

## Christopher Marlowes Beitrag zur Bühnenmusik der Elisabethaner

VON HERMANN FÄHRICH, KASSEL

### 1. Die Bedeutung der Musik im elisabethanischen Drama<sup>1</sup>

„English drama was the golden age of music.“ Mit diesem Ausspruch charakterisiert Cowling das Zusammentreffen der Höhepunkte englischer Dichtung und Musik im elisabethanischen Zeitalter. Beide Künste durchdrangen einander auf lyrischem und dramatischem Gebiet. Während aber die Vokalmusik in den englischen Komödien eine große Rolle spielte, lehnten die dramatischen Dichter, dem Vorbilde Senecas folgend, das musikalische Element in ihren Tragödien als „Schwächung dramatischer Kraft“ ab (Sternfeld). Allmählich aber drang auch die Musik in die Tragödien ein, zunächst als Begleitung der Pantomimen (*dumb-shows*): „Marlowe, Shakespeare and Webster were not slow to profit from this example“ (Sternfeld). Daß die vorelisabethanischen Dramen ebenfalls Musik bedingten, weist David M. Bevington (a. a. O.) nach. Er zeigt die Entwicklungslinie auf, die vom Drama des 15. Jahrhunderts (1400–1470) über die „popular plays of Henrician period“ (1470–1547) und die „popular plays of Edwardian and Marian reigns“ (1547–1558) zu den „popular plays of Elizabeth's early reign until the opening of the Theatre“ (1558–1576) führten<sup>2</sup>. Über die Bedeutung der Musik in diesen frühen Werken sagt er: „Song was an important element in nearly all Renaissance drama . . . Especially in the troupe theatre, song was one of the pleasures of dramatic spectacle for which audiences paid.“ Darauf mußten die Dramatiker (*playwrights*) Rücksicht nehmen. Die Schauspieler stammten oft aus den „bands of troubadours and minstrels“ und waren daher musikkundig. Die Musik nahm deshalb in diesen frühen Dramen einen solch großen Raum ein, weil die „moralities“ allegorische Typen verlangten, die erst durch die Musik dramatisches Leben erhielten: „the important part songs often appear as a sort of coda for the central scenes of the play, both comic and various.“ Damit war der Übergang vom Wortdrama zum Melodrama bereits vollzogen.

Wenn die elisabethanischen Dichter sich zuerst nur vorsichtig der Musik in ihren Dramen bedienten, so war dies durch einen Wandel in der dramatischen Auffassung begründet. Aus den Typen der alten Dramen entwickelten sich, besonders durch Marlowes Einfluß, psychologisch gestaltete Charaktere; die Sprache wurde immer mehr verfeinert, daß sie die zartesten seelischen Regungen wiedergeben konnte:

<sup>1</sup> Literatur zur Musik der Elisabethaner. a. Zum vorelisabethanischen Drama: David M. Bevington, *From Mankind to Marlowe*, Cambridge 1962 (besonders wichtig Chapter VI. Tradition of Versality). b. Zur Shakespeare-Zeit: G. H. Cowling, *Music on the Shakespearean Stage*, Cambridge 1913. E. W. Naylor, *Shakespeare and Music*, 2/London 1931. J. S. Manifold, *Music in English Drama*. From Shakespeare to Purcell, London 1956. F. W. Sternfeld, *The dramatic and allegorical function of music in Shakespeare's tragedies*, in: *Annales musicologiques*, III, 1955. J. P. Cutts, *La Musique de scène de la troupe de Shakespeare*, Paris 1959. F. W. Sternfeld, *Music in Shakespearean Tragedy*, London 1963 (mit reicher Bibliographie). Trotz größten Bemühens konnte ich keine Spezialstudie über Marlowes Beziehungen zur Musik auffinden. Auch eine Anfrage an das Britische Museum (27. 3. 1963), blieb ohne Erfolg. Wichtige Hinweise verdanke ich den Herren Professoren Sternfeld (Oxford) und Jacquot (Paris), denen ich auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank ausspreche.

<sup>2</sup> Vergl. hierzu A. L. Rowse, „The fusion of the intellectual standards of the universities exemplified first by Lyly and Peele from Oxford, than by Greene and Marlowe from Cambridge, with the native vigour of the popular tradition going back bride and deep into the Middle Ages, gave birth to the Elizabethan drama“. *William Shakespeare. A Biography*, London 1963.

Sprachmusik des Blankverses. Die Elisabethaner erkannten der Musik ein neues Aufgabengebiet zu. Anstelle der bloßen Überbrückungspausen, die früher die Musik ausfüllen mußte, trat jetzt die seelische Charakterisierung durch Musik, so wurde sie ein wesentlicher Handlungsfaktor. Besonderen Einfluß gewann die pythagoreische Lehre der Sphärenharmonie. Der Vorrang der *musica mundana* vor der *musica plana* wirkte sich im elisabethanischen Drama als Vorrang der Sprachmusik vor der Vokal- bzw. Instrumentalmusik aus. Der Begriff „Inzidenzmusik“ bedeutet daher in dieser Epoche sowohl Sprachmusik wie auch Vokal- und Instrumentalmusik.

Die Tragödie wurde mit „trumpets“ oder einem „flourish of trumpets“ (Zusammenklang) noch vor dem gesprochenen Prolog eröffnet. „Trumpets“ kündigten auch den Auftritt der Standespersonen an: Kaiser, Könige, hohe geistliche und weltliche Würdenträger. Hier erhielt die Musik symbolischen Charakter: erklangen statt der „trumpets“ „hautboys“, so bedeutete dies einen niederen sozialen Rang des Auftretenden, den der Dichter nicht besonders zu kennzeichnen brauchte. Überirdische Erscheinungen (Götter, Geister, Dämonen, Elfen oder Hexen) wurden meist durch Streichinstrumente charakterisiert, doch waren auch Blasinstrumente (hautboys, rebecs, portativ organs) üblich. Zur Darstellung von Schlachtszenen erklangen „drums“, „alarums“ (Signale, Gefahr ankündigend), „fifes and canons“. Erst spät wurde auch Vokalmusik in den Tragödien verwendet; die eingestreuten Lieder wurden meist nur von Personen niederen Standes oder den „Clowns“ gesungen<sup>3</sup>. Charakteristisch für die Elisabethaner war, daß sie dieses reiche Instrumentarium niemals als geschlossenen Klangkörper verwandten, etwa unserem heutigen Orchesterklang vergleichbar. Die einzelnen Instrumentengruppen, als *consort* oder *broken consort*<sup>4</sup> einander gegenübergestellt, hoben den individuellen Charakter der dramatischen Personen hervor. Trotzdem war die Gefahr einer Überwucherung des Wortes durch die Musik nahe; die Elisabethaner erlagen ihr nicht, wohl aber ihre Nachfolger im jakobäischen Zeitalter<sup>5</sup>. An diese Entwicklung denkt Cowling, wenn er sagt: „Usually the effect of introduction music with an intent to increase the emotional forth of the scene is not dramatic but melodramatic.“ Interessant ist, daß Cowling Marlowe beschuldigt, diesen Verfall des Wortdramas mit herbeigeführt zu haben.

## 2. Die Musik in Marlowes Dramen

Über Marlowes Leben und Schaffen (1564–1593) sind wir durch eine Reihe neuerer Biographien<sup>6</sup> gut unterrichtet. Offen aber bleibt die Frage nach seiner

<sup>3</sup> Als Shakespeare seine Heroinen Desdemona (Othello) und Ophelia (Hamlet) auf der Bühne singen ließ, stieß er auf heftige Kritik (Sternfeld).

<sup>4</sup> Sternfeld, *Music in Shakespearean Tragedy*, definiert beide Begriffe wie folgt: „The ‚broken consort‘ was a mixture of tone colours of strings and windinstruments. Such a combination produced more expressive and exiting music than in the ‚whole consort‘ which was restricted to a single family of instruments, such as viols or recorders. But the only examples relevant to dramatic poetry concern the blending of wind and string families.“

<sup>5</sup> Diese Entwicklung begann schon in Shakespeares letzten Lebensjahren. Als *The King's Men* (Shakespeares Theatergruppe) 1608 das Blackfriar-Theatre für ihre Aufführungen benützten, übernahmen sie damit die Tradition der „boy-actors with their more intellectually sophisticated drama, their bent for satire and the latest literary fad, the place of music in their performances and their social cachet“. Ein anderes Publikum besuchte jetzt ihre Aufführungen: „an aristocratic audience liked to be at some remove from reality, it preferred on the one hand, fantasy and romance; on the other a more cynical and rational realism, hardly less removed from reality.“ — „Shakespeare's last plays reflect this with their masques or dumb-shows, and their greater provision of music“ (Rowse). Das Melodram, die spätere Oper, kündigen sich an.

<sup>6</sup> Marlowe-Biographien. U. Ellis-Fermor, *Christopher Marlowe*, London 1927. J. Bakeless, *The Tragically*

Musikalität. Zwar rühmen alle Biographen die unvergleichliche Musik seines Blankverses, außer Bakeless definiert aber keiner diesen Begriff. Bakeless erwähnt auch als einziger eine musikalische Vorbildung Marlowes: als Schüler der „King's School in Canterbury“ mußte er eine gute musikalische und rhetorische Vorbildung haben. Diesen Hinweis schränkt der Biograph aber sofort wieder ein: bei Marlowe habe sicher die rhetorische Gabe die musikalische überragt. Da Marlowe auch in seiner späteren Theatergruppe (*The Admiral's Men*) nicht wie Shakespeare als Schauspieler auftrat, können wir auch hier nicht auf seine Musikalität schließen. Zur Klärung dieser wichtigen Frage sind wir daher auf seine Dramen angewiesen<sup>7</sup>.

Wir können sein Schaffen in drei Epochen einteilen: die erste umfaßt die Studienjahre in Canterbury und Cambridge (1580–1587). Werke: Übersetzungen von *Ovid's Elegies and Lucan's First Book*, dazu das erste Drama: *Dido, Queen of Cathage* (1594 gedruckt). In der zweiten Epoche (1588–1592), Marlowes Londoner Zeit, entstehen seine großen Tragödien: *Tamburlaine the Great* (two parts, 1587), *The Jew of Malta* (1589), *The Massacre of Paris* (1592), *Edward the Second* (1592), *The Tragical History of Doctor Faustus* (1592)<sup>8</sup>. Zu dieser Zeit beeinflussen sich Marlowe und Shakespeare gegenseitig, wie Rowse (a. a. O.) in seiner Shakespeare-Biographie ausführlich darstellt. Die dritte und letzte Epoche umfaßt die wenigen Monate des Jahres 1593 bis zu Marlowes Ermordung am 30. Mai in Deptford Strand. Als einziges Werk dieser Epoche ist der Torso des Epos *Hero and Leander* auf uns gekommen<sup>9</sup>.

Bakeless spricht in seiner Marlowe-Biographie von den zwei Seelen des Dichters: die eine, beseelt vom antik-römischen Geist, findet ihren Ausdruck in seinem lyrischen Schaffen und dem letzten Epos, ihr höchstes Ideal ist die Gestalt der Helena<sup>10</sup>. Die zweite charakterisiert sein Streben nach Macht, Ruhm und Ehre, seine scharfe Kritik an religiösen Dogmen und politischen Einrichtungen. Sie findet ihren poetischen Ausdruck in den großen Heroen seiner Tragödien. — Diese heterogenen Seelenkräfte bedingen auch Marlowes Einstellung zur Musik.

#### a) *Dido, Queen of Cathage*

Marlowes erstes Bühnenwerk war für eine Kindertheatergruppe (*The Children of Her Majesties Chappel*) geschrieben: „Characteristic . . . of Children's Theatre are the emphasis on chastity, the overlay of classical mythology, the delicate songs, and the lack of low comedy“ (Bevington, a. a. O.). Diese Elemente finden wir in Marlowes Drama wieder; der mythologische Stoff erforderte die Mitwirkung der Musik. Gleich in der 3. Szene des 1. Aufzuges sagt Jupiter zu Ganymed:

„Vulcan shall dance to make thee laughing sport,  
And my nine daughters sing when thou art sad.“

*History of Christopher Marlowe*, two volumes, Harvard University Press 1942 (mit ausführlicher Bibliographie bis 1941). P. Henderson, *Christopher Marlowe*, London 1952. F. J. Boas, *Christopher Marlowe*, Oxford 3/1961 (mit ausführlicher Bibliographie).

<sup>7</sup> Ich zitiere Marlowes Dramen nach der Ausgabe *Plays of Christopher Marlowe* (E. Thomas), London 2/1950.

<sup>8</sup> Die Entstehungsdaten der Werke Marlowes werden von den einzelnen Biographen verschieden angegeben; ich folge der Datierung F. J. Boas'.

<sup>9</sup> Wie Rowse ausführt, schrieb Marlowe sein Epos in Rivalität mit Shakespeares *Venus and Adonis*, um die Gunst des jungen Grafen von Southampton zu gewinnen.

<sup>10</sup> Hierzu sagt Boas: „Of all figures of ancient world that had captured his (Marlowes) imagination, Helen, of Troy' stood foremost.“

Diese Verbindung des Emotionalen mit dem Ironischen ist für Marlowe charakteristisch. Im zweiten Aufzug finden wir eine — für Marlowe seltene — Liederinlage: Venus singt Ascanius, Aeneas' kleinen Sohn, in Schlummer. Außer der Regiebemerkung „sings“ sind weder Worte noch Weise des Liedes vermerkt. Wahrscheinlich hat Marlowe, wie üblich bei den Elisabethanern, hier ein bekanntes Lied verwandt, das vielleicht im Regiebuch („promptbook“) der Schauspieler vermerkt war, in die Druckausgabe aber nicht aufgenommen wurde. Möglich ist aber auch, daß die späteren Verse der Venus dieses Lied waren:

*„Sleep my sweet nephew, in these colling shades  
Free from the murmur of these running streams,  
The cry of beasts, the raftling of the winds  
Or whisking of these leaves; all shall be still  
And nothing interrupt thy quiet sleep,  
Till I return, and take thee hence again.“*

Sie zeigen ein gutes Beispiel Marlowescher Sprachmelodie. Von einem weiteren Lied Cupidos an Dido sind ebenfalls weder Worte noch Weise überliefert. Dafür enthält der Text eine Reihe interessanter musikalischer Anspielungen. Im 3. Aufzug sagt Dido von Aeneas: „*Instead of music I will hear him speak . . .*“ und zeigt damit Marlowes Bevorzugung des Dichterwortes vor der Musik. Dieselbe Anschauung finden wir wieder im Gespräch Didos mit Aeneas (4. Aufzug), als sie ihm von ihren früheren Freiern berichtet, von denen einer ein Musikant war:

*„This was Alcion, a musician,  
But played he ne'er so sweet, I let him go . . .  
What more than Delian music so I hear  
That calls my soul from forth his leving seat  
To move unto the measures of delight.“*

Als aber Aeneas nach Italien fährt, beschwört Dido die Zauberkraft der Musik zu seiner Rettung (5. Akt):

*„Achates, thou shall be so semly clad  
As sea-born nymphs shall swarm about thy ships  
And wanton Mermaids court thee with sweet song.“*

Die von Aeneas verlassene Dido bittet ihre Schwester Anna:

*„O Anna, fetch Arion's harp  
That I may tice a dolphin to the shore  
And ride his back unto my love.“*

In dieser Tragödie ist Marlowe noch eng der Tradition der Children Player verhaftet; die emotionale Wirkung der Musik ist unverkennbar. Daneben aber weisen manche Stellen auf den Vorrang des Dichterwortes hin: die zweite Schaffensepoche Marlowes kündigt sich an.

#### b) *Tamburlaine the Great*<sup>11</sup>

Wahrscheinlich ist dieses Drama zum Teil noch in der Cambridger Zeit entstanden; mit ihm beschreitet Marlowe einen neuen Weg. *Tamburlaine* errang seinem

<sup>11</sup> Vergl. hierzu Jean Jacquot, *La Pensée de Marlowe dans „Tamburlaine the Great“*. *Etudes Anglaises*, VIe Année, No. 4, 1953.

Dichter mit einem Schlage eine führende Stelle unter den Elisabethanern. Bevington zeigt auf, daß auch diese Tragödie noch nicht den völligen Bruch mit der Tradition bedeutet, aber Marlowe gelang die Umwandlung der alten dramatischen Typen in lebendige Charaktere. Dies ist nicht zuletzt durch die innere Verwandtschaft seines Helden mit Marlowes eigenem Wesen bedingt. Tamburlaine, Renaissancemensch und Usurpator, der sich seiner göttlichen Sendung bei allen Greuelthaten bewußt bleibt, ist in seinem Kampfe gegen überirdische und irdische Mächte ein getreues Abbild der zweiten Seele Marlowes. Zur Darstellung dieser dämonischen Kraft verwandte Marlowe die Musik. Die zahlreichen Schlachtszenen, die Auftritte der Könige und Fürsten, die Bankette und Staatsszenen boten dazu Gelegenheit. Wie Cowling zeigt, verstärkte Marlowe dazu das vorhandene Instrumentarium: den sonst üblichen „drums“ fügte er den festlichen Glanz der „trumpets“ hinzu. „Alarum“ ertönen fast in jeder Szene, so daß Cowling ironisch bemerkt: Marlowe habe im Sinn, „to turn the theatre with a circus“<sup>12</sup>. Während diese lärmende Inzidenzmusik Tamburlaines Seelenleben darstellt, verraten die Musikanspielungen eine negative Einstellung zur Musik als einer unmännlichen, lasziven Kunst.

In der großen Bankettszene des 4. Aktes verspottet Techelles, Tamburlaines Feldherr, den gefangenen König Bajazeth; dessen Klagen dünken ihm „a great deal better than a consort of music.“ Tamburlaine selbst sucht seine Gemahlin Zenocrate über die Verwüstung ihrer Heimat zu trösten: „If thou will have a song, the Turk shall strain his voice.“ Auch im zweiten Teil der Tragödie, der Tamburlaines Fall und Ende zeigt, bleibt der Held zunächst seiner alten Auffassung treu. Das unkriegerische Wesen seiner Söhne verspottet er wieder in einem musikalischen Vergleich:

„Their fingers made to quaver on a lute,  
Their arms to hang about a lady's neck,  
Their legs to dance and caper in the air . . .“

Dann aber wandelt sich plötzlich sein Wesen, als er um Zenocrates Leben bangen muß. Stolz, Würde, Selbstbewußtsein scheinen völlig vergessen, als er Gott fast demütig bittet, Zenocraten in sein Reich aufzunehmen. In einem hinreißenden Vers gestaltet Marlowe die Sphärenharmonie:

„The cherubims and holy seraphims  
That sing and play before the King of Kings  
Une all their voices and their instruments  
To entertain divine Zenocrate;  
And in this sweet and curious harmony  
The god that tunes this music to our souls  
Holds out his hands in highest majesty  
To entertain divine Zenocrate.“

<sup>12</sup> Dagegen weist Bevington die Verbindung von „drums and trumpets“ schon im vorelisabethanischen Drama nach: a) *Pickering's Horestes* (1567), darin kommen „battle scenes with drums and trumpets“ vor. b) *Κλυομον and Clamydes* (wahrscheinlich um 1570) „the uses of drums and trumpets“. — Eine ähnliche Stelle fand ich in Thomas Kyds *Spanischer Tragödie* (1586). Ausgabe: Shakespeares Zeitgenossen. 1. Band: Komödien; 2. Band: Tragödien (E. Loewenthal), Heidelberg 1956. Im ersten Akt berichtet dort der siegreiche Feldherr über eine Schlacht zwischen Spaniern und Portugiesen: „Und beide (Heere) ließen jubelnd Pfeif' und Trommel, Trompet' und wild Geschrei zum Himmel klingen, daß Täler, Ström und Hügel rings erdröhnten, die Himmel selbst ersdröcken wiedertönten!“ Demnach kann Marlowe nicht als erster die Verbindung von „drums and trumpets“ in die Tragödie eingeführt haben.

Eine gleich starke Verbindung von Sprache und Musik hat Marlowe später nie wieder erreicht. Keine Vokal- oder Instrumentalmusik könnte den Wohlklang dieser Verse überbieten. Vom rein dramatischen Standpunkt aus betrachtet bleibt sonderbar, daß gerade Tamburlaine diese Sprachmusik zum Erklingen bringt. Man kann Marlowes Vorgehen nur damit begründen, daß er hier seinem Helden ein wesensfremdes Element beigibt, eine Ankündigung des nahenden Verfalls. — Musik erklingt erst wieder nach Zenocratens Worten: „*Sound music and my fit will cease, my lord!*“ Ein „*dead-march*“ nur von „*drums*“ ausgeführt, beendet diese Szene. Sie steht in ihrer zarten Verhaltenheit einsam in der Tragödie. Gleich die nächste Szene zeigt Tamburlaines seelische Rückwandlung in seinem furchtbaren Racheschwur, mit dem der Held den Tod seiner Gattin an Himmel und Erde rächen will. Auch Marlowe greift diesen Wandel der seelischen Stimmung auf: seine nächste Musikanspielung ähnelt wieder den früheren. Als Bajazeths Sohn aus Tamburlaines Gefangenschaft entfliehen will, sucht er mit verführerischen Bildern und musikalischen Vergleichen, seinen Wärter zur Flucht zu überreden:

„*The Grecians virgins shall attend on thee  
Skilful in music and in amorous lays,  
As fair as was Pygmalion's ivory girl  
Or lovely Jo metamorphosed . . . .*“

Die zwiespältige Musikauffassung im Tamburlaine (rauschend-lärmende Inzidenzmusik und beschwörend-sinnliche Sprachmelodie) ist ein Bild des Widerstreits der seelischen Kräfte Marlowes. Immer stärker entscheidet sich Marlowe für den Vorrang des Dichterwortes vor der Musik: „*Marlowe's blank verses rises . . . to such poetic beauty that it has been justly calls musical*“ (Sternfeld). In den nun folgenden Dramen — mit Ausnahme des *Doctor Faustus* — verwendet Marlowe nur noch spärlich Inzidenzmusik.

### c) *The Jew of Malta*

In den ersten drei Aufzügen wird weder Inzidenzmusik gefordert, noch finden wir musikalische Anspielungen. Erst im vierten Akt erhält die Musik wieder Anteil an der dramatischen Handlung. Wieder führt Marlowe ein neues Instrument ein: die Glocken. Ihre Klänge beklagen die von dem Juden Barabas ermordeten Nonnen. Barabas aber deutet blasphemisch diese Totenehrung:

„*There is no music to a Christian's knell;  
How sweet the bells ring, now the nuns are dead . . .  
That sounds at other times like tinker's pans . . .*“

Ironisch wirkt auch der musikalische Vergleich in der nächsten Szene, als Ithamore, Barabas' Diener, der Kurtisane Bellamira den Hof macht:

„*Love me little, love me long; let music rumble  
whilst in thy incony lap do tumble.*“

Musikalischer Höhepunkt dieses Dramas ist die Vergiftungsszene. Bellamira und ihre Helfershelfer, darunter Ithamore, haben das Gold des Juden gestohlen. Barabas rächt sich, indem er, als französischer Spielmann verkleidet, Bellamira einen vergifteten Blumenstrauß überreicht:

„Bellamira: *A French Musician! — Come, let's hear your skill.*

Barabas: *Must tune my lute for sound, twang, twang, first.*“

(Während er sein Instrument stimmt, bittet Bellamira um die Blume an seinem Hut, die er ihr überreicht. Als sie und ihre Begleiterin Pilia daran riechen, beginnt das Gift zu wirken.)

„Ithamore: *Play, fiddler, or I'll cut your cat's guts into chitterlings!*

Barabas: *Pardonnez moi! be not in tune yet; so now, now all be in.* (beginnt zu spielen)

Pilia: *Me thinks his fingers very well.*

Barabas: *(aside) So did you, when you stole my gold.*

Pilia: *How swift he runs.*

Barabas: *(aside) You ran swifter, when you threw my gold out of the window.*

Bellamira: *Musician, has been in Malta long?*

(Hierauf gibt Barabas keine Antwort und geht ab.)

Pilia: *Farewell, fiddler.*“

Diese Szene wirkt opernhaft; die Musik beherrscht die Handlung: sie bestimmt das Colorit (Barabas' Ständchen) und sie enthüllt den Mordplan Barabas' dem Zuhörer. Während die führenden Stimmen: Sopran: (Bellamira), Alt: (Pilia), Tenor: (Ithamore) dem heiteren Musikvortrag folgen, bildet der Baß (Barabas) den dämonischen Kontrapunkt dazu. Marlowes Musikalität aber zeigt sich außerdem in der Anwendung musikalischer Begriffe: „*Must tune my lute first — I am not in tune*“ beziehen sich nicht nur auf das selbstverständliche Stimmen des Instrumentes, sondern verraten Barabas' seelische Verfassung. Noch ist er nicht gestimmt, seinen Vortrag zu beginnen, bevor er nicht Gewißheit über seinen Anschlag hat. Erst als Bellamira an der vergifteten Blume riecht, führt er seine Rolle als Spielmann durch.

Befremdend wirkt der Ausdruck „*fiddler*“ für einen Lautenisten — (daß es sich um ein Zupfinstrument handelt, zeigt eindeutig die Lautmalerei: „*twang, twang*“) — aber wahrscheinlich hat hier Marlowe den Namen „*fiddler*“ allgemein für „*musician*“ gebraucht.

#### d) *The Massacre at Paris*

In dieser Tragödie der Pariser Bartholomäus-Nacht verwendet Marlowe nur spärlich Inzidenzmusik: „*drums and trumpets*“ für den Aufstand — die üblichen „*flourishes*“ beim Auftritt der Standespersonen — mit einem von „*drums*“ gespielten Trauermarsch klingt die Tragödie aus.

#### e) *Edward the Second*

In dieser Tragödie vom Untergang eines charakterschwachen Königs tritt die Musik wieder stärker hervor als Illustration des Schwächlichen, Lasziven. Als der verbannte Günstling des Königs, Gaveston, an den Hof zurückgerufen wird, enthüllt er seine Pläne, mit Hilfe verweichlichender Kunst den König zu zerstreuen, um selbst ungehindert herrschen zu können:

„*I must have wanton poets, plesant wits,  
Musicians, that with touching of a string  
May draw the pliant king which way I please.  
Music and poetry is his delight;  
Therefore I'll have Italian masks by night,  
Sweet speeches, comedies, and pleasing shows;*

*And in the day, when he shall walk abroad  
Like sylvan nymphs my pages shall be clad  
My men, like satyrs grazing on the lawne  
Shall with their goyt-feet dance the antic hay . . .“*

Es ist für Marlowe charakteristisch, daß er von diesen angekündigten musikalisch-poetischen Aufführungen praktisch keinen Gebrauch macht. Seine Tragödie wäre zum Melodram geworden. Er bringt stattdessen diese Musikanspielungen als Leitmotiv in engste Verbindung mit König Edward.

So sagt sein Gegner Mortimer zum König:

*„The idle triumphs, masks, lascivious shows,  
And prodigal gifts, bestow'd Gaveston  
Have drawn thy treasure dry, and make thee weak  
The murmuring commons, overstretched break.“*

Auch das englische Volk ist über seinen König erzürnt:

*„Mortimer: Libels are cast again thee in the street;  
Ballads and rhymes made of thy overthrow.“*

Selbst die schottischen Feinde verspotten ihn:

*„Maids of England, sore may you mourn,  
For your lemons you have lost at Bannocksbourn  
With a heave and a ho!  
What weeneth the king of England  
So soon to have won Scotland! —  
With a rombelow. —“*

Dieses Lied — zu dem uns wieder keine Weise überliefert ist — erinnert an die Lieder der Shakespearschen Komödien. — Alle Warnungen aber können Edwards Untergang nicht aufhalten. Kurz vor seinem gewaltsamen Tode klagt er:

*„Let Pluto's bells ring out my fatal knell  
And hags howl for my death at Charon's shore.“*

Wieder sind es Glocken, die das tragische Ende ankündigen, wie im *Jew of Malta* und im *Doctor Faustus*.

#### f) *The Tragical History of Doctor Faustus*

Mit diesem Drama greift Marlowe, wie im *Tamburlaine*, wieder auf das vorelisabethanische Drama zurück, hier auf die Tradition der *moralities*. Das alte Thema: der Mensch zwischen Himmel und Hölle wird mit den traditionellen Typen dargestellt: Guter Engel — Böser Engel, Luzifer und seine Teufel, die Erscheinungen Alexanders des Großen und Helenas. Selbst die Narren — wesentliche Vertreter der vorelisabethanischen Tragödie — fehlen nicht: der Famulus Wagner und seine Diener, die teufelaustreibenden Mönche, der gehörnte Ritter, der Roßtäuscher und die Wirtin. Bevington nennt uns das Vorbild der Marloweschen Tragödie: Nathanael Woode's *The Conflict of Conscience* (printed in 1581), daneben benutzte Marlowe die englische Übersetzung des Faustbuches. Außergewöhnlich für Marlowe sind die Narren. Man hat daher diese Szenen Marlowe aberkannt und späteren



Bearbeitern zugeschrieben. Aber schon Sternfeld betont „*the lyric relief of comic interludes in Marlowe's 'Doctor Faustus'*.“ Nachdem er die Frage, ob Marlowe die komischen Szenen selbst verfaßt hat oder nicht, offengelassen hat, fährt Sternfeld fort: „*In such songs as that sung by the friars in the pope scene, the audience was able to enjoy a musical recitation as a contrast to the speaking voice, however magnificent the blank vers may have been . . .*“<sup>13</sup>.

Die komischen Szenen dienten also nicht nur als Parodie des Tragischen — dem Sinn der Faustgestalt entsprechend — sondern auch als ästhetisches Mittel, die Wirkung des Blankverses zu erhöhen. Bevington begründet Marlowes Verfasser-schaft der komischen Szenen mit dem Grundcharakter der Faustgestalt, die zugleich tragisch und komisch sei. Marlowe aber geht in seiner Gestaltung weit über die Überlieferung hinaus, indem er seinem Helden persönliche Züge verleiht. Una Ellis-Fermor sah in dem Doctor Faustus Marlowes eigenen Charakter, besonders in der tragischen Schlußszene, die die Verzweiflung des Atheisten widerspiegelt<sup>14</sup>. Eine Darstellung dieser Tragödie war auf Musik angewiesen: die Auftritte von Kaiser und Papst, das Erscheinen des Höllenfürsten mit seinen Trabanten, die Tanzszenen und Pantomimen. Hinzu kommen die Beschwörungsszene und die komischen Zwischenspiele. Dagegen finden wir nur eine musikbezogene Stelle im Text, als Faustus seine Macht rühmt:

„*Have I not made blind Homer sing to me  
Of Alexander's love and Oenon's death?  
And hath not he, that built the walls of Thebes  
With ravishing sound of his melodious harp  
Made music with my Mephistophilis?*“

Auch hier schildert die Musik wieder das Element des Bösen. Die gewaltigsten Stellen seiner Tragödie aber schildert Marlowe mit seiner Sprachmusik:  
Beschwörungsszene:

Faustus: „*Now that the gloomy shadow of the earth  
Longing to view Orion's drizzling lock,  
Leaps from th'anart's world unto the sky,  
And dims the welkin with her pitchy breath  
Faustus, begin thine incantations . . .*“

Erscheinung der Helena:

Faustus: „*Was this the face that launch'd a thousand ships  
And burnt the topless towers of Ilium?  
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.  
Her lips suck forth my soul; see, where it flies.  
Come, Helen, come, give me my soul again.*“

Hier kehrt Marlowe wieder zu den klassisch-antiken Idealen seiner ersten Schafensepoche zurück. In seinem unvollendeten Epos *Hero and Leander* huldigt er ihnen aufs neue.

<sup>13</sup> *The Use of Songs in Shakespeare's Tragedies*, The Royal Musical Association, 1960.

<sup>14</sup> 1593 wurde Marlowe des Atheismus angeklagt. Sein plötzlicher Tod verhinderte eine gerichtliche Untersuchung.

Im letzten großen Faustmonolog erreicht Marlowe die Synthese von Wort und begleitender Musik. Unheimlich mahnend tönt die Glocke und kündigt dem Ver zweifelten das Gericht der nahenden Mitternacht an. Faustens verzweifeltes Flehen um Rettung, an die er doch selbst nicht glauben kann, übertrifft in ihrer drama tisch-dämonischen Wucht selbst den Goetheschen Faust.

J. S. Manifold hat in seinem Werk über das Englische Theater den interessanten Versuch unternommen, aus seiner genauen Kenntnis der elisabethanischen Musik eine Inzidenzmusik zum *Doctor Faustus* zu rekonstruieren. Sind seine Ausführungen auch in erster Linie für den praktischen Bühnengebrauch gedacht, so vermitteln sie uns darüber hinaus ein anschauliches Bild damaliger Inzidenzmusik. Im Gegen sartz zu Sternfeld und Bevington sieht Manifold für die komischen Szenen keine Musik vor. Dadurch erhält seine Faustmusik einen erhabenen, tragischen Charakter. An Musik fordert er: „*dances, a sort of masques, sennets, thunder and lightning, and chines.*“ Die Tragödie wird mit einem feierlichen „*sound of trumpets*“ eröffnet, erst dann tritt der „*Chorus*“ auf. Die Erscheinung des Guten Engels wird von einem „*high chord of recorders*“ begleitet, während der Böse Engel durch „*a low roll on the bass-drums*“ angekündigt wird. Dieselbe Musik erklingt auch beim Auftritt des Mephisto. Manifold fügt hinzu: „*Don't turn the sackbutts loose. Feed in soft bursts of drum-thunder at the pauses in the cantation crescendo gradually; augment the noise with a tremolo on the loudest stringed instruments . . . at the moment of Mephistophilis' appearance.*“

Hatte Manifold die bisherigen Auftritte nur mit musikalischen Klängen begleitet, so bringt er zur Darstellung der Ballette und Pantomimen bestimmte musikalische Werke. Zur Begleitung des ersten Teufelstanzes wählt er den „*Morisco*“ in Streicherbesetzung aus Susatos *Collection*. Der gleichen Sammlung entnimmt er den „*Entrée du Fol*“ für das Ballett der Sieben Todsünden. Den Auftritt des Papstes begleitet ein feierliches „*sennet for three or four trumpets*“, während die Mönche das „*Vexilla Regis*“ bei der Teufelsaustreibung anstimmen. Sehr fein unterscheidet Manifold bei der Inzidenzmusik am kaiserlichen Hofe: der Kaiser wird durch das übliche „*flourish of trumpets*“ angekündigt; zur Geistererscheinung Alexanders des Großen aber erklingen Mephistos „*demoniac trumpets*“. Als Faustus Helena beschwört, erklingen „*pavans and basses-dances*“ aus Susatos Sammlung. Als einziges Instrument zum Schlußmonolog fordert Manifold die Glocke. Mit einem „*solemn last sounding of trumpets*“ endet die Tragödie.

So feierlich und erhaben auch diese Bühnenmusik wirkt, man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Hinzuziehung des komischen Elements dem wahren Charakter der Tragödie besser entsprochen hätte.

Es ist verständlich, wenn Cowling zur Inzidenzmusik der Elisabethaner feststellt: „*Shakespeare and his fellows said in effect: Music is an additional beauty, there fore let us include music in our drama*“<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Professor Dr. Sternfeld (vom 2. 6. 1963) handelt es sich hier nicht um einen authentischen Ausspruch Shakespeares, sondern um das Ergebnis der Shakespeare-Studien Cowlings.

### 3. Marlowes Bedeutung für die Bühnenmusik der Elisabethaner

Als Hüter der Tradition und gleichzeitig kühner Erneuerer der Tragödie steht Marlowe an der Schwelle zum elisabethanischen Drama. Er wirkte auf seine Zeitgenossen durch sein Werk und seine stolze, ungebändigte Persönlichkeit. „*He exerted an attraction for some, and repulsion for others*“ urteilt Rowse über ihn. Zur Durchführung seiner eigentlichen Aufgabe, die überlieferten dramatischen Typen mit wahren Leben zu erfüllen, übernahm er zunächst das reiche Instrumentarium seiner Vorgänger (Tamburlaine). Hier fand er viele Nachfolger. Clifford Leech erwähnt das Drama *Edmond Ironside or Warr hath made all freindes* (entstanden wahrscheinlich um 1590, Verfasser unbekannt), dessen Schlußverse auf Marlowes *Tamburlaine* hinweisen:

„*Goe vnto or Costs and feast vs there  
And then conclude an ever lastings pea  
Sound Drummes and Trumpitts here ends  
Thus hand in hand and harte in hart.*“<sup>16</sup>

Die Verwendung von „*Drummes and Trumpitts*“ geht zweifellos auf Marlowe zurück und mag Cowlings frühere Feststellung bedingt haben, Marlowe habe zur Zersetzung des reinen Wortdramas beigetragen. Demgegenüber aber steht das immer stärkere Vordringen der reinen Sprachmusik in den späteren Dramen Marlowes mit gleichzeitiger Verminderung reiner Inzidenzmusik. Selbst die musikbezogenen Stellen charakterisieren die Musik als eine verweichlichende, laszive Kunst, der das männlich-heroische Wort gegenübergestellt wird. Von einer Überbewertung der Musik kann also bei Marlowe keine Rede sein. Trotzdem hat er nie vollständig auf Musik verzichtet, in seinem *Faustus* versucht er — wie später Shakespeare — Wort und Musik zur Synthese zu bringen. Ob ihm dies in seiner letzten Epoche vollkommen gelungen wäre, ist für uns heute nicht mehr zu beantworten. Seine musikalische Bedeutung umreißt Jean Jacquot in Bezug auf die Darstellung der Sphärenharmonie im *Tamburlaine*: „*Cette scène à elle seule suffirait à classer Marlowe parmi les dramaturges élisabéthains qui ont fait une place importante au thème de la musique*“<sup>17</sup>. Mit Recht beklagt Rowse Marlowes frühen Tod: „*What would he had achieved if he had lived! His was perhaps the greatest of all losses to English literature.*“

<sup>16</sup> Clifford Leech, *The Two-Part Play. Marlowe and the early Shakespeare*, in: *Shakespeare-Jahrbuch*, Band 94, 1958.

<sup>17</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Professor Jacquot (Brief vom 31. 10. 1963).