

# Nicholas Udall's Ralph Royster Doyster,

die erste englische Komödie um 1540.

## I. Teil.

Von Oberlehrer Dr. Ottomar Habersang.

### I. Einleitung.

Die nachstehende Arbeit über Nich. Udall's Ralph Royster Doyster bildet die Einleitung zu einer deutschen Ausgabe dieser ersten englischen Komödie. Sie ist aus einer im Osterprogramm des Gymnasium Adolfinums v. J. 1875 abgedruckten Abhandlung hervorgegangen, welche den Zweck verfolgte, die Bedeutung dieses Stückes und seine Stellung in der Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas besser zu würdigen und schärfer hervorzuheben, als es bis dahin in Deutschland geschehen war. Die freundliche Beachtung der gegebenen Anregung und wiederholte Durcharbeitung des Textes liessen es der Mühe wert erscheinen, eine deutsche Gesamtausgabe dieses eigenartigen Stückes zu bearbeiten. Sie liegt im Manuskript fertig vor, doch konnte vorerst nur der einleitende Teil zum Abdruck gelangen; der berichtigte Text mit Anmerkungen wird später nachfolgen. Als handlichste und billigste englische Ausgabe ist die von Ed. Arber zu empfehlen. —

Folgendes sind die Hilfsmittel, die mir zu Gebote gestanden haben und die ich weiterhin nur mit dem Namen ihrer Verfasser bezeichnen werde:

1. Nicholas Udall, M. A., Roister Doister. Carefully edited from the Unique Copy, now at Eton College, by Edward Arber. — London, 1. July 1869. (N. 17. der von Ed. Arber herausgegebenen English Reprints). —

2. Ralph Roister Doister, A Comedy by Nicholas Udall. With Introductory Memoirs. Edited by William Durrant Cooper, F. S. A. London: Printed for the Shakespeare Society. 1847. — A. u. d. T.: A Supplement to Dodsley's Old Plays. Edited by Th. Amyot, J. P. Collier, W. D. Cooper, A. Dyce, B. Field, I. O. Halliwell and Th. Wright. In four Volumes. Vol. III. Printed for the Shakespeare Society. 1853. —

3. The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare: And Annals of the Stage to the Restoration. By I. Payne Collier, F. S. A. Vol. I—III. — London 1831. —

4. History of English Poetry from the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century. By Thomas Warton. Edited by W. Carew Hazlitt. In four Volumes. — London 1871. —

5. Specimens of English Literature from 1394—1579. By The Rev. Walter W. Skeat, M. A. Second Ed. rev. — Oxford 1879. (Clarendon Press). —

6. A Dictionary of Obsolete and Provincial English. By Th. Wright. Vol. I—II. — London 1857. —

7. A Dictionary of Archaic and Provincial Words, Obsolete Phrases, Proverbs and Ancient Customs, from the Fourteenth Century. By I. O. Halliwell. Vol. I—II. Tenth Ed. — Lond. 1887. — (Unveränderter Abdruck der ersten Auflage.)

8. A Glossary or Collection of Words, Phrases, Names and Allusions to Customs, Proverbs etc. By Rob. Nares. Vol. I—II. — Lond. 1872. —

In vielen Fällen leistete nicht zu verachtende Hilfe auch die neuste Ausgabe des ächten Noah Webster, Complete Dict. of the Engl. Lang. Thoroughly revised and improved by A. Goodrich, N. Porter, assisted by Dr. C. A. F. Mahn, of Berlin. — Lond. 1886. —

Schliesslich habe ich auch öffentlich meinen Dank auszusprechen dem Rev. Dr. Hornby, Provost of Eton College, dessen Obhut der einzige alte Druck des Royster Doyster anvertraut ist, und Rev. Prof. W. Skeat in Cambridge, dem ausgezeichneten Kenner der Literatur und Geschichte seiner Sprache. Der erstere hat auf meine Bitte mit dankenswerter Bereitwilligkeit eine lange Reihe von Abweichungen zwischen den Texten Cooper's und Arber's — beide behaupten, den alten Text „carefully“ und „exactly“ wiederzugeben — mit dem Wortlaut und der Schreibweise des alten Druckes verglichen und richtig gestellt; der letztere hat sich die Mühe nicht verdriessen lassen, dem Ausländer eine Anzahl von Zweifeln und Bedenken über sprachliche und sachliche Schwierigkeiten aufzuklären. Auch Herrn Max Walter habe ich für die freundliche Berichtigung eines in meiner Programm-Abhandlung v. J. 1875 enthaltenen Irrtums zu danken. (Vergl. Kölbings Englische Studien Bd. V. S. 67 ff.)

Als sich infolge von Lessings nachdrücklicher Bekämpfung der die deutsche Poesie beherrschenden französischen Geschmacksrichtung eine gerechtere Würdigung Shakespeare's in Deutschland Bahn gebrochen hatte, fingen auch die Engländer an, auf den grössten ihrer Dichter wieder aufmerksam zu werden, der über ein Jahrhundert lang so sehr vernachlässigt worden war, dass Lessings wiederholter Hinweis auf ihn auch für sie gleichsam die Entdeckung einer neuen Welt bedeutete. Seitdem ist in England, im Anschluss an das Studium Shakespeare's, ein allgemeineres literarisches Interesse rege geworden, welches bei allmählicher Erweiterung und Vertiefung dem grossen Ganzen der englischen Sprache und ihrer Geschichte zu gute gekommen ist. Dass das englische Drama und seine Entwicklung von diesem Zentrum aus am gründlichsten durchforscht und beleuchtet wurde, lag nahe genug, und so ist es gekommen, dass für diesen Zweig der englischen Literaturgeschichte ein Material zusammengetragen worden ist, wie es sich reichhaltiger bei keinem andern Volke finden dürfte, und welches uns trotz des noch fühlbaren Mangels an einer grossen einheitlichen Bearbeitung doch schon jetzt erkennen lässt, mit welcher beneidenswerten Stetigkeit und Sicherheit der englische Volksgeist auch im Drama seinem Höhepunkt zugeschritten ist.

In unserem Jahrhundert haben die früher vielfach zerstreuten Einzelforschungen englischer Literarhistoriker mehrere gemeinsame Mittelpunkte in den Veröffentlichungen verschiedener Gesellschaften wie der Shakespeare Society, der Early English Text Society, der Chaucer Society, der Clarendon Press gefunden, denen sich Edw. Arber's Sammlung von English Reprints anschliesst. Das Interesse an Shakespeare's Schöpfungen hat sich erweitert, es hat sich nicht bloss auf seine Zeitgenossen und Vorgänger wie Marlow und Green, sondern auf die ganze Vorgeschichte des englischen Dramas ausgedehnt, für dessen Entwicklungsstadien die wertvollsten Beiträge geliefert werden. Während jedoch die drei erstgenannten Veröffentlichungen nur für einen bestimmten Kreis von Gesellschafts-Mitgliedern bestimmt und selbst in England für andere als solche nur mit Schwierigkeit zu erlangen sind, verfolgen die beiden letzteren den dankenswerten Zweck, alte englische Drucke, welche sich nur in seltenen Exemplaren und als streng gehütete Bibliotheksschätze vorfinden, einem grösseren Leserkreis wieder zugänglich zu machen, nachdem in neuester Zeit auch in England neben dem mehr äusserlichen Gefallen an alten Büchern als typographischen Produkten ein allgemeineres und tiefergehendes Interesse an ihrem Inhalt und dessen kulturhistorischer Bedeutung zutage getreten ist.

Dies wachsende Interesse Englands für seine frühere Literatur hat auch im Auslande, namentlich dem stammverwandten Deutschland, lebhaften Wiederhall gefunden und in neuester Zeit eine rege Mitbeteiligung an der gemeinsamen Arbeit wach gerufen: Aber noch immer wird es als ein schwerer Übelstand empfunden, dass die nunmehr zugänglicher gewordenen englischen Ausgaben selbst späterer literarischer Erzeugnisse weder in Bezug auf die Textgebung noch auf

Texterklärung deutschen Anforderungen genügen, namentlich nicht bei so eigenartigen Stücken, wie das hier veröffentlichte, welches gerade um seiner Eigenart willen unser ganz besonderes Interesse verdient.

Unter dem Titel *Ralph Royster Doyster* druckt Edw. Arber in seinen *English Reprints* ein typographisches und literarisches Unikum ab, welches zwar in Deutschland nicht unbekannt geblieben ist, doch bis vor kurzem nicht diejenige Beachtung gefunden hat, die es deswegen verdient, weil es aus dem Schwarm der Vorläufer Shakespeare's mit bemerkenswerter Selbständigkeit hervortritt und in seiner scharf abgegrenzten Stellung den Anspruch erheben darf, der erste Vertreter der letzten Vorstufe des ausgebildeten englischen Dramas, insbesondere des Lustspiels, zu sein. Das Stück findet sich in Herrigs Archiv an zwei Stellen besprochen, aber, dem Zweck der betr. Artikel entsprechend, nur in der Form von Auszügen mit knapper Inhaltsangabe, welche das Interesse an der „ersten englischen Komödie“ eher zu reizen als zu befriedigen geeignet sind. Nun ist dieselbe allerdings kein vollendetes Kunstwerk, die Handlung ist oft schleppend, der Witz öfter dunkel und die Sprache — zumal in solchem Gewande — im allgemeinen nicht leicht verständlich; aber diese Gründe können nur dazu dienen, eine eingehende Besprechung und Beurteilung dieses Stückes, welches den bescheidenen Anfangspunkt einer langen, bis an und über Shakespeare hinaus reichenden, Entwicklungsreihe bildet, für uns zu rechtfertigen. Im Nachfolgenden wird die Rede sein von dem Verfasser der Komödie, von ihrem Inhalt und von ihrer Stellung in der Entwicklung des englischen Dramas.

Name und Werk des Verfassers sind nach der Regierung Elisabeths vollständig verloren gegangen und erst in unserm Jahrhundert wieder aufgefunden worden: Es ist das Verdienst des englischen Literarhistorikers J. P. Collier gewesen nachzuweisen, dass unser Stück zweifellos einem auch sonst nicht unbekanntem Schulmann, Nicholas Udall, zuzuschreiben ist, der also den Ruhm erlangt hat, der erste englische Komödiendichter gewesen zu sein. Mit dieser Entdeckung hat es folgende Bewandnis, wie Collier in der Vorrede zu seinem *Bibliographical Account of Early English Literature*, London 1865, auseinandersetzt: Man hatte lange allgemein angenommen, dass ein Stück, betitelt *Gammer Gurtons Needle*, die erste mit einigem Recht so zu bezeichnende englische Komödie wäre. Dies war ein Irrtum, welchen Collier dadurch aufdeckte, dass er bewies, i. J. 1552, wo dieselbe zum ersten Male gedruckt worden sein sollte, sei der nachweisliche Verfasser John Still, nachmals Bischof von Bath und Wells, erst neun Jahre alt gewesen; sie müsse also bedeutend später gesetzt werden, wenn auch der Zeitpunkt ihres Erscheinens nicht mit Bestimmtheit zu ermitteln sei. Dagegen behauptete er, dass ein anderes, i. J. 1818 wieder aufgefundenes altes Lustspiel eines unbekanntem Verfassers, eben unser *Royster Doyster*, nicht nur mit besserem Rechte eine reguläre Komödie genannt zu werden verdiene, sondern auch entschieden die zeitliche Priorität für sich habe, da es bereits i. J. 1558 unzweifelhaft im Druck existiert hat, aller Wahrscheinlichkeit nach aber schon früher verfasst und aufgeführt worden ist. Nämlich Thomas Warton, Professor der Geschichte in Oxford, welcher in den Jahren 1774—1781 eine noch jetzt geschätzte *History of English Poetry*, bis zum Regierungsantritt der Königin Elisabeth reichend, veröffentlicht hat, sagt von einem gewissen Udall, dass derselbe als Rektor von Eton, bis zum Jahre 1543, *plures Comedias* und eine *Tragödie de Papatu* geschrieben habe. Andererseits fand Collier, dass ein längeres Zitat aus seiner namenlosen Komödie enthalten war in einem anderen selten gewordenen Buche aus jener Zeit, der *Rule of Reason* oder *Arte of Logic* eines gewissen Wilson, der sich in dem Abschnitt über die „*Ambignitie*“ jenes Auszugs bedient habe, um die Wichtigkeit einer klaren, nicht missverständlichen Ausdrucksweise an einem Beispiele des Gegenteils darzuthun. Collier, der durch einen glücklichen Zufall in den Besitz dieses alten Druckes aus d. J. 1551 gelangt war, fand, dass das Zitat den für die Entwicklung unseres Stückes wichtigen Brief des Titelhelden an seine Angebetete enthielt, und da Wilson als die Quelle, aus der er geschöpft, ausdrücklich ein „*entrelude des*

Nicolas Udall“ nennt, so war hiermit die Autorschaft des Ralph Royster Doyster zu Gunsten des genannten Udall auf das Bestimmteste nachgewiesen. Die betreffende Stelle bei Wilson lautet, als Ueberschrift eines neuen Beispiels der Ambiguitie: „An example of soche doubtful writing, which by reason of poincting maie have double sense and contrary meaning, taken out of an entrelude made by Nicolas Udall“.

Diese Entdeckung hatte Collier bereits „einige Jahre früher“ gemacht, ehe er sie 1820 in seinen „Notes upon Dodsley's Old Plays“ mitveröffentlichte. Das Stück selbst hat er damals wahrscheinlich noch nicht gekannt; man nahm allgemein an, dass sämtliche Werke Udall's zu Grunde gegangen wären. Da tauchte auf einmal i. J. 1818, bei Gelegenheit einer Bücherauktion in London, ein alter Druck der Komödie R. Royster Doyster, bestehend aus 33 Folioblättern, auf, dem zwar das Titelblatt fehlte, von dem es aber gewiss ist, dass er identisch ist mit dem i. J. 1566 vom Buchdrucker Th. Hackett veranstalteten und unter dem Titel Rauf Ruster Duster in das Stationers Company's Register eingetragenen revidierten Textabdruck der verloren gegangenen Editio princeps. Der Käufer, ein Rev. T. Briggs, liess noch in demselben Jahre 1818 für eigenen Gebrauch einen Abdruck in nur 30 Exemplaren herstellen und schenkte seinen Fund der Bibliothek des Eton College, dem er selbst als Schüler angehört hatte, ohne zu ahnen, dass ein früherer Rektor der Anstalt der Verfasser sei und dass er das Stück nach der Stätte zurückkehren liess, wo es das Licht der Bretterwelt erblickt hatte. Auch die nächstfolgende Ausgabe weiss noch nichts von Udall als dem Verfasser: der Herausgeber vom J. 1821 sagt auffallenderweise noch immer: the author whoever he was. Erst die Shakespeare Society und nach ihrem Vorgang die English Reprints haben in ihren Ausgaben v. J. 1847 und 1869 durch Angabe des Namens die dem „Schoolmaister of Eton“ gebührende, aber so lange vorenthaltene Ehre der Autorschaft wieder zu teil werden lassen.

Ueber das Leben und Wirken Udall's geben die „Athenae Oxonienses“ des um ein Jahrhundert jüngeren Oxforder Gelehrten Anthony à-Wood genügenden Aufschluss. Unter den „Schriftstellern und Bischöfen“, welche zwischen 1500 und 1600 in Oxford studiert haben, nennt er auch Udall. Aus seinem Bericht in Verbindung mit Cooper's Angaben ergibt sich folgendes Lebensbild: Nicholas Udall ist geboren 1506 (nicht 1504, wie irrtümlich bei Arber) in Hampshire; 1520 trat er, 14 Jahre alt, in das Corpus Christi College zu Oxford ein; 1524 wurde er zum Bachelor of Arts promoviert und noch in demselben Jahr zum Probationer Fellow seines College, etwa zum Licentiaten, erwählt. Neun Jahre später, 1533, schreibt er, erst allein, Verse und Gedichte zur Krönungsfeier der Königin Anna (Boleyn), sodann in Verbindung mit John Leland „divers and sundry verses aswell in Latin as in Englishe“, von denen einige, bei dem Krönungsritt der Königin vom Tower durch die City nach Westminster, durch den Mayor und angesehene Bürger der guten Stadt London unter köstlichem Schaugepränge der jungen Königin vorgetragen wurden. Die Begrüssung bestand, ausser anderem, in einer Aufführung des Urteils des Paris, und die Komplimente wurden, wie Proben beweisen könnten, bei Ueberreichung des Siegesapfels an die moderne Venus in keiner Weise gespart.

Schon im folgenden Jahre, 1534, finden wir Udall im Alter von 28 Jahren als Master, d. h. Rektor, der altberühmten Schule von Eton. Die Akten dieser Anstalt, in denen sein Name bald Udall, bald Woodall und Wodall geschrieben ist, ferner die Verzeichnisse der Vorlesungen, sowie die über die Stipendiaten geführten Register enthalten manche interessante Einzelheiten. Sein festes Gehalt betrug 10 pounds jährlich oder 50 shillings per Quartal. Dazu kamen 20 sh. „für Livrey“ und sonstige Nebeneinnahmen, z. B. für Totenmessen im Laufe des Jahres 1535 die Summe von 14 sh. 8 Pf., und im Jahre 1537 für Licht und Tinte 23 sh. 4 Pf. Rechnet man den Wert des Geldes für jene Zeit etwa 13mal so hoch wie heute, so ist die Gesamt-Einnahme aus seiner Stelle keineswegs eine hohe zu nennen. Udall war ein tüchtiger Lateiner und ein strenger Regent, der sich gegebenen Falles auch nicht scheute, den Bakel zur Anwendung zu bringen, wie Thomas Tusser, „Gentleman“, bezeugt, und zwar in Versen:

From Powles I went, to Aeton sent,  
To learne straight wayes, the Latin phraise.  
Where fiftie three stripes given to mee, at once I had:  
For faut hut small, or none at all,  
It came to passe, that beat I was;  
See Udall see, the mercy of thee, to mee poore lad!

Diese angesehene Stellung, sowie eine geistliche Pfründe, welche er gleichzeitig inne gehabt, musste Udall i. J. 1543 plötzlich aufgeben, als ein grossartiger Diebstahl an Silbergeschirr, verübt durch zwei noch genannte Schüler in Gemeinschaft mit einem Diener des Rektors, entdeckt wurde. Doch wurde er bald dadurch entschädigt, dass man ihn zum Präbenden von Windsor machte, und gegen das Ende seines Lebens, 1555, finden wir ihn wieder als Master of Westminster School, in welcher hochangesehenen Stellung er i. J. 1556 (nicht 1564, wie irrtümlich bei Herrig, Arch. I. S. 49) gestorben ist.

Er war ein eifriger Anhänger der Reformation, deren Sache er nicht bloss unter Edward IV., sondern auch unter Marie der Katholischen unbeirrt vertreten hat. Nachdem er sein Amt in Eton hatte aufgeben müssen, benutzte er die nun folgende unfreiwillige Ruhepause—zunächst dazu, seine Amtsführung zu rechtfertigen, und hegte sogar die Hoffnung auf eine „restitution to the roum of Scholemaister in Eton“. Einer Rechtfertigung bedurfte es wohl kaum, obwohl ihm andererseits die gehoffte Genugthuung ebenfalls nicht zu teil wurde. Die Gunst des Hofes, zu dem er vorher schon in mehrfache Beziehung getreten war, scheint es gewesen zu sein, die ihn absichtlich von einem festen Amte ferne gehalten hat; denn um jene Zeit sehen wir ihn mit der Schwester des Königs, der nachmaligen Königin Maria der Katholischen, eifrig an der Uebersetzung von Erasmus' Paraphrase des Neuen Testaments arbeiten, so dass sie es wohl war, die den gelehrten Scholemaister als Lehrer für Latein und Griechisch, wahrscheinlich auch als einen Dichter von Ruf, hat an sich fesseln wollen. Mit rührendem Enthusiasmus schildert er das Streben nach Bildung, welches sogar in den Kreisen hochstehender Frauen (doch wohl nur ausgewählter Geister, wie eben Princess Mary und Lady Jane Gray) herrsche, sodass es nichts Ungewöhnliches sei, junge Damen aus vornehmen Häusern und an Fürstenhöfen anstatt mit Kartenspiel und sonstigem eitlen Zeitvertreib, mit den Psalmen, Homilien, den Briefen des Apostels Paulus und Werken über die Heil. Schrift beschäftigt zu sehen, Dinge, welche sie nicht nur in griechischer, lateinischer, französischer oder italienischer Sprache so gut wie in englischer lesen, sondern auch erörtern könnten!

So sehen wir in Udall nicht allein den begeisterten Apostel der Reformation, sondern auch des Humanismus. Stehen wir hier doch an der Schwelle der Neuzeit, in der jugendfrischen Zeit des Wiederaufblühens der Wissenschaften, und eine schöne Zeit muss es gewesen sein, die den kernigen, warmfühlenden Mann schreiben lässt: „But nowe in this gracious aed blisseful tyme of knowledge, in whiche it hath pleased almightye God to reuele and shewe abroad the lyght of his moste holye ghospell: what a noumbre is there of noble women (especially here in this realme of Englande), yea and how many in the years of tender vyrginitee, not only aswel seen and as familiarly trade in the Latine and Greke toungues, as in theyr owne mother language: but also both in all kindes of prophane litterature, and liberall artes, exactely studied and exercised.“

Udall ist wesentlich ein Mann der Schule, und die erste englische Komödie ist eine Schulkomödie gewesen, welche ein gütiges Geschick unter sämtlichen literarischen Produktionen des Verfassers allein aufbewahrt hat. In Eton unter seinen Scholars sehen wir den Mittelpunkt seiner Thätigkeit, dorthin verlangte er zurück, weil er seinem Schulberuf mit Kopf, Herz und Hand zugethan war, dort ist ohne allen Zweifel auch Ralph Royster Doyster entstanden und aufgeführt worden, und das ist massgebend für seine Entstehungszeit.

Die von Alters her bestehende Sitte dramatischer Aufführungen war aus den Klöstern auch in die weltlichen Gelehrtenschulen übergegangen, und, wie in Deutschland, so wurden auch in

England die Lustspiele des Plautus und Terenz von den Schülern solcher Anstalten bei gewissen Anlässen oder zu bestimmten Terminen aufgeführt, zunächst als eine Uebung im Lateinsprechen, sodann aber auch neben dem formalen um des ethischen Zweckes willen, welcher immer mehr in den Vordergrund trat. Jemehr dies letztere geschah, desto leichter verschaffte sich die Muttersprache Eingang neben der lateinischen, und so finden wir denn in der zu Eton befolgten Schulpraxis, dem sogen. *Consuetudinary*, welches Warton in seiner Geschichte der englischen Poesie (III, 308) angezogen hat, folgende Stelle: „*Circa festum divi Andreae ludimagister eligere solet, pro suo arbitrio, scenicas fabulas optimas et accommodatissimas, quas pueri feriis natalitiis subsequentibus, non sine ludorum elegantia, populo spectante, publice aliquando peragant. Interdum etiam exhibet Anglico sermone contextas fabulas, si quae habeant acumen et leporem.*“ In diesem Zitat ist besonders der Schlusssatz zu beachten, welcher dem Rektor gestattet, bisweilen auch englische Lustspiele zur Aufführung zu bringen, wenn dieselben packend und witzig, *smart and witty*, sind. Wenn nun die oben genannten plures *Comödiae* zu Eton geschrieben worden sind, um von den Eton boys aufgeführt zu werden, so ist wohl kaum daran zu zweifeln, dass auch die englische Schulkomödie ebendasselbst und zu demselben Zweck geschrieben worden ist, wenn auch kein ausdrückliches Zeugnis für die Entstehung derselben in jenem Zeitraum (1534—1543) vorhanden ist. In jener Zeit war Udall jung und lebensfrisch, er hatte sich rasch zu einer geachteten Stellung emporgearbeitet, der er vollständig gewachsen war, da sein Können und seine Neigung ihn in gleicher Weise dazu befähigten; noch waren die religiösen Kämpfe fern geblieben, welche den Mann ernst stimmen und welche erst nach dem Tode Heinrichs VIII. unter dem protestantischen Eduard VI. und nach dessen kurzer Regierung unter der katholischen Maria zum vollen Ausbruch kamen. Anderseits verlor er 1543 sein ehrenvolles Amt, ein Schlag, der ihm zunächst die Lust am Lustspieldichten wohl verleidet haben wird, abgesehen davon, dass ihm für Aufführung von Schulkomödien der Boden entzogen war; ferner erfahren wir ausdrücklich, dass er in jenem Zeitraum in London und am Hofe mit theologischen Arbeiten, ja sogar mit der Uebersetzung eines italienischen Werkes über Anatomie beschäftigt war, und endlich, dass er erst nach zwölfjähriger Pause, nur ein Jahr vor seinem Tode († 1556), als Master of Westminster School in den Kreis zurückkehrte, wo er neue Anregung zu solchem dramatischen Schaffen empfangen konnte. Damals aber war Udall zwar nicht alt, aber doch gealtert, und Royster Doyster ist jung, auch nachweislich vor 1553 geschrieben. Wir werden deshalb kaum fehl greifen, wenn wir die Entstehung dieser Schulkomödie in die Zeit der Schulthätigkeit des Verfassers zu Eton, also etwa um das Jahr 1540 verlegen.\* —

Als Schulkomödie aber kündigt sich das Stück im Prolog selbst an und charakterisiert sich als solche nicht so sehr durch die eingestreuten lateinischen Floskeln und einzelne gelehrte Anspielungen als durch die handgreifliche Aehnlichkeit in der Anlage und in den Hauptrollen mit Plautus und Terenz, auf deren Vorgang sich der Verfasser zur Rechtfertigung seiner Neuerung berufen zu müssen glaubt. Auch Udall will seiner Zeit den Spiegel vorhalten. Sein Zweck ist ein ethisch-pädagogischer: Warnung vor Eitelkeit und Prahlerei; das Mittel zur Erreichung desselben: Vorführung eines unverbesserlichen Prahlhanses im englischen Gewand der Zeit; seine Hilfsmittel: Freie Benutzung einiger, seinen Schülern und Zuschauern wohlbekannter Figuren aus zwei Lustspielen seiner klassischen Vorgänger.

Diese Lustspiele sind der *Miles gloriosus* des Plautus und der *Eunuchus* des Terenz. Wie diese einst nach berühmten griechischen Mustern gearbeitet haben — beide haben u. a. den Kolax des Menander geplündert — so müssen sie nun selbst das Material zum Aufbau der ersten englischen Komödie liefern, und zwar Plautus den grösseren, Terenz den geringeren Anteil: jener liefert die wesentlichen, aber stark vereinfachten Elemente der Intrigue, die Werbung und Niederlage des zudringlichen Freiers, und beide werden etwa zu gleichen Teilen mit Beiträgen zur

\*) Vergl. Excurs I.

Charakteristik der Hauptpersonen herangezogen. Doch hat Udall mit gesundem Takt an die Stelle der vielumworbenen antiken „meretrices“ eine sittsame Bürgersfrau des sechzehnten Jahrhunderts gesetzt und gewiss nicht zum Nachteil für sein Stück.

Aus dem *Miles gloriosus* ist besonders stark benutzt die Exposition in Akt I Sc. 2 und die Katastrophe in Akt V, ausserdem Akt IV Sc. 2, womit im einzelnen zu vergleichen die Stellen in R. R. D. v. 1339 ff. 495. 484. 82. 207. 211ff. 200. 244; sodann v. 719ff. 1540. 466. 97. Aus dem *Eunuchus* haben besonders Akt II Sc. 2, Akt III Sc. 1 und Akt IV Sc. 7 beisteuern müssen, womit zu vergleichen R. R. D. v. 57ff. 207. 260. 1612 u. a. m. Aus Akt V, 8 stammt namentlich auch der Zug, dass R. R. D. wieder zu Gnaden angenommen wird, „ut haereat in parte aliqua apud Thaidem! —

Sehen wir uns die *Personae Dramatis* näher an, so machen wir zunächst die Bemerkung, dass sie sämtlich typische Namen tragen, welche dazu bestimmt sind, das Wesentliche im Charakter ihrer Träger symbolisch anzudeuten. Gewiss liegt es nahe, auch hierin eine Nachahmung der griechisch-römischen Lustspieldichter zu erblicken, doch ist nicht ausgeschlossen, dass Udall gleichzeitig auch noch durch die übliche Nomenklatur der *Moral Plays* (s. u.) beeinflusst worden ist, besonders in der Benennung der Trägerin der weiblichen Hauptrolle.

Der Titelheld *Ralph Royster Doyster* ist eine handgreifliche Copie des antiken *Miles gloriosus*, halb *Pyrgopolinices*, halb *Thraso*, der kühne Burgenzertrümmerer, der eitle Hauptmann Mauersturm (cf. *Plautus* übers. v. Donner), dem die Götter den Fluch unwiderstehlicher Schönheit zu tragen auferlegt haben. Aber es ist ein englischer Mars und Apoll und — ein geckenhafter Tölpel. Das Wort *royster*, eigentlich *roisterer*, soll nach *Johnson's Dictionary* von dem isländischen *ristur*, gewaltthätiger Mensch, herkommen; näher zu liegen scheint die Ableitung von *rusticus*, franz. *rustre*. Dieser Ausdruck wurde im Mittelalter speciell auf eine Klasse von Söldnern angewendet, welche als Schnapphähne und händelsuchende Eisenfresser besonders von der Landbevölkerung gefürchtet waren, im Ernstfalle aber mit *Thraso* (*Terentii Eunuch* IV, 7) und *Falstaff* dem Grundsatz huldigten, dass Vorsicht der bessere Teil des Mutes ist, und dass der Klügere nachgibt. Durch den martialischen Vornamen *Ralph* und den assonierenden Beinamen *Doyster* werden diese schätzbaren Eigenschaften ihres Trägers zum Superlativ erhoben und ihm selbst die seiner Würde entsprechende volltönende Titulatur beigelegt. Im übrigen ist er ein gutsituierter Junggeselle, der eben ins Schwabenalter getreten ist (v. 476).

Ihm zur Seite steht *Mathew Merygreeke*, sein Parasit, der *Artotrogos* („Kuchenknips“ bei Donner) und *Palaestrio* des *Plautus*, der *Gnathon* („Pausback“) des Terenz, und zugleich das konkret gewordene „*Vice*“ der *Moral Plays*. Sein Name erinnert an das populäre „*a merry cricket*“; er ist aber nicht nur der lustige Grashüpfer und Schalk, sondern zugleich der Schmarotzer im grossen Stil, der schon vor *Falstaff* die Welt als eine Auster betrachtet, die man nur zu öffnen verstehen muss, eine Kunst, die er mit ebenso grosser Liebe als Virtuosität ausübt. Es ist Reinecke Fuchs neben *Isegrim* dem Wolf, die mit sichtlich Vorliebe gezeichnete und gelungenste Figur des ganzen Stückes.

Unter den elf Nebenrollen ist die der schönen und reichen Witwe *Christian Custance* die bedeutendste. Sie ist von Udall frei erfunden und gestaltet. Der abstracte Name weist auf die *Moral Plays* zurück; die Trägerin desselben verkörpert die Sittenreinheit und Treue gegen den abwesenden Verlobten, während dieser, ein unternehmender Kauf- und Herrscher, der erst gegen das Ende des Stückes von weiter Seereise zurückkehrt, sich *Gawyn Goodluck* (Glückauf) nennen lassen muss. *Tristram Trustie* (T. Treuwert) ist sein bewährter Freund, *Sym Suresby* (*Simon Sicherling*) sein treuer Diener, welchem als „*Boy*“ des Titelhelden *Dobinet Doughtie* (D. Tüchtig) gegenübersteht, sodass eine gewisse Symmetrie in der Verteilung der Rollen nicht zu verkennen ist.

Diese tritt noch deutlicher hervor in der Rücksichtnahme auf die Witwe *Chr. Custance*, welche diesen Männern gegenüber nicht allein dastehen konnte. *Tristram Trustie*, der Freund

G. Goodluck's, ist auch ihr Freund und Berater in der Not, im übrigen ist sie allerdings nur auf den Beistand ihrer Dienstboten angewiesen. Da ist Tom Trupenie (T. Treunickel), ihr zwar treuer, aber etwas einfältiger Hausdiener, sodann die alte Margerie Mumblecrust (M. Muffelgrete), einst die Amme ihrer Herrin, jetzt Oberschaffnerin des Hauses, eine ins Komische übertragene Eurykleia, und in ihrem Gefolge eine Garde von zwei jüngeren, in mehr als einem Sinn schlagfertigen Mägden: die verständige Annot Alyface (A. Frohgesicht) und die zungenfertige Tibet Talkapace (T. Klappermund), die allesamt mit neckischen Reden ebensogut umgehen können wie mit Strick- und Nähnaedel, Spinnrocken und Besen. — Zu den Genannten kommt hinzu die unbedeutende Rolle des dienstbaren Geistes Harpax und die des Scrivener, eines Schreibers, dessen Kunstwerk, ein wohlgesetzter, in Ralphs Namen an Dame Custance gerichteter Liebesbrief, zu einer zweischneidigen Waffe gegen seinen Absender wird und den Umschwung in der Handlung bedingt. —

Der Gang des Stückes ist einfach genug. In fünf Akten von sehr ungleicher Länge ist es eine Ausführung des Themas „Love's labour lost“. Der eitle, prahlsüchtige Titelheld ist verliebt, wirbt mehrmals vergeblich um die Dame seines Herzens, welche bereits einem anderen Treue gelobt hat; alle erneuten Versuche führen zu neuen Niederlagen, und schliesslich hilft er sogar den Sieg seines bevorzugten Nebenbuhlers mitfeiern. Diesen fünf Akten ist ein Prolog vorausgeschickt, der nach der Sitte der Zeit auf offener Bühne von einem Herold, dem Expositor ludi oder praecursor, gesprochen wurde, und in welchem der Verfasser des Entertude sich über Zweck und Tendenz seines Spiels ausspricht. Mit warmen Worten weist er auf das Schöne und Nützliche des Frohsinns und eines Scherzes in Ehren hin, kündigt Titel und Plan seines Stückes an, weist auf Plautus und Terenz als seine grossen Vorgänger hin und vergisst zum Schluss auch Gottes nicht, der ihm sein Vorhaben gelingen lassen möge.

Hierauf beginnt der erste Akt, welcher eine vortreffliche Exposition des Ganzen enthält, indem er uns mit den Hauptpersonen und dem Plan des Stückes in frischer, lebendiger Sprache bekannt macht. Der Schauplatz ist eine Strasse in London. (Wenn London auch nirgends als Ort der Handlung genannt wird, so wird doch v. 758 Paules steeple erwähnt, und nur die Grossstadt — London aber war die einzige — konnte eine solche Musterkarte von „men about town“, wie sie in v. 45--53 aufgeführt wird, beherbergen und Gelegenheit zu solchen Abenteuern bieten. cf. v. 1555.) Merygreeke erscheint singend auf der Bühne, um uns in einem Monolog die eigene Natur und diejenige seines Herrn und Gebieters erschöpfend zu schildern. Seine Lebensweisheit gipfelt in dem Grundsatz: Mundus vult decipi, ergo decipiatur, d. h. auf seinen Herren angewendet: Royster Doyster will möglichst derb geschmeichelt werden, also schmeichle ihm, damit du zu leben hast und zwar gut zu leben! Er vergleicht sich mit Beziehung auf seinen Namen mit dem lustigen „Grasshopper“, der den Sommer über singt, aber im Winter nicht selten Hungers stirbt: er fügt deshalb zur Fröhlichkeit die Weisheit, d. h. die Kunst, auf anderer Kosten zu leben. So ist R. D. sein Hofbanquier und Hauptnotanker geworden:

For, sooth Royster Doyster in that he doth say,  
And require what ye will, ye shall haue no nay!

Doch hiesse es ihm Unrecht thun, wollte man seinem Handeln den nackten Eigennutz allein als Motiv unterschieben. Er hat auch aus einem höheren Interesse Freude an seinem Opfer; er fühlt sich wie der beseelte Knüppel aus dem Sack im deutschen Märchen, welcher weiss und fühlt, auf wem er herumtanzt, und versichert uns, er würde selbst dann von seinem erkorenen Herren nicht lassen, wenn er mit ihm — bei Käse und Brod aushalten müsste: gewiss ein ebenso feiner als versöhnender Zug seines Herzens.

Wie gerufen erscheint jetzt die Heldengestalt des worshypfull Maister Ralph Royster Doyster, in hochtragischer Verzweiflung ausrufend: „Komm Tod, wann du willst; ich bin des Lebens müde! Warum auch musste Gott mich so schön und stattlich schaffen!“ Merygreeke, der sich etwas zurückgezogen hat, antwortet erst auf wiederholtes Rufen seines unwiderstehlichen Gebieters, stellt

sich aber, um desto mehr von ihm zu erpressen, als habe er dringende Geschäfte, bis er sich endlich herbeilässt, Royster's Geständnis, er sei in eine schöne Dame verliebt, anzuhören. Zwar kennt er ihren Namen nicht, aber sie ist eine junge Witwe, „mit 1000 Pfund und mehr“, auch hat er schon einmal in ihrer Gesellschaft gespeist. Nach Aufstellung eines scharfsinnigen Rechen-Exempels, demzufolge die 1000 Heirats-Pfunde ungefähr = 250 gewöhnlichen gesetzt werden, verhilft der unentbehrliche Parasit seinem liebeskranken Herrn zunächst zu dem Namen seiner Angebeteten, welche Christian Custance heisse, leider aber bereits mit einem Kaufmann Gawyn Goodluck verlobt sei. Indess hindert ihn dieser geringfügige Umstand nicht, jenem Mut einzusprechen, indem er auf dessen schöne Figur und männlich stolze Erscheinung hinweist, der kein Frauenherz widerstehen könne. Habe er es doch selbst oft genug erlebt, wie die Damen auf der Strasse ihm bewundernd nachgeblickt und ihn für Lancelot, Guy Werwick, den 13ten Bruder des Herkules, für Hector von Troja, für Goliath, Sampson, Alexander und Karl den Grossen gehalten hätten! Ralph schwelgt in eitlen Behagen und — verspricht Mathew ein neues Wams, der sich nun auf einige Zeit wirklich entfernt.

Es folgt eine Scene mimischer Art, von geringer Bedeutung für den Gang der Handlung, aber interessant als Bild der Zeit und derbskizzierte Volksscene. Ihr Inhalt erinnert an die bekannte Scene in der Oper „Martha“, an den Mädgemarkt zu Richmond. Die Hausmägde Tibet Talkapace und Annot Alyface treten nährend und strickend auf, in ihrer Begleitung und spinnend die alte Madge Mumblecrust. Die drei unterhalten sich über ihre Arbeit und die gute Kost, die sie im Hause haben, und geben sich gelegentlich einige spitze Reden, da die Alte zur Arbeit mahnt:

Tibet: Olde browne bread crustes must haue much good mumblyng,

But good ale downe your throte hath good easie tumbling.

Madge: Ye were not for nought named Tyb Talk apace.

Doch versöhnen sie sich bald, singen ein fröhlich Lied zur Arbeit und wollen wieder ins Haus hineingehen. Die eine Magd ist bereits gegangen, als Ralph R. D., der die drei belauscht hat, aus seinem Versteck hervortritt und ihnen sofort mit Gönnermiene das frohe Ereignis verkündigt: Er liebe ihre Herrin. Da er gar ein leutseliger Herr ist, so küsst er die alte Amme gleich bei der ersten Begrüssung, eine Gunstbezeugung, welcher Tibet Talkapace sich jedoch schnippisch entzieht, da sie eben ins Haus gerufen wird. Ralph R. D. benutzt die Gelegenheit, um der Alten „a great long tale in her ear“ zu raunen, was jene sich in alberner Gutmütigkeit gefallen lässt.

Nun kehrt Mathew Merygreeke mit zwei dienstbaren Geistern des Ralph R. D. und mit gemieteten Musikanten zurück, um ein Ständchen in Scene zu setzen. Er stellt sich, als ob er die zahllose Alte für seines Herren Angebetete halte, sodass diese vor Scham weint, Ralph aber in heftigen Zorn gerät, bis sein Plagegeist die hochgehenden Wogen durch sein Universalmittel besänftigt und auch die Alte durch das Versprechen eines feinen neuen Kleides für sich gewinnt. Das Ständchen findet statt, alle tanzen dazu, und zum Schluss des I. Actes händigt der siegesgewisse Held der alten Madge einen Brief ein, den sie in seinem Namen ihrer Gebieterin überbringen soll. Sie willigt gegen das Versprechen einer Belohnung ein, erntet aber schlechten Dank. Denn Dame Custance nimmt den Brief wohl in Empfang, schilt aber die alte, bethörte Dienerin tüchtig aus, als sie erfährt, dass derselbe nicht von ihrem Verlobten ist, von

Gawyn Goodluck whom, when he please,

God luckily sende home to both our heartes ease.

Eine Nacht liegt zwischen dem Ende des ersten und dem Beginn des zweiten Actes, wo Dobinet Doughtie, Ralph's Diener, im Auftrag seines Herrn einen Ring und ein Zeichen seiner Liebe an Dame Custance überbringen soll. Wie nach ihm Leporello, stimmt er ein Klagegedicht über das beschwerliche Leben der Diener an, deren Herren verliebt sind und sich wohl gar aufs Dichten verlegen. Der Verfasser benutzt die Gelegenheit, einem um 1533 wegen seiner schlechten Verse bekannten Poëten einen Denkzettel zu geben, indem er Dobinet von seinem Herrn Ralph aussagen lässt:

Of Songs and Balades also he is a maker,  
And that can he as finely do as Jacke Raker.

Dobinet sucht Old Madge zu bewegen, anstatt seiner Ring und Zeichen zu überbringen; aber diese, eingedenk der gestern erhaltenen Zurechtweisung, lehnt den Auftrag entschieden ab; hingegen Truepenie, Tibet und Annot, welche dazukommen und in Dobinet nur den Boten von ihrer Herrin zukünftigem Gemahl sehen, geraten fast in Streit über die auszurichtende Botschaft, bis die vorlaute Tibet beide Geschenke an sich reisst, zu ihrer Herrin trägt und — zum Lohn ebenfalls eine scharfe Zurechtweisung erhält. — Dieser Akt ist kurz und trägt nicht viel zur Entwicklung des Ganzen bei.

Im dritten Akt wird Mathew Merygreeke auf Kundschaft ausgeschiedt, um in Erfahrung zu bringen, wie „Ring und Zeichen“ gewirkt haben. Aber auch er wird von Christian Custance persönlich kurz und bündig abgewiesen mit der Erklärung, dass sie bereits verlobt sei, aber auch sonst an einen Freier wie R. R. D. nicht denken würde. Die Wirkung dieser Antwort auf letzteren ist blitzähnlich, zumal Merygreeke, in halbem Einverständnis mit Dame Custance, sich das Privatvergnügen gestattet, dieselbe in seiner Weise zu formulieren, wobei es ohne eine reiche Auswahl wenig schmeichelhafter Titulaturen wie calf, ape, lilburn etc. nicht abgeht. Ralph Royster ist gebrochen, vernichtet, er will nach Hause und — sterben. Da er eine Zeit lang bei diesem schwarzen Entschluss beharrt, so benutzt Merygreeke die Gelegenheit, des Sterbenden letzten Willen zu provocieren und aufzunehmen, in welchem er selbst nicht am schlechtesten fährt; er ruft dessen gesamte Dienerschaft zusammen und treibt mit Leichenbittermiene den Scherz soweit, dass er sogar den Küster citiert, der die Todtenglocke läuten lässt und mit den Umstehenden ein Requiem zu Ehren des Sterbenden anstimmt:

Merygr.: He will go darklyng to his grave,  
Neque lux, neque crux, neque mourners, neque clinke,  
He will steale to Heaven, unknowing to God, I thinke,  
A porta inferi. — Who shall goodes possesse?

Royster: Thou shalt be my sectour and have all more and lesse.

Merygr.: Requiem aeternam. Now God reward your mastership!

R. R. D. stöhnt, und seine grosse Seele will eben zur grossen Fusszehe hinausfahren, als sein Plagegeist ihm den Vorschlag macht, wenigstens noch ein bis zwei Stunden mit dem Sterben zu warten, um zuvor Dame Custance zu der Erkenntnis zu bringen, welches Glück sie in ihrer Verblendung von sich gestossen habe, zur Ausführung dieses Racheplanes aber erst noch einmal in höchstgelegener Person um sie zu werben. Dieser Vorschlag leuchtet dem unverbesserlichen Gecken ein; er erholt sich sichtlich, freilich nur „for a little space“ und mit dem festen Vorsatz, nachher das begonnene Sterben energisch zu Ende zu führen. So rüttelt ihn Merygreeke ziemlich unsanft auf und studiert ihm eine stolze, theatralische Haltung ein: „Kopf und Kinn in die Höhe, Mann! Die Nase hoch, Mann! So — o, jetzt wird's! — Nun die Hände in die Seite gestemmt und vorwärts mit stolzem Schritt! Nur mit den Rockschössen noch etwas mehr gewedelt!“ Ralph's Lebensgeister werden durch solchen Zuspruch des Freundes dermassen erfrischt, dass er es schon wieder wagt, seinen Mephisto darauf aufmerksam zu machen, wie viel besser er selbst sich doch ausnehmen würde, wenn jener respektvoll dienernd hinter ihm drein ginge. Und so geschieht's: Unser Held rückt mit einer Bande von Musikanten und Sängern vor Liebchens Haus und wartet nur auf die erste Wirkung seines Ständchens, um seine Werbung persönlich anzubringen. Zürnend erscheint die Holde, verbittet sich solchen Unfug vor ihrem Hause und giebt zugleich Ring und Zeichen und Werbebrief zurück.\* Es ist dies derselbe Brief, welcher durch Wilson's Citat (s. o.) in seiner Rule of Reason der Ausgangspunkt zur Bestimmung des Verfassers unserer Komödie geworden ist. Merygreeke nimmt ihn an sich und verwandelt ihn

\*) Vergl. Excurs II.

durch absichtliche Vernachlässigung oder Verdrehung der Interpunktion in eine so tölpelhafte Sottise, dass selbst R. R. D. das ursprüngliche Kunstwerk nicht wiederzuerkennen vermag. Er verläugnet es, und da seine Angebetete sich voll stolzer Verachtung zurückzieht, wird er bis zu Thränen der Verzweiflung zerknirscht — beiläufig der einzige rein menschliche Zug im ganzen Stücke, der uns einiges Mitleid mit dieser Karikatur eines Helden zu entlocken imstande ist. Aber sofort ist auch sein böser Dämon zur Stelle, der diese Regung verhöhnt und durch grobe Schmeichelei vergiftet. Zwar dämmert in ihm eine gewisse Selbsterkenntnis:

Merygr.: Yes, (ye are) a goodly man as ere I dyd see!

Ralph R.: No, I am a poor homely man, as God made mee!

Aber Satisfaction muss er haben, und sollte er sie sich bei dem unschuldigen Verfasser der Liebesepistel holen! Der Scrivener soll gespiesset und gehangen werden, und wird nur auf Merygreeke's besondere Verwendung im voraus zu einer derben Strafpredigt begnadigt. Er wird citiert, liest den Brief unter Beobachtung der richtigen Interpunction und Betonung vor, sodass selbst R. R. D. irre wird und Verdacht gegen seinen eigenen Helfershelfer schöpft, und geht gerechtfertigt, auch wohl mit verächtlichem Achselzucken, von dannen. Unser Held aber giebt in ehrgeizigem Selbstgefühl auch jetzt noch nicht die Hoffnung auf, die Angebetete zu erobern — sei es mit Gewalt. —

Da der Brief von Bedeutung für die Handlung ist, so möge der Eingang desselben in seiner doppelten Gestalt und als Probe der „Ambiguitie“ hier eine Stelle finden:

Der Scrivener liest richtig:

Sweete mistresse, where as I love you, nothing at all  
Regarding your riches and substance: chiefe of all  
For your personage, beautie, demeanour and witte  
I commende me unto you: Neuer a whitte  
Sory to heare reporte of your good welfare, etc.

Merygreeke macht daraus:

Sweete mistresse, where as I love you nothing at all,  
Regarding your riches and substance chiefe of all,  
For your personage, beautie, demeanour and wit  
I commend me unto you neuer a whit.  
Sorie to hear report of your good welfare! etc.

Im vierten Akt kündigt Sym Suresby die bevorstehende Rückkehr seines Herrn, Gawyn Goodluck, an. Ralph erscheint mit Merygreeke, erteilt Befehle, seine Rüstung und Waffen für den Kampf bereit zu halten, da es gilt, seine Dame gegen seinen Rivalen Goodluck zu verteidigen. Sym Suresby hat gelauscht! er muss glauben, dass Dame Custance seinem Herren die Treue gebrochen, und zieht sich zurück, worauf Ralph ihm siegesgewiss noch nachruft, sein Herr brauche sich nicht weiter zu bemühen, da ein Besserer seine Stelle eingenommen. Jetzt aber naht das Verhängnis: Auch Dame Custance ist Zeuge der neuen Beleidigung und des verhängnisvollen Missverständnisses seitens des Dieners gewesen. Ihr Zorn und ihre Entrüstung kennen keine Grenzen mehr: sie bietet Diener und Mägde gegen den Räuber ihrer Ehre auf, lässt den verständigen Tristram Trusty holen, dass er ihr rate; Merygreeke, der Verräter, verständigt und verbündet sich rasch mit ihr gegen seinen Herrn, dessen Schicksal sich jetzt erfüllen soll, und als dieser in voller Rüstung — sein Helm ist ein Kochtopf — wiederkehrt, um alles mit Feuer und Schwert zu vernichten, entspinnt sich ein Kampf, in welchem der Held „with a sheepe's looke full grim“ mit Scheuerlappen und Besen von Seiten der Mägde und — aus Ungeschick — von Seiten seines treulosen Bundesgenossen unsanft bearbeitet und schimpflich in die Flucht geschlagen wird. Die Scene ist stark possenhaft, aber das Mittel hilft: die Luft ist rein.

Freilich hat im Schluss-Akt die beherzte Dame noch eine schwere Stunde zu überstehen, da sie sich ihrem Verlobten gegenüber von dem Verdacht der Untreue zu reinigen hat — und

wirklich rührend ist ihr Gebet um Rettung ihres unschuldigen Namens — aber das Missverständnis klärt sich durch Tristr. Trustie's Vermittlung zu allgemeiner Zufriedenheit auf, und Festesfreude herrscht im Hause, zu deren Erhöhung der glückliche Goodluck ein glänzendes Bankett veranstaltet. Merygreeke, der gerne Waizen erntet, wo er Unkraut gesät, erscheint, vorgeblich im Namen seines Herren, um Vergeben und Vergessen des Vergangenen zu erwirken; was ihm um so lieber zugestanden wird, als er noch manchen genussreichen Augenblick in Aussicht zu stellen imstande ist; und Ralph Royster, welchem sein doppelzüngiger Kumpan die angebliche Todesangst seiner Gegner in den stärksten Farben malt, willigt hochherzig in eine Versöhnung ein, ja er übt sogar die grössere Selbstverleugnung, eine Einladung zum Hochzeitsmahle als Gast anzunehmen, wo er — hätte nicht seine Grossmut ihn daran gehindert — der Wirt hätte sein müssen. Den Schluss der Handlung bildet ein gemeinsames Lied, als welches wir uns sicherlich den „Second Song“ des Anhangs, ein neckisches Loblied auf die Ehe und kurzgefasste Anweisung für zukünftige Muster-Ehemänner zu denken kaben.

Der Epilog, welcher unter die Hauptdarsteller verteilt ist, enthält Segenswünsche für die Königin, ihre Minister, den Adel, das Gemeinwesen und vor allem für die evangelische Kirche: Er kann nur an die Königin Elisabeth gerichtet und muss daher ein späteres, fremdes Einschleissel sein. —

Wenn ich mich bei dieser Inhaltsangabe länger aufgehalten habe, als es der innere Wert des Stückes zu rechtfertigen scheint, so geschah dies eben, um seine relativen Vorzüge, auf denen seine literargeschichtliche Bedeutung beruht, möglichst allseitig herauszustellen. Die in Herrig's Archiv Bd. I u. XX enthaltenen Besprechungen machen nun zwar keinen Anspruch auf eine erschöpfende Kritik des Stückes, scheinen mir aber eher geeignet, den ohnehin nur relativen Wert dieser „ersten Komödie“ herunterzudrücken als ins rechte Licht zu stellen.

Zunächst thut Rapp dem Charakter der Dame Custance entschieden Unrecht, wenn er behauptet, sie habe ihren geckenhaften Anbeter lediglich zum besten: dazu ist sie viel zu ehrlich und spiessbürgerlich. Im Gegenteil wehrt sie sich beständig und bis aufs äusserste gegen seine Zudringlichkeit und gerät schliesslich in die ungeheucheltste Verzweiflung, aus der sie sich nur durch ein Gebet erretten kann, welches den Stempel schlichter Frömmigkeit an sich trägt. Dass aber in dem ganzen Stück überhaupt keinerlei dramatische Spannung vorhanden sei, ist zu hart geurteilt: Eine sogar gute Exposition ist vorhanden in Akt I, das Fortschreiten der Handlung bis zu einem gewissen Höhepunkt, der köstlichen Briefscene in Akt III, ist unverkennbar, es fehlt sogar nicht an einem leisen Versuch, das tragische Element der Verschuldung in die Charakteristik der Dame Custance hereinzuziehen, und in Akt IV erfolgt, in der äusserst bewegten Schlachtscene, die Peripetie, auf welche in Akt V der versöhnende Schluss folgt. Wurde in der Briefscene poetische Gerechtigkeit geübt, indem durch Merygreeke's Vortrag des auch in seiner ursprünglichen Gestalt äusserst anmassenden Briefes die Eitelkeit des Schreibenden in das lächerlichste Licht trat, so erleben wir in der Schlachtscene den grossen Krach, welcher nicht bloss dem derbkomischen Charakter des Entrelude entspricht, sondern auch den Endpunkt der Thätigkeit des Titelhelden in der für Leute seines Schlages einzig passenden handgreiflichen Niederlage bildet. Dass er es nachher noch über sich gewinnt an dem Siegesmahl seines Nebenbuhlers als Gast teil zu nehmen, beweist nur seine Unverbesserlichkeit als Mensch, ist aber in der Oekonomie des Stückes ein Rückschritt, der ausser dem moralischen Selbstmord auch den dramatischen einschliesst.

Dagegen ist richtig, dass das Stück kein höheres dramatisches Interesse erweckt, weil die Entwicklung der Einzelcharaktere aus sich selbst heraus und der zwischen ihnen entstehende Konflikt fast gänzlich fehlt. Sie sind von Anfang an fertig, sind ausgesprochenermassen ins Englische übertragene Kopien antiker Vorbilder, und diese fertigen Gestalten werden uns eben nur in einer Reihe ähnlicher Situationen unter verschiedener Beleuchtung vorgeführt. Infolge dessen ist es mit dem „plot“, einer wirklichen Schürzung und Lösung des Knotens, allerdings

nur schwach bestellt, und hieraus ergeben sich die am stärksten hervortretenden Mängel des Stückes: Stocken der Handlung und Stocken des Dialogs. Es ist in Akte und Szenen eingeteilt und eines der ältesten gedruckten Beispiele so sorgfältiger Behandlung: aber die 5 Akte könnten, unbeschadet seiner Abrundung, auf vier, vielleicht drei, zusammengedrängt sein; der zweite Akt, auch äusserlich sehr kurz, könnte mit dem dritten, der vierte mit dem fünften zusammengezogen werden; denn es sind Szenen da, in denen die Handlung kaum um Fingers Breite gefördert wird. Hiermit hängt notwendigerweise ein gewisses zweckloses Ausspinnen des Dialogs zusammen. Aber diese Längen werden doch nie trivial, und mit diesem Vorbehalt stimme ich der Ansicht Rapp's (Herrigs Archiv Bd. XX) bei, welcher diese Art des Dialogisierens mit derjenigen des Andreas Gryphius vergleicht und bemerkt, dass sie trotz ihrer Mangelhaftigkeit den rechten Anfang der Kunst hezeichne.

Nehmen wir das Stück wie es ist, so hat es neben den genannten Mängeln doch eine Reihe trefflicher Eigenschaften, welche es, nach Überwindung der sprachlichen Schwierigkeiten, nicht nur zu einer genussreichen Lektüre machen, sondern auch es zu einer in seiner Art epochemachenden Erscheinung der dramatischen Literatur vor Shakespeare stempeln. Um gerecht zu sein, dürfen wir gewisse Eigenschaften, welche seit Shakespeare für selbstverständlich gelten, in der Schulkomödie des Rektors von Eton schon deswegen nicht unterschätzen, weil sie bei ihm zum ersten Male überhaupt sichtbar werden, nämlich ein konkreter Stoff aus dem wirklichen Leben, Menschen von Fleisch und Blut, eine greifbare, wenn auch schlicht durchgeführte Handlung und eine Sprache, die, wenn auch rau und holprig, doch frisch und lebendig hervorsprudelt. Man muss es wissen, wie tief die dramatische Kunst in England noch stand, bevor dieses unvollkommene Lustspiel geschrieben wurde, um gewisse schmucklose Eigenschaften desselben als positive Vorzüge zu erkennen, welche einen bedeutenden Fortschritt bezeichneten.

Nach der Ansicht des englischen Kritikers und Literarhistorikers Malone sind die Vorgänger Shakespeare's so wenig der Beachtung wert, dass keines der vor 1592 entstandenen Stücke es verdiene, zum zweiten Male gelesen zu werden. Ist es nach solchem Vorgehen der englischen Kritik zu verwundern, wenn Schlegel, der gründliche Kenner Shakespeare's, fast eben so flüchtig über dessen Vordermänner hinwegelt und sich geradezu entschuldigt, dass er sich bei der Vorgeschichte seines Lieblings so lange aufgehalten habe? Mit Recht hat dagegen die deutsche Kritik, seit Ulrici, in besonnenere Bahnen eingelenkt, indem sie das altenglische Drama einer fortlaufenden eingehenden Betrachtung unterzieht: nur möchte ich das wohlwollende Urteil, welches über die nächsten Vorgänger Shakespeare's, wie Marlow und Green gefällt wird, auch auf die entfernteren und speciell den Verfasser unseres Lustspiels ausgedehnt sehen; denn dieser bezeichnet nicht blos, wie jene, einen quantitativen Fortschritt, sondern einen qualitativen; er hat ein novum genus geschaffen, indem er als der erste eine neue bisher unbekannte Bahn betreten hat.

Um diesen Fortschritt recht zu würdigen, ist es nöthig, einen Rückblick zu thun auf die Entwicklung des altenglischen Dramas vor Udall.

Es lassen sich in derselben deutlich drei Stufen unterscheiden, welche zwar teilweise nebeneinander herlaufen und gelegentliche Berührungspunkte darbieten, im grossen und ganzen aber eben so viele deutlich geschiedene genera der dramatischen Poesie darstellen: die Miracles, die Morals und die Enterludes.

Wie überall in Europa, so ist auch in England die Kirche die Wiege des Theaters gewesen. Sobald das Christentum mit seinen strengen Anforderungen an die Selbstzucht seiner Bekenner in Berührung kam mit dem von den Römern überallhin verbreiteten Geschmack an scenischen Darstellungen, da entstand zunächst ein Kampf auf Leben und Tod gegen den allerdings tief gesunkenen Inhalt der herrschenden Spektakelstücke und grobsinnlichen Volksspielen. Nicht nur Prediger und Kirchenväter sondern auch mehrere Concilien beschäftigten sich mit der Ausrottung dieses Teufelswerkes, ohne jedoch den dem Menschen angeborenen Hang zum Darstellen selbst ertöten zu können. Es galt also, diesem Hang eine andere, dem Wesen des Christentums ent-

sprechende Richtung auf einen würdigeren Stoff zu geben, und da lag nichts näher als der historische Inhalt des Christentums selbst, dessen kirchlich-liturgische Formen überdies den Anknüpfungspunkt für die Form des dramatischen Dialoges boten. So entstand eine Art christlich-religiöser Dramen, *Mysteria*, *Miracula* oder schlechthin *Ludi*, im Englischen *Miracles* oder *Marvels* genannt, wofür erst im vorigen Jahrhundert auch die englische Bezeichnung *Mysteries* gebraucht wurde, eine Gattung, deren letzter lebendiger Rest sich bekanntlich in dem Oberammergauer Passionsspiel, bei aller künstlerischen Vervollkommnung, in ursprünglicher Reinheit und Naivität erhalten hat. Der in ihnen behandelte Stoff war meist den Evangelien entnommen; doch wurden ausser der Geburt, dem Leben und Leiden Jesu, der Anbetung der Magier, dem Kindermord zu Bethlehem etc. auch Episoden aus dem Alten Testament, von der Schöpfung und Sündflut an bis zu den Propheten und neben diesen das Leben der Heiligen mit Vorliebe behandelt. Aus den Klöstern verpflanzten sich diese dramatischen Aufführungen in die Schulen und Universitäten, aus diesen in die Kirchen und auf die Kirchhöfe, da der Zudrang ein ausserordentlicher war und die Geistlichkeit denselben nicht allein durch öffentliche Ankündigung in der Kirche, sondern auch durch Zugabe von Tiergefechten, Preiskämpfen, Tänzen und sonstigen weltlichen Volksbelustigungen begünstigte. Die Sprache dieser *Miracle Plays* war anfangs die lateinische; nm sich der wachsenden Volksmasse verständlich zu machen, fügten die darstellenden Mönche die Pantomime hinzu und bald vertauschten sie die der grossen Menge unverständliche Kirchensprache mit der volkstümlichen Muttersprache. Nun bemächtigten sich auch die Laien der Bühne und jemehr in Folge der allmählichen Entartung diese Mysterien in Misskredit gerieten, so dass auch sie sogar auf verschiedenen Synoden, wie i. J. 1316 in Worms, verdammt und verboten wurden, desto mehr wandte man sich bei festlichen Gelegenheiten, Thronbesteigungen, dem Empfang von Fürsten und Herren etc. weltlichen Gegenständen zu, deren mimische Darstellungen *Pageants*, ursprünglich *Dumb Shows* genannt wurden, d. h. stumme Schaugepränge, Pantomimen ohne Worte, welche nun von zunftmässig organisierten Schauspielerbanden bei Hofe, in den Palästen der Grossen, aber auch im Freien aufgeführt wurden. Diese *Dumb Shows* erhielten sich lange und wurden auch später noch in abgekürzter Form bei wirklichen Dramen, z. B. in „*Ferrex und Porrex*,“ der ältesten englischen Tragödie, als allegorische Inhaltsangaben der einzelnen Akte verwendet. — Es war ein wesentlicher Fortschritt, als man in diese stummen Pantomimen redende Personen einschob, welche die Aufgabe hatten, die anwesenden Fürstlichkeiten und hohen Herrschaften zu begrüssen; denn dieser Umstand ist der erste Anlass zum dramatischen Dialog geworden.

Neben den *Miracle Plays* bestanden schon geraume Zeit die *Moral Plays*. Während jene sich sklavisch an das Aufsagen des biblischen oder legendarischen Textes hielten, ihre Darsteller also nur als Sprachrohre oder Illustrationen desselben zu betrachten sind, zeigen die *Morals* freigeschaffene Phantasiegebilde, freilich der abstraktesten Art: Da treten Leben und Tod, Glaube, Liebe und Hoffnung, Wahrheit und Lüge, Gerechtigkeit und Gnade, Welt und Fleisch, Thorheit und Lust als Personen auf und disputieren mit einander aus ihrem abstrakten Charakter heraus, oft in spitzfindig philosophischer oder theologischer Weise. Aber der scholastische Geschmack der Zeit fand ein solches Gefallen an solcher Kost, dass im 15. Jahrh. die bis dahin herrschenden *Miracles* vollständig verdrängt wurden, wenn sich auch beide neben einander, in kümmerlichen Resten, selbst über die Zeit Elisabeth's hinaus erhalten haben. Die einzige Figur aus den *Miracles*, deren sich die *Morals* zu ihrem grossen Vorteil erbarnt haben, ist der Teufel mit Hörnern, Schwanz und Klauen, in steter Begleitung des buntscheckigen *Lasters*, *Vice*, mit der Peitsche in der Hand. Sicherlich sind es diese beiden, stark konkreten Figuren, welche die ganze Gattung der *Moral Plays* für die grosse Masse des Volkes überhaupt geniessbar gemacht haben. Auf alle Fälle verdankt die englische Bühne dieser greifbarsten aller Allegorien die unverwüsthche Gestalt des heutigen Clown. — Unter der bedeutenden Zahl der auf uns gekommenen Stücke dieser Art gelten das „*Castle of Perseverance*“ und „*Every-man*“ für die vollendetsten.

Wir kommen zu der dritten Vorstufe der regulären englischen Komödie, den Enterludes oder Interludes, eine Benennung, welche der Verf. des Royster Doyster, im Prologe, gleichzeitig mit der einer Komödie seinem Stücke beilegt. Diese Zwischenspiele haben nichts sein wollen als dramatische Scherze, zu heiterer Erholung und Stärkung in die Pausen der langewährenden Gastmähler der Grossen eingelegt. Sie waren, scheint es, schon am Hofe Heinrich's VII. ständig eingeführt, und Heinrich VIII. behielt Sache und Namen bei. Diese Enterludes konnten, ihrer Bestimmung entsprechend, nur kurz sein, so dass ihre Aufführung etwa eine halbe Stunde in Anspruch nimmt; die Zahl der Mitspielenden ist meist auf 3 beschränkt und die Handlung aus dem genannten Grunde meist unbedeutend. Aber ein Gutes hatten die enggezogenen Schranken doch: Das Stück wollte vor allen Dingen gefallen, und deshalb musste der Verfasser das ausgetretene Geleise der biblischen und Legenden-Stoffe sowie der langweilig werdenden Moralitäten verlassen. Die eben aufdämmernde Neuzeit verlangte nach anderer Kost, ganz besonders am Hofe des zwar gewalthätigen, aber heitere Zerstreung liebenden Königs Heinrich. Und so sehen wir zum ersten Male auf der Bühne Gegenstände des wirklichen Lebens teils naiv-heiter, teils satirisch behandelt, und diese Enterludes kamen einem so tief gefühlten Bedürfnis der Zeit entgegen, dass das Interesse an den mittelalterlichen Formen des Dramas, welches eben noch keines war, seitdem allmählich erlosch.

John Heywood ist der Vater dieser Gattung. Das erste seiner launigen Sittenbilder aus dem Volksleben führt den Titel: *A mery Play between the Pardoner and the frere, the curate and neighbour Pratte*, aus d.J. 1521, welches „eine bittere Satire auf die Ablasskrämerei umherziehender Prediger und die Bettelei der Mönche“ enthält: Ein Ablasskrämer und ein Mönch benutzen beide die ihnen vom Ortsgeistlichen eingeräumte Kirche, um möglichst klingende Geschäfte zu machen; der letztere hält eine fulminante Strafpredigt gegen Geiz und Habsucht und — veranstaltet darauf eine Kollekte zum besten seines Ordens; der erstere bietet Ablass und seine Reliquien feil, unter welchen als Kabinetsstücke die grosse Fusszehe der Heil. Dreieinigkeit, ein französischer Hut der Jungfrau und Backenknochen von fast sämtlichen Kalenderheiligen figurieren. Die beiden geraten aus Brodneid mit einander in Streit, der bald in Schlägerei ausartet; der Curate sucht vergeblich ihn zu schlichten, und nur dem verständigen Nachbar Pratte, der allein anständig spricht, gelingt es, die Streitenden zu trennen und das Gotteshaus zu säubern.

Womöglich noch drastischer ist die Handlung in dem „*Mery Play between Johan the husbande, Tyb his wife, and Syr Ihan the preest*“, ein sehr beliebt gewordener Stoff nach Art des George Dandin. Johan, der Pantoffelheld und henpecked husband, droht in einem grosssprechenden Monolog, seine Frau, Tyb, zu züchtigen, sobald sie nach Hause kommt. Die Frau belauscht ihn, tritt plötzlich herein und auf ihre Frage, wen er eigentlich habe „klopfen“ wollen, beteuert er, er habe Stockfisch gemeint, „ein ausgezeichnetes Essen.“ Tyb bringt eine Pastete mit, welche sie mit ihrer Freundin und Sir Ihan, the preest, gebacken; der Mann muss gehen und den Priester dazu einladen. Aber anstatt selbst am Mahl Teil zu nehmen, wird er mit einem löcherigen Eimer nach Wasser ausgeschickt, während jene zwei über ihn spotten und die Pastete anschneiden. Der Mann kommt ohne Wasser zurück, bekommt Wachs zum Ausbessern des Eimers, und wie er damit fertig ist, ist auch die Pastete glücklich aufgegessen — ohne ihn. Wüthend wirft er den Eimer zu Boden, wird aber derb abgeprügelt und das siegreiche Paar zieht sich zurück. Zum Schluss ermannt sich der betrogene Hausherr so weit, dass er jenen nachgeht um zu sehen: „yf they do him any vylany“!

Das Stück ist kurz und sehr roh, aber es ist schon eine einaktige Posse aus einem Guss, von welcher Collier mit Recht bemerkt, dass es „more plot, humour, and character“ und mehr lebendiges, greifbares Leben enthält, als alle seine Vorgänger, und — fügen wir hinzu, — als manche seiner Nachfolger, insbesondere auch als das früher viel genannte, weil für älter als Royster Doyster gehaltene Lustspiel „*Gammer Gurton's Needle*“ von John Still (1565), welches

zwar einige treffliche Charakterzeichnungen und eine längere, durch mehrere Akte ausgespinnene Handlung enthält, aber — was für eine Handlung! Den Verlust und das Wiederauffinden einer Nadel, mit welcher Gammer Gurton den Anzug ihres Mannes Hodge hat ausbessern lassen! Und diese Handlung ist zur Entfaltung einer Komik benutzt, welche nur Bedauern darüber erwecken kann, dass das unleugbare Talent des geistlichen Verfassers keinen würdigeren Stoff aufzufinden verstanden hat. Wie ein Riese steht Ralph Royster diesem Stück gegenüber, obwohl er selbst nur den allerersten Versuch in der neuen Gattung darstellt. Ohne die schwerwiegenden Fehler John Still's zu teilen, besitzt Udall schon alle Vorzüge desselben und bildet zugleich die direkte Fortsetzung zu John Heywood, dessen skizzenhafte Enterludes durch ihn zu der höheren Gattung der entwickelten Komödie ausgebildet werden. Sei es bewusste Absicht, sei es ein bedeutsamer Zufall, Udall hat für sein Werk jedenfalls den rechten Namen getroffen, als er dem Titel „Enterlude“ die Bezeichnung „Comedy“ voranstellte; denn durch diese Bezeichnung deutet er an, dass er zuerst sich auf den Boden des klassischen Altertums gestellt hat, auf welchem allein die englische Komödie, wie überhaupt das moderne Drama, aufwachsen und veredelt werden konnte.

Wenn daher eine nicht geringe Aehnlichkeit zwischen Udall und Heywood darin besteht, dass beide sich von den abstracten, didaktischen Moral Plays ab und eben so entschieden der konkreten Wirklichkeit mit ihrer praktischen Pädagogik zuwandten, indem sie uns lebendige Menschen von Fleisch und Blut vorführten, so bezeichnet doch Udall einen bedeutenden Fortschritt gegen Heywood, weil er nach dem Muster der altklassischen Komödie eine durchdachte, durch individuelle Charaktere getragene und in einer Reihe von Situationen entwickelte Handlung an uns vorüberziehen lässt: Heywood hingegen zeigt uns nur je eine Einzelszene, ein Einzeltableau aus dieser närrischen Alltagswelt, welches eher einem Guckkastenbild als einem dramatisch bewegten Teilbild des menschlichen Lebens gleicht. Berücksichtigt man ferner den rein äusserlichen Zweck der Heywood'schen Enterludes als geistige Zwischengerichte zum Ausfüllen der Esspausen bestimmt, so ergibt sich von selbst, dass in diesen auf etwa eine halbe Stunde berechneten Verdauungsstücken eben nur der gute Humor als solcher wirken sollte und konnte, während die Udall'sche Komödie mit klarem Bewusstsein eine Idee verfolgt und illustriert: dass der ruhmredige Prahlhans sich nicht bloss im höchsten Grade lächerlich macht sondern auch bestraft. Udall ist sich des sittlichen Charakters der Komödie bewusst, welche die Menschen bessern will, indem sie sie lachen macht, und er fängt dies in seiner Weise ganz geschickt an, indem er die Thorheit in ihrer handgreiflichsten Gestalt sich selbst lächerlich machen lässt, ohne in direktes Moralisieren zu verfallen, welches auf der Schulbühne von Eton gewiss ebenso schlecht angebracht war wie in einer Schulstube. Die Moral Plays wollten *prodesse*, die Enterludes *delectare*: Udall will zum ersten Male wieder *prodesse et delectare*, d. h. *delectando prodesse*, und seine Art und Weise ist ganz darnach angethan uns glauben zu lassen, dass er seinen Zweck in dem von ihm ins Auge gefassten Kreise erreicht hat.

Es war ein glücklicher Gedanke, der ihn auf Plautus und Terenz zurückgreifen liess; aber noch mehr beweist es gesunden Takt und wirkliche Begabung, dass er diese dem Kreis der Schule entnommenen Vorbilder nicht sklavisch kopiert, sondern in englischen Geist und englisches Leben übersetzt hat, und zwar nicht in das „high life“, dem er persönlich sogar ziemlich nahe stand, sondern in das Leben und Treiben der mittleren Gesellschaftsschichten seiner Zeit, welche immer, für Dichter und Publikum, den dankbarsten Boden des ächten Lustspiels bilden werden. Wie durchschlagend das Stück längere Zeit hindurch gewirkt haben muss, geht aus dem Umstand hervor, dass der Name seines Titelhelden und sogar einer der Nebenfiguren, M. Mumblecrust, bis in das 17. Jahrhundert hinein, als Shakespeare's Stern längst hellleuchtend aufgegangen war, sprichwörtlich und typisch im Munde des Volkes und auf der Bühne fortgelebt haben. Ob Shakespeare, der Vielbelesene, unsere Schulkomödie gekannt und zum Ausbau seines unsterblichen Falstaff benutzt hat, ist nicht zu ermitteln; zwar lassen sich bei ihm manche gemeinsame Züge

mit und selbst mehrere wörtliche Anklänge an Ralph Royster und M. Merygreeke nachweisen, und vielleicht würde es sich der Mühe verlohnen, die Spur weiter zu verfolgen: aber sie brauchen nicht gerade nach Udall kopiert zu sein, da sie zum Wesen des antiken wie des modernen Renommisten und Parasiten gehören. Auffallender ist der Umstand, dass die Textbücher dreier neueren Opern von Mozart und Flotow Bestandteile aufweisen, die eine geradezu überraschende Ähnlichkeit mit gewissen Stellen und Situationen des alten, so lange vergessen gewesenen Royster Doyster besitzen. Mozarts Leporello beschwert sich über sein Ungemach als Diener in derselben Tonart wie Dobinet Doughtie; Osmins Arie: Wer ein Liebchen hat gefunden u. s. w. sieht dem ersten Vers des „Second Song“ unseres Stückes (Who so to marry a minion Wyfe . . .) ähnlich wie ein Ei dem andern, und die Mägdeszene in Flotows Martha, welche auf englischem Boden spielt, ist bei Udall (Akt I Sc. 3) ebenfalls in nuce vorhanden: Dieser Spur nachzugehen dürfte sich immerhin verlohnen.

Jedenfalls aber liegt in solchen Anklängen ein prophetischer Hinweis auf die Zeit der Erfüllung und ein Beweis für die innere Zugehörigkeit unserer Schulkomödie zu dem grossen Ganzen der englischen klassischen Komödie. Mag auch der Weg bis Shakespeare noch weit sein: Das Wesen der ächten Komödie ist im Keime bereits bei Udall vorhanden.

---

### Text, Sprache, Metrum, Reim des Stückes.

Eine Handschrift des Ralph Royster Doyster existiert nicht, und die älteste Gestalt, in der wir das Stück besitzen, ist nicht einmal eine editio princeps im strengen Sinn, sondern ein bereits überarbeiteter Abdruck des ursprünglichen Manuskripts aus dem Jahre 1566. Auch dieser ist nur in einem einzigen Exemplar vorhanden und ihm — fehlt das Titelblatt samt dem Verzeichnis der handelnden Personen. Cooper und Arber haben beides nach Gutdünken ergänzt; des Vergleichs wegen gebe ich die Liste der Dramatis Personae nach der Fassung Beider, während ich den eigentlichen Titel nach eigener Auffassung frei nachgebildet habe. Ich habe mich, abweichend von beiden, für die Schreibweise Royster Doyster entschieden, weil diese im Kontext des Stückes die weit überwiegende ist — etwa 300 mal Royster Doyster gegen kaum 50 mal Roister Doister und 2 mal Royster Doister v. 71 u. 1006 — und namentlich auch im Prolog, wo der Titelheld zum ersten Mal genannt wird, gewählt ist. Die Variante Rauf Ruster Duster, welche nach der mir nicht zugänglich gewesenen Biographia Dramatica sich in einem 1566 vollzogenen Eintrag in das Register der Stationers Company finden soll, hat zwar den Anschein höheren Alters für sich, findet sich aber im Stück selbst — ausser v. 71, wo Raufe R. D. zu lesen — nirgends angewendet, sodass sie auf willkürlicher Abänderung des ursprünglichen Titels der Ausgabe N. 1 von F. Briggs beruhen muss. Warum Cooper und Arber die Schreibweise Roister Doister gewählt haben, ist nicht ersichtlich; die drei älteren Ausgaben schreiben den Titel mit y. Diese Ausgaben sind nach Arber:

1. Ralph Royster Doyster, A Comedy. London. Reprinted in the year 1818. (Von Rev. T. Briggs herausgegeben und nur in 30 Exemplaren abgezogen). —
2. Ralph Royster Doyster, a Comedy, entered on the books of the Stationers Company, 1566. London . . . 1821. (Der Herausgeber ist unbekannt). —
3. The Old English Drama, A Series of Plays, at 6 d. each, printed and published by Thomas White. 3 Voll. London 1830. (Ralph Royster Doyster ist das erste). —

Keine dieser drei Ausgaben ist auf buchhändlerischem Wege zu erlangen; sie sind nach Arber selbst in England „unobtainable to most persons“! So bedauerlich diese Absperrung ist, so leicht ist sie doch für die Textvergleichung zu verschmerzen, da sämtliche vorhandene Ausgaben nur Reprints des Etoners Exemplars sind. Weit bedauerlicher und geradezu verblüffend ist der Umstand, dass auch die beiden neusten von 1847 und 1869, welche beide ausdrücklich

Anspruch darauf machen, genaue Abdrücke des Quellen-Exemplars zu sein, thatsächlich in einer Unzahl von Lesarten von einander abweichen. Cooper schreibt in seiner Preface: In reprinting (R. R. D.) I have most scrupulously adhered to the text, adopting only such emendations in the punctuation as seemed to make out the sense more clearly. The members of the (Shakespeare) Society, therefore, have exact copies of the originals (d. h. auch der Tragedie of Gorboduc, von Norton and Sackville). Dann fährt er fort: For the copy of Nicholas Udall's Ralph Roister Doister, carefully collated with the unique original deposited in the Library at Eton College, I am indebted to the kindness of my friend Mr. J. Payne Collier. Auch betont er in 2 Fussnoten sein Princip peinlichster Genauigkeit: p. 17, Anm. 2: Our principle, however, is to adhere to the old copy with minute fidelity,“ und p. 53, Anm. 2: but, as usual, we adhere to the old copy.“ Und Arber schreibt am Ende seiner Einleitung: It is to the most courteous and generous kindness of the present Provost and Fellows of Eton College that I am enabled to place what I hope may prove an exact text into the hands of every one.“

Trotz dieser beiderseitigen Versicherungen beträgt die Anzahl der Differenzen allein auf der ersten Druckseite im Prolog, welcher 28 Verszeilen enthält, nicht weniger als 27, ungerechnet die Verbesserungen in der Interpunktion. Es sind 27 Kleinigkeiten, welche sämtlich die Orthographie betreffen, ohne den Wortsinn zu berühren; aber einer der beiden Herausgeber muss willkürlich am Text geändert haben, und da stehe ich nicht an, Arber's Text als dem korrekteren den Vorzug zu geben, obgleich auch dieser nicht frei von Druckfehlern und einzelnen Versen ist. In meiner Textausgabe stelle ich Arber's und Cooper's Fassung des Prologs zur Vergleichung einander gegenüber. Bei jedem Unbefangenen muss die Orthographie Arber's ein günstiges Vorurteil, diejenige Cooper's Bedenken erwecken. Arber giebt die ältere und allerdings unbequemere Schreibweise, wie sie im XVI. Jahrh. allgemein üblich war, Cooper hat seinen Text modernisiert, um ihn leichter lesbar und verständlich zu machen. Dieses Bestreben zeigt sich deutlich in dem modern-korrekten Gebrauch von u und v, in der gewissenhaften Anwendung des Apostrophs und der heutigen Interpunktionsregeln, sowie in der peniblen Ein- und Abtheilung des Prologs in Strophen und Verspaare, während Arber die damals übliche und gewiss mühsamer nachzunehmende Vertauschung von u und v, ferner die ebenfalls landläufige Vernachlässigung des Apostrophs und der gesamten Interpunktion aufweist und den Prolog in 28 Verszeilen gewöhnlicher Art wiedergiebt.

Allerdings sagt Cooper a. a. O., dass er für die sorgfältige Vergleichung seines Textes mit dem Eton-Exemplar, sowie für zahlreiche „important suggestions“ seinem Freunde J. Payne Collier zu Dank verpflichtet sei, aber was bleibt dann ausser der literarhistorischen Einleitung von Cooper's eigener Thätigkeit bei Herausgabe des Stückes übrig? Bei jenen „suggestions“ haben wir doch wohl an die wenig zahlreichen Konjekturen und die sehr spärlichen erklärenden Anmerkungen zu denken. Die Konjekturen, 7 an der Zahl, sind zum Teil wohl annehmbar (cf. v. 174. 267. 403. 629. 1203. 1425. 1684); was aber die erklärenden Anmerkungen betrifft, so sind sie einesteils durchaus unzureichend, während sie andernteils Dinge besprechen, die keinerlei Schwierigkeiten bereiten. Wozu Ausdrücke erklären wie spouse = betrothed, abide = suffer for, courtesie = a kind of obeisance, spill = destroy, a minion wyfe = a darling wife? Wozu Wendungen wie: I can thee thank, let the world pass, I break my brain, take with me no grief? Und was helfen uns Erklärungen wie: „In docke out nettle = a proverbial expression relating to a still common practice (v. 644)“; oder wie diejenige zu „He shall cough me a mome (v. 862); „Cough me a fool“ is common in old plays? Möglich, dass einige derselben dem eingeweihten Engländer genügen; dem deutschen Leser müssen sie dunkel bleiben, und viele Dinge, die der englische Leser sicherlich ebenso gern erfahren möchte, werden, so scheint es, als allbekannt vorausgesetzt oder ignoriert: Wer ist Colbrande (v. 217), was ist Alie lande (v. 218), was ist die Blewe Spider in Blanchepouder lande (v. 482); was bedeutet Nobs nicebecetur miserere (v. 430), was Mumfision (v. 495)? Worauf beziehen sich Anspielungen wie: Backare, quod Mortimer to

his sowe (v. 191) und Neare an M by your girdle (v. 1007); Wie erklären sich die sprichwörtlichen Wendungen in v. 84; 291 u. 292; 1325 u. 1864; 1987? Alle diese Dinge, sowie M. Mumblecrust's Kauderwelsch, welches Cooper einfach „a rustic dialect“ nennt, Merygreeke's gelehrter Unsinn, das hübsche Lied in der Mägdscene, die Psalmodie in Akt III Sc. 3 und am Ende des Stücks, verdienen doch gewiss ein Wort der Besprechung, selbst für Engländer. Dasselbe gilt für die vorkommenden Provinzialismen und Wortformen der Vulgärsprache, die einem nicht-einheimischen Herausgeber begreiflicher Weise doppelte Schwierigkeit machen.

Die Arbersche Ausgabe giebt überhaupt keine Erklärungen im einzelnen; sie will nur Textausgabe sein und schliesst sich im grossen und ganzen dem alten Druck gewissenhaft an. Diese Ansicht wurde mir durch den Rev. Dr. Hornby bestätigt, welcher sich persönlich der Mühe unterzog, 31 Lesarten, in denen Cooper und Arber in sinnändernder Weise von einander abweichen — die nur orthographischen Verschiedenheiten bleiben ausser Betracht — mit dem alten Text zu vergleichen: Die Vergleichung fiel an 22, und zwar den wichtigeren, Stellen zu gunsten Arber's aus, während er sich an 5 Stellen (von denen 2 offenbare Druckfehler sind) versehen und an 4 Stellen leichte Aenderungen vorgenommen hat, von denen 2 als solche kenntlich gemacht sind. Diese 9 Stellen finden sich in v. 241. 308. 924. 1221. 1462. 1542. 1598. 1684. 1703.

Wenn wir sonach die Hoffnung aussprechen dürfen, dem alten Text so nahe gekommen zu sein als es unter den gegebenen Verhältnissen möglich ist, so ist doch damit nicht gesagt, dass dieser selbst der Berichtigung nicht weiter bedürfe; denn der alte Etoner Druck ist noch nicht der ursprüngliche Text Udall's und macht gelegentlich, wie die Verse selbst, den Eindruck einer gewissen Ueberstürzung und mangelhafter Korrektur. Solche muthmassliche Verstümmelungen und spätere Abänderungen im alten Text sind an den betr. Stellen zur Sprache gebracht; die arg vernachlässigte Interpunktion ist nur in soweit vervollständigt und berichtigt worden, als zum Verständnis des Sinnes erforderlich schien. —

Wir wenden uns zur Betrachtung der Sprache des Stückes und beginnen mit der Orthographie. Sie ist die der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, d. h. einer Uebergangszeit ohne allgemein gültige Regeln und deshalb schwankend und willkürlich, wie schon die wechselnde Schreibweise des Namens des Titelhelden bewies. Für die mittlenglische Orthographie hat Skeat herausgefunden, dass sie auf dem phonetischen Prinzip, d. h. auf dem Grundsatz beruht, für einen Laut auch nur ein Zeichen zu setzen; ihre Verschiedenheit bei den verschiedenen Schriftstellern jener Periode erklärt er folgerichtig aus der Verschiedenheit ihrer Heimatsdialekte und stellt diese teilweise höher als die heutige prinziplose Gleichförmigkeit. Unser Stück gehört in die beginnende Neuzeit, wo eine allgemeine Schriftsprache noch in der Ausbildung begriffen war und in beständigem Kampf mit der Vulgärsprache lag; daher das beständige Schwanken selbst bei demselben Verfasser und in demselben Stück. Es ist nicht meine Absicht, hier einen Beitrag zur Geschichte der englischen Sprachentwicklung zu geben, welche immer von Chaucer auszugehen hat; ich will nur für die Leser unserer Komödie diejenigen Eigentümlichkeiten in der Sprache Udall's zusammenstellen, in denen sie von der heutigen auffallend abweicht. Bezüglich der Orthographie treten folgende Erscheinungen zu Tage:

1. Vertauschung von Einzelvokalen: a) des a mit e in sterveth = starves 32, stert = start 1479; mit o in wroth = wrath 1152. b) des e mit a in than = then 149, whan = when 166; mit i in hir = her 159 und hir = here 164. c) des i mit e in vertue = virtue 12. 17; mit u in furst = first, welches mit wurst = worst reimt 645. 646; mit y in dyd = did 21, tyll = till 1092. d) des o mit u in wurse = worse 523. e) des y mit ie in merie = merry 41, modestie = modesty 2; aber auch umgekehrt iolyest = jolliest 299.

2. Vertauschung von Diphthongen: Leeue = leave 54, greef = grief 1855; slee = slay 1740; gueast = guest 50.

3. Vertauschung von Konsonanten und Vokalen: Ganz gewöhnlich ist u = v: auoiding = avoiding 5, leaue = leave 27. 28; im Anlaut auch v = u: vse = use 2. 7, vnto = unto 737, vs = us 1034; zuweilen auch u = w: uyll = will 1092. Vereinzelt steht i für j: iolyest = jolliest 299.

4. Vertauschung von Konsonanten: Ganz gewöhnlich ist die Verbalendung der 3. Pers. Sing. Praes. th = s: doth = does 33, voydeth = voids 9. 24. Wohl nur lokaldialektisch ist Eschequer = Exchequer 1911.

5. Die Kürzung sowohl der Wortendung als des Stammes: Som = some 2, gon = gone 71, bad = bade 804, hast = haste 846; ferner tel = tell 404, wel = well 1013, stil = still 721. Aber auch im Inlaut: Felowe = fellow 695, mery = merry 29. 34. 41, sory = sorry 30. 200; und nicht nur bei Konsonanten sondern auch bei Diphthongen: yong = young 1, bet = beat 491. Als Ersatz für die Kürzung des Stammes erscheint häufig das e als Dehnungsendung: Seke = seek 61, weke = weak 98, here = hear 1535, eche = each 201. 905, stode = stood 362, mone = moan 149.

6. Der Kürzung steht die Schärfung durch die Verdoppelung eines Konsonanten gegenüber: Madde = mad 173. 174, biddeth = bids 45; ramme = ram 122; commeth = comes 92; sonne = son 77; toppe = top 758; farre = far 146. 757. Auch in tonloser Endung: Counsell = counsel 73.

7. Die Kürzung steigert sich zur Kontraktion zweier Sylben: Hindring = hindering 10; vext = vexed 759; marde = marred 1108; ere = ever 1928; neer und neare = never 150; een = even 410; where = whether 1287; mo = more 803.

8. Der Kontraktion steht die Dehnung des Stammvokals gegenüber, sei es durch Anhängung des bereits oben genannten stummen e, wie in olde = old 1, unfolde = unfold 3, oder durch Hinzufügen eines zweiten Vokals, wie in mee = me 36, too = to 265; chance = chance 38, troth = truth 159, oder durch Vereinfachung des folgenden Doppelkonsonanten, wie in mariage = marriage 156; marie = marry 773; tarieth = tarries 105.

9. Sonstige Eigentümlichkeiten, die ebenfalls ein phonetisches Prinzip erkennen lassen, finden sich in Wortbildern wie inuey = inveigh 24, delite = delight 723; ynow = enough 124; doch fehlt es an der konsequenten Durchführung.

10. Die Aspiration wird mehrfach vernachlässigt: An hundred 470, an husband 675, an horse 1598; auch an one 74, an usurer 1912; und als Gegenstück dazu howlet = owlet 592.

11. Das Wegfallen des Apostrophs bei dem sächsischen Genitiv ist ganz gewöhnlich in mans = man's, Gods, Gogs, Kocks u. s. w.

Eine ansehnliche Reihe der aufgezählten Eigentümlichkeiten befindet sich am Ende der Verszeilen und mag daher auf Rechnung der Versnot und des Reimzwangs (s. u.) gesetzt werden; aber andererseits begegnet uns eine mindestens ebenso grosse Anzahl mitten im Vers, und nicht selten wohnt da die phonetische Orthographie friedlich neben der sich damals herausbildenden neueren: wenn wir gleich im Prolog mirth neben Myrth, sodann mery neben merie, marriage neben mariage, well neben wel, first neben furst u. s. w. finden, so kann von einem durchgeführten einheitlichen Prinzip nicht die Rede sein. —

In wie weit die Verschiedenheit der Orthographie, namentlich in der Behandlung der Stammvokale, einen Schluss auf Verschiedenheiten in der gleichzeitigen Aussprache zulässt, ist eine ebenso interessante als schwer zu beantwortende Frage. Skeat meint, dass die englische Aussprache seit dem Tode des gelehrten Kaufmanns und ersten englischen Buchdruckers William Caxton († 1492) keine wesentliche Veränderung erlitten habe. A. J. Ellis, welcher in neuester Zeit dieses bisher ziemlich vernachlässigte Gebiet zu erforschen angefangen hat, gelangt in seinem Buch „On Early English Pronunciation“ zu folgenden Resultaten: 1. Die arge Verwirrung in der englischen Orthographie ist die Folge starker Veränderungen in der Aussprache, die sehr früh stattgefunden haben. 2. In den frühesten Zeiten war der Unterschied zwischen der englischen und der deutschen Aussprache der Vokale nur sehr gering: durch Eng-

lands abgeschlossene Lage ist eine stetig wachsende Verschiedenheit in der Aussprache bedingt und begünstigt worden. Noch im XIV. Jahrh. war kein grosser Unterschied der Aussprache zwischen den englischen und französischen Vokalen vorhanden; daher viele französische Wörter unverändert nach England hinüberwanderten. 3. Die gewaltsamsten Änderungen fanden während der Bürgerkriege im XV. Jahrh., sodann zu Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrh. statt. Die „gewaltsamen“ (violent) Veränderungen des XV. Jahrh. zeigen sich naturgemäss auch in der Aussprache des XVI., und Udall's Komödie ist eine besonders reiche Fundgrube von Material für die Aussprachevergleihung, weil sie in gereimten Verspaaren abgefasst ist. So holperig die Verse auch sind und so nachsichtig man die Reimkunst des Verf. beurteilen mag, so ist doch nicht anzunehmen, dass er in seiner etwa 2000 Verse umfassenden Schulkomödie an etwa zweihundert Stellen aus purer Nachlässigkeit oder possenhafter Effekthascherei (cf. Prolog v. 4) dem Reim solchen Zwang angethan haben sollte, wie es nach der heute üblichen Aussprache scheinen müsste; vielmehr ist die natürliche Schlussfolgerung die, dass man damals auch in gebildeten Kreisen noch vielfach anders ausgesprochen haben muss als heute. Die wenigen Stellen, wo der Vulgärdialekt zur Erzielung einer komischen Wirkung absichtlich gebraucht wird, sind leicht kenntlich und beschränken sich durchaus nicht auf den Endreim; sie können daher nur zur Bestätigung seiner Ansicht dienen. Die weitere Frage, wie denn nun eigentlich gesprochen wurde, ob z. B. in dem Reim 585. 586 living mit dem langen Stammvokal des heutigen wiving, oder wiving mit dem kurzen Stammvokal des heutigen living, ob in dem häufig wiederkehrenden Reim von v. 257. 258 speake der heutigen Aussprache des Stammtones von break folgte oder umgekehrt, ist allerdings nicht leicht zu beantworten; doch müsste eine sorgfältige Prüfung der Einzelfälle, und zwar nicht bloss der Reimwörter sondern auch aller Wörter mit schwankender Orthographie, sowie eingehende Beobachtungen über den Gebrauch des stummen End-e manches interessante Ergebnis liefern. Die einschlägigen Reimwörter finden sich weiter unten zusammengestellt.

Was die grammatische Behandlung der Sprache anbetrifft, so sind folgende Eigentümlichkeiten hervorzuheben.

Die auffallendste Abweichung vom jetzigen Sprachgebrauch ist die Anwendung des heutigen Konjunktivs statt des Indikativs im Hauptsatz, namentlich bei dem Hülfsverb to be; doch scheint sie auf die zweite und dritte Person und wesentlich auf das Praesens beschränkt zu sein. You bee a goodly person 1137. 1140; they be = they are 704. 1383; be there no officers? 1429; where be they? 1431; why, wer not thou one of them? 621. How feele your soule to God? 926. Im Nebensatz findet er sich nach den verschiedensten Konjunktionen angewendet, am häufigsten allerdings nach den konditionalen und konzessiven: If she kepe not 284; see and (= if) Tibet snatch not 713; though your teeth be gone 303; but ye be at theyr borde 1894; aber auch: as ye be 1613 und while he doe liue 853.

Das Hülfszeitwort to do ist im bejahenden Satz ganz gewöhnlich: He does me seeke 100; the which did it endite 1102. Dagegen fehlt es eben so häufig im verneinenden und im Fragesatz: I wote not 1216; fear you? 139; why comst thou not? 1187.

Mit der Negation wird ebenfalls sehr frei und sehr freigebig umgegangen: Nor I nor you can tell 978; I ne grant nor apply 1523; I will neither reade ne breake 560; nor be not afraid 137. 608: no nor I dare say 1263; nor bring mee no mo letters for no mans pleasure 567; no, not God hymselfe neither, shal not hir peace make 1620. Beachtenswert ist auch die Frage no is? no did? = wirklich nicht? 450. 732. cf. 261. 506.

Die willkürlichste Behandlung muss sich das Relativpronomen gefallen lassen. Which ist häufig = who: Custance which has wearied 941; es bekommt den Artikel: Hym the which did it endite 1102; es wird als Nominativ weggelassen: It is a thing must be had 1637. Interessant auch die Attraktion: with hir husbande that trusteth to be 659.

Sonstige bemerkenswerte Einzelausdrücke und Wendungen sind: Much = many 1035; foul spotted 518; for to spend, for to frame 249. 301; how to behaue . . . ye can doe 986.

Die Wortstellung mag auch hie und da durch die Versnot beeinflusst sein, weist aber auch ungezwungen folgende sehr häufige germanisierende Abweichungen von der heutigen auf: Das Objekt steht vor dem Verbum: The wyse poets . . . secretes did declare 16; you haue his heart wonne 78; I will some pains take 117; that I my faith dyd reiect 1516. Besonders häufig geschieht dies allerdings mit dem Personalpronomen: He does me seeke 100; me believe = believe me! 1270; I did myself bethink 39. Auch findet sich mehrfach die Präposition hinter dem pron. pers.: hym within 943, him upon 1289. —

Wir kommen zur Betrachtung der Sprache in stilistischer Beziehung. Unser Stück nennt sich Comedy or Entelude; aber es ist kein Konversations-Lustspiel im Salon, sondern vielmehr eine volkstümliche Posse auf der Strasse, welche sich in der Lebenssphäre des bürgerlichen Mittelstandes, grossenteils sogar in derjenigen der dienenden Klasse abspielt, und zwar in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh., wo man auch in gebildeten Kreisen nicht gewohnt war, jedes Wort auf die Wagschale zu legen. Und so ist unser Stück in stilistischer Hinsicht weit weniger eine Comedy als noch ein Entelude. Das Entelude wollte in erster Linie unterhalten und erheitern; es schöpfte aus dem Volksleben, dessen wechselnde Szenen sich in raschem Tempo und mit drastischer Naturwahrheit auf der Bühne abspielen mussten. Seine Sprache ist durchaus nicht gewählt, sondern naturwüchsig, derb und frisch, mit volkstümlichen Ausdrücken und Wendungen durchsetzt und verschmätzt sogar nicht das grobkomische Element der Provinzialismen und des Vulgärdialekts. Es ist ein Beweis für die Freiheit des Tones, der damals in den höchstgebildeten Gesellschaftskreisen herrschte, dass ein Rektor von Eton eine solche Sprache seinen vornehmen Zöglingen unbedenklich in den Mund legen und vor einer gewählten Zuhörerschaft vortragen lassen durfte.

Diese volkstümlichen Elemente der Sprache sind aber gerade diejenigen, deren Aufklärung dem Nichteinheimischen die meisten Schwierigkeiten bereiten. Bei der unzureichenden Beschaffenheit der gedruckten Hilfsmittel verdanke ich es wesentlich der freundlichen Auskunft des Prof. Skeat, dass wohl kein einziger dunkeler Ausdruck ganz ohne Erklärung geblieben ist. Die charakteristischen Spracherscheinungen sind:

1. Alte, teils sehr schöne, Wortformen und Ausdrücke wie mo = more 567, mickle gross 576, fayne, gern 775, eft erst 972, weene, wähen 630, I wote, ich weiss 1545, mun = must 1963, ko I = quoth I 895, spake = spoke 1545.

2. Vulgärausdrücke wie pigsny, Schweinsauge 460, blubber, Geflenn 1113, quean, Metze 1721; dasht, kaput 505, baware = beware, jentman = gentleman 895. — Hierher gehört auch die in 10 Fällen vorkommende Weglassung der Anfangssylbe, wie vise = advise, gree = agree, low = allow, shrew = beschrew, scuse = excuse u. s. f.

3. Lokaldialektisches, hauptsächlich in den Redebrocken der Madge Mumblecrust 379. 380 und 483. 493, welche einen ausgeprägt provinziellen Charakter tragen, der an die Kehllante des Schweizerdeutschen erinnert. Der Dialekt scheint ein südwestlicher, vielleicht derjenige von Somersetshire zu sein; wenigstens passt auf ihn annähernd die Beschreibung, welche Halliwell in seinem Dictionary (Bd. I. XXVI) giebt. Die Stelle in v. 1125, welche allerdings zwei für jenen Dialekt charakteristische Wortformen enthält (dis = this und dee = thee), ist im Sinne Merygreeke's gewiss als eine Nachahmung des Kinderstubentones („nursery dialect“), nicht als eigentlicher Provinzialismus aufzufassen.

Schliesslich mag noch der Onomatopoetica gedacht werden: Lumperdee clumperdee 683; with chip and cherie heigh derie derie 705. 706; heigh how! whough wellaway 959—961; hoighdagh 1005.

An diese Einzelausdrücke schliesst sich eine reiche Auswahl von a) Volkstümlichen Redewendungen, b) Sprichwörtern und Sentenzen, c) gelehrten und soustigen Anspielungen, d) Beteu-

rungen und Ausrufen an, welche dem Dialog eine grosse Lebendigkeit und Frische verleihen und zum Teil an Shakespeare erinnern. Da finden wir:

a) The lane without bones 296; a Cotssold lion 1574; Christmasse chekes 1325; a Lumbarde touch 634; in docke out nettle 644; in good knocking earnest 834.

b) To bear the bell 20; to graffe a loute on a stocke 62; to keep the Queen's peace 66; to holde one's finger in a hole for a neede 84; to speake like a Capon that has the cough 123; the bellows that blewe this fire 176; my finger is a thombe; choose it swimme or sinke 350. 51; else were it bare 468; to have bees in one's head 511; this geare will prove blank 620; had I a father or none? 687; to have water in one's shynn or salt cast in one's eies 792; to play the deuill in the horologe 866; to meddle with dawes 910; let the worlde passe 916; ere you can say trey ace 1016; no grass has growne on my heele 1022; to make one a daw 1037; this geare goth acrook 1056; to rappe a ragge of one's Rhetorike 1406; to bie the bargain 1609; to put up in the Eschequer 1911. — Ferner:

As longlyueth the mery man (they say) as doth the sory man and longer by a day 29. 30; the tide they say tarieth for no man 105; no haste but good, for whip and wurre neuer made good furre 291. 292; softe fire maketh sweete malte 294; good happe is not hastie: yet in space cometh grace 976; to day a man, to morrow John 1987.

c.) Des Verf. gelehrte Bildung beweisen die Anspielungen auf Juno, Neptun, Hercules, Marsyas, Hector, Alexander, Charlemaigne, Launcelot, Guy of Warwick; Goliath, Sampson, Susanna, Hester; ferner die literarischen Seitenhiebe auf einen Jack Raker, endlich die eingestreuten lateinischen Brocken in der Psalmodie und selbst der groteskkomische Unsinn in Ausdrücken wie Mumfision, Nobs nicebecetur miserere, kitchen collocaut.

d.) Auch an B e t e u r u n g e n, Verwünschungen, Ausrufen ist kein Mangel. Es wird geschworen bei God, Kock, Goss, Gosh, pardee, in nomine patris, bei Gogs arms, Kocks, (precious) nownes, the lily wounds, bei Jesus, by him that us bought, bei der passion (pash, paish) of God, bei Gogs dear mother, saint Marie; bei sweet Saincte Anne, und bei Sainct George; bei the token that God tokened, bei the Masse (matte), by this crosse, by the Rood; by this light, for this hand, by the armes of Caleys. — Für V e r w ü n s c h u n g e n ist besonders beliebt: I shrew (= beshrew) him, her, his head, his cheke, their best Christmasse chekes. Als Ausruf erscheint ausser dem einfachen lo, yea, nay, marry, in fey, forsoth, beware, God forfend, so mote I go — das neugierig bewundernde prickmedaintie und come toste me a fig!

Der Vollständigkeit halber seien schliesslich noch die K o s e n a m e n und S c h e l t w o r t e erwähnt: Die ersteren, dem Charakter des Titelhelden entsprechend, nicht immer sehr geschmackvoll, die letzteren um so derber und erfinderischer gewählt: Pigsny, Kit, Gill und lilburn, lob-cocke, beast, calfe. Mehr als derb dürfte der Ausdruck in v. 1730 sein, und nicht ganz unbedenklich die Audeutung in v. 156.

Wenn es sonach in dem Charakter unseres Stückes als einer volkstümlichen Posse begründet liegt, dass der Dialog sich zum grossen Teil in der derben, nicht selten vulgären Umgangssprache des mittleren Bildungsniveaus der Zeit bewegt, so fehlt es doch nicht an solchen Stellen, wo er sich über das Alltägliche erhebt. So ist der Prolog bei all seiner Pedanterie ein hübsches Zeugnis von der zugleich ehrbaren und naiv-heiteren Lebensanschauung des Verfassers, eine erbauliche Betrachtung über den Text: Saure Wochen, frohe Feste“. Auch die Monologe, mit denen die vier ersten Akte beginnen, bilden wohlthuende Ruhepunkte in der lebendig fortschreitenden Handlung; wirklich rührend aber ist das Gebet der Christian Custance in Akt V. Sc. 3, dessen Tiefe und Innigkeit ich unbedenklich dem Schmerzensruf Gretchens in Goethes Faust an die Seite setze.

Auch musikalische Bestandteile weist das Stück auf, nämlich 5 kurze Lieder, welche zwar ohne tieferen Gehalt sind, aber immerhin zur Belebung der Aufführung das ihrige beigetragen haben mögen. Leider ist ausser dem Text selbst nichts vorhanden, was uns über Melodie und Komposition Aufschluss geben könnte.

Nr. 1: „Sing', lustig Ännchen“ befindet sich in der Mägdeszene Akt I, 3 und enthält in 4 Strophen die Herausforderung zum Wettstreit in eifriger Arbeit und das schliessliche ungeduldige Aufgeben desselben. Nr. 2: „Wie lieblich und fein In traurem Verein,“ ist ein Lied in gemischtem Chor — auch Truepenie und Doughtie singen mit! — zum Lobe der Eintracht und Verträglichkeit zwischen Dienstboten desselben Hauses, mit dem neckischen Kehrreim: and lovingly to agree.“ Die übrigen 3 Nummern sind am Ende des eigentlichen Stücks — hinter dem Epilog an die Königin und ohne rechte Ordnung — zum Gebrauch für zukünftige Aufführungen zusammengestellt. Sie tragen die Überschriften *Seconde Song*, *Fourth Song* und *Psalmodie*. Die Stelle des hier fehlenden ersten und dritten Liedes haben wir uns wohl mit den zwei obengenannten Gesindeliedern besetzt zu denken, obwohl auch dann die chronologische Reihenfolge noch gestört bleibt.

Der *Second Song*: „Wer ein Liebchen hat gefunden“ gehört als neckischer Ehestandskatechismus offenbar in die Schlusszene des Stückes vor den Epilog, wo R. Royster mit seiner Musikbande zur Verherrlichung der Verlobungsfeier erscheint: mit diesem Liede ist die eigentliche Handlung des Stückes zu Ende. Der *Fourth Song*: „Am Sonntag will ich freien“ ist hinter Akt I, 4 einzulegen; denn dort glaubt R. Royster bereits gewonnenes Spiel zu haben, und er will, dass sein Triumph aller Welt bekannt werde: Here they sing and go out singing. v. 543. 544. 546.

Die *Psalmodie* ist lediglich eine Zusammenfassung und stellenweise Erweiterung von 928—960, wo R. Royster aus Verzweiflung sterben will und Merygreeke die nöthigen Anstalten zur Begräbnisfeier trifft. Sie wird nicht eigentlich gesungen, sondern im liturgischen Ton des *psalmando loqui* vorgetragen.

Folgendes ist also die Reihe, in welcher die fünf Gesangsnummern einzuordnen sind:

v. 330—356: *Pipe merie Annot etc.*

Hinter v. 546: *I mun be married a Sunday,*

v. 693—708: *A thing very fitte etc.*

v. 928 ff.: *Die Psalmodie;*

Hinter v. 1936: *Who so to marry a minion Wyfe etc.*

Der Epilog v. 1937 ff., welcher nicht von Udall herrührt, wurde, wie der Prolog, nur gesprochen und bildet als gemeinsame Huldigung der Hauptdarsteller an die Königin Elisabeth den Abschluss der ganzen Aufführung. —

---

(Die Besprechung des Metrums und des Reimes musste wegen Mangels an Raum zurückgestellt werden.)