

Werk

Titel: George Chapman und das italienische Drama

Autor: Stiefel, A. L.

Ort: Berlin

Jahr: 1899

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0035|log13

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

George Chapman und das italienische Drama.

Von

A. L. Stiefel.

I.

In seinen «Quellen-Studien zu den Dramen George Chapmans, Philip Massingers und John Fords»¹⁾ schließt Emil Koeppel seine Untersuchungen über den an erster Stelle genannten Dichter mit folgenden zusammenfassenden Worten ab (S. 79 ff.):

«Die klassische Welt und das moderne Frankreich — sie haben unserem Dichter das meiste Material für seine Bühnenwerke geliefert. Italienische und spanische Einflüsse lassen sich kaum erkennen; in dieser Hinsicht unterscheidet sich Chapman sehr wesentlich von der Mehrzahl seiner Kollegen

Ein auffälliger Unterschied ergibt sich dem Quellenforscher zwischen dem Lustspieldichter und dem Tragiker Chapman. Jenem lassen sich wenig litterarische Quellen nachweisen; obschon er es keineswegs verschmäht, gar manches dankbare Motiv seiner Vorgänger zu verwenden, bekundet er in der Führung der Handlung doch eine bemerkenswerte Unabhängigkeit des Schaffens. Ganz anders der Tragiker — er entnimmt die Handlung fast durchgehends seinen Quellen u. s. w.»

¹⁾ Quellen und Forschungen, Bd. LXXXII S. 79 ff.

Diese Charakteristik der Schaffensweise Chapmans kann leider nicht als ganz zutreffend bezeichnet werden. Wenn sich die Fundstätten der meisten Lustspiele den Blicken des Quellenforschers entzogen, so war er noch nicht berechtigt, zu sagen, daß überhaupt keine existierten, und daß der Dichter eine bemerkenswerte Unabhängigkeit des Schaffens gerade bei ihnen bekunde. Koepfel ist in seinen Schlüssen etwas voreilig und unvorsichtig gewesen. Der von ihm betonte Unterschied zwischen dem Komiker und Tragiker Chapman ist ebenso hinfällig, wie die Behauptung, italienische Einflüsse seien bei ihm kaum zu erkennen. Chapman hat in Wirklichkeit auch im Lustspiel allüberall starke Anlehen gemacht. Besonders ist er dem italienischen Lustspiel des 16. Jahrhunderts verpflichtet.

Der letztere Einfluß liegt so klar zutage, daß man nicht begreift, wie Koepfel ihn übersehen konnte. Aber freilich, er hat sich — seine bisherigen Quellenstudien zeigen das deutlich — wenig mit dem italienischen Drama bekannt gemacht. Und doch lag angesichts der großen Verbreitung italienischer Dramen im 16. Jahrhundert über beinahe ganz Europa der Gedanke nahe genug, daß sie auch in England Eingang gefunden.

Es gilt also hier, eine Lücke auszufüllen und zu zeigen, wie sich der klassisch geschulte Chapman gegenüber der Cinquecentistenkomödie, d. h. gegenüber einer Dramengattung verhielt, die selbst im innigsten Zusammenhang mit den klassischen Überlieferungen stand.

Meine Aufgabe ist eine doppelte: Ich habe erstlich zu zeigen, welche italienischen Stücke Chapman ganz oder teilweise benutzt, und dann den einzelnen Situationen, Motiven und Charakteren nachzugehen, die er sonst dem italienischen Lustspiel entnimmt. Aus gewissen Gründen, deren Anführung mich hier zu lange aufhalten würde, will ich von der chronologischen Ordnung absehen und zunächst ein Stück Chapmans besprechen, dessen Beziehungen zum italienischen Drama ganz besonders in die Augen fallen. Seltsam genug, daß bisher noch niemand darauf gekommen ist. Ich meine das Lustspiel *May-Day*, gedruckt 1611. Nach Fleay soll es bereits c. 1601 gespielt worden sein, eine Ansicht, die gleich so vielen anderen des gleichen Kritikers in der Luft schwebt. Koepfel betrachtet das Stück, einige Kleinigkeiten abgerechnet, welche er auf Shakespeare und Chaucer zurückleitet, als «Chapmans eigene Komposition». Es ist aber eine Nachahmung des italienischen Lustspiels

Alessandro,

das den Intronaten Alessandro Piccolomini¹⁾, späteren Erzbischof von Patras, zum Verfasser hat. Für die Bedeutung des Stückes scheinen sowohl seine zahlreichen Ausgaben²⁾, als auch der große Ruf des Verfassers zu sprechen. Sehen wir zu, ob der Inhalt diese Ansicht rechtfertigt.

I. Akt.

Der alte Pisaner Vicentio klagt seinem Freunde, dem Rechtsgelehrten Fabritio, daß Cornelio, sein Sohn, früher ein strebsamer, gesitteter Jüngling, jetzt durch die Liebe zu einem Mädchen ganz wie umgewandelt und entartet sei. Fabritio rät dem bekümmerten

¹⁾ Alessandro Piccolomini, aus einer alten Familie zu Siena stammend, wurde daselbst am 13. Juni 1508 geboren und verbrachte dort seine Jugend. Tiraboschi vermutet, daß er noch dort war, als im Jahre 1536 vor Kaiser Karl V. sein Lustspiel *L'Amor costante* aufgeführt wurde. Er war Mitglied der berühmten Academia degli Intronati und führte als solches den Spitznamen Il Stordito (der Verblüffte). Im Jahre 1540 ging er nach Padua, wo er sich ernsten Studien hingab. Dort gehörte er der Academia der Infiammati an und hielt in derselben moralphilosophische Vorlesungen. Später ging er nach Rom und zog sich als Greis in seine Vaterstadt zurück, wo er von 1574 an Koadjutor des Erzbischofs Bandini und zugleich Titularerzbischof von Patras wurde. Er starb in seiner Vaterstadt am 12. März 1578. Piccolomini galt als einer der gelehrtesten Männer seiner Zeit. Zahlreich sind seine wissenschaftlichen Werke, von denen seine astronomischen und philosophischen Schriften sowie seine Übersetzungen und Paraphrasen des Aristoteles besonders erwähnt seien. Sein poetischer Nachlaß umfaßt außer Übersetzungen des Ovid und Vergil eine Sammlung von 100 Sonetten, zerstreute Gedichte und 3 Komödien: *L'Amor costante*, *Alessandro* und *l'Hortensio*, von denen indes die letztere nicht sicher von ihm ist. Wenigstens trug sie nicht seinen Namen, wenn sie auch ganz im Geschmacke des ersten Lustspiels geschrieben ist. Berüchtigt geworden ist Piccolomini durch seine schamlose Schrift: *La Rafaella* oder *Dialogo della bella creanza delle donne* (gedr. 1539), deren er sich später selbst schämte. Vgl. Tiraboschi, dem ich meine Skizze entnehme (16. Jahrhundert: Libro secondo, cap. 67).

²⁾ 1. Ven. Agostino Bindoni 1550. 2. Venezia, Gabriel Giolito 1553. 3. Senza luogo, stampatore e anno, in 8°, con due Prologhi non piu impressi, e composti del medesimo Autore per la prima e la seconda volta che fu recitata in Siena. 4. In Girolamo Russellis Sammlung Delle Comedie elette (Ven. per Plinio Pietra Santa) 1554, das vierte Stück. 5. Ven. Rampazetto 1561. 6. Ven. Gioliti 1562. 7. Ven. Rampazetto 1564. 8. Ven. Salicato 1569. 9. Ven. Cavalcalupo 1584. 10. Ven. Eredi del Bonibello 1596. 11. In der Sammlung Commedie degli Intronati di Siena. Siena 1611, das erste Stück des I. Bandes. 12. Der Neudruck in der Biblioteca rara Bd. 28, besorgt von C. Teoli, Milano 1864, basiert auf der Ausgabe von Russellis 1554 mit den Varianten der Ausgabe von 1611. Dies Verzeichnis, das auf Allaccis Drammaturgia und Fontanini-Apostolo Zenos Biblioteca beruht, dürfte kaum erschöpfend sein. Mir haben außer dem Neudrucke die Ausgaben von 1553, 1554 und 1569 vorgelegen.

Vater, Cornelio zu verheiraten, das sei das beste Mittel, ihn wieder auf den rechten Weg zurückzubringen. Vicentio hat selbst schon an diesen Ausweg gedacht; er hat sogar ein Mädchen für seinen Sohn ausgesucht, nämlich Lucilla, das einzige Kind des närrischen, aber reichen und vornehmen Costanzo Naspi, aber letzterer hat sich bis jetzt der Werbung gegenüber kühl verhalten. Seufzend beneidet Vicentio den kinderlosen Fabritio. Dieser erklärt jedoch, sein Geschick sei durchaus nicht so beneidenswert, wie er meine. Er sei nicht kinderlos. Er habe einst sein vierjähriges Töchterlein der Obhut ihres Oheims übergeben und dieser, plötzlich geächtet, sei mit dem Kinde entflohen und nunmehr seit vielen Jahren völlig verschollen. Nachdem Fabritio seinem Freunde nochmals empfohlen, Cornelio zu verheiraten, entfernt er sich und Costanzo Naspi erscheint (2. Scene). Der alte Herr gesteht Vicentio, daß er verliebt sei und dazu verliebt in die Frau eines anderen, des Capitano Malagigi. Vicentio verspottet Costanzo erst weidlich und sagt ihm dann derb seine Meinung, freilich ohne den alten Sünder zu bekehren. Ungeduldig bricht letzterer das Gespräch ab und kommt auf Vicentios Nichte zu sprechen. Aus alter Freundschaft für ihn erbietet er sich, das Mädchen trefflich zu verheiraten. Vicentio erwidert, Lampridia — so heißt die junge Dame —, die Tochter seines verstorbenen Bruders Belisario, habe noch keine Lust zum Heiraten; dagegen würde er es mit Freuden begrüßen, wenn Costanzo seine Tochter Lucilla mit Cornelio vermählte. Costanzo erklärt hierauf, das sei ihm unmöglich; den Grund könne er ihm vorerst noch nicht sagen, aber er werde ihn bald erfahren. Die beiden Alten entfernen sich nach verschiedenen Seiten, und Lampridia tritt heraus auf die Straße, auf der im regulären italienischen Lustspiel die ganze Handlung gewöhnlich verläuft. Wir begreifen alsbald (3. Sc.), warum die Schöne sich so sehr gegen eine Vermählung, wie man sie mit ihr vorhat, sträubt. In der Mädchenhülle steckt ein Jüngling, Aloisio mit Namen. Zugleich erfahren wir, daß nicht Belisario, sondern ein flüchtiger Rebell der Vater des verkleideten jungen Mannes ist. Vater und Sohn, für vogelfrei erklärt, waren nach Frankreich entflohen, der letztere, größerer Sicherheit halber, in Mädchentracht. Bei seinem Tode hatte der Geächtete das vermeinte Fräulein dem Schutze seines Freundes Belisario übergeben. Dieser hatte es für sein eigenes Töchterlein ausgegeben und bei seinem bald erfolgten Tode dem Vicentio als solches in Obhut hinterlassen. Wir erfahren außerdem noch aus Lampridias Mund, daß sie, oder eigentlich er, vor seiner Flucht aus der Heimat eine

gewisse Lucretia liebte und daß er sie noch liebt, obwohl sie längst verschollen sei und er daher nicht wisse, ob sie noch lebe oder nicht. Nicoletta, Lampridias Zofe, erscheint jetzt und sucht das Interesse ihrer «Herrin» für einen gewissen Fortunio zu erwecken; aber Lampridia will von keinem und auch von diesem Freier nichts wissen, obgleich er, wie sie eingesteht, ihrer teuren Lucretia auffallend gleicht; *ogni altro pensiero che amor de giovine mi sta nel capo*, ruft sie aus. Die freche Zofe ist über Lampridias Sprödigkeit über die Maßen verwundert und sucht sie in langer schamloser Rede von der Thorheit ihrer Ansicht zu überzeugen, indes vergebens. Nachdem sich beide entfernt haben, tritt (4. Sc.) der verliebte Cornelio auf. Er klagt in einem Monolog über die Härte seiner Angebeteten, die keine andere ist, als eben die von seinem Vater für ihn gewünschte Lucilla. Sein Freund Alessandro — der Titelheld und zugleich die überflüssigste Person des Stückes — kommt dazu und bemüht sich, ihm die Liebe zu Lucilla und überhaupt für ein Mädchen als thöricht auszureden, er hat aber damit keinen Erfolg und entfernt sich, als er Querciuola, Cornelios Diener, kommen sieht. Der Jüngling schließt aus dem heiteren Gesichte seines als Liebesboten mit Geschenken zu Lucilla gesandten Dieners auf gute Nachrichten. Er täuscht sich nicht (5. Sc.): Querciuola berichtet ihm, daß Lucilla ihn liebe und überreicht ihm zur Bestätigung einen Brief von ihr. In diesem erklärt die junge Dame, sie habe sich nur spröde gezeigt, um den Verehrer auf die Probe zu stellen, sie liebe ihn aber längst und erwarte ihn noch heute in ihrem Hause. Cornelio möge nur Sorge tragen, daß ihr Vater auf irgend eine Weise außerhalb des Hauses beschäftigt werde. Entzücken des Jünglings. Der verschlagene Querciuola wird gleich angegangen, einen Plan zu ersinnen, wie der alte Costanzo von seiner Wohnung fortzulocken sei. Das habe keine Schwierigkeit, meint Querciuola, denn Costanzo liebe Brigida, das Weib des Capitano Malagigi — *la quale è tutta mia* — und er werde mit ihr etwas verabreden, was zweckdienlich sei.

Eine Scene zwischen dem großmüthigen Capitano Malagigi und seinem Diener Fagiolo (6. Sc.) im bekannten Stile beschließt den I. Akt.

II. Akt.

Fortunio, oder, wie die Bühnenangabe uns belehrt, Lucretia in Jünglingstracht, hält ein Selbstgespräch über ihr eigentümliches Liebesweh. Sie liebt ein Mädchen, die Lampridia, weil diese mit ihrem Geliebten Aloisio große Ähnlichkeit hat. Von Aloisio hat sie

seit sieben Jahren jede Spur verloren. Kein Wunder auch. Nachdem dieser sich von der gemeinsamen Heimat (Sizilien) mit seinem Vater entfernt, war sie, von ihrem Ohm in männlicher Tracht mit auf Reisen genommen, in die Hände von Korsaren gefallen und vom Schicksal hin- und hergeworfen, endlich nach Pisa gekommen. Nicoletta kommt nun und meldet dem vermeinten Fortunio den Mißerfolg seines Liebeswerbens bei ihrer Herrin. Das freche Geschöpf rät dem Trostlosen, von List und Gewalt Gebrauch zu machen. *Lampridia*, bemerkt sie, *suol sempre dopo desinare gittarsi su'l letto e quivi dormire un'ora, tal che la potrete assalire mentre ch'ella dorme*. Sie wolle ihm gerne Einlaß verschaffen. Fortunio weist diesen schamlosen Vorschlag anfangs zurück, aber durchaus nicht aus sittlicher Entrüstung, sondern wegen der dabei drohenden Gefahr. Schließlich will sie sich die Sache noch überlegen. Allein geblieben, kommt sie nach kurzem Schwanken zu dem Entschluß, das Abenteuer auf alle Fälle zu versuchen. Aus der folgenden recht überflüssigen Bedientenscene (2. Sc.) haben wir nur eines festzuhalten: Querciuola erfährt von Fagiola, daß sein Herr, der Capitano, beabsichtige, den Nachmittag nach Lucca zu reisen. Darauf gründete der verschmitzte Diener einen Plan, den wir ihn bei dem des Weges kommenden Costanzo sogleich in Ausführung bringen sehen (3. Sc.) Der Schalk spiegelt dem verliebten Alten vor, Brigida, deren Mann nach Lucca reise, erwarte ihn nach Tisch, aber um die Ehre der Dame nicht bloßzustellen, müsse er in Verkleidung kommen; am wenigsten auffällig wäre die als Handwerker. Er empfehle ihm, als Schlosser mit geschwärztem Gesicht an der Thüre seiner Angebeteten vorbeizuspazieren, den üblichen Ausruf dieses Handwerkers: *Chi vuol, donne, acconciar chiani in toppe e toppe rotte!* hören zu lassen, bis ihn Brigida ins Haus rufe. Diese Verkleidung gefällt zwar dem alten Gecken nicht, denn wie sollte er in berußter Gestalt Brigida gefallen; allein der Diener weiß ihn zu beschwatzen, indem er bemerkt, er könne sich ja, einmal in Brigidas Wohnung, wieder waschen. Costanzo begiebt sich jetzt in sein Haus, während der zurückbleibende Querciuola sich auf den Spaß freut, den er mit dem Alten haben werde. In der folgenden (4.) Scene erfahren wir von Aloisio, daß die über seinen Vater und ihn verhängte Acht aufgehoben worden sei, wie er soeben im Kloster von einer sizilianischen Nonne vernommen habe. Nun könne er ruhig Geschlecht und Herkunft offenbaren. In der 5. Scene unterrichtet Querciuola seinen jungen Herrn von dem dem alten Costanzo zu spielenden Streich. Cornelio teilt ihm seinerseits mit,

daß er nach Tisch in Alessandros Haus gehe, um von da aus, mit einer Strickleiter ausgerüstet, sich zu Lucilla zu begeben.

III. Akt.

Wir erblicken Costanzo als rußigen Schlosser und Querciuola, der ihm über seine prächtig gelungene Verkleidung Komplimente macht. Hierauf belehrt er ihn über seine zu spielende Rolle und Costanzo hebt seinen Gang an. Brigida ruft ihn ins Haus, Querciuola schließt die Hausthüre ab und läuft fort, um Cornelio zu benachrichtigen, daß der Vogel im Käfig sei. In der nächsten Scene schleicht sich Fortunio-Lucretia zu Lampridia. In der 3. Scene nahen sich Cornelio und Alessandro mit einer Strickleiter Lucillas Hause. Alle Intriguen sind im Gange. Alessandros moralische oder eigentlich unmoralische Betrachtungen über die Frauen, dem Freunde zur Belehrung und Besserung vorgetragen, haben mit der Handlung nichts zu thun. Cornelio unterbricht ihn daher mit Recht durch die Aufforderung, ihm zur Befestigung der Strickleiter behilflich zu sein. Lucilla sträubt sich anfangs, den Jüngling einzulassen. Sie wird sich erst jetzt der Tragweite ihrer Handlungsweise bewußt. Jedoch nach langem Hin- und Herreden, nachdem ihr Cornelio zugeschworen, daß er nur eine Unterhaltung in allen Ehren mit ihr wünsche, giebt sie nach und weist die Jünglinge in ein zerfallenes Rückgebäude, von wo aus mittels der Strickleiter leichter ins Haus zu gelangen sei. Kaum sind die jungen Leute verschwunden, so erscheint plötzlich der Capitano Malagigi. Seine Reise nach Lucca war Erdichtung. Er war vom Herzog — wir erfahren nicht, von welchem — zur Jagd eingeladen worden und diese Jagd war aus gewissen Gründen unterblieben. Dies erzählt er seinem Diener Fagiuolo, indem er sich seinem Hause nähert. Er ist erstaunt, es verschlossen zu finden. Er erbricht die Thüre. Der in diesem Augenblicke von der Neugierde herbeigeführte Querciuola hört, wie dem armen Costanzo von dem wütenden Miles mitgespielt wird. Gleich enteilt der Diener, um womöglich seinen jungen Herrn von der unerwarteten Rückkunft des Bramarbas zu benachrichtigen. Indessen hat Malagigi den Eindringling unter Schimpfen, Flüchen und Fußritten zum Hause hinausbefördert und mit fürchterlichen Drohungen ihm das Wiederbetreten des Hauses verboten. Der mißhandelte, gefoppte Greis erzählt uns, wie er, nach Brigidas Zimmer suchend, von ihr in eine *camera del necessario* eingeschlossen worden sei, wo er von dem entsetzlichen Gestank schier krank wurde. Er schimpft auf die Frauen, die alle nichts taugten.

Nun will er nach Hause; aber, o wehe, sein Diener Ruzza steht vor der Thüre, und der Schlingel stellt sich gar noch, als kenne er ihn nicht und will den unbekanntem Schlosser nicht ins Haus lassen. Verzweifelt ruft Costanzo: «Aber so betrachte mich doch.» Hierauf Ruzza: *Quanto più ti guardo, più m'hai viso di sciagurato: che cosa è Costanzo, che è galante, gratioso, che par un angelo?* Cost.: *Gli è questo carbone che m'a trasfigurato . . .* Ruzza: *Vatti con Dio . . .* Umsonst verlegt sich Costanzo aufs Bitten. Es regnen Ausdrücke wie *brutto, sciagurato, poltron, furfante, briccone* u. s. w. auf ihn. Endlich fleht Costanzo: *Fa una cosa, Ruzza, portami almanco un poca d'acqua, ch'io mi laui il viso, che uedrai, ch'io son Costanzo.* Nach kurzem Weigern läßt sich Ruzza erweichen, erkennt den Herrn und bittet ihn um Verzeihung. Costanzo eilt ins Haus.

IV. Akt.

Costanzo hat durch eine Mauerritze im Gemache der Tochter *un'huomo molto strettamente con esso lei* bemerkt und ist außer sich vor Wut über die Scheinheilige. Er hat das Paar eingeschlossen und will nun zum Herzog laufen, um den Schuldigen bestraft zu sehen. Ruzza rät ihm davon ab. Er erinnert ihn daran, daß er die Tochter ja bereits verheiratet (richtiger gesagt, verlobt) habe und daß die Sache nicht ihn, sondern *al suo marito tocca*. Und als diese Vorstellung nichts fruchtet, ruft er: *Eh non fate padrone, non discoprite questa uergogna per tutta Pisa; doue che se sarete sauiò, non la saprà altra persona che uoi & io.* Vergebens. Costanzo entfernt sich und von dem zurückbleibenden Ruzza erfährt Querciuola, der seinen jungen Herrn von der Rückkunft des Costanzo unterrichten möchte, die Sachlage. Sogleich beschließt er, den Vicentio aufzusuchen. Doch dieser erspart ihm die Mühe. Er kommt, gerade von einer Einladung heimkehrend, des Wegs daher (2. Sc.) In ein paar Worten berichtet ihm der Diener das Geschehene und empfiehlt dem Jammernden, entweder Costanzo aufzusuchen, oder, falls dieser bereits beim Herzog wäre, auch dahin zu gehen. Vicentio findet den Rat gut, bittet aber den Diener, er möge inzwischen Cornelio um jeden Preis aus der Haft befreien. In der folgenden (3.) Scene erscheint, durch den Kobold Zufall herbeigeführt, ein Messer Lucretio Siciliano und trifft durch Veranstalten desselben Kobolds gleich mit dem uns bekannten Rechtsgelehrten Fabritio zusammen. Sie erkennen sich beide als Landsleute, und Lucretio erzählt, er suche durch ganz Italien seinen Neffen Aloisio, der mit seinem Vater einst geächtet,

jetzt unbesorgt in die Vaterstadt Palermo zurückkehren könne. Fabritio nimmt den Landsmann mit in sein Haus.

Inzwischen ist Cornelio, von Querciuola unterstützt, mittels der Strickleiter aus seiner Haft entkommen und erzählt (4. Sc.) dem Diener, daß er bei Lucilla nichts erreicht habe, als *un bacio* und das Versprechen, daß sie keinen anderen heiraten werde als ihn. Querciuola macht sich in seiner cynischen Weise darüber lustig: *Dunque non avete fatto niente? o che uergogna!* Cornelio sagt: *Ella non ha uoluto.* Hierauf der Diener: *E doue aueuate le mani?* Allein der Jüngling meint: *Io desideraua d'auer da lei la cosa per amore e non per forza.* Die Anerkennung, die die zügellose Bedientenseele dem Verhalten des Paares und besonders der jungen Dame versagt, werden wir ihnen um so freudiger zuteil werden lassen.

Auf die Bitte Cornelios, etwas zur Rettung des Rufes seiner Geliebten zu thun, macht ihm Querciuola den Vorschlag, Brigida in Mannskleidern schleunigst mittels der noch zur Verfügung stehenden Strickleiter zu Lucilla ins Gemach zu bringen; dann wird in den Augen des einschreitenden Gerichts die ganze Sache als ein harmloser Scherz erscheinen und Costanzo wird sich leicht einreden lassen, daß Brigida ihm zuliebe die Verkleidung unternommen hat. Der schlaue Plan gefällt dem jungen Manne und Querciuola geht sofort an die Ausführung desselben. Die nächste (5.) Scene, in der sich die Kupplerin (*pollastriera*) Angela Rats erholt bei ihrer alten Lehrmeisterin Nicoletta, scheint vom Dichter nur angebracht zu sein, um Fortunios überraschende Entdeckungen bei der schlafenden Lampridia zum besten zu geben. Ich eile gleich zur 6. Scene. Der Capitano ist ärgerlich, seine Frau nirgends finden zu können, und gerade führt sie Querciuola verkleidet ihm an der Nase vorbei in Costanzos Haus, ohne daß der Bramarbas sie erkennt. Es ist dies um so auffallender, als Fagiola, sein Diener, ihn noch darauf aufmerksam macht, daß die vorbeigehende Person eine Dame sein müsse. Mit den Aufschneidereien Malagigis und den Witzeleien seines Dieners schließt der Akt.

V. Akt.

Costanzo, von Vicentio erfahrend, daß der Eindringling Cornelio sei, rast und erweist sich unerbittlich gegenüber dem Flehen des geängstigten Vaters, seinem Sohne zu verzeihen. Selbst ein Fußfall Vicentios macht den nach Art aller Dummen äußerst verstockten Alten nicht anderen Sinnes. Vicentios Vorschlag, die beiden jungen Leute mit einander zu vermählen, lehnt er mit dem Hinweis ab,

Lucilla sei mit einem gewissen Leonardo Lanfranchi bereits so gut wie verheiratet. Da erscheint Querciola und meldet, Cornelio sitze ruhig zu Hause, und der von Costanzo rasch herbeigerufene Ruzza erzählt, daß der soeben erschienene Beamte, der Cornelio verhaften sollte, bei Lucilla nur die verkleidete Brigida gefunden habe, die — wie der Diener leise Costanzo sagt — gekommen war *con animo di uolerui assaltar questa notte nella camera uostra per l'amor che ui porta*. Nun atmet Vicentio auf, Costanzo aber, eine flüchtige Entschuldigung ihm gegenüber stammelnd, eilt fort, um von Brigida noch *un bacio* zu erhaschen. Nun tritt Cornelio auf (3. Sc.) und bittet den Vater, er möge ihm die Hand Lucillas verschaffen. Vicentio hält ihm sein leichtsinniges Betragen vor und zeigt wenig Neigung, einem Manne wie Costanzo, der ihn eben durch sein unbarmherziges, unedles Benehmen geärgert hat, nochmals als Bittender gegenüberzutreten.

Malagigi, der bisher vergebens auf der Suche nach seiner Frau gewesen, erfährt (3. Sc.) mit einem Male von seinem kleinen Diener Brachetto, daß ein Mensch sie in Mannskleidern nach «Ruzzas Haus» geführt habe. Flammend vor Wut, stürmt er auf Costanzos Behausung los und droht Tod und Verderben. Als aber der Alte, der immerhin noch mehr Mut als Verstand hat, bewaffnet heraustritt, ergreift der Feigling schleunigst die Flucht. Brigida, die ihm in den Weg kommt, weiß sich trefflich herauszubeißen. Sie hat Brachetto getroffen, das Geschehene erfahren und ihn nun dahin belehrt, daß er, vom Capitano nochmals befragt, seine Aussage entsprechend abändert.

Costanzo tritt auf (4. Sc.). Er hat von Lucillas Bräutigam soeben eine Absage erhalten; der junge Mann hat den Krummstab dem Ehejoche vorgezogen. Nun ist der Alte, was er Vicentio sogleich mitteilte, gerne bereit, Cornelio zum Schwiegersohn anzunehmen. Eben will Vicentio die freudige Nachricht dem Sohne mitteilen, als dieser ganz aufgeregt aus dem Hause stürzt und erzählt, er habe Lampridia mit einem Manne eingeschlossen gefunden; die Ehre des Hauses sei verletzt und fordere blutige Rache. Vicentio, wütend, befiehlt, den Frevler herbeizuholen. Er erscheint: es ist Fortunio. Seine Verteidigung geht dahin, daß er die Ehre des Hauses gar nicht habe verletzen können, denn die vermeinte Lampridia sei ein Jüngling. Seine Angabe findet keinen Glauben und Cornelio eilt fort, um Lampridia zu holen. Inzwischen kommen Fabritio und Lucretio zu den Zurückgebliebenen (5. Sc.), und als nun Lampridia erscheint und sich als Aloisio zu erkennen giebt, wird er zugleich von Lucretio als

Neffe und von Fortunio-Lucretia als Geliebter erkannt. Die Angaben Lucretias machen wieder Fabritio stutzig und er findet mit Entzücken in der verkleideten Schönen seine verlorene Tochter wieder, die er gerne mit Aloisio vereinigt.

Der *Alessandro* gehört gleich den übrigen Stücken des Verfassers zu der Klasse der Novellen- und Abenteuerlustspiele, ist jedoch stark beeinflusst durch die antike attisch-römische Komödie.

In der Erfindung hat sich Piccolomini nicht gerade schwer gethan. Neben Plautus und Terenz kennt er auch recht gut das zeitgenössische italienische Lustspiel. Während er jenen z. B. die Figur des prahlerischen Soldaten und einen Teil der Szenen, in denen dieser sein Wesen treibt, entnahm und sich ihnen in den Erkennungsszenen am Schlusse nähert, verdankt er diesen einen erheblichen Teil seiner Charaktere, Motive und Intriguen. Drei Stücke sind es, denen er vornehmlich verpflichtet ist: Dovizios *Calandria*, den *Ingan-nati* degli Intronati di Siena¹⁾ und Giancarlis *La Cingana*.²⁾

Die *Calandria* legte ihm die Idee nahe, ein Mädchen der Sicherheit halber in Jünglingstracht und einen Jüngling in Mädchentracht gehen zu lassen. Wenn ferner Cornelio bei Lucilla betroffen und

¹⁾ Auf dieses Stück spielt Piccolomini in der 3. Scene des II. Actes an, wo Querciucola mit Bezug auf den dem alten Costanzo zu spielenden Streich sagt: *Questa ha da esser la piu bella burla del mondo. Quella di quel vecchio pazzo della comedia degli Intronati non ci sara per niente.*

²⁾ Um zu wissen, wie weit man bei Piccolomini mit der Annahme von Vorbildern gehen darf, ist es nötig, die Zeit der Abfassung des Stückes zu bestimmen. Zwei Stellen zeigen deutlich die Zeit an, in der die Handlung spielt: In der 3. Scene des IV. Actes wird die Jahrzahl 1537 genannt, seit der 7 Jahre vergangen sind. Die Ausgabe des *Alessandro* von 1864 bietet wohl, den Fehler der Ausgabe von 1554 wiederholend, die Jahrzahl 1532, allein die zweite historische Anspielung bestätigt die Richtigkeit der in den ältesten Ausgaben genannten Zahl 1537. In der letzten Scene des IV. Actes sagt Malagigi von seinem Schwerte: *. . l'haueua il Signor Cesar Fregoso, e io glie la furai in una barca, quando fu fatto prigione tre anni sono mentre che dormiu* etc. Das ist offenbar eine Anspielung auf die am 3. Juli 1541 erfolgte Gefangennahme oder richtiger Ermordung dieses im Dienste Franz I. stehenden Feldherrn und Gesandten bei einer Pofahrt, auf Veranstaltung Alonso d'Avillos, Marchese del Guasto, Statthalters von Mailand. Die Zahlen 1541 + 3 ergeben ebenfalls 1544. Spielte aber die Handlung 1544, so können wir, gerade mit Rücksicht auf diese Anspielungen, die Entstehungszeit nicht viel später als etwa 1545 setzen. — Die *Cingana*, über welche man meine Arbeit in der Zsch. f. r. Ph. XV., 184 ff. vergleichen mag, ist 1543/44 verfasst; cf. daselbst S. 189.

vom Vater des Mädchens eingeschlossen, sich, unterstützt von seinem schlaun Diener, durchs Fenster rettet, während die verkleidete Brigida seine Stelle einnimmt, so entspricht das ganz der Situation im letzten Akte der *Calandria*, wo Lidio, bei Fulvia betroffen und von Calandros Brüdern eingeschlossen, sich auf das Veranstaten Fessenios durchs Fenster flüchtet, während seine Schwester Santilla in Mannstracht einsteigt.

In den *Ingannati* fand er die Idee, das junge Paar vom Vater des Mädchens in flagranti überraschen zu lassen, des letzteren Wut über das Geschehene und seinen Ruf nach Rache an dem Eindringling; ferner mehrere Charaktere, so den des gesetzten ernsten und des närrischen verliebten Greises.

Die *Cingana* lieferte ihm, wie ich schon an anderer Stelle¹⁾ gezeigt habe, die Intrigue zwischen dem alten Costanzo und dem verschmitzten Diener Querciuola. Wie hier Querciuola den Alten veranlaßt, als Schlosser verkleidet sich zur Geliebten zu schleichen, so dort Spingarda den alten Achario in der Verkleidung eines Holzhauers bezw. Arztes. Wie hier Querciuola sich mit Brigida zur Dupierung des Alten verständigt, so dort Spingarda mit Stella. Wie hier Costanzo vom Capitano mit Fußtritten und Prügeln zum Hause hinausgetrieben wird, so dort Achario von dem Ruffiano Lupo. Freilich bleibt Piccolomini in seiner Nachahmung ebenso weit hinter Giancarli zurück, als Costanzo in der Dummheit hinter Achario, und Querciuola in ergötzlicher Verschmitztheit hinter Spingarda. Auch die Idee, einen kleinen Knaben im Spiel zu verwenden (Brachetto), scheint der *Cingana* (Fioretto) entlehnt zu sein.

Neben diesen Autoren scheint Piccolomini auch noch andere Dichter wie Ariosto und Dolce studiert zu haben. So könnte z. B. die verfänglichste Situation im *Alessandro* (Fortunio bei Lampridia) durch eine ähnliche in Dolces *Ragazzo* (IV, 1) eingegeben worden sein. Die Idee, einen Alten durch eine Liebschaft auswärts zu beschäftigen, damit ein verliebter Jüngling freies Spiel habe, um zu dessen Tochter zu gelangen, bietet sowohl die *Cingana* als auch Dolces *Ragazzo*. Manches Motiv ist novellistischen Ursprungs. Es würde mich indes zu weit führen, wollte ich das alles noch im Einzelnen betrachten. Genug, der *Stordito* beobachtete ein von vielen großen und kleinen Dichtern der eigenen wie früheren oder späteren Zeit eingeschlagenes Verfahren: Il prenait son bien, où il le trouvait.

¹⁾ Zsch. f. r. Ph. XV. S. 215.

Man kann indes nicht sagen, daß seine Nachahmungen sklavische wären. Der *Alessandro* liest sich, trotz aller Anlehnungen an ältere Vorbilder im einzelnen, völlig wie ein originelles Stück.

Wenn wir die Zahl der Auflagen oder die Lobsprüche der Zeitgenossen zum Maßstabe für die Güte eines Stückes nehmen würden, so müßte man dem *Alessandro* einen hervorragenden Platz im Cinquecentistendrama anweisen. Wie wir oben sahen, sind zwischen 1550—1611 mindestens 10 Ausgaben erschienen, und die Lobsprüche der Zeitgenossen über das Lustspiel lauten geradezu überschwänglich. So sagt z. B. Giralamo Ruscelli, in den Anmerkungen zu der oben erwähnten Ausgabe, vom *Alessandro* und dem *Amor costante* Piccolomini, es sei die Ansicht aller Gelehrten und Urteilsfähigen: *che in esse non sia cosa se non perfetta*. In der 1550 zu Venedig bei Bindoni erschienenen Ausgabe des *Alessandro* sagt der T. N. unterzeichnete Herausgeber in seinem Widmungsschreiben: . . . *questa Comedia . . . mi fu mandata da Roma, doue questo Carnouale passato al cospetto di tutta la Nobiltà con molto aplauso fu recitata e . . . fu giudicata per una de le leggiadre e dotte Comedie così di stile, come d'inuentione, che a questa nostra età fusse veduta giamai*. Scipione Bargagli in seiner *Oratione in lode della Accademia degl' Intronati* ist gleichfalls des Lobes voll und erwähnt, daß der *Alessandro* nicht nur in vielen Städten Italiens, sondern auch vor Heinrich II. von Frankreich zur Aufführung gekommen sei. Troiano Boccalini¹⁾ sowohl als auch der Abbate Lancelletto²⁾ sollen den Piccolomini als den *Principe de' comici italiani* bezeichnet haben.

Diese Hochschätzung der Lustspiele Piccolomini konnte nicht hindern, daß sie in der Folge mißachtet, übersehen und vergessen wurden. Crescimbeni, Fontanini-Zeno, Quadrio und Tiraboschi erwähnen Piccolomini als Lustspieldichter, aber ohne ein Wort des Lobes. Die Litterarhistoriker unseres Jahrhunderts ignorieren ihn, wie z. B. Salfi, Sismondi, Canello, entweder ganz oder begnügen sich wie Ginguené mit dem bloßen Titel. Klein bespricht von Piccolomini wohl *L'Amor costante* und *Hortensio*, aber von der Existenz des

¹⁾ Napoli Signorelli in seiner *Storia critica de' Teatri* (Napoli 1813) B. V, 217 sagt: *Giovanni Imperiali nel Museo Istorico parla delle due prime (Amor costante und Alessandro) con molta lode e cita Trojano Boccalini, da cui il Piccolomini stimavasi pel principe de' poeti comici Italiani*. Imperialis *Museo* war mir nicht zugänglich und die Stelle bei Boccalini nachzusehen, hatte ich nicht die Zeit.

²⁾ Die Äußerung des Padre D. Secondo Lancelotti befindet sich in dessen *L'Hoggi di overo il Mondo non peggiore etc.* (Ven. 1636) Bd. 2, S. 219.

Alessandro weiß er nichts.¹⁾ Nur Gaspary spendet dem *Alessandro* Lob (Gesch. der ital. Litt. II. [1888] S. 615).

In diesen sich schroff gegenüberstehenden Urteilen kommt der wechselnde Geschmack der Jahrhunderte zum Ausdruck. Was das 16. Jahrhundert liebte, das war im 17. und noch mehr im 18. Jahrhundert in Mißkredit geraten. Wir haben aber, um zu einer richtigen Ansicht über den Wert des Stückes zu kommen, dasselbe aus seiner Zeit heraus zu beurteilen. Da dürfen wir denn nicht vergessen, daß es in einer Zeit geschrieben wurde, wo Verkleidungen, Verwechslungen u. dgl. mehr noch nicht so verbrauchte Motive waren, wie auch nur 20 bis 30 Jahre später. Wir können daher dem Dichter aus der Wahl seines Stoffes keinen Vorwurf machen. Eine andere Frage ist es, ob das Stück den Anforderungen, die man schon damals an ein gutes Lustspiel stellte, entsprach. Diese Frage kann nicht durchweg bejaht werden. Die Fabel ist wohl gut ersonnen, die Handlung ziemlich spannend; es fehlt auch nicht an komischen Szenen, allein die Durchführung im einzelnen läßt zu wünschen übrig. So beobachtet der Verfasser zwar — worauf wir heutzutage wenig Gewicht legen — strenge die Einheiten der Zeit und des Ortes, bedenklich sieht es dagegen mit der Einheit der Handlung aus. Der Dichter hat drei verschiedene Handlungen in seinem Stücke vereinigt, von denen sich schwer sagen läßt, welche er als die hauptsächlichste betrachtet wissen wollte. Der Titel klärt uns über seine Absicht nicht auf; denn er ist einer unbedeutenden Nebenperson entlehnt. Ob man nun aber Costanzos Abenteuer oder die Liebessache zwischen Cornelio und Lucilla als die Hauptsache ansieht, so läßt sich die ganze Intrigue Lampridia-Fortunio wegdenken, ohne daß die Handlung dabei leidet. Betrachtet man aber diese Intrigue als die Hauptsache, so stehen wieder die beiden anderen Intriguen so gut wie in keinem Zusammenhang mit ihr. Das ist ein Fehler in der Anlage, ein Fehler freilich, der sich in vielen Stücken des Cinquecento und insbesondere im spanischen und englischen Drama des 16. und 17. Jahrhunderts findet. Ferner hat Piccolomini mehrere Verstöße gegen die Ökonomie begangen. Ich will kein so großes Gewicht darauf legen, daß einige Personen überflüssig, einige Szenen entbehrlich oder zu lang sind: man liebte eben damals eine gewisse behagliche Breite und besonders

¹⁾ Diese Unterlassungssünde hat wohl der von Klein benutzte E. Ruth (Gesch. der ital. Poesie) II, S. 585, verschuldet, wo auch nur die obigen beiden Stücke angeführt sind, der Hortensio sogar in der unrichtigen Form *Ortensia*.

die retardierenden Einschiebsel der Bedientenscenen; aber es ist doch entschieden zu tadeln, daß sich der Dichter so in Wiederholungen gefällt. So erzählt zuerst Aloisio seine und Lucretias Geschichte (I, 3), dann erfahren wir sie von Lucretia (II, 1), dann von Lucretio (IV, 3) und endlich nochmals in der Erkennungs- und Schlußscene. Hätte er nicht besser gethan, uns über das Geheimnis der Verkleidung beider Personen bis zum Schluß hinzuhalten oder in Zweifel zu lassen? Aber freilich dann fiel der ganze sinnliche Kitzel fort, den die Zuschauer über die Intrigue Fortunio-Lampridia empfinden sollten; denn leider ist es mit der Moral des Stückes schlecht bestellt. Es ist in sittlicher Hinsicht des Verfassers des berühmten *Dialogo della bella Creanza delle Donne* würdig. Wenn auch nicht so gemein wie die *Calandria*, so schamlos wie die *Mandragola* oder die Dirnenstücke des Aretiners, so ist es doch noch unzünftig genug: eine Eigenschaft allerdings, die es mit den meisten Lustspielen des Cinquecento teilt.

Was die Wahrscheinlichkeit der Handlung anbelangt, so ist der *Alessandro* nicht ganz einwandfrei. Daß Aloisio und Lucretia lange zusammen in einer Stadt leben, sich sehen und nicht erkennen, ist nicht recht glaublich und durch die Verkleidungen nicht genügend motiviert. Schlecht begründet ist auch der plötzliche Rücktritt Lanfranchis von seiner Brautschaft. Offenbar ein schlechter Notbehelf, um die Ehe zwischen Cornelio und Lucilla zu ermöglichen und ein Beweis, daß es dem Dichter an Erfindung gebrach.

Nicht übel dagegen sind die Charaktere ausgefallen; besonders Costanzo, der ebenso lüsterne, wie bockbeinige Greis, der schlaue Querciuola und die kuppelnde Nicoletta, letztere ein getreues Konterfei Aretinischer Figuren, sind trefflich gelungene Gestalten. Uneingeschränktes Lob verdient aber die Diktion und die Behandlung des Dialogs. Schon Gaspary rühmt an unserem Stück, daß es sich durch Geschick und Natürlichkeit des Dialogs auszeichnet.

Vorzüge und Mängel reiflich gegen einander abgewogen, gehört der *Alessandro* noch zu den besseren Lustspielen jener Tage, und es kann seinem Verfasser ein entschiedenes Talent für das leichtere Lustspiel nicht abgesprochen werden.

In dieser Wertschätzung werden wir noch durch einen Umstand bestärkt. Der *Alessandro* ist Gegenstand zahlloser Nachahmungen geworden, ein Erfolg, den er mit den übrigen Stücken der Intronaten teilt. Hier einige Beispiele:

In Cecchis *L'Assiuolo* (gedr. 1550) wird der verliebte alte Ambrogio auch ins Haus zu einer Dame gelockt und dort, wie Costanzo im *Alessandro*, eingeschlossen.

In Grazzinis *I Parentadi* (gedr. 1582) verkleidet sich der alte Giammateo als Weib, seine Frau Cangenova legt Mannstracht an; bei ihnen weilt eine Cornelia, die in Wirklichkeit ein Cornelio ist, für das vermeinte Mädchen schwärmt ein Fabio u. s. w.

In Grazzinis *La Pinzochera* wird der alte verliebte Gerozzo aus seinem Hause gelockt durch ein Stelldichein, um die Zusammenkünfte seiner Tochter Fiametta mit ihrem Anbeter Federigo zu ermöglichen.

Motive aus *Alessandro* finden sich in N. Secchis *La Camariera* (gedr. 1583) und in Lancis *Olivetta* (gedr. 1587), in Paraboscis und in G. B. della Portas *La Fantasca* (gedr. 1557, bezw. 1592).

In Francesco Mercatis *Il Lanzi* (1566) haben wir einen verliebten Greis Ruberto, der sich in der Verkleidung eines «*velettaio*» zu einem Mädchen schleicht und, dort ertappt, durchgeprügelt wird. Heimkehrend wird er von seiner Magd Pippa, die ihn in seiner Verkleidung nicht erkennt, lange nicht ins Haus gelassen. Seine Abwesenheit hat ein verliebter Jüngling benutzt, um zu seiner Tochter zu gelangen, wo er von dem erbosten Alten festgehalten wird u. s. w.

Vicenzo Giusti (da Udine) wendet in seiner Komödie *Fortunio* (1593) gleichfalls Verkleidungen ähnlich wie im *Alessandro* an. Seine Abhängigkeit von diesem Stücke ist schon aus den von ihm gebrauchten Namen ersichtlich: das verkleidete Mädchen heißt wie dort Fortunio, ein Cornelio liebt eine Lucilla u. s. w.

In Bernardino Cenatis Arcicomedia *La Silvia errante*¹⁾ (gedr. 1605) verkleidet sich der alte Theodoro, um zu seiner Angebeteten zu gelangen, als Schlosser und erhält bei seinem Abenteuer gleichfalls tüchtige Prügel.

In der von dem Mitglied *Il Mesto* der Akademie der *Filomati* zu Siena 1610 daselbst geschriebenen und aufgeführten *Clarice* liebt Camilla die Celia, die sie für ein Mädchen hält, die aber in Wirklichkeit ein verkleideter Jüngling Namens Fortunio ist.

¹⁾ Ich benutze die Gelegenheit, um einen lapsus calami in meinem Aufsätze: Lope de Rueda und das ital. Lustspiel Zsch. f. r. Ph. XV. S. 215 zu korrigieren. Nicht Piccolominis *Amor costante*, sondern dessen *Alessandro* ist es, dem sich Cenati anschließt.

Diese Beispiele, welche sich beträchtlich vermehren ließen, zeigen, wie die Einwirkung des *Alessandro* auf das italienische Drama bis ins nächste Jahrhundert fort dauerte. Sie blieb indes nicht auf Italien beschränkt. Das Stück wurde, wie ich anderwärts zu zeigen gedenke, auch in Frankreich bekannt, und Chapman war es vorbehalten, es auf den englischen Boden zu verpflanzen. Beschäftigen wir uns nun mit seiner Nachahmung.

May-Day.

Chapman hat die Fabel des italienischen Stückes in der Hauptsache beibehalten und nur in Einzelheiten umgestaltet. Ganz gegen die Gepflogenheit der damaligen Playwrights bei der Nachahmung ausländischer Dramen verzichtete er darauf, das Stück durch Hinzufügung einer Nebenhandlung zu erweitern. Begreiflich! Enthielt ja der *Alessandro* bereits eine dreifache Handlung.

Der englische Dichter hat zwar für seine *witty Comedy* auch italienische Namen gewählt, aber fast durchgehends andere als er in seiner Vorlage fand.

Es entspricht bei

Chapmann:	Piccolomini:
Honorio	Vicentio,
Aurelio	Cornelio,
Angelo	Querciuiola,
Lucretia (Lucretio)	Lampridia (Aloisio),
(Theagine) Lionell }	Fortunio,
Leonoro }	
Lorenzo	Costanzo,
Aemilia	Lucilla,
Quintiliano	Malagigi,
Fannio ¹⁾	Fagiuolo,
Giacomo	(Brachetto),
Franceschina	Brigida,
Temperance	Nicoletta,
Lodovico	Alessandro,
Gasparo	(Leonardo Lanfranchi).

Nicht benützt hat Chapman 5 Personen seiner Vorlage, nämlich: Furbetto, Fabritio, Lucretio, Ruzza und Angela. Der letztere Name legte ihm den Namen Angelo nahe. Lucretio bezeichnet bei ihm

¹⁾ Dieser Name, der auch als Bedientenname in der *Calandria* vorkommt, legt die Vermutung nahe, daß Chapman dieses Stück kannte.

eine andere Person als bei Piccolomini. Hinzugefügt hat er die beiden *gulls* Innocentio und Giovenelle, sowie einen Schneider nebst Sohn, einen Barbier und mehrere Tänzer.

Mit den beibehaltenen Personen hat Chapman sehr erhebliche Veränderungen vorgenommen. Honorio und sein Sohn Aurelio treten weit mehr zurück als ihre Vorbilder Vicentio und Cornelio, ebenso Lucretia und Theagine mehr als Lampridia und Fortunio. Aus letzterem hat der Engländer, wie oben bereits ungedeutet, zwei Personen gemacht. Auf den Grund werde ich weiter unten zurückkommen.

Dagegen treten der Captain und seine Frau, sowie insbesondere Lodovico weitaus mehr in den Vordergrund, als die entsprechenden Figuren bei Piccolomini. Während Leonardo Lanfranchi bei dem Italiener nur genannt wird, tritt sein Ersatzmann Gasparo, *a foolish Clown*, wirklich auf. Giacomo übernimmt zuletzt die Rolle des Brachetto, ist aber eine ganz andere Person und als Freund Aurelios und Lodovicos gedacht. Der Schauplatz, bei dem Italiener Pisa, ist bei dem Engländer das seinen Lesern und Zuschauern geläufigere Venedig. Sehen wir nun zu, wie Chapman sich im einzelnen zu seinem Vorbilde verhält.

I. Akt.

Zunächst verrät Chapman noch wenig seine Quelle. Da er die Person des Rechtsgelehrten Fabritio weggelassen hatte und Honorio (Vicentio) weder von der Liebe des Sohnes noch von der des alten Lorenzo (Costanzo) unterrichtet wissen wollte, so mußte er die beiden ersten Szenen des Italieners durch andere ersetzen. Das Stück hebt nun balletartig mit einem Tanz junger Leute zu Ehren des Maien an. Die tolle Lust des Stückes schien dem Dichter ganz zu dem ausgelassenen Treiben der Maifeier zu passen. Der alte Lorenzo sieht den jungen Leuten zu und vergleicht sich mit ihnen. Er fühlt sich noch recht jugendlich: *«and so have at you, Mistress Franceschina (Brigida) . . . I'll spread my nets for you, i'faith, though they be my purse-nets.»* Die Fortsetzung seines Liebesmonologs, insbesondere ein die Schönheit seiner Dame preisendes Gedicht, belauscht Angelo (Querciuela), Aurelios (Cornelios) Diener, Franceschinas Vetter und zieht durch boshafte Zwischenrufe das Gedicht ins Lächerliche. Koepfel will diesen Teil der Scene als Nachahmung

einer Stelle in Shakespeares *Love's Labour's Lost* (IV, 3, 83, ff. Du-maine-Biron) angesehen wissen, eine Ansicht, die einigen Grund hat.

Schließlich tritt Angelo näher. Lorenzo, welcher weiß, daß der Schalk mit Franceschina sehr gut steht, bittet ihn, sich zu seinen Gunsten bei ihr zu verwenden, was jener auch verspricht. Jetzt erscheint Gasparo (Leonardo), und Lorenzo sagt ihm die Hand seiner Tochter zu, obwohl diese wenig Neigung für ihn fühle. Diese selbst, Aemilia (Lucilla), kommt und klagt über die Lieblosigkeit der Eltern, die ihre Kinder nur nach dem Gelde verheiraten. Da sie ihren Anbeter Aurelio daherkommen sieht, den sie liebt, aber mit scheinbarer Kälte behandelt, entflieht sie. Verzweifelt wirft sich Aurelio auf den Boden und wird so von seinen Freunden Lodovico (Alessandro) und Giacomo gefunden. Sie verspotten ihn weidlich. Lodovico geißelt seine schüchterne Liebe als thöricht. Bei den Schönen müsse man kühn und unternehmend sein. Er wolle ihm Aemilia, die seine Base sei, zuführen. Diese Scene schließt sich bereits Piccolomini an, und zwar *Alessandro* I, 4, wo Alessandro dem Cornelio wegen seiner Liebe zu Lucilla Vorwürfe macht und auf das weibliche Geschlecht loszieht. Sagt Lodovico zu Aurelio: *He that holds religious and sacred thought of a woman, he that bears so reverent a respect to her, that he will not touch her but with a kissed hand and a timorous heart . . . let him be sure she will shun him like her slave* — so sagt Alessandro zu Cornelio: *Tu non le conosci, queste donne. Quanto loro piu veggono altri morire e struggersi per i casi tanto piu rizzan la coda, e vogliono spacciare il buono e il grande con essi; fauorendo poi e humiliandosi a tale che non sarebbe degno dell'ombra tua.* Übrigens mag es wohl seine Richtigkeit haben, wenn Koeppel bei dieser Scene noch einen gewissen Einfluß des Shakespeareschen und Chaucerschen Pandarus annimmt. Den Keim duzu bot ihm aber schon der Alessandro.

Sehr verschieden von der entsprechenden Scene bei Piccolomini (6. Scene) ist der folgende Auftritt, in dessen Mittelpunkt der *Miles gloriosus* Quintiliano steht. Während bei jenem der Prahler seinem Diener gegenüber die üblichen Aufschneidereien anbringt, zeigt ihn Chapman in Gesellschaft seiner Frau — die ihn mit verstellter Zärtlichkeit nicht von sich lassen will, während sie ihm doch treulos ist — und in Gesellschaft anderer Personen. Unter letzteren befindet sich der von Quintiliano ausgebeutete Landtölpel (*gull*) Innocentio, wofür der Dichter keine Vorbilder im italienischen Stücke, wohl aber bei Shakespeare, Ben Jonson und anderen Kunstgenossen fand.

II. Akt.

In diesem Akte tritt die Nachahmung schon stärker hervor, obwohl auch hier sich noch viele Einschüßel und Zuthaten Chapmans finden. Die 1. Scene (Lucretia-Lampridia und Temperance-Nicoletta) entspricht *Alessandro* I, 3, wobei indes der Engländer frei zu Werke ging. Zunächst betonte er nicht mit solcher Aufdringlichkeit, daß Lucretia ein verkleideter Jüngling ist. Dann ersetzte er die anstößige und unnatürliche Liebe des vermeinten Fortunio für Lampridia durch die eines Jünglings, Leonoro. Endlich weist die Dienerin Temperance, die Leonoros Sache bei ihrer Herrin vertritt diese, als sie sich unzugänglich für jenen zeigt, noch auf einen anderen Freier oder Verehrer hin und meint zuletzt: *you have a whole brown dozen o' suitors at least . . . take your choice amongst 'em all*. Im übrigen sind die Charaktere der Magd und des verkleideten Jünglings bei beiden Autoren ziemlich gleich gehalten. Auf Piccolomini weisen die letzten Worte der vermeinten Lucretia hin. Sie sagt nämlich zur Dienerin, um ihr den Mund zu stopfen: *Come, let's to the minster. God hear my prayers as I intend to stop mine ears against all my suitors*. Lampridia sagt zu Nicoletta am Schluß der Scene: *Non gittar piu le parole al vento. Eccoci al monastero*.

Die 2., 3. und 4. Scene — Lodovico überredet Aemilia, ihre Liebe dem Aurelio zu schenken — sind in der Hauptsache Zuthat Chapmans. Für die breite Zeichnung des widerlichen Gelegenheitsmachers Lodovico war *Alessandro* nicht gesessen, sondern, wie oben angedeutet, Pandarus. Wenn aber Lodovico das Mädchen drängt, Aurelio einen Brief zu schreiben, so wird ihm wohl der Brief Lucillas an Cornelio vorgeschwebt haben. Obwohl nun das Mädchen das Briefschreiben als *immodest* ablehnt und sich lieber zu einem Stelldichein bequemt — das aber beileibe nur das Aussehen des Zufälligen haben dürfe — so hat sie der Engländer doch viel sinnlicher und unsympathischer gehalten. Die Benutzung des italienischen Vorbildes tritt an folgender Stelle hervor:

Aemilia. *But good coz, if you chance to see my chamber-window open, that is upon the terrace, do not let him come in at it in any case.*

Lod. *'S blood! how can he? can he come over the wall, think'st?*

Aem. *O sir, you men have not devices with ladders of ropes to scale such wals at your pleasure and abuse us poor wenches?*

Das ist nur die Ausführung des folgenden Satzes in Lucillas Brief: *E perche uoi desiderate di parlarmi, e io desidero di compiacerui, ui fo sapere come altra uia non ci è buona a questo, se non che . . . ueniate da la banda di dietro, doue è luogo dishabitato che con un poco di scala potrete accostarui alla inferriata de la mia camera etc.*

Die folgende (5.) Scene — Leonoro, Lionell, Temperance — ist die Nachahmung von *Alessandro II*, 1. Die kuppelnde Dienerin berichtet Leonoro über den Mißerfolg ihrer Mission bei ihrer Herrin, teilt ihm aber mit, daß Lucretia in der Siesta-Zeit, weil sie da in tiefem Schlafe liege, leicht überrascht werden könne. Diese Scene, bei Piccolomini eine der längsten (ca. 7 Seiten), ist hier auf weniger als die Hälfte geschwunden. Chapman ließ die beiden Monologe Fortunios weg und beseitigte die langen zuchtlosen Reden der frechen Magd. Seine sachlichen Abweichungen von der Vorlage sind zum Teil veranlaßt dadurch, daß er die Rolle Fortunios auf 2 Personen (Leonoro und Lionell) verteilt hatte. Leonoro, als Jüngling, sträubt sich weniger gegen den Vorschlag der Dirne, als Fortunio, die verkleidete Dame, welche Grund genug hatte, das unsaubere Abenteuer nicht zu wagen. Einige Stellen dieser Scene verraten die italienische Quelle auch im Ausdruck, z. B.:

Chapman.

Leo. Very well, and is there any hope of speed?

Temp. No, by my troth, gentleman, none in the world; an obstinate young thing it is as ever I broke with in my life

Temp. . . . faith, sir, I wish you well, and every day after dinner my mistress uses to go to her chair, or else lie down upon her bed to take a nap now if I were a man . . . what might I do her now?

Leo. Why, what can come of it?

Tem. . . . my old master Honorio at two o'clock will be at tilting at which hour if you will be at the back gate and muffle yourself handsomely, you may linger there till I call you.

Piccol.

For. Or bene, che dice? vuole più star ostinata contra di me . . . ?

Nic. Ostinata, ostinatissima più che mai; io non vidi donna più ferma e più dura a mutarsi di proposito di costei . . .

Nic. . . . per più uentura uostra, ella suole sempre dopo desinare gittarsi sul letto e quiui dormire un' hora talche la potrete assalire mentre ch'ella dorme etc.

* * *

Nic. Perchè? che ne può riuscire?

* * *

Nic. . . . metteteui a ordine per hoggi, che in ogni modo uoglio che uoi ueniate, che il padrone non desina in casa; v'aspetto dalla porta di dietro.

Die folgende kurze Scene, in welcher Lodovico seinen Freund vom Erfolg seiner Schritte bei Aemilia unterrichtet, ist Chapmans Erfindung. Die 7. Scene — Angelo kommt zu den beiden Anderen — ist im Grunde nichts als eine freie Wiedergabe des letzten Teils von *Alessandro* I, 5. Die 8. Scene, in der Angelo Franceschina für ein Rendezvous mit Lorenzo zu gewinnen sucht, ist Chapmans Zuthat, während die 9. — Angelo benachrichtigt Lorenzo vom Erfolg seiner Mission bei der Frau des Capitano und bewegt ihn, in Verkleidung zu ihr zu gehen — sich in der Hauptsache als eine Nachbildung von *Alessandro* II, 3 erweist. Chapman ist auch hier kein sklavischer Nachahmer. Er weicht in Einzelheiten von seiner Vorlage ab. So ist z. B. bei ihm nicht die Rede davon, daß der «Captain» verreise; Lorenzo verkleidet sich nicht als Schlosser, sondern als Kaminfeger usw. Chapman sucht sich ferner im Dialog seine Selbständigkeit zu wahren. Gleichwohl nähert sich in dieser Scene die Nachahmung mehr als bisher der Vorlage. Nachstehende Parallelen mögen das Abhängigkeitsverhältnis veranschaulichen.

Chapman.

Ang. . . . And yet does this whirligig stand upon terms of honour forsooth; tenders her reputation as the apple of her eye! . . . will die many deaths rather than by any friend's open access to her be whipped naked with the tongues of scandal etc.

Ang. And to avoid all sight of your entrance, you must needs come in some disguise, she says . . .

Ang. Faith, I know not what disguise she would have for you . . . she talks of tinkers, pedlars, porters, chimney-sweepers, fools and physicians, such as have free egress and regress into men's houses without suspicion.

Lor. . . . methinks a friar's weed were nothing.

Ang. Out upon't! that disguise is worn threadbare upon every stage . . . take such a transformance as you may be sure will keep you from discovery.

Piccol.

Querc. Voi sapete, Costanzo, quant' honesta e da bene è questa uostra Brigida, e quanto è uaga del suo honore. Ella non uorria che in alcun modo uoi foste ueduto entrare, che non saria ben fatto.

Querc. Voi sapete che una certa sorte di persone, come sono Accore e Spilli e Spazzacamini,¹⁾ Velletari, Magnani e simili non danno sospetto alcuno quando li entrano in case di gentildonne; e per questo ui bisognerebbe pigliar l'habito di simil gente, e passando di li, ordinerei ch'ella ui chiamerebbe dalla finestra etc.

Cost. . . . mi piacerebbe molto l'habito del uelettaio, per esser il piu delicato degli altri.

Querc. Non bisogna pensare al delicato, ma solo all'honor di lei; sarebbe più pericolo che foste conosciuto da ue-

¹⁾ Die Anführung dieser Handwerker mag Chapman zu seinem Chimney-sweeper den Anstoß gegeben haben.

Lor. . . . shall I then smurch my face like a chimney-sweeper and wear the rest of his smokiness?

Lor. But is that a fit resemblance to please a lover, Angelo?

Ang. For that, sir, she is provided: for you shall no sooner enter, but off goes your rusty scabbard, sweet water is ready to scour your filthy face etc.

lettaio che altrimenti, perchè non sareste troppo dissimile da uoi medesimo. . . . non cambiate il Magnano; tigneteui 'l uolto, e pigliate di quei panni rotti etc.

Cost. . . . Come uoi ch'io possa baciare poi Brigida senza tigner lei ancora? . . .

Querc. Questo non importa; come sarete dentro, ui lauerete e polirete a modo uostro.

In der 10. Scene ersucht Angelo den Lodovico, er möchte den Quintiliano in irgend einem Wirtshause festzuhalten suchen, damit die Intrigue mit Lorenzo ihren ungestörten Verlauf nehme. Lodovico übernimmt gerne das Amt. Diese Scene ist Zuthat Chapmans. Das Gleiche gilt von den beiden nachfolgenden Scenen, worin der «Captain» mit Gläubigern, zuerst mit seinem Schneider und dann mit seinem Barbier zusammentrifft. Die Absicht des Dichters war hier offenbar, die im *Alessandro* etwas zu kurz gekommene Figur des *Miles* mehr herauszuarbeiten.

III. Akt.

Der Dichter beginnt zunächst mit Zuthaten: Lodovico erzählt dem Angelo, daß er den Hauptmann und seine *two gulls* — zu Innocentio war noch ein zweiter Tölpel, Giovenelle, *a freshman come from Padua*, hinzugekommen — in dem Gasthause *The Emperor's Head* untergebracht habe. Angelo berichtet ihm seinerseits, was er mit Lorenzo vorgenommen habe, und veranlaßt Lodovico seinem verkleideten Oheim — Chapman that gut daran, Lodovico mit Lorenzo in verwandtschaftliche Beziehungen zu setzen — in den Weg zu treten, sobald er sich zu Franceschina begeben. Er solle den alten Narren, der sich für den stadtbekanntesten Kaminfeger Snail ausgeben, hänseln und hinhalten. Dazu verführt Lodovico auch Honorio und Gasparo, die eben daher kommen (2. Scene). Die 3. Scene, in welcher Angelo den *Chimney-sweep* Lorenzo auf die Bühne bringt und die Rolle mit ihm einstudiert, entspricht *Alessandro* III, 1. Natürlich verlangte die abweichende Verkleidung verschiedene Abänderungen. Die 4., 5. und 6. Scene, wo zuerst Lodovico, dann Honorio und endlich Gasparo den alten Gecken als vermeintlichen Snail festhalten und gründlich foppen, findet sich allerdings nicht im *Alessandro*, die Idee ist aber offenbar aus einem anderen italienischen Lustspiel geschöpft. So begiebt sich z. B. in Bentivoglios Lustspiel *Il Geloso* (1544) der

verliebte Fausto in der Verkleidung eines Arztes zu seiner Angebeteten und wird vor der Thüre der Reihe nach von mehreren Personen, die seine ärztliche Hilfe in Anspruch nehmen, aufgehalten. Ob Chapman dieses Stück kannte, oder ob er die Idee aus irgend einem anderen entnahm — komische Situationen wiederholen sich ungemein häufig im Cinquecentistendrama — will ich dahingestellt sein lassen. Nachdem sich der alte Lorenzo endlich losgerissen hat, beschließt Lodovico die 6. Scene mit einer in seinem Munde seltsam klingenden moralisierenden Bemerkung über seinen lüsternen Onkel und entfernt sich, um Freund Aurelio zu Aemilia zu bringen. In der folgenden (7.) Scene nähert sich Lorenzo in Begleitung Angelos dem Hause Franceschinas. Kaum hat er seinen Ruf: «*Chimney-sweep! work for chimney-sweep!*» ertönen lassen, so erlangt er Zutritt, worauf Angelo im geheimen Einvernehmen mit der edlen Dame an die Hinterpforte klopft, als ob Quintiliano plötzlich heimgekehrt sei. Franceschina, scheinbar bestürzt, bringt den alten Narren eiligst im «coal-house» unter.

Diese Scene ist frei der zweiten Hälfte der 1. Scene im III. Akte des *Alessandro* nachgebildet, im Dialog aber ganz unabhängig geblieben.

Die 8. Scene — Lodovico und Aurelio erscheinen mit einer Strickleiter vor der Terrasse Aemilias — entspricht *Alessandro* III, 3, ist aber durch die veränderten Charaktere des hilfreichen Freundes und der jungen Dame ganz und gar im Dialog umgestaltet worden. Die frostigen Ermahnungen und Betrachtungen, die *Alessandro* an den liebesglühenden Cornelio richtet, fehlen bei Chapman ganz. Während *Alessandro* vor Lucilla kaum ein paar Worte spricht, läßt Lodovico in der gleichen Situation seinen Schützling kaum zu Worte kommen. Lucilla, die Cornelio selbst herbeigerufen hatte, sträubt sich, als der Geliebte vor ihr steht, in plötzlich erwachter jungfräulicher Scham, ihn einzulassen; erst seine wiederholten Versicherungen, daß ihre Ehre vor ihm sicher sei und die Bürgschaft des kühlen *Alessandro* bewegen die Schöne nachzugeben. Anders Aemilia. Ihr Verhalten — das merkt man — ist bloße Ziererei, Lodovicos rohe Worte haben bei ihr nur zu viel Berechtigung, sie verlangt und erhält keine Versicherung, daß ihre Ehre unangetastet bleiben soll. Aurelio besteigt mit einer poetischen Ansprache die Strickleiter, Lodovico verhöhnt ihn ob seiner schwungvollen Herzensergüsse und das Pärchen verschwindet, während Lodovico ihm nachruft: *Aurelio, occasion is bald, take her by the forelock!* Der Vergleich fällt, wie

man sieht, sehr zu Ungunsten des englischen Dichters aus. Er hat die delikate gehaltene Scene des Italieners ganz ins Rohe und Gemeine gewendet. Die Frage, die sich Lodovico in einem unmittelbar darauffolgenden höchst widerlichen Monolog (9. Scene) vorlegt: *This is no pandarism, is it?* charakterisiert den Geist des Dichters genügend; die Zoten und Rohheiten darin wiederzugeben, widerstrebt mir. Die 10. Scene bietet eine sehr wesentliche Abweichung von *Alessandro* III, 2, welcher Scene sie entsprechen soll. Bei Piccolomini begiebt sich Fortunio-Lucretia nach einigem Schwanken ins Haus zu der vermeinten Lampridia, dazu das von Nicoletta ihr schon früher bezeichnete Hinterpförtchen benützend. Bei Chapman winkt Temperance dem ver mummt Wache stehenden Lodovico, ihn für Leonoro haltend, ins Haus und verschwindet. Als Leonoro mit Lionell erscheint und nicht Temperance aber den Vermummten sieht, zieht er wieder ab, während Lodovico der wieder erscheinenden Temperance folgt. Leonoro und Lionell kommen nochmals, und wie sie den Vermummten verschwunden und Temperance noch immer nicht auf ihrem Posten sehen, treten sie in das Gasthaus ein, wo ihnen der Hauptmann und seine Begleiter entgegenkommen. Die nun folgende, den Akt beschließende lange Scene ist Erfindung des Dichters und hat mit der Handlung des Stückes nichts zu thun. Koepfel bemerkt mit Recht, daß Chapman darin sich als Nachahmer Shakespeares erweist. Während der Charakter Quintilianos teils an Falstaff, teils an Sir Toby Belch erinnert, zeigt die von dem einen *gull* an den anderen geschriebene Herausforderung deutlich auf *Twelfth Night* hin.

IV. Akt.

Quintiliano verabschiedet sich von Leonoro und Lionell und begiebt sich mit seinen Begleitern nach Hause. Soweit ist Chapman noch selbständig; nunmehr beginnt die Nachahmung, jedoch wiederum mit Abweichungen. Im italienischen Lustspiel wird der Hauptmann stutzig, weil er sein Haus verschlossen findet, bei Chapman, weil er Lorenzo drinnen rufen hört: *Mistress, mistress, is he gone?* Bei beiden Dichtern dringt der Bramarbas wütend ins Haus, sucht und findet den um Hilfe rufenden Alten und zerzt ihn auf die Bühne, wo er ihn erst nach vielen Drohungen und Warnungen wieder freigiebt. Von hier ab weichen beide Dichter wieder von einander ab. Bei Piccolomini beobachtet Querciuela den Vorgang und eilt fort, um Cornelio zu warnen; bei Chapman ist Angelo nicht anwesend. Bei

Piccolomini folgt, wie wir oben sahen, gleich die Scene zwischen Costanzo und dem den Eintritt ins Haus ihm verweigernden Ruzza. Bei Chapman ist ein Scenenwechsel. Oben am Fenster in Lorenzos Haus erscheinen Aurelio und Aemilia und wechseln Liebesbeteuerungen. Dann stürzt Lorenzo auf die Bühne und hinter ihm atemlos Angelo, der ihn abhalten will, ins Haus einzutreten. Vergebens. Die nächste Scene schließt sich *Alessandro IV*, 1 an, nur vertritt Angelo die Stelle Ruzzas. Hier eine Probe über das Verhältnis zwischen Vorbild und Nachahmung:

Chapman.

Lor. How now? whom do I see? my daughter and a younker together? passion of death, hell and damnation, . . . I will conceal my rage awhile, that it may break forth in fury. I'll shift me presently, Angelo, and go fetch the provost.

Ang. Oh unspeakable madness! will you for ever dishonour your daughter and in her yourself, sir?

Lor. Talk not to me; out upon this abominable concupiscence, this pride of the flesh, this witchcraft of the devil; talk not to me, justice cries out on't in the streets, and I will see it punished . . .

Piccolomini.

Cost. Come, s'io ho ueduto? . . . uidi per vna fessura del muro che risponde nella sua camera, un' huomo molto strettamente con essa lei. Ah sciagurata! io le ne faro ben patir le pene, si. — — — Me ne voglio andare a rammaricar al Duca e pregarlo che ci mandi la corte per castigarli.

Ruzza. Eh non fate, padrone. Non discoprite questa vergogna per tutta Pisa; doue che se sarete sauiò, non lo saprà persona che uoi e io.

Cost. Non ci è dissegno, io uoglio andare.

Im weiteren Verlauf der Handlung gehen Vorbild und Nachahmung wieder auseinander. Bei Piccolomini läuft Querciuola, der von Ruzza über den Sachverhalt unterrichtet worden, fort und benachrichtigt Cornelios Vater von der dem Sohne drohenden Gefahr. Bei Chapman bleibt mit Recht der Vater ganz aus dem Spiel. Er hätte nur noch einen Schritt weiter gehen und ihn überhaupt aus dem Stück weglassen sollen. So wie er ist, ist er eine ganz überflüssige Person im Lustspiel. Angelo benachrichtigt selbst die Liebenden; Aurelio entkommt mittelst der Strickleiter und geht ins elterliche Haus, um sofort, wie Angelo verlangt, seine Kleider auszuziehen. Wozu das der verschmitzte Diener verlangt, verrät er uns in einem Monolog am Schluß der Scene. Er will Aurelios Kleider Franceschina anziehen lassen, das Weib in Aemilias Zimmer mittelst Strickleiter schaffen und so dem alten Gecken und dem herbeigeholten Provost ein Schnippchen schlagen. Hierin ist Chapman Nachahmer

des Schlusses von *Alessandro* IV, 4, mit der Abweichung jedoch, daß bei Piccolomini Brigida nicht Cornelios Kleider, sondern überhaupt männliche Tracht anlegt. Nachstehende Parallelen mögen das Verhältnis zwischen Original und Nachahmung veranschaulichen:

Chapman.

Ang. in the meantime will I take my master's suit (of which the little squire took note) and put it on my sweetheart Franceschina, who shall presently come and supply my master's place with his mistress; for the little squire took no certain note who it was that accosted her and thus shall his daughter's honour and my master's be preserved with the finest sugar of invention and when the little squire discovers my sweetheart, she shall swear, she so disguised herself to follow him, for her love to him

Piccolomini.

Querc. Costanzo non ha conosciuto chi fusse quello che era in camera; hor la Brigida del capitano è tutta mia, e l'ho menata e la meno sempre doue mi pare la farò uestir a huomo, e menatala là, e chiamata Lucilla, le farò tirar su cotesta scala, e metterla dentro in camera, la qual trouata de la corte scoprirà a chi la sia, e dirà ch'ella con questa astutia uolesse assalir poi la notte Costanzo nel letto suo per l'amor che gli porta

Die folgende Scene (5.) ist derart umgestaltet, daß sich das Original kaum mehr erkennen läßt. In letzterem (IV, 5) erzählt Nicoletta der nur ad hoc geschaffenen Kupplerin Angela den Ausgang des Stelldicheins zwischen Fortunio und Lampridia. Bei Chapman sehen und hören wir selbst den Ausgang mit an; jedoch spielt dabei nicht eine als Mann verkleidete Dame, auch nicht Leonoro, ihr Stellvertreter bei Chapman, eine Rolle, sondern ein dritter, Lodovico, das verzerrte Konterfei des bei Piccolomini ganz bescheiden im Hintergrunde verbleibenden Alessandro. Offenbar leitete Chapman der Gedanke, diesen von ihm bereits so stark ins Getriebe der Handlung geschobenen Charakter zu einer vollendet lustigen Person, nicht nur zum Fopper, sondern auch zum Gefoppten zu machen. Wie dem auch sei, Chapman läßt in unserer Scene Lodovico mit der angeblichen Lucretia fechtend auf der Bühne erscheinen und Lodovico muß sofort die Waffe strecken. Lucretia schont ihn, bekennt Geschlecht und Namen (Lucretio) und verlangt, daß der Andere Stillschweigen darüber beobachte, dann scheiden beide in Frieden. Allein geblieben, verwünscht Lodovico die kuppelnde Dienerin, die ihn zu einer Furie gebracht habe. Er erzählt:

*I found her suppos'd mistress fast asleep,
Put her to the touchstone, and she prov'd a man.
He waked, and with a more than manly spirit
Flew in my face etc.*

Nur die ersten beiden Zeilen erinnern an *Alessandro* IV, 5 wie Nicoletta erzählt:

. . . *mentre che la dormiua, l'haueua pian pian tramenata . . . e volendole metter le mani giu alla tu m'intendi, . . . non ritrouandola femina . . . senza destarla tornò a me.*

Die folgende Scene — Lodovico trifft Angelo und den sich entkleidenden Aurelio, und beide foppen ihn — ist Erfindung Chapmans, ebenso die sich anschließende Scene, wo Temperance dem Leonoro und Lionell nochmals über das Geschehene referiert. In dieser letzteren Scene erfahren wir, daß in Honorios Haus eine *May-night show* stattfinden werde. Zu dieser will Leonoro kommen, um Lodovico zur Rede zu stellen, und der stille rätselhafte Lionell, von dem man bis jetzt noch nicht weiß, was der Dichter mit ihm beabsichtigt, soll als Mädchen verkleidet daselbst erscheinen, um in dieser Gestalt dem Lieutenant des Quintiliano, dem *gull* Innocentio, einen Streich zu spielen.

Fortgesetzte Erfindung des Dichters ist die darauffolgende Scene, in der der Hauptmann seinen närrischen Lieutenant zum besten hat. Er belehrt ihn unter anderem über die Ähnlichkeit zwischen einer Schlacht und einem Festmahl und macht ihm weis, eine junge reiche Erbin, eine Verwandte des Herrn Honorio, finde sich zur *May-night show* ein, und an die solle er sich machen.

Mit dem Schluß der Scene kehrt der Engländer wieder zur Nachahmung der italienischen Vorlage zurück. Der Hauptmann wundert sich, wo sein Weib stecken mag. Da bringt (nächste Scene) Angelo die Verkleidete an ihm vorbei. Das entspricht der letzten Scene des IV. Actes im *Alessandro*. Chapman nähert sich hier seinem Vorbilde im Ausdruck. Man vergleiche:

Chapman.	Piccolomini.
<i>Enter Angelo and Franceschina in Boy's Clothes.</i>	(Bühnenangabe fehlt, wie in allen ital. Stücken des 16. Jahrhunderts.)
<i>Quint.</i> See, who comes here?	<i>Brig.</i> Tu m'hai fatto, Querciuiola, aggirar per tanti chiassi, ch'io non so doue io mi sia.
<i>Ang.</i> Come, coz, march fair; methinks thou becomest a page excellent naturally; cheer up thy heart, wench. (<i>Kisses her.</i>)	<i>Qu.</i> Siam presso, doue c'habbiam andare, auuertissi ben poi con Lucilla, di farti dire quant'io t'ho detto; penso
* * *	

Quint. Ware riot, dost thou mark,
Lieutenant?

Fran. God's pity, my husband!
(*Exeunt Franc. Ang.*)

In. What were these, Captain?

Quint. Upon my life, the hindermost
of them is a wench in man's attire: didst
thou not mark besides his slabbering
about her, her big thighs and splay
feet.

che subito me conoscerà al fischio. . .
Ma ecco qua'l Capitano, cuoprìti ben'ìl
viso, che non ti conosca, e camina
di buon passo.

Fag. . . . Deh guardate, Capitano,
come colui di quella cappa par una
donna, ha certe polpe grosse e ua
com' un'anetra; ella è una donna certo.

Aber auch hier bietet Chapman Abweichungen genug. Quintiliano und seine Begleiter verfolgen die Beiden, was Malagigi unterläßt. Angelo und Franceschina erreichen kurz vor ihren Verfolgern die Behausung Aemilias; die verkleidete Schöne steigt ein, Angelo verduftet, und jene haben das Nachsehen. Der Hauptmann äußert seinen Unmut in Worten, die wieder an Piccolomini erinnern:

Qu. Twenty to one, she is some honest
man's wife of the parish, that steals
abroad for a trimming, while he sits
secure at home not knowing . . . what
hangs over his head, the poor cuckold
esteeming her the most virtuous wife
in the world.

Cap. Che credi che sia? debb'esser
qualche puttana che ua a spasso. O
poveri coloro che han cotai mogli a
lato; non posson esser se non poltroni
in cremesi . . .

Die Schlußscene des IV. Aktes bildet ein Gespräch zwischen Fannio und Giacomo. Der Letztere erzählt, während Quintiliano und Innocentio seitwärts stehend lauschen, daß Franceschina — *in man's apparel . . . and attended by Angelo* — *full butt into Lorenzo's house* gegangen sei: *and if thou knew'st him thou know'st wherefore; an ill-favoured trimming is her errand.* Hierin lehnt sich Chapman wieder an *Alessandro* an und zwar an V, 3, wo der Junge Brachetto, allerdings dem Capitano direkt, erzählt: *Signor, ell' era poco fa in casa di Piera sua uicina e uenne là non so chi, che la fe' uestire a huomo, per menarla in casa del Ruzza: e disse che la uoleua far chiamar in non so che camera . . .* Wenn im weiteren Verlauf der Scene die Beiden sich über den Captain lustig machen und dieser plötzlich hervortritt und, ohne sich etwas merken zu lassen, den Fannio über das Verbleiben seiner Frau befragt u. s. w., so ist das Erfindung des Engländers.

Der

V. Akt

ist von allen wohl am selbständigsten gehalten, und trotzdem werden wir auch darin von Zeit zu Zeit wieder an das italienische Original erinnert. Da Chapman die zur Anagnorisis des Italieners notwendigen Personen des Fabritio und Lucretio weggelassen, so war er von vornherein auf eine andere Art der Lösung angewiesen. Er ging nun folgendermaßen zu Werke. Die Handlung trägt sich am Abend des gleichen Tages im Hause Honorios zu, wo, wie bereits erwähnt, ein Mainachtfest stattfinden soll. In der ersten Scene erzählen Honorio und Gasparo dem alten Lorenzo, wie gut sie sich am Tage mit dem *chimney-sweep* Snail belustigt, und machen den boshaften Vorschlag, den guten Kerl durch den gleichfalls anwesenden Angelo holen zu lassen und ihn für den gehaltenen Spott dadurch zu entschädigen, daß sie ihn *in some Magnificos suit* stecken, *that in that habit he might have stolen some kind favours from the ladies*. Lorenzo läßt sich seine Angst nicht merken, nur flüstert er dem Angelo zu, den Befehl beileibe nicht auszuführen. Gleichzeitig erzählt Lorenzo leise dem Diener, daß der *gentleman*, den er bei seiner Tochter erspäht, *Frank, in man's apparel* war, und *The swaggerer, her husband had note of it by his page, and yet the same page hath persuaded him since that 'twas but a gullery*. Das geht einmal auf *Alessandro V*, 1 zurück, wo es heißt — der Sprechende ist hier umgekehrt der Diener, der es dem Herrn erzählt — : *in camera di Lucilla era sola con lei la Brigida del Capitano, uestita da huomo etc.* Die zweite Bemerkung Lorenzos ist das auf ein paar Worte zusammengefaßte Ergebnis der Scene zwischen Malagigi und Brigida (*Alessandro V*, 3, letzter Teil).

In der nächsten Scene treten Aemilia, Lionell in Mädchenkleidern, Franceschina, später Aurelio, Leonoro, Quintiliano und Innocentio hinzu, die letzteren maskiert und singend. Dann erscheint Angelo und erklärt zur Freude Lorenzos, er habe Snail nicht finden können. Lorenzo vermißt aber Honorios Nichte, Lucretia. Der hierüber von Honorio befragte Angelo kann den Grund ihrer Abwesenheit nicht angeben. Innocentio hat sich indessen der «Erbin» Lionell genähert und ist von ihr arg verspottet worden, ohne daß der Dummling es gemerkt hat. Endlich erscheint Lodovico und wird von Leonoro wegen seines Verhaltens gegen Lucretia angefahren. Waren die Vorgänge bisher alle nur Erfindung Chapmans, so führt uns die Rechtfertigung Lodovicos wieder auf das italienische Vorbild zurück, und zwar auf dessen vorletzte Scene. Sowie hier Fortunios Rechtfertigung

gegenüber den Beschuldigungen Cornelios in der Erklärung gipfelt: *Non sapete voi, che quelle che voi fingete che sia vostra nipote femina, è maschio come noi altri, e per questo che uergogna di questo mio ardire ue ne puo seguire?*, so ruft dort Lodovico, nachdem er seine Erlebnisse mit der vermeinten Dame in der grotesken Gestalt eines Traumes erzählt und das *she* plötzlich mit *he* vertauscht hat, aus: *let him be fetched, I warrant you, he will show as good cards as the best of you, to prove him an heir male, if he be the eldest child of his father.* Bei beiden Autoren findet der Redner nicht eher Glauben, als bis die angebliche Schöne selbst erscheint, und seine Aussage bestätigt. Honorios Worte vor dem Auftreten Lucretias: *To say truth, she was a stranger to me; her father being a Sicilian fled thence for a disastrous act and coming hither grew kindly acquainted with me and called me brother; at his death committing his supposed daughter to my care and protection, till she were restored to her estate in her native country,* und was Lucretia später selbst sagt: *my father . . . who fears my following of him in my native likeness to the haven, where he by stealth embarkes us, would have discover'd him* sind in der Hauptsache eine freie Wiedergabe der Worte Lampridias in der letzten Scene des *Alessandro*: *Voi hauete da saper che io son maschio, e non femina, e d'altri figlio, che di Belisario fratello nostro, come ui sete pensato sempre . . . Io son figlio d'un gentil'homo siciliano, il qual uecchio, gia set'anni fa, fu fatto ribello de la patria sua . . . ond'egli si fuggi nascosto, e mi meno seco, e per più sicurtà ch'io douessi uiuer non conosciuto, mi cangiò il nome e i panni di maschio in femina, menommi in Francia, e la morendo mi lascio in guardia di Belisario, uostro fratello, e grande amico suo, conferendogli'l tutto e pregandolo, che mai non mi discoprissi a chi si uoglia, fin che le cose de la mia patria bolissero in pregiudizio del sangue mio.* Chapman hat nur den Mittelmann Belisario weggelassen und seine Rolle direkt Honorio übertragen. Auch die weiteren Worte dieses letzteren: *But did you not tell me, you were betrothed before this misfortune happened to a young gentleman of Sicily, called Theagines,* sowie die Erklärung Lucretios, daß es ein Mädchen Theagine gewesen und endlich die Wiedererkennung zwischen Lionell, dem verkleideten Mädchen und Lucretio, verraten die italienische Quelle. Die stärkste Abweichung ist dabei, daß der Jüngling seine Theagine in Pagenkleidung im Dienste eines fremden Edelmannes findet, ein Motiv, das damals so verbreitet war, daß Chapman leicht darauf verfallen konnte. Noch zwei Dinge deuten auf das italienische Original hin:

die Vermählung Aemilias mit Aurelio, trotz des dem alten Gasparo erteilten Versprechens; — Chapman läßt das Lorenzo aber anders als Piccolomini motivieren: *Gasparo here has been so cold in his love-suit, if she be better pleased with Aurelio, and his father with her, heaven give abundance of good with him*; — ferner die Vermählung Lucretios mit seiner lange von ihm getrennten Theagine.

Was noch sonst in der letzten Scene vorkommt, so besonders das Verfahren Lodovicos, um den zum Spott gegen ihn anrennenden Personen (Leonoro, Aurelio, Lorenzo) den Mund zu stopfen — ähnlich wie der Bauer in dem bekannten fabel oder Frau Schnips bei Bürger — und die Vermählung der Kupplerin mit dem *gull* Innocentio ist Erfindung Chapmans.

Meine vergleichende Inhaltsangabe dürfte wohl außer Zweifel gestellt haben, daß Chapman sein Stück Piccolomini verdankt. Die Fabel in ihren meisten Einzelheiten, die Hauptcharaktere, die Verwicklung und Entwicklung der Intriguenfäden, alles geht auf den *Alessandro* zurück. Von den 26 Scenen, die dieses Lustspiel umfaßt, sind im *May-Day* etwa 17 mehr oder weniger benützt. Aber wenn der englische Dichter schon nachahmte, so geschah dies durchaus nicht sklavisch. In den großen Zügen dem Intronaten folgend, war er sichtlich bemüht, sowohl in der Ausgestaltung der Scenen und in vielen Nebendingen, als namentlich im Dialog sich möglichst seine Selbständigkeit zu wahren. Die oben vorgebrachten Parallelen zeigen ihn in seiner größten Annäherung an das italienische Vorbild, sonst ist er weitaus freier und selbständiger. Die Personen, echte Italiener bei Piccolomini, sind bei ihm, sei es beabsichtigt oder unbeabsichtigt, einigermaßen Engländer geworden. Komisch nimmt es sich dabei aus, daß unter sonst richtigen italienischen Namen die englischen Namen Lionell, Snail und der an die *moral plays* erinnernde Name Temperance auftreten.

Ich habe nun noch ein paar Punkte zu besprechen, in denen sich der Einfluß des italienischen Stückes mehr in äußerlichen und allgemeinen Dingen äußert.

In keinem Drama hat Chapman so wenig Verse verwendet, als gerade hier in diesem. Es finden sich solche nur in 4 Scenen: I, 4 (10), III, 8 (7), IV, 2 (25) und IV, 5 (53). Alles andere ist Prosa, und dazu Prosa von einer Anmut und Lebendigkeit, wie wir sie bei dem Dichter kaum mehr wiederfinden. Offenbar übte der in der anmutigsten Prosa geschriebene *Alessandro* hier seinen Einfluß aus. Ferner beobachtete Chapman nach dem Vorgange Piccolominis

in seinem *May-Day* die Einheiten, was sich von englischen Dramen jener Tage nur selten rühmen läßt. Strenge beobachtet ist die Einheit der Zeit. Die Handlung beginnt am *May-morning* (I, 1) und endet am Abend bei der *May-show*. Bezüglich der Einheit des Ortes ist Chapman weniger ängstlich, als seine Quelle. Die Handlung kann sich wenigstens nicht in einem so engen Raume wie im italienischen Lustspiele zugetragen haben. Wir müssen — wollen wir anders das Entkommen Franceschinas und Angelos vor Quintiliano verstehen (*May-Day* IV, 9)¹⁾ — schon einen Spielraum von mehreren Straßen annehmen. Was die Einheit der Handlung anbelangt, so übertrifft Chapman seine Vorlage. Die drei Handlungen sind besser unter einander verknüpft und verschlungen, was hauptsächlich dadurch erreicht wurde, daß Lodovico, sich hierin wesentlich von seinem Vorbilde, dem unthätigen *Alessandro*, unterscheidend, wirkungsvoll in das Getriebe aller Intriguen eingreift. Chapman wäre berechtigt gewesen, wenigstens weitaus mehr als Piccolomini, ihn zum Titelhelden zu wählen. Indessen läßt sich auch bei ihm schwer sagen, welche Intrigue das Hauptinteresse beanspruchen solle. Ferner hat er in seinem Eifer, Wiederholungen zu vermeiden, das sicilianische Liebespaar in ein Dunkel gehellt, das schließlich bei der Erkennungsscene nicht recht zerstreut wird. Namentlich bleibt es unklar und unmotiviert, warum Lionell-Theagine bei Leonoro als Page in den Dienst trat. Als einheitlichen Grundgedanken, der dem Dichter vorschwebte, könnte man allenfalls den bezeichnen, daß verbotene Wege in der Liebe zu Not und Bedrängnis, zu Schimpf und Schande derer führen, die sie wandeln. Indes ist es nicht wahrscheinlich, daß Chapman an Derartiges gedacht habe; wir finden den Gedanken nirgends im Stücke ausgesprochen und die Wahl des Titels *May-Day* scheint anzudeuten, daß er das ganze Gewebe von Intriguen ausschließlich als das tolle Treiben einer Maibelustigung angesehen haben wollte.

Das Stück hat unter den Händen des Nachahmers im ganzen gewonnen. Es ist witziger, sowohl in den Reden, als in den Charakteren und reicher, abwechslungsreicher in den Szenen, in den Intriguen geworden. Chapman war bedacht, die Fehler und Schwächen

¹⁾ Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei bemerkt, daß die von mir bei der Inhaltsangabe des englischen Stückes beobachtete Scenenzählung nicht die der Drucke ist, wo eine Scene in Wirklichkeit oft 4—5 umfaßt. Ich mußte, um Vorbild und Nachahmung besser vergleichen zu können, die einzelnen Auftritte der Akte nach der jetzt üblichen Weise zählen.

seines Vorgängers zu vermeiden, insbesondere überflüssige Personen und Szenen, sowie Wiederholungen.

Zu bedauern bleibt nur, daß das Stück in sittlicher Hinsicht nicht höher steht als das italienische. Der Engländer läßt zwar Temperance nicht so freche und schamlose Reden führen, wie Nicoletta bei Piccolomini, er beseitigte auch den anstößigen Besuch Fortunios bei Lampridia; aber die cynische Gestalt Lodovicos und die Lüsterheit Aemilias wiegen das so ziemlich auf. Zweideutigkeiten finden sich bei beiden Autoren gerade genug.

Daß *May-Day* zu seiner Zeit beifällig aufgenommen worden, läßt sich vermuten. Es wurde, wie auf dem Titelblatte der alten Ausgabe zu lesen ist, *divers times acted at the Blacke Fryers*. Ward urteilt über das Stück sehr streng: *a witty Comedie of no elevated type — a farrago in short of vulgar plots and counterplots with no special humour in any of the characters to make it worthy of notice*. Nur der Diktion läßt er Gerechtigkeit wiederfahren: *The livelines of its diction bespeaks its authorship*. Noch strenger geht Koepfel mit *May-Day* ins Gericht: «Eine sehr unerfreuliche Posse, welche durch aufdringliche Nachahmung einiger Situationen der Shakspeare'schen Lustspiele nicht besser geworden ist. Zuletzt tadelt Koepfel noch die dürftige, aus verbrauchten Motiven zusammengesetzte Handlung.»

Ich finde diese Ansichten zu streng, besonders in Anbetracht dessen, daß beide Kritiker des Glaubens waren, Chapman habe die Fabel selbst ersonnen. *May-Day* ist weder ein «farrago», noch sind die Charaktere *with no special humour* gezeichnet. Unerfreulich ist das Stück nur in sittlicher Hinsicht; aufdringlich läßt sich die Nachahmung Shakspeares doch wohl nicht bezeichnen, zumal sie nur ganz Nebensächliches betrifft. Chapman that eben nur was so viele andere Zeitgenossen des großen Schwans vom Avon thaten. Dürftig ist ferner eine Handlung nicht zu nennen, die sich aus drei wohlgesponnenen Intriguen zusammensetzt. Aber freilich neu waren die Motive um jene Zeit nicht mehr, besonders für die mit dem Cinquecentistendrama Vertrauten. Obwohl Chapman dem Kinde einen englischen Namen gegeben, es mit englischem Flitter umhängt hat, so verrät es doch auf den ersten Blick seine italienische Herkunft. Chapman ist nicht origineller als Komiker wie als Tragiker.
