Werk

Titel: Kleinere Mitteilungen

Ort: Berlin

Jahr: 1908

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0044|log13

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Kleinere Mitteilungen.

Two Notes on «Much Adoe».

1. The Crux of 'Much Adoe': Brother Anthonie of the 'Wagling head'.

The *crux* in this play is so simple that there is room for wonder, I think, that so much ink has been wasted upon it. Yet I have found no sufficient explanation, as it seemed to me, of the passage (V. i. 18—19, citation here of line numbers as in my edition called the 'First Folio Edition') save that which I am about to offer. As for the various changes which have been proposed, Capell's 'Bid' instead of *And,* usurping in the modernized Shakespeare the original word of both the Folio and the Quarto, is the best of them.

And yet, as Furness truly says, 'there is a smack of comicality about bidding 'sorrow wag' which is ineffaceable; it would be hardly worse had Leonato bid 'sorrow toddle'!' But the change is worse than funny, it is useless, and obscures the legitimate and better fun of the original text. And this is clear enough if we remember Ursula's perfect characterization of Brother Anthonie by the 'wagling' of his head, that none other than he could do 'so ill well', and that betrayed 'the very man' (II. i. 109—113) despite his mask? Brother Antonie of the 'dry hand up and down' has, it is clear, been offering an intolerable deal of 'counsaile' to poor brother Leonato, when this opening scene of Act V. begins. We only catch the last dribble of it, but it is a sample drop, letting us guess the remorseless drip before. Leonato can now bear it no minute longer. He begs him 'cease' his *counsaile.* He bursts out like another Job against Job's comforters, all three of them condensed in this exasperating wiseacre who will not let him give his sorrow the rein. And in this crucial line or two does he not again show us 'the very man', Brother Anthonie, who smiles his cool, observant, fixed

and criticizing smile, who strokes his beard, and sorrows, wags his irritating, 'wagling' head over this sad case, and hems and haws for preface to the next wise 'counsaile' he is meditating, *when he should,* that is, ought to, *grone?* The 'ineffaceable comicality' of wagge could apply 'so ill well' no otherwise. *Sorrowe* is, then, not a noun but a verb.

In the line (21) following, Leonato has his fling at *Candle-wasters.* Why, but because he has been sitting up all night burning candles in company with this boon companion of the wagling head, whose wise 'counsaile' has been making his grief feel dizzy-drunk the while he has been patching it up *with proverbs?* He, Leonato, is now talking *at* Brother Anthonie in the third person. Surely he means no one else. And the gist of his whole speech seems to be this: when one whose woe matches his and racks him as unbearably, *straine for straine,* can give *counsaile,* thus, — as his brother has given it, all night, — then of him he will submit to *gather patience.* But there is no such man. If he, Anthonie, felt with Leonato, he could not *speake patience,* nor bid him restrain his grief. He would only agonize, and let him alone to agonize his fill. Shakespeare concludes this perfect argument against all comforters so clearly as to make this note seem superfluous, were it not that the comment on *candle-wasters* is almost as blind, as a matter of fact, as on *wagge.* For Leonato finishes by stopping Anthonie's next speech in the bud with (l. 37): *I pray thee peace. I will be flesh and bloud.*

Having anatomized the worthlessness of the Philosophy of Brother Anthonie as a Job's comforter, Shakespeare completes the picture of human character by a stroke of vivisection, as it were, upon Anthonie himself. He reveals him in the following interview with those who have wronged Hero, as one suddenly cut to the quick; and when he is roused from his philosophy, at last, to challenge the Prince and Claudio, and call them — *Boyes, apes, braggarts, Jackes, Milke-sops* (see ll. 90—113), the impetuous Leonato is the one to stand and stare and cry caution.

Brother Anthonie is redeemed to human nature and our sympathy by this outburst, and perhaps none the less so that his wise-old-man's sudden passion is amusing, too.

2. Shakespeare's Use of the Prayer-Book in 'Much Adoe'.

Another usurpation of the folio, which, in this case, has the authority of the Quarto, is the substitution of 'Heavily, heavily' for

Heavenly, heavenly (V. iii, 22). That this substitution spoils the beauty of the contrast intended is clear to my mind merely as a question of poetic significance. When the source of Shakespeare's imagery is traced, as I think it may be, to the words of the Scripture pronounced in the service for the Burial of the Dead in the English Book of Common Prayer, will any one desire to have the spiritual beauty of the allusion obscured any longer by the palpable blunder of the Quarto?

The little memorial service over Hero's dead body, as her destined Bridegroom supposes, is the reverence he offers to the woman he loved. It is devised with Shakespeare's inimitable light compactness of touch to put simply and tersely an episode of deeper loveliness than appears to a superficial reader. It consists of two short parts: an epitaph to be chanted; a hymn to be sung. There is a contrast drawn in the epitaph between shame and fame; and in the hymn a contrast to balance the first between heavy woe and heavenly rejoicing. The victory of fame over shame in the more prosaic first part leads in the second more poetic part to the heavenly retrieval of earthly sorrow as the climax.

Thus, the Hymn or Song is made to lift the contrast expressed in the Epitaph to a lyric pitch, which while it echoes the contrast far out-soars it. The contrast presented in the Epitaph is of bodily death and *wrongs* by *slanderous tongues* exalted into a life of *glorious fame* through death. The shame becomes fame — a spiritual victory. In the Song the contrast presented is of sorrow that must repeatedly groan *Heavily, heavily,* over the bodily death, and of the cessation from sorrow when *graves yawne* and the dead being raised, Death shall *be uttered Heavenly, heavenly.*

The idea of the song is based upon Corinthians, XV, as given in the Ritual for Burial in England: When 'this corruptible shall put on incorruption' and 'this mortal put on immortality', then 'shall be brought to pass the saying that is written, Death is swallowed up in Victory', or, as Shakespeare's Song puts it, then Death shall *be uttered Heavenly, heavenly.* The meaning of *uttered* is the simple usual sense of *uttered,* that is, 'said', suiting 'the *saying* that is written'. Epitaph and Song have sprung in Shakespeare's mouth, from the contrast between 'the glory of the terrestrial and the glory of the celestial', the body 'sown in dishonour' but 'raised in glory', 'sown in weakness' but 'raised in power'. The *uttered Heavenly* is the final blossoming of this contrast and the proof that the burial

service of the Church is Shakespeare's 'Source' for this poem. It gathers up in the one final line these words: 'As is the earthy such are they that are earthy, and as is the heavenly such are they also that are heavenly, and as we have borne the images of the earthy, we shall also bear the image of the heavenly'.

This pertinence of the contrast between the *sigh and grone Heavily, heavily* and the ultimate uttered *Heavenly, heavenly,* certifies to the surpassing beauty of the Folio word, now dropped from all the modernized texts, in favor of the repeated *Heavily, heavily* of the Quarto, a most earthy downfall just when the image should change and rise and soar. We owe the substitution to Theobald, in the first place, and the editors following him generally accepted it, until Harness recurred to the Folio. Knight, White in his first edition, and Staunton also preferred it. But we owe the relapse to the pointless repetition of the preceding line, *Heavily, heavily* to all the editors since.

Charlotte Porter.

Two Notes on «Hamlet» I, 1. and «Merchant» V, 2.

I.

A Shakespearian passage which has led to much difference of opinion is Horatio's description of the Ghost:

> Such was the very armour he had on
> When he the ambitious Norway combated;
> So frown'd he once, when, in an angry parle,
> He smote *the sledded Polacks* on the ice. *Hamlet*, I, 1, 60.

Malone's successful emendation 'Polacks' for the 'Pollax' of six of the Quartos and two of the Folios is objected to by Tschischwitz, among others, on the ground that 'it would he monstrous to suppose that the whole army could travel in sleighs'; but Fynes Moryson's description of the fighting dress of the Polish soldiers at the time (not previously noticed in connection with the Hamlet passage). seems a strong confirmation of the Dublin editor's emendation, besides supplying a very simple explanation of the difficulties with which the word 'sledded' is assumed to he surrounded.

> The Polonians carry for Armes a Turkish cemeter, and weare shooes of leather and also of wood, both painted and both shodde under the heele and toes with pieces of Iron, making great noise as they goe.
> *Itinerary*, 1st ed. 1617. Pt. iii. Bk. IV. c. 1. 170. 1.

II.

Sit, Jessica: Look how the floor of heaven
Is thick inlaid with patines of bright gold;
There's not the smallest orb which thou behold'st
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubins;
Such harmony is in immortal souls;
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it.

Merchant of Venice, V. 1, 58.

These lines, judging by the voluminous notes with which they are accompanied in the New Variorum edition, have caused considerable perplexity to commentators. Many passages from contemporary writers are quoted in support of the explanations suggested, but no one seems to have mentioned a portion of Thomas Nash's *Unfortunate Traveller* which goes far towards solving any difficulties presented by Shakspere's text. Describing the luxuriously furnished palace of a certain wealthy Italian, Nash uses the following words: 'I saw a summer banketting house belonging to a merchant, that was the mervaile of the world . . . . within there was a heaven and earth comprehended both under one roofe; the heaven was a cleere overhanging vault of christall, wherein the Sunne and Moone and each visible Starre had his true similitude, shine, scituation, and motion. and, by what enwrapped arte I cannot conceive, these spheares in their proper orbes observed their circular wheelinges and turnings. making a certaine kinde of soft angelical murmuring musicke in their often windings and going about; which musick the philosophers say in the true heaven, by reason of the grosenes of our senses, we are not capable of.' (R. B. McKerrow's ed. vol. ii, 282.)

According to the best authorities the earliest *possible* date of the *Merchant of Venice* was 1594, and we know that Nash's work was registered in 1593 and printed in 1594. It would accordingly seem not improbable that Shakspere took the subject matter of his lines directly from his contemporary's book.

Sir Edward Sullivan.

Zu «Hamlet» II, 2, 321.

Der verstorbene Direktor des Askanischen Gymnasiums, Professor Dr. Woldemar Ribbeck, machte mich einmal auf die Übereinstimmung von *man delights not me; no, nor woman neither,* mit Horaz, Carm. IV, 1 v. 29 aufmerksam:

Me nec femina nec puer,
Jam nec spes animi credula mutui,
Nec certare *juvat* mero,
Nec vincire novis tempora floribus.

An eine anzügliche Reminiszenz darf um so eher gedacht werden, als Hamlet fortfährt: though by your *smiling* you seem to say so, und Rosenkranz hierauf antwortet: My lord, there was no *such stuff* in my thoughts.

Berlin. W. Mangold.

Rosenkranz und Güldenstern.

Im noch ungedruckten zweiten Bande der hinterlassenen «Lebenserinnerungen» («Ursache und Wirkungen») von Julius Grosse, deren Manuskript die Witwe des Dichters mir zur Durchsicht übergeben hat, findet sich u. a. eine Aufzeichnung, die für die Shakespeare-Forschung nicht gänzlich wertlos sein dürfte. Dort heißt es in Buch II:

«Opel, mein alter Studiengenosse aus den unvergeßlichen Jahren in Halle, erwähnte eines Tages, daß in den alten Matrikellisten und Akten der früheren Universität Wittenberg, die nun in Halle lagen, sich unter den Einzeichnungen der Studenten des 16. Jahrhunderts auch die Namen Rosenkranz und Güldenstern fänden, dieselben, welche Hamlet als seine Kommilitonen in Wittenberg bezeichnet».

«Das ist ja ein kapitaler Fund», rief ich, «warum verschweigst Du ihn?»

«Wie so denn?»

«Mein Gott, das wäre ja eine Art von Beweis für die Aufhellung der sieben dunkeln Jahre in Shakespeare's Leben. Man könnte den Schluß ziehen, daß er mit einer Truppe englischer Schauspieler auch in Deutschland, auch in Wittenberg gewesen, und diese Tatsache seines Verkehrs mit dänischen Studenten in seinem «Hamlet» benutzt habe. Ich meine, die Beweiskraft dieser Entdeckung ist stärker, als alles, was gegen die Bacon-Frage vorgebracht wurde. Rede doch einmal mit Elze darüber».

Opel in seiner Schwerfälligkeit oder Menschenscheu wich meinem Rate aus. Dies hielt mich aber nicht ab, beim nächsten Shakespearetag Professor Elze, der mir längst persönlich bekannt war, selbst zu sprechen und ihm Mitteilung zu machen.

Die Antwort des namhaften Gelehrten war nun etwa von Staunen oder Überraschung diktiert? Keine Spur.

«Ah bah», sagte er geringschätzig, «das ist gar nichts. Die Namen Rosenkranz und Güldenstern sind in Dänemark und Schweden so häufig und banal, wie bei uns Müller und Schulze».

Auf solche Süffisance war freilich nichts mehr zu sagen».

Auch im Buch VII kommt Grosse nochmals flüchtig auf das Thema zu sprechen mit den Worten:

«Thümmel kam damals (Februar 1885) mit einer Art von literarischem Heißhunger auf die Entdeckung Opels zurück hinsichtlich der Namen Rosenkranz und Güldenstern in den alten Matrikellisten der aufgehobenen Universität Wittenberg — eine Konjektur, die Elze so schnöde zurückgewiesen hatte, und versprach, im nächsten Shakespeare-Jahrbuch diesem wichtigen Indizienbeweis für Shakespeare's Anwesenheit in Deutschland näher zu treten. Nun war er dahingestorben, ohne seine Absicht ausgeführt zu haben.»

München. August Fresenius.

Shakespeare auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts.

In Ifflands unter dem Titel «Meine theatralische Laufbahn» als erster Band seiner dramatischen Werke (Leipzig, Göschen, 1798) erschienenen Autobiographie kommt der Verfasser dreimal auch auf Shakespeare zu reden. Es dürfte nicht unangebracht sein, diese für die damalige Zeit charakteristischen Stellen der Vergessenheit zu entreißen.

Die erste Stelle (S. 84/85) lautet:

Eckhof fürchtete die Folgen der Shakespeare'schen Stücke auf deutschen Bühnen. Er sagte mir einst: «Das ist nicht, weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, die darin aufgestellt sind; sondern weil diese Stücke unser Publikum an die starke Kost verwöhnen, und unsere Schauspieler gänzlich verderben würden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade nichts zu tun, als daß er sie sage. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler alles. Er wird sich alles erlauben, und ganz vernachlässigen.» So sagte er, und leider hat er nicht sehr unrecht gehabt. Wie oft ist Geschrei für starken Ausdruck, Grobheit für Kraft, Roheit für Natur, und Übertretung all und jeden Wohlstandes für Eigenheit gebraucht worden! . . . (S. 86/87): Ich hoffe nicht, daß man mir die Albernheit zutrauen werde, es hätten keine Stücke von Shakespeare gegeben werden sollen. Aber daß sie eine lange Zeit ausschließlich gegeben worden sind, daß man nichts als Stücke in diesem Zuschnitt, und endlich Ritterstücke gegeben hat, dadurch sind Publikum und Schauspieler entwöhnt, jenen Menschen- und Seelenzustand darstellen zu sehen, der doch wahrlich Herz und Verstand sehr interessiert, wenn er auch nicht stets in Sturm und Drang an den äußersten Enden schwebt. Hat bei der verstärkten Manier irgend eine Vorstellungsart gewonnen, so ist es, sollt' ich meinen, das Fach der hochkomischen Charakterrollen. Die Darstellungen in denselben werden seitdem von manchen nicht, wie sonst, in einer Manier, sondern vielmehr mit ganz eigener Individualität und Wahrheit gegeben.

Die zweite Stelle (S. 131—134) bespricht die erste Aufführung des «Julius Caesar»:

Das Jahr 1785 zeichnete sich noch durch zwei merkwürdige Vorstellungen aus. «Julius Caesar», nach Shakespeare, vom Freiherrn von Dalberg bearbeitet, wurde im April desselben Jahres mit beträchtlichem Aufwand auf die Bühne ge-

bracht. Das Kapitolium wurde nach einem getreuen Abriß dargestellt. Die Szene, wo Caesar im sitzenden Senat ermordet wird, bestand aus zwei Reihen abgesonderter Sitze hintereinander, welche in einem großen Halbzirkel drei Teile der Bühne einnahmen, die zweite Reihe höher als die erste. Ein solcher Sitz war die genaue Abbildung der Sella curulis im alten Rom. Hinter dieser doppelten Reihe waren in den Kolonnaden der Kulissen Galerien für zahlreiche Statisten, welche das Volk auf den Tribünen vorstellten. Die Szene, wo Caesar an der Bildsäule des Pompejus sterbend niedersank, die nicht unterrichteten Senatoren von ihren Sitzen aufstürmten, die unterrichteten die gährende Masse zum Stehen und Anhören bewegen wollten, das Volk auf den Tribünen mit Geschrei herabstürzte, seine Sitze zerbrach, teils nach dem gemordeten Caesar hinstarrte — teils wütend, oder mit Klagegeschrei davonrannte — wurde mit großer Energie und Präzision gegeben. Ebenso und ganz vortrefflich die, wo Caesars Leichnam vom Kapitol herab gebracht wird, wo erst Brutus, hernach Antonius, das Volk pro rostris anreden. Die stufenweise Wirkung jener hinreißenden Reden auf das Volk — sein Anteil — seine Rührung — die Wut, womit es den geliebten Leichnam aufrafft — mit ihm davon stürmt und Krieg und Tod dem Triumvirat schwört — wurde noch genauer und fast vollendeter dargestellt. Anziehend war die Szene zwischen Brutus und Cassius im vierten Akte. Aber vollkommen war der schauerliche Auftritt, wo Caesars Schatten dem Brutus nachts im Zelte erscheint. Kaum waren die letzten Töne von der Laute des Sklaven verschollen — kaum war Brutus neben dem blauen Flämmchen der Nachtlampe auf sein Lager hingestreckt — so quoll aus einer Ecke des Zeltes eine Rauchwolke hervor, und in dieser wankte Caesars Schatten heran. Feierliche Todesstille ehrte stets diesen furchtbaren Augenblick.

Zum Schlachtfelde im fünften Akte stellte das ganze Theater ein Tal mit wild und schrecklich durcheinander geworfenen Felsenmassen vor. Seine Tiefe, von Pechpfannen beleuchtet, ging hinten bergabwärts. Man hatte dazu das Magazin des Theaters benutzt. Da herauf kamen die zerstreuten Heerhaufen, die Flüchtenden, der sterbende Cassius, Brutus auf seiner Flucht, und endlich im Siegesgeschrei das Römische Heer. «Julius Caesar» war die Lieblingsvorstellung des eben anwesenden Churfürsten: er sah dieses Schauspiel dreimal.

Befremdlich ist es, daß Iffland mit keiner Silbe die — infolge der mangelhaften Darstellung leider verunglückte — Aufführung des gleichfalls von Dalberg bearbeiteten «Timon von Athen» erwähnt. Auch sonst noch lassen die Iffland'schen Aufzeichnungen bisweilen die nötige Objektivität vermissen. So fertigt er z. B. die sensationelle erste Aufführung der «Räuber», wohl die denkwürdigste der Mannheimer Bühne und eine der berühmtesten der Theatergeschichte aller Zeiten und Völker, mit 19 Zeilen ab (S. 119/120), während er dem von ihm zur Vermählung des Pfalzgrafen Maximilian mit der Prinzessin Auguste von Darmstadt geschriebenen und am 20. November 1785 aufgeführten Festspiel volle 12 Seiten widmet (S. 144—155).

An der dritten Stelle (S. 187/188) geschieht des «König Lear» Erwähnung:

Der Churfürst hatte das Mannheimer Theater in drei Jahren nicht gesehen.[1]) Er war mit dessen Fortschritten so sehr zufrieden, daß er seinen jährlichen, ohnehin beträchtlichen Beitrag zu dessen sicherer Erhaltung mit einigen tausend Gulden jährlich erhöhte.

Er verlangte die Vorstellung des «Königs Lear», sagte aber dem Herrn von Dalberg vorher: «Er möge ja bewirken, daß in dem ersten Akte die Szene hinzu gesetzt werde, wo Lear das Reich unter seine Töchter verteilt. Er sei gewiß, daß diese Szene nicht bloß erzählt, sondern lebendig dargestellt, das Interesse für den «König Lear» noch weit mehr erhöhen müsse. Er habe sie bisher bei jeder Vorstellung ungern vermißt.» Er sandte zu dem Ende den Teil des Shakespeare, worin Lear enthalten ist, in der englischen Ausgabe aus seiner Bibliothek an Herrn von Dalberg. Der Churfürst liest nämlich diesen Autor in der Ursprache.

München. August Fresenius.

Über Shakespeares Grabdenkmal in Stratford

enthalten Tiecks Novellen 5. 120f. («Der Mondsüchtige», 1832) folgende interessante Angaben:

Die Kirche in Stratford ist schöner, als ich sie mir vorgestellt hatte. . . Die Büste des Dichters ist so vortrefflich in ihrer Art, so sprechend ähnlich, das fühlt man, daß ein guter Bildhauer nach dieser eine musterhafte, für alle Zeiten geltende, machen könnte. Ich nenne jene alte, aus gemeinem Stein geformte, sprechend ähnlich, weil das Gesicht so gar nicht idealisirt ist, wie wir es nennen, wenn alles Leben und die Persönlichkeit, und was wir am Menschen lieben, so ganz und völlig mit den bedeutsamen Lineamenten weggewischt ist. Die Büste Shakspeares war ehemals gefärbt, mit braunen Augen und dünnem braunen Haar, das Wamms mit Gold verbrämt. Ein solches Denkmal, bescheiden der Architektur angefügt, ist um so sprechender und bedeutsamer, je näher es in Gestalt und allen Zufälligkeiten dem Mitbürger kommt, den die Stadt durch ein solches Standbild ehren will. Der Sinn unserer Vorfahren zeigte in solchen getreuen Darstellungen, die die Liebe zum Andenken hinstellte, mehr Verstand und Sinn, als das jetzt lebende Geschlecht gemeiniglich, aus mißverstandener Kunstliebe, anerkennen will. Ich bin oft gern vor diesen Bildnissen in so manchen Kirchen verweilt und freute mich unendlich auf das Denkmal dieses größten Dichters der neuen Zeit. Aber wie war ich überrascht, als ich die Büste von oben bis unten weiß angestrichen fand. Einer der nüchternsten Editoren der unsterblichen Werke, Malone, der so viele schöne Stellen durch seine Erklärungen überstrichen und überweißet, aber nicht gelichtet hat, ließ sich bei einer Durchreise die Ausgabe nicht verdrießen, die zierliche Farbe, das Individuelle zu zerstören, um das Bildniß, das, nach der Meinung anmaßlicher Kenner, mißrathen ist, durch ein unschuldiges Weiß der Kunst doch einigermaßen näher zu bringen. Wie gesagt, die Arbeit ist löblich und der große Mann tritt uns in diesem Kopf vertraut und freundlich nahe.

Berlin. Erich Schmidt.

---

[1]) Der Churfürst war inzwischen mit dem gesamten Hofstaat nach München übergesiedelt.

Shakespeare und Froissart.

Wie bekannt ist, wird Froissart in *1 Henry VI,* Akt I, ii, 29ff. als Autorität zitiert:

> *Alençon*: Froissart, a countryman of ours, records,
> England all Olivers and Rowlands bred
> During the time Edward the Third did reign.
> More truly now may this be verified;
> For none but Samsons and Goliases
> It sendeth forth to skirmish.

In dem sehr ausführlichen Namen- und Sachverzeichnis zu der fünfundzwanzigbändigen Ausgabe der Werke Froissarts, von Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1867—77, herausgegeben, sucht man vergebens nach einem Hinweis auf eine Stelle, wo der französische Chronist gesagt habe, daß England Olivere und Rolande erzeugt habe. Vielleicht dürfte diese Behauptung allgemein aufzufassen sein in dem Sinne, daß die Engländer unter Edward III. große Heldentaten vollbracht hätten, was in der Chronik Froissarts ja oft genug bezeugt wird. Außerdem ist aber auch auf folgende Stelle in Froissart, Vol. V, 290 (cf. 514), besonders aufmerksam zu machen, die sich auf einen Kampf bezieht, der im Jahre 1351 in der Bretagne zwischen 60 Kriegsleuten stattfand:

> ains se maintinrent moult vassaument d'une part et d'autre, ossi bien que tout fuissent Rollans et Oliviers.

Weder Holinshed noch Grafton noch Fabyan berichtet von diesem *combat des Trente.* Auch werden Kämpfer meines Wissens nirgends in diesen Chroniken mit «Olivers and Rolands» verglichen. Es scheint mir also recht wahrscheinlich, daß der Verfasser der oben zitierten Stelle in «Heinrich VI.» seinen Froissart selbst gelesen hatte, und zwar im Original, denn der englische Übersetzer, Lord Berners (1523—25, s. Tudor Translations, 27—32), übergeht jene interessante Episode.

Greifswald. H. Anders.

Eine spanische Parallele zu «Love's Labour's Lost».

Eine solche erblicke ich in der *La auentura de los cuydados en los descuydos de amor* betitelten Erzählung, die dem spanischen Ritterroman *Libro segvndo de la quarta parte de la Chronica del*

Principe Don Florisel de Niquea por Feliciano de Silua (Salamanca 1551) einverleibt.[1])

Der Inhalt der Erzählung ist kurz folgender:

Die Kaiserin Archisidea liebt den Prinzen Rogel, der auch sie bevorzugt, aber seine zweite Liebe, die Herzogin Sinestasia, als Notanker nicht fahren lassen will. Die Herzogin macht nun einen Versuch, den jungen Prinzen ganz für sich zu gewinnen (fol. 9), und wird dabei von ihrem Vater, dem Zauberer Galistenis, Herzog der Insel Yritea, kräftig unterstützt, welcher ihr durch seine Künste einen Wunderpalast zehn Stunden vor Konstantinopel erstehen läßt. Als anläßlich eines Hochzeitsfestes viele Prinzen und Prinzessinnen in die Stadt gekommen sind, gehen sie den Zauberpalast zu besehen, können aber wegen der großen Hitze nicht herankommen. Bald darauf (fol. 15) erscheint viel Wild in der Umgegend, und als all die vornehmen Herren und Damen auf die Jagd herausreiten, entsteht ein Sturm, der die Damen in den Palast verschlägt, während die Herren biwakieren müssen. Die Prinzessinnen werden von Sinestasia als der Herrin des Palastes auf das gastlichste bewirtet, müssen aber als Gefangene dort bleiben, da plötzlich der Palast von einer Ringmauer umschlossen wird (fol. 16). Bald sieht man auch eine zweite Ringmauer (fol. 17) um den Palast entstehen. Auf dieser äußeren Ringmauer findet sich eine feierliche Bekanntmachung, daß die Prinzessinnen von Zeit zu Zeit in den Raum zwischen den zwei Mauern herausreiten werden, wo auch Herren willkommen sein werden — diese als Ritter durch die niedergeschlagenen Visiere, die Damen durch ihre Masken unkenntlich gemacht. In den von der ersten Mauer eingeschlossenen Raum werden Herren nicht zugelassen, und die Damen dürfen die zweite Ringmauer nicht überschreiten. In dem Zwischenraum spielen sich nun allerhand Abenteuer ab, von denen hier einige skizziert seien.

[Kap. 12.] Prinz Florisel reitet aus, um die Königin Sidonia zu suchen, die eine der grün gekleideten Damen ist, findet aber eine rot gekleidete Dame, mit der er sich gemütlich unterhält, bis sie durch eine grün gekleidete Dame überrascht werden, die nach einer spitzen Bemerkung davonreitet Der Prinz jagt ihr nach; und in der darauf folgenden Unterhaltung zeigt sie sich sehr eifersüchtig wegen seiner Liebe zu Arlanda, so daß der Prinz sie für Sidonia hält und ihr versichert, daß ihm Arlanda gänzlich gleichgültig sei. Da legt die Dame ihre Maske ab und verschwindet hinter der Mauer. Der Prinz steht ganz betroffen da: es war die Arlanda selbst.

[Kap. 13.] Prinz Rogel reitet auf Abenteuer aus und findet eine grün gekleidete Dame von sechs Rittern umzingelt. Er befreit sie und bittet sie, sich zu erkennen zu geben. Sie nimmt ihre Maske ab, und Rogel wird von ihrer Schönheit so betroffen, daß er den Hals seines Rosses umklammern muß, um nicht herunterzufallen. Da die Dame ihn nun fragt, ob er vielleicht verwundet sei, hat er Gelegenheit, ihr zu erklären, an welcher Wunde er leide. Er weiß aber nicht, daß es Sinestasia ist, und sie nicht, daß sie den Prinzen Rogel vor sich hat.

[Kap. 16.] Ein Ritter raubt einem andern seine grüne Helmfeder, was zu Verwechslungen und blutigen Zweikämpfen führt.

---

[1]) Der seltene Salamancaer Druck liegt auf der Königlichen Landesbibliothek zu Stuttgart, wurde mir aber gütigst hierher nach Worcester zur Benutzung gesandt, wofür ich zu größtem Danke verpflichtet bin.

Da der Rat der Kaiserin Archisidea[1]) in ihre Heirat mit Rogel nicht einwilligt, so bleibt dem Prinzen nichts übrig, als sie zu entführen (fol. 121). Der Vater ihrer Nebenbuhlerin, der Zauberer Galistenis, jagt ihnen in einem feurigen Wagen nach, wird aber von mächtigereren Zauberern zurückgeschlagen und nimmt seine Zuflucht in dem Palaste seiner Tochter.

So ist denn der großartige Versuch, den Prinzen mit Zaubermitteln für seine Tochter zu gewinnen, fehlgeschlagen: alles war verlorene Liebesmüh'.

Aber Galistenis gießt seiner enttäuschten Tochter eine Zauberessenz (fol. 124) auf den Kopf, so daß sie die ganze Vergangenheit samt dem jungen Prinzen vergißt. Schließlich heiratet sie den König von Susiana, während Rogel die Kaiserin Archisidea heimführt.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß in dem spanischen Roman (fol. 129) die Zauberer zur Unterhaltung der Prinzen die Gestalten berühmter Männer und Frauen des Altertums wie Hektor, Achilles, Helena und Polyxena leibhaftig heraufbeschwören, womit die zweite Szene des fünften Aktes von Shakespeares «Love's Labour's Lost» zu vergleichen wäre.

Worcester, Mass. Joseph de Perott.

Shakespeare und die «Reali di Francia».

Shakespeare scheint in seinem «Cymbeline» das italienische Buch stark benutzt zu haben, wie aus den folgenden Beispielen nach der Venediger Ausgabe von 1821 sich leicht ergibt. Die Königin Brandoria macht einen Versuch ihren Sohn Buovo zu vergiften (IV, 6); der Schlaftrunk (I, 64; II, 10; IV, 18, 22, 26): *una croce di sangue* als Merkmal der Könige von Frankreich (II, 1; IV, 24, 43; VI, 17); ein unbekannter Krieger erscheint zur rechten Zeit in der Schlacht (I, 31, 35, 36, 39); der junge Guidone schneidet Arminios Kopf ab und wird für diese Tat von seinem Vater Bovetto gerügt (III, 22); die Prophezeiung über den Löwenjungen (VI, 64); die Beerdigung des Leichnams des von seinem Bruder Karl enthaupteten Oderigi (VI, 47); Pulicane erbeutet einen Hirsch und bratet ihn (IV, 35); Pipino fordert den Tribut und wird gefangen genommen (IV, 49, 51); Karl gibt seiner Schwester Bertha einen Fußtritt (VI, 49); ein Mädchen als Page gekleidet (III, 6); die Prinzessin Galeana als Mann gekleidet (VI, 37, 42); Rizieri rettet den König Filotero aus Feindeshand (I, 63).

[1]) Wegen des Namens vgl. Ayrer's Sidea. Ähnliche Bildungen, wie z. B. Archidiana, Archirosa, sind sehr häufig in den Ritterromanen.

Bei vielen von diesen Stellen hat Shakespeare außer oder anstatt der «Reali di Francia» eine andere Quelle benutzt, ich meine *Lodovico Dolce, Le prime imprese del Conte Orlando, Vinegia 1572*, wie ich in den «Philologiae Novitates» Bd. 3, S. 6f. gezeigt habe.

Die «Reali di Francia» sind auch die Hauptquelle von *Antonio de Eslava, Noches de Invierno, Pamplona 1609.* Die Stellen, wo ein Gefangener mit Hilfe der in ihn verliebten Königs- oder Gefängniswärterstochter entwischt (II, 15, 37; III, 7, 19), sind möglicherweise von den Verfassern von «Two Noble Kinsmen» benutzt worden.

Worcester, Mass. Joseph de Perott.

Über die Quelle von Henry Pettowe's «Hero and Leander».

Das Gedicht selbst liegt auf der Bodleian Library und ist mir unzugänglich, aber schon die Auszüge davon in Dyces Ausgabe von Marlowe (London 1870) genügen, um eine Erzählung im «Ritterspiegel» («Le Chevalier du Soleil» vol. VIII, Chap. II) als die Quelle der Fabel des Gedichtes erkennen zu lassen. Die Erzählung besteht wesentlich in folgendem.

Der König von Samogitien hat eine schöne Tochter namens Celibella, um die sich zwei Brüder, Dositeo und Rosauer, Söhne des Königs von Podolien, bemühen. Die Prinzessin gibt dem Jüngeren den Vorzug, während ihre Cousine Felina sich in den Älteren verliebt. Da jedoch Felina die Hoffnung, den Prinzen Dositeo für sich zu gewinnen, verliert, so kommt sie auf einen Einfall, der traurige Folgen hat. Als Celibella verkleidet gibt sie Dositeo ein Stelldichein; die beiden werden von Rosauer überrascht, da er Celibella vor sich zu haben glaubt, so kommt es zu einem Zweikampfe und die beiden Brüder büßen dabei ihr Leben ein. Felina tötet sich aus Verzweiflung. Als Furiandro — ein Bruder der Prinzen — die traurige Geschichte erfährt, stürmt er ungestüm in den Palast, beschuldigt Celibella des Mordes und erklärt sich bereit, seine Anklage gegen einen von ihr binnen vier Monaten zu erwählenden Vorkämpfer aufrecht zu erhalten, sonst soll sie nach den Gesetzen des Landes zum Scheiterhaufen verurteilt werden. Der Prinz Polifebo de Tinacria erscheint nun im entscheidenden Augenblick als Vorkämpfer und besiegt Furiandro, der seine Anklage zurücknimmt und die Geschichte endet glücklich mit der Heirat von Furiandro und Celibella,

die bald nach dem Tode des Königs von Podolien seinen Thron erben. Daß die Heldinnen von «Hero und Leander» und «Viel Lärm um Nichts» denselben Namen tragen ist auffallend.

Anspielungen auf den «Ritterspiegel» besprochen bei Greene, ed. Dyce p. 619; Francis Meres «Palladis Tamia» (English Garner I, 22); in Lingua (Dodsley IX, 365) und Burton's «Anatomy of Melancholy» (Oxford 1633, p. 278).

Außer dem «Ritterspiegel» hat aber Henry Petowe wohl auch das Kapitel 75 und die folgenden in der italienischen Ausgabe des «Palmerin de Oliva» benutzt.

Worcester, Mass. Joseph de Perott.

«The Murder of John Brewen.»

I see from a remark of Keller's in the Jahrbuch for 1907 (p. 241) that there still exists some misapprehension as to the authorship of this pamphlet. Perhaps you will allow me a few lines in which to state the actual facts of the case.

In his edition of Kyd (Oxford 1901, p. lxv), Boas stated that the unique copy of the pamphlet, now in the library of Lambeth Palace, bore the name of Thomas Kyd written in a contemporary hand both on the title-page and at the end. The title page he reproduced in facsimile (p. 285), and he printed the name at the end as «THO. KYDD.» (p. 293). Now, as I pointed out in the Modern Language Quarterly for Dec. 1901 (vol. iv, p. 188), and as Perrett pointed out in the Jahrbuch for 1903 (p. 237), the name on the title page as facsimiled is obviously not Thomas Kyd at all, but «Jhō Kyde», i. e. Iohn Kid, the publisher. Neither of us, however, when writing had seen the signature at the end of the pamphlet, and could therefore only hint at a doubt on the matter. Perrett, moreover, seems to have been unaware that Collier, in his reprint of the pamphlet in the Illustrations of Early English Popular Literature, had printed the name on the title-page quite correctly, but still gave the signature of Thomas Kyd at the end. Unfortunately a disagreeable suspicion inevitably attaches to any manuscript matter which has passed through Collier's hands.

Some years ago I examined the original pamphlet at Lambeth in company with R. B. McKerrow and came to the conclusion that Collier had represented the facts in the main correctly. As, however,

I unfortunately omitted to make any notes on the spot, I was unable to pronounce definitely on the subject without further investigation. I have this day re-examined the original together with G. C. Moore Smith, and can state definitely that, while the signature on the title-page is certainly «Jhō Kyde», that at the end is unquestionably «Tho. kydde.» Thus the signature as printed by Boas is substantially though not formally correct. It may also be remarked that the signature occurs below and not above the word «Finis», as represented. The signature is in a contemporary hand, different from that of the signature on the title-page, but bearing no resemblance to that of the letter to Puckering (Boas' *Kyd,* frontispiece). I have some familiarity with the forgeries of the late J. P. Collier, and have no hesitation in pronouncing the signature ancient. The writer thereof must, however, for the present at least remain unknown.

W. W. Greg.

Jonsoniana.

Durch die Liebenswürdigkeit des Mr. Bernard Quaritch, der mir den seltenen Band auf kurze Zeit zur Einsicht sandte, ist es mir endlich möglich geworden, Allot's England's Parnassus[1]) nach Auszügen aus Jonson zu durchblättern. Beim Aufsuchen der Stellen haben mir Crawfords Zettel für seine Jonson Concordance zur Verfügung gestanden, wofür ich ihm auch hier bestens danke. Die Verweise hinter dem Text beziehen sich auf die Quartoausgaben von *Ev. Man in* und *out* in den «Materialien».

p. 9 (Art): Art has an enemy cald ignorance. EO 339.
p. 86 (Famine): Meane cates are welcome still to hungry guests. EO 290.
p. 106 (Frugality): He that will thriue, must thinke no courses vile. EO 898.
p. 169 (Life): No life is blest that is not grac't with loue. EO 2517.
p. 189 (Love): Tis folly by our wisest worldlings prou'd,
(If not to gaine by loue) to be belou'd. EO 3051.

[1]) Englands Parnassus: or The choysest Flowers of our Moderne Poets, with their Poeticall comparisons. Descriptions of Bewties, Personages, Castles, Pallaces, Mountaines, Groues, Seas, Springs, Rivers, &c. Whereunto are annexed other various discourses, both pleasaunt and profitable. [Vignette] Imprinted at London for N. L. [,] C. B. and T. H. 1600. 8° A—Kk = 510 SS. Als Vignette ist der Block gebraucht, den der Linge'sche Druck vom Jahre 1600 in Jonsons *Ev. Man out* («Materialien», Bd. 17) aufweist. Das Buch ist nur wenigen Herausgebern bekannt — Schick und Boas gebrauchten es für Kyd — da auch der Collier'sche Neudruck kaum aufzutreiben ist.

p. **200** (Marriage): Offer no loue rights, but let wiues still seeke them.
For when they come vnsought, they sildom like them. EO 1586.
p. **258** (Riches): Wealth in this age will scarcely looke on merit. EO 836.
p. **266** (Sin): Man may securely sinne, but safely neuer.

Für die Chronologie von Jonsons Werken ist dieser Vers von Wichtigkeit, da er beweist, daß die Epode «Not to know vice at all» in «The Forest» (Fol. 1616, p. 830; Giff.-Cunningh. III, p. 269 ff.), deren Schluß er bildet, vor 1600 entstanden sein muß.[1])

Dasselbe gilt von der Strophe, die wir bei Allot unter «Patience» auf S. 225 finden, und die erst in der Fol. 1640 in «The Underwood», S. 193 veröffentlicht wurde als Teil der «Ode to James Earl of Desmond», der der Herausgeber die Bemerkung «writ in Queene Elizabeths time, since lost, and recovered» mit auf den Weg gab. Die var. lect. sind nicht uninteressant.

Let *Brontes* and blacke *Steropes*
Sweat at the Forge their hammers beating
An houre[2]) will come, they must affect their ease[3]),
Though but while mettall's[4]) heating.
And after all their[5]) *Ætnean* ire,
«Gold that is perfect will out-liue the fire.
«For Fury wasteth,
«As Patience lasteth.
«No armor to the Mind: «He is shoot-fire[6])
From Iniury,
That is not hurt; not hee, that is not hit:
So Fooles we see,
Oft scape their[7]) Imputation, more through luck, then wit.[8])

Bei der relativen Zuverlässigkeit von Allot's Texten aus Jonson entbehren auch die Varianten der beiden folgenden Stücke nicht ganz des Interesses. Sie sind *Ev. Man in his Hum.* entnommen und den ihnen zu Grunde liegenden Text mag der Herausgeber bei einer Aufführung gehört haben (term'd gegen call'd in Z. 2), wenn er ihn nicht gar dem Raubdruck entnommen hat, den das SR. unterm 4. August 1600 («Materialien», Bd. 10, Einleitung) erwähnt (??).

[1]) Zum erstenmal gedruckt 1601 in R. Chester's *Love's Martyr or Rosalin's Complaint* (Hazlitt, *Handbook*, pp. 99—100).
[2]) *Pyracmon's* houre Fol.
[3]) to give them ease Fol.
[4]) the mettal's Fol.
[5]) the Fol.
[6]) shot free Fol.
[7]) an Fol.
[8]) Collier hat diese Strophe nicht identifiziert.

p. 143 (Jealousie): A new disease? I know not, new, or old;
But it may well be term'd[1]), poore mortall plaine.[2])
For like the[3]) pestilence, it doth infect
The houses of the braine: first it begins
Solely to worke vpon the phantasie,
Filling her seat with such pestiferous aire,
As soone corrupts the iudgement, and from thence
Sends like contagion to the memorie,
Still each of other taking like[4]) infection,
Which as a searching[5]) vapour spreads it selfe,
Confusedly through euery sensiue part,
Till not a thought or motion in the minde,
Be farre[6]) from the blacke poyson of suspect. EI 770.

p. 145 (Jealousie): . . . Where iealousie is bred[7]),
Hornes in the mind, are worse then hornes in[8]) the hed. EI 2987.

Die drei letzten Stücke schließlich waren unseres Wissens bisher gänzlich unbekannt:

p. 211 (Murder): Those that in blood such violent pleasure haue,
Seldome descend but bleeding to their graue.

p. 233 (Peace): Warres greatest woes and miseries increase,
Flowes from the surfets which we take in Peace.

p. 258 (Riches): Gold is a sutor, neuer tooke repulse,
It carries Palme with it (where e're it goes)
Respect, and obseruation; it vncouers
The knottie heads of the most surly Groomes,
Enforcing yron doores to yeeld it way,
Were they as strong ram'd vp as *Aetna* gates.
It bends the hams of Gossip Vigilance,
And makes her supple feete, as swift as winde.
It thawes the frostiest, and most stiffe disdaine:
Muffles the clearnesse of Election,
Straines fancie vnto foule Apostacie.
And strikes the quickest-sighted Iudgement blinde.
Then why should we dispaire? dispaire? Away:
Where Gold's the Motiue, women haue no Nay.

Löwen. W. Bang.

---

[1]) call'd Q.

[2]) poore mortals Plague Q. Der Gegensatz zu new or old in der ersten Zeile scheint in der zweiten Zeile doch ein Adjektiv zu verlangen: «ob's alt oder neu ist, weiß ich nicht, jedenfalls ist's einfach tötlich»? Wenn wirklich Ben selbst hier später geändert hat, wird es wohl sein, weil er sich an poor stieß.

[3]) a Q.

[4]) catching the Q. Still each to other giuing the infection Fol.

[5]) subtle Fol.

[6]) free Q. farre ist wohl nur Druckfehler.

[7]) fed Q.

[8]) on Q.

The Fortune Theatre, 1600.

(From the London «Tribune», Oct. 12, 1907.)

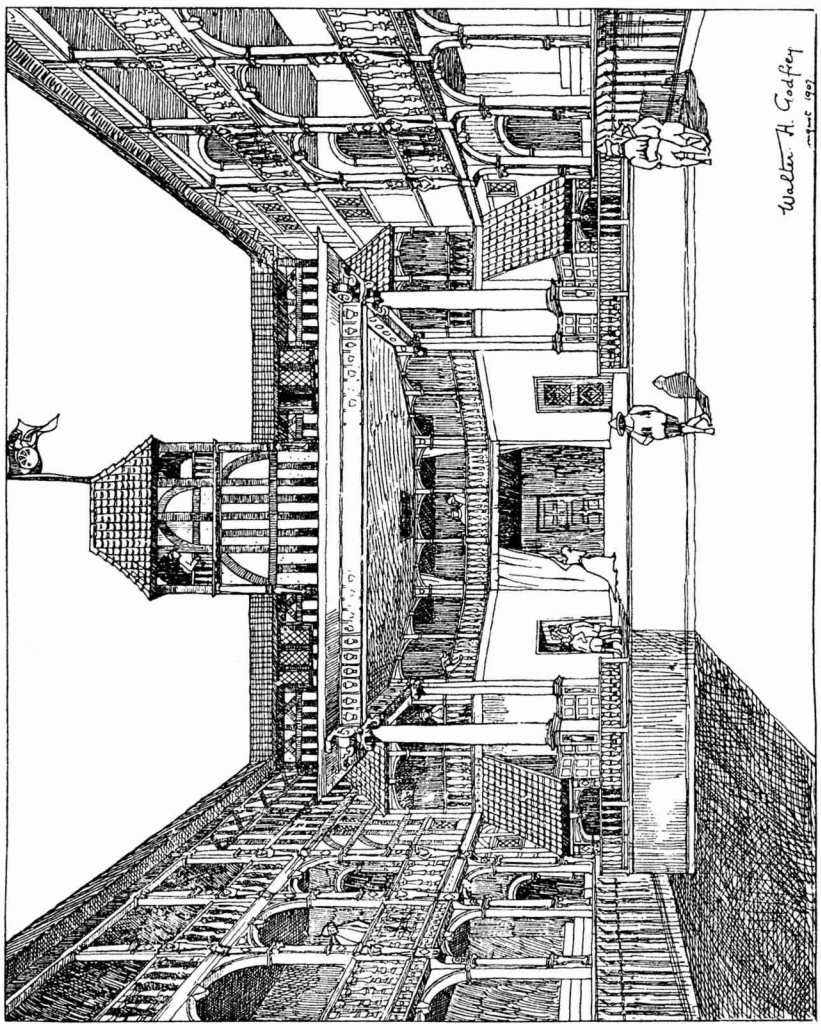
The accompanying drawings, ground-plan, and section of the Fortune Theatre in Golden-lane have been executed, at my suggestion, by Mr. Walter H. Godfrey, in accordance with the contract between Henslowe and Alleyn of the one part, and Peter Street, carpenter, of the other part, signed on Jan. 8th, 1599—1600, and preserved at Dulwich College. The larger of the two drawings is taken from such a low point of view that the projection of the stage, and the slope of the stage-roof or "shadow" do not quite clearly appear. Therefore I suggested that Mr. Godfrey should make a slight sketch from the point of view of the first gallery, in which these features would be evident at a glance. Hence the smaller drawing.

The Henslowe-Street contract is very clear and explicit up to a certain point. It gives us all the main dimensions of the building and of the stage. It fails us, as we shall see, just where it might have been most instructive; but that is no reason why we should not clearly visualize its data so far as they go. I am glad that an English architect should have been the first to undertake this task, or at any rate to publish the result. America and Germany have in many ways got far ahead of us in the study of the Elizabethan theatre. I trust that scholars in both countries will recognize in Mr. Godfrey's work a serious contribution from England.

In one respect the Fortune was not a typical building. All the other "public" or unroofed theatres seem to have been round or octagonal; but the Fortune contract sets out by specifying that "the frame of the howse is to be sett square." It then proceeds: —

«The frame . . . is to conteine fower-score foote of lawfull assize everye waie square withoute, and fiftie five foote of like assize everye waie within . . . and the saide frame to containe three stories in heighth, the first or lower storie to conteine twelve foot in heighth, the seconde storie eleaven foot, and the third or upper storie nyne foote. All which stories shall conteine twelve foote and a half in breadth througheoute besides a juttey forwardes in either of the saide twoe upper stories of tenne ynches of lawfull assize; with fower convenient divisions for gentlemens roomes [boxes], and other sufficient and convenient divisions for twoe-pennie roomes; with necessarie seates to be placed and sett as well in those roomes as througheoute all the rest of the galleries.»

So far all is pretty plain sailing; but now comes a very disappointing passage, in which it is stipulated that the building is to be provided «with suche like steares, conveyances and divisions, withoute and within, as are made and contryved in and to the late erected plaie-



The Fortune Theatre, from the "Yard."

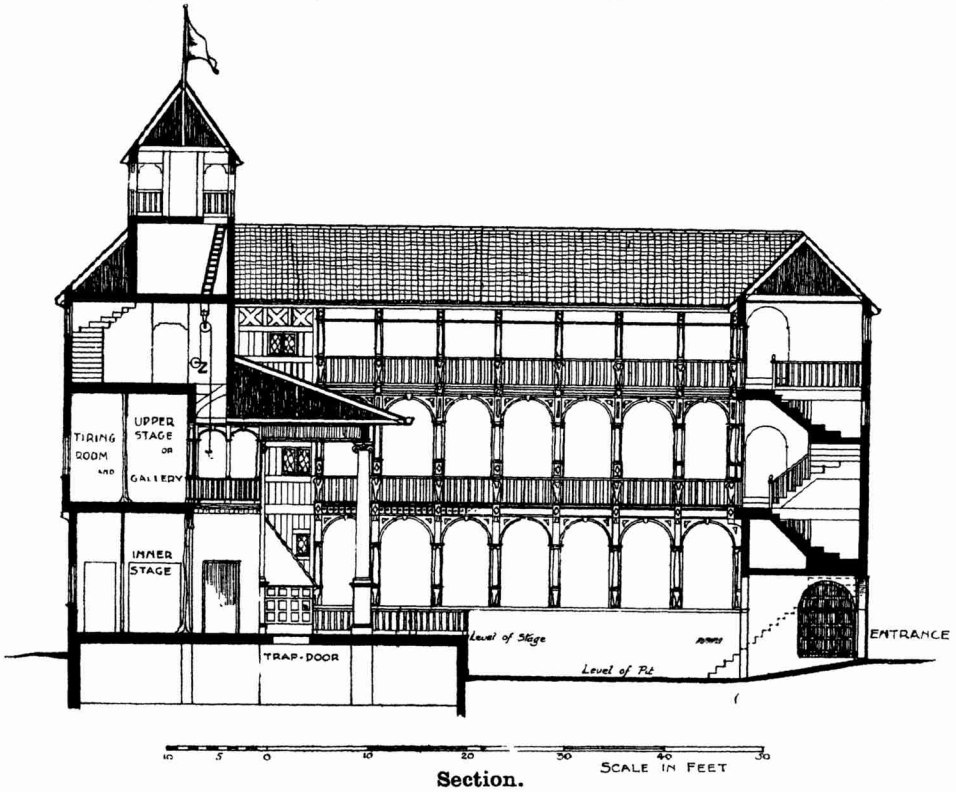
howse on the Banck called the Globe; with a stadge and tyreingehowse to be made, erected and sett upp within the saide frame: with a shadowe or cover over the saide stadge; which stadge shall be placed and sett, as alsoe the stearecases of the said frame, in

such sorte as is prefigured in a plott thereof drawen; and which stadge shall conteine in length fortie and three foote of lawfull assize, and in breadth to extend to the middle of the yarde of the saide howse. . . . and the saide stadge to be in all other proporcions contryved and fashioned like unto the stadge of the said plaiehowse called the Globe; with convenient windowes and lights glazed to the said tyreinge-howse.» This passage seems specially contrived to tantalize us; because, in the first place, the "plott" or plan, which would have set so many questions at rest, has disappeared; in the second place, the model proposed to the builder, the Globe Theatre — Shakespeare's Globe — is the very building we want to know so much about, and know so little. If only old Henslowe had been moved to say "contrived as in the playhouse called the Globe — to wit, so-and-so and so-and-so," how we should have blessed him!

We have learnt, however, that the Fortune was a three-story square structure, of 80ft. outside measurement and 55ft. inside measurement; that the storeys were respectively 12, 11, and 9ft. in height; that the galleries were 12ft, 6in. deep, with, in each of the upper storeys, an additional "jutty forwards" of 10in.; and that the stage was 43ft. broad and 27ft. 6in. deep. These, it may be mentioned, are very much the proportions of a moderate-sized stage of to-day; only that the proscenium, cutting off some 6ft. or 7ft. on each side, reduces the visible breadth to about 30ft.

From this point onward we have to launch into conjecture; and the first question that confronts us is: What was the position of the stairs? It might seem from the expression "stairs, conveyances and divisions without and within,", that the stairs were in part actually outside the building. But they are to be "contrived" as in the Globe; and none of the representations we possess of round or octagonal theatres shows any sign of an external staircase. The two slight projections in a very late drawing of the Hope may have been designed to give room for the landings of internal staircases; but external staircases they cannot possibly have contained. On the other hand, the contract stipulates that "the frame, stadge, and stearecases" are to be "covered with tyle," so that the stairs cannot have been entirely under the roof of the "frame," as, from the De Witt drawing, they would seem to have been in the Swan Theatre. We must conclude, then, that the stairs were partly placed in some projecting structure or structures within the interior square or "yard" of the building. Mr. Godfrey was inclined, perhaps rightly, to place

two spiral staircases in the angles of the "yard" opposite the stage and nearest the main entrance. On my persuasion, however, he ultimately placed a roofed staircase in each of the six-foot ways on either side of the stage. My reason for preferring this position was that the spiral stairs in the opposite angles would block out a good deal of valuable seating-room; whereas the staircases, as Mr. Godfrey has actually placed them, block out no desirable point of view. Feeling,

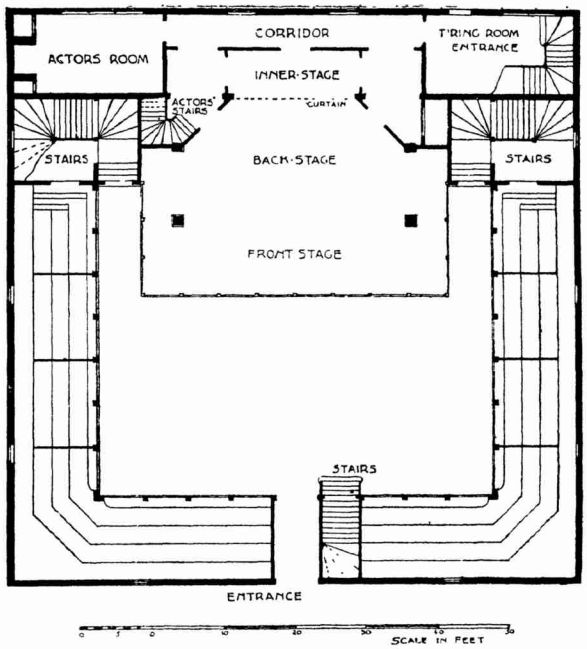


Section.

however, that it would be awkward if access to the galleries could be gained only by stairs situated at the other end of the "yard" from the main entrance, Mr. Godfrey has provided another staircase close to the doorway.

Far more important is the question of the relation of the stage to the "tiring [attiring] house" from which the actors made their entrances. And first to clear away a difficulty which may occur to a careful reader of the contract. The phrase, "a stage and tiring-house to be erected and set up within the said frame," might be

interpreted to mean that the tiring-house was a structure not forming part of the "frame," but projecting in front of it into the "yard." This interpretation is, however, pretty clearly ruled out. Such an arrangement would mean a quite impossible waste of space. The tiring-house would cut off at least 10ft. of the stage, reducing its depth to about 17ft.; and what could be made of the space in the "frame" behind it? We are bound, I think, to as-



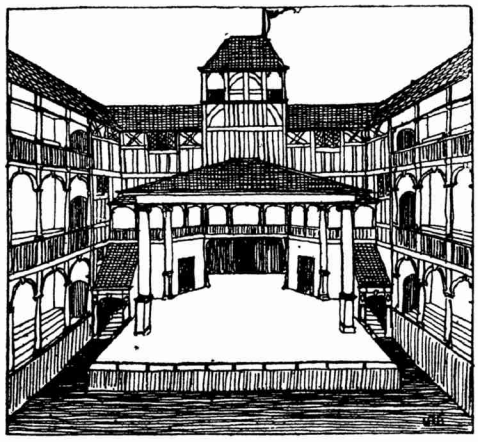
Ground Plan.

sume that the tiring-house was "within" the "frame" in the sense of forming part of it.

In designing the "shadow" over the stage, Mr. Godfrey has, in the main, followed De Witt's drawing of the Swan; but he has made the half-roof heavier and solider, because it was a permanent structure, whereas the stage and (probably the) "shadow" of the Swan were movable. He has shown, as in the Swan, and almost all the other drawings we possess of "public" theatres, a turret over the stage, whence the trumpeter sounded the three blasts which announced the beginning of the performance. Underneath the turret he has placed — since it can scarcely have been placed elsewhere — the pulley by which

"gods from the machine" descended and ascended. The railing round the stage is interrupted in the middle merely for the sake of clearness. In reality it was probably continuous, but more open than it appears to be in the drawing.

But now comes the point at which Mr. Godfrey, at my instigation, has chiefly exposed himself to the fire of criticism. We know from hundreds of stage-directions that entrances, both in "public" and "private" theatres, were usually made from the tiring-house by means of two doors. For instance, in Heywood's "If You Know Not Me You Know Nobody" we read "Enter at one doore the Queen, Lecester, Sussex. . . . At the other Cassimer, the French



The Theatre from the first gallery.

and Florentine Ambassadors." A little later on, "They march one way out. At the other doore enter Sir Francis Drake with the Colours and Ensignes taken from the Spaniards." This may be called the typical form of stage-direction wherever two people, or parties, or armies, encounter or avoid each other. And, sure enough, in the Swan drawing, we have two doors staring us in the face, in the flat back-wall of the stage. Why, then, has Mr. Godfrey shown no flat back-wall, and placed his doors in oblique panels, with a curtained recess between them?

There are many converging reasons. In the first place, the Swan drawing cannot possibly be regarded as typical, since there is evidence in many plays of a third or middle entrance. Moreover, there is overwhelming evidence (though this is sometimes contested) that playwrights habitually counted upon some sort of recess at the

back of the stage, which could serve as a cave, tent, vault, tomb, study, bedroom, or shop, as the case might be. This recess is apt to be vaguely conceived as a closely boxed-in alcove; but a little reflection will show, I think, that it was probably much more in the nature of an open passage, as Mr. Godfrey has figured it. There must have been some entrance to it from behind; and since large properties were often placed in it, or brought through it on to the main stage, the probability is that access to it was as little obstructed as possible. When its curtains were closed, an actor passing between them might be said to use a third or middle entrance; but as we have explicit references to a middle *door*, I see no reason to doubt the existence of a door such as Mr. Godfrey has placed in the back wall of the recess, or Rear Stage, which would be visible to the audience when the curtains were opened. With the curtains open, then, the stage here designed has five distinct entrances; and one could cite scenes (for instance, the Enfield Chase scenes in "The Merry Divell of Edmonton") in which five were none too many, since the characters dodge each other in and out, like rabbits in a warren.

But while this argument may justify the form given to the Rear Stage, it does not explain the oblique position of the two principal doors. I was first led to conjecture an oblique panel at each side of the stage from the necessity which arises in several plays of providing a point on the Upper Stage (that is, the gallery at the back of the main stage) from which incidents passing on the Rear Stage should be visible. A typical case occurs at the beginning of Peele's "David and Bethsabe." Prologus enters and speaks his piece; then, "He draws a curtain and discovers Bethsabe, with her Maid, bathing over a spring; she sings, and David sits above viewing her." Some students maintain that the curtain drawn by Prologus would be placed between the pillars supporting the "shadow." I have not space at present to point out the numberless difficulties which beset this theory. Assuming, what seems to me overwhelmingly probable, that Bethsabe and the spring (doubtless a fairly elaborate property) were discovered on the Rear Stage, it is evident that, if the Upper Stage were a perfectly straight gallery over the Rear Stage, David would have needed a giraffe's neck in order to "view" Bethsabe from it. We cannot but suppose him placed in some part of the Upper Stage which raked considerably forward; and if the gallery had a forward rake, the wall supporting it, and the door in that wall, would almost necessarily have the same inclination.

There are one or two other ways in which the difficulties presented in such a scene as this might conceivably be got over. But, the idea once suggested, the oblique position of the doors commends itself in more ways than one. Cases constantly occur in which two parties of people enter simultaneously at the "several" doors, and are supposed to meet each other face to face. If the doors were placed in a flat wall, as in the Swan drawing (in which, moreover, they cannot be more than about 12 ft. apart) such encounters would be most awkward and ineffective; whereas the oblique doors of Mr. Godfrey's design, with 20 ft. between their inner jambs, would enable two parties to meet at full tilt, so to speak, with no awkward shuffle or turn. I am inclined to think, indeed, that Mr. Godfrey would have been justified in making the Rear Stage, and with it the space between the doors, wider than he has done. But a still stronger argument is this: after the Restoration, when the introduction of scenery necessitated the use of a proscenium, architects, in order to form their proscenium, simply moved forward those oblique panels of wall to about the point where the pillars stood on the Elizabethan stage. They retained the doors, they retained the box or balcony over each door; and even until the end of the eighteenth century there were many theatres in which entrances and exits continued to be made by these proscenium doors. On this point I may refer to an article in "Anglia" XXVI 447—460 by that learned antiquary Mr. W. J. Lawrence, entitled "A Forgotten Stage Conventionality." Mr. Lawrence states that the proscenium doors were peculiar to the English theatre, and had no Continental prototypes. They were manifestly a survival of the Elizabethan doors; and we may fairly presume that not only the doors themselves, but their oblique position, was borrowed from the earlier theatres.

There are many other points in Mr. Godfrey's design that call for discussion, and will no doubt be discussed by scholars. For the present, I must say no more. Before closing let me merely note that the Fortune, as here reconstructed, must have accommodated about 1,200 spectators in the galleries and 400 in the "yard" or pit. Thus De Witt's statement that the galleries alone of the Swan Theatre seated 3,000 spectators would seem to refer only to occasions when the stage was cleared away and the whole building used as an amphitheatre for bear-baiting. Probably it was an exaggeration even under those circumstances.

William Archer.

Eine neue Quelle zu «Cymbeline»?

Durch einen guten Teil des Dramas «Cymbeline» zieht sich eine fortlaufende Handlung durch, für welche die beiden bei der Quellenfrage sonst in Betracht kommenden Autoritäten, Boccaccio (oder sein Nachahmer) und Holinshed, nichts Entsprechendes bieten. Karl Schenkl glaubte zwar (Germania IX, 458ff.) in diesen Partien eine Version der Schneewittchensage feststellen zu können, aber Leonhardt hat diese Ansicht (Anglia VI, 34ff.) mit gutem Erfolge zurückgewiesen. Vor allem lag das Bedenken vor, daß von einer Existenz der Schneewittchensage auf englischem Boden bisher noch nichts bekannt ist.

Der Inhalt der betreffenden Episode ist kurz folgender. Die Königin, die Gemahlin Cymbelines, strebt danach, die Herrschaft an sich zu reißen und glaubt dies erreichen zu können, indem sie ihren Sohn Cloten mit ihrer Stieftochter Imogen, der Erbin des Königreiches, verheiratet. Zu diesem Zwecke muß sie der Neigung zwischen Imogen und Leonatus entgegentreten. Als sie bemerkt, daß zwischen beiden bereits unzertrennbare Bande bestehen, beschließt sie beide aus dem Wege zu schaffen. Sie bewirkt beim Könige die Verbannung Leonatus' und will Imogen, wenn sie sich jetzt nicht ihren Wünschen fügt, durch Gift beseitigen. Um das letztere in ihre Hand zu bekommen, wendet sie sich an ihren Arzt unter dem Vorgeben, Experimente an Tieren vornehmen zu wollen. Der Arzt mißtraut ihr aber und gibt ihr statt dessen Medikamente, die wohl den Verstand für eine Weile stumpf machen, sonst aber keinerlei Schaden tun. Die Königin will zunächst mit Pisanio beginnen, dem treuen Diener des Leonatus, durch den Imogen mit ihrem verbannten Gatten verkehrt, denn sie hofft, Imogen werde vielleicht ihren Gatten aufgeben, wenn die letzte Verbindung mit ihm beseitigt wäre. Gibt sie auch dann nicht nach, so soll sie durch dasselbe Gift umkommen. Sie schenkt Pisanio das Gift als ein Heilmittel, wünscht aber zunächst nicht, daß er es an Imogen weitergibt. Erst als sie beide spurlos verschwunden sind, nimmt sie an, daß auch Imogen von dem Gifte genossen und daran gestorben sei. Gemäß der Version bei Boccaccio erhält Pisanio von Leonatus den Auftrag, Imogen umzubringen, verschont sie aber. Als Imogen Britannien verläßt, gibt er ihr das Gift als Heilmittel gegen Seekrankheit und Magenbeschwerden mit. Als Imogen bei der Höhle des Bellarius sich krank fühlt, nimmt sie das Mittel, wodurch sie für eine Weile in den Zustand des Scheintods versetzt wird.

Fast alle diese Züge finden sich nun in einer kleinen englischen Prosaerzählung wieder, die ihrerseits eingeschoben ist in einen großen zeitgenössischen Prosaroman. Verfasser des Romans ist der bekannte Romanschriftsteller Richard Johnson und der Titel des betreffenden Werkes lautet: *The Most Pleasant History of Tom of Lincolne, that Renowned Soldier, The Red Rose Knight &c.* Die älteste erhaltene Ausgabe, die Thoms in den English Prose Romances vol. II neugedruckt hat, stammt zwar erst aus dem Jahre 1635, doch findet sich der erste Teil des Romans bereits unter dem 24. Dezember 1599 und der zweite unter dem 20. Oktober 1607 im Stat. Reg. eingetragen, so daß die erste Ausgabe des ersten Teils mit aller Wahrscheinlichkeit im Jahre 1600 erschien. Das fünfte Kapitel des ersten Teiles, das überschrieben ist *The Pleasant History which Sir Launcelot du Lake told to the Red Rose Knight, being a shipboard* enthält eine Geschichte für sich, die ganz nach der Technik der italienisierenden Romane Launcelot an Bord des Schiffes auf Bitten des Ritters der roten Rose zum Besten gibt. Der erste Teil dieser Geschichte berührt sich nun meines Erachtens eng mit Cymbeline, besonders auch mit dessen Eingang:

Um sich an der Tapferkeit seines Sohnes Valentine zu erfreuen, hält der Kaiser von Griechenland ein Turnier ab. Unter den Zuschauern befindet sich auch Dulcippa, eine Hofdame der Kaiserin und Tochter eines Landedelmannes, die in Valentine verliebt ist wie er in sie. Die Kaiserin beobachtet sie, wie sie sich in der Galerie des Palastes küssen und beschließt, Dulcippa aus dem Wege zu räumen, damit ihr Sohn nicht jemanden aus so niedrigem Stande heirate. Sie schickt nach ihrem Arzte, schließt sich mit ihm in ihr Zimmer ein und verkündigt ihm dann, sie habe ihn ja oft in vertraulichen Angelegenheiten benutzt, dieses Mal fordere der Fall aber noch besondere Heimlichkeit. Um die Heirat zwischen ihrem Sohne und der niedrig geborenen Dulcippa zu vereiteln, damit sie nicht vor dem Kaiser als heimlicher Förderer dieser Ehe dastehe, wolle sie Dulcippa unter seinem Geleite scheinbar zu ihrem Vater senden und unterwegs solle er sie in einem dichten Haine vergiften. Er weigert sich anfangs, aber als sie ihn mit dem Tode bedroht, willigt er ein, aber mit der Absicht sie zu betrügen. Er beschließt, dem Mädchen statt des Todestrankes einen Schlaftrunk zu geben, der sie nur in einen Zustand der Betäubung versetzen soll. Als er sie dann scheinbar zum Hause ihres Vaters bringt, unterhalten sie sich unterwegs nur von den Tugenden des Prinzen Valentine, bis er

ihr endlich seinen Auftrag enthüllt, worauf sie demütig unter Liebesbeteuerungen an Valentine den vermeintlichen Giftbecher leert. — Der Rest bietet keinerlei Vergleichungspunkte mehr. Als Dulcippa von ihrer Betäubung erwacht, wird sie von Diana unter die Schaar ihrer Nymphen aufgenommen. Die Erkennung und Wiedervereinigung der Liebenden erfolgt, indem Valentine Dulcippa vor einem sie verfolgenden Satyr rettet.

Trotz der großen Verschiedenheit im Detail scheint mir die Übereinstimmung der Grundzüge beider Versionen einleuchtend. Bei Johnson ist es eine Kaiserin, bei Shakespeare eine Königin, die ohne das Wissen ihres Gemahls ein Mädchen aus dem Wege schaffen will, dessen Heiratspläne sie nicht billigt und zwar aus Rücksicht auf ihren eigenen Sohn. In beiden Fällen soll Gift das Mittel sein und ein Arzt die Mittelsperson. In beiden Fällen willigt der Arzt scheinbar ein, schiebt aber statt des Giftes ein Betäubungsmittel unter, so daß das Mädchen gerettet wird.

Aus der Chronologie erwächst unserer Ansicht von einer Entlehnung Shakespeares kein Hindernis. Über den Zeitpunkt der Abfassung von «Cymbeline» wissen wir mit Sicherheit nur, daß er vor das Jahr 1611 fallen muß, wo Dr. Simon Forman in seinem Tagebuche von einer Aufführung berichtet. Aus inneren Gründen verlegt man die Abfassung des Dramas jetzt zumeist in die Jahre 1608 bis 1609, was zu unserer Theorie vorzüglich paßt. Sollte diese sich als richtig erweisen, so hätten wir jetzt auch in dem Jahre 1600 den terminus a quo für das Drama in der uns erhaltenen Gestalt.

Bei der weitgehenden Übereinstimmung, wie wir sie oben dargelegt haben, wird man einen Zufall nicht wohl gelten lassen können. Nehmen wir an, daß Shakespeare unsere Version benutzte, so lassen sich seine hauptsächlichen Abweichungen auch ohne großen Zwang aus der Rücksichtnahme auf den Teil seiner Fabel erklären, den er bei Boccaccio vorfand. Aus Valentine mußten zwei Figuren gemacht werden. Denn Leonatus, der im ganzen dem Valentine entspricht, konnte nicht zum Sohne der Königin gemacht werden, da die Boccaccio-Fabel seine Abwesenheit vom Hofe verlangte. So entsteht daneben Cloten als Sohn der Königin. Bei Boccaccio fand Shakespeare auch bereits den vertrauten Diener vor, der von Leonatus den Auftrag erhält, Imogen umzubringen. So war diese Rolle des Arztes bei Johnson für Shakespeares Zwecke überflüssig und so machte er den Arzt zum bloßen Herbeischaffer des Giftes. Dadurch war es dann auch nicht mehr nötig, daß er wie bei Johnson von

der Königin zum Mitwisser gemacht wird. Aber den Scheintod von Johnsons Dulcippa brauchte Shakespeare für den weiteren Verlauf des Stückes und so muß der Vertraute aus Boccaccio, Pisanio, einen Teil der Rolle des Arztes bei Johnson übernehmen, nämlich die Übermittlung des scheinbaren Giftes an Imogen.

Schließlich will ich noch kurz auf eine abweichende Theorie eingehen, die Hermann Reich im Shakespeare-Jahrbuch XLI (1905) in einem Aufsatz «Zur Quelle des Cymbelin» mit großer Sicherheit vorgetragen hat. Reich will die von uns skizzierte Episode bei Shakespeare auf Anregungen aus dem «Goldenen Esel» des Apuleius zurückführen, den dieser auch sehr wohl in Adlingtons englischer Übersetzung gekannt haben könnte. Aber seine Konstruktion ist eine recht gewaltsame, so daß sie eine genauere Nachprüfung nicht verträgt. Schon das ganze Milieu der betreffenden Episode im zehnten Buche bei Apuleius ist ein völlig von Shakespeare verschiedenes. Es handelt sich nicht um Begebenheiten im Königshause, sondern um Ereignisse in einer Privatfamilie, der eines alten, reichen Obersten. Ferner haben wir es gar nicht mit einer Liebesgeschichte zu tun, wo das Schicksal eines jungen Paares im Mittelpunkt steht, sondern mit einer Intriguengeschichte, deren Kern das Phädramotiv bildet. So handelt es sich auch nicht um eine Tochter oder ein Mädchen, sondern um einen Sohn aus erster Ehe, den die Stiefmutter mit sträflicher Liebe verfolgt und, als sie abgewiesen wird, zu beseitigen sucht. Von einer unbequemen Heirat ist demnach gar nicht die Rede. Eine nennenswerte Übereinstimmung zeigt überhaupt nur die Figur und die Tätigkeit des Arztes. Aber auch dieser steht mit der Stiefmutter in gar keinem direkten Zusammenhange, der doch bei Shakespeare so stark betont ist; sie kennen sich überhaupt nicht persönlich. Nicht sie ist es, die das Gift für ihren Stiefsohn von dem Arzte fordert, sondern nur ein schurkischer Sklave. Das Gift bekommt auch gar nicht der Stiefsohn, sondern der richtige Sohn der Stiefmutter. Im schroffsten Gegensatz endlich zu Shakespeare (und Johnson) weiß der Leser bis zum Schlusse, bis zur Gerichtsverhandlung, gar nicht, daß es sich nur um ein scheinbares Gift handelt, und in gleich schroffem Gegensatz tritt bei Apuleius der Arzt nicht eher als bei der Gerichtsverhandlung auf.

Marburg. Friedrich Brie.