

Die Frau im englischen Drama vor Shakespeare.

Von

Marie Gothein.

Inhaltsangabe:

Einleitung. — I. Die Frauen der Mysterien: Frau Noah; Zusammenhang mit der Schwankliteratur. — II. Die frühesten Typen der Komödie: die naive Frau und die Kupplerin im «Interludium de Clerico et Puella»; Verhältnis zur Quelle. Der Ehebruch, neues Motiv: Mrs. Tyb in Heywoods Interlude. — III. Die weiblichen Abstraktionen der Moralitäten. Maria Magdalena im Digby Play. — IV. Die Erziehungsdramen: «Calisto und Meliboea» im Verhältnis zum «Interludium De Clerico et Puella»; Fortschritt in der Schilderung der Kupplerin; die schlechten und verlorenen Frauen der Erziehungsdramen. — V. Die keifenden Weiber in den unterhaltenden Schulkomödien: «Gammer Gurton's Needle»; «Tom Tiler and his Wife»; «Ralph Roister Doister» (Dame Custance, nationaler Typus). — VI. Die Entwicklung des Lustspiels nach romantischer Seite; Ariost und der italienische Einfluß, «I Suppositi» und Gascoignes Übersetzung; die «Bugbears»; die Amme des italienischen Lustspiels. — VII. Die Tragödie: Buchanan und der griechische Einfluß. «Gorboduc», eine Senecatragödie mit italienischem Einfluß; die Königin Videna; die Botin Marcella. Senecaübersetzungen. 1567, «Gismond of Salern in Love»; italienischer Einfluß; Stoffwahl; die Bedeutung der Novelle für die Frauencharaktere; Novellensammlungen. Die volkstümlichen Dramen mit antikem Stoff: Clytemnestra in «Horestes»; Verginia in «Appius and Verginia». Die derbkomischen Frauengestalten: die Virago der volkstümlichen Stücke; Doll Williamson in «Sir Thomas More». — VIII. Das romantische Lustspiel: «Common Conditions»; Quelle und dramatische Behandlung; der romantische Schauplatz; die Frauen; ihre Keuschheit und Abenteuerlust; Clarisia, Labia; der weibliche Narr. — IX. Shakespeares unmittelbare Vorgänger; Begriffserklärung. Lyly: Volks- und Hofbühne; das italienische Schäferspiel; Maskenspiele; Court Comedies; Euphuismus; Frauen: die Dienerinnen; die alte Zauberin; die Heldin, meist Personifikation Elisabeths. Die Hosenrollen von Lyly bis Shakespeare. Das Keuschheitsmotiv. Green: die Gräfin Ida in «James IV», Jane-a-Barley in «The Pinnar of Wakefield»; die Gräfin Salisbury in «Edward III»; Panthea in «The Wars of Cyrus». Die idyllischen Frauen; Green: Bettris und Fair Maid of Fressingham. Griseldis-Motive bei Green und Shakespeare. «Fair Em». Peeles und Kyds Frauengestalten.

Die Frauen klassischen Ursprungs. Videna. Der Clytemenestra-Typus in «The Misfortunes of Arthur». Marlowes Frauen: Zenokrate und Abigail; die Königin Katharina; Isabella in «Edward II». Marlowes Einfluß auf Shakespeare und die anderen Zeitgenossen. — X. Die Frauen der bürgerlichen Tragödie; Alice Arden, die bürgerliche Clytemnestra. Shakespeares Stellung zur bürgerlichen Tragödie. Cordella im alten Stück «King Lear» und Shakespeares Cordelia.

Goethe erzählt in Wahrheit und Dichtung, wie während seines Umganges mit Oeser in Leipzig der Maler-Ästhetiker einen Vorhang für das neue Theater gemalt habe: die Musen habe er auf Erden wandeln lassen, ein Vorhof des Tempels sei mit Statuen von Sophokles und Aristophanes geschmückt gewesen, um welche sich die Schauspieldichter aller Zeiten versammelt hätten, alles würdig und schön; «nun aber», fährt er fort, «kommt das Wunderliche! Durch die freie Mitte sah man das Portal des fernstehenden Tempels und ein Mann in leichter Jacke ging zwischen obgedachten Gruppen, ohne sich um sie zu kümmern, hindurch, gerade auf den Tempel los; man sah ihn daher im Rücken, er war nicht besonders ausgezeichnet. Dieser nun sollte Shakespeare bedeuten, der ohne Vorgänger und Nachfolger, ohne sich um Muster zu kümmern, auf seine eigene Hand der Unsterblichkeit entgegengehe».

Das war die Auffassung von Shakespeare in jener Zeit, als der britische Dichter den stärksten Einfluß auf das junge Deutschland ausübte, als sich der Sturm und Drang an ihm, wie an einem Polarstern orientierte. So hatte ihn auch in England das ganze 18. Jahrhundert angesehen und sich an ihm mit vielen Kämpfen und hochmütigem Widerstreben von dem Kanon seiner starren Ästhetik gelöst. Mit dem Siege der Romantik aber erwachte auch der historische Sinn, der lange in Schlummer gelegen hatte; man wollte mehr von dem Menschen Shakespeare wissen, den Boden kennen lernen, auf dem er gewachsen war, und was bis dahin nur ein paar gelehrten Forschern bekannt war, wurde jetzt durch Wanderprediger in begeistertem Prophetenton einer aufhorchenden Menge verkündet: daß Shakespeare nicht «ohne Vorgänger», noch weniger «ohne Nachfolger» war, sondern daß er in einem goldenen Zeitalter, von einem Geschlechte stolzer Dichter umgeben war, daß er nicht, «ohne sich um Muster zu bekümmern, auf eigene Hand der Unsterblichkeit entgegengegang», sondern als reiches Erbe eine geschaffene Bühne empfing, die sein Genius zu nie wieder erreichter Höhe emporhob.

Die historische Erforschung keiner Epoche steht unter einem so eigentümlichen Banne, wie in der Zeit der elisabethanischen Dichter;

der eine große Brennpunkt Shakespeare absorbiert das Interesse in so hohem Maße, daß von ihm alle Betrachtungsweise ausgeht nach rückwärts und vorwärts — und zu ihm wieder zurückkehren muß. Shakespeares Zeit aber unterscheidet sich darin von der Dantes, die ja auch von ihm ihr Licht empfing, — daß man auf diesen die Charakteristik von Oeser in ganz anderm Maße anwenden könnte, während den großen Briten eine überwältigende Fülle vielseitigen, geistigen Lebens umgibt, das um seiner selbst willen Beachtung und Würdigung heischt. Dies gilt vornehmlich von der Zeit des Werdens der englischen Bühne bis Shakespeare hin. Es genügt hier nicht eine historische Aufzählung des Geleisteten als Beitrag zur Kenntnis der Quellen des großen Dichters, wir müssen in dieser historischen Beleuchtung zu einer ästhetischen Würdigung gelangen. Erst dann können wir den kühnen Eroberergeist, das mächtige Wollen dieser Werdezeit mit ihrem rapiden Wachstum erkennen und genießen. Denn dem Auge des historischen Forschers werden sich reichlich Schöpfungen enthüllen, die Anspruch auf Geltung und Bewunderung machen dürfen, so achtlos der nur Genießende auch daran vorübergehen mag.

Auch die folgende Abhandlung soll auf einem beschränkten Gebiete, dem der Entwicklung der Frauengestalten auf der englischen Bühne bis Shakespeare diesen doppelten Zweck historischer Betrachtung verfolgen: zeigen, was schon die Vorgänger Shakespeares an lebensfähigen Gestalten geschaffen, und was von ihrem Geiste in Shakespeares herrlichen Frauen lebt. Aber auch das, was er als nicht fruchtbar für sich beiseite gelassen hat, hilft uns zur Erkenntnis seines Werkes.

I. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Fähigkeit, Frauen zu schildern, von einer Kunstgattung, wie das Drama erst spät erlernt wird. Erst auf einer Kulturstufe, auf der sich die psychologischen Probleme vertiefen, wird man dazu kommen, die Eigenart der Frau als abweichend von der des Mannes darzustellen, nicht nur, daß das Beobachtungsmaterial für den Mann viel größer war, man war auch ganz anders gewöhnt, sich die Individualität des Mannes in Taten ausdrücken zu sehen. Darum sind auch in den ersten Anfängen des neueren Dramas, den geistlichen Mysterien des Mittelalters, die Versuche, Frauen auf der Bühne selbständig zu gestalten, sehr gering. In diesen geistlichen Spielen treten zwar die Frauen, die ihre Quelle, das alte und neue Testament, ihnen vorschreibt, auf, aber diese heiligen Frauen haben einen fest vorgeschriebenen Charakter,

der sie meist nur zum Sprachrohr für die Worte der Heilswahrheiten machte, sodaß dieser eher ein Hindernis für irgend welche individuelle Frauenschilderung war. Hin und wieder finden sich zwar auch hier schon Züge, die das Bestreben zeigen, das Schema der Bibel durch ein Paar lebensvolle Züge zu bereichern, so die sorgende Mutterliebe bei Maria auf der Flucht nach Ägypten oder beim Suchen nach dem verloren gegangenen zwölfjährigen Sohne.¹⁾ Gegen die Fülle drastischer und individueller Männergestalten ist das aber verschwindend wenig. Nur eine Gestalt haben die englischen Mysterien ganz selbständig national geschaffen: Frau Noah.²⁾ Die Patriarchenfrau ist das böse, zänkische Eheweib, das in allen uns erhaltenen Mysterien-Zyklen die gleiche Rolle spielt; sie weigert sich, in die Arche zu gehen, und tut dies erst, als ihr im wahren Sinne des Wortes das Wasser an die Kehle steigt. In den einander verwandten nordischen Zyklen, den York und Townley Mystery Plays ist dies Spiel höchst drastisch lebendig ausgeführt. In den Yorkspielen läßt sie sich zwar vom Sohne bewegen, zum Vater zu kommen, doch weigert sie sich, seinem Befehle nachzukommen und in die Arche zu gehen; sie macht Noah bittere Vorwürfe, daß er ihr nichts von den wichtigen Vorbereitungen zur Erbauung der Arche gesagt habe. «Du hättest es mich auch wissen lassen können», schmolzt sie, «früh und spät gingst du aus und ließest mich zu Hause sitzen». Auf eine harte Probe hat Noah die Ungeduld seines Weibes allerdings gestellt, denn wir erfahren, daß er 100 Jahre an der Arche gearbeitet hat und daß es nun schon 14 Tage regne. Es nützt ihm auch jetzt nichts, als er sich hinter den Befehl Gottes steckt, denn er empfängt von seinem Weibe sofort einen «schlagenden» Beweis, daß ihr Wille auch etwas gelte, daß er zuerst sie hätte fragen müssen. Wie er ihr dann die dringende Gefahr vorhält, verlangt sie, daß ihre Gevattern und Basen auch mit gerettet werden müßten, und nur noch im letzten Augenblicke kann sie von den Ihren in die Arche gebracht werden. Noch derber gestaltet sich diese Szene in den Spielen von Wakefield, den Townley-Mysterien, dort sitzt die Widerspenstige bei strömendem

¹⁾ Besonders in den nordischen Mysterien, die überhaupt weit mehr Leben als die beiden südlichen Zyklen zeigen. In den York Mystery Plays, ed. L. Toulmin Smith 1885, ist das Suchen des Elternpaares nach ihrem Sohne besonders hübsch gestaltet, wie Maria sich von Joseph kaum trösten lassen will, dann aber, als sie den Sohn unter dem hohen Herrn sieht, doch mehr Mut hat als Joseph, der sich nur zaghaft hinter Maria heranwagt.

²⁾ Creizenach «Geschichte des neueren Dramas», Band I, p. 210.

Regen auf dem Hügel, spinnt und will durchaus nicht herabkommen, bis sich dann zum Schluß eine regelrechte eheliche Prügelszene entwickelt. Diese Gestalt kam in das Drama, wie alle komischen Szenen aus der Schwankliteratur des Mittelalters, die im Gegensatz gegen den ritterlichen Frauendienst der Troubadours ja unermüdlich in Ausfällen gegen die Frau und die Eheplage ist. Frau Noah ist jedenfalls sehr früh¹⁾ in das Sintflutspiel gekommen. Chaucer kennt sie und erwähnt sie in einer seiner derbsten Geschichten.²⁾ Und seine Frau von Bath, in deren köstlicher Selbstschilderung alles zusammengefaßt ist, was je in der Literatur Böses über die Frauen gesagt worden ist, zu deren Hauptvergnügen es gehört, die Mirakelspiele anzusehen,³⁾ wird mit Freude auf ihr vorsintflutliches Ebenbild geschaut haben.

II. Die komisch-drastischen Frauengestalten, die sich in der epischen Literatur schon zu solcher Meisterschaft ausgebildet hatten, wie in Chaucers eben genanntem Meisterwerk und des Schotten Dunbar humorvoller satirischer Schilderung der drei Frauen in «The two Married Women and the Widow», bürgerten sich auch auf der Bühne bald ein. Während das ernste Drama noch lange jedem Versuche einer individuellen Frauenschilderung aus dem Wege ging, sehen wir in frühen Anfängen der Komödie, in den Interludes, bald eine Reihe kräftig umrissener Frauengestalten. In dem kleinen Fragment «Interludium de Clerico et Puella», das dem frühen 14. Jahrhundert angehört⁴⁾, ist eine Szene der Schwankliteratur in dramatisch lebendigen Dialog gebracht, zwei Frauentypen, die in der späteren Entwicklung des Dramas noch eine große Rolle spielen sollten, treten hier zuerst auf: die übernaive Frau und die Kupplerin. Die Situation, die uns hier vorgeführt wird, sehen wir ähnlich noch in dem ausgebildeten Drama wiederkehren: der verliebte Clericus kommt zu seiner Angebeteten, um sie seinen Wünschen geneigt zu machen, wird aber entrüstet abgewiesen, darauf wendet er sich an die Kupplerin, die sich scheinheilig zierte, dann ebenso scheinheilig mitleidig nachgibt und die nun ihrerseits mit erstaunlicher Schnelligkeit zum Ziele gelangt.⁵⁾ In gleicher Weise verläuft die Szene in einem Er-

¹⁾ Creizenach a. o. O. I, p. 210, Anm.

²⁾ Miller's Tale 353.

³⁾ The Wife of Bath's Prologue 558.

⁴⁾ Reliquiae Antiquae ed. by Wright and Halliwell, 1845, I, p. 145.

⁵⁾ Diesen Schluß enthält leider das Fragment nicht mehr, er ist aber leicht aus der Quelle, der alten Versnovelle «Dame Siriz», zu erschließen (siehe ten Brink «Geschichte der englischen Literatur» 1899 I, p. 296 ff., Band II 1889, p. 308 ff.).

ziehungsdrama «Calisto und Melibea», um 1530 geschrieben, wie in einer bürgerlichen Tragödie der Hochrenaissance, um 1600, in «A Warning of Fair Women», wo auch die Scheinheiligkeit der Kupplerin noch ganz in der Weise dieses frühen Versuches geschildert ist.

Auch diese Frauen hat die Schwankliteratur ausgebildet, wenn auch hier vielleicht der Einfluß der antiken Komödie, des nie vergessenen Terenz mitgewirkt hat.¹⁾ Auffallend ist, daß in der dramatischen Szene statt der Kaufmannsfrau in Dame Siriz eine Puella durch die seltsamen Künste der Kupplerin verführt werden soll, es scheint, daß man damals auf der Bühne gerade wie in den deutschen Fastnachtsspielen, wo man doch sonst das Äußerste in Verspottung der Frauen leistete, den Ehebruch nicht liebte.²⁾

Das wird aber anders, sobald zu Anfang des 16. Jahrhunderts sich der Einfluß der italienischen Humanisten-Literatur spüren läßt. In Heywoods «Mery Play betwene Johan Johan the Husbände, Tyb his Wyfe, and Syr Johan the Preest», dem einzigen unter seinen Interludes, das eine Art dramatischer Handlung aufzuweisen hat, ist zu der Xantippennatur der Frau Noah bei Mrs. Tyb auch noch der Ehebruch getreten. Sie hat mit Syr Johan dem Priester ein unzweideutiges Verhältnis, das sie vor den Augen des armen furchtsamen Gatten auf die Spitze treibt, bis sie beide durch Hänself und Hunger den Pantoffelhelden zu äußerster Wut bringen, so daß er sich aufschwingt, beide aus dem Hause zu prügeln; allerdings sieht er zum Schluß wieder mit solchem Bedenken auf seine Tat, daß man nicht die Hoffnung haben kann, daß es in seiner Ehe künftig besser aussehen werde.

III. Das ist eine geringe Ausbeute, die uns die mittelalterliche englische Bühne an Frauencharakteren bietet. Die ganze große Gruppe der Moralitäten muß für uns ausfallen. Zwar Frauen treten dort die Hülle und Fülle auf, aber noch ganz anders als die biblischen Frauen der Mysterien tragen sie ihren feststehenden Charakter mit ihrem Namen, und wenn jene heiligen Frauen doch immerhin Individualitäten sind, die hie und da einen charakteristischen Zug ertragen, so treffen wir hier nur noch Abstraktionen von Tugenden und Lastern, die zudem von der grammatischen Freiheit der englischen Sprache Gebrauch machen und nach Bedarf bald männlich, bald weiblich erscheinen. So ist Luxuria in dem Digby Spiel von

¹⁾ Siehe Brandl, Pauls Grundriß II, 648.

²⁾ Creizenach a. a. O. I, 416.

Maria Magdalena¹⁾ männlich gedacht. Dies ermüdend breite Drama, eines der wenigen Mirakelspiele im engeren Sinne, die uns erhalten sind, verdient eine besondere Beachtung um der Heldin willen, der Heiligen, deren Leben es nach der *Legenda aurea* schildert. Der erste Teil des Dramas hält sich ganz an das Schema der Moralitäten, doch während sonst meist ein Mann, «Man» oder «Mankind», «King of Life», «Wit» etc. im Mittelpunkte des Geschehens steht, sehen wir hier eine historische Frau, die in der Phase ihres Lebens die die *Legenda aurea* mit den Worten ausdrückt «*deliciis corporis se totam dedidit*» in bedenkliche Abenteuer gerät, sogar in einem Bordell strandet, bis sie ihrem guten Engel überraschender Weise Gehör gibt²⁾ und dann von dem Propheten Jesus erlöst wird.

Die große Beliebtheit aber, deren sich die Moralitäten bis tief in das 16. Jahrhundert hinein erfreuten, hat sicher einen stark retardierenden Einfluß auf das Drama selbst, besonders aber auf die Schilderung der Frauencharaktere ausgeübt. Es fehlte diesen Stücken eben an jeder Realität der Gestalten, sodaß auch späte Erzeugnisse, die in der dramatischen Technik schon stark unter romantischem Einflusse stehen, von jeder psychologischen Realität der Gestalten absehen müssen.

IV. Erst in den Erziehungsdramen finden wir den Versuch, mit dieser moralischen Tendenz wirkliche Personen mit individueller Handlung auf die Bühne zu bringen. Das früheste dieser Stücke, 1525, hat den sehr viel versprechenden Titel «An Interlude showing The Good Properties of Women, Calisto and Melibea».³⁾ Wenn wir aber näher zusehen, so finden wir nur die gleiche Situation und die gleichen Gestalten, wie in dem mittelalterlichen Interlude «De Clerico et Puella». Der verliebte Calisto ist hier Student, Melibea ähnelt sehr der Puella, doch braucht die Kupplerin bei ihr weit feinere Mittel, indem sie nicht die abergläubische Furcht, sondern das Mitleid des Mädchens wachruft, es liegt eine gewisse kraftvolle Beredtsamkeit in den Argumenten der Kupplerin, man sieht, wie die abendländische Literatur sich mit wachsender Vorliebe gerade dieser Gestalt zugewendet hat, doch gelingt ihr ihr Handwerk nur beinahe; entgegen der Quelle bereut Melibea sofort ihr Zugeständnis an die Kupplerin, beichtet

¹⁾ Digby Plays ed. Furnivall, New Shakespeare Society 1882.

²⁾ Karl Schmidt über die Digby Spiele, *Anglia* VIII, p. 371 ff.

³⁾ Die Quelle ist ein spanischer dramatisierter Roman «*Celestina*», der bei seinem Erscheinen (um 1500) weit verbreitete günstige Aufnahme erfuhr. Vgl. Rosenbach, *The Influence of «The Celestina» in the Early English Drama*, *Shakespeare-Jahrbuch*, Band 39, p. 43 ff.

dem Vater, der sie errettet, sodaß alles auf eine erbauliche pädagogische Predigt hinausläuft.

In den anderen Erziehungsdramen aber spielt die Frau eine sehr böse, traurige Rolle, entweder muß sie, wie in «Nice Wanton», als Variante zum verlorenen Sohne, als verlorene Tochter alle Schlechtigkeiten mit dem Bruder um die Wette begehen, — beide sind von der thörichten Mutter schlecht erzogen, sodaß sie zum warnenden Beispiel für Eltern und Kinder dient; — oder sie entfaltet die alte Xanthippennatur von Frau Noah wie in «The Disobedient Child». Ihr Gatte hat sich gegen den ausdrücklichen Willen des Vaters in ihren Netzen fangen lassen, und nach einer sehr kurzen Liebesperiode wird sie mit Zügen geschildert, ähnlich wie sie die Frau von Bath ihren letzten Männern gegenüber zeigt. Doch ist die Schilderung ganz ohne Humor, nur eine Mahnung für junge Männer, sich nicht von einer Kokette betören zu lassen. Oder endlich sie sind nur professionelle Dirnen, die zu dem Kreise der schlechten Gesellschaft gehören, die die verlorenen Söhne in ihr Verderben locken, wie im «Misogonus» und in Gascoignes «Glass of Governement». In diesem letzten ist der Dirne Lamia in ihrer Tante noch eine alte Kupplerin beigegeben, die den bezeichnenden Namen Pandarina führt; die Szene, in der sie ihrer gelehrigen Schülerin gute Lehren gibt, sich nicht von der Leidenschaft hinreißen zu lassen und nur den reichen Mann in ihrer Gunst zuzulassen, ist die lebensvollste in dem sonst langweilig moralisierenden Stücke. Diese beiden Gestalten wiederholen sich dann ganz ähnlich in dem alten vorshakespearischen Timon, der, wie allè diese Stücke aus Schulkreisen stammend, sich allerdings nur als Manuskript bis in unsere Zeit erhalten hat.¹⁾

Dieser ganze Kreis der Erziehungsdramen²⁾ steht noch in engstem geistigem Zusammenhang mit den Moralitäten, die sich auch in unvermischter, rein allegorischer Gestalt bis in die letzten Jahre Elizabeths auf der Bühne gehalten haben. Hier wie dort eine moralische Tendenz, ein Lehrzweck: dem Menschen geht es gut, so lange er es mit der Tugend hält, die Laster führen ihn unfehlbar in Unglück und Verderben. Nur zeigen sich diese Tugenden nicht mehr in ihrer abstrakten Nacktheit, sondern müssen ihr Wesen unter gewöhnlicher Menschengestalt durch Handlungen ausdrücken; das brachte nun aber eine ganz andere Möglichkeit der Intrige und

¹⁾ Gedruckt erst 1842 für die Shakespeare Society ed. Dyce.

²⁾ Brandl, Quellen p. LXX ff. Zusammenstellung und kurze Besprechung.

eine Erweiterung des Personenapparats mit sich. Alles dieses aber hätte die englische Bühne von sich aus kaum so schnell gelernt, es kam ihr der große Strom geistigen Lebens zu Hilfe, der vom Süden aus Italien als Renaissance des Altertums sich von den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts an auch in England verbreitet hatte. Von den Alten und mehr noch von ihren Wiedererweckern, den Italienern, sollten die Engländer zuerst lernen, wie man einen Stoff wählt und ihn dann zu einer dramatischen Handlung aufbaut. Etwas von diesem antiken Geiste spürt man schon überall in diesen Erziehungsdramen, ja verschiedene stehende Charakterfiguren der alten Komödie, wie den Schmarotzer, den die Intrigue leitenden Diener u. a. treffen wir schon an, doch wird jeder Versuch einer Charakterzeichnung von der moralischen Tendenz noch ganz überwuchert. Für die Frauen vollends begnügt man sich mit dem Material, das schon die Schwankliteratur ausgebildet hat.

V. Weit lebensvoller sind die Stücke, die zwar auch aus Schulkreisen stammen, aber ohne jede moralische Nebenabsicht, nur zum Zwecke der Unterhaltung geschrieben sind. Leider sind uns nur wenige Denkmäler aus dieser frühen Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts erhalten, und von den drei Stücken, die hier für uns in Betracht kommen, stehen wiederum zwei den Schwänken sehr nahe. «Gammer Gurton's Needle» zeigt uns zwei prächtige Exemplare keifender Weiber; so geringfügig die Intrige auch ist, die sich durchaus um eine verlorene Nadel dreht — damals ein kostbarer Ding als heute — so herrscht doch eine frische und unbefangene, wenn auch derbe Lustigkeit. Der Dialog ist knapp und lebensvoll wie die ganze Entwicklung. Der alte Moralitäten-Vice, der hier in der Gestalt des heimatlosen Bettlers sein Zwischenträgeramt ausübt, hat ein herrliches Spiel, die beiden Gevatterinnen aufeinanderzuhetzen, bis es zu einer Schlacht kommt, in der die erregten Weiber zuerst ihren Zungen freien Lauf lassen, bis zuletzt Haare und Zähne daran glauben müssen. Noch possenhafter gestaltet sich «Tom Tiler and his Wife». Hier sehen wir aufs neue Frau Noah aufleben, der Gatte ist noch viel sanfter und kleinmütiger als Mrs. Tybs Johan; sehr gut beobachtet ist es, wie es der Frau imponiert, als sie glaubt, von ihrem Gatten einmal tüchtige Prügel erhalten zu haben, und es klingt ganz sanftmütig, als sie ihm erklärt, daß sie ihn nun aber nicht mehr lieben könne; als der gerührte Gatte ihr aber gesteht, daß nicht er, sondern Nachbar Schneider in seinen Kleidern ihr die Prügel gegeben, springt sie aus dem Bette, um ihm mit einer Ofengabel zu beweisen, wahr-

scheinlich, daß ihre Liebe wiedergekehrt sei. Eine ganz andere Bedeutung und nach jeder Richtung eigenartige Stellung hat das Stück, das zeitlich allen den besprochenen Schuldramen vorangeht — es ist schon 1552 von Etonschülern aufgeführt worden — «Ralph Roister Doister». Es ist ein Stück, das ganz an der antiken Komödie geschult ist, ehe der eigentliche italienische Einfluß sich geltend machte.¹⁾ Plautu's «Miles gloriosus» ist hier mit glücklicher Hand zu einer durchaus englischen Komödie gemodelt worden. Der nordische Dichter verfällt nicht in den Fehler der ersten italienischen Adaptionen antiker Komödien, die mit dem dramatischen Aufbau und dem antiken Personenapparat auch den Schauplatz und das antike Lokalkolorit aufnehmen.²⁾ Der Engländer versetzt sein Stück ganz in die englischen Verhältnisse der Gegenwart. Die bürgerliche Sphäre ergab sich von selber, in bürgerlichen Kreisen spielt die antike Komödie ebenso wie die ganze einheimische komische Poesie. Das schwierigste für unseren Dichter war die Behandlung der Frauen. Die Hetärenatmosphäre, in der das römische Lustspiel sich bewegte, war für ein englisches Publikum ganz außer Frage; so muß es als eine wahrhaft geniale Lösung betrachtet werden, daß in unserem Stück eine echt englische Bürgersfrau auf die Bühne kam und der Dichter sie, um ihr die nötige Bewegungsfreiheit zu geben, zu einer jungen Witwe machte. Wie klug und treffend die Wahl des Engländers war, das zeigen uns die Fehler und Umwege, zu denen die Italiener im gleichen Falle verführt wurden: erst übernahmen sie sklavisch die Hetäre, als sie dann das italienische Mädchen aus anständiger Familie dafür einsetzen, wagten sie nur ganz selten, der heimischen Sitte ins Gesicht zu schlagen und das Mädchen auf der Straße, dem unverbrüchlichen Schauplatz der italienischen Komödie nach antikem Vorbild, auftreten zu lassen; so griffen sie meist zu dem seltsamen Ausweg, die Gestalt, um die sich die ganze Intrige dreht, von der fortwährend die Rede ist, auf der Bühne überhaupt nicht erscheinen zu lassen.³⁾ Nachdem der englische Dichter seiner Heldin die Bewegungsfreiheit durch ihre Selbständigkeit gegeben hatte, wagte er noch einen weiteren Schritt über die Italiener und die Antike hinaus.

¹⁾ Schücking, «Studien über die stofflichen Beziehungen der englischen Komödie zur italienischen bis Lyly» Halle 1901 [Studien z. engl. Phil. her. v. Morsbach] will zwar auch schon hier italienische Einflüsse sehen, doch sind seine Ausführungen nicht überzeugend.

²⁾ So Ariost in der «Cassaria». Siehe Creizenach II p. 235.

³⁾ Siehe Creizenach a. o. O. II, p. 276 ff.

Er wählte Dame Custance nicht nur aus einer anständigen Sphäre, er ließ sie auch darin, er brachte fertig, was die Italiener jener Zeit für ganz unmöglich hielten, eine ausgelassene lustige Stimmung mit einer ehrbaren Anständigkeit zu vereinen; dabei zeigt sich nicht die geringste Neigung zum Moralisieren und ein gutes Stück Derbheit, wie sie der damalige Verkehr mit sich brachte. Dame Custance ist eine Gesundheit und Frische atmende Gestalt und wenn ihr die überströmende Lustigkeit der rotbäckigen Windsorfrauen in Shakespeares Lustspiel auch noch fehlt, so hat sie neckischen Humor und frische Derbheit genug, um sich die Zudringlichkeiten des Prahlhanses Ralph Roister Doister vom Halse zu halten.

Als Herrin des Hauses wird sie noch gehoben durch die stattliche Dienerschaft, die der Dichter ihr zur Seite stellt, auch dies eine nationale Neuerung, die das italienische Lustspiel nicht wagte. Die antike Komödie gab dem Liebhaber einen Sklaven, der Hetäre, meist eine Begleiterin, die dann das italienische Lustspiel zur Amme ausgebildet hat. Die Amme hat kraft ihres Alters und ihrer Erfahrung in Liebessachen immer ein gewisses Übergewicht über ihren jungen Schützling. Dame Custance aber gebietet als Herrin in ihrem Hause über ihre Dienerinnen; auch die älteste unter ihnen, Madge Mumblecrust, die «Nurse» genannt wird, ist weit davon entfernt, das Vertrauen ihrer Herrin zu besitzen; beim ersten Versuch, die Zwischenträgerin zu spielen, wird sie tüchtig von ihrer Gebieterin abgekanzelt und wie die anderen Mägde ihres Leichtsinns wegen gescholten. Denn Dame Custance führt fest die Zügel ihres Haushaltes und sieht auf Zucht und Ordnung. Eine der eigenartigsten Szenen, die uns zeigt, wie bei unserem Dichter die Lebensbeobachtung weit größer als der Literatureinfluß war, ist die Spinnstubenszene, wohl in einer Vorhalle des Hauses gedacht, die sich nach der Straße öffnet, sodaß man sie von dort übersehen und hören kann, was gesprochen wird.¹⁾ Das harmlose lustige Schwatzen der Mädchen, ihr Kichern, Singen und Schmälen, begleitet von dem surrenden Rädern, hat etwas von der herzerfreuenden Frische ähnlicher Szenen im griechischen Epos.

VI. Der Einfluß von «Ralph Roister Doister» ist damals in England sehr gering geblieben, für die bürgerliche Komödie war die Zeit der Entwicklung noch nicht gekommen, selbst Moralitäten und Erziehungsdramen unterstanden mehr dem romantischen Einfluß. Die wenigen

¹⁾ Brandl, Quellen, p. LIV.

uns erhaltenen Stücke, die mehr oder minder treue Übersetzungen italienischer Komödien sind und als solche zu den bürgerlichen gerechnet werden müssen, bilden eine Gruppe für sich, da sie vieles gemeinsam mit dem romantischen Lustspiel haben. Wir müssen schon bis zu Shakespeares «Lustigen Weibern» gehen, um den Geist des «Ralph Roister Doister» wiederzufinden. Das einzige etwas ältere Stück, das in diese Reihe zu rechnen wäre, ist «The Taming of a Shrew», das Vorbild für Shakespeares Lustspiel. Hier sehen wir die alte Schwankfigur der keifenden Frau nicht ungeschickt in die Sphäre des Lustspiels erhoben. Während die Derbheit der einzelnen Szenen noch ganz den Possencharakter trägt, wird der Keiferin eben durch ihre Zümmung und völlige innere Umwandlung ein höherer Charakter zuteil. Shakespeare, ohne den Gang der Handlung wesentlich zu ändern, milderte doch die größten Derbheiten, entfernte seine Umarbeitung aber noch weiter von der Posse, indem er ihr das italienische Intrigenmotiv der Werbung um Bianca hinzufügte. Er schöpft dabei aus einer Quelle, die besonders wichtig für das englische Lustspiel ist aus Ariosts «Suppositi». Ariost ist mit diesem Stücke 1509 zum eigentlichen Schöpfer des italienischen Lustspiels geworden. Er zuerst legte die Handlung auf modern italienischem Boden und paßte sie italienischen Verhältnissen an; vor allem aber brachte er die Liebhaberin aus der Hetärensphäre in bürgerliche Verhältnisse. Allerdings unterscheidet sich die Liebhaberin bei Ariost wie allen seinen Nachfolgern darin wenig von denen der Terenzischen und Plautinischen Komödie, daß sie sehr schnell den Wünschen des Geliebten nachgibt, der hier in der Maske eines Dieners ihres Vaters Haus betritt und dafür seinen eignen Diener statt seiner den Studien an der Universität nachgehen läßt. Ariost wurde auch darin schon hier vorbildlich für alle Nachfolger, daß er das Mädchen, das den Mittelpunkt der Intrige bildet, nur einmal, zu Anfang im Gespräch mit der Amme, und zum Schluß als stumme Person auftreten läßt. Die heikle Situation, in der sie sich befindet, wirkte auf diese dramatische Technik ebenso ein wie der Schauplatz der Straße, der es für ein junges Mädchen schwierig machte, aufzutreten.

Als Shakespeare etwa 90 Jahre später die gleiche Intrige in sein «The Taming of the Shrew» verflocht, war aus der Frauengestalt etwas total verschiedenes geworden. Dazwischen lag die große Entwicklung der romantischen Komödie, die von der Novelle inspiriert, es der Frau erst möglich machte ihr Wesen frei zu entfalten, indem sie den äußeren Zwang des Schauplatzes entfernte und ihr Innen-

leben in einer halb märchenhaften Sphäre zu freier reicher Gefühlsentfaltung erhob.

Um die Mitte des Jahrhunderts aber, als Gascoigne die «Suppositi» 1566 ins englische übersetzte, wagte er an der Gestalt der Heldin Polyneste nichts zu ändern, sondern übernahm sie treu aus dem Original.¹⁾

Wie ratlos und nach mancher Beziehung verständnislos man der italienischen Komödie gegenüber war, selbst wenn man sie sklavisch nachahmte, zeigt die Behandlung der Frauencharaktere in dem Lustspiel «The Bugbears».²⁾

Dies Stück ist weit selbständiger als Gascoignes Übersetzung, da seine Handlung eine Verschmelzung zweier verschiedener Komödien ist. In der italienischen Hauptquelle, Grazzini's «Spiritata», erscheint die Liebhaberin überhaupt nicht auf der Bühne, so bekommen wir auch in dem englischen Stücke Rosimunda, von der immerfort gesprochen wird, garnicht zu Gesichte.³⁾

In der Erweiterung der Handlung aber, die der Dichter aus der italienischen Komödie «Gli Ingannati» und aus der «Andria» des Terenz schöpfte,⁴⁾ ist er bei der selbständigen Neubildung einer zweiten Liebhaberin ganz anders verfahren, er läßt sie zweimal auf der Bühne erscheinen, einmal sogar, was der italienischen Komödie gegenüber ganz unerhört war, mit ihrem Geliebten zusammen, mit dem sie ihre Besorgnis und ihre Klagen um eine mögliche Trennung vereint, dann in einem Monolog und folgenden Dialog mit der Amme, in dem sie sich voll Sehnsucht und wiedererwachter Hoffnung ausspricht. Er macht sie zu der Freundin Rosimunds und legt ihr Worte des Mitleidens um die gleichleidende Freundin in den Mund, obgleich sie doch fürchten muß, daß diese, wenn auch gezwungen, ihren Geliebten heiraten werde.

¹⁾ Schücking a. o. O., p. 33, glaubt einen besonderen Vorzug darin zu sehen, daß Polyneste zum Schluß, entgegen dem Original, nicht mehr auf der Bühne erscheint, doch ist dies ein offener Irrtum, denn mit der Bühnenanweisung «They come altogether» erscheint wie bei Ariost auch im englischen Lustspiel Polyneste. (S. The complete Poems of G. Gascoigne ed. Hazlitt I, p. 255.)

Es ist dies augenscheinlich eine Verwechslung, denn in den «Bugbears», der englische Bearbeitung der italienischen «Spiritata», wo Sch. auch falsch anführt (p. 33, Anm. 4), daß die Liebhaberin Rosimund zuletzt auf der Bühne erscheine, bleibt sie bei dem englischen Bearbeiter auch in Anlehnung an das Original fort.

²⁾ The Bugbears, herausgegeben von Carl Grabau. [Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Band 98 und 99].

³⁾ Schücking a. o. O., p. 33. Daß die englische Bearbeitung zum Schluß die Liebhaberin erscheinen läßt, ist ein Irrtum. (Siehe oben).

⁴⁾ Grabau a. o. O., Band 99, p. 320.

Das sind alles Züge, die zeigen, wie die Engländer, wo sie frei schaffen können, früh dem romantischen Einfluß unterliegen.¹⁾

Wichtiger als die Liebhaberin ist eine andere Gestalt der italienischen Komödie für die englische Bühne geworden: es ist dies die Amme.²⁾ Sie ist im italienischen Lustspiel der Kupplerin nahe verwandt, wie diese bejährt und immer voll Mitleid für die Liebesflammen der Jünglinge und Mädchen. Für die Intrige aber ist sie weit bequemer zu verwenden als die Kupplerin, da sie die Vertraute und stete Begleiterin der Liebhaberin aus anständigem Hause ist, darin ähnlich wie die antiken Sklaven des Lustspiels im Verhältnis zu ihrem Herrn. Wichtiger noch ist: sie kann um ihres Alters und ihrer niederen Herkunft willen auf der Straße erscheinen, so oft sie notwendig ist, und dient so als Trägerin der Stimmung und Wünsche ihrer verborgen bleibenden Herrin. Gleich in den «Suppositi» hat Ariost die Amme so gezeichnet, wie sie das italienische Lustspiel fortan immer verwendet. In der ersten Szene tritt sie uns in der Unterhaltung mit ihrem Schützling besonders lebensvoll entgegen, die gewisse Scheinheiligkeit, die sie anfangs zur Schau trägt, zeigt auch ihre Verwandtschaft mit der Kupplerin. Gascoigne betont in seiner Übersetzung diesen Charakter noch weit stärker als im Original,³⁾ die Kupplerin war eben eine Gestalt, die der englischen Bühne längst geläufig war. In den Bugbears hat der Dichter neben der Hauptamme, die das Sprachrohr der uns verborgenen Rosimunda ist, noch eine zweite Amme für die andere Liebhaberin geschaffen, mit wenig Geschick, nur dem Wunsche nach Parallelfiguren entsprechend, wie er das englische Drama noch lange hin beseelte.⁴⁾ Auch liebte man seit «Ralph Roister Doister» mehrere Dienerinnen auftreten zu lassen, schon im «Misogonus» sehen wir eine Reihe von Weibern, die als Zeugen für den verloren gegangenen Sohn aufgerufen werden und wenigstens früher in dienendem Verhältnis zum Herrenhause standen, und von denen die eine in direkter Anlehnung an die Nurse in «Ralph Roister Doister» Madge Mumblecrust genannt wird.⁵⁾

¹⁾ Grabau a. o. O., Band 99, p. 325. 1560 erscheint Grazzini's Stück, Grabau datiert «The Bugbears» nach 1561. Diese stark romantischen Einflüsse sprechen vielleicht für eine spätere Datierung.

²⁾ Creizenach a. o. O., Band II, p. 278 ff.

³⁾ Siehe Schücking a. o. O., p. 28, 29.

⁴⁾ Bei Lyly finden wir diese Parallelfiguren sehr ausgebildet und in Shakespeares Jugendramen findet sich diese Neigung ebenfalls stark ausgeprägt.

⁵⁾ Brandl a. o. O., p. LXXIX.

In den «Bugbears» wird noch eine zweite Dienerin der Heldin zu einer hübschen komischen Szene verwandt, einem Streite zwischen ihr und der Nurse, wer dem Vater die Nachricht von der Genesung ihrer Tochter bringen dürfe; erst das Trinkgeld, das beiden versprochen wird, beruhigt die Aufgeregten. Die vollendetste Schöpfung einer Amme in der ganzen dramatischen Literatur, die Amme in «Romeo and Juliet» hat den in Italien ausgeprägten Charakter bis in alle Einzelheiten bewahrt. Schwatzhaft, geneigt zu mehr als derben Späßen, gleich bereit, die Liebeswünsche ihres Pfleglings und des Liebenden zu erfüllen, aber doch gemein in der Gleichgiltigkeit, mit der sie Julia zum Nachgeben an ihre Eltern überredet, als sie fürchtet, daß es mit der Verbindung mit Romeo nichts ist. Daß Shakespeare es gewagt hat, sie als Vertraute und Folie für seine Julia zu schaffen und neben sie zu stellen, ist einer von seinen genialen Gedanken. Jene Szene, in der Julia die ihr von Kindheit an Vertraute von sich abschüttelt, wie ein ekles Gewürm, ist von tiefer Tragik, es wird plötzlich ganz einsam um Julia und in dieser Einsamkeit reift ihr heroischer Entschluß.

Shakespeare aber hat es verstanden, diese italienische Ammenfigur mit einer solchen Fülle drolligen Humors zu umgeben, daß die Niedrigkeit ihrer Gesinnung uns dadurch erträglich gemacht wird. Die wenigen niedrigen Frauen, die Shakespeare uns geschildert hat, sind alle mit diesem goldenen Humor geschmückt, dies ist das Geheimnis, warum uns Mrs. Quickly in seinen Falstaff-Dramen so köstlich erscheint, wie einst aus gleichem Grunde Chaucers Ehefrau von Bath.

Nur wenig erweitert sehen wir bisher den Kreis der Frauengestalten im englischen Lustspiel durch den Einfluß der antiken und italienischen Komödie; alte, schon durch die Schwankliteratur überlieferte Typen sind nur lebendiger und tiefer geworden. Der Versuch aber, eine national englische Frau im Gegensatz zu antiker Tradition auf die Bühne zu bringen, blieb einstweilen noch ohne Nachfolge.

VII. Gerade ein Jahrzehnt nach der ersten englischen Komödie nach antikem Vorbild, trat wiederum in gelehrten Kreisen ein noch kühnerer Versuch ans Licht: die erste regelrechte englische Tragödie «Gorboduc», von zwei englischen Juristen verfaßt, wurde in Inner Temple 1560/61 aufgeführt. Spät hatte England an der europäischen Renaissancebildung teilgenommen, dann hatte es aber auch den Vorteil, auf dem schon gebahnten Wege schnell vorwärts zu gelangen. In seinen gelehrten Kreisen fand das Studium nicht nur des lateinischen, sondern auch des griechischen Altertums reichen Boden. So gebührt auch

dem Inselreiche der Ruhm in dem großen schottischen Humanisten Buchanan einen der ersten Kenner und Übersetzer griechischer Dramen ins Lateinische hervorgebracht zu haben.¹⁾ In Anlehnung an Euripides, dessen «Medea» und «Alkestis» er übersetzte, schrieb Buchanan seine beiden lateinischen Originaldramen «Baptistes» und «Jephta» zwar nach biblischen Stoffen, aber in ganz griechischem Aufbau und Geiste. Aber solche griechische Kost entsprach nur dem Gaumen der Höchstgebildeten, während sich der Zeitgeschmack hier wie überall der lateinischen Poesie und ihrem Tragiker Seneca zuwandte. — Überall zeigt sich uns das merkwürdige Schauspiel, daß nach einem kurzen ersten Versuch hervorragender Geister, die neue Tragödie an der echten Quelle der Griechen zu verjüngen, doch der entscheidende Einfluß von Seneca ausging. In Italien war sogar die erste Tragödie in der Volkssprache, Trissinos «Sofonisba» noch in direkter Anlehnung an Euripides verfaßt, aber auch dies blieb ein vereinzelter Versuch, der von dem Chor der Seneca-Nachahmer verdrängt wurde. Als nun die Engländer mit ihrer ersten englischen Tragödie nach Senecas Muster auftraten, hatten die Italiener darin schon ihren ausgeprägten Stil, den sie sich in einer ein halb Jahrhundert langen Übung erworben hatten. In dem Jahrzehnt nun, das zwischen der Abfassung von «Ralph Roister Doister» und der Aufführung von «Gorboduc» liegt, scheint der Einfluß des italienischen Theaters sich in England zuerst geltend gemacht haben, jedenfalls lassen sich in «Gorboduc» die Spuren italienischen Stiles, die in der Komödie noch fehlten, nachweisen. Die Italiener hatten sich bereits völlig von der Stoffbeeinflussung des Altertums emanzipiert; sie hatten die Fabel aus allen nur denkbaren Quellen geschöpft, aus der römischen und italienischen Geschichte, aus der antiken und modernen Sage, aus der Novelle, sei sie selbst erfunden oder aus andern entlehnt, ja selbst der orientalischen Geschichte verschlossen sie sich nicht.²⁾

So griffen denn auch die englischen Juristen nach der eignen Geschichtschonik und fanden in der sagenhaften Vergangenheit ihres Landes die Erzählung von jenem Nachkommen und Gesinnungsgenossen des alten Lear, dem König Gorboduc, der bei seinen Lebzeiten sein

¹⁾ Creizenach (II, p. 426 ff.) spricht über Buchanan in der Reihe der französischen Dramatiker. Seine Dramendichtung fällt ja völlig in den Rahmen seines französischen Aufenthaltes, seine Wirksamkeit aber ist auch auf diesem Gebiete in der Heimat ebenso groß.

²⁾ Creizenach a. o. O. II, p. 404 ff. Die zusammenfassende Darstellung in dem Kapitel «Die Renaissancetragedie» gibt ein Bild dieses Reichtums der Stoffwahl.

Reich unter seine beiden Söhne Ferrex und Porrex teilt, damit aber nur ihre Eifersucht weckt, sodaß der jüngere den älteren erschlägt, worauf die Mutter den Tod ihres Lieblingssohnes mit eigener Hand an dem andern Sohne rächt. Und wie es ihnen die Italiener schon vorgemacht hatten, wählten die Dichter nicht nur die Katastrophe, um sie nach Senecas Manier darzustellen, sondern behandelten in ihren fünf Akten die ganze Begebenheit; auch die dadurch bedingte gewisse absichtliche Unklarheit über örtliche und zeitliche Verhältnisse finden wir hier wie immer wieder in Italien. Wichtiger noch ist, daß die Zwischenaktspantomimen, die die Schaulust des englischen Publikums so befriedigten, italienischer Herkunft sind. Sie hatten sich dort in Lustspiel und Tragödie in reicher Weise entfaltet.¹⁾

Die unbedingte Forderung für die Trogödie, daß blutige Greuel und Familienzweist hoher fürstlicher Häuser allein den Stoff liefern dürfen, stammt schon von Seneca, bei den Italienern aber haben sich diese Bluttragödien besonders reich und raffiniert entwickelt; ebenso waren auch die Engländer bald nur zufrieden, wenn sie unerhörte Greuel auf der Bühne sahen. Auch unsere Juristen fanden in ihrer Fabel einen Bruder- und einen Sohnesmord, der ihnen der tragischen Behandlung würdig dünkte. Vor allem fanden sie eine Frau, die in wilder Leidenschaft eine widernatürliche Tat begeht, in der Mutter, der Königin Videna. Diesen Charakter der Frauen, die unbezähmbar in ihren Leidenschaften vor Bluttat nicht zurückschrecken, das große Erbteil, das Seneca auch der englischen Bühne zu reicher Entfaltung übermacht hat, sehen wir hier zuerst erscheinen. Videna tritt nur zwei Mal in dem Stücke auf. Die klassizistische Beschränkung der Szenen und Personen gestattete dem Dichter nicht, die Handlung selbst auf die Bühne zu bringen, der Zuschauer darf sie nur im Affekt gleichsam im Spiegel anderer Personen schauen; es muß danach schon als eine Kühnheit unseres Stückes aufgefaßt werden, daß wir die Königin gleich in der ersten Szene mit ihrem Lieblingssohne zusammensehen und hier erfahren, wie sie in blinder Liebe zu ihm Mißtrauen gegen Vater und Bruder in seine Seele pflanzt, und somit selbst den ersten Keim zu dem Bruderzwiste legt. Wie wichtig und kühn diese erste Szene ist, zeigt uns der Verlauf des Stückes, das ebenso wie die Italiener es sonst garnicht wagt, die handelnden

¹⁾ Creizenach a. a. O. II, p. 300 und 419. Diese Darstellung beweist so deutlich die italienische Herkunft, daß Schückings Zweifel [a. a. O. p. 80—82] nicht mehr standhalten.

Personen zusammenzubringen; wir sehen nur Gorboduc mit seinen Beratern, dann Ferrex, dann Porrex, jeden für sich mit ihren Räten, darauf Gorboduc mit dem Boten, der den Mord des Ferrex berichtet, es folgt Videna im Monolog; Gorboduc verbannt darauf in kurzer Szene Porrex und gleich darauf berichtet wieder eine Botin Videnas Tat; der fünfte Akt steht ganz für sich und ist mehr eine staatsmännische Sitzung als eine Tragödie. Videna aber, deren ganze Stellung die erste Szene uns klarer gemacht hat, als es viele Reden hätten können, sehen wir noch einmal in langem Monologe, in dem sie die schreckenvolle Tat des Sohnesmordes beschließt, ein pomposes Stück Seneca'scher Beredtsamkeit. Psychologisch kommt allerdings wenig dabei heraus, von einem Widerstreit der Gefühle der Mutter, die auch dem jüngeren Sohne ein Recht auf Liebe eingeräumt hätte, ist garnicht die Rede; nur Verwünschung des eignen Lebens, Klage um den geliebten Toten und Verwünschung des Mörders machen sie bereit zu der furchtbaren Rache. Neben dieser Hauptgestalt, die wenig originelle Behandlung zeigt, haben die Dichter noch eine zweite Frauengestalt, allerdings in einer dramatisch sehr untergeordneten Stellung, die Botin Marcella, geschaffen.

Der Bote war wie im antiken, so im modern klassizistischen Drama ein unumgängliches technisches Hilfsmittel der Komposition. Er mußte zwei, drei Mal die Handlung, die in den Zwischenakten oder hinter der Bühne vor sich gegangen war, berichten; er selbst meist Augenzeuge, war eine ganz neutrale Gestalt. Weibliche Boten sind in der antiken und italienischen Tragödie nicht eben häufig, und es ist daher schon bemerkenswert, daß die englischen Dramatiker, die mörderische Tat der Frau durch eine Frau berichten lassen, das grausige kommt in dem weiblichen Entsetzen der Botin ganz besonders zum Ausdruck. Marcella aber hat eine Reihe von Zügen erhalten, die sie uns lebensvoller erscheinen lassen, als die Königin, ihre Empfindungen sind viel komplizierter, sie begreift nicht, wie eine Frau den Jüngling töten konnte, als sie ihn in seiner Schönheit schlafen sah, sie denkt seiner, wie sie ihn geharnischt, hoch zu Roß, mit blitzenden Waffen, die Schärpe seiner Dame auf dem Helme sich zum Turniere rüsten gesehen, und die Andeutung, daß sie den schönen Königssohn geliebt habe, gibt ihrer leidenschaftlichen Klage eine persönliche Farbe, die sie über den gewöhnlichen Botenbericht weit hinaushebt.

Die nächsten 20 Jahre nach dem Erscheinen von Gorboduc sind die Jahre der Übersetzung des Seneca ins Englische, doch sind

uns eigentliche Nachahmungen nur ganz wenig erhalten. Eine Übersetzung der «Jocaste» wiederum aus Gascoignes Feder deutet ebenfalls nach Italien, denn nicht Euripides, sondern Lodovico Dolce lieferte das Original, dem sich der Dichter bis auf die selbständig erfundenen Dumb-Shows in den Zwischenakten sehr genau anschließt.¹⁾ Zur gleichen Zeit, etwa 1567, wurde wieder von Juristen des Inner Temple in gemeinsamer Arbeit eine Tragödie verfaßt, die durch die Wahl ihres Stoffes eine besondere Beachtung verdient, es ist «Tancred and Gismond» oder wie die erste Bearbeitung heißt «Gismond of Salern in Love». ²⁾ Der dramatische Aufbau ist wieder ganz klassizistisch, auch hier werden unsere Blicke nach Italien gelenkt, wo damals um den Novellen- und Tragödiendichter Giraldi Cinthio sich ein Kreis von Tragikern gruppierte, die mit Vorliebe ihren Stoff aus Novellen entlehnten, besonders häufig hat Boccaccios Novelle von Tancred and Ghismonda eine tragische Behandlung erfahren.³⁾ Ob schon die erste Fassung des englischen Dramas sich an eine der italienischen Tragödien anlehnt, wage ich nicht zu behaupten, doch scheint es ziemlich sicher, daß, als Wilmot, einer der Hauptverfasser der Tragödie, diese 1591 neu umgegossen veröffentlichte, er italienische Vorbilder vor Augen gehabt hat. Zu den Neuerungen des ersten Druckes gehört es, daß der Verfasser die Greuel des letzten Aktes dadurch vermehrte, daß der Vater Gismonds sich an ihrer Leiche beide Augen aussticht, ehe er sich tötet. Nun war 1576 die italienische Tragödie des Federigo Asinari erschienen, die schon die gleiche Wendung im 5. Akte bringt, sodaß Wilmot wohl von diesen italienischen Rivalen und nicht, wie Brandl meint,⁴⁾ von Oedipus direkt den Gedanken entlehnt hat.

Wichtig aber bleibt die Stoffwahl dieser ersten Novellentragödie vor allem für die Behandlung der Frauen. Wir haben gesehen, wie die Italiener sich im Lustspiel durch die enge Anlehnung an den antiken Schauplatz in der Entwicklung der Frauencharaktere sehr gehemmt hatten. In der Tragödie war das von vorne herein etwas anderes, der fürstlichen Frau, selbst der Jungfrau ist es gestattet, überall zu erscheinen,⁵⁾ denn, sagt ein Theoretiker sehr bezeichnend,

¹⁾ Creizenach a. a. O. II p.

²⁾ Diese erste nur handschriftlich überlieferte Fassung ist zuerst gedruckt bei Brandl, Quellen p. 541 ff.

³⁾ Creizenach II 405.

⁴⁾ Brandl, Quellen p. CV.

⁵⁾ Creizenach a. a. O. II p. 277.

wer sollte sich an eine fürstliche Jungfrau wagen? Doch nicht dies allein begünstigte die freiere Entwicklung der Frau in der Tragödie, mehr noch wirkte die Freiheit der Stoffwahl; als die Dichter besonders die Novelle einer tragischen Behandlung für würdig hielten, war eine neue Möglichkeit für die Entwicklung der Frauencharaktere gegeben. Die Novelle ist recht eigentlich die Kunstgattung, in der eine psychologische Zergliederung der Frauenseele sich entfalten konnte. Eine Frau steht immer im Mittelpunkte, um ihr Empfinden dem Manne gegenüber dreht sich die ganze Intrige. Gerade die Möglichkeit, die sie gibt, die ganze Mannigfaltigkeit des Seelenlebens von der bis zum Heldentume gesteigerten Empfindung bis herab zu burlesker Derbheit zu schildern, macht sie so fruchtbar und hat auch ihre Wirksamkeit für das Drama so reich gemacht. Die Novelle zuerst hat den romantischen Typus der Frau geschaffen, der Frau, deren höchste Stärke in der Liebe besteht, die unter der Herrschaft derselben mutig alle Gefahren duldet, und, wenn sie zur tragischen Gestalt wird, dem Geliebten, den ein grausames Geschick ihr entzissen, in den Tod folgt.

Wenn es den italienischen Dramatikern nicht gelungen ist, den Schatz, den sie dort fanden, ganz für sich auszunützen, so war ihnen die klassizistische Behandlungsweise entgegen. Gerade darum gehen ihre Frauencharaktere so auf Stelzen, weil ihrem romantischen Charakter der Pomp der Seneca-Phrasen so schlecht ansteht. Auch die erste englische Novellentragödie unterlag diesem Zwang; Gismond mußte den Gladiatoren in der römischen Arena vergleichbar nur in ganz bestimmten Posen vor uns leben und sterben, mit Guiscard zusammen durfte sie nicht erscheinen, den Schleier vor dem inneren Heiligtum ihrer Seele durfte sie nicht lüften. Erst als die englische Bühne diesen Zwang abschüttelt, kommt das Wesen der Frau zu seiner vollen Entfaltung. Immer mehr fällt damit auch die Schranke zwischen den Frauengestalten der Tragödie und des Lustspiels. Im romantischen Drama werden wir die gleichen Typen hier wie dort finden, während die Antike die Scheidewand zwischen den Personen der Tragödie und Komödie auf das stärkste aufgerichtet hat und sich diese auch sofort aufs neue erhebt, wo der klassizistische Einfluß im Drama sich geltend macht.

Nicht ohne Zusammenhang ist es, daß in den Jahren, in denen «Gismond of Salern» zuerst aufgeführt wurde, auch zuerst eine Fülle großer Novellensammlungen in England, allerdings hauptsächlich Übersetzungen italienisch-französischer Originale erschienen, so Painters

«Pallace of Pleasure» 1566, im folgenden Jahre Fentons «Tragicall Discourses», 1568 Tilnays «Flower of Friendship».¹⁾

Neben diesem Novellendrama mit klassizistischem Gewande ist uns eine kleine Gruppe von Dramen zwischen 1567 und 1570 erhalten, die umgekehrt antiken Stoff ganz volkstümlich behandeln, ja ihre Herkunft von den Moralitäten noch ganz deutlich zeigen; so «Appius and Verginia», Pickerings «Horestes», Prestons «Cambyses» und Edwards «Damon and Pithias». Die Dichter gehören alle gelehrten Kreisen an, was schon die Wahl des Stoffes zeigte, wenn wir es nicht von Edwards und Preston noch besonders wüßten. In ihren dramatischen Erzeugnissen aber haben sie sich alle nicht im geringsten vom Altertum oder selbst von den Italienern beeinflussen lassen. Pickering, von dessen Persönlichkeit wir am wenigsten wissen, benutzte als Quelle für seinen «Horestes», den Dycytis Cretensis,²⁾ jenes Büchlein pseudotrojanischer Herkunft, das für das ganze Mittelalter den troischen Sagenkreis vermittelte. Die Sage von Orestes Rache an Clytemnestra trägt dort schon ganz mittelalterliches Gepräge: Orest rückt mit Heeresmacht vor die Stadt, die Clytemnestra in Abwesenheit von Ägisthos verteidigt; sie fällt zuerst in des Sohnes Hände, darauf muß er noch des Ägisthos Heer besiegen. Genau so übernahm Pickering die Erzählung und fügte nur noch eine Reihe Moralitätenfiguren, so das Vice, Nature etc. hinzu. Eine Stadt- oder Burgbelagerung war auch in den Moralitäten sehr beliebt;³⁾ ebenso ist die Einführung der Clytemnestra und des Ägisth ein Liebesduett auf dem Walle singend, ganz im Moralitäten-Stil. Der trotzige Heroismus Clytemnestras, daß sie Ägisth fortschickt, ein Heer zu sammeln, während sie die Stadt gegen den Ansturm der Feinde verteidigen wolle, ist auch in dem Trotz vorgebildet, mit dem die Laster der Moralitäten das Nahen der rächenden Tugend erwarten. Zum Schluß erscheint Clytemnestra, um noch den Sohn flehentlich um ihr Leben zu bitten, wofür sie aber nur von

¹⁾ Köppel, «Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts». Straßburg 1892. [Quellen und Forschungen B. 70.]

²⁾ Siehe Creizenach, Literarisches Zentralblatt 1899. p.205. Brandls (a. a. O. p. XCI) Rückführung dieses Stückes auf Euripides ist schon von Creizenach zurückgewiesen. Der Dichter hat ohne jede Kenntnis der antiken Bühne geschrieben.

³⁾ Sie findet sich in dem Digby Play von Maria Magdalena, dann in «The Castle of Perseverance», in «The Castle of Labour» u. a.

dem Vice Revenge «thou fool» gescholten und zur Hinrichtung fortgeführt wird.

Wie wichtig, ja notwendig, die antike Schule für das englische Drama war, zeigt uns am deutlichsten solch eine volkstümlich eigengewachsene Behandlung eines Charakters wie Clytemnestra. Hier zuerst erscheint die antike Ehebrecherin und Gattenmörderin, die zweifellos am stärksten unter den antiken Frauencharakteren auf der englischen Bühne gewirkt hat; aber marionettenhaft, ohne psychologisches Leben, zeigt sie sich uns, die Brücke an Marlowe und Shakespeare konnte nur über Seneca und seine englischen Nachbildungen führen.

In dem gleichen Moralitätenstil ist «Appius und Verginia» von einem unbekanntem Verfasser behandelt. Zu Anfang finden wir den Versuch einer Stimmung machenden Situationsschilderung. Verginius mit Frau und Tochter werden uns in einem Operntrio als glückliche Familie vorgeführt, um die Tat des Appius um so grausamer erscheinen zu lassen. Mit den Charakteren aber weiß der Dichter noch gar nichts anzufangen, der einzige individuelle Zug, den er für Verginia gefunden hat, ist ihre Bitte an den Vater, ihr die Augen zu verbinden, ehe er sie niedersticht. Prestons «Cambyses» wählt wiederum einen Stoff, der sehr populär war; die Bestrafung des ungerechten Richters Sisamnes — «die einzige gute Tat des Königs» nach dem Titel des englischen Stückes, ist auch ein beliebtes Thema für die Märtyrerphantasie der Maler jener Zeit. Die Frauencharaktere treten bei Preston sehr zurück, doch führt auch er in gleicher Taktik wie der Verfasser von «Appius und Verginia» die Frau, die der König auf den ersten Blick als Gemahlin begehrt, vorher in glücklichem Zusammenleben mit ihrem Gatten vor. Ein Beispiel für die übertragene Moralitätentechnik, wie sie sich allerdings manchmal noch tief in die beste Zeit rettet, ist die Einführung von Venus und Cupido, die nur auf die Bühne kommen, um dem König sichtbarlich einen Pfeil in das Herz zu schießen. Zu den dichterisch besten Partien gehören hier, wie übrigens auch in den andern Stücken dieser Gruppe, die rein lyrischen; die Lyrik jener Zeit stand schon auf eignen Füßen, sie hat sich weit früher zu selbständiger Bedeutung durchgerungen als die dramatische Kunst. Die Klage der Mutter um ihren kleinen, von Cambyses freventlich erschossenen Knaben ist pathetisch und tief empfunden; auch daß es ein kleines Kind und nicht, wie in der Quelle bei Herodot, ein erwachsener Mensch ist, den der König im Übermut tötet, ist dramatisch klug verwertet.

Weit lebendiger als die tragischen Szenen in diesen Stücken sind die komischen, diesen war die Technik der Schwankliteratur günstig; Prügelszenen, denn darauf kommt es meist hinaus, wußte man damals zu schildern und unter den Charakteren, die einer komischen Wirkung immer sicher waren, sehen wir hier die Virago, die es mit den Männern aufnimmt, sodaß diese ängstlich zu Kreuze kriechen müssen. Die Meretrix in «Cambyses» überwindet gleich zwei; der eine entflieht, der andere verliert seine Waffe und sie zwingt ihn zu ihren Diensten. Eine ganz ähnliche Szene findet sich auch im «Horestes», das Bettelweib, das der Soldat bedroht, weiß den Spieß umzudrehn und ihn so unterzukriegen, daß er de- und wehmütig um Leben und Freiheit bittet; das erste schenkt sie ihm, aber auch er muß als ihr Gefangener mit ihr gehen. Auch im späteren Drama begegnen wir gleiche Szenen, so in «Lochrine» zwischen Margery und Strumbo, der durch ihre Prügel gar gezwungen wird, sie zu heiraten. In einer Szene, die Shakespeare aus dem alten Stücke «The Famous Victories» in seinen «Henry V» übernommen hat, wird die gleiche Wirkung, daß der scheinbar Schwächere überraschend die Oberhand gewinnt, allerdings ohne daß eine Frau dabei ist, erzielt, in der Begegnung zwischen Derrik und dem französischen Soldaten. Einmal ist die Virago sogar zu einer bedeutenden, fast tragischen Gestalt erhoben in «Sir Thomas More», einem Stücke, das in mehr als einer Beziehung eine besondere Bedeutung unter den Stücken unmittelbar vor Shakespeare verdient. Nächst dem Titelhelden selber ist hier die interessanteste Gestalt zweifellos Doll Williamson, die Tischlersfrau, die eigentliche Seele des Volksaufstandes, um die sich die sehr wirksamen Volksszenen gruppieren. Mutig und hochherzig weisst sie ihre bedrohte Ehre zu verteidigen, und damit auch die ihrer Schwestern und der zaghaften unterdrückten Männer. Ihre Rede, die sie vom Schaffot herunter hält, hat etwas von der Größe, mit der die Renaissance-Helden jener leichtlebenden und leichtsterbenden Zeit in den Tod zu gehen wissen. Dabei weiß ihr der Dichter Worte des warmherzigsten Abschieds an ihren Gatten, vor dem zu sterben sie sich als letzte Gnade ausgebeten hat, in den Mund zu legen. Daß im letzten Augenblick die Begnadigung, die der Dichter zur größeren Ehre seines Helden Thomas More nötig hat, eintritt, nimmt nur wenig von der tragischen Wirkung dieser urwüchsigen, prächtigen Frauengestalt.

Leider schweigen uns vom Ende der 60er Jahre die Denkmäler für die Tragödie nahezu zwei Jahrzehnte. Daß diese Zeit der Ent-

stehung der festen Theater höchst fruchtbar gewesen ist, können wir aus einer Reihe uns aufbewahrter Titel¹⁾ schließen, daß der größte Teil von ihnen der volkstümlichen Behandlung, die sich immer mehr zum romantischen Drama auswuchs, angehörte, zeigen uns die Angriffe auf das Theater, die gerade in jener Zeit sowohl aus den Kreisen des puritanischen Bürgertums, wie aus der klassizistischen Gruppe hochgebildeter Männer, die den sogenannten Areopag bildeten, ihre Spitze gegen das Drama der Zeit richteten. Der behandelte Stoff aber bietet uns keinen Anhalt, da, wie wir sahen, das klassizistische Drama sich ebenso der Novelle und Geschichte des eignen Volkes, wie das volkstümliche Drama antiker Stoffe bemächtigte.

VIII. Nicht ganz so lange wie für die Tragödie, sind die Denkmäler für das Lustspiel unterbrochen, wir sind hier mehr in der Lage, wenigstens an dünnen Fäden einzelner Beispiele uns den Übergang zu dem romantischen Lustspiel der Shakespeareperiode zu vergegenwärtigen.

Wir sahen schon, wie in den Erziehungsdramen vieles nach der romantischen Entwicklung hin drängte, wie auch in die Adaptionen italienischer Lustspiele freie romantische Züge Eingang fanden. Ein wichtiges Beispiel, das uns zu einer neuen Entwicklungsstufe führt, ist ein Stück, das schon 1576 entstanden ist und den Titel «Common Conditions» führt.²⁾ Trotz dieses Titels, der den Vice der Moralitäten unter abstraktem Namen bringt, sehen wir uns hier mitten in die romantische Abenteuerkomödie versetzt. Außer diesem Vice sind die allegorischen Gestalten ganz verschwunden und mit ihnen hat dieses Stück auch alles aufdringliche Moralisieren, und damit das größte Hemmnis zur Entwicklung zur Kunst abgestreift. Der Vice selbst aber hat seinen Charakter fast ganz geändert; es bleibt ihm wohl die Lust zum Unruhestiften, ja eine Szene zeigt deutlich, wie dem Dichter die alte Moralitätenvorstellung, daß im Namen noch der Charakter stecke, im Blute liegt: der Held des Stückes nennt Common Conditions «Affection», dieser ist sehr bereit, den neuen Namen anzunehmen und freut sich nachher in einem Monolog, daß es ihm gelungen sei, seinen eigentlichen Namen zu verbergen, da er sich sonst verraten hätte. Doch ist dieser Vice durchaus nicht mehr der Verfänger, sondern mehr zu einer dramatisch technischen Hilfsfigur

¹⁾ Siehe Collier, History of the English Dramatic Poetry and Annals of the Stage 1575—85.

²⁾ Erst seit kurzem weiteren Kreisen durch Brandls Publikation zugänglich. Quellen p. 597 ff.

herabgedrückt, er ist der eigentliche Leiter der äußeren Intrigue, ohne den der Dichter garnicht mit ihr zustande gekommen wäre, er ist eben von der alten Rolle des Ambidexter, d. h. Zwischenträger, zu Common Conditions, d. h. die wechselnde äußere Lage, geworden. Trotz der wichtigen inneren Loslösung von den Moralitäten, steht unser Stück, was Stil und dramatischen Aufbau anbetrifft, in engem Zusammenhang mit jenen späteren Moralitäten, die noch zu gleicher Zeit den Geschmack des Schaulustigen befriedigten. Am deutlichsten wird uns das ein Vergleich mit der Quelle zeigen. Der englische Dichter schöpfte hier, wie so viele seiner Kollegen vor und nach ihm, aus einem italienischen Lustspiel, dem «Amor Costante» von Piccolomini.¹⁾ Aber während bisher die englischen Nachahmungen den italienischen Originalen sich eng auch in Szenenfolge und Aufbau anlehnten, benutzt unser Dichter sein Vorbild nur als Stoffquelle, setzt sich aber in der dramatischen Behandlung in direktem Gegensatz zu dem Italiener. Piccolominis Stück gehört zu den Komödien der Intronati in Siena, die sich von vornherein größere Freiheiten als die übrige italienische Komödie erlaubten. Von Wichtigkeit ist, daß sie den Frauen mehr Raum zur Entfaltung ihrer Persönlichkeit geben «daß Situationen geschildert, auf Seelenstimmungen eingegangen wird, die bis dahin mehr in der Novelle zu Wort gekommen waren»; hier zuerst ist auch das Verkleidungsmotiv ausgebildet worden.²⁾ Die Wahl der höchst abenteuerlichen Fabel des «Amor Costante» zeigt auch die Neigung zu den mehr epischen Stoffen: ein verbannter Vater hinterläßt seine Tochter seinem Bruder; diese verliebt sich in einen jungen Mann, dessen Bewerbung sich ihr Vormund widersetzt, sie vermählt sich heimlich mit ihm und entflieht, wird aber von ihrem Gatten durch Seeräuber getrennt und gerät durch Verkauf in das Haus ihres unerkannten Vaters, dort kommt auch ihr Gatte auf seinen Irrfahrten hin und tritt, sie erkennend, in das Haus ihres Vaters als Diener. Der Bruder der jungen Frau, der auch unerkannt von seinen Verwandten in der Stadt lebt, verliebt sich in seine Schwester,

¹⁾ Brandl, Quellen p. CXV, kann die Quelle nicht finden, aber trotz der fragmentarischen Erhaltung unseres Stückes, die wenig mehr als die Vorgeschichte des italienischen Stückes aufweist, kann kaum ein Zweifel sein, daß das italienische Stück dem englischen Dichter vorlag, es sei denn, daß sich eine gemeinsame Quelle für beide fände. Viel gemeinsames hat Piccolominis «Amor Costante» mit dem griechischen Abenteuerromanen und Boccaccios «Filostrato».

²⁾ Creizenach a. o. O. p. 305 ff. «Gli Ingannati», Shakespeares Vorbild zu «Twelfth Night», ist die erste dieser Komödien.

während er von der Tochter des reichen Arztes geliebt wird, die er seinerseits verschmäht. Die allgemeine Erkennungsszene zum Schluß bringt dann Verwicklung und Intrigue zum Austrag. Dieser Stoff nun ist nach italienischer Komödienweise bis nahe zur Katastrophe hin beschnitten; die lange Vorgeschichte erfahren wir nur im Prolog und den Monologen des Stückes. Der Schauplatz ist eine Pisaner Straße, die verwickelte Doppelhandlung — auch ein Zeichen der größeren Phantasiefülle der Sieneser Dichter — kann sich in kurzer Zeit abspielen, in dem Personenverzeichnis fehlt nicht der notwendige Apparat von Schmarotzern, intriganten Dienern, Kupplerinnen. Was hat nun der englische Dichter aus diesem Stoff gemacht? Zuerst löste er ihn von jedem realen Schauplatz: arabische und phrygische Wälder, Meeresküste, eine Insel oder sonstige Einsamkeit, in der ein Ritter einen ganzen Turm voll gefangener Damen halten kann, von solchen merkwürdigen Gegenden hören wir.¹⁾ Die Handlung beginnt schon, mit der Flucht der beiden Kinder des verbannten Vaters, von da an sehen wir die ganze Fabel mit allen ihren Abenteuern in Szene gesetzt. Leider ist uns der Schluß nicht erhalten, wir können uns die Katastrophe zwar nach der italienischen Quelle ergänzen, doch sind eine Reihe von Gestalten und Motiven aus dem italienischen Stücke aufgenommen, die sich in dem englischen ziemlich sinnlos ausmachen, so existiert der Onkel der Heldin, aber diese ist, soviel wir sehen können, nie vorher bei ihm gewesen, der Bruder, der sich in sie verliebt, ist noch vor kurzem mit der Schwester zusammen gewesen und erkennt sie nur nicht, weil sie, wie er selbst, einen andern Namen angenommen hat. Die Namensänderungen, die schon im italienischen Stück ziemlich unmotiviert, nur notwendig für die Intrige sind, wirken in dem englischen ganz seltsam und unvorbereitet. Sie muten an wie ein Rückfall in die Moralitätenpraxis, wo eine Namensänderung immer den gleichen Effekt hervorbringt, wie im späteren Drama ein Kleiderwechsel. Man könnte nach der Entwicklung des italienischen Lustspiels fast glauben, daß der Ritter Leostines, zu dem die Heldin Clarisia auf ihren Irrfahrten kommt, sich als der vorher Galiarchus genannte Vater entpuppen wird, obgleich bisher davon nichts in dem englischen Stücke steht.

Für diese Unwirklichkeit des Schauplatzes und der Handlung konnte der englische Dichter nun auch nichts mehr von dem antiken

¹⁾ In diesen Zusätzen zu der italienischen Fabel hat dem Dichter die Ritterpoesie begeistert, die damals in hoher Gunst stand, wir befinden uns nur wenige Jahre vor der Zeit, wo Spenser seine «Faerie Queene» plante.

und italienischen Personenapparat brauchen. Was sollten in diesen romantischen Gegenden Schmarotzer und Kuppler? Die verliebten Jünglinge haben keine Diener zu Vertrauten, die Frauen weder Ammen noch andere Dienerinnen; sie ergehen sich in Wäldern im Selbstgespräch und treffen dort zusammen. Gerade aber diese äußere Gestaltung knüpft unsere Komödie, wie schon erwähnt, eng an die spätere Moralität an, wie z. B. «Marriage of Wit and Wisdom», das ungefähr gleichzeitig entstanden sein dürfte. Wir finden hier die gleiche Unwirklichkeit des Schauplatzes, ein abenteuerliches Umherschweifen im Walde, wo der Held Wit auf der Suche nach seiner ihm bestimmten Braut Wisdom in seltsamste Abenteuer gerät, ja wie in einer anderen ähnlichen Moralität in Kämpfe mit Riesen sich einläßt. Diese Stücke muten uns alle an, wie ein Abstractum eines Lustspiels, das der Bekleidung mit Fleisch und Blut harret. «Common Conditions» ist das erste uns erhaltene Stück, das diese Bekleidung versucht.

Den wichtigsten Schritt, den unser Stück den Moralitäten einerseits, aber auch der italienischen Komödie andererseits gegenüber macht, ist die Stellung, die es der Frau einräumt. In den angeführten Moralitäten ist der Held ein Mann, der von guten und schlechten Eigenschaften hin- und hergerissen wird, diese existieren als Verkörperung nur, um diese oder jene Seelensituation des Helden dem Zuschauer äußerlich sichtbar zu erklären. In der italienischen Komödie kann die Frau den Zuschauer schon wenig interessieren, weil er sie so selten zu Gesichte bekommt. Erst die Freiheit dramatischer Behandlung, wie sie sich in unserm Stücke noch in völlig regellosem Übergang zeigt, ermöglichten ihr aus einem Objekt der Intrige zu einer Persönlichkeit zu werden, die in den Mittelpunkt des Interesses tritt.

Dazu aber kommt noch ein anderes. Wir hören in allen puritanischen Angriffen auf die Bühne immer wieder den Vorwurf, daß das englische Theater in erster Linie italienische Unzucht gelehrt und eingeführt habe; ist dieser Vorwurf nicht überhaupt sehr übertrieben, so muß er sich außer etwa auf Übersetzungen italienischer Lustspiele auf ephemere Produkte bezogen haben, deren Verlust wir wenig zu beklagen haben. Denn schon ein flüchtiger Vergleich der uns erhaltenen englischen Lustspiele jener Zeit mit den italienischen zeigt, wie sich der englische Instinkt eben dagegen gewehrt hat. In Italien war damals komisch und unzüchtig fast gleichbedeutend, man hätte das erste ohne das letzte garnicht verstanden. Die Engländer

setzten dafür Derbheit und haben namentlich in den grobkomischen Szenen ein gut Teil selbst von Zoten vertragen können. Die Frauen aber, namentlich die Trägerinnen der Haupthandlung sind im Vergleich zu ihren italienischen Schwestern durchaus keusch. Das ist ein sehr wichtiger Zug in der Entwicklung der edlen Liebhaberin zu den Frauen der Shakespeare'schen Kunst, Gestalten, wie sie das italienische Lustspiel fast garnicht kennt; sie würden dem romanischen Zuschauer auch höchst langweilig vorgekommen sein. So sind auch die Trägerinnen der Doppelhandlung in «Common Conditions» sehr verschieden von den italienischen, durchaus edle und keusche Frauen, von denen alle bedenklichen Situationen ferngehalten sind. Clarisia ist die glückliche Liebhaberin, die aber dem Schicksal ihren Tribut zahlen muß, und ähnlich wie Marina im «Pericles» oder Imogen seltsame Abenteuer und Anfechtungen zu bestehen hat, bis, was wir aus dem verstümmelten Stück allerdings nicht mehr erfahren, sie in die Arme ihres treuen Gatten zurückkehren kann. Sabina, die zweite, muß vergebens um die Liebe des Ritters werben, dem sie ihr Herz geschenkt hat; sie beklagt ihre niedere Geburt, als Tochter eines Arztes, der uns dann selbst in protzenhafter Unbildung vorgeführt wird,¹⁾ und wünscht sich eine Prinzessin zu sein, um ihren Geliebten zu beglücken; doch wird ihr die Genugtuung, daß der Ritter mit den gleichen Schmerzen gequält wird; denn grundlos treue Liebe zu verschmähen, ist ein Verbrechen.

Beide Frauen sollen unsre volle Sympathie erringen. Clarisia besonders sehen wir gleich anfangs voll Trauer um den Verlust ihres Vaters, den das Schicksal von ihnen getrennt hat, dem gefühlsroheren Bruder gegenüber. Um so seltsamer berührt es in dieser Szene, daß der Diener Common Conditions seiner Herrin höchst grundlos ein langes Sündenregister weiblicher Untugenden vorhält und mit der wunderlichen Entschuldigung schließt: «Ich hoffe, ihr werdet mir das nicht übel nehmen, da Ihr nur ein Mädchen voll Torheit (imbecillitie) seid»; solche Motive sind noch direkt von der Schwankliteratur überkommen. Clarisia bleibt dem Gatten treu, den Anträgen eines andern Liebhabers gegenüber und erwirbt sich als Dienerin so die Liebe ihres Herrn, daß er sie an Tochterstatt annimmt und doch ihren Wunsch erfüllt, daß sie unvermählt bleiben dürfe.²⁾ In einer

¹⁾ In dem italienischen Stück ist dieser Arzt nicht nur ein reicher, sondern auch ein höchst angesehener Mann.

²⁾ Auch im «Amor Costante» hat der Vater seiner unerkannt bei ihm lebenden Tochter diesen Wunsch zugesagt.

Szene erscheint dann noch ein weiblicher Narr, den Clarisia aus Mitleid als Dienerin angenommen hat. Damals waren die Narrenfiguren noch etwas seltenes auf der Bühne, der Vice nahm noch ganz seine Stelle ein, darum ist diese Gestalt besonders merkwürdig.¹⁾ Übrigens hat unser weiblicher Narr hier außer einer gewissen treuen Anhänglichkeit an die Herrin gar keine Ähnlichkeit mit den späteren männlichen Vertretern dieses Hofamtes; diese üben ihren Beruf meist auf der Grundlage einer gewissen geistigen Überlegenheit aus. Lomia ist nur töricht und albern und ähnelt darin mehr der albernen Liebhaberin in Lylys «Mother Bombie» oder in entferntem Ausblick Audrey, der Country Wench in Shakespeares «As you like it».

Wir haben mit diesem Stücke, so ungeschickt es noch in der dramatischen Ausnützung der Situationen und Motive, so arm es an eigentlicher Charakterentwicklung ist, doch eine Stufe erreicht, die den Ausblick auf die Höhe eröffnet. Es gilt jetzt, daß sich die Dichter finden, um die noch schwache Kunst aus den Niederungen mit schnellen Schritten bis dahin zu tragen, wo sie der große Genius erfaßte und das moderne Drama auf seinen höchsten Gipfel hob.

IX. Diese Aufgabe fällt den sogenannten Vorgängern Shakespeares zu, einer Gruppe von Dichtern, deren Persönlichkeiten uns alte Tradition oder sehr junge Forschung umrissen hat. Zeitlich ist diese Periode eng begrenzt, denn selbst wenn wir sie auf das Jahrzehnt von 1580—90 bemessen, so ragen schon die ersten Werke Shakespeares in sie hinein. Der große Vorteil, der in solcher sich an Persönlichkeiten anschließenden Betrachtungsweise liegt, beruht darauf, daß wir eine breite Grundlage, einen festeren Zusammenhang des Materials haben und uns nicht nur an einzelne Werke mit zweifelhafter Chronologie zu halten brauchen. Freilich ist bei diesen Vorgängern Shakespeares nicht nur das Maß der persönlichen Überlieferung sehr ungleich, sondern noch mehr ihre Leistungen, und wir dürfen nicht außer acht lassen, daß noch immer eine Reihe von Werken herrenlos umherlaufen, die das meiste von diesen Dichtern Geschaffene übertreffen.

Die festeste Tradition zeigt uns John Lyly, dessen Werke geschlossen und etwas abseits von der übrigen Entwicklung des Dramas

¹⁾ Woraus Brandl, Quellen p. CXIII, schließt, daß dieser weibliche Narr Lomia eine Verkleidung von Common Conditions sein soll, ist mir nicht klar. In dem Stücke steht nichts davon, zudem müssen wir uns Common Conditions, gerade während der Szene des Auftretens von Lomia abwesend, seinen Herrn suchend, denken.

stehen, und doch mindestens temporär einen sehr großen Einfluß ausgeübt hat.

Die Hauptentwicklung der englischen Bühne strebte unaufhaltsam dem Volkstheater zu, dort lag ihre Stärke und die Gewähr für ihre Grösse. Alles, was in gelehrten Kreisen gepflegt wurde, hat Wert und Bedeutung nur, so weit es der Volksbühne als Lehrmeisterin diente, von der diese annahm, was sie brauchte und ihr Wachstum beschleunigte. In Italien war und blieb die dramatische Kunst in erster Linie ein Pflegling der Höfe. Als ein Spätling ist dort die junge Pflanze in einem von der höchsten Kunst bereits ausgesogenen Boden erwachsen, so hat sie auch eine wirkliche Blüte nie erfahren. In England standen ihr alle Kräfte eines jungen Volkstums zu Gebote, das sich mit Leidenschaft gerade dieser Kunst, die die Massen zu fesseln weiß, hingab. Man hat zwar mit Recht darauf hingewiesen, daß es auch für Englands dramatische Kunst, von großer Wichtigkeit war, daß Elisabeths Hof mit so günstigem Interesse die Bestrebungen der Bühne unterstützte; sicher ist es auch, daß dieser englische Hof nicht minder wie die italienischen das eigentliche Zentrum der Höchstgebildeten seiner Zeit war. Aber was bedeutete dieser kleine Hof und seine kleinen Mittel gegen den Strom, der sich allabendlich nach den Theatern jenseits der Themse drängte und souverän dort eine Befriedigung seines Geschmacks und seiner Schaulust verlangte. Das beste, was man dem Hofe Elisabeths nachsagen kann, war doch, daß seine Geschmacksrichtung sich nicht zu weit von der des Volkes entfernte, und die Königin einen Schwank, eine höchst romantische Komödie oder eine wilde Bluttragödie ebenso gerne sah, wie ein gehaltenes Drama ihrer gelehrten Juristen oder eine besonders für sie verfaßte Komödie Lylys.

Court Comedies nennt schon der alte Herausgeber des 17. Jahrhunderts¹⁾ Lylys Werke. Lyly war ein gelehrter Mann. Ovid, Lucian, Apuleius, Plinius hat er als Quellen für seine Dramen benutzt. Aber diese klassische Bildung führte auch ihn nicht dazu, seine dramatischen Werke nach antikem Muster zu modeln; ganz andre Vorbilder waren für ihn maßgebend. Aufs neue wird unser Blick zu der alten Lehrmeisterin Englands, nach Italien geführt. Dort war als eine Abart des Dramas, aber als die eigentlich feinste Blüte höfischer Poesie das Schäferspiel aufgekommen. Tassos «Aminta», der seinerseits von

¹⁾ Six Courte Comedies written by the only rare poet of that time, the wittie comicall facetiously quicke and unparalleled John Lilly [ed. Edward Blount] 1832.

Sannazaros «Arcadia» beeinflußt war, hatte eine Reihe ähnlicher Werke ins Leben gerufen. Nur ganz wenig früher als Lyllys Jugendstücke hatte Guarinis «Pastor Fido» die ganze Welt Italiens in Entzücken gesetzt. Er scheint auch seinen Weg nach England gefunden zu haben, denn schon Lyllys frühe Werke aus der ersten Hälfte der 80 er Jahre zeigen Spuren des berühmten italienischen Schäferspiels.¹⁾ Mit dieser Gattung des Dramas war auch in Italien die Romantik eingezogen. Die Unwirklichkeit des Schauplatzes, damit die freie Beweglichkeit der Personen, der unbeschränkte epische Charakter der Szenenfolge, der Überschwang der Empfindung, die höchste Treue der Liebe bis in den Tod, alles, was das englische Drama mit besonderer Freude aufnehmen mußte, findet sich dort. Lyly fügte nun in diesen Rahmen der Schäferspiele noch den ganzen Apparat der klassischen Götterwelt. Seine Schäfer und Schäferinnen sind an den persönlichen Verkehr mit den Göttern so gewöhnt, daß die Frage bei einem neu eintretenden «Doch wer kommt dort, ein Mensch oder ein Gott», sehr selbstverständlich klingt und niemand in Erstaunen setzt. Freilich sind seine Götter auch nicht danach, den Sterblichen große Ehrfurcht einzufößen; man sieht bei der Schilderung dieser Venus, Neptun, Diana, besonders aber Cupido den Schalk in des Dichters Augen blitzen. Geläufig waren ihm diese Götter und ihre Auffassung sicherlich von den Maskenspielen jener Zeit, obgleich wir, da uns leider so wenig hiervon erhalten ist, den direkten Einfluß nicht feststellen können. Durch diesen Götterverkehr rückt Lyly seine Spiele noch wieder um eine Stufe mehr in das Phantastische. Zwei höchst hoffähige Gattungen der Poesie verschmolz unser Dichter in seinen Dramen, die er eingestandenermaßen in erster Linie verfaßte, um sich die Gunst einer Königin zu erwerben, die selbst von greisen Staatsmännern verlangte, daß ihre Adressen an sie in das Gewand schmeichelhafter Huldigung ihrer Frauenvorzüge gekleidet wurden. Und sicher allein, um der jungfräulichen Königin zu gefallen, hat Lyly in seine Komödien ein ganz neues Motiv hereingebracht, das des Liebesverzichtes aus Keuschheit, das in einigen seiner Spiele wie in «Endymion», «Sappho» und «Alexander and Campaspe» sogar die Haupthandlung leitet. Doch Lyly war trotz allem zu sehr Dichter, als daß ihm diese höfische Luft wirklich gefährlich hätte werden können, und die geringe Nachfolge, die er nach dieser Richtung erfahren hat, zeigt, wie wenig Neigung England damals zu höfischer Poesie

¹⁾ Schücking a. o. O. p. 84, Anmerkung.

hatte. Eine weit größere Gefahr drohte ihm und dem Drama seiner Zeit von anderer Seite von der eigentümlichen Geziertheit des Stiles, den wir gewöhnlich nach Lylys Prosaroman *Euphuismus* benennen.¹⁾ Dieser auf Stelzen laufende Stil, der seine Lust in Antithesen, spitzfindigen Vergleichen, aus einer seltsamen Naturgeschichte geholt, und zierlichen Wortspielen fand, scheint damals wie eine tolle Mode gerade die Köpfe der Höchstgebildeten der Nation verdreht zu haben. Die Meisterschaft in diesem Stil, der bald zu einem Erkennungszeichen höfischer Bildung wurde, macht Lylys Komödien in erster Linie zu Konversationsstücken. Trotz all des phantastischen Geschehens sieht man es den Szenen an, wie Handlung und Gedankeninhalt ihm zurücktritt hinter der Form des Ausdrucks. Gewiß ist der Dialog dadurch lebhaft und bewegt geworden, während die Monologe meist unerträglich langweilig sind; es zog jedoch mit diesem Stil ein verfrühtes Rokoko in das englische Drama ein; mit Meißener Porzellanfigürchen hat man mit Recht Lylys Gestalten verglichen. In der Prosa ist es dem *Euphuismus* und seinen Begleiterscheinungen auch gelungen, die Entwicklung zur Kraft und Natürlichkeit um ein Beträchtliches aufzuhalten. Das Drama aber hatte gleichmäßig in seiner volkstümlichen Tradition, wie in dem antiken Pathos eine Schutzwehr, sodaß von den kommenden großen Dichtern Marlowe garnicht von dem *Euphuismus* infiziert war, Skakespeare aber, den die zierlich höfische Grazie sehr anzog, wußte sie so für seine Zwecke zu gebrauchen oder so mit Tiefe und Echtheit zu durchdringen, daß sie den Charakter der Manier bald völlig bei ihm verliert.

Für einen Hof, an dem das Frauelement sehr überwog, für die Augen einer Fürstin, schrieb Lyly seine Komödien; dies hat sicher nicht wenig dazu beigetragen, daß Frauen nicht nur die Haupt-handlung beherrschen, sondern auch in den Nebenrollen eine bisher ungeahnte Stellung einnehmen. Schon der Zahl nach nehmen sie in den Personenverzeichnissen, die bei Lyly viel stattlicher sind, als bei seinen Zeitgenossen, einen großen Raum ein.²⁾ Dementsprechend sind auch die Szenen in ganz anderer Weise von Frauen bevölkert, als je vor ihm. Wie seine Göttinnen, Ceres, Diana, immer von einer Schar von Nymphen umgeben erscheinen, so haben die vornehmen Damen ihren Hof von Dienerinnen um sich. Diese sind aber bei

¹⁾ Über die Art des Stiles siehe Landmann *Euphuus*, *Anatomy of Wit* by John Lyly 1889. [Vollmöller, *Englische Sprach- und Literaturdenkmäler*.]

²⁾ In der *Sappho* 9 Frauen von 17 in *«Love's Metamorphoses»* 8 von 15 in *«Galathea»* 9 von 23 etc.

Lyly durchaus nicht Statistinnen; fast immer weiß er uns diesen Frauenhof in einer oder mehreren Szenen im Gespräch vorzuführen. Wie einst in «Ralph Roister Doister» Dame Custances Mägde sich in der Spinnstube durch ihr Geplauder vergnügten, so führt uns Lyly, vielleicht von dem alten Komödiendichter beeinflusst, in mehreren seiner Stücke solche Szenen vor, wo die Dienerinnen in der Keme-nate, oder die Nymphen im Walde sich plaudernd die Zeit vertreiben. Das Thema ist das gleiche geblieben von der bürgerlichen Gesindestube her: die Liebe; aber jetzt sind wir in einer Zeit und bei einem Dichter, der dies Thema in Literatur und Leben, bei den Italienern und am Hofe Elisabeths von Grund aus studiert hat. Ein kleines Kabinetstück ist die Szene in «Sapho», wo die Frauen vor dem Zimmer der liebeskranken Herrin mit gedämpftem Schwatzen und Neckereien aller Art diese für Frauenherzen so wichtige Angelegenheit verhandeln, oder der noch hübscheren in «Midas», wo die Königstochter Sophronia das Thema Liebe ausdrücklich von der Unterhaltung ausschließt, um schnell zu erfahren, wie unmöglich das ist, wenn auch nur drei Mädchen beieinander sitzen. Trotz der Fülle der Nebenpersonen weiß sie Lyly doch im Einzelnen noch recht hübsch zu charakterisieren, wenn auch meist nur durch ihre größere oder geringere Sprödigkeit der Liebe gegenüber.

Außer diesen Begleiterinnen vornehmer Damen führt Lyly noch eine Gestalt als erste auf der Bühne ein, die später, namentlich als der Hexenglauben in England zunahm, sehr beliebt wurde, die alte Zauberin. Den männlichen Zaubrer, den Nekromanten, kannte und liebte das italienische Theater, die alte Wahrsagerin aber kommt erst hier zu ihrer Geltung.

Allerdings sind Lylys Zauberinnen noch sehr schwächliche Gestalten. Trotzdem eines seiner Stücke «Mother Bombie» nach einer solchen den Namen trägt, ist sie doch höchst überflüssig für die Handlung und tut nichts, als einigen der Personen aus der Hand wahrzusagen. Die gleiche Rolle spielt die Sibylla in «Sapho und Phao», wo sie den jungen, von Venus mit Schönheit beschenkten Fährmann Phao in ihren Schutz nimmt und ihm Rat erteilt. In beiden Gestalten wird ihre Weisheit und zugleich ihre Güte betont, sie sind durchaus keine Hexen, sondern edelmütige Wahrsagerinnen. Das macht sie aber auch so nichtssagend; da ist die böse Hexe Dipsas, die Endymion in seinen langen Schlaf versenkt, schon weit interessanter. Sie ist sehr mächtig, nur eins kann sie nicht, das, worum die von Endymion verschmähte Tellus sie bittet, durch einen

Liebeszauber die Herzen regieren; denn dies, so sagt sie, ist nur den Göttern eigen. So bleibt ihr gerade das Feld verschlossen, auf dem sonst die Zauberinnen aller Zeiten vom Altertum her am reichsten sich betätigen. Auch im vor-Shakespeare'schen Drama finden wir solche Liebestränke. In «The Wars of Cyrus», einem Stück der Marlowe-Schule, das ein wahres Vorratshaus romantischer Motive ist, wird solch ein Liebeszauber, allerdings von einem männlichen Zauberer an der edlen Panthea versucht; daß sie ihm widersteht, gilt als das höchste Probestück ihrer Gattentreue. Die eigentlichen Hexen und Zauberinnen sollten aber ihre große Zeit erst im jacobitischen Drama finden, als die Verbrennung dieser gefürchteten Wesen dem Volke ein gewohntes Schauspiel wurde. Wo sie vor dieser Zeit auftreten, sind sie alle noch wie bei Lyly ungeschickt behandelt, so die Zauberin Medea in Greens «Alphonsus of Arragon», die den makedonischen Frauen weissagt, aber nur ein verblaßtes Abbild von Friar Bacon in Greens großem Zauberstück ist. Auch in Munday's «Two Italian Gentlemen» kommt eine Zauberin Medusa vor, die keine große Bedeutung hat. Jedenfalls noch ein spärliches Material, wenn wir bedenken, welche Fülle von Hexen seit den meisterlichen «three weard sisters» im Macbeth, die englische Bühne bevölkerte.

Die eigentlichen Heldinnen bei Lyly leiden gewöhnlich darunter, daß sie zu sehr ein Gefäß für Schmeicheleien an Elisabeth sind; sie sollen zu groß, zu göttlich sein. Cynthia im Endymion ist noch halb das leuchtende Gestirn des Mondes, halb die Göttin, der man Liebe entgegen bringen kann, selber unnahbar und hoheitsvoll; weit lebensvoller ist dort die verschmähte Tellus, der wir sogar trotz ihrer grausamen Rachsucht eine gewisse Sympathie nicht versagen können, da Endymion, um seine Liebe zu Cynthia hinter einer Maske zu verbergen, sie mit erheuchelten Huldigungen getäuscht hat. Auch Sapho, eine andere Verkörperung Elisabeths, ist nur da menschlich erträglich, wo sie von einer sehr menschlichen Liebeskrankheit befallen ist, die der Dichter mit feiner psychologischer Beobachtung geschildert hat, namentlich in dem Musterstück eines höfischen Dialogs zwischen Sapho und Phao (Akt III, sc. 4). Wichtiger für die Folgezeit als diese sind zwei Frauen in einem anderen Drama «Galathea», einem klassischen Schäferspiel, dessen Szene der Dichter nach Lincolnshire verlegt hat, in dem vergeblichen Versuch, dieser mehr Realität zu geben. Galathea und Phillida sind zwei schöne Mädchen, deren Väter sie, um sie vor dem drohenden Schicksal zu bewahren, als Opfertribut dem Neptun zu verfallen, in Männerkleider gesteckt

haben. Sie entbrennen, als sie sich in dieser Verkleidung treffen, in heftiger Liebe zu einander und trotzdem sie sich in ihren Reden fortwährend verraten, verstricken sie sich nur immer tiefer in ihre Leidenschaft. Selbst als sie dann erfahren, daß sie beide Mädchen sind, wollen sie nicht voneinander lassen, bis Venus sich erbarmt und verspricht, daß eine von ihnen vor der «churchdoor» (sic!) zum Manne verwandelt werden solle.

Hier also sehen wir zuerst das Verkleidungsmotiv im englischen Drama auftreten, das als ein bequemes Mittel für Durchführung und Bereicherung der Intrigue von den folgenden Dramatikern in vielfachen Variationen benutzt worden ist. Lyly war in der Wahl dieses Motives, das er direkt aus Ovids Metamorphosen (IV, 670ff.) entnahm, auch für das Drama nicht originell. Schon lange hatte die italienische Komödie aus der Novelle solche Verkleidungsszenen aufgenommen. Sie dienten ihr dazu, die antike Verwechslungskomödie auf das Reichste zu beleben, gab ihr außerdem Gelegenheit, allerlei pikante Situationen herbeizuführen. Daß aber dieser Kleidertausch der Geschlechter mit solcher Bereitwilligkeit aufgenommen wurde, hatte in Italien, wie in England hauptsächlich einen bühnentechnischen Grund: die Frauenrollen wurden damals noch in Italien und weit länger in England von Knaben gespielt; wie einfach war es nun, diese Knaben wieder zurück in Hosen zu stecken; auch die Verwechslungen der Geschlechter, die die heutige Bühne so schwer glaubhaft machen kann, wurden dadurch weit einfacher, denn zwei Knaben gleich auszustaffieren war so viel leichter, wie einen Schauspieler und eine Schauspielerin. Ja selbst psychologisch vom Standpunkte des Zuschauers jener Zeit läßt sich solche Verwechslung der Geschlechter mehr rechtfertigen; er selbst war ja fortwährend genötigt sich Frauen zu denken, während er doch wußte, daß es Knaben waren, die er vor sich sah; so fand er sich viel leichter in die Situation, daß die handelnden Personen sich durch Kleiderwechsel täuschen ließen. Darum verschwinden auch diese Hosenrollen allmählich von der Bühne, als man anfängt die Szenen von Schauspielerinnen spielen zu lassen. Die Engländer übernahmen dies Verkleidungsmotiv von den Italienern nur zur Belebung der Intrigue, sie sind auch hier in jener Zeit den lüsternen Szenen ganz aus dem Wege gegangen, und man braucht nicht nur an Shakespeare selbst zu denken, der gerade seine reinsten und edelsten Frauengestalten, die er mit einer gewissen Zärtlichkeit ausgeführt hat, die Viola, Julia, Rosalind, Imogen, mit diesen Rollen bedenkt.

Shakespeare hat dieses Motiv mit Vorliebe benutzt, um die unerschütterliche Treue der Frau, häufig noch gegen einen wenig würdigen Geliebten in das rechte Licht zu setzen. Doch schon vor ihm finden wir gerade diesen Typus in der englischen Novelle wie im Drama ausgebildet. Lylys Geistesart war freilich viel zu oberflächlich graziös, um solch tiefere psychologische Probleme aufzuwerfen, doch hat Green in der edlen Königin Dorothy in «James IV» eine bedeutend und tief aufgefaßte Frau dieser Art geschildert. Selbst der Mordstahl, den ihr treuloser Gatte auf sie zücken läßt, macht sie keinen Augenblick, gerade wie später Imogen, in ihrer Treue wanken, nur entflieht sie, wie diese, in Männerkleidern. Wie Imogen und Posthumus in Cymbeline sich finden, so endet auch «James IV» mit einer schließlichen Wiedervereinigung der beiden Gatten. In einem anderen Stücke jener Epoche in «Soliman and Perseda» führt diese Verkleidung zu tragischem Abschluß. Perseda hat sich, um ihre Rache auszuführen, in Männerkleidern auf die Zinnen von Malta begeben, das sie gegen den Mörder ihres Gatten, den Sultan Soliman, verteidigte. Ihr Plan, der ihr auch gelingt, ist, den Sultan zur Annahme ihrer Herausforderung zum Einzelkampfe zu bewegen; dann sollte er selbst sie, um deren Liebe willen er alle Untat begangen, töten und nachdem er seinen Irrtum eingesehen, sollte er mit einem Kuß auf ihre vergifteten Lippen sich selbst den Tod holen. Die Szene, in der die tiefgekränkte Frau auf den Mauern der Stadt ihrem Herzen Luft macht, und unter dem Scheine ritterlicher Herausforderung dem Sultan seinen ganzen schnöden Verrat vorhält, ist von großer dramatischer Wirkung in dieser Bluttragödie.

Sehr gerne brauchte man die Verkleidung, um dem Geliebten die Geliebte unerkannt als Pagen folgen zu lassen. So entflieht in «Clyomon and Clamydes» Neronis erst ihrem Entführer in Männerkleidern und folgt dann als Page ihrem Geliebten Clamydes, der sie auch erst erkennt, als sie ihm wieder in Frauenkleidern entgegentritt. Warum sie sich nicht früher zu erkennen gibt, ist in diesem Stücke wirrer Abenteuer nicht genügend motiviert, während Shakespeare in den «Two Gentlemen of Verona» in Proteus und seinem verkleideten Pagen den höchsten Gegensatz flatterhafter Untreue und unerschütterlicher Treue verkörpert. «Clyomon and Clamydes», das man Peele hat zuschreiben wollen, steht nach vielen Richtungen hin «Common Conditions» nahe, den diesem so ähnlichen *Vicé Subtle Shift*, die mannigfachen Ritterabenteuer, ja der Stil weisen auf eine nicht viel spätere Entstehungszeit, so daß möglicherweise diesem Stück, vor

Lyly entstanden, die Priorität in der Einführung des Verkleidungsmotives zukommt.

Lylys Wendung desselben, daß getäuscht durch das Kleid sich ein Mädchen in den vermeintlichen Knaben verliebt, das später in Shakespeares «Twelfth Night» die Intrige belebt, hat zuerst Green in «James IV» aufgenommen, wo sich die Pflegerin der verwundeten Dorothy in den schönen traurigen Pagen verliebt. Umgekehrt lassen sich auch Männer durch ein Frauenkleid täuschen, in dem anmutigen Pastoral drama «George a-Green, The Pinner of Wakefield» schleicht Georges Page als Mädchen verkleidet zu der Geliebten seines Herrn, um ihr Botschaft zu bringen, worauf sich Bettris Vater, der das Mädchen bewacht, sofort in die schmucke Botin verliebt. Gleicherweise wird auch in dem Rahmenstück zu «The Taming of a Shrew» ein verkleideter Page als Lady-Gemahlin zu Sly geführt, eine Szene, die auch noch Shakespeare in seine Bearbeitung aufnahm.

Wieder eine neue Verwendung unseres Motives findet Whetstone in seinem Drama «Promus and Cassandra», der Quelle für Shakespeares «Measure for Measure», wo der böse Richter Cassandra zwingt, in Männerkleidern zu dem Besuche zu kommen, der den Bruder vom Tode erretten soll. In einem Monologe klagt die Ärmste über die zwiefache Schande, die ihr angetan wird. Aber selbst diese Szene, die das Peinliche der Situation noch erhöht, ist zu ernst und tragisch aufgefaßt, um in italienischer Weise lüstern zu wirken. Shakespeare hat in seinem «Measure for Measure» diese Szene nicht aufzunehmen brauchen, da er ja seine Heldin davor bewahrt die Beute des bösen Richters zu werden. Sie ist ihm hier zur Verkörperung der höchsten Keuschheit geworden, die lieber mit blutendem Herzen den Bruder sterben lassen will, als sich der Schande preisgeben. Diesen höchsten Frauenstolz, der in der Kerkerszene mit dem Bruder so leuchtend zum Ausdruck kommt, faßten auch schon die Dichter vor Shakespeare als echt englisches Ideal von Frauentugend auf. «Arise true English Lady» sagt der König in dem anonymen Drama «Edward III», als die Gräfin Salisbury bereit ist, den Tod der Unkeuschheit vorzuziehen. Derjenige aber, der zuerst den Charakter dieser «true English Lady» geschaffen hat, ist Robert Green. Derselbe Green, der sich fortwährend selbst des wüsten, wilden Lebenstaumels anklagt, hat es verstanden, mit feinem Pinsel keusche und edle Frauen zu malen. Eng hängt dies zusammen mit Greens Bedeutung als Novellenschreiber, er ist der erste selbständige englische Novellendichter, der, soviel er auch von den Italienern gelernt

hatte, der Novelle zuerst einen nationalen Geist einzufloßen verstand.¹⁾ Dort zuerst lernte er seine Frauen zu schildern und von dort gingen sie in seine Dramen über, und zwar gleichgültig ob Chronik, Zauberdrama oder Lustspiel, wir finden seine Frauentypen überall wieder. Er zuerst hat die Keuschheit bei den Frauen, die Lyly fortwährend betont, aber doch ganz konventionell behandelt, zu einem psychologischen Problem gestaltet.

Am liebsten zeigt er uns diese Frauen ferne vom Hofe, an dem für diese Tugend kein gesunder Boden ist, in idyllischer Umgebung. In «James IV» sehnt sich Gräfin Ida, die Frau, um derentwillen der König seine junge Gemahlin Dorothy grausam verstößt, fort vom Hofe. In anmutigem Bilde sehen wir sie dann auf dem Lande in der Kemenate neben der Mutter mit weiblicher Handarbeit beschäftigt, als der Versucher in der Gestalt des bösen Rates des Königs an sie herantritt. Sie steht ihm gegenüber in der Atmosphäre reinen, von der Mutter behüteten Mädchentums, und weist schlicht und sicher Schmeichelei und Lockung ab, und ohne auch nur einmal noch an den König zu denken, reicht sie dem ehrenhaften Bewerber die Hand. Eine härtere, nahe ans tragische streifende Probe hat Jane-a-Barley in «The Pinner of Wakefield» zu bestehen, auf der Zinne ihrer Burg erfährt sie, daß König Jakob mit unlauteren Absichten Einlaß begehrt; die Burg ist stark, sie kann sie halten, bis ihr Gatte heimkehrt, aber der König hat ihren kleinen, arglos im Freien spielenden Knaben ergriffen, er soll vor ihren Augen sterben, wenn sie nicht nachgibt, aber selbst über ihre Mutterliebe siegt ihre Keuschheit; ein noch größerer Entschluß als für Isabella in «Measure for Measure». In ähnlicher heroischer Situation wie Jane-a-Barley sehen wir auch die Gräfin Salisbury in dem erwähnten Drama «Edward III», das zu wiederholten Malen Shakespeare zugeschrieben worden ist, das mir aber dem Green'schen Kreise nahezustehen scheint. Auch die Gräfin hat ihr Schloß einem schottischen Könige gegenüber zu verteidigen, vor dem sie im letzten Augenblicke errettet wird, allerdings droht ihr dann erst von dem einziehenden Befreier, dem englischen Könige Edward, die noch größere Gefahr, ein Sturm auf ihre Keuschheit. Diese Szenen der Werbung des Königs und der heroischen Abwehr von Seiten der Gräfin, sind wohl wert, daß man sie Shakespeares Werken zurechnen wollte. Auch die Gräfin wohnt wie Greens Frauen abseits vom Hofe auf dem Lande; man war sich wohl bewußt, daß

¹⁾ Siehe Köppel a. a. O. p. 51 ff.

die tatsächlichen Zustände am Hofe Elisabeths zu stark diesem Ideale der Frau widersprachen.

Noch eine Gestalt aus einem anderen anonymen Drama hat dies Thema der Keuschheitbewahrung trotz aller Anfechtung würdig dramatisch behandelt. In «The Wars of Cyrus», einem Stücke, das der Kyropädie in den Außenlinien der Fabel treu folgt, hat die gefangene Königin Panthea starke Anfechtungen durch Werbung ihres Wächters und durch Liebeszauber¹⁾ zu bestehen; an ihrer stolzen Treue für den fernen Gatten prallt aber alles ab, sie besiegelt dann diese Treue durch freiwilligen Tod an der Leiche des Gatten.

Green müssen wir auch den Ruhmestitel zuschreiben, daß er zuerst statt des aus Italien importierten Schäferspieles das urengliche Ideal des Lebens mit der Natur, wie es die Ballade am treuesten zum Ausdruck bringt, auf der Bühne heimisch gemacht hat.

Das früheste der Stücke, die aus dem Sagenkreise von Robin Hood stammen, «The Pinner of Wakefield», ist zwar nicht zweifellos von Green, es trägt aber so ganz den Stempel seines Geistes, daß es wohl erlaubt ist, es ihm der Tradition gemäß zuzuschreiben. Neben der Gestalt Jane-a-Barleys, die schon genannt wurde, ist Bettris, George-a-Greens Geliebte, das echte fröhliche Naturkind, wie es sich für George, den starken Hüter von Wakefield gehört, der selbst Robin Hood besiegt, der Fürsten fängt und ihnen Gesetze vorschreibt. Ein Lord wirbt um Bettris, sie aber lacht ihn aus.

Mich kümmert nicht Ritter, mich kümmert nicht Graf,
Baron nicht, noch so kühn,
Der lustige Hüter, der hält mein Herz,
Das schlägt für George-a-Green.

Das ist die Antwort, die sie dem Bewerber gibt. Mag der Vater noch so hart sein und sie einsperren, sie weiß dem Geliebten treu zu bleiben, bis der König selbst den Vater bittet, ihre Hand dem bäurischen Bewerber zu geben, der stolz anderen Lohn und Ehrentitel ausschlägt.

Noch lieblicher aber ist das Idyll des schönen Mädchens von Fressingham, das Green in sein Zauberdrama «Friar Bacon and Friar Bungay» verflochten hat. Höchst anmutig schildert der verliebte Prinz die schöne Margery, das Pächterstöchterchen, wie sie so flink in Haus und Milchammer hantiert. So wie Bettris weist sie die Anträge des Prinzen ab, und verliebt sich in den Freierwerber, den

¹⁾ Siehe vorher p. 34.

sie für einen Farmer hält, der sich dann aber als Graf Lacy entpuppt. Es weht frische freie Luft da draußen auf dem Gütchen wo Margery wohnt, obgleich sie manchmal spricht, als hätte sie selbst auf der Cambridger Hochschule gegessen. Um so mehr findet man auch ihren Stolz begreiflich, daß sie wie selbstverständlich ihre Hand auch dem Grafen reicht. Sie versteht es auch, durch ihre opferbereite Liebe, den Zorn des enttäuschten Prinzen so zu besänftigen, daß dieser ähnlich wie Alexander in Lylys Stück «Apelles and Campaspe» den Bund der beiden segnet. Sehr unvermittelt und psychologisch schwer verständlich ist dann die weitere Entwicklung dieses Idylls. Margery, die daheim den Bräutigam erwartet, erhält statt dessen die Nachricht, daß dieser ihrer überdrüssig eine standesgemäße Heirat eingehen wolle, und ihr höchst grausam noch eine Geldentschädigung sende. Margery weist diese natürlich zurück und beschließt in tiefstem Schmerze Nonne zu werden; da, noch zu guter Stunde, erfährt sie, daß alles nur ein schlechter Scherz ihres zukünftigen Herrn Gemahls, eine Treueprobe, gewesen sei. Diese seltsame Szene wäre ganz unverständlich, wenn wir uns nicht erinnern müßten, mit welcher Begeisterung man damals das Schicksal der armen Griseldis las, jener rührenden Dulderin, die gerade so zwecklos von ihrem Gemahl gequält wurde, der sie in ähnlicher Werbung wie Lacy seine Peggy aus niederem Stande zu seiner Gemahlin erhoben hatte. Petrarca hatte Recht behalten, als er das Werk seines Freundes Boccaccio mit den Worten kritisierte: «Das wird nie jemand mit trockenem Auge lesen können». In Frankreich rief es schon 1393 ein Drama ins Leben, das der Dichter der Beachtung verheirateter Frauen ans Herz legt.¹⁾ In England hatte Chaucers liebliche Nachbildung besonders dazu gewirkt, in Ballade- und Prosaerzählung die Geschichte der «Patient Grissel» aller Welt lieb und vertraut zu machen, und wenn uns auch erst aus dem Ende der 90er Jahre ein Drama, das gemeinsame Werk dreier Zeitgenossen Shakespeares, Dekker, Chettle und Houghton, erhalten ist, so sehen wir doch in der besprochenen Szene des Green'schen Stückes, wie man solche Prüfungen der Unschuldigen bewunderte. Griseldis war so recht eigentlich das Frauenideal der englischen Hochrenaissance: die Frau, die durch Schmerzen und Unrecht, das ihr von dem Geliebten angetan wird, nicht einen Augenblick in ihrer Liebe wankend wird, der Liebe, die alles trägt und alles duldet -- und alles ver-

¹⁾ Creizenach a. a. O. I, p. 363.

zeit. Von dieser Gesinnung war schon Greens Dorothy; solche Frauen behandelt er auch mit Vorliebe in seinen Novellen. Dieser Typus steht aber auch als höchster in Shakespeares Gunst: In unerschütterlicher Treue folgt Julia unerkannt dem treulosen Proteus und ist sofort bereit alles zu verzeihen, als er sich zu ihr wendet; Desdemonas Liebe treibt sie zu einer letzten Lüge auf dem Totenbette; mit welchem Heroismus im Dulden erträgt Helena in «All's well that ends well» Verachtung und Abneigung ihres Gatten, bis sie sie zu überwinden weiß, und Imogen duldet alles tiefste Ungemach für ihre Liebe, trotzdem sie an die Untreue ihres Gatten glauben muß.

Petrarca schreibt an Boccaccio, ein Veroneser habe ihm gesagt, nie habe es eine Frau wie Griseldis gegeben, und nie werde es eine solche geben. Die Dramatiker der englischen Hochrenaissance aber stellen diese ideale Forderung an ihre Frauen immer wieder. Das Gegenteil, daß eine Frau, wenn sie die Unwürdigkeit des Geliebten eingesehen hat, ihn nun ihrerseits mit stolzer Verachtung straft, ist äußerst selten. Eine einzige Komödie jener Zeit «Fair Em» wird durch die Ausnahmestellung, die sie ihren Frauen gibt, bedeutsam. Das Lustspiel, — man hat auch dies Shakespeare zuschreiben wollen — ist ein höchst mittelmäßiges Stück, zwei Handlungen sind darin mit einem selbst für jene Tage großen Ungeschick zusammengestellt, ohne verbunden zu sein: die Erlebnisse der schönen Müllerstochter Em und die Liebesabenteuer Wilhelms des Eroberers. Fair Em selbst hat ein paar graziöse Züge, die ihr ein individuelles Gepräge geben, sie stellt sich stumm und blind, um den Nachstellungen unliebsamer Freier zu entgehen.¹⁾ Fair Ems Geliebter aber läßt sich selbst täuschen, verläßt sie sofort, um sich einer anderen Frau zuzuwenden. Und nun geschieht das Unerwartete, trotzdem er reumütig zu ihr zurückkehrt, weist ihn Em in einer hübschen, stolzen Rede ab, und als er sich nach Elnor, seiner Ersatzgeliebten umsieht, bedankt sich auch diese schönstens für ihn, so daß er der Liebe zu entsagen beschließt, «weil die Trauben für ihn zu sauer sind». Vielleicht hat dem unbekanntem Dichter hier eine Novelle aus Painters «Pallace of Pleasure»²⁾ vorgeschwebt, wo auch eine Frau den unwürdigen Geliebten, obgleich das Gesetz ihn ihr zuspricht, «utterly refuses», und ihren Entschluß in einer langen erbaulichen Rede begründet.

¹⁾ Dies Motiv entstammt der italienischen Komödie, wo die Liebhaberin häufig Besessenheit heuchelt, um eine verhaßte Heirat zu vermeiden.

²⁾ vol. II, nov. 32.

Green ragt, gerade was die Schilderung der Frau betrifft, weit über die andern, allerdings etwas ältern Vorgänger Shakespeares, über Kyd und Peele, hinaus. Peele besonders ist in der Charakteristik sehr schwach, eine Frau, wie er sie in der Königin Elenore in «Edward I» schildert, wird zu einem ganz unmöglichen Monstrum. In einigen Szenen anfangs tritt sie uns ganz lebensvoll als die verwöhnte kapriziöse Fürstin entgegen; um so mehr sind die weiteren Grausamkeiten zwecklos und in ihrem Charakter nicht motiviert. Andererseits ist er in seinem besten Stücke «David and Bethsabe» jedem psychologischen Problem bei der dramatisch wohl verlockenden Gestalt der Bethsabe aus dem Wege gegangen. Urias Weib geht getreu der Quelle, der Bibel, ohne den geringsten Widerstand über in des Königs Hand, aber auch ohne besondere Lust und Eitelkeit, sie ist dem König später treu und freundlich, in das Schicksal ihres Gatten Urias wird sie gar nicht verflochten. Am anmutigsten ist ihm die Gestalt der Oenone in «The Arraignement of Paris» geraten. Paris geliebte Hirtin, mit der er glücklich ist, bis er Venus' Preis erhält, wirkt allerdings in erster Linie durch die schönen lyrischen Liebes- und Klagelieder, die ihr in den Mund gelegt sind.

An Fähigkeit der Charakterzeichnung übertrifft Thomas Kyd Peele um ein beträchtliches, wenn wir diese von der jüngsten Forschung geschaffene Größe nun als eine feste annehmen dürfen. Sowohl Belimperia in «The Spanish Tragedy», wie Perseda in «Soliman and Perseda» sind Gestalten, die, wenn sie auch in Zartheit der Zeichnung nicht an die Green'schen heranreichen, doch bemerkenswerte Typen der vor-Shakespeare'schen Frauen sind. Belimperia gehört zu den Liebenden, die von der größten Leidenschaft ihres Lebens gerade in einem Augenblick ergriffen werden, wo eine andere Liebe oder ein Schmerz um diese ihre Liebe sie noch erfüllt. Ebenso wie Gismond in dem klassizistischen Juristenstück mitten in ihrer Trauer um den ersten Gatten von der Liebe zu Guiscard ergriffen wird, so ist auch Belimperia eben durch die Nachricht von dem Tode ihres Geliebten auf das höchste betrübt, als die neue Liebe zu Horatio, dem Freunde des Andrea, der ihr seinen Tod meldet, sie erfaßt. Shakespeare hat uns dann einen ähnlichen Fall in Romeo gezeigt, wo es nicht der Schmerz um den Tod, sondern um unerwiderte Liebe zu Rosalind ist, der seine Seele so besonders empfänglich für das Erwachen seiner großen Leidenschaft macht. Einer wirklichen seelischen Vertiefung seiner Frauen ist Kyd noch nicht fähig; Belimperia tritt weit zurück hinter den alten Hieronimo, den Vater Ho-

ratios, bei dem das innere Schwanken und Selbstanfeuern zur Rache für seinen ermordeten Sohn als psychologische Schilderung wirksam hervortritt. Bei Perseda hat der Dichter zwar anfangs durch das Motiv, daß Perseda durch ihre Eifersucht alles spätere Unheil heraufbeschwört, einen inneren Konflikt möglich gemacht, ihn aber später gar nicht ausgenutzt. Dafür hat er aber als Folie und Gegenstück der Perseda eine zweite Frau Lucina geschaffen, die in ähnliche Lage wie jene kommt und durch die rohen Instinkte, nach denen sie durchweg handelt, der Heldin edle heroische Gestalt glücklich heraushebt.

Alle diese Frauengestalten gehören einem gemeinsamen Typus an, den wir von der Novelle beeinflußt und von ihr abgeleitet fanden. Daneben aber harrte noch eine andere Frauengattung von ganz anderer Geistesart ihrer künstlerischen Vollendung. Es sind dies die Frauen von gewaltsam mächtigem Charakter, deren Leidenschaften wie ihre Stellung sie mit den politischen Ereignissen verwickeln, deren Handlungen daher hinausgerückt werden über die Sphäre der Liebe und Treue zum Geliebten, welche die einzig treibenden Motive für alle Novellenfrauengestalten waren. Jenen Typus, der Seneca entlehnt ist, sahen wir naturgemäß auch zuerst im klassischen Drama auftreten, eine Tat aus widernatürlicher Leidenschaft begangen, ist das Merkmal ihres Charakters. Videna in «Gorboduc» mordet den eigenen Sohn; wie Phädra aus Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytus, seinen Tod veranlaßt, so wird Videna durch Sohneshaß zum Morde getrieben. Stärker noch als Phädra hat die Gestalt der Clytemnestra auf das Renaissancedrama gewirkt. Das Tragische in dieser Ehebrecherin auf dem Throne, das so viele der antiken Dichter angeregt hatte, leuchtete auch den englischen Dramatikern früh ein. Wir sahen jenen ersten unbeholfenen Versuch des Volksdramas sich hiermit ohne Hilfe des antiken Stils abfinden, im «Horestes». Zwanzig Jahre später, 1587, führten die klassizistischen Juristen ein englisches Ebenbild der Griechenfürstin, Guenevora, die Gemahlin König Arthurs in der Tragödie «The Misfortunes of Arthur» auf der Bühne ein. Aber auch hier, trotzdem der Dichter¹⁾ mit dem ganzen Rüstzeug Seneca'scher Charakterzeichnung vor ging, ist die Gestalt matt und schwächlich geworden. Einmal beging Hughes denselben technischen Fehler, der auch die Wirkung des sonst so bedeutenden Dramas

¹⁾ Der Verfasser des Dramas ist Thomas Hughes, während vier andere, darunter Francis Bacon, bei dem Nebenwerke, den Dumb-Shaws und Prolog, halfen.

«Edward III» abschwächt: ebenso wie die Gräfin Salisbury hier nur in den beiden ersten Akten des Dramas erscheint, so tritt Guenevora gar nur in dem ersten auf; dann verschwindet sie vollständig aus dem Interessenkreis des Zuschauers, so daß hier, wie in «Edward III», die übrigen Akte mit den Kriegsfahrten der Könige ausgefüllt, ganz für sich stehen. Dann aber macht der Dichter Guenevora zu einer sentimentalischen Bűberin, aus Furcht vor dem Herannahen des betrogenen Gatten. In der ersten Szene allerdings beschließt sie Arthur zu töten. Darauf aber von Gewissensbissen gequält, zieht sie es vor, in ein Kloster zu gehen und läßt sich durch keine Bitten und Vernunftgründe ihres Geliebten und Stiefsohnes Mordred davon abbringen.

Eine wirklich innere Vertiefung einer solchen Frauenseele war erst dem größten unter den Dramatikern der vor-Shakespeare'schen Periode, war Christopher Marlowe vorbehalten. Marlowe ist eine gewaltsame, durchaus männliche Natur, das Übermenschliche, die ungeheueren Dimensionen im Menschengeste zogen ihn an. Sei es, daß er den asiatischen Eroberer Tamburlaine, sei es, daß er den himmelstürmenden Zauberer Faustus, sei es, daß er die blutigen Mörder der Bartholomäusnacht oder den unheimlichen Wüterich und Menschheitsfeind, den Juden von Malta, schildert: In diesen Dramen ist der Raum, den er den Frauen einräumt, meist ganz untergeordnet. In Marlowes Werken, die in allem das äußerste Widerspiel zu Lyly zeigen, ist auch die Zahl der Frauen sehr klein. Im «Faustus» haben die Frauen nur Statistenrollen, außer etwa der Duchess of Vanhald, die von dem Zauberer Trauben im Winter verlangt und dies Gelüste befriedigt erhält. Zenokrate, die Gattin Tamburlaines, ist wohl eine liebliche Gestalt, inmitten all der Bluttaten dieses Stückes, aber sie ist doch nur da, um die eine weiche menschliche Seite des Eroberers, die Liebe zum Weibe, zur Schönheit, zu verkörpern: welcher einen inneren Schatz muß dieser Titan in sich tragen, wenn eine so liebenswerte Frau, wie Zenokrate, Unrecht, das sie selbst von ihm erlitten, all den Greuel, der ihr so innerlich zuwider ist, überwindet, und den Mann so abgöttisch liebt, daß selbst der tiefe Seelenschmerz, den die Zerstörung ihrer Heimat ihr bereitet, sie ihm nicht abwendet. Abigail, die Tochter des Juden von Malta scheint dem entgegengesetzten Zwecke zu dienen wie Zenokrate. Wir sehen mit Schrecken, wie der Teufel in Barrabas immer mehr erwacht, wenn er selbst die Tochter, die er anfangs mit der ganzen jüdischen Vaterliebe liebt, zuletzt innerlich und äußerlich dem Verderben preis gibt. Aber erst in «The Massacre of Paris» sehen wir eine Frau, die um

ihrer selbst willen geschaffen ist: die Königin Katharina, wie sie dem haßerfüllten Auge des Engländers erschien, der als Kind selbst noch die schaudervollen Ereignisse jener Mordnacht mit erlebt hatte. Das Stück steht künstlerisch nicht sehr hoch, das Interesse liegt in erster Linie im Stoffe, der Behandlung zeitgenössischer Ereignisse, um die die Legende gleich ihr romantisches Gespinnst gelegt hat. Aber Katharina ist das erste jener gewaltigen Weiber, die es an zügelloser Leidenschaft und skrupellosen Taten dem Manne gleich tun wollen, und die doch im tiefsten Innern die Liebe zum Manne, dem sie als Vorbild nacheifern, antreibt. Die Liebe Katharinas zu Guise ist nur angedeutet, erst aus dem Schmerzensausbruch an Guises Leiche erhalten wir vollen Einblick in ihre Seele, die nur für ihn gelebt und gehandelt hat.

Mit ganz anderem künstlerischen Können hat Marlowe die Königin Isabella in seinem Meisterwerk «Edward II» geschildert, hier hat er bewiesen, daß er auch auf diesem Gebiete ein Bahnbrecher war, denn zum ersten Male sehen wir hier auf der Bühne die innere Entwicklung einer Frauenseele. Isabella ist anfangs nur liebende Gattin, die alles tun möchte und tut, um sich Edwards Liebe zu erhalten. Aber diese ihre Liebe und ihr Stolz werden unaufhörlich gekränkt durch die rohe gedankenlose Art, wie sie sich einem Günstling hintangesetzt sieht, den Edward vor ihren Augen mit widerlicher Zärtlichkeit behandelt. Den ersten falschen, aber sehr verzeihlichen Schritt tut Isabella, als sie sich mit den Baronen verbindet, um die Verbannung des Günstlings Gavestone zu erwirken. Aber ihre Hoffnung, sich nun den König zurückzugewinnen, ist umsonst; im Gegenteil, er stellt ihr als Bedingung der Wiederaufnahme in seine Liebe die Rückberufung Gavestones. Die Königin ist in Verzweiflung, die Barone wollen nicht, da versucht sie es, den Anführer, den jungen Mortimer, persönlich zu gewinnen, sie bittet ihn, zu einem Gespräch unter vier Augen und die übrigen Barone beobachten die beiden und sehen bald, daß die Königin Mortimer umstimmen wird: «She smiles, now for my life his mind is changed» ruft Warwick aus.

Das ist der Übergang¹⁾: durch ihre persönlichen Reize hat sie Mortimer gewonnen, ihren Willen zu tun. Beim König nützt das

¹⁾ Ward, A History of Dramatic Poetry 2 Vol. I, p. 352 sagt unbegreiflicher Weise: «in the character of the Queen alone I miss any indication of the transition from her faithful but despairing attachment to the King to a guilty love for Mortimer». Es muß ihm diese Szene (I sc. 4) ganz entgangen sein, die doch deutlich den Übergang vorbereitet.

nichts, er leidet sogar, daß der Günstling die Königin verhöhnt. Das treibt sie nun ganz in die Arme Mortimers; einmal auf dieser schiefen Ebene angelangt, muß sie dem ehrgeizigen Streber nach der Krone ganz zu willen sein. So hilft die Ehebrecherin dazu, den früher geliebten Gemahl abzusetzen, ja selbst in seinen Tod, den Mortimer als notweneig hinstellt, muß sie willigen. Wer hätte je vor Marlowe gewagt, so in eine Frauenseele hineinzusehen.

Dies ein Beispiel zeigt, daß, wenn der Lebensfaden dieses gewaltigen Geistes nicht so früh durchschnitten wäre, er auch in der Schilderung der Frauen ganz großes hätte leisten können; nun trat auch dieses Erbe der junge Shakespeare an. Er wie alle anderen Dichter jener Epoche standen unter dem Banne von Marlowe, alle suchten sie mit seiner «mighty line» zu wetteifern. An blutdürstiger Leidenschaft übertrifft Tamora in «Titus Andronicus» noch die Königin Katharina; ebenso wie diese wird auch Tamora durch ihre Liebe zu dem Mohren zu ihren Untaten angestachelt. Margaretha in «Henry VI» zeigt manche Züge der Ähnlichkeit mit Isabella. Allerdings ist die chronologische Frage der Priorität dieser Stücke eine offene. Margarethas Verhältnis zu Suffolk entspringt weit mehr als bei Isabella einem natürlichen Leichtsinn in ihrem Charakter; doch sucht auch sie in dem pfäffischen unmännlichen Wesen des Königs eine Entschuldigung für ihren Ehebruch. Wenn es bei der Margaretha in den 3 Teilen von «Henry VI» auch schwer zu entscheiden ist, wie weit Shakespeare hier einem älteren Stück gegenüber originell ist, so hat sich diese Gestalt doch in «Richard III» zu einer Schöpfung ausgewachsen, wie sie nur Shakespeares Geist entspringen konnte. Die unheimlich düstere Fluchgöttin, die wie Richards böser Geist in dem Drama ihr Wesen treibt, zeigt uns den Meister schon frei von jeder Beeinflussung, auf Bahnen wandeln, die allen anderen verschlossen waren.

Wenn aber selbst Shakespeare den Zauber von Marlowes Gestalten empfand, wie viel mehr mußten die anderen Zeitgenossen ihm unterliegen, alle suchten sie gleiche Wesen zu schaffen. Peeles verunglückte Königin Elenore in «Edward I» ist ein Beispiel dafür, aber selbst Green, dieser unruhige ehrgeizige Kopf wollte, auch wenn er seinem ganzen Wesen Gewalt antun mußte, nicht hinter Marlowe zurückbleiben. So hat auch er einmal den Versuch gemacht, eine Teufelin zu schildern, allerdings in einem Drama, das er mit Lodge gemeinsam schrieb, so daß wir nicht wissen können, wieviel davon auf den Mitarbeiter fällt. Es ist dies Alvida in «A

Looking Glass for London», die mit lächelndem Leichtsinn dem lüsternen Wunsche Ramnis', des Königs von Niniveh, nachgibt, und dann vor seinen Augen, um ihm einen Gefallen zu tun, ihren Gatten, den König von Paphlagonien verräterisch vergiftet.

Neben solchen Nachahmungen, die weit hinter Marlowe zurückstehen, findet dieser Frauentypus in einer Gattung des Dramas Aufnahme, die gerade, weil sie lange nur ein geduldeter Gast unter der stolzen Schaar der Staatstragödien war, ein besonderes Interesse verdient: der bürgerlichen Tragödie. Schon in dieser frühen Periode, vor 1592, setzt diese Dramengattung mit einem Meisterwerk ein, mit «Arden of Feversham». Es verhält sich leider der Frage nach seinem Verfasser gegenüber ganz spröde¹⁾; denn daß Shakespeare irgend eine Hand daran gehabt haben sollte, ist dem inneren Wesen des Stückes nach ganz ausgeschlossen. Im Mittelpunkte der Handlung steht eine Frau, Alice Arden, die bürgerliche Clytemnestra hat Symonds sie genannt; wie diese wird sie zum Gattenmorde durch eine verbrecherische Liebe getrieben. Aber der Dichter läßt uns hier in alle Falten der Seele einer von einer völlig kopflosen Leidenschaft besessenen Frau schauen. Der Gegenstand dieser Liebe ist ein elender, jeder besseren Regung unfähiger Mensch, der auch als äußerlich unansehnlich und von niederer Abkunft geschildert wird, der sie nur um des Reichtums ihres Gatten willen liebt und daher bereit ist, sie jeden Augenblick zu opfern. Aber gerade dies erhöht das Rätselhafte einer solchen Frauenseele. So wird schon Ägistes als weit hinter Agamemnon stehend vom Dichter geschildert; verabscheuungswürdig auch äußerlich erscheint der Mohr, den Tamora liebt. Und wie vergleicht Hamlet der Mutter gegenüber des alten Königs göttergleiches Bild mit ihrem jetzigen Gatten «like a mildewed ear blasted his wholesome brother». Wir sehen Alice gleich zu Beginn in diesen tollen Liebesbund verstrickt; wie hypnotisiert erscheint sie von dem einen Gedanken, sich völlig frei zu machen, den Gatten aus dem Wege zu räumen, um Mosbie anzugehören. Trotzdem sie unermüdlich ist, neue Mittel zu erfinden, um diesen ihren Vorsatz zu erreichen, haben wir doch nicht die Vorstellung, hier eine ganz verhärtete Teufelin vor uns zu haben, der Morden und Grausamkeit an sich ein Vergnügen wäre, wie etwa der Königin Katharina; ja einmal scheint ihr guter Engel zu siegen, sie will mit Mosbie brechen, aber ein schlaues Manöver seinerseits, daß er nicht bittet, sondern sie schmäht und

¹⁾ Doch vgl. jetzt C. Crawford, Jahrbuch XXXIX, 74.

sich von ihr wendet, bringt sie sofort zu seinen Füßen. Gerade weil die Leidenschaft zu dem Elenden so unbegreiflich ist, bleibt unser Interesse für diese Nachtwandlerin auf dem Wege des Bösen so reg; alle anderen handeln aus egoistischen Nebenabsichten, sie allein wie im Banne eines Zaubers, es begleitet uns immer die Hoffnung, daß irgend etwas diesen Zauber brechen und sie wieder die alte werden könnte. Vor dem Leichnam ihres Gatten wirft sie sich von Tränen überflutet mit Worten tiefster Reue zu Boden, in dem Augenblicke als Mosbie erscheint, springt sie auf «Bist du da, dann weine wer will, ich hab meinen Wunsch und bin in deinem Anblick glücklich». Erst die sichere Aussicht auf den Tod reißt ihr den Schleier von den Augen, nun kann sie frei sehen, was sie getan; darum berührt auch ihre Reue nicht konventionell, sondern birgt die menschliche Versöhnung mit diesem Charakter.

Das bürgerliche Drama hat dann unter den Zeitgenossen Shakespeares noch eine Reihe höchst wertvoller Werke aufzuweisen, die jedes für sich lebendig vertiefte Frauencharaktere zeigen, so Mrs. Frankfurt in «A Women killed with Kindness», wo der Schwerpunkt des Interesses in dem Läuterungsprozeß der Ehebrecherin liegt; dann Anne Saunders in «A Warning of Fair Women», die ein schwankes Rohr für den Willen anderer ist und unter dem Einfluß solch fremden Willens zu Mord und Verderben geführt wird.

Shakespeare selbst aber, der sonst alle Keime, die er lebensfähig im Drama vorfand, pflegte, ist an diesem, dem bürgerlichen Drama, achtlos vorübergegangen. Ihm war die Sphäre, die kleinen Dimensionen, in denen sich die Leidenschaften hier abspielen müssen, unsympathisch, er braucht für seine Tragödie der Menschheit den Blick von den Höhen, den großen Hintergrund weithin wirkender Ereignisse.

Was er selbst geschaffen, wie sein genialer Blick die Frauenseele durchdrungen und sie ganz weiblich und rein menschlich nachgebildet, gehört nicht mehr in den Rahmen dieser Abhandlung.

Aber an der Schwelle des hohen Hauses, das er zum Ruhme seines Volkes und der Welt zum Genuß errichtet, möge noch eine der edelsten Frauengestalten die er geschaffen mit dem Werke eines unbekanntem Vorgängers in Vergleich gezogen werden: Cordelia, die liebliche Tochter des armen, großen, unglücklichen Lear. Das alte Stück, «King Leir», das Shakespeare als Quelle für seine herrliche Tragödie benutzte, versinkt wohl in nichts, wenn man es dem Strahlenkreise des großen Werkes zu nahe bringt, doch ist es durchaus nicht ohne Verdienst. Wenn wir zurückblicken auf die Entwickelungs-

reihe der Frauengestalten, wie wir sie bisher verfolgt haben, so ist der Platz, den Cordella im alten «Leir» einnimmt, gewiß ein hervorragender. Den alten Dichter hat das märchenhafte im Stoff der Chronik besonders angezogen, darum wird der Entschluß des alten Königs, sein Reich zu teilen, weit ausgeführt, wir sollen den Eigensinn des Königs verstehen, darum wird der Stolz der Tochter und der Zorn des Alten besser motiviert; sie weist den Freier, den der Vater ihr aufdrängen möchte, zurück, das macht ihn so wild und unverzüglich. Als Verstoßene irrt Cordella dann nach Weise der romanischen Frauen im Walde umher und trifft den als Pilger verkleideten König von Frankreich, der mit Staunen hier der Frau begegnet, zu der er als Freier zieht; ihm erklärt sie mit gleichem Stolze, daß sie lieber von ihrer Hände Arbeit leben, als einem aufgezwungenen Freier folgen würde. Ein Glück für sie, daß der Pilger, in den sie sich verliebt, eben der König von Frankreich ist. Später treffen wir sie krank vor Sehnsucht nach dem Vater und der Heimat, so daß ihr Gatte keinen anderen Rat weiß, als sie nach England zu führen, und dort angekommen nimmt sie mit Vergnügen den Vorschlag des Lustigen Rates Mumfort an, ein Stück als Bäuerin verkleidet zu Fuße zu wandern. Die Freude am Wandern gibt ihren Wangen die Farbe wieder, mit offenen Augen schaut sie sich das Treiben der Landleute an und zieht ihre Schlüsse daraus. Als sie dann die zwei alten armen Greise, ihren grausam verstoßenen Vater und seinen ebenso hinfälligen Begleiter kommen sieht, da verbietet sie, noch ehe sie ihn erkennt, dem übermütigen Mumfort, die armen Alten zu necken, und wie sie den Vater erkennt, hat Mitleid und Liebe keine Grenzen; warm und schön ist die Erkennungsszene, man muß nur den überirdischen Zauber der Shakespeare'schen vergessen können. Die ganze Gestalt ist eingehend und mit sichtlicher Liebe ausgemalt, eine ganze Reihe Szenen sind ihr gewidmet.

Und Shakespeare? Er hat verschiedene Charaktere und Einzelzüge des alten Stückes übernommen, ohne wesentliche Änderung; die beiden bösen Schwestern hat schon das alte Stück in gleichen Umrissen, warum konnte er diese hübsch und fein ausgearbeitete Cordella des alten Stückes gar nicht brauchen? Sein Thema war die große Menschenschicksalstragödie des Lear; ihm war der alte Märchenstoff so nebensächlich, daß er die sieben ausführlichen Eingangsszenen der Quelle in eine zusammenstrich und sich keinen Augenblick mit einer Motivierung von Cordelias Verstoßung aufhielt, sie verschwindet für uns anfangs fast ganz; denn er hatte sie für

etwas ganz anderes aufbewahrt, als nur die liebevolle und liebenswerte Tochter wie im alten Stücke zu sein, die den Sieg des guten herbeiführt; für Shakespeare ist sie der Inbegriff alles Schönen, Hohen und Reinen, das das grausame Schicksal zertritt. Nicht nur «auch das Schöne muß sterben», heißt es bei ihm, sondern «gerade das Schöne muß sterben»; darum ist der Sonnenmorgen nach der Sturmnacht, an dem Cordelia am Lager ihres Vaters erscheint, so überirdisch schön und lieblich, weil es der letzte vor dem Chaos ist. Nie hat selbst Shakespeare es wieder vermocht mit so wenig Strichen das köstlichste der Menschenseele zu zeichnen, wie diese kurze Lichterscheinung Cordelias, eine Offenbarung des höchsten Menschengenius.

Berichtigung.

- Lies p. 7 dedit statt dedidid;
p. 21 Dietys statt Dytis;
p. 25 Anmerkung 1, Filocopo statt Filostrato;
p. 30 „ 1, 1632 statt 1832.

Der dritte Band von Creizenachs Geschichte des Dramas kam mir erst während des Druckes der vorliegenden Abhandlung zur Hand und konnte daher nicht mehr benutzt werden.