

## Werk

**Titel:** Fletcher's angebliche Beteiligung an Shakespeare's King Henry VIII.

**Autor:** Delius, Nicolaus

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1879

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0014|log12](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0014|log12)

## Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

## Fletcher's angebliche Betheiligung an Shakespeare's King Henry VIII.

Von

Nicolaus Delius.

In der englischen Shakespearekritik läßt sich seit geraumer Zeit eine doppelte Strömung constatiren, auf welche die sprichwörtliche Redensart: Mit der einen Hand geben und mit der andern wieder nehmen, ihre Anwendung findet. Während man einerseits unserm Dichter Paternitätsrechte vindiciren möchte auf dramatische Findelkinder, deren Dasein er schwerlich verschuldet hat, bestreitet man ihm anderseits diese Rechte an seine legitimen und anerkannten Geistessprößlinge, oder man weist ihm wenigstens Mitväter nach, die ihm bei der Erzeugung derselben geholfen haben sollen. Gelegentlich vereinigen sich auch beide, eigentlich einander widersprechende Tendenzen zu einem gemeinsamen Resultate, wie es in dem Falle des Dramas '*The two noble Kinsmen*' vorliegt und von mir in einer Abhandlung unseres letzten Jahrbuchs kritisch geprüft wurde. Unter den Arbeiten englischer Shakespeareforscher, deren Argumente zu Gunsten einer Shakespeare-Fletcher'schen Autorschaft des genannten Dramas ich zu beleuchten hatte, verdiente eine besondere Berücksichtigung ein Aufsatz des verstorbenen Samuel Hickson, abgedruckt in den '*Transactions of the New Shakspere Society* 1874'. Ihm voran geht, in dem Appendix desselben Bandes, ein Aufsatz, der insofern eine ähnliche Tendenz verfolgt, als er gleichfalls Fletcher und Shakespeare an der Abfassung *eines* Dramas gleichbeteiligt darzustellen sich bemüht. Die Tendenz spricht sich schon in dem Titel aus: '*On the several shares of Shakspere and Fletcher in the Play of Henry VIII; by James Spedding*' etc. — In einer Note wird bemerkt, daß der betreffende Aufsatz ursprünglich im '*The Gentleman's Magazine* — August 1850'

unter dem Titel: ‘*Who wrote Shakspere's Henry VIII?*’ erschienen war. In dem neuen Abdruck der Transactions folgt nach Spedding's Abhandlung dann noch ein Anhang von Hickson und einer von Fleay, die beide zur Bekräftigung der Spedding'schen Argumente dienen sollen. Auf den ersteren werden wir noch zurückzukommen haben bei unserer Prüfung dieser Argumente, welche zunächst nach Spedding's Darlegung angeführt werden müssen.

Spedding beginnt mit kurzen Citaten früherer Kritiker, die in *King Henry VIII.* auffällige Abweichungen von des Dichters sonstiger Art entdeckt haben wollen: Abweichungen in der Konstruktion des Dramas, das sich schwer unter einen einheitlichen Gesichtspunkt bringen lasse, *„...“* und Abweichungen in metrischer und stilistischer Hinsicht. Eine Erklärung und zugleich eine Vervollständigung dieser Wahrnehmungen seiner kritischen Vorgänger, findet Spedding nun in der Hypothese, daß nur ein Theil des Dramas, so wie der ursprüngliche Plan desselben von Shakespeare herrühre, daß ein anderer Theil aber dann unter bedeutender Modifikation des Shakespeare'schen Entwurfes von Fletcher ergänzt worden sei; und zwar stellt sich der Kritiker den Hergang dieser Arbeitsvertheilung vermutungsweise folgendermaßen vor. Shakespeare habe zunächst ein großes historisches Drama von Heinrich dem Achten im Sinne gehabt, welches die Ehescheidung Katharina's, den Sturz Wolsey's, Cranmer's Emporkommen, die Krönung der Anna Boleyn und die definitive Losreißung der Englischen von der Römischen Kirche, letzteres als den Mittelpunkt des poetischen Interesses, umfasst haben würde. In der Ausführung dieses Planes sei der Dichter vielleicht bis zum dritten Akt gelangt, als seine Schauspielgenossen am Globustheater in Verlegenheit um ein neues Drama gewesen wären, um damit die Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit dem deutschen Pfalzgrafen zu feiern. Da habe denn Shakespeare in der Meinung, sein halbvollendetes Stück möchte ihnen helfen, ihnen sein Manuscript eingehändigt, und diese hätten es dem damals schon berühmten Fletcher zur Vollendung übergeben. Der aber habe den ursprünglichen Shakespeare'schen Plan für die Gelegenheit nicht sehr geeignet und dessen fernere Bearbeitung über seine eigne Befähigung weit hinausgehend erachtet. Er habe deshalb Shakespeare's drei Akte zu fünf Akten erweitert, indem er augenfällige pamphafte Scenen eingefügt und beschreibende Stellen und lange poetische Unterhaltungen, in denen seine Stärke beruhte, hinzugeethan. Alle Anspielungen auf die große kirchliche Revolution habe er fallen lassen, weil er damit nicht fertig werden konnte, und weil ihm das Material dazu gefehlt. Was daher die Mitte des Dramas sein sollte nach Shakespeare's Plan, das habe er zum Schlusse desselben gemacht und so ein glänzendes

historisches Maskenspiel oder Spektakelstück (*historical masque or show-play*) geliefert, das gewiß damals sehr populär gewesen und immer so geblieben sei.

*This is a bold conjecture, but it will account for all the phenomena* — so schliesst Spedding diesen Theil seiner Deduction. Auf die ‘*phenomena*’, d. h. auf die in *King Henry VIII.* angeblich zu Tage liegenden Diskrepanzen des Plans, des Stiles und des Verses werden wir später zurückkommen. Hier haben wir es zuvörderst mit der von Spedding selbst eingeräumten Kühnheit seiner Konjektur zu thun und sehen uns deshalb nach etwaigen äußerlichen Stützen derselben um, da die sogenannten innerlichen Merkmale einer doppelten Autorschaft theils zu sehr auf subjektiven Anschauungen beruhen, theils in richtigerer Deutung sich sehr wohl auf *einen* Autor zurückführen lassen, wie späterhin plausibel gemacht werden soll. Um solche äußere Stützen zur Beglaubigung ist es aber mißlich bestellt. Fletcher's Name ist niemals früher mit *King Henry VIII.* in Verbindung gebracht worden, und doch wäre eine auch nur partielle Beteiligung seinerseits an diesem Drama schwerlich unbeachtet geblieben, schon als einzige Probe seiner dichterischen Thätigkeit auf dem Gebiete der englischen Geschichte. Bekanntlich findet sich in der langen und bunten Reihe der Fletcher'schen Dramen kein einziges, das dem Begriff der Shakespeare'schen ‘Histories’ entspräche, so vielfach auch im übrigen der jüngere Dichter dem älteren in allen dramatischen Stoffen, Combinationen, Situationen, Charakteren und Pointen geflissentlich nachgeahmt haben mag. Fletcher würde sich in *King Henry VIII.* auf ein bis dahin ihm gänzlich fremdes Feld der Dramatik gewagt und dieses Wagestück damit begonnen haben, daß er Shakespeare's wohlbedachten Plan, der ihm doch aus dem, nach Spedding's Hypothese, durch die Globusschauspieler eingehändigten Manuskripte klar geworden sein mußte, willkürlich umgeändert hätte. Und zu welchem Zwecke hätte er sich diese Freiheit, so dreist mit dem Torso eines ‘großen historischen Dramas’ des damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Shakespeare umzuspringen, genommen oder nehmen dürfen? Um ein Gelegenheitstück für die Vermählungsfeier der Tochter Jacob's I. mit dem deutschen Pfalzgrafen in aller Eile herzustellen, lautet Spedding's Vermuthung. Die Hypothese, *King Henry VIII.* sei zu solchem Zwecke aufgeführt, ist allerdings schon vor Spedding mehrfach geäußert worden, ohne daß man irgend eine überlieferte Notiz zu deren Gunsten hätte anführen können. Eine Vorführung der Ehescheidung des Königs Heinrich, deren sinnliche Motive der Dichter deutlich genug hat durchblicken lassen, eine pomphafte Inszenirung der Krönung der Anna Boleyn, deren baldiges tragisches Ende auf dem Schaffot jedem Zuschauer

mitten in ihrer jungen Herrlichkeit vorschweben mußte, Buckingham's Hinrichtung, Wolsey's Sturz, die königliche Gevatterswürde Cranmer's, bei der Jedermann an seinen Ketzertod dachte — alle diese Hauptincidenzpunkte des Dramas bieten so wenige geeignete Beziehungen auf die betreffende Vermählungsfeier dar, daß sie kaum danach aussehen, als seien sie geflissentlich zur Verherrlichung dieses festlichen Anlasses dramatisch verarbeitet worden. Wenigstens hätte der Bearbeiter, um dem von Haus aus unpassenden und widerhaarigen Stoff seinem hohen Zuschauerkreise einigermaßen mundgerecht zu machen, andre Beziehungen in der Gestalt von schmeichelhaften Complimenten und loyalen Anspielungen erst hineintragen müssen, wie das ja bei den 'Masques' und sonstigen für Hoffeste speciell verfaßten dramatischen Gelegenheitsstücken jener Zeit als eine selbstverständliche Regel galt. Von solcher Appretur läßt sich aber im *King Henry VIII.* nicht die leichteste Spur nachweisen, und selbst der in Cranmer's Prophezeiung am Schlusse des Dramas eingeflochene Passus zum Preise Jacob's I., den wir weiterhin näher betrachten werden, spricht eher gegen als für eine solche Annahme. War dieser Passus, nach dem Dafürhalten vieler Kritiker, wirklich eine spätere, zu besonderm Anlaß veranstaltete Interpolation, so hätte der Verfasser, falls dieser besondere Anlaß die pfalzgräfliche Hochzeit gewesen wäre, in das ziemlich vague und conventionell gehaltene Lob des Königs mit unabweislichem A-propos, auch eine Anspielung auf dieses freudige und politisch hochwichtige königliche Familieneignis hineinbringen müssen. Aber auch davon findet sich keine Spur.

Zu diesem ersten Einwand gegen Spedding's 'kühne Konjektur' gesellt sich ein zweites Bedenken, das nicht den neuentdeckten Mitverfasser des *King Henry VIII.*, sondern den altanerkannten ursprünglichen Verfasser betrifft. Sollte Shakespeare in seiner spätesten, reifsten Zeit ein großes historisches Drama, das er nach dem von Spedding uns enthüllten Plane ganz eigenartig und abweichend von allen seinen früheren 'Histories' entworfen und bereits in den drei ersten Akten vollendet hatte, mit solcher gleichgültigen Resignation den Globusschauspielern zu beliebiger Verballhornisirung durch Fletcher überlassen haben, lediglich um den befreundeten Komödianten aus einer augenblicklichen Verlegenheit zu helfen? Angenommen einmal, daß dieser Nothfall, ein Gelegenheitsstück für die fürstliche Vermählungsfeier zu liefern, wirklich vorgelegen — wovon wir aber, wie gesagt, Nichts wissen — und daß Shakespeare's unvollendetes Drama dazu ihm selber passend erschienen, so würde der Dichter der drei ersten Akte wohl selbst die letzten beiden, in seinem Plane längst fertigen, leicht hinzugedichtet haben in derselben Frist, die Fletcher brauchte, um das bereits Vorhandene umzumodeln

und das Seinige, quantitativ jedenfalls das Bedeutendere, hinzuzuthun. Oder aber, *King Henry VIII.*, soweit Shakespeare ihn damals geschrieben, erschien nicht geeignet zu dem besagten Zwecke, wie das in der That auch Spedding einräumt: da hätten die Globusschauspieler, anstatt sich selbst und Fletcher mit dem für sie und ihn wenig brauchbaren Shakespeare'schen Bruchstück zu beheligen, als praktische Leute mit ungleich leichterer Mühe sich von ihrem bühnengewandten zweiten Dichter ein Stück ganz neu anfertigen lassen, das ihrem speciellen Bedürfnisse besser entsprochen hätte, als dieser, nach Spedding's Dafürhalten, aus so dispartaten Elementen im Drange des Augenblicks zusammengeflickte *King Henry VIII.*

Ehe wir uns von dieser Seite der Frage, die Spedding mit einer gewissen Schüchternheit als seine 'kühne Konjektur' bezeichnet, ab- und seinen substantielleren Argumenten zuwenden, die er mit der vollen Zuversicht fester Ueberzeugung vorträgt, werfen wir noch einen Blick auf den sogenannten ursprünglichen Entwurf Shakespeare's, wie unser englischer Kritiker uns dessen Inhalt — sollen wir sagen: *a priori*, oder *a posteriori*? — konstruiert hat. Demnach sollte also der Shakespeare'sche *King Henry VIII.* gipfeln in dem Triumph der anglikanischen Kirche, in ihrer Losreißung von Rom. Von dieser Idee eines kirchenpolitischen Schauspiels müßten sich aber doch in den angeblich von Fletcher unberührt gelassenen Shakespeare'schen Partien etliche deutliche Spuren aufweisen lassen, zufolge der netorischen Dramatik unseres Dichters, die von vornherein in seinen Werken auf ihr Ziel vorbereitet und unbirrt durch alle Zwischenfälle darauf lossteuert. Wie wenig sich aber gerade diese, unserm Dichter überhaupt ganz fremde politisch - confessionelle Tendenz in irgend einem Theile des *King Henry VIII.* auch nur andeutet, das wird sich am besten aus der nachfolgenden Analyse des Schauspiels ergeben.

Die Beweise, welche Spedding für eine gemeinsame, oder besser gesagt, abwechselnde Beteiligung Shakespeare's und Fletcher's an der Abfassung des *King Henry VIII.* beibringt, sind dreifacher Art: metrische, stilistische und solche, die aus der Structur des Dramas entnommen sind. Wir beschäftigen uns zunächst mit der ersten Kategorie der metrischen Diskrepanzen, welche zwischen den Shakespeare'schen und den Fletcher'schen Partien des Dramas obwalten sollen. Spedding bezieht sich dabei auf die schon vor ihm gemachte Beobachtung, daß Verse mit einer überzähligen Silbe am Ende (*lines with a redundant syllable at the end*) zweimal so viel in *King Henry VIII.* vorkommen wie in irgend einem andern Shakespeare'schen Drama. Daraufhin hat Spedding denn die Verse durch den ganzen *King Henry VIII.* hindurch

einer genauen silbenzählenden Prüfung unterworfen, deren Resultat das folgende gewesen ist. ‘In denjenigen Theilen des Dramas’, sagt er, ‘welche in andern Beziehungen den Stempel Shakespeare’s an sich tragen, ist das Verhältniß der Zeilen mit überzähliger Silbe nicht größer als in andern seiner späteren Schauspiele, wie z. B. in Cymbeline und in Winter’s Tale — etwa wie 2 zu 7.’ Das gilt also von den sechs Scenen des *King Henry VIII.*, welche Spedding auf Shakespeare’s Rechnung setzt. In den übrigen zehn, angeblich Fletcher’schen, Scenen ist dagegen, wie eine tabellarisch angefertigte Uebersicht demonstriert, das Verhältniß der Verse mit überzähligen Silben zu dem regelmäßigen zehnsilbigen Blankvers theils wie 1 in 2, theils wie 1 in 3. — So weit ist Spedding’s Rechenexempel richtig, und Zahlen beweisen bekanntlich. Aber in diesem Falle beweisen sie nur, daß der Gebrauch der Verse mit überzähligen Silben, die wir der Kürze wegen als die unregelmäßigen bezeichnen wollen, durch das *ganze* Drama hindurch stattfindet, und zwar in einigen Scenen häufiger als in andern. Daß aber die erstenen Scenen deshalb unshakespearisch sein müssen, weil sie eine reichlichere Anwendung des unserm Dichter in seiner späteren Zeit vollkommen gemäßen und geläufigen unregelmäßigen Verses zeigen, das wird durch das Spedding’sche Rechenexempel schwerlich bewiesen. — Zu welchen Trugschlüssen in dem Versuche einer ganz sichern und genauen chronologischen Feststellung der Shakespeare’schen Dramen das neuerdings so beliebt gewordene Hülfsmittel der sogenannten ‘Metrical Tests’ geführt hat, und wie wenig haltbare Resultate damit gewonnen sind, das mag hier nur angedeutet werden. Die notorische Thatsache der Wandlungen des Shakespeare’schen Versbaues von der strenggebundenen Form seiner Jugenddramen durch eine allmählich und stetig fortschreitende freiere Entwicklung bis zu völliger Emancipation in den Schauspielen seiner spätesten Zeit — diese Thatsache ist ja längst ein, immerhin mit Vorsicht zu benutzender, Leitfaden geworden für die chronologische Bestimmung der Reihenfolge der Dramen im allgemeinen, oder, genauer gesagt, für die Einfügung der Dramen in die verschiedenen Perioden der dramatischen Thätigkeit des Dichters. Aber darüber hinaus arithmetisch in diesem oder jenem Drama, je nach der größeren oder geringeren Anzahl der elfsilbigen Verse unter den zehnsilbigen die chronologische Stellung dieses oder jenes Dramas zu andern feststellen zu wollen, das hieße doch die Freiheit des Dichters erkennen, der sich nach eignem Ermessen und Belieben der ihm einmal geläufigen, und nicht bloß ihm, sondern auch den gleichzeitigen Dramatikern geläufigen, Versformen bedienen durfte. Man müßte sonst bei unserm Dichter folgendes Raisonnement voraussetzen: ‘In meinem letzten Drama habe ich mir so und so viele elfsilbige Blankverse ge-

stattet, also darf ich mir in meinem nächsten wohl so und so viele mehr davon erlauben.' — Um nun speciell die Anwendung auf seinen *King Henry VIII.* zu machen, so war zur Zeit, als er dieses Drama, eines seiner letzten, wenn nicht das allerletzte, schrieb, die Versemancipation bei seinen dramatischen Zeitgenossen, z. B. bei Fletcher, quantitativ weiter gediehen; d. h. die unregelmäßigen Verse hatten im Verhältniß zu den regelmäßigen mehr zugenumommen, als bei Shakespeare bis dahin der Fall gewesen war. Offenbar war diese neue, bequeme, der Prosa und dem Conversationstone sich annähernde Form den Schauspielern ebenso mundgerecht wie dem Publikum vertraut geworden; und unser Dichter, der ja niemals aufhörte fortzuschreiten und mit dem wechselnden Zeitgeschmack sich in Rapport zu setzen, mochte auch diesem Fortschritte und Zeitgeschmacke sich leicht anbequemen; handelte es sich da doch lediglich um einen häufigeren Gebrauch einer Versform, die er in bescheidnerem Maße schon vorher angewandt hatte. Und zwar that er das zuerst nur versuchsweise und theilweise, indem er in einigen Scenen seines *King Henry VIII.* die Metrik seiner andern späteren Schauspiele beibehielt, in andern Scenen aber die noch freiere Metrik der jüngern Zeitgenossen als die zeitgemäßere adoptirte. Die daraus sich ergebenden Diskrepanzen durfte er um so eher unbeachtet lassen, als ja auch das Publikum, für das allein er sein Drama dichtete, sie unbeachtet ließ. Erst die Kritik einer viel späteren Zeit, welche das gedruckt vorliegende Buch studierte, nicht das gesprochene lebendige Wort einfach auf sich wirken ließ, hat daran Anstoß genommen und endlich in tabellarischer Uebersicht das Vorhandensein dieser metrischen Unterschiede zwischen den einzelnen Scenen so evident dargethan, daß ein Widerspruch dagegen kaum noch möglich ist. Nur daß diese Differenzen von einem zweiten Verfasser, nicht von dem ersten herrühren sollen, beweist die tabellarische Uebersicht nicht, und ebenso wenig beweist sie, daß dieser zweite Verfasser gerade Fletcher sein müßte, und zwar, wie Spedding behauptet und an Fletcher's gleichzeitigen Dramen glaubt nachweisen zu können, Fletcher in seiner mittleren Periode. Allenfalls läßt sich so viel einräumen, daß Fletcher in dieser seiner mittleren Periode das tonangebende Muster des auf der Bühne herrschenden Verses war und als solches von vielen andern Dramatikern nachgeahmt wurde. Müßten wir<sup>\*</sup> also nothgedrungen eine zweite Hand in *King Henry VIII.* annehmen, so könnte diese Hand eben so gut die irgend eines andern in Fletcher's Schule gegangenen Dichters wie die Hand Fletcher's gewesen sein. Ja, alle Wahrscheinlichkeit spräche dafür, daß eher ein untergeordneter Dichter sich zu solcher secundären Arbeit hätte bereit finden und von den Globusschauspielern anwerben lassen, als gerade der damals auf der Höhe seines Ruhmes

stehende, auf jedem andern dramatischen Gebiete, nur nicht auf dem der Englischen 'Histories', sich bewährt habende Fletcher.

Was von den metrischen Diskrepanzen gesagt ist, das gilt auch von den stilistischen, freilich nicht ganz so unbedingt, insofern sich die letztern nicht so zahlenmäßig nachweisen lassen wie die erstern. Daß sie aber vorhanden sind und gleichfalls einer Scheidung der Szenen in *King Henry VIII.* zu Grunde gelegt werden können, das wird schon durch das interessante Faktum erwiesen, daß, unabhängig von Spedding, ein anderer namhafter englischer Kritiker, Hickson, in der Prüfung des Textes nach dieser Seite hin zu demselben Resultate gelangt ist, wie Spedding, d. h. daß er dieselben sechs Szenen Shakespeare zuschreibt und dieselben zehn Szenen ihm abspricht. Hickson ist in Betreff der letztern zehn Szenen von Fletcher's Autorschaft so fest überzeugt wie von seiner eignen Identität. '*My conviction here is as complete as it is of my own identity*', sagt er und fährt dann fort: '*But beyond, at present, all is dark; I cannot understand the arrangement; and I doubt if my friend who has treated the question with so much ability, is altogether satisfied with his own explanation.*' — Wir nehmen Akt von diesem Geständniß Hickson's, daß er sich das Arrangement, d. h. die Arbeitsteilung zwischen Shakespeare und Fletcher nicht erklären könne, und daß Spedding's, bereits ausführlich besprochener 'Erklärungsversuch' schwerlich diesem selbst genügen werde. Wir fürchten aber, jeder andere Erklärungsversuch wird nicht glücklicher ausfallen, und die Hypothese von der gemeinsamen Shakespeare-Fletcher'schen Autorschaft wird nach dieser Seite hin niemals die Probe bestehen können.

Indem wir die unleugbaren stilistischen wie die metrischen Abweichungen, welche einzelne Partien des *King Henry VIII.* von andern unterscheiden, auf eine und dieselbe Quelle, d. h. auf Shakespeare zurückführen, erinnern wir uns, wie innig in der dramatischen Sprache der Zeit Vers und Stil mit einander verknüpft waren und welche Wechselwirkung zwischen beiden bestand. In dem Maße, in welchem der Vers in seinem freieren Bau sich der Prosa annäherete, in demselben Maße ward auch der Stil in der Wahl des Ausdrucks, in der nachlässigeren Konstruktion dem gemessenen und gehaltenen höheren poetischen Tone entfremdet und dem leichteren bequemeren Conversationstone der Prosa nahe gebracht. Dieselbe Tendenz, welche bei den Dramatikern und beim Publikum der Emancipation des Versbaues Vorschub leistete, führte auch die Emancipation des Satzbaues herbei, und in beiden Beziehungen mochte Shakespeare gelegentlich sich gemüßigt sehen, der neueren Geschmacksrichtung seinen Tribut zu zollen und zu den so mannigfach wechselnden Stil- und Versnūancen, die er nach und nach in seiner

Dramatik entwickelt hatte, auch diese letzte Nüance hinzuzufügen. Und zwar durfte er am ersten die beliebige Vertauschung einer Tonart mit der andern sich gestatten in einem Drama, das im Gegensatze zu der sonstigen geschlossenen und einheitlichen Structur seiner Schauspiele, wenn auch nur scheinbar, verschiedene Elemente an einander reihte in loserer, lediglich durch eine vom Dichter hineingelegte Idee, aber nicht durch seine historischen Quellen motivirter Verbindung. Und damit wären wir denn bei dem Cardinalpunkte der Autorfrage angelangt, bei der Untersuchung, ob die vermeintlichen disparaten Elemente in der Anlage und Ausführung des Dramas uns berechtigen und zwingen, die Mitwirkung eines zweiten Dichters vorauszusetzen, oder ob sich ein einheitlicher Gesichtspunkt entdecken lässt, unter welchem das Werk als *ein* aus Shakespeare's Geiste hervorgegangenes Ganzes erscheint.

Als Shakespeare an die Abfassung seines *King Henry VIII.* ging, lag die Abfassung seiner früheren 'Histories' schon weit hinter ihm, nicht nur die des ersten tetralogischen Cyclus seiner jugendlichen Periode, sondern auch die des zweiten seiner mittleren. Der Dichter selbst war in der Vertiefung seiner Weltanschauung, in der Beschäftigung mit psychologischen Problemen fortgeschritten über die stofflichen Interessen, denen seine Dichtung sich früher vorzugsweise zugewandt hatte, zu einer sinnigeren Betrachtung menschlicher Charaktere und menschlicher Schicksale in ihrem Aufgang und in ihrem Niedergang. Diese Tendenz einer tiefsinngigen Betrachtung wird in *King Henry VIII.* ebenso zur leitenden Idee, wie solche sich in allen übrigen Werken der dritten und letzten Periode des Dichters ausspricht. Schon an und für sich ließ sich der Stoff, der ihm in seinen Quellen für die Regierung Heinrich's des Achten vorlag, absolut nicht in *der* Weise behandeln, in welcher er die in der Chronik vorliegenden Materialien zur Geschichte des Lebens und der Thaten der früheren englischen Könige behandeln durfte. Man hat seine früheren 'Histories' gelegentlich als 'dramatisirte Chroniken' bezeichnet. Die Bezeichnung ist falsch, wenn sie eine Schmälerung und Verkennung der überall auch in ihnen vorwaltenden selbständigen Schöpfungs- und Gestaltungskraft des Dichters impliciren soll; aber sie ist richtig, wenn sie die Chronik als die Basis der historischen Dichtung Shakespeare's auffaßt. In *heinem* Sinne aber kann sein '*King Henry VIII.*' als eine dramatisirte Chronik gelten. Der Stoff, der ihm hier sich darbot, war in seiner Totalität einer Dramatisirung durchaus unfähig, und eine *partielle* Verarbeitung dieses Stoffes zu einer 'großen historischen Tragödie' etwa nach dem Plane, den Spedding bei unserm Dichter voraussetzt, wäre am allerwenigsten Shakespeare's Beruf gewesen, wie wir das vorher erkannt haben. Dem Genius seines gereifteren Alters folgend, konnte er

aus der Geschichte Heinrichs des Achten nicht das Augenfälligste, das Kirchenpolitische, die Losreißung der anglikanischen Kirche von Rom zum speciellen Gegenstande seines Dramas auswählen. Was seinem Geistesauge vorzugsweise auch in dieser Geschichte des letzten Tudorkönigs anziehend und einer Dramatisirung werth erscheinen mochte, das lag nach einer andern Seite hin, und das ist im allgemeinen in Bezug auf die Tendenz der spätesten Shakespeare'schen Dramen schon vorher angedeutet worden. Die Nichtigkeit und Unbeständigkeit irdischer Grösse, das Emporsteigen zur Höhe weltlicher Macht und Herrlichkeit, den jähnen Sturz von solcher Höhe herab, diesen steten Wechsel menschlicher Geschicke, an einer Reihe von Bildern aus Heinrichs des Achten Regierung uns dramatisch vorzuführen und unsere Theilnahme dafür anzuregen, das und nichts Anderes scheint Shakespeare beabsichtigt zu haben, als er sein letztes historisches Drama schrieb. Einen Mittelpunkt fanden dann diese verschiedenen, im übrigen scheinbar locker verbundenen Partien des Schauspiels in der Figur des Königs, um welche die betreffenden Persönlichkeiten sich reihen; aber zu einem versöhnenden Abschluß des Ganzen konnte diese königliche Figur nicht dienen, weder im Sinne der Chronik, so weit der Dichter sie benutzte, noch im Sinne des Dichters selbst. Seinen versöhnenden Abschluß gewann das Drama erst in der prophetischen Hindeutung auf die jenseits desselben liegenden Zukunft, auf die Erscheinung der Elisabeth, als der Erlöserin aus allen den trüben Wirren, welche die Regierung ihres Vaters charakterisirten.

So zieht sich denn eine ahnende Beziehung auf das Kommen des in Elisabeth personificirten Heiles, als des Glanz- und Höhepunktes der vaterländischen Geschichte, wie ein rother Faden durch den ganzen, so bunten und mannigfachen Inhalt des *King Henry VIII.* und erklärt zugleich die manchen Kritikern befremdliche Thatsache, daß ein in seinem Verlaufe eher zur Trauer stimmendes Schauspiel doch am Schlusse zur Fröhlichkeit auffordern darf.

Von dem Standpunkt aus auf den die vorhergehenden Betrachtungen uns geführt haben, erforschen wir nun den Bau des *King Henry VIII.* im Einzelnen, in einer Analyse, welche die consequente Entwicklung einer Scene aus der andern und damit den einheitlichen Zusammenhang des Ganzen als das Werk *eines* dichterischen Geistes nachzuweisen sich bestreben wird. Selbstverständlich müssen dabei zugleich Spedding's Einwendungen gegen unsere Behauptung eines einheitlichen Ganzen geprüft und erörtert werden.

Wir beginnen mit dem *Prolog*. Während Hickson's tabellarische Uebersicht den Prolog wie den Epilog unbedenklich Fletcher zuertheilt, fehlt derselbe zwar in Spedding's sonst mit Hickson übereinstimmender

Tabelle. Indeß geht aus Spedding's Abhandlung deutlich genug hervor, daß auch er ihn für *kein* Shakespeare'sches Werk hält. Wir stimmen in diesem Falle ausnahmsweise mit den beiden englischen Kritikern überein, nur daß auch hier nicht Fletcher die Hand im Spiele gehabt zu haben scheint, sondern ein anderer, im Interesse des Globustheaters schreibender Dichter, der die Vorzüge des Shakespeare'schen Schauspiels, nämlich dessen historische Wahrheit, gehaltenen Ernst, rührende Wirkung und Prachtentfaltung, zu betonen hatte, im Gegensatze zu anderen zeitgenössischen Bühnenbearbeitungen desselben Stoffes, denen diese Vorzüge abgingen. Von den eigentlichen Shakespeare'schen Motiven scheint aber der Verfasser des Prologs, der natürlich auch den Epilog verfaßt hat, keine Ahnung gehabt zu haben.

Die Eröffnungsscene (A. 1, Sc. 1), deren echt Shakespeare'schen Stempel in der gedrungenen Sprache, in dem raschen Wechsel der Gedanken und Bilder, in dem sorglosen und doch harmonischen Versbau, in dem kühnen Satzbau Spedding trefflich charakterisiert, beginnt mit einer glänzenden Schilderung der Zusammenkunft des englischen und des französischen Königs auf französischem Boden. Der Dichter hat damit keineswegs ein rhetorisches Prachtstück liefern wollen, sondern auch hier schon die Nichtigkeit jenes hohlen Pompes in's Auge gefaßt, der, vom Cardinal Wolsey in Scene gesetzt, nur zu allgemeiner Unzufriedenheit im Innern und zu neuer Verfeindung mit Frankreich nach außen hin ausschlug. Auch Buckingham's leidenschaftlicher Ausbruch, der sein gespanntes Verhältniß zu dem übermächtigen Cardinal charakterisiert, knüpft zunächst an die Schilderung dieser kurzen französischen Herrlichkeit an und giebt seinem Interlocutor Gelegenheit, in wohlgemeinten Warnungen uns Buckingham's gefährdete Stellung zu enthüllen. So werden wir in der Shakespeare'schen Weise, die Gemüther der Zuschauer auf alles Kommende vorzubereiten und nie durch Ueberraschung zu wirken, auf die noch am Schlusse der ersten Scene erfolgende Verhaftung Buckingham's hingeführt.

Die zweite Scene des ersten Akts, in welcher Spedding mit Recht dieselben charakteristischen Shakespeare'schen Merkmale findet, wie in der vorhergehenden Scene, bringt nicht nur Buckingham's Schicksal seiner drohenden Katastrophe näher, sondern knüpft auch neue Fäden an die schon angesponnenen an. Indem die Königin Katharina als Anwalt für Buckingham, Wolsey's Todfeind, und zugleich als Klägerin gegen Wolsey erscheint, fühlen wir, daß Wolsey sich zweier Gegner zu entledigen hat, des einen durch die Hinrichtung, der andern durch die Ehescheidung. Letztere lauert freilich zunächst nur im Hintergrunde, aber der aus-

gesprochene Gegensatz zwischen dem Cardinal und Katharina läßt doch keine andre Lösung erwarten.

Den Rest des ersten Akts, die dritte und vierte Scene, spricht nun Spedding Fletcher zu. Die Sprache, sagt er, werde plötzlich conventionell, der Versbau manierirt, und dem Witze fehle Munterkeit und Charakter. Wie nun aber, wenn Shakespeare mit feiner Nüancirung dem frivolen Geschwätz der Höflinge in Vers und Stil eine andre Färbung geliehen hätte als dem politischen Pathos der Höhergestellten vor- und nachher? Wie nun, wenn Shakespeare die Gesellschaft, die sich bei Wolsey versammelt, nicht mit *der* Fülle des Witzes ausstatten wollte, die er vermutlich ihr in Wirklichkeit nicht zugetraut? Im übrigen läßt sich leicht der Zusammenhang nachweisen, in welchem diese beiden Scenen mit dem Vorhergehenden und mit dem Folgenden stehen. Die plötzliche Verbannung der französischen Manieren und Moden vom Hofe Heinrich's des Achten, die sich in Folge der königlichen Entrevue in Frankreich dort eingenistet haben, erscheint als eine offbare direkte Nachwirkung des neuerfolgten Bruches zwischen England und Frankreich. Und die körnigen pikanten Aeußerungen des Unwillens englischer Hofherren über die Nachäffung französischer Narrheiten, so wie gleich darauf die Aeußerungen des Triumphs über deren Verbot scheinen uns aus Shakespeare's bester Laune zu stammen. Im Uebrigen bereitet die dritte Scene so speciell auf die vierte, die Bankettscene bei Wolsey, vor, daß, wer die eine geschrieben hat, auch die andre geschrieben haben muß. Zunächst wird der schon charakterisierte Ton der Höflinge festgehalten, hier den Damen gegenüber wie vorher unter sich. Und da ist wohl die Vermuthung statthaft, daß Fletcher, wäre *er* der Verfasser dieser galanten Hofconversation gewesen, dieselbe viel stärker mit der bei ihm in solchen Fällen beliebten Zuthat feiner Obscönitäten ausgestattet haben würde, während Shakespeare sich *seiner* Art gemäß auf ein sehr bescheidnes Maß solcher Zweideutigkeiten beschränkt. — Der zweite Theil der vierten Scene, wo der König und seine Freunde als Schäfer maskirt beim Bankett erscheinen und am Tanze theilnehmen, ist bekanntlich auf die von Shakespeare vorzugsweise benutzte Holinshed'sche Chronik gegründet. Nur daß der König bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal der Anna Boleyn ansichtig wird und sich augenblicklich sterblich in sie verliebt, ist eine Erfindung des Dichters, der doch nur Shakespeare gewesen sein kann. Oder sollte Shakespeare unbegreiflicher Weise diese erste Begegnung Heinrich's mit Anna, gleichsam den ersten Einschlag des vorhin erwähnten rothen Fadens, der auf Elisabeth hinaus läuft, ausgelassen und seinem späteren angeblichen Mitarbeiter zur nothwendigen Ergänzung überlassen haben? Wir bekennen, daß wir weder

jenem eine so grobe Nachlässigkeit, noch diesem eine so feine Berechnung zuzutrauen vermögen. Daß diese Partie nicht das Pathos einer Liebesscene — entsprechend dem *love at first sight* — bekundet und, trotz ihrer verhängnißvollen Bedeutung für die Folgezeit, in keiner Weise an die Bankettscene im Hause der Capulets erinnert, das liegt in der Natur der Sache und in dem Charakter der betreffenden Persönlichkeiten. Heinrich soll keinen Romeo und Anna keine Julia vorstellen, und Nichts lag unserm Dichter ferner als der Gedanke, der Entwicklung dieses hier entstehenden Liebeshandels in seinem Drama einen weitern Spielraum zu gönnen als die Oekonomie des Ganzen durchaus verlangte. Hätte aber Fletcher diese Scene erfunden, so würde er schwerlich eine solche Zurückhaltung in der Ausmalung der Situation erwiesen haben, wie Shakespeare's lakonisches Liebesbekenntniß Heinrich's: *The fairest hand I ever touch'd. O, beauty! Till now I never knew thee* — würde Fletcher gewiß in längeren Tiraden ergossen haben.

Die Anfangsscene des zweiten Akts bringt uns zu Buckingham, der ersten gefallenen Gröfe in diesem Schauspiel menschlicher Schicksalswechsel, zurück. Es ist ganz in Shakespeare's Manier, daß er von der Gerichtsverhandlung, die den Herzog zum Tode verurtheilt, uns nur berichten läßt, nicht aber diese selbst uns vorführt. Sie hätte den Eindruck einer späteren wichtigeren Gerichtsscene vorweggenommen und beeinträchtigt, und sie hätte außerdem Manches enthalten, was für den zweiten Theil dieser Scene, Buckingham's letzte Worte auf seinem Todesgange, aufgespart werden mußte. Eine solche weise Beschränkung des Effekts liegt aber der Dramatik Fletcher's, der seine Scenen sorglos aneinanderzureihen pflegt, ziemlich fern. Und doch soll nach Spedding's Urtheil Fletcher, nicht Shakespeare, der also um *seines* Buckingham's tragisches Ende sich nicht weiter gekümmert hätte, diese Scene verfaßt haben! Spedding beruft sich zum Beweise dafür auf den großen Unterschied zwischen der früheren leidenschaftlichen und trotzigen Redeweise Buckingham's und der jetzigen gemäßigten und resignirten. Dieser Unterschied ist unleugbar, wird aber hinlänglich motivirt durch die Verschiedenheit der beiderseitigen Situation. Der mitten im Kampfe des Lebens stehende erbitterte Gegner Wolsey's mußte anders denken und reden als das zum Schaffott schreitende Schlachtopfer Wolsey's. Der Uebergang vom erstern zum letztern wird übrigens schon vorbereitet durch Buckingham's bedeutsame Worte am Schlusse der ersten Scene des ersten Akts. Oder sollten auch diëse eine Interpolation Fletcher's sein? Was Buckingham da sagt: *I am the shadow of poor Bucking-*

*ham* etc., das klingt eben so resignirt wie sein von Spedding unserm Dichter abgesprochener ‘*dying-speech*’.

Von größter Bedeutung für den Fortgang des Dramas, wie es der ursprüngliche Verfasser entworfen haben mußte, ist die folgende zweite Scene des zweiten Akts. Zunächst wird eine neue Probe von Wolsey's gewaltthätigem Uebermuth gegeben und dann die blinde Vorliebe des Königs für den allgemein verhaßten Cardinal von verschiedenen Pairs beklagt. Dem Cardinal wird von ihnen zugleich die Anregung von Gewissenszweifeln in der Seele des Königs wegen seiner Ehe mit Katharina, der Wittwe seines verstorbenen Bruders Arthur, Schuld gegeben. Ueber die Natur dieser Gewissenszweifel läßt uns der Dichter aber nicht im Unklaren, und wenn er Suffolk spöttisch sagen läßt: *No, his conscience has crept too near another lady*, so erinnern wir uns, daß wir dieser ‘*another lady*’ bereits auf dem Wolsey'schen Bankett begegnet sind. Mit dem Auftreten des Königs und des Cardinals wird dann die Ehescheidungsfrage angebahnt, und zwei neue, für die weitere Entwicklung des Dramas nothwendige Figuren, Cardinal Campeius und Gardiner, werden eingeführt. Und auch diese für die Verbindung des Vorhergehenden mit dem Folgenden durchaus unentbehrliche, in den Gang der Handlung organisch eingreifende Scene soll, nach Spedding's Meinung, Shakespeare ausgelassen und Fletcher nachgeholt haben! Heinrich und Wolsey, urtheilt der Kritiker, sprächen hier ganz anders als in der zweiten Scene des ersten Akts. Sehr erklärlich. In jener früheren Scene herrschte überhaupt, dem Inhalt entsprechend, ein leidenschaftlicher und pathetischer Ton: Heinrich sprach da als königlicher Richter und der Cardinal im fingirten Bewußtsein eines unschuldig Verdächtigten. Hier aber spricht Heinrich als königlicher Heuchler, der seine wahren Gedanken nicht verrathen darf, und der Cardinal muß demgemäß auch seine Haltung und Sprache modifiziren. Da mag denn *theilweise* Spedding Recht haben, wenn er den Dialog ‘*slow and artificial*’ nennt, nur daß es sich dabei um eine von Shakespeare mit gutem Grunde beabsichtigte Färbung, nicht um eine Fletcher'sche Ergänzung handelt. — Sollten wir aber noch etwas wörtlich citiren aus dieser Scene, was den Stempel des Shakespeare'schen Genius unverkennbar an sich trägt, so wären es Heinrich's letzte, *theilweise* an Cardinal Campeius gerichteten Worte: *O my lord! Would it not grieve an able man, to leave so sweet a bedfellow? But conscience, conscience, — O, 't is a tender place, and I must leave her.* — Sollte solche feine, prägnante Charakteristik des Liebhabers der Anna Boleyn etwa eher Fletcher, als Shakespeare zuzutrauen sein?

In der dritten Scene des zweiten Akts gönnt der englische Kritiker  
Jahrbuch XIV.

unserm Dichter einmal wieder einen Anteil an dem Drama, das seinen Namen trägt. Dabei ist aber übersehen, daß diese Scene völlig unverständlich wäre ohne die vorhergegangene Bankettscene, in der nach Spedding's Meinung Fletcher uns zuerst die Anna Boleyn vorgeführt. Ohne diese, also nach Spedding's Meinung erst später eingefügte Scene Fletcher's würde Shakespeare *seine* Anna Boleyn hier ex abrupto auftreten lassen ohne daß wir ihren Namen, ihre Herkunft und Stellung erfahren, was Alles also Fletcher bedachtsamer Weise nachgeholt hätte. Eben so würden wir die Verwunderung der alten Hofdame theilen über die so plötzlich auf Anna sich ergießende Gnadenfülle des Königs, ihre Beförderung zur Markgräfin von Pembroke mit angemessener Dotation, wenn wir nicht in der Bankettscene Zeugen des tiefen Eindrucks gewesen wären, den Anna auf Heinrich bewirkt hat. Daß Shakespeare sich solcher Fahrlässigkeit schuldig gemacht haben sollte, ist schlechterdings undenkbar. Spedding findet, wenn er diese Scene mit jener früheren vergleicht, hier eine Rückkehr von der Convenienz zur Natur, und Anna, die dort nur eine conventionelle Hofdame ohne irgend einen Charakter gewesen, hier erst als ein ächtes Weib charakterisiert. Auch dieser Contrast läßt sich ohne eine Hinzuziehung Fletcher's leicht als ein von unserm Dichter beabsichtigter rechtfertigen. In der Bankettscene bei Wolsey bewegte sich die Hofgesellschaft in den Schranken der Convenienz, über die auch Anna nicht hinausgehen durfte. Hier erst im vertrauten Gespräch mit der älteren Hofdame konnte sie ihre wahren Empfindungen äußern, und doch geschieht auch das nur in sehr bescheidenem Maße, in der Darlegung ihres Mitgefühls für ihre königliche Herrin und deren drohendes Schicksal. Charakteristisch ist es da für sie, daß sie nur Katharina's Verlust in Betreff des äußerin irdischen Glanzes, des königlichen Ranges usw. beklagt, und beteuert, daß sie selbst um solchen Preis keine Königin sein möchte. Weiter hat der Dichter und tiefer in ihrer geistigen Beschaffenheit sie nicht charakterisiert. Für ihn sollte Anna eben nur die Mutter Elisabeth's sein und bleiben, und deshalb wird in einem Beiseite des Oberkammerherrn schon hier in kühner Anticipation auf 'das Juwel, das aus Anna entspringen und diese ganze Insel erleuchten möge', hingewiesen.

Ueber die folgende vierte Scene des zweiten Akts können wir uns kürzer fassen, da Spedding den Shakespeare'schen Ursprung derselben nicht verkennt. In der Gerichtsscene über Katharina's Ehescheidung, sagt er, erscheine dieselbe Hand wieder, der wir die Gerichtsscene der Hermione in *Winter's Tale* verdanken. Und gewiß stimmen wir dieser Zusammenstellung bereitwilliger bei, als wenn er in Anna Boleyn's Zeichnung die Hand wiederfindet, welche Perdita gezeichnet. Dieselbe

Hand ist es freilich, aber die Zeichnung ist eine andre, eine wesentlich verschiedene, weil die Absicht des Dichters eine verschiedene war. — Im Hinblick auf folgende Scenen, denen die Shakespeare'sche Autorschaft abgesprochen wird, ist aber noch der Schluß der Gerichtsscene in's Auge zu fassen. Da die Königin sich entfernt hat, muß, nach dem Vorschlag des Cardinals Campeius, die Sitzung aufgehoben werden. Mittlerweile will Campeius im Verein mit Wolsey bei der Königin privatim einen Versuch machen, sie auf andre Gedanken zu bringen. Heinrich nimmt diesen Vorschlag widerwillig genug an; er durchschaut aber die Absicht der Cardinäle, Zeit zu gewinnen, und sehnt sich nach der Rückkehr Cranmer's, der auf die Ehescheidungsgelüste des Königs bereitwilliger eingehen würde, als diese Cardinäle, die nur ihren Spott mit ihm treiben. Seinen Widerwillen gegen diese 'hinhaltende Trägheit' und gegen diese 'Intrigen Roms' läßt der Dichter vom Könige deutlich aussprechen, als einen Fingerzeig für das Kommende.

Die erste Scene des dritten Akts zeigt uns zunächst die Königin und ihre Frauen mit weiblicher Handarbeit beschäftigt. Sie läßt sich von einer der Hofdamen zur Aufheiterung in ihrer Trübsal ein Lied zur Laute vorsingen, ganz wie uns die verlassene Mariana in *Measure for Measure* (A. IV, Sc. 1) in ähnlicher Situation vorgeführt wird. Wie Mariana von dem als Mönch verkleideten Herzog, wird Katharina durch den Besuch der beiden Cardinäle unterbrochen. Auf diesen Besuch und seinen Zweck hatte, wie wir sahen, Shakespeare bereits zum Schlusse des vorigen Akts vorbereitet. Dennoch soll die also hier unmittelbar sich anschließende Scene nicht von Shakespeare, sondern von Fletcher verfaßt sein. Spedding's Argument für den unmotivirten Wechsel des Verfassers ist das uns schon bekannte: die Katharina dieser Scene erscheine, gegen die Katharina der vorhergehenden Scene gehalten, eben so verändert wie Buckingham vor und nach seinem Todesurtheil. Auch hier kann unsere Replik nur auf die veränderte Situation hinweisen, als auf eine hinlängliche Erklärung dieser Veränderung. Katharina vor dem versammelten höchsten Gericht als Königin in der Oeffentlichkeit erscheinend und zur Vertretung ihrer Rechte aufgefordert, durfte und mußte anders erscheinen, reden und sich geberden, als hier, wo sie, nach den bittern Erfahrungen jenes Gerichts, in ihrer Häuslichkeit von den beiden Cardinälen bedrängt und belästigt wird. Kein Wunder, daß sie sich da in ihren Klagen und Anklagen gehen läßt und daß statt der in ihrer Würde bedrohten Königin das tiefverletzte Weib rückhaltlos sich geltend macht. Nach Spedding's Unterscheidungsnorm müßten die Shakespeare'schen Figuren durch ein ganzes jemaliges Drama, in welchem sie auftreten, stets denselben Ton anschlagen, einerlei in welcher wechseln-

den Umgebung und Verfassung sie sich befänden. — Um aber noch einmal auf diese Scene zurückzukommen, so scheint, abgesehen von manchen andern Zügen, abgesehen z. B. von der rührenden Besorgniß der Königin um das künftige Schicksal ihrer Hoffrauen, ihre letzte Rede, in der sie vor den Cardinälen ihre vorige maßlose Heftigkeit entschuldigt, in ihrem ganzen Tenor eher an Shakespeare zu erinnern, als an Fletcher, dem solche psychologische Feinheit kaum zuzutrauen ist.

An der zweiten Scene des dritten Akts sollen, nach Spedding und auch nach Hickson, beide Dichter, einer nach dem andern gearbeitet haben, dergestalt, daß der erste Theil derselben, bis zum Weggange des Königs, von Shakespeare's Hand, alles Weitere aber Fletcher's Zuthat wäre. Und doch schließt sich der eine Theil an den andern in so organischer Gliederung an, daß eine so mechanische Trennung kaum denkbar wäre. Und noch ein anderer Umstand fällt in's Gewicht. Der Triumph der Pairs über den von ihnen selbst heißersehnten und längst angebahnten Sturz Wolsey's, der sich in ihren bittern Schmähreden gegen diese endlich gefallene Größe ausspricht, bildet ein nothwendiges Gegentück zu dem ersten Theil der Scene, der die Verschwörung derselben Pairs gegen den verhaßten Gegner vorführt. Und doch sollen diese beiden, einander völlig entsprechenden, nur durch den Auftritt und Zusammenstoß Heinrich's und Wolsey's getrennten Theile derselben Scene von verschiedenen Verfassern herühren! Wahrlich! Shakespeare muß seinen Collegen mit den genauesten Weisungen für die Vollendung seines Dramas versehen haben, und dieser muß auf die Intentionen seines Vorgängers mit einer Hingebung und Divinationsgabe eingegangen sein, die wir bei ihm nach dem sonstigen Verhältniß seiner Dramatik zur Shakespeare'schen nicht vermuthet hätten. — Hickson will in dem von ihm und Spedding Fletcher zugeschriebenen Theile zwei 'Farewells' Wolsey's finden, von denen die zweite eine Erweiterung der ersten, also vermutlich später geschrieben sei. Damit wäre allerdings die ohnehin schon complicirte Autorenfrage noch viel complicirter geworden. In der Wirklichkeit liegt aber gar keine solche ungeschickte Ausspinnung einer kürzeren Rede zu einer längeren desselben Inhalts vor, wie sie allerdings eher Fletcher als Shakespeare sich hätte beikommen lassen können. Die erste Rede, unmittelbar nach dem Weggange des Königs, drückt nur die allmählich dem Cardinal aufdämmernde Ueberzeugung von seinem rettungslosen Sturze aus und zieht dann in wenigen ergreifenden Schlußworten das Facit dieser Ueberzeugung. Die zweite Rede, gesprochen unmittelbar nach dem Weggange der Lords, die in grimmigen Scheltworten ihren ganzen schadenfrohen Hohn über den gestürzten Wolsey ergossen haben, sagt allerdings der verlorenen Macht und Herrlichkeit ein

rührendes Lebewohl und variirt das von unserm Dichter in seinen späteren Dramen mit Vorliebe behandelte Thema von der Vergänglichkeit irdischer Größe und der Unzuverlässigkeit der Fürstengunst. Und diesen Monolog, der von jeher zu den glänzendsten Proben Shakespeare'scher Poetik gezählt und als solche in die verschiedenen Blumenlesen aus Shakespeare's Werken aufgenommen wurde, den soll nun nicht Shakespeare, sondern Fletcher gedichtet haben! — Noch einen Passus dieser Scene möchte ich hier hervorheben, zur Bestätigung der wiederholt gemachten Bemerkung, daß für die Auffassung unseres Dichters Anna Boleyn lediglich als der Durchgangspunkt zur Elisabeth figurirt. Aus dem Gespräche der Lords erfahren wir, in dem auch von Spedding und Hickson für Shakespearisch gehaltenen ersten Theile der Scene, daß der König heimlich mit Anna vermählt sei und bereits Anstalt zu ihrer Krönung getroffen habe. Suffolk spricht da, wie schon früher (A. II, Sc. 3) in ähnlicher Wendung der Kammerherr, die Hoffnung auf Elisabeth's Geburt aus: *I persuade me, from her will fall some blessing to this land, which shall in it be memoriz'd.*

In Betreff der Autorschaft des vierten Akts, sagt Spedding, sei er zuerst zweifelhaft gewesen. Derselbe verrathe offenbar eine kräftigere Hand als die Fletcher's und weniger Manierirtheit, namentlich in der Schilderung der Krönung und des Wolsey'schen Charakters; und doch stecke Shakespeare's Frische und Originalität nicht darin. Pathetisch und anmutig seien diese Partien gewiß, aber man könne die Mache darin erkennen. Katharina's letzte Reden jedoch, fährt er fort, schmeckten stark nach Fletcher. Schließlich weist Spedding auf die Möglichkeit hin, daß Beaumont und Fletcher beide eine Hand in diesem vierten Akt gehabt haben könnten. — Da hätten wir also, nach Spedding, statt der bisherigen zwei Verfasser des *King Henry VIII.*, deren drei! Sehen wir uns denn zur Prüfung dieser neuen Hypothese die einzelnen Scenen des vierten Akts einmal etwas näher an.

Das Zwiegespräch der beiden Herren, mit dem der Akt beginnt, erinnert zunächst an ihr früheres Zwiegespräch, aus welchem wir den Hergang der Verurtheilung Buckingham's (A. II, Sc. 1) erfuhren. Der Dichter, der also *beide* Scenen, die erste des zweiten, wie die erste des vierten Akts geschrieben haben wird, betont geflissentlich den Contrast zwischen jener Zeit und dieser: *that time offer'd sorrow, this, general joy,* sagt der eine Interlocutor, ganz im Sinne der schon wiederholt nachgewiesenen Shakespeare'schen Anschauung des Wechsels alles Irdischen. Die Krönung der Anna Boleyn, um welche es sich hier handelt, wird gleichsam zur Sühne jener vorhergegangenen Calamität. Auf diese Krönung wurde ja schon hingedeutet als beabsichtigt in dem Gespräche der

Lords zu Anfang der zweiten Scene des dritten Akts, welche auch Spedding, wie wir sahen, unserm Dichter zuschreibt. Hier führt uns nun derselbe Dichter den Krönungszug in seinem ganzen herkömmlichen Pompe vor und ist beflissen, uns die Details desselben in ihren Hauptzügen durch den Mund der beiden zuschauenden Herren zu verdeutlichen. Er wollte damit seinem Drama nicht etwa ein glänzendes Schausstück äußerlich anlegen, wie man vielfach gemeint hat. Ihn leitete dabei vielmehr die Idee, die sich durch seinen ganzen *King Henry VIII.* zieht: die stete Bezugnahme auf das Kommen der Elisabeth als Ziel- und Endpunkt seiner vorliegenden dramatischen Komposition. Erst durch die Krönung wurde Anna Boleyn aus dem zweifelhaften Dunkel ihrer bisherigen Verbindung mit Heinrich auf die lichte Höhe einer anerkannten Königin erhoben, und damit wurde in den Augen des Dichters wie seines Publikums das so häufig angefochtene Thronrecht der Elisabeth in seiner Legitimität festgestellt. Deshalb muß der Krönungsakt nicht nur feierlich in der Westminsterabtei vollzogen, sondern auch zugleich von dem jubelnden Beifall des Volkes begleitet werden. Da die Oekonomie des Globustheaters aber zu würdiger und voller Schaustellung dieser Elemente schwerlich ausreichte, so hat der Dichter die Schilderung der Krönungsfeier einem hinzutretenden dritten Herren in den Mund gelegt. Die betreffende Schilderung erscheint selbst dem englischen Kritiker für Fletcher zu gut, aber statt in den frappanten Zügen derselben die Hand zu erkennen, die z. B. im Coriolanus so genau das Gedränge und den Jubel des Volkes beim Triumph des Römerhelden gezeichnet hat, zieht Spedding es vor, Beaumont hier als Dritten im Bunde zu Hülfe zu rufen. — Der Schluß dieser Scene bereitet auf Ereignisse des fünften Akts vor, die der Dichter aber hier schon als ein Element seines Scenariums in's Auge gefaßt hat. Im Krönungszuge figurirt nämlich als Bischof von Winchester auch Gardiner, der zuerst in der zweiten Scene des zweiten Akts auftrat, wie er aus dem Dienst des Cardinals in den des Königs überging, als dessen vertrauter Secretär. Von ihm sagt nun der zweite Herr aus, daß er ein Feind des Erzbischofs Cranmer sei, worauf der dritte Herr erwidert, wenn es zum Bruche käme, würde Cranmer einen Freund an Thomas Cromwell finden. Wir erkennen auch hier wieder die Weise Shakespeare's, die aber durchaus nicht Fletcher's Weise ist, keine neue Komplikation eintreten zu lassen, ohne daß das Publikum zeitig darauf aufmerksam gemacht würde.

Die zweite Scene des vierten Akts versetzt uns nach Kimbolton, wo die nunmehr geschiedene Gemahlin Heinrich's in tiefster Zurückgezogenheit dem Tode entgegenseicht. Auch darauf hatte der Dichter uns vorbereitet in dem Gespräche der Herren in der vorigen Scene, wo

in kurzen Worten die endlich definitiv erfolgte Ehescheidung und die Uebersiedelung der Katharina nach Kimbolton, wo sie nun sich krank befindet, berichtet wird. Wenn der Dichter in dieser zweiten Scene des vierten Akts zwei in geschichtlicher Chronologie auseinander liegende Ereignisse, Wolsey's Ende und Katharina's Ende, dicht neben einander rückt, so schwebte ihm die Idee vor, den Tod als den Versöhnner dieser beiden im Leben so verfeindeten Größen darzustellen. Wie nach Griffith's Erzählung der so tief aus seiner weltlichen Herrlichkeit gestürzte Cardinal in reuigen Andachtsübungen seinen bessern Theil dem Himmel gegeben hat und in Frieden entschlafen ist, so wird die ebenfalls ihres irdischen Glanzes beraubte Katharina durch die Vision, die sie innerlich im Traume hat, die aber den Zuschauern äußerlich zur Verdeutlichung vorgeführt werden muß, auf ein seliges Ende vorbereitet. Die schönste Huldigung bringt ihr aber vor ihrem Abscheiden noch der Dichter dar in den testamentarischen Aufträgen, welche sie dem kaiserlichen Gesandten Capucius ertheilt. Und diese Scene, die von jeher in ihrer ergrifenden Wirkung für ein Meisterstück Shakespeare's galt, deren Zartheit und Pathos der sonst im Lobe ziemlich karge Samuel Johnson über jede andre Partie in Shakespeare's Dramen, 'vielleicht über irgend eine andre Scene irgend eines andern Dichters' erhob, diese Scene soll nun, nach Spedding und Hickson, Fletcher geschrieben haben! Wenn das der Fall wäre, so hätte ein wahrhaft tragisches Geschick bisher dem angeblichen Mitarbeiter Shakespeare's den besten Theil seines Ruhmes vorenthalten; denn in Fletcher's eigenen, anerkannten Werken findet sich Nichts, was sich dieser unter Shakespeare's Namen gehenden Sterbescene Katharina's zur Seite stellen ließe.

Die erste Scene des fünften Akts schreibt Hickson unbedenklich Shakespeare zu, und auch Spedding wäre nicht abgeneigt, sie ihm zuzuteilen, wenn sie nur besser am Platze wäre (*were it not that the whole passage seemed so strangely out of place*). Er vermutet daher, eine untergeordnete Hand (*an inferior hand*) habe das Ganze zusammengefügt, und so sei ein echtes Stück Shakespeare'scher Poesie dadurch verdorben, daß man es da eingeschaltet habe, wo es nicht hingehöre. Natürlich will Spedding unter dieser '*inferior hand*' nicht etwa Fletcher's Hand verstanden wissen. Es muß vielmehr eine dritte, oder wenn wir Spedding's Konjektur von einer gelegentlichen Betheiligung Beaumont's in Betracht ziehen, eine vierte Hand bei der Herstellung des *King Henry VIII.* im Spiele gewesen sein, und zwar folgengestalt. Zuerst verfaßte Shakespeare die beiden ersten Scenen des ersten Akts, die dritte und vierte des zweiten, theilweise die zweite des dritten und schließlich die erste des fünften Akts. Das weitere Schicksal dieses Torso überließ

er vertrauensvoll und resignirt den Globusschauspielern, die ihrerseits Fletcher damit beauftragten, dem Stücke den Rest zu geben, theilweise unter Beaumont's Mitwirkung. Fletcher nun, seinerseits ebenso vertrauensvoll und resignirt wie Shakespeare, überließ die Anordnung des Ganzen, sowohl seiner eignen Scenen wie der Shakespeare'schen, jener 'untergeordneten Hand', die endlich — *post tot discrimina rerum* — das Werk so eingerichtet oder zugerichtet hat wie wir es in der Folioausgabe von 1623 lesen und wie es wahrscheinlich zehn Jahre früher auf dem Globustheater aufgeführt worden ist. — Sehen wir denn zunächst zu, ob diese Scene, so gut wie sie von unserm Dichter verfaßt ist, nicht von ihm auch an die Stelle gesetzt ist, wo sie wirklich hingehört.

Einen Anschluß an Vorhergegangenes finden wir alsbald in der Mittheilung Lovell's an Gardiner, daß die neue Königin in Kindesnöthen liege. Da, wie wir vorher erfuhren, Heinrich schon eine Weile heimlich mit ihr vermählt war, ehe er Anna krönen ließ, so hat diese Nachricht nichts Befremdliches und bereitet rechtzeitig auf die Geburt der Elisabeth vor, auf die der Dichter ja von vornherein sein Drama angelegt hat. Wie wenig es ihm dabei auf Anna selbst ankam, das erhellt deutlich aus Gardiner's Antwort: der Leibesfrucht der Anna wünsche er eine glückliche Entbindung, aber der Mutter eine tödtliche Niederkunft. Gardiner wünscht das im Interesse der wahren Religion, welche durch die Begünstigung Cranmer's und Cromwell's von Seiten Anna's in England gefährdet sei. Damit ist zugleich, wie an das Vorhergehende angeknüpft, so auf das Kommende hingedeutet. Namentlich auf das Verderben des 'Erzketzers' Cranmer hat Gardiner es abgesehen, denn *der* hat ja dem Könige den Weg zur Ehescheidung, welche die Cardinäle durch Aufschub zu erschweren suchten, gebahnt und damit die Krönung der gleichfalls im Verdachte der Ketzerei stehenden Anna Boleyn ermöglicht, wie das Alles schon vorher vom Dichter insinuirt war. In welcher Weise nun Gardiner im Interesse des wahren Glaubens gegen Cranmer zu operiren gedenkt, das theilt er vertraulich Lovell mit und orientirt somit das Publikum im Voraus über die Vorkommnisse der zweiten Scene des fünften Akts, die der Dichter dieser ersten Scene, also Shakespeare, bereits geplant haben muß. — Der nächstfolgende Dialog zwischen Heinrich und Suffolk führt uns wieder auf die bevorstehende Niederkunft der Königin zurück, deren Geburtswehen nach Suffolk's Bericht zu den schlimmsten Besorgnissen Veranlassung geben. Wir erkennen auch hier wieder die Intention des Dichters, die überall auf die Erscheinung der Elisabeth gerichtet ist und bleibt. — Daran schließt sich denn eine Scene, in welcher der König Cranmer bekannt macht mit dem Vorhaben

eines Verhörs vor dem Staatsrath, das Cranmer am Morgen zu bestehen haben wird, um sich wegen der ihm vorgeworfenen Ketzereien zu verantworten. Die Fassung, mit welcher Cranmer in der Sicherheit seines guten Gewissens der ihm drohenden Gefahr entgegenseht, soll, in Shakespeare's Sinne, zur Verherrlichung Cranmer's dienen und ihn um so würdiger erscheinen lassen der hohen Ehre der Pathenstelle bei Elisabeth, welche, nach Shakespeare's früherer Darstellung, ohne Cranmer's thätige Beihilfe zur Ehescheidung vielleicht gar nicht, keinesfalls aber als legitime Tochter Heinrich's und künftige Königin Englands das Licht der Welt erblickt haben würde. Wir erkennen auch hier wieder eine Verknüpfung und einen Zusammenhang, die dem englischen Kritiker entgangen sind, wenn er sagt: der größere Theil des fünften Akts, in welchem doch das Interesse culminiren sollte, sei mit Dingen ausgefüllt, an denen ein Interesse zu nehmen nichts Vorhergegangenes uns vorbereitet habe, mit Dingen, denen auch das Folgende kein Interesse in uns zuwenden könne. — In Betreff des *Folgenden* werden wir dieses Interesse noch näher nachzuweisen haben, wenn wir bis zur Erklärung der Schlußscene, in der wirklich nach Shakespeare's Absicht 'das Interesse culminirt', vorgeschritten sein werden. Hier haben wir es vorläufig noch mit dem Rest der ersten Scene des fünften Akts zu thun: mit dem Auftreten der alten Hofdame, welche die frohe Botschaft von der glücklichen Entbindung der Königin und der Geburt der Elisabeth bringt. Daß wir hier dieselbe alte Hofdame vor uns haben, der wir vorher (A. II, Sc. 3) im Gespräch mit Anna Boleyn begegnet sind, das erhellt hinlänglich aus ihrer charakteristischen Haltung und Redeweise, und diese Merkmale kann sie in beiden Scenen doch nur von Shakespeare haben.

Ueber die zweite Scene des fünften Akts dürfen wir uns kürzer fassen, da wir deren Hauptinhalt schon berührt haben. Es ist die Ausführung des zuerst von Gardiner gegen Lovell angedeuteten, vom König gegen Cranmer näher besprochenen Projekts, ein Ketzergericht über den letztern einzuleiten. Da Cranmer unter dem Beistande seines königlichen Gönners siegreich und zur Beschämung seiner Gegner aus der gegen ihn angezettelten Intrigue und Gefahr hervorgeht, weiß der König ihn zu neuer Anerkennung nicht höher zu ehren als mit der Aufforderung, bei der Taufe der neu geborenen Prinzessin die Pathenstelle zu übernehmen. — Und diese Scene, die sich eben so unmittelbar aus der vorhergehenden ergiebt, wie sie die beiden folgenden Scenen einleitet, soll nun wieder von Fletcher herrühren, der freilich auch in diesem Falle nur streng nach Shakespeare's, in der vorigen Scene deutlich ausgesprochnen Instruktion gearbeitet haben müßte. Von einer willkürlichen

Modifikation des ursprünglichen Shakespeare'schen Planes von Seiten Fletcher's, die Spedding so sicher voraussetzt, könnte also auch hier keine Rede sein.

Wie die zweite Scene des fünften Akts aus der ersten hervorgegangen ist, so leitet der Schluß dieser zweiten Scene zu dem Rest und Culminationspunkt des Dramas, zu der Verherrlichung der Elisabeth hinüber, die, wie wir wiederholt nachgewiesen haben, von vornherein im Plane des Dichters gelegen haben muß. Diese Verherrlichung durfte nicht an die Geburt der Prinzessin, welche ja naturgemäß ein privater Akt war, anknüpfen, sondern nur an die Taufe, an die Feier, welche zuerst den Säugling in die Oeffentlichkeit bringen und den Augen des Volkes seine zukünftige Herrscherin darstellen sollte. Die Popularität dieser künftigen Herrscherin mußte denn vorbildlich angedeutet werden in der lebendigen und freudigen Theilnahme des Volkes an der Tauffeierlichkeit. Wenn Shakespeare bei der Krönung der Anna Boleyn von der Theilnahme des Volkes nur hatte berichten lassen in den Worten des aus der Westminsterabtei zurückkommenden Herrn (A. IV, Sc. 1), so erforderte die Steigerung des Effekts, so wie die höhere Bedeutung dieser zweiten Feierlichkeit eine unmittelbarere Vorführung des jubelnden Volkes. Das Volk selbst freilich in seinem wimmelnden Gedränge ließ sich nicht wohl auf die Bühne bringen, und das naive Auskunftsmittel der Shakespeare'schen Jugenddramen, Volks- und Heeresmassen auf den Brettern durch ein halbes Dutzend Statisten vertreten zu lassen, schien einem mittlerweile gebildeteren Publikum gegenüber nicht mehr anwendbar. So wurde denn der Andrang des Volkes bis an die Gitter des Schloßhofes, über den die Taufprocession hinziehen sollte, sichtlich dargestellt in den Anstrengungen des Pförtners und seines Knechtes, dieses Gedränge in Schranken zu halten. Der Humor, der sich in der oben berührten Schilderung des Herrn von dem Volksgedränge in der Westminsterabtei bei der Krönung nur andeutungsweise spüren ließ, tritt hier in voller plastischer Wirkung hervor in dem Dialog des Pförtners und seines Gehülfen, natürlich in derber Prosa, als an der einzigen Stelle des Dramas, wo diese Form angebracht schien. Namentlich die Schilderung der in der Abwehr des Pöbels bestandenen Conflikte und Nöthe im Munde des Pförtnergehülfen bietet eine so wohlberechnete Verknüpfung verschiedner Theile zu einem Ganzen und springt dabei so handgreiflich in die Augen, daß wir hier den Humoristen Shakespeare zwar auf beschränktem Raume aber in seiner vollen Stärke und Originalität wiederfinden. Wir zweifeln, daß sich in der ganzen Reihe der Fletcher'schen Dramen *eine* Prosapartie nachweisen ließe, die sich an komischer Kraft dieser Scene auch nur entfernt zur Seite stellte. Und doch

soll, laut Spedding und Hickson, auch diese Scene, deren Stil an die gedrungene, volksmäßige Prosa entsprechender Stellen in Julius Caesar, Coriolanus, Troilus und Cressida erinnert, nicht von Shakespeare, sondern von Fletcher herrühren.

Die vierte und letzte Scene des fünften Akts schließt sich unmittelbar an die dritte Scene an und führt uns zunächst den von der Taufe in den Palast zurückkehrenden feierlichen Zug vor. Von dem Krönungszuge des vierten Akts unterscheidet sich diese Taufprocession durch ein doppeltes Element, das zugleich die höhere Bedeutung der letzteren ausspricht: einmal die Anwesenheit des Königs und der Elisabeth, die durch den Kuß und Segensspruch des Vaters gleichsam zu seiner Thronerin geweiht wird, und zweitens das Verweilen des festlichen Zuges auf der Bühne als Zeugen der zwischen Heinrich und Cranmer gewechselten Reden, während der Krönungszug stumm vorüberzog, ohne die Begleitung des Königs.

Die Verherrlichung der Elisabeth als der eigentliche Abschluß und Ausgangspunkt des ganzen Dramas konnte sich bisher nur in einzelnen Wünschen und Ahnungen, die verschiedenen Personen im Verlaufe der Handlung in den Mund gelegt waren, geltend machen. Eine vollständige und ausdrückliche Verherrlichung hatte der Dichter bis zu dem feierlichen Moment der Taufe der Prinzessin aufsparen und in die Form einer Prophezeiung kleiden müssen. Zu dem von Gott inspirirten Organ solcher Glücksverheißung konnte füglich nur eine hohe geistliche Persönlichkeit, zugleich ein treuer und in allen Anfechtungen bewährter Freund des Königs, wie das Publikum ihn in den früheren Scenen hatte kennen lernen, konnte nur der Primas der englischen Kirche, Erzbischof Cranmer, berufen sein. Ein näheres Eingehen auf Cranmer's Rede erscheint denn hier um so eher am Platze, als deren Shakespeare'scher Ursprung, wenigstens in ihrer Totalität, schon längst angezweifelt worden ist, ehe noch Spedding und Hickson die ganze Rede wie die ganze Schlusscene für ein Werk Fletcher's ausgegeben haben.

Cranmer beginnt mit der Versicherung, daß Gott ihn sprechen heiße und weist dann die naheliegende Vermuthung, daß seine Worte reine Schmeichelei sein möchten, mit der Vertröstung auf die Zukunft zurück, welche dieselben als Wahrheit documentiren würde. *For they'll find them truth*, sagt er; denn die Zuschauer vom Jahre 1613 hatten längst die Wahrheit dessen erlebt, was Cranmer bei der Taufe der Elisabeth von dem Heile ihrer Regierung nur Weissagen konnte. Vielleicht sind gerade diese eben citirten Worte mit die Veranlassung gewesen, daß *King Henry VIII.* im Jahre 1613 noch unter dem Titel '*All is true*' aufgeführt wurde, den der Verfasser des Prologs dann mißverständlich ||

auf den Inhalt des *ganzen* Schauspiels bezogen hätte. — Nach diesem Eingange spricht dann Cranmer von den tausend und abertausend Segnungen, welche das noch in der Wiege liegende Kind dem Lande bringen werde. Sie werde ein Muster für alle Fürsten ihrer Zeit und ihre Nachfolger sein. Ihr Durst nach Weisheit und Tugend wird betont, und alle fürstlichen Gaben werden in ihr verdoppelt erscheinen. Ihr Streben nach Wahrheit und Frömmigkeit wird gepriesen. So weit hat der Redner das *innere* Leben der Elisabeth in's Auge gefaßt. Nun geht er zu ihrer Segensentfaltung nach außen hin über und röhmt, wie sie von ihrem Volke geliebt, von ihren Feinden gefürchtet wird. Während diese zu Boden geschlagen trauern, erfreut jenes sich unter ihrem Regemente des Friedens, des Wohlstandes und der wahren Erkenntniß Gottes. *God shall be truly known* läßt der Dichter den Erzbischof sagen, zur Andeutung, daß die unter Heinrich dem Achten unvollkommne und tumultuarisch in Angriff genommene Kirchenreform erst durch Elisabeth zu festem und beruhigendem Abschluß gelangt sei. Zum Preise der Elisabeth gehört dann, als auf sie selbst zurückfallend, der Preis der ausgezeichneten Männer, die ihr zur Seite stehen, Männer, die ihre Größe nicht in ihrer adeligen Abstammung suchen, sondern in der Nachahmung der Tugenden ihrer Herrin, als ihre Räthe und Beistände im Regiment. Dieses prophezeite Heil Englands gewinnt aber erst seinen wahren Werth, wenn es nicht lediglich an die Person seiner Begründerin geknüpft bleibt, sondern wenn es fortdauert in die Zeit ihres Nachfolgers, in die Zeit der ersten Zuschauer des Dramas, die doch nicht glauben durften, es sei mit dem Tode der Elisabeth dies von Cranmer prophezeite Heil seit beiläufig zehn Jahren aus England entwichen. Der Dichter mußte also, auch wenn eine conventionelle Pflicht der Loyalität das nicht ohnehin erfordert hätte, schon der Natur der Sache wegen an das Lob des Regiments der Elisabeth, das den Schluß der ersten Partie der Crammer'schen Rede gebildet, das Lob des Regiments des damals herrschenden Königs knüpfen. Die Einheit des Gedankens wird aber dadurch festgehalten, daß die Fortdauer dieses Heils als ein Erbtheil, ein Vermächtniß der sterbenden Elisabeth aufgefaßt wird. Der Friede, der Wohlstand, die Anhänglichkeit der Unterthanen, der Schreck der Feinde — Alles was das Regiment der Elisabeth ausgezeichnet hat — soll auch auf das Regiment ihres Nachfolgers übergehen, sogar in noch erweitertem Umfange, insofern unter ihm die Herrschaft Englands über Colonien in fernen Welttheilen ausgedehnt werden sollte. — Diesen auf König Jacob bezüglichen Passus müssen freilich diejenigen Commentatoren für eine spätere Interpolation von fremder Hand halten, welche dem *King Henry VIII.* seine chrono-

logische Stellung *vor* Jacob's Thronbesteigung anweisen. Wer aber, wie wir, aus äußern und innern Gründen, das Drama in Shakespeare's späteste Dichtungsperiode setzt, der hat, wie wir sahen, keine Veranlassung, eine Interpolation anzunehmen. Eine lobende Bezugnahme auf Jacob's I. Regierung in diesem Zusammenhange zu unterlassen, das wäre für den Dichter wie für die Schauspieler ein entschiedner Verstoß gegen die royalistische Gesinnung gewesen, welche in jener Zeit des ersten Stuart in England, und vor Allem auf der englischen Bühne an der Tagesordnung war. Abgeschlossen durfte freilich Cranmer's Rede mit diesem angeblich interpolirten Passus nicht bleiben. Vielmehr mußte sie zu ihrem Hauptthema, der Verherrlichung der Elisabeth, noch einmal zurückkehren, wie denn das Bild der Elisabeth ja auch in diesem Preise des Nachfolgers nie aus den Augen des Publikums gelassen war. Der Uebergang oder vielmehr die Rückkehr zu dem ursprünglichen Thema wird denn vermittelt durch die kurze Zwischenrede des Königs: *Thou speakest wonders.* Das Lob der Elisabeth war schon vorher nach allen Seiten hin von Cranmer so vollständig verkündet, daß ihm nur noch zwei Punkte hervorzuheben übrig blieben: die lange Dauer ihrer segensreichen Regierung und dann ihre bis an ihr spätes, von aller Welt betrauertes Ende bewahrte Jungfräulichkeit. Ersteres war ein historisches Faktum, und letzteres eine *fable convenue*, die zu jener Zeit im Munde der Dichter längst ein poetischer Gemeinplatz und für lange nachher ein Glaubensartikel loyaler Engländer geworden war.

Wie sehr Shakespeare sein Drama nicht zur Verherrlichung des Königs, dessen Namen es trägt, sondern zur Verherrlichung der Elisabeth angelegt und durchgeführt hat, das erhellt wie aus dieser ganzen letzten Scene, so namentlich aus dem eigenen Schlußworte Heinrich's. Wie in Cranmer's Rede Heinrich selbst ganz unerwähnt blieb, so eclipsirt nach Heinrich alle seine königliche Macht und Hoheit in der prophezeiten höhern Macht und Hoheit seiner Tochter. — Damit wird dann das unterbrochne Tauffest wieder aufgenommen und fortgeführt in der selbstverständlichen freundlichen Aufforderung des Königs an die Taufgäste, ihn in den Palast zu begleiten, zur weitern Feier des Festtages, den der Täufling gleichsam für Alle decretirt hat.

Hiemit kann unsere Studie über Shakespeare's *King Henry VIII.* abschließen, und es erübrigt nur, die negativen und positiven Resultate derselben in einem Resumé zusammenzufassen.

Die negativen Resultate sind: 1) Fletcher's Beteiligung an dem Drama ist nirgendwo bezeugt worden, und doch würde seine Mitarbeit, namentlich seine quantitativ wie qualitativ so bedeutende Mitarbeit, bei der eminenten Stellung beider Dichter in jener Zeit, nicht todgeschwiegen

sein. — 2) Die stilistischen und metrischen Diskrepanzen zwischen einigen Scenen des Dramas und andern zwingen in keiner Weise eine Fletcher'sche Betheiligung anzunehmen, sondern lassen sich natürlicher anders erklären.

Die positiven Resultate sind: 1) Die Struktur des Dramas, die Entwicklung der Handlung und der Charaktere weist, in allen Einzelheiten erforscht und geprüft, auf *eine* Hand hin, die den ganzen Plan von vornherein entworfen und dann consequent bis an's Ende durchgeführt haben muß; 2) diese Hand kann nur die Hand Shakespeare's gewesen sein, dem denn auch die Herausgeber der Folioausgabe (1623) mit vollem Rechte, ohne einen Einspruch des damals noch lebenden Fletcher befürchten zu dürfen, das Werk zugeschrieben haben.

---