

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte

Heinzel, Richard

Weimar, 1898

Zur Geschichte des englischen Dramas im XVI. Jahrhundert. Von Karl Luick

Zur
Geschichte des englischen Dramas
im XVI. Jahrhundert.

Von

Karl Luick.

Der Aufschwung des englischen Dramas im Jahrhundert Shakespeares bildet seit Langem einen Lieblingsgegenstand litterarhistorischer Forschung. Man hat die geschichtlichen Hintergründe zu fassen gesucht, den Einfluss der grossen Geistesströmungen des XVI. Jahrhunderts verfolgt und nicht zuletzt den Anteil hervorragender Persönlichkeiten, vor allem Marlowes und Shakespeares, aufgezeigt. Dabei hatte man zunächst vorwiegend den geistigen und poetischen Gehalt des Dramas im Auge. Erst später ist man daran gegangen, die Entwicklung der Form — im weitesten Sinn genommen — genauer in's Auge zu fassen, namentlich der formalen Elemente, die aus der Eigenart der kompliziertesten poetischen Gattung erfliessen und für sie von so grosser Bedeutung sind, der dramatischen Technik.

Darüber hat in jüngster Zeit sehr eingehend R. Fischer gehandelt (Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie, Strassburg 1893). Nachdem man schon wiederholt auf die Verschlingung heimischer Tradition und klassicistischer Einflüsse in der Ausgestaltung des englischen Dramas hingewiesen und zuletzt wohl M. Koch (Shakespeare S. 223 ff.) die Entwicklung beider Richtungen an einigen Stücken skizziert hatte, suchte Fischer in sehr eingehenden Analysen ihre technischen Eigentümlichkeiten so scharf als möglich zu erfassen und darzulegen, in welcher Weise die zunächst getrennt laufenden Fäden sich allmählich verschlingen, bis der Genius Marlowes zu einer wirklichen Verschmelzung beider Richtungen vordringt. So dankenswert diese Untersuchungen sind, so scheint mir doch auf einen Faktor, der in dieser Entwicklung eine Rolle spielt, noch nicht hingewiesen zu sein. Fischer zergliedert die vorliegenden Dramen als fertige Kunstprodukte

und beurteilt das technische Können ihrer Verfasser — und damit der betreffenden Zeit überhaupt — durch Vergleiche mit dem was vorangegangen war. Das ist an sich richtig, aber noch nicht ausreichend. Bei solcher Beurteilung ist noch ein zweites in Rechnung zu ziehen: die Beschaffenheit des Rohstoffes, den der Dichter zu verarbeiten hatte. Schöpft er aus einer ausführlichen epischen Quelle, etwa einer Chronik oder einer ähnlichen Darstellung, so ist sein Verfahren bei der Gestaltung des Stoffes offenbar ganz anders als wenn ihm eine kürzere Erzählung, eine Novelle oder gar eine Anekdote vorliegt. In jenem Fall hat er vielleicht unter den stofflichen Elementen eine Auslese zu halten und zu konzentrieren, in diesem zu erweitern und neue Elemente hinzuzufügen. Hier sind ihm vielleicht nur Grundlinien gegeben, an denen er aber einen festen Halt findet; dort eine Fülle von Stoff, den er aber erst Grundlinien unterordnen muss. Unter diesem Gesichtspunkt verschiebt sich nicht selten das durch einfache Betrachtung des vorliegenden Kunstwerkes gewonnene Urteil. Wenn wir einem wohlgefügtten, streng geschlossenen Drama begegnen, kann es gewiss nicht gleichgiltig sein, ob der Dichter bereits einen abgerundeten Stoff vor sich hatte, oder ob er sich ihn erst aus einer weit ausgesponnenen, in Abschweifungen schwelgenden Darstellung zusammenstellen und zurechtlegen musste. Sein technisches Können war zweifellos in diesem Falle grösser.

Wird man etwa einwenden wollen, dass es von geringem Belang sei, wieviel Verdienst dem einzelnen Dichter gebührt, dass es nur darauf ankomme, ob überhaupt ein Drama von gewisser technischer Beschaffenheit vorhanden ist, dem die Späteren nachstreben können? Darauf ist mehreres zu erwidern. Zuvörderst ist ein sicheres Urteil, wie weit diese oder jene technische Eigentümlichkeit wirklich angestrebt wurde, nur möglich, wenn man den dem Dichter vorliegenden Rohstoff ins Auge fasst. Namentlich aber ist zu beachten, dass die Einwirkung der Vorbilder immer wieder durch Einflüsse von Seiten des Stoffes durchkreuzt, ja aufgehoben werden kann. Und noch mehr: es ist denkbar, dass gewisse

technische Eigenschaften zunächst nur infolge der Beschaffenheit des Stoffes, unabhängig vom Dichter sich einstellen und erst später in ihrer Wirksamkeit für die Zwecke des Dramas erkannt werden, dass man sie hierauf bewusst oder unbewusst anstrebt, auch wenn sie nicht von der Quelle geboten oder nahegelegt werden, dass also mit einem Wort, das Material den Stil beeinflusst — Stil in höherem Sinn genommen. Diese Erscheinung ist ja in den bildenden Künsten in vielen Fällen ganz deutlich wahrzunehmen; in der Dichtkunst ist der Einfluss der Sprachformen auf die rhythmischen und namentlich dieser auf den Stil nicht zu verkennen; ist es nicht möglich, dass auch das Material in höherem Sinne, namentlich in der Gattung mit der ausgebildetsten Technik, derartige Wirkungen hervorruft?

Ich glaube, dass in der That dieser Faktor in der Entwicklung des englischen Dramas im XVI. Jahrhundert eine Rolle gespielt hat. und möchte dies auf den folgenden Blättern an einem in die Augen springenden Punkte darthun. Eine der wichtigsten technischen Eigentümlichkeiten, welche uns das elisabethanische Drama auf seinem Höhepunkt zeigt — man denke nur an die grossen Tragödien Shakespeares — ist Einheit des Helden und Einheit der Handlung: eine Person steht von Anfang bis zum Ende im Mittelpunkt des Dramas wie unseres Interesses, und eine Handlung, besser Verwicklung ('plot') füllt im wesentlichen das ganze Stück. Das schliesst nicht die Einfügung einer Nebenhandlung aus, doch muss sie der Haupthandlung gehörig untergeordnet sein. Aus dieser Einheitlichkeit ergeben sich dann eine ganze Reihe technischer Eigentümlichkeiten, die in ihrer Gesamtheit den Eindruck strengerer Komposition hervorrufen. Die Unterordnung aller einzelnen Elemente unter ein Hauptmotiv führt zu einer wohlabgewogenen Gliederung, die sich in mannigfacher Weise äussert und deren letzte Konsequenzen bis ins Einzelste reichen können. Wie hat sich nun diese so wichtige Einheitlichkeit entwickelt? Gehen wir dieser Frage nach, so werden wir gewahr, dass die Beschaffenheit der Quellen einen bestimmenden Einfluss geübt hat. Ich habe

dabei das ernste Drama im Auge, die Tragödie und was wir Schauspiel nennen; das Lustspiel hat eine besondere Entwicklung.

Das ernste Drama des XVI. Jahrhunderts ist in seiner ersten Phase, der nationalen Form, aus den mittelalterlichen Moralitäten erwachsen, indem den ursprünglichen Personifikationen abstrakter Begriffe nicht nur wirkliche Menschen, sondern auch bestimmte historische Persönlichkeiten zur Seite gestellt wurden und diese allmählich immer breiteren Raum einnahmen. Das ist an den drei von Koch und Fischer behandelten typischen Vertretern dieser Richtung, Bales King Johan, Cambyses und Appius and Virginia, deutlich zu verfolgen. Die Moralität nun zeigt, obwohl sie zunächst nur die beliebten Allegorien aus dem Epischen in's Dramatische übersetzt, doch bald eine Tendenz zur Einheitlichkeit. Das ergab sich von selbst aus ihrem Wesen: sie soll ja häufig nur einen abstrakten Begriff, einen allgemeinen Satz veranschaulichen und wird dann von einer 'Idee' in ganz wörtlichem Sinn vollkommen beherrscht. Diese Eigentümlichkeit beobachten wir noch an dem trotz seiner unsicheren Datierung doch mutmasslich frühesten uns erhaltenen Drama, das den bedeutungsvollen Uebergang von der Moralität zum historischen Schauspiel darstellt, an Bales King Johan (ed. by J. P. Collier for the Camden Society 1838). Es stellt den Kampf zwischen päpstlicher und königlicher Gewalt dar, in welchem der Träger der letzteren untergeht. Das Nachspiel, in dem der endliche Triumph der königlichen Gewalt angedeutet wird, steht ausserhalb des eigentlichen Dramas. Der Dichter hat also, beherrscht von einer Idee, eine Auslese unter den überlieferten historischen Ereignissen gehalten und in der That Einheitlichkeit erreicht. Freilich ist dieses Stück noch viel mehr Moralität als historisches Drama. Auch die realen Personen haben etwas Schemenhaftes, die Handlung ist nur markiert, und Zeit und Ort verschwimmen. Immerhin wäre eine Weiterentwicklung denkbar, die das Reale verstärkte,

ohne dabei die Unterordnung zunächst unter eine Idee, später unter ein Hauptmotiv und damit die Einheitlichkeit aufzugeben.

Wenden wir uns nun zu *Cambyes* (1561; Dodsley-Hazlitt IV 157), so finden wir, dass diese Möglichkeit nicht eingetreten ist. Hier ist wohl das Moralitätenelement von der realen Handlung bereits an die Wand gedrückt, es dient eigentlich nur als Behelf, um die Ereignisse rascher darstellen zu können. Aber zugleich ist eine Stofffreudigkeit zur Geltung gelangt, welche nicht genug Geschehnisse herbeiziehen kann. Eine reiche Reihe von Bildern zieht an uns vorüber, die an die Person des Helden geknüpft sind, sonst aber in keinem inneren Zusammenhang stehen. Wir sehen nach dem Auszug des Königs die Uebelthaten des Reichsverwesers *Sisannes* und seine Bestrafung; darauf den Uebermut des Königs gegen *Praxaspes*; seine Grausamkeit gegenüber *Smerdis*; seine Gewaltthätigkeit gegenüber seiner Braut, endlich sein durch einen Zufall herbeigeführtes schmähhches Ende. Das Stück ist also von Einheitlichkeit so entfernt wie möglich, der Stoff hat alle Schranken überflutet. Welche Quelle dem Dichter vorlag, ist meines Wissens noch nicht festgestellt. Offenbar war sie eine Chronik oder eine biographische Darstellung, und der Dichter hat nicht daran gedacht, unter den stofflichen Elementen Auslese zu halten.

Ein ganzes anderes Bild zeigt das dritte der angeführten Dramen: *Appius and Virginia*, eine Darstellung der bekannten Episode aus der altrömischen Geschichte (erste Aufführung wahrscheinlich 1563; Dodsley-Hazlitt IV 105). Wie sehr es auch in seiner Technik dem früheren ähnelt, in einem entscheidenden Punkt ist es grundverschieden: es zeigt völlige Einheitlichkeit. Fischer betont nachdrücklich den Fortschritt gegenüber *Cambyes* und denkt sogar an die Möglichkeit einer Beeinflussung von classicistischer Seite. Das Auffällige wird aber durch einen Blick auf das Quellenverhältnis sofort klar. Der Dichter schliesst sich auf's genaueste der Darstellung *Chaucers* in seinen *Canterbury Tales* an (C 1 ff.; vgl. Rumbaur, Die Geschichte von *Appius und Virginia* in der

englischen Litteratur. 1890, S. 18 ff.) Es lag ihm also bereits eine völlig geschlossene Erzählung vor, ungefähr der Art, wie die spätere Novelle. Wenn er diesen Stoff genau nach derselben Methode und mit demselben Können dramatisierte, wie der Dichter des Cambyses den seinigen, so konnte sich nichts anderes ergeben, als ein einheitliches Drama. Dass er bewusst oder unbewusst Einheitlichkeit angestrebt habe, kann man aus ihrem thatsächlichen Vorhandensein nicht folgern. Höchstens könnte man vermuten, dass ihn bei der Stoffwahl ein solches Bestreben leitete: aber auch dies ist nicht wahrscheinlich, da deutliche Spuren eines derartigen Verständnisses erst viel später zu entdecken sind. Wir werden vielmehr sagen müssen, dass der Dichter hier zufällig das Richtige getroffen hat, weil es der Stoff mit sich brachte. Damit soll die Bedeutung des Stückes keineswegs unterschätzt werden: denn immerhin war ein einheitliches Drama nun einmal da und konnte vorbildlich wirken.

Aehnlich verhält es sich mit dem alten Spiel von King Leir, das Fischer mit Recht als einen Ausläufer der nationalen Richtung hinstellt (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 2, 306). Es behandelt denselben Stoff, wie das Shakespeare'sche Stück, doch ohne die Gloucester-Geschichte und ohne dass Lear ein tragisches Ende nimmt. Welcher Quelle der Dichter nun auch folgte, er fand bereits eine abgerundete Erzählung vor, von einem verblendeten Vater, der unter dem Undank seiner zwei älteren Töchter leidet und dann mit Hilfe der ungerecht verstossenen jüngsten ihnen Vergeltung angedeihen lässt. Das erklärt sich daraus, dass höchst wahrscheinlich die Lear-Fabel nichts anderes ist, als ein in die britische Urgeschichte versetzter Novellenstoff, der in einer Erzählung der Gesta Romanorum (von den Töchtern des Kaiser Theodosius) noch in seiner ursprünglichen Form vorliegt. Bei Holinshed wird wohl noch kurz über den Tod Lears, die Herrschaft Cordelias und deren Ende berichtet. Doch darf man wohl annehmen, dass durch andere Darstellungen (wie im Mirror for Magistrates) die spezifische Lear-Fabel bereits so gefestigt war, dass man von einer eigent-

lichen Stoffauslese durch unseren unbekanntem Dramatiker schwerlich sprechen kann.

Die classicistische Richtung im XVI. Jahrhundert knüpfte an das Drama Senecas an, in welchem Einheitlichkeit in unserem Sinne auf's deutlichste ausgebildet war, zumal noch die Einheit des Ortes und der Zeit dazu kamen. Dementsprechend zu komponieren musste also dieser Richtung viel näher liegen als der nationalen. Fassen wir nun wieder die Stücke in's Auge, welche Koch und Fischer mit Recht als Hauptvertreter hinstellen, so finden wir bei Gorboduc (1561; ed. L. Toulmin Smith 1883) unsere Erwartungen keineswegs erfüllt. In den ersten vier Akten werden uns die häuslichen und politischen Wirren vorgeführt, welche der Plan des schwachen Königs, sein Reich unter seine zwei Söhne zu teilen, hervorruft. Ein Mord folgt auf den andern, und zu Beginn des fünften Aktes erfahren wir, dass das empörte Volk den König selbst und seine Gemahlin erschlagen hat. Die Grossen des Reichs beschliessen nun, das Volk dafür zu züchtigen; doch einer von ihnen, Fergus, trachtet die Wirren zu benutzen, um die Krone an sich zu reissen. Nachdem die Unterdrückung des Volkes gelungen ist, müssen sich daher die Edlen gegen Fergus wenden, und mit diesem Ausblick in die Zukunft und Klagen über die bösen Folgen des Bürgerkrieges werden wir entlassen. Es fehlt also Einheit des Helden, und auch von Einheit der Handlung kann man trotz engster Kausalverknüpfung zwischen den einzelnen Ereignissen kaum reden, da die Handlung gar keinen wirklichen Abschluss findet. Die Dichter schöpfen aus einer chronikartigen Quelle, der *Historia Britonum* des Gottfried von Monmouth (T. Smith, S. XI), und zeigen dabei ein merkwürdiges Ungeschick. Es wäre doch so nahe gelegen, das Stück mit dem Tode Gorboducs zu schliessen. Derselbe Stoffhunger aber, den wir bei Cambyses wahrgenommen haben, verleitet sie, noch darüber hinauszugehen und trotz ihres sonstigen Bemühens um das klassische Vorbild sich in einem Hauptpunkt so weit als möglich von ihm zu entfernen. Es

ist bezeichnend und für die weitere Entwicklung wichtig, dass dieses so hoch geschätzte Musterdrama der klassicistischen Richtung in bezug auf Einheitlichkeit so gar kein Muster abgeben konnte.

Dagegen zeichnet sich *Tancred and Gismunda* (erste Aufführung 1568) durch völlige Geschlossenheit aus (Dodsley-Hazlitt VII 1). Es ist eine einfache Geschichte von einem grausam-egoistischen Vater, der seine Tochter für sich behalten möchte, während sie Liebesempfindungen nicht widerstehen kann. Das Verhältnis wird entdeckt, der erzürnte Vater lässt den Geliebten töten, und Gismunda folgt ihm im Tode nach. Dadurch wird der Vater so erschüttert, dass auch er den Tod sucht. Der starke Abstand von Gorboduc springt in die Augen. Er ist aber einfach darin begründet, dass dem Dichter bereits ein wohl zubehauener Rohstoff vorlag, die bekannte Novelle Boccaccios vom grausamen Vater (*Decamerone* IV 1). Er hat zwar ihre Geschehnisse von einem anderem Gesichtspunkte aus betrachtet und dargestellt (Fischer S. 61), aber doch in ihrer Reihenfolge und ihren Zusammenhängen unberührt gelassen. Nur der Tod des Vaters ist von ihm noch hinzugefügt. Wir haben also dasselbe Verhältnis wie bei Appius und Virginia, und das dort Gesagte gilt auch hier.

Diesem Stück reiht Koch *Whetstone's Promus and Cassandra* an (gedruckt 1578), jenes Drama, welches vor Shakespeare bereits den Stoff seines 'Mass für Mass' behandelt (ed. Hazlitt, *Shakespeare's Library* II 2, 202.). Es nähert sich jedoch dem Lustspiel durch seinen versöhnlichen Ausgang wie durch den breiten Raum der komisch gehaltenen Nebenhandlung. Auch sonst zeigt es die Charakteristika der klassicistischen Richtung nicht so ausgeprägt. Wie dem auch sei, jedenfalls wiederholt sich das eben besprochene Verhältnis: das Stück ist (trotz der breiten Nebenhandlung) einheitlich geraten, weil eine geschlossene Novelle zu Grunde liegt (*Cinthio's Hecatombithi* VIII 5).

Ein echter Vertreter dieser Richtung ist trotz der späten Entstehungszeit (erste Aufführung 1587) Hughes' Drama *The*

Misfortunes of Arthur (Dodsley-Hazlitt IV 250). Auf welcher Quelle es beruht, scheint noch nicht festgestellt; doch wird sie gewiss die oft erzählten Schicksale des sagenberühmten Königs ohne wesentliche Abweichung von den landläufigen Vorstellungen berichtet haben. Den klassischen Vorbildern entsprechend, hat nun der Dichter blos das Schlussstück der Handlung, die Ereignisse unmittelbar vor und nach der Heimkehr Arthurs, auf die Bühne gebracht und alles Vorherliegende in die lange Eröffnungsrede des Geistes Gorlois' verwiesen. Das Streben, in Seneca'scher Art die äusseren Geschehnisse möglichst zu vermindern, hat also in der That zu einer Auslese und Beschränkung des Stoffes geführt. Doch ist die Ausführung im Einzelnen merkwürdig und bezeichnend. Die Ereignisse der Fabel zerfallen in zwei Gruppen, die privaten, die aus der sündhaften Liebe zwischen Guenevera und Mordred folgen, und die politischen, die Kämpfe Mordreds mit dem heimkehrenden Arthur um das Reich, dessen er sich während der langen Abwesenheit seines Vaters bemächtigt hat. Statt nun beide Gruppen zu verschlingen und in engster Beziehung auf einander darzustellen, thut der Dichter jene im ersten Akt ab, ohne später irgend eine Folgewirkung zu Tage treten zu lassen, ja ohne sie weiterhin auch nur zu erwähnen, und führt diese breit rhetorisch in den übrigen vier Akten aus. Der so leicht einheitlich zu gestaltende Stoff wird also vom Dichter so ungeschickt behandelt, dass das Drama in zwei ziemlich lose verbundene Teile zerfällt und sich bedenklich dem Cambyses-Typus nähert. Immerhin ist es lehrreich, weil es uns zeigt, wie das englische Drama dem antiken hätte Einheitlichkeit ablernen können: schritt man auf dem Wege weiter, der hier einmal betreten war, so musste man sie wohl einmal erreichen. Indessen ist dieses Stück ein später Ausläufer der classicistischen Richtung und auf die Entwicklung der Gattung wohl nur von geringem Einfluss gewesen. Um diese Zeit hatte das volkstümliche Drama, wie wir sehen werden, auf anderem Wege schon ungefähr dasselbe erreicht.

Als das Ergebnis unserer bisherigen Betrachtungen können wir somit den Satz hinstellen: obwohl nach Massgabe

der Ausgangspunkte (Moralität—Seneca) sowohl die nationale als die classicistische Richtung, namentlich aber diese, das Streben nach Einheitlichkeit erwarten liessen, so ist sie doch für keine der beiden charakteristisch. Vielmehr ist lediglich die Gestalt des dem Dichter vorliegenden Rohstoffes massgebend und volle Einheitlichkeit nur dort vorhanden, wo sie bereits in der Quelle vorgebildet war, namentlich da, wo der Dichter eine Novelle verarbeitet.

Aus der gegenseitigen Beeinflussung der zwei im Vorangegangenen besprochenen Richtungen ergaben sich Dramen, welche Eigentümlichkeiten beider aufweisen. Dahin gehören vor allem Soliman and Perseda und Lochrine (Fischer S. 88 ff.). Beide Dramen zeichnen sich nun vor allem durch Mangel an Einheitlichkeit aus. In Soliman and Perseda (Dodsley-Hazlitt V 253) setzt das eigentliche Thema des Stückes, wie es der Titel bezeichnet, erst im vierten Akt ein: der Liebesbund zwischen Erastus und Perseda wird durch das Dazwischentreten eines mächtigen Nebenbuhlers, des Sultans Soliman, bedroht, woraus sich eine Verwicklung ergibt, die zum Untergang aller drei führt. In den vorhergehenden drei Akten sehen wir Erastus die Liebe der Perseda erringen und sich bei einem grossen Turnier auszeichnen; daran knüpft sich eine zufällig herbeigeführte Störung des Liebesverhältnisses, die indessen schon am Schluss des zweiten Aktes für beide Teile aufgeklärt wird; ausserdem werden wir schon jetzt mit Soliman bekannt, dessen Absicht, Rhodus zu erobern, den politischen Hintergrund für die privaten Erlebnisse bildet. Die erste Hälfte des Dramas ist also wesentlich von einer Verwicklung beherrscht, die schon mit dem zweiten Akt zum völligen Abschluss gelangt und für die Haupthandlung gar keine weiteren Folgen hat. Sie ist nur die Veranlassung, dass Erastus zu Soliman flieht, sie liefert also blos eine der äusseren Voraussetzungen für das eigentliche Thema.

Die Quelle für dieses Stück ist erst in jüngster Zeit von Sarrazin wieder aufgefunden und veröffentlicht worden (Thomas

Kyd und sein Kreis, S. 12 ff.): eine Erzählung von Henry Wotton, die 1578 erschien. Ich nenne sie absichtlich Erzählung, nicht mit Sarrazin *Novelle*, weil sie ihrer Struktur nach, wie manche andere Erzählungen der Zeit, sich deutlich abhebt von der eigentlichen *Novelle*, z. B. Boccaccios. Diese behandelt ja eine einzelne merkwürdige Begebenheit bis zu ihrem Abschluss, besser gesagt, eine einzige Verwicklung bis zu ihrer Lösung. Wottons Erzählung dagegen steht ihrem Wesen nach, obwohl geringeren Umfangs, dem Roman nahe, da uns der ganze Lebenslauf des Helden wie der Heldin von ihrer Kindheit bis zu ihrem Tode vorgeführt wird und dabei mehr als eine Verwicklung zur Darstellung gelangt. Der Dramatiker folgt nun dem Erzähler Schritt für Schritt. Nach einer kurzen Einleitung über die Kindheit von Erastus und Perseda berichtet dieser ausführlicher über die Verlobung des Paares. Damit setzt auch jener ein und hält sich von nun an getreulich an sein Original, ohne sich irgend ein Element an Handlung entgehen zu lassen. Im zweiten Teil fügt er sogar noch einiges hinzu. Wieder lässt die Stofffreudigkeit des Dichters andere Rücksichten nicht aufkommen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit *Lochrine* (vgl. Fischer S. 90 ff.). Die Haupthandlung, der Ehebruch des Helden und seine Folgen bis zu seinem Tode, setzt erst mit dem vierten Akt ein. Die ersten drei bringen die Vorgeschichte, von der Wahl *Lochrines* zum König und seiner Verlobung an, Ereignisse, welche nur die allgemeinen Voraussetzungen für die eigentliche Handlung liefern. Dass der Dichter nach einer chronikartigen Darstellung der alten britischen Geschichte gearbeitet hat, ist klar, wenn auch die bestimmte Quelle noch nicht festgestellt ist; und auch er hat in seinem Heisshunger nach Begebenheiten nicht verstanden, Auslese zu halten und sich zu beschränken.

Hier fügt sich gut *Kyds Spanish Tragedy* an (*Dodsley-Hazlitt* V 1). Man ist sich in diesem Drama zunächst nicht ganz klar darüber, wer eigentlich als sein Held gedacht ist. Vom dritten Akt an, nachdem *Horatio meuchlings* ermordet worden ist, tritt der alte *Hieronimo* deutlich in den Mittel-

punkt, und das Stück entpuppt sich als Rachetragödie. Bis zum Schluss des zweiten Aktes haben wir aber eine Reihe von Begebenheiten, die wieder nur die Voraussetzungen für das Hauptthema schaffen. Im Wesentlichen bilden sie eine Liebesgeschichte zwischen Bell' Imperia und Horatio, dem ein verschmähter Nebenbuhler, Prinz Balthasar, unterstützt vom Oheim Bell' Imperias, entgegenarbeitet und schliesslich den Untergang bereitet: sein Tod ist dann die Voraussetzung für die eigentliche Rachetragödie. Die Quelle Kyds ist noch nicht bekannt; gewiss war sie aber eine ähnliche Erzählung wie bei Soliman und Perseda, der Kyd wohl ebenso genau gefolgt sein wird, wie der Dichter jenes Stückes. Jedenfalls ist die Spanish Tragedy von Einheitlichkeit noch weiter entfernt als dieses, da die zwei aufeinander folgenden Handlungen nicht einmal an einen Helden geknüpft sind: im ersten Teil des Dramas steht das Liebespaar im Mittelpunkt, im zweiten der alte Hieronymo.

Mit der spanischen Tragödie sind wir bei den unmittelbaren Vorgängern Shakespeares angelangt, der Generation von Schauspieldichtern, welche, in den Fünfzigerjahren geboren, in den Achtzigerjahren hervortritt und im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts rasch verschwindet. Von diesen liegt Lilly ausserhalb des Bereiches unserer Betrachtung. Seine Voraussetzungen sind einerseits die Pageants und Maskenspiele, andererseits die antike Komödie und seine Thätigkeit liegt auf dem Gebiet des Lustspiels, das ja seine besondere Entwicklung hat.

Von den Werken Peeles (ed. Dyce 1874) kommen *The Arraignment of Paris* und *The Old Wife's Tale* nicht in Betracht. Jenes ist eine Hofkomödie im Fahrwasser Lillys, dieses die Dramatisierung eines Zaubermärchens, das in technischer Beziehung dem Verwickelungslustspiel nahe steht. Dass das Ritterschauspiel *Sir Clyomon and Sir Clamydes* Peele angehört und als sein Erstlingswerk anzusehen ist, scheint mir trotz Fischers Ausführungen Engl. Stud. XIV 344 ff. nicht

völlig gesichert. Wie dem auch sei: man wird in dem Stück nicht wirkliche Einheitlichkeit finden können. Wohl ist die Handlung völlig geschlossen: sie setzt ein mit dem Streit der zwei Ritter und endet mit ihrer endlichen Versöhnung. Aber wie im Hauptteil des Dramas zwei Helden neben einander hergehen, so ziehen auch die Ereignisse in zwei Strömen an uns vorüber und sind doch ziemlich äusserlich miteinander verbunden. Das Ganze entspricht der Art des Romans, speciell des Ritterromans mit seinen wunderbaren Zufällen, und zweifellos war auch ein solcher die Quelle, der der Dichter wohl ziemlich getreu gefolgt sein wird. Es spiegelt sich also im Drama die Struktur seiner Quelle.

In Edward I. gehen zwei Haupthandlungen, die politischen Verwickelungen zwischen England und Wales und das Treiben der stolzen Königin, nebeneinander her, mit gelegentlichen Berührungen allerdings, aber doch ohne organische Verbindung, und ohne dass eine deutlich der anderen untergeordnet wäre. Als dritte Handlung ziehen sich dann noch die Verwickelungen mit Schottland durch. Dazu kommt, dass die einzelnen Ereignisse vielfach nur in ziemlich lockerem Zusammenhang stehen, und die schottischen Angelegenheiten überhaupt zu keinem Abschluss kommen. Von Einheitlichkeit kann also keine Rede sein. Peele folgt Holinshed mit starker Heranziehung volkstümlicher Traditionen, namentlich von Robin Hood. Dabei hat er nun allerdings einen Anlauf genommen, die ihm gegebenen stofflichen Elemente mindestens zeitlich einander zu nähern. Er lässt die Ereignisse in Schottland ungefähr gleichzeitig mit denen in Wales verlaufen, obwohl sich diese im allgemeinen viel früher abspielten. Bei Peele erfolgt die Entscheidung Eduards zu Gunsten Baliols unmittelbar auf die Gefangennahme der Braut Lluellens, während in Wirklichkeit dreizehn Jahre dazwischen lagen. Auch hat er Lluellen länger am Leben gelassen, als die Geschichte berichtet und ihn durch das ganze Stück durchgeführt. Das ist immerhin von Wichtigkeit: während wir bisher in Dramen, die wenigstens die Einheit des Helden wahren, mehrere Handlungen nacheinander behandelt fanden (am deutlichsten

im Cambyses), werden sie hier nebeneinander, d. h. durch ineinander verschlungene Szenenreihen dargestellt, obwohl der historische Verlauf die frühere Behandlung nahe legen würde. Das ist ohne Zweifel ein Schritt in der Richtung zur Einheitlichkeit, wenn auch ein erster und dürftiger Ansatz.

Peeles Drama *The Battlè of Alcazar*, über dessen relative Chronologie — ob vor oder nach Edward I. — nichts Bestimmtes auszumachen ist, trägt seinen Namen mit vollem Recht, denn der Dichter ist vor allem darauf bedacht, dieses Ereignis samt allem, was dazu führte, darzustellen. Der Usurpator Muly Mahamet von Marocco wird von seinem Oheim Abdelmelec, der rechtmässige Ansprüche auf den Thron hat, besiegt; er flieht und erwirbt den König Sebastian von Portugall zum Bundesgenossen, der seinerseits den englischen Abenteurer Stukeley für das Unternehmen gegen Abdelmelec gewinnt, während ihn der König von Spanien im letzten Augenblick im Stich lässt. In der entscheidenden Schlacht von Alcazar unterliegen und fallen die Verbündeten; auf der Gegenseite stirbt Abdelmelec zu Beginn der Schlacht und sein Bruder tritt das Erbe an. Nach dem Muster der Seneca-Tragödie ist also nur der kleinere Teil der Fabel auf die Bühne gebracht und über die vorangegangenen Ereignisse — die Festsetzung der verhängnisvollen Erbfolge durch den Grossvater Muly und die daraus sich ergebenden Streitigkeiten unter seinen Nachkommen — an zwei Stellen nur berichtet. Damit ist allerdings eine leidlich geschlossene Handlung hergestellt. Trotzdem macht das Drama einen eigentümlich schwankenden und unsicheren Eindruck, weil der Dichter es versäumt hat, eine Persönlichkeit als Helden energisch in den Mittelpunkt zu rücken. Zunächst tritt der entthronte Mohr stark hervor, später scheint Sebastian der Held zu sein, wie man auch nach den einleitenden Worten des 'Presenters' im ersten Akt erwarten könnte. Ausserdem hat den Dichter offenbar das Schicksal des Abenteurers Stukeley so lebhaft interessiert, dass er ihn und seine ganz persönlichen Angelegenheiten in einigen Szenen zu breit in den Vordergrund rückt. Auch dieses Drama ist also nicht wirklich einheitlich.

Die Quelle, welcher Peele folgt, ist noch nicht festgestellt. Da er aber Zeitereignisse behandelt — die Schlacht von Alcazar hatte 1678 stattgefunden — so wird er aus zeitgenössischen, vielleicht bloß mündlichen Berichten, oder nur aus der allgemeinen Kenntnis der Zeitgenossen von den miterlebten Ereignissen geschöpft haben. Er stand schwerlich unter dem Einfluss einer bestimmt geformten litterarischen Quelle, und daraus wird sich erklären, warum er sich dem classicistischen Ideal hier ziemlich stark nähert, im Gegensatz zu Edward I. Aber trotzdem war er vom Stoff zu sehr beherrscht. Die Ereignisse der Schlacht, die Aufsehen erregt haben mochte, nahmen seine Phantasie gefangen, und darüber kamen die Charaktere zu kurz, die bloss als Träger der Ereignisse eine Rolle spielen.

Sein letztes Drama, David and Bethsabe, stellt mehr dar, als nach dem Titel zu erwarten wäre. Es führt die Ereignisse vor, die im II. Buch Samuel Kap. 11—19 erzählt werden, und die sich zu folgenden drei Handlungen zusammenschliessen: 1. Die sündhafte Liebe Davids zu Bethsabe und ihre Folgen, Kap. 11—12 (die Beseitigung Urias; Nathans Busspredigt; Davids Reue; Tod des aus dem sündhaften Verkehr entsprossenen Kindes; Geburt Salomons); 2. die Schändung Thamars durch ihren Halbbruder Amnon und ihre Folgen, Kap. 13—14 (Rache für die Schändung durch Thamars Bruder Absalon; Verbannung desselben; schliessliche Aussöhnung mit dem König); 3. der Aufstand Absalons und seine Bestrafung (Kap. 15—19). Diese Ereignisse sind in der Bibel als aufeinander folgend erzählt. Peele lässt dagegen 1. und 2. sich gleichzeitig vollziehen, indem er sie durch zwei ineinander verschlungene Szenenreihen darstellt; nur kommt 1. früher zum Abschluss. Darauf setzt im zweiten Hauptteil ohne irgend eine Verknüpfung 3. ein und verläuft im genauen Anschluss an die Bibel. Wir sehen also hier zunächst dasselbe Streben zu Tage treten wie bei Edward I.: das Nacheinander der Quelle in Gleichzeitigkeit umzusetzen. Dabei ist nur seltsam, dass der Dichter über diese äusserliche Verschmelzung nicht hinauskommt und nichts thut, um eine innere Beziehung her-

zustellen, obwohl sie sehr nahe lag: es stand ja nun der sündhaften Liebe des Vaters die sündhafte Liebe des Sohnes gegenüber. Aber dieser ideelle Bezug ist nicht einmal an einer Stelle, die geradezu dazu drängte, herausgearbeitet: die Chorrede in der Mitte des ersten Theiles (Dyce S. 469 f.), welche über die bösen Folgen der Wollust klagt, berührt Davids Vergehen, thut aber desjenigen Absalons gar keine Erwähnung.

Ist also in diesem ersten Haupttheil immerhin ein Streben nach Vereinheitlichung zu merken, so setzt mit dem zweiten eine ganz neue Handlung ein, die wohl dieselben Personen in Thätigkeit setzt, aber nicht im geringsten Zusammenhang mit dem früher Vorgefallenen steht. Absalon eröffnet uns ganz plötzlich in einem Monolog (S. 474 f.), dass er ehrgeizig ist, und empört sich gegen seinen Vater. Es lag nahe, dies dadurch zu motivieren, dass er noch von früher her David grollt; aber nichts dergleichen ist angedeutet. Das Stück zerfällt also klaffend in zwei Theile und erinnert wieder an den alten Cambyses-Typus. Der Stoff ist noch immer stärker als die Gestaltungskraft des Dichters, was sich hier um so eher begreift, da sich Peele offenkundig um möglichst genauen Anschluss an die Bibel in allem Thatsächlichen bemüht.

Ueber die Zweiteiligkeit seines Dramas scheint er sich übrigens selbst ganz klar gewesen zu sein. Nach dem Tode Absalons, als die Handlung des zweiten Theiles im wesentlichen zum Abschluss gelangt ist, sagt der Chor (S. 482):

Now, since this story lends us other store,
To make a third discourse of David's life,
Adding thereto his most renowned death,
And all their deaths that at his death he judg'd,
Here end we this.

Thatsächlich folgt freilich anderes. Wir sind Zeugen, wie David die Nachricht vom Tode Absalons erhält, darüber trauert und sich schliesslich in Hinblick auf Salomon tröstet. Es folgt also nur der Abschluss der zweiten Handlung, nicht die angekündigte dritte. Aber der Dichter muss ursprünglich die Absicht gehabt haben, noch ein weiteres Stück der Bibel

zu dramatisieren, und dann wäre die Struktur des Dramas, wie wir sie eben festzulegen suchten, noch deutlicher hervorgetreten.

Auch Peele hat sich also nicht zu wirklicher Einheitlichkeit durchgerungen. Aber es ist bemerkenswert, dass ihm der alte Cambyses-Typus nicht mehr genügt, und dass er zweimal versucht, das eintönige Nacheinander in Gleichzeitigkeit zu verwandeln, wenn er auch dabei über äusserliche Zusammenziehung nicht hinauskommt.

Von den Dramen Greenes (ed. Dyce 1874) nähert sich *Orlando Furioso* dem Lustspiel; trotzdem wird es hier im Zusammenhang mit den anderen Werken des Dichters zu betrachten sein. Es behandelt eine in den Grundzügen ganz einfache Liebesgeschichte. Roland und Angelica finden sich in Liebe, aber ihr Glück wird durch ein Komplot der abgewiesenen Bewerber bald gestört, und Roland verfällt in Wahnsinn. Nach einigen Verwickelungen wird dieses Komplot aufgedeckt, Roland geheilt, und die Liebenden wieder vereint. Einige abenteuerliche Züge und lose Motivierungen, die an den Ritterroman gemahnen, sind immerhin nicht imstande, die Einheitlichkeit zu verwischen. Wieder aber erklärt sich diese aus dem Quellenverhältnis. Der Dichter hat eine Episode Ariosts verwertet, welche an zwei Stellen seiner Dichtung (zu Anfang des 18. und zu Ende des 23. Gesanges) zur Darstellung gelangt. Angelicas kalte Sprödigkeit wird endlich doch durch das Mitleid zu dem niedrig geborenen Medoro besiegt und muss wirklicher Liebe zu ihm weichen, worüber Roland wahnsinnig wird. Erst lange später wird er geheilt. Das hier im Mittelpunkt stehende novellenartige Motiv hat Greene ja ganz umgebildet, er hat ausserdem allerlei Züge hinzugefügt, um genügenden Stoff zu bekommen. Aber immerhin ging er bereits von etwas Einheitlichem aus und hatte diesen Charakter nur zu bewahren, nicht erst herzustellen. Höchstens dass er aus der Fülle des bei Ariost gebotenen Stoffes nur diese Episode herausgreift und sich

nicht verleiten lässt, mehr herüber zu nehmen, als was sich leidlich mit ihr verknüpfen lässt, kann man ihm zu Gute rechnen.

In *Friar Bacon and Friar Bungay*, einem Drama, das dem Lustspiel noch näher steht, handelt es sich zunächst um eine Liebesgeschichte, und die zwei Zauberer, die der Titel des Stückes nennt, stehen nur im Dienste derselben. Prinz Eduard hat sich in die Tochter eines Waldhüters verliebt und schickt seinen Freund Lacy zu ihr, um für ihn Stimmung zu machen. Dieser aber verliebt sich selbst in die schöne Margarete und erhält auch ihre Gegenliebe. Der so entstandene Konflikt wird indessen sehr bald durch die grossmütige Verzeihung Eduards gelöst, und nun tritt der gewaltige Zauberer Bacon als eigentlicher Held des Dramas in den Mittelpunkt, indem er seine Kunst vor dem gesamten Hofe im Wettstreit mit dem deutschen Magier Vandermast bewährt. Die Liebesgeschichte erhält noch eine Fortsetzung: um Margarete bewerben sich zwei ältere Witwer, die sich im Zweikampf töten, worauf ihre Söhne an einander Rache nehmen und dabei gleichfalls ihren Tod finden. Andererseits giebt Lacy, um sie zu prüfen, vor, sein Versprechen zurückzunehmen, worauf sie in ein Kloster gehen will. Aber diese schon an sich ziemlich unorganische Fortsetzung tritt doch sehr hinter der Darstellung des Zauberwesens zurück: obwohl das Liebespaar erst am Schluss dauernd vereint wird, ist eine innere Einheit doch nicht erreicht. Der Dichter folgt hier in allem, was Bacon und Bungay betrifft, einem Volksbuch: woher er die Liebesgeschichte, ein ja sehr bekanntes Novellenmotiv, genommen hat, ist noch nicht festgestellt. Seine Hauptquelle war also eine Erzählung von wesentlich biographischer Struktur, die eine Reihe von Ereignissen darstellt, die nur durch die Person des Helden zusammengehalten sind. Wenn er aus anderer Quelle eine Liebesgeschichte einflicht, die erst am Schluss des Dramas zum völligen Abschluss gelangt, so äussert sich vielleicht darin ein gewisses Streben nach einem einigenden Bande, dem freilich der volle Erfolg versagt blieb.

Ein ganz anderes Bild als die bisher betrachteten Dramen Greenes bietet sein *James IV.*, bei dem wir natürlich für unsere Zwecke von dem Rahmenstück abzusehen haben. König Jacob IV. von Schottland wird bei seiner Vermählung mit Dorothea von England der schönen Ida ansichtig und entbrennt sofort in heftiger Liebe zu ihr. Der schlaue Höfling Ateukin weiss seine Leidenschaft auszunützen und bringt den König, den Idas Widerstand immer mehr entflammt, von einem Verbrechen zum anderen, bis das ganze Reich sich in ärgster Zerrüttung befindet. Andererseits ist Ida doch nicht zu erschüttern gewesen: sie ist die Gattin eines anderen geworden. Nun ergreift den König Reue, es stellt sich heraus, dass sein ärgstes Verbrechen, der Mordanschlag auf die Königin, nicht zur Ausführung gelangt ist, und es kommt zur allgemeinen Versöhnung. Das ist also eine völlig einheitliche Handlung, die sich Schritt für Schritt entwickelt und ebenso gelöst wird. Da nun der Dichter nach den Worten des Vorspiels eine ganz bestimmte Tendenz verfolgt, nämlich zu zeigen, welches Unheil die Lüsterheit der Fürsten und die Schmeichelei ergebener Diener herbeiführen kann, so hat es den Anschein, dass Greene hier in der Fülle der historischen Ereignisse eine Auslese getroffen hätte, um eine Idee im ganz wörtlichen Sinne zur Darstellung zu bringen. Aber es stellt sich heraus und hat immer Verwunderung erregt, dass sich im Leben Jacobs IV., dessen Tod um wenig mehr als ein halbes Jahrhundert vor unserem Stücke liegt, durchaus nichts Entsprechendes findet. Man konnte sich den Sachverhalt nicht erklären, bis Creizenach eine bemerkenswerte Entdeckung machte (*Angl. VIII 417*): die hier dargestellte Verwicklung findet sich beinahe vollständig in einer von Cinthio erzählten Novelle (*Hecatombithi III 1*). Nur der Einfluss des bösen Ratgebers fehlt da. Greene hat sich also die Freiheit genommen, einen Novellenstoff einfach an eine historische Persönlichkeit anzuknüpfen, und das Auffallende, das plötzlich ein anscheinend historisches Drama mit völliger Einheitlichkeit auftaucht, ist damit erklärt. Wieder ist also diese Einheitlich-

keit in der Quelle schon vorgebildet, und wieder stossen wir auf eine Novelle als ihren Ursprung.

Das Widerspiel zu Jacob IV. und die schlagendste Bestätigung für unsere Bemerkung dazu bietet Greenes *Alphonsus, King of Arragon*. Ein Eroberungszug mit einer kleinen Liebesepisode und einer eingehenden Darstellung der Zurüstungen zu den Schlachten — das ist der Inhalt des Dramas. Der Held eilt im wesentlichen von einem Sieg zum andern. Mit Recht wird im Vorspiel Kalliope als Urheberin des Stückes hingestellt, es ist viel mehr episch, ja chronistisch, als dramatisch und dem wiederholt erwähnten Cambyses-Typus anzureihen. Der Dichter macht nicht den geringsten Versuch, seinen Stoff dramatisch zu gestalten. Woher er diesen hatte, ist noch nicht festgestellt; so viel ich sehe, ist aber der Geschichte ein grosser Eroberer Alphonsus von Arragonien unbekannt. Das Stück stellt sich formell wie stofflich Marlowes *Tamerlan* zur Seite, und es wird wohl kaum zu bezweifeln sein, dass es eine direkte Nachahmung, ja ein Konkurrenzstück ist, wie auch am Schluss ein zweiter Teil angekündigt wird. Dass *Tamerlan* vorangegangen war, wird durch eine Anspielung wahrscheinlich (Dyce, S. 242a). Fast sieht es aus, als ob auch der Stoff zum grössten Teil nach dem Muster *Tamerlans* frei erfunden wäre, und das Rahmenspiel bloss den Zweck hätte, das Auffallende der historischen Fiktion zu verdecken. Namentlich macht die zweite Hälfte des Dramas, in der die Beziehungen zwischen Alphonsus und dem türkischen Sultan Amurac behandelt werden, den Eindruck des Zusammengeklauten.

Der Vergleich von Alphonsus und Jacob IV. ist sehr lehrreich. Derselbe Dichter liefert bald ein stramm einheitliches, bald ein episch loses Drama, je nachdem ihm der Stoff das eine oder das andere nahe legt; von ihm ist er durchaus abhängig.

Dass George-a-Greene, the Pinner of Wakefield, von Greene herrühre, halte ich für unwahrscheinlich, obwohl ich nicht alles, was Mertins (Robert Greene und George-a-Greene 1885) gegen die Autorschaft Greenes angeführt hat,

für beweiskräftig halte. Wie dem auch sei, das Stück ist, so sehr es durch Frische und Humor erfreut, doch nur ein loses Konglomerat verschiedener aus Volksbüchern und Balladen geschöpfter Episoden und kommt für unsere Untersuchung nicht weiter in Betracht.

Ueberblicken wir die Gesamtproduktion Greenes, so gewahren wir auch bei ihm leise Anzeichen dafür, dass sich ein Verständnis für Einheitlichkeit allmählich Bahn bricht. Aber im Grossen und Ganzen ist auch er einfach vom Stoff abhängig, und, wenn die oben eingehaltene Reihenfolge richtig ist, so wäre sogar im Verlauf seiner Entwicklung ein Rückschritt zu bemerken.

In dem von Greene zusammen mit Lodge verfassten *Looking-Glass of London and England* wird uns das lasterhafte Treiben in Niniveh, die Ankunft des Propheten Jonas und die schliessliche Errettung der Stadt vorgeführt, mit der ausgesprochenen Tendenz, damit dem lasterhaften London einen Spiegel vorzuhalten. Der Prophet Oseas und später Jonas liefert nach jeder Szene einen in diesem Sinn gehaltenen Kommentar, der sich direkt an die Londoner wendet. Der Dichter folgt dem biblischen Bericht, soweit er reicht, im Uebrigen führt er seine Andeutungen aus. Drei Personengruppen, die selten und dann nur ziemlich äusserlich miteinander in Berührung treten, werden uns zur Darstellung der allgemeinen Lasterhaftigkeit vorgeführt: der König und sein Hof, der Wucherer und die von ihm ausgesogenen Opfer, Thrasylulus und Alcon, endlich der Schmiedegeselle Adam und seine Genossen. Ihre Handlungen füllen drei nebeneinander herlaufende Szenenreihen aus. Parallel dazu ist das anfängliche Verhalten des Jonas geschildert, der, obwohl Prophet, dem Gebot Gottes widerstrebt. Später kommt er ihm nach und bewegt alle Personen zur Ein- und Umkehr. Von einer eigentlichen dramatischen Entwicklung kann also in diesem ganz zerfaserten Stück nicht die Rede sein: wir haben im wesentlichen doch nur eine Reihe von lose miteinander verknüpften Episoden. Der enge Anschluss an die Quelle und vor allem

die überall hervortretende Tendenz haben eine wirkliche dramatische Gestaltung des Stoffes nicht aufkommen lassen.

Das von Lodge allein herrührende Drama *The Wounds of Civil War* (Dodsley-Hazlitt VII 97) stellt den Bürgerkrieg zwischen Marius und Sulla dar, vom Streit um den Oberbefehl gegen Mithridates bis zum Tode Sullas. Zuerst gelangt dieser zur Herrschaft und Marius muss mit seinem Anhang fliehen, während Sulla nach Asien zieht. In dieser Zwischenzeit weiss Marius wieder empor zu kommen und nimmt an den Anhängern des Gegners schreckliche Rache. Bald darauf stirbt er, und dem heimkehrenden Sulla fällt es nicht schwer, seine führerlosen Gegner zu vernichten. Aber auch sein Leben geht zu Ende. Das sind die Hauptlinien des Dramas, das mit Recht seinen Titel führt: denn die Greuel des Bürgerkrieges darzustellen, ist offenbar das Hauptstreben des Dichters, und die Charaktere interessieren ihn nur so weit, als sie diesem Zwecke dienen. Das Stück hat keinen eigentlichen Helden, denn abwechselnd steht bald Sulla bald Marius im Vordergrund. Der Tod beider erfolgt ohne innere Motivierung, wie auch sonst die Ereignisse ziemlich äusserlich aneinander gereiht sind. Das Stück trägt also einen epischen Charakter, es entbehrt der Einheit des Helden und auch der Handlung, insofern als die für ein einheitliches Drama allerdings brauchbare Stoffmasse nicht gehörig organisiert ist. Als Quelle bezeichnen der Herausgeber und Carl (Angl. X 254) Plutarch. In der That folgt der Dichter namentlich seinem *Leben Marius'* von Kap. 34 und in zweiter Linie dem *Sullas* von Kap. 8 an, wobei er nur die kriegerischen Verwickelungen etwas verkürzt und zusammenzieht und den Tod Sullas unmittelbar an seinen Triumph anschiebt. Im wesentlichen hat er den Gang der Ereignisse getreulich übernommen, so dass auch hier die Struktur der Quelle deutlich durchschimmert.

Bei Christopher Marlowe (ed. Breymann und Wagner 1885 ff.) dem bedeutendsten Vorläufer Shakespeares, können wir uns wieder in bezug auf die Beschreibung der Technik an

Fischer anlehnen, der alles unmittelbar zu Beobachtende scharfsinnig und klar dargelegt hat. Aber dieses Thatsächliche wird erst recht bedeutungsvoll, wenn wir daneben den Rohstoff halten, den der Dichter zu formen hatte.

Tamburlaine Teil I — der für sich zu betrachten ist, da ihn Marlowe ohne die Absicht einer Fortsetzung dichtete — zeigt den alten, von anderen Dichtern bereits überwundenen Cambyses-Typus. Drei selbständige Handlungen, die nur durch die Person des Helden verknüpft sind, laufen nacheinander ab: der Kampf um die Herrschaft in Persien (I. und II. Akt), der Krieg gegen die Türken (III) und der gegen den Sultan von Aegypten (IV, V). Doch schlingt sich ausserdem eine Nebenhandlung durch das ganze Drama: Tamerlan erobert auch das Herz Zenokrates, die ihn zu Anfang stolz abgewiesen hat. Da sie die Tochter des zuletzt besiegten Sultans von Aegypten ist, mündet diese Nebenhandlung schliesslich in die Haupthandlung ein. Die erst kürzlich entdeckten Quellen für das Stück sind Fortescues englische Uebersetzung eines spanischen Historienwerkes von Mexia, 'The Forest or Collection of Histories,' und Perondinus' Vita Tamerlanis, die gleichfalls wesentlich auf Mexia beruht (Wagner S. XI). Für Marlowe kommt namentlich erstere in Betracht. In beiden Darstellungen wird die Lebensgeschichte Tamerlans so erzählt, dass das Hauptgewicht auf seine Eroberungen fällt. Insbesondere nehmen die drei grossen Kriegszüge, die auch Marlowe schildert, den Hauptraum ein, während andere Unternehmungen zwar erwähnt, aber ganz summarisch abgethan werden. Zum Schluss wird berichtet, dass Tamerlan eine prächtige Stadt erbaute und daselbst bis an sein Ende in Glanz und Herrlichkeit regierte. Also es stellt sich heraus, dass der Dichter alles in sein Drama gebracht hat, was die Quelle ausführlicher erzählt und nur das bei Seite gelassen, worüber sie nicht viel zu sagen wusste. Eine Auslese des Stoffes nach künstlerischen Gesichtspunkten hat er nicht vorgenommen, sondern zeigt sich wie seine Vorgänger vom Ueberlieferten abhängig.

Aber eines ist bemerkenswert: die Nebenhandlung, welche das ganze Drama durchzieht und in ihrem privaten Charakter der politisch-kriegerischen Haupthandlung ein glückliches Gegengewicht bietet, ist nicht in der Quelle enthalten, sondern allem Anschein nach von Marlowe frei erfunden. Fischer hat vermutet (S. 117), dass der Dichter das Zerstückte seiner Haupthandlung selbst gefühlt hat und daher die Liebesgeschichte einflieht. Da die Quelle sie nicht kennt, ist dies sehr wahrscheinlich. Es sieht also aus, als ob das Formgefühl des Dichters sich zu regen beginne, wir gewahren einen leisen Ansatz zur Vereinheitlichung, ähnlich wie früher bei Greene.

Beim zweiten Teil Tamburlaines, der ja nur durch einen äusserlichen Anlass, den grossen Erfolg des ersten, hervorgerufen wurde, lagen die Verhältnisse wesentlich anders. Die Quelle bot für eine Fortsetzung nur sehr dürftigen Stoff. Sie bemerkt, dass Tamerlan nach der Unterwerfung Aegyptens sein Leben in Ruhe verbrachte, und nach seinem Tode seine zwei Söhne, die untereinander in Streit gerieten, von den Söhnen Bajazeths hart bedrängt wurden, so dass schliesslich das ganze Reich in Trümmer ging. Marlowe lässt nun die Kämpfe mit Bajazeths Söhnen noch zu Lebzeiten Tamerlans stattfinden und diesen darin siegen. Das war ein geschickter Griff, zumal auch der Tod des Helden durch diese Kämpfe einen wirkungsvollen Hintergrund erhielt. Aber um das Drama zu füllen, stellt der Dichter die Zurüstungen und einzelnen Phasen des Krieges so eingehend dar, dass manches — wie der Kampf zwischen Sigismund und Orcanes — weit über den Raum hinausgeht, den eine Episode beanspruchen darf. Andererseits steht der Tod des Helden in gar keinem Zusammenhang mit diesen Kämpfen, sondern schliesst rein episch das Werk ab. Ausserdem setzt der Dichter die Nebenhandlung des ersten Teiles fort, indem er uns den Helden als zärtlichen Gatten zeigt, ihn dann sein Weib verlieren und sich schliesslich als strengen Vater bethätigen lässt. Aber diese Nebenhandlung verläuft an sich undramatisch in episch-biographischer Folge und steht in keiner Verbindung mit der Haupthandlung, während sie im ersten Teil zum Schluss in

dieselbe einmündet (vgl. Fischer S. 132). Es zeigen sich also überall klaffende Lücken, man sieht, wie der Dichter ohne die breite Grundlage einer ausführlichen Quelle unsicher hin- und hertastet und noch viel weniger zu einer organischen Einheit vorzudringen vermag als früher.

Bei Marlowes *Faust* wird die Untersuchung dadurch einigermassen unsicher, dass auch der älteste uns überlieferte Text bereits Zusätze von fremder Hand enthalten dürfte. Doch werden die ernstesten Szenen und die Grundlinien des Dramas überhaupt im wesentlichen von Marlowe herrühren. Hier nun liegen die Verhältnisse ähnlich wie beim ersten Teil *Tamerlans*. Das Stück beruht mit Ausnahme vielleicht von einigen Einzelheiten auf dem englischen Volksbuch von *Doktor Faustus*, also einer biographischen Darstellung, und der Dichter schliesst sich im wesentlichen an sie an. Die Folge ist, dass auch in diesem Drama eine Reihe von Ereignissen an uns vorüberziehen, die bis auf die Person des gemeinschaftlichen Helden von einander unabhängig sind. Dies tritt hier sogar noch stärker hervor als im *Tamerlan*, weil die Zahl der Ereignisse grösser ist und keine Nebenhandlung sie durchschlingt. Allerdings bilden der Beginn des Stückes und der Schluss — die Verbindung *Fausts* mit dem Teufel einerseits, seine Reue und sein Untergang andererseits, — eine ausserordentlich wirksame dramatische Handlung; aber sie wird unterbrochen durch eine Reihe lose gefügter Episoden, die teilweise von einer späteren Hand herrühren mögen, aber ihrer Mehrzahl nach immerhin auf Marlowe zurückgehen werden. Auch im einzelnen ist die Komposition des Einganges und des Schlussstückes der von *Tamerlan* überlegen, wie Fischer (S. 134 f.) eingehend dargelegt hat. Doch ist zu betonen, dass Marlowe alles wesentliche bereits in seiner Quelle vorgebildet fand und einfach daraus in sein Drama zu übertragen brauchte. Dass sein technisches Können gewachsen ist, folgt daraus durchaus nicht. Wirklich neu und Marlowes eigenstes Eigentum ist die Auffassung des Helden und das energische Herausarbeiten des Tragischen, von dem ja in der

Quelle trotz der Uebereinstimmung im Gang der Ereignisse nichts zu merken ist.

The Jew of Malta steht technisch bedeutend höher als die zwei früheren Dramen. Wir sehen nicht mehr einzelne Handlungen ohne rechte innere Verbindung ablaufen, sondern Handlungsphasen, von denen jede aus der vorhergehenden durch die eigenartige Bethätigung der Charaktere folgt. Wohl kann man zwei Verwickelungen unterscheiden, eine politische, die Streitigkeiten zwischen Maltesern und Türken, und eine private, die Angelegenheiten des Helden. Doch sind beide innig verknüpft, und vor allem ist die erstere der letzteren gehörig untergeordnet. Sie bildet zunächst den Ausgangspunkt und hierauf den allgemeinen Hintergrund für diese, bis sich am Schluss wieder beide vereinigen. Dennoch erhalten wir in der zweiten Hälfte dieses Dramas nicht den Eindruck der Einheitlichkeit wie bei den Stücken, die den Höhepunkt der elisabethanischen Dramatik bilden. Versuchen wir uns über dieses Gefühl Rechenschaft zu geben, so gelangen wir zu folgendem Ergebnis.

Wie die bisherigen Marlowe'schen Helden ist auch dieser von übermächtiger Leidenschaft getrieben, von Geldgier und namentlich von unersättlichem Hass gegen die Christen. Die harte Verfügung des Gouverneurs, die ihn seines Vermögens beraubt, erregt ihn daher auf's heftigste, und sein Streben ist nun einerseits Wiedergewinnung des Vermögens, andererseits Rache am Gouverneur. Beides gelingt ihm: im zweiten Akt gelangt er wieder in den Besitz des grössten Theiles seiner Schätze, zu Beginn des dritten fällt der Sohn des verhassten Feindes in einem durch ihn angezettelten Zweikampf. Was geschieht nun? Ist er etwa mit dieser Rache nicht zufrieden und sucht er noch weiter den Gouverneur und die Christen überhaupt zu schädigen, bis er sich in seinen Plänen übernimmt und untergeht? So würde ja wohl die Tragödie eines dämonischen Hassers und Rächers verlaufen. Keineswegs! Der Jude hat sich bei seinen Racheplänen nicht genügend der Verschwiegenheit seines Helfers Ithimores versichert und

ausserdem ein Moment überhaupt nicht in Betracht gezogen: die Liebe seiner Tochter zu dem getödeten Mathias. Sie erfährt alles, wendet sich von ihm ab und geht ins Kloster. Barrabas hat sich verrechnet, er steht vor den Folgen seines Fehlers und muss neuerlich handeln, um ihnen zu begegnen. Dieses Spiel wiederholt sich nun mehrere male: ein Plan gelingt in irgend einem Punkte nicht ganz, daraus erwächst ihm neue Gefahr und zwingt ihn zu weiterem Handeln, bis ihm schliesslich ein Plan völlig misslingt.

Die einzelnen Phasen dieses Verlaufes sind folgende:

1. Der Jude vergiftet seine Tochter mit dem ganzen Kloster; aber Abigail hat noch vor ihrem Tode ihr Geheimnis gebeichtet und die zwei Mönche bedrängen Barrabas.
2. Der Jude beseitigt die Mönche mit Hilfe Ithimores; aber dieser versucht nun, von einer Courtisane verleitet, seine Vertrauensstellung zu Erpressungen zu benützen.
3. Der Jude vergiftet Ithimore und die ganze Gesellschaft; aber das Gift wirkt nicht schnell genug: vor ihrem Tode enthüllen sie noch dem Gouverneur alle Schandthaten Barrabas', und dieser wird verhaftet.
4. Der Jude weiss, indem er sich scheinot stellt, aus dem Gefängnis und der Stadt zu entkommen. Da diese nun eben von den Türken belagert wird, geht er zu ihnen über und rächt sich dadurch am Gouverneur, dass er ihnen einen geheimen Weg in die Stadt zeigt. Dieser Plan gelingt scheinbar vollkommen, die Türken machen ihn zum Gouverneur der Stadt und geben ihm seinen Feind in die Hand. Aber der Jude ist zu klug, um nicht das Unsichere seiner Stellung als ein vom Feind zum Machthaber eingesetzter Ueberläufer zu erkennen. Er will Freunde und Vermögen erwerben, um seine Herrschaft zu festigen, oder, wenn er sie dennoch nicht halten kann, doch einen praktischen Nutzen aus ihr gezogen zu haben. Er schwört sich daher (5.) mit dem früheren Gouverneur gegen die Türken; aber dieser ist schlauer als er, er weiss die Mine dazu zu benutzen, um den Juden zu vernichten und zugleich die Türken in seine Gewalt zu bekommen. Barrabas hat das gefährliche Spiel mit zwei Gegnern verloren. (Vgl. Anm. 1).

Der Held des Dramas hat also nacheinander eine Reihe von Gegnern zu bekämpfen, aber nicht aus den Motiven, die zu Beginn als ihn treibend vorgeführt sind, sondern weil die Verhältnisse einen nach dem anderen ihm entgegenstellen und ihn zum Kampfe zwingen. Schliesslich gerät er an den Gegner, der in der ersten Hälfte des Dramas das Ziel seines Hasses war, den Gouverneur. Doch ist eine Anknüpfung an dieses frühere Verhältnis, eine Wiederaufnahme seines Rachewerks, nirgends angedeutet. Vielmehr ist dieser neue Kampf in den augenblicklichen Umständen begründet: aus der Stadt entkommen, in der er nun als Verbrecher bekannt ist und der er daher grollt (V. 2046), steht er aller Mittel beraubt den belagernden Türken gegenüber; es bleibt ihm kaum etwas anderes übrig, als zu ihnen überzugehen.

Nun ist es ja gewiss nichts seltenes, dass einem dramatischen Helden aus den Folgen seiner Handlungen neue Schwierigkeiten und neue Gegner erwachsen, gegen die er sich wenden muss. Im Juden von Malta tritt dies aber fünfmal nacheinander ein, und dieses wechselnde Spiel füllt die ganze zweite Hälfte des Dramas aus; ja, wenn wir die einzelnen Handlungen, die der Held überhaupt vollführt, überschauen, so entfällt weitaus die Mehrzahl darauf. Damit sind die richtigen Verhältnisse überschritten; denn über diesem Weiterspinnen verlieren wir die ursprünglich treibenden Motive des Helden ganz aus dem Gesicht. So kommt es, dass die zweite Hälfte des Dramas einen mehr epischen Verlauf hat und keinen voll befriedigenden Eindruck macht. Es zeigt sich hier echt Marlowe'sches Uebermass: während in den früheren Stücken der Held alles war, die Handlung nur Ausfluss des Charakters im strengsten Sinne, tritt hier die Handlung übermässig hervor.

Wie hat nun der Rohstoff ausgesehen, der Marlowe bei diesem so bemerkenswerten Drama vorlag? Leider können wir darauf keine Antwort geben, weil seine Quelle noch nicht gefunden ist. Wenn man aber die Verhältnisse bei seinen bisherigen Dramen, sowie den anderen jener Zeit überblickt, so wird man vermuten dürfen, dass ihm eine Erzählung vor-

lag, die wohl das meiste von den Ereignissen, vielleicht alle, bereits vorgebildet enthielt. Man merkt in der zweiten Hälfte des Dramas deutlich ein gewisses Hasten und erhält den Eindruck, dass der Dichter in der festen Zahl der Akte einen überreichen Stoff unterzubringen suchte: das lässt auf treuen Anschluss an die Ueberlieferung schliessen. Auch die strenge Kausalverbindung der einzelnen Handlungsphasen, die dieses Drama auszeichnet, wird vermutlich schon in der Quelle vorhanden gewesen sein. Eine bedeutende Steigerung des technischen Könnens Marlowes wird also wahrscheinlich auch bei diesem Stücke nicht zu konstatieren sein. Ein gewisses Wachstum ist allerdings auch ohne Quellenvergleich völlig deutlich. Es äussert sich in der Art, wie er die einzelnen Handlungsphasen auf einander folgen lässt. Früher setzte eine Handlung ein, nachdem die vorhergehende abgelaufen war. Nun bereitet er eine neue Phase vor, lange bevor die frühere beendet ist. So ist z. B. der Verrat Ithimores, der sich in der zweiten Hälfte des vierten Aktes vollzieht, schon durch eine Szene zu Beginn des dritten eingeleitet. (Vgl. Fischer S. 137 f.)

Indessen, es war doch nicht bedeutungslos, dass sich Marlowe Stoffen zugewendet hatte, bei deren Bearbeitung er von selbst der Einheitlichkeit näher kam. Wenn er auch zunächst im wesentlichen nur vom Stoffe begünstigt und getragen war, so schärfte sich offenbar an ihm sein Gefühl für das dramatisch Wirksame und daher Richtige: er lernte an seinen eigenen Werken. Das wird uns bei seinem nächsten Drama klar werden, das wir etwas ausführlicher betrachten müssen.

Edward II. (Works ed. Bullen, II 115) ist ein völlig einheitliches, streng geschlossenes Drama, eine regelmässige Tragödie. Wir sehen die Königsgewalt in einem Kampf mit den übermächtigen Grossen des Reiches, worin der König selbst untergeht, das Königtum aber siegt. Dieser grosse historische Konflikt ist durch die Eigenart der Charaktere verschärft und erhält durch sie ein durchaus individuelles Gepräge. Alle Einzelheiten sind dem grossen Hauptmotiv untergeordnet, mit

Ausschluss jedweder Nebenhandlung oder irgendwelcher Abschweifungen und Episoden. Das hat sehr eingehend Fischer (S. 123 ff., 145 ff.) durch eine technische Analyse dargethan, die ich im allgemeinen für zutreffend halte, obwohl ich ihr nicht in allen Einzelheiten beistimmen kann (vgl. Anm. 2). Freilich tritt alles erst in's richtige Licht, wenn man untersucht, wie viel der Dichter aus Eigenem zu dieser Gestaltung beigetragen hat.

Ueber das Quellenverhältnis bei diesem Drama ist schon wiederholt gehandelt worden. Nach Ward (*Hist. Dram. Lit.* I 194) und Wagner (*Ausg.* 1871, S. XV) hätte Marlowe die Chronik Fabyans benutzt. Dagegen behauptete Fleay (*Ausg.* London 1877, S. 34), dass dies nur in geringem Ausmasse der Fall sei; dass vielmehr Stowe und Holinshed die Hauptquellen bildeten, was er durch Abdruck reichlicher Auszüge zu belegen sucht. Eine wirkliche Quellenvergleiche haben weder Wagner noch Fleay angestellt, sondern absichtlich dem Leser überlassen. Tancock giebt in seiner Ausgabe des Dramas (Oxford 1887) zunächst einige Bemerkungen über das Verhältnis Marlowes zu den historischen Ereignissen, nicht aber zu den ihm vorliegenden Quellen, und weist hierauf an Uebereinstimmungen in gewissen Einzelheiten nach, dass Marlowe in der That jedem von den drei genannten Chronisten einiges entnommen hat.

Indessen — es ist doch gar nicht so wichtig, was der Dichter aus seiner Quelle hat, als vielmehr, was er nicht daraus hat und — um das Wortspiel fortzusetzen — was von seiner Quelle er nicht hat, d. h. von grösserem Belang als die Uebereinstimmungen sind seine Hinzufügungen und Auslassungen. Denn in ihnen wird die künstlerische Eigenart des Dichters deutlicher hervortreten, als in dem was er einfach beibehält. Ich kann daher die Einrichtung des neuen Werkes über die Quellen der Shakespeare'schen Historien, des so sorgfältigen Buches von Boswell-Stone, nicht ganz billigen. Welche Teile seiner Quelle Shakespeare für gut befunden hat zu übergehen, ist daraus nicht oder nur mangelhaft zu entnehmen, und gerade das ist für die Abschätzung

seiner künstlerischen Leistung oft von grosser Wichtigkeit. Ueberhaupt zeigt sich bei den oben genannten Forschern, wie sonst nicht selten, das Streben, das Abhängigkeitsverhältnis als solches genau festzustellen, als ob dies Selbstzweck wäre. Quellenuntersuchungen werden häufig geführt, als ob sie einen, fast möchte man sagen, juristischen Zweck hätten, als ob sie ein strittiges Eigentumsrecht feststellen oder gar darthun sollten, wie wenig der Dichter aus Eigenem geschaffen hat. Thatsächlich sind sie doch nur eine Vorarbeit, um die Bethätigung der Eigenart des Dichters klarer erkennen und schärfer umreissen zu lassen. Von diesem Gesichtspunkt losgelöst, als selbständige Untersuchung, haben sie doch recht geringen Wert. Ob Marlowe diesen oder jenen Chronisten vor sich hatte, ist an sich ziemlich gleichgiltig. Nur für die Beantwortung der Frage, wie der Dichter seinen Rohstoff verarbeitet hat, ist diese Kenntniss von Belang.

Indem ich nun im Folgenden eine Quellenvergleichung nach den ausgesprochenen Gesichtspunkten zu liefern versuche, kann ich freilich den Anforderungen an eine solche nicht völlig gerecht werden, weil mir jene Chronisten nicht zugänglich sind. Ich muss, um die Lücken der von Fleay gegebenen Auszüge zu ergänzen, eine moderne historische Darstellung zu Rate ziehen, Paulis Geschichte Englands (IV 199 ff.). Indessen wird dieser Mangel praktisch von keinem so grossen Belang sein, weil die Marlowe vorliegenden Darstellungen im wesentlichen die historischen Ereignisse gut wiedergeben und andererseits Pauli in der Darstellung des Einzelnen sich gerne genau an die alten Chroniken anschliesst. Einen Ansatz zu einer derartigen Vergleichen hat, wie erwähnt, bereits Tancock gemacht (S. XII), aber ohne besonders tief zu gehen und namentlich ohne die künstlerische Bedeutung der Aenderungen Marlowes ins richtige Licht zu rücken.

Ueberschauen wir die zwanzig Jahre der Regierungszeit Eduard II. (1307—1327), so gewahren wir eine bunte Reihe von oft recht zerstückten und zerfaserten Ereignissen. An den Dramatiker trat bei diesem Stoff gebieterisch die Not-

wendigkeit heran, Auslese zu halten. Marlowe greift nun vor allem diejenigen politischen Vorgänge heraus, bei denen ein persönliches Element eine hervorragende Rolle spielt, und stellt dieses stark in den Vordergrund, obwohl das Stück äusserlich die ganze Regierungszeit des Königs umfasst: es ist die Freundschaft des Königs zu Gaveston und später zu Spenser. Die rein politischen Ereignisse, welche sich aus den Beziehungen zu Schottland ergeben, sind daher bei Seite gelassen, sie werden nur einmal erwähnt, als die allgemeine Zerrüttung infolge der schlechten Regierung geschildert werden soll (II 2, 177 ff.), also nur insoweit, als sie für das eigentliche Thema des Stückes in Betracht kamen. Erinnern wir uns, wie Peele in seinem Edward I. die schottischen Kriege behandelt, so wird der Abstand klar.

Ferner springt in die Augen, dass Marlowe an die Ereignisse der ersten Regierungsjahre des Königs von 1307 bis 1312 unmittelbar die der letzten von 1321 bis 1327 anknüpft, also beinahe ein Jahrzehnt einfach überspringt. Jene waren ausgefüllt durch die Kämpfe der stolzen Barone gegen den Günstling Gaveston, diese durch ihre Kämpfe gegen den neuen Günstling Spenser. Marlowe rückt nun die aus ähnlichen Motiven entspringenden Ereignisse unmittelbar an einander und bringt sie in engen Zusammenhang, indem Spenser gewissermassen der Rechtsnachfolger Gavestons wird, was bereits Stowe und Holinshed andeuteten. Diese Verknüpfung macht er dadurch noch inniger, dass er bereits in der ersten Hälfte des Dramas Personen auftreten und eingreifen lässt, die tatsächlich erst in den letzten Jahren eine Rolle spielten: die Königin und Mortimer. Die historische Isabella wurde 1308, ein Jahr nach dem Regierungsantritt des Königs, seine Gemahlin und war damals erst zwölf Jahre alt. Sie trat in den Kämpfen um Gaveston gar nicht hervor, wie denn überhaupt das Verhältnis der Ehegatten um diese Zeit ganz normal gewesen zu sein scheint. Die Misshelligkeiten brachen erst 1324 aus, als es zum Bruch mit Frankreich kam und man der Königin, einer französischen Prinzessin, misstrauen zu müssen glaubte. Dazu kam, dass sie schon seit einiger Zeit

eine tiefe Abneigung gegen den Günstling Spenser gefasst hatte. Mortimer tritt ebenfalls erst in den Zwanzigerjahren in der Erhebung gegen Spenser hervor. Marlowe lässt nun gegen alle historische Wahrheit beide von Anfang an eingreifen und gewinnt damit den Vorteil, dass eine Personen-Gruppe vom Beginn bis zum Ende das Gegenspiel trägt, während im historischen Bericht die Träger ebenso wechseln, wie in den früheren Dramen Marlowes. Hier tritt uns dasselbe Verfahren entgegen, das wir später öfter bei Shakespeare beobachten können. (So wird z. B. Paris in Romeo und Julie schon zu Anfang eingeführt, während er in der Quelle erst nach der Verbannung Romeos auf den Plan tritt.) Ferner gewinnt damit der Dichter den Vorteil, dass er in den Kampf gegen Gaveston ein persönliches Moment mehr einführen kann: die Hinneigung der Königin zu Mortimer, die das ehebrecherische Verhältnis vorbereitet, welches im zweiten Teil des Dramas, entsprechend dem historischen Bericht, zum Ausbruch kommt. Hier schon zeigt er uns den inneren Kampf des um die Liebe ihres Gatten betrogenen Weibes und weiss in wirklicher Steigerung zu ihrem schliesslichen Abfall hinzuleiten. Auf diese Weise wird zugleich der etwas spröde historische Stoff mannigfach belebt.

Vergleichen wir nun den Ablauf der Begebenheiten im einzelnen. Wie im Drama rief der historische Eduard nach seinem Regierungsantritt Gaveston aus dem Ausland zurück, überhäufte ihn mit Ehren und erregte dadurch den Widerstand der Grafen, die ihn zwangen, seinen Günstling zu verbannen. Der historische Gaveston kehrte nun nach einiger Zeit heimlich zurück. Dagegen berichteten schon die Marlowe vorliegenden Chroniken, dass er zurückgerufen wurde, und der ausführliche Holinshed bemerkt, dass der Adel sich damit einverstanden erklärte, weil er hoffte, der König sowohl wie Gaveston würden sich gewissermassen die erhaltene Lektion merken und sich bessern. Aehnliche, wenn auch weniger edle Motive bewegen bei Marlowe die Grafen. Mortimer überzeugt sie davon, dass es für ihre Interessen vorteilhafter wäre, wenn Gaveston es am Hofe immer ärger triebe und

daher schliesslich seinen Sturz fände, als wenn er in Irland eine Märtyrerrolle spiele und Gelegenheit habe, Streitkräfte zu sammeln. Dazu kommt noch eine wichtige Zuthat. Der eigentliche Urheber der Rückberufung ist die Königin, die auf ein hingeworfenes Wort Eduards bauend auf diese Weise die Liebe ihres Gatten wiederzugewinnen hofft und daher Mortimer für die Sache gewinnt. Somit ist die Rückberufung aufs engste mit der Verbannung selbst verknüpft und eine bessere Motivierung gewonnen (Anm. 3).

Nach der Rückkehr Gavestons im Jahre 1309 brach der Widerstand gegen ihn nicht sofort aus, sondern erst als die Misswirtschaft des Königs immer ärger wurde. Man zwang ihm im nächsten Jahre eine Kommission auf, die 'Ordainers', welche innerhalb Jahresfrist alle Missbräuche abstellen sollte. Mehrere Massnahmen wurden thatsächlich durchgesetzt, darunter auch die abermalige Verbannung Gavestons, der sich nach Flandern begab (1311). Aber schon nach zwei Monaten kehrte er heimlich zurück und stiess zum König, um mit ihm gegen die 'Ordainances' Front zu machen. Der Adel unter Lancaster zog ihnen 1312 entgegen, der König musste fliehen und sein Günstling wurde in Scarborough gefangen genommen. — Marlowe nun hat hier wieder energisch zusammengezogen und verkürzt. Die abermalige Verbannung und Rückkehr Gavestons wäre eine dramatisch zwecklose Wiederholung gewesen; er lässt sie daher weg. Im Anschluss daran fällt auch die politisch so bedeutsame Einsetzung der Ordainers gerade so aus, wie die schottischen Kriege: es kommt dem Dichter vor allem auf Herausarbeitung des Persönlichen an. Er knüpft an die Ereignisse des Jahres 1309 unmittelbar die des Jahres 1312 an: sofort nach der Rückkehr Gavestons brechen die Misshelligkeiten aus und man geht auseinander, um zu rüsten; der König ist der schwächere Teil und kann nicht hindern, dass sein Freund gefangen genommen wird (Anm. 4). Ganz frei erfunden ist das Verhalten der Königin in diesem Krieg. Vom König bei der allgemeinen Flucht mit schnöden Worten zurückgelassen, lässt sie ihre Neigung für Mortimer stärker hervortreten. Sie weist den nachstürmenden

Verbündeten den Weg zur Verfolgung Gavestons, weigert sich aber doch noch, sich ihnen anzuschliessen: sie will zum König und noch einmal versuchen, sein Herz wieder zu erobern. Damit erhält das rasche Gelingen der Festnahme Gavestons eine Motivierung und zudem sehen wir den Zersetzungsprocess in der Seele der Königin vorschreiten.

Bei der Darstellung von Gavestons Ende folgt Marlowe der etwas unhistorischen Erzählung Holinsheds bis auf eine Abweichung. Nach dessen Bericht ergab sich Gaveston unter der Bedingung, dass er den König noch einmal sehen dürfe, und bald darauf traf Arundel ein, um im Namen Eduards die Grafen zu bitten, das Leben des Gefangenen zu schonen. Bei Marlowe ist es allen klar, dass dieser sterben werde, und der König bittet nur, ihn noch einmal sehen zu dürfen. Der Dichter hat also den Gegensatz gesteigert und verschärft, wodurch um so besser motiviert wird, dass gleich darauf der König, dem auch seine geringfügige Bitte nicht gewährt wird, zu einem gewaltigen Schlage ausholt.

Nach dem Tode Gavestons gab sich der historische Eduard zwar unbändigem Schmerze hin und rückte gegen die Aufständischen, aber schliesslich kam es doch noch in demselben Jahre zu einem Vergleich. Seine Stimmung war auch durch das freudige Ereignis der Geburt eines Thronfolgers gemildert worden. Sechs Jahre später kam es sogar zu einer förmlichen Versöhnung mit Lancaster, dem Führer der Opposition. Im übrigen waren diese Jahre durch den schimpflichen Krieg mit den Schotten ausgefüllt: 1314 fällt ja die Niederlage am Bannockbourn und 1318 die Einnahme Berwicks. Erst zu Beginn der Zwanzigerjahre trat die Opposition wieder hervor, als der König Spenser und seinen Vater immer mehr begünstigte, so dass sie völlige Herrschaft über ihn erlangten. Der Adel erhob sich abermals und zwang Eduard im Jahre 1321 Spenser zu verbannen. Dabei begegnen wir zum ersten Male den beiden Mortimers. Spenser kam indes bald heimlich zurück, der König liess das Verfahren gegen ihn wieder aufnehmen und zog gegen die Aufständischen.

Diese fast ein Jahrzehnt füllenden Vorgänge hat nun Marlowe ganz übersprungen, erst mit dem Sieg des Königs über die Opposition im Jahre 1322 tritt die Geschichte wieder in unser Drama ein. Hier zeigt sich deutlich die Kunst unseres Dichters. Diese Vorgänge waren für das Drama nicht zu verwerten, weil es deutlich ausgeprägte Ereignisse und verhältnismässig raschen Fortgang benötigt. Und vor allem: auf die tiefe Erniedrigung des Königs musste nun ein erfolgreicher Vorstoss folgen, der zu neuer Verwicklung führte. Im historischen Bericht ist das gerade Gegenteil der Fall: der grosse Gegensatz verblasst, der Krieg verläuft im Sand, und man schliesst Frieden, wenn auch einen innerlich faulen. Marlowe lässt all das bei Seite. Er fügt an Gavestons Tod unmittelbar ein Ereignis an, das wesentlich historisch ist, aber doch den Bedürfnissen seines Dramas entspricht, den Sieg Eduards im Jahre 1322. Man wird dies gewiss einen genialen Griff nennen dürfen. Um ihn zu ermöglichen, hat er schon früher neue Fäden angeknüpft. Der neue Günstling Spenser ist im zweiten Akt von Gaveston dem König empfohlen worden und hierauf rasch gestiegen. Unmittelbar vor Gavestons Tod ist der alte Spenser mit seinen Anhängern zum König gestossen, ein frei erfundener Zug, der den Sieg Eduards, obwohl er kurz vorher weichen musste, begründen hilft. Nachdem Gaveston gefallen ist, überträgt der König dessen Würden auf Spenser, und gleich darauf kommt die Aufforderung der Grafen, den neuen Günstling zu entlassen. Damit ist also der unmittelbare Anschluss der Ereignisse des Jahres 1322 an die von 1312 hergestellt, wenn auch nicht ohne eine gewisse Gewaltsamkeit: denn die Günstlingsrolle Spensers hat ja eben erst begonnen und die Grafen haben kaum Gelegenheit gehabt, dies zu merken.

Ausserdem ist unmittelbar nach Gavestons Tod ein Faden aufgenommen, der thatsächlich erst 1324 zu Tage tritt: die Zwistigkeiten mit Frankreich, die Eduard veranlassen, die Königin mit ihrem Sohne zur Vermittelung nach Paris zu senden. Das entspricht der historischen Ueberlieferung, nur ging zunächst die Königin allein. Ihr Sohn wurde später

nachgesendet, um an Stelle seines Vaters die verlangte Huldigung zu leisten. Wieder ist hier die Umformung nicht ganz geglückt, insofern man nicht recht einsieht, warum der Prinz mitgeschickt wird.

Die Niederwerfung der Opposition im Jahre 1322 vollzog sich historisch in zwei Stufen. Im Westen wurden die beiden Mortimers immer mehr eingeengt und von der Hauptmasse der Aufständischen abgeschnitten. Sie unterwarfen sich daher ohne Kampf und wurden in den Tower gebracht. Darauf zog der König nach dem Norden gegen Lancaster, nahm ihn samt seinem Anhang gefangen und liess alle Führer hinrichten. Diese Ereignisse hat Marlowe zu einer grossen Schlacht zusammengefasst, in der der König siegt. Dabei ist nur die Motivierung weggefallen, warum Mortimer nur gefangen gesetzt, Lancaster und die anderen hingegen hingerichtet werden, wieder ein kleiner Mangel der Umformung.

Nunmehr kann sich Marlowe den historischen Berichten wieder enger anschliessen. Die Flucht Mortimers, seine Vereinigung mit der Königin in Frankreich, die Unterstützung beider durch den Grafen von Holland, die Landung der Verbündeten in England, die Flucht und Gefangennahme des Königs, seine Abdankung und die Krönung des jungen Eduard, alles das war schon in den Quellen überliefert. Doch erscheint manches in anderer Beleuchtung und Färbung. In der Geschichte tritt die entscheidende Wendung im Verhalten der Königin in Frankreich ein, als Mortimer nach seiner Flucht zu ihr stösst ¹⁾. Sie entlässt ihr englisches Gefolge und weigert sich zurückzukehren, bis Spenser entlassen ist. Nachdrücklich weist sie auf den bedenklich sinnlichen Charakter des Verhältnisses zwischen dem König und Spenser, während auf der anderen Seite Eduard sie sträflichen Umganges mit Mortimer beschuldigt. Bei Marlowe hat sich die Abkehr der

¹⁾ Was die Marlowe vorliegenden Chroniken darüber erzählen, ist aus den Auszügen bei Fleay nicht zu ersehen. Er hat wohl die betreffenden Stellen unterdrückt, weil es sich um eine Schulausgabe handelt.

Königin von ihrem Gatten schon früher allmählich vollzogen, es bedarf daher jetzt keiner plötzlichen Wendung. Erst nachdem die Verbündeten gesiegt haben und auf den Höhepunkt ihrer Macht angelangt sind, hören wir von Kent, dass thatsächlich zwischen der Königin und Mortimer ein sträfliches Verhältnis besteht. Wir dürfen nicht zweifeln, dass es Marlowes Absicht ist, erst jetzt sie wirklich schuldig werden zu lassen. Die Sache der Verbündeten soll zunächst nicht durch eigene Schuld in unseren Augen geschädigt werden: erst nachdem sie den König in ihrer Gewalt haben, tritt die Wendung ein und damit beginnt der Zerfall des Gegenspiels. Ferner hat Kent bei Marlowe eine andere Stellung. Er ist von Anfang an für weises Masshalten gewesen, hat sich daher zu den Gegnern des Königs geschlagen und schliesslich nach Frankreich geflüchtet, so dass er jetzt im Gefolge der Verbündeten erscheint. Aber der Lauf, den die Dinge nehmen, widerstrebt ihm immer mehr. In der Geschichte ist er überhaupt beim König geblieben und bei der Unterdrückung der Aufständischen beteiligt gewesen. Marlowe gewinnt durch seine Aenderung grössere Mannigfaltigkeit und ein lebendiges Symbol dafür, wie sich die Verbündeten allmählich in's Unrecht setzen.

Wie der unglückliche König auf Geheiss der Machthaber grausam gequält und schliesslich auf grauenhafte Weise ermordet wurde, hat Marlowe ebenfalls schon in seinen Quellen vorgefunden. Auch hier wurde bereits als mindestens moralischer Urheber des Mordes teils Mortimer, teils die Königin bezeichnet. Die hervorragende Rolle, die hier der Bischof von Herford spielt, indem er namentlich den zweideutigen Befehl zur Ermordung des Königs verfasst, hat Marlowe auf Mortimer übertragen, während er die Königin nicht unmittelbar beteiligt sein lässt.

Um nun einen befriedigenden Abschluss zu gewinnen, hat er zwei Ereignisse, welche erst drei Jahre nach dem Tode Eduards stattfanden, unmittelbar darnach und in Zusammenhang damit sich vollziehen lassen: den Erhebungsversuch Kents und den Umschlag im jungen Eduard. Nach Holinshed war Kent wohl schon zu Lebzeiten Eduard II. im Verdacht, zu

seinen Gunsten zu konspirieren. Zum offenen Konflikt mit den Machthabern kam es aber erst einige Zeit nach dem Tode des Königs, als sich das Gerücht verbreitete, er lebe noch, und an einer Verschwörung zu seiner Befreiung sich auch Kent beteiligte. Festgenommen und verhört, gestand er alles ein und wurde erbarmungslos hingerichtet. Daraus hat Marlowe einen wirklichen Befreiungsversuch zu Lebzeiten des Königs gemacht im Anschluss an den allmählichen Umschwung in der Gesinnung Kents, der sich früher vollzogen hat. Die Erhebung des jungen Eduard erfolgte auch in der Geschichte nach der Verurteilung Kents, aber wie diese viel später. Als Eduard II. ermordet wurde, war sein Sohn erst fünfzehn Jahre alt und fügte sich willig den Anordnungen seiner Mutter und Mortimers. Wie er heranwuchs, empfand er immer mehr die drückende Herrschaft dieses Mannes und im Jahre 1330 wusste er mit Hilfe ergebener Freunde trotz der Wachsamkeit Mortimers ihn und sein Gefolge zu überrumpeln und gefangen zu nehmen. Mortimer wurde des Hochverrats angeklagt und hingerichtet, die Königin auf ein Gut verbannt. Marlowe stellt eine innere Beziehung zwischen der Erhebung des jungen Eduard einerseits, der Kents und der Ermordung des Königs andererseits her. Wiederholt hat Eduard der kindlichen Anhänglichkeit an seinen Vater Ausdruck gegeben. Vergebens versucht er die Begnadigung Kents zu erwirken und ist durch die Weigerung Mortimers aufs Tiefste berührt. Wie nun die Nachricht vom Tod seines Vaters kommt und das Gerücht sich verbreitet, er sei ermordet worden, tritt er mit einigen Getreuen Mortimer offen entgegen und beschuldigt ihn des Mordes. Um den Umschwung in den Machtverhältnissen noch besser zu motivieren, hat Marlowe einen der Mörder sein Geheimnis verraten lassen, was ganz der historischen Wahrheit widerspricht. Somit ist Mortimer überführt und kann dem Vertreter des Rechts keinen Widerstand leisten. Unmittelbar nachdem das Gegenspiel seinen letzten und kühnsten Schritt gethan hat, bricht es unter den Folgen seiner Handlungen zusammen. Der König ist untergegangen, aber das Königtum siegt. —

Marlowe hat also an seinem Stoff eine Fülle von Aenderungen vorgenommen, die darauf abzielen, die einzelnen Elemente unter einander fest zu verknüpfen und sie dem einen Hauptmotiv organisch unterzuordnen. Der Fortschritt in seinem technischen Können ist ganz gewaltig. Hier haben wir nun einmal strengste Einheitlichkeit nicht bloß thatsächlich vorliegend, sondern erst durch gründliche Umbildung eines weitschichtigen und zerfaserten Stoffes hergestellt. Nicht wie eine reife Frucht, weil dem Stoffe von Haus aus eigen, fiel sie dem Dichter in den Schoss: er musste sie sich erst durch emsige Bethätigung seiner Kompositionskunst erarbeiten. Kein Zweifel, Marlowes Formgefühl war nun so geschärft, dass er Einheitlichkeit als ein Haupterfordernis des Dramas empfand und sie, wenn auch vielleicht nur halb bewusst, nachdrücklich anstrebt. Eduard II. befriedigt uns ja in mancher Beziehung nicht ganz. Der Dichter hat alles auf das persönliche Element gestimmt und die grossen treibenden Kräfte der Geschichte, die im Persönlichen nur ihren besonderen Ausdruck finden, vor allem das Ringen zwischen Königtum und Feudaladel, nicht entsprechend durchklingen lassen. In dieser Beziehung fällt das Drama gegenüber den Historien Shakespeares ab, und es ist begreiflich, dass ein Historiker wie Pauli es 'keineswegs bedeutend' findet. (Gesch. Engl. IV 206, Anm. 3.) Dazu kommt, dass das treibende persönliche Element, die Neigung des Königs zu seinen Günstlingen, namentlich in Folge ihres bedenklich sinnlichen Charakters, uns nicht recht erwärmen kann. Aber in technischer Beziehung bedeutet das Drama einen ungeheuren Fortschritt, der um so höher anzuschlagen ist, da der Stoff ja allgemein bekannt war. Jedem, der einigermaßen in der Geschichte des Landes Bescheid wusste — und das dürfen wir gewiss von der litterarischen Gesellschaft Londons zu jener Zeit voraussetzen — musste die starke Umformung der historischen Ereignisse in die Augen springen, und für die Dichtergenossen Marlowes musste dieses Drama ein um so wirksameres Vorbild liefern. —

Bei Besprechung der zwei noch erübrigenden Dramen Marlowes können wir uns kürzer fassen.

In seinem *Massacre of Paris* (Works ed. Bullen II 235) behandelt er Ereignisse, die wenige Jahre vor der Abfassung des Stückes sich zugetragen hatten: die Pariser Bluthochzeit (1572) und die weiteren Kämpfe zwischen Katholiken und Protestanten bis zur Thronbesteigung Heinrichs IV (1589). Es waren also Zeitereignisse, welche der Dichter wie sein Publikum miterlebt hatten, und es begreift sich, dass er ihnen gegenüber nicht jene künstlerische Freiheit und Unbefangenheit besass, welche der Dramatiker seinem Stoffe gegenüber benötigt. Marlowe schliesst sich ziemlich treu dem historischen Verlauf an, nur drängt er wieder alles äussere politische Geschehen, mit Ausnahme der Bartholomäusnacht, zurück und stellt alles Persönliche in den Vordergrund. Dabei hat er manchmal gesteigert, vielleicht auch einiges hinzugedichtet. Die Vergiftung Karls IX. durch seine Mutter ist unhistorisch. Ebenso finde ich in unseren historischen Darstellungen nichts, was der Liebesgeschichte zwischen der Herzogin von Guise und Mugeroun entspreche. Doch mag Marlowe in beiden Fällen umlaufenden Gerüchten gefolgt sein. Das Ergebnis ist ein Drama, welches zwar eine völlig geschlossene und einheitliche Handlung aufweist, aber keinen im Mittelpunkt stehenden Helden (vgl. Fischer S. 125 ff.). Zu Beginn erhält man den Eindruck, dass der Herzog von Guise als Held gedacht ist, als ein grossartiger Bösewicht, ähnlich, wenn auch in etwas anderem Sinne, wie der Jude von Malta. Nach einem Eintrag Henslows zu schliessen (Dyce S. XXV), scheint auch das Stück unter den Zeitgenossen nach dem Herzog benannt worden zu sein. Aber später tritt er mehr zurück, und die Darstellung wird auffallend knapp und skizzenhaft, wie denn das Drama überhaupt nur ungefähr halb so lang ist wie die bisher besprochenen. Es sieht aus, als ob der Dichter die Lust daran verloren und es nur aus praktischen Gründen zu Ende geführt hätte. Vielleicht ist ihm im Lauf der Arbeit seine Gebundenheit klar geworden. Dieses Drama bildet ein Seitenstück zu Peeles Schlacht von Alcazar: wie dort handelt es

sich um Zeitereignisse, denen der Dichter nicht ganz frei gegenüber steht, wie dort giebt eines derselben dem Stück den Namen, und steht auch thatsächlich die Handlung so sehr im Mittelpunkt, dass das Drama eines wirklichen Helden entbehrt.

Die *Tragedy of Dido* (Works ed. Bullen II 299) kann nur mit einem gewissen Vorbehalt hier angereicht werden, da sie nicht von Marlowe allein verfasst ist und wir nicht wissen, wieviel ihm und wieviel Nashe zukommt. Sie ist nach Ausweis des Titels der ersten Ausgabe für den Hof geschrieben worden, also für eine andere Bühne und für ein anderes Publikum als die früheren Stücke: kein Wunder, dass sie sich der Art nach von ihnen unterscheidet. Sie knüpft, obwohl Tragödie, an die Hofkomödie an, insofern Charakteristik und strenge Motivierung häufig vor dem Streben nach äusserem Glanze zurücktreten. In technischer Beziehung ist sie stark von der classicistischen Richtung beeinflusst, die ja bei Hofe begünstigt wurde. Der Dichter benutzt natürlich die Erzählung Vergils, der er zur Bereicherung der Handlung nur die verschmähte Liebe Annas zu Jarbas hinzugefügt hat. Ausserdem hat er auch bei diesen beiden die tragischen Konsequenzen gezogen: sie geben sich zum Schluss den Tod. Das Drama ist also einheitlich, aber infolge der Eigenart des Stoffes, nicht der Kunst des Dichters.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf die früheren Werke Marlowes, um seine Entwicklung zu überschauen, so gewahren wir ein gewaltiges Wachstum. In seinen ersten Werken finden wir ihn im wesentlichen noch in der bisher üblichen Stoffbehandlung befangen, obwohl sich immerhin bereits im *Tamerlan I* ein leises Streben zu zeigen scheint, die einzelnen Handlungselemente etwas fester zu verbinden. Im *Juden von Malta* wurde dieses Streben offenbar von dem schon passend gestalteten Rohstoff begünstigt, und in *Eduard II.* sehen wir hierauf den Dichter völlig frei über seinem Stoff stehen und ihn trotz seiner widerstrebenden Struktur streng einheitlich gestalten. Damit ist das Princip der Einheitlichkeit auf der englischen Volksbühne deutlich zum Durchbruch gelangt.

Mit Marlowe sind wir unmittelbar an die Anfänge Shakespeares herangerückt. Von den namenlos überlieferten Dramen aus dem Ende der Achtziger- und Anfang der Neunzigerjahre, deren Chronologie im einzelnen so schwer festzustellen ist, sollen hier nur die wichtigen erwähnt werden, namentlich diejenigen, welche einen später von Shakespeare bearbeiteten Stoff behandeln. Wirkliche Vollständigkeit ist schwer zu erzielen. Doch hoffe ich, nichts von Belang übersehen zu haben.

The Famous Victories of Henry V (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 1, 319), welche wohl noch vor 1588 entstanden sind (vgl. Collier II 435), zeigen auch eine recht altertümliche Technik. Eine Reihe von Episoden ist durch die Person des Helden zusammengehalten: zuerst seine losen Streiche als Thronfolger, dann seine Heldenthaten als König. Die Freude am Stofflichen überwiegt noch. Das meiste wird knapp und rasch herausgesagt, eine eigentliche Verwicklung fehlt und auch die psychologische Entwicklung ist nur schwach angedeutet.

Rasch erledigt sich auch für uns ein anderes Drama, das allerdings einige Jahre später liegt: The Life and Death of Jack Straw (Dodsley-Hazlitt V 375). Es bringt die Bauernerhebung unter Richard II. (1381) auf die Bühne. In vier kurzen Akten — die zusammen nur ungefähr den halben Umfang eines gewöhnlichen fünftaktigen Dramas erreichen — werden rasch und skizzenhaft die Hauptmomente der Empörung im engen Anschluss an die historische Ueberlieferung vorgeführt. Wieder haftet das Hauptinteresse an den Begebenheiten, ohne dass eine Persönlichkeit beherrschend in den Vordergrund träte. Auch Jack Straw steht keineswegs als Held im Mittelpunkt. Das Stück reiht sich also Dramen wie Peeles Schlacht von Alcazar an.

Bei weitem bedeutender ist das alte Spiel von König Johann, dem Shakespeare beinahe szenengetreu gefolgt ist: The troublesome Reign of John, King of England (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 1, 221). Es umfasst die ganze Regierungszeit des Königs von 1199 bis 1216 und

wahrt die Einheit des Helden. Die Handlung besteht aus zwei Verwickelungen, von denen die zweite unvorbereitet, ja zufällig einsetzt, nachdem die erste fast abgelaufen ist. In den zwei ersten Akten und zu Beginn des dritten handelt es sich um den Streit um die Erbfolge zwischen Johann und Philipp von Frankreich, der die Rechte des jungen Arthur vertritt. Eine vermittelnde Heirat schlichtet diesen Streit zwischen den Machthabern. Da tritt der päpstliche Legat Pandulph auf, um Johann in einer ganz anderen, kirchenpolitischen Angelegenheit zur Gefügigkeit zu bringen, und damit setzt eine neue Verwicklung ein. Johann weigert sich, den Weisungen des Papstes Folge zu geben, Pandulph spricht über ihn den Bann aus und fordert Philipp auf, den Bann auszuführen. In dem neuen Kampfe treten die Ansprüche Arthurs und ihre moralischen Wirkungen wieder hervor: Johann sucht sich des unbequemen Neffen zu entledigen und dessen Tod macht die Barone rebellisch, so dass jener im Kampfe gegen den Dauphin unterliegt. Johanns Tod, von einem Fanatiker der Gegenpartei herbeigeführt, leitet zur allgemeinen Versöhnung über. Im zweiten Teil des Dramas sind also die zwei Verwickelungen miteinander verschmolzen und damit, obwohl sie nacheinander und ohne inneren Zusammenhang eingetreten sind, eine starke Annäherung an wirkliche Einheitlichkeit erzielt.

Vergleichen wir nun die Quelle, aus welcher der Dichter nach Boswell-Stone (S. 45) wahrscheinlich geschöpft hat, die Chronik Holinsheds, oder eine ähnliche Darstellung, so finden wir, dass den zwei Verwickelungen unseres Dramas zwei Ketten von Ereignissen entsprechen, welche zeitlich ziemlich stark auseinander liegen. Die Thronstreitigkeiten füllten die ersten Regierungsjahre des Königs aus, die kirchlichen Wirren die letzten. Jene führten nicht sofort zu kriegerischen Verwickelungen, zumal die Verlobung Blanches mit dem Dauphin im Jahre 1200 versöhnend wirkte. Erst 1202 kam es zum Kampfe, und Arthur wurde gefangen genommen. Ein Versuch, ihn zu blenden, misslang, doch starb er schon im folgenden Jahre, und ein Gerücht wusste seinen Tod so zu er-

zählen, wie er in unserem Drama (und auch bei Shakespeare) geschildert ist, während ein anderes geradezu den König des Mordes bezichtigte. Immerhin schuf dies Ereignis zunächst nur Unwillen, nicht eine Empörung wie in unserem Drama. Die Keime zu den kirchlichen Streitigkeiten werden 1205 sichtbar, das Einschreiten Pandulphs erfolgte aber erst 1211. Im folgenden Jahre setzte der Papst Johann ab und forderte Philipp auf, sein Urteil auszuführen. Als sich nun Johann dem Papst unterwarf und sein Land als Lehen von ihm in Empfang nahm (1213), führte Philipp den eben begonnenen Krieg auf eigene Faust fort. Es kam zu der für Johann so verhängnisvollen Schlacht von Bouvines (1214), die zur Folge hatte, dass ihm die Barone die Magna Charta abzwangen (1215). Als Johann sich bald darauf weigerte, diesen Freibrief anzuerkennen, ja sogar den Papst dazu vermochte, ihn zu annullieren, wandten sich die Barone an Philipp und den Dauphin, und nun, im Jahre 1216, erfolgte der Zug des letzteren nach England, der in unserem Drama dargestellt ist. Bald darauf starb der König an einem Fieber oder, wie das Gerücht zu melden wusste, an Gift, das ihm ein Mönch eingegeben hatte, und im Jahre 1217 kam es zum Frieden.

Unser Dichter hat nun eine energische Zusammenziehung vorgenommen und vielfach gesteigert. Die Thronstreitigkeiten nach dem Regierungsantritt des Königs führen sofort zum Kriege, den die Verlobung des Dauphins mit Blanche beenden soll. Unmittelbar an dieses Ereignis vom Jahre 1200 fügt er das Einschreiten Pandulphs vom Jahre 1211 und nun verschmilzt er die beiden oben dargelegten Reihen von Begebenheiten miteinander, indem er sie nicht nur zeitlich aneinander rückt, sondern auch ganz neue Fäden zwischen ihnen herstellt, die völlig der Geschichte widersprechen. Die Kämpfe des Jahres 1202, bei welchen Arthur gefangen genommen wurde, lässt er mit dem 1212 beginnenden Kriege Philipps infolge der Exkommunikation Johans in eines zusammenfließen. An den Tod Arthurs im Jahre 1203 knüpft er den Uebergang der Barone von Johann zu Philipp, der 1215 erfolgte, und

stellt zwischen beiden Ereignissen einen Kausalzusammenhang her. Um diesen zu ermöglichen, lässt er das historische Motiv der Barone, ihr Streben, der Magna Charta Anerkennung zu verschaffen, ganz fallen, und damit entfällt auch diese selbst wie die Schlacht von Bouvines. Er hat also eine Reihe politischer Elemente, obwohl von allergrösster historischer Bedeutung, beseitigt, um ein rein menschliches Motiv, den Unwillen über Arthurs vermeintliche Ermordung, stärker zu verwerten, als in seinem Stoff vorgebildet war. Im Folgenden kann er sich wieder genauer an die Ueberlieferung anschliessen.

Wir gewahren also deutlich das Bemühen, weit auseinander liegende stoffliche Elemente äusserlich, in ihrem zeitlichen Verhältnis, wie innerlich, in ihren Zusammenhängen, einander zu nähern und zu einem organischen Ganzen zu verknüpfen. Gewiss ist dies ein bedeutender Fortschritt gegenüber Historien wie Peeles Eduard I., und wir werden dem unbekanntem Dichter lebhaft Anerkennung zollen müssen, wenn er auch nicht bis zu voller Einheitlichkeit vorgedrungen ist. Es wäre von Wichtigkeit, ob dieses Stück Marlowes Eduard II. voranging oder ihm folgte. Die Art der Quellenbehandlung, das Zusammenrücken und Verknüpfen weit abliegender Vorgänge, zeigt entschiedene Verwandtschaft, sei es nun, dass unser Dichter von Marlowe lernte, oder umgekehrt. Leider ist diese Frage nicht zu beantworten.

The True Tragedy of Richard III. (ed. Hazlitt, Shakespeare's Library II 1, 43) zeigt wieder Einheit des Helden verbunden mit Einheit der Handlung. Der Reichsverweser Richard strebt nach der Krone und erreicht sie durch eine Reihe verbrecherischer Handlungen, aber an ihren Folgen scheitert er und verliert Krone und Leben. Die Einheit wird nur durch das zu starke Hervortreten einer Episode gestört, der Blossstellung von Jane Shore, um derentwillen wichtige Ereignisse, wie die Proklamierung Richards zum König (S. 89), nur in kurzen Worten erzählt sind. Das Stück stellt sich also Marlowes Eduard II. zur Seite. Indessen zeigen sich bei näherem Zusehen doch bemerkenswerte und bezeichnende Unterschiede. Wie unser unbekannter Dichter bei der Charakter-

zeichnung Richards in den Bahnen von Marlowes Erstlingsdramen wandelt (Churchill, Richard III. bis Shakespeare, 1897, S. 33 ff.), so erinnert auch die Komposition an sie. Richard schreitet namentlich in der ersten Hälfte des Dramas von einem Gewaltstreich zum andern wie Tamerlan von Eroberung zu Eroberung: das Hauptgewicht liegt auf der Darstellung des äusseren Geschehens, während die inneren Zusammenhänge, vom ersten Monolog Richards abgesehen, schwächer hervortreten und inneres Geschehen wie der von Richards Freunden herbeigeführte Umschlag in der Stimmung der Bürgerschaft, überhaupt nicht dargestellt, sondern in ein paar Worten berichtet wird. In der zweiten Hälfte des Dramas treten oppositionelle Strömungen zu Tage, aber ohne deutlich zu einem Gegenspiel zusammengefasst zu sein. Nachdem Richard König geworden ist, hören wir aus dem Munde einer Nebenperson, dass er und Buckingham sich überworfen haben und dieser rüstet (S. 92). Was die Ursache war, erfahren wir nicht. Später, nach seiner Verhaftung, behauptet Buckingham seinen Anhängern gegenüber, er habe den wahren Thronerben Richmond zurückführen wollen. Aber es wird dem Zuschauer nicht klar, ob dies wirklich der Fall war, oder ob er nur seine Anhänger aus Rache an den inzwischen auf den Plan getretenen Richmond verweist. Die Action Buckingham ist also in ihren Motiven unklar und mit dem eigentlichen Gegenspiel, dem Eindringen Richmonds, in keiner deutlichen Verbindung. Somit müssen wir sagen: Einheitlichkeit ist hier vorhanden, aber doch nur ziemlich äusserlich; die stofflichen Elemente fügen sich einheitlich zusammen, aber die verbindenden Fäden sind nicht gehörig herausgearbeitet, so dass jene auseinander zu fallen drohen. Das hängt auch damit zusammen, dass unser Dichter stark zwischen classicistischen Neigungen und heimischer Freude an Begebenheiten schwankt: wichtige Ereignisse lässt er oft nur berichten, aber, da ihn doch das auf der Bühne Dargestellte vor allem anzieht, so knapp, dass es nicht recht zur Geltung kommt. So verliert er z. B. über der Blossstellung der Jane Shore seinen Helden fast ganz aus dem Auge.

Werfen wir einen Blick auf die Quelle, so klärt sich dieses sonderbare Verhältnis auf. Sämtliche historische Darstellungen aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts gehen bezüglich Richards III. auf Mores Biographie und Halls Ergänzungen dazu zurück und weichen daher nur in nebensächlichen Einzelheiten von einander ab. Wie Churchill gezeigt hat (S. 13 ff.), sind unserem Dichter mehrere Quellen, namentlich Hall und Holinshed vorgelegen. Geht man die Auszüge aus letzterem durch, welche Boswell-Stone gedruckt hat, und zieht man, um etwaige Auslassungen festzustellen, die Darstellung Paulis heran, so zeigt sich, dass der Stoff im wesentlichen unserem Dichter schon so überliefert war, wie er ihn darstellt. Die Ereignisse der nur zweijährigen Herrschaft Richards waren in ihrer raschen Folge und engen Verknüpfung untereinander sowohl wie mit dem Charakter Richards von vornherein wie geschaffen für dramatische Gestaltung. Unser Dichter übernimmt sie denn auch getreulich. Ausgelassen hat er die Reise nach dem Norden, die Richard nach seiner Krönung unternahm, und die drohende Haltung der Schotten während der inneren Wirren, was immerhin eine gewisse Konzentration bedeutet; ferner den ersten vergeblichen Landungsversuch Heinrichs von Richmond, der in Zusammenhang mit dem Abfall Buckingham stand. In der Quelle trat also mit diesem letzteren bereits das gesamte Gegenspiel in Action, was auch dramatisch wirksamer gewesen wäre. Endlich fehlt der Tod der Gemahlin Richards wie überhaupt diese selbst, obwohl doch durch diesen Hintergrund seine Werbung um Elisabeth von York stärker hervorgehoben wird. Es scheint, dass der Dichter ein privates Element weggelassen hat, um das Politische der Handlung noch ausschliesslicher zur Geltung zu bringen, was wohl wieder als eine Annäherung an den Tamerlan-Typus gedacht war. Eine ähnliche Vereinfachung ist es, wenn Richard bereits vom sterbenden Eduard zum Protector ernannt wird, nicht erst durch eine ihm gefügige Reichsversammlung. Im übrigen ist nur die Reihenfolge der Begebenheiten einmal verändert: bei Holinshed wird Hastings verhaftet, bevor die Freunde Richards sich bemühen, für seine

Krönung Stimmung zu machen, im Drama geschieht es nachher. Von besonderer Bedeutung kann ich diese Umstellung nicht finden.

Es ergibt sich also, dass die Quelle bereits dem Dichter einen einheitlichen Stoff bot, und wenn er ihn in der üblichen Weise, d. h. getreulich übernahm, kaum etwas anderes herauskommen konnte als ein mindestens äusserlich einheitliches Drama. Was er selbst mit dem Stoff vornahm, hat die Wirkung keineswegs gefördert, sondern im Gegenteil etwas herabgemindert. Wir haben den bezeichnenden Fall vor uns, dass ein ausserordentlich günstig gestalteter Rohstoff einem Dramatiker in die Hände fällt, der ihm nicht gewachsen ist, und daher unter seinen Händen nicht voll zur Geltung kommt, ja sogar einiges von der ihm innewohnenden Wirksamkeit einbüsst. Wie er sich unter den Händen eines Dichters gestaltete, der für ihn Verständnis besass, das zeigt ja Shakespeares Richard III.

Ich kann daher Churchill nicht beistimmen, wenn er dieses Drama namentlich wegen seiner Komposition über Marlowes Eduard II. stellt (S. 6 f.), ja sogar findet, dass erst dieser Richard III. einen deutlichen Fortschritt auf dem Wege zur Einheitlichkeit bezeichnet (S. 39). Weder der künstlerische Wert des Werkes an sich, noch das subjektive Verdienst des Dichters — wie es sich aus der Quellenvergleihung ergibt — können meines Erachtens diese Ansicht rechtfertigen. In Marlowes Drama gewahren wir vollste Einheitlichkeit bei einer reich gegliederten und gleich zu Beginn einsetzenden Verwicklung, hier eine mehr äusserliche Einheit bei einfachsten Linien, die überdies manchmal undeutlich werden. Dort hatte der Dichter einem weitschichtigen Stoff gegenüber energische Auslese zu halten und eine Reihe neuer Verbindungsfäden zu knüpfen, hier war ihm alles schon gegeben und er hat sogar manche Fäden nicht gehörig aufgegriffen (Anm. 5). Selbst der Dichter des King John zeigt weit mehr technisches Können, obwohl das Ergebnis seiner Kunst nicht völlig befriedigt. Aber unzweifelhaft war es für die Entwicklung des Dramas von grosser Wichtigkeit, dass hier abermals, wenn auch auf Grund anderer

Voraussetzungen, ein historisches Drama entstanden war, das Einheit des Helden mit Einheit der Handlung verband, und somit für die Folgezeit ein Muster mehr vorlag.

Wir haben einen weiten Weg zurückgelegt und es ist Zeit, unsere Wanderung zu beenden. Sie hat uns bis an die Anfänge Shakespeares geführt. Wie er sich zunächst an das Vorhandene anlehnt, aber bald seine Meisterschaft auch auf technischem Gebiet bewährt, würde leicht zu zeigen sein.

Ueberschauen wir nun, was wir durchmustert haben, so drängt sich vor allem die Beobachtung auf, dass das Verständnis für die Einheitlichkeit, welche das elisabethanische Drama auf seinem Höhepunkt, besonders bei Shakespeare, aufweist, sich erst sehr spät entwickelt. Die meisten Dichter der früh-elisabethanischen Zeit haben von dieser Grundforderung dramatischer Technik kaum eine Vorstellung. Sogar Dramen, die in anderer Beziehung so bedeutungsvoll geworden sind, wie Gorboduc oder die Spanische Tragödie, lassen sie noch völlig vermissen. Die Dichter hängen vielmehr ganz vom Stoff ab, den sie in lebhafter Freude am Geschehen getreulich übernehmen. Nur wenn er schon einheitlich abgerundet war, gelingt ihnen auch ein so geartetes Drama. Dabei ist es gleichgiltig, ob sie der nationalen oder der classicistischen Richtung angehören: immer ist die Struktur der Vorlage das Ausschlaggebende. Erst spät zeigt sich das Streben, einen ungefügten Stoff einheitlich zu machen, deutlich ausgeprägt bei dem unbekanntem Dichter des King John und namentlich bei Marlowe, der in seinem Eduard II. geradezu ein Muster schafft, wie ein weitschichtiger Stoff für die Bedürfnisse des Dramas zu behauen ist. Auch von diesem Standpunkt aus müssen wir dem bedeutendsten Vorläufer Shakespeares hohe Anerkennung zollen: er hat einen entscheidenden Schritt in der Weiterbildung des englischen Dramas mit genialer Sicherheit getroffen.

Woher hat nun das elisabethanische Drama seine Einheitlichkeit? Keinesfalls aus Seneca, wie man wohl meinen

könnte. Denn wir sehen das Verständnis für sie erst bei Dichtern aufkeimen, die längst nicht unter dem unmittelbaren Einfluss des klassischen Vorbildes stehen. Sie hat sich vielmehr schrittweise bei und an der Uebertragung epischer Stoffe in's Drama entwickelt. Einheit des Helden, die wir schon frühe finden, ergab sich aus dem biographischen Element, das ja in der Geschichtschreibung wie in der Erzähllitteratur eine grosse Rolle spielt. Das zeigen Dramen wie *Cambyses*, *Soliman and Perseda*, *Lochrine*, *Peeles Eduard I.*, *Greenes Alphonsus* und *George-a-Greene*, *Marlowes Tamerlan* und *Faust*, *Heinrich V.* Einheit der Handlung kann sich aus der Einheit des Helden dann ergeben, wenn es sich um einen kürzeren Zeitraum handelt: dann ist es leicht möglich, dass alle Ereignisse in unmittelbarem, ursächlichem Zusammenhang stehen, wie in *Richard III.* Namentlich aber ergab sie sich dort, wo der Dichter eine Novelle oder eine novellenartige Geschichtsepisode zu Grunde legt, wie in *Appius and Virginia*, *King Leir*, *Tancred and Gismunda*, *Promus and Cassandra*, *Greenes Orlando Furioso* und *Jacob IV.* Die Novelle ist ja in ihrer ursprünglichen Form ihrer Natur nach streng einheitlich. Sie wird, wie ihr Name andeutet, von einem Novum beherrscht, das im Mittelpunkt steht und worauf sich alles bezieht, irgend eine unerwartete, überraschende Wendung, ja wohl gar nur ein Witzwort. Auch in den späteren, bereits etwas erweiterten Novellen ist diese Struktur zumeist noch bewahrt, insofern sie nur eine einzige Verwicklung darstellen. Durch Dramatisierung derartiger Stoffe entstanden nun Dramen von derselben Struktur und so ergab sich volle Einheitlichkeit zunächst von selbst, ohne Zuthun der Dichter, automatisch, möchte man fast sagen. Wann man diese Beschaffenheit als den Bedürfnissen des Dramas entsprechend empfunden hat, ist schwer zu bestimmen. Auf Grund dieser Empfindung angestrebt — sei es mit Bewusstsein oder aus künstlerischem Instinkt — hat man sie jedenfalls erst ziemlich spät. *Marlowe*, der hier vor allem zu nennen ist, hat zwar nicht selbst ein Drama nach einer Novelle (im eigentlichen Sinn) geschrieben, aber jedenfalls Gelegenheit gehabt, an

Werken von Zeitgenossen (z. B. Greenes Jacob IV.) die Wirkung eines dramatisierten Novellenstoffes zu empfinden.

Wir haben also eine seltsame Erscheinung vor uns. Die klassischen Vorbilder, um die man sich teilweise so heiss bemühte, besaßen bereits eine Grundeigenschaft des Dramas, die dem englischen Schauspiel noch fehlte. Aber die Dichter waren nicht imstande, sie klar zu erkennen und in ihren Nachbildungen festzuhalten; sie blieben an Aeusserlichkeiten haften, die für das Wesen der dramatischen Kunst von viel geringerer Bedeutung waren. Vielleicht kommt dabei in Betracht, dass die Hauptvertreter der classicistischen Richtung mehr Gelehrte als Dichter waren. Erst auf einem langen Umweg und spät rangen sich die Dramatiker zu etwas durch, was sie bereits längst vor Augen gehabt hatten.

Ferner haben wir hier — und dies dürfte nicht minder bemerkenswert sein — einen deutlichen Fall, wie eine literarische Gattung rein formell, rein technisch eine andere beeinflusst, mit der sie in regem stofflichen Wechselverkehr steht. Wir müssen geradezu sagen: das elisabethanische Drama hat strengere Komposition von der Novelle gelernt, indem sie an ihren Stoffen ihre Einheitlichkeit übernahm. Es ist kein Zufall, dass die Beziehungen zwischen Novelle und Drama auch in der Folgezeit sehr rege geblieben sind: infolge der technischen Verwandtschaft der beiden Gattungen haben sich Novellenstoffe immer für das Drama besonders geeignet erwiesen.

Anmerkungen.

1. Zu Marlowes Jew of Malta (S. 159).

Wie man aus meinen Ausführungen ersieht, weiche ich in der Auffassung des 'Juden von Malta' zum Teil von Fischer ab. Ich kann nicht finden, dass knapp vor dem Ende, als Barrabas Gouverneur geworden ist, 'den Unerschrockenen die Angst, den Scharfsinnigen die Verblendung erfasst' (Fischer S. 122); aus dem hier in Betracht kommenden Monolog (V. 2107 ff.) spricht vielmehr nur ruhige, kühle Erwägung der praktischen Verhältnisse, durchaus nicht ein 'lang hintangehaltener, nun ausbrechender, innerlicher Zersetzungsprozess' (eb.).

Der kühne Streich ist Barrabas gelungen, aber die neue Lage birgt neue Gefahren, denen zu begegnen er sich nun in aller Ruhe anschickt. Ebenso ist sein Plan nicht eigentlich verblendet, nur gewagter, als alle früheren, wie denn auch mehr auf dem Spiele steht. Eine solche Steigerung ist sowohl psychologisch als dramatisch begreiflich und begründet. Wie Tamerlan bleibt also auch der Jude von Anfang bis zum Schluss derselbe; eine innere Wandlung des Charakters, wie sie Fischer ansetzt, kann ich nicht wahrnehmen.

2. Zu Marlowes Eduard II. (S. 162).

Fischers Darlegungen über die innere Gliederung von Marlowes Eduard II. halte ich nicht für durchaus zutreffend. Er zerlegt das Drama im Sinne Gustav Freytags in fünf Teile, je nachdem der Held oder das Gegenspiel vordringt, was gewiss richtig ist. Aber seinen Abgrenzungen kann ich nicht immer zustimmen. Der zweite Teil, der 'Rückschlag' gegen den 'Vorstoss' des ersten würde nach Fischer mitten in der ihn charakterisierenden Handlung, unmittelbar vor dem Siege der Grafen über den König und Gaveston enden, während er meines Erachtens seinen natürlichen Abschluss mit dem Tode Gavestons findet. Ebenso halte ich Fischers Scheidung zwischen IV und V für unzutreffend; der vierte Teil bringt den Rückschlag des Gegenspiels gegen den König und findet daher seinen Abschluss mit der Thronentsagung. In der nächsten Scene beginnt der innere Verfall des Gegenspiels und damit ein ideelles Vordringen der Sache des Helden: hier setzt somit der letzte Teil ein, nicht erst ein paar Scenen später. Die Grenze kann nur dort liegen, wo die Sache des Königs auf ihrem tiefsten Stand, die Macht des Gegenspiels auf ihrem Höhepunkte angelangt ist: unmittelbar nach Eduards Thronentsagung. Das entspricht der Struktur der früheren Teile. Ich würde also das Stück so gliedern:

I. Einleitung mit dem erregenden Moment: die Ankunft Gavestons und seine unerhörte Begünstigung (I 1).

II. Rückschlag des Gegenspiels: Erhebung des Adels bis zur Hinrichtung Gavestons (II—III 1). Dieser Teil ist zweistufig gegliedert (siehe Fischer a. a. O.).

III. Vorstoss des Helden: Besiegung der Aufständischen (III 2, 3). Damit ist die Peripetie des Stückes erreicht.

IV. Rückschlag des Gegenspiels: die Ereignisse bis zur Thronentsagung des Königs (IV 1—V 1).

V. Neuerliches Vordringen nicht des Helden, wohl aber seiner Sache, die schliesslich siegt. Das Gegenspiel zerfällt infolge seiner inneren Unrechtmässigkeit (V 2 ff.).

Diese Gliederung ist meines Erachtens die natürliche, d. h. aus dem Drama selbst sich ergebende: ein neuer Teil beginnt, sobald ein Umschwung zu Gunsten der Gegenseite einsetzt.

Mit Fischers Einteilung fällt auch die genaue Symmetrie, die er (S. 151 ff.) in dem Stücke verwirklicht findet. Die oben angesetzten Teile umfassen in der Ausgabe von Bullen 10, 47, 11, 25 und 12 Seiten. Es fällt auf, dass der zweite ziemlich lang geraten ist. Das rührt daher, dass der Rückschlag des Gegenspiels zweistufig angelegt ist. Der Adel setzt die Verbannung Gavestons durch, bewilligt hierauf seine Rückberufung und nun erst entbrennt der Kampf, der mit Gavestons Hinrichtung endet. So kommt es, dass der Höhepunkt des Stückes, der Sieg des Königs, ziemlich spät erreicht wird und der absteigende Teil des Dramas viel kürzer ist als der aufsteigende. Indess ist ein solches Verhältnis wohl auch sonst zu beobachten, und man wird sagen dürfen, dass wir es nicht als unangenehm empfinden.

Die Akt- und Sceneneinteilung, nach welcher ich citiere, ist die herkömmliche, wie sie sich in den Ausgaben von Cunningham, Wagner, Tancock, Bullen und mit ganz geringen Abweichungen auch bei Fleay findet. Sie dürfte wohl von Cunningham herrühren. Denn die alten Ausgaben von 1598 und 1622 haben keine, wie auch Dyce das Stück ohne eine solche abdruckt. Die abweichenden Angaben Fischers über die Akteinteilung scheinen seine eigenen Vorschläge darzustellen.

3. Zu Marlowes Eduard II. (S. 166).

Nebenbei sei bemerkt, dass sich bezüglich der Rückberufung Gavestons in Eduard II. ein seltsamer Widerspruch findet. Obwohl Lancaster bei derselben mitgewirkt hat (I 4) und Gaveston bei seiner Ankunft selbst begrüßt (II 2), teilt er doch II 3, 16 (Bullen II 165) seinen Freunden mit, 'that Gaveston secretly arrived'. Das stimmt zu den historischen Thatsachen, obwohl die drei oben genannten Chronisten sie anders darstellen. Marlowe muss wohl noch eine andere Quelle benutzt haben und einen Augenblick durch sie zu stark beeinflusst gewesen sein.

4. Zu Marlowes Eduard II. (S. 166).

Aus der Zusammenziehung mehrerer historischer Ereignisse erklärt es sich, dass Eduard den von Irland zurückkehrenden Gaveston in Tinemouth, also einem Hafen der Ostküste, erwartet, was an sich recht seltsam scheint. Der Kampf gegen die 'Ordainers' erfolgte von Nordengland aus, und als sich der König zu schwach fühlte, eilte er nach Tinemouth, um zur See seinen Günstling nach dem festen Scarborough in Sicherheit zu bringen.

5. Zu Richard III. (S. 181).

Ich kann auch nicht Churchill zustimmen, wenn er (S. 7) sagt, die Gestalt Eduards in Marlowes Drama sei nicht dominierend, während Richard nicht nur im Mittelpunkt stehe, sondern auch dominiere. Einmal steht dieser gerade um die Mitte des Dramas bedenklich im

Hintergrund, und wir werden nur durch kurze Mitteilungen über sein Schicksal unterrichtet. Und vor allem: der Unterschied, den Churchill hervorhebt, besteht doch nur darin, dass Eduard II. auch reich charakterisierte Nebenfiguren zeigt, wie sie in Richard III. fehlen. Würden sie zu stark in den Vordergrund treten, so wäre Churchills Bemerkung gerechtfertigt; aber das ist meines Erachtens keineswegs der Fall.

Anhang.

Lehrreich ist ein Blick auf die lateinischen Dramen des XVI. Jahrhunderts, von denen die späteren, aus der Zeit der Königin Elisabeth, uns soeben durch Kellers und Churchills ausführliche Analysen zugänglich geworden sind (Shakespeare-Jahrbuch 34, 221 ff.). Der Einfluss Senecas tritt hier, wie zu erwarten, viel stärker zu Tage. Auch hier ist manchmal die englische Stofffreudigkeit zu beobachten (z. B. in dem allerdings späten Nero) oder lockeres Aneinanderreihen mehrerer Handlungen an dem Faden eines Helden (wie in Sapiaientia Salomonis). Aber meist ist doch, wie es scheint, leidliche Einheitlichkeit in unserem Sinn auch einem nicht bereits einheitlichen Rohstoff gegenüber erreicht, sei es, weil der Dichter sich streng auf das Schlussstück der Handlung, die Katastrophe, beschränkt, wie besonders deutlich im Herodes, demnächst im Absalon, sei es, weil er nur die Konsequenzen der wenigen grossen Leidenschaften, welche den Lieblingsgegenstand der Seneca-Tragödie bilden, bis zum Untergang des Helden darstellt und andere stoffliche Elemente fernhält. Hier ist also die Einheitlichkeit wirklich das Ergebnis des klassischen Einflusses. (Manche von diesen Dramen scheinen übrigens so spät zu sein, dass sie umgekehrt von der inzwischen zur Einheitlichkeit vorgedrungenen Volksbühne beeinflusst sein können.) Wenn die classicistischen Dramen in englischer Sprache soweit von den lateinischen abstehen, so zeigt dies, wie stark die nationale Bühne auch auf gelehrte Dichter wirkte, sobald sie sich nur der nationalen Sprache bedienten, und dass der Einfluss der klassischen Tragödie auf die volkstümliche Entwicklung nicht überschätzt werden darf.
