

## Werk

**Titel:** Prolog und Epilog bei Shakespeare

**Autor:** Lüders, Ferdinand

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1870

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0005|log14](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0005|log14)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Prolog und Epilog bei Shakespeare.

Von

**Ferdinand Lüders.**

---

In der Geschichte des modernen Dramas begegnen wir den frühesten Spuren von Prolog und Epilog in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters. Wie diese Schauspiele zwar aus ähnlichen religiösen Elementen wie die klassische Tragödie, doch sonst ohne irgendwelche formale Einwirkung des Alterthums aus dem Boden des Volkslebens natürlich erwachsen sind, so haben sich auch die ihnen beigegebenen Vor- und Nachreden durchaus frei und selbstständig aus dem kindlichen Bedürfniss der Masse heraus entwickelt. Die naiven, ohne Ahnung von Kunstprincipien durch Neugier auf Andacht, durch Lehre auf Besserung abzielenden Mirakelspiele und Moralitäten des Mittelalters bedürfen einer äusseren Handhabe, um die barbarischen Alltagsseelen ihres christlichen Publikums heranzuziehen, sie aus der gemeinen Wirklichkeit emporzuheben in das Reich des Schauens, sie mahnend darin festzuhalten und schliesslich wieder zurückzuleiten in die rauhe Prosa des Lebens. Das geschieht denn oft genug in der unbeholfensten Weise. Ein Herold, technisch *praeco*, *praecursor* oder *proclamator* genannt, leitet in der Regel als „Prologus“ das Spiel im Predigtton ein und stellt jede einzelne Person, je nachdem sie in das Spiel eintritt (oder auch im Beginn alle insgesamt) den Zuschauern vor. „Auch im weiteren Verlauf führt er mit blosser Erzählung die Handlung da fort, wo man sich nicht getraut hat, sie als gegenwärtig vorstellen zu lassen. Nicht selten erscheint er als Engel, oder auch der heil. Augustinus hat die Rolle eines Theaterdirectors erhalten. Zu seinen Geschäften

gehörte, die Zuschauer fleissig zum Schweigen zu ermahnen: silete!<sup>1)</sup> Derselbe Herold sprach dann auch die Schlussrede.

Aehnlich wie bei den geistlichen Schauspielen verhielt sich die Sache bei den Fastnachtspielen. Ein sogenannter „Einschreier“ (proclamator), in vornehmeren Stücken „Herold“ genannt, bittet regelmässig den Wirth und die anwesende Gesellschaft um gnädige Erlaubniss, das Spiel beginnen zu dürfen, sowie um Gunst für die schwache Leistung („habt unsern Schimpf vergut“). Derselbe tritt am Ende des Stückes wieder als „Ausschreier“ (exclamator, oder auch „Einschreier“, beides wird neben und durcheinander gebraucht) hervor, dankt für gehabte gütige Nachsicht und bittet für etwa vorgekommene Derbheiten um Entschuldigung. In einzelnen Stücken (z. B. von dem Nürnberger Hans Folz) tritt der „Tichter“ selbst als Ausschreier auf und prologiert in erster Person. Die stehenden Ueberschriften: „Der Herold spricht“, „der Ausschreier spricht“, „Precursor“, „Ausschreier“, „der letzt Herold spricht“ oder „beschleusst“ u. ä. kehren in allen Fastnachtspielen wieder. So ist die Sache im Wesentlichen noch bei Hans Sachs und seinen Zeitgenossen. Ein „Ehrenhold“ (ernhold entstellt aus herold) „tritt auf, neigt sich und spricht“ in klappernden Reimen zur Einleitung oder zum Beschluss ein paar ehrbare Worte voll altklug ausgesponnener Naivetät. Es bedarf keiner weiteren Beispiele.

Gerade wie in Deutschland entwickeln sich die Functionen von Prolog und Epilog in England: das lehrt uns ein Blick in die dortigen Miracle- und Moral-Plays. Das kunstlose Schauspiel des Mittelalters kann nirgends, zu Anfang so wenig wie zu Ende, eines vermittelnden Wortes entrathen, und selbst wo in unserer literarischen Ueberlieferung ein solches fehlt, können wir doch sicher sein, dass einige, seien es stehende, seien es dem jedesmaligen Falle angemessene Redensarten der Vorstellung vorangingen und nachfolgten. Von dieser Gattung ist uns z. B. noch der Generalprolog erhalten, welcher jedesmal vor Aufführung der Spiele zu Chester (24 Abtheilungen umfassend) verlesen wurde, unter dem Titel „the Banes“, d. h. Aufforderung, Bekanntmachung.<sup>2)</sup> In mehreren Stücken der Chester-

<sup>1)</sup> K. Hase, Das geistliche Schauspiel, Leipzig 1858, S. 38 f. u. sonst.

<sup>2)</sup> Will. Marriott, A Collection of English Miracle-Plays or Mysteries etc. Basel 1838, in der einleitenden historischen Uebersicht p. XXXIX:

Reverende lordes and ladyes all,  
That at this time here assembled bee,  
By this message understand you shall  
That some time there was mayor of this citie etc. —

und der Coventry-Sammlung kommt ein Expositor oder Doctor vor, welcher den Prolog oder auch den weiteren Verlauf der Handlung erläuternde Worte zu sprechen hat. In einem derselben — dem Prozess Maria's und Joseph's — tritt epilogierend die allegorische Figur der Contemplation auf und schliesst das Stück mit einer Citation einer Reihe von anwesenden Persönlichkeiten vor den Richterstuhl des Bischofs.<sup>1)</sup> Mitunter sprachen auch Einzelne der Mitwirkenden zur Einleitung hölzern erbauliche Worte, so z. B. Gott, Isai, Pilatus, welcher Letztere damit beginnt, in seiner amtlichen Eigenschaft als Landpfleger der unruhigen Masse Schweigen (Peace!) zu gebieten.<sup>2)</sup>

Die späteren, schon mehr regelrechten geistlichen Spiele des sechszehnten Jahrhunderts beginnen mehrfach mit einem auch in der Form regelrechteren Prolog: so das Stück *Candlemas-Day or the Killing of the Children of Israel* (1512) mit einem ausführlichen Vorwort des Poëta (John Parfre), welcher dann auch die Schlussrede an's Publikum richtet. In der Tragödie *God's Promises*, von John Bale, späterem protestantischem Bischof von Ossory in Irland, verfasst (1538), tritt ebenfalls der Dichter selbst als Vorredner, *Baleus Prolocutor*, auf, um in derselben Eigenschaft auch das Schlusswort zu sprechen.<sup>3)</sup> Auf diese mehr correcte Anwendung des ausserhalb der Handlung stehenden, vom Dichter oder doch in dessen Namen gesprochenen Pro- und Epilogs scheint das Vorbild des klassischen Dramas, namentlich des bis dahin in gelehrten Kreisen bekannt und beliebt gewordenen Terenz, von bestimmendem Einfluss gewesen zu sein.

In dieser Weise vom eigentlichen Schauspiel, auch dem Darsteller nach, abgetrennt scheint Prolog sowohl wie Epilog während des ganzen Jahrhunderts als nothwendiges Requisit der Bühne angesehen und in tragischen wie komischen Spielen verwendet worden zu sein. So finden wir denn auch beide in den komischen Zwischenspielen (*Interludes*) von John Heywood, einer Art von englischem Hans Sachs, Spinettspieler und Schwänkefabrikanten am Hofe Heinrich's des Achten.<sup>4)</sup> Seit der ersten regelmässigen Tragödie, dem *Gorboduc* oder *Ferrex and Porrex* (1561), welche sich den Vor-

<sup>1)</sup> A. a. O. p. LVIII: *Avoyd, Sers, and let my lorde the Byshop come etc.*

<sup>2)</sup> A. a. O. S. 137.

<sup>3)</sup> A. a. O. S. 199 u. 223.

<sup>4)</sup> Aus John Heywood's *Interlude Four Prentices*: *Do you not know that I am the prologue? Do you not see this long black velvet coat upon my back? Have I not all the signs of a prologue about me? Have you not sounded thrice? — Der*

bildern eines Euripides und Seneca anschliesst, kommt für Pro- und Epilog sowohl wie für etwa begleitende Zwischenreden der antike Name Chorus auf, daher entnommen, dass in diesen älteren Tragödien, z. B. in Gascoigne's *Jocasta* (1568), in *Tancred* und *Gismonda* u. ä., der Wortführer des Chores zugleich als Vor- und Schlussredner fungirt. Wenn nun aber später der Ausdruck Chorus auch für den Prolog allein gebraucht wird, so ist beides doch nicht völlig identisch: der Prologue ersucht, jede die Handlung weiterhin begleitende Explication ausschliessend, nach Angabe des Inhalts um geneigte Aufnahme des Stückes, während der Chorus den stets bereiten oder doch im Hintergrunde stehenden moralisirenden Erklärer bedeutet.<sup>1)</sup>

Der Darsteller des Prologs bei Shakespeare und dessen Zeitgenossen machte sich den Zuschauern schon durch gewisse äussere Kennzeichen bemerkbar. Er ward durch einen dreimaligen Trompetenstoss angekündigt, trat in langem schwarzen Sammetmantel auf, „mit kleinem Bart, steifem Gesichte und gelenkigem Knie,“<sup>2)</sup> und sprach in der Regel auch das Schlusswort. Obschon seine Verwendung gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts bei der schwunghaften dramatischen Production der Elisabeth-Periode mehr und mehr in Abnahme gekommen zu sein scheint, so haben wir doch schwerlich überall da, wo in den uns überlieferten Drucken der Stücke Prolog oder Epilog fehlen, daraus zu schliessen, dass nun auch bei der Aufführung Dichter oder Schauspieler auf dieselben verzichtet haben werden. Im Gegentheil, gar manches Vor- oder Nachwort wird, je nach Bedarf und Umständen, bei der Darstellung als gern gebotene und dankbar aufgenommene Zugabe sich eingefunden haben. Das geht schon neben manchen anderen Anzeichen aus der ziemlich häufigen Anführung des Prologs in Gleich-

---

Sohn dieses John Heywood, Jasper H., gab eine freie Uebersetzung der Tragödien des Seneca heraus.

<sup>1)</sup> Prolog zu Shakespeare's *Henry V.*, letzte Zeile vor Act I: Admit me chorus to this history; Who, prologue-like, your humble patience pray, Gently to hear, kindly to judge our play. — Vergl. *Hamlet* III, 2: Ophelia. You are as good as a chorus. *Hamlet*. I could interpret between you and your love.

<sup>2)</sup> Vergl. Anmerkung 4. (S. 276) und Ben Jonson *Prolog. to the Coronation*: he That with a little beard, a long black cloak, With a starch'd face and supple leg hath spoke Before the plays this twelvemonth. — Fernere Citate bei Nares *Glossary* v. *Trumpet*: he is the common attendant of glittering folks, whether in the court or stage, where he is always the prologue's prologue. — Present not yourself on the stage, until the quaking prologue is ready to give the trumpets their cue, that he is upon point to enter.

nissrede und Dialog bei Shakespeare hervor.<sup>1)</sup> Die Literatur der älteren Vorgänger Shakespeare's, die Dramen eines John Lyly, George Peele, Thomas Nashe, Thomas Kyd, Robert Greene, Thomas Lodge u. a. bieten eine Fülle von Stücken mit und ohne Prolog oder Epilog, wo wir in dem ersteren Falle uns ebenso vergebens nach einem inneren, ästhetischen Grunde für das Vorhandensein, wie in dem letzteren für die Abwesenheit dieser theatralischen Aussenwerke umsehen. Im Sturm und Drang der Zeit scheint Willkür dem Genie Gesetz gewesen zu sein.

Betrachten wir ein paar Prologe des bedeutendsten unter den Vorläufern Shakespeare's, Christopher Marlowe (gest. 1592). Sein Tamerlan der Grosse (1590) wird von neun fünffüssigen Jamben ohne Reim (blank-verse) eröffnet, welche, voll Selbstgefühls auf den „Klingklang reimenden Gelichters“ herabblickend, in energischer Kürze die wilde Kriegergrösse des Helden andeuten, dessen Bild nunmehr „im Spiegel der Tragödie“ den Hörern vorgeführt werden solle. Im Dr. Faustus desselben Dichters tritt ein Chorus auf mit einem 28zeiligen Prolog, welcher das Publikum um Nachsicht bittet, wenn der Dichter ihm diesmal statt der üblichen Haupt- und Staatsactionen, statt „Pomps und süssen Minnespiels“, den verwegenen Schwarzkünstler aus deutschen Landen vorführe, dessen früheres Schicksal im Anschluss an den Eingang des bekannten Volksbuchs skizzirt, dessen unseliger Ausgang im Voraus angedeutet wird. Der Chorus-Epilog spricht in acht warnenden Zeilen die Moral des Stückes aus:

Zum Abgrund lockt's den Vorwitz, der begehrt  
Das zu erforschen, was uns Gott verwehrt.

Den Marlowe'schen Vor- und Schlussreden in Ton und Anlage ähnlich, wenn auch an genialer Schwungkraft hinter ihnen zurückbleibend, sind die analogen Beigaben bei anderen Vorgängern und

<sup>1)</sup> Im Ganzen zwölfmal, nämlich Macb. I, 3: Two truths are told As happy prologue to the swelling act Of this imperial theme. — A. Y. L. V, 3: hawkings and spittings are the only prologues to a bad voice. — 1 H. IV, 1, 2: not so much grace as will serve to be prologue to an egg and butter. — M. W. W. III, 5: Master Brook, as it were, spoke the prologue of our comedy. — L. L. L. V, 2: a prologue vilely penn'd. — 2 H. VI, 3, 1: My death is made the prologue of their play cett. — R. & J. I, 4: We'll have no without-book prologue, faintly spoke After the prompter, for our entrance. — Ha. I, 1: as prologue to the omen coming on. — Ibid. IV, 5: To my sick soul, as sin's true nature is, Each toy seems prologue to some great amiss. — Ibid. V, 1: Or (= before) I could make a prologue to my brains, They had begun the play. — Oth. II, 1: an index and obscure prologue to the history of lust and foul thoughts. — Ibid. II, 3: 'Tis evermore the prologue to his sleep.

Zeitgenossen Shakespeare's gehalten, z. B. Peele's Prolog zu „König David und schön Bathseba“ (um 1590); Greene's Epilog zum „Spiegel für London und England“ (1592); Marston's Epilog zum „Unzufriedenen“ (1604); Ford's Prolog und Epilog zur „Hexe von Edmonton“ (1623); desselben Prolog zum „Gebrochenen Herzen“ und zu den „Keuschen und edlen Liebesneigungen“ (1637); und zu mehreren Stücken Ben Jonson's (1574—1637). Eine gewisse steife Feierlichkeit und hochtrabendes Pathos sind allen diesen verschiedenartig versificirten Trompetenstössen gemeinsam; <sup>1)</sup> wie denn auch die spätere englische Bühne in den Prologen eines Garrick, Johnson u. A. das hergebrachte, etwas eintönige und ungelenke Cerimoniell solcher Theaterreden bewahrt hat.

Wie stellt sich nun Shakespeare zu der ihm überkommenen technischen Sitte, die zu seiner Zeit fast zur Unsitte geworden war? — Er bedient sich wie in Phraseologie und Bildersprache so auch in der dramatischen Oekonomie und Kunstübung der einmal ausgeprägten Münze dichterischer Formen; aber als ureigner Geist fügt er sich dem hergebrachten Stil nicht mit slavischer Folgsamkeit, sondern beherrscht denselben mit souveräner Freiheit. Er dichtet nicht (wie Hans Sachs) nach handwerksartig angelegter Schablone, nicht (wie die klassischen Franzosen) nach einem für ihn unantastbaren Gesetze stilgemässer Composition: er lässt sich vielmehr einzig und allein innerlich durch die angeborene Naturkraft, äusserlich durch die Rücksicht auf sein Publikum, also auf theatralische Wirksamkeit, bestimmen. Wo es ihm, dem Bühnendichter und Schauspieler, für den Eindruck bei den Zuschauern angemessen erscheint, macht er Gebrauch von Prolog oder Epilog; obwohl er in den meisten Fällen, im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, sich über den hohlen Pomp oder die hausbackene Schwerfälligkeit solcher Produkte hinweggesetzt hat.

Allerdings ist auch bei Shakespeare, wie wir dies in allgemeinerer Geltung schon bemerkt haben, nicht allemal aus dem Fehlen von Pro- oder Epilog in den Originalausgaben seiner Schauspiele auf die Unterlassung derselben auch bei der Aufführung zu schliessen. Gar manches Vor- und Nachwort mag er vor seinem Publikum haben halten lassen oder selbst gehalten haben, ohne dass er oder

<sup>1)</sup> Zum Behuf einer flüchtigen Uebersicht reicht aus: Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke. Vergl. Chambers's Journal Oct. 31, 1866.

seine Freunde oder die speculativen Buchhändler es für der Mühe werth hielten, derartige Dutzendarbeiten als unumgängliche Zugabe des betreffenden Stückes im Druck erscheinen zu lassen. Dennoch ersehen wir aus der vergleichswisen Seltenheit solcher Accessorien, dass er ihnen keinen allzu hohen Werth, jedenfalls keine unentbehrliche Bedeutung beigelegt hat.

Uebersehen wir den gesammten Vorrath seiner Pro- und Epiloge, so finden wir, dass uns in ihnen Beispiele, wir wollen nicht gerade sagen Musterstücke, für alle Tonarten der Gattung erhalten sind.

---

Die alterthümlichste Form unter den Shakespeare'schen Vor-, Zwischen- und Nachreden ist uns im *Pericles*, Prinz von Tyrus, überliefert. Dieses Stück, welches erst in der dritten Folio-Ausgabe von 1664 Aufnahme gefunden hat, ist Shakespeare bekanntlich von einigen Seiten abgesprochen worden, bis Delius<sup>1)</sup> den wahrscheinlichsten Ausweg gefunden hat, der in dem Ganzen eine Verquickung älterer und neuerer Bestandtheile erblickt: eine von Shakespeare vollzogene Uebearbeitung eines älteren, beliebten, effektreichen Schaustücks, von welchem die beiden ersten Akte unverändert beibehalten sind, während vom dritten Akte an Shakespeare's Thätigkeit eingetreten, und die ganze letzte Hälfte sein ausschliessliches Eigenthum zu sein scheint. Freilich hat sich Shakespeare hier fast durchweg an die Unbeholfenheit seines Vorgängers angelehnt und absichtliche Archaismen einfließen lassen, damit die Disharmonie nicht gar zu grell in die Augen spränge. Der in dem vorgefundenen Stücke enthaltene abenteuerliche Stoff war so überreich, dass sowohl der ursprüngliche Verfasser wie der reifere Uebearbeiter zu dem Nothbehelf eines Chorus, zur Einleitung, Verbindung und Erklärung der einzelnen Bühnenvorgänge, gegriffen haben. Als Chorus fungirt der alte epische Dichter John Gower (1325—1408), dessen *Confessio Amantis* die Fabel entlehnt ist; und so bedient sich denn auch derselbe als explicirender Chorredner des altenglischen vierfüssigen gereimten Jambus (*common octosyllabic*), in welchem jenes moralische Gedicht geschrieben ist.<sup>2)</sup> Der Chorus leitet nicht nur

---

<sup>1)</sup> Siehe den Aufsatz von Nic. Delius über Shakespeare's *Pericles*, Prince of Tyre, im dritten Jahrgang des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, S. 175 ff.

<sup>2)</sup> Eine metrische Ausnahme bilden nur die fünfzüßigen gereimten Jamben zu Ende der vierten Scene des vierten Akts, sowie Pro- und Epilog zum 5. Akt.

jeden einzelnen Akt ein, er erläutert auch die nach älterem Vorgang eingestreuten Pantomimen (dumb shows) und spricht am Schlusse den moralisirenden, Glück und Heil wünschenden Epilog. — Wenn also Shakespeare sich im *Pericles* der alterthümlichen Institution des Chorus bedient hat, so that er das nicht aus eigenem dramatischen Bedürfniss, sondern im Anschluss an seinen älteren Vorgänger.

Einen dem Zwecke nach ähnlichen, der Form nach modernisirten Gebrauch hat Shakespeare vom Chorus in *König Heinrich V.* gemacht. Der Chorus dient auch in dieser nationalen Historie nicht bloss zur allgemeinen Einleitung, sondern er begleitet ebenfalls die ganze Handlung durch alle vier folgenden Akte, mit dem ausgesprochenen Zwecke, die Sprünge des Ortes und der Zeit, vor Allem das Hin- und Hereilen der Handlung zwischen englischem und französischem Territorium, dem Zuschauer im Voraus anzuzeigen. Ein ästhetischer Grund freilich, weshalb der Dichter gerade in *Heinrich dem Fünften* von diesem Kunstgriffe, oder vielmehr diesem unkünstlerischen Griff, durchgehends Gebrauch macht, während er ihn in den anderen Historien, z. B. dem älteren und scenisch fast noch mehr zerrissenen *Heinrich dem Sechsten* (3 Theile), verschmäht hat, dürfte auch für unbedingte Shakespeare-Enthusiasten schwer zu erkennen sein. Der Ton der Chorusreden in *Heinrich dem Fünften* — im dramatischen fünffüssigen Blank-verse gehalten — zeichnet sich, der Heldengrösse des Hauptcharakters entsprechend, durch das nachdrucksvolle Pathos und die schwungreiche patriotische Wärme aus, welche den hervorragenden Partien unter Shakespeare's historischen Stücken eigen ist. Zugleich bedient sich der Dichter in diesem Stücke der Chorusreden, um mit wiederholter Umständlichkeit auf den schroffen Gegensatz hinzuweisen zwischen den beschränkten technischen Mitteln der damaligen Bühne und der Grossartigkeit der dargestellten Ereignisse. Immer auf's Neue hebt er es hervor, wie zur Ausfüllung dieser weiten Kluft die erregbare Phantasie (thought, mind, imaginary puissance) des Zuschauers eintreten müsse: nur wenn diese sich dem Dichter zur bereitesten Verfügung stelle, sei seiner Poesie die entsprechende Aufnahme gesichert.<sup>1)</sup> — Im Uebrigen ist der Schluss der Vorrede zum ersten Akt für den technischen Unterschied zwischen Chorus und Prolog

---

<sup>1)</sup> S. bes. Prolog zu Akt I: Pardon, gentles all, The flat unraised spirit that hath dar'd On this unworthy scaffold to bring forth So great an object, und was folgt zu Akt IV:

beachtenswerth (s. S. 277, Anm. 1). Das Stück schliesst mit einem ebenfalls vom Chorus gesprochenen, kunstgerechten Epilog in damaliger englischer Sonettenform — drei Quatrains mit sechs Wechselreimen und einem Reimpaar am Schlusse <sup>1)</sup> — in welchem Epilog auf die Kürze der Heldenlaufbahn des fünften Heinrich und auf die beifällige Aufnahme von Shakespeare's Jugendstücken über die Schicksale seines Sohnes Heinrich des Sechsten kurz hingewiesen wird.

Gerade wie in Heinrich dem Fünften die Hauptaufgabe des Chorus darin besteht, den Zuschauern über scenische Orts- und Zeitwechsel erklärend hinwegzuhelfen, so erscheint auch in dem jüngsten Shakespeare'schen Lustspiele, dem Wintermärchen (1611), zu Eingang des vierten Aktes der Zeitgott selbst als Chorus, um den Hörern zu verkünden, sie hätten sich nunmehr über einen Zeitraum von sechszehn Jahren hinweg nach der Küste von Böhmen zu versetzen. Die Idee zu dieser Einführung des Zeitgotts so zu sagen als *deus ex machina*, — obschon wir gesehen haben, dass derartige Personificationen damals nicht ungewöhnlich waren, — fand Shakespeare vermuthlich in dem Titel der Novelle von Rob. Greene, die ihm als Quelle diente: *Pandosto, or the Triumph of Time — wherein is discovered that, although by means of sinister fortune Truth may be concealed, yet by Time, in spite of Fortune, it is most manifestly revealed.*

Einer ebenfalls allegorischen Figur bedient sich Shakespeare als Chorus zu Eingang des zweiten Theiles von Heinrich IV. Hier tritt die Fama auf, in einem mit Zungen ringsbemalten Kleide, <sup>2)</sup> das „Gerücht“ vor seinem Hausgesinde-Publikum,

Dem Ungeheuer mit zahllosen Köpfen,

Der immer streit'gen, wandelbaren Menge,

um diese auf den ersten Auftritt, wo die falsche Siegesbotschaft von der Schlacht bei Shrewsbury nach Northumberlands Burg gelangt, vorzubereiten. Wir sehen nicht recht den bestimmenden

---

— So our scene must to the battle fly;  
Where (O for pity!) we shall much disgrace  
With four or five most vile and ragged foils,  
Right ill dispos'd, in brawl ridiculous,  
The name of Agincourt. Yet, sit and see,  
Minding true things by what their mockeries be.

<sup>1)</sup> In demselben Versmaass sind bekanntlich sämtliche Sonette Shakespeare's gehalten; während die nicht viel jüngeren, aber gelehrt gebildeten Dichter Drummond und Milton in ihren Sonetten auch die künstliche Reimverschlingung der Italiener beibehalten haben.

<sup>2)</sup> Die Göttin Fama bei den Alten: Ovid Met. 12, 45 ff. Virgil. Aen. 4, 183.

Grund ein, weshalb der Dichter solche Vorbereitung an dieser Stelle, vor einer Scene, die gut disponirt und an sich vollkommen verständlich ist, für erforderlich gehalten hat. Ein äusserer Anlass zu solchem Verfahren mag darin gelegen haben, dass Shakespeare zwischen dem ersten und dem zweiten Theile des Gesamtstücks (Heinrich IV.) für die Zuschauer durch einen Prolog zur zweiten Hälfte einen Abschnitt der Ruhe und Sammlung eintreten lassen wollte. Sonst nämlich schliesst sich die sehr analoge Handlung im zweiten Theile, was Zeit und Stoff angeht, unmittelbar an den Schluss des ersten Theiles an; nur der Ort wird gewechselt, aber in einer dem Dichter sonst ganz geläufigen Weise.

Das Personenverzeichniss der ersten Folio-Ausgabe (1623) giebt dem prologirenden 'Rumour' das Prädikat 'Presenter', was hier im Gegensatz zum sonstigen Gebrauch des Verbums (to present = to represent) <sup>1)</sup> den „Einführer“ oder „Einleiter“ des Stückes beim Publikum bedeutet. So heisst es auch in der Ueberschrift der Novelle von George Wilkins, die nach Shakespeare's Pericles bearbeitet ist: „the play of Pericles, as it was lately presented („vorgeführt“) by the worthy and ancient poet John Gower.“ In dieser Auffassung wäre also Presenter ein Synonym von Chorus. — Im Text des Stückes (2. H. IV.) selbst dagegen steht die einleitende Rede des Rumour unter der Ueberschrift Induction, womit sonst, z. B. in der Zähmung der Widerspenstigen, ein kleines Vorspiel bezeichnet wird. <sup>2)</sup>

Der Epilog zu Heinrich IV. zweiter Theil, in leichter, humoristischer Prosa gehalten, wird nicht vom Chorus, der den feierlich moralisirenden Ton ungern verlässt, gesprochen, sondern von einem Tänzer, welcher Dichter, Stück und Darsteller einer nachsichtigen Aufnahme beim Publikum empfiehlt. Ganz am Ende

<sup>1)</sup> In diesem ausschliesslichen Sinne (= represent) steht das Zeitwort to present bei Shakespeare etwa ein halb Dutzend Mal, L. L. L. V, 2: Hercules is presented by this imp; Temp. IV, 1: When I presented Ceres; 2. H. IV, V, 2: the king which I presented; H. V. V, chor.: proper life be here presented; M. S. N. D. V, 1: this man presenteth moonshine; ibid. III, 2: who Pyramus presented in their sport. — Das Substantiv 'presenter' kommt bei Shakespeare nicht vor.

<sup>2)</sup> So nämlich Taming of the Shrew nach den Herausgebern; die Folios und Rowe ziehen auch das Vorspiel zu Akt I. — Dass Induction als technischer Bühnenausdruck galt, geht aus ein paar Stellen bei Shakespeare hervor, Richard III. IV, 4:

A dire induction am I witness to,

And will to France; cet.

1 H. IV. III, 1 init.: These promises are fair, the parties sure,

And our induction full of prosperous hope.

deutet derselbe auf die Fortsetzung des Stoffes in (dem später geschriebenen, von uns bereits besprochenen) Heinrich V. hin und kniet, nach damaliger Bühnensitte, nieder zum Gebet für die Königin.

Wir wenden uns zu Troilus und Cressida. Der Prolog, der in den ältesten Quartausgaben fehlt, lässt Anklänge an Euripides vernehmen und versetzt die Hörer mit wenigen Zügen in die mythologisch-klassische Welt, auf die Bühne des Kampfes auf dardanischer Ebene, die sich vor ihnen aufthun soll. Dem Sujet gemäss erscheint der Vorredner diesmal als gerüsteter Prolog (a prologue arm'd), während derselbe sonst, wie wir oben gesehen, in ehrbar schwarzer Tracht auftrat. Die übliche captatio benevolentiae am Schlusse fehlt nicht. — Den kurzen Epilog des wunderlichen Stückes spricht Pandarus, der seit Chaucer üblichen Bedeutung seines Namens entsprechend, in der Rolle des Kupplers (pander). Die Worte (von Steevens für die müssige Zugabe eines Schauspielers erklärt) sind von so unsauberem Kaliber, dass wir aus ihnen einestheils auf die Rohheit des Zeitalters, andernteils auf den ungebundenen Ton des damaligen Theaters, wären diese nicht schon aus zahllosen anderen Stellen sattsam bekannt, zu schliessen haben würden. Selbst Offenbach'sche Operetten würden heute derlei Cynismen nicht wagen dürfen.

Der Prolog zu Heinrich VIII. ergeht sich in schlichten, obwohl gereimten Versen (36 Zeilen) über die von den verschiedenen Klassen der Zuschauer in's Theater mitgebrachten Erwartungen, unter welchen diesmal nur diejenigen Aussicht auf Befriedigung haben, die ein ernstes und erhabenes Stück von geschichtlicher Realität, voll Pomp und Rührung zugleich, zu sehen gekommen sind. Wer lediglich des Schauens halber sich eingefunden, der könne auch diesmal während zwei kurzer Stunden für seinen Schilling Eintrittsgeld genug zu sehen bekommen; nur wer sich auf Schild- und Schwerterklirren, auf Narrenspossen und platte Spässe gefasst gemacht haben sollte, werde sich getäuscht finden. Der Prolog urgirt den tragischen Eindruck der gestürzten Grösse (Wolsey), von welcher das Stück handeln werde, ohne sich weiter auf den Inhalt einzulassen. — Der Epilog, trotz Sonettenform in epigrammatischer Einfachheit (wie bei Heinrich dem Fünften) gehalten, wendet sich abermals an die verschiedenen Elemente des lieben Publikums und erinnert in einigen Wendungen an Goethe's 'Vorspiel auf dem Theater' vor der Faust-Tragödie, das freilich viel farbenreicher ausgeführt

ist, als die etwas blassen Verse des englischen Dichters.<sup>1)</sup> Der Epilog schliesst, wie nach dem zweiten Theile Heinrich des Vierten, mit einem Compliment für die Damen, als dem auch für das Urtheil der Männer maassgebenden Bestandtheil des Publikums.

Die italienische Sonettenform ist mit Bewusstsein und im Einklang mit dem italienischen Stoffe vom Dichter verwandt worden als Einleitung zu *Romeo und Julia*. Der Chorus<sup>2)</sup> giebt in vierzehn Reimzeilen elegischen Tones den Inhalt in grossen Zügen an, das ergreifende Thema, welches dem Zuschauer während der folgenden zwei Stunden geboten werden soll; schliesslich wird wiederum um geneigtes Ohr für redliches Bemühen gebeten. Derselbe Chorus tritt am Schlusse des ersten Aufzugs mit einem ähnlichen Sonett auf, in welchem die verhängnissvolle Lage der beiden Liebenden, Sohn und Tochter der beiden feindlichen Häuser, angedeutet wird. — Das Shakespeare'sche Sonett hat, wie sonst so auch hier, nach unserem verfeinerten Geschmack wenig von der schmeichlerisch verschlungenen Glätte des Klinggedichts, was indess nur zum kleineren Theile dem Dichter, zur grösseren Hälfte den Härten der englischen Sprache, zumal um 1600, zur Last zu legen ist.

Wir haben nun noch des einzigen Dramas zu gedenken, wo die Stelle der sonst gewöhnlichen Exposition durch einen längeren, in die psychologischen Räthsel der Dichtung einführenden Monolog vertreten ist: *Richard's des Dritten*. Freilich ist dabei zu beachten, dass dem damaligen Londoner Publikum Vorgänge wie

<sup>1)</sup> Epilog zu Heinrich VIII.:

'Tis ten to one, this play can never please  
All that are here. Some come to take their ease  
And sleep an act or two; but those, we fear,  
We have frighted with our trumpets: so, 'tis clear,  
They'll say, 'tis naught; others, to hear the city  
Abus'd extremely, and to cry — 'that's witty!'  
Which we have not done neither. — —

Dagegen in Goethe's *Faust*, Vorspiel (Director):

„Wenn diesen Langeweile treibt,  
Kömmt jener satt vom übertischten Mahle,  
Und, was das Allerschlimmste bleibt,  
Gar mancher kommt vom Lesen der Journale. — — —  
Sucht nur die Menschen zu verwirren,  
Sie zu befriedigen ist schwer.“

<sup>2)</sup> Als Chorus in den Quartausgaben bezeichnet; in der Folio von 1623 fehlt der Prolog, weil das ziemlich steife Eingangssonett vermuthlich bei späteren Aufführungen fortgelassen wurde, gerade wie bei uns. Das Sonett in der ersten Quarto von 1599 enthält statt 14 Zeilen deren nur 12. Gounod's Oper macht ein Tableau daraus.

Charaktere bereits aus dem vorausliegenden Heinrich VI. geläufig waren. Das diabolische Selbstgespräch deckt uns den verruchten Lebensplan des Helden mit einer Klarheit auf, vor der wir schauern, die aber zu gleicher Zeit unsere volle Spannung für das Problem in Anspruch nimmt, dessen virtuose Lösung der Dichter sich vorgesetzt hat. In diesem Sinne vertritt dieser Monolog den Prolog fast nach Art des Euripides: er klärt uns nicht sowohl über die gegenwärtige Situation als Ergebniss der Vergangenheit (3. Theil Heinrich's VI.) auf, als er vielmehr uns die Zukunft ahnen lässt, soweit dieselbe an die bewusste Charakterentwicklung Gloster's gebunden ist. Richard's Selbstgespräch erfüllt demnach annähernd das, was unser Lessing bei Gelegenheit seiner scharfsinnigen, doch, wie uns dünkt, etwas spitzfindigen Vertheidigung der prologischen Offenbarungen des Euripides an diesen rühmt: „Der tragischste von allen tragischen Dichtern liess die Zuschauer ohne Bedenken von der bevorstehenden Handlung so viel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte, und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem was geschehen sollte, als von der Art wie es geschehen sollte.“ Womit zu vergleichen das Wort Diderot's: „Es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verrathen würde und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. — Warum haben gewisse Monologe eine so grosse Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht und Hoffnung erfüllt u. s. w.“<sup>1)</sup> — Der erste Monolog Richard's III. enthält, ähnlich den Prologen des Euripides, das Programm, nur nicht gerade der Handlung, sondern vielmehr des eigentlichen Kerns der Tragödie, eben weil hier die Handlung auf der pathologischen Entwicklung des Fanatikers der Herrschsucht beruht.

Wir haben nun derjenigen am meisten vulgären Fälle zu gedenken, wo Shakespeare die naive Form der Zwischenspiele (Interludes) in parodischer Absicht verwerthet hat, vor allen der „langweilig kurzen Scene vom jungen Pyramus und seiner holden Thisbe“, im Sommernachtstraum. Schon beim Einstudiren des Stückes

<sup>1)</sup> Lessing, Hamburg. Dramaturgie, St. 48 gegen Ende. — Diderot, Dramatische Dichtkunst, ebend. zu Anfang.

im Walde bei Athen (III, 1) macht Zettel den Vorschlag, durch einen „Prolog“ die Zuschauer darauf vorzubereiten, dass der tragische Vorgang ihres Spieles keine bittere Wirklichkeit, dass Pyramus nicht Pyramus, sondern Zettel der Weber sei; wo dann auch als für den Prolog geeignet der älteste Bänkelsänger-Rhythmus (— eight and six, d. h. alternirende Zeilen mit je vier und drei Hebungen —) erwähnt wird. Der später (V, 1) auftretende Prolog freilich hält in fünffüssigen Jamben mit Wechselreimen (— darunter zwei weibliche, die im Englischen bekanntlich selten und auffallend sind, daher oft komisch wirken sollen, wie hier und z. B. in Byron's Don Juan —) eine längere Rede von 35 Zeilen, die sich durch absichtliche Verstösse gegen Wort- und Gedankenpausen und eintöniges Silbengeklapper kennzeichnet. Gerade wie in den älteren geistlichen und Fastnachtspielen werden nun die einzelnen Personen der Travestie nach Rolle und Zweck weitläufig vorgestellt, so dass dem Zuschauer das ganze Sujet nebst Katastrophe im Voraus enthüllt wird. Sodann treten noch die Nebenrollen, Wand, Löwe und Mondschein, jede an ihrer Stelle vor, um sich in ihrer harmlosen Eigenschaft ihrerseits kundzugeben. — Die ziemlich chargirte Episode enthält für uns die interessante Wahrheit eines Beispiels, wie man im Kindesalter der Bühne vor Shakespeare und auf kindlichen Bühnen noch zu dessen Zeit sich über jenen Hauptreiz aller dramatischen Kunst, die Illusion, auf's lächerlichste hinwegsetzte. Noch heute beruht ein wesentliches Element der Komik auf dem Durchbrechen der scenischen Täuschung.

Den directen Gegensatz parodirender Weitschweifigkeit finden wir im Zwischenspiel des Hamlet (III, 2) ebenfalls mit Absicht vom Dichter so verwendet; der damit sagen zu wollen scheint, dass ein Prolog nicht zu kurz sein dürfe, sondern entweder zweckgemäss einführen müsse oder als inhaltsleerer Schlendrian ganz fortzubleiben habe. Hamlet hat kurz vorher beim Auftreten des Prologs satirisch bemerkt, dass die Schauspieler (von damals) nichts geheim halten können, sondern Alles im Voraus zu verrathen pflegen, — und nun kommt in drei kurzen Zeilen:

„Für uns und unsre Vorstellung,  
Mit unterthän'ger Huldigung,  
Ersuchen wir Genehmigung —“

nichts weiter als die versificirte Verbeugung. Hamlet meint, diese Kürze eigne sich mehr zur Devise für einen Ring.

Ausser im Sommernachtstraum und Hamlet hat Shakespeare, wie bekannt, der damaligen vornehmen Sitte des Theaters folgend,

mehrfach Schaustellungen und Maskenspiele (shows — pageants — masks) in seine Stücke eingeführt, wo denn auch mehrfach eines Vorredners Erwähnung geschieht, der das Kommende zu melden hat. So im Timon von Athen (I, 2), wo Cupido als Vorläufer (fore-runner) der personificirten fünf Sinne auftritt mit einer begrüßenden Anrede an den Hausherrn, den er um Erlaubniß bittet für den Eintritt der als Amazonen costümirten Ladies, welche darauf mit Lauten in den Händen vor Wirth und Gästen ihre Tänze aufführen. Man sieht, es sind in englischer Renaissance die antiken Hetären, gerade wie im Hause des Phyllidas zu Theben, nur ohne Mordgedanken.

In Vergleich mit diesem prologirenden Cupido beachte man die Stelle in Romeo und Julia (I, 4), wo Benvolio auf Romeo's Anfrage beides, Cupido und Prolog, für ihren Maskenscherz bei Capulet's abweist mit den Worten: „Umschweife solcher Art sind nicht mehr Sitte.“<sup>1)</sup>

Zu derselben Gattung stellen sich die Maskenscherze in Verlorner Liebesmühe (V, 1); wo der Witz der Situation darin besteht, den Sprecher des Prologs, Armado's Pagen Motte, durch Unterbrechungen aus dem Concept zu bringen. Ein Trompetenstoss kündigt auch hier den Prolog an: König und Gefolge erscheinen maskirt in russischer Tracht, mit gelbseidenen Mänteln, Pelzmützen, Beilen in der Hand und Schnabelschuhen. Der Page beginnt seine schwülstige Anrede:

Heil euch, ihr Schönheitsreichsten dieser Erde,

Du heiligster Verein holdsel'ger Damen —

wird aber schon nach fünf Zeilen aus dem Text gebracht. Weiterhin, in demselben langen Auftritt, wird auf Veranstalten Armado's, das als städtischer Festaufzug in London damals übliche Schauspiel von den neun Helden (Worthies — 2. H. IV. II, 4) der Gesellschaft vorgeführt, zwar ohne eigentlichen Prolog, doch in der zu Eingang

<sup>1)</sup> Romeo and Juliet I, 4:

*Ben.* The date is out of such prolixity:

We'll have no Cupid hoodwink'd with a scarf,

Bearing a Tartar's painted bow of lath,

Scaring the ladies like a crow-keeper;

Nor no without-book prologue, faintly spoke

After the prompter, for our entrance.

But let them measure us by what they will;

We'll measure them a measure, and be gone.

Die Worte sagen dasselbe in positiver Kritik, was in den anderen oben besprochenen Stellen ironisch illustriert wird.

unseres Aufsatzes berührten Fassung, dass jeder der auftretenden Helden sich selbst mit angemessenen Worten introducirt. Das Schauspiel gedeiht so bis zum fünften Helden — Pompejus, Alexander, Judas, d. h. Makkabäus, Herkules, Hektor in seltsamer Reihenfolge —, bis es denn auch hier durch störendes Dreinreden in seinem weiteren Verlaufe unterbrochen wird. Das ganze Stück (L. L. L.) schliesst mit einem burlesk-lyrischen Zwiegespräch zwischen Frühling und Winter, welches nach Armado's Worten eigentlich zum Schlussstück (Epilog) des 'Pageant of the nine Worthies' bestimmt gewesen war. Insofern die Bitte um Beifall fehlt, ist dieses Schlussstück mehr als komisches Finale denn als Epilog zu bezeichnen.

Wir müssen an den Sommernachtstraum noch einmal anknüpfen. Theseus, der Herr vom Hause, vor dessen Augen Pyramus und seine Liebe ihr hochtragisches Ende gefunden, lehnt den ihm angebotenen Epilog der Handwerker mit den Worten ab: ein redlich Spiel bedürfe keiner Entschuldigung. Denn das ist zu allen Zeiten der eigentliche Endzweck aller Schlussreden auf der Bühne gewesen: für etwaige Mängel Nachsicht zu erbitten. So auch bei Shakespeare in den fünf Fällen, wo uns vereinzelt Epiloge ohne die entsprechenden Prologe erhalten sind. Im Sommernachtstraum spricht Puck als Favoritelfe in 16 vierfüßigen Reimzeilen das Schlusswort; launig an die vorgezauberte Traumwelt erinnernd, bittet er die Zuschauer um Nachsicht und Beifall, unter dem üblichen Versprechen: nächstes Mal besser.

Auch der Sturm schliesst mit einem Epilog des Prospero in zwanzig Zeilen desselben recitativen Versmaasses, in welchem er das Ersuchen ausspricht, durch tapferes Händeklatschen ihn aus dem Zauberbann zu lösen, durch Bravorufe ihm für die Fahrt nach Neapel die Segel zu schwellen, durch hülfreiche Fürbitte den abgedankten Schwarzkünstler vor der Verzweiflung zu retten. Mit solch zärtlich dringlicher Anrede werden, gerade wie im Sommernachtstraum, zugleich die Zuschauer aus der phantastischen Welt des geschaueten Spiels in die Wirklichkeit des menschlichen Lebens wieder entlassen.

Mit einer kurzen *captatio benevolentiae*, sechs fünffüssigen Reimzeilen, schliesst auch das Lustspiel Ende gut, Alles gut, gesprochen vom König von Frankreich: gut sei das Ende, wenn das Stück eine gute Aufnahme fände. In Wie es Euch gefällt hält die Schauspielerin der Hauptrolle, — bei Shakespeare freilich

ein schlanker Jüngling — Rosalinde, die humoristische Schlussrede, in welcher der Dichter geradezu damit beginnt, es sei nicht mehr Mode „Fräulein von Epilog“ zu sehen, obwohl „Herr von Prolog“ noch als statthaft gelte. „Ein gutes Stück braucht keinen Epilog;“ — so heisst's auch hier, doch mit der Einschränkung, dass ein guter Epilog ein gutes Stück verbessere. Wir haben hierin Shakespeare's wahrhafte Meinung zu erkennen, die alles bloss Herkömmliche, die Philistrositäten der Bühne, verurtheilt. — Und nun werden die Frauen und die Männer bei ihrer gegenseitigen Liebe zu einander beschworen, dass ihnen das Schauspiel gefallen haben möge. Wäre Rosalinde ein Weib, sie würde den Männern auf halbem Wege entgegenkommen; um dieses hypothetischen Anerbietens halber hofft sie, gegen die übliche Verbeugung, auf ein freundlich Lebewohl.

In Was Ihr wollt epilogirt der Narr in lyrischen Schlusscouplets, wie dergleichen im Lustspiel, nach Art des heutigen französischen Vaudeville, häufig vorgekommen sein mag. Solch eine Sololeistung, halb Witz halb Unsinn, von Trommel und Pfeife und possenhaften Capriolen begleitet, hiess und heisst auf dem englischen Theater ein Jig.<sup>1)</sup>

---

Dürfen wir dieser Uebersicht sämtlicher, ausserhalb der Handlung stehenden Vor- und Schlussreden bei Shakespeare einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen, so steht in vorderster Reihe das Ergebniss, dass der Dichter vorwiegend im Lustspiel, zumal dem phantastischen, und ferner in den eingelegten Zwischenspielen vom Epilog Gebrauch macht, während Prolog und Chorus fast nur in einigen romantischen oder historischen Stücken erscheinen, wo sie als Handhabe für die Orientirung über Zeit und Ort verwendet werden. Die grosse Mehrzahl der Schauspiele höheren Stils verschmäht solcherlei Nothbehelf; zumal alle grossen Tragödien, deren intensiver Werth dem Briten die Unsterblichkeit sichert, — ein Lear, ein Hamlet, ein Julius Cäsar, ein Macbeth, ein Othello,<sup>2)</sup> — sie alle führen ohne theatralisches Vorwort durch rasche Exposition sofort 'in medias res' und begnügen sich am Schlusse mit einem

---

<sup>1)</sup> Jig, eigentlich eine Art schottischer Cancan, steht ein paar Mal bei Shakespeare. Ha. II, 2: he is for a jig or a tale of bawdry; L. L. L. III, 1: to jig off a tune at the tongue's end; M. Ado II, 1: hot and hasty, like a Scotch jig, and full as fantastical.

<sup>2)</sup> Ueber die scheinbare Ausnahme bei Romeo und Julia vergl. das Seite 285, Anmerk. 2 Bemerkte.

ehrenden Nekrolog auf den Haupthelden aus dem Munde einer der edleren Nebenfiguren. Ein tändelndes 'Plaudite' nach so ergreifenden Vorgängen auf den Brettern, die in England schon im sechszehnten Jahrhundert die Welt bedeuteten, würde einen ebenso schneidenden Missklang gebracht haben, wie ein handwerksmässiges 'Animum attendite' zu Eingang. Shakespeare, wenn irgen deiner seiner dichtenden Zeitgenossen, sah es mit scharfem Auge, wie das ideale Trauerspiel für seine erhabenen Zwecke vollkommen ausreiche, und scheint deshalb allen störenden Apparat dort gern vermieden zu haben, wo nur eine tiefernste Sammlung bei theilnahmvollen Zuhörern ihm eine adäquate Wirkung hoffen liess.