

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1963, HEFT 4

LEVIN L. SCHÜCKING

Zur Verfasserschaft der
„Spanish Tragedy“

Vorgetragen am 1. März 1963

MÜNCHEN 1963

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

I

Die Verfasserschaft der „Spanish Tragedy“ ist bisher nicht als Problem betrachtet worden. Das liegt daran, daß wir eine anscheinend klare Angabe über den Autor haben. Zwar weist kein Titelblatt der vielen Ausgaben des unendlich populären Stückes einen Verfassernamen auf – was nichts Ungewöhnliches für berühmte Dramen der Elisabethanischen Periode ist – aber Heywoods „Apology for Actors“ vom Jahre 1612 führt ein Zitat aus dem Stück mit den Worten ein: „M. Kid [writes] in his ‚Spanish Tragedy‘.“ Zu einem Zweifel an der Richtigkeit dieser Angabe lag um so weniger Grund vor, als sichere Zusammenhänge mit der anderen, zweifellos von Kyd herrührenden Tragödie, der Übersetzung der „Cornélie“ Garniers, sie, wie später noch darzulegen sein wird, erhärten. So weit – so gut. Es fragt sich jedoch, ob diese Übereinstimmungen und die Namensnennung bei Heywood mehr als einen bloßen Anteil Kyds an der „Spanish Tragedy“ gewiß machen. Für seine alleinige Verfasserschaft der Tragödie beweisen sie doch wohl kaum etwas. Die Zusammenarbeit mehrerer Bühnenaufsteller in dieser Zeit ist ja eine geläufige Erscheinung. Viel weniger als die Hälfte der von Henslowe aufgeführten Stücke sogar rührt von nur einem Verfasser her. Wenn wir aber genau Bescheid wüßten, würde sich wahrscheinlich ein noch weit höherer Prozentsatz für die Zusammenarbeit ergeben; denn zahlreiche Beispiele zeigen, daß es sich sowohl in Henslowes besagten Listen, wie übrigens auch in den „Stationers' Registers“, dort wo nur ein Verfasser genannt wird, häufig um eine bloße abkürzende Notierung handelt, d. h. die Namen anderer Mitarbeiter sind fortgelassen. (Vgl. Al. Tiegs, „Zur Zusammenarbeit englischer Berufsdramatiker unmittelbar vor, neben und nach Shakespeare“. Breslau, 1933.) So ist denn auch Heywoods Angabe für den Nachweis nicht ausreichend, daß ein so langes und aus so verschiedenartigen Teilen zusammengesetztes Stück wie die „Spanish Tragedy“ allein Th. Kyd sein Dasein verdanke. Vielleicht wäre übrigens ein Zweifel daran auch schon längst erwacht, wenn nicht der so abweichende Charakter der berühmten „Additions“,

die in Wirklichkeit nicht als Zusatz, sondern als *Ersatz* für stilistisch veraltete Stellen gedacht sind, eine gewisse Augentäuschung hervorgerufen, d. h. das ältere Stück mit Notwendigkeit als eine viel homogenere Einheit hätte erscheinen lassen, als sie es in Wirklichkeit ist. Immerhin sind Kritikern, die sich eingehend mit dem Stück beschäftigt haben, gelegentlich doch bemerkenswerte Unterschiede aufgefallen. Wolfgang Clemen z. B. („Die Tragödie vor Shakespeare“, S. 246) vermerkt die Mischung fortgeschrittener Teile mit solchen, die den „Klischeestil der Pathosrede“ weiterführen, und Philip Edwards, der mit Recht die Eingangsszenen des in seinem weiteren Verlauf so spannenden und packenden Dramas reichlich langweilig findet (Einleitung zu seiner Ausgabe in den „Revels Plays“ (1959) S. LIII), sucht sich auf die Zwiespältigkeit des Stils einen Reim durch die allerdings wenig befriedigende Erklärung zu machen: „Es ist, als hätte Kyd zu Beginn ein literarisches senecistisches Stück geplant, aber dann während des Schreibens erst gelernt, seinen Gegenstand in geschickterer und dramatischerer Weise anzufassen.“ Nun verwickelt sich aber das hier ersichtlich vorliegende Problem noch dadurch, daß schon der uns überlieferte Text (ohne die „Zusätze“) offenbar nicht die erste Fassung ist und keineswegs jungfräuliche Unberührtheit zeigt, vielmehr den Verdacht erweckt, ganz ähnlich wie später durch die „Additions“ schon früher gewisse Erweiterungen erfahren zu haben. Allein dies Problem kann zunächst einmal beiseite gelassen werden, um den deutlicher zutage tretenden Phänomenen Platz zu machen. Es sind einige Widersprüche und sehr erhebliche Stilverschiedenheiten in der ersten uns überlieferten Fassung von 1592.

II

Was nun die Widersprüche betrifft, so gehen manche (allerdings mit Ausnahme der völligen Verwirrung am Schluß),¹ vielleicht nicht über das Maß hinaus, das einem einzelnen Autor

¹ Vgl. Verfasser: Die Zusätze zur „Spanish Tragedy“, Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie der Wiss. Phil.-Histor. Kl. 90. Band 1938, S. 60 ff. – ferner: Kurt Wittig, Gedanken zu Kyd's „Spanish Tragedie“, *Strena Anglica* (Ritter-Festschrift), Halle, 1956, S. 133–178.

zuzutrauen wäre. Bemerkenswerte Varianten in den Namen der „dramatis personae“ zeigt bereits Edwards auf (XXXII); aber die von ihm erwähnten Fälle wollen nicht viel besagen, ebenso wenig vielleicht, daß fast zwanzigmal Portugal und die Portugiesen mit dem älteren Ausdruck als „Portingal(es)“ bezeichnet werden; nur an einer Stelle (I, V, 17/18) ist von „Portugall“, dagegen an zwei anderen, in III, XIV, 5 und IV, IV, 114 von „Portaguisse“ (sic) die Rede. Daß man, wie Edwards feststellt, III, XIV, 11 zur See von Portugal nach Spanien fährt, während nach I, II, 22 f. die beiden Staaten aneinander grenzen, oder Lorenzo über die Ermordung des Horatio als von etwas Bekanntem spricht (III, XIV, 88), während sie in der Folge doch offenbar am Hofe noch nicht gewußt wird, ist auch nicht weiter auffällig. Diese Dinge und einige andere ähnliche gehören zu den Unwahrscheinlichkeiten, die die Ausgestaltung fast jeder dramatischen Fabel mit sich bringt. Sie fallen dem Zuschauer erfahrungsgemäß gar nicht auf. Was wird ihm in dieser Hinsicht ja nicht oft bei Shakespeare zugemutet! Gewichtiger freilich ist der scheinbare Synkretismus zwischen antiker und christlicher Mythologie, sind die unversöhnlichen Rachevorstellungen in dem Stücke, in dem einmal sogar Paulus (Röm. XII, 19) zitiert wird. Lassen wir es zunächst bei der Erklärung von Philip Edwards (Introduction LIX): „we almost certainly are faced with inconsistency and confusion on Kyd's part and not a dualism“, um uns den bereits angedeuteten Verschiedenheiten in stilistischer und dramatischer Hinsicht zuzuwenden. Die stark „geblünte“ Sprache einzelner Partien, die geradezu eine Musterkarte rhetorischer Figuren darstellen, fiel schon früheren Kritikern auf, so Clemen der nicht ganz durchgeführte Versuch, den Liebhaber Balthasar durch die Sonettensprache zu charakterisieren (vgl. Clemen a. a. O. 96 f.); ebenso z. B. Schick (Notes p. 140) die überreiche Alitteration an einer Stelle wie III, VII, 1 ff.; vor allem aber, daß die metrische Form von IV, I, 52 ab sich derart wandelt, daß hier oft etwas entsteht, was man nur als eine wahre Mischform zwischen Vers und Prosa bezeichnen kann (vgl. Ph. Edwards' Ed. S. XXXIV). Wie sehr unterscheidet sich aber nicht vor allem die Leichtigkeit in dem geistreichen stichischen Florettgefecht zwischen der redegewandten Bellimperia und

ihrer Anbeter (I, V, 77 ff.), oder der drastische und wortkarge Realismus der Mordszene (II, IV, 50 ff.) und vieles Andere von etwas wie der langatmigen Diktion der Eingangsauftritte mit ihrer einfältigen Villuppo-Intrige! Sind hier nicht mehrere Verfasser am Werk?

Wer sich längere Zeit mit dem Drama beschäftigt, dem fällt indes vor allem etwas auf, mit dem wir uns gründlicher auseinanderzusetzen wollen, nämlich ein gewisser lyrischer Einschlag, der sich auf lange Strecken bemerkbar macht. Er knüpft sich an den Liebeshandel Balthasar-Bellimperia-Horatio an. Der portugiesische Prinz Balthasar nämlich kommt als Gefangener an den spanischen Hof und verliebt sich in die Nichte des Königs, die schöne Bellimperia. Sie haßt ihn, weil er in dem vorausgegangenen Kriege in unritterlicher Weise ihren einstigen Geliebten ‚Don Andrea‘, getötet hatte. Er aber wirbt um sie auf das Eindringlichste und bedient sich dabei ganz und gar der Ausdrucksformen des petrarkistischen Liebhabers. (Man erinnere sich: „Now is he for the numbers that Petrarch flowed in“, verspottet in „Romeo and Julia“ II, IV Mercutio den verliebten Helden.) Der Jargon setzt prompt mit der Mitteilung ein, daß Balthasar in seiner portugiesischen Heimat als erschlagen gelte (I, V, 6). Der Prinz wirft nämlich darauf ein: „So am I! slain by beauty's Tyranny“. (Man vergleiche die Beispiele bei Claes Schaar, *On the Motif of Death in 16th Century Sonnet Poetry*, Lund 1960, S. 7 „representing the poet-lover as dead or as dead and alive simultaneously“, deren Reihe eines von Thomas Watson eröffnet!). Das Gespräch des Liebhabers mit der Geliebten ist dem entsprechend ein fortgesetztes Bekenntnis seiner Empfindungen für sie. Diese Liebe besteht in unbedingter Hörigkeit, in Knechtschaft, Abhängigkeit und dem sich aus ihr ergebenden Bewußtsein, seine innere Freiheit völlig verloren zu haben. Seine Gedanken kreisen dabei unaufhörlich um ihre Vollkommenheit. Sie ist der Inbegriff der Schönheit („beauty's bower“), die er in Vergleichen aus der klassischen Mythologie feiert und deren einzelne Züge, wie die elfenbeinerne Stirn, die strahlenden Augen, die goldenen Flechten, er dauernd verhimmelt. Sein Herz gehört nichtmehr ihm, aber er würde sterben, wenn es die Stelle aufgeben müßte, wo es jetzt zu Hause ist. Er schmäh't sich selbst, behauptet, ihrer nicht

würdig zu sein, und wir bekommen einen Katalog seiner – ganz und gar konventionellen – Unvollkommenheiten zu hören: sein Gesicht ist zu grob, seine Sprache zu ungehobelt, seine Verse auf sie zu ungeschliffen, seine Geschenke nicht kostbar genug. Ja, er demütigt sich so weit, ihre Partei gegen ihn selbst zu nehmen: ihre abweisende Haltung findet er im Überschwang des Gefühls verständlich, da er ihr nichts bieten kann, was ihrer würdig ist. Andererseits jedoch ist seine Liebe ein hohes Gut, und so ist er von den gegensätzlichen Empfindungen von Unglück und Glück gleichzeitig durchdrungen und kommt sich wie ein Pilger vor, der einen schweren Weg über das Gebirge wandern muß. Bisweilen übermannt ihn sein Leid so sehr, taucht er in solche Abgründe der Verzweiflung, daß er den Glauben an sie einbüßt und sich fragt, ob die Angebetete denn überhaupt zur Liebe fähig und nicht härter als die ungebändigte Natur ist.

Alle diese Motive entstammen, wie betont, der Petrarkistischen Tradition; allerdings berührt gerade hier der bekundete Zartsinn ein wenig sonderbar, da der schmachtende, an Minderwertigkeitsvorstellungen leidende Seladon sich gleichzeitig als böser Intrigant und Helfershelfer des Mörders Lorenzo betätigt, der Horatio, den Geliebten seiner Schwester Bellimperia, kalten Blutes durch Aufhängen beseitigt. Diesem Umstand scheint höchstens insofern Rechnung getragen zu sein, als in Balthasars Sprache weniger von Tränen die Rede ist, als in der Sonettendiktion üblich.

Auffällig ist nun aber, daß die sanften Töne dieses zwiespältigen Helden sich großenteils wörtlich mit der Sonettenkunst des Dichters berühren, der als der Hauptvermittler der italienischen Liebeslyrik in England gelten muß, nämlich des zu seiner Zeit hochberühmten, aber frühzeitig verstorbenen Thomas Watson (c. 1557–1592). – Der Name Watsons wird hier, d. h. in der Kyd-Forschung, nicht zum ersten Male genannt. Ein Gemeinplatz der Editoren der „Spanish Tragedy“ ist vor allem die unumstößliche Feststellung, daß in die erste Szene des zweiten Aktes der „Spanish Tragedy“ aus Watsons „Hekatompathia“, einer Sonnettensammlung, die 1582 im „Stationers' Register“ auftaucht, ein längerer Teil von Sonn. Nr. 47 so gut wie wörtlich in den Dialog aufgenommen ist. Die Stelle lautet bei Watson:

„In time the Bull is brought to weare the Yoake;
 In time all haggred Haukes will stoope the Lures;
 In time small wedge will cleave the sturdiest Oake;
 In time the Marble weares with weakest shewres;
 More fierce is my sweete love, more hard withall
 Then Beast, or birde, then tree, or Stony wall.“

Das Drama legt dem Schurken Lorenzo im Gespräch mit dem von ihm begünstigten Bewerber, dem Prinzen Balthasar, den ersten Teil dieses Gedichts als Tröstung in den Mund:

„[My lord, though Bel-imperia seem thus coy
 Let reason hold you in your wonted joy:]
 In time the savage bull sustains the yoke,
 In time all haggard hawks will stoop to lure,
 In time small wedges cleave the hardest oak,
 In time the flint is pierc'd with softest shower,
 And she in time will fall from her disdain,
 And rue the sufferance of your friendly pain.“

Worauf der bekümmerte Liebhaber mit dem zweiten Teil antwortet:

„No, she is wilder and more hard withal,
 Than beast, or bird, or tree, or stony wall.
 [But wherefore blot I Bel-imperia's name?
 It is my fault, not she, that merits blame!]

So geläufig nun in dieser Zeit eine Art Austausch mit fremdem Gedankengut gerade in Sonnettensammlungen ist (vgl. z. B. über Gascoignes Gedichte in Watsons Sammlung bei Janet G. Scott *Mod. Lang. Rev.* XXI (1926) S. 303 f. –) bleibt doch der bisher als selbstverständlich angesehene Fall der Übernahme eines so großen zusammenhängenden Stückes Poesie aus fremder Feder für ein Drama nicht gerade alltäglich. T. W. Baldwin („On the literary Genetics of Shakespeare's plays“, 1959, S. 178) sieht wohl deshalb darin etwas wie eine Huldigung an des sehr prominenten Watsons Adresse. Allein mittlerweile haben sich zwar keine Parallelen zu solcher Entlehnung, aber wenigstens doch, wie betont, auffällige Ähnlichkeiten mit dem lyrischen Werk desselben Dichters herausgestellt. So vermutet

schon F. G. Hubbard (P. M. L. A. XX, 1905, S. 366 f.), daß II, I, 119–29 die Worte Balthasars:

„First, in his hand he [Horatio] brandished a *sword*,
And with that *sword* he fiercely waged *war*,
And in that war he gave me dangerous *wounds*,
And by those *wounds* he forced me to yield,
And by my *yielding* I became his slave,“ etc.

als ein Echo aus dem Sonnett 41 von Watson's „Hekatompathia“ aufzufassen seien, das mit genau derselben rhetorischen Figur der *παλλολογία* oder „reduplicatio“ spielt. Wer einwenden möchte, daß sie aber doch nicht nur Watson angehört, überzeuge sich, daß sie auf alle Fälle diesem besonders geläufig ist, wie ihre abermalige Verwendung z. B. in Sonnett LI der Sammlung Watsons „Teares of Fancie“ erweist, die posthum i. J. 1593 erschien. Andere Anklänge an Watson hat Philip Edwards aufgezeigt, von denen eine Zeile mehr sprichwörtlicher Prägung, „the end of ev'ry worke doth crowne the same“ (sie lautet in der „Sp. Tr.“: the end is crowne of every worke well done) in einem mit ziemlicher Sicherheit Watson zugeschriebenen Gedicht der damals berühmten, i. J. 1593 gedruckten Sammlung „The Phoenix Nest“ vielleicht weniger Gewicht hat, als die sehr auffälligen Übereinstimmungen mit dem Meliboeus-Gedicht. Hier handelt es sich um die im Stil der Pastoralpoesie gehaltene Elegie auf das Hinscheiden seines Gönners, des Earl of Walsingham, die Watson zuerst lateinisch abgefaßt, dann frei ins Englische übertragen hatte. Von ihr wird noch zu sprechen sein.

Solche Zusammenhänge sind bemerkenswert genug; sie erschöpfen aber nicht einmal entfernt das Material an Parallelen. Diese lassen keinen Zweifel, daß, um das Mindeste zu sagen, der Verfasser der Liebeshandlung in der „Spanischen Tragödie“ ganz und gar bis in Einzelheiten hinein in derselben Phantasie- und Vorstellungswelt wie Watson lebt. Folgende Beispiele, die teilweise über die Liebeshandlung hinausgreifen, mögen das dartun.

1. I, I, 23 heißt es: „Ere Sol had slept three nights in Thetis' lap.“ In Watsons „Hekat“. XXXII, 1: „In Thetis' lappe, while Titan tooke his rest . . .“ Daß es sich um eine Lieblingsvorstel-

lung Watsons handelt, erweist sich daraus, daß er im „Phoenix Nest“ S. 96 abermals formuliert: „That Phoebus thought it time to make retire / From Thetis Bowre, wherein he spent the night . . .“ – In den „Tears of Fancy“ XXXII, 8, taucht das ähnliche Bild auf: „I . . . in sorrow's lappe did languish.“

2. I, I, 44 begegnet die Wendung: „Under green myrtle trees and cypress shades“. Vgl. dazu: Watson, „Tears of Fancie“, Sonn. XXVII: „Placed at the bottom of a myrtle Tree.“

3. I, I, 78–80 gemahnt das Motiv von Pluto und Proserpina als verliebtem Paar an „Hekat.“, Sonn. XXVII.

4. In dem kunstvollen stichischen Wortgefecht, das Bel-imperia und Balthasar I, IV, 80 ff. miteinander führen, ist die Rede von dem Verlust der Freiheit, den er dadurch zu beklagen hat, daß er sein Herz ihr zum Pfande gegeben hat, und daß er sterben muß, wenn es von dort zurückkehren soll. 85 ff. heißt es:

Bal. What if conceit have laid my heart to gage ?

Bel. Pay that you borrow'd and recover it.

Bal. I die if it return from whence it lies.

Bel. A heartless man and live ? A miracle!

Bal. Ay, lady, love can work such miracles.

Man beachte, wie dieser Gedanke gleich zu Anfang in Watsons „Hekatompathia“ angeführt wird. Jedem Gedicht ist dort etwas wie eine Prosa-Interpretation vorangestellt. Diejenige zu Son. II besagt wörtlich: „In this passion the author describeth in how pitious a case the heart of a lover is, being, (as he fayneth here) separated from his owne body“, und in der Inhaltsangabe zu Son. III erfahren wir: „the author talketh with his own heart, being through the . . . force of love separated from his body miraculously . . .“ Im Gedicht II, 7 selbst wird das Herz gefragt:

„With her wilt thou remaine, and let me die ?

If I return, we both shall die for grieve“.

Der Gedanke, daß die Rückkehr des entwendeten Herzens für ihn den Tod bedeuten würde, ist dann noch einmal in Sonn. LVI verwandt.

5. Auffallend ist die Übereinstimmung in der Terminologie an den verschiedensten Stellen. „Spanish Tragedy“ I, 4, 97 spricht von Bel-imperia: „in whose *translucent breast* my heart is lodged“ Watson, „Hekatompathia“ VII: „her *breast transparent* is, like Christall rocke,“; oder ebenda XXXI „in *crystall breast* she shrewds a bloody heart!“.

6. II, I, 16 klagt der Liebhaber: „The lines I send her are but harsh and ill, / Such as do drop from Pan and *Marsyas' quill*“. Vgl. Watson, „Hek.“ XV: „For though rude Satyres like of *Marsyas* songs / And Choridon esteem his oaten *quill*“.

Auch in einem Widmungsgedicht Watsons vom Jahre 1586 für John Case ist die Rede davon, daß „that rude Marsias wanteth skill“. Vgl. Arber's Reprints: Naunton-Watson, S. 10.

7. II, II, 7 ff. sagt Bellimperia:

„My heart, sweet friend, is like a ship at sea:
She *wisheth port*, where, riding all at ease,
She may repair what stormy times have worn,
And leaning on the shore, may *sing with joy*
That pleasure follows pain, and bliss annoy.
Possession of thy love is th' only port
Wherein my heart, with fears and hopes long *toss'd*,
Each hour doth wish and long to make resort,
There to repair the joys that it hath lost,
And, sitting safe, to *sing in Cupid's quire*
That sweetest bliss is crown of love's desire.“

Dazu vgl. Watson Hekat. Son. LXXXV:

„The soldier worn with wars, delights in peace,
The pilgrim in his ease, when toils are past;
The ship to *gain the port*, when storms do cease,
And I rejoyce, from Love discharg'd at last
Whom while I serv'd, peace, rest, and land I lost,
With gruesome wars, with toils, *with storms betost*
Sweet liberty now gives me leave to *sing* . . .“

8. II, II, 46 verabredet Bellimperia mit Horatio ihr nächtliches Stelldichein, wobei vom Abend gesagt wird: „Our hour shall be, when Vesper gins to rise, / That summons home distressful

travellers.“ – Watsons Sonnett LII der Sammlung „The Tears of Fancie“ enthält (in Anlehnung an Petrarcas anders gemeintes „tempo da travagliare è quanto è 'l giorno“) die Zeilen: „Nyght wandering trauelers at Cynthia's sight / Clere up their cloudy thoughts, fond fere reiecting.“ (Boas [Notes p. 399] nimmt „travellers“ im Sinne von „labourers“; das ist die Bedeutung bei Petrarca, aber kaum bei Watson.)

9. II, IV, 34 in dem Liebesgeplänkel zwischen Horatio und Bel-imperia sagt der Liebhaber: „Ay, thou art Venus or some fairer star,“ worauf sie den Ball mit der Antwort zurückwirft: *If I be Venus, thou must needs be Mars, / And where Mars reigneth, there must needs be wars.*“ Das erinnert an Watson „Hekat“. LIV, der die Geliebte preist: „Her Eyes, one making Peace, the other Wars, / By Venus one, the other ruled by Mars.“

10. III, VIII, 3 jammert Isabella: „You say this *herb will purge* the eye . . . but none of them will purge the heart.“ Vgl. Watson „Hekat“. Son. XXIV, 18 „No *herbe* doth grow whose virtue cureth love“.

11. III, VIII, 5 heißt es: „No, there's no medicine left for my disease / Nor any physick to recure the dead.“ Vgl. bei Watson, „Hekat“. LIX die Schlußzeile: „And phisick hath no help, when life is past.“

12. III, VIII, 17, schwärmt die auf dem Wege zur Geistesstörung begriffene Mutter des ermordeten Horatio ihrer bekümmerten Dienerin vor:

„To heav'n: ay, there sits my Horatio
Backed with a troop of fiery Cherubins,
Dancing about his newly healed wounds,
Singing sweet hymns and chanting heav'nly notes.“

Hier hat schon Edwards (S. 143 f.) auf den nahen und unverkennbaren Bezug zu der ganz ähnlichen Stelle in Watsons Elegie auf Walsingham hingewiesen, auf die wir später zurückkommen; die Idee vom Tanz und der Wundenheilung im Elysium findet sich aber auch noch an einer anderen Stelle bei Watson, nämlich in den „Italian Madrigals Englished“ von 1590, (ed. F. I. Carpenter, J. E. G. Ph. II.), (1898/99, S. 323–359). Hier lautet Nr. XXII:

In chaynes of hope and feare, singing and crying,
 I clyme and fall: I live, but ever dying:
 O tyrant Love, o come at once and slay me,
 From cruell Amaryllis to convay me,
 Whose prowde aspiring hart doth but delaie me,
I may dance in Elysium, there resounding
With ioy, the paynes of Love and the deep wounding.

Die Fassung berührt sich kaum noch mit der italienischen Vorlage, das Bild gehört Watson an.

13. III, X, 75 erinnert der Schurke Lorenzo in hämischer Weise seine Schwester Bellimperia an ihre frühere Liebe, „who burnt like Aetna for Andrea's loss“. Vgl. Watson „Hekat.“ XVIII „my heart, like to Aetna burning“. (Das Titelblatt der „Tears of Fancie“ von 1593 trägt das Motto: „Aetna gravior Amor“.)

14. III, XIII, 29 beschwichtigt sich Hieronimo selbst: „Thus therefore will I rest me in unrest / Dissembling quiet in unquietness.“ Das erinnert stark an Watson „Hekat.“ LVII. „A ling'ring use of Love hath taught my breast / To harbour strife and yet to live in rest.“

15. IV, 5, 30 ff. berührt sich die Aufführung der Martern in der Unterwelt, die den Verbrechern gewünscht werden, auffällig mit dem Sonnett LXII der „Hekatopathia“.

III

Die Frage ist nun: wie ist die Ähnlichkeit so vieler Stellen bei Watson mit denen in der „Spanish Tragedy“ zu erklären? Die Antwort wird vielleicht auf den ersten Blick verschieden ausfallen. Der Skeptiker, gewarnt durch frühere Fälle falscher Schlüsse und erwiesener irriger Methoden, wird bestrebt sein, „how not to play the game of parallels“. (Oliphant.) Er wird also dazu neigen, vor der Überschätzung der Bedeutung dieser Erscheinungen zu warnen. Befinden wir uns nicht hier, wird er sagen, (ähnlich wie seinerzeit in der von gemeinsamem Phrasenschatz lebenden altenglischen, mit ihren überall wiederkehrenden allitierenden Halbversen) in einer Periode, wo die Renaissance-

Bildung, vor allem aber die herrschende petrarkistische Tradition an verschiedenen Stellen ganz die gleichen Sprachblüten treibt? Was soll etwa das Beispiel des entwendeten Herzens (Nr. 4) besagen, wenn dies „metaphorical conceit“ doch zur abgegriffensten Münze in der petrarkistischen Dichtersprache gehört?¹ Überdies: sind nicht gerade Watsons Gedichte eine Art Sammelbecken von Klischees der vorausgegangenen italienischen und französischen Lyrik, wie sie auch anderen Dichtern der Zeit zur Verfügung standen? In seiner Einleitung zu der Ausgabe des „Phoenix Nest“ von 1593 (Cambridge, Mass. 1931), sagt H. E. Rollins – stark übertreibend – von Watson: „so heavily does he in his acknowledged work borrow not only from French and Italian poets but also from his compatriots (as Gascoigne and Breton) that he can hardly be said to have any individual style“, und W. M. Murphy (J. E. G. Phil. 56, 1957, S. 418 ff.) behauptet: „Watson's ‚Hekatompathia‘ is a museum-piece that should have marked the end of an epoch . . . He summed up what had been good in the past.“ Um so geringer würde dann der Individualwert seiner sprachlichen Form sein.

Aber allzuleicht könnte man doch mit solchen Feststellungen dazu gelangen, aus übertriebenem Mißtrauen heraus das Kind mit dem Bade auszuschütten. Gewiß ist nichts leichter, als einzelne der erwähnten Stellen auch anderswo als bei Watson zu finden. Mit diesem Nachweis braucht sich daher kein Kritiker unserer These zu bemühen. Er würde nur auf die völlige Verkennung des Umstandes deuten, daß eben in ihrer *Häufung* ihre Bedeutung liegt. Das Wichtige ist, daß in so vielen Fällen eine Übereinstimmung vorhanden ist. Das gibt ein Recht zur Fragestellung, ob nicht eine Abhängigkeit vorhanden und welcher Art sie sein mag, wenn auch zunächst nicht mehr. Läßt sich dann freilich etwas wie eine individuelle Eigenheit stilistischer Form finden, so sind weitere Schlüsse möglich. Aber ehe sie ins Auge gefaßt werden können, gilt es, die Entstehungszeit der Werke, zwischen denen hier Beziehungen angenommen werden, festzustellen.

¹ Claes Schaar, a. a. O., führt dafür S. 6 aus Barnabe Barnes' Sonnetten-Sammlung von 1593 Nr. 47 an: „Give me my heart! For no man liveth heartless“! – Ähnlich steht es um den Vergleich mit einem sturmgetriebenen Schiff (Nr. 7). Vgl. C. Schaar S. 25.

Denn die einfachste Erklärung wäre ja gegeben, wenn wir die sämtlichen in Betracht kommenden Stellen der „Spanischen Tragödie“ darauf zurückführen könnten, daß die Lyrik Watsons den Thomas Kyd beeinflusst hätte. Wissen wir doch aus den schon angeführten Untersuchungen W. M. Murphys (was übrigens dessen ästhetische Geringschätzung Watsons nicht gerade unterstützt), daß, wie Watson selber grundsätzlich fremdes poetisches Gut auf das Vorurteilsloseste für seine Verse verwandte,¹ auch zahlreiche, zeitlich unmittelbar auf ihn folgende englische Sonettendichter ihn in Hinsicht auf „diction, figures, ideas, arrangement of ideas“ (Murphy) geradezu ausgeplündert haben. Ob Ähnliches auch in unserem Falle angenommen werden könnte, dafür ist zunächst einmal die Frage der Entstehungszeit der zu vergleichenden Werke von ausschlaggebender Bedeutung. Wann entstand nun aber die „Spanish Tragedy“?

Leider gehen die Meinungen hier stark auseinander. Philip Edwards' sorgfältige neue Ausgabe von 1959 glaubt nach eingehender Prüfung aller Anhaltspunkte zwar ein „non liquet“ aussprechen zu müssen: „the date for the play must remain as between 1582 and 1592“, fügt aber hinzu: „one may express a firm preference for a date towards the upper limit“. Diese Auffassung Philip Edwards', die das Stück um etwa sechs Jahre jünger machen will, als man in der Regel annimmt, ist bei aller Würdigung seiner Editionsarbeit nicht ohne Widerspruch geblieben. Alfred Harbage z. B. (Hardin Craig-Festschrift, S. 44, Anm. Columbia 1962) erklärt: „I remain loyal to 1586/7.“ Edwards war zu seinem Urteil gekommen, indem er das stärkste Argument, das bisher für einen frühen Ansatz der „Spanischen Tragödie“ in Anschlag gebracht worden war, durch eine Beweisführung entkräften zu können glaubte, die denn doch durchaus nicht überzeugt. Es handelt sich nämlich darum, daß in dem Stück an einer Stelle (I, V) dem englischen Nationalgefühl ge-

¹ Vgl. seine Prosa-Einleitung zu den einzelnen Gedichten der „Hekatompathia“, sowie über Watson J. W. Beach, *Mod. Lang. N.* XVIII (1903), S. 218–220; I. G. Scott, *Mod. Lang. Rev.* XXI (1926), S. 303–306; William Ringler: Spenser und Watson, *Mod. Lang. N.* LXIX (1934), S. 484–487; W. F. Statton, jr., *Th. Watson and Ovidian Poetry, Studies in the Renaissance*, vol. VI. New York (1959) S. 243 ff.

schmeichelt wird, indem mit Hilfe einer höchst dubiösen Geschichtsklitterung angebliche englische, in der Vergangenheit über Portugal und Spanien errungene große kriegerische Triumphe in Bildsymbolik dargestellt werden. Hätte sich, fragten die früheren Herausgeber, der Verfasser, wenn er sein Stück *nach* dem Erfolg über die „Unüberwindliche Armada“ von 1588 verfaßt hätte, den größten aller englischen Siege entgehen lassen? Edwards nun bestreitet die Triftigkeit dieses Argumentes. Er meint, daß die Erwähnung der Armada dem Stück eine ungewünschte Aktualität gegeben haben würde. Es sei aber dem Dichter nicht darauf angekommen, ein historisches Milieu mit zeitgenössischen Anspielungen zu zeichnen, sondern ein Rache-Drama, in dem Kämpfe zwischen zwei Völkern als Hintergrund eine Rolle spielten, irgendwo zu lokalisieren. – Allein das geht am Wesentlichen vorbei und ist deshalb nicht schlüssig. Wenn nämlich der Autor in dieser Szene die sonst psychologisch so gut durchdachte Linie verläßt, und nicht vor der Anbringung von Absurditäten zurückschreckt, wie es die Verherrlichung englischer Großtaten über Spanien und Portugal durch Spanier am spanischen Hofe ist, dann tritt ganz ersichtlich der Wunsch zutage, dem Publikum das Stück um jeden Preis durch eine „patriotische Note“ schmackhafter zu machen. Daß aber dazu die allernächstliegende Möglichkeit verschmäht sein sollte, ist in der Tat unwahrscheinlich. Auch Harbage kann es sich nicht vorstellen. Ganz unbeachtet bleibt jedoch dabei, daß viel mehr als bloß die Einlage, der pseudohistorische „pageant“ von Robert Earl of Glouster, Edmond Earl of Kent und John of Gaunt in Frage kommt. Das Stück ist vielmehr deutlich *spanienfreundlich*. Bezeichnend dafür ist es, wenn der spanische König die Humanität der Spanier mit den Worten rühmt: „(I, V, 3) We pleasure more in kindness than in Wars“, oder wenn er bei anderer Gelegenheit hervorhebt (I, II, 137): „Spain is honourable.“ Gewiß passen diese Worte durchaus in den Zusammenhang, aber die Großmut des Königs ließ sich doch hervorheben, ohne sie mit einem Preis des spanischen Nationalcharakters zu begründen, der einem englischen Theaterpublikum in den Zeiten der namenlosen Erbitterung gegen Spanien kurz vor und einige Jahre nach 1588 wie Hohn hätte in den Ohren klingen müssen. Aus diesem Grunde ist ein Zeitansatz

vor 1588 bei weitem wahrscheinlicher. Ob man geneigt sein wird, den Ergebnissen der mit viel neuem Material arbeitenden Forschung von T. W. Baldwin den Vorzug zu geben („On the Literary Genetics of Shakespeare's Plays 1592–1594“; Urbana 1959 S. 178 ff.), der nach eingehender Prüfung aller einschlägigen Kriterien zu dem Ergebnis gelangt, daß „*Kyd wrote 'The Spanish Tragedy' about 1583, probably for the Queen's [company]*“ kann dahingestellt bleiben. Vom Gesichtspunkt unserer These aus ist es gleichgültig, ob man mit T. W. Baldwin das Stück 1583 oder mit Harbage und der älteren Tradition es 1585/86 ansetzt, das Entscheidende für sie ist, ob es vor der Armada von 1588 entstand. Aber war es Kyd allein, der das Stück verfaßte? *Stammen nicht große Teile des Dramas in Wirklichkeit von Thomas Watson?* Die Antwort auf diese Frage ist zunächst von chronologischen Gesichtspunkten abhängig.

Wir können jetzt zur Frage der Parallelen zurückkehren. Die bei weitem größte Anzahl unter ihnen geht, wie wir sahen, auf die Watson'sche Sammlung „Hekatompathia“ von 1582 zurück (Nr. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15). Der Verfasser hatte etwa gleichzeitig mit Sidney „about 1580“ (Sidney Lee, Elisabethan Sonnets. Westminster, 1904, S. XXXVII) seine für die Nachwelt richtunggebende petrarkistische Sammlung geschaffen.

Daß sie ein Drama, das auf „about 1583“ oder drei Jahre später datiert wird, beeinflußt hätte, wäre also grundsätzlich nicht ausgeschlossen. Etwas anders liegt der Fall bei einigen Parallelen, die in Watsons „Tears of Fancie“ beegnen (Nr. 2, 8). Diese Sammlung von Liebesgedichten, die auch stark unter französischem und italienischem Einfluß stehen, wurde nämlich erst 1593, ein Jahr nach seinem Tode gedruckt. Es liegt auf der Hand, daß ein Drama, das etwa 1583–6 entstand, nicht aus einem Buch von 1593 geschöpft haben kann. Doch muß man sich freilich vor Augen halten, daß die Sammlung möglicherweise schon längere Zeit handschriftlich im Umlauf gewesen war; denn nicht nur Shakespeares Sonnette hatten Jahre vor dem Erscheinen bei seinen „private friends“ kursiert. Auch Sidneys berühmte Gedichtfolge „Astrophel and Stella“ kam ja erst 1591, nachdem sie seit 11 Jahren bekannt war, nach seinem Tode heraus.

Auf etwas festeren Boden aber gelangen wir schon, wie nicht näher dargetan zu werden braucht, mit dem oben angeführten Anklang aus dem „Phoenix Nest“ (vgl. S. 6 oben und Sp. Tr. II, VI, 8), der im Jahre 1593 gedruckten Sammlung von Gedichten namhafter Oxford-Leute, die möglicherweise erst ein Jahr vorher durch einen Besuch der Königin in dieser Stadt hervorgerufen war (vgl. Tucker Brooke in A. C. Baughs „Lit. History“, New York [1948] S. 385). – Wirkliche Sicherheit jedoch gewinnen wir schließlich durch das feste Entstehungsdatum der bereits angeführten Stellen in Watsons „Elegy on Walsingham“, die ersichtlich mit der „Spanischen Tragödie“ I, IV, 27/8; II V, 36; 43–44; III, VIII, 15–22 zusammenhängen; denn Walsingham starb am 6. April 1590. In demselben Jahr erschien zuerst die lateinische Fassung seiner „Meliboeus“ benannten Totenklage durch Watson, dann deren von ihm selbst unternommene freie Übersetzung in englischen Versen. Das Verdienst dieses Fundes gebührt, wie schon erwähnt, Philip Edwards (Ed. S. 143). Die Übereinstimmung in Diktion und Bildern ist hier so stark, daß unmöglich ein Spiel des Zufalls in Betracht kommt. Verschiedene Anklänge überraschen (vgl. a. a. O. S. 143 f.), am auffälligsten aber ist das in der Phantasie der irren Isabella (III, VIII) auftauchende Bild: Ihre Seele hat Silberschwingen, die sie in die höchsten Himmelshöhen tragen, wo ihr Sohn Horatio sitzt, „back'd with a troop of fiery cherubins“, die um seine frisch geheilten Wunden tanzen, „singing sweet hymns and chanting heavenly notes“. Er wird dann noch als „mirror in our days“ bezeichnet. Ganz offenbar liegt nun aber der Beschreibung der Seligkeit des Meliboeus in Watsons Gedicht genau die gleiche Anschauung zugrunde. Auch hier die Schwingen, die über die Sonne hinauf tragen, die feurigen Seraphim, die Cherubin, die „sweet hymns“, die gesungen werden. – Auch der „mirror of our days“ kehrt schließlich noch wieder. Wichtiger aber ist, daß die oben (unter 12) angeführte kuriose, derselben Stelle angehörige Vorstellung der Isabella (III, VIII, 19) von dem Tanz im Elysium sich auch in den „Italian Madrigals“ Watsons findet, dort aber Watsons geistiges Eigentum ist, da sie in der italienischen Vorlage der „Madrigals“ so nicht erscheint. Dadurch wird ganz klar: Hier hat nicht *ein*

Dichter Anleihen bei einem anderen gemacht, sondern – und das wird nun von allen oben angeführten Parallelen gelten – *dieselbe Hand schrieb beides*. Daß Kyd den Watson nachgeahmt habe, wie Edwards es will, verbietet sich ja durch die Entstehungsdaten. Das Drama ist von etwa 1583–6, das Gedicht, aus dem entlehnt sein müßte, ganz sicher von 1590. Wer mit Edwards auf der Abhängigkeit der Dramenstelle von der Elegie beharrt, dem bliebe nur der zweifelhafte Notbehelf, in ihr einen späteren nach 1590 erfolgten Einschub in die Tragödie zu sehen. Nun sind zwar, wie eingangs festgestellt, grundsätzlich solche Zusätze nicht ausgeschlossen; allein man scheut sich naturgemäß, sie dort anzunehmen, wo nicht ein besonderer Grund für sie spricht. Ein solcher scheint jedoch hier *nicht* vorhanden zu sein. Es deutet im Gegenteil nichts darauf, daß die Szene des ausbrechenden Irrsinns bei Isabella *nicht* zum Grundplan des Stückes gehörte. Daß umgekehrt Watson von dem Gedankengut Kyds leben sollte, ist bei dem geistigen Abstand der beiden so gut wie ausgeschlossen. – Nun aber nimmt auch das große Plagiat der ersten Szene des zweiten Aktes, in dem die Hälfte eines Watsonschen Gedichts in den Kydschen Text hineingearbeitet schien, ein ganz anderes Gesicht an: Watson, den wir als ungemein gewandt bei der Handhabung poetischen Ideenguts kennen, der in tausend Sätteln gerecht war, hat sich selbst plagiiert und seine Verse bei der Mitarbeit an der „Spanish Tragedy“ verwertet.

IV

Gibt es nun auch irgendwelche äußeren Anzeichen, die auf eine Zusammenarbeit Watsons mit Kyd schließen lassen? Auf enge Beziehungen zweifellos. Die Literaturgeschichte verzeichnet Watson zwar meist nur als den italienisierenden Lyriker und Epiker, der entscheidend für den Eroberungszug einer teilweise bis auf die Troubadours zurückgehenden Formensprache und der ovidischen Erotik in das englische Schrifttum geworden ist. In dieser Hinsicht war er den unmittelbaren Nachfahren in seiner Vorbildlichkeit noch so gut in der Erinnerung, daß William Covell im Jahre 1595 in einer Marginalnote von Shakespeares Epos als „Wanton Adonis, Watson's heyre“ spricht (vgl. E. K.

Chambers, William Shakespeare, II, 193) und Edm. Spenser in „Colin Clout's Come Home Again“ konnte ihn nach seinem Tode im Pastoralstil feiern: (Globe Ed. S. 553)

„He whilst he livèd was the noblest swaine
That ever piped in an oaten quill:
Both did he other, which could pipe, maintaine
And eke could pipe himself with passing skill.“

Bemerkenswert ist hier das ihm wegen seiner Wohltätigkeit gegenüber anderen Dichtern gespendete Lob. Zu allgemein, um einen besonderen Tatbestand aufzuhellen, deutet es doch mindestens auf seine nahe Berührung mit ihnen. In der Tat ist Watson denn auch (von Mark Eccles 1934) u. a. als enger Freund von Ch. Marlowe erwiesen worden, mit dem zusammen er sogar einmal in Newgate in Haft war. Derselbe Mann jedoch, der als Lyriker die höchste Anerkennung der Mitwelt besaß, wird auch als Dramatiker damals so bewundert, daß Francis Meres (1598) seinen Namen in der aus der Shakespeare-Kunde berühmten Heerschau über den zeitgenössischen Parnaß, der „Palladis Tamia“, mit den Worten anführt: „Those are our best for Tragedie: Marlowe, Peele, *Watson*, *Kid*, Shakespeare, Drayton, Chapman, Decker and Benjamin Johnson.“ Nicht ohne Grund ist wohl hier Watson, wie man sieht, in die unmittelbarste Nachbarschaft zu Kyd geraten. Daß er mit diesem für die literarische Welt von London zusammengehörte, zeigt übrigens auch Thomas Dekkers Schrift vom Jahre 1607 „A Knight's Conjuring“ (ed. E. F. Rimbault, Percy Society V, London 1841, S. 75). Hier wird im letzten Kapitel das Elysium beschrieben. Auf einer Insel desselben weilen die Poeten und Musiker. In einer lieblichen Laube ist Chaucer, umgeben von seinen Schülern; in einer anderen wird gerade Spenser empfangen. Dann heißt es: „In another companie sat *learned Watson*, *industrious Kyd*, ingenious Atchlow, and . . . inimitable Bentley: These were likewise carowsing to one another at the holy well . . . whil'st Marlowe, Greene, and Peele had got under the shades of a large vyne.“ – Wiederum also werden Watson und Kyd in einem Atem und als zusammengehörig genannt. Glücklicherweise hat der Zufall noch eine Briefstelle erhalten, die auch jeden Zweifel darüber aus-

schließt, an welche Art von dramatischer Tätigkeit bei solchen Erwähnungen Watsons gedacht ist. Daß dabei nämlich nicht etwa seine lateinische Übersetzung der „Antigone“ und Ähnliches, sondern seine Teilnahme an der volkstümlichen Dramatik der Zeit in Frage kommt, ergibt sich aus einem, allerdings für den Dichter moralisch nicht gerade schmeichelhaftem Schreiben des William Cornwallis vom 15. März 1593, in dem der jüngst verstorbene Watson der Teilnahme an einer ziemlich unsauberen Heiratsintrige beschuldigt wird, die ihm aber, wie der grollende Briefschreiber meint, durchaus zuzutrauen war, „he that could devise twenty fictions and knaveryes in a play which was his daily practyse und his living“. (Athenaeum, 23. Aug. 1890, E. K. Chambers, Elis. Stage III, 506). Die Bezeichnung „Bübereien“ (knaveries) würde übrigens auf etwas wie die Fabel der „Spanish Tragedy“ nicht übel zutreffen.

V

Aber wäre demnach daran zu denken, daß sich die Mitarbeiterschaft Watsons auf mehr als die für den Petrarkisten naturgemäß in Betracht kommenden Liebesszenen des Stückes – daneben etwa das Auftreten der Isabella und die Rahmenhandlung – erstreckte? Die Frage kann zunächst nur ganz allgemein dahin beantwortet werden, daß eine Untersuchung der Methodik der dramatischen Zusammenarbeit in der Elisabethanischen Epoche (vgl. Al. Tiegs, a. a. O.) als Ergebnis leider schlechthin alle Möglichkeiten offen zu lassen scheint: eine Übertragung der Aufgabe an die Beteiligten nach Akten, eine Trennung nach tragischem und komischem Gehalt (bzw. nach Haupt- und Nebenhandlung), eine Scheidung nach Rollen, aber schließlich doch auch eine unsystematische, Aufzug für Aufzug fortschreitende, mehr oder weniger spontane Einigung der Dramatiker über das vom festgelegten „plot“ jeweils Erforderte. Um welche von diesen Methoden könnte es sich bei der Entstehung der „Spanish Tragedy“ handeln? Mit einer Kennzeichnung Watsons durch einen Zeitgenossen (vgl. E. K. Chambers, a. a. O.), der von „Witty Tom Watson's Jest“ spricht, läßt sich, so verführerisch sie ist, nicht gar zu viel anfangen. Aber vielleicht gibt es doch Gesichtspunkte,

von denen aus – wenn auch nur schattenhaft und sehr fragmentarisch – etwas von den Vorgängen bei der Entstehung des Stückes sichtbar werden könnte. So etwa den folgenden: Thomas Kyds Name ist auch mit der erst spät entstandenen Übersetzung von Garniers „Cornélie“ verbunden. Wenn aber in beiden Dramen desselben Verfassers Hand steckt, so wird man annehmen können, daß ihr Stil Ähnlichkeiten zeigt. In der Tat hat man, wie schon eingangs angedeutet, einige sehr bezeichnende aufgewiesen.¹ Es unterliegt z. B. – bereits Boas stellte es fest – wohl keinem Zweifel, daß derjenige, der den französischen Text „Ceux que l'Euxin ondoie“ = „diejenigen, die von des Euxinus Wellen bespült werden“, in der Cornelia (IV, II, 50) übersetzte: „Th'earth that the Euxine sea makes sometymes marsh“ [„die Erde, die das kaspische Meer zeitweilig morastig, d. h. feucht macht“], derselbe war, der („Span. Trag.“ III, VII, 8) die Zeile schrieb: „Made mountains marsh with springtides of my tears“, und Cornelia I, 40 diesen offenbar von ihm bevorzugten Ausdruck noch einmal in der Zeile verwendete: „And with their blood made marsh the parched plains“. Gleichzeitig taucht in „Cornelia“ (V, 420) die Wendung auf: „And dew yourselves with springtides of your tears“, die wir ganz ähnlich so in der „Span. Trag.“ (III, VIII, 8) schon vor uns hatten. Andere unmißverständliche Ähnlichkeiten begegnen „Span. Trag.“ I, 2, 5; 52; 54; 59 ff. mit Cornelia V, 170, 183 ff., 255–9. – Diesen schon bekannten wichtigen Parallelen hat Edwards noch diejenige von Span. Trag. III, I, 22–3 hinzugefügt, dessen Bild von der Standhaftigkeit der Sonne mit einigen Veränderungen aus dem zweiten Akt von Garniers Stück stammt. – Man kann nun wohl annehmen, daß diese Wendungen in der „Spanish Tragedy“, die dem

¹ Nicht immer freilich wird man eine charakteristische Ähnlichkeit des Ausdrucks anerkennen können, wo sie die Herausgeber finden. „infect“ (Cornelia II, 389 und Span. Trag. III, I, 36) erscheint z. B. immerhin doch auch schon bei Shakespeare, ebenso „recure“ (Cornelia III, III, 125 und Span. Trag. III, VIII, 5); desgleichen „cornet“ = „troop of cavalry“ (Cornelia V, 198 und Span. Trag. I, 2, 44). Das „trap“-Bild (Cornelia III, III, 84) ist Span. Trag. (III, IV, 40) nicht ähnlich genug; „rivers of blood“ (Corn. IV, I, 5 und Span. Trag. IV, IV, 125) ist ein Gemeinplatz; zufällig vielleicht ähneln sich Span. Trag. I, I, 1 u. 2 und Cornelia V, 463/4. Sämtlich bei Boas.

Kyd bei der Abfassung der „Cornelia“ wieder ins Gedächtnis kamen, sein geistiges Eigentum waren, von ihm selbst herrührten. Fragen wir nun, aus welchem Teile der „Spanischen Tragödie“ sie stammen, so ergibt sich, daß nirgendwo etwa aus der Liebeshandlung, die wir Watson zuschrieben, solche Gleichklänge in der „Cornelia“ wieder auftauchen, wohl aber in dem Anfang des Stückes, sodann in der durch den spanischen General gegebenen Schilderung der spanisch-portugiesischen Schlacht; ferner in der am portugiesischen Hofe spielenden Handlung und schließlich in einer Partie „rant“ aus dem Klagemonolog des Hieronimo. Man baut also schwerlich auf einer Zufallserscheinung auf, wenn man auch die Bestandteile des Stückes, zu denen diese Stellen gehören, dem Thomas Kyd zuweist. Die dramatische Vorgeschichte am portugiesischen Hof und der Kern des Stückes, die düstere Hieronymohandlung würden dadurch für ihn wahrscheinlich gemacht, was freilich seine Autorschaft an anderen Teilen nicht ausschließt. Andererseits macht die oben hervorgehobene Verschiedenheit des Stils, die von IV, I an einsetzt, mißtrauisch dagegen, ihm die ganze Hieronymohandlung zuzutragen.

Auf eine stärkere Beteiligung Watsons gerade an diesem Schluß des Stückes könnte möglicherweise auch die wunderliche Mehrsprachigkeit des „Spiels im Spiel“ im 4. Akt deuten, dessen vier Teilnehmer in vier verschiedenen Zungen sprechen sollen, u. z. griechisch, lateinisch, italienisch und französisch. Man erinnere sich dabei, daß Watson der gelehrteste Dichter seiner Zeit, ein von den Zunftgenossen angestaunter Sprachvirtuose war. Er hatte sich sieben oder acht Jahre lang in Italien und Frankreich aufgehalten und beherrschte in solchem Grade deren Mundart, ebenso wie das Griechische und Lateinische, daß sein Steckenpferd die Übertragung berühmter und unberühmter Gedichte – häufig nicht nur ins Englische, sondern – von einer Fremdsprache in die andere war. Er übertrug also u. a. Sophokles' „Antigone“ ins Lateinische, desgleichen Petrarcas Sonnette und Tassos Schäferdrama „Aminta“. Seine eigene Dichtung durchsetzt er immer wieder mit lateinischen Teilen. Für seine erste Sonnettensammlung müssen die Leser den griechischen Titel „Εκατομπαθία“ hinnehmen. Das schon erwähnte längere elegische Gedicht „Meliboeus“ auf seinen Gönner Walsingham wird in einer lateinischen

und englischen Fassung hergestellt. – Die Versuchung ist groß, von einem Autor, dem es so leicht wird, sich in vielen fremden Sprachen zu bewegen, eine Verbindungslinie zu der für den gewöhnlichen Sterblichen fernliegenden und für uns schwer begreiflichen Fiktion eines polyglotten Dramas zu ziehen.

Allein diese Schlußfolgerung ist vielleicht zu verwegen, und es ist zuzugeben, daß sie möglicherweise nicht die notwendige Tragkraft besitzt. Es möge also genügen, wenn die anderen vorgetragenen Argumente Glauben finden. Das wäre vor allem wichtig für die weiteren Konsequenzen, die sich aus der aufgestellten These ergäben. Denn wer Thomas Kyd für den Verfasser des „Urhamlet“ hält, für den würde ja naturgemäß die nächste Frage sein, ob Watson auch an diesem Stück beteiligt gewesen sein könnte. – Das aber bedeutete insofern ein gründliches Umdenken, als ein irgendwie gearteter Zusammenhang Shakespeares mit dem Drama der griechischen Antike bisher nicht nachgewiesen ist, so verwundert auch Gelehrte vom Range eines Gilbert Murray oder Wolfgang Schadewald immer wieder auf das Shakespeare mit ihr Gemeinsame hingewiesen haben. Watson ist nun wirklich in dieser Welt zu Hause. Er hat, wie betont, die Antigone übersetzt und er zitiert gern Sophokles' „Elektra“ . . . Jedoch es wäre verfrüht, hier irgendeiner Vermutung Raum zu geben.