Werk

Titel: Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger

Ort: Berlin

Jahr: 1914

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0050|log146

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

gesetzlich zu bekämpfen war jene andere Gruppe der professionellen Falschspieler und Bravados, weil sie sehr viel weniger zahlreich waren, ihr Werk mehr im geheimen betrieben und obendrein sich vielfach der Protektion der höchsten Kreise zu erfreuen hatten. Gesetzlich war zwar das Glücksspiel seit den Tagen Heinrichs VIII. verboten; das hinderte aber nicht, daß dieser König und seine Nachfolger besondere Lizenzen zur Errichtung von Spielhäusern an Günstlinge, namentlich an ihre eigenen königlichen *groom-porters* verliehen.

Einen wichtigen Beitrag zur Renaissance-Pädagogik bietet uns Foster Watson[50]) in seiner Übersetzung der lateinischen Schrift *De tradendis disciplinis* (1531) des Spaniers Juan Luis Vives (1492—1540). In einer sehr gelehrten, umfangreichen Einleitung sucht Prof. Watson darzulegen, daß vielleicht Vives eher als Erasmus den Anspruch erheben könne, der größte europäische Pädagog in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewesen zu sein.

Leipzig. Max Förster.

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger.

1. Drama.

Die wichtigste Neuerscheinung auf dem Gebiete des elisabethanischen Dramas ist der 2. Band der *Representative English Comedies*, welcher unter Oberleitung von Ch. M. Gayley[51]) fünf Komödien von Shakespeares Zeitgenossen in sorgfältiger, auf die alten Drucke basierter Neuausgabe darbietet: Ben Jonson's *Every Man in His Humour, Epicœne* und *The Alchemist* herausgegeben von Herford, Gayley und Smithson sowie Chapman-Jonson-Marston's *Eastward Hoe* herausgegeben von Cunliffe und den anonymen *Merry Devil of Edmonton* herausgegeben von Manley. Jedem Drama sind kurze, aber treffliche Einleitungen über Entstehung, dramatische Technik, Datierung, Quellen, Überlieferung, Stellung in der Gesamtgeschichte der englischen Komödie und dergl. beigegeben. Eine Gesamteinleitung aus der Feder Gayley's bietet uns eine vergleichende Übersicht über die englische Komödie von 1597 bis 1625. Auffallend ist, daß von den 250 Komödien, die damals von Shakespeares Zeitgenossen geschrieben sind, nur ein einziges, Massinger's *A New Way to Pay Old Debts*, sich auf der modernen Bühne gehalten hat, während Shakespeares 17 Komödien sich sämtlich heute noch als lebensfähig erweisen, wenn auch zwei von ihnen ihres peinlichen Sujets wegen selten auf den Brettern erscheinen. Wenn wir die Hofvorstellungen in den Jahren 1591—1603 durchmustern, so ergibt sich, daß Shakespeares Truppe während dieser Zeit 37 mal bei Hofe spielen mußte, während z. B. die Admiralstruppe nur 10 mal befohlen wurde. Keine Truppe hat sich bei Hofe auch nur annähernd solcher Beliebtheit

[50]) Vives: On Education. A Translation of the *De tradendis disciplinis* of Juan Luis Vives. Together with an Introduction by Foster Watson. Cambridge, at the University Press, 1913. clvii u. 328 S. Mit 1 Porträt. Preis: 5s. net.

[51]) Representative English Comedies. With Introductory Essays and Notes, an Historical View of Our Earlier Comedy, and Other Monographs. By Various Writers under the General Editorship of Charles Mills Gayley. New York, The Macmillan Company (London, Macmillan and Co., Ltd.). Vol. I: From the Beginnings to Shakespeare. 4. Abdruck 1912, xcii u. 686 S. Preis: 6s. 6d.; Vol. II: The Later Contemporaries of Shakespeare: Ben Jonson and Others. 1913. lix u. 586 S. Preis: 8s. 6d.

erfreut wie die Shakespeare'sche. Und wenn wir nach den Gründen hierfür fragen, so scheinen ebensowohl die hervorragenden Leistungen ihrer Schauspieler wie die Vortrefflichkeit der von ihnen gespielten Stücke in Betracht zu kommen. Wir verstehen dies umsomehr, wenn wir bedenken, daß Shakespeare, soweit wir wissen, der einzige Dramendichter seiner Truppe war und diese somit wohl zumeist Shakespeare'sche Stücke aufgeführt hat. In dieser Annahme werden wir bestärkt durch die Tatsache, daß unter den 15 Stücken, die Shakespeares Truppe in den Jahren 1598—1603 bei Hofe spielte, nur ein einziges nicht von Shakespeare ist, nämlich Ben Jonson's *Every Man out of His Humour*, was um so mehr bedeuten will, wenn wir bedenken, daß Shakespeare damals 27 Rivalen in der Komödiendichtung hatte. Daß die letzteren gegen Shakespeares Leistungen nicht aufkommen konnten, wird zum Teil damit zusammenhängen, daß sie alle für den Theateragenten Henslowe arbeiteten, der als ein gerissener Geschäftsmann seine Dichter aufs äußerste ausnutzte, sie zu maßloser Eile antrieb und zu unkünstlerischer Kompagnie-Arbeit nötigte. Die Komödiendichter der Henslowe-Gruppe pflegten die alte pseudo-historische, rührselige Komödie (Drayton, Munday, Chettle) oder das neue satyrische Sittenstück (Ben Jonson, Chapman, Marston) oder die volkstümliche romantische Komödie (Dekker, Middleton, Heywood). Die letzteren Dichter sollen in einem dritten, bereits im Druck befindlichen Bande behandelt werden. Für die Trefflichkeit des vorliegenden Werkes zeugt der Umstand, daß von dem 1903 zuerst erschienenen ersten Bande bereits ein vierter Abdruck (1912) nötig geworden ist.

Ein sehr wichtiges Buch ist Mary Sullivan's *Court Masques of James* I,[52]) die meines Wissens zum ersten Male die kulturhistorische Seite der Hofmaske in gebührendes Licht rückt. An der Hand eines reichen historischen Materiales, in dem die fremden Gesandtschaftsberichte eine Hauptrolle spielen, weist sie uns nach, daß die Hofmaske eine große Bedeutung für die Diplomatie hatte, ja geradezu zu diplomatischen Zwecken verwendet wurde. An den Maskenaufführungen nahmen auch die Mitglieder der königlichen Familie und der Hofgesellschaft teil, deren Mitwirkung sich allerdings im wesentlichen darauf beschränkte, in kostbaren Gewändern zu erscheinen und bei den Tänzen mitzutun. Alle schwierigeren Rollen, die Deklamation oder Singen erforderten, wurden indes von Berufsschauspielern ausgeführt. Bei der Einübung der Maskenspiele, die manchmal sehr viele Proben erforderten — von 50 Tagen wird uns einmal berichtet — wurde wiederum die Hilfe der Berufsschauspieler in Anspruch genommen. Und wir haben mehrere Belege dafür, wie in den Tagen einer Maskenvorbereitung der Hof in fortwährendem Botenkonnex mit den King's Players, also Shakespeares Schauspielertruppe, stand. Wenn bei solchen Gelegenheiten die Schauspieler Seite an Seite mit Königinnen und Prinzen zu agieren hatten, so darf es uns nicht wundernehmen, daß ein Schauspieler wie Shakespeare sich solch intime Kenntnis der Allüren von Fürsten und Königen erworben hat. Auch andere Dinge bei Hofe, wie z. B. die Kostbarkeit der Bühnenausstattung und das Auftreten von Damen in den Frauenrollen, mögen den Dichter nachdenklich gestimmt und Reformen auf dem Volkstheater vorbereitet haben. Ein eigenes Kapitel ist den Kosten der Hofmaksen gewidmet, die ganz immense

[52]) Court Masques of James I. Their Influence on Shakespeare and the Public Theatres. By Mary Sullivan. Illustrated [mit 4 Lichtbildern]. G. P. Putnam's Sons, New York and London, The Knickerbocker Press, 1913. xi u. 259 S.

Summen, bis zu £ 21 000, verschlangen. Die Ausführungsdauer dieser Hofmasken ist eine recht beträchtliche gewesen: gewöhnlich scheinen sie — einschließlich der Tanzeinlagen — drei Stunden beansprucht zu haben; doch hören wir auch von einer Maske, *Pleasure Reconciled to Virtue* (1617/18), die von 6 Uhr abends bis halb 3 Uhr nachts gedauert haben soll. Bei dieser Gelegenheit teilt uns die Verfasserin auch zwei Urkunden-Notizen über die Spieldauer zweier Universitätsaufführungen mit, die deswegen besonders beachtenswert sind, weil sie weit hinausgehen über jene zweistündige Spieldauer, die man auf Grund zweier Shakespeare-Stellen (*the two hours' traffic of our stage* Romeo Prol. 14 und *they . . . may see away their shilling richly in two short hours* Heinrich VIII. Prol. 14) allzu sehr verallgemeinernd für alle Shakespeare-Aufführungen anzusetzen pflegt. Wenigstens in Hof- und Universitätskreisen muß man jedenfalls an wesentlich längere Spielzeiten gewöhnt gewesen sein. Denn als König Jacob 1605 der Universität Oxford einen Besuch abstattete, spielte man ihm am 27. August in Christ Church eine lateinische Komödie vor, die über drei Stunden dauerte, und tags darauf eine Tragödie von « Ajax and Ulysses, » die sogar vier Stunden in Anspruch nahm, was allerdings als besonders lang empfunden wurde (*Vpon Tuesday the 27 of August . . . after supper his Majestie, the Queene, and Prince, with the noblemen had a comedie played before them in Latine in Christ Church Hall, which continued the space of three houres and more. . . . Vpon Wednesday at night after supper, there was a tragedie, set out by Magdalen Colledge men, acted before his Majestie in Christ Church Hall, which was verie long, for it continued from nine till one of the clocke, the subiect whereof was Ajax and Vlisses*). Unter dem Belegmaterial des umfangreichen Anhanges finden wir manche für Shakespeare wichtige Stelle. So wird der Rangunterschied zwischen den *grooms of the chamber* — zu diesen gehörten die Schauspieler — und den *grooms of the privy chamber* betont. Wenn die Ernennungsurkunde der Shakespeare'schen Truppe zu Hofschauspielern den Zusatz *without fee* enthält, so bedeutet das nicht, daß sie ohne Honorar nun bei Hofe zu spielen hatten, sondern nur, daß für die Beförderung keine Sporteln erhoben worden sind. Die Einnahmen der *grooms of the chamber* setzten sich zusammen aus einem regelmäßigen Jahresgehalt, einem Weihnachtsgeschenk, gelegentlichen Douceurs von königlichen und anderen Personen und einem Anteil an den Sporteln, die Barone bei ihrer Ernennung zu zahlen hatten. Außerdem stand ihnen ein regelmäßiger freier Mittagstisch zur Verfügung, den sie unter gewissen Umständen in Geldeswert empfangen konnten. Wir haben allen Anlaß, den weiteren Veröffentlichungen, die uns die Verfasserin in Aussicht stellt, mit Erwartung entgegenzusehen, zumal wenn dort manches, was hier nur angedeutet ist, weiter ausgeführt wird.

Der in der englischen Literaturgeschichte aus moralischen Bedenken unverdientermaßen vernachlässigten Restaurationskomödie hat sich John Palmer[53]) angenommen in einem Buche *The Comedy of Manners*, in dem er uns die vier größten Vertreter dieser Gattung, Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar, in ihrem Leben und ihren Werken vorführt und auch den Broschürenkampf erörtert, den Jeremy Collier's Angriff auf die Immoralität der englischen Bühne (1697) hervorgerufen hatte. Collier's moralische Verurteilung unserer Komödien hat ihnen in der Schätzung des großen Publikums unendlichen Scha-

[53]) The Comedy of Manners. By John Palmer. London, G. Bell and Sons, Ltd., 1913. xi u. 308 S. Preis: 10s. 6d. net.

den zugefügt, indem es ihre künstlerische Bedeutung mit Moral überdeckte. Als sie dann durch die Bemühungen der Romantiker Hazlitt, Lamb und Hunt eben wieder begannen, sich ihren Platz in der englischen Literatur zu erobern, hat Macaulay mit genau derselben Waffe sie ein zweites Mal zu Boden geschlagen, ein Schlag, von dem sie sich auch heute noch nicht erholt haben.

Gehen wir nun zu den einzelnen Dramen über, so treten uns zunächst eine Anzahl Stücke entgegen, die in den letzten beiden Jahren von der Malone Society in diplomatischen Abdrücken veröffentlicht sind. Zunächst zwei Stücke, die noch stark an die mittelalterlichen Volksschauspiele erinnern. An die alten Mysterien über «Christi Auferstehung» knüpft an das Zwischenspiel, dem in der von J. Dover Wilson und Bertram Dobell besorgten Erstausgabe der Titel *The Resurrection of Our Lord*[54]) gegeben ist. Das Stück ist in handschriftlicher Aufzeichnung auf uns gekommen, die sich jetzt in der Sammlung des Buchhändlers Bertram Dobell befindet. Wie der Inhalt und die alte Paginierung beweisen, sind am Anfang und am Ende sowie an drei Stellen des Inneren mehrere Blätter verloren gegangen, so daß uns das Stück eigentlich nur in 4 Fragmenten vorliegt. Die laufenden Titel am Seitenkopfe (*The first day's play* und *The second day's play*) lehren uns, daß das ganze Drama in zwei Stücke zerlegt war, die an zwei verschiedenen Tagen gespielt werden sollten. Die Handschrift ist von einer Hand in einem recht sorgfältigen, leicht lesbaren Gerichtsschreiber-Duktus etwa zwischen 1580—1630 geschrieben. Offenbar hat der Kopist seine Vorlage öfter nicht lesen können, wie nicht nur verschiedene sinnlose, offenbar verderbte Stellen beweisen, sondern direkt durch häufige Fragezeichen vom Schreiber selbst angedeutet ist. Heftige Angriffe auf Rom beweisen uns, daß das Stück zu jenen protestantischen Kampfdramen gehört, die unter kontinentalem Einflusse in den Jahren 1530—60 in England verfaßt wurden. Da der Bischof John Bale zu den Hauptvertretern dieser protestantischen Tendenzdramatik gehört und er selbst unter seinen Dramen zwei *De sepultura et resurrectione Christi* nennt, so ist stark mit der Möglichkeit zu rechnen, daß wir hier ein verlorenes Drama Bale's vor uns haben, wozu auch das hier gebrauchte eigentümliche Metrum von knüppelversartigen, gereimten Langzeilen gut passen würde.

Eine Übergangsform von der aussterbenden Gattung des Zwischenspiels zur Sittenkomödie bietet uns das Stück *The Contention between Liberality and Prodigality*,[55]) welches uns W. W. Greg nach der Quartausgabe von 1602 in einem Faksimile-Druck vorlegt. Das Verurteilungsdekret der Prodigality wird im Stücke selbst in der letzten Szene mit *the fourth day of February, in the three and forty year of the prosperous reign of Elizabeth, our dread sovereign* datiert, das wäre also der 4. Febr. 1601. Da laut Titelblatt das Stück vor der Königin gespielt ist, hat man dieses Datum für die Erstaufführung des Stückes angenommen. Nun weist unser Herausgeber aber darauf hin, daß für den 4. Febr. dieses Jahres eine Hofvorstellung nicht belegt ist, wohl aber für den 22. Febr.; — möglich also, daß die Vorstellung ursprünglich für den 4. Febr. angesetzt, aber auf den 22. des Monats verschoben war. Wenn im Prolog entschuldigend

[54]) The Resurrection of Our Lord. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press]. viii u. 42 S. Mit 2 Faksimiles.

[55]) The Contention between Liberality and Prodigality 1602. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] vii u. 47 unpag. S. Mit 2 Faksimiles.

auf *childish years* hingewiesen wird, so hat man das früher auf die Unerfahrenheit eines jugendlichen Autors bezogen. Da jene Hofvorstellung am 22. Febr. 1601 von den königlichen Kapellknaben gegeben wurde, ist wahrscheinlicher die Jugendlichkeit der Darsteller gemeint. Beachtenswert ist, daß das Stück ganz in kontinentaler Weise in Akte und Szenen eingeteilt ist.

Eine romantische Komödie haben wir in *The Weakest goeth to the Wall,*[56]) welches uns nach der Quarto von 1600 von W. W. Greg vorgelegt ist. Der Stoff dieses früher fälschlich Dekker und Webster zugeschriebenen Stückes ist der ersten Novelle in Barnaby Rich's *Farewell to Military Profession* (1581) entnommen; also muß das Drama zwischen 1582 und 1600 gedichtet sein.

Weiter erhalten wir vier realistische Komödien, die das zeitgenössische Leben schildern wollen. Die erste derselben, das anonyme Stück *The Wit of a Woman,*[57]) welches sich noch der italienischen Einkleidung bedient, wird uns nach der einzigen Quarto von 1604 von W. W. Greg vorgelegt. Die verschiedenen Exemplare dieser Quarto zeigen das 4. Blatt des 2. Bogens in verschiedenem Korrekturstadium. Leider ist der Text sehr verderbt überliefert. Die Namen der Sprecher sind völlig verdruckt, die Reden falschen Personen zugewiesen, und die Bühnenanweisungen unrichtig gesetzt oder ausgelassen. Trotz des Personenverzeichnisses auf der 3. Seite ist es nicht möglich, die richtigen Namen aller Sprecher festzustellen, noch auch ihre verwandtschaftlichen oder sonstigen Beziehungen mit Sicherheit herauszufinden. — Eines englischen Gewandes bedienen sich die drei anderen Komödien. Die Komödie *Englishmen for My Money,*[58]) die jetzt meist nach ihrem Untertitel *A Woman will have Her Will* benannt wird, bietet uns W. W. Greg nach der ältesten Quarto von 1616. Die beiden Exemplare des Britischen Museums und der Bodleiana weisen wiederum drei Druckbogen in verschiedenem Korrekturstadium auf. Ins Buchhändlerregister war das Stück bereits 1601 eingetragen. Entstanden muß es aber schon vor dem Frühjahr 1598 sein, weil am 18. Febr. dieses Jahres Philipp Henslowe Honorar für das Stück an William Haughton gezahlt hat, der dadurch als der Verfasser erwiesen wird. Das zweite Stück, *The Two Angry Women of Abington,*[59]) bietet uns W. W. Greg nach der ältesten Quarto von 1599, deren verschiedene Exemplare abermals verschiedene Korrekturstadien aufweisen. Aus dem Jahre 1599 liegen uns zwei Quartodrucke vor, von denen sich derjenige mit zwei Verlegernamen typographisch als der ältere erweist. Der Verfasser ist nach Henslowe's Rechnungsbuch Henry Porter; doch kann der Eintrag vom 22. Dez. 1598 sich kaum auf das vorliegende Stück beziehen, da es nicht als «zweiter Teil» bezeichnet werden kann. Die bei Henslowe genannte Fortsetzung scheint uns also verloren gegangen zu sein. Immerhin beweist der Ein-

---

[56]) The Weakest goeth to the Wall 1600. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] viii u. 70 unpag. S. Mit 3 Faksimiles.

[57]) The Wit of a Woman 1604. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] ix u. 60 unpag. S. Mit 2 Faksimiles.

[58]) Englishmen for My Money 1616. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] x u. 80 unpag. S. Mit 3 Faksimiles.

[59]) The Two Angry Women of Abington 1599. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] xii u. 90 unpag. S. Mit 4 Faksimiles.

trag die Existenz unseres Stückes im Jahre 1598. Die dritte realistische Komödie, *Wily Beguiled*,[60]) die uns W. W. Greg nach der Quarto von 1606 vorlegt, entstammt offenbar akademischen Kreisen, und zwar speziell wohl dem Cambridger Parnassus-Kreise. Sechs noch erhaltene Druckausgaben zeigen uns, wie beliebt das Stück gewesen ist. Eine Anspielung auf die Expedition nach Cadiz dürfte die Abfassungszeit nicht weit hinter 1596 verlegen. Dazu stimmen die offenbaren Echos aus dem «Kaufmann von Venedig», «Romeo und Julia» und dem «Sommernachtstraum», die man in dem Stück entdeckt hat.

Eine Komödie in althistorischer Einkleidung haben wir in dem anonymen Stück *Look about You*,[61]) das uns nach der Quarto von 1600 von W. W. Greg vorgelegt wird. Da das Drama laut Titelblatt von der Admiralstruppe aufgeführt ist, die damals in Henslowe's Theater *The Rose* spielte, und sich in Henslowe's Rechnungsbuch ein Eintrag findet, daß er im Juli 1601 einem gewissen Anthony Wadeson Honorar gezahlt hat für ein Stück *The Honourable Life of the Humorous Earl of Gloucester with his Conquest of Portugal*, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß dieser Antony Wadeson auch der Autor unseres Stückes war. Jedenfalls ist das bei Henslowe genannte Gloucester-Drama eine Fortsetzung von unserer Komödie, die mit Gloucester's Ankündigung schließt, nach Portugal zu gehen und dort die Sarazenen zu vertreiben.

Ein richtiges historisches Schauspiel haben wir in dem anonymen Drama *A Larum for London, or The Siege of Antwerp*,[62]) das uns W. W. Greg nach der Quarto von 1602 vorlegt. Da alle vier Londoner Exemplare dieses Druckes defekt sind, mußten alle vier zur gegenseitigen Ergänzung herangezogen werden. Gespielt ist das Stück von der Kämmerertruppe. Da diese bis zum Sommer 1594 mit Henslowe assoziiert war, sich in dessen Rechnungsbuch aber keine Notiz über dieses Stück findet, wird jene Aufführung zwischen Herbst 1594 und dem 29. Mai 1600, dem Datum der Eintragung in das Buchhändlerregister, stattgefunden haben. Inhaltlich beruht das Stück auf einer englischen Flugschrift über die Einnahme Antwerpens durch die Spanier, betitelt *The Spoil of Antwerp* (1576), als deren Verfasser sich jetzt der bekannte George Gascoigne ergeben hat. Die historischen Namen sind in dem Drama vielfach recht korrumpiert wiedergegeben.

In die Vorgeschichte der Tragödie werden wir geführt durch das heroische Ritterdrama *Sir Clyomon and Clamydes*,[63]) das uns W. W. Greg nach der einzigen Quarto von 1599 vorlegt. Da es von der Queen's-Truppe aufgeführt wurde, die Anfang 1594 London verließ und sich wohl bald darauf auflöste, muß die Abfassungszeit vor dieses Datum fallen. Größte stilistische Übereinstimmung macht es wahrscheinlich, daß unser Stück von demselben Verfasser ist, wie das bereits am 27. Juli 1576 in das Buchhändlerregister eingetragene Ritterdrama *Common Conditions*; und zwar scheint es diesem in der Abfassung vorangegangen zu sein.

[60]) Wily Beguiled 1606. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] x u. 75 S. Mit 6 Faksimiles.

[61]) Look about You 1600. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] viii u. 88 unpag. S. Mit 2 Faksimiles

[62]) A Larum for London 1602. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] vii u. 51 unpag. S. Mit 2 Faksimiles.

[63]) Clyomon and Clamydes 1599. The Malone Society Reprints 1913. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] viii u. 66 unpag. S. Mit 2 Faksimiles.

Eine gute Schulausgabe der ersten regelrechten englischen Komödie unter antikem Einfluß, des *Ralph Roister Doister*, bietet uns Cl. G. Child,[64]) der uns in seiner Einleitung besonders die Lebensumstände des Verfassers Nicolas Udall, die nicht leichte Datierungsfrage und das Verhältnis zur antiken Komödie mit sichtlicher Liebe vorgeführt hat. Die Zeit, in der unser Nicolas Udall (1505—1556) außer seiner Direktorstelle in Eton auch die Pfarrpfründe von Braintree in Essex genoß, wird auf die Jahre 1537—44 festgelegt, während neuerdings ein anderes Datum angegeben zu werden pflegte. In Bezug auf die Abfassungszeit unserer Schulkomödie wird die ältere, letzthin von Flügel wieder aufgenommene Ansicht, daß das Stück während Udall's Direktorat in Eton, also zwischen 1534—1541, geschrieben sei, mit neuen Gründen gestützt. Madame Custance's Witz über erlaubtes Zinsennehmen muß dann ein späteres Einschiebsel (zwischen 1546—1552) sein, wie auch eine andere Stelle (I 1, 38 *the Queen's peace*) die Spur einer Überarbeitung aufweist. Kurze Anmerkungen und ein knappes Glossar beschließen diese erfreuliche Ausgabe, die sich durch eine gewissenhafte Benutzung der deutschen Spezialliteratur auszeichnet.

Welch wichtige Rolle die antiken Tragödien Seneca's für die Entstehung der modernen englischen Tragödie gespielt haben, wird uns immer deutlicher. Und so macht sich immer mehr das Bedürfnis geltend, die ersten englischen Seneca-Übersetzungen in wissenschaftlich genügender Form zugänglich zu erhalten, zumal die zusammenfassende Ausgabe aller 9 Seneca-Dramen in englischer Sprache, die Newton im Jahre 1581 besorgte, durch sorglosen Druck und Überarbeitung der Texte kein rechtes Bild von der Leistung der Übersetzer gewähren kann. Wir müssen es daher sehr freudig begrüßen, daß uns H. de Vocht[65]) soeben eine vorzügliche Ausgabe der drei ersten Seneca-Übersetzungen, des *Troas*, *Thyestes* und *Hercules furens*, durch Jasper Heywood vorgelegt hat. Die ältesten Drucke von 1559 bzw. 1560 und 1561 werden uns sorgfältig reproduziert und mit trefflicher Einleitung versehen. Von der Übersetzung des *Troas* liegen uns zwei Ausgaben desselben Druckes aus dem Jahre 1559 vor, von denen die typographisch jüngere den druckfehlerfreieren Text bietet, obschon sie, wie aus Heywood's Schimpfen gegen diesen zweiten Druck in der Vorrede zum *Thyestes* hervorgeht, ohne Mitwirkung des Autors hergestellt war. Beachtenswert ist, daß der Übersetzer, wie er ebendort mitteilt, selbst die Korrekturbogen des ersten Druckes der *Troas*-Version durchgesehen hat (*though myself perused their proofs*), was wohl nicht durchweg der allgemeinen Übung damals entsprach. Des Autors weitere Behauptung, daß der unautorisierte Neudruck seinen Text so verderbt habe, daß keine Zeile richtig sei, erweist sich beim Vergleich der beiden Ausgaben als gänzlich unstichhaltig; vielmehr das Gegenteil trifft zu. Das Verhältnis der englischen Übersetzung zum lateinischen Original läßt sich nicht auf eine einfache Formel bringen. Zunächst muß festgestellt werden, daß Heywood nicht eine bestimmte Ausgabe des Lateintextes übersetzt hat, sondern aus einer ganzen Reihe von Ausgaben — die des Saviliono (1492), Ascensius (1513), Manitius (1517), Henricus Petrus (1529) und Gryphius (1541) scheinen ihm vor-

[64]) The Riverside Literature Series. Ralph Roister Doister. With Introduction and Notes by Clarence Griffin Child. London, George G. Harrap and Company, 1913. 175 S. Preis: 1s. 6d. net.

[65]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. xli. Band: Jasper Heywood and his Translations of Seneca's Troas, Thyestes and Hercules Furens. Edited from the Octavos of 1559, 1560 and 1561 by H. de Vocht. Louvain, A. Uystpruyst, 1913. liv u. 355 S. Mit 2 Faksimiles. Preis: 24 M. (Subskr. 19,20 M.).

gelegen zu haben — sich selbst einen Text konstruiert hat. Dieses Verfahren können wir am besten kontrollieren bei der 3. Übersetzung, dem *Hercules furens*, weil er hier einen selbsthergestellten eklektischen Lateintext neben seiner englischen Version mit abgedruckt hat. Und es spricht für seine Lateinkenntnis und sein kritisches Vermögen, daß seine Lesarten, darunter sogar eigene Konjekturen, vielfach mit den heute von der Wissenschaft akzeptierten übereinstimmen. Was die Treue der Übersetzung angeht, so erlaubt er sich bei dem ersten Stücke, der Arbeit eines Dreiundzwanzigjährigen, mehr Freiheiten als in den späteren. Da sich die freie Übersetzung namentlich an schwer verständlichen Stellen findet, wird dies eher mangelnder Lateinkenntnis als bestimmter Absicht zuzuschreiben sein. Im allgemeinen schließt sich die englische Übersetzung ziemlich genau an das Latein an, stellenweise so stark, daß sehr zum Schaden der leichten Lesbarkeit der Übersetzung Vers für Vers übertragen ist und sogar Seneca's Inversionen und verwickelte Konstruktionen nachgeahmt sind. Andererseits scheut der Übersetzer aber auch nicht stärkere Änderungen und Zutaten. Statt z. B. nur einen Bericht über die Erscheinung von Achills Geist zu geben, wie Seneca es tut, läßt er lieber in einer neuen Szene den Geist tatsächlich auf der Bühne erscheinen. Oder: die lange Aufzählung von griechischen Orten im *Troas* ersetzt er durch eine philosophische Reflexion über die Unbeständigkeit des Glückes, die er aus dem 3. Akt der *Phaedra* übernommen hat. Am Ende des 1. Aktes des *Troas* fügt er einen Chorgesang über die Kürze des Lebens ein; ebenso am Schluß des *Thyestes* einen längeren Rache-Monolog. All diese Zutaten sind aber so genau im Stile Seneca's gehalten, daß man sie nicht als störend empfindet. Das Versmaß, das der Übersetzer verwendet, ein etwas einförmiger Septenar, scheint uns heute furchtbar schleppend und monoton, wurde aber von den Zeitgenossen als besonders *smooth and filed* gelobt. Und daß seine Übersetzungen damals Anklang fanden, sehen wir daraus, daß vom *Troas* in wenigen Jahren drei Auflagen notwendig wurden und seinem Beispiel bald vier weitere Seneca-Übersetzer gefolgt sind. Auch lehren deutliche Echos in Marston's *Insatiate Countess*, im *Gorboduc* und vor allem in den *Misfortunes of Arthur*, daß deren Verfasser die Heywood'schen Übersetzungen, nicht das lateinische Original vor sich gehabt haben. Die Meinung, daß Heywood seine Versionen für das Theater bestimmt habe, ist wohl sicher abzulehnen. Vielmehr hat er dem Anfänger das Verständnis des lateinischen Originals erleichtern wollen, wie er uns ausdrücklich auf dem Titelblatt des *Hercules furens* angibt. Die Lebensbeschreibung des Übersetzers, des selten unruhigen, streitsüchtigen und von Halluzinationen geplagten Jesuiten Jasper Heywood (1535—1598), wird uns übrigens in der vorliegenden Ausgabe so ausführlich und so trefflich fundiert gegeben, wie sie bisher wohl noch nirgendwo zu lesen war.

Mehrere Werke sind wieder über Marlowe erschienen. Von seiner früher schon erwähnten überaus dankenswerten *Marlowe Concordance* hat uns Charles Crawford[66]) zwei neue Hefte geliefert, so daß das Werk jetzt bis zum Worte *goods* vorangeschritten ist. Ein Aufsatz von G. P. Baker[67]) über *Dramatic*

[66]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. xxxiv. Band: The Marlowe Concordance by Charles Crawford. Zweiter Teil: S. 201—360. 1912. Dritter Teil: S. 361—520. 1913. Louvain, A. Uystpruyst. Preis: à 20 M. (Subskr. 16 M.)

[67]) Essays and Studies by Members of the English Association. Vol. iv. Collected by C. H. Herford. [I. S. 7—28 J. E. Spingarn, A Note on Dramatic Criticism; II. S. 29—54 O. Elton, English Prose Numbers; III. S. 55—71 A. Mawer, Some Unconsidered Elements in English Place-Names;

Technique in Marlowe will uns an einigen Beispielen zeigen, daß auch die angeblich roh zusammengezimmerten Dramen Marlowe's voll von bühnenwirksamen Berechnungen sind. Namentlich im *Tamerlaine* erkennen wir die Vereinheitlichung äußerer Vorgänge zu einer Charakterstudie. Und bei *Edward II.* können wir an der Hand der Quelle, nämlich Holinshed's, deutlich beobachten, wie die geschichtlichen Ereignisse zusammengeschoben und bloße Andeutungen der Quelle zu einer kontrastierenden Nebenhandlung (Isabella-Episode) ausgesponnen sind.

Einen Beitrag zur Sprache Marlowe's, zugleich auch der von Kyd, gibt uns eine Heidelberger Doktorarbeit von F. Stroheker, «Doppelformen und Rhythmus bei Marlowe und Kyd».[68]) Ausgehend von der neuerdings öfter betonten sprachgeschichtlichen Bedeutung des Rhythmus zeigt uns Verfasser, wie in all den Fällen, wo sich aus irgendeinem Grunde sprachliche Doppelformen herausgebildet haben, die Wahl der einen oder anderen Form durch den jambischen Rhythmus des Verses veranlaßt wird. So sagt Marlowe: *sénd amóngst*, aber *féasted móngst, táken ín the field* neben *táne the víew, crý alóud* neben *róaring lóud, Móuntain Cárnon* neben *Móunt Misénum, ópen thíne infernal láke* neben *ópe the wáy, bróken sóng* neben *bróke the láw, fáirer stár* neben *more ráre aspéct, the náme of kíng* neben *the títle óf a kíng, the cíty Bábylon* neben *the cíty óf Damásco, my bódy féels* neben *my sóul doeth wéep, I gíve to yóu my héart* neben *thou gáv'est him first the swórd, I chárge thee wáit* neben *I chárge thee tó retúrn.* Die sehr dankenswerten Zusammenstellungen werden sich künftighin auch beim Studium Shakespeares sehr nützlich erweisen, bei dem sich die gleichen Erscheinungen finden. Wenn der Gesichtspunkt manchmal etwas überspannt und die Probleme nicht immer tief genug erfaßt werden, so müssen wir das der Anfängerarbeit schon zugute halten.

Von Marlowe's künstlerisch hochstehender und auch entwicklungsgeschichtlich bedeutender heroischer Historie *Edward II.* legt uns W. D. Briggs[69]) eine sorgfältige Neuausgabe vor. Der Text ist hier unter Beibehaltung der alten Orthographie nach der ältesten Quarto von 1594 gegeben, doch sind die Sinnvarianten der drei anderen Quartos (1598, 1612, 1622) am Seitenfuße notiert; — schade, daß so interessante Varianten wie *Bartley* und *Berkeley* oder *Penbrooke* und *Pembroke* dabei nicht berücksichtigt sind. Ausführliche Anmerkungen erklären die sprachlichen und inhaltlichen Schwierigkeiten des Dramas. Eine umfangreiche Einleitung gibt eine Geschichte der Gattung Historie, läßt aber leider alle anderen literarhistorischen Vorfragen unerörtert.

George Peele's altertümliches Drama *The Love of King David and Fair Bethsabe,*[70]) das am 14. Mai 1594 in das Buchhändlerregister eingetragen ist, wird uns von W. W. Greg in einem sorgfältigen Faksimile-Druck der einzigen Quarto von 1599 vorgelegt. Mehrere Unstimmigkeiten deuten darauf hin, daß

IV. S. 72—100 L. Winstanley, Platonism in Shelley; V. S. 101—150 A. C. Guthkelch, Defoe's True Born Englishman; VI. S. 151—171 A. R. Skemp, The Plays of Mr. John Galsworthy; VII. S. 172—182 G. P. Baker, Dramatic Technique in Marlowe.] Oxford, at the Clarendon Press. 1913. 182 S. Preis: 5s. net.

[68]) Doppelformen und Rhythmus bei Marlowe und Kyd. Von Friedrich Stroheker. Heidelberger Dissertation. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1913. XII u. 105 S.

[69]) Marlowe's Edward II. Edited by William Dinsmore Briggs. London, David Nutt, 1914. cxxx u. 221 S. Preis: 12s. 6d. net.

[70]) The Love of King David and Fair Bethsabe by George Peele 1599. The Malone Society Reprints 1912. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, M. A., at the Oxford University Press.] ix u. 166 unpag. S. Mit 3 Faksimiles.

das Stück nur in verstümmelter Form auf uns gekommen ist. Auch erscheinen die Eigennamen merkwürdigerweise mehrfach in doppelter Gestalt: die *Bersabe* der ersten Hälfte des Stückes verändert sich plötzlich in *Bethsabe*, ebenso *Rabath* in *Rabba*; auch *Absalon* und *Absolon* sowie *Abisay* und *Abyshai* wechseln miteinander.

Ein bisher nur wenig bekannter Nachfolger Shakespeares ist der Tragödiendichter William Hemings, der 1602 geboren und vor 1653 gestorben ist. Zwei Dramen sind uns von ihm erhalten, deren eines, *The Jews' Tragedy*, uns soeben nach der einzigen Quartausgabe von 1662 in einem sorgfältigen Neudruck von H. A. Cohn[71]) zugänglich gemacht ist. Von dem Verfasser ist uns wenig mehr bekannt, als daß er der Sohn von Shakespeares Freund und Schauspielerkollegen John Hemings war, daß er als Sohn eines bemittelten Vaters die Westminster-Schule sowie die Universität Oxford durchmachen konnte und sich dort 1625 den Baccalaureus, 1628 den Magistertitel erwarb. Wenn der Name zwischen *Heminges* und *Heminge* schwankt, so hätte darauf hingewiesen werden können, daß der Name mehrfach mit einer Abkürzungsschleife hinter dem *g* geschrieben wurde, die streng genommen mit *es* aufzulösen ist, aber dem alten Schnörkel für *e* einigermaßen ähnelt. Wann er die *Jews' Tragedy* geschrieben, läßt sich nicht näher bestimmen; doch scheinen die ausnahmsweise zahlreichen Spiel- und Bühnenanweisungen darauf hinzudeuten, daß das Stück jedenfalls für die Aufführung auf dem Theater berechnet war, was die Abfassungszeit vor die Schließung der Bühnen im Jahre 1642 verlegen würde. Das Stück behandelt den Untergang des jüdischen Reiches und die Eroberung und Zerstörung Jerusalems durch Vespasian und Titus. Der Titel der Druckausgabe gibt uns als Quelle des Dichters *the authentic and famous History of Josephus* an. Hiermit ist aber keineswegs, wie man denken sollte, der berühmte «jüdische Krieg» des Flavius Josephus gemeint, sondern eine ursprünglich hebräisch geschriebene, stark mit Fabeleien durchsetzte Geschichte der Juden von Adam bis zur Zerstörung Jerusalems, die, im 10. Jahrhundert in Italien entstanden, unter dem Namen des Joseph ben Gorion läuft und in jüdischen Kreisen ein sehr beliebtes und in viele Sprachen übersetztes Volksbuch geworden ist. Daß dieses Werk die historische Grundlage für die Tragödie abgegeben hat, lehrt die durchgehende Übereinstimmung sämtlicher Tatsachen. Und zwar hat unser Dichter, wie die Form der Eigennamen beweist, nicht die weit verbreitete lateinische Version, sondern die englische Übersetzung (1558) von Peter Morwyng vor sich gehabt, die in England soviel Interesse erregte, daß von 1558—1615 acht Auflagen nötig wurden. Obgleich sich der Dichter nun erstaunlich genau an den gewählten geschichtlichen Bericht hält, hat er doch auf eine dramatische Vereinheitlichung mittels freier Erfindung nicht verzichtet. In den Mittelpunkt des Ganzen hat er die Figur des Hohenpriestersohnes Eleazar gestellt, dessen Ehrgeiz den blutigen Kämpfen in Jorpata und Jerusalem gegen die Römer sowie den mit größter Erbitterung geführten Kampf der jüdischen Parteien untereinander den inneren Zusammenhang gibt. Als treibendes Element hat der Dichter den Vatermord eingeführt, durch den Eleazar zur höchsten Macht emporzusteigen hofft. Die Charaktere hat er zwar vertieft und ihre Handlungen psychologisch besser be-

[71]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. xl. Band: The Jewes Tragedy von William Hemings, nach der Quarto 1662 herausgegeben von Heinrich A. Cohn. Louvain, A. Uystpruyst, 1913. xl, 112 u. 91 S. Preis: 10 M. (Subskr.: 8 M.).

gründet, aber in ihrer Gesamtauffassung ist er doch der Quelle gefolgt, der er namentlich auch die edle Auffassung des Judenführers Josephus sowie des Kaisers Titus entnommen hat. Spezifisch jüdische Züge seinen Personen zu verleihen, ist dem Dichter nicht in den Sinn gekommen. Darin eine besondere Unparteilichkeit des Dichters sehen zu wollen, wie es unser Herausgeber vorschlägt, scheint mir durch nichts begründet. Wenig gelungen sind dem Dichter die zahlreichen Kriegsszenen. Daß sich in Einzelheiten der Einfluß Shakespeares geltend macht, ist im Anfang des 17. Jahrhunderts auch ohne solch nahe persönliche Beziehungen, wie sie bei unserem Dichter vorliegen, nicht verwunderlich. Der ehrgeizentbrannte Eleazar trägt zweifellos Züge des Macbeth, wie auch das Zusammenbrechen seines Geistes und das vergebliche Abwaschen der Blutflecken deutlich auf die Lady Macbeth hinweisen. Die Machtlosigkeit des Hohenpriesters Ananias seinem schurkischen Sohne Eleazar gegenüber erinnert an den König Lear. Sprachliche Reminiszenzen an die Ausdrucksweise Shakespeares lassen sich fast anderthalb Dutzend nachweisen. Besonders beachtenswert ist das Drama auch durch die zahlreichen Bühnenanweisungen, die uns manches für das Theaterwesen lehren. So werden mehrmals Requisiten vor unseren Augen auf die Bühne geschoben, wie deutlich die Bühnenanweisungen ausdrücken: zu Beginn einer Gerichtsszene heißt es (V. 356): *a bar set, and the prisoners brought in*, und als nach dem Verhör der Gefangenen der Hohepriester mit seinen Unterpriestern an die Beratung gehen will: *a table brought, and they sit* (V. 462). Ebenso heißt es (V. 1898) vor der Beratung der Parteiführer der Juden: *a table set.* Oder als uns der Hohepriester inmitten seiner kirchlichen Funktionen gezeigt werden soll, wird angeordnet (V. 2147): *an altar and tapers set.* Und als die jüdischen Anführer sich zum Mahl setzen sollen, heißt es: *a table brought out and spread* (V. 2902). Als der römische Feldherr zur Unterhandlung vor der belagerten Stadt erscheint, da treten die jüdischen Heerführer *upon the wall* (V. 799), d. h. natürlich auf der Oberbühne, auf. Das gleiche wiederholt sich V. 2732. Die geschlagenen jüdischen Führer verbergen sich in einer Höhle im Walde: *they enter the cave*, d. h. die Alkovenbühne, aus der sie V. 930 wieder herauskommen (*Enter the two captains out of the cave*), um V. 1036 sich wieder dahin zurückzuziehen, als die sie suchenden Römer wieder auftreten. Als die Römer schon fast von ihrem vergeblichen Bemühen, sie aufzufinden, abstehen wollen, hören sie ein Geräusch (Bühnenanweisung: *Groan in the cave* V. 1009, . . . *Groan again* V. 1012), das sie die Spur zu verfolgen antreibt, d. h. sie schleichen sich leise von der Bühne durch eine der Türen ins Bühnenhaus (*they go soft along, and exeunt* V. 1016). Darauf kommen die Juden wieder zeitweilig aus der Höhle heraus, um beim Wiederauftreten der Römer abermals in der Höhle zu verschwinden. Da weiß der römische Feldherr Valerio keinen anderen Rat, als die klagende Stimme (*dismal voice*), die sie hier im Walde (*in this shady grove*) gehört haben, um Antwort zu bitten; und siehe da, Josephus antwortet von der Höhle aus (*speaks in the cave* sagt die Bühnenanweisung V. 1060), daß sie sich offenbaren wollen, wenn die Römer ihnen sicheres Geleit zum Vespasian schriftlich verbürgen. Valerio geht darauf ein, was szenisch auf die recht primitive Art dargestellt wird, daß Valerio den Geleitsbrief aufsetzt und dem unsichtbaren Gegner auf eine Lanze gesteckt darreicht (Bühnenanweisung: *Writes, and reaches it to him on the end of his lance* V. 1076). Darauf tritt Joseph aus der Höhle heraus, oder wie die Bühnenanweisung sagt: *opens*

the cave, d. h. er schlägt die Vorhänge der Alkovenbühne zurück. In einem Dumb-Show mit Musik wird uns dann vorgeführt, wie Josephus ob seiner Tapferkeit von Vespasian und Titus gnädig aufgenommen wird. Der schurkische Horcher Zareck lauscht mehrmals hinter dem Vorhang — siehe die Bühnenanweisungen: *Zareck stands behind the hangings* (V. 1887), *Zareck stands behind the arras* (V. 1899) —; und ein gleiches tut der ehrgeizige Eleazar (*I'll hide here* V. 2798, wozu die Bühnenanweisung: *behind the arras*). Besonders beachtenswert ist, daß wir auch zweimal den Vorhang der Oberbühne verwendet finden. In der belagerten und von Hunger geplagten Stadt hört der jüdische Anführer Jehochanan Musik: es ist die reiche Jüdin Miriam, die oben auf der Oberbühne singt, nachdem die Musik präludiert hat (*when the music has played a while, she sings* V. 2215). Jehochanan hört zu, sagt dann aber, er wolle zusehen, ob bei der reichen Dame noch etwas zu holen sei. Dann zieht Miriam den Vorhang oben zurück (*She draws her window curtain* V. 2225) und erblickt nun erschreckt den Jehochanan, der gewaltsam die Tür ihres Hauses erbricht (*Breaks ope the door, and goes in* V. 2232). Ähnlich wird der Galerievorhang verwendet, als die auf das Gastmahl wartenden jüdischen Anführer ungeduldig nach der Wirtin schreien. Da erscheint die Dame oben auf dem Balkon sie zur Geduld zu mahnen, wobei die Bühnenanweisung besagt: *She draws her window curtain*, d. h. den Vorgang auf der oberen Galerie (zu V. 2941). Wenn es darauf heißt *Enter the Lady*, so bedeutet das ihr Erscheinen unten auf der Hauptbühne. Sehr deutlich treten wiederholt die beiden Türen der Hinterbühne in Aktion: *at several doors* V. 861, 1360, 2067, *exit . . . exeunt at the other doors* (Plur.!) 1110, *exeunt at several ways* 1993, 2077, *a carter with his whip at one door, and . . . Peter at another* 1646, *Zareck at one door, and Ananias and Gorion at the other* 1761, *Nicanor at one door and the three captains at the other* 2010, *Simeon at one door, and Valerio and Nicanor at another* 2765, *One knocks, . . . one knocks at t' other door* 2917. Daß manchmal eine bestimmte Tür mit einer bestimmten Gegend verknüpft ist, lehrt die Bühnenanweisung: *Enter Joseph from Rome* (V. 1846). Auffallend häufig finden wir Spielanweisungen wie *leaning upon his sword* 881, *kisses the sword* 940, *bends his knee* 1162, *embraces him* 1176, *look over their shoulders* 1392, *Eleazar smiles* 1439, *E. laughs* 1454, *starts back at the sight of his son* 1435, *points to the high-priest* 1484, *salutes them* 1501, *whilst he speaks, he disrobes him* 1756, *calls him* 2166, *trembles* 2271, *steps aside* 2317, *weeps* (sehr oft), *gives him the paper* 2555, *beckons them* 3034, *descends his throne* 3253 u. a. m. Sogar für das Äußere des Auftretenden erhalten wir gelegentlich eine Anweisung: *Enter High-Priest and Gorion . . . with night-gowns and tapers* 1360, *Enter Eleazar with his sleeves stripped up to the elbows* 2658, *Enter his Father's Ghost in white* 2721. Im Schlußakt ist ein richtiges Maskenspiel (V. 3069—3106) eingeschoben, das uns ausführlich beschrieben wird. Aus diesen Bemerkungen mag der Leser ersehen, wie dankbar wir dem Herausgeber für die Zugänglichmachung dieses interessanten Dramas sein müssen.

Schneller als man hoffen durfte hat uns Th. M. Parrott[72]) den zweiten Band seiner trefflichen Chapman-Ausgabe geliefert, der die Komödien des Dichters umfaßt. Elf Dramen werden uns hier geboten, von denen eines, *The Ball*, nur

[72]) The Plays and Poems of George Chapman: The Comedies, edited with Introductions and Notes by Thomas Marc Parrott. London, George Routledge and Sons, Ltd. [1914]. xi u. 911 S. Preis: 6s. net.

deswegen mit aufgenommen ist, weil es auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe Chapman zugeschrieben ist. Unser Herausgeber ist aber überzeugt, daß es vielmehr von James Shirley geschrieben ist, wofür nicht nur ein Eintrag in den Revel Accounts und die Titelblätter der späteren Drucke sprechen, sondern vor allem auch der Inhalt und Ton des Stückes, weiter das Auftreten typisch-Shirleyscher Charakterfiguren und endlich allerhand Übereinstimmungen in Motiven, Sprachschatz und Vers. Andererseits ist zum ersten Male die anonyme Komödie *Sir Giles Goosecap* in Chapman's Werk einbezogen, die nach unserem Herausgeber alle Eigentümlichkeiten des Chapman'schen Stiles aufweist. *Eastward Ho* ist anerkanntermaßen eine gemeinsame Arbeit von Marston, Chapman und Ben Jonson, deren Anteile unser Herausgeber mit einiger Sicherheit scheiden zu können glaubt. Die Idee zu dem Stücke sei von Marston ausgegangen, der auch die ganze Exposition, nämlich den ersten Akt sowie zwei Szenen des zweiten Aktes, ausgearbeitet und wohl auch IV 2 sowie V 1 entworfen habe. Chapman habe die Dramatisierung einer italienischen Novelle als Nebenhandlung beigesteuert, also II 3, Akt III ganz und IV 1 geliefert. Ben Jonson habe seine reiche Erfahrung für den Gesamtaufbau des Dramas nutzbar gemacht, aber auch die Arbeit seiner Kollegen durchweg revidiert und namentlich im II. und IV. Akt Einfügungen gemacht. Dieser zweite Band der Ausgabe ist genau so angelegt und gearbeitet wie der erste, so daß er dasselbe Lob beanspruchen kann, das wir Jb. 47, 362 seinem Vorgänger gespendet haben. Ein dritter Band soll die Gedichte und Übersetzungen Chapman's, wahrscheinlich auch ein weiteres der Anonymität entrissenes Drama, sowie eine allgemeine Einleitung, ein Glossar und eine Bibliographie bringen.

Die mit einiger Wahrscheinlichkeit Chapman beizulegende pseudohistorische Rachetragödie *Alphonsus, Emperor of Germany* wird uns in einem technisch nicht sonderlich gut hergestellten Faksimile der Quarto von 1654 vorgelegt. H. F. Schwarz[73]) hat dazu eine kurze Einleitung beigesteuert, die sich nur mit der Frage beschäftigt, wie weit die im Stücke vorkommenden Gewalttaten, wie Ohren-, Nase- und Handabschneiden, oder Verbrechen mit Gift und gefälschten Briefen in der Wirklichkeit und in der Dichtung bei den Elisabethanern vorkommen und also den Geist des Zeitalters reflektieren. Einige Anmerkungen am Schlusse bringen Parallelen aus alten Reiseberichten.

Shakespeares großer Rivale Ben Jonson hat die Forschung nicht ruhen lassen. Zunächst haben wir da eine gute Münchener Dissertation von J. Gutmann,[74]) die «Die dramatischen Einheiten bei Ben Jonson» behandelt. Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß, während die dramatische Praxis der Mehrzahl der elisabethanischen Bühnenschriftsteller sich in völlig romantischen Bahnen bewegte, die gleichzeitige literarische Kritik und die dramatische Theorie ganz und gar klassizistisch gerichtet waren und dementsprechend die strenge Einhaltung der sog. aristotelischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung verlangten. Aristoteles freilich hatte nur von der Einheit der Handlung und der Zeit gesprochen, und auch diese mehr als etwas von den antiken Dramatikern

[73]) Alphonsus, Emperor of Germany. Reprinted in Facsimile from the Edition of 1654. With an Introduction and Notes by Herbert F. Schwarz. G. P. Putnam's Sons, New York and London, The Knickerbocker Press, 1913. xxxv u. 105 S. Preis: 5s. net.

[74]) Die dramatischen Einheiten bei Ben Jonson. Münchener Dissertation von Joseph Gutmann. Würzburg, 1913. 102 S.

tatsächlich Beobachtetes beiläufig konstatiert, denn als bindendes Gesetz hingestellt. Dies letztere geschah erst durch die italienischen Renaissance-Theoretiker, vor allem durch Giraldi Cintio (1554) und Trissino (1563), von denen seinerseits Ben Jonson die strikte Forderung dieser beiden Einheiten für seine Theorie übernommen hat. Die Einheit des Ortes erhob erst Castelvetro (1570) zum Gesetz, nachdem Scaliger (1561) und Minturno (1561) diese Lehre schon vorbereitet hatten. Und aus Castelvetro ist diese Forderung auch in Sidney's *Defence of Poesy* übergegangen. Ben Jonson ist in seiner Theorie bezüglich der Einheit des Ortes bei den älteren Italienern, vor allem Scaliger, stehen geblieben und repräsentiert daher Sidney gegenüber eine ältere Entwicklungsphase der Einheitsdoktrin. Man kann seine Lehre kurz in folgende Sätze zusammenfassen: «Gefordert wird die Einheit der Handlung, keine formale, sondern eine innerliche, nicht eine unteilbare mathematische, sondern eine organisch gegliederte, architektonische; Episoden sind gestattet. Einheit der Zeit wird gleichfalls zur Vorschrift gemacht: die Handlung darf nicht mehr als einen Tag umfassen; das unterscheidet die dramatische Handlung von der epischen. Eine Verpflichtung zur Beobachtung einer Ortseinheit besteht nicht.» Ben Jonson ist der erste in England gewesen, der die Beobachtung dieser Regeln auch in die Praxis umzusetzen unternahm und damit bewußt auf eine Verdrängung der herrschenden romantischen Bühnenkunst durch eine klassizistische hinarbeitete. Wenn man nun Ben Jonson's Theorie und seine Praxis in seinen Dramen miteinander vergleicht, so muß man sagen, daß seine Praxis sich im allgemeinen mit seiner Theorie deckt, wenn er auch nicht davor zurückschreckt, da, wo die Kunstnotwendigkeit es erfordert, sie zu übertreten. Die Einheit der Zeit ist fast stets gewissenhaft beobachtet, indem die Handlungsdauer auf einen Tag beschränkt wird, ohne daß dem Handlungsverlauf irgendein Zwang auferlegt wird, aber auch ohne daß etwa Aufführungs- und Handlungsdauer sich deckten. Eine Ausnahme machen die beiden frühen Komödien *The Case is Altered* und *Everyman out of His Humour* sowie die beiden Tragödien *Sejanus* und *Catilina*. Bei den letzteren ist von der Zeiteinheit offenbar in bewußter künstlerischer Absicht abgesehen, weil der Dichter nicht nur die letzte Wendung und Katastrophe, sondern die vollständige Entwicklung seiner tragischen Handlung uns vorführen wollte und dazu nicht nur den Sturz, sondern auch den allmählichen Anstieg seines Helden darstellen mußte. Natürlich sucht Ben Jonson, wie das ja auch die Volksdramatiker zu tun pflegten, hier, wo er die reale Zeit nicht innehält, wenigstens den Eindruck einer idealen zeitlichen Kontinuität hervorzurufen. Die Einheit des Ortes hatte Ben Jonson theoretisch nicht verlangt und daher auch in der Praxis nicht befolgt. Dennoch erkennen wir bei ihm ein gewisses Bestreben, alle Schauplätze eines Stückes möglichst auf einen engen Raum zusammenzurücken. Durchschnittlich benutzt er 7 bis 8 verschiedene Schauplätze in jedem Drama. Die Tragödien sowie die Jugendkomödien spielen in Italien; seit etwa 1610 aber hat er stets England und namentlich London mit seiner Umgebung zum Schauplatz gewählt. Zu vergessen ist freilich nicht, daß dem elisabethanischen Brauche folgend vielfach kein bestimmter Schauplatz gemeint ist, sondern irgendein neutraler Ort. Die Einheit der Handlung ist streng nur in sechs Stücken beobachtet (*Epicœne, Alchemist, New Inn, Tale of a Tub, Sejanus* und *Catilina*). Meist benutzt Ben Jonson eine zweite Handlung, die sogar, wie in *Volpone*, fast ohne Berührungspunkte mit der Haupthandlung

sein kann. Auch bringen zahlreiche Episoden die Handlung zeitweilig zum Stillstand. Diese Episoden und Nebenhandlungen haben meist den Zweck, die Stimmung zu variieren. Namentlich dienen die derbkomischen Einlagen, meist in Gestalt von Bedientenszenen, dazu, den Stimmungsgehalt durch Kontrastwirkung zu steigern. Hinsichtlich der Einheit der Handlung besteht also ein gewisser Gegensatz zwischen Ben Jonson's Theorie und seiner Praxis. Vielleicht war aber jene theoretische Forderung nur für die Tragödie gemeint, wo Ben Jonson sie ja auch in der Praxis befolgt hat. Die Literaturgeschichte lehrt uns, daß im allgemeinen der mehr auf das Formale gerichtete Romane sich leichter und konsequenter jenen drei Einheiten fügt als der Germane. Ben Jonson war also wohl doch im Grunde seines Wesens zu sehr Germane und vollblütiger Renaissance-Mensch, um sich an einer einfachen, eingliederigen Handlung genügen zu lassen und einer abstrakten Theorie zuliebe etwas vom Inhalt der Form zu opfern.

Neuausgaben haben wir von zwei Dramen Ben Jonson's erhalten. Einen trefflichen Faksimile-Druck der Bauern- und Gerichtskomödie *A Tale of a Tub* nach der Folio von 1640 liefert uns H. Scherer,[75]) der auch sehr dankenswerte Anmerkungen beisteuert. In der Einleitung wird die Abfassungszeit der Komödie auf 1599—1600 verlegt, kurz nachdem Ben Jonson wegen seines Duelles ins Gefängnis geworfen war (1598) und sich dort in jenen Ärger auf die Justiz hineingelebt hatte, der deutlich aus zahlreichen Seitenhieben der Komödie spricht. Freilich kann damals das Stück in der uns heute vorliegenden Form noch nicht geschrieben sein, sondern es muß in den 30er Jahren, als Ben Jonson mit seinem ehemaligen Mitarbeiter, dem Architekten und technischen Hofbühnenleiter Inigo Jones, sich verzankt hatte, gründlich umgearbeitet sein. Bei dieser Revision erst ist die Satire auf Inigo Jones hineingekommen, dessen Allgeschäftigkeit in dem Küfermeister und Ortsvorstande In-and-In Medlay gegeißelt ist und ehemals noch stärker satirisch in der Figur des Vitruvius Hoop mitgenommen war, einer Rolle, die auf Inigo Jones' Beschwerde hin (wie wir aus dem Rechnungsbuche der Hofintendantur wissen) für die Hofaufführung im Jahre 1623 gänzlich gestrichen wurde. Das andere Ben-Jonson-Drama, von dem wir eine Neuausgabe erhalten haben, ist der *Poetaster*, den uns J. H. Penniman[76]) zusammen mit Dekker's *Satiromastix* für die *Belles-Lettres Series* sorgfältig ediert hat. Der Text des *Poetaster* ist hier nach der Folio von 1616 gedruckt, doch mit den Varianten der Quarto von 1602 und der Folio von 1640. Die drei Exemplare der Folio von 1616, die der Herausgeber verglichen hat, weisen wiederum verschiedene Lesarten auf, die unser Herausgeber leider nur mit *some copies of 1616* bezeichnet hat, so daß sie nicht identifizierbar sind. Besonders starke Abweichungen zeigt eine *Large Paper Edition* der Folio im Britischen Museum, die sogar einige Seiten gänzlich neu gesetzt aufweist. Das Geheimnis der Ben-Jonson-Folios wird immer unheimlicher. Das Exemplar der Folio von 1616, welches sich jetzt in der Bibliothek der Universität Pennsylvania befindet,

[75]) Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. xxxix. Band: A Tale of a Tub. Nach dem Drucke von 1640 herausgegeben von Dr. Hans Scherer. Louvain, A. Uystpruyst, 1913. xv u. 90 S. Preis: 8 M. (Subskr.: 6,40 M.).

[76]) The Belles-Lettres Series. Section III: The English Drama. General Editor: George Pierce Baker. Poetaster by Ben Jonson and Satiromastix by Thomas Dekker. Edited by Josiah H. Penniman. Boston and London, D. C. Heath and Company, [1913]. lxx u. 456 S. Preis: 2s. 6d. net.

scheint Whalley's Ausgabe zugrunde gelegen zu haben. Für Dekker's *Satiromastix* steht uns nur ein alter Druck zur Verfügung, die sehr schlecht gedruckte Quarto von 1602, die unser Herausgeber nur in zwei Exemplaren benutzt hat, darin also hinter seinem Vorgänger Hans Scherer, über dessen Ausgabe wir Jb. 44, 386 berichtet haben, zurückstehend. Beide Dramen stellen den Höhepunkt des sog. Bühnenstreites dar; und so gibt sich unser Herausgeber in einer langen Einleitung hauptsächlich mit der Identifizierung der vom Bühnenstreit getroffenen Dichter ab. Gute Anmerkungen sind beiden Dramen beigegeben.

Die von Koeppel so erfreulich geförderte Quellenforschung zu Beaumont und Fletcher versucht einer seiner Schüler, O. Ulrich,[77]) weiter zu führen, indem er in einer Straßburger Doktorarbeit die Quellen der pseudo-historischen Dramen *Thierry and Theodoret, Valentinian, The Prophetess* und *The False One* untersucht. Die historischen Elemente des *Valentinian* scheinen im wesentlichen auf D'Urfé's *Astrée* zu beruhen, wenn auch aus Procop das klassische Kolorit und aus Cassiodor eine Anzahl Namen geschöpft sind. *The Prophetess* scheint die *Histoire Romaine* des Florus-Übersetzers Coëffeteau (1621) zur Hauptquelle zu haben. Bei *Thierry and Theodoret* sowie *The False One* gesteht unser Verfasser selber, daß seine Untersuchung «zu keinem festen Ergebnis» gekommen ist. In der Tat wirken solche Quellenuntersuchungen nur dann überzeugend, wenn sie wesentlich ausführlicher, tiefer und breiter angelegt werden, als es hier geschehen. Bei der Beschränkung auf ein einzelnes Drama wäre es auch möglich gewesen, sich nicht nur mit der äußeren Feststellung der Quelle zu begnügen, sondern die eigentliche Kernfrage jeder Quellenuntersuchung, das innere Verhältnis des Dichters zur Vorlage, einzubeziehen.

Tiefer gräbt eine Kieler Dissertation von K. Fröhlich,[78]) die die Quellen von vier Dramen von James Shirley festzustellen unternimmt. Nach einer Einleitung über die bisherigen Resultate der Quellenforschung zu Shirley wird Shirley's Tragödie *The Maid's Revenge* (1626) mit ihrer Vorlage, einer Geschichte aus John Reynold's Sammlung *God's Revenge* (1621), näher verglichen. Es ergibt sich, daß sich der Dramatiker im allgemeinen eng an sein Vorbild gehalten hat, jedoch in einzelnen wichtigen Punkten im dramatischen Interesse davon abgewichen ist und auch selbständige Gestalten, meist komische Nebenpersonen, eingefügt hat. Robert Gould's den gleichen Stoff behandelnde Tragödie *The Rival Sisters* (1696) ist als eine Kopie des Shirley'schen Stückes bezeichnet worden. Indes ist Gould offenbar gleichfalls auf Reynold's Geschichte zurückgegangen, wenn er auch in ein paar Einzelheiten sich von Shirley hat beeinflussen lassen. Der Stoff zu Shirley's Tragödie *The Politician* ist aus einer Episode des Schäferromans *Urania* (1621) der Gräfin Montgommery geschöpft; doch folgt der Dichter seiner Quelle nur bis zur Krisis, um von da ab eigene Wege zu gehen. Die Figur der intriganten Königin ist zudem klärlich an Shakespeares Königin in «Cymbeline» angelehnt. Endlich scheint Shirley's Tragödie *The Cardinal* (1641), einer Inhaltsangabe in Schäffer's spanischer Literaturgeschichte nach zu urteilen aus Lope de Vega's *El buen vecino* geschöpft, wenn auch die Gestalt des Kardinals selbst aus Webster's *Duchess of Malfi* entlehnt sein dürfte.

[77]) Die pseudohistorischen Dramen Beaumonts und Fletchers «Thierry and Theodoret», «Valentinian», «The Prophetess» und «The False One» und ihre Quellen. Straßburger Dissertation von Otto Ulrich. Straßburg, Druckerei der Straßburger Neuesten Nachrichten A.-G., 1913. ix u. 99 S.

[78]) Quellenstudien zu einigen Dramen James Shirley's. Kieler Dissertation von Karl Fröhlich. Herford, Druck von Gebr. Heidemann, 1913. vii u. 80 S.

Die treffliche *Belles-Lettres Series* hat nunmehr auch dem großen Barockdramatiker Dryden Aufnahme gegönnt. Zwei seiner Meisterwerke, die Tragödie *All for Love* und die Komödie *The Spanish Friar*, werden uns hiervon William Strunk[79]) genau nach den ältesten Quartos von 1678 bzw. 1681 geboten, da die folgenden Quartos stets aus der vorhergehenden abgedruckt sind. *All for Love* ist bekanntlich eine Umsetzung von Shakespeares «Antonius und Cleopatra» in eine klassizistische Barocktragödie. Um die dramatischen Einheiten wahren zu können, mußte der Stoff stark beschnitten werden. Nur die Ereignisse von Shakespeares letzten beiden Akten konnten Berücksichtigung finden, und die meisten Nebenfiguren und Episoden mußten geopfert werden. Tatsächlich beginnt die Tragödie erst nach Antonius' Niederlage bei Actium: der geschlagene Feldherr flüchtet sich in den Tempel der Isis. Und in diesem Tempel spielt sich nun das ganze Stück ab, so die Einheit des Ortes streng wahrend. Auch spielen sich alle Vorgänge an einem Tage, Antonius' Geburtstag, ab, der so auch zu seinem und der Cleopatra Sterbetag wird. Wenn sich der Dichter in der Vorrede auf Plutarch, Appian und Dion Cassius beruft, so ist dagegen zu sagen, daß die wahre Quelle Dryden's eben doch Shakespeare ist, wenn er auch in der Totenszene von Shakespeare abweichend Plutarch gefolgt ist. Von einer Benutzung von Appian und Dion Cassius fehlt jede Spur. Shakespeare ist ihm aber nicht nur stofflich, sondern auch sprachlich ein Führer gewesen: 27 Stellen sind direkte Nachahmungen von Stellen in Shakespeares «Antonius und Cleopatra»; 10 andere Stellen sind aus anderen Shakespeare-Dramen geschöpft. Natürlich ist die ganze Tragödie in ihrem Wesen verändert worden. Da im heroischen Drama die Liebe als der allein treibende Faktor gilt, ist das breite Kultur- und Geschichtsbild Shakespeares zu einem persönlichen Liebeserlebnis zweier Individuen eingeengt. Antonius nur als Liebhaber aufgefaßt erhält etwas Unmännliches und erscheint noch schwächlicher als bei Shakespeare. Cleopatra nur als die treu Liebende gezeichnet verliert all ihren schlangenhaften Reiz. Und Octavia wird ganz zur keifenden Gattin. Eine gänzlich andere Atmosphäre haben wir in der Komödie *The Spanish Friar*, in der Dryden in den Spuren von Fletcher's *Spanish Curate* wandelt, wenn er sich diesem Stücke gegenüber auch seine Selbständigkeit gewahrt hat. Andere Quellen, die für dieses Stück in Anspruch genommen sind, wie Brémont's *Pèlerin* und Machiavelli's *Mandragola*, erweisen sich beim näheren Zusehen doch zu wenig ähnlich. Ein gleiches gilt von den angeblichen Anklängen an Molière. Dagegen sind auch hier augenscheinlich neunmal Stellen aus Shakespeares Dramen nachgeahmt. Die Zeichnung der Hauptfigur als eines habgierigen, lügnerischen, sinnlichen Dominikanermönches spiegelt stark jene antikatholische Stimmung wieder, wie sie jenen Tagen des *Popish plot* in England eigen war.

Die dramatischen Einheiten bei Dryden untersucht eine Münchener Dissertation von F. Heigl.[80]) Die rationalistische Tendenz des Dryden'schen Zeitalters sowie die allgemeine Hochschätzung der klassizistischen französischen

[79]) The Belle-Lettres Series. Section III: The English Drama. General Editor: George Pierce Baker. All for Love and The Spanish Fryar. By John Dryden. Edited by William Strunk, Jr. Boston and London, D. C. Heath and Company, [1913]. xlvi u. 340 S. Mit einem Titelbildnis. Preis: 2s. 6d. net.

[80]) Die dramatischen Einheiten bei Dryden. Münchener Dissertation von Franz Heigl. München, Hofschulbuchhandlung M. Hueber, 1912. 89 S.

Literatur machen es leicht verständlich, daß Dryden die drei Einheiten als durchaus verbindliche Regeln ansieht, wenn er sie auch kaum mit derselben Rigorosität und Spitzfindigkeit wie die Franzosen vertritt und die Einheit der Handlung schon gewahrt sieht, wenn die Nebenhandlung nur irgendwie die Haupthandlung fördert. Über den wirklichen Wert der Regeln hat er allerdings im Laufe der Zeit seine Ansicht geändert: während er sie anfangs als unbestreitbare Erfordernisse eines guten Dramas betrachtete, sah er später (seit 1679) in ihnen nur *mechanic beauties*, Äußerlichkeiten, die zwar empfehlenswert sind, aber mit dem Begriff des Dramas nicht organisch verbunden sind. In seinen eigenen Stücken hat er sich nicht allzu streng an seine Theorie gehalten. Am schlechtesten erfüllte er die Einheit der Handlung, weil das englische Publikum damals immer noch, wie zu Zeiten der Elisabeth, eine reiche und mannigfach verschlungene Handlung vorzog. Besser beobachtete er die Einheit des Ortes und der Zeit. Letztere allerdings auch nur insoweit, als die Handlungsdauer seiner Stücke — übrigens im Einklang mit seiner Theorie — nie über zwei bis drei Tage hinausgeht. Daß er auf ein engeres Zusammenrücken der Zeit keinen Wert legt, zeigt sich am besten darin, daß er manchmal seinen Quellen gegenüber die Zeit verlängert. Wenn seine Theorie die Lehre akzeptiert, daß man der Tragödie eine längere Handlungsdauer gestatten könne als der Komödie, so hat er selbst in der Praxis hiervon keinen Gebrauch gemacht. Daß oft die Fülle der Handlungen und Ereignisse für die ihnen zugebilligte Dauer von 2—3 Tagen zu groß ist, um nicht gröblich die Wahrscheinlichkeit zu verletzen, müssen wir mit in den Kauf nehmen. Andererseits hat ihm die längere Zeitdauer doch ermöglicht, auf das von den Franzosen viel angewandte Mittel zu verzichten, ganze Handlungsteile erzählen oder von einem Boten berichten zu lassen. Ein Gutes hat er von dem französischen Drama übernommen, nämlich die sorgfältige Verknüpfung der Szenen untereinander, die die Unterbrechung der Aufmerksamkeit verhindert und das Verständnis erleichtert. Zu bedauern ist, daß wir uns von der Bühne, auf der Dryden's Stücke gespielt wurden, kein ganz klares Bild machen können. Sicher ist, daß auch Dryden noch drei verschiedene Bühnenplätze gleichzeitig verwenden konnte und öfter, wie die Bühnenanweisung *above* lehrt, so etwas wie eine Oberbühne benutzte. Nur weiß man nicht, ob es sich in diesen Fällen um besondere Einbauten auf der italienischen Guckkastenbühne handelt oder um feste und ständig zu verwertende Bühnenplätze.

Ins 18. Jahrhundert hinein führt uns eine Berner Dissertation von Th. Schenk[81]) über Charles Shadwell, dem Sohne des berühmten Komödiendichters Thomas Shadwell. Nach einem Überblick über sein Leben und Schaffen wird uns besonders seine erste Komödie *The Fair Quaker of Deal* (1716) vorgeführt, die nach Ben-Jonson'scher Art noch mit bestimmten Charaktertypen operiert. Der Dichter schöpfte dabei stark aus den Werken seines Vaters: der Stoff stammt aus des Vaters *Squire of Alsatia* und *Epsom Wells*, die beiden Hauptcharaktere aus des Vaters *Volunteers*. Für die Figur des Quakers und den Ton des Stückes ward Thomas Baker's Quaker-Komödie *The Humours of the Age* (1701) benutzt, wie denn überhaupt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Quaker eine beliebte Figur der englischen Komödie ist.

Einen Zeitgenossen des jüngeren Shadwell, Colly Cibber, sucht uns eine

[81]) Charles Shadwell. His Comedy The Fair Quaker of Deal. Berner Dissertation von Theodor Schenk. Bern, Printed by Büchler and Co., 1913. 99 S.