

Werk

Titel: IV. Shakespeare's Seitenstück zum "Wintermärchen"

Autor: Meißner, Alfred

Ort: Weimar

Jahr: 1882

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0017|log20

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

IV. Shakespeare's Seitenstück zum „Wintermärchen“. ¹⁾

Von Alfred Meißner.

Wer im Sommer des vergangenen Jahres in München den sogenannten Mustervorstellungen beigewohnt und, nachdem er fast jeden Abend eine Tragödie erlebt hatte, schließlich Shakespeare's „Wintermärchen“ sah, der hat wohl, wenn er einigermaßen zum Nachdenken aufgelegt war, sich über seltsame Erfahrungen Rechenschaft geben müssen. Dies Stück aus Shakespeare's letzter Periode; dies Stück, in welchem der Dichter von seinen früheren dramatischen Theorien ganz und gar abweicht und sich auf ein neues Gebiet, das des dramatischen Märchens, begiebt, erzielt die allertiefste Wirkung, eine Wirkung von so süß einschmeichelnder und rührender Gewalt, daß die endliche Wirkung auch seiner größten Tragödien — ich verweise nur auf den unmittelbar zuvor geschauten „Macbeth“ — dagegen gar nicht aufkommen kann. Dies Stück, das in so vielen Punkten den stabil gewordenen Regeln dramatischer Composition widerspricht und in Folge dessen jahrhundertlang zurückgesetzt und vernachlässigt blieb; dies Stück, das die Doctoren dramatischen Stils am liebsten für unecht erklärt und Shakespeare abgesprochen hätten, nimmt uns ganz gefangen, reißt hin und setzt das Gemüth, das während des Abends durch die Wellen der verschiedensten Eindrücke, stürmischer und sanfter, geschwommen, schließlich an das Gestade hoher, stillbeseligter Rührung nieder.

Nicht nur im Theater war diese Wirkung zu beobachten gewesen. Da kamen wir, die wir in Backhaushitze vier Stunden beisammen gesessen, in einer jener großen, dem Theater gegenüber gelegenen Restaurationen an, wo Tische für Hunderte von Gästen gedeckt waren. Die Uhr über dem Buffet wies auf Mitternacht — aber wer dachte ans Schlafen! Männer und Frauen rückten, so gut es ging, zusammen; man knüpfte in fortdauernder Erregung das Gespräch mit Fremden an wie mit Bekannten; ein Summen wie von hundert Bienen-schwärmen ging durch die Räume. Wie schwül, wie gedrückt war im selben Saale die geistige Atmosphäre nach anderen Trauerspielen gewesen! Heute glänzten alle Augen, Alles war in gehobenster Stimmung. „Welch schöner Abend! Und wie schön war Hermione! Wie rührend ihr Wiederfinden mit Mann und Kind!“ Das war so die Kritik der Menge, aber sie sagte genug. Daß in dieser Mitternachtsstunde William Shakespeare unter uns hätte erscheinen können!

Das „Wintermärchen“ hatte die stilgemäßerer Tragödien ausgestochen. Wir unserertheils haben nichts dagegen. Was auch Andere denken und sagen mögen, wir bekennen uns zur Ueberzeugung, daß die harten und blutigen Tragödien Shakespeare's für uns allmählig zurücktreten und seine helleren Schauspiele unserem Fühlen mehr entsprechen. Wir wollen den Dichter als einen Erhellender des Lebens sehen; nicht noch finsterer zusammenziehen, vielmehr lichten soll er den Horizont über uns. Wir suchen selbst für die herbsten Conflicte sogenannte milde Ausgänge. Sind wir darum verweichlicht? Ich glaube, wir sind civilisirter. Scenen wie die der Ermordung der Familie Macduff's — noch dazu überflüssig,

¹⁾ Mit Genehmigung der Redaction abgedruckt aus der „Neuen freien Presse“ vom 2. Februar 1881.

da wir den Mord noch hinterher durch Erzählung erfahren — wirken auf uns einfach abstoßend. So wenig wir, wie die Engländer jener Zeit, die Ausstellung blutiger Köpfe auf den Zinnen der Stadthore vertragen, so wenig vertragen wir die Kopf-ab-Scenen in den Historien, und überhaupt gehäufte Gräuel. Sie schlagen auch regelmäßig in das Gegentheil der gewünschten Wirkung um. Wir suchen mildere Erregungen, und unendlich tiefer als wüster Hexenspek und blutiges Treiben aus altnordischer und celtischer Zeit ergreift uns die Darstellung romantischer Sagenwelt. Aus ihr weht kein Blutgeruch, aus ihr duftet uns die Blüthe der Spät-Renaissance entgegen.

Das „Wintermärchen“ zeigt uns aber auch noch etwas Anderes. Die Katecheten des Dramas verlangen, daß die Gründe, warum uns eine Dichtung erfreut, sich auch vor dem Verstande sollen rechtfertigen lassen. Aber das ist falsch; eine ganz irrige Forderung Jener, welche selbst nicht einen Funken des specifisch Poetischen erzeugen können. Um ein romantisches Drama zu genießen, muß man sich auf den Boden stellen, von dem der Dichter ausgeht. Das Publikum — wenigstens das germanische — thut das so gern! Es ist auch Gottlob! nicht von Aristoteles geschult; Einheit des Ortes und der Zeit ist für seine Phantasie beinahe eine lästige Fessel. Man folgt dem Dichter auf einen Wink seines Zauberstabes. Er fliegt voran, man folgt. Keinen stört es, Perdita, die im ersten Akte noch nicht geboren ist, in den letzten zwei Akten als halberschlossene Mädchenblüthe zu sehen. Auch andere „Unwahrscheinlichkeiten“ stören nicht. Wir sitzen ja nicht im Theater, um die Wirklichkeit zu sehen, vielmehr um aus ihr herauszutreten. Auch der bildende Künstler läßt Menschengestalten aus Ranken und Blumenkelchen hervorstechen, bildet fabelhafte Centauren, Hippogryphen, Chimären — es fällt Niemandem ein, zu fragen, ob sie möglich sind, wenn sie uns durch die Schönheit ihrer Linien erfreuen. Und vollends unter dem Einflusse der Musik tritt auch der trockene Schulmeister gern in die Fabelwelt ein. . .

Das „Wintermärchen“ für die Bühne wieder gewonnen zu sehen, ist die hochverdienstliche That eines großen englischen Schauspielers gewesen; ihm ist Herr Baron v. Dingelstedt mit seiner Bearbeitung gefolgt. Aber das „Wintermärchen“ (1611) ist nur ein vielleicht etwas gemildertes Seitenstück zu einer zwei Jahre zuvor erschienenen Dichtung Shakespeare's, in welcher dieser den neuen Weg zuerst eingeschlagen hatte, einem echten Volksschauspiel, das, wie ich nachweisen werde, unendlich populär war und jetzt völlig unbeachtet, man kann sagen beseitigt, ruht. Ich behaupte dies seit etwa zwanzig Jahren, und bin es gewohnt, unter der Aeufßerung dieser Meinung bei Leuten, die das Stück, das ich meine, gar nicht kennen, zuerst Verblüffung zu erregen, dann Widerspruch zu erfahren. Heute, wo *the Winter's Tale* allenthalben zu Ehren gekommen, erlaube ich mir, diese Ansicht zu begründen. Ich rede von „Perikles, Fürst von Tyrus“.

Von „Perikles“ liest man in allen Handbüchern, daß er zu Shakespeare's Jugendstücken gehöre. Davon ist kein Wort wahr, er gehört vielmehr seiner reifsten, seiner letzten Periode an. Hervorgerufen wurde dieser Irrthum durch einen Vers Dryden's, der in einem Prolog zu Davenant's „*Circe*“ (1675) Entschuldigendes über die Unzulänglichkeit erster dramatischer Versuche sagt und dabei vorbringt:

*Shakespeare's own muse his Pericles first bore,
The prince of Tyre was older than the moor.*

Ein schwieriger Vers, wegen der Bedeutung des *own muse*, der nur so übersetzt werden kann: „Das erste Stück, das Shakespeare ganz zu eigen war, in welchem er sich an keine frühere Bearbeitung anlehnte, war 'Perikles'. Der Prinz von Tyrus ging dem Othello zuvor.“ Aber bei dem Verse und der Bedeutung des *own* braucht man sich gar nicht aufzuhalten. Das Ganze ist eine irrige Behauptung, wie eine ähnliche schon tausendmal auch aus der besten Feder geflossen.

Die erste Ausgabe des „Perikles“, daran läßt sich nicht mäkeln, ist von 1609 und läßt gar keinen Zweifel an der Zeit der ersten Aufführung zu, denn sie führt den Beisatz: „Das neuerliche und sehr bewunderte Schauspiel von William Shakespeare“. Im Jahre 1609 war der Dichter 45 Jahre alt, er hatte seine Hauptwerke: den „*Lear*“ (1605), „*Macbeth*“ (1606), „*Julius Caesar*“ (1607), „*An-*

tonius und Cleopatra“ (1608) geschrieben. Noch drei Jahre sollte er produciren, noch „Cymbeline“, „Timon von Athen“, das „Wintermärchen“, „Maaß für Maaß“ bringen, dann aber mit dem „Sturm“ 1612 seine dramatische Laufbahn beschließen.

Daß der „Perikles“ vermuthlich im Spätherbst 1608 ans Licht getreten, kann noch durch ein anderes Moment erhärtet werden. Das Druckjahr 1608 trägt eine wenig umfangreiche Erzählung: *Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre. Being a true History of the Play*. Die Erzählung giebt das Stück in Novellenform wieder, und der Vorredner bittet, sie „mit derselben Gunst aufzunehmen, mit der das Schauspiel empfangen wurde, als es von des Königs Majestät Schauspielern neulich so fürtrefflich aufgeführt worden“. Die Speculation mit den unberichtigten Textpublikationen mochte etwas in Verruf gekommen sein, der industrielle Verleger schlug einen andern Weg ein und brachte das Schauspiel als kleinen Roman. Aber Alles bestätigt die Thatsache, daß 1608 ein großer Erfolg des „Perikles“ erlebt worden war vor einem Publikum, das bereits die Meisterwerke Shakespeare's, den „Hamlet“, „Lear“, „Macbeth“ kannte.

Da es seit der Auffindung und Feststellung dieser Daten nicht mehr anging, das Stück in eine frühere Periode zurückzusetzen, blieb nur noch der Ausweg übrig, den „Perikles“ für die spätere Uebersetzung eines Jugendstückes zu erklären. Aber auch das geht nicht an, es ist kein aus dem Pulte hervorgeholtes Jugendstück. Denn es trägt den Charakterstempel der spätesten Dichterwerke Shakespeare's gar zu klar an der Stirn und zeigt zu klar auf die Zeit seiner Entstehung hin. Es vollzieht sich nämlich bei Shakespeare in den letzten Jahren seiner Production eine eigenthümliche Wandlung. Er verliert, wenn ich es kürzer sagen soll, den Sinn für die Wirklichkeit und den rechten Glauben an diese. Die Dinge erschienen ihm traumartig, das Leben, wie er selbst sagt, „ein Ding gleich Träumen“. Er flüchtet, unbefriedigt von der Wirklichkeit, in eine Märchenwelt. Er stellt jetzt die Logik und die Anforderungen des Verstandes nicht mehr in die vorderste Reihe. Immer kühner in der Stoffwahl, immer willkürlicher in der Erfindung, immer abwechslungsreicher im Bau, sucht er nur schöne Wirkungen. Die Fabel seiner Stücke verlegt er in fernentlegene Zeiten, damit man über die Unwahrscheinlichkeiten hinwegkomme. Und gleichwie in einem Landschaftsbilde die unklare Erscheinung von ferne gesehener Objecte so wirksam ist und das *Clairobscur* einen Reiz hat, der uns die Klarheit und Schärfe des Tageslichtes fast nüchtern erscheinen läßt, so ist es auch hier in der Dichtung. Die Concentrirung ist dahingegeben, aber andererseits ist viel gewonnen: giebt man sich einmal den Prämissen hin, so wird man durch die wunderbarsten Folgerungen, das Schauen der lieblichsten Gebilde, Scenen, Situationen belohnt. Die glanzvolle und die humoristische Ader Shakespeare's ist in dieser letzten Periode ganz aufgetrocknet; wo er noch komisch wirken will, bietet er wilde Satire („Perikles“, „Timon“, „Maaß für Maaß“). Er verknüpft jetzt ganz lose und schreitet gerne über die Ereignisse mit Siebenmeilenstiefeln hinweg. Dabei bewegt er sich mit Vorliebe in einem ganz bestimmten Kreise dichterischer Elemente: er zieht die alte Mythologie herein („Wintermärchen“, „Cymbeline“, „Perikles“), Orakel und die Göttererscheinungen treten rettend in schwierigen Lagen ein. Charakteristisch wird eine bis in die Wolken gehende Hochstellung und Feier weiblicher Treue, Reinheit, Unberührtheit (Thaisa, Hermione, Imogen, Miranda). Marmorbilder erwachen und werden zu schönen Menschen. Tiefe Schwermuth und Lebensmüdigkeit werden durch das Wiederfinden geliebter Verlorenegeglaubter geheilt („Perikles“, „Wintermärchen“). Heimkehr und Wiedervereinigung nach schrecklich langer Irrfahrt wird ein Lieblingsmotiv. Vorwiegend ist jetzt eine eigenthümliche Weichheit und Nervosität, eine rafaelsche Milde. Der Dichter mischt jetzt gewissermaßen Antidota gegen die tragischen Schrecken seiner früheren Zeit.

Alles dies zusammengekommen sind lauter Farbenphänomene am Horizonte des Lebensabends, wo das Leben „ein Ding wird wie Träume“. Wer da meint, daß solche bei einem so bestimmten Individuum ebensogut am Morgen oder um die Mittagszeit des Lebens vorkommen können, zeigt eben, daß ihm jedes Verständniß dichterischer Naturen abgehe.

Betrachten wir uns nun den „Perikles“ in fortlaufender Vergleichung mit den späteren Stücken, namentlich aber des „Wintermärchens“. Wir befinden uns am Hofe des Antiochus, vermuthlich des Antiochus Epiphanes, der im Buche

der Makkabäer so übel wegkommt. Sein Zusammenleben mit seiner um ihrer Schönheit willen weltgepriesenen Tochter verbirgt ein grausiges Geheimniß. Die Welt munkelt von Blutschande; Antiochus aber, um irrezuführen, ladet fortwährend Fürsten zur Brautschau ein. Diese müssen sich einer Bedingung unterwerfen: sie haben, um der Hand der Prinzessin theilhaft zu werden, ein Räthsel zu lösen. Lösen sie es nicht, so verfällt ihr Kopf dem Henker. Nun ist aber das Räthsel so gestellt, daß die Lösung desselben, wenn der Bewerber sie ausspricht, als eine tödtliche Beleidigung gestühnt werden muß. Also, wie er sich auch stelle, jeder Bewerber ist in die Falle gegangen und verliert den Kopf. Der Fürst von Tyrus, der, von der Schönheit der Prinzessin begeistert, den bösen Gerüchten zu Trotz, an die er nicht glauben wollte, als Bewerber herbeigekommen, erräth, wer „Mutter, Weib, Kind zugleich ist“, und giebt es Beiden zu verstehen.¹⁾ Von Grausen erfaßt, wendet er sich von der Fürstentochter ab. Antiochus entgegnet heuchlerisch, daß er Perikles vierzig Tage gebe, über die richtige Lösung nachzudenken; inzwischen steht schon der Entschluß in ihm fest, den tödten zu lassen, welcher der Welt eine grauenhafte Geschichte erzählen könnte. Auch der kluge Perikles weiß, wie es um seinen Kopf steht; er flieht, der Mörder wird ihm nachgesendet.

Der Parallelismus dieser Exposition und der des „Wintermärchens“ ist sofort einleuchtend. Bei beiden wird die Scene damit eröffnet, daß ein König beim andern zu Gaste und der Beherberger durch eine plötzliche Katastrophe dazu kommt, dem früher gerne gesehenen Gaste ein Feind zu werden, der diesem fortan nach dem Leben strebt. Was im „Perikles“ die Entdeckung eines furchtbaren Hausgeheimnisses, bewirkt im „Wintermärchen“ die Eifersucht. Hier wie dort flüchtet der bedrohte Gastfreund vor geplanter Tödtung.

Nun beginnen Perikles' Irrfahrten, um derentwillen man das Stück geradezu ein Seefahrerstück nennen möchte. Der kleine, vom Grimme des mächtigen Antiochus verfolgte Fürst fühlt sich daheim nicht sicher; er übergiebt die Zügel der Regierung dem treuen Minister Helikan und geht auf Reisen. Nachdem er das Volk von Tarsus, das einer Hungersnoth zu erliegen nahe war, mit Korn gespeist und so wie vorher von seiner Klugheit, jetzt von seinem edlen Sinne die Probe abgelegt, wird er zu Schiffe von einem Sturm erfaßt und nackt von den Wellen ans Ufer eines ihm unbekannten Landes geworfen. Fischer nehmen ihn auf. Ein Wunder, wie es sonst wohl nur in spanischen Dramen vorkommlich, schafft ihm eine Rüstung, daß er zum Turnier an den Hof von Pentapolis gehen kann; dort gewinnt er die schöne Königstochter Thaisa als Gemahlin.

Inzwischen haben die Götter den bösen Antiochus um seiner Sünden willen gezüchtigt, der nicht mehr bedrohte Perikles kann mit seiner ihrer Entbindung entgegensehenden Gemahlin heimkehren, sie in Tyrus als Königin einzuführen. Wieder wird er dem Seesturm zum Opfer. Mitten im Kampfe mit den wüthenden Wogen genest Thaisa eines Mädchens, gerade wie Hermione im Kerker eines Mädchens genest, fällt aber darauf in einen kataleptischen Zustand, in welchem man sie für todt hält. Die abergläubischen Matrosen zwingen den König, die vermeintliche Leiche der See zu übergeben. Königlich geschmückt, wird Thaisa in einem Sarge in's Meer gesenkt.

Auch diese Scene auf dem vom Meere geschaukelten Schiffe, die so große Aehnlichkeit mit der Eröffnungsscene im „Sturm“ hat, zeugt für die späte Entstehung des Stückes. In früheren Jahren wäre die Conception derselben unterdrückt worden, weil sie bühnlich nicht zum Ausdruck zu bringen war. Die zweimalige Vorführung des sturmgeschaukelten Schiffsverdecks ist gewiß nicht ohne äußere Veranlassung da. Offenbar war seit Kurzem der Gebrauch einer Maschine, die das Schwanken des Decks veranschaulichte, in Uebung gekommen. Daß wenige Jahre später der berühmte Inigo Jones bei Aufführung von Ben Jonson's „Masken“ die complicirtesten Maschinen anwendete, ist bekannt.

Die Wellen haben inzwischen den Sarg an's Ufer geführt, er wird aufgefunden und von Cerimon, dem Beherrscher von Ephesus, geöffnet. Mit medicinischen Kenntnissen ausgerüstet, ein halber Zauberer wie Prospero, erkennt er den Scheintod der im Sarge Ruhenden und giebt Thaisa dem Leben wieder.

¹⁾ Die Verse erinnern an das bekannte Epigramm auf Lucretia Borgia . . . filia, sponsa, nurus.

Sie lebt! Seht sie!
Die Augenlider — zweier himmlischen
Juwelen Hülle —
Sie theilen schon die Fransen hellen Goldes —
Die Diamanten von gepries'nem Wasser
Erscheinen, doppelt reicher diese Welt
Zu machen! Lebe! Weinend wollen wir
Dein Schicksal hören, schönes Wesen, das
So einzig sein muß, wie du selbst!

Verse von hoher Ueberschwenglichkeit, wie sie in schönerer Situation nie erklingen!

Wie im „Wintermärchen“ — die Analogie des Baues kann gar nicht weiter gehen — führt uns nun der vierte Akt in die zweite Generation hinüber. Erster und zweiter Theil des Schauspiels sind wie zwei Ufer, durch eine Brücke verbunden. Auch dergleichen macht ein junger Autor nicht, macht nur ein älterer Mann, der gewohnt, auf eine Generation zurück, auf eine hinaus zu blicken. Sechzehn Jahre sind vergangen. Thaisa, die sich für eine Witwe hält, ist in das Heiligthum der Diana zu Ephesus als Priesterin eingetreten; Perikles aber hat seine Tochter, die auf dem Schiffe geborene, aus dem Sturme heimgebrachte Marina, der Pflege Kleon's von Tarsus und dessen Gattin Dionysa übergeben. Keines weiß vom Andern, Jedes hält das Andere für todt. Da will die böse, auf des Mädchens Schönheit neidische Dionysa Marina aus dem Leben schaffen; sie übergibt diese einem Mörder, der sie in der Einöde tödten soll; dem Vater, der sie abzuholen kommt, wird ein prunkvolles Grabmal gezeigt, das ihr von der Mörderin gesetzt wurde.

Perikles, der nun Weib und Kind verloren zu haben glaubt, verfällt in tiefe Melancholie, ganz wie Leontes. Aber Marina lebt; Seeräuber haben sie dem Mörder entrissen und nach Mytilene gebracht, sie dort als Sklavin zu verkaufen. Preisgegeben der Rohheit, der Gemeinheit, der Gewalt, ist sie daran, das Aeußerste zu erdulden. Es folgen widerwärtige Scenen, die wieder mit Manchem in „Maß für Maß“ und „Timon“, auch späteren Stücken, verwandt sind. Aber Lysimachus, Herr von Mytilene, von ihrer Schönheit entzückt, rettet sie vor Verderben. Indeß erscheint Perikles vor der Insel, Marina's wunderbarer Gesang soll die Wolkennacht der Melancholie, die über ihm lagert, zerstreuen helfen. Der Vater findet sein Kind wieder. Nun erscheint die Göttin von Ephesus dem Eingeschlafenen und zeigt ihm an, daß Thaisa noch lebe. Die Langgetrennten werden vereinigt, ganz wie im „Wintermärchen“. Faßt man beide Schlüsse als ein Spiegelbild dessen auf, was in Shakespeare's Gemüth vorgeht, der sich am Ende seiner Laufbahn weiß und nach langer Irrfahrt, die auch sechzehn Jahre gedauert, bei Weib und Kind für weitere Lebenszeit einzutreffen gedenkt, so erhalten diese Scenen eine eigenthümlich tiefe psychologische Bedeutung.

Dies die Handlung des „Perikles“. Wer sie liest und mit der des „Wintermärchens“ vergleicht, wird die innere Verwandtschaft beider Stücke sofort erkennen. Der Bau beider Stücke ist der gleiche, in beiden wird mit fast denselben dichterischen Mitteln operirt. Wenn der Geologe zwei Gebirge gleichen Gesteins, gleicher Structur aus einer Epoche herleitet, wenden wir dasselbe auf Geisteswerke an. Von zwei so verwandten Werken ist nicht eines in der Jugend, das andere in den reifsten Jahren geschrieben. Es bliebe nur übrig, anzunehmen, Shakespeare habe im „Wintermärchen“ eines seiner Jugendstücke beinahe sklavisch nachgeahmt.

Wer die Fabel des „Perikles“ nach überkommenen Regeln beurtheilt, wird sofort sagen, daß sie ganz epischer Natur und für ein Drama völlig ungeeignet ist. Aber dem Genie ist es gegeben, das Schulbuch erfolgreich zu widerlegen. Das nach gleichem Schema gebaute „Wintermärchen“ ist auch episch. Es schreitet auf der Bahn des kühn Unwahrscheinlichsten und beleidigt uns doch nicht damit. Es springt über sechzehn Jahre hinweg und erscheint uns doch völlig organisch. Es ergreift, fesselt, erhält uns einen ganzen Abend hindurch in der lieblichsten Aufregung idealer Stimmung. Was will man noch mehr?

Was nun den „Perikles“ anbelangt, so verkenne ich nicht, daß dessen Bearbeitung für die moderne Bühne ihre großen Schwierigkeiten hätte. Der Text

des Schauspiels ist uns nur in einer im höchsten Grade corrumpten Ausgabe erhalten geblieben, dagegen in seiner wirklichen, besser gesagt, in seiner literarischen Fassung verloren gegangen. Man weiß ja, daß Shakespeare — was eigentlich wunderbar ist und uns ewig halb unverständlich bleiben wird — während seiner ganzen Lebenszeit nur zwei seiner Schöpfungen im Drucke veröffentlicht hat, die beiden poetischen Erzählungen „Venus und Adonis“ und „Der Raub der Lucretia“. Die bei seinen Lebzeiten erschienenen Drucke seiner Dramen waren sämtlich unrechtmäßige; nach jedem größeren Erfolge schickten damals gewisse Buchhändler eine Anzahl Schnellschreiber ins Theater, welche den Dialog, so gut es anging, nachschrieben. So entstanden Editionen voll Auslassungen und Verstößen. Oft nun traten die gekränkten Autoren durch eigene Publicationen des richtigen Textes diesen Speculations-Ausgaben entgegen. Shakespeare that es nicht, er ließ die Sache hingehen, die Stücke sollten sich durch die Darstellung rechtfertigen. Nun aber kamen, sieben Jahre nach seinem Tode, John Heminge und Henry Condell und brachten die dramatischen Werke nach den hinterlassenen authentischen Texten in der Form, wie sie der Dichter wirklich geschaffen. Sie haben den „Perikles“ nicht aufgenommen. Was die Ursache, wird ewig unbekannt bleiben, ich nehme an, daß Contracte mit Bühnen dem Drucke entgegenstanden. Aber die Folge davon ist, daß wir von „Perikles“ nur den Raubdruck, die mit Mängeln behaftete Nachschrift der Bühnenbearbeitung besitzen.¹⁾

Das Drama stellt aber auch einer Aufführung andere Schwierigkeiten, die erst bewältigt sein wollen, entgegen. Im höchsten Grade anstoßerregend und widerwärtig sind die beiden Scenen im vierten Acte. Einen Einwand gegen die Möglichkeit der Aufführung bieten sie allerdings nicht. Sieht man nämlich näher zu, so findet sich, daß diese brutalen Scenen ganz einfach weggelassen werden können. Man nehme an, daß, nachdem die Seeräuber Marina auf den Sklavenmarkt gebracht haben, Lysimachus gleich dazwischen tritt und sie, wie das ja später der Fall ist, in eine ehrliche Umgebung rettet, so ist alles Anstößige behoben. Schwieriger sind die Scenen mit Dionysa zu ordnen, es sind offenbar Lücken vorhanden, die einer Ergänzung bedürfen. Auch die Rolle der schönen Sünderin, Antiochus' Tochter, die so zusammengestrichen worden ist, daß sie jetzt eine stumme Rolle, würde wieder belebt werden und zu Worten kommen müssen.

Mit der Vorführung des Chorus hier in Gestalt des altenglischen Dichters Gower, der zu Zeiten Richard's II. gelebt und in seiner *Confessio Amantis* die Geschichte des vielgeprüften Fürsten von Tyrus zuerst erzählt hat, war von Shakespeare auf die Behelfe einer früheren dramatischen Technik zurückgegriffen worden. Der Dichter hatte ein Volksstück im Sinne, und der Chorus allein ermöglichte dies Drama. Wir finden den Chorus auch im Wintermärchen wieder, diesmal als „die Zeit“. Das Titelblatt der Novelle „*Painfull Adventures*“ zeigt uns den alten Gower, wie er, den Fortgang der Handlung erläuternd, erschien: als Greis an einem Stabe, einen Büschel Lorbeerblätter in der einen, ein Buch in der andern Hand. „Chorus und Anwendung der Pantomime, das waren damals ungewöhnliche zurückliegende Formen — das Stück muß doch eine Jugendarbeit Shakespeare's sein!“ heißt es in den Büchern über Shakespeare. Aber der Zeitpunkt der ersten Aufführung ist doch nicht umzustößen, und eben die Anwendung einer alten Stylform, die jetzt wieder neu war, war von hohem Reize. Heute wissen wir nur zu gut, daß etwas, weil es archaisirende Formen hat, darum noch nicht alt ist. Was die „Pantomime“, den *dumb show* betrifft, so finden wir auch diesen im „Wintermärchen“. Hier muß Musik das Wort ersetzen und die Scene den Charakter geben.

Der Theater-Erfolg des „Perikles“ muß ein großer und nachhaltiger gewesen sein; ich schließe dies aus der noch nach Jahren auftretenden Polemik gegen dies Drama. Im Jahre 1615, also lange nachdem Shakespeare der Bühne Ade gesagt und London verlassen hatte, bringt sein ehemaliger Rivale Ben Jonson sein „*New Inn*“ auf's Theater und fällt damit durch. Wüthend verschwört er

¹⁾ Aus dem Umstande, daß der „Perikles“ in der ersten Gesamt-Ausgabe nicht vorkommt, haben Einige folgern wollen, das Stück sei vielleicht gar nicht von Shakespeare. Dann aber müßte man nachweisen, wer etwa es hätte schreiben können! Aber auch „Troilus und Cressida“, ganz unbestritten ein Werk Shakespeare's, fehlt in der von Heminge und Condell besorgten ersten Ausgabe gleichfalls.