

Werk

Titel: Eduard III, angeblich ein Stück von Shakespeare

Autor: Friesen, Hermann Freiherr von

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0002|log8

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Eduard III., angeblich ein Stück von Shakespeare.

Von

Hermann, Freiherrn von Friesen.

Das historische Drama: Eduard III. wurde zum Druck angekündigt im December 1595 und von Cuthbert Burby im nächstfolgenden 1596sten Jahre gedruckt. Ausserdem sind noch von 1599, 1609, 1617 und 1625 Drucke bekannt. Wiewohl darnach zu vermuthen ist, dass dieses Stück eines nicht geringen Beifalls genoss, wurde dennoch in damaliger Zeit kein Autor für dasselbe bezeichnet. Dass sich selbst bis gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts keine Stimme erhob, die geneigt gewesen wäre, dasselbe Shakespeare zuzutheilen, lässt sich aus dem Umstande annehmen, dass man bei dem mit sieben neuen Stücken vermehrten Abdruck der Folio von 1664 nicht daran dachte, ihm einen Platz in dieser Ausgabe zu gönnen. Erst Capell lenkte eine grössere Aufmerksamkeit auf dasselbe, indem er es in seinem: *Prolusions or select pieces of ancient poetry 1760* unter folgendem Titel abdrucken liess: *a play thought to be writ by Shakespeare*. — Steevens behandelte diese bescheidene Aufstellung Capell's mit äusserster Geringschätzung (*Ch. Kntght pict. ed. doubtfull plays p. 280*) und wahrscheinlich war das der Grund, warum seit dieser Zeit die angeregte Frage nicht wieder aufgenommen wurde, bis im Jahre 1836 in dem Buche: „Vier Schauspiele von Shakespeare, übersetzt von Ludwig Tieck, Stuttgart und Tübingen etc.“ auch von diesem Stück eine Uebersetzung veröffentlicht wurde.

Man muss sich hiernach für berechtigt halten, zu glauben, dass L. Tieck nicht den mindesten Zweifel an der Aechtheit dieses Stückes gehabt habe. Doch ist mir dies deshalb höchst zweifelhaft, weil mir aus einer mündlichen Aeussertung Tieck's bekannt ist, dass er mit der Erscheinung dieses Buches überrascht wurde. Ohne den Zusammenhang genauer zu kennen, vermag ich nur so viel anzugeben, dass bei der Uebergabe des Manuscripts dieser Uebersetzungen, — die, gleich mehreren in der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung nicht von ihm selbst, sondern von dem Grafen Wolf von Baudissin herrühren — Tieck dem Verleger ein Vorwort zugesagt hatte und dieser, ohne die Erfüllung dieser Zusage abzuwarten, mit der Herausgabe vorschritt.

Unter solchen Umständen ist mindestens das völlig dunkel, was Tieck vorzugsweise bewogen habe, das gegenwärtige Stück Shakespeare zuzuschreiben. Die spätere Uebersetzung von Ortlepp, 1843, ist in Verbindung mit der im 5. Bande dieser „Nachträge zu Shakespeare's Werken“ ausgesprochenen positiven Meinung eine fernere Stimme für Shakespeare's Autorschaft. Am Entschiedensten spricht sich Ulrici in: „Shakespeare's dramatische Kunst - Geschichte und Charakteristik etc. Leipzig 1847“ für diese Meinung aus. Charles Knight (*pict. ed.*) ist der entgegengesetzten Ansicht und vertheidigt diese in einer Abhandlung von gewohnter Klarheit, indem er die Auslassungen von Capell sowohl als von Ulrici mit einigen Auszügen aus dem Stücke selbst zusammenstellt. Der letzte Herausgeber des Stückes, Dr. N. Delius (*Pseudo-Shakespeare'sche Dramen. Elberfeld 1854*), entscheidet sich ebenfalls für die Ansicht, dass mindestens die für Shakespeare sprechenden Zeugnisse nicht genügend seien, um ihn mit Bestimmtheit als Autor zu nennen. Das aber wird von Knight sowohl als von Delius behauptet, dass der Stil und die Anschauungsweise keinem andern Schriftsteller aus Shakespeare's Zeit zuzuschreiben sei. Delius spricht, auf Capell's Meinung gestützt, wörtlich aus: „In jener Periode des englischen Dramas, bis zum Jahre 1595, findet sich die Masshaltung des Ausdrucks, die Anmuth der Sprache, die Verständlichkeit der Charakteristik, die wir in Eduard III. anzuerkennen haben, ausser bei ihm, eben nur bei Shakespeare und sonst bei keinem Dichter jener Zeit.“ Nach diesen Vorgängen wird es nicht müßig erscheinen, sich über die Frage: „darf man dieses Stück Shakespeare zuschreiben oder nicht?“ genauere Rechenschaft zu geben.

Das Sujet wird unter allen Umständen für anziehend gelten können: Der kriegerische König Eduard III. war im Begriff, seine An-

spräche auf Frankreich mit den Waffen in der Hand durchzusetzen, als ihn vorerst ein Einfall der Schotten nach dem Norden rief. Bei seiner Annäherung fliehn zwar diese, ohne einen Kampf zu wagen, doch indem der König im Schlosse der schönen Gräfin von Salisbury, die durch seine Erscheinung von einer gefahrvollen Belagerung befreit worden, Herberge nimmt, verliert er sich dergestalt in leidenschaftliche Liebe, dass der französische Krieg von Neuem aufgeschoben wird. Die Gräfin widersteht den Werbungen des Königs, der sogar ihren Vater, den Grafen von Warwick, zum Beistand aufgerufen hatte, und greift endlich zu einem verzweifelten Mittel. Nachdem ihr der König zugesagt hatte, dass, um sie zu gewinnen, die Königin sowohl als ihr Gemahl, als die einzigen Hindernisse zur Erfüllung seiner Wünsche, dem Tode geweiht sein sollen, ergreift sie zwei Dolche und fordert den König auf, mit dem einen sein Herz zu durchbohren, weil in ihm allein seine Königin zu finden sein müsse, während sie selbst nur in ihrem Herzen ihren Gemahl umbringen könne. Durch den heldenmüthigen Entschluss der Gräfin erschüttert, bereut der König. Er findet seine Mannhaftigkeit wieder, entsagt seiner Leidenschaft und bricht nach Frankreich auf. Dort hören wir von einem grossen Siege des Königs über die französische Flotte, die Landheere begegnen einander, wir sehn die Schlacht von Cressy, in welcher der junge Prinz von Wales seine Sporen mit ungewöhnlichem Heldenmuth verdient. Dann folgt die Belagerung von Calais, und während der König dieselbe mit aller Anstrengung führt, erkämpft der schwarze Prinz bei Poitiers einen glänzenden Sieg gegen eine mehr als vierfache Uebermacht. Im Lager des Königs hält man ihn nach den eingehenden Nachrichten schon für verloren, als er mit dem Könige von Frankreich und einem seiner Söhne, die er in der Schlacht zu Gefangenen gemacht hatte, triumphirend auftritt. Indessen war auch in England der König von Schottland bei einem erneuten Einfall gefangen worden. Die Königin, deren Wachsamkeit und Eifer dieser Sieg zu danken war, erscheint selbst vor Calais, mit ihr zugleich der Krieger, der den schottischen König gefangen genommen und seine Auslieferung der Königin verweigert hatte. Zum Schluss fällt auch Calais, und Eduard III. kehrt siegreich, in Begleitung zweier gefangenen Könige, nach England zurück.

Man wird den Stoff für grossartig genug halten, um zu glauben, dass er die Begeisterung Shakespeare's erregen konnte. Dass, namentlich in den letzten drei Akten, der Prinz von Wales am glänzendsten heraustritt, kann nicht als Vorwurf gelten, da es sich um

wahre Grossthaten des heldenmüthigen Prinzen handelt. Es wird sich daher nur fragen, ob wir in Form und Wesen in der That Shakespeare's Geiste begegnen.

Selbst bei nur flüchtiger Anschauung werden Stellen auffallen, durch welche diese Frage bejahend beantwortet zu werden scheint. Andere enthalten sogar den Ausdruck von Gedanken, für die wir Parallelen in unzweifelhaften Stücken Shakespeare's angeben können, und endlich stossen wir auf zwei Stellen, die möglicher Weise zur Begründung der Behauptung benutzt werden dürften, dass nur Shakespeare ihr Verfasser sein könne.

In erster Beziehung darf zuerst genannt werden eine Rede des Königs im ersten Akt. Der französische Botschafter hatte den König in demselben Augenblick, als dieser im Begriff stand, gegen Frankreich zu rüsten, zur Lehnsnahme von Guienne in herrischer Weise aufgefordert. Der König antwortet:

*See how occasion laughs me in the face!
No sooner minded to prepare for France,
But straight I am invited, nay with treats,
Upon a penalty, enjoin'd to come:
'Twere but a foolish part to say him nay. —
Lorraine return this answer to thy lord:
I mean to visit him, as he requests;
But how? Not servility dispos'd to bend;
But like a conqueror, to make him bow.
His lame unpolish'd shifts are come to light;
And truth has pull'd the vizard from his face
That set a gloss upon his arrogance.
Dare he command a fealty in me?
Tell him the crown, that he usurps, is mine;
And where he sets his foot, he ought to kneel:
'Tis not a petty dukedom that I claim,
But all the whole dominions of the realm;
Which if with grudging he refuse to yield,
I'll take away those borrow'd plumes of his,
And send him naked to the wilderness.*

Nächst dieser königlichen Rede, die Shakespeare's nicht unwürdig scheint, ist anzuführen die Scene des zweiten Aktes, wo die Gräfin von Salisbury dem König zugesagt hat, seinen Werbungen Gehör zu geben, wenn er darein willige, dass vorher ihr Gemahl und die Königin sterben. Der König ist bereit, die Bedingungen zu erfüllen,

und so tritt denn die Gräfin, ihm zwei Dolche darreichend, in folgenden Worten an ihn heran:

*Here by my side do hang my wedding knives:
Take thou the one, and with it kill thy queen,
And learn by me to find her where she lies;
And with this other I'll dispatch my love,
Which now lies fast asleep within my heart;
When they are gone, then I'll consent to love.
Stir not lascivious king, to hinder me;
My resolution is more nimble far,
Than thy prevention can be in my rescue,
And if thou stir, I strike; therefore stand still,
And hear the choice that I will put thee to,
Either swear to leave thy most unholy suit,
And never henceforth to solicit me;
Or else by heaven (kneeling) this sharp pointed knife
Shall stain thy earth with that which thou wouldst stain
My poor chaste blood; Swear, Edward, swear,
Or I will strike, and die before thee here.*

Insofern es gestattet ist, bei solchen Untersuchungen auf Kleinigkeiten zu achten, ist zu bemerken, dass die Worte *either* und *never* ganz in Shakespeare's Weise einsylbig gebraucht sind. Um nicht durch Anführungen zu ermüden, beziehe ich mich auf: *Shakespeare's versification by W. S. Walker p. 103*. Auch ist der achtsylbige Vers:

My poor chaste blood; Swear, Edward, swear,

genau in der Weise gebaut und richtig motivirt, wie es Shakespeare's Gewohnheit ist, wenn, namentlich bei hohem Pathos, eine kleine Pause in der Rede einzutreten hat.

Endlich ist noch folgende Stelle zu erwähnen:

Nach der Unterwerfung der Bretagne musste der Graf Salisbury, um den König zu erreichen, das Bereich des französischen Lagers passiren. Zu dem Ende hatte er sich durch Vermittelung eines, auf Ritterwort entlassenen, französischen Edeln einen Pass vom Dauphin, Herzog der Normandie, verschafft. Demungeachtet wird er von den französischen Truppen gefangen und vor den König Johann geführt, der ihn sofort als Verräther hängen lassen will. Der Dauphin aber besteht darauf, dass sein Wort gehalten werde und streitet daher eifrig mit seinem Vater um die Freilassung des Grafen. Diese ganze

Scene des vierten Aktes ist voller Leben und Kraft. Unter Anderm ruft der Herzog der Normandie zürnend aus:

*What, am I not a soldier in my word?
Then, arms adieu, and let them fight that list:
Shall I not give my girdle from my waist,
But with a guardian I shall be controul'd,
To say, I may not give my things away?
Upon my soul, had Edward, Prince of Wales,
Engag'd his word, writ down his noble hand,
For all your Knights to pass his father's land,
The royal King, to grace his warlike son,
Would not alone safe-conduct give to them,
But with all bounty feasted them and theirs.*

Schliesslich dringt auch die Ehrenhaftigkeit des Prinzen durch, und Salisbury wird entlassen.

Als Parallelen zu bestätigten Stücken Shakespeare's liesse sich vorerst anführen (worauf auch Charles Knight am angeführten Orte hinweist), dass der Anfang des Stückes an die Eingangsszenen von Heinrich V. erinnert. Die Ausführung der Rechtsansprüche des Königs von England an die Krone Frankreichs, welche in diesem Stücke dem Erzbischof von Canterbury in den Mund gelegt ist, hat in Edward III. Artois in ähnlicher Weise auszusprechen. Auch die Aufforderung Lorraine's im gegenwärtigen Drama erinnert an die Rolle, welche Chatillon in „König Johann“ zugetheilt ist.

Wichtiger scheinen indessen einige Gedanken, die sich mindestens in ganz ähnlicher Weise in Shakespeare'schen Stücken wiederfinden. Als in der ersten Scene des zweiten Aktes die Gräfin die Werbungen des Königs abweist, sagt sie unter Anderm:

*He that doth clip or counterfeit, your stamp,
Shall die, my lord: And will your sacred self
Commit high treason against the King of Heaven,
To stamp his image in forbidden metal,
Forgetting your allegiance, and your oath?*

Ganz ähnlich lesen wir in: *Meas. f. Meas. A. II. Sc. 4.*

— — — — *It were as good
To pardon him, that hath from nature stolen
A man already made, as to remit
Their saucy sweetness, that do coin heaven's image
In stamps that are forbid.*

Und es ist gewiss, dass die Stelle in Edward III. nicht aus *Meas. for Meas.* entlehnt sein kann, da dieses Stück Shakespeare's unter allen Umständen neuer ist als das vor uns liegende.

Eine entfernte Verwandtschaft mit der bekannten Stelle aus Hamlet II. 2.

*For if the sun breeds magots in a dead dog,
being a good kissing carrion — —*

liegt in den Worten Warwick's A. II. Sc. 1.

*The freshest Summer's day doth soonest taint
The loathed carrion that it seems to kiss.*

Auch hier können wir nicht daran denken, dass der Verfasser Edward III. diese Stelle Hamlet's im Gedächtniss gehabt habe; denn da sie sich nicht in der ältesten Bearbeitung findet, sondern ein Zusatz der Umarbeitung ist, kann sie nicht für älter gelten als Edward III.

Einer ähnlichen Reminiscenz begegnen wir in einer Zeile des dritten Aktes. In der zweiten Scene beschreibt ein Matrose das Seegefecht, wodurch die französische Flotte vernichtet worden war, und spricht unter Anderem folgende Worte:

*Then'gan the day to turn to gloomy night
And darkness did as well enclose the quick
As those that were but newly reft of life
No leisure serv'd for friends to bid farewell etc.*

Wer sollte dabei nicht an die bekannte Stelle in dem allerdings weit schöneren Bericht von der Schlacht Macbeth's gegen Macdonald denken:

*„And ne'er shook hands, or bade farewell to him,
Till he unseam'd him from the nave to the chaps.“*

Auch im III. 3. findet sich ein Ausdruck, der Shakespeare recht eigenthümlich zu gehören scheint.

Als der Prinz von Wales zum Ritter eingekleidet ist, betheuert er, wenn er sich nicht stets als Ritter zeigen werde, solle ihn die gerechte Strafe der Unehre treffen und schliesst:

*These hallow'd gifts of yours when I profane,
Or use them not to glory of my God,
To patronage the fatherless, and poor,
Or for the benefit of England's peace,*

*Be numb my joints! wax feeble both mine arms!
Wither my heart! that like a sapless tree
I may remain the map of infamy.*

Dieser Gebrauch des Wortes „map“ kommt bei Shakespeare nicht selten vor: In Rich. II. V. 1. u. 2., Henr. VI. III. 1. finden wir „the map of honour“ ungefähr, wie wir sagen würden: „der Spiegel der Ehre“, und in den Sonetten kommt — wenn ich nicht irre — mehr als einmal der Ausdruck „the map of beauty“ vor.

Besonders merkwürdig scheint mir eine Stelle aus Akt IV. Sc. 4. Der Prinz von Wales, bei Poitiers eingeschlossen, weist jeden Antrag zur Uebergabe ab und ist bereit, dem Tode entgegen zu gehn. In diesem Sinne spricht er zu seinem bejahrten, treuen Begleiter, Lord Audley:

*Now Audley, sound those golden strings of thine,
Shew thy time's learning in this dangerous time;
Thyself art bruis'd and bit with many broils,
And stratagems forepast with iron pens
Are texted in thine honourable face;
Thou art a marry'd man in this distress,
But danger wooes me as a blushing maid:
Teach me an answer to this perilous time.*

*Audley. To die is all as common, as to live,
We do pursue and hunt the time to die:
First bud we, then we blow, and after seed;
Then, presently, we fall, and as a shade
Follows the body, so we follow death.
If then we hunt for death, why do we fear it?
If we fear it, why do we follow it?
If we do fear, with fear we do but aid
The thing we fear to seize on us the sooner:
If we fear not, then no resolved proffer
Can overthrow the limit of our fate:
For whether ripe, or rotten, drop we shall,
As we do draw the lottery of our doom.*

Ich halte diese Stelle für eine von denjenigen, die vielleicht nach Form und Inhalt vorzugsweise dazu geeignet waren, dem Einen die Ueberzeugung zu geben, dass unter allen Zeitgenossen Shakespeare's Keiner zu finden sei, dem man die Abfassung dieser Verse zuschreiben könne, und in Andern die Meinung zu befesti-

gen, dass nur Shakespeare für den Verfasser dieses Stückes zu halten sei. Abgesehen von den schönen Worten des Prinzen, finden sich viele Stellen in Shakespeare's unzweifelhaften Stücken, wo der leitende Gedanke der Worte Audley's bald von dieser, bald von jener Seite betrachtet, bald mehr, bald minder ausgesponnen wird. An die Worte Hamlet's in seinem letzten Gespräch mit Horazio wird man kaum zu erinnern brauchen: A. V. 2.

etc. There is a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come; the readiness is all.

Eben so nahe liegt die Stelle aus Julius Cäsar Akt II. Sc. 2.

*Cowards die many times before their deaths,
The Valiant never taste of death but once.
Of all the wonders that I yet have heard
It seems to me most strange that men should fear,
Seeing that death, a necessary end
Will come, when it will come.*

Auch die Stelle aus *Meas. f. Meas. A. III. 1.*, wo der Herzog, als Mönch verkleidet, Claudio von der Furcht vor dem Tode abmahnt, liesse sich hier anführen. In den Sonetten finden sich ebenfalls Anklänge, und wollte man noch weiter gehn, so liesse sich vermuthen, dass in dem Verse:

First bud we, then we blow, and after seed etc.

die ersten Gedanken schon eingeschlossen lägen zu der Rede von Jacques in *As you like it A. II. Sc. 7.*

Noch weise ich auf einen kurzen Ausdruck in demselben Akte hin, Scene 7. Als nach der Schlacht der schwer verwundete Lord Audley hereingeführt wird, klagt der Prinz von Wales in rührender Weise über die Todesgefahr seines alten Freundes und spricht in den Worten:

„My arms shall be thy grave“

denselben Gedanken aus, der im *1. Henry VI. A. IV. 7.* dem sterbenden Talbot bei dem Anblick seines gefallenen Sohnes in den Mund gelegt ist:

Now my old arms are young John Talbot's grave.

Zum Schluss dieser Parallelstellen sei endlich noch Folgendes erwähnt: In der ersten Scene des fünften Aktes erfolgt die endliche

Unterwerfung Calais'. Sechs angesehene Bürger der Stadt liefern sich dem König aus, um als Opfer für die Begnadigung ihrer Mitbürger zu fallen. Für diese legt die Königin ihr Fürwort ein bei dem erzürnten König:

*Ah be more mild unto those yielding men!
It is a glorious thing to 'stablish peace,
And Kings approach the nearest God
By giving life and safety unto men.*

Ganz ähnlich spricht in *Merch. of Venice A. IV. Sc. 1.* Portia zum Juden:

*But mercy is above this scepter'd sway,
It is enthroned in the hearts of Kings,
It is an attribute to God himself;
And earthly power doth then show likest God's
When mercy seasons justice.*

Die zwei Stellen, von denen man fast mit Bestimmtheit vermuthen könnte, dass sie Shakespeare's Eigenthum seien, sind von sehr verschiedener Bedeutung. Die erste findet sich am Schluss des zweiten Aktes. Es lag nahe bei dem Todesmuth der Gräfin von Salisbury an die Geschichte der Lucretia zu denken. Daher ist es nicht unangemessen, dass der König, als er von seinem frevelhaften Gelüste bekehrt ist, folgende Worte spricht:

*Arise true English lady; whom our isle
May better boast of, than e'er Roman might
Of her, whose ransack'd treasury hath task'd
The vain endeavour of so many pens.*

Wenn diese Zeilen in der That auf Shakespeare's Gedicht „*The rape of Lucrece*“ gehn sollen, so wird man sich leicht fragen, ob man diese Aeussderung gern einem Anderen zutrauen wolle, als dem Verfasser des Gedichtes selbst? Mindestens ist es gewiss, dass sie, aus seiner Feder fliessend, als Ausdruck einer edlen Bescheidenheit für den Verfasser gewinnt, wogegen, wenn sie einem Andern angehört, eine Verletzung darin liegen würde. Ja, man müsste sogar von dem Verfasser dieses Tadels glauben, dass er mit der überwiegenden Mehrheit der damaligen Stimmen über das Gedicht Shakespeare's in Widerspruch stehe, da nach dieser „*The rape of Lucrece*“ laut gepriesen wurde.

Die zweite Stelle enthält einen einzelnen Vers, der an sich selbst

für das unzweifelhafte Eigenthum Shakespeare's gelten muss. Er ist in der überaus schönen Rede (A. II. Sc. 1.) enthalten, in welcher der Graf Warwick seiner Tochter in ihren Gesinnungen gegen des Königs Werbungen beistimmt.

Zum Verständniss ist es nöthig, die ganze Stelle vor sich zu haben:

*That sin doth ten times aggravate itself,
That is committed in a holy place:
An evil deed, done by authority,
Is sin, and subornation: Deck an ape
In tissue, and the beauty of the robe
Adds but the greater scorn unto the beast.
A spacious field of reasons could I urge,
Between his glory, daughter, and thy shame:
That poison shews worst in a golden cup;
Dark night seems darker by the lightning flash;
Lilies, that fester, smell far worse than weeds;
And every glory that inclines to sin,
The same is treble by the opposite.*

Derselbe Vers findet sich im 94. Sonnett, der folgendermassen lautet:

*They that have power to hurt and will do none,
That do not do the thing they most do show,
Who, moving others, are themselves as stone,
Unmoved, cold, and to temptation slow,
They rightly do inherit Heaven's graces,
And husband nature's riches from expense;
They are the lords and owners of their faces,
Others but stewards of their excellence.
The summer's flower is to the summer sweet,
Though to itself it onlie live and die;
But if that flower with base infection meet,
The basest weed outbraves his dignity:
For sweetest things turn sowrest by their deeds;
Lilies, that fester, smell far worse than weeds.*

Man könnte sagen wollen, wer dieses schrieb, müsse auch der Verfasser jener Zeilen gewesen sein. Sicher wird man nicht behaupten können, dass Shakespeare einen Vers, den er einmal gebraucht, nicht zum zweiten Male wiederholt habe. Gegen solche

Behauptung giebt es mehr als ein widerlegendes Beispiel. Zuerst ist bekannt, dass folgendes Couplet:

*But do not so; I love thee in such sort,
As, thou being mine, mine is thy good report.*

den Schluss bildet vom 36. sowohl als vom 96. Sonett.

Ebenso wiederholen sich zwei Verse aus 2. *Henry VI. A. I. Sc. 1.*, im Munde York's, in der ersten Scene des dritten Aktes:

*Cold news for me, for I had hope of France,
As firmly as I hope for fertile England.*

und noch auffallender mag es sein, dass der erste Akt von 3. *Henry VI.* fast mit denselben Worten beginnt, wie der zweite Akt desselben Stückes. Jener hebt an:

I wonder, how the king escap'd our hand.

und dieser:

I wonder, how our princely father 'scap'd.

Gewiss scheint es nach allen diesen Vorlagen billig, keinem Kritiker einen Vorwurf daraus zu machen, wenn er geneigt ist, dieses Drama Shakespeare zuzuschreiben. Doch trotz diesen scheinbar überführenden Beweisen sind gegen diese Annahme nicht unerhebliche Erinnerungen zu machen. Ob sie von höherm Gewicht und Werth sind als die Gründe für diese Entscheidung, muss der Gegenstand einer eben so unbefangenen als erschöpfenden Untersuchung sein. Ehe wir auf dieselbe eingehn, wird es nicht für unstatthaft gelten können, vorerst die zuletzt aufgeführten Stellen etwas genauer anzusehn.

Vor Allem liegt die Frage nahe: ob die auf Lucretia hinweisende Stelle unzweifelhaft auf Shakespeare's „*Rape of Lucrece*“ bezogen werden müsse? Allerdings ist es völlig ungewiss, in welchem Jahre Edward III. geschrieben sein könne. Wäre die Meinung von Charles Knight massgebend, so müssten wir das Jahr 1595 als das seiner Abfassung angeben, und dann bliebe kaum ein Zweifel übrig, dass die betreffende Stelle auf das im vorhergehenden Jahre (1594) zuerst gedruckte Gedicht Shakespeare's gehe. Es ist aber nichts weniger als wahrscheinlich, dass der Druck eines Dramas kurz nach seiner Abfassung sollte stattgefunden haben. Vielmehr liegt es, nach Massgabe der damaligen Verhältnisse, weit näher, zu glauben, dass der Druck erst unternommen worden ist, nachdem das Stück in

wiederholten Aufführungen den Beifall des Publikums erlangt hatte. Selbst aus den Worten des Titels: „*as it hath been sundrie times played about the City of London*“ geht es als unzweifelhaft hervor, dass Cuthbert Burby den Druck des Stückes erst nach wiederholten Aufführungen unternommen habe. Nehmen wir selbst den kürzesten Termin an, der hier noch möglich ist — und dieser ist kaum auf ein geringeres Mass, als auf ein Jahr zu beschränken — so muss das Stück schon in der Wintersaison 1594/95 auf dem Repertoire der Truppe, die es aufführte, gewesen sein. Hiernach könnte dessen Abfassung höchstens mit dem Erscheinen der *Lucretia* von Shakespeare zusammenfallen. Weit wahrscheinlicher ist aber die Annahme, dass es mindestens schon im Laufe des Jahres 1593 abgefasst worden und möglicher Weise schon im Sommer dieses Jahres auf die Bühne gekommen ist. Die Geschichte der *Lucretia* war damals nichts weniger als unbekannt. Dass sie in *Painters' palace of pleasure* 1567 enthalten ist, hat uns schon Malone nachgewiesen, und dass dieses alte Buch — das mir leider im Original nicht zur Hand ist — dem Verfasser dieses Stückes ebensowohl als Shakespeare bekannt sein musste, geht aus der Fabel von der Gräfin von Salisbury hervor. Uebrigens muss es nach einer Strophe aus: „*Daniel's Mathilda*“, welche P. Collier in seinen Anmerkungen zu Shakespeare's *Lucrece* anführt, ein Drama über diesen Gegenstand gegeben haben. Wenn daher die bezügliche Stelle auf *Painters' palace of pleasure* nicht hinweisen sollte, bliebe immer noch die Möglichkeit übrig, dass sie an dieses Drama gedacht habe. Unter allen diesen Umständen kann diese Stelle nur auf dem Wege der Vermuthung ein Anhalten für die Annahme von Shakespeare's Autorrecht an diesem Stücke geben, und dürfte nur, in dem Fall, dass andere stärkere Anzeichen dieses Recht wahrscheinlich machten, als Hilfsbeweis angewendet werden.

Die Stelle:

Lilies, that fester, smell far worse than weeds.

halte ich noch weniger für einen Beweis von Shakespeare's Recht an diesem Stücke. Vielmehr scheint gerade hier der Zweifel anheben zu dürfen. Ich schicke voraus, dass kein Hinderniss vorliegt, um die Bekanntschaft mit Shakespeare's Sonetten bei einem Autor, der nicht Shakespeare selbst war, vorauszusetzen. Wenngleich der Ausdruck von Fr. Meres bei Erwähnung der Sonette „*among private friends*“ sehr vage und unbestimmt ist, so liegt dennoch in der Zusammenstellung derselben mit andern öffentlich bekannten Dich-

tungen, ja sogar in ihrer Erwähnung selbst, Grund genug, um zu vermuthen, dass sie nichts weniger als geheim gehalten wurden, sondern schon von Vielen gekannt waren. Man wird, selbst unter Annahme dieser Aufstellung, einwenden wollen, dann müsste wenigstens — wenn Shakespeare nicht selbst Autor dieses Stückes gewesen sein sollte — dessen Verfasser zu seinen Freunden gehört haben, und unter diesen Umständen scheine es, bei der Unmöglichkeit die Beziehung obiger Stelle auf Shakespeare's Lucretia mit erschöpfenden Beweisen zu widerlegen, noch unglaublicher, dass ein Freund dieses Dichters diesen Tadel ausgesprochen habe. Dagegen mache ich, abgesehen von der Unsicherheit einer solchen Schlussfolgerung, nicht blos darauf aufmerksam, dass solche Anspielungen selbst unter Freunden nicht undenkbar sind, sondern auch darauf, dass der Autor dieser Stelle möglicher Weise aus dritter Hand in den Besitz des benutzten Sonetts gekommen und einer Bühne verbunden sein konnte, die mit der von Shakespeare in lebhafter Opposition stand. Denn davon, dass das Stück auf einer Bühne Shakespeare's aufgeführt worden sei, haben wir keine Spur. Kurz, wie wir uns auch in derartigen Vermuthungen ergehen wollen, so wird es nicht schwer sein, immer wieder eine entgegenstehende Vermuthung zur Entkräftung der ersten zu finden, so dass es unmöglich ist, in dieser Weise auf einen festen Boden zu gelangen.

Näher kommen wir, meines Erachtens, einer ergründenden Anschauung, wenn wir uns die Frage beantworten, ob wohl Shakespeare in dem gegebenen Falle den fraglichen Vers angewendet haben könne, oder ob es nicht weit annehmlicher sei, dies einem andern Autor zuzuschreiben. Betrachten wir den Zusammenhang, in welchem der Vers in Shakespeare's Sonette zu allen übrigen Gedanken steht, mit einiger Aufmerksamkeit, so müssen wir bekennen, dass dieser innige, so zu sagen, organische Zusammenhang in dem dramatischen Gedichte fehlt. Ist nun aber gerade das eine durchschlagende Eigenthümlichkeit Shakespeare's, dass in allen seinen Schriften ein tief begründeter Organismus des Lebens liegt, so muss dieser Mangel am nächsten zu der Meinung führen, dass hier nicht Shakespeare, sondern ein Anderer die Feder geführt habe. Was Charles Knight (*pict. ed. Poems 125*) in dieser Hinsicht ausführt, mag hier nicht angezogen werden, weil es schon zu sehr von derjenigen Ueberzeugung ausgeht, die gegenwärtig durch einen genaueren Nachweis über den wesentlichen Mangel dieses feinen Organismus in der Gesamtheit des Poems erst festzustellen ist.

Es würde vielleicht meinem Zwecke förderlich sein, wenn ich

darauf hinwies, dass in dem Gedichte nicht wenig Worte vorkommen, die wir in keinem Stücke Shakespeare's wiederfinden, und dass wir in metrischer Hinsicht manchen Unebenheiten und Ausschreitungen begegnen, die wir selbst im Vergleich mit seinen frühesten Dramen durchaus nicht Shakespearisch nennen können. Ein solcher Nachweis könnte aber nur ermüdend werden, ohne seinen Zweck völlig zu erreichen, weil es nicht unmöglich ist, dass manches fremde Wort, sowie mancher unebene Vers der Unvollkommenheit der wenigen alten Drucke zuzuschreiben ist, die den neueren Herausgebern zu Gebote gestanden haben. Nur Das mag im Allgemeinen bemerkt werden, dass es, mit nur wenigen Ausnahmen in diesem, ohnedies sehr ungleichen Drama, mir wenigstens nicht möglich gewesen ist, denjenigen Stil des Ausdrucks und der Sprache unverkürzt wiederzuerkennen, der Shakespeare's historischen Dramen eigenthümlich ist. Nicht genug, dass oft das Ausströmen eines ungewöhnlichen Reichthums von Gedanken, die scharf in die Situation einschlagen, in dem Dialog vermisst wird, es ist sogar zuweilen die bewusste Bemühung bemerkbar, einen abseits liegenden Gedanken zur Erhöhung des poetischen Schmuckes herbeizuziehen. Nicht dass hier von der, jedem jugendlichen Dichter nahe liegenden Schwäche, Alles, was sich der Imagination anbietet, zu benutzen, die Rede wäre, eher möchte man bei mancher Stelle glauben, es habe eine absichtliche Anspannung der Phantasie vorgewaltet. Das ist es doch, was Shakespeare's Dichtungen vor allen andern seiner Zeit auszeichnet, dass wir von einer solchen Spannung und Anstrengung niemals eine Ahnung haben. Ja, es ist nicht unmöglich, dass das Ursprüngliche und Unwillkürliche in den schwungvollsten Stellen seiner Dramen ältere Commentatoren zu der irrigen Ansicht verleitet hat, in ihm ein ungeschultes Genie, gewissermassen einen Naturdichter erkennen zu dürfen, wiewohl häufig gerade diejenigen Stellen, wo dieser Schwung sich am höchsten erhebt, das Erzeugniss der höchsten Kunstfertigkeit sind. In solche Gefahr werden wir bei diesem, sonst preiswürdigen Stücke nicht leicht kommen. Man kann vielmehr selbst in den zumeist pathetischen Stellen oft noch eine gewisse Kühle, ich möchte sagen, eine Art von akademischer Zahmheit durchfühlen. Um so auffallender ist es, dass gerade in solchen Momenten hier und da der Vers erlahmt, wogegen bei Shakespeare in seinen schwungvollsten Stellen meistentheils der Wohlklang der Sprache und des Verses vorherrscht.

So sehr diese Aeusserlichkeiten den Glauben an Shakespeare's Autorschaft irre machen müssen, so sind sie doch untergeordnete

Zeugnisse gegentüber von denen, die im Organismus des Ganzen liegen. Es ist schon von Charles Knight sowohl als von N. Delius bemerkt worden, dass das ganze Stück in zwei Theile zerfalle, denen die innere organische Verbindung fehlt. Die an sich selbst anziehende Fabel von der leidenschaftlichen Verirrung des Königs in seiner Liebe zu der schönen Gräfin von Salisbury steht nicht im mindesten Zusammenhang mit der folgenden Handlung. Es bleibt uns ausser der Bewunderung von dem Muth und dem Scharfsinn der Gräfin davon kein Eindruck übrig, als dass wir allenfalls den Verzug des französischen Krieges beklagen möchten, und, was dem Dichter nicht eben zum Lobe gereicht, die bis zu blutigen Vorsätzen steigende Leidenschaft des Königs mit seiner späteren heldenhaften Gesinnung nicht leicht vereinigen können. Doch, abgesehn von diesem Mangel, ist auch die Art der Auffassung und der Ausführung dem Stile Shakespeare's nicht entsprechend. Die aus *Painters' palace of pleasure* entnommene Ueberlieferung kann ich freilich nur nach der Art, wie sie in dem Stücke behandelt ist, beurtheilen, weil mir die Quelle nicht zur Hand ist; und ich beklage dies um so mehr, als mich wiederholte Erfahrungen belehrt haben, wie nothwendig und fast unentbehrlich die Vergleichung der Quelle mit dem ausgearbeiteten Drama zum erschöpfenden Verständniss des letzteren ist. — So grossartig auch die Lösung des Knotens ist, so scheint er mir dennoch weder mit dem feinen Gefühl noch in der sinnreichen Weise geschützt zu sein, als wir dies von Shakespeare hätten erwarten dürfen. Darüber wird Niemand streiten wollen, dass der Verfasser nicht das glücklichste Mittel, um uns in die Leidenschaft des Königs einzuführen, ergriffen hat, indem er im Beginn des zweiten Aktes uns einen ziemlich langen Monolog von dem Vertrauten des Königs, Lodowick, hören lässt, einer Person, die weder hier noch in der Folge irgendwie in die Handlung eingreift und nur dazu auftritt, damit der König im nächstfolgenden Dialog mit ihm von seiner Leidenschaft sprechen könne. Auch ist dieses Zwiegespräch, trotz manchem schönen Bilde und mancher scharfsinnigen Wendung, keineswegs von der dramatischen Lebendigkeit, die man hier gerade hätte erwarten sollen. Während dieses Gespräches tritt die Gräfin selbst wieder auf. Es ist fast, als hätte der Autor ein dunkles Gefühl davon gehabt, dass die Erscheinung der Gräfin nicht genügend motivirt ist, wozu sonst folgende Rede derselben?

*Pardon, my boldness, my trice gracious lord;
Let my intrusion here be call'd my duty,
That comes to see my sovereign how he fares.*

Es gehört kein zu strenges Urtheil dazu, um in diesem Auftreten ein halbes Entgegenkommen der vom König leidenschaftlich geliebten Frau zu sehn, und der Verdacht gewinnt noch mehr an Wahrscheinlichkeit mit der nächstfolgenden Rede:

*Sorry I am, to see my liege so sad:
What may thy subject do, to drive from thee
Thy gloomy consort, sullen melancholy?*

Was aber sollen wir zu den weiter unten folgenden Worten sagen?

*Edw. Thou hearst me say, that I do dote on thee.
Count. If on my beauty, take it if thou canst
Though little, I do prize it ten times less:
If on my virtue, take it if thou canst:
For virtue's store by giving doth augment:
Be it on what it will, that I can give,
And thou canst take away, inherit it.*

Dass nach des Dichters Absicht die Gräfin diese Worte in tadelloser Gesinnung aussprechen solle, ist keinen Augenblick zu bezweifeln. Doch wie sie hier stehn, konnte sie mindestens der in der Leidenschaft befangene König kaum für etwas Anderes nehmen, als eine unverholene Herausforderung. Die schöne Rede, in der sie kurz darauf den König abweist, wird daher in ihrer Bedeutung und ihrem Werthe bedeutend abgeschwächt. Wer könnte daran denken, dass Shakespeare einen solchen Fehlgriff habe machen können?

Selbst in der Form liegt ein Anstoss, der von Shakespeare's Ausdrucksweise weit entfernt ist. —

Wer den Gebrauch, den Shakespeare von der zweiten Person plur. (*you*) und der zweiten Person sing. (*thou*) zu machen pflegt, genau beobachtet hat, dem wird es nicht entgangen sein, dass er zwischen diesen beiden Redeweisen einen überaus feinen Unterschied macht. Das ist schon von Mehreren bemerkt worden, dass in der zweiten Scene ersten Aktes von Hamlet ein feiner Sinn in der Rede des Königs an Laertes liegt, indem er von dem förmlichen *you* zu dem vertraulich-herablassenden „*thou*“ übergeht. Ich glaube aber im Allgemeinen die Meinung rechtfertigen zu können, dass er das „*you*“ in der Regel gebraucht, um den üblichen und ungestörten Ton der Rede zu bezeichnen, wogegen er das „*thou*“ vorzugsweise zur Bezeichnung der Leidenschaft, der vertraulichen Herablassung oder des vertraulichen Scherzes, der innigen Zuneigung,

und zuweilen der Geringschätzung gebraucht. Wir werden daher bei Shakespeare nicht leicht eine Stelle finden, wo die Frau eines Vasallen — und stände dieser noch so hoch — den König im ruhigen Ton der Rede mit *thou* anspräche. Im gegenwärtigen Stücke kommt dagegen diese Anomalie schon bei der ersten Begrüssung der Gräfin mit dem König vor A. I. Sc. 2.

*Then, dear my liege, now niggard not thy state
Being at the wall, enter our homely gate,*

und ferner in der sonst sehr schönen Stelle:

*Let not thy presence like the April sun,
Flatter our earth, and suddenly be done.*

Hier könnte das *thou* zwar bedeutungslos und verzeihlich scheinen. In jenen Stellen aber, wo der König schon rückhaltlos von seiner Leidenschaft gesprochen hatte, konnte es nur den Ausdruck der entgegenkommenden Zärtlichkeit haben.

Von gleicher Bedeutung mit diesem Bedenken ist die Frage, ob Shakespeare die an sich selbst missliche Situation des Grafen Warwick zum König so behandelt haben würde, als es hier der Fall ist. Nachdem die Gräfin den König im heftigsten Kampf der Leidenschaft allein gelassen hat, beschliesst dieser, den Vater derselben zu seinem Vermittler bei der Tochter zu machen. Nach kurzer Rede und Gegenrede spricht der König:

*Say that my grief is no way med'cinable,
But by the loss and bruising of thine honour?*

und Warwick antwortet:

*If nothing but that loss may vantage you,
I would account that loss my vantage too.*

Ist diese Bereitwilligkeit, selbst die Ehre seinem Lehnsherrn zu opfern, ritterlich?

Ich kann mich nicht überzeugen, dass Shakespeare das hätte schreiben können! Doch was bedarf es dieser Einzelheiten? Mir scheint die ganze Situation, dass der Vater aus überspannter Lehnstreue auf den schimpflichen Antrag des Königs hören kann, so überaus fremd, dass ich mich bei der Betrachtung der gleichwohl sinnreichen Ausführung dieses Confliktes nicht auf englischem Boden zu befinden meine, geschweige denn diesen Theil der Dichtung irgendwie mit derjenigen Anschauungsweise in Einklang bringen

kann, die wir als Shakespeare's unveräusserliches Eigenthum anzusehn haben. Weit eher könnte ich dabei an Aehnliches in dem „Stern von Sevilla“ von Lope de Vega oder in „Don Gutierre, der Arzt seiner Ehre“ von Calderon denken. Freilich wohl kann von einem Zusammenhang mit Letzterem, der erst 1601 geboren wurde, nicht im Entferntesten die Rede sein. Seltsam genug ist aber dieser Anklang an eine spanische Verwandtschaft nicht der einzige in dem Stücke. Wir werden daran namentlich in mehreren überaus langen Berichten von Begebenheiten und Situationen gemahnt. Dahin gehört die Beschreibung der Seeschlacht im dritten Akt. Trotz ihrer Lebendigkeit und dem unverkennbaren Streben nach poetischem Schwung sind diese 46 Verse dennoch an der Stelle, wo man nicht, wie im Macbeth, A. I. Sc. 2. eine Exposition, sondern fortschreitende Handlung erwartet, völlig unpassend und beinahe störend. In gleicher Weise erinnern im vierten Akte die 30 Verse, womit Audley die den Prinzen bei Poitiers rings umlagernden Heeresabtheilungen beschreibt, fast an die in spanischen Stücken herkömmlichen Reden. Nicht sowohl in der Entbehrlichkeit des Berichtes als vielmehr in dem unnöthig angebrachten Bilderschmucke liegt hier der Anstoss. Eine kurze Probe wird zur Bestätigung dieser Meinung genügen:

— — — *on our left hand lies,
Philip, the younger issue of the king,
Coating the other hill in such array,
That all his gilded upright pikes do seem
Strait trees of gold, the pendant streamers, leaves;
And their device of antique heraldry,
Quarter'd in colours seeming sundry fruits,
Makes it the orchard of the Hesperides.*

Auch im letzten Akte hören wir eine solche Rede aus dem Munde Salisbury's, da er uns in 48 Versen genau berichtet, wie und wo der Prinz von Wales vom Feinde eingeschlossen und, seines Glaubens, der Uebermacht erlegen sei; und doch wissen wir schon aus dem vorhergegangenen Akte, dass der Prinz von Wales einen glänzenden Sieg erröchten hat und auf dem Wege nach Calais ist.

Ob hier von einem spanischen Einfluss überhaupt gesprochen werden kann, oder ob diese Aehnlichkeit nur eine zufällige Erscheinung ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Auch würde die Beantwortung dieser Frage müthig sein, weil schon an sich selbst so viel unzweifelhaft ist, dass ein derartiges Gebahren mit den Mitteln poe-

tischen Schmuckes Shakespeare zu allen Zeiten fern gelegen hat. Und wollten wir die Periode, in welcher dieses Stück entstanden sein kann, auch noch so weit hinausschieben, so würde es uns nicht gelingen, irgend eine Phase seiner Laufbahn zu entdecken, wo er für den äusserlichen Schmuck die lebendige dramatische Wirkung in so hohem Grade aufgeopfert hätte. Selbst an solchen Stellen, wo er das Epische oder das Lyrische mehr angewendet hat, als es dem dramatischen Charakter förderlich war — und wir könnten vielleicht aus *1. Henry VI.*, aus *Romeo and Juliet* und *Comedy of Errors* Einiges in dieser Beziehung anführen — trägt es bei Weitem nicht diesen Stempel eines bewussten Strebens nach äusserlichem Wohlgefallen.

Solche Erscheinungen stehn stets mit der Tiefe der Auffassung im engsten Zusammenhang, und wir mussten daher mit ihrer Betrachtung beginnen, um zu der Beantwortung der gewichtigsten Frage überzugehen: ob nämlich die Auffassung der Historie in gegenwärtigem Stücke mit derjenigen einigermaßen verwandt sei, die wir bei Shakespeare's geschichtlichen Stücken ohne Ausnahme beobachten und verfolgen können? Es ist eine unbillige Forderung, in irgend einer Historie Shakespeare's ein peinliches Festhalten an der materiellen historischen Wahrheit finden zu wollen. In jedem seiner geschichtlichen Stücke von „König Johann“ bis hinab zu „Heinrich VIII.“ sind Begebenheiten, die durch einen Zeitraum von Jahren von einander getrennt waren, oft eng aneinander geschoben. Es sind ferner einzelne Ereignisse zuweilen aus der geschichtlichen Reihenfolge herausgenommen und in einen früheren Moment gesetzt, wie z. B. *1. Henry VI.* unter vielen Andern Talbot's Tod, der geschichtlich erst in das Jahr 1453 fällt, also um acht Jahre später als der Zeitpunkt, an welchem dieses Stück schliesst; oder in Richard III., wo die Verhaftung von Clarence vor der Werbung Richard's um Anna Nevil stattfindet, während sie doch nach der Geschichte um mehrere Jahre später eintrat, und wo der Tod von Clarence, der von den Geschichtsschreibern in das Jahr 1478 gesetzt wird, mit dem Ende des Königs im Jahr 1483 zusammenfällt. Auch werden endlich zuweilen Personen als handelnd aufgeführt, die nach ihrem Alter an den betreffenden Begebenheiten nicht theilnehmen konnten, wie z. B. Richard von Gloster, nachheriger Richard III. bei mehreren Gelegenheiten in 2. u. 3. *Henry VI.* zu einer Zeit auftritt, in welcher er noch nicht die früheste Kindheit überschritten hatte, und wo überdies noch der Graf von Rutland, der der Aeltere war, als sein jüngerer Bruder dargestellt wird.

Aus dem Allen folgt, dass wir bei diesem Stücke aus ähnlichen historischen Unkorrektheiten nicht sofort den Schluss ziehn dürfen, Shakespeare könne dessen Verfasser nicht gewesen sein. Der Geschichtskundige wird nicht daran erinnert zu werden brauchen, dass die langwierigen Kriege Englands gegen die Erbberechtigung der Valois nicht, wie es hier dargestellt ist, gegen König Johann von Frankreich, sondern gegen seinen Vater und Vorgänger Philipp von Valois (1328—1350) um das Jahr 1337 begannen. Drei Jahre später fiel die grosse Seeschlacht an der flandrischen Küste vor, von der hier die Rede ist. Weit später erst (August 1346) wurde gegen Philipp von Valois die Schlacht von Cressy geschlagen, wo der kaum sechzehnjährige Prinz Eduard von Wales durch seinen Heldenmuth die Sporen verdiente und von dem gefallenen König Johann von Böhmen den Helmschmuck mit der Devise „*Ich dien*“ gewann, den der jedesmalige Prinz von Wales noch heute führt. Unmittelbar darauf folgte die Belagerung von Calais, die erst im Jahre 1347 durch Uebergabe der ausgehungerten Stadt ihr Ende erreichte. Soweit stehn die in diesem Stücke berichteten Begebenheiten in enger Verbindung. Die Schlacht von Poitiers aber, die hier zwischen die Schlacht von Cressy und die Uebergabe von Calais eingeschoben ist, fand erst neun Jahre später (1456) gegen König Johann von Frankreich statt, der indessen seinem Vater (1350) in der Regierung gefolgt war.

Wenngleich diese Umstellung der Begebenheiten an sich selbst nicht zum Ausgangspunkt genommen werden darf, um gegen Shakespeare's Autorschaft Einspruch zu thun, so müssen wir dennoch fragen, ob diese Abweichungen von der materiellen Wahrheit in der Verfolgung eines grossen dramatischen Zieles gerechtfertigt werden? Das ist allerdings bei Shakespeare stets der Fall. Während sein heller Blick in die innersten Tiefen menschlicher Bestrebungen und Leidenschaften eindrang, lag zugleich die Uebermacht des an eine unerschütterliche Weltordnung gebundenen Verhängnisses klar vor seinem geistigen Auge. Den immer wieder von Neuem beginnenden Kampf menschlicher Schwäche und Hinfälligkeit gegen diese Gewalt dramatisch zu schildern, ist ohne Ausnahme der innerste Kern seines Dichtens in den Historien sowohl als in den Tragödien. Deshalb gehn wir auch an seiner Hand ein in die tiefsten Räthsel des menschlichen Seelenlebens sowohl als der eng unter einander verbundenen Ursachen und Wirkungen auf dem Wege der Historie, und fühlen uns selbst dann, wenn seine scenischen Anordnungen

von der materiellen Wahrheit abweichen, von dem mächtigen Geiste historischer Wahrheit berührt und erschüttert.

Selbst in seinen frühesten Arbeiten dieser Art — ich spreche von seinen Bürgerkriegen — ist dieses Streben unleugbar vorhanden. Mag immerhin die auf das Einzelne gerichtete Kritik eine Menge von Unvollkommenheiten an ihnen entdecken, so wird dennoch ein unbefangenes Urtheil nicht ableugnen können, dass schon mit diesen Jugendwerken die Bahn gebrochen war zu den erhabensten Anschauungen des tiefen und unergründlichen Seins der Historie. Doch geht man auf dieser Spur weiter, so wird man finden, dass sich in den Abweichungen von der materiellen Wahrheit stets das Bedürfniss verräth, die tiefsinnige historisch-tragische Bedeutung des grossen Ereignisses um so schlagender darzustellen.

Es soll nicht behauptet werden, dass nur in dem erfolgreichen Gelingen dieses Strebens die Bedingung liegen könne, um ein dramatisches Gedicht Shakespeare zuschreiben zu können. Ist es doch denkbar, dass jugendliches Alter, Stimmung und sonstige Umstände selbst einen übermächtigen Geist von der vollständigen Erreichung dieses Zieles abhalten können. Ja, selbst an den Bürgerkriegen Shakespeare's kann ein scharfes Auge der Kritik in dieser Beziehung Einiges vermissen wollen. Das aber glaube ich behaupten zu können, dass ein dramatisches Gedicht, in dem selbst das Streben nach einer solchen Anschauung und Darstellung nicht zu entdecken ist, unmöglich Shakespeare zugeschrieben werden könne, und dies ist, wenn ich richtig urtheile, bei dem gegenwärtigen Stücke der Fall. Der, selbst von gewichtigen Stimmen, gegen Shakespeare's Historien mit Unrecht erhobene Vorwurf, dass man sie keiner Gattung dramatischer Gedichte zuschreiben, sondern nur als dramatisirte Chroniken betrachten könne, trifft diesen Eduard III. mit weit grösserem Rechte. Allerdings entfernt sich diese Composition, selbst abgesehen von den chronologischen Abweichungen in wiederholten Fällen so sehr von den alten englischen Chroniken, dass man Zweifel darüber haben möchte, ob namentlich Holinshed die Quelle des Verfassers gewesen sei, und wenn Charles Knight Froissard als solche nennt, so wird man damit nicht sehr gebessert, weil die hier einschlagenden Begebenheiten in Holinshed's Chronik Froissard nacherzählt sind. Aber anderntheils sind der Chronik gerade solche Einzelheiten, die dem Stile dieser Art von Geschichtsbüchern recht eigenthümlich gehören, mit grosser Sorgfalt nachgebildet, oft auch mit sichtlicher Vorliebe ausgemalt. Ich meine hier die historischen Anekdoten. Auch Shakespeare wusste solche einzelne kleine Züge zu

benutzen. Wer kennt nicht im zweiten Theile von Heinrich VI. den lahmen und von angeborener Blindheit geheilten Simpcox und den Waffenschmied Horner, der von seinem Lehrling im Zweikampf überwunden wird. Möglich, dass der reifere Dichter diese kleinen Begebenheiten mit grösserer Gewandtheit eingeflochten haben würde; aber gewiss sind diese lautredenden Symptome einer der Verwilderung entgegeneilenden Zeit schon als solche nicht müssig. Ueberdies giebt Jenes in dem Benehmen des Königs einer Seits und des Protektors anderer Seits einen bedeutsamen Wink zur tiefern Einsicht in das Verhältniss dieser beiden Personen, und die Anklage des Lehrlings gegen seinen Meister hat durch die, wiewohl willkürlich aufgegriffene, Verdächtigung York's sogar einen Einfluss auf die Haupthandlung. Anders ist es dagegen in diesem Stück mit der nicht eben glücklich behandelten Prophezeiung vor der Schlacht von Poitiers und den Wunderzeichen, die sie begleiten. Hier sind zwei verschiedene Berichte der Chronik willkürlich unter einander vermengt. Diese erzählt, dass während der Schlacht von Cressy unvermuthet ein ungewöhnlich grosser Schwarm Raben über das französische Heer hinweggeflogen und dann ein heftiger Sturmwind und Regen eingetreten sei, dass die Bogenschützen nicht auf die Engländer haben schiessen können, während diese, vom Sturm im Rücken getroffen, unter den Franzosen grossen Schaden angerichtet haben. Vor der Schlacht von Poitiers liess König Johann durch den Cardinal von Perigord mit dem Prinzen Unterhandlungen anknüpfen, die sich aber zerschlugen, weil der König allzu schimpfliche Bedingungen gestellt hatte. Bei dieser Gelegenheit soll der Cardinal gesagt haben, wenn die Verhandlungen nicht zu einem guten Ende führten, dann müssten die Kieselsteine sich erheben, um „Wehe“ darüber zu schreien; und als dann in der That die englischen Bogenschützen, weil sie sich verschossen hatten, zu Kieselsteinen griffen und damit ihre Feinde niederschlugen, da machte der Volksglaube dies zur Erfüllung einer Prophezeiung.

Nun weiss ich zwar nicht, ob dem Verfasser dieses Stückes ein Buch zur Hand gewesen ist, das die Prophezeiung in folgenden Worten enthielt:

*When feather'd fowl shall make thine army tremble,
And flint stones rise, and break the battle'ray,
Thou think on him that doth not now dissemble,
For that shall be the hapfull dreadfull day:
Yet in the end, thy foot thou shalt advance
As far in England, as thy foe in France.*

Aber unter allen Umständen ist dieser Spruch, der, wenn er nicht gar so prosaisch klänge, einem delphischen Orakelspruch nachgebildet sein könnte, überaus schwach angebracht und in der Folge mit gleichem Mangel an poetischer Kraft benutzt.

Von gleicher Schwäche ist die Art, wie in der zweiten Scene des dritten Actes eine andere Prophezeiung angebracht ist:

— *The time will shortly come,
When as a lion, roused in the west,
Shall carry hence the flower-de-luce of France.*

Sie wird von einer Frau ausgesprochen, die mit anderen Landleuten vor dem Einfall der Engländer flieht, eine Scene, die an sich selbst nicht die entferntesten Spuren von Shakespeare's Geiste trägt. Etwas besser ist der einzelne, auch in Holinshed enthaltene Zug des Prinzen von Wales angebracht (A. IV. Sc. 7.), wo dieser nach der Schlacht von Poitiers dem tapfern und zum Tode verwundeten Lord Audley eine doppelte Belohnung ertheilt, weil derselbe die erste Dotation den Rittern überlassen hatte, denen er in der Schlacht sein Leben dankte. Auch die Grossmuth des Königs (A. IV. Sc. 2.) gegen die aus Calais wegen Mangel an Nahrungsmitteln ausgestossenen Bürger — eine Anekdote, die sich ebenfalls bei Holinshed findet — trägt mindestens gleich jener kleinen Begebenheit zur Verherrlichung der Hauptperson des Stückes bei. Völlig müßig und ganz anekdotenartig ist Copland's Auftreten und des Königs Unterredung mit diesem Krieger, der die Auslieferung des gefangenen Königs von Schottland der Königin verweigert hatte. Ueberall fehlt es an der organischen Verbindung, sowie denn selbst die bedeutendsten Begebenheiten nur lose an einander angefügt sind und nicht wie bei Shakespeare lebendig in einander eingreifen.

Noch mehr als aus der Bevorzugung dieser und vieler anderen Einzelheiten fühlt man die Schwäche des Autors in der dürftigen Schöpfung in Bezug auf die hervorragendsten Persönlichkeiten; und hier ist es vorzugsweise, wo man den feinen Takt und das eindringende Urtheil vermisst, mit welchem Shakespeare, selbst bei dürftigen Vorlagen, den Stoff zu handhaben und auch die scheinbar unbedeutendsten Winke zur Erschaffung lebendiger Gestalten zu benutzen verstand. Wir können sicher sein, dass, wenn er nach diesen Vorlagen hätte arbeiten wollen, er aus dem grossen, kriegerischen König und seinem heldenhaften Sohne, dem berühmten schwarzen Prinzen, ganz andere glorreiche Gestalten gemacht haben würde. Noch liesse sich Vieles hinzufügen, wenn es der Raum gestattete,

noch wäre von dem reichen Stoffe zu sprechen, der in dem grossen Kriege im Allgemeinen und im Einzelnen in der fast zur märchenhaften Sage gewordenen Schlacht von Cressy, in dem Heldentod des alten Königs von Böhmen, dann in der ohne Wunderzeichen weit glänzenderen und ruhmvolleren Schlacht von Poitiers lag; dann in dem Ende des ersten Krieges durch den Frieden von Bretigny und dem wahrhaft jammervollen Fall des unglücklichen Königs Johann, der in der Gefangenschaft zu London starb. —

Nur das Eine sei noch erwähnt: Wie würde Shakespeare vermocht haben, dem grossmüthigen und wahrhaft ritterlichen Prinzen von Wales, dessen edles Benehmen gegen den gefangenen König Johann, nicht allein von Holinshed, sondern von allen englischen Geschichtsschreibern mit rühmendem Lobe gepriesen wird, die folgenden bittern und grausamen Worte in den Mund zu legen:

*Now John in France, and lately John of France,
Thy bloody ensigns are my captive colours;
And you, high mounting Charles of Normandy,
That once to-day sent me a horse to fly,
Are now the subjects of my clemency.
Fie lords! is't not a shame, that English boys,
Whose early days are yet not worth a beard,
Should in the bosom of your Kingdom thus,
One against twenty, beat you up together?*

(Wozu auch hier: *Charles Duke of Normandy*, der gar nicht mit gefangen war, einmischen? Wozu ferner die Ruhmredigkeit des Prinzen, dass er noch ein unbärtiger Knabe sei, da er doch in der Schlacht von Poitiers schon sechsundzwanzig Jahre zählte?)

Fassen wir Alles zusammen, was in diesem Stücke wahrzunehmen und zu beobachten ist, so werden wir uns sagen müssen, dass der Verfasser desselben ein nicht geringes Talent gehabt haben muss. Es sind ihm lichtvolle Anschauungen und sinnreiche, selbst an Shakespeare's Tiefe erinnernde Gedanken nicht abzusprechen. Demungeachtet fehlt in dem Ausdruck und der Verwerthung derselben die Ursprünglichkeit einer grossen und unwiderstehlich wirkenden Genialität. Mehr noch als dieses formelle Bedenken ist die Wahrnehmung bedeutsam, dass die Stufe des poetischen Standpunktes, den der Verfasser dieses Stückes einnimmt, lange nicht an die Höhe reicht, auf der wir Shakespeare zu bewundern gewohnt sind. Ohne zu verkennen, dass er sich über die gemeine Mittelmässigkeit erhebt, vermisst man dennoch jeden Schein von derjenigen Vertraut-

heit, mit dem in einer unerschütterlichen Weltordnung begründeten Sinn der Geschichte, woraus bei Shakespeare's reiferen Stücken eine lebenskräftige und organisch gegliederte Einheit des Stoffes, wie von selbst hervorwächst, und wonach er in seinen frühesten Stücken mindestens unverkennbar strebt. Schon aus diesem Gesichtspunkte ist es schwer und fast unmöglich, diese Mängel und Schwächen nur auf Rechnung einer noch nicht entfalteten Genialität zu stellen, und eine Jugendarbeit Shakespeare's in diesem Gedichte zu vermuthen. Einer solchen Annahme steht aber noch überdies das doppelte weit gewichtigere Hinderniss entgegen, dass einmal die Abfassung dieses Stückes aller Wahrscheinlichkeit nach in eine Zeit fällt, wo Shakespeare solche und ähnliche Schwächen schon überwunden hatte, und dass ferner die Dichtung selbst nicht den Stempel eines jugendlichen und unreifen Versuches trägt, sondern vielmehr eine zwar geübte Feder verräth, die aber in den Fesseln einer nicht genügenden Kraft befangen war.

Trotzdem ist dieses Stück in zwiefacher Hinsicht ein überaus werthvolles Dokument. Es lehrt uns nicht blos, wie gross der Reichtum an poetischen Mitteln und Elementen ist, der mitten inneliegt, zwischen einer über die flache Mittelmässigkeit sich erhebenden Begabung und zwischen der unmessbaren Höhe, auf der Shakespeare's Ingenium steht. Dürfen wir ferner vermuthen, dass die Verwandtschaft von manchem Bilde und Gedanken in diesem Stücke mit solchen, die wir in späteren Stücken Shakespeare's wiederzufinden meinen, nicht blos dem blinden Zufalle zuzuschreiben ist, so erfahren wir von Neuem, wie wenig es Shakespeare verschmäht hat, selbst von Untergeordneten zu lernen und die Schätze sich zu eignen zu machen, die von einer grossen Zahl seiner nicht unbefähigten Zeitgenossen zwar geahnt und angedeutet, nicht aber mit voller poetischer Kraft gehoben und nutzbar gemacht wurden.
