte er daraus:

Anoń, good nürse, sweet Móntagué be trúe.

32. V₁₂₇ stay but a little, and I'll come again.

Da der Korrektor natürlich auch hier einen Vers vermutete (aber wenn man die Worte natürlich spricht, so haben sie gar keine Ähnlichkeit mit einem Vers), so entfernte er schnell eine kleine Unebenheit:

Stay bút a little, I will cóme agáin.

33. V₁₄₃ with repetition of my Romeo's name. Romeo!

> With répétition óf my Rómeó.

34. V₁₄₉ at what a clock to-morrow shall I send.

Hier hatte der Korrektor eigentlich einen ganz guten Vers, aber da er den vorhergehenden Ruf Juliens 'Romeo' und Romeo's Antwort 'Madam!' ebenfalls in sein Versschema hineinbringen wollte, so musste er notgedrungen ändern:

Jul. Rómeo!

Rom. My niéce.

Jul. Whát a clóck to-mórrow

Sháll I sénd to thée?

Rom. By the hoúr of nine.

35. V₁₅₁ Romeo, I have forgot why I did call thee back.

> I háve forgót why I did cáll thee báck.

36. V₁₆₂ *Rom.* Would I were thy bird.

Jul. Sweet so would I.

Weil der vorhergehende Vers des Korrektors mit liberty endigte, so ordnete sich dieser Vers nur mit Hilfe einer kleinen Änderung leicht und glatt in das Ganze ein:

Rom. I wóuld I wére thy bíd,
Jul. Sweet, só would I.

37. V₁₆₃ yet I should kill thee with much cherishing
thee.

> Yet I should kill thee with much chérishing.

38. V₁₆₇ I would that I were sleep and peace, so sweet
to rest.

> Would I were sleép and péace, so swéet to rést.

39. VI₁₄ for this, being smelt, too, with that part cheers
each heart.

> For this, being smélt, with thát part chéers each héart.

Auch war ihm das too, das ganz der natürlíchen Konver-
sation entspricht, zu unverständlich.

40. VI₁₉ *Rom.* Good morrow to my ghostly confessor.
Fri. L. Benedicite.

> *Rom.* Good mórrow, fáther.

Fri. L. Bénédicité!

41. VIII₆ O, now she comes! tell me, gentle nurse,
what says my love?

> O Gód she cómes! O hóney núrse, what néws?

42. X₃₂ marry, go before into the field, and he may
be your follower; so in that sense your
worship may call him man.

> Márry, go beforé to field, he'll bé your fóllower;
Your wórship in that seíse may cáll him mán.

43. X₃₅ Romeo, the hate I bear to thee can afford.

> Rómeo, the lóve I béisar thee cán affórd.

44. X₃₇ Tybalt, the love I bear to thee, doth excuse
the appertaining rage to such a word: villain
am I none.

> Týbalt, the reáson thát I háve to lóve thee,
Doth múch excúse the áppertaíning ráge
To such a gréeting; villain am I nóne.

45. X₄₀ base boy, this cannot serve thy turn, and
therefore draw.

> Boy, thiś shall nót excúse the iñjuriés
That thóu hast döne me, thérefore túrn and dráw.

46. X₄₅ O dishonourable, vile submission.
 > O cálm, dishónouráble, víle submíssion.
47. X₇₆ hath been my kinsman: ah, Juliet.
 > Hath béen my kinsman. ‘Ah, sweet Júliét,
48. X₉₄ Where's he that slew Mercutio, Tybalt, that villain.
 > Which wáy ran hé that killed Mercútió?
 Týbalt, that mürtherér, which waý ran hé?
49. X₁₂₂ he is a Montague, and speaks partial.
 > He i' a kinsman tó the Moñagüe
 Affection mákes him fálse, he spéaks not trúe.

50. X₁₂₆ Wandte der Korrektor sein Versschema auf Q₁ an, so schien and for that offence allein zu stehen; da er nun auch noch aus anderen Gründen (s. S. 84) hier etwas einschieben wollte, so benutzte er die Gelegenheit, auch diese Worte dem Ganzen einzufügen. Die vorhergehende Zeile besteht bei ihm aus the lífe of Týbalt, was mit and for thát offence einen sehr guten Vers gibt, wenn auch der Zusammenhang durch diese Einschiebung völlig vernichtet wird.

51. XI₈ what devil art thou that torments me thus?
Dies ist kein Vers, wie man leicht denken könnte, denn devil ist einsilbig, also änderte der Korrektor:

What dévil art thóu that dóst tormént me thus?

52. XII₁₇ and world-exiled is death. Calling death banishment.
 > And wórld's exile is déath. Then ‘baníshéd’
 Is déath mistérm'd calling death ‘baníshéd’.

53. XII O father, hadst thou ... though ne'er so mean,
but ‘banishment’ to torture me withal? ah,
banished!

Um hier Verse herzustellen, ändert der Korrektor die ersten Zeilen ein wenig, so daß though ne'er so mean das Ende eines Verses bildete, er bekam dann folgendes:

Hadst thou no poison mixed, no shárp-ground knife,
No sudden meán of déath though neér so méan,,
But ‘baníshéd’ to kill me? — ‘baníshéd’?

54. XIII₆₂ O holy friar, tell me, O holy friar. Da friar einsilbig ist, so stellte der Korrektor um:

O hóly friar, O téll me, hóly friar

55. XII₇₁ Ah sir! ah sir! Well death's the end of all.
Wollte man daraus einen Vers machen, so müßte man sir
betonen, was natürlich nicht geht, darum hilft sich der Korrektor
damit, daß er well ausläßt:
- Áh sir! áh sir! Déath's the énd of áll.
56. XII₇₇ O she saith nothing, but weeps and pules.
> O shé saith nóthing sír, but weeþs and púles.
57. XII₁₀₄ good lord, what a thing learning is! I could
have stayed here all this night to hear good
counsel. Well, sir, I'll tell my lady that
you will come.
- > O lórd, I coúld have stáyed here áll the níght
To heár good coúnsel; O' what leárníng ís!
My lórd, I'll téll my lády yoú will cóme.
58. XIII₈ sir Paris! I'll make a dcspereate tender
of my chíld; I think she will be ruled in
all respects by me
- > Sir Páris, I will máke a désperate teíder
Of my child's lóve: I thínk she will be rúled
In áll respécts by mé; nay, móre, I doúbt it not.
- Der letzte Vers ist ja nicht ganz regelmäßig, aber wenn
eine völlige Änderung zuviel Umstände machen würde, so begnügt
sich der Korrektor auch mit einem etwas schlechteren Vers.
59. XIII₁₃ we'll make no great ado; a friend, or two,
or so.
- > We'll máke no gréat adó; a friénd, or twó.
60. XIII₁₄ for look ye, sir, Tybalt being slain so lately.
- > For, hárk you, Týbalt bêing sláin so láte.
61. XIII₁₆ therefore, we will have some half-a-dozen
friends.
- > Therefóre we'll háve some hálf-a-dózen friénds
62. XIV₅ and not the nightingale; see, love, what
envious streaks
- > No niȝhtingále; look, lóve, what énvious stréaks
63. XIV₃₂ O, by this count I shall be much in years
ere, I see thee again.
- > O, by' this cownt I sháll be múch in yéars
Ere I again behóld my Róméo.

64. XV₁₀ I cannot blame thee; but it grieves thee more, that villain lives.

> Well, girl, thou weep'st not so much for his death,
As that the villain lives which slaughtered him.

65. XV₂₇ what day is that, I pray you?

> Mådam, in happy time, what day is that?

Dabei ist in happy time nur eine Wiederholung des schon vorhergegangenen and joy comes well in such a needful time.

66. XV₂₈ marry, my child, the gallant, young and youthful gentleman, the county Paris at Saint Peter's church, early next Thursday morning must provide, to make you there a glad and joyful bride.

Weil der Anfang nicht ins Versmaß passen wollte, änderte der Korrektor den ganzen Abschnitt etwas um:

Marry, my child, early next Thursday morn
The gallant, young and noble gentleman,
The county Páris át Saint Péter's chúrch,
Shall happily make thee thére a joyful bride.

67. XV₄₄ I have; but she will none, she thanks ye.

> Ay, sir; but she will none, she gives you thanks.

68. XV₄₆ what! will she not? doth she not thank us?

> How! will she none? doth she not give us thanks?

Wieder wird give thanks verwandt, weil es so bequem „fällt“.

69. XV₅₂ proud me no prouds, nor thank me no thanks.

> Thank me no thankings, nor proud me no prouds.

70. XV₅₅ out, you green-sickness baggage! out you tallow-face!

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

Und dann, teils um den Vers zu füllen, teils um die Mutter (nach der Meinung des Korrektors) etwas natürlicher zu machen, eingeschoben:

La. Ca. Fie, fie! What, are you mad?

71. XV₅₈ I tell thee what: either resolve on Thursday next, to go with Paris to Saint Peter's Church.

Dies, um einen regelmäßigen Vers zu erhalten, zusammengezogen in:

I tell thee what, get thée to chúrch a Thúrsday.

72. XV₆₄ marry, God in heaven bless her, my lord!
You are to blame, to rate her so. Die vorhergehenden Worte Capulets enden bei dem Korrektor mit oút on her, hílding; daran anschließend sind nun die obigen Worte der Umme in gute Verse gebracht worden:

Gód in héaven bless her!
You áre to bláme, my lórd, to ráte her só!

73. XV₆₈ Nurse. Why, my lord, I speak no treason.
Cap. O, God ye good den.

> Nurse. I speák no treáson.
Cap. O, Godigedén.

74. XV₇₈ to say 'I cannot love; I am too young; I
pray you, pardon me!'

> To ánswer 'Í'll not wéd; I cánnott lóve,
I ám too yóung; I pray you, párdon mé'!

75. XV₈₁ I tell ye what, Thursday is near; lay hand
on heart, advise, — bethink yourself.

> Thúrsday is néar, lay hánd on héart, advise.

76. XV₈₄ for, by my soul, I'll never more acknowledge thee.

> For, bý my sóul, I'll né'er acknówledge thée.

77. XV₈₈ I do beseech you, madam, cast me not away.

> O, sweét my móther, caſt me nót awáy.

78. XV₉₈ Romeo is but a dishclout in respect of him.

Da hier kein Vers, so war gute Gelegenheit dieses Moment noch etwas ausführlicher zu behandeln:

Rómeo's a dishclout tó him; an eágle, mádam,
Hath nót so gréen, so quick, so faír an eyé
As Páris háth. Beshrew my véry héart

79. XV₉₉ I promise you, I think you happy in this
second match.

> I think you are háppy iń this sécond mátcħ.

80. XV₁₀₆ I pray thee go thy ways unto my mother;
tell her I am gone, having displeased my

father to friar Laurence' cell to confess me,
and to be absolved.

> Go ín; and tél my lády I am góne,
Háving displeásed my fáther, to Láurence' céll,
To máke conféssion ánd to bé absóived.

81. XV₁₁₁ I will, and this is wisely done.

> Márry, I will, and this is wišely dóne.

82. XV₁₁₂ or to dispraise my lord with the selfsame
tongue.

> Or tó dispraise my lórd with thát same tóngue.

83. XVI₁₄ here comes the lady to my cell.

> Loók, sir, here cómes the lády toward my céll.

84. XVI₃₁ that is no wrong, sir, that is a truth

> That ís no slánder, sír, which ís a trúth.

85. XVI₅₄ as that is desperate we would prevent.

Da desperate zweifilbig íst, so schob der Korreftor which ein:
As thát is désperate whích we wóuld prevént.

86. XVI₆₃ or lay me in tomb with one new dead.

Dafür zwei glatte Verse eingesezt:

Or bíd me gó intó a néw-made gráve
And híde me with a déad man ín his shróud.

87. XVII₁₆ where I have learned to repent the sin.

Dies íst ein Vers, wenn man learnéd lieft, aber der
Korreftor las zufällig learn'd, und so änderte er:

Where I have leárn'd me tó repént the sin.

88. XVII₂₁ La. Ca. Why, that's well said.

Da es dem Korreftor hier nicht der Mühe wert erschien,
einen regelrechten Vers zu machen, so ließ er einfach diesen
Satz aus.

89. XVII₂₅ nurse, will you go with me to my closet.

> Nurse will you gó with mé intó my clóset.

90. XVII₂₅ to sort such things as shall be requisite
against to-morrow.

> To hélp me sórt such néedful órnaménts,
As yóu think fit to furnísh mé to-mórrow.

91. XIX_s I warrant thee, nurse, I have ere now wat-
ched all night, and have taken no harm
at all.

- > No, nót a whít: what! I have wáatch'd ere nów
All níght for lésser cáuse, and né'er been sick.
92. XIX₁₄ Will, will tell thee where thou shalt fetch
them.
- > Call Péter, hé will shów thee whére they áre.
93. XIX₁₆ nay, I warrant, let me alone; I have a head,
I trow, to choose a log.
- > I háve a héad, sir, thát will find out lógs,
And néver trúouble Péter fór the máttér.
94. XIX₃₈ O son, the night before thy wedding-day
hath death lain with thy bride: flower as
she is, deflowered by him. See, where she
lies; death is my son-in-law, to him I give
all that I have.
- > O són, the níght befóre thy wédding-dáy,
Hath déath lain with thy wife. Thére she lies,
Flówer ás she wás, deflówer'd by him.
Death ís my són-in-láw, Death ís my héir;
My dáughter hé hath wédded: I will díe,
And líeave him áll; life, líving, áll is déath's.
95. XX₁₃ pardon me, sir, that am the messenger of
such bad tidings.
- > O, párdon mé for brínging thése ill níews,
Since yóu did líeave it fór my óffice, sír.
- Es íst doch sehr zu bezweifeln, ob Romeo den Balthasar
zurückließ mit dem Auftrag „ihm schlechte Nachrichten zu
bringen“!
96. XX₄₅ hold, take you this; and put it in any líquid
thing you will, and it will serve, had you
the lives of twenty men.
- > Put this in ány líquid thíng you will,
And drínk it off; and, if you hád the stréngth
Of twénty mén, it wóuld despátch you straight.
97. XX₅₈ than this which thou hast given me.
- > Than thése poor cómpounds thát thou máy'st
not sell.
98. XX₄₈ go, hie thee hence; go, buy thee cloths, and
get thee into flesh.
- > Farewéll, buy food and gét thysélf in flésh.

99. XXI₁ What, friar Laurence ! brother, ho !
 > Hóly Francíscan friár ! bróther, hó !
 Man sollte so etwas nicht für möglich halten.
100. XXI₉ I have them still, and here they are.
 > I coúld not sénd it, hére it ís agáin.
101. XXII₂₀ but chiefly to take from her dead finger
 > But chieflý tó take thénce from hér dead fiñger.
102. XXII₂₀ a precious ring which I must use
 > A précious ríng, a riñg which I must úse.
103. XXII₂₂ by heaven, I'll tear thee joint by joint
 > By heáven, I will teár thee joínt by joínt.
104. XXII₂₅ Well, I'll be gone and not trouble you.
 > I wíll be góne, sir, ánd not tróuble yé.
105. XXII₄₉ What said my man, when my betosséd
 soul did not regard him as we passed along ?
 Did he not say, Paris should have married
 Juliet?
 > What sáid my mán, when my betósséd sóul
 Did nót atténd him as we róde ? I thínk
 He tolđ me Páris shóuld have márried Júliet.
106. XXII₆₆ a friend, and one that knows you well.
 > Here's óne, a friénd, and óne that knóws you wéll.
107. XXII₈₁ what blood is this, that stains the entrance
 of this marble stony monument?
 > Aláck, aláck ! what blóod is thís which stáins
 The stóny éntrance óf this sépulchré?
108. XXII₈₆ ah, comfortable friar, I do remember well,
 where I should be and what we talked of:
 but yet I cannot see him for whose sake
 I undertook this hazard.
 > O cómfortáble friár ! where is my lórd ?
 I dó remémber wéll where I should bé,
 And thérre I ám. Where ís my Rómeó ?
109. XXII₉₈ ay, noise? then must I be resolute. O happy
 dagger! thou shalt end my fear; rest in my
 bosom. Thus I come to thee.
 > Yea, nóise? then I'll be brief. O hâppy dágger !
 This ís thy shéath; there rúst, and lét me díe.

110. XXII₁₀₆ here's Romeo's man.

> Here's Rómeo's mán; we fóund him in the chúrchyard.

111. XXII₁₀₇ keep him to be exámined.

> Hold him in sâfety till the Prínce come híther.

112. XXII₁₀₈ captain, here's a friar with tools about him,
fit to ope a tomb.

> Here is a friár, that trémbles, sighs and wéeps:
We tóok this máttcock ánd this spáde from him,
As hé was cóming fróm this chúrchyard síde.

113. XXII₁₀₅ a great suspicion; keep him safe.

> A gréat suspíción: stáy the friar toó.

114. XXII₁₅₉ and then he posted straight from Mantua
unto this tomb. These letters he delivered
me, charging me, early give them to his
father.

> And thén in póst he cáme from Mántúa
To thís same pláce, to thís same mónumént.
This létter he éarly bíd me gíve his fáther.

115. XXII₁₇₈ come, let us hence, to have more talk of
these sad things.

> Go hénce, to háve more tálk of thése sad thíngs.

116. Daß der Korrektor dort, wo Reime leicht herzustellen
waren, sich die Gelegenheit dazu nicht entgehen ließ, kann uns
nicht wunder nehmen; so hat er in I₁₄₂ delights wegen des
folgenden night in delight und in IV₄₅ vows wegen des vor-
hergehenden how in vow geändert.

f. Erhöhung des Effekts.

Der ganze erste Abschnitt dieser Arbeit, der von den größen
Einschiebungen handelt, läßt sich auf das Streben nach Erhöhung
des Effekts zurückführen. Der Dichter, der ein Dichter sein will,
aber keiner ist, hat gewissermaßen nur mechanische Mittel zur
Verfügung, er kann uns höchstens dadurch überzeugen, daß er
uns etwas oft sagt, aber nicht durch den Geist seiner Worte.
Ein solcher Scheindichter sucht nach dem schon angeführten Wort
von Gervinus die Kraft in dem Übertriebenen und imponiert
uns vielleicht eine Zeit lang durch die Quantität seiner Be-
geisterung, bis wir die Wertlosigkeit der Qualität klar erkennen.

Der Korrektor ist überall bemüht uns zu zeigen, daß er es doch noch besser versteht als der Dichter von Q₁ und darum trägt er die Farben gleich dreimal so dick auf. In seinem ersten Abschnitt zeigte sich dies schon rein äußerlich darin, daß die Reden ums drei- oder vierfache verlängert wurden, aber es wird von Interesse sein, diesen Zug nach Erhöhung des Effekts, d. h. nach Übertreibung, auch im einzelnen und kleinen zu verfolgen.

1. I₁₀ there's not a man of them I meet, but I'll take the wall of. Der Korrektor hat daran nicht genug; er will nicht nur den männlichen Montagues keine Ehre erweisen, sondern er will sogar gegen die weiblichen sehr unhöflich sein: I will take the wall of any man or maid of Montagues. Dadurch wird nun der Witz dieser Partie völlig zerstört; denn der erste Diener verteidigt sich gegen die Anklage des zweiten ((That shows thee a weakling) eben durch die geschickte Einführung der „Mädchen“; ja, sagt er, allerdings werde ich keinen Mann von den Montagues auf der Mauerseite gehen lassen, aber damit du nicht denkst, ich täte das aus Feigheit, will ich die Mädchen gegen die Wand drücken, und dann sollst du meine Leistungskraft bewundern.

Dieser klare Zusammenhang ist in Q₂ ganz geschwunden, wie es überhaupt zu bemerken ist, daß der Korrektor alle wirklich witzigen Ansspielungen auf das Geschlechtliche mißverstanden und vernichtet hat, dagegen eine ganze Anzahl grober und gemeiner Derbythen einfügte.

2. I₁₂₀ sagt Romeo zu Benvolio: But in that hit you miss: she 'll not be hit with Cupid's arrow; she hath Diana's wit. And in strong proof of chastity well armed, against Cupid's childish bow she lives unharmed. She'll not abide the siege of loving terms, nor ope her lap to saint-seducing gold: ah, she is rich in beauty, only poor that, when she dies with beauty dies her store. Mit diesen Worten endigt der erste Teil der Szene, und die beiden Freunde gehen ab. Das Thema von der feuschen Rosaline und dem unglücklichen Romeo war aber für den Korrektor zu verlockend, und so wird uns alles, was Romeo eben gesagt hat, noch einmal breit vorgeführt und zwar in einer Unterredung zwischen Romeo und Benvolio, die 22 Zeilen in Anspruch nimmt:

Ben. Then she hath sworn that she will still live chaste?

Rom. She hath, and in that sparing makes¹⁾ huge waste²⁾
For beauty starved³⁾ with her severity
Cuts beauty off from all posterity.

She is too fair, too wise, wisely too fair,
To merit bliss by making me despair:
She hath forsworn to love, and in that vow
Do I live dead that live to tell it now.

Ben. Be ruled by me, forget to think of her.

Rom. O teach me how I should forget to think.

Ben. By giving liberty unto thine eyes;
Examine other beauties.

Rom. 'Tis the way

To call hers, exquisite, in question more:
These happy masks that kiss fair ladies' brows
Being black put us in mind they hide the fair;
He that is stricken⁴⁾ blind cannot forget
The precious treasure of his eyesight lost:
Show me a mistress that is passing fair,
What doth her beauty serve but as a note
Where I may read who passed that passing fair?
Farewell; thou canst not teach me to forget.

Ben. I'll pay that doctrine, or else die in debt.

Der Schluß dieser Einschreibung nimmt den Effekt der späteren Worte Benvolio's (I₁₅₅ u. 190) schon vorweg, also findet sich auch nicht eine Spur von einem neuen Gedanken in diesem „Werf“ des Korrektors. She is too fair, too wise, wisely too fair ist unglaublich gefälscht, in der besten concetti-Manier. Ganz unklar ist mir, warum Rosaline zu schön ist, um in der Verzweiflung Romeos ihr Glück zu finden. Bloßes Spiel mit Worten ist auch in that vow do I live dead that live to tell it now. Eine höchst dunkle Wendung ist: 'Tis the way to call hers (exquisite) in question more. Der Sinn dürfte wohl sein: Es ist der Weg ihre Schönheit, die ausgezeichnet ist, dadurch, daß sie in Frage gestellt wird, nur noch herrlicher zu finden, ein banaler Gedanke, der dazu noch höchst unglücklich ausgedrückt ist. Warum auf einmal die Masken hier angeführt werden, ist nicht ersichtlich; die Damen zeigten sich doch nicht stets in Masken. Wenn die Schönheit schließlich mit einer Notiz verglichen wird, so ist das zum mindesten sehr prosaisch.

3. II₃₇ I warrant you, if I should live a hundred year
I never should forget it. Der Korrektor macht natürlich aus

¹⁾ Q make. ²⁾ Q wastes. ³⁾ Q starved. ⁴⁾ Q strooken.

100 gleich 1000: I warrant., an I should live a thousand years — was ganz absurd ist.

4. Es ist ganz selbstverständlich, daß der Korrektor den Witz der Amme bis zum äußersten ausnutzt; in Q₁ erzählt die Amme die Episode in ihrer geschwätzigen Art zweimal (II₃₄ u. 38), das zweite Mal aber nur ganz kurz. In Q₂ erzählt uns die Amme ihre lustige Geschichte dreimal und das dritte Mal, wo der Korrektor allein das Feld hatte, sogar am allerausführlichsten. II₃₉ hat der Korrektor noch 9 Zeilen eingeschoben (I_{3, 49 — 57}):

La. Ca.. Enough of this; I pray thee, hold thy peace.

Nurse. Yes madam: yet I cannot choose but laugh.

To think it should leave crying and say 'Ay'.
And yet, I warrant, it had upon its¹⁾ brow
A bump as big as a young cockerel's stone;
A perilous knock; and it cried bitterly:
'Yea', quoth my husband, 'fall'st upon thy face?
Thou wilt fall backward when thou comest to age;
Wilt thou not, Jule?' it stinted and said 'Ay'.

Eine weitere Charakterisierung dieser Zeilen dürfte nach allem, was schon vorgebracht ist, wohl kaum nötig sein.

5. Im Anfang von Szene III handelt es sich vor allem um Romeos Melancholie. Dieses Thema hat der Korrektor denn auch gehörig ausgenutzt, wie seine Interpolation von 12 Zeilen beweist. Nach III₁₄ ist eingeschoben:

Mer. You are a lover; borrow Cupid's wings,
And soar with them above a common bound.

Rom. I am too sore enpierced with his shaft
To soar with his light feathers, and so bound,
I cannot bound a pitch above dull woe:
Under love's heavy burden do I sink.

Mer. And, to sink in it, should you burden love;
Too great oppression for a tender thing.

Rom. Is love a tender thing? it is too rough,
Too rude, too boisterous, and it pricks like thorn.

Mer. If love be rough with you, be rough with love;
Prick love for pricking, and you beat love down.

Man sieht, diese Interpolation besteht aus nichts anderem als häßlichen Wortspielen und ganz albernen Zoten. Die Bilder sind sehr gesucht und so abstrakt und prosaisch wie nur möglich:

¹⁾ Q. it.

I cannot bound a pitch above dull woe

Nicht daß Liebe zu rauh sei, ist, wie wir schon früher hörten, die Ansicht Romeo's, sondern daß sie rauh und zart zu gleicher Zeit sei.

6. III₄₆ Um die effektvolle Beschreibung der Feenkönigin noch auszudehnen, sind hier drei Zeilen eingeschaltet:

Her chariot is an empty hazel-nut,
Made by the joiner squirrel or old grub,
Time out amind the fairies' coach-makers.

Wenn man diese Worte zuerst hört, möchte man meinen, sie seien wirklich schön und passend. Nun ist es natürlich garnicht ausgeschlossen, daß der Korrektor bei seiner sorgsamen Überarbeitung von Q₁ auch hier und da einmal einen glücklichen Wurf tut, warum soll ein blindes Huhn nicht auch einmal ein Korn finden, — aber wenn man so durchweg auf Verschlechterungen gestoßen ist, wie es bei der bisherigen Vergleichung der Fall war, wird man mit Recht misstrauisch sein. Sobald man denn auch näher hinsieht, bemerkt man die Unzulänglichkeit, ja das Störende dieser Worte. Alles was wir bisher von Queen Mab gehört haben, war lustig, dünn und zart; das einzige, was uns solid erscheinen könnte, wäre die Fliege, aber auch die ist winzig klein. Das ganze Gespann nimmt nicht mehr Raum ein als ein Uchat an einem Ring, demgegenüber erscheint eine Haselnuss schon ganz ungefüg, ganz abgesehen von ihrer Schwere und zu großen Realität. Schlimmer ist es, wenn dann solch ein Riesentier wie ein Eichhörnchen mit der zarten Feenkönigin in Verbindung gebracht wird, aber ganz unerträglich und äußerst geschmacklos ist die Erwähnung der „alten Raupe“, wobei man sich noch über die merkwürdige Zusammensetzung von Eichhörnchen und Raupe wundern muß. Gedacht hat der Korrektor natürlich an die Tätigkeit dieser beiden Tiere, aber während das Eichhörnchen die Nüsse aufknackt, läßt der Wurm dieselben ganz; der Korrektor nimmt es nicht so genau, er ist schon zufrieden, wenn der Schein erweckt wird, als ob etwas hinter seinen Worten stecke.

7. IV₂₅ and touching hers, make happy my rude hand.
Happy war dem Korrektor nicht effektvoll genug, es mußte gleich blessed sein.

8. IV₅₇ if I profane with my unworthy hand. Um den Gegensatz doch ganz scharf hervortreten zu lassen, macht der Korrektor aus unworthy ein unworthiest.

9. IV₈₀ is she a Capulet? O dear account! my life is my foe's thrall. Diese wirkungsvolle Situation, den Gegensatz zwischen Romeo's Fühlen und Denken musste der Korrektor natürlich gehörig ausnutzen. Er schob also hier ein:

Ben. Away, be gone; the sport is at the best.

Rom. Ay, so I fear; the more is my unrest

Zunächst wundert man sich, daß Benvolio sagt: „Mach dich fort! es ist jetzt am schönsten“, aber er will offenbar ausdrücken: Wir müssen gehen, denn es bricht alles auf; es ist aber schade, denn eben ist es gerade am schönsten. Der Korrektor drückt sich wie gewöhnlich wieder einmal recht ungeschickt aus. Romeo antwortet: „Es ist allerdings am schönsten; um so größer meine Unruhe.“ Gegenüber dem vorhergehenden Ausruf klingt unrest entsetzlich matt, ja lächerlich. Dann aber ist der Ausdruck I fear, nur eine Wiederholung des Motivs von III₇₁ I fear too early etc,

10. V₁₀₂ at lovers' perjuries, they say, Jove smiles. Warum soll Jupiter nur lächeln, fragte der Korrektor, nein, er lacht laut über diese Liebesschwürel So änderte er denn smiles in laughs. Aber der leichtsinnige Schwur eines Verliebten ist wahrlich kein so bedeutendes Vorkommnis, um dem großen Gott mehr als ein ironisches Lächeln abzugewinnen. Laugh ist hier so unpassend wie nur möglich; ein solcher Meineid ist unter keinen Umständen etwas Lustiges, wenn auch etwas Lächerliches.

11. Wenn Liebende Schwüre der Treue tauschen, dann müssen sie auch beide in ganz deutlichen Worten schwören, dachte der Korrektor. Romeo hat geschworen oder wenigstens so gut wie geschworen und nun schien die Reihe an Julie zu sein. Hier hatte der Korrektor eine gute Gelegenheit, diese feine Gartenszene noch etwas auszudehnen und so nach seiner Meinung den Effekt zu erhöhen. V₁₂₄ sagt Julie: it is too rash, too sudden, too unadvised, too like the lightning that doth cease to be ere one can say 'It lightens'. I bear some coming. Nach lightens hat der Korrektor nun 15 Zeilen eingeschoben. Julie fährt fort:

Sweet, good night!

This bud of love by summer's ripening breath,
May prove a beauteous flower when next we meet.
Good night! as sweet repose and rest
Come to thy heart as that within my breast!

Rom. O, wilt thou leave me so unsatisfied?

Jul. What satisfaction canst thou have to-night?

Rom. The exchange of thy love's faithful vow for mine.

Jul. I gave thee mine before thou didst request it:
And yet I would it were to give again.

Rom. Wouldst thou withdraw it? for what purpose, love?

Jul. But to be frank and give it thee again.

And yet I wish but for the thing I have:

My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.

Dass die Liebe zwischen Romeo und Julie eben noch eine Knospe ist und erst durch den „reifenden Hauch des Sommers“ sich beim nächsten Zusammentreffen zu einer schönen Blume entfaltet haben wird, ist jedenfalls ein ganz unklarer Gedanke. Die beiden nächsten Zeilen sind eine lahme Wiederholung des Abschiedsgrußes, den Romeo am Schluss dieser Szene (V₁₆₆) der Geliebten zuruft. Wenn Julie sagt: „Was willst du heute Nacht noch für eine andere Befriedigung haben“, so muß man denken, daß Romeo diese andere Befriedigung in einer späteren Nacht erhalten soll. Ob der Korrektor so etwas gemeint hat oder nicht, ist einerlei, der Ausdruck ist unbedingt geschmacklos. Der Gedanke nun gar, daß Romeo, nachdem er ein so wunderbares Geständnis von Julie erhalten hat, noch um einen Liebeseschwur bitten soll, ist so unglaublich töricht, daß man die Absicht des Korrektors, die schöne Situation um jeden Preis noch etwas zu verlängern, denn doch allzu deutlich merkt. Wenn Julie am Schluss von ihrer unendlich großen Freigebigkeit und ihrer unendlich großen Liebe redet, so meint sie doch wohl mit beiden Ausdrücken dasselbe, und das Ganze dürfte wohl wieder weiter nichts als ein leeres Spiel mit Worten sein.

12. Rein aus dem Bedürfnis heraus, einen recht effektvollen Abschluß zu gewinnen, sind zu Szene VI in Q₂ zwei Zeilen hinzugefügt worden. Romeo sagt zu dem Mönch:

O let us hence; I stand on sudden haste.

Fr. L. Wisely and slow; they stumble that run fast.

Abgesehen davon, daß nicht die geringste Erklärung dafür vorliegt, warum der Mönch so hastig mit Romeo fortgehen soll (wohin?), und warum es Romeo in dieser frühen Morgenstunde so eilig hat, sind diese Verse weiter nichts als eine schlechte Kopie der Schlusszeilen von Szene IX in Q₁, wo es heißt: *Jul. Make haste, make haste; this lingering doth us wrong. Fr. L. O, soft and fair makes sweetest work, they say; haste is a common hinderer in cross-way.* Das Bestreben, die Szene mit einem Reimkuplet zu schließen, ist bei den Dramatikern der elisabetanischen Zeit allgemein verbreitet.

13. VII₁ why, what's become of Romeo? Der Korrektor glaubte, dem Charakter des Mercutio entsprechend, einen stärkeren Ausdruck gebrauchen zu müssen. Er schrieb where the devil should this Romeo be?

14. VII₆₈ why, thy wit is a bitter sweeting. Der Korrektor macht gleich ein a very bitter sweeting daraus.

15. VII₇₉. Benvolio ruff stop there, Q₂ setzt stop there, stop there, damit es doch ja recht deutlich werde, daß Mercutio eben einen etwas gewagten Witz gemacht hat.

16. VII₈₉ Peter, pray thee, give me my fan. Der Korrektor ist für dramatische Lebendigkeit und so ändert er:

Nurse. Peter.

Peter. Anon.

Nurse. My fan, Peter.

Weshalb soll aber die Amme den Diener erst einmal anrufen, und weshalb soll dieser „gleich“ antworten?

17. VII₉₈ a gentleman, nurse, > one, gentlewoman. Der Witz mit gentlewoman, das Mercutio in Antwort auf das gentleman in Zeile 92 von der Amme gebraucht hatte, hatte dem Korrektor so gut gefallen, daß er ihn gleich noch einmal anbringen mußte. Es ist aber außerdem ganz unpassend, daß Romeo in dieser Weise zu der Amme spricht, denn er nimmt ihr gegenüber doch eine ganz andere Stellung ein als Mercutio.

18. VII₁₂₁ farewell, sweet lady > farewell lady, lady, lady, damit jeder auch unbedingt merke, daß der Amme der Titel lady nicht zukomme, und sie nur verhöhnt werde!

19. VII₁₂₆ and will speak more in an hour than he will stand to in a month. Der Korrektor geht auch hier ins Extreme und schreibt more in a minute.

20. VII₁₂₈ if he stand to anything against me, I'll take him down, if he were lustier than he is. Das war dem Korrektor noch nicht genug bramarbastiert, er schreibt: ... and he is and twenty such Jacks.

21. VII₁₃₅ my tool is as soon out as another's, if I see time and place > ... if I see occasion in a good quarrel and the law on my side. Wiederum eine Wiederholung eines in Q₁ gebrauchten Motivs (s. I₃₆).

22. VIII₆. Sehr komisch ist es, wenn hier der Korrektor Julie statt gentle nurse sagen lässt O honey nurse. Er wollte offenbar Julie unendlich zärtlich erscheinen lassen.

23. X₁₃. Die spöttische, übertreibende Beschreibung des „Raufers“ Benvolio (Merkutio zieht den Benvolio in dieser Weise auf, weil Benvolio alles andere als ein Raufer ist!) hat der Korrektor noch übertriebener gemacht, indem er einschob: Thou! Why thou wilt quarrel with a man that hath a hair more, or a hair less, in his beard than thou hast. Man beachte die unsinnige Übertreibung und die Unmöglichkeit der ausgedrückten Sache, während die in Q₁ angegebenen Dinge alle möglich und verständlich sind. Als ob Merkutio ausmachen könnte, wieviel Haare er in dem Bart habe!

24. X₁₅. In derselben Rede des Merkutio ist noch folgendes eingeschoben: Thy head is as full of quarrels as an egg is full of meat, and yet thy head hath been beaten as addle as an egg for quarrelling. Addle heißt „faul, stinkend, schlecht,“ oder auch „in Unordnung, durcheinandergerüttelt wie ein faules Ei.“ Wenn es hieße has been beaten for quarrelling till it was like an addle egg, wäre die Sache verständlich, so aber ist die Sache unklar und scheint nur Wortspielerie zu sein.

25. X₃₀. Um die Spannung der Situation vor dem Kampf zwischen Tybalt und Merkutio zu erhöhen, hat der Korrektor eine abmahnende Rede Benvolios eingeschoben und eine trockige Erwiderung Merkutios.

Ben. We talk here in the public haunt of men:
Either withdraw unto some private place,
And reason coldly of your grievances,
Or else depart; here all eyes gaze on us.

Mer. Men's eyes were made to look, and let them gaze;
I will not budge for no man's pleasure, I.

Wie sich der Korrektor das vorstellt, daß die Straße bei diesem Kampf voller Menschen sein soll, verstehe ich nicht. Dazu kommt, daß Benvolio nachher zu Romeo sagt the citizens approach (oder in der Fassung des Korrektors the citizens are up), was doch zu dem obigen in direktem Widerspruch steht. Reason coldly of your grievances ist so recht bezeichnend für die Ödigkeit des Korrektors; als ob in diesem Augenblick jemand so etwas sagen könnte! Bezeichnend ist auch das angehängte I in der letzten Zeile, das äußerst affektiert flingt.

26. X₅₁ stay, Tybalt; hold, Mercutio! Benvolio, beat down their weapons. Hier hatte der Korrektor eine gute Gelegenheit etwas ausführlicher und „dramatischer“ zu werden; er fügt den obigen Worten Romeos noch folgendes hinzu:

Gentlemen, for shame, forbear this outrage!
Tybalt, Mercutio, the prince expressly hath
Forbidden bandying in Verona streets:
Hold, Tybalt! good Mercutio.

Dies ist zu kindisch, um einer weiteren Kritik zu bedürfen.

27. X₅₉ sirrah, go, fetch me a surgeon. Da Mercutio öfters recht grob wird, so bringt der Korrektor, wo er kann, solche grobe Ausdrücke an, weil er in diesem äußeren Merkmal eine Charakterisierung Mercutios erblickt. Der arme Page wird darum hier durch den Korrektor villain tituliert.

28. X₉₇ up, sirrah, go with us. Auch hier wird die komische Situation, daß ein Toter als ein Lebender angeredet wird, über alles Maß ausgenutzt. Der Korrektor fügt hinzu: I charge thee in the prince's name, obey. Als ob dieser Mann nicht nach seinen ersten Worten schon seinen Irrtum bemerken müßte!

29. X₁₀₂¹⁾ unhappy sight! > O prince! O cousin! husband! Damit die Szene durch die gehäuften Ausrufe recht pathetisch werde.

30. XII₁₁ for exile hath more terror in his look, than death itself. Der Korrektor geht noch weiter, er schreibt much more than death,

31. XII₃₀ nach from her lips 4 Zeilen eingeschoben. Die ersten beiden um Juliens Schönheit noch mehr hervorzuheben,

¹⁾ Zeilenzählung in meiner Ausgabe ist hier in Unordnung.

und die beiden nächsten, um Romeos Schmerz genauer zu begründen.

Who, even in pure and vestal modesty,
Still blush as thinking their own kisses sin;
This may flies do, when I from this must fly,
And say'st thou yet, that exile is not death.

Offenbar hatte das Wortspiel mit flies und fly dem Korrektor so gut gefallen, daß er es zweimal anbringen mußte. Die modernen Ausgaben haben vielfach hier eine Umstellung der Zeilen vorgenommen und das Wortspiel nur einmal gebracht, wie es auch die erste Folio tut.

In Zeile 31 sind nach from this must fly dann noch die Worte eingeschoben: They are freemen, but I am banished, so daß man sagen kann, daß der Korrektor den Vergleich des Romeo zwischen den Fliegen und sich selbst glücklich zu Tode gehetzt hat.

32. XIII₉, I think she will be ruled in all respects by me. But, soft! what day is this? Zwischen diesen beiden Sätzen hat der Korrektor 3¹/₂ Zeilen eingeschoben, so daß die ganze Stelle in Q₂ folgendermaßen lautet:

I think she will be ruled
In all respects by me; nay more, I doubt it not.
Wife, go you to her ere you go to bed,
And bid her, mark you me, on Wednesday next —
But, soft! What day is this?

Der Korrektor gibt sich die größte Mühe recht natürlich zu sein, weil er sich aber Mühe geben muß, so wird alles so unnatürlich wie nur möglich. Wie affektiert klingt es, wenn die vorletzte Zeile in dieser Weise abgebrochen wird! Auch here in der drittletzten Zeile ist über alles Maß maniriert. Das charakteristischste aber ist die Anrede des Paris mit „Sohn“. Obwohl also Julie noch nichts von dieser ernstlichen Werbung weiß, redet der alte Capulet den Grafen Paris schon ganz vertraut als „Sohn“ an. Man sollte es nicht für möglich halten. Aber der Korrektor wollte auf diese Weise uns deutlich machen, daß der Wille dieses Vaters so bestim mend sei, daß schon die Hochzeit als gefeiert angesehen werden könne! Man sieht, wie der Korrektor einen richtigen Gedanken sofort ins Maßlose steigert und damit lächerlich macht.

33. XIV₁₄ let me stay here, let me be ta'en and die. Der Korrektor sagte sich, daß die ein zu blässer Ausdruck sei, denn man kann auf die verschiedenste Weise sterben, Romeo aber verfällt doch, wenn er gefangen wird, dem Tod durch gerichtliches Urteil, also macht der Korrektor es ganz deutlich, indem er schreibt: Let me be put to death! Da die Zeile jetzt zu groß war, so ließ er let me stay here weg, was ihm übrigens auch völlig überflüssig erschien, da das Gefangenwerden doch für Romeo der nächstliegende Gedanke sein muß. Romeo aber denkt in Wahrheit zunächst an das Bleiben bei der Geliebten und dann erst an die Folgen; wenn er sagte let me be ta'en, let me be put to death, so würde seine Liebe hinter seiner Todesfurcht zurücktreten.

34. XIV₂₀. Wenn Romeo, den Bitten Juliens gleichsam nachgebend sagt: „Noch ist's nicht Tag“ (‘tis not yet day’), so klang das dem Korrektor zu gewöhnlich, zu selbstverständlich. Seiner Theorie nach muß so ein dramatischer Held stets etwas ganz besonderes sagen und so änderte er: „Es ist nicht Tag“ (it is not day). Also nicht den Anbruch des Tages soll Romeo leugnen (das wäre nichts so Merkwürdiges), sondern den hellen Tag selbst!

35. XIV₂₉. Bei Gelegenheit der Einführung der Amme in diese Szene hat der Korrektor Julie auch noch folgenden Satz in den Mund gelegt:

Then window let day in, and life out.

An und für sich ist der Gedanke nicht schlecht, aber man wird sich wundern, wie Julie in ihrem großen Schmerz Zeit für eine so pathetische Sentenz finden soll. Auch ist etwas anderes zu beachten. In Q₁ erscheinen Romeo und Julie oben am Fenster, das Fenster ist also während der Unterredung geöffnet, und da man obigen Satz nur sprechen kann, während man ein Fenster öffnet, so paßt er für jeden Fall nicht zu Q₁. In Q₂ werden über den Standort der beiden keine genaueren Angaben gemacht, es heißt nur enter aloft, man muß aber nach dieser Zeile schließen, daß die Szene im Zimmer spielt, was wieder auf eine recht verschiedene Inszenierung hinweisen würde, d. h. man muß annehmen, daß dem Autor von Q₂ ein anderes Theater vorschwebte als dem Autor von Q₁.

36. XIV₃₀ art thou gone so? My lord, my love, my friend! Diese letzten Worte spricht Julie, ohne sich weiter etwas

dabei zu denken, sie drängen sich ganz von selbst auf ihre Lippen. Der Korrektor jedoch meinte, Julie sage diese einzelnen Worte mit weiser Überlegung ihrer Bedeutung und allmählichen Steigerung. Um dies deutlicher zu machen, änderte er: Art thou gone so? love, lord, ay, husband, friend! Es würde an Wahnsinn grenzen, wenn Julie wirklich so gesprochen hätte.

37. XIV₃₇ and all this woe shall serve. Dem Korrektor war dies nicht stark genug, er sagt: and all these woes shall serve, was aber den Eindruck bedeutend schwächt, weil die Konzentration damit aufgehoben ist.

38. XIV₃₈ for sweet discourses in the time to come. Wieder schien dies dem Korrektor doch zu einfach und anspruchslos; warum soll Romeo nur so ganz allgemein von der Zukunft reden? Viel effektvoller ist es doch, wenn er von all den glücklichen Zeiten spricht, die sie noch zu erwarten hätten, und wenn auf diese Weise die Kluft zwischen diesen Worten und der Wirklichkeit noch bedeutend vergrößert wird > for sweet discourses in our times to come.

39. XIV₄₅. Um diese wirkungsvolle Szene auch recht wirkungsvoll zu schließen, lässt der Korrektor Julie, nachdem Romeo verschwunden ist, noch einen kleinen Monolog sprechen, der freilich aus nichts weiter besteht als aus ei. er Spielerei mit dem Begriff „unbeständiges Schicksal“. Das Schicksal ist unbeständig, was hat es also mit dem „beständigen“ Romeo zu tun? Aber, so sagt sie, sei nur unbeständig, Schicksal, dann wirst du mir ja Romeo bald wieder bringen:

O fortune, fortune! all men call thee fickle:
If thou art fickle, what dost thou with him
That is renown'd for faith? Be fickle, fortune;
For then, I hope, thou wilt not keep him long,
But send him back.

Über eine solche Unnatürlichkeit und Geschmadlosigkeit braucht man wohl keine weiteren Worte zu verlieren.

40. XV₉. I cannot choose, having so great a loss. Hier bot sich dem Korrektor eine gute Gelegenheit seine Kunst zu zeigen. Er wollte, daß Julie auch hier schon deutlicher zweideutig sprechen sollte, damit die Zuschauer länger diesen feinen Effekt genießen könnten. Er schrieb also statt des obigen: Yet

let me weep for such a feeling loss. Von diesem „ühlenden Verlust“ sagt dann die Mutter: „Dann wirst du den Verlust fühlen, aber nicht den Freund, um den du weinst.“ Julie antwortet: „So den Verlust ühlend kann ich nicht anders als stets den Freund beweinen.“ Indem der Korrektor für great loss ‘feeling loss’ einsetzte, schien ihm die Stelle dunkler und dadurch interessanter zu werden. Die Erfindung mit feeling nutzte er dann gleich, seiner Art gemäß, gehörig aus.

41. XV₁₄ villain and he are many miles asunder. Dem Korrektor schien Julie sich hier doch zu deutlich zu verraten und darum änderte er are in be und fügte zwei Zeilen an:

God pardon! I do with all my heart:

And yet no man like he doth grieve my heart.

Julie sagt also: „Weit sei der Name „Schurke“ von ihm entfernt! Gott verzeihe ihm! Ich wenigstens tue es von ganzem Herzen. Und doch, — kein Mensch beschwert mein Herz so wie er!“ Der Korrektor hat es sich recht gut ausgedacht, wie Julie sprechen kann, ohne sich zu verraten. Wenn aber Julie in Q₁ sagt: „Er und Schurke sind weit getrennt“, so konnte ihre Mutter, die ja nicht im entferntesten an eine Verbindung zwischen Romeo und ihrer Tochter dachte, nichts anderes aus diesen Worten entnehmen, als daß Julie sich darüber beklage, daß Romeo so weit weg sei, und deshalb fügt sie gleich beruhigend hinzu: Content thee, girl etc. Wie ich schon früher erwähnt habe (S. Uns. Sh. III, S. 61), spricht Julie hier so einfach und ungünstigt wie nur möglich; sie ist viel zu tief erregt, um hier die raffinierte zu spielen.

42. XV₃₈. Vor Beginn der Rede des alten Capulet folgendes eingeschoben:

When the sun sets, the earth doth drizzle dew,
But for the sunset of my brother's son
It rains downright.

Was soll man sich bei diesen Worten vorstellen? The earth doth drizzle dew! Q₄ (undatiert) und Q₅ (1637) setzen für earth ‘air’ ein, was die Sache nicht viel besser macht, auch die Cambridge-Herausgeber folgen diesem Beispiel, weil ihnen earth von Q₂, Q₃ und den Folios denn doch zu ungeheuerlich vorkam. Man beachte auch das Wortspiel but for the sunset of my brother's son.

43. XV₃₉. Den Gedanken, den Q₁ mit why, how now, evermore showering ausdrückt, verwendet der Korrektor gleich dreimal und zwar in der gesuchtesten, seiner Ansicht nach höchst effektvollen Weise: How now! a conduit, girl? What, still in tears? evermore showering? In dem Gebrauch von conduit liegt außerordentlich viel unfreiwillige Komik.

44. XV₄₄ would God that she were married to her grave. Das genügt dem Korrektor nicht, er schreibt gleich: I would the fool were married to her grave.

45. XV₄₆. Vor what! will she not? eingeschoben: Soft! take me with you, take me with you, wife. Diese Zeile ist ja sehr pathetisch, aber hier gänzlich unangebracht. Der alte Capulet hat es allein mit der ganz unerhörten Tatsache der Weigerung Juliens zu tun, und er gibt in kurzen schnellen Sätzen seiner Überraschung Ausdruck: what! will she not? doth she not thank us? doth she not wax proud? Damit vergleiche man nun die schwülstige Deflamation, die der Korrektor daraus gemacht hat:

Soft! take me with you, take me with you, wife.
How, will she none? doth she not give us thanks?
Is she not proud? doth she not count her blest,
Unworthy as she is that we have wrought
So worthy a gentleman to be her bride?¹⁾

46. XV₅₂. Die schönen Titulationen, die Capulet seiner Tochter gibt, werden hier vermehrt durch den unsinnigen Ausdruck mistress minion, you (Frau Schätzchen, Dul!).

47. XV₅₅. Aus out, you green-sickness baggage! out you tallow-face! macht der Korrektor: Out, you green-sickness carrion! out, you baggage! you tallow-face! d. h. aus „bleichsüchtiges Pack!“ macht er „bleichsüchtiges Nas!“

48. XV₅₈. Vor I tell thee what eingeschoben: Hang thee, young baggage! disobedient wretch! Als ob es der starken Ausdrücke noch nicht genug wären! Dazu kommt nun wieder der völlige Mangel an Originalität. Baggage ist gerade vorher schon gebraucht worden, und disobedient wretch ist so verunglückt, daß es mehr komisch als tragisch wirkt.

¹⁾ Die übrigen Ausgaben haben bridegroom, aber Mommsen hat Q₂ zu rechtfertigen gesucht, indem er meinte, bride stände für bridegroom, wie es auch im Deutschen dialektisch vorkomme.

49. XV₆₃. Am Schluß dieser Rede noch hinzugefügt:
Out on her, hilding!

50. XV₆₈. In Q₁ spricht die Amme zweimal, der Korrektor aber läßt sie zur Erhöhung des Effekts dreimal widersprechen. Eingeschoben: May not one speak?

51. XV₆₉. Damit Capulet doch auch richtig grob werde, läßt der Korrektor ihn noch zur Amme sagen: Peace, you mumbling fool.

52. XVI₃₉. Aus der einfachen Zeile Juliet, farewell, and keep this holy kiss macht der Korrektor folgendes:

Juliet, on Thursday early will I rouse ye:

Till then, adieu: and keep this holy kiss.

Nichts könnte gefälschter sein als dies rouse ye.

53. XVI₄₁ come weep with me that am past cure, past help. Daraus macht der Korrektor des größeren Effekts halber come weep with me; past hope, past care, past help. Er fügt also noch ein past hope ein, was ganz dasselbe sagt wie past cure und past help. Sodann ändert er cure in care, d. h. an Stelle der einfachen Wendung „mir ist nicht mehr zu helfen“ setzt er die affektierte „um mich braucht sich niemand mehr Sorgen zu machen“. Dadurch aber, daß auf diese Weise die Worte that am fortfallen, wird der ganze Satz stilistisch schlecht, denn es ist jetzt unklar, ob der Mönch oder Julie past hope etc. ist.

54. XV₄₃. Wie unglaublich „gemacht“ klingt doch die Zeile, die der Korrektor hier in die Rede des Mönches eingeschoben hat.

Q₁: Ah Juliet, I already know thy grief,
I hear thou must and nothing may prorogue it,
On Thursday next be married to the county.

Q₂: Ah, Juliet, I already know thy grief;
It strains me past the compass of my wits:
I hear thou must etc.

55. XVII₁₈ and am enjoined by holy Laurence to fall prostrate here, and crave remission of so foul a fact. Für die letzten Worte (and crave etc.) setzt der Korrektor ein:

To beg your pardon: pardon, I beseech you,
Henceforward I am ever ruled by you.

Warum aber soll Julie noch so entsetzlich lügen, und dazu ganz ohne Not? Was sie in Q₁ sagt, ist vollständig natürlich, denn sie fühlt sich durch die Schwere ihres Schicksals und dessen,

was ihr noch bevorsteht, weicher gestimmt und kann den Standpunkt der Eltern etwas besser verstehen. Sie unternimmt das Wagesstück sicherlich nicht in einer übermütigen Stimmung, wie uns ihr Monolog auch zeigt, sie ist also weit davon entfernt, ihre Eltern in dieser Sache mit Bewußtsein oder gar mit einer gewissen Schadenfreude zu hintergehen.

56. XVII₂₂ Diese Worte des alten Capulet, die der Korrektor von 4 auf 7 Zeilen erweitert, werden in Q₂ durchbrochen durch 3 Zeilen, in denen Julie erzählt, daß sie Paris getroffen habe. Von nichts wird Julie in diesem Augenblick weniger gern sprechen als von Paris, aber der Korrektor macht Julie eben zu einer ganz raffinierten Person, die mit größter Schlauheit und Gewandtheit ihre Eltern hinters Licht führt. Die Worte nun, in denen Julie hier von dem ihr zugeschobenen Bräutigam spricht, sind geradezu lächerlich in ihrer Geschraubtheit:

I met the youthful lord at Laurence' cell;
And gave him what becoméd [*sic!*] love I might,
Not stepping o'er the bounds of modesty.

Wie nett von ihr, sich so zu loben. Es ist natürlich wieder der Korrektor, der hier spricht, nicht Julie.

57. XIX₅ look to your baked meats, good Angelica. Q₂ fügt hinzu: spare not for cost. Man meint, der alte Capulet sei prozig, oder seine Frau knauserig gewesen, — aber was interessiert uns das!

58. XIX₁₀ Über den Widerspruch den der Korrektor fortwährend in den Charakter von Lady Capulet hineinträgt, habe ich schon öfters geredet; hier haben wir wohl das auffälligste Beispiel dafür. Q₁: Ay, you have been a mouse-hunt in your time. Q₂ fügt diesen Worten hinzu: But I will watch you from such watching now. Wenn irgendjemand nicht unter den Pantoffel stand, so war es der alte Capulet.

59. XIX_{15 ff.} *Serv.* Nay, I warrant, let me alone; I have a head, I trow, to choose a log. *Cap.* Well, go thy way, thou shalt be logger-head. Daraus wird in Q₂:

Serv. I have a head, sir, that will find out logs:
And never trouble Peter for the matter.

Cap. Mass, and well said; a merry whoreson, ha!
Thou shalt be logger-head.

Wahrscheinlich hielt der Korrektor diese starken Ausdrücke für recht charakteristisch, was sie an und für sich auch sein mögen, aber er bedachte nicht, daß hier gar keine Veranlassung für solche Worte gegeben ist. Warum soll dies „gut gesagt“ sein? Im Grunde ist es doch eine ganz natürliche und gewöhnliche Antwort. Der Witz der Sache liegt nur in Capulets Bemerkung thou shalt be logger-head. Whoreson ist übrigens charakteristischer für den Korrektor als für Capulet.

60. XIX₂₀ Hier eingefügt: Make haste! the bridegroom! he is come already! Man meint, Capulet sei auf einmal hysterisch geworden. Rowe, Pope und Hanmer lassen diese Zeile auch aus, während die neueren schreiben: the bridegroom he is come already, — aber so spricht kein Mensch.

61. Die beiden folgenden Vergrößerungen sind in ganz besonderer Weise charakteristisch für das Streben des Korrektors stets möglich effektvoll zu sein. Der tragische Augenblick, wo Julie tot aufgefunden wird, gab ihm ja auch die beste Gelegenheit dazu.

Q₁: *La. Cap.* How now, what's the matter?

Nurse. Alack the day! she's dead! she's dead! she's dead!

La. Cap. Accurst, unhappy, miserable time!

Q₂: *La. Cap.* What noise is here?

Nurse. O lamentable day!

La. Cap. What is the matter?

Nurse. Look, look! O heavy day!

La. Cap. O me, O me! My child, my only life,
Revive, look up, or I will die with thee!
Help, help! Call help.

Wie sorgsam der Korrektor darauf bedacht ist, in seinen Worten abzuwechseln: O lamentable! O heavy day! Die Künstelei von revive kann nicht mehr übertrroffen werden.

62. Ebenso bezeichnend sind die Worte, die gleich folgen:

Q₁: *Cap.* Come, come! make haste! where's my daughter?

La Cap. Ah, she's dead! she's dead!

Cap. Stay, let me see; all pale and wan!

Accurséd time! unfortunate old man!

Q₂: *Cap.* For shame, bring Juliet forth; her lord is come.

Nurse. She's dead, deceased, she's dead; alack the day!

La Cap. Alack the day, she's dead, she's dead, she's dead!

Cap. Ha! let me see her: out alas! she's cold;

Her blood is settled, and her joints are stiff;

Life and these lips have long been separated:

Death lies on her like an untimely frost
Upon the sweetest flower of all the field.

Nurse. O lamentable day!

La Cap. O woful time!

Cap. Death, that hath ta'en her hence to make me wail,
Ties up my tongue, and will not let me speak.

Ich will nur auf einzelne Punkte dieser Produktion aufmerksam machen. Bring Juliet forth — man meint, Julie sei ein Tier oder ein Stück Möbel. Die dritte Zeile von Q₂ besteht aus den Worten, die im vorigen Abschnitt Q₁ der Amme gab. Deceased in der zweiten Zeile ist ebenso charakteristisch und gefälscht wie vorher revive. Die Leichenschau, die der Vater vornimmt, wäre zum Lachen, wenn die Situation nicht so ernst wäre; out, alas! she's cold etc. Life and these lips have long been separated; in einem Gedicht könnte wohl solch eine Zeile stehen, aber kann man unnatürlicher sprechen? Capulet entpuppt sich hier aber überhaupt als „Dichter“: Deat hlies on her like an untimely frost Upon the sweetest flower of all the field. Wie gefälscht erscheint hier das seltene Wort wail. Wenn der Tod die Junge des alten Capulet festbindet (ties up ist auch schon steif und unnatürlich!), so ist also Capulet tot. Es ist alles hier unklar und verschwommen.

63. XIX₃₉ hath death lain with thy bride. Es schien dem Korrektor wohl effektvoller, wenn der Tod sich an einem Weibe vergriff als an einer Braut, er änderte darum bride in wife. Aber mit welchem Recht wird Julie wife genannt?

64. XIX₄₀. Teilweise des Versmaßes wegen und dann zur Erhöhung des Effekts ist die schöne Stelle: See, where she lies; death is my son-in-law, to him I give all that I have, verändert worden in:

Death is my son-in-law, Death in my heir;
My daughter he hath wedded: I will die,
And leave him all; life, living, all is Death's.

Man beachte, wie trotz der vielen Worte kein einziger neuer Gedanke hinzukommt. Der Korrektor sagt alles zwei- oder dreimal; death is my son-in-law wird variiert mit death is my heir und my daughter he hath wedded. Sorgfältig begründet der Korrektor auch den Gedanken Capulets, dem Tod all sein Gut zu überlassen, indem er I will die einschiebt: als ob Capulet wirklich in einem Testament den Tod als Erben einsetzen wollte!

65. XX₃₃ here's twenty ducats. Dem Korrektor war das zu wenig, er macht gleich forty daraus; das lässt sich doch eher hören.

66. XX₄₄ upon thy back hangs ragged misery, and starvéd famine dwelleth in thy cheeks. Der Korrektor ändert dies in:

famine is in thy cheeks,
Need and oppression starveth in thy eyes,
Contempt and beggary hangs upon thy back.

Durch den Vers war der Korrektor gezwungen für das plastische dwelleth das blasse is zu setzen. Wenn Not und Unterdrückung in den Augen des Apothekers verhungern, so sind sie ja bald tot, was für den Apotheker doch nur gut wäre. In Q₁ wird sehr plastisch gesagt upon thy back hangs ragged misery, — damit sind natürlich des Apothekers zerrissene Kleider gemeint (miserable rags), der Korrektor aber macht alles abstrakt und philosophisch: hangs „contempt and beggary“

67. XXII₂₄. Um den Effekt der Drohung, die Romeo hier ausspricht, noch zu erhöhen, fügt der Korrektor folgende zwei Zeilen hinzu:

More fierce and more inexorable far
Than empty tigers or the roaring sea.

Wie poetisch! Man meint Romeo wolle seinem Diener etwas vordeklamieren. Empty tigers statt hungry tigers ist zum mindesten komisch, man stellt sich unwillkürlich ein mit Luft gefülltes und herumlaufendes Tigerfell vor.

68. XXII₂₈ yet for all this will I not part from hence. Daraus macht der Korrektor:

For all this same, I'll hide me hereabout,
His looks I fear and his intents I doubt.

Man sieht die konventionelle Form hier, den effektvollen Abschluss durch einen Reim.

69. XXII₃₁. Zu den Worten Romeos des größeren Effekts halber hinzugefügt: And in despite I'll cram thee with more food. Im Vorhergehenden hat Q₂ statt gored with the dearest morsel gesetzt gorged etc., ein Widerspruch, auf den ich schon in meiner Ausgabe an der betreffenden Stelle hingewiesen habe.

70. XXII₃₇. Aus good youth macht der Korrektor good gentle youth. Man fragt sich, was denn in diesem Augenblick so gentle an Paris ist?

71. XXII₃₈ Nach tempt not a desperate man schiebt
der Korrektor 2 Zeilen ein:

Fly hence, and leave me: think upon these gone;
Let them affright thee. I beseech thee, youth,
Put not another sin etc.

Wenn Romeo so gesprochen, war er ohne Zweifel irrsinnig.

72. XXII₃₈ heap not another sin upon my head by
shedding of thy blood. Für den Korrektor war dies zu ein-
fach, er sagt: Put not another sin upon my head by urging
[sic] me to fury. Aber damit, daß Romeo wütend wird, hat
er noch nicht eine Sünde auf sein Haupt geladen.

73. XXII₄₁. Auch am Schluß dieser Rede des Romeo
hat der Korrektor noch 2 Zeilen hinzugefügt:

Stay not, be gone; live, and hereafter say,
A madman's mercy bade thee run away.

Gerade an dieser aufregenden Stelle Klingt der Reim außer-
ordentlich unnatürlich. Offenbar wollte uns der Korrektor durch
seine Änderungen klarmachen, daß Romeo wirklich verrückt sei.
Den obigen Worten nach ist er es sicher. In Q₁ fordert Romeo
den Paris einmal auf zu gehen: Be gone! In Q₂ aber
siebenmal: Fly hence; leave me; let them affright thee;
O be gone; stay not; be gone; live.

74. XXII₅₀. Die Worte des Mönches: Then must I go;
my mind presageth ill sind vom Korrektor verwandelt worden
in: Stay, then; I'll go alone. Fear comes upon me: O much
I fear some ill, unthrifty thing. Unthrifty thing ist für die
lächerliche Geschraubtheit des Korrektors höchst charakteristisch,
es ist einer seiner „gewählten“ Ausdrücke. Aber damit hat der
Korrektor noch nicht genug, er fügt sogar eine ganze Rede
Balthasars ein:

As I did sleep under this yew-tree here,
I dreamt my master and another fought
And that my master slew him.

Hier erfahren wir also die merkwürdige Tatsache, daß
Balthasar, obwohl er Romeo nahe bleiben wollte und sicherlich
selbst sehr erregt war, doch geschlafen hat, und daß er dann gerade
das geträumt hat, was wirklich passierte. So etwas sollte doch
eigentlich auch für die verschrobene Phantasie des Korrektors
zuviel gewesen sein.

75. XXII₈₁. Der Korrektor läßt hier den Mönch Romeo, den toten Romeo, bei seinem Namen rufen. Es ist natürlich, daß sich der Korrektor diesen billigen Effekt nicht entgehen ließ, der übrigens in äußerst passender Weise von Q₁ in Szene X₉₆ verwandt worden war.

76. XXII₉₅. Man vergleiche diese Worte Juliens in den beiden Fassungen und beachte, wie außerordentlich komisch die Zusätze des Korrektors wirken.

Q₁: Go, get thee gone. What's here, a cup,
Closed in my lover's hand? Ah, churl,
Drink all and leave no drop for me!

Q₂: Go, get thee hence, for I will not away.
What's here? a cup, closed, in my true love's hand?
Poison, I see, hath been his timeless end:
O churl! drunk all, and left no friendly drop
To help me after? I will kiss thy lips;
Haply some poison yet doth hang on them,
To make me die with a restorative.

Thy lips are warm.

Wie überflüssig ist for I will not away. Zeile 3 wirkt in ihrer Objektivität und Kühle höchst belustigend. Der Ausdruck to help me after ist außerordentlich roh und genau so geschmacklos wie die nun folgende Schilderung, wo Julie sich den Tod von Romeos Lippen holen will, welche Gelegenheit der Korrektor zu dem höchst pointierten Wortspiel benutzt: to make me die with a restorative. Die banale Bemerkung thy lips are warm beschließt würdig das Ganze.

77. XXII₁₀₀. Aus den 4 Zeilen, die der Wachhauptmann, der doch eine ganz untergeordnete Rolle spielt, hier spricht, macht der Korrektor 10, d. h. aus ein paar natürlichen Worten eine große poetische Rede, die in ihrer Unnatürlichkeit nur lächerlich wirken kann.

Q₁: Come, look about: what weapons have we here?
See, friends, where Juliet, two days buried,
New bleeding wounded; search and see who's near:
Attach and bring them to us presently.

Q₂: The ground is bloody; search about the churchyard:
Go, some of you, whoe'er you find attach.—
Pitiful night! here lies the county slain;
And Juliet bleeding, warm, and newly dead,
Who here hath lain these two days buried.—

Go, tell the prince:—run to the Capulets:
Raise up the Montagues:—some others search:
We see the ground whereon these woes do lie;
But the true ground of all these piteous woes
We cannot without circumstance descry.

78. XXII₁₁₆. Statt der einfachen Worte des alten Capulet
see, wife, this dagger hath mistook schreibt der Korrektor:

O heavens! O wife, look how our daughter bleeds!
This dagger hath mista'en.

79. XXII₁₇₈. Um die letzten Worte des Prinzen noch
effektvoller zu machen, schiebt der Korrektor nach a gloomy
peace this day doth with it bring ein: The sun for sorrow
will not show his head. Welch eine dumme Übertreibung!
Der Korrektor versteht nie Maß zu halten, aber nur wer ein
Maß für die Dinge hat, kann etwas Brauchbares schaffen.

g) Wortspiele des Korrektors.

Für das Haschen nach äußerem Effekt sind die Wortspiele
in ganz besonderer Weise charakteristisch, und da der Korrektor
in dieser Hinsicht wirklich Staunenswertes leistet, so halte ich es
für angemessen, seine Leistungen auf diesem Gebiet zusammen-
zustellen. Ich gebe also nur solche Wortspiele, die alleiniges
Eigentum des Korrektors sind, d. h. die nur in Q₂ vorkommen;
findet sich in Q₁ etwas Ähnliches, so setze ich die betreffenden
Ausdrücke in Klammern oder verweise sonst darauf.

1. Hier muß ich zwei Wortspiele aus der Anfangsszene
unseres Stücks anführen. Die Witze der Bedienten bestehen
fast sämtlich aus Wortspielen, die aber, wenn man Q₁ liest,
durchweg als sehr gut gelungen bezeichnet werden müssen. Q₂
hat nun diese Wortspiele um zwei vermehrt, die im Vergleich
mit den anderen sehr ungewandt und lahm erscheinen. I₁₀ ist
vor den Worten des ersten Bedienten eingeschoben: A dog of
that house shall move me to stand.¹⁾ Ebenso ist vor I₂₅
eingeschoben:

1. My naked weapon is out, quarrel, I will back thee.
2. How? turn thy back and run?

¹⁾ Um die Übersichtlichkeit des Druckes nicht durch fortwährende Stellen-
angaben zu fören, sind dieselben (nach der Globe Edition) am Schlusse dieses
Abschnittes in einer Anmerkung zusammengestellt.

In dem ersten Wortspiel ist wenigstens noch eine inhaltliche Entsprechung wahrzunehmen, das zweite aber ist ein rein äußerliches Wortspiel, ein Spielen mit leeren Hülsen. Das schlimmste an diesen Wortspielen ist, daß sie den Charakterunterschied zwischen den beiden Dienern völlig verwischen, wovon ich schon S. 89 ausführlicher gesprochen. Der erste Diener ist vor allem ein Prahler, und wenn er auch nicht viel Mut besitzt, so würde er sich doch nie eine solche Blöße geben, daß er zu seinem Kollegen sagte: „Fang du Streit an; ich will dir den Rücken decken.“ So etwas läßt man sich bei einem Clown im Zirkus gefallen, hier haben wir es aber mit verständigen Menschen zu tun. Es ist überhaupt eine unverantwortliche Versündigung an dem Geist der schönsten der sogenannten shakespeareischen Stücke, wenn man Bedienten- und Handwerkerszenen in Clownszenen umwandelt, was freilich leider augenblicklich fast durchweg geschieht. Das erste Wortspiel verwischt insofern den Unterschied zwischen beiden Dienern, weil, wie ich ebenfalls schon früher hervorhob, der zweite Diener den ersten abtut, während er jetzt gleichsam das letzte Wort behält.

2. To wield old partisans, in hands as old.
3. Canker'd with peace, to part your canker'd hate.
4. Came more and more and fought on part and part.
Till the prince came, who parted either part.
5. And gladly shunned who gladly fled from me.
6. Adding to clouds more clouds with his deep sighs.
7. Away from light steals home my heavy son.¹⁾
8. She hath, and in that sparing makes huge waste.
9. She is too fair, too wise, wisely too fair.
10. To merit bliss by making me despair.
11. Do I live dead that live to tell it now.
12. Being black put us in mind they hide the fair.
13. Where I may read who pass'd that passing fair.
14. Earth hath swallowed all my hopes but she,
She is the hopeful lady of my earth.
15. But I am sent to find those persons whose names

¹⁾ Dieses Wortspiel hat Q₁ in III, 9: Being but heavy I will bear the light. Q₂ hat es natürlich hier noch einmal. (I, 4, 12).

are here writ, and can never find what names
the writing person has here writ.

16. Marry, that 'marry' is the very theme I came to talk of. Hier überschreitet diese Wortspielsucht doch alle Grenzen; man meint, der Korrektor treibe seinen Spaß mit uns. Die meisten Ausgaben setzen deshalb auch hier die betreffende Stelle aus Q₁ ein: And that same marriage, nurse, is the theme I meant to talk of.
17. This precious book of love, this unbound lover,
To beautify him only lacks a cover.
18. For fair within the fair without to hide.
19. That in gold clasps locks in the golden story.
20. I am too sore enpierced with his shaft
To soar with his light feathers.
21. And so bound,
I cannot bound a pitch above dull woe.
22. Temp'ring extremities with extreme sweet.
23. Nay, he will answer the letter's master how he dares, being dared.
24. Good Peter, to hide her face, for her fan's the fairer face (Pray thee, do, good Peter, to hide her face; for her fan is the fairer of the two).
25. How art thou out of breath, when thou hast
breath,
To say to me that thou art out of breath.
26. The excuse that thou dost make in this delay
Is longer than the tale thou dost excuse.
27. Am Schluß von Szene VIII läßt der Korrektor die Unme noch sagen:
Go, I'll to dinner; hie you to the cell.
Jul. Hie to high fortune! Honest nurse, farewell.
28. As much to him, else is his thanks too much.
29. I cannot sum up sum of half my wealth.
30. Thy head is as full of quarrels, as an egg is full
of meat, and yet thy head hath been beaten as
addle as an egg for quarrelling.

31. *Ben.* And I were so apt to quarrel as thou art,
any man should buy the fee-simple of my life
for an hour and a quarter.

Mer. The fee-simple? O, simple!

32. Will you pluck your sword out of his pilcher by
the ears? make haste, lest mine be about your ears
ere it be out. (therefore come, draw your rapier
ont of your scabbard, lest mine be about your ears
ere you be aware).

33. Play'd for a pair of stainless maiden-hoods.
Hood my unmann'd blood.

34. Das Wortspiel von Q₁: Flies may do this, but I
from this must fly, hat Q₂ zweimal.

35. O fortune, fortune! all men call thee fickle:
If thou art fickle, what dost thou with him
That is renown'd for faith.

36. Therefore, have done! Some grief shows much
of love

But much of grief shows still some want of wit.

37. *Jul.* Yet let me weep for such a feeling loss.

La. Cap. So shall you feel the loss, but not the friend
Which you weep for.

Jul. Feeling so the loss

I cannot choose but ever weep the friend.

38. But for the sunset of my brother's son.

39. Be not so long to speak, I long to die.

40. O, this same thought did but forerun my need;
And this same needy man must sell it me.

41. To make me die with a restorative.

42. We see the ground whereon these woes do lie,
But the true ground of all these piteous woes
We cannot without circumstance descry.

Dies ist in der Tat eine Glanzleistung, und man wird durch solche Stellen fast zu der Annahme gezwungen, der Korrektor sei ein lustiger Patron gewesen, der mit seinen Verbesserungen dem betreffenden Buchhändler und der ganzen Welt einen Streich habe spielen wollen; freilich sind andererseits zahlreiche Stellen vorhanden, bei denen wir den Korrektor eifrig und treuherzig

bei der Arbeit sehen, so daß es also doch möglich ist, daß sich der Korrektor auch bei Stellen wie den obigen ganz ernst nahm.

Ich hoffe, daß diese Zusammenstellung klar machen wird, daß der Vorwurf wegen alberner Wortspiele, den man öfters gegen Shakespeare erhebt, doch nicht so ohne weiteres gerechtfertigt ist. Auch in Q₁ stehen viele Wortspiele, aber sie sind alle reizvoll und passen genau an die Stelle, wo wir sie finden; nur das Wortspiel in XII₃₀ (flies may do this, but I from this must fly) ist für uns auffällig, und wir würden es gern entbehren, wenn uns nicht die Meisterhand, die wir überall sonst in Q₁ am Werk sehen, auch hier Zurückhaltung in unserem Urteil aufnötigte. Würden wir Romeo einmal natürlich dargestellt sehen, — vielleicht erschiene uns auch diese Stelle dann ganz natürlich. Überhaupt müssen wir Deutsche uns etwas an die Neigung der Engländer zu Wortspielen gewöhnen; wo diese Neigung mit Maß ausgeübt wird, da ist sie das Zeichen eines freien, beweglichen Geistes, der über den Dingen steht. Die Quarto₂ aber ist auch hierin maßlos, sie hat die Wortspiele von Q₁ um 42 vernichtet, und ich kann nicht dafür garantieren, daß meine Sammlung vollständig ist. Wenn wir also in bezug auf Romeo and Juliet zu der Erkenntnis gekommen sind, daß in dem Stück, wie wir es bisher lasen, Meisterhaftes und Stümperhaftes gemischt war, so kann es sich bei vielen anderen sogenannten Shakespeare-Dramen genau so verhalten; und wenn wir auch niemals mit Sicherheit wissen können, wer der Meister und wer der Stümper war, so läßt sich doch daran, daß das eine (Q₁) ein Meisterstück, das andere (Q₂) aber Stümperi ist, nicht im geringsten zweifeln. Damit aber ist außerordentlich viel gewonnen, denn im letzten Grunde liegt uns absolut nichts daran, daß wir den Urheber des Guten kennen, sondern nur daran, daß wir das Gute selbst kennen.¹⁾

¹⁾ 1. I_{1,14} und I_{1,39}. 2. I_{1,101}. 3. I_{1,02}. 4. I_{1,121}. 5. I_{1,136}. 6. I_{1,139}. 7. I_{1,143}.
8. I_{1,224}. 9. I_{1,227}. 10. I_{1,228}. 11. I_{1,230}. 12. I_{1,237}. 13. I_{1,242}. 14. I_{2,14}. 15. I_{2,42}.
16. I_{3,62}. 17. I_{3,87}. 18. I_{3,90}. 19. I_{3,92}. 20. I_{4,19}. 21. I_{4,20}. 22. Aft II. Prolog. 23. II_{4,11}.
24. II_{4,118}. 25. II_{5,31}. 26. II_{5,33}. 27. II_{5,79}. 28. II_{6,23}. 29. II_{6,34}. 30. III_{1,23}.
31. III_{1,84}. 32. III_{1,88}. 33. III_{2,13}. 34. III_{3,41} (Globe Ed. läßt die andere Stelle aus),
35. III_{5,60}. 36. III_{5,73}. 37. III_{5,75}. 38. III_{5,128}. 39. IV_{1,66}. 40. V_{1,53}. 41. V_{3,166}.
42. V_{3,179}.

h) Erläuterungen.

Ich habe schon früher (S. 20) gesagt, daß sich mannigfache Gründe anführen lassen, die den Korrektor bewogen haben können, eine so durchgreifende Umarbeitung von Q₁ vorzunehmen, was aber die einzelnen Änderungen selbst betrifft, so läßt sich in den meisten Fällen genau nachweisen, warum der Korrektor gerade hier und gerade so geändert hat. Für die ängstliche Genauigkeit des Korrektors, der ja nichts unerklärt und dunkel lassen will, sind nun die im folgenden zusammengestellten Beispiele höchst bezeichnend. Hier muß ich noch einmal hervorheben, daß meine Einteilung der Beispiele lediglich einen praktischen Zweck, nämlich den der Übersichtlichkeit, verfolgt, und daß ich nicht etwa den wahren und wirklichen Grund für die einzelnen Änderungen jedesmal festgelegt zu haben glaube. Es würden z. B. viele Stellen, die ich früher erwähnt habe, gerade so gut hier stehen können, denn wenn man auch oft aufs genaueste den Grund für die Änderungen bestimmen zu können glaubt, so hat es doch weiter keinen Wert dies wirklich zu tun, denn die Bestimmtheit, mit der ich diesen Grund festlege, bleibt doch stets subjektiv und kann also nur zu unsfruchtbaren Streitigkeiten führen. Es kommt allein darauf an, daß man sich klar wird über die Denkart des Korrektors im allgemeinen, und ich hoffe, daß meine Einteilungen diesen Zweck auch erreichen. Wer weiß, wie der Korrektor denkt, wird auch schnell herausfinden, warum der Korrektor an der betreffenden Stelle geändert hat, wichtig aber ist allein, daß man die Änderungen des Korrektors als solche erkennt und das Gute vom Schlechten scheiden lernt.

1. Gleich am Anfang des Stückes hat der Korrektor einige Worte eingefügt, um den Reden der Diener einen besseren, logischeren Zusammenhang zu geben; denn man muß bedenken, daß der Korrektor stets den gedruckten Text vor sich hatte und nur darauf bedacht war, einen Zusammenhang auf dem Papier, d. h. für das Auge herzustellen, ganz unbekümmert um die Wirklichkeit. Die betreffenden eingeschobenen Worte sind im folgenden gesperrt gedruckt.

- Q₁: 1. Gregory, of my word, I'll carry no coals.
2. No, for if you do, you should be a collier.
1. If I be in choler, I'll draw.
2. Ever, while you live, draw your neck out of the collar.

Q₂: Samp. Gregory, on my word, we'll not carry coals.

Greg. No, for then we should be colliers.

Samp. I mean, and we be in choler, we'll draw.

Greg. Ay, while you live, draw your neck out of collar.

In I mean und ay hören wir deutlich den Korrektor, der uns die Sache plausibler machen will.

2. Ebenso ist es gleich darauf I₂₄, wo der zweite Diener sagt: Nay, let them take it in sense that feel it; but here comes two of the Montagues. Was soll but, dachte der Korrektor, das ist doch höchst unklar, und so schrieb er: draw thy tool, here comes etc.

3. Zum Lachen ist es, wenn der Korrektor die Worte des ersten Dieners (I₃₆) is the law on our side erklären will durch den Zusatz if I say 'ay'. Man meint, er schreibe für Kinder.

4. Ebenfalls außerordentlich findlich und außerordentlich charakteristisch ist folgendes.

I₁₁₂: Rom. What, shall I groan and tell thee

Ben. Why, no; but sadly tell me who.

Der Korrektor lässt Benvolio sagen:

Groan? why, no; but sadly tell me who.

Nun wissen wir doch ganz genau, worauf sich das why, no bezieht.

5. I₁₃₄ sagt der alte Capulet: But woo her, gentle Paris, get her heart; my word to her consent is but a part. Um uns diese letzte Zeile, die nicht so ganz einfach ist (der Korrektor setzt übrigens statt word 'will'!), klarer zu machen, fügt Q₂ hier zwei Zeilen ein.

And, she agreed, within her scope of choice
Lies my consent, and fair, according voice.

She agreed ist eine ganz unmögliche Konstruktion und deshalb auch von allen alten Ausgaben und von allen Herausgebern geändert worden. Consent und fair according voice sagen natürlich ganz daselbe.

6. I₁₅₆ turn backward and be holp by backward turning. Der Korrektor schreibt turn giddy, and be holp by backward turning. Nun wissen wir doch, was mit turn backward gemeint ist!

7. II₃₃ and then my husband, — God be with his soul! he was a merry man — 'dost thou fall forward,

Juliet?' Da ist doch eine ganze Menge ausgelassen, dachte der Korrektor, und forrecht wie er war, schrieb er: And then my husband — God be with his soul! a was a merry man — took up the child: 'Yea' quoth he, 'dost thou fall upon thy face?'

8. II₃₇ to see how a jest shall come about > to see now how a jest shall come about. Natürlich.

9. Äußerst komisch ist die Vorsicht des Korrektors auch an der folgenden Stelle (III₄₅): Not half so big as is a little worm. Da man sich unter Wurm etwas Längestrecktes vorstellen könnte, so schrieb der Korrektor: Not half so big as a round little worm.

10. An der folgenden Stelle merkt man die Absicht des Korrektors zu deutlich, und er wird albern. III₅₆ and then anon, — drums in his ear! at which he starts and wakes, and swears a prayer or two, and sleeps again. Der Korrektor ändert: And, then . . . and wakes, and being thus frightened, swears a prayer etc.

11. Weil Romeo sagt: Peace, peace, thou talk'st of nothing, so mußte Mercutio (nach des Korrektors Meinung) doch notwendig mitten im Gespräch unterbrochen werden, und er fügte deshalb am Schluß von Mercutios Rede hinzu: This is she —

12. IV₂₄ forswear it sight! I never saw true beauty till this night > forswear it sight! for I never saw etc., damit doch eine Verbindung zwischen den beiden Sätzen hergestellt werde.

13. V₆₀ 'tis but thy name that is mine enemy wird uns tieffinnig erklärt durch die Einschiebung: Thou art thyself, though not a Montague.

14. Geradezu wundervoll charakteristisch ist folgende Veränderung. V₁₄₀ Romeo! Romeo! O, for a falconer's voice > Hist! Romeo! hist! — O, for a falconer's voice. Der Korrektor wollte deutlich machen, wie Julie ihren Falken, nämlich Romeo, herbeilockte. Mit hist, hist! rief man dem Falken, und so hier Julie dem Romeo. Der Korrektor wollte recht realistisch und deutlich sein.

15. VII₄₂ what counterfeit, I pray you > what counterfeit did I give you. Nur immer recht deutlich!

16. Die Einschreibung nach VII₄₇ (II_{4,58 - 59}) ist ein Beispiel für das, was ich S. 99 über die Späße des Mercutio sagte.

17. VII₇₂ I stretched it out for the word 'broad' > I stretch it out for that word 'broad', damit der Zusammenhang ganz deutlich sei.

18. VII₁₄₀ but if you should lead her into a fool's paradise, as they say; for the gentlewoman is young, — now, if you should deal doubly with her, it were very weak dealing. Hier haben wir zwei Vordersätze mit if und einen gemeinsamen Nachsatz, der Korrektor aber macht alles so regelmäßig wie nur möglich und gibt auch dem ersten Vordersatz einen besonderen Nachsatz: If ye should lead her in a fool's paradise, as they say, it were a gross kind of behaviour as they say, for the gentlewoman etc.

19. X₁, I pray thee, good Mercutio, let's retire; the day is hot the Capels are abroad. Für verständige Menschen ist hiermit alles gesagt, was zur Klärung der Situation nötig ist, der Korrektor aber muß uns noch weiter belehren:

And if we meet, we shall not scape a brawl,
For now these hot days is the mad blood stirring.

20. X₁₂ Nay, and there were two such, we should have none shortly, der Korrektor fügt selbstverständlich hinzu for one would kill the other.

21. X₁₆ with another for coughing, because he waked thy dog that lay asleep in the sun. Damit man wisse, daß sich dies nicht etwa in dem Haus des Mercutio zugetragen, fügt der Korrektor hinter coughing ein in the street.

22. X₂₈ consort! zwounes, consort? the slave will make fiddlers of us; if you do, sirrah, look for nothing but discord. Die Einschreibungen des Korrektors wollen den Zusammenhang klarer machen; Consort? what, dost thou make us minstrels? and thou make minstrels of us, look to hear nothing but discords.

23. X₄₈ nothing, king of cats, but borrow one of your nine lives. Da ist aber von den anderen 8 Leben noch nicht die Rede gewesen, dachte der Korrektor, und diese 8 Leben wird Mercutio doch auch züchtigen wollen; er änderte also: Good king of cats, nothing but one of your nine lives, that I mean to make bold withal; and as you shall use me

hereafter [wie vorsichtig] dry-beat the rest of the eight.

24. X₅₃ Daz Merfutio garnichts davon sagt, daz er verwundet sei, war für den Korrektor, der nur Buchstaben zu sehen vermochte, unbegreiflich, er lässt es darum Merfutio gleich ganz deutlich heraus sagen.

Q₁: Is he gone? hath he nothing? a pox on your houses.

Q₂: I am hurt; plague o' both your houses! I am sped: is he gone, and hath nothing?

25. X₈₂ this but begins what other days must end. Damit wir auch ganz genau wissen, was hier beginnt, schreibt der Korrektor:

This but begins the woe others must end.

26. XIII₉ I think she will be ruled in all respects by me. But soft! what day is this? Daz der alte Capulet von dem Gedanken an die Fügsamkeit seiner Tochter sogleich zu dem Gedanken an den Hochzeitstag überspringen soll, war dem Korrektor doch zu stark, er geht bedächtiger vor, Schritt für Schritt.

I think she will be ruled

In all respects by me; nay, more, I doubt it not.

Wife, go you to her ere you go to bed;

Acquaint her here of my son Paris' love;

And bid her, mark you me, on Wednesday next —

But, soft! what day is this?

Nichts kann unnatürlicher sein als solche Zeilen; man beachte vor allem acquaint her here etc.

27. XIII₁₄. Tybalt being slain so lately, it will be thought, we held him carelessly, if we should revel much. Damit wir ganz klar wissen sollen, daz die Capulets über Tybalts Tod trauern müssen, fügt der Korrektor nach carelessly ein being our kinsman.

28. XIV₁₅. I'll say yon grey is not the morning's eye, it is the pale reflex of Cynthia's brow. Damit wir nicht denken, Romeo meine dies wiflich, ändert der Korrektor: . . . 'tis but the pale reflex etc.

29. XIV₃₉ methinks I see thee, now thou art below, like one dead in the bottom of a tomb. Der Korrektor macht aus below 'so low', womit er gleichsam den physikalischen Grund für Juliens Meinung angibt.

30. XV₃₂. Nach now, by Saint Peter's church and Peter too, he shall not there make me a joyful bride schreibt der Korrektor 2 Zeilen ein, gewissermaßen um uns Juliens Entrüstung plausibler zu machen. Als ob das nötig wäre!

I wonder at this haste, that I must wed
Ere he that should be husband comes to woo.

31. XV₃₄ madam, I will not marry yet; and when I do, it shall be rather Romeo, whom I hate. Der Korrektor schreibt: ... Romeo, whom you know I hate, damit wir doch ja wissen, daß Julie hier im Sinne der Mutter spricht und nicht ihre eigenen Gedanken gibt.

32. XV₃₇. In Q₁ sagt die Mutter zu Julie: Here comes your father; you may tell him so. Der Korrektor verstand offenbar nicht, warum die Mutter es Julie freistellte, ihrem Vater dies zu sagen; nach seiner Ansicht mußte es Julie doch ihrem Vater mitteilen, und so änderte er, um uns ein genaues Bild von der Situation zu geben:

Here comes your father; tell him so yourself,
And see how he will take it at your hands.

33. XV₄₆ doth she not wax proud? Der Korrektor muß uns ganz genau erklären, warum Julie nach Capulets Meinung Grund hat stolz zu sein, er fügt also ein:

doth she not count her blest,
Unworthy as she is that we have wrought
So worthy a gen leman to be her bride?¹⁾

Aber wer wüßte nicht, was Capulet meint? Also wozu die vielen Worte?

34. XV₉₆ he never dares return to challenge you; um aber ganz korrekt zu sein, fügt Q₂ hinzu: Or if he do, it needs must be by stealth: then since the case so stands as now it doth, I think it best etc.

35. XV₉₉. I think you happy in this second match. Zur Erläuterung fügt der Korrektor hinzu: For it excells your first, or if it did not (der Korrektor weiß sich gar nicht mehr aus vor Korrektheit!), your first is dead, or 'twere as good he were, as living here and you no use of him. Man vergleiche mit diesem äußerst schlechten Englisch die Einfachheit

¹⁾ S. S. 169.

und Klarheit von Q₁: As for your husband, he is dead; or 'twere as good he were, for you have no use of him.

36. XVII₂₂₋₂₄. Aus diesen 4 Zeilen hat der Korrektor 7 gemacht, indem er vor allem den Wunsch des alten Capulet, Paris zu benachrichtigen, verschiedenfach verwertete.

Q₁ hat: Go tell the county presently of this

Q₂ hat: 1. Send for the county, go, tell him of this

2. Let me see the county

3. Ay, marry, go, I say, and fetch him hither.

Natürlich gibt es im Leben solche törichten, geschwätzigen Personen, aber wir wollen auf der Bühne nicht Leute sehen, die uns langweilen, sondern nur solche, die uns interessieren.

37. XV₃₈ let me alone for that; go, get you in. Das war dem Korrektor doch viel zu undeutlich ausgedrückt, er macht uns alles viel anschaulicher:

Tush, I will stir about,

And all things shall be well, I warrant thee, wife.

I'll not to bed to-night, let me alone;

I'll play the housewife for this once.

38. XIX₆ i'faith you will be sick anon. Da wir dies am Ende nicht verstehen könnten, so fügt der Korrektor hinzu: for this night's watching.

39. XIX₁₀. Der Korrektor nahm Anstoß daran, daß bei den Vorbereitungen für eine solche Hochzeit nur ein Diener mit Holz und Kohlen über die Bühne gehen sollte, und so änderte er die Bühnenanweisung in: Enter three or four with spits and logs and baskets, und ließ infolgedessen Capulet 2 Diener anreden. Wenn der erste Diener, als er gefragt wird, was er im Korb habe, antwortet: Things for the cook, sir, but I know not what, so ist dies doch für jeden Fall sonderbar und gefunktelt.

40. XIX₁₉ the county will be here with music straight. Der Korrektor dachte, daß sich hier doch jeder fragen müsse, woher Capulet weiß, daß der Graf Musik misbringt, und deshalb fügte er zur Vorsicht ein: For so he said he would.

41. XIX₂₀ nurse, call up my daughter. Damit war dem Korrektor die Situation doch nicht genug geklärt, er schreibt:

Go, waken Juliet, go, and trim her up;
I'll go and chat with Paris, hie, make haste.

Jetzt wissen wir doch genau, was Capulet während der Zeit bis Julie fertig sein würde, mit Paris anfangen wollte.

42. XX₇. Die schöne Rede des Romeo erhielt von dem Korrektor als würdigen Abschluß einen erläuternden Zusatz (die Reflexion des Korrektors über diesen Zustand des Romeo):

Ah me! how sweet is love itself possess'd,
When but love's shadows are so rich in joy.

Wie unklar und schlecht ist das Englisch der ersten Zeile!

43. XX₈. Der Korrektor vergißt nichts. Da der Mönch Romeo versprochen hatte, ihm durch seinen Diener Nachricht zu senden, so muß natürlich (dachte der Korrektor) Romeo's erste Frage nach Briefen von dem Mönch sein. Als ob Romeo daran zuerst dächte! How doth my lady? ist selbstverständlich sein erster Gedanke.

Außerdem konnte der Diener doch auch eine mündliche Botschaft von dem Mönch haben. Aber der Korrektor weiß natürlich schon alles, was passieren wird, und im Gedanken an den Brief, den der Mönch wirklich schicken wollte, lässt er Romeo gleich fragen:

Dost thou not bring me letters from the friar?

44. XX₁₂ and her immortal parts with angels dwell. Das genügte dem Korrektor nicht, er mußte Juliens Tod noch deutlicher ausgedrückt haben, deshalb schob er 2 Zeilen ein:

I saw her laid low in her kindred's vault,
And presently took post to tell it you.

45. XX₁₃ pardon me, sir, that am the messenger of such bad tidings. Auch dies muß der Korrektor noch genauer erläutern:

Since you did leave it for my office, sir.

46. XX₁₅ go, get me ink and paper, damit wir aber nicht denken, Balthasar sei in einen Laden gegangen, um das Gewünschte zu besorgen, fügte der verständige Korrektor ein thou know'st my lodging.

47. XX₃₃ give me a dram of some such speeding gear. Das war dem Korrektor denn doch nicht deutlich genug; wir sollen ganz klar wissen, daß wir es mit Gift zu tun haben, und so setzt er ein: Let me have a dram of poison, such

soon speeding gear. ‘Soon speeding’ ist ein sehr schlechter Pleonasmus.

48. XX₃₄ as will despatch the weary taker’s life as suddenly, as powder, being fired from forth a cannon’s mouth. Der Korrektor glaubte dies bedeutend schöner und plastischer ausdrücken zu können.

As will disperse itself through all the veins,
That the life-weary taker may fall dead,
And that the trunk may be discharged of breath
As violently as hasty powder fired
Doth hurry from the fatal cannon’s womb.

‘Disperse itself’ ist recht gefälscht. ‘Weary’ ist ihm nicht genug, er macht gleich ‘life-weary’ daraus. Das Schrecklichste aber ist die naive Geschmacklosigkeit, mit der er den Vergleich mit der Kanone ausführt; es ist nur ein Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen. In Q₁ wird nur die Plötzlichkeit des Kanonen-schusses mit der Plötzlichkeit des Lebensendes verglichen, der Korrektor aber (das enfant terrible von Q₁!) vergleicht auch den Körper von Romeo mit dem Kanonenrohr (And that the trunk may be discharged of breath)!! Auch die Änderung von suddenly in violently ist „unfeinsch“, denn es wird damit gleichsam ein richtendes Urteil über Romeo gefällt, — er begeht violence. Der Ausdruck hasty powder doth hurry from the fatal cannon’s womb ist übrigens nicht originell; er ist gestohlen von VIII_{4/5}, nur hat der Korrektor statt fearful ‘fatal’ gesetzt, d. h. statt des plastischen Worts (fearful malt die körperliche Wirkung) das abstrakte fatal, das gleichsam über die Wirkung des Kanonen-schusses philosophiert. Auch setzte er statt mouth ‘womb’ ein und glaubte damit genauer zu sein, aber es ist wohl keine Frage, was schöner und treffender ist.

49. XX₂₄. Auch das Ende von Romeos Rede zu dem Apotheker schien dem Korrektor zu abrupt. Romeo musste, so dachte er, doch noch einmal wiederholen, was er wollte. Dies geschieht in dem bemerkenswerten Vers: Then be not poor [sic], but break it [vorher war von dem Gesetz die Rede gewesen] and take this.

50. XX₄₇. Wenn dem Korrektor einmal ein Gedanke eingeleuchtet hat, dann heißt er denselben aber auch gleich zu

Cade. ‘Worse poison to men’s souls’ gefiel ihm, er wiederholt es also zunächst in der eingeschobenen Zeile: Doing more murther in this loathsome world.

Dann nachher noch einmal: I sell thee poison, thou hast sold me none.

51. XXI₃ what, will Romeo come? Da er sich aber erinnert, daß Romeo auch nichts gesagt haben könne, fügt er erläuternd hinzu: Or if his mind be writ, give me his letter.

52. XXI₅. Dies mußte der Korrektor denn doch genauer ausmalen. Es genügte ihm nicht, daß der eine Mönch den Bruder John sich zur Begleitung mitnehmen wollte, Kranke besuchte, und daß dann beide Mönche, weil ja die Pest herrschte, eingeschlossen wurden, sondern er mußte genau sagen, daß man argwöhnte, sie seien beide in einem Haus gewesen, wo ein Pestfall war:

Suspecting that we both were in a house,
Where the infectious pestilence did reign.

Aber seine allzugroße Genauigkeit führt den Korrektor diesmal irre; denn es ist nicht nötig, daß Bruder John auch in einem solchen Haus gewesen, es genügte für die searchers, daß sie ihn in der Gesellschaft des andern Mönches fanden, um ihn gleichfalls zu isolieren.

53: XXI₉, I have them still, and here they are. Der Korrektor dachte, der Mönch habe doch vielleicht einen andern schicken können, wenn er zeitig den Brief von Bruder John zurückhalten hätte, und deshalb fügt er zur genauen Erklärung hinzu:

I could not send it, here it is again,
Nor get a messenger to bring it thee,
So fearful were they of infection.

Daß dem so gewesen ist, würden wir uns auch ohne des Korrektors Erklärung denken, falls wir bei der Spannung des Stücks an etwas so Unwichtiges einen Gedanken verschwenden würden.

54. XX₁₀ now, by my holy order, the letters were not nice, but of great weight. Go, get thee hence, and get me presently a spade and mattock. Einerseits war der Korrektor hier gezwungen, Verse herzustellen, und andererseits drängte es ihn, ausführlicher zu sein und vor allem pathetischer.

Unhappy fortune! by my brotherhood,
The letter was not nice, but full of charge,
Of dear import, and the neglecting it
May do much danger. Friar John, go hence;
Get me an iron crow and bring it straight
Unto my cell.

Man beachte, wie die Worte von Q₁ the letters were not nice hier viermal ausgedrückt werden: 1. the letter was not nice, 2. but full of charge, 3. of dear import, 4. and the neglecting it may do much danger.

55. XXI₁₉ now must I to the monument alone, lest that the lady should before I come be waked from sleep. I will hie to free her from that tomb of misery. Zunächst wollte der Korrektor auch hier wieder Verse herstellen, aber dann schien ihm auch der Effekt der Szene doch nicht ausgenutzt. Lest that the lady erschien ihm auch zu kalt und auch sonst war noch allerlei zu erklären, so schrieb er denn folgendes:

Now must I to the monument alone;
Within this three hours will fair Juliet wake:
She will beshrew me much that Romeo
Hath had no notice of these accidents;
But I will write again to Mantua,
And keep her at my cell till Romeo come:
Poor living corse, closed in a dead man's tomb!

‘She will beshrew me’ ist äußerst komisch. Wie genau der Mönch doch sofort weiß, was er machen will — und warum teilt er uns das alles mit? Es ist uns völlig uninteressant, da wir ja schon wissen, daß Romeo nicht mehr in Mantua ist. Man hört am Schluß wieder deutlich den Korrektor in dem Ausruf:

Poor living corse, closed in a dead man's tomb!

56. XXII₁₈. So get thee gone, and trouble me no more. Für diese einfache und klare Zeile setzt der Korrektor folgendes ein:

Give me the light: upon thy life, I charge thee,
Whate'er thou hear'st or seest, stand all aloof,
And do not interrupt me in my course.

Diese Zeilen stehen aber im schärfsten Widerspruch zu dem, was Romeo nachher sagt; hier muß man annehmen, daß der Diener auf dem Kirchhof und ganz in der Nähe von Romeo

bleibt, ja daß er sehen kann, was Romeo tut. Gleich darauf aber sagt Romeo:

therefore, hence, be gone:

But if thou, jealous, dost return to pry
In what I farther shall intend to do.

Hier heißt es also deutlich, daß Balthasar den Kirchhof verlassen und nicht wagen soll, Romeo zuzusehen. Wie erklärt sich dieser klaffende Widerspruch? Wir müssen bedenken, daß der Korrektor eben nur „verbessert“, daß er nicht das Stück erfindet, selbst in dem Stück lebt. Als der Korrektor die obigen Zeilen einfügte, da dachte er daran, daß Balthasar ja tatsächlich doch in der Nähe von Romeo bleibt, und deshalb sprach er zu Balthasar als einer, der weiß, was dieser Balthasar nachher tun wird. Wir sehen hier einmal wieder aufs deutlichste, wie in diesen Verbesserungen immer der Korrektor selbst spricht und nicht die handelnde Person des Stücks.

57. XXII₈₂ what means this masterless and gory weapons? Dieser Ausruf wird von dem Korrektor erläutert durch folgende Zeile:

To lie discolour'd by this place of peace.

58. XXII₉₂. In Q₁ ruft hier einer der Wächter: This way! this way! Der Korrektor denkt aber daran, daß Paris' Page fortgelaufen ist, die Wache zu holen, und deshalb schreibt er: Lead, boy: which way?

59. XXII₁₀₃. Der Korrektor wollte das plötzliche Erscheinen des Prinzen, von Capulet und Montague viel genauer motiviert haben, deshalb werden hier Wachtleute ausgeschickt, die zu den betreffenden Personen hingehen sollen:

Go, tell the prince: — run to the Capulets: —
Raise up the Montagues: — some others search.

Es ist aber doch selbstverständlich, daß man schnell in der ganzen Stadt von dem Ereignis Nachricht hat.

60. XXII₁₀₈ what early mischief calls us up so soon? Statt dieser einfachen Worte des Prinzen schreibt der Korrektor:

What misadventure is so early up,
That calls our person from our morning's rest?

Und damit der Prinz doch nicht zu kurz komme, wird ihm nachher noch einmal eine Zeile untergeschoben:

What fear is this which startles in our ears?

Das schöne Englisch des Korrektors kann man nicht genug bewundern.

61. So überflüssig wie diese Worte des Prinzen (V_{3,194}), so überflüssig sind auch die Worte der Wache, V. 195—197 u. 199—201. Diese sind nur eine Wiederholung von V. 182 und 184—86, so wie die Worte von V. 194 nur eine Wiederholung von V. 188—89. These dead men's tombs ist sicherlich ein höchst merkwürdiger Ausdruck für „Gräber im allgemeinen“.

62. XXII₁₁₆ see, wife, this dagger hath mistook; for, lo, the back is empty of young Montague. Dies war dem Korrektor zu unbestimmt; nicht der Rücken von Romeo ist leer, sondern das Haus, das der Dolch in dem Rücken von Romeo haben sollte:

This dagger hath mista'en, for, lo, his house
Is empty on the back of Montague.

63. XXII₁₆₁ Da Balthasar doch vielleicht (nach des Korrektors Meinung) angeklagt werden konnte, nicht besser auf seinen Herrn geachtet zu haben, so fügt der Korrektor hier noch 2 Zeilen ein, in denen Balthasar ausdrücklich seine Unschuld beteuert:

And threaten'd me with death, going in the vault,
If I departed not and left him there.

64. XXII₁₆₃ Da der Prinz nur sagt: Where is the county's boy that called the watch, so glaubte der Korrektor, der Prinz müsse den Pagen noch einmal besonders zum Sprechen auffordern, und deshalb schob er ein:

Sirrah, what made your master in this place?

65. XXII₁₆₄ I brought my master unto Juliet's grave; but, one approaching, straight I called my master. Hier schien dem Korrektor doch etwas Wichtiges ausgelassen, und er schob deshalb die Zeile ein:

And bid me stand aloof, and so I did.

Nur immerorreft.

i) Verschönerungsversuche des Korrektors.

Die Herausgeber der Cambridge Edition gestehen in ihrer Einleitung zu Romeo and Juliet, daß Q₁ sich vor allem dadurch von Q₂ unterscheide, daß dieser ersten Ausgabe alle diejenigen

Stellen fehlten, die nötig seien „für die künstlerische Abrundung des Stücks und seine Wirkung als Gedicht“ (vol. VI, S. XIV). Romeo and Juliet soll aber kein Gedicht sein, sondern ein Drama, und so spricht schon diese Beobachtung von vornherein für den höheren Wert von Q₁. Ich habe schon früher einmal erwähnt, daß das Drama realistisch scheinen soll ohne wirklich realistisch zu sein, d. h. wir müssen den Eindruck wirklichen, ungezwungenen Lebens haben, aber doch eines ganz besonderen Lebens, eines Lebens, das der Dichter hervorgezaubert hat, um uns gut zu unterhalten; also Realistik innerhalb der poetischen Bühnenwelt und nicht nackte Realistik. Q₁ ist in der Form oft ganz poetisch und oft ganz prosaisch, der Dichter hat seine Welt so geschickt mit der unsrigen verbunden, daß wir tatsächlich glauben, wir seien in der wirklichen Welt, während wir uns doch nur in der gedachten, geträumten Welt des Dichters bewegen. Man könnte daher die Kunst des wahren, guten Dramatikers definieren als die Kunst, uns die gemeine Wirklichkeit des Lebens in einer poetischen, d. h. hinreißenden, ja begeisterten Form vorzuführen. Wie man dies fertig bringt, das wird immer Geheimnis des betreffenden Dichters bleiben, wir können nur äußerlich feststellen, daß dies Wunder in dieser gewissermaßen raffinierten Mischung von Phantasie und Wirklichkeit besteht. Der Korrektor nun hat das, was ihm an Q₁ poetisch erschien, noch poetischer zu machen gesucht, wie ich schon in dem Abschnitt über Erhöhung des Effekts ausführte, und das, was ihm unpoetisch, prosaisch erschien, das hat er mit Eifer und Sorgsamkeit zu entfernen sich gemüht. Er setzte sich auf seine Studierstube und verfertigte ein wirklich poetisches Drama, d. h. ein Leben wie es nur in seiner Phantasie aber nicht in der Wirklichkeit existierte. Über die Art seines Vorgehens werden die folgenden Beispiele weitere Aufklärung bringen.

1. I₄₇ come, Capulet, come you along with me > you, Capulet, shall go along with me, denn der Korrektor nahm an dem doppelten come Anstoß.

2. I₅₇ In dieser Rede des Benvolio wird drew dreimal gebraucht (Z. 58, 61, 62). Der Korrektor will abwechseln. für a troubled thought drew me from company schreibt er.

a troubled mind drive¹⁾) me to walk abroad; für I drew towards him schreibt er towards him I made, denn draw in dieser Bedeutung war ihm offenbar nicht geläufig; und für and drew into the thicket schrieb er and stole into the covert.

3. I₁₃₄ but too soon marr'd > and too soon marr'd; der Sinn erfordert unbedingt ein but, der Korrektor änderte aber, weil gleich darauf wieder ein but folgte (in Q₁); nachher schob er freilich noch 2 Zeilen vor dem zweiten but ein.

4. I₁₄₆ through fair Verona's streets > through fair Verona, denn es ist doch klar, daß der Diener durch die Straßen gehen soll. Aber in der gewöhnlichen Konversation denken wir nicht so genau nach. Da dem Korrektor durch diese Änderung ein Wort für den Vers fehlte, so änderte er das folgende and seek them out in find those persons out.

5. II₃₄ dost thou fall forward, Juliet? thou wilt fall backward when thou hast more wit; wilt thou not, Juliet? Um das doppelte Juliet zu vermeiden schrieb der Korrektor am Anfang dost thou fall upon thy face?

6. III₃₄ why, what was yours? > well, what was yours? Denn drei Zeilen vorher hieß es schon why, Romeo, may one ask?

7. III₆₀ that plats the manes of horses in the night and plats the elf-locks in foul sluttish hair; der größeren Schönheit halber schreibt der Korrektor statt des zweiten plats 'bakes', obwohl dies sehr gefälscht und merkwürdig ist.

8. III₆₇ which woos even now the frozen bowels of the north. für bowels, was dem Korrektor zu gewöhnlich war, schreibt Q₂ bosom; aber es handelt sich nicht um das Außenere, sondern das Innere der Erde, was aufgetaut werden soll.

9. IV₁₉ what lady is that that doth enrich. Natürlich schreibt der Korrektor statt des zweiten that ein which.

10. IV₅₉ with a gentle kiss > with a tender kiss, weil es vorher hieß the gentle sin.

11. V₄₈ O, now she leans her cheek upon her hand! > see, how she leans etc., denn der Korrektor wollte schon in dem Akt des Aufstützens der Wange auf die Hand etwas ganz

¹⁾ Die späteren Quartos haben drove, aber drive ist ebenso berechtigt wie writ für wrote und damals gebraucht worden, wie Mommsen nachgewiesen hat.

besonders Herrliches sehen. Julie wird sich darin wohl kaum von andern unterschieden haben!

12. V₆₂ what's in a name? that which we call a rose by any other name would smell as sweet. für das zweite name setzte der Korrektor word.

13. V₁₁₄ Nay, do not swear at all; or if thou swear, swear by thy glorious self. Um swear nicht so oft zu wiederholen, hat Q₂ an Stelle des zweiten wilt.

14. V₁₂₃ swear not at all. Weil schon oben (3. 119) dieser Ausdruck stand, setzt der Korrektor hier well, do not swear.

15. V₁₂₃ though I do joy in thee, I have small joy in this contract to-night > ... joy of this contract to-night, weil vorher schon joy in.

16. V₁₃₂ three words, good Romeo, and good night indeed > ... dear Romeo ..., weil good gleich wieder kommt.

17. VI₁₂ within the infant rind of this small flower > ... of this weak flower. Ich kann mir nur denken, daß infant und small dem Korrektor zu gleichbedeutend erschienen, und er deshalb weak einsetzte, was übrigens sinnlos ist.

18. VI₂₀ what early tongue so soon saluteth me > ... so sweet ..., weil early und soon gleichbedeutend. Im gewöhnlichen Leben spricht man so, wie es in Q₁ steht; der Mönch ist doch keine „höhere Tochter“, die findet, daß sie „füß“ begrüßt wird!

19. VI₄₂ as mine on hers, so hers likewise on mine. Dies war dem Korrektor doch zu wenig korrekt, um schön zu sein, so schreibt er: ... so hers is set on mine.

20. VI₅₂ to season love that of love > ... that of it. Natürlich.

21. VII₁₀ ay, any man that > any man that, weil gleich darauf folgt nay, he will answer.

22. VII₆₄ thou wert never with me for any thing, when thou wert not with me for the goose. für das zweite with me setzt Q₂ there.

23. VII₇₄ why, is not this better now than groaning for love? why, now art thou sociable. Das zweite why läßt der Korrektor natürlich aus; er macht aus der schönen Konversationssprache ein korrektes Gedicht.

24. VII₁₀₆. für das zweite well said der Ummie setzt der Korrektor hier you say well, während die Wiederholung doch gerade charakteristisch für die Ummie ist und überhaupt für die ungezwungene Unterhaltung.

25. XI₂₄ these two being dead, then living is there none. Der Korrektor kann das viel schöner und glatter ausdrücken:

For who is living, if those two are gone?

Das letztere aber ist im Grunde eine allgemeine Phrase, die jeder anwenden kann, der an zwei Personen besonders hängt; das erste aber ist ein Ausdruck, der nur für Juliens Lage passt; er ist originell. Der erste Satz erweckt in uns die Vorstellung von Juliens Einsamkeit die zweite dagegen die Vorstellung des Nebeneinanderstehens von Romeo und Tybalt. Man sieht hier einen Unterschied wie von Tag und Nacht.

26. XII₂₈ they may seize on the white wonder of fair Juliet's skin. Diese feine Realistik war dem Korrektor natürlich zu anstößig, und er änderte: ... of dear Juliet's hand.

27. XII₃₁ and steal immortal kisses from her lips > ... blessing from ... Es schien ihm zu unschön, daß Fliegen „füßen“ sollten.

28. XIII₁₆ and make no more ado > and there an end, weil Capulet schon vorher (J. 13) diesen Ausdruck gebraucht hatte.

29. XIV₂₃ this doth not so, for this divideth us. — für das zweite this setzt der Korrektor she, nämlich die Kerche. Aber wie unplastisch und häßlich ist dies gegenüber dem unbestimmten und deshalb so bezeichnenden this!

30. XIV₃₇ no doubt; no doubt > I doubt it not, denn wozu die Wiederholung, dachte der Korrektor.

31. XIV₈₆ think on't, look to't: I do not use to jest > trust to't, bethink you: I'll not be forsworn, denn Capulet hatte den Ausdruck von Q₁ schon gerade vorher (J. 81) gebraucht. Aber gerade diese Wiederholung ist so äußerst charakteristisch und effektvoll.

32. XIV₈₇ is there no pity hanging in the clouds > ... sitting in the clouds. Aber das Mitleid soll in die Tiefe von Juliens Jammer hinabsehen, also ist hanging allein bezeichnend, —

wenn auch vielleicht nicht so „schön“ und geniessen wie das sitting des Korrektors.

33. Sehr charakteristisch ist ein Vergleich zwischen Q₁ XVIII₁₋₁₀ und Q₂ IV_{3,1-13}.

Q₁: *Nurse.* Come, come; what, need you anything else?

Jul. Nothing, good nurse, but leave me to myself, for I do mean to lie alone to-night.

Nurse. Well, there's a clean smock under your pillow, and so good night.

Exit.

Enter Mother.

La. Cap. What, are you busy? do you need my help?

Jul. No, madam; I desire to lie alone, for I have many things to think upon.

La. Cap. Well then, good night. Be stirring, Juliet; the county will be early here to-morrow.

Q₂: *Jul.* Ay, those attires are best: but, gentle nurse,
I pray thee, leave me to myself to-night;
For I have need of many orisons
To move the heavens to smile upon my state,
Which, well thou know'st, is cross and full of sin.

Enter Lady Capulet.

La. Cap. What, are you busy, ho? need you my help?

Jul. No, madam; we have cull'd such necessaries
As are behoveful for our state to-morrow:
So please you, let me now be left alone,
And let the nurse this night sit up with you,
For I am sure you have your hands full all
In this so sudden business.

La. Cap. Good night:

Get thee to bed and rest, for thou hast need.

Dem Korrektor erschien diese Szene denn doch zu prosaisch, vor allem die Worte der Amme well, there's a clean smock under your pillow. Über die Amme wird auf diese Weise noch einmal gut charakterisiert; durch den Gegensatz zu Julie erscheint sie uns in diesem Augenblick außerordentlich niedrig und gewöhnlich; auch gibt gerade diese triviale Wirklichkeit der Szene einen hohen Reiz, denn sie bildet das nötige Gegengewicht gegen den etwas phantastischen Vorgang mit dem Schlaftrank. Juliens Worte sind alle ganz einfach und natürlich, aber der Korrektor

wollte es poetischer und schöner haben. Die Künstelei des Korrektors verrät sich in den Ausdrücken: orisons; my state ... is cross; cull'd; behoveful. For our state to-morrow flingt, als ob die Amme ebenfalls heiraten wolle. You have your hands full all ist ein außerordentlich schlechtes Englisch. Q₁ stimmt uns hier ernst und feierlich, wir fühlen, daß sich etwas Großes vorbereitet; Q₂ ist Geschwätz, das an unserem Ohr verhallt.

34. XIX₁₄ Will will tell thee. Das doppelte will gefiel dem Korrektor natürlich nicht, und er schrieb Peter. Aber gerade diese Züge aus der Wirklichkeit sind so bezeichnend und nötig für den wahren Effekt.

35. XIX₃₇ what, is the bride ready to go to church? In solch einem feierlichen Moment erschien what dem Korrektor zu familiär, und er setzte come.

36. XXII₁₆ give me this mattock, and this wrenching iron. Das doppelte this war dem Korrektor zu anstößig, er ändert: Give me that mattock and the wrenching iron.

37. XXII₆₄ how oft to-night have these my aged feet stumbled at graves as I did pass along. Who's there? Daraus macht der Korrektor zunächst zwei regelrechte Verse, dann verschönert er das Ganze durch Einfügung des effektvollen Anrufs des Heiligen, womit uns der Korrektor wohl wieder in Erinnerung rufen will, daß der Mönch ein Franziskaner ist.

Saint Francis be my speed! how oft to-night
Have my old feet stumbled at graves! — Who's there?

38. XXII₇₆ go with me thither, sagt der Mönch zu Balthasar, aber der Korrektor drückt sich gewählter aus: Go with me to the vault.

39. XXII₈₉ Lady, come forth! I hear some noise at hand. We shall be taken; Paris he is slain and Romeo dead; and if we here be ta'en we shall be thought as accessory: I will provide for you in some close nunnery. In Q₁ gibt der Mönch also in aller Hast die einfachen Fakten, was sollte er anders tun? Dem Korrektor aber genügt dies nicht, er arbeitet eine förmliche Rhapsodie heraus:

Q₂ I hear some noise. Lady, come from that nest
Of death, contagion, and unnatural sleep:
A greater power than we can contradict

Hath thwarted our intents: come, come away:
Thy husband in thy bosom there lies dead;
And Paris too: come, I'll dispose of thee
Among a sisterhood of holy nuns:
Stay not to question, for the watch is coming;
Come, go, good Juliet; I dare no longer stay.

Man beachte vor allem den Schwung in diesen Versen, zumal in den Anfangszeilen. Das Grab ein „Todesnest“ zu nennen, ist eine Originalität, die niemand dem Korrektor streitig machen wird. Man lese diese Stelle nur mit dem Pathos, aus dem heraus sie entstanden ist, und man wird sich über das wahre Wesen dieser Stelle sofort klar sein. Wie lyrisch und stimmungsvoll klingt es: Among a sisterhood of holy nuns! Dem Mönch war aber in diesem Augenblick sehr wenig weihevoll zu Mute.

40. XXII₉₅ a cup, clos'd in my lover's hand > in my true love's hand, um die Sache noch etwas rührender zu gestalten.

41. XXII₉₈ O happy dagger! thou shalt end my fear; rest in my bosom. Thus I come to thee. Dies wird unter den Händen des Korrektors zu: O happy dagger! This is thy sheath; there rust, and let me die. Man denke sich das Bild, wie der Dolch so lange in Julie stecken bleibt, bis er rostet! So etwas ist völlig unsinnig, und die meisten Herausgeber haben deshalb auch, im Anschluß an Q₁, rust in rest verwandelt. Während in der Fassung von Q₁ Juliens letzter Gedanke ihrem Geliebten gilt, ist in Q₂ von Romeo garnicht die Rede; Julie will einfach sterben.

42. XXII₁₀₈ what early mischief calls us up so soon? Dies Bild war für den Korrektor zu gedrängt, er mußte sich die Sache deutlicher machen. Also mischief wird hier als Person gedacht und ist sehr frühe aufgestanden, um den Prinzen herbeizurufen. Dies wird jetzt in den beiden pathetischen Zeilen ausgedrückt:

What misadventure is so early up,
That calls our person from our morning's rest?

43. XXII₁₁₃. Capulet sagt hier: What rumour's this, that is so early up? Da der Prinz schon eine ähnliche Wendung gebraucht hatte, so will der Korrektor abwechseln und schreibt:

What should it be that is so shrieke abroad?

Abroad ist gut; der Vers würde deutsch heißen:
„Was kann es sein, was so im Land man schreit?“

k. Künstelei.

Die hier zusammengestellten Beispiele hätte ich auch auf die Abschnitte, „Verbesserungen“ und „Erhöhung des Effekts“ verteilen können, sie wirken aber vielleicht überzeugender, wenn sie für sich stehen. Der Korrektor hängt am Äußersten, an der bloßen Form. Nichts ist dafür charakteristischer als sein sorgfames Merken darauf, daß auch alle Personen des Stücks genau die Formeln der Höflichkeit beobachten. Daß der Korrektor bei diesem Streben manches Ergötzliche zu Tage fördert, läßt sich denken. Hier nur einige Proben:

1. I₆₇. Benvolio sagt hier in ganz natürlichen, familiären Worten zu seinem Onkel: Why, tell me, uncle, do you know the cause. Der Korrektor war über diese, doch selbstverständliche, Vertrautheit offenbar schockiert, denn er ändert:

My noble uncle, do you know the cause?

Weshalb soll Montague auf einmal noble sein? Er ist ein reicher Bürger von Verona, weiter nichts.

2. Gleich darauf wagt es Benvolio, seinen Onkel und seine Tante anzureden mit den Worten: See, where he is; but stand you both aside. Der Korrektor weiß aber besser was sich schickt, und er ändert:

See, where he comes; so please you step aside.

Wie zierlich step aside klingt; man meint, man wäre in der Tanzstunde.

3. I₁₂₇. Paris sagt zu Capulet: But, leaving that, what say you to my suit?

Der Korrektor ändert:

But now, my lord, what say you to my suit?

4. I₁₆₁ Selbst gegenüber Romeo wird Benvolio von dem Korrektor zur größten Höflichkeit gezwungen. Q₁ For what? Q₂ For what, I pray thee?

5. II₆₀. make haste sagt der Diener hier zu Lady Capulet und zu der Anime. Der Korrektor fand das unbegreiflich und änderte: I beseech you, follow straight. Letzteres ist aber bedeutend anmaßender.

6. IV₁₅ his son is elder far > his son is elder, sir.
In Zeile 11, wo Q₁ das sir schon einmal hat, hat der Korrektor
(aus Versnot!) es ausgelassen.

7. IV₃₈. Let him alone, he bears him etc. Wenn der Korrektor statt dessen Capulet zu Tybalt sagen läßt: Content thee, gentle coz, let him alone etc., so ist diese Höflichkeit unglaublich lächerlich, denn Tybalt ist in diesem Augenblick alles andere eher als gentle, und Capulet ist sicherlich keine Natur, die ruhig und sanft zu überreden versteht; er gibt seinem Neffen die ganz bestimmte Weisung: Let him alone!

8. IV₄₅. Ebenso töricht ist es dann auch, wenn der Korrektor in derselben Rede zwischen take no note of him und bear a fair presence aus Höflichkeit einschiebt:

It is my will, the which if thou respect,

9. IV₇₄. Madam, your mother calls sagt die Ummie zu Julie, der Korrektor ändert:

Madam, your mother craves a word with you.

Der Korrektor hat offenbar nicht das geringste Gefühl für die Situation, sonst könnte er nicht solche Worte verwenden.

10. VII₁₂. Als Romeo erscheint, muß er doch zunächst höflich seine Genossen begrüßen, also schiebt der pedantische Korrektor ein: Good morrow to you both.

11. VII₁₀₁. I pray you, can any of you tell where one may find young Romeo? > Gentlemen, can any of you tell me where I may find the young Romeo?

12. VII₁₃₈. Scurvy Jack, sagt die Ummie und fährt dann zu Romeo gewandt fort: But, as I said my lady etc. Der Korrektor ist etwas umständlicher und höflicher: Scurvy knave! Pray you, sir, a word! and, as I told you, my young lady etc.

13. X₂₂. Selbst Tybalt ist noch höflich gegen seine Feinde. Gentlemen, a word with one of you > gentlemen, good den; a word with one of you.

14. Ebenso gleich darauf X₂₅ I am apt enough to that, if I have occasion > You shall find me apt enough to that, sir, and you will give me occasion.

15. Außerordentlich lächerlich wirkt diese Pedanterie in den folgenden Worten der beiden Streithähne Tybalt und Mercutio.

Tyb. Well, peace be with you, sir, here comes my man.

Mer. But I'll be hanged, sir, if he wear your livery.

Q₁ hat natürlich keine dieser eingeschobenen Höflichkeitsformen.

16. X₉₆. Auch die Wache muß selbst gegen den Mörder Tybalt noch höflich sein: Up, sirrah, go with us > up, sir, go with me.

17. Die Szene XII endet mit den bekannten Worten Romeos: But that a joy past joy cries out on me, it were a grief, so brief to part with thee. Der höfliche Korrektor aber hängt noch ein farewell an.

18. Genau so lächerlich wirkt das am Schluß von Szene XIII angefügte good night, zumal Capulet gerade vorher schon zu Paris gesagt hat farewell, my lord.

19. XV₄. Sehr merkwürdig klingt es auch, wenn die Unnre hier Julie zuruft: Your lady mother is coming to your chamber, Q₁ hat: It is your mother. Noch unnatürlicher freilich ist die nachher von dem Korrektor eingeschobene Stelle, wo sogar Julie zu sich selbst sagt: Who is't that calls? it is my lady mother (III_{5,64}). So etwas sollte man nicht für möglich halten.

20. XV₃₂. Die Mutter sagt zu Julie: I come to bring thee joyful news. Julie antwortet: And joy comes well in such a needful time, wozu der Korrektor hinzufügt:

What are they, beseech your ladyship.

21. XV₄₄. I have antwortet Lady Capulet, aber der Korrektor läßt sogar die Frau zu ihrem Manne sagen: Ay, sir.

22. XV₁₀₆. I pray thee, go thy ways unto my mother > go in, and tell my lady I am gone. Man fragt sich, ob der Korrektor wohl eine noch merkwürdigere Art für Julie finden kann, von ihrer Mutter zu sprechen.

23. XX₈ how doth my lady? Is my father well? How fares my Juliet? that I ask again. Daraus macht der Korrektor, der nicht begriff, wie Romeo vor seinem Diener so vertraut von seiner Julie sprechen konnte: How doth my lady? ... How doth my lady Juliet? that I ask again. Dieser Fall war für den Korrektor so wichtig, daß er seine Änderung anbrachte, obwohl der Vers dadurch schlecht wurde, und obwohl die Wiederholung von how doth my lady sehr häßlich klingt. Ich will zu Gunsten des Korrektors annehmen, daß er nicht

etwa dachte, er müsse, weil Romeo sagt that I ask again auch genau dieselben Worte wiederholen, aber freilich auch dies wäre schon möglich.

Wie der Korrektor seine Personen genau die äußereren Formen wahren lässt, so legt er auch der äußereren Form seiner Worte einen übertriebenen Wert bei; er glaubt schon durch die Form seiner Worte eine Charakteristik geben und großen Eindruck hervorrufen zu können. Dahin gehört vor allem, daß er oft statt des Personalpronomens he die dialektische Form a setzt. Ebenso tritt bei ihm für if oft and und an ein. Außerordentlich affektiert flingt die alte Form murther für murder, die der Korrektor mit Vorliebe anwendet, während dieselbe in Q₁ garnicht vorkommt. Um bezeichnendsten in dieser Richtung dürfte aber doch wohl die häufige Einschiebung der Ausrufpartikeln O und ah sein, doch ist zu bemerken, daß der Korrektor vor allem O verwendet und häufig ein ah von Q₁ in ein O verwandelt hat. Während Q₁ 103 dieser Partikeln hat, finden wir in Q₂ 149, also beinahe die Hälfte mehr. Daß der Korrektor stets mit äußerlichen Mitteln wirkt, haben wir ja zur Genüge gesehen, aber auch dieses Äußerlichste des Äußerlichen ist charakteristisch für ihn.

1. Kuriosa.

Kann man auch in den meisten Fällen einen klaren Grund für die Änderungen des Korrektors auffinden, so sind doch auch recht viele Beispiele vorhanden, wo man vergebens nach einem Grund für die Änderung sucht, und wo wir zu der Annahme gezwungen sind, daß der Korrektor nur änderte um des Änderns willen. Was sollte sonst den Korrektor veranlaßt haben für see in Q₁ look zu setzen und look für see; zwar hat er diese Änderung nicht regelmäßig gemacht, aber oft. Ebenso setzt er manchmal statt des my der Vorlage ein mine, und dann wieder umgekehrt, ohne daß sich eine bestimmte Regel für seinen Gebrauch von my und mine nachweisen ließe. Für like setzt er as, für which 'that' und für that 'who' und ein anderes Mal macht er es gerade umgekehrt. Für speak setzt er einmal say, und regelmäßig für letters das einfache letter, während doch letters mit Singularbedeutung (gebildet nach lat. litterae) nichts Auffälliges hat.

Im folgenden gebe ich noch eine Reihe von Beispielen, in denen das Verfahren des Korrektors ganz besonders willkürlich erscheint.

1. I₃₀ which is disgrace enough, if they suffer it
> ... if they bear it.

2. I₅₀ each man depart > all men depart. Wie außerordentlich wird dadurch der Nachdruck in dem Befehl des Prinzen geschwächt.

3. V₁₇₃ yet you among the store > and you etc. Es scheint ganz unbegreiflich, daß jemand, der yet las, und dafür einsetzen könnte!

4. II₃₂ Noch unbegreiflicher ist die Änderung des Korrektors an dieser Stelle: She could have waddled up and down > she could have run and waddled all about. 'Run' und 'waddle' sind doch Widersprüche; Julie ist gerade entwöhnt worden und macht die ersten Laufversuche!

5. II₄₂ God mark thee for his grace > ... to his grace. For klingt englisch, to nicht, d. h. das eine ist gebräuchlich und das andere nicht.

6. III₁₄ I cannot stir > I cannot move.

7. III₆₄ not half so big as is a little worm pick'd from the lazy finger of a man. Während es eine bekannte Redensart ist, daß junge Mädchen, wenn sie faul sind, Würmer in die Finger bekommen, hat man gar keine Beziehung zu dieser Vorstellung; die Änderung ist unbegreiflich, und alle modernen Herausgeber haben auch in diesem Fall die Lesart von Q₁ vorgezogen. Über die Änderung von a little worm in a round little worm habe ich schon gesprochen (s. S. 211), hier möchte ich nur noch auf die Verwandlung von pick'd in prick'd hinweisen. Man kann den Unterschied zwischen den beiden Verben im Deutschen wiedergeben mit „aufspicken“ (pick) und „herauspicken“ (prick); während also pick einfach das Faktum des Auf- oder Wegnehmens von dem Finger bezeichnet, bezieht sich prick auf den Akt des Herausnehmens, und zwar des mühsamen „Herauspittelns“. Q₁ ist wieder einfach und natürlich, denn Q₁ geht nicht näher auf diese Sache, die doch nur Phantasie ist, ein, aber der Korrektor stellt sich tatsächlich vor, wie jemand mit einer Nadel den Wurm aus eines faulen Mädchens Finger herausbohrt; er nimmt alles gleich tödlich ernst.

8. III₄₈ o'er courtiers' knees > on courtiers' knees; aber die Königin Mab fährt doch nicht fortwährend auf den Knieen des Höflings herum, sondern sie huscht nur einmal drüber weg!

9. III₆₈ puffs away in haste > puffs away from thence. Ob der Korrektor dachte, daß die Eile schon in puffs läge? Aber puff soll hier vor allem die Verachtung, die stolze, aufgeblasene Verachtung des Winds malen, so daß die Eile mit Recht noch einmal besonders ausgedrückt wird.

10. III₇₄ by some untimely forfeit of vile death > by some vile forfeit of untimely death. Der Nachdruck liegt aber auf untimely.

11. IV₁₂ since the marriage of > since the nuptial of. Konisch.

12. IV₁₇ a ward three years ago > ... two years ago. Der Korrektor will es unter allen Umständen anders haben.

13. IV₃₅ to mock at our > to scorn at our; obwohl scorn kurz vorher schon gebraucht worden, und der Korrektor doch sonst sehr auf Abwechslung hält.

14. IV₄₂ bear a fair presence > show a fair presence.

15. IV₉₄ go learn his name > go ask his name.

16. V₁₅ her pretty foot > her fine foot. Der Korrektor hat eben keinen Geschmack.

17. V₂₄ amongst those trees > ... these trees, da aber Benvolio und Mercutio vor dem Garten stehen und von den Bäumen „da hinten im Garten“ sprechen, so ist those allein richtig.

18. V₄₃ two of the fairest stars in all the skies > ... stars in all the heaven. Wenn der Korrektor heaven hier für schöner hielt als skies, so wäre er wirklich zu bedauern, aber wir können ziemlich sicher sein, daß es ihm nur darauf ankam, um jeden Preis zu ändern, und daß ihm der Inhalt recht gleichgültig war.

19. V₇₄ my ears have not yet drunk > ... have yet not drunk; aber die Verneinung ist die Hauptfache.

20. V₁₀₄ or if thou think I am too easily won > ... too quickly won; Julie denkt aber nicht an das Faktum des Ge-

winnes, sondern an die Art des Gewinnes, darum ist easily allein am Platz.

21. V₁₅₃ let me stay here till you remember it > ... stand here ... Man könnte Romeo fragen, warum er denn durchaus „stehen“ wolle? Julie ist es ganz einerlei, ob Romeo im Garten steht oder sitzt — nein, er soll überhaupt aus dem Garten fortgehen.

22. VI₇ in herbs, plants, stones > in plants, herbs, stones; damit er doch nicht dasselbe sagt. Oder sollte er auch hier auf die Rangordnung geachtet haben?

23. VII₆₆ I'll bite thee by the ear > I will bite thee etc.

24. VII₇₆ as well by art as nature > by art as well as by nature.

25. X₄ claps me his rapier on the board > claps me his sword upon the table. Man meint die jungen Leute von Verona hätten breite Ritterschwerter getragen.

26. XI₂₂ is Tybalt dead and Romeo murder'd? > is Romeo slaughter'd and is Tybalt dead? „Ist Romeo geschlachtet“? Der Korrektor hat keinen Sinn für den Unterschied in Worten und Dingen, d. h. er hat keinen Geschmack.

27. XI₅₀ do so! and bear this ring to my true knight > O, find him! give this ring etc., aber die Ummie weiß ja, wo Romeo ist.

28. XIV₁₄ if thou wilt have it so, I am content > I am content, so thou wilt have it so. Das Natürliche ist doch, daß Romeo zuerst von dem Willen der Julie spricht, und dann erst von sich selbst; das doppelte so des Korrektors wird auch niemand schön finden.

29. XV₅₉ or henceforth never > or never after.

30. XV₇₆ proportion'd as one's heart could wish a man > ... as one's thought would etc. Es ist recht bezeichnend, daß der Korrektor es so gern mit dem Denken zu tun hat; daher auch seine Pedanterie und Geschmacklosigkeit.

31. XV₁₁₆ if all fail else, I have the power to die > if all else fail, myself have etc.

32. XVI₂ and I am nothing slack to slow his haste > ... nothing slow to slack his haste. Slack und slow sind aber zwei ganz verschiedene Wörter. Q₁ würde im Deutschen

heißen: „Ich bin in nichts nachlässig (schlapp, schlafsig), um dadurch seine Eile abzustumpfen, langsamer zu machen.“ Der Korrektor hat folgendes daraus gemacht: „Ich bin in nichts stumpf, träge, um dadurch seine Eile schlapp, schlaff zu machen.“ Es handelt sich nicht darum, daß Paris langsam ist bei dem, was er tut, daß er also ein träger Geselle wäre, sondern, daß er die Geschäfte, die nötig sind, nachlässig betreibt; auch kann man eine Eile wohl verlangsamen, aber nicht schlapp machen. Kurz nur die Wendung von Q₁ ist passend und richtig.

33. XVI₈ her father thinks it dangerous > her father counts it dangerous. Aber Capulet hat doch nicht lange Berechnungen angestellt, um dies herauszubekommen.

34. XVI₂₁ to tell you that, were to confess to you > to answer that, I should confess to you.

35. XVI₅₇ that copest with death itself to fly from blame > death himself etc. Der Korrektor wollte wohl wieder etwas drastischer und effektvoller sein, aber Julie kämpft mit dem Todesgedanken, nicht mit der Person des Todes.

36. XX₁ my dream presaged some good event to come > my dreams presage some joyful news at hand. Wie philisterhaft klingt dies gegen Q₁. Übrigens erinnert der Korrektor mit seiner Wendung sofort an XV₂₁ I come, to bring thee joyful news; an jener Stelle setzte der Korrektor freilich für news 'tidings'.

37. XX₂ my bosom-lord. Der Korrektor macht daraus my bosom's lord.

38. XX₄ sits cheerful > sits lightly. Wenn er lightly sitzt, soll er doch ja achtgeben, daß er nicht herunterfällt! Diese Änderung ist unglaublich in ihrer Geschmaclosigkeit.

39. XX₉ if she be well, then nothing can be ill > for nothing can be ill, if she be well.

40. Ganz besonders auffällig und unbegreiflich ist die Änderung des Korrektors im folgenden Fall, XX₁₇₋₁₉. Balthasar sagt hier zu seinem Herrn: Pardon, me, sir, I will not leave you thus: your looks are dangerous and full of fear; I dare not, nor I will not leave you yet. Der Korrektor setzt dafür:

I do beseech you, sir, have patience:

Your looks are pale and wild, and do import
Some misadventure.

Man denke sich in die Situation und überlege sich folgendes: I do beseech you — wie formell! Have patience — wie unverschämt das klingt aus dem Mund des Dieners, und wie lächerlich in einem solchen Augenblick! Your looks are pale ist sinnlos; wenn die Blicke Romeoos „wild“ sind, so muß man sich vorstellen, er habe wie ein Wahnsinniger ausgesehen; aber Romeoos Gesicht zeigt bitt're Entschlossenheit, nicht das irrende Umherschweifen des Wahnsinns. And do import — dies ist Kanzleisprache und im Mund des Dieners ganz unmöglich. Some misadventure — dies ist bei so erschütternder Tragik ein höchst unpassender Ausdruck. Und nun vergleiche man Q₁: Pardon me, sir — die Unterordnung des Dieners. I will not leave you thus — seine Unabhängigkeit. Your looks are dangerous and full of fear — Balthasar fühlt, daß es gefährlich ist, diesen Blicken sich in den Weg zu stellen, er hat Angst vor diesen Blicken. I dare not, nor I will not leave you yet — er fühlt sich für seinen Herrn verantwortlich nicht nur vor andern, sondern auch vor seinem Herzen.

Genau so ist es übrigens mit Romeoos Antwort. Q₁: Do as I bid thee; get me ink and paper, and hire those horse. Stay not, I say. Wir hören hier weiter nichts als die feste, unbeugsame Entschlossenheit Romeoos. Was aber sagt der Korrektor?

Tush, thou art deceiv'd.
Leave me, and do the thing I bid thee do.
Hast thou no letters to me from the friar?

Tush — wie affektiert! Thou art deceiv'd — ist eine direkte Lüge, und weshalb sollte wohl Romeo seinem Diener Rechenschaft geben müssen? Do the thing I bid thee do — ist unglaublich unbeholfen ausgedrückt. Wieder fragt Romeo nach Nachricht von dem Mönch, als ob er nicht schon übergenug von Verona gehört hätte!

41. XX₃₆ Aus diesen zwei einfachen, höchst natürlichen Zeilen macht der Korrektor ohne jeden ersichtlichen Grund eine schwulstige, unklare Rede. Der Apotheker sagt: Such drugs I have I must of force confess; but yet the law is death to

those that sell them. Der Korrektor gibt uns dafür das folgende:

Such mortal drugs I have, but Mantua's law
Is death to any he that utters them.

Such mortal drugs — such und mortal sind in diesem Fall doch ganz gleichbedeutend! Mantua's law — Mantua ist völlig überflüssig. Was die letzte Zeile angeht, so muß man sich fragen, ob dies wirklich Englisch sein soll?

42. XXII₁₃ to stay my obsequies > to cross etc. Da die obsequies mit dem Erscheinen Romeo's einstweilen zu Ende sind, so kann Romeo sie nicht „durchkreuzen“; cross fordert immer ein reales Objekt. Hätte Paris gesagt to cross me in my intents, so wäre nichts einzuwenden gewesen, aber to cross the obsequies, wenn diese eben aufgehört haben oder aufhören, ist Unsinn.

43. XXII₁₃ to stay my obsequies and true love's rites > ... right. Als ob nicht andere Leute (z. B. die Eltern!) das Recht hätten, Juliens Grab zu schmücken!

44. XXII₁₆ give me this mattock and this wrenching iron. And take these letters > ... Hold, take this letter. Was ist wohl das Natürliche?

45. XXII₂₆ so shalt thou win my favour > so shalt thou show me friendship. Es ist unbegreiflich, wie der Korrektor von „Freundschaft“ zwischen Herr und Diener reden kann.

46. XXII₃₈ heap not another sin ... > put not etc. Heap ist gesprochen im Sinn von Romeo, put im Sinn des Korrektors.

47. XXII₁₇₄ there shall no statue of such price be set as that of Romeo's lovéd Juliet > there shall no figure at such rate be set as that of true and faithful Juliet. True und faithful sind hier ganz gleichbedeutend. Man sieht, der Korrektor ändert, weil er ändern will.

Indem ich hiermit die Besprechung der Änderungen im einzelnen schließe, glaube ich das im Anfang gegebene Versprechen erfüllt zu haben, nämlich alle Änderungen zu besprechen, soweit dies ohne langweilig zu werden möglich sei. Nun ist zwar eine

ganze Reihe von Änderungen unerwähnt geblieben,¹⁾ aber es sind alles Änderungen, die keine neuen Gesichtspunkte aufweisen und die sich alle dem schon Ausgeführten ohne weiteres einfügen lassen; eine genaue Aufzählung, nur um der Vollständigkeit willen, würde ermüdend gewesen sein und meinem Zweck eher geschadet als genutzt haben. Mein Zweck aber ist es, jeden Leser durch meine Arbeit zu überzeugen, daß alle Änderungen, durch die sich Q₂ von Q₁ unterscheidet, Änderungen zum Schlechten sind. Nur darauf kam es mir an und nicht etwa darauf, den bestimmten Grund für die einzelnen Änderungen aufzufinden. Nicht nur wird man noch bessere Beispiele anführen können als ich es getan habe, sondern man wird auch die Veränderungen, die ich hier besprochen, noch besser begründen können. Von Wichtigkeit ist nur allein, daß man allgemein einsieht, daß Q₂ eine schändliche Entstellung eines Meisterwerks ist, das uns nur in Q₁ überliefert ist, und daß man fernerhin Romeo and Juliet nur in dieser Fassung liest und aufführt. Hypothesen darüber aufzustellen, wer der Verfasser von Q₁ ist, und wie die Veränderungen, die Q₂ zeigt, in den Text gekommen sind, erscheint mir völlig müßig; es gibt nur ein Meisterwerk Romeo and Juliet, und das ist die Quartausgabe von 1597, und wenn uns diese Ausgabe auch nicht direkt unter Shakespeares Namen überliefert ist, so ist doch das Stück Romeo and Juliet so eng mit Shakespeare verknüpft, daß wir billiger Weise Shakespeare den Verfasser des Dramas Romeo and Juliet nennen. Aber das ist eine rein praktische Frage; auf den Namen kommt es weiter garnicht an, von der größten Bedeutung jedoch ist es, daß wir, wenn uns zwei Dinge zur Verfügung stehen, wovon das eine gut, das andere schlecht ist, das schlechte bei Seite schieben und uns an das gute halten. Je mehr Gutes wir erkennen, und je mehr Schlechtes wir von uns abweisen, um so größer wird unsere Fähigkeit unser Leben zu genießen. Erhöhung der Lebensfreude aber, das ist ein praktisches und erreichbares Ziel, ein Ziel, das auch die größte Mühe und Anstrengung reichlich belohnt.

¹⁾ So ist z. B. ein Studium der Änderungen, welche die großen Reden des Bewolfo (III 1,157—180) und des Mönches (V 5, 229—269) durch den Korrektor erlitten haben, äußerst lehrreich. Auch die Einschreibung des Korrektors am Schluß von Szene VII (II 4, 206—230) ist sehr bemerkenswert.

III. Vergleichung¹⁾ der Trauungsszene.

Will man sich schnell über den Wert der beiden ältesten Ausgaben von Romeo and Juliet orientieren, so dürfte ein Vergleich der kurzen Trauungsszene wohl das geeignete Mittel hierzu sein. Da die beiden Fassungen so ganz außerordentlich von einander abweichen, so nimmt man an, Shakespeare habe diese Szene zweimal geschrieben, und zwar gebe Q₁ eine verfälschte Version des ersten Entwurfs des Dichters, während uns Q₂ den zweiten und endgültigen Entwurf Shakespeares in seiner wahren Gestalt überliefere. Also Q₁ soll zum Teil von Shakespeare herrühren, zum größeren Teil aber das Nachwerk irgend eines andern sein. Mommsen spricht sich gerade in bezug auf diese Szene sehr scharf aus:

„Mehrere Ausdrücke, die sonst in Sh's. echten Stücken fast nirgends vorkommen, wie consummate und frolick, finden sich hier; letzteres ist ein Lieblingswort von Greene und dem Verfasser des Old King Lear. Auch die Anrede my Juliet findet sich sonst nirgends; welches an die wunderlichen Unreden im falschen Hamlet (My son! und Hamlets Father! an seinen Stiefvater — einen solchen Vater!) erinnert. Mehrere schale, fast kindische Sentenzen werden eingeschoben:

Youth's love is quick, swifter than swiftest speed.
Of love and joy (!) see, see, the sovereign power.
O, soft and fair makes sweetest work, they say;
Haste is a common hinderer in cross (!) way.

Der Vergleich, in welchem der Verfasser gewiß ein sehr gelungenes Werk einzuflechten gedachte, ist dieser:

Romeo. Meine Julia, willkommen! Wie wachende Augen, geschlossen in den Nebeln der Nacht den „späthafsten“ Tag abwarten tun, so hat Romeo Julia erwartet. Und du bist gekommen.

Julia. Ich bin, wenn ich der Tag sein sollte, zu meiner Sonne gekommen. Scheine los, und mache mich schön!

Romeo. Alle hübsche Schönheit wohnet in deinen Augen.

Julia. Romeo, von den deinigen tut aller Glanz ausgehn.

Mönch. Kommt, Närrchen, kommt! Die schleichenenden Stunden tun vorbei gehen. Verspart Umarmung bis auf eine passendere Gelegenheit.²⁾

1) Der Text der beiden Fassungen befindet sich am Schluß des Heftes.

2) Wenn man Q₂ in der Stimmung übersehen wollte, in der Mommsen hier Q₁ übersetzte, so würde schon lange kein Mensch mehr Q₂ für ein

Ganz albern ist dann, einige Verse weiter, die gemeine Haft, mit der Julia dem Brautbett zueilt.¹⁾ Man mag zweifeln, ob dies Meisterwerk eine Erdichtung John Danter's²⁾ gewesen sein kann, aber man kann mit Sicherheit behaupten, daß es nie eine Dichtung Shakespeare's war. Die Vereinigung von dürtigster Prosa und auf Stelzen schreitender poetischer Karikatur ist wahrhaft komisch. (S. 168 f.).

So urteilte Mommsen im Jahre 1859. Aber die Zeit steht nicht still, und im Jahre 1900 äußerten van Dam und C. Stoffel in ihrem „William Shakespeare: Prosody and Text“ über dieselbe Szene, und vor allem über dieselbe Stelle, genau die entgegengesetzte Ansicht von dem, was Mommsen hier vertritt. An Deutlichkeit lassen beide Parteien nichts zu wünschen übrig:

And now it so happens that the lines of highest literary value occur not in the Q₂ but in the Q₁. Lines 14—22 are perhaps the most glorious to be found in the whole play. Nay, we do not remember any passage in all literature in which love and joy are expressed with such jubilant exultation as at this lovers' meeting.

The passage is one of such surpassing beauty that of course it has not failed to strike others before us. Hence it is contended not that Shakespeare has *corrected* the sixth scene of the second act, but that he has „assuredly“ *rewritten* it. Here, to be sure, is a distinction without a difference. If Shakespeare had cancelled and *rewritten* these splendid lines, we should have to conclude that between 1597 and 1599 he had a fit of mental alienation. Honestly speaking, we think

Meisterwerk angesehen haben. Um aber gerecht zu sein gebe ich diese Stelle im folgenden in einer neuen, hoffentlich bald im Druck erscheinenden Übersetzung.

Rom. Willkommen, Julie! Wie das wache Auge, in näch'ge Nebel eingehüllt, den frohen Tag erwartet, harrete Romeo seiner Julie, — und du bist da!

Jul. Wennst du mich Tag, ich kam zu meiner Sonne; gib deine Strahlen, Sonne, mach mich schön!

Rom. In deinen Augen glüht der Schönheit Licht.

Jul. Aus deinen, Romeo, jeder Lichtstrahl bricht.

Br. L. Leichtfüße, kommt. Die diebischen Stunden eilen, verspart die Küsse euch für bess're Zeit.

¹⁾ Schade, daß uns Mommsen nicht seine Ansicht über die ausführlichen „brautbettlichen“ Gedanken seiner Q₂ ebenfalls mitteilt. S. S. 17 ff.

²⁾ John Danter ist der Verleger von Q₁.

we need not waste another word on the whole of this precious first-sketch theory" (p. 414 f.).¹⁾

Aber schon lange vor Mommsen hatte Steevens sich zu dieser Szene sehr skeptisch geäußert; er fühlte sich sogar veranlaßt seinen Lesern in einer Anmerkung hier doch den ganzen Text von Q₁ mitzuteilen, und in einer Anmerkung zu Z. 16—17 (Q₂) meinte er:

This violent hyperbole appears to me not only more reprehensible, but even less beautiful than the lines as they were originally written, where the lightness of Juliet's motion is accounted for from the cheerful effects the passion of love produced in her mind.

Die Herausgeber Singer (1826) und Hudson (1856) schließen sich dieser Ansicht an. White gibt in der Einleitung zu seiner Ausgabe (1861) der Ansicht, daß Q₁ hier in vielen Stücken besser sei als Q₂, unzweideutigen Ausdruck, wenn er auch wieder andere Stellen für durchaus unshakespearisch ansieht:

The traces of another hand than Sh's. that have attracted my attention in Q₁ are not many, but they seem to me unmistakable. The first that I noticed is this entire scene. It will be observed that the variations in Q₁ from the later version are of the most material nature; or rather that the whole scene was rewritten, and but a few lines of the earlier version was retained. The change made upon the revision was not in all respects for the better. In the friar's second speech the line, 'So light a²⁾ foot ne'er hurts the trodden flower', contains a daintier and more graceful, and therefore it would seem, a more appropriate, figure than, 'so light a foot will ne'er wear out the everlasting flint', although the three lines that follow these last have a fancy and a rhythm peculiarly Shakespearian; and again, in Juliet's reply, 'I am, if I be day, come to my sun: shine forth, and make me fair', has a touch of poetry more exquisite and more dramatic than is to be found in the rewritten scene, which, unmistakably Sh's., is not Sh's. best. Of the remainder, lines 3—10, 21—22³⁾ 27—28 of Q₁ will, I think, hardly be attributed to Sh. at any period of his career, by readers of discrimination, who are well

¹⁾ Leider schlagen die beiden Verfasser bei ihrem äußerst dankenswerten Streben nach mehr „Wirklichkeit“ doch nachher wieder so hypothetische Pfade ein, daß ich ihnen nicht zu folgen vermag. Wie ich schon früher erwähnte, schweißen sie Q₁ und Q₂ zusammen und konstruieren so einen neuen „echten“ Text.

²⁾ Es heißt of.

³⁾ Wie ganz anders urteilen van Dam und Stoffel über diese Zeilen!

acquainted with his works and those of his elder contemporaries. They are too tame, feeble, and formal, both in rhythm and sense, to have ever been written by him for the stage."

Ich bin überzeugt, daß Mommesen, wenn Q₂ zufällig Q₁ und Q₁ zufällig Q₂ gewesen wäre, über Q₂ genau so abfällig geurteilt hätte, wie er es jetzt über Q₁ getan hat. Und genau so ist es bei den übrigen Kritikern, die ihm ganz oder teilweise zustimmen. Die Einfachheit und Schönheit von Q₁ im Vergleich zu Q₂ ist nämlich hier so überwältigend, daß man den Vorzug von Q₁ ganz unmöglich verkennen kann, falls man nur einigermaßen unbefangen ist. Aber alle diese Kritiker sind im höchsten Grad befangen; sie gehen darauf aus, Shakespeares echten Text zu finden und fragen nicht, ob die Zeilen schön oder schlecht sind, sondern ob man sie Shakespeare zutrauen kann oder nicht. Bei einer solchen Fragestellung kann es natürlich nur Verwirrung geben, denn was sollte man a priori Shakespeare nicht zutrauen können? Alle Schwierigkeiten lösen sich sofort, wenn wir uns das Ziel niedriger stecken und einfach festzustellen suchen, welchen Eindruck jede Fassung an und für sich betrachtet auf uns macht. Wenn ich im folgenden beide Ausgaben mit einander vergleiche, so ist dies nur ein Mittel, um auf bequemste Weise zu dem angegebenen Ziele zu gelangen.

Vor allem muß hervorgehoben werden, daß Q₂ die Szene grade um ein Drittel vermehrt hat; da es sich hier nur um die Schilderung des Augenblicks des Zusammentreffens vor der Zelle handelt, so dient die Vergrößerung sicher nicht dazu uns die Sache lebendiger und wirklicher zu machen. Dem Korrektor war die Szene offenbar nicht effektvoll genug, sie klang ihm zu prosaisch, zu nüchtern. Gleich die erste Änderung ist sehr charakteristisch. In Q₁ begrüßt Romeo den Mönch mit einfachen, natürlichen Worten; Romeo denkt eben nur an sich und Julie, und wie ihr beider Glück von dem Willen des Mönches abhängig sei. Der Korrektor wollte der Szene, als einer Trauungsszene, vor allem mehr Feierlichkeit geben. So läßt er denn den Mönch zuerst sprechen und zwar ein paar recht salbungsvolle Worte. Man achte nun darauf, wie außerordentlich deutlich es hier wird, daß aus all den einzelnen Personen jedesmal der Korrektor spricht und nicht die Person des Stücks. Der Mönch sowohl

wie Romeo sprechen, als ob sie schon all das kommende Unglück ahnten, während in Wahrheit Romeo in diesem Augenblick nur Sonnenschein ist und auch der Mönch sich nur Gutes von der Zukunft verspricht. Aber was lässt ihn der Korrektor sagen? „Der Himmel möge so auf diesen heiligen Akt lächeln, daß spätere Stunden uns nicht durch Kummer schelten.“ Wie unplastisch und gefälscht ist das alles. Der Himmel soll lächeln auf einen Akt. Die Stunden sollen schelten! Und gar „durch Kummer“ (durch das Mittel des Kummers — wie unglaublich abstrakt!) sollen sie schelten! Was aber soll das Ganze heißen? Offenbar wird ein Unterschied in dem Lächeln des Himmels gemacht; dieses Lächeln soll von der Art sein, daß spätere Stunden nicht Kummer bringen; es gibt also auch ein anderes Lächeln des Himmels, das unglückbringend ist. Je näher man zusieht, um so mehr lösen sich diese Worte in ein Nichts auf. Offenbar wollte der Korrektor den Mönch sagen lassen: „Gott gebe, daß alles gut abläuft!“ und er glaubte, wenn man poetisch sein wolle, müsse man diesen Gedanken möglichst verzwickt ausdrücken. Bei dieser Manipulation ist dann dem Korrektor der geringe Sinn, der in dem Gedanken steckte, noch ganz abhanden gekommen. Wie es sich gehört, sagt Romeo zu den frommen Worten des Mönches zunächst „Amen, Amen“. Unnatürlicher könnte er nicht sprechen. Im folgenden haben wir nicht Romeos Gefühle, sondern die philosophische Unsicht des Korrektors über diesen Fall, daß nämlich Romeo durch die überwältigende Größe der kurzen Freude reichlich entshädigt sei. Ist es nicht genau so, als ob Romeo alles wüßte, was kommen wird, wenn er sagt: „Aber was für Kummer auch kommen kann, er kann nicht aufwiegen den Freudenaustausch, den eine kurze Minute in ihrer Gegenwart mir gibt [eine so dumme Übertreibung würde sich Romeo nie geleistet haben, das bringt nur der Korrektor fertig!]. Vereinige du nur unsere Hände mit heiligen Worten, dann tue der liebverschlingende Tod, was er wagen will, es ist genug, daß ich sie nur die meinen nennen kann.“ Nun, Romeo ist ganz gewiß nicht so außerordentlich genügsam, daß er den Gipfel seines Glücks in dieser Trauung sieht. Er will womöglich stets mit Julie zusammen sein und hofft und wünscht ein langes Leben, eng vereint mit der Geliebten. Der Korrektor drückt weiter nichts aus als die aus der banalsten

Liebespoesie ja fattsam bekannten Gedanken: „Eine Minute in ihrer Gegenwart, das ist Seligkeit genug! Darf ich sie nur mein nennen, dann hab ich alles.“ Aber diese Gedanken sind, gelinde ausgedrückt, lächerlich — und existieren auch nur auf dem Papier, denn in Wirklichkeit, in der Praxis, ist der Mensch denn doch etwas vernünftiger. In Q₁ sagt Romeo, was auch wir bei dieser Gelegenheit sagen würden, nämlich, daß die Geliebte versprochen habe zu kommen, und daß, wenn sie auch eben noch nicht da sei, sie doch sicher kommen werde. Diesen klaren, natürlichen Gedanken drückt nun Romeo gemäß seiner Natur in Worten aus, denen man die Innigkeit seiner Liebe und den kindlichen Jubel seines reinen Herzens deutlich anmerkt (5—8). Hier können wir aber wieder einen Grund finden, warum der Korrektor sich bewogen fühlte, Q₁ umzuändern. Romeo sagt hier: „Heute Morgen wollte sie mich hier treffen.“ Wie ich schon früher dargelegt habe (S. 132 ff.), war der Korrektor aber der Meinung, die Trauung habe abends stattgefunden, und so mußte er natürlich ändern. Das mag auch der Grund gewesen sein, warum ihm die ganze Szene nicht gefiel, denn es spricht aus ihr fast in jeder Zeile die frische, herrliche Morgenstimmung. Auch noch ein anderer Punkt war ihm wohl anstößig. Romeo sagt: Julie gab an, sie wollte mich hier treffen. Der Korrektor sagte sich, daß doch Romeo Zeit und Ort bestimmt habe (VII₁₅₀ ff.), — also schienen ihm Romeos Worte widersprüchsvoll. Aber Romeo sagt nur, daß Julie ihm Nachricht habe zukommen lassen, sie wolle heute Morgen kommen, und das hat Julie getan, indem sie durch die Amme fragen ließ, wann und wo sie Romeo treffen solle. Julie hat also indirekt dies Zusammentreffen bestimmt. Man darf die Worte nicht so auf die Wagschale legen; Romeo kann doch unmöglich dem Mönch jetzt genau erzählen, wie sich die Sache mit der Verabredung zugefragt hat; der Effekt ist der, daß Romeo sicher ist, Julie wolle ihn heute Morgen hier treffen, und dies Gefühl äußert er. Der Korrektor aber sitzt in seiner Studierstube, schlägt Stellen nach und distelt sich heraus, daß Romeo hier doch nicht „korrekt“ sei. Romeo sagt genau, was er denkt, wenn auch nicht das, was der Korrektor denkt. Der Korrektor überschaut im Geist das ganze Stück, und indem er an das tragische Schicksal der beiden Liebenden denkt, läßt er den Mönch

jetzt noch einmal Unheil krächzen. „Diese heftigen Freuden nehmen auch ein heftiges Ende [wir merken des Korrektors Freude an dem Spiel mit Worten!] und sterben in ihrem Triumph, wie Feuer und Pulver, die, sobald sie sich küssen, sich verzehren. Der süßeste Honig ist ekelig in seiner eigenen Unnehmlichkeit und vernichtet beim Schmecken den Appetit.“ Wenn der Mönch der Ansicht ist, daß diese Leidenschaft in Romeo und Julie zu einem schlimmen Ende führen müsse, warum unterstützt er denn diese Leidenschaft? Aber der Mönch glaubt, wie er selbst es deutlich gesagt hat (VI₆₇), daß diese Liebe zwischen Romeo und Julie viel Gutes wirken könne. Wie kommt also der Mönch in diesem schönen Moment zu solchen düsteren Gedanken? Man merkt, daß nicht der Mönch, sondern der Korrektor spricht. An dem nächsten Satz ist hervorzuheben, daß and in the taste confounds the appetite genau dasselbe ausdrückt wie loathsome in his own deliciousness. Es ist die bekannte Methode des Korrektors, daß er, um viel zu sagen, einen Gedanken oftmals ausdrückt. Was nun den Inhalt dieses Satzes betrifft, daß der süßeste Honig gerade in seiner Süße ekelig sei, so ist dies harer Unsinn. Dem Korrektor mag ja sehr süßer Honig nicht geschmeckt haben, aber es gibt viele Leute, die ihn ganz gern mögen und ihn auch vertragen, falls sie ihn nicht gleich löffelweise verzehren. An diese unheilschwangeren Worte knüpft der Mönch dann noch die „weise“ Mahnung: „Drum liebe mäßig; so tut lange Liebe. Zu schnell kommt gerade so spät ans Ziel wie zu langsam.“ Romeo hätte dem Mönch hierauf mit Recht antworten können, daß er nur eine Liebe „ohne Maß“ kenne, und daß gerade in der Maßlosigkeit, der Unbegrenztheit, die Wahrheit der Liebe bestehe. Von einer „maßvollen“ Liebe kann nur ein Philister sprechen, und Romeo war sicher der letzte, der hierfür Verständnis gehabt hätte. Der Korrektor scheint nicht gewußt zu haben, daß eine Liebe ohne Maß noch lange nicht mit maßlosem Handeln verbunden zu sein braucht! Die Liebe in meinem Herzen soll ohne Maß sein, aber daß in meine Handlungen das rechte Maß hineinkomme, dafür habe ich meinen Verstand. Aber wir wollen dem Korrektor nicht unrecht tun, er hat sich nur ungeschickt ausgedrückt; er wollte nicht sagen: Die Liebe deines Herzens soll maßvoll sein! sondern: Die Liebe deines Herzens soll so sein, daß du trotzdem maßvoll handelst!

Noch ungeschickter ist der nächste Satz ausgedrückt, denn offenbar will der Korrektor sagen, daß man ebenso gut durch allzugroße Eile, wie durch allzugroße Langsamkeit um einen Gewinn gebracht werden könne; wenn der Korrektor aber sagt arrives, so muß man annehmen, daß schließlich doch noch etwas „erreicht“ ist. Wie einfach ist demgegenüber Q₁. In Q₂ bewegen wir uns fortwährend in philosophischen Abstraktionen, sobald wir aber zu Q₁ zurückkehren, befinden wir uns in Verona vor der Zelle des Bruders Lorenz. Welche Erwartung, welche Sicherheit, welche Freude liegt in Romeos Worten: „Und kommen wird sie!“ Man merkt die überlegene Erfahrung des Mönches, seine Gemütlichkeit und seine innige, herzliche Freude an diesem schönen, jungen Paar (seinen besonders geliebten Beichtkindern und vertrauten Freunden!), wenn er sagt: „Ja, sie wird nicht verweilen; Jung Lieb ist rasch, schneller als schnellstes Eilen!“ Die charakteristische Bühnenanweisung von Q₁: „Julie kommt ziemlich eilig und umarmt Romeo“, ändert Q₂ in das einfache: „Julie tritt auf“. Der Mönch ruft in Q₁: „Sieh, da kommt sie!“, d. h. deine Geliebte und meine Freundin. Der Korrektor ist korrekt, förmlich, kalt und läßt den Mönch sprechen wie einen Diener zu seinem Herrn: „Hier kommt das Fräulein.“ Der schöne Anblick der dahereilenden, jugendlichen und höchst anmutigen Gestalt veranlaßt den Mönch in Q₁ zu einem Aufruf, in Q₂ zu einer philosophischen Betrachtung. „So leichfüßig ist Julie,“ sagt der Mönch in Q₁, „daß sie den Blumen, auf die sie tritt, kein Leid antut.“ Diesen Eindruck, den der Mönch von Julie hat, erklärt er dann mit den Worten: „Sieh, sieh, welche Herrschermacht Liebe und Freude ausüben!“ Liebe und Freude werden hier zusammenge stellt, weil Liebe durchaus nicht immer mit Freude verbunden zu sein braucht. Die Herrschermacht der beiden aber besteht darin, daß die Blumen sich vor Julie nur zu beugen scheinen, um sie zu tragen, und sich nachher wieder aufrichten. An diesem Bild ist alles Wirklichkeit; wir sehen Julie über die Wiese kommen und wir sehen wie sie über die Blumen dahinzuschweben scheint. Was hat nun der Korrektor daraus gemacht? Anstatt, daß er wie Q₁ von einer „leichfüßigen Gestalt“ spricht, spricht er nur von einem „leichten Fuß“ (light a foot); damit sind wir schon aller Wirklichkeit entrückt; wir sehen nicht mehr Julie vor uns, sondern nur einen

(irgend einen!) Fuß und sollen uns nun vorstellen, daß dieser Fuß „leicht“ sei (so leicht wie dieser hier von Juli) — eine etwas schwierige Handlung. Dieser „leichte Fuß“ nun soll — man höre und staune! — „niemals den ewig dauernden Kieselstein aushöhlen.“ Wenn der Kieselstein „ewig“ ist, so kann er auch nicht abgenutzt werden, denn dann würde er einmal verschwinden — also das ist schon ein Widerspruch in sich, d. h. Unsinn. Daß ein Fuß, selbst ein ganz schwerer, nicht leicht eine Steinfläche aushöhlen wird, glauben wir gern — wie aber damit der Begriff der Leichtigkeit ausgedrückt werden soll, ist mir völlig mystisch. Wie kam der Korrektor nun zu solch einem törichten Vergleich? Ich kann es mir nur in folgender Weise erklären. Der Korrektor dachte wohl an das Sprüchwort: „Ein steter Tropfen höhlt den Stein“ (Constant dropping wears the stone), und nun wollte er sagen, daß ein Tropfen zwar schon etwas sehr Leichtes sei, aber Juliens Fuß sei noch viel leichter als solch ein Tropfen, denn Juliens Fuß würde nie das fertig bringen, was dieser Tropfen erreichen kann, Juliens Fuß würde nie einen Stein abnutzen können! An diesem „tieffinnigen“ Vergleich hat der Korrektor aber nicht genug, er läßt den Mönch noch eine zweite, ebenso allgemeine Betrachtung anschließen. „Ein Verliebter kann auf Sommerfäden, die in der lustigen Sommerluft herumfaulenzen, gehen, und braucht doch nicht zu fallen; so leicht ist dies eille Wesen.“ Zunächst ist dies letzte sicher kein Kompliment für Julie, und der Mönch würde nie so etwas gesagt haben, aber der Korrektor wollte doch den geistlichen Charakter des Mönches erkennen lassen (all is vanity!). Das ganze Bild ist natürlich völlig unplastisch und unmöglich; man denke sich Julie oder Romeo, wie sie auf Sommerfäden balancieren. Übrigens würde der Korrektor richtiger gesagt haben, „ohne daß die Fäden zerreißen“, denn er will doch die Leichtigkeit schildern, aber er sagt gerade, was ihm in den Sinn kommt; da er an Seiltänzer dachte, so dachte er natürlich auch ans Fallen und schrieb and yet not fall. — Daß Julie, in dem Augenblick, wo sie zur Zelle kommt, nur Augen und Ohren für Romeo hat, ist doch selbstverständlich, und Q₁ läßt darum auch Julie überglücklich auf Romeo zueilen mit dem Ausruf „Romeo!“. Der Korrektor dagegen ist korrekt und wahrt genau Sitte und Anstand. Julie schenkt zunächst Romeo gar

keine Beachtung, sondern bietet züchtig und bescheiden ihrem Beichtvater die Tageszeit: „Guten Abend, mein geistlicher Beichtvater.“ Romeo verhält sich immer noch ruhig und abwartend, während der Mönch zartfühlend Julie gewissermaßen darauf aufmerksam macht, daß doch auch noch Romeo da sei; er sagt: „Meine Tochter! Romeo, soll dir für uns beide danken.“ Warum dankt der Korrektor nicht selbst? Seine Worte erwecken den Anschein, als ob er gutwillig darauf verzichte, Julie zu umarmen und zu küssen. Auf diese sonderbaren Worte des Mönches aber antwortet Julie, indem sie sich jetzt endlich zu Romeo wendet: „Ihm ebensoviel, sonst ist sein Dank zu groß.“ Waren die Worte des Mönches merkwürdig, so sind die von Julie einfach rätselhaft. Also auf diese Weise begrüßt die glückliche Braut ihren Bräutigam? Und was will denn Julie überhaupt sagen? „Ihm ebensoviel,“ d. h. also auch ihm biete ich guten Abend; „sonst ist sein Dank zu groß,“ d. h. wenn Romeo sich für sich selbst und für Bruder Lorenz bedanken würde, dann würde er allzuviel Dank abzustatten haben. Das ist ein albernes Spiel mit Worten. Der Gedankengang des Korrektors war offenbar folgender: Julie sieht in der Antwort des Mönches schon einen Dank und begrüßt Romeo jetzt besonders, weil Romeo sich dafür schon so sehr bedanken wird, daß, wenn er sich auch noch für den Mönch mitbedanken müßte, er mit seinem Dank sicher nie zu Ende käme. Nach dieser „geistreichen“ Begrüßung zwischen Julie und dem Mönch hält Romeo eine höchst pathetische und gezierte Rede, die Julie mit einer Rede beantwortet, die womöglich noch pathetischer und noch gezielter ist. Das Ganze macht den Eindruck, als ob Romeo und Julie je eine Strophe aus irgendeinem überschwenglichen Liebesgedicht deklamierten. Romeo sagt: „Ach, Julie, wenn das Maß deiner Freude gehäuft ist wie das meine, und wenn deine Geschicklichkeit es weithin kund zu tun größer ist, so versüße mit deinem Atem diese Nachbarluft und laß die Zunge reicher Musik das erträumte Glück entfalten, das beide gegenseitig empfangen durch diese liebe Begegnung.“ Ein Kommentar für solchen Schwulst ist eigentlich überflüssig. Ich mache nur darauf aufmerksam, wie abstrakt alles ist. „Das Maß der Freude ist gehäuft.“ Julie hat die Fähigkeit, „dieses Maß zu verkünden.“ „Die Zunge reicher Musik.“ „Die erträumte Seligkeit wird entfaltet.“ Wird der

Korrektor etwas anschaulicher, so wird er lächerlich; man stelle sich vor, wie Julie mit ihrem Atem die Nachbarluft zu versüßen sucht! Und all dieser Schwulst für den einfachen Gedanken: Julie, ich kann nicht sagen, wie sehr ich mich freue, wenn du es kannst, so tu's. Julie entgegnet: „Einbildung, die reicher ist an Stoff als an Worten, die prahlst mit ihrem Gehalt, nicht mit Schnick. Sie sind nur Bettler, die ihren Wert zu zählen vermögen; aber meine wahre Liebe ist zu einem solchen Übermaß gediehen, daß ich nicht die Summe meines halben Reichtums summieren kann.“ Julie soll nach des Korrektors Willen den einfachen Gedanken ausdrücken: Mein Herz ist so voll, ich kann nichts sagen, — nun sehe man, welche Anstrengungen der Korrektor macht, um diesen Gedanken in ein „poetisches“ Gewand zu kleiden! Nachdem Romeo und Julie ihre Begegnung auf diese Weise mit der Weihe der Poesie umgeben haben, treibt der Korrektor die beiden in die rauhe Wirklichkeit zurück mit den Worten: „Kommt, kommt mit mir! und wir wollen die Sache kurz machen; denn, mit eurer Erlaubnis, ihr sollt nicht allein bleiben, bis die heilige Kirche zwei in einem verkörpert.“ Während der Mönch vorher sehr „geistlich“ geschildert worden, wird er hier auf einmal sehr profan, denn es ist sicher nicht sehr respektvoll von dem heiligen Sakrament der Ehe zu sagen: „Wir wollen die Sache kurz machen.“ Komisch ist dann wieder die uns ja bekannte Höflichkeit des Korrektors „by your leaves.“ Man vergleiche den Ausdruck „bis die heilige Kirche zwei Personen in einer verkörpert“ in seiner Abstraktheit und Unbestimmtheit mit der Klarheit und Schärfe des entsprechenden Ausdrucks in Q₁: „Bis die heilige Kirche euch beide zu einer Person verbunden hat.“ In Q₁ ist gerade diese Begegnung zwischen Romeo und Julie, wie schon in der Einleitung zu diesem Abschnitt betont wurde, von einer unübertroffenen Schönheit. Julie eilt sogleich in die Arme ihres Romeo, der sie bewillkommt und in einem wundervollen Bild uns die Stimmung seines Herzens malt: „So wie wachende Augen, wenn die Nebel der Nacht sie einschließen, den fröhlichen Tag erwarten, so harrte Romeo auf Julie, — und du bist gekommen!“ Man mag diese Worte noch so prosaisch übersetzen, der Glanz der Poesie dringt überall hervor. Wenn Romeo Julie zuruft: „Du bist mein Tag,“ so antwortet Julie: „Du bist meine Sonne.“ „Ich bin, wenn ich

der Tag bin, zu meiner Sonne gekommen; so strahle denn und mach mich schön!" Und dann drücken beide es noch einmal aus — denn einen anderen Gedanken haben sie eben nicht! — daß jedes in dem andern sein vollkommenes Glück sieht. Romeo: „Jede holde Schönheit wohnt in deinen Augen“; Julie: „Romeo, aus deinen bricht aller Glanz hervor.“ Nach dieser schnellen, frohlockenden Begrüßung, die auch wirklich nur eine Begrüßung ist und nicht wie in Q₂ eine Deklamation, spricht der Mönch, wie es ganz natürlich, etwas mehr, ohne Anstoß daran zu nehmen, daß seine Julie in ihrem Glück ihn eben unbeachtet läßt. „Kommt, ihr verliebten Leutchen, kommt! Die stehlenden Stunden schwinden; hebt auch die Umarmungen für eine passendere Zeit auf. Tremt euch jetzt mal; ihr sollt nicht allein sein, bis die heilige Kirche euch beide zu einer Person vereinigt hat.“ Der Mönch hat hier nichts Uffektiertes, er spricht einfach und natürlich. Er hat seine innige Freude an diesem Paar, die zu ihm, wie zu einem Vater auffischen. Wie Kinder antworten ihm dann auch die beiden, daß er nur vorwärts machen solle; und im Munde der beiden Verliebten klingt ein Hinweis auf eine möglichst kurze Trauungszeremonie sehr passend, zumal dieser Hinweis nur indirekt ist. Romeo: „Geh voran, heil'ger Vater, jeder Aufenthalt scheint lang“; Julie: „Mach schnell, mach schnell, du schadest uns, wenn du zögerst.“ Während sie nun zusammen nach der Zelle gehen, dreht sich der Mönch lächelnd um und meint: „O, langsam und gut, so wird's am schönsten, sagt man; beim Kreuzweg ist die Hast gewöhnlich sehr hinderlich.“ Hier merken wir wieder die philosophische Neigung des Mönches, die wir schon bei seinem ersten Auftreten kennen lernten und die ganz seiner Stellung entspricht. In den letzten Worten des Mönches liegt außerdem das Geständnis, daß er sich zwar bewußt ist, daß Romeo und Julie zu einer bedeutungsvollen Tat schreiten, daß er aber andererseits glaubt, diese Tat werde sich bald als ein gutes und schönes Werk erweisen. So endet die Szene harmonisch, wie sie begonnen. Morgenstimmung liegt auf dem Ganzen, die Stimmung des jubelnden, hoffenden Glücks.

IV. Zur Methode des Korrektors.

In verschiedenen Stellen wies ich schon darauf hin, daß sich in dem Druck von Q₂ höchst eigenümliche Versehen finden, Versehen, die für eine Beurteilung dieser Ausgabe nicht ohne Interesse sind. Ich glaube im vorhergehenden klargelegt zu haben, daß Q₂ inhaltlich eine systematische Verschlechterung von Q₁ darstellt, daß aber auch schon äußerlich diese Ausgabe im Vergleich mit Q₁ sehr verdächtig erscheinen muß, wird dieser Abschnitt zeigen. Freilich hat Tycho Mommsen in seiner bekannten Ausgabe von Romeo and Juliet denselben Vorwurf, den ich hier gegen Q₂ erhebe, gegen Q₁ ins Feld geführt, und um diesen Punkt klar zu stellen, führe ich hier seine Worte an:

„Dass Q₁¹⁾ eine Raubausgabe ist, stellt sich jedem, der das Original gesehen hat, auf den ersten Blick auch äußerlich dar, wie ebenfalls die Nachdrücke neuerer Zeit sich durch schlechtes Papier, stumpfe Lettern, viele Druckfehler u. dergl. m. fast immer verraten. Der Druck auf den ersten dreißig Seiten ist auffallend groß, roh und grob (namentlich p. 21), von p. 31 an, wo eine ganz andere Schrift beginnt, sind die Lettern kleiner und anständiger.²⁾ Im letzten Drittel finden sich häufig Querbänder, die in keiner der vollständigen Ausgaben vorkommen³⁾ (S. 157).

Wie man aus diesen Worten und meinen Anmerkungen ersehen wird, sind diese äußerlichen Verdachtsmomente gegen Q₁ zum mindesten höchst fraglicher Natur, man könnte fast sagen, sie sind an den Haaren herbeigezogen; daß es mit den Verdachtsmomenten gegen Q₂ ganz anders steht, werden wir gleich sehen. Mommsen allerdings hat gerade aus diesen Verdachtsmomenten

¹⁾ Mommsen bezeichnet Q₁ stets mit *a*.

²⁾ Hierzu macht M. eine Anmerkung, in der er sagt, er habe „im ganzen bei allen Sh.-Quartos dieselbe Übereinstimmung zwischen dem inneren Werte und der äußerlichen Beschaffenheit“ gefunden. — Ich habe das Original gleichfalls in der Hand gehabt und kann nur sagen, daß ich diesen Druck auf den ersten dreißig Seiten besonders schön, groß und deutlich finde, und daß das einzig Auffallende an dem Druck höchstens der Wechsel der Typen ist, der am Schluß von Sz. VI eintritt; aber beide Arten von Typen sind schön und deutlich. Offenbar wollte der Verleger die Ausgabe besonders schön drucken, sah aber, daß bei diesen großen Typen die Sache doch zu teuer wurde und nahm wieder die gewöhnlichen.

³⁾ Diese Querbänder, die einzelne Szenen trennen, sind ein besonderer Schmuck und zeigen, daß der Drucker besondere Mühe auf den Druck verwandte.

den stärksten Beweis für die hervorragende Bedeutung¹⁾ von Q₂ gemacht, was uns aber schon insofern nicht für seine Theorie einnehmen kann, weil er sich damit in der Hauptsache auf etwas rein Äußerliches, und nicht, wie es doch natürlich wäre, auf den Inhalt stützt. Indem ich nun im folgenden die betreffenden Stellen von Q₂ bespreche, gebe ich zunächst Mommsens Ansicht über diese Fälle im allgemeinen und den ersten Fall im besonderen:

„Der stärkste Beweis aber, daß Q₂²⁾ aus dem Manuskripte des Dichters entstammt ist, liegt darin, daß sich in Q₂ mehrmals Fassungen oder sogar fast dasselbe an zwei Stellen kurz nacheinander gedruckt findet. Der Dichter verwarf wohl einmal das zuerst hingeschriebene und setzte, ohne jenes deutlich auszustreichen, eine bessere Fassung darunter; dem Setzer, der mit mechanischer Treue verfuhr, entging es, daß die ersten Zeilen nicht gelten sollten. Dies ist am augenscheinlichsten der Fall im Anfange des Monologs, den der Mönch I, 3 hält.³⁾ Der Verfasser wollte erst mit Vers 939⁴⁾ schließen und begann sogleich den Monolog. Es mag ihm dann eingefallen sein, Romeo habe zur Verbindung der Szene einige Worte zu sagen, daß er den Mönch auftischen wolle. Diese warf er in dem Couplet 944 f.⁵⁾ — es trägt noch die Spuren der Flüchtigkeit — rasch dazwischen, bemerkte den Szenenwechsel und begann nun seinen Monolog von neuem. Der Setzer, welcher nur das vor 940 stehende⁶⁾ Lemma fri. durchstrichen fand, dachte nicht daran, daß damit die Tilgung aller vier folgenden Zeilen gemeint sei, ließ also nur jenes aus und setzte frischweg alles hintereinander weg, wie er es fand. Bei einem Dichter wie diesem war es natürlich, daß er auch nicht einmal beim Wiederhinschreiben sich wirklich wiederholen konnte; offenbar ist die zweite Fassung im letzten Vers eleganter, made by 943⁷⁾ ist im Vergleich mit 949⁸⁾ steif. Die Theaterversion Q₁ kannte die Worte nur da, wo sie auf der Bühne gesprochen wurden; ⁹⁾ das gute Quellent halte, strich sogleich richtig; die übrigen mühten sich vergebens damit ab, die durch γ¹⁰⁾ vermehrte Verwirrung zu lösen; B¹¹⁾ strich sogar das Echte.“ (S. 33 f.).

¹⁾ Mommsen drückt sich darüber folgendermaßen aus: „Aber das hindert nicht, daß die Herausgeber von Q₂ sich des Originalmanuskriptes bedienten, das Shakespeare wohl im Hinblick auf die traurige Verunstaltung, in der man seinen Romeo unter die Leserwelt gebracht hatte, gestattet haben mag. So weit mag er doch wohl sich um seine Reputation gekümmert haben“ (S. 36).

²⁾ Mommsen sagt β.

³⁾ VI₁ ff.

⁴⁾ V₁₆₇.

⁵⁾ S. im nachfolgenden Zitat aus Q₂ Z. 7—8.

⁶⁾ Zitat von Q₂ Z. 9.

⁷⁾ Z. 6.

⁸⁾ Z. 12.

⁹⁾ Undatierte alte Quartausgabe.

¹⁰⁾ Quartausgabe von 1604.

¹¹⁾ Zweite Folio von 1632.

1. Stellen wir zunächst den Tatbestand des von Mommisen hier erwähnten Falles fest; es handelt sich um den Schluß von Szene V und den Anfang von Szene VI.

Q₂: *Rom.* Sleep dwell upon thine eyes, peace on thy breast,
I would that I were sleep and peace of¹⁾ sweet to rest.
Now will I to my ghostly father's cell,
His help to crave, and my good hap to tell.

Enter friar Francis.¹⁾

5 *Friar.* The grey-eyed morn smiles on the frowning night,
Chequering the eastern clouds with streaks of light;
And flecked darkness like a drunkard reels
From forth day's path and Titan's fiery wheels.

In Q₂ ist die Stelle folgendermaßen geändert:

Jul.²⁾ Sleep dwell upon thine eyes, peace in thy breast.

Rom. Would I were sleep and peace so sweet to rest.
The grey-eyed morn smiles on the frowning night,
Chequering the eastern clouds with streaks of light,
5 And darkness flected like a drunkard reels
From forth day's pathway, made by Titan's wheels.
Hence will I to my ghostly friar's close cell,
His help to crave, and my dear hap to tell.

Enter friar alone with a basket.

10 *Fri.* The grey-eyed morn smiles on the frowning night,
Chequering³⁾ the eastern clouds with streaks of light;
And fleckeld darkness like a drunkard reels
From forth day's path, and Titan's burning wheels.

Was Mommisen zur Erklärung dieser Doppelschreibung, oder Dittotypie wie er es nennt, beibringt, kann man ja gelten lassen, nur muß man bedenken, daß es weiter nichts als reine Phantasie ist und daß man ohne große Anstrengung auch irgend eine andere phantastische Erklärung von dieser merkwürdigen Stelle geben könnte. Mommisen würde mir wohl nichts erwidern können, wenn ich mir die Sache etwa folgendermaßen vorstellte. Dem Korrektor war der Übergang von Z. 2 in Q₁ zu Z. 3 zu schroff und unvermittelt, er hatte das Bedürfnis etwas einzuschlieben; eine Bemerkung über die Zeit, d. h. den an-

¹⁾ Druckfehler, s. meinen Text.

²⁾ Diesen merkwürdigen Fehler von Q₂ verschweigt uns Mommisen hier völlig.

³⁾ Q₂ hat checking.

brechenden Morgen schien hierfür am geeignetsten und da der Monolog des Mönches überdies schon lang genug erschien, so nahm der Korrektor die ersten 4 Zeilen dem Mönch ab und gab sie in veränderter, d. h. korrekter Form¹⁾ dem Romeo. Auf diesen flugen Einfall kam er aber erst, als er die ersten Zeilen des Monologs schon durchkorrigiert hatte,²⁾ — da fiel ihm ein: Halt! diese Zeilen würden ja vortrefflich für Romeo passen, aber dann werde ich sie noch mehr umarbeiten. Er schrieb nun die vier umgearbeiteten Zeilen auf einen Zettel, den er an die betreffende Stelle klebte „als Einschiebzel“. Der Drucker druckte das Einschiebzel richtig, und nachher drückte er die vier Zeilen noch einmal, weil der Korrektor vergessen hatte sie durchzustreichen, oder weil sie nicht deutlich durchgestrichen waren. Phantastisch ist meine Erklärung ebenfalls, aber, wenn man sich überhaupt auf solche Dinge einläßt, ist sie mindestens ebenso wahrrscheinlich wie die von Mommsen. Über es kommt garnicht darauf an, wie wir uns dies Versehen erklären; wir halten uns an den nüchternen Tatbestand, daß der Druck von Q₂ hier ein ganz außerordentlich großes Versehen aufweist, eine Nachlässigkeit, wie man sie im Druck von Q₁ vergebens sucht.

2. Ein ähnliches, aber fast noch auffallenderes Versehen findet sich in den letzten Worten Romeos. Ich stelle zunächst die beiden Fassungen nebeneinander.

- Q₁: Therefore will I, O here! O ever here!
Set up my everlasting rest
With worms that are thy chamber-maids.
Come, desperate pilot, now at once run on
5 The dashing rocks, thy sea-sick weary barge.
Here's to my love! O true apothecary!
Thy drugs are swift. Thus with a kiss I die.
Q₂: For fear of that I still will stay with thee,
And never from this palace of dim night

¹⁾ Statt flecked darkness sagt der Korrektor darkness flected, denn er konnte sich keine „gesprenkelte Dunkelheit“ vorstellen; aus dem folgenden drunkard nahm er noch das Beiwort „gebeugt“ und schrieb: „Dunkelheit, gebeugt wie ein Trunkener taumelt u. s. w.“ Dann sagte er sich, daß der „Pfad des Tages“ doch eben im Lauf der Sonne bestände, daß dieser Pfad von den Rädern des Sonnenwagens „gemacht“ werde; so bekommen wir die unglaubliche Zeile: From forth day's pathway made by Titan's wheels.

²⁾ Er hatte für flecked eine seltene Form fleckeld (fleckled) gesetzt und für fiery 'burning', also Änderungen nur um der Änderungen willen.

Depart again. Come, lie thou in my arm.
Here's to thy health, where'er thou tumblest in.
5 O true apothecary!
Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die.
Depart again. Here, here, will I remain
With worms that are thy chamber-maids. O here
Will I set up my everlasting rest
10 And shake the yoke of inauspicious stars
From this world-wearied flesh. Eyes, look your last!
Arms, take your last embrace! And lips, O you,
The doors of breath, seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing death!
15 Come, bitter conduct, come, unsavoury guide!
Thou desperate pilot, now at once run on
The dashing rocks thy sea-sick weary bark.
Here's to my love! O true apothecary!
Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die.

Wie soll man sich dies merkwürdige Versehen erklären? Die modernen Ausgaben, die ja alle auf Q₂ beruhen, fahren gleich mit dem zweiten depart again fort und lassen das Darzwischenliegende aus. Mommsen macht sich folgende Vorstellung von dem Vorgang: „Dem Dichter kamen neue Gedanken, während er schrieb, er fing also noch einmal an, führte weiter aus und schloß dann ebenso wie er vorher hatte schließen wollen.“ (S. 35) Der Unterschied zwischen den beiden Fassungen und den Änderungen, die sie an dem Text von Q₁ vornehmen, ist aber so groß, daß ich, falls ich überhaupt eine Theorie aufstellen wollte, unbedingt eine doppelte Verfasserschaft annehmen würde. Ich würde also die erste Änderung (die kurze Fassung), dem ersten Korrektor, die zweite einem zweiten Korrektor zuschreiben. Der erste Korrektor stieß sich zunächst an dem Ausdruck set up my everlasting rest, vielleicht auch noch an dem merkwürdigen O here! O ever here!, er setzte also dafür das deutlichere and never . . . depart again. Zeile 3 von Q₁ war ihm zu häßlich und er ließ sie aus. Zeile 4 und 5 klang ihm ganz ungeheuerlich, denn hier war doch weder ein Pilot, noch ein Meer, noch ein Boot, er ließ diesen „Unsinn“ also weg und setzte dafür das klare und rührende come, lie thou in my arm. Für here's to my love setzte er das Direktere (Julie lag doch in seinem Arm!) here's to thy health, und dann fügte er zur Erklärung hinzu where'er thou tumblest in; Julie liegt nämlich in

seinem Arm, im Arm des Mörders und Selbstmörders, und wo immer sie nun auch hinfallen mag, zusammen mit Romeo, sei's in den tiefsten Abgrund der Hölle, dennoch soll es ihr dort gut gehen, — das ist der Wunsch Romeos. Das übrige ließ er, nur setzte er, um doch wenigstens etwas zu ändern, für swift 'quick' (s. darüber S. 54). Der zweite Korrektor fand es aber doch schade, daß diese effektvolle Stelle so kurz geworden, und er arbeitete sie auf, diesmal nur in Rücksicht auf größere Wirkung, d. h. er suchte das Pathos noch gehörig zu erhöhen (man beachte vor allem die Anrufe an die Augen u. s. w.). Zeile 3 — 6 waren nun offenbar nicht deutlich genug durchgestrichen, und der Drucker druckte sie aus Versehen mit.¹⁾ Daß es möglich ist, daß Q_1 nicht einmal, sondern zweimal (und zwar von verschiedenen Leuten) durchkorrigiert worden, wird eine andere Stelle noch deutlicher machen. Daniel in seiner Parallelausgabe der beiden Quartos (N. Sh. S. Series II₁, p. VII.) spricht mit Bestimmtheit von einer Revision von Q_2 , d. h. also nach meiner Ansicht von einer Revision der revidierten Q_1 .²⁾ Von unserer Stelle sagt er dagegen nur folgendes:

These lines [$Q_2, 3-6$] are properly omitted in Q_4 and 5; they are probably a shortened version of the speech intended for the stage only; but by some accident printed with the text.

¹⁾ Während wir manchmal in den alten Ausgaben Ursache haben, mit Bestimmtheit anzunehmen, daß nach Dictat gesetzt wurde, ist hier wohl eine Vorlage vom Setzer benutzt worden; doch könnte es auch ein Versehen des Vorlesers sein.

²⁾ Daniel sagt, indem er sich auf den unter 1 behandelten Fall bezieht: Proofs of this revision will be found throughout the play; but here I shall content myself with giving two instances, the whole evidence for which will be found in the parallel text, and which as they admit of no doubt, will best serve the purpose of directing attention to this peculiarity of Q_2 . Act II Sc. III lines 1 — 4. 'The grey-eyed morn' etc. Both quartos begin this scene with these four lines; but on comparison it will be seen that Q_1 has the better version: if, now, the reader will cast his eye higher up the page of Q_2 he will find a third version of these four lines inserted in the midst of Romeo's last speech in the preceding scene. How did it come there? Evidently this third version was intended by the author as a substitute for the inferior version that (by the carelessness of the transcriber) had got into the 'copy' prepared for the printer of Q_2 ; it was written on the margin, or on a paper attached to it. By an oversight, however, the original lines in the 'copy' were not struck through; and by a blunder the printer misplaced the revision where we now see it.

Where ere thou tumblest in may possibly be the corruption of a stage direction to the actor to fall into the tomb at this point (ib. Series II₄ p. 140).

Von letzterem glaube ich eine plausiblere Erklärung gegeben zu haben. Im übrigen sind alle diese Hypothesen müßig, denn mit Sicherheit können wir es ja doch niemals wissen. Auch hier genügt es, wenn wir aufs schärfste betonen, daß Q₁ einen Text hat, dessen Druck im Vergleich mit dem von Q₂ geradezu musterhaft genannt werden muß.

3. Kurz vor der eben behandelten Stelle hat Q₂ ein kleineres, eigentümliches Versehen, das wohl von derselben Art sein dürfte.

Q₁: Ah, dear Juliet!

How well thy beauty doth become this grave!

O, I believe that unsubstantial death

Is amorous, and doth court my love.

Q₂: Ah, dear Juliet!

Why art thou yet so fair? I will believe,

Shall I believe that unsubstantial death is amorous,

And that the lean abhorred monster keeps

Thee here in dark to be his paramour?

Daniel führt dazu die Bemerkung von Dyce an: „These are evidently *variae lectiones*, which, by some mistake, have both crept into the text.“ Die modernen Ausgaben lassen die gesperrt gedruckten Worte aus. S. darüber S. 53 dieser Arbeit. Wie man sich die Sache auch erklären mag, der Text von Q₂ ist für jeden Fall hier schlecht.

4. Der Gedanke an einen zweiten Korrektor wird uns außerordentlich nahe gelegt bei Betrachtung der folgenden Stelle. Es handelt sich um die S. 12 — 15 besprochene Vergrößerung des Monologs von Julie in Szene VIII. Der Schluß lautet in Q₂:

Had she affections and warm youthful blood,

She would be as swift in motion as a ball;

My words would bandy her to my sweet love.

M. And his to me, but old folks, many

feign as they were dead,

Unwieldy, slow, heavy, and pale as lead.

Die Globe Ed. zieht and his to me noch zu dem Vorhergehenden und bezeichnet die beiden nächsten Zeilen als verderbt. Pope ließ diese beiden Zeilen als wahrscheinliche Interpolation

ganz weg. Mommisen erwähnt dieses merkwürdige Versehen (das vorgedruckte M.) nicht unter den Fehlern von Q₂, die er, da er so eifrig den Wert von Q₂ verteidigt, überhaupt nur sehr zaghaft und schonend zusammengestellt hat. Ich vermute, daß das vorgesetzte M der Anfangsbuchstabe des Schauspielers ist, der damals die Rolle von Julie spielte und der diese Worte noch hinzuzusetzen pflegte; der Sinn erfordert nämlich ganz und gar nicht, daß man, wie es in den modernen Ausgaben geschieht, den Satz nicht mit *sweet love* sondern *and his to me* schließe.

5. Für eine „sichere“ Dittotypie hält Mommisen die folgende Stelle, (XII₃₀), die ich mit seiner Zählung versehe:

- 1728 This may flies do, when I from this must fly.
And say'st thou yet that exile is not death?
1730 But Romeo may not, he is banished;
Flies may do this, but I from this must fly:
1732 They are freemen, but I am banished.
Hadst thou no poison mixed, no sharp ground knife, etc.

Mommisen erklärt:

Der Dichter hatte erst 1728 und 1729 hingeschrieben; dies missfiel ihm dann, und er schrieb 1730 — 32 darunter, indem er das vorige (übrigens ließ sich 1729 wohl zwischen 1732 und 1733 brauchen) so flüchtig als zum Wegfallen bestimmt bezeichnete, daß der Setzer es nicht merkte. Hier strich A [Folio 1] das Richtige und ließ das falsche stehen; Q₁ als Theaterrezension kannte nur das Richtige“ (S. 54).

Bedeutend komplizierter ist Daniels Erklärung, die ich wegen ihrer Kompliziertheit (es handelt sich um Nachträge sowohl auf dem rechten wie auf dem linken Rand von Q₁) hier nicht wiedergeben kann (s. ib. Series II₁ p. VII f.). Ich selbst nehme nur eine einmalige Korrektur an (s. S. 192), aber das einzige, was hier sicher ist, ist daß Q₂ einen schlechten und Q₁ einen guten Text hat.

6. Hier will ich noch diejenigen Stellen besprechen, in denen Daniel eine Revision der Vorlage, von der Q₂ gedruckt wurde, zu bemerken glaubt. Meine ganze Darstellung ging von der Annahme aus, daß Q₂ von einem stark veränderten Exemplar von Q₁ gedruckt worden; ich lasse es dahingestellt, ob der Drucker ein Exemplar von Q₁, in das geschrieben und Zetteln geklebt worden waren, vor sich hatte, oder ein neugeschriebenes Manuskript. Die ganze Annahme, daß Q₂ eine Entstellung von Q₁ sei, ist ja eben nur eine Annahme, ein Ausdruck für die Vor-

stellungen, die eine Vergleichung beider Ausgaben in uns erweckt. Mit Sicherheit können wir nur eins behaupten, und nur dies eine will diese Arbeit klarlegen, daß nämlich Q_2 an und für sich schlecht und Q_1 an und für sich vortrefflich ist. Daniels Bemerkungen zu den folgenden Stellen werden zeigen, daß er, trotzdem Q_2 für ihn eine wirkliche Autorität ist, doch wiederholt bekennen muß, daß Q_1 dem Originaltext offenbar näherstehe, und andererseits wird dadurch klar werden, daß man, selbst wenn man von vornherein in Q_2 den richtigen Text sieht, hier doch gezwungen ist, an einen Korrektor zu denken.

a) I₆₃ that most are busied when th'are most alone.
Q₂ hat daraus gemacht:

Which then most sought where most might not be found,
Being one too many by my weary self.

Pope und viele andere Herausgeber haben, wenn sie auch im allgemeinen Q₂ folgten, doch an dieser Stelle den Text von Q₁ vorgezogen. Daniel behält Q₂ bei und sagt (ib. Ser. II₄, p. 98):

„The two lines however which appear in my text seem to me evidently the result of a revision of the original play.“

Auch ich glaube an eine Revision des Originals, aber freilich nicht durch Shakespeare, sondern durch den Korrektor. Wie gewöhnlich treibt der Korrektor, um effektvoll zu sein, den vor-gefundenen Gedanken gleich ins Extrem. Benvolios Gefühle, sagt er, suchten damals am meisten (d. h. sehr eifrig) eine Stelle, wo die meisten (d. h. viele Menschen) nicht gefunden wurden, denn durch sein müdes Selbst hatte er schon zuviel Gesellschaft, wenn er allein war. Abgesehen von dem ganz öden Wortspiel mit most, das ich bei meiner Zusammensetzung der Wortspiele vergessen habe, ist der Gedanke, der hinter diesem Schwulst ver-steckt ist, auch unsinnig; denn wenn Benvolio so gern ganz allein sein wollte, warum geht er denn auf Romeo zu? Der Gedanke „ich habe schon an mir selbst zuviel Gesellschaft“ ist sicher nicht poetisch, denn vorstellen kann man sich so etwas nicht.

b) Bei der Schilderung von Queen Mab heißt es in Q₂:

Over men's noses as they lie asleep.

Her waggon-spokes made of long spinners' legs;
The cover, of the wings of grasshoppers:

Prick'd from the lazy finger of a man.
Her chariot is an empty hazel nut,
Made by the joiner squirrel, or old grub,
Time out amind, the fairies' coachmakers.

Diese letzten drei Zeilen, die sich in Q₁ überhaupt nicht finden, rückt Daniel zwischen Z. 1 u. 2 meines Zitats und rechtfertigt diese Umstellung mit den Worten von Mr. W. C. Lettsome:

It is preposterous to speak of the parts of a chariot (such as the waggon-spokes and cover) before mentioning the chariot itself.

Dazu bemerkt Daniel noch:

Q₁ does not contain these lines; they may have been added in the margin of the 'copy' prepared for Q₂, and misplaced by the printer, as in other instances which I have pointed out in these notes. (Ser. II₄, p. 105.)

Dies ist eine weitere Bestätigung für das, was ich S. 186 über diese drei Zeilen sagte.

c) XI₃₃ there is no truth, no faith, no honesty in men; all false, all faithless, perjured, all forsworn. Shame come to Romeo.

Q₂ hat an dieser Stelle folgendes:

There's no trust, no faith, no honesty in men;
All perjured, all forsworn, all naught, all dissemlers.

Daniel hat auf Anregung von Rev. F. G. Fleay diese Stelle in seiner Ausgabe geändert:

There's no trust,
No faith, no honesty in men; all naught,
All perjur'd, all dissemlers, all forsworn.

Aus Daniels Anmerkung zu dieser Stelle will ich zwei Bemerkungen hervorheben, die hier am Platz sein dürften.

In this scene I believe Q₁ may be depended on as giving, as far as the Nurse's speeches are concerned, a fairly accurate representation of the original play. The changes then in Q₂ may be considered as the result of revisions in the 'copy' from which that Q was printed. (Ser. II₄, p. 122.)

Über diese „Revision“ selbst sagt Daniel hier noch folgendes:

I must here add that Mr. Fleay, when on the 29th Aug. 1874, he published this emendation in the 'Athenaeum',

supposed the revisions in the ‘copy’ from which Q₂ was printed (which I have endeavoured to describe above) to have been made on a portion of the printed Q₁ itself. We had both, independently of each other, at one time arrived at the conclusion that Q₂ was in many places printed from a copy of Q₁ corrected in MS. I had, however, then long ago abandoned that notion, as indeed Mr. Fleay himself has since done. Our immature conclusion was the result of the study of isolated passages only, such as the one which is the object of this note; a larger comparison of the texts of the two quartos had convinced me that the ‘copy’ for Q₂ was probably throughout (certainly in this scene) a MS copy of the play, and that the revisions of which we had seen such manifest proofs were made on this MS copy itself. (ib. p. 123.)

Abgesehen davon, daß man niemals ausmachen kann, wie es wirklich gewesen ist, halte ich diese Frage, ob Druck oder MS, auch für völlig nebensächlich. Die Bemerkung zeigt aber, daß aufmerksame Leser von Q₂ ganz unwillkürlich zu dem Gedanken kommen, daß Q₂ von einer korrigierten Vorlage gedruckt hat.

d) XV₇₂ Indem ich die beiden Fassungen dieser Stelle abdrücke, mache ich diejenigen Worte, die Spezialeigentum der betreffenden Fassung sind, durch Sperrdruck kenntlich.

Q₁: God's blessed mother! wife, it mads me:
Day, night, early, late, at home, abroad,
Alone, in company, waking or sleeping;
Still my care hath been to see her match'd.

Q₂: God's bread! it makes me mad.
Day, night, hour, tide, time, work, play,
Alone, in company, still my care hath been
To have her match'd.

Daniel bemerkt dazu:

In the versions of Q₁ and Q₂ given above, I have underlined in the former the words which are omitted in the latter and underlined in the latter the new words there introduced. Neither can by any possibility [aber warum nicht?] be considered as true versions of the passage they profess to represent. The probability, however, seems to me greatly in favour of the supposition that Q₁, errors apart, substantially agreed with the ‘copy’ supplied to the printer of Q₂, but that that ‘copy’ had in it alterations and revisions which were blundered by the printer into the corruption which Q₂ presents to us.

To Mr. F. G. Fleay, to whom I submitted my views on the subject, I am mainly indebted for the version which I have adopted in my text with great confidence in it as a highly probable and undoubtedly a most ingenious restoration of what I suppose must have been the true revised version.¹⁾ I append his explanation of the process which resulted in the corruption of Q₂. The corrector crossed out early, late; and meant to run his pen round waking or sleeping, so as to indicate its transposition; but, making his curve higher in the page than he intended, ran it through at home, abroad, and waking or sleeping: hence these words were omitted, and the marginal corrections, hour, tide, time, work, play, were put in, all in a heap. The two last of these do not appear as working, playing, because the corrector at first meant only to delete wak, sleep, in waking and sleeping, before he saw that these words were wanted in another place. This seems complex in explanation; but try it, and its truth will be evident at once." (ib. p. 131.)

Ich muß gestehen, daß mir dieser höchst komplizierte Prozeß selbst nach mehrfachem Probieren noch nicht klar geworden ist; ich denke mir, daß der Korrektor es eben anders und besser machen wollte. Auch hier geht aus allem nur eins mit Sicherheit hervor: Die Verderbtheit des Textes von Q₂ und die Vor trefflichkeit des Textes von Q₁.

e) XVI₆₉₋₇₀. Den Unterschied dieser Fassung von der Fassung in Q₂ habe ich S. 67 besprochen. Daniel sagt:

The version, however, in Q₂ bears such evident signs of deliberate revision that I have not felt justified here in recurring to the earlier impression [nämlich Q₁ wie es Pope und andere getan haben]. S. ib. p. 133.

Allerdings zeigt Q₂ ganz deutliche Spuren einer „absichtlichen“ Änderung, aber diese Änderung hat das Schlechte an die Stelle des Guten gesetzt, wie Daniel halb zugestehst, wenn er sagt:

For these four lines Q₁ has five, and probably gives a true reading of the original play before the revisal for Q₂.

¹⁾ God's bread! it makes me mad;

Day-time, night-tide, waking or sleeping hour,
At home, abroad, alone, in company,
Working or playing, still my care hath been,
To have her match'd.

f) Gleich darauf (XVI₇₄) hat Q₁ die Zeile and when thou art laid in thy kindred's vault, wofür Q₂ setzt:

Be born to burial in thy kindred's grave.

Thou shalt be born to that same ancient vault,
Where all the kindred of the Capulets lie.

Daniel hält die erste Zeile für eine Version, die in der Vorlage nicht durchgestrichen war, obwohl sie durch die zweite Zeile ersetzt werden sollte.¹⁾ Siehe meine Bemerkung S. 65.

7. Zum Schluß will ich noch auf alle diejenigen Stellen hinweisen, die Mommisen neben den schon vorher besprochenen gleichfalls für wahrscheinliche oder sichere Dittotypien ansieht.

a) V₆₁ what's Montague? it is nor hand, nor foot, nor arm, nor face; nor any other part. What's in a name?

Q₂: What's Montague? it is nor hand, nor foot,

Nor arm, nor face; O be some other name

Belonging to a man.

What's in a name?

Mommisen sagt S. 34:

„Auch 786 könnte belonging to a man vom Dichter verworfen sein, wenn es nicht eine Auslassung in Q₂ ist, zu der Q₁ die andere Hälfte aufbewahrt hat. Doch könnte bei einer halb ausgestrichenen Zeile auch in die Theaterversion übergegangen sein, was nicht sollte.“ (S. 34).

Die modernen Ausgaben nehmen tatsächlich nor any other part aus Q₁ herüber und machen aus Zeile 2 und 3 von Q₂ folgendes:

Nor arm, nor face, nor any other part

Belonging to a man. O, be some other name!

Q₂ gibt aber einen ganz klaren Sinn. Nor any other part hielt der Korrektor für überflüssig, aber er meinte, Julie müsse doch jetzt Romeo auch etwas Positives vorschlagen und so fügte er ein O, be some other name; da es aber die verschiedensten Namen gibt, so soll Romeo nicht der Name eines Tieres oder einer Pflanze sein, sondern ein Name, wie er bei Menschen üblich ist, darum belonging to a man. Nachher sah der Korrektor freilich, daß auch Q₁ etwas Positives bringt; Romeo, doff thy name etc., aber da hatte er schon seine Verbesserung angebracht.

¹⁾ Mommisen bemerkt zu der Stelle: „Eine Dittotypie könnte auch 2268 sein, welchem Verse eine etwas gefälligere Ausführung desselben Gedankens in zwei Versen folgt“ (S. 35).

b) Auch das von mir S. 131 f. besprochene doppelte Auftreten der Capulets in der letzten Szene möchte Mommisen als einen Fehler des Setzers und nicht als Ungeschicklichkeit des Verfassers von Q₂ erklären. Er findet, daß Q₂ hier „seltsam verwirrt“ sei, und will die beiden Reden der Capulets zusammenrücken. Die modernen Ausgaben helfen sich dadurch, daß sie die zweite Bühnenanweisung weglassen. Ich glaube, daß meine Erklärung ganz plausibel ist, aber auch ohne diese Erklärung (die ja auch nur Phantasie) wird man die Überlegenheit des Textes von Q₁ hier klar erkennen.

c) Als kleinere Fälle von Dittotypie, „der Art daß der Dichter erst anders hatte fortfahren wollen,“ führt Mommisen drei Stellen an.

a) IV₅₈ my lips, two blushing pilgrims, ready stand > my lips, two blushing pilgrims, did ready stand. Mommisen sieht also in did ein durchgestrichenes Wort des Dichters, das aus Versehen gedruckt wurde. Offenbar aber hat Q₂ mit großem Bedacht hier did eingefügt. Der Korrektor sagte sich, daß das Bereitsein der Lippen zum Küssen, doch keine „holde Sünde“ sei, nein, die holde Sünde besteht darin, daß damals, als Romeoos Hand Juliens Hand berührte (und das war die Sünde), Romeoos Lippen bereit standen, diesen rauhen Druck durch einen Kuß zu glätten; also nach des Korrektors Ansicht mußte es ganz unbedingt heißen:

If I profane with my unworthiest hand
This holy shrine, the gentle sin is this:
My lips, two blushing pilgrims, did ready stand
To smooth the rough touch with a tender kiss.

β) III_{2, 19} In der großen Verlängerung von Juliens Monolog heißt es:

For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow upon a raven's back.

Nach Mommisens Meinung war new durchgestrichen; aber der Vers ist auch mit new nicht unerträglich, und für solche häßlichen Pleonasmen des Korrektors habe ich viele Beispiele gebracht.

γ) Ebenso betrachtet Mommisen ravenous in III_{2, 76} ravenous, dove-feather'd raven! wolvish-ravening lamb. Siehe

meine Bemerkung S. 23. Für jeden Fall ist der Text von Q₂ hier schlecht, der von Q₁ sehr gut.

d) V₃ fügt Q₂ den Worten Mercutio's Romeo! my cousin Romeo! noch ein Romeo! an, von dem Mommsen ebenfalls glaubt, es sei durchgestrichen gewesen. Aber warum sollte der Korrektor des Effekts halber nicht noch ein „Romeo“ hinzugesetzt haben? Insofern hat Mommsen allerdings recht, daß die Fassung von Q₁ auch hier schöner ist.

d) Nach Mommsens Meinung sind „vielleicht“ Dittotypien auch folgende Stellen in Q₂: IV_{5, 18} look, look! O heavy day! III_{5, 211} alack, alack that heaven should practise stratagems IV_{4, 13} a jealous hood! a jealous hood! II_{2, 10} it is my lady! O, it is my love! III_{5, 122} I will not marry yet; and, when I do, I swear. V_{2, 22} brother, I'll go and bring it thee. Alle diese Lesarten stehen aber in den modernen Texten; man hat also nicht so viel Anstoß an ihnen genommen wie an den vorhin besprochenen. Mommsen beschließt seine Besprechung von Q₂ mit folgenden Worten:

„Wir können uns Glück wünschen, daß der Setzer von Q₂ mit so ängstlicher Treue auch was er nicht sollte und was er nicht verstand, beibehielt: er machte gewiß wenig oder gar keine Konjekturen. Hatte er besonderen Auftrag sorgfältig zu sein? ¹⁾ Es war die ganz verstümmelte Ausgabe von 1597 vorangegangen: Hier sollte das Stück zum ersten Mal vollständig erscheinen. Nun, es geschah darin eher zuviel als zu wenig. Hätte der Dichter selbst auch nur einen flüchtigen Blick über die Seiten gleiten lassen, so wären solche Fehler unmöglich stehen geblieben. Ihm mögen sie wohl ziemlich gleichgültig gewesen sein. Aber das hindert nicht, daß die Herausgeber sich des Original-Manuskripts bedienten, das Shakespeare wohl im Hinblick auf die traurige Verunstaltung, in der man seinen Romeo unter die Leserwelt gebracht hatte, gestattet haben mag. So weit mag er doch wohl sich um seine Reputation gekümmert haben“ (S. 36).

Alle Versuche festzustellen, wovon der Setzer von Q₂ gedruckt haben mag, müssen unter den vorliegenden Umständen Phantasie bleiben. Phantasie ist Mommsens „Originalmanuskript.“ Phantasie ist mein „Korrektor“. Mommsen wollte mit Hilfe seiner

¹⁾ Zu den vielen in diesem Abschnitt besprochenen groben Versehenen von Q₂ kommen nun noch über 80 oft sehr starke und sinnstörende Druckfehler, während Q₁, wie ich Heft III S. 59 ff. ausführte, nur 8 wirkliche Druckfehler hat. Wie der Leser wohl schon gemerkt haben wird, ist also Q₁ auch in äußerer Beziehung von Q₂ aufs schärfste geschieden, schon äußerlich macht Q₁ einen sehr guten, Q₂ einen schlechten Eindruck.

Phantasie beweisen, daß Q₂ der Originaltext Shakespeare's sei, ich dagegen wollte mit meiner Phantasie nur beweisen (falls ich dies Wort anwenden darf), daß Q₂ an und für sich schlecht, Q₁ aber an und für sich vortrefflich ist. Mommsen wollte, daß die andern glauben sollten, Shakespeare habe so geschrieben, wie es in Q₂ steht, ich dagegen will nur, daß die andern glauben, daß Q₂ geschmacklos, Q₁ aber schön ist. Mommsens Ziel war unerreichbar, denn Mommsen wollte im strikten Sinn beweisen, das meinige aber ist erreichbar, denn ich versuche nur zu überreden.

Zu Abschnitt III.

Q₁

Enter Romeo, Friar.

Rom. Now, father Laurence, in thy holy grant
Consists the good of me and Juliet.

Fr. Without more words I will do all I may
To make you happy, if in me it lie.

5 Rom. This morning here she pointed we should meet,
And consummate those never parting bands,
Witness of our hearts' love by joining hands;
And come she will.

Fr. I guess, she will indeed;

10 Youth's love is quick, swifter than swiftest speed.

Enter Juliet somewhat fast and embraces Romeo.

See, where she comes!

So light of foot ne'er hurts the trodden flower;
Of love and joy, see, see, the sovereign power.

Jul. Romeo!

15 Rom. My Juliet, welcome. As do waking eyes,
Clos'd in night's mists, attend the frolic day
So Romeo hath expected Juliet,
And thou art come.

Jul. I am, if I be day,

20 Come to my sun; shine forth! and make me fair.

Rom. All beauteous fairness dwelleth in thine eyes.

Jul. Romeo, from thine all brightness doth arise.

Fr. Come, wantons, come, the stealing hours do pass;
Defer embracements till some fitter time:
Part for a while, you shall not be alone,
Till holy church have joined ye both in one.

Rom. Lead, holy father, all delay seems long.

Jul. Make haste, make haste; this lingering doth us wrong.

Fr. O, soft and fair makes sweetest work, they say;
Haste is a common hinderer in cross-way.

Exeunt omnes.

Q₂

Enter Friar and Romeo.

Fri. So smile the heavens upon this holy act
That after hours with sorrow chide us not!

Rom. Amen, amen! but come what sorrow can,
It cannot countervail the exchange of joy
5 That one short minute gives me in her sight.
Do thou but close our hands with holy words,
Then love-devouring death do what he dare,
It is enough I may but call her mine.

Fri. These violent delights have violent ends
10 And in their triumph die, like fire and powder
Which as they kiss consume. The sweetest honey
Is loathsome in his own deliciousness
And in the taste confounds the appetite.
Therefore, love moderately; long love doth so;
15 Too swift arrives as tardy as too slow.

Enter Juliet.

Here comes the lady. O, so light a foot
Will ne'er wear out the everlasting flint
A lover may bestride the gossamers ¹⁾
That idles in the wanton summer air,
20 And yet not fall; so light is vanity.
Jul. Good even to my ghostly confessor.
Fri. Romeo shall thank thee, daughter, for us both.
Jul. As much to him, else is his thanks too much.
Rom. Ah, Juliet, if the measure of thy joy
25 Be heaped like mine, and that thy skill be more
To blazon it, then sweeten with thy breath
This neighbour air and let rich music ²⁾ tongue
Unfold the imagined happiness that both
Receive in either by this dear encounter.
Jul. Conceit, more rich in matter than in words,
30 Brags of his substance, not of ornament:
They are but beggars that can count their worth;
But my true love is grown to such excess,
I cannot sum up sum of half my wealth.
35 *Fri. L.* Come, come with me, and we will make short work;
For, by your leaves, you shall not stay alone,
Till holy church incorporate two in one.

¹⁾ Der Plural ist wohl Druckfehler.

²⁾ Müß wohl music's heißen.

Register.

Um das Auffinden der in dieser Arbeit behandelten Stellen zu erleichtert, gebe ich im folgenden eine Übersicht derselben. Links stehen immer die Zeilen des Stücks, wie sie die Globe Edition zählt und rechts die betreffenden Seiten meiner Arbeit. Ich habe durchweg nur die Seite notiert, auf der die Besprechung anfängt.

Zeile		Seite	Zeile		Seite
	I₁			149	229
1	.	135	209	150—161	77
2—4	.	.	209	162	137 229
14	.	89	204	175—176	90
15—16	.	.	183	177—178	90
37	.	.	210	192	91
39	.	.	204	196	91
42—43	.	.	90	198	92
49—50	.	.	233	201	169
55	.	.	210	208	92
57—59	.	.	136	211	93
88—110	.	.	81	215	169
101—102	.	.	205	217	137
106	.	.	222	223—244	183
110	.	.	233	224	205
111	.	76	136	227—228	205
113—122	.	.	78	230	205
121—122	.	.	205	237	205
127	.	136	222	242	205
129—130	.	.	137		
131—132	.	.	222		
132—133	.	.	137	I₂	
134	.	.	260	1—6	93
136	.	.	205	6	229
137—146	.	.	76	8—9	138
139	.	.	205	11	138
143	.	.	205	13	223

Seite		Seite	Seite
14—15	.	205	43
17	.	138	45
18—19	.	210	46—47
22	.	233	49
28	.	95	51
32—33	.	95	59
34	.	115	59—69
35	.	223	61—63
38—45	.	95	63
41	.	205	64
48	.	210	65
53	.	229	65—66
			67—69
			70
			72
			73
37	.	223	81
39—41	.	210	86—87
41	.	223	90
45	.	211	95
46	.	184	101
49—57	.	185	102
59	.	223	111
62	.	206	112—113
63—65	.	169	114
64	.	138	
69—74	.	72	
79—94	.	74	
87	.	206	
90	.	206	I ₅
92	.	206	1—17
100—106	.	116	18—19
103—104	.	229	23—26
			34—35
			37
			40
			41
I ₄			
11	.	139	42
13	.	139	43
16	.	233	44
17—28	.	185	50—51
19—21	.	206	53
23—24	.	117	55
29—32	.	117	62
31	.	139	65
40	.	139	66
41—42	.	139	67

Zeile		Seite	Zeile		Seite
74	.	230			
75	.	234	8	.	145
79	.	171	10—11	.	145
80	.	142	15	.	234
83	.	171	23	.	223
95	.	187	24—25	.	145
97	.	264	31	.	145
98	.	142 223	40—42	.	145 263
101	.	142	44	.	224
105—106	.	142	46	.	146
108	.	98	49	.	146 211
109	.	143	54	.	172
112	.	171	58	.	234
113	.	230	59	.	146
121—122	.	187	61	.	146
127—129	.	143	70	.	146
130	.	171	74	.	172
136	.	234	77	.	146
143	.	143	81	.	172
			89	.	146
Prolog	.	86 206	90	.	172
			93	.	187
			94	.	172
			95	.	234
III₁					
3	.	119 265	96	.	146
4	.	171	101	.	146
5	.	144	102	.	172
7	.	99	107—108	.	172
8	.	171	112	.	120
9—10	.	144	113	.	224
13	.	144	114	.	147
15—16	.	171	116—117	.	99 224
17	.	144	118	.	173
18	.	172	120—135	.	187
19	.	234	136—138	.	173
23—29	.	172	139—141	.	147
30	.	144 234	142	.	224
32	.	144	149—151	.	120
38	.	144	159	.	211
40	.	172	161	.	147
42	.	145	163—164	.	147
			164	.	178
			168	.	147
			168—169	.	178
			169	.	188

Zeile	Seite	Zeile	Seite
171	173	235	58—59
173		148	75
175		148	75—76
179		148	79—90
182		148	81
183		173	83
184		174	89
187		148	93
187—190		253	94
188		174	95
			98
II₃		107—109	
1—4	253	113	151 206
6—7	148	120	121
8—14	71	121	189
16	235	124	151 230
17	148	126—127	151
20	149	130	225
23	224	131	151
25	174	150—151	189
27	149	152	151
31	174	156	189
32	224	158	151
43	149	160	190
48	149	163	151
59	224	165	151
63	149	169	190
72	224	171	230
77	149	172—173	151
88	149	173	152
93—94	188	175—181	212
		187—188	152
		206—230	239
II₄			
1	189		
4	150		
9	224		
11	206	1—17	12
13	120	12—17	258
14—15	150	18	174 190
29	150	19—20	121
33	150	31—33	206
47—48	133	31—37	15
49	230	70	133
49—50	211	79—80	206
II₅			

Zeile		Seite	Zeile		Seite
	II				
1—37		240	134		153
23		206	142—143		175
34		206	144		153
			145		231
			146		191
			152		122
			157—180		191
	III₁		181—182		239
3—4		212	187—188		175
6—7		235	191		83
12—14		152	193		175
17		212	197		153
18—19		190	199—200		153
22—23		152			84
23		206			
23—26		190			
29		212			
34—36		152	3		154
34—37		207	5—38		15
40—41		121	13		207
41		230	18—19		265
44		230	43		175
49—51		212	65		235
53—58		190	67		154
59—60		230	68		225
61—63		174	73—85		22
63		152	76		265
63—85		207	85—87		261
65—67		174	90—127		25
69—70		100 174	130—137		28
74—75		100	142		285
76		175			
80—83		212			
90—93		191			
93—95		213			
	III₂				
95		122	5—6		101
97		191	7		154
98		122	12—13		154
109		122	13		191
118		175	20		154
119		152	20—21		175
123		153	36—37		231
125		213	38—41		191
127		153	40—43		259
129		153	41		207
132		158	44—46		208
	III₃				175

Seite		Seite		Seite
48	.	154	.	157 193
52—53	.	155	30	225
71—80	.	122	35	126
77	.	155	37	126
81	.	175	39	231
92	.	176	40	127
95	.	155	41	193
99	.	176	43	193
100—102	.	155	46—47	176
107	.	155	50	158
108	.	124	52	225
108—157	.	54	52—53	194
112	.	155	55	213
159—161	.	176	60	207
164	.	124	60—64	194
166	.	124	64—67	158
166—168	.	156	65	231
172	.	124	71—74	158
175	.	231	73—74	207
			75—78	194 207
			79—80	177
			88—84	195
			94—103	28
3	.	156	107	231
5—7	.	156	109	158
8—9	.	157	112	177
10—11	.	125	113—116	177
12	.	126	116	158
12—13	.	102	119—120	214
12—14	.	176	123	214
13—18	.	192 213	125—126	214
23—24	.	176	127	127
25	.	157	127—128	195
26	.	213	128	207
27	.	176	130	196
28	.	225	132	159
36	.	231	133—137	159
			140	177 231
			141	196
			142—146	196
7	.	176	143	177
16	.	157	144—146	214
17	.	193	150	159
18	.	235	152	196
20	.	213	153	177
21	.	157	157—158	177 196

Seite	Seite	Seite	Seite
161	196	76	161
162	177	78—80	161
163	235	89—120	62
166	159	95—98	263
169—170	178	111—112	263
170	197		
173	178		
174	197		
176	160		
177—180	262	1—9	102
184	235	11—12	162
187—188	178	15	162
192	178	17	179
194	160	18	103
195	178	21—22	197
197—198	225	23—24	215
200	178	25—27	198
201	160	28—32	215
206—214	30	33—35	179
215—216	160	36—37	162
217—218	214	39	127
221—224	178	39—40	215
225	214	42—43	215
231	231	43—46	162
231—233	178		
234	179		
237	179		
242	235		
		1—13	226
		14—58	33

IV₁

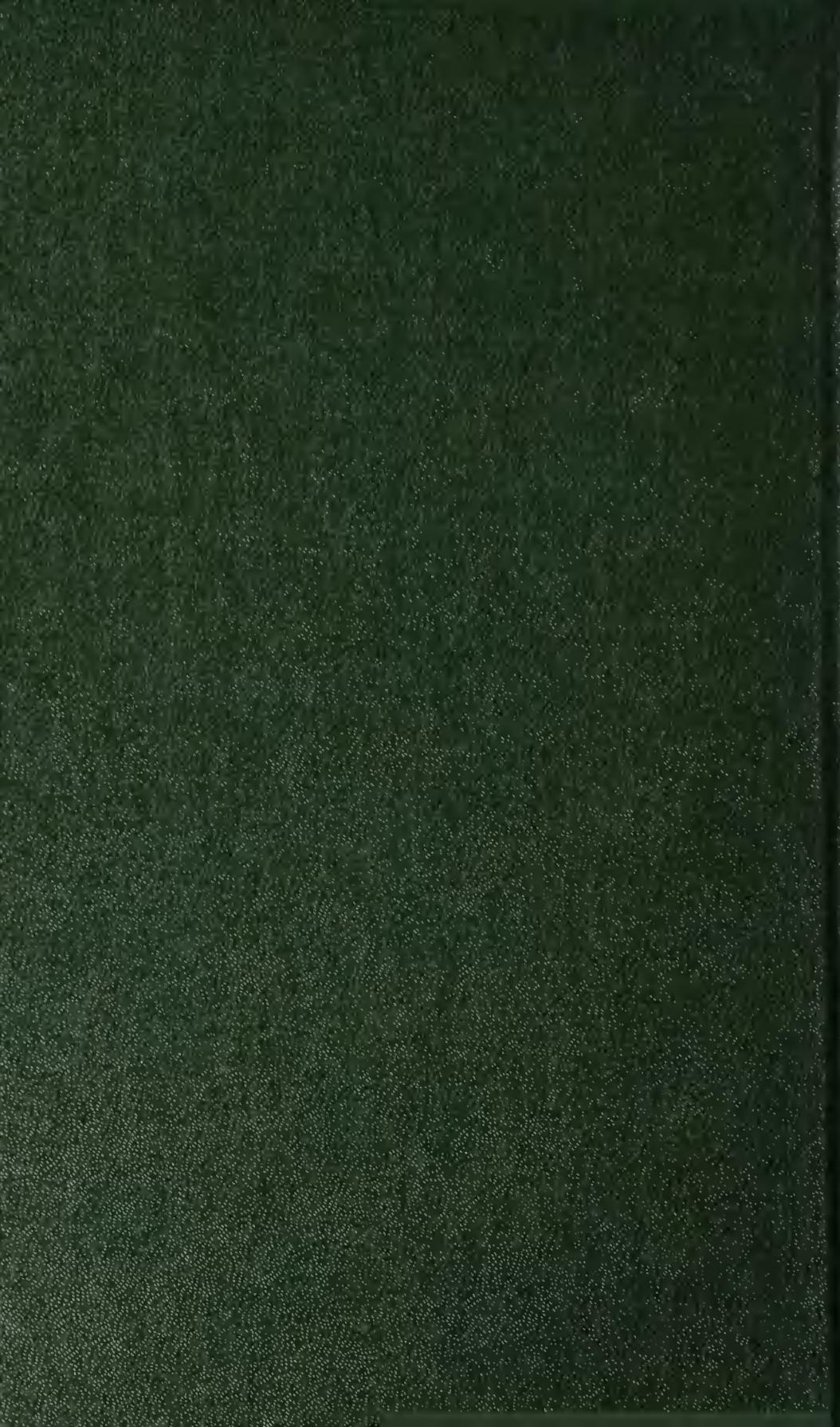
3	235
7	160
9	236
17	179
18	161
28	236
33	179
42—43	197
45	197
47	197
50—67	31
66	161
70	207
75	179
	236

IV₄

1—2	163
1—27	128
5—6	198
7	163
8	215
9—10	179
11	198
13—14	215
16	227
16—18	179
17—20	198
22	129
25	215

Zeile		Seite	Zeile		Seite
26	.	199	82	.	180
37	.	163	83	.	217
42	.	163	84	.	180
<hr/>					
IV₅			V₂		
17—21	.	199	1	.	181
22—32	.	199	4	.	218
33	.	227	9—10	.	218
34—95	.	129	14	.	181
35—40	.	180	14—16	.	218
36	.	200	17—22	.	218
38—40	.	200	21	.	64
65—83	.	67	23—29	.	219
91—95	.	70	<hr/>		
<hr/>					
V₁			V₃		
1—2	.	163	12—17	.	164
2—3	.	236	20	.	238
4—5	.	163	22	.	227
6—7	.	164	23	.	238
10—11	.	216	25—27	.	219
13	.	216	30	.	181
16	.	236	32—34	.	165
19	.	164	35	.	181
20—21	.	216	38—39	.	201
22—23	.	180	41	.	238
23	.	216	42	.	165
24	.	164	43—44	.	201
25	.	216	48	.	201
27—29	.	236	56—57	.	103
29—31	.	237	59	.	201
34—57	.	41	60—63	.	202
53—54	.	207	62	.	238
59	.	201	66—67	.	202
60	.	216	68	.	165
61—65	.	217	74—120	.	46
66—67	.	237	76—78	.	181
69	.	103	101—105	.	258
69—71	.	201	106—120	.	255
72—73	.	164	121—122	.	227
74	.	217	123	.	181
77—79	.	180	128—129	.	104
81	.	217	130	.	165
			131	.	227

Zeile	Seite	Zeile	Seite
135—139	202	202—203	204
139	203	203—204	221
140—141	181	205	166
143	220	209	166
145—146	165	210—212	104
148—150	181	216	167
151—159	227	216—222	14
160—167	203	229—269	255
161	228	271	105
163	166	272	106
166	207	273—275	182
167	220	276—277	221
169—170	181	228	221
172—181	203	281	106
177—178	220	282	221
179—181	207	286—295	85
182—187	182	291	167
188—189	220	296—298	106
188—190	228	301	167
189—200	181	302	238
191—193	166	303	167
194	220	306	204
195—197	221	307	182
199—200	221		



GretagMacbeth™ ColorChecker Color Rendition Chart

