

## Werk

**Titel:** Christopher Marlowe und Shakespeare's Verhältnis zu ihn

**Autor:** Ulrici, H.

**Jahr:** 1865

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0001](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0001) | log10

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Christopher Marlowe

und Shakespeare's Verhältniss zu ihm.

Von

**H. Ulrici.**

---

Die neue, mit vollständigem kritischen Apparate ausgestattete Ausgabe Shakespeare's, die sog. *Cambridge Edition* von W. G. Clark und W. A. Wright bringt in ihrem fünften Bande, der die drei Theile Heinrichs VI. enthält, einen sorgfältigen Abdruck der ersten Quartausgaben jener beiden alten Stücke, welche dem zweiten und dritten Theile Heinrichs VI. zu Grunde liegen oder, wie der currente Englische Ausdruck lautet: *upon which the Second and Third parts of K. Henry VI. are founded*. Sie führen in den alten Quartausgaben den Titel:

*The First part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey, and the banishment and Death of the Duke of Suffolke, and the tragicall end of the proud Cardinall of Winchester, with the notable Rebellion of Jacke Cade, and the Duke of Yorkes first claime unto the Crowne. London. Printed by Thomas Creed, for Thomas Millington etc. 1594.*

*The true Tragedie of Richard Duke of Yorke and the death of the good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two houses Lancaster and Yorke, as it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his servants. Printed at London by P. S. for Thomas Millington etc. 1595.*

X Die Herren Clark und Wright bemerken in Betreff der Autorschaft der beiden Stücke: sie könnten weder mit Malone's Ansicht, dass dieselben gar nichts von Shakespeare enthielten, noch mit Mr. Knight's Behauptung, dass beide ganz und gar Shakespeare's Werk seien, übereinstimmen; nach ihrer Meinung habe vielmehr Shakespeare nur einen „bedeutenden Antheil an ihrer Composition“ gehabt; dafür aber sprächen so viele innere Beweise, dass sie ihren Principien gemäss nicht umhin gekonnt, beide Stücke in ihre Shakespeare-Ausgabe mit aufzunehmen (*Preface p. XII*).

Dieses *Juste-milieu* bezeichnet den gegenwärtigen Standpunkt der Englischen Kritik in der vorliegenden Frage. In demselben Sinne hat sich früher J. O. Halliwell ausgesprochen (in der von ihm besorgten Ausgabe der beiden Dramen: *The first Sketches of the Second and Third Parts of King Henry VI. London, printed for the Sh. Society, 1843. Preface p. XXXV f.*), während J. P. Collier und A. Dyce noch der Ansicht Malone's anhängen, und nur über die Frage: wer denn, ausser Shakespeare, der Verfasser der beiden Stücke sein könne, unter sich uneinig sind. Collier (in seiner Ausgabe Shakespeare's I. p. XLIX) will sie Rob. Greene zuschreiben; Dyce dagegen (in seiner Ausgabe von Marlowe's Werken I. p. LX) meint, dass sie, zum grossen Theil wenigstens, von Marlowe herühren dürften.

/ Die alte Controverse ist mithin noch keineswegs geschlichtet. Ihre Entscheidung aber ist von hoher Bedeutung für Shakespeare und seine historische Stellung wie für die ganze Literatur-Periode, der er angehört. Denn sind jene beiden alten Stücke nicht von Shakespeare verfasst, hat er gar kein Anrecht an sie, so sind auch die beiden letzten Theile Heinrichs VI. nur in geringem Maasse sein Werk, im Grunde das Eigenthum eines Andern. Dies folgt einfach daraus, dass nicht nur die Composition der beiden alten Stücke, sondern, wie Halliwell richtig bemerkt, mehr als die Hälfte des gesammten Inhalts derselben völlig unverändert oder doch nur mit geringen Abweichungen sich im zweiten und dritten Theile Heinrichs VI. wiederfindet. Die erste Scene z. B., welche dort wie hier den Gang der Handlung einleitet, hat im zweiten Theil Heinrichs VI. 254 Verse; im *First part of the Contention etc.* zählt sie (nach der *Cambridge Edition V., p. 343 ff.*) genau nur 166 Zeilen, davon sind aber mehrere Stellen als Prosa gedruckt, die offenbar ebenfalls (nur verstümmelte) Blancverse sind und die als Verse gedruckt, die Zahl derselben um 8—9 erhöhen würden. Von diesen 174 Versen weichen nur 34 von den entsprechenden Zeilen in Heinrich VI. ab; die

übrigen sind zum grössten Theil wörtlich aufgenommen. Shakespeare hätte also zu dieser Scene nur etwa 80 Verse neu hinzugefügt und c. 34 umgeändert oder durch andere ersetzt. Aehnlich ist das Verhältniss in den meisten übrigen Scenen des Stücks (nur ein Paar erscheinen fast gänzlich umgearbeitet); und noch ungünstiger stellt es sich in der *True Tragedie of Richard etc.*, von der beinahe der gesammte Inhalt, wenigstens alles Wichtige und Bedeutende, im dritten Theile Heinrichs VI. Aufnahme gefunden hat. Gab es aber einen Dichter, der diese von Shakespeare beibehaltenen Scenen der beiden alten Stücke schreiben konnte, so war dieser sein Vorgänger ein so naher Geistesverwandter von ihm, dass Shakespeare nur seinen Fusstapfen zu folgen brauchte, und dass demgemäss Shakespeare's Stellung zu seiner Zeit, seine Bedeutung für die Entwicklung und Ausbildung des Englischen Dramas ganz anders zu fassen sein würde als bisher allgemein geschehen. Denn wie niedrig man auch den Werth der beiden alten Stücke taxiren möge, — das steht fest und ist noch von Niemand geleugnet worden, dass sie eine ganze Anzahl Stellen und Scenen enthalten, welche dem Genius Shakespeare's so nahe verwandt erscheinen, wie keine andere bis jetzt bekannte dramatische Production seines Zeitalters. —

Unter den älteren Zeitgenossen Shakespeare's sind die anerkannt ausgezeichnetsten, begabtesten und fruchtbarsten Dramatiker Robert Greene und Kit Marlowe. So weit die dramatische Literatur der Zeit bis jetzt bekannt ist, können sie allein in Betracht kommen, wenn es sich um die Frage handelt, wem die beiden alten Stücke angehören, wenn sie nicht Shakespeare's Eigenthum sind. Collier ist, wie bemerkt, geneigt sich Rob. Greene zuzusprechen. Allein mit Recht behauptet A. Dyce, dass „in den beiden alten Stücken Scenen vorkommen von einer Kraft der Conception und des Ausdrucks, zu welcher unmöglich weder Greene noch auch Lodge oder Peele, wie ihre unbestritten ächten Werke zur Evidenz beweisen, sich erheben konnten“ (a. O. I., p. LX). In der That, wer Greene's Dramen auch nur flüchtig gelesen hat, wird sich auf den ersten Blick überzeugen, dass er völlig unfähig war, eine Scene wie z. B. die Ermordung Heinrichs VI. in der *True Tragedie* zu schreiben: Gedanken, Diction, Stimmung und Charakteristik, kurz nicht mehr als Alles weichen so völlig vom Stil Greene's ab, dass wohl nur die äusserliche Rücksicht auf die bekannte Stelle in Greene's *Groatsworth of Wit etc.*, die Shakespeare'n des Plagiats beschuldigt, das Urtheil Collier's bestimmt und ihn bewogen haben mag, Greene für den Verfasser der beiden Stücke zu erklären. Es bleibt sonach

nur noch Kit Marlowe übrig als der einzige, von dem sie möglicher Weise herrühren könnten. Für ihn stimmt, wie bemerkt, A. Dyce, eine Autorität im Gebiete der Kritik und Literaturgeschichte, deren Gewicht wir keineswegs unterschätzen. Sehen wir also zuvörderst so genau wie möglich zu, ob Marlowe der Verfasser der beiden in Rede stehenden Dramen sein kann.

Marlowe war bekanntlich nur wenige Monate älter als Shakespeare: nach den Ermittlungen Dyce's wurde er am 26. Februar 1564 in der St. Georgs-Kirche zu Canterbury getauft, wahrscheinlich also noch in demselben Monat geboren. Dennoch gehört er zu den Vorgängern Shakespeare's, da es kaum einem Zweifel unterliegen kann, dass sein *Tamburlaine the Great*, wahrscheinlich sein erstes dramatisches Werk, bereits 1586—7 aufgeführt wurde, dass er also zur Zeit als Shakespeare von Stratford nach London übersiedelte, bereits ein bekannter und beliebter Bühnendichter war. Marlowe scheint wie die meisten seiner Genossen ein wüstes Leben geführt zu haben. Alle seine Zeitgenossen wenigstens, deren Stimme bis zu uns gedrungen, urtheilen mehr oder minder ungünstig über seinen Lebenswandel und seine sittliche Haltung, und selbst diejenigen, welche milder und freundlicher über ihn sich äussern, setzen doch stets ihr Urtheil in ausdrückliche Beziehung zu seinem grossen Talente, um gleichsam durch letzteres den Mangel an sittlichem Werth seines Charakters zu decken. Mehrere von ihnen beschuldigen ihn auch des Atheismus und gotteslästerlicher Aeusserungen. Insbesondere fällt schwer in's Gewicht, was sein Freund und Genosse Rob. Greene in dem oben erwähnten Pamphlet über ihn sagt. Hier heisst es: „*Wonder not, — for with thee will I first beginne, — thou famous gracer of tragedians, that Green, who hath said with thee, like the foole in his heart, „There is no God“, should now give glorie unto his greatnesse; for penetrating in his power, his hand lyes heavy upon me, he hath spoken unto me with a voyce of thunder, and I have felt he is a God that can punish enemies. Why should thy excellent wit, his gift, be so blinded that thou shouldest give no glory to the giver? Is it pestilent Machivilian policie that thou hast studied? O peevish follie! what are his rules but meere confused mockeries, able to extirpate in small time the generation of mankind? for if „sic volo sic jubeo“, holde in those that are able to command, and if it be lawfull „fas et nefas“, to doo any thing that is beneficiall, only tyrants should possesse the earth, and they striving to exceed in tyranny, should ech to other be a slaughterman, till, the mightiest outliving all, one stroke were left for Death, that in one age man's*

*life should end“ etc.* Nachdem Greene sodann Mahnungen an Lodge und Peele gerichtet, wendet er sich noch einmal zu Marlowe zurück indem er fortfährt: „*And now returne I again to you three, knowing my miseries is to you no newes; and let me heartilie entreate you to be warned by my harmes. Delight not, as I have done, in irreligious oaths, for from the blasphemers house a curse shall not depart. Despise drunkenness, which wasteth the wit, and makes men all equall unto beasts. Flie lust, as the deathman of the soul, and defile not the temple of the Holly Ghost. Abhorre those epicures whose loose life hath made religion loathsome to your eares, and when they soothe you with tearmst of mastership, remember Robert Greene“ etc.* (Dyce l. l. I. p. XXVI sq. cf. p. XXXIII sq.) — Diesen Zeugnissen gegenüber, mit denen die Nachrichten von Marlowe's gewaltsamen Tode bei dem Angriff auf einen verhassten Nebenbuhler (nach Meres) nur zu wohl harmoniren, können wir nicht umhin anzunehmen, dass Marlowe's Gedanken, Gesinnung und Lebensansicht ebenso ausschweifend waren wie seine Sitten und sein Wandel.

Diesem excentrischen, Maass und Gesetz überspringenden Zuge seines Wesens entspricht im Allgemeinen der Charakter seiner dramatischen Dichtungen. Obwohl ich dieselben von neuem aufmerksam durchgelesen habe, mit dem Wunsch ein günstigeres, der Ansicht meines verehrten Freundes Bodenstedt mehr entsprechendes Ergebniss zu gewinnen, so bin ich doch wieder nur zur Bestätigung meines ersten Urtheils gelangt. Marlowe hatte einen kräftigen, feurigen, kühnen Geist, einen energischen, nach hohen Zielen strebenden Willen, einen freien rücksichtslosen Sinn, eine Kraft und Selbständigkeit des Gedankens, die vor keiner Consequenz zurückschreckte, kurz sein Wesen war im Fundamente auf Grösse angelegt: aber sein Herz war, wenn nicht wüst und roh, doch ohne Zartheit und Innigkeit: seinem Gemüthe fehlte jene Tiefe, Stille und Wärme, in der allein die religiösen und sittlichen Regungen keimen und wachsen können; seine Natur neigte zu wilder Leidenschaftlichkeit, zu einer, Sitte und Recht verachtenden Willkühr und Ungebundenheit. Daher wurde ihm das Gewaltige unter der Hand zum Gewaltsamen, das Ausserordentliche zum Unnatürlichen, das Grosse zum Grotesken und Ungeheuren. Daher verkehrt sich ihm das Tragische meist in das Grässliche. Denn nicht der Untergang des menschlich Edlen, Grossen und Schönen an seiner eignen Schwäche und Einseitigkeit bildet ihm den Kern des tragischen Pathos, sondern der vernichtende Kampf mächtiger, aus ihrer Bahn gewiehener Kräfte und Triebe,

unbezähmbarer Affecte und Leidenschaften gegen einander. Sein Tamburlaine z. B. athmet in allen Zügen jene Macchiavellistische Welt- und Lebensansicht, welche nach Greene's Andeutungen Marlowe getheilt zu haben scheint: ein völlig maassloses Ringen nach unbeschränkter despotischer Macht und Herrschaft, dem jedes Mittel zum Zweck gerecht ist, bildet die Basis der Action, wird als das des Mannes allein würdige Streben immer wieder gepriesen, beseelt nicht nur den Helden des Stücks, sondern auch alle seine Gegner und Genossen, und führt daher nur zu einem wüsten Kampfe, der beständig sich erneuert bis die grössere Macht Tamburlaine's alle seine Feinde zu Boden geschlagen hat. Und noch entschiedener, wenn auch nach einer andern Richtung hin, tritt dieser Macchiavellismus in seinem „Juden von Malta“ hervor: hier spricht es Marlowe im Prolog (den er Macchiavelli in den Mund legt) selber aus, dass diese Lebensansicht die Basis sei, auf welcher das Stück stehe. Der Fall seiner tragischen Helden kann daher höchstens erschüttern und verstören, niemals aber erheben. Diese Helden wie alle seine Charaktere, mit breiten kräftigen Strichen und grellen Farben gezeichnet, verstehen es wohl ihre inneren Seelenzustände, insbesondere ihre heftigen Gemüthsbewegungen klar und energisch auszusprechen; aber sie sind meist nur Affect, nur Leidenschaft; nach dieser Seite hin erscheinen sie übervoll, das Maass läuft fortwährend über, und das beständige Gähren und Schäumen lässt es nirgend zu einer durchgeführten Charakteristik, zu einer feineren Nüancirung ihrer Züge, zu einer stufenweisen-Entwicklung und Ausbildung ihrer Charaktere kommen. Die Affecte und Leidenschaften und mit ihnen die Handlungen treten stets fix und fertig hervor; sie sind da, man weiss nicht woher und warum; die handelnden Personen sind von ihnen besessen und handeln ihnen gemäss, nicht weil sie dazu bewogen, nicht weil sie so geworden sind, sondern weil sie ein- für allemal so sind wie sie sind. Der Begriff Pflicht ist ihnen völlig unbekannt; ein Charakter, der von wahrhaft sittlichen Motiven gelenkt und bestimmt würde, findet sich in keinem einzigen der Marlowe'schen Stücke; von einem Kampfe der moralischen Natur des Menschen, moralischer Regungen und Principien mit den sinnlichen Trieben und Gelüsten ist nirgend die Rede; die Leidenschaft, die Begierde beherrscht schlechthin das ganze Getriebe des menschlichen Thuns und Lassens. Kurz die eigentlich sittliche Sphäre des menschlichen Seelenlebens erscheint ganz und gar von Marlowe's Compositionen ausgeschlossen. —

Schon hier, gegenüber diesen allgemeinen Grundzügen von

Marlowe's Wesen und dichterischer Individualität müssen wir die Frage aufwerfen: Kann Marlowe, derselbige Marlowe, den wir aus den ihm unbestritten angehörigen Dramen kennen, Charaktere wie den „guten“, pflichtgetreuen, überall nach Selbstbeherrschung ringenden und sie überall bewährenden Herzog von Gloster oder wie den wahrhaft frommen, wenn auch schwächlichen König Heinrich VI. concipirt und in der, wenn auch nur skizzenhaften Zeichnung so ausgeführt haben, wie sie in dem *First Part of the Contention* und in der *True Tragedie* sich uns darstellen? — Ich denke, jeder Unbefangene, der diese Charaktere mit den Hauptfiguren der Marlowe'schen Stücke vergleicht, wird die Frage mit Nein beantworten. Marlowe würde aus dem Herzog von Gloster einen trotzigem, den ehrgeizigen Plänen seiner Gemahlin wenigstens im Stillen zustimmenden, den Besitz der Regentschaft so lange als möglich festhaltenden, — kurz einen Charakter gebildet haben, dem er sein Lieblings-Beiwort „*aspiring*“ hätte anhängen können. Marlowe würde Heinrich VI. völlig in den Hintergrund gestellt, nur sein schwächliches, weibisches, unkönigliches Wesen herausgekehrt, ihn — wie seinen Eduard II. — in Klagen und Jammern über sein trauriges Loos sich haben ergehen lassen: höchstens würde er ihm — wie seinem Heinrich von Bourbon (in der *Massacre at Paris*) — ein Paar kühle religiöse Phrasen in den Mund gelegt haben. Jedenfalls muss zugestanden werden, was thatsächlich feststeht, dass die beiden Charaktere, wie sie uns im *First Part* und in der *True Tragedie* vorgeführt werden, in allen Marlowe'schen Stücken nicht ihres Gleichen finden.

Doch ehe wir ein End-Urtheil fällen, gehen wir zuvor auf die einzelnen Dramen Marlowe's etwas näher ein, vergleichen wir sie mit den in Rede stehenden beiden Stücken nicht nur hinsichtlich der Charakteristik, sondern auch in Betreff der Sprache, der Composition, der Entwicklung der Action und namentlich der Behandlung des historischen Stoffes. Es sind bekanntlich sechs oder wenn man die beiden Theile des Tamburlaine doppelt rechnet, sieben Dramen, lauter Tragödien, welche Marlowe mit voller Sicherheit beigemessen werden. Von diesen sechs Stücken kommen indess für unsern Zweck nur vier in Betracht. Zwei von ihnen, die „*Tragicall Historie of Doctor Faustus*“ und „*the Tragedie of Dido, Queene of Carthage*“ müssen wir von der Vergleichung ausschliessen. Die letztere Tragödie einfach darum, weil es feststeht, dass sie nicht von Marlowe allein verfasst ist, dass vielmehr Th. Nash daran mitgearbeitet oder sie „vollendet“ hat, und weil sich schwerlich, wie

Collier meint, der Antheil Marlowe's daran mit einiger Sicherheit bestimmen lassen wird (Dyce wenigstens behauptet, dass dies unmöglich sei, a. O. I, p. XL). Ausserdem ist das Stück offenbar eine Hof-Tragödie, d. h. keine völlig freie, sondern von Rücksichten auf die Königin und den Hofgeschmack vielfach bedingte Dichtung, die, eben darum wohl, in Geist und Charakter von den übrigen Dramen Marlowe's bedeutend abweicht (wie ich in meinem Buche über „Shakespeare's dramatische Kunst“ S. 146 f. näher dargethan habe). Die *Tragicall Historie of D. Faustus* aber besitzen wir leider nicht in derjenigen Gestalt, in welcher sie aus Marlowe's Feder hervorging. Das Stück scheint grossen Beifall gefunden und sich lange auf der Bühne erhalten zu haben. Es wurde zu verschiedenen Zeiten wieder in Scene gesetzt, oder wie man heutzutage sagen würde, neu einstudirt, und demgemäss nach damaliger Sitte auch im Text mit „Zusätzen“ versehen. Nach Henslowe's sog. Tagebuche (*Diary*) machte zuerst im Jahre 1597 (December) Th. Dekker und fünf Jahre später 1602 (November) W. Bird und Sam. Rowley von Neuem „*Adicyons*“ zu „*Doctor Fostus*“ (Dyce I, p. XVII). Die älteste Quartausgabe, die sich erhalten hat, datirt vom Jahre 1604, die zweite von 1616. Beide weichen so bedeutend von einander ab, dass die zweite nicht nur eine Erweiterung, sondern richtiger eine Um- und Uebersetzung des Stücks genannt werden muss. Allein auch die erste Ausgabe von 1604 giebt nicht, wie Malone noch voraussetzte, den Originaltext Marlowe's wieder. Denn es findet sich darin ein Vers (bei Dyce II, p. 64), der eines Spanischen Doctors „Lopus“ (Lopez) Erwähnung thut; dieser aber und seine „*treasonable practices*“ wurden, wie Dyce (I p. XVIII) nachweist, erst 1594, also nach dem Tode Marlowe's, dadurch bekannt, dass er vor Gericht gestellt und öffentlich hingerichtet ward. Die Ausgabe von 1604 enthält also das Stück ohne Zweifel nur in der Gestalt, wie es mit den Zusätzen von Dekker seit 1597 aufgeführt worden, die von 1616 wahrscheinlich die weitere Uebersetzung, welche es durch Bird und Rowley erfahren hatte.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> So vermuthet Dyce, wagt aber nicht diese an sich höchst wahrscheinliche Annahme festzuhalten, weil er in dem alten anonymen Lustspiel *The Taming of a Shrew*, das 1594 gedruckt ist, eine Stelle gefunden hat, die „*a seeming imitation of a line in Faustus*“ enthält, und zwar die Nachahmung einer Zeile, die nur in der Ausgabe von 1616 vorkommt, in einer Scene, „von welcher der grünste Neuling in der Kritik auf den ersten Blick erkennen werde, dass sie nicht von Marlowe herrühren könne“ (a. O. p. XVIII). Ich sehe meinerseits nicht ein, warum diese Uebereinstimmung einer Stelle im

Th. Dekker gehört zu den begabteren Dichtern der ältern Schule; von ihm lässt sich wohl annehmen, dass er sich so weit in den Geist und Stil Marlowe's zu versetzen wusste, um die Harmonie des Ganzen durch seine Zusätze nicht wesentlich zu stören. Es ist daher nicht zu verwundern, dass Malone das Stück in der Ausgabe von 1604 für Marlowe's ursprüngliches unverfälschtes Werk hielt: auch heutzutage noch dürfte es der Kritik unmöglich fallen, die Dekker'schen Zusätze von Marlowe's ursprünglicher Arbeit mit Sicherheit auszuscheiden. Nichtsdestoweniger ist wahrscheinlich durch diese Zusätze ein charakteristischer Grundzug der Marlowe'schen Dramen nicht unbedeutend alterirt oder verwischt worden: ich meine jene skizzenartige Dürftigkeit in der Charakteristik der handelnden Personen und insbesondere in der Motivirung der Action, das skeletartige Ansehen, welches die Composition aller seiner Stücke dadurch erhält, dass es die Thaten und Begebenheiten äusserlich aneinander reiht ohne sie überall genügend aus den Verhältnissen, der Situation und dem Charakter der handelnden Personen herzuleiten. —

Von den vier Tragödien, die sonach für unsern Zweck allein in Betracht kommen, nehmen die beiden historischen Dramen, „*The troublesome Raigne and lamentable Death of Eduard the Second*“ und „*The Massacre at Paris with the death of the Duke of Guise*“ den ersten Platz ein; „*Tamburlaine the Great*“ und „*The famous Tragedie of the Rich Jew of Malta*“ können wir nur in zweiter Linie berücksichtigen. Denn Marlowe's *Tamburlaine* ist keineswegs ein historisches Drama. Obwohl der Inhalt an die Person und die Thaten des bekannten Mongolenhelden Tamerlan (Timur-Leck) sich äusserlich anlehnt, so ist doch die Geschichte so willkürlich behandelt, interpolirt, umgestellt und umgedeutet, dass das Ganze ein wild phantastisches Gepräge erhält und weit von dem treuen, wenn auch poetischen Abbilde der geschichtlichen Wahrheit in den historischen Stücken Shakespeare's abweicht. Der „*Jude von Malta*“ aber hat gar keine geschichtliche Beziehungen: das Leben und Schicksal dieses von leidenschaftlicher Selbstsucht beseelten,

---

alten *Taming of a Shrew* mit einer Zeile in der Ausgabe von 1616 die Wahrscheinlichkeit der obigen Hypothese vermindern oder aufheben soll. Denn es ist ja keineswegs nothwendig, dass der Verfasser des *Taming of a Shrew* jene Zeile aus Marlowe's *Faust* genommen, sie kann ja sehr wohl eine Reminiscenz sein, die von dem alten Lustspiel her im Kopfe Bird's oder Rowley's sich erhalten hatte und so in ihre Bearbeitung des *Faust* sich einschlich.

in wildem Grimm gegen seine Verfolger und das ganze Menschengeschlecht entbrannten, von einer wüthenden, des eignen Kindes nicht schonenden Rachsucht beherrschten Juden hat so wenig Verwandtschaft mit dem (im Wesentlichen treuhistorischen) Inhalt der beiden alten Stücke um die es sich handelt, dass von Seiten des Stoffes sich gar keine Vergleichungspunkte darbieten.

Die erwähnten beiden historischen Stücke Marlowe's gehören aller Wahrscheinlichkeit nach zu seinen späteren Arbeiten; sie sind vermuthlich sogar die letzten Dramen, die aus seiner Feder geflossen. In Betreff der *Massacre at Paris* folgt dies schon daraus, dass das Stück mit dem Tode König Heinrichs III von Frankreich, der am 1. August 1589 ermordet ward, schliesst; es kann mithin nicht wohl eher als 1590—91 auf die Bühne gekommen sein. Ausserdem zeigt es im Vergleich mit den übrigen Dramen Marlowe's gewisse Züge einer höheren Reife, einer fortgeschrittenen Entwicklung des Dichters. In noch höherem Maasse treten diese Anzeichen in Eduard II hervor. In beiden Stücken erscheint die Diction zwar nicht ganz frei von jener bombastischen Grosssprecherei, die in Marlowe's übrigen Stücken vorwaltet, doch aber viel ruhiger und gemässiger als im Tamburlaine, im Faust, im Juden von Malta.<sup>1)</sup> Die Charaktere sind zwar in Marlowe'scher Weise gezeichnet, aber sie halten sich doch mehr innerhalb des gegebenen Maasses der menschlichen Natur, sie sind frei von jenen Uebertrübungen und Verzerrungen, denen wir in den übrigen Stücken begegnen. Das tragische Pathos streift nicht mehr so nahe an das Grässliche, das Ganze hat nicht mehr jenes wild romantische Colorit, das den übrigen Dramen eigen ist; und wenn auch die Composition noch immer an den alten Mängeln leidet, so erscheint sie doch wenigstens äusserlich besser gefügt und gegliedert. Collier und Dyce stimmen daher beide für die Annahme, dass diese historischen Dramen Marlowe's und namentlich Eduard II zu seinen späteren Arbeiten zu rechnen seien. — Welches von beiden das ältere, welches das jüngere sei, dürfte sich schwer entscheiden lassen. Wahrscheinlich erschienen beide dicht hinter einander. Indess bin ich doch geneigt, die *Massacre at Paris* für Marlowe's ersten Versuch im Gebiete des historischen Dramas zu halten. Wenn man das Stück, wie es uns in der alten (unda-

---

<sup>1)</sup> Die Worte im Prolog zu diesem Stücke: „*Now the Guise is dead*“, beweisen zwar, dass dieser Prolog nach dem 23. December 1588 geschrieben ist, aber auch, dass das Stück sehr bald nach diesem Datum aufgeführt worden sein muss: sonst hätten jene Worte keinen Sinn. —

firten, aber wahrscheinlich 1595 gedruckten) Quartausgabe erhalten ist, mit Eduard II vergleicht, so wird man finden, dass beide zwar ein trockenes, skizzenhaftes Gepräge tragen, in Eduard II aber das historische Material doch weit ausführlicher verarbeitet, der Kern der Ereignisse besser hervorgehoben, die Action in ihrem Gange bestimmter motivirt erscheint; auch haben die Charaktere etwas mehr Fleisch und Blut, als ihnen die dürftige, skeletartige Zeichnung in der *Massacre at Paris* giebt. Das letztere Drama macht den Eindruck, als sei es rasch und flüchtig hingeworfen, vielleicht weil der Dichter eine äussere Veranlassung hatte, es so bald als möglich auf die Bühne zu bringen. Und diese Veranlassung mochte in den damaligen politischen Verhältnissen Englands liegen, in dem eben erst (1588) durch den Sieg über die Spanische Armada vorläufig beendeten Kriege mit Spanien, in der Unterstützung der bedrängten Huguenotten durch die Königin, in dem lebendigen, allgemeinen Interesse, welches das ganze protestantische England an dem Verlauf des blutigen Kampfes, um die Existenz der evangelischen Kirche in Frankreich nahm. Für diese Interessen war der Tod Heinrichs III und die Thronbesteigung Heinrichs IV von höchster Wichtigkeit. Es liess sich daher mit Sicherheit annehmen, dass eine Darstellung der Pariser Bluthochzeit und der ihr folgenden Begebenheiten, so lange das Gedächtniss derselben noch frisch war, die regste Theilnahme des Londoner Theater-Publicums erwecken würde. Das mochte Marlowe bestimmen, nicht nur diesen Stoff — der ohnehin seiner dichterischen Individualität nahe verwandt erscheint, — zu wählen, sondern ihm auch so rasch als möglich das dramatische Gewand umzuhängen. Kein Wunder daher, dass das Gewand nicht vollkommen passt, dass es nachlässig und oberflächlich gearbeitet ist. Collier meint zwar, dass die augenfälligen Mängel des Stücks zum Theil auf Rechnung des verstümmelten und verdorbenen Zustandes des Textes zu setzen seien, in welchem es die einzige noch vorhandene Quartausgabe uns überliefere. Er hat nämlich ein einzelnes Blatt gefunden, auf welchem in alter Handschrift die kurze Scene der Ermordung Mugeroun's geschrieben steht und welches eine Anzahl Zeilen mehr enthält als sich an derselben Stelle in der alten Quartausgabe finden. Er hält das Blatt für den Rest einer alten Souffleur-Handschrift, und schliesst daraus, dass die Quartausgabe, die wir besitzen, nur eine sog. *piratical edition* sei, welche den Text nur so wiedergebe, wie er aus dem Munde der Schauspieler nachgeschrieben oder von einer flüchtig genommenen, vielleicht unvollständigen Abschrift copirt sei. Allein diese

Annahme erscheint bei genauerer Betrachtung unbegründet; der Zustand des Textes, wie ihn die Quartausgabe liefert, giebt wenigstens keine Veranlassung dazu: die Verse sind im Allgemeinen so gut construiert und abgemessen wie in den meisten Stücken Marlowe's; nirgend finden sich Stellen, in denen — wie z. B. öfter im *First Part of the Contention* — offenbare Blanc-Verse als Prosa gedruckt wären; keine Verwirrung der Scenen, keine Verwechslung der Personen; Schreib- und Druckfehler nicht im Mindesten häufiger als in allen den Dramen, welche in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts gedruckt worden. Auch ist nicht wohl einzusehen, warum das Material zur Herausgabe des Stücks, da dieselbe erst nach Marlowe's Tode erfolgte, auf unrechtmässigem Wege erworben sein sollte. Endlich ist auch noch der Umstand von Erheblichkeit, dass der Herausgeber den Namen des Verfassers auf dem Titelblatt ausdrücklich nennt, was bei einer verstümmelten *piratical edition* nicht leicht ein Buchhändler wagte. Jenes von Collier gefundene Blatt mag daher immerhin der Rest eines alten Souffleur-Buchs sein; aber unter den angegebenen Umständen ist es wahrscheinlich, dass dies Buch das Stück in der Gestalt enthielt die es durch die Zusätze und die Bearbeitung von der Hand eines andern jüngeren Dichters gewonnen hatte. Dyce vermuthet wenigstens, dass es schon 1598, als es nach Henslowe's Tagebuche von Neuem auf die Bühne gebracht ward, solche „*Adicyons*“ erfahren haben dürfte (a. O. I, p. XXI). Was endlich die Annahme Collier's betrifft, dass es im Januar 1593 zum ersten Male aufgeführt worden und daher vermuthlich das letzte dramatische Werk Marlowe's gewesen sei, so stützt sie sich auf einen kurzen Vermerk in Henslowe's Tagebuche (unter dem 30. Januar 1593), welcher wörtlich lautet: „*Red at the tragedey of the guyes*“ etc. und zu welchem am Rande die Buchstaben „*ne*“ (soll heissen *new*) hinzugefügt sind. Allein ob Henslowe mit dem Worte *guyes* den Namen Guise gemeint habe, ist doch höchst zweifelhaft; in späteren Vermerken wenigstens findet sich diese Schreibart nirgend wieder, sondern das Stück wird von ihm „*the Gwisse*“ oder „*the Guise*“ oder auch „*The massacre*“ bezeichnet. Gesetzt aber auch, die „*tragedey of the guyes*“ sei Marlowe's *Massacre at Paris* und das „*ne*“ sollte soviel wie *new* bedeuten, so ergäbe sich doch nur, dass das Stück auf Henslowe's Bühne (von der Schauspielertruppe des Lord Admiral) im Januar 1593 als ein neues zum ersten Mal aufgeführt worden, keineswegs aber dass es nicht von andern Truppen früher gegeben worden sein könnte, z. B. von der Gesellschaft des Grafen Pembroke, welche Eduard II,

oder von der Truppe des Grafen von Nottingham, die den D. Faustus spielte (wie die Titelblätter der erhaltenen Quartausgaben besagen).

Vergleichen wir nun die beiden historischen Dramen Marlowe's, und zwar — da die *Massacre at Paris* doch immerhin der Verstümmelung verdächtig ist — vorzugsweise seinen Eduard II mit dem *First Part of the Contention* und der *True Tragedie*, so wird, meine ich, jeder Unbefangene, der ohne alle Rücksicht auf anderweitige Umstände und Beziehungen nur die Stücke selbst in's Auge fasst, finden, dass in ihnen ein anderer Geist weht. So wie sie uns vorliegen, haben sie zwar ebenfalls etwas Trockenenes, Skizzenhaftes; man sieht, der Dichter versteht es noch nicht, den historischen Stoff zu vollem Leben zu erwärmen, die Ueberlieferung zu ergänzen und die geschichtlichen Gestalten mit den feineren Zügen einer prägnanten Individualität auszustatten. Aber mit Marlowe's Eduard II oder gar mit seiner *Massacre at Paris* verglichen, zeichnen sich die beiden Dramen durch Fülle, Lebenswärme und historischen Sinn entschieden aus. Wie lächerlich und unnatürlich ist es z. B. dass in der *Massacre at Paris* (Dyce, II, p. 315), Petrus Ramus im Augenblick des Todes vor dem Herzog von Guise seines gelehrten Streits mit Schecius, dem obscuren Professor von Tübingen, über Aristoteles' Organon erwähnt und sich rühmt, die Grundschrift der Logik in eine bessere Form gebracht zu haben! Wie roh und widerwärtig die Scene zwischen Heinrich III und seiner Mutter! — Und in Eduard II, obwohl hier das tragische Pathos und die ganze Action von der maasslosen Liebe des Königs zu Gaveston ausgeht und abhängt, erfahren wir doch nirgend den Grund, nirgend die Motive dieser Leidenschaft; wir vermögen kaum zu errathen was denn der König in Gaveston's Persönlichkeit so liebenswürdig findet, was ihn so unauflöslich an ihn fesselt. Insofern schwebt die ganze Entwicklung der dramatischen Handlung in der Luft. Wie völlig unmotivirt ferner erscheint das Gebahren dieser aufrührerischen Barone, die erst den König zwingen, Gaveston zu verbannen, dann von der Königin und Mortimer sich bereuen lassen, in seine Rückberufung zu willigen, und dem Könige Treue und Gehorsam schwören, aber noch ehe Gaveston heimgekehrt ist, den König ohne allen Grund tödtlich beleidigen und sofort beim ersten Anblick Gaveston's den Streit wieder beginnen, diesen ermüdenden Streit, der — auf der Bühne wenigstens — fortwährend nur in gegenseitigen Schmähungen, Drohungen und Rodomontaden sich äussert! Das Benehmen des Königs, sein

Trotzen auf seine königliche Würde und Gewalt, von der er doch im nächsten Augenblick selber anerkennt, dass sie den Baronen gegenüber völlig machtlos ist (a. O. p. 210), die Art, wie er ohne ersichtlichen Grund die Königin schmätzt und unmittelbar nachher auf einen Wink Gaveston's sie wieder um Verzeihung bittet (p. 211), ist so kindisch, dass es einer besondern psychologischen Begründung bedürfte, um es von einem Manne, geschweige denn von einem Könige begreiflich zu finden. Ebenso schwankend, charakterlos, unverständlich und unverständlich zeigt sich Kent, der Bruder des Königs, der anfänglich für ihn und Gaveston Partei nimmt, dann plötzlich mit den aufständischen Lords sich verbindet, mit ihnen gefangen, nach Frankreich flüchtet, um mit der Königin den eignen Bruder zu bekriegen, wiederum aber ohne allen Grund andren Sinnes wird, den besiegten König bejammert und seine Gegner verflucht (p. 247 f.). Wie dürftig, nüchtern und effectlos ferner ist die Unterredung des Erzbischofs von Canterbury mit den empörten Baronen, — eine Scene, die, für den Gang der Action von entscheidender Bedeutung, so wenig hervortritt, dass sie den Eindruck einer flüchtigen Neben scene macht! Wie unvorbereitet und unwahrscheinlich das plötzliche Hinzutreten der Königin, die „in den Wald“ (*forest*) gehen will um ihrem Gram nachzuhängen über die lieblose Vernachlässigung, welche sie von ihrem Gemahl erfährt! Wie nichtssagend, ungeschicklich und ungeschickt die folgende Scene (p. 178), in welcher Gaveston mit Kent erscheint, aber nur um folgende fünf Zeilen zu sprechen:

*Edmund, the mighty prince of Lancaster,  
That hath more earldoms than an ass can bear,  
And both the Mortimers, two goodly men,  
With Guy of Warwick, that redoubted knight,  
Are gone towards Lambeth: there let them remain.*

worauf beide die Bühne wieder verlassen! Wie unedel und selbst eines Gaveston unwürdig sind die Worte (p. 220), mit denen er die Ankündigung seines Todesurtheils beantwortet:

*I thank you all, my Lords; then I perceive,  
That heading is one and hanging is the other,  
And death is all. —*

Das ist die Antwort eines verurtheilten Räubers oder Mörders, nicht aber eines wenn auch noch so unwürdigen Günstlings eines Königs.

Solche Verstöße gegen die Schicklichkeit, gegen die scenische Vertheilung des Stoffes, gegen die Charakteristik der handelnden

Personen und die Motivirung der Action finden sich nirgend in den beiden Dramen, um deren Autorschaft es sich handelt. Im Gegentheil wir begegnen hier nicht nur einer grösseren Mannichfaltigkeit verschiedenartiger Charaktere als in irgend einem Marlowe'schen Stücke, sondern diese Charaktere, wenn auch nur skizzenhaft gezeichnet, sind doch wohl angelegt, naturgemäss concipirt, sprechen und handeln durchaus consequent in Uebereinstimmung mit sich selbst wie mit den Verhältnissen und Umständen, in denen sie sich befinden, und entfalten im Fortschritt der Action immer klarer und bestimmter ihr eigenthümliches Wesen. Auf der gegebenen historischen Basis entwickelt sich die Handlung mit innerer Nothwendigkeit aus den Interessen, Zwecken und Motiven, den Grundzügen, Affecten und Leidenschaften der handelnden Personen. Die Anordnung und Reihenfolge der Scene ist so übersichtlich, dass wir trotz des Reichthums der Begebenheiten den Faden nie verlieren. Sinn und Bedeutung des dargestellten Abschnitts der Geschichte ist zwar noch nicht in voller Klarheit und Fülle erfasst, das Ganze aber verräth doch ein tieferes Verständniss des historischen Stoffes und der ihn formenden Mächte, als Marlowe's Dramen aufweisen. Kurz, Charakteristik wie Composition übertrifft entschieden die Marlowe'schen Leistungen im Gebiete des historischen Dramas.

Gleichwohl müsste Marlowe, wenn er der Verfasser der beiden Stücke wäre, an ihnen gleichzeitig mit seiner *Massacre at Paris* und seinem Eduard II gearbeitet haben. Denn R. Greene schrieb sein oben erwähntes Pamphlet: *A Groatsworth of Wit etc.*, in welchem er einen Vers aus der *True Tragedie* citirt, vor dem 20. September 1592, unter welchem Datum es in den Registern der Stationers eingetragen ist. Um die Mitte dieses Jahres muss also die *True Tragedie* bereits auf der Bühne gewesen sein, wahrscheinlich schon seit einigen Monaten, da Greene doch nur auf ein allgemein bekanntes Stück anspielen konnte, wenn sein Witz Wirkung haben sollte. Jedenfalls ist der *First Part of the Contention*, dessen Fortsetzung nur die *True Tragedie* ist, früher erschienen als letztere. Gesetzt also auch dass diese erst im August 1592 in Scene gegangen sei, so kann doch der *First Part* nicht wohl später als 1591 geschrieben sein, also vermuthlich bald nachdem Marlowe's *Massacre* — wie wir wahrscheinlich zu machen gesucht haben — die Bühne betreten hatte. — Dass derselbe Dichter in derselben Zeit seines Lebens in demselben Gebiete der dramatischen Poesie so verschiedenartige Productionen geliefert haben sollte, wäre jedenfalls in der Geschichte der Literatur höchst exceptionelle Erscheinung. —

Die Hauptsache indessen ist, dass in dem *First Part of the Contention* und noch mehr in der *True Tragedie* eine Anzahl Scenen sich finden, von denen — um mit Dyce zu reden — der grünste Neuling in der Kritik [wenn er nur unbefangen ist] auf den ersten Blick erkennen muss, dass sie unmöglich von Marlowe herrühren können. Man nehme z. B. die Schilderung des Volksaufstandes, den Jack Cade auf Anstiften des Herzogs von York erregte (*Cambridge Edition p. 385 f.*). Marlowe hat in keinem seiner Stücke das Volk mitspielen lassen: wir finden überhaupt nirgend eine komische Scene; er besass, wie es scheint, keinen Witz und Humor, kein Talent für das Komische, oder in seinem Streben nach dem Grossartigen, Pathetischen verachtete er es und hielt jede Beimischung desselben für eine blosser Störung des tragischen Effects. Die Scene ist daher m. E. so bedeutsam, so entscheidend für die Frage um die es sich handelt, dass ich sie hersetze, damit der Leser — dem vielleicht die beiden alten Stücke nicht zur Hand sind — sich selbst ein Urtheil bilden könne.

*Enter Jacke Cade, Dicke Butcher, Robin, Will, Tom, Harry and the rest, with long staves.*

*Cade. Proclaime scilence.*

*All. Scilence.*

*Cade. I Iohn Cade so named for my valiancie.*

*Dicke [bei Seite]. Or rather for stealing of a Cade of Sprats.*

*Cade. My father was a Mortemer.*

*Nicke [bei Seite]. He was an honest man and a good Brick-layer.*

*Cade. My mother came of the Brases.*

*Will [bei Seite]. She was a Pedlers daughter indeed and sold many lases.*

*Robin [ebenso]. And now being not able to occupie her furd pucke, she washeth buckes up and down the country.*

*Cade. Therefore I am honourably borne.*

*Harry [bei Seite]. I [ay] for the field is honourable; for he was borne Under a hedge, for his father had no house but the Cage.*

*Cade. I am able to endure much.*

*George [bei Seite]. That's true, I know he can endure any thing, For I have seen him whipt two market days together.*

*Cade. I feare neither sword nor fire.*

*Will [bei Seite]. He need not feare the sword, for his coate is of prooffe.*

*Dicke* [ebenso]. *But me thinkes he should feare the fire, being so often burnt in the hand for stealing of sheepe.*

*Cade.* *Therefore be brave, for your Captain is brave, and rowes reformation: you shall have seven half-penny loaves for a penny, and the three hoopt pot shall have ten hoopes, and it shall be felony to drinke small beere, and if I be king, as king I will be —*

*All.* *God save your maiestie.*

*Cade.* *I thanke you, good people, you shall all eate and drinke of my score, and go all in my liverie, and weele [we will] have no writing but the score and the Tally, and there shall be no lawes but such as comes from my mouth.*

*Dicke* [bei Seite]. *We shall have sore laws then, for he was thrust into the mouth the other day.*

*George* [ebenso]. *I, and stinking law too, for his breath stinks so, that one cannot abide it.*

*Enter Will with the Clarke of Chattam.*

*Will.* *Oh Captaine a pryze.*

*Cade.* *Whose that, Will?*

*Will.* *The Clarke of Chattam, he can write and reade and caste account, I tooke him setting of boyes coppies, and he has a booke in his pocket with red letters.*

*Cade.* *Sonnes, hees [he is] a conjurer, bring him hither. Now sir, whate your name?*

*Clarke.* *Emanuell sir, and it shall please you.*

*Dicke.* *It will go hard with you, I can tell you, For they use to write that oth top of letters.*

*Cade.* *And what do you use to write your name? Or do you as auncient forefathers have done, Use the score and the Tally?*

*Clarke.* *Nay, true sir, I praise God I have been so well brought up, that I can write mine owne name.*

*Cade.* *Oh he's confest, go hang him with his penny-inckhorne about his necke.*

*Exit one with the Clarke.*

*Enter Tom.*

*Tom.* *Captaine, Newes, newes, sir Humphrey Stafford and his brother are comming with the kings power, and mean to kill us all.*

*Cade.* *Let them come, hees but a knight is he?*

*Tom.* *No, no, hees but a knight.*

*Cade.* *Why then to equall him, ile [I will] make my selfe knight. Kneele down John Mortemer, Rise up Sir John Mortemer. Is there any more of them that be knights?*

*Tom. I, his brother.*

*Cade. He knights Dicke Butcher.*

*Then kneele down Dicke Butcher, Rise up sir Dicke Butcher. Now sound up the drumme —*

U. s. w.

Diese und die übrigen Scenen, in denen Cade und seine Spiessgesellen auftreten, haben eine so offenbare Verwandtschaft mit Shakespeare's humoristischer Auffassung und Schilderung des niederen Volkslebens (z. B. im Julius Cäsar, Coriolan, Heinrich IV, Heinrich V), und finden so gar nicht ihres Gleichen in allen Marlowe'schen Werken, dass sie, wenn nicht von Shakespeare, jedenfalls noch weniger von Marlowe geschrieben sein können. Ebenso Shakespeare'sch und darum ebenso unmarlowe'sch ist die Abschiedsscene der Königin von Suffolk, die Schilderung des Todes des Cardinals von Winchester, und namentlich die Ermordung Heinrichs VI mit dem Monologe („*I am myself alone*“ etc.) des nachmaligen Richards III. —

Wenn sonach eine unbefangene Kritik die beiden Stücke unmöglich für Marlowe's und noch weniger für Greene's Werke erachten kann, warum denn sollen sie nicht von Shakespeare herrühren können?

Malone war nur consequent, wenn er, der Shakespeare's Antheil an dem *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* schlechthin leugnete, ihm auch die drei Theile Heinrichs VI absprach. Hören wir seine Gründe für sein Urtheil. Zuvörderst sollen die Stücke überhaupt zu schlecht, Shakespeare's unwürdig sein. — Wir unsrerseits bestreiten das mit voller Entschiedenheit, und erwarten den Beweis, den weder Malone noch irgend ein andrer Englischer Kritiker bis jetzt geführt hat. Wir behaupten im Gegentheil und glauben es dargethan zu haben, dass diese Stücke als die ersten Versuche eines jungen Dichters in dem so schwierigen Gebiete des historischen Dramas ein eminentes Talent verrathen, und dass nicht nur Heinrich VI, sondern sogar der *First Part* und die *True Tragedie* — abgesehen von dem offenbar verdorbenen Zustande in welchem sie uns überliefert sind, — alle Dramatisirungen historischer Stoffe vor ihnen entschieden übertreffen. — Malone vermisst ferner die sog. *Shakespearian passages*, d. h. jene einzelnen Glanz- und Lichtstellen, in denen der Genius Shakespeare's sozusagen aufflammt und seine Kraft wie in zuckenden Blitzen entladet. — Wir haben auf einige solcher Stellen (z. B.

das berühmte „*I am myself alone*“) hingewiesen. Indess finden sie sich hier allerdings seltener als in andern (späteren) Werken Shakespeare's. Allein dies erklärt sich einerseits daraus, dass die in Rede stehenden Dramen im Ganzen treu der Geschichte folgen, und der geschichtliche Stoff, gänzlich arm an grossen gehaltvollen Charakteren wie an ethischen Motiven und bedeutenden Zielpunkten, wenig Gelegenheit bot zu einem höhern Gedankenfluge; andererseits daraus, dass auch der Genius nicht rein aus sich selbst strahlt und funkelt, sondern der Schule, der Entwicklung und Bildung bedarf, Shakespeare aber diese Bildung erst in London sich erwerben und doch gleichzeitig um des Lebens Nothdurft willen sein Talent in eignen Arbeiten so gut wie möglich zu verwerthen suchen musste. In Goethe's „Mitschuldigen“ und der „Laune des Verliebten“ wird man ebenfalls wenig oder nichts von jenen Blitzfunken des Genies entdecken, wie sie in seine späteren Dichtungen reichlich eingestreut sind. — Malone bezeichnet demnächst einige einzelne Abweichungen von der historischen Wahrheit als „unshakespeare'sch“, und urgirt besonders, dass im ersten Theile Heinrichs VI ein Paar Widersprüche gegen den zweiten und dritten und gegen Heinrich V, im dritten Theil zwei historische Abweichungen von Richard III vorkommen. Diesen Einwand indess widerlegt Malone selber, indem er an andern Orten nachweist, dass Shakespeare solche Widersprüche und Abweichungen in allen seinen Stücken sich erlaubt hat (*S. Reed's Shakespeare T. XIV., p. 224 f. 236 f.*).

So bleibt von allen Gründen Malone's nur noch die Sprache und Versbildung übrig. Und in diesem Punkte hat Malone vollkommen Recht. Es ist richtig, dass die Diction in diesen Stücken obsoleter, der Rhythmus der Verse prosaischer, auch die Reime seltener sind als in den übrigen und selbst in den älteren Dramen Shakespeare's; oder wie Dyce (in seiner Chronologie der Shakespeare'schen Stücke) allgemeiner sich ausdrückt: sie sind geschrieben „*in the manner of an older school.*“ Allein diese Thatsache, weit entfernt die Unächtheit der Stücke zu beweisen, spricht vielmehr entschieden für ihre Aechtheit. Wir haben oben dargethan, dass der *First Part of the Contention* spätestens 1591 auf die Bühne gekommen sein muss. Die beiden Stücke, die Grundlagen des zweiten und dritten Theils Heinrichs VI, und also unzweifelhaft auch der erste Theil dieser Trilogie gehören mithin, wenn sie von Shakespeare herrühren, jedenfalls zu seinen älteren Arbeiten; sie waren unzweifelhaft seine ersten Versuche im Gebiet des historischen Dramas, und folgten vermuthlich ziemlich unmittelbar auf Titus Andronicus,

mit dem sie nicht nur in Geist und Charakter, sondern auch in Sprache und Versbau Aehnlichkeit haben. Nun wäre es doch un-  
streitig weit mehr zu verwundern und gäbe weit gegründeteren An-  
lass zu Zweifeln, wenn der junge Shakespeare, der, wie gesagt, in  
London seine Lehrzeit durchzumachen hatte, in seinen historisch-  
dramatischen Erstlingswerken sich nicht an die besten und belieb-  
testen Muster seiner Zeit angeschlossen, nicht in der Manier der  
älteren Schule, die er vorfand, geschrieben hätte. Jeder Kenner  
würde ein Gemälde von Raphael, das, obwohl angeblich um 1500  
bereits entstanden, nichts von Perugino's Manier, sondern die Kenn-  
zeichen des ausgebildeten Raphaelischen Stils an sich trüge, ohne  
Bedenken für unächt erklären. Wie Perugino das Vorbild Raphael's,  
so waren ohne Zweifel Marlowe und Greene, um 1590 die belieb-  
testen Theaterdichter, diejenigen Meister, an denen der junge Sha-  
kespeare sich bildete. Und in der That zeigt Titus Andronicus —  
dessen Shakespeare'schen Ursprung jetzt Niemand mehr bezweifelt —  
mehr noch als die in Rede stehenden Stücke eine innere Verwandt-  
schaft mit Marlowe's Manier. Allerdings tritt diese Verwandtschaft,  
diese Anlehnung an die „ältere Schule“ im *First Part of the Con-  
tention*, der *True Tragedie* und den drei Theilen Heinrichs VI im-  
mer noch in stärkeren Zügen hervor als in den übrigen Stücken,  
welche neben Titus Andronicus allgemein für Jugendarbeiten Shake-  
speare's gelten. Dies erklärt sich indess einfach daraus, dass alle  
übrigen Stücke aus der ersten Periode von Shakespeare's dichterischer  
Thätigkeit (der Liebe verlorene Mühe, die Komödie der Ir-  
rungen, die beiden Edelleute von Verona, Ende gut Alles gut) Lust-  
spiele waren, für welche der junge Shakespeare keine so anerkannten  
und nachahmenswerthen Muster vorfand wie an Marlowe für die  
Tragödie und das historische Drama. Auch mochte gerade der Um-  
stand, dass sie so eng an die ältere Schule sich anschliessen und  
daher zum Theil auch deren Mängel an sich tragen, dazu mitwirken,  
jenen Stücken ihr alterthümliches Gepräge zu erhalten. Nachdem  
Shakespeare den *First Part* und die *True Tragedie* in den zweiten  
und dritten Theil Heinrichs VI. umgearbeitet und den ersten Theil  
hinzugefügt hatte (was schwerlich später als 1592—93 geschah),  
mochten die Stücke, tief in den Schatten gestellt durch Richard III,  
Richard II, Heinrich IV, Heinrich V und die übrigen historischen  
Dramen Shakespeare's, auf der Bühne nicht mehr ziehen; Shake-  
speare mochte daher weder äusserlich noch innerlich Veranlassung  
finden zu jenen „*Adicyons*“ und Uebersetzungen, wie sie beim  
Neu-einstudiren eines Stücks damals gebräuchlich waren und wie

er sie ohne Zweifel seinen meisten Arbeiten aus der ersten Hälfte seiner dichterischen Laufbahn zu Theil werden liess. Darum vielleicht giebt es auch keine Quartausgabe von den drei Theilen Heinrichs VI, noch finden sich die Stücke in den Stationers-Registern eingetragen. Auf Shakespeare's Bühne ruhten sie wahrscheinlich bis zu seinem Tode, während die ersten Entwürfe, der *First Part* und die *True Tragedie*, welche irgend wie in den Besitz der Truppe des Grafen Pembroke gekommen waren, auf dieser tiefer stehenden Bühne noch zuweilen aufgeführt wurden und bei deren Publikum noch immer Anklang finden mochten.

Der zuletzt erwähnte Umstand führt uns zur Erwägung der äussern Gründe für und wider den Shakespeare'schen Ursprung der in Rede stehenden Dramen. Was nun zunächst die drei Theile Heinrichs VI betrifft, so sind sie äusserlich so gut und fest beglaubigt wie irgend ein andres Drama Shakespeare's. Heminge und Condell haben sie unbedenklich und unbedingt in ihre Ausgabe der Shakespeare'schen Werke (die bekannte Folio von 1623) aufgenommen, während sie doch leicht in einer Note ihre Zweifel äussern oder bemerken konnten, dass die Stücke nur von Shakespeare umgearbeitet seien. Heminge und Condell waren die Freunde und Genossen Shakespeare's, für die er in seinem Testamente kleine Summen aussetzte um ihnen Ringe zu kaufen; sie hatten Jahrzehnte lang mit ihm zusammen und ohne Zweifel auch in seinen eignen Stücken auf derselben Bühne gespielt; sie konnten und mussten also von seinen Arbeiten genaue authentische Kunde haben. Sie verfahren auch offenbar keineswegs leichtsinnig und unbedacht bei der Sammlung des Stoffs für ihre Ausgabe. Denn sie nahmen nicht nur keines jener Stücke auf, denen es klar an der Stirn geschrieben steht, dass Shakespeare keinen Theil an ihnen hatte (obwohl einige von ihnen, z. B. *Sir John Oldcastle* und *The London Prodigal*, bei seinen Lebzeiten und mit seinem vollen Namen auf dem Titelblatt im Druck erschienen waren), sondern sie liessen auch Dramen weg, welche — wie der Perikles und das Trauerspiel in Yorkshire — höchst wahrscheinlich (auch nach dem Urtheil ausgezeichneter Englischer Kritiker) von Shakespeare herrührten und ebenfalls schon bei seinen Lebzeiten ihm öffentlich beigelegt wurden, vielleicht weil sie doch über den Ursprung derselben zweifelhaft waren, vielleicht auch bloss weil sie dieselben, wie Troilus und Cressida, nur vergessen hatten (das eine ist offenbar ein sehr frühes Jugendwerk Shakespeare's, das andere nur ein rasch hingeworfenes Gelegenheitsstück). — Wir dürfen ferner nicht unbemerkt lassen, dass der

zweite und dritte Theil Heinrichs VI in der Folio-Ausgabe von 1623, den Titel führen: „*The second Part of King Henry the Sixt with the death of the Good Duke Humfrey*“, und „*The third Part of King Henry the Sixt with the death of the Duke of Yorke*“, — dass also die Titelangaben des *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* zum Theil wenigstens in den Titel der beiden Shakespeare'schen Stücke mit aufgenommen erscheinen, — was, denke ich, wiederum darauf hinweist, dass auch jene beiden alten Stücke für Shakespeare's Arbeiten galten. — Dazu kommt endlich, dass Shakespeare selbst für seine drei Theile Heinrichs VI ausdrücklich Zeugniß ablegt. Im Epilog zu Heinrich V sagt er:

Henry the Sixth, in infant bands crown'd King  
Of France and England, did this king succeed;  
Whose state so many had the managing,  
That they lost France and made his England bleed:  
Which oft our stage hath shown; and, for their sake  
In your fair minds let this acceptance take.

Der Plural „*their*“ beweist zugleich, dass es mehrere Stücke waren, in denen die Regierung Heinrichs VI dem Publikum vorgeführt worden war (denn dass „*their*“ auf diejenigen sich beziehen solle, welche „Frankreich verloren und England bluten machten“, wird doch wohl Niemand behaupten wollen). Nicht also nur den ersten Theil, — den ihm Collier lassen will, — sondern alle drei Theile Heinrichs VI erklärt hier Shakespeare für sein Eigenthum. Denn es wäre doch mehr als sonderbar, wenn er eine günstige Aufnahme für seine Dichtung in Anspruch nehmen wollte, weil früher das Werk eines Andern dem Publikum gefallen habe, oder was dasselbe ist, wenn er auf eine Dichtung verweisen wollte, die nur zum geringen Theil sein Werk gewesen. Gesetzt aber auch, man wollte annehmen, Shakespeare spreche hier nicht in seinem, sondern im Namen der ganzen Bühne und Bühnenverwaltung, so wäre es doch ebenso seltsam, wenn gerade auf solche Stücke, die ursprünglich einer andern Truppe angehört hätten, Bezug genommen würde, um für ein neues Stück der Shakespeare'schen Gesellschaft das Wohlwollen des Publikums zu erbitten.

Sonach aber ergibt sich m. E., dass auch derjenige Umstand, den man vornehmlich gegen Shakespeare's Autorschaft des *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* geltend gemacht hat, im Grunde für dieselbe zeugt. Auf dem Titelblatt der alten Quart-

ausgaben des letzteren Stücks ist die Bemerkung hinzugefügt. „*as it was sundry times acted by the Right Honourable the Earle of Pembroke his servantes.*“ Da beide Stücke so eng zusammenhängen, so wurde wahrscheinlich nicht nur die *True Tragedie*, sondern auch der *First Part* von der Truppe des Grafen Pembroke gegeben, obwohl hier in den vorhandenen Drucken die Bühne, auf der es gespielt worden, nicht genannt ist. Nimmt man nun an, dass beide Dramen von Marlowe oder irgend einem andern Dichter herrührten, so folgt unweigerlich, dass Shakespeare sich dieser fremden Stücke irgendwie bemächtigt haben musste, um sie in den zweiten und dritten Theil seines Heinrichs VI umzuarbeiten und im Globus oder Black Friars zur Aufführung zu bringen. Unter den damaligen Verhältnissen, da jedes von einer Theatergesellschaft zur Aufführung angenommene Stück in das Eigenthum derselben überging, war es meist nur *per fas et nefas* möglich in den Besitz eines andern Bühne angehörigen Dramas zu gelangen, besonders wenn dasselbe Beifall fand und „zog.“ Und zu einer solchen Verletzung des Eigenthums sollte Shakespeare auch nur die Hand geboten haben? ja er sollte sogar so weit gegangen sein, dass er die vielleicht gestohlenen Stücke nur mit Zusätzen versehen und sie nachher, andeutungsweise wenigstens, für seine Arbeit erklärt hätte?! Nach Allem, was wir von Shakespeare's sittlichem Charakter wissen, wäre eine solche Unterstellung eine Beleidigung des grossen Dichters. Es ist, so viel mir erinnerlich, überhaupt kein Beispiel bekannt, dass die Shakespeare'sche Schauspielergesellschaft, die Truppe des Lord Chamberlain, die später König Jacob in seine Dienste nahm und die unter ihren zahlreichen Rivalen eine in jeder Beziehung hervorragende Stellung behauptete, sich jemals eines solchen Raubes fremden Guts schuldig gemacht habe. Wohl aber wissen wir, dass umgekehrt eine Anzahl Shakespeare'scher Dramen auch auf andern Bühnen aufgeführt worden. Denn es steht urkundlich fest, dass Alleyn, der ausgezeichnetste Schauspieler der Truppe des Lord Admirals, den Lear, den Pericles, Heinrich VIII, Romeo und Othello gegeben hat. Die Gesellschaft des Lord Admirals stand längere Zeit unter der Leitung Henslowe's, und spielte (nach dessen Tagebuch p. 35.) 1594 mit der Truppe des Lord Chamberlain's zusammen auf dem Theater von Newington Butts. Mit demselben Henslowe stand aber auch die Truppe des Grafen Pembroke in Verbindung; wenigstens bemerkt er unter dem 23. October 1597 (p. 103), dass er für die Leute des Lord Admirals und die des Grafen von Pembroke das Manuscript eines neuen Stücks gekauft

und mit 40 Shilling bezahlt habe. Warum also sollte nicht auch der *First Part of the Contention* und die *True Tragedie*, mit Recht oder Unrecht, in den Besitz der Truppe des Grafen Pembroke gekommen sein? Die Möglichkeit des rechtmässigen Erwerbs bleibt ja immer offen; wahrscheinlicher indess ist der unrechtmässige Erwerb: das bezeugt der Zustand, in welchem beide Stücke in den alten Ausgaben uns überliefert sind. Danach kann es unmöglich weder die Handschrift ihres Verfassers noch das ursprüngliche Bühnenmanuscript gewesen sein, das dem Drucke zu Grunde gelegen. Denn es finden sich zahlreiche Stellen, welche, wie schon bemerkt, vom Dichter offenbar in Blaneversen geschrieben, doch (wegen Verstümmelung der Verse) als Prosa gedruckt sind, und umgekehrt Stellen wie z. B. die oben angeführte Scene J. Cade's und seiner Spiessgesellen, die in Prosa verfasst, in Versform gedruckt erscheinen, ausserdem viele Zeilen, in denen irgend ein Wort ausgelassen und dadurch der Vers verdorben ist, andre, namentlich wo mehrere Eigennamen hinter einander genannt werden, die völlig corrumpt sind. Andererseits können die Stücke aber auch nicht bloss aus dem Munde der Schauspieler nachgeschrieben sein. Denn eine grosse Anzahl von Versen stimmt vollkommen genau mit den entsprechenden Zeilen im zweiten und dritten Theil Heinrichs VI überein. Wir müssen mithin annehmen, dass dem Drucker eine flüchtige, ungenaue und schlechtgeschriebene Copie des Originalmanuscripts vorgelegen hat, und diese dann nach willkürlicher Ergänzung der Lücken und unleserlichen Stellen in der gebräuchlichen nachlässigen Weise gesetzt und gedruckt worden ist. Die Abschrift wird nur darum so ungenau und fehlerhaft ausgefallen sein, weil sie dem Originalmanuscript eben nur abgestohlen worden.

Aber, wird man einwenden: R. Greene beschuldigt ja in der bekannten Stelle seines erwähnten Pamphlets den jungen Shakespeare ausdrücklich, dass er sich „mit fremden Federn geschmückt habe;“ und diese Behauptung kann doch nicht wohl ohne allen Grund gewesen sein. — Wir vermögen zwar nicht einzusehen, warum die Beschuldigung Greene's nicht möglicher Weise doch jedes haltbaren Grundes ermangelt haben könnte. Chettle wenigstens, der Herausgeber des von Greene verfassten aber erst nach seinem Tode veröffentlichten Pamphlets, gegen dessen Anklagen Marlowe und Shakespeare, wie es scheint, protestirt und reclamirt hatten, erklärt (in einem Vorwort zu seinem *Kind-Harts Dreame etc.*) ausdrücklich, dass es ihm leid thue, die Stelle gegen Shakespeare in Greene's Schrift nicht gestrichen zu haben, indem er sich nicht nur selbst von

Shakespeare's anständigem Benehmen und ausgezeichneten Fähigkeiten überzeugt habe, sondern auch verschiedene achtbare Männer (*divers of worship*) ihm dessen Rechtschaffenheit und Ehrenhaftigkeit (*his uprightness of dealing which argues his honesty*) bezeugt hätten (Dyce I. p. XXXV.). Chettle also hatte offenbar die Ueberzeugung gewonnen, dass die Behauptung Greene's unwahr oder doch unzuverlässig, unbewiesen, resp. übertrieben sei. Indess, Greene möge immerhin einigen Grund zu seiner Anklage gehabt haben, so folgt doch aus seinen Worten in Betreff der uns beschäftigenden Frage m. E. das gerade Gegentheil von Dem, was man daraus gefolgert hat. Die Worte finden sich in Greene's *Groatsworth of Wit etc.* in demselben Zusammenhange, aus welchem wir oben bereits die auf Marlowe bezügliche Stelle citirt haben. Nachdem er seinen Genossen (Marlowe, Lodge und Peele) zu Gemüthe geführt hat, dass sie von Allen, die jetzt bewundernd auf sie schauten, ebenso gut verlassen werden könnten wie er selbst, fährt er fort: „*Yes, trust them not; for there is an upstart crow, beautified with our feathers, that, with his „Tygre's heart wrapt in a player's hyde,“ supposes hee is as well able to bombast out a blanke-verse as the best of you, and being an absolute Johannes-fac-totum, is in his owne conceit the only Shake-scene in a country*“ (Dyce I. p. XXVIII.). Inhalt und Form dieser Worte beweisen zunächst, dass sie aus einer gehässigen, von Neid und Missgunst getriebenen Stimmung hervorgegangen sind und mithin keineswegs volles Vertrauen verdienen. Sie beweisen ferner, dass Shakespeare, obwohl noch jung (*an upstart crow*), doch bereits zur Zeit ihrer Abfassung (Mitte 1592) in hohem Ruf und Ansehen als dramatischer Dichter gestanden und in allen Gebieten des Dramas als ein besonders fruchtbarer, geschickter und anstelliger Dichter (*an absolute Johannes-fac-totum*) sich hervorgethan haben musste. Unter den verschiedenen Arten von Stücken, die damals gepflegt und beliebt waren, nahm aber das historische Drama (die sog. *Historie*) eine bedeutende Stelle ein. Shakespeare muss also damals bereits auch historische Stücke geschrieben und auf die Bühne gebracht gehabt haben. Welches waren diese Stücke? Greene bezeichnet sie uns so bestimmt und deutlich, dass kein Zweifel darüber sein kann. Denn die Worte: „*with his Tygre's heart wrapt in a player's hyde,*“ citiren — offenbar in satirischer Absicht — einen Vers aus der *True Tragedie*, der dort, dem Herzog von York in den Mund gelegt, auf die Königin sich bezieht und wörtlich lautet: „*Oh Tyger's hart wrapt in a woman's hide*“ (*Cambridge Edition p. 420*). Eben

so lautet er im dritten Theil Heinrichs VI. Das Citat ist sehr gut gewählt: Es beweist in der That, dass Shakespeare wohl befähigt war „*to bombast out a blanke-verse*“ so gut wie Marlowe, Peele oder Lodge. Denn nicht nur der Vers selber, sondern die ganze Rede York's, aus der er entlehnt ist, zeigt noch deutlich die Spuren jener bombastischen Sprachbildung, welche die Schule Marlowe's charakterisirt und welche der junge Shakespeare, wenn auch in gemässiger Form, sich angeeignet hatte. Dagegen verliert das Citat nicht nur alle Pointe, sondern allen Sinn und alle Bedeutung, wenn es nicht aus einem Shakespeare'schen, sondern aus einem Stücke Marlowe's oder Greene's entnommen wäre. Dennoch soll nach Englischer Ansicht jener Vers gerade beweisen, dass die *True Tragedie* nicht von Shakespeare herrühre. Eine solche Verkehrtheit, wenn sie nicht auf den ersten Blick einleuchtet, lässt sich nicht widerlegen: denn sie bekundet nur, dass das Vorurtheil blind und dass Kritik und Exegese nicht gerade die starke Seite der Engländer ist. Ich mache daher nur noch darauf aufmerksam, dass Greene, der gegen Shakespeare offenbar nicht eben freundlich gesinnt war, sicherlich noch ganz anders aufgetreten wäre, wenn er ihm hätte vorwerfen können, dass er sich ganze Stücke, die ursprünglich von ihm selbst oder einem seiner Freunde ausgegangen, angeeignet habe — ein Raub, den doch in der That Shakespeare begangen hätte, wenn der *First Part of the Contention* und die *True Tragedie* nicht sein Werk, sondern von ihm nur zum zweiten und dritten Theil Heinrichs VI benutzt und verwendet worden wären! Ein solcher Raub wäre selbst unter den damaligen Verhältnissen unerhört gewesen. Denn es ist uns kein Beispiel bekannt, dass ein fremder Dichter Zusätze und Veränderungen vorgenommen hätte an einem Stücke, dessen Verfasser noch am Leben war. In solchen Fällen war es ja offenbar nicht nur gerecht und billig, sondern auch zweckdienlicher und Erfolg versprechender, dass dem Verfasser selbst die Uebersetzung des Stücks aufgetragen ward. Die Worte: „*beautified with our feathers*“, möge der Vorwurf begründet oder unbegründet sein, können mithin nur bedeuten, — was ohnehin ihr natürlicher Sinn ist, — dass Shakespeare einzelne Schlagwörter, Phrasen, Metaphern, vielleicht auch einmal eine einzelne Zeile, aus Greene's oder Marlowe's Stücken geborgt habe. Und in der That weist Dyce (I. p. LXII.) eine geringe Anzahl von Versen im *First Part* und der *True Tragedie* nach, welche mehr oder minder Aehnlichkeit haben mit Stellen in Marlowe's Eduard II und daher von einem eigen- und eifersüchtigen Autor als gestohlenen Gut bezeich-

net werden konnten. Freilich ist es, mir wenigstens, zweifelhaft, ob Eduard II nicht erst nach dem *First Part* und der *True Tragedie* erschienen ist, und ob daher nicht der Spiess umzukehren und Marlowe des Federdiebstahls zu beschuldigen sein dürfte. Indess dem sei wie ihm wolle, immer haben wir an Greene's Zeugniß einen neuen Beweis, dass Shakespeare der Verfasser des *First Part* und der *True Tragedie* war.

Endlich sind noch ein Paar Umstände zu erwähnen, welche zwar nicht eben schwer in's Gewicht fallen, doch aber nicht ohne Bedeutung sind. Die beiden Stücke um die es sich handelt, erschienen zuerst im Druck 1594 und 95 und wurden im Jahre 1600 neu aufgelegt. In allen diesen Ausgaben ist der Name des Autors nicht genannt. Marlowe war 1594 bereits verstorben; wäre er der Verfasser gewesen, so ist nicht einzusehen, warum sein berühmter Name verschwiegen worden wäre, während er doch auf den alten Ausgaben seines Faust, obwohl sie die von fremder Hand hinzugefügten „*Adicyons*“ enthalten, genannt ist. Shakespeare dagegen lebte bekanntlich bis 1616; er also konnte reclamiren gegen die Veröffentlichung eines Werks von ihm, in dessen Besitz der Herausgeber auf unrechtmässigem Wege gelangt war und das der Druck nur verhunzt und verdorben wiedergab. Diese Möglichkeit fiel nach seinem Tode weg; und, siehe da, im Jahre 1619 erschien in der That eine neue Ausgabe der beiden alten Stücke mit Shakespeare's vollem Namen auf dem Titelblatte und vermehrt durch Zusätze aus dem zweiten und dritten Theil seines Heinrichs VI (vergl. Halliwell a. a. O. p. XVII f.). Dies neue Zeugniß wird endlich noch durch eine Notiz verstärkt, die in den Registern der *Stationers Company* sich findet. Hier ist unter dem 19. April 1602 folgender Vermerk eingetragen: „*Thom. Pavier: By assignment from Th. Millington* (dem Herausgeber der Drucke von 1594—95 und 1600) *salvo jure cujuscunque, the 1st and 2nd parts of Henry VI, II books.*“ (Halliwell p. VII). Es sind offenbar unsere beiden alten Stücke gemeint, von denen das erste ja stets als *the first Part of the Contention* bezeichnet ist und die beide von demselben Th. Pavier in der erwähnten Ausgabe von 1619 unter dem Titel: „*The whole Contention betweene the two Famous Houses etc.*“ zusammengefasst wurden. Dass sie hier als der erste und zweite Theil Heinrichs VI bezeichnet sind, beruht wohl schwerlich auf einem blossen „*mistake*“, wie Halliwell meint. Wahrscheinlich vielmehr waren seit längerer Zeit die drei Tragödien Shakespeare's unter ihren späteren Titeln vielfach auf den Theatern gespielt worden, und da es Herrn Pavier

wohlbekannt war, dass auch der *First Part of the Contention* und die *True Tragedie* ursprünglich von Shakespeare herrührten und in den zweiten und dritten Theil seines Heinrichs VI verarbeitet waren, so hatte er sich kurz gefasst und die beiden Stücke statt als *first and second parts of the Contention betweene etc.*, kurzweg als ersten und zweiten Theil Heinrichs VI bezeichnet. —

Ueerblicken wir nun die Reihe der innern und äussern Gründe, welche für die Aechtheit der drei Theile Heinrichs VI und damit für den Shakespeare'schen Ursprung des *First Part of the Contention* und der *True Tragedie* sprechen, so ist es nicht zu verwundern, dass endlich auch das Vorurtheil der Englischen Kritiker, trotz seiner ächt englischen Zähigkeit, zu weichen beginnt und sie dem deutschen Urtheil, das längst (seit Schlegel und Tieck) für die Aechtheit der Stücke sich entschieden hat, beizutreten anfangen. Ch. Knight hat sich bereits bekehrt; und die Ansicht Halliwell's, der die Herausgeber der *Cambridge Edition* zustimmen, können wir nur für einen verdeckten Rückzug oder für ein blosses Uebergangsstadium vom Falschen zum Richtigen erachten. Denn wenn sie der Meinung sind, dass der *First Part* und die *True Tragedie* zwar ursprünglich einem andern Dichter angehören, aber von Shakespeare umgebildet, verbessert, vermehrt seien, ohne doch auch nur vermuthungsweise angeben zu können, wer der erste Verfasser derselben gewesen und was ihm in ihrer gegenwärtigen Gestalt noch angehöre, so steht diese Ansicht ohne alle Begründung da, und widerlegt in ihrer Halbheit sich selber. Halliwell führt zwar ein Paar einzelne Stellen aus dem *First Part* an, von denen er behauptet, sie seien zu schlecht, zu kindisch, als dass sie von Shakespeare geschrieben sein könnten. Und in der That die Worte Richard's, mit denen er Somerset's Leichnam auf die Bühne schleppt:

*So, lie thou there, and tumble in thy blood. —*  
*What's here, the sign of the Castle?*  
*Then the prophecy is come to pass,*  
*Fore Somerset was forwarn'd of castles,*  
*The which he always did observe,*  
*And now behold, under a paltry alehouse sign,*  
*The Castle in St. Albans, Somerset*  
*Hath made the wizard famous by his death.*

klingen nicht sehr Shakespeare'sch. Allein zunächst zeigen ja die holperigen und zum Theil verstümmelten Verse deutlich, dass die

Stelle wahrscheinlich im Druck oder in der gestohlenen Abschrift des Stücks verdorben worden. Sodann aber war es ohne Zweifel der junge Shakespeare, der sie ursprünglich geschrieben. Und endlich, was die Hauptsache ist, — warum liess Shakespeare, da er doch nach Halliwell's Ansicht die beiden Stücke gänzlich umgearbeitet hat, jene Verse unyerändert stehen? Sind sie nicht corrumpt, sondern lauteten sie ursprünglich so wie sie uns überliefert sind, so müssen wir annehmen, dass sie Shakespeare, da er sie unverbessert stehen liess, nicht für schlecht, nicht für kindisch hielt. War aber sein ästhetisches Urtheil zur Zeit noch so unausgebildet, so jugendlich unsicher, dass er an jenen Versen keinen Anstoss nahm, so werden wir weiter folgern müssen, dass er ähnliche Verse damals auch selber schreiben konnte. Mit andern Worten: es ist ein Widerspruch, einzelne Stellen für kindisch und Shakespeare's völlig unwürdig zu erklären, und doch anzunehmen, Shakespeare habe die Stücke so gänzlich umgearbeitet, dass sich — abgesehen von zwei einzelnen Stellen — Fremdes und Eigenes nicht mehr unterscheiden lasse. Die einzige Möglichkeit, diesem Widerspruch zu enttrinnen, liegt in der von uns vertheidigten Annahme, dass die beiden Stücke die ersten jugendlichen Versuche Shakespeare's im Gebiete des historischen Dramas, die ersten Entwürfe zur Trilogie Heinrich VI, aber in den alten Drucken nur entstellt und verdorben auf uns gekommen sind. Sieht man von dem Streit, der um sie geführt worden, wie von allen Nebenumständen ab und vergleicht die beiden Stücke einfach mit den drei Theilen Heinrichs VI, so drängt sich jene Annahme ganz von selbst auf. Wir sind daher überzeugt, dass sie über kurz oder lang auch allgemeine Anerkennung finden wird.

Je mehr es gelingt, in sorgfältiger Durchforschung der Literatur der achtziger und neunziger Jahre die ersten Anfänge der dichterischen Thätigkeit Shakespeare's zu entdecken, desto besser wird es gelingen, die Entwicklung des Shakespeare'schen Genius von Stufe zu Stufe mit genügender Sicherheit zu erkennen und so vielleicht eine wirkliche Geschichte der Shakespeare'schen Dichtung, die bis jetzt noch unmöglich ist, zu gewinnen. —

---