

darzeit die jugoslawische und die französische Geandtschaft untergebracht sind.

Dramaturgisches zu Othello Marlowe.

Von Oskar Zischer.

Im Nachfolgenden äußert sich der tschechische Uebersetzer von Marlowes „Edward II.“ auf unsere Bitte über den Vorgänger Shakespeares.

Im Deutschen Theater gab es unlängst eine Aufführung von „Richard III.“ in Jelineks Gastregie, und die vielen tschechischen Besucher dieses bedeutamen Abends mochten nebst anderen Gedanken, über Berliner Inszenierungskunst, über Fortschritt und Wandlungen der modernen Shakespearebühne u. a., noch mancherlei andere Vergleiche aufrollen: denn wir hatten kurz zuvor in unserem Nationaltheater die erste tschechische Vorstellung von Shakespeares hochbegabtem Zeitgenossen Marlowe erlebt, und da es sich um die Uraufführung des auf dem Kontinent noch niemals zuvor gespielten „Edward II.“ handelt, sei es erlaubt auf dies wichtige, nicht nur unsere heimische Dramaturgie betreffende Bühnenergebnis vom Standpunkt des heutigen Shakespearekultes aus zurückzukommen.

Es ist ja, literarhistorisch, eine längst bekannte Tatsache, daß Shakespeares Histories, der zweite Richard zumal, mit festen Fäden an die Produktion jenes genialischen Stürmers geknüpft sind, dessen Tragik es gewesen ist, eines großen Erfüllungskämpfers und Vorgängers zu sein, dessen Metrum noch im klassischen Versdrama der Deutschen nachklingt; dessen „Jude von Malta“ auf Othello und dessen „Dr. Faustus“ auf das tiefste, vom Sturm und Drang zur Romantik hinleitende dichterische Gebilde der Weltliteratur vorbereiten. Aber was will ein trockener, schulmäßig bewiesener „Zusammenhang“ besagen, gegenüber der lebendigen Anschauung der Szene! Wie plastisch tritt uns die Verwandtschaft und die Differenz der beiden Gewalten entgegen, seit wir der Aufführung von Marlowes Königsdrama, das im Stil der neuesten Shakespeareregie gespielt wurde, beigewohnt haben! Ich wenigstens sehe nun die Würderfiguren in „Richard III.“ mit anderen Augen an, da ich gleichsam den Nährboden von Shakespeares Rhetorik erblicken konnte, mir sind die Gestalten des Chronisten Holinshed

Erschließe der Vergangenheit des ganzen zusammenhängenden Komplexes des Großpriorates und des

vertrauter, da wir eine andere Dramatisierung desselben Gewährsmannes sahen, und Szenen wie etwa der Schlussschritt des „Matthias“ mit des Tyrannen Haupt oder wie das Spiel mit der Krone in „Heinrich IV.“ gewinnen sozusagen an räumlich zeitlichem Hintergrund, wenn man sie mit den nicht bloß gelegenen, sondern geschilderten Situationen vergleichen kann, die sich am Schluß und an der glänzendsten Stelle des Marloweschen „Edward“ vorfinden.

Unser Theater, es sei dies zu seinen Ehren gesagt, ist diesmal den Bühnen der Nachbarländer initiativ vorausgegangen: so wie wir etwa einen einteiligen „Wallenstein“ und einen glänzenden „Troilus“ aufweisen können, mit denen wir andere Städte übertröffen haben; so wie wir mit Verhaerens „Dämmerung“ der französischen Bühne den Rang ablösen und wohl als erste und einzige Nation (von des Dichters Landsleuten abgesehen) Krasznai „Ungöttliche Komödie“ auf die Szene gebracht haben. Nun, „Edward II.“ soll, wenn ich nicht irre, in der nächsten Saison dem Berliner Spielplan einverleibt werden, und es gilt abzuwarten, in welcher Weise die deutsche, so ganz und gar auf Shakespeare eingestellte Öffentlichkeit auf diesen Vorboten des größten Dramatikers reagieren wird und besonders, wie sich die deutsche Dramaturgie und Regie jenem Problem gegenüber verhalten wird, das bei uns zu einem interessanten Experiment und zu einer prinzipiellen Erörterung Anlaß bot: nämlich gegenüber dem eigentümlichen Stil der englischen Tragödie, die, zwischen einer dramatisierten Chronik und einem komplizierten Seelendrama hin- und her-schwanke der Spielleiter vor ein gewichtiges Dilemma stellt. Der konkrete Fall hat bei uns eine Diskussion hervorgerufen, deren Voraussetzungen und Folgerungen wohl nicht nur für unseren heimischen Bühnenbetrieb und nicht nur für eine Shakespeare betreffende Spezialforschung von Wert sein dürften.

Marlowes Tragödie (um 1591) hat den Kampf zwischen dem königlichen Schwächling Edward II. (1307—1327) und seinen Baronen zum Gegenstand, und geht den politischen Wirrnissen der behandelten Zeit, dem Krieg zwischen Engländern und Schotten, der Spannung zwischen England und Frankreich in der Weise nach, daß der Schauplatz bald nach

Alle Soldaten der als Ganzes beliebten Einzelnen sind berechtigt, auch wenn sie selbst mit dem

dieser, bald nach jener Hauptstadt, jetzt ins Inselreich und jetzt nach Henneberg, hier in den Palast und dort aufs Schlachtfeld verlegt wird. Hand in Hand mit dieser annalistischen Technik geht jedoch das psychologische Interesse um ein Problem, das modern und pathologisch anmuten könnte, denn im Mittelpunkt der Handlung steht das Verhältnis des Königs zu seinem Günstling, dem französischen Abenteurer Pierre Gaveston, und, nach dessen Tode, zu einem zweiten Favoriten, dem jüngeren Spenser. Diesen zwei Freundschaften opfert der unselige Herrscher alle politischen Bedenken, ihre Wege entzweit er sich mit seinen Lords, ihre Wege macht er sich seine liebende Gattin zur Töchterin, ihnen weint er Tränen nach und schwört er Nachschwür, als ob es sich nicht bloß um Kameraden, sondern um innigst geminnete Wesen handeln würde. Und hier ist nun die Frage unabweisbar: liegt diesem sonderbaren Verhältnis, das ja im Drama sicher recht primitiv behandelt ist, eine bewußte dichterische Idee und Empfindung zu Grunde, oder ist die Männerliebe ganz und gar nach als Bestandteil einer geschichtlichen Fabel herübergenommen? Bestimmter ausgedrückt: ist der „Edward“ als bloße Haupt- und Staatsaktion zu tragieren, oder hat der moderne Regisseur das Recht, die homosexuellen Andeutungen des Textes als Schlüssel zum Verständnis des Ganzen zu nehmen? Wobei natürlich die Forderung vorangestellt werden muß, daß diese zweite Eventualität auf der Bühne höchst tastvoll und diskret zu behandeln sei; prüde Gemüter können sich ja gegen eine sensuelle Andeutung solcher Gesühle überhaupt von vornherein verwahren, für Kunstkenner hingegen ist a priori klar, daß differenzierte Sexualität mit intensivem Schönheitskult vereinbar ist: Platons Schaffen oder Thomas Manns „Tod in Venedig“ sprechen da die allerfeinste Sprache und wissen die Grenze zwischen absonderlich und pervers abzustechen, offen bleibt die Frage eben nur, wo es sich nicht um ein Buch, sondern um eine szenische Aufführung vor hundertern von Zuschauern handelt.

Die dramaturgische Gestaltung des Textes, die der Aufführung des Nationaltheaters zugrunde gelegt wurde, ging nun allerdings recht radikal darauf aus, alles bloß historisierende aus der geschichtlichen Tra-

erschienen ist.

gödie auszumergen und die Seelengeschichte eines an seinem eigenen Liebes leidenenden und für ihn grausam gestraften Königs darzustellen. Der Spielleiter, K. H. Pilar, neben Jaroslav Kvapil unser tonangebender Regisseur, hat, seiner literarischen Schulung getreu, den jehor Vorliebe verraten für solche und ähnliche Dämmer- und Grenzgebiete des seelischen und erotischen Lebens: von französisch orientierter Décadence herkommend, hat er z. B. in André Gides „König Candaulus“ oder in Verberghes „Pan“ das Grenzland des sogenannten „erotischen gewagten“ betreten und eben auch Marlowe etwa dem Interessengebiet Oscar Wildes angenähert, sodaß das Bühnenbild den König noch schwächer, noch leidenschaftlicher, noch unglücklicher zeigt als das ungefärbte Buch. Gegen diese starke Besonnung der trauhaftesten Anlage des Titelbogens ist nun von einem Kritiker ein so entschiedenes Veto eingelegt worden, daß die ganze Frage einer sachlichen Nachprüfung bedarf: einer unserer führenden Tages- und Wochenreferenten nämlich, hat im Gegensatz zu Pilars Praxis den Grundfalsch aufgestellt, in Marlowes Text sei überhaupt keine Handhab geboten zu einer derartigen modernen und leicht auch sensationelle streifenden Behandlung, die dem alten Drama künstlich und widersinnig aufgezungen werde so wie derselbe Regisseur Shakespeares „Coriolan“ einer modernen sozialen Anschauung von Massenregie anzupassen versucht habe, so habe er auch das vorshakespeareische Drama neuartig willkürlich umgebeugt und verunstaltet. Nun, da steht Bühnenpraxis und Bühnentrakt in so schroffem Widerspruch daß man beiden Teilen Dank schuldet für die klare Aufstellung einander widersprechender Thesen; je entschiedener der Protest sich hörbar macht, umso verdienstvoller wird er den Gegner zur Verteidigung der Antithese aufzureizen.

Gehen wir von den Voraussetzungen der dramatischen Fabel aus, so scheinen die Gegner einer psychologischen Deutung recht zu behalten. Ueber die Quellen von Marlowes „Edward II.“ gibt es eine hollender Doktorarbeit (von Curt Tschischel 1902), aus der hervorgeht, daß die Vorlagen des Dichters sich mit einer einfachen Feststellung der merkwürdigen Tatsache begnügt haben, Gaveston wird bloß als verschwenderischer Abenteurer geschildert, seine

Summe (Jahrgang 6) enthalten, die den Bau von 200.000 Wohnungen im Jahr ermöglichen, ohne das Staatsbudget zu belasten. Solange

dem Zustand die ausgetriebenen Erzeugnisse unserer Industrie vorgeführt werden sollen, muß auch hinsichtlich seiner äußeren Ausgestaltung

Impfungen an Nierze veranlaßt werden, die zur Impfung bestimmt werden (vor allem erfahrene Praktiker in Impfungen).

Schlichen ihre Silberwagen Trauernd nach der Sachsen Land
Unsren Reichtum, unsre Schätze

Nizrat mit der Erbin des Grafen Gloucester wird schon in den Quellen berichtet, auch über das Verhältnis des Königs zum jüngeren Spenser finden sich keine näheren Erörterungen. Aber umso augenfälliger sind die Abweichungen und Zutaten des Dramatikers seinen historischen Vorläufern gegenüber, umso stärkerer Nutzen aus seine Neben zwischen Edward und Gaveston an, umso reicher, spielerischer selbst künstlerischer ist die ganze Atmosphäre, in die sein Bild des allzu guten, allzu schwachen Königs von der ältesten Szene an getaucht erscheint. Ich glaube, ein unbefangener Leser von heute wird nicht umhin können, in der Anschauung des „sweete prince“, in der Schilderung der wollüstigen Schaustellungen, die der König so gerne mag, in der ganzen feinen Tönung seines Charakters etwas fränkisches, etwas schönheitskranken und schmerzliches zu erblicken, wenn auch so gut wie alle bisherigen Erklärer des Stückes an diesem heißen Zwischenreich von Eros und Psyche entweder blind oder stumm vorbeigegangen sind. Als beredtestes Zeugnis der psychologischen Deutung möchte ich jene Stelle ansprechen, an der, der jüngere Spenser im Hinblick auf den in Königsgunst stehenden Gaveston sagt: „he loves me well, and would have once preferred me to the king“, d. h. er liebt mich so sehr, daß er einst hätte lieber mein Liebting werden wollen als derjenige des Königs. Nun, dieser entscheidende, einem Mignon nach Nebenbuhler in den Mund gelegte Ausspruch, der z. B. in Gellies „Englischer Wühne zu Shakespeares Zeit“ (1890) zu Beginn des zweiten Aktes richtig wiedergegeben ist („Er liebt mich und zog mich einstmals fast dem Könige vor“), ist in der bekanntesten und bisher auch bei uns maßgebenden Uebersetzung entweder mißverstanden oder absichtlich abgeschwächt in das nichts sagende: „Er liebt mich und wird mich einst dem Könige empfehlen“ (so zu lesen im „Altenglischen Theater“ von Robert Pröhl).

Ist also die Rückkehr von einer deutschen Uebersetzung zum englischen Original notwendig und sehr

reich, so wird es die Mühe lohnen, auch in der übrigen Produktion des Dichters Anschau zu halten. Fachleute machen unter anderem aufmerksam auf den „parium inquietant des desirs dénaturés“ in Marlowes epischem Gedicht „Hero und Leander“, besonders auf den darin enthaltenen Kontrast der schönen, reich geschmückten Hero und des nackten Jünglings, sowie auf die leidenschaftliche Liebe des allen Meerergottes Neptun zum jungen Leander: Stellen, die eine umso größere Beweiskraft haben, als sie in Marlowes Vorlage, dem griechischen Epos von Winifand, durchaus nicht vorgebildet sind. Eine ähnliche, nur noch schlagendere Beobachtung trifft auch sonst zu: Marlowe hat die bekannte erotische Episode der Virgilischen Aeneis in seine Verstragödie „Dido“ umgeformt und diesem seinem Werk ein Vorspiel vorausgeschickt, das sich an keinerlei episches Vorbild anlehnt und eine äußerst gewagte Situation vor den Zuschauer stellt: der Vorhang geht auf und „there is discovered Jupiter dandling Ganymed upon his knees and Mercury lying asleape.“ Der Göttervater also, der seinen Liebling auf den Knien schaukelt, ein Bild, das so ganz im Geiste jener Zeit und jener Mode gehalten war, die sich an Platos „Gastmahl“ beriefen und die ja nicht nur auf die Renaissance der alten Kultur, sondern auch auf eine Nachahmung der alten Sitten oder Unsitten abzwirkte; ein Bild, das seine Ergänzung findet in dem wollüstigen Duo Jupiters und Ganymeds, das (völlig überflüssig) als Einleitungsszene der Liebestragödie zwischen Dido und Aeneas angebracht ist. So steht denn das Problem des Marloweschen „Edward“ nicht vereinzelt da, sondern es ist eines der bevorzugten Motive seiner Poesie — vielleicht auch seines Lebens.

Seines Lebens. Wir sind ja über die Biographie Marlowes reichlich unterrichtet, sein Treiben und Sterben ist urkundlicher bezeugt, als das Leben seines

großen literarischen Erben, nur eben gibt es so viel Legendarisches, so viel Katsch und Verleumdung und mancherlei anderes, was von einer ruhigen Darstellung dieses wildbelebten Lebens in Abzug zu bringen wäre. Als falsches Zeugnis wurde auch noch vor kurzem von der englischen, etwas frühen Literaturforschung eine Reihe von Schriftstücken verworfen, durch die auf die näheren Lebensumstände des Dichters und auch auf unsere Diskussion einiges Licht fällt; es ist ein Verdienst des französischen Forschers J. E. Danchin (derselben, der die vorhin angeführten Beispiele aus Marlowes Epos und Drama namhaft machte), in einem wichtigen Aufsatz der „Revue germanique“ von 1913 und 1914 nachgewiesen zu haben, daß die von dem Anglisten Ingram als falsch bezeichneten Dokumente authentisch und für Marlowes Biographie ungemein wertvoll sind. Es handelt sich besonders um die Zeugenaussage eines gewissen Richard Baines, der Ende Mai 1593 den Dichter Marlowe verschiedener lästerlicher Ausprüche beschuldigt; die blasphemische Ausdrucksweise des Wüstlings und Atheisten Marlowe sei so weit gegangen, daß er gewagt habe, unter anderem zu behaupten: „That St. John the Evangelist was bediellow to Christ and leaped alwaies in his bosome, that he used him as the sinners of Sodoma.“ u. „That all they that love not Tobacco and Botes were foolles“; der Lieblingsapostel als ein Lusthabe des Herrn; ein Narr, wer aus Knabenliebe verzichtet — wahrhaftig, Ausprüche, die die psychologischen Intentionen des Gavestondichters ganz eindeutig beleuchten!

Und damit ja kein Zweifel aufkomme über die Echtheit dieser früher angefochtenen Ausprüche — der treffliche Anglist unserer Karls-Universität E. Mathesius macht mich auf die obigen und auf die folgenden Belege aufmerksam —, sei noch hinzugefügt, daß ein erst neulich vom British Museum angekaufter Brief des bekannten Dramatikers Kyd für (d. h. gegen) Marlowe ein ähnliches, den Evangelist

sten Johannes betreffendes Schmähwort bezeugt, so daß es keinem Zweifel mehr unterliegen kann, daß sich der Dichter des „Edward“ in Vorstellungen und Ausdrücken der homoeruellen Sphäre gefiel; abgedruckt steht der Brief in der literarischen Beilage der „Times“ vom 2. Juni 1921; und der führende deutsche Anglist Alois Brandl, der die Stelle im eben erschienenen Schlußheft von Herrigs Archiv, Jahrgang 1921, zitiert, fügt hinzu, zum Kapitel Knabenliebe in der Elizabethzeit wäre u. a. die erste Satire von Donne (S. 40: prostitute boy) zu vergleichen — ein Hinweis, den ich d. h. nicht verfolgen kann und dessen Erörterung auch über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausginge; sowie hier auch die Bedeutung genügen möge, daß sich an die Erklärung der Freundschaftsfonette Shakespeares eine Diskussion angeschlossen hat, in der manche hier berührte Themen zur Sprache gekommen sind.

Der Kreis unserer Beweisführung ist geschlossen, und ich glaube sagen zu können: soweit es überhaupt in der Macht einer nachforschenden Methode steht, über die Absichten eines über dreihundert Jahre lang toten Dichters einige Gewißheit zu erlangen, insofern steht es außer Zweifel, daß die Edwardtragödie als Tragödie der Männerfreundschaft und Liebe dem Verfasser vorgeschwebt hat und daß ein heutiger Spielleiter berechtigt ist, sich ihrer von diesem Gesichtspunkt aus bemächtigen zu wollen. Auf die immerhin aufsehbaren Details der dramaturgischen Bearbeitung und Kürzung ist hier nicht näher einzugehen, es hat sich nur um den Grundsatz gehandelt, der umso bedeutsamer und beziehender sich darstellt, als er auf eine neue Einordnung und eine neue Beleuchtung der Shakespeareschen Dramatik, Komposition und Psychologie hinzielt.

