

## Werk

**Titel:** Einlagen und Zuthaten in Shakespeare's Dramen

**Autor:** Delius, Nicolaus

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1886

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0021](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0021) | log7

## Kontakt/Contact

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

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

# Einlagen und Zuthaten in Shakespeare's Dramen.

Von

**Nicolaus Delius.**

---

Der etwas unbestimmte Titel dieser Abhandlung, für den sich aber kein bestimmterer finden ließ, bedarf zunächst einer genaueren Erklärung. Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung und Charakteristik aller derjenigen Elemente der Schauspiele unseres Dichters, welche außerhalb der in Dialogen und Monologen verlaufenden dramatischen Handlung fallen, aber zur Vervollständigung und Verdeutlichung derselben entweder vom Dichter oder von anderer Seite hinzugefügt wurden. Diese verschiedenartigen Elemente in Bezug auf ihren Ursprung zu prüfen, ihre Stellung im Kontext der Dramen nachzuweisen und zu motiviren, Form und Inhalt derselben zu untersuchen — das war der Zweck und der einheitliche Gesichtspunkt der vorliegenden Arbeit. Bei der großen Mannigfaltigkeit des gegebenen Stoffes bedarf es aber einer festen Norm und systematischen Anordnung dieser scheinbar so disparaten Elemente nach bestimmten Kategorien, die sich denn folgendermaßen ergeben und festgestellt haben.

Die erste Abtheilung umfaßt alle vorkommenden Fälle einer Anwendung der von keinem Gesange begleiteten instrumentalen Musik, die in Shakespeare's Dramen verzeichnet stehn. Hier ist eine Mitwirkung oder Einwirkung unseres Dichters am Schwierigsten zu konstatiren, nur daß die etwaige nähere Bezeichnung der

betreffenden Musikgattung oder der in Frage kommenden Instrumente mit einiger Sicherheit auf seine Rechnung zu setzen sein mag.

Die zweite Abtheilung umfaßt alle Fälle, wo ein Lied, ein Gesang mit oder ohne Begleitung, aber mit Angabe des Textes verzeichnet steht. Hier ist die Frage, inwiefern dieser Text unserem Dichter zu- oder abgesprochen werden muß, nahe gelegt und läßt sich aus äußeren oder inneren Gründen, aus anderweitigen Zeugnissen u. s. w. in den meisten Fällen ziemlich sicher entscheiden.

Die dritte Abtheilung umfaßt alle nur gesprochenen, gelesenen oder citirten Verse, die nicht zum Dialoge der Dramen gehören, sondern denselben nur äußerlich eingefügt sind. Bei diesen steht Shakespeare's Autorschaft im Allgemeinen ziemlich fest, wo nicht direkte Zeugnisse dagegen sprechen.

Die vierte Abtheilung umfaßt das auf der damaligen englischen Bühne so häufig zur Verwendung gelangende Genre der Masques, der Geistererscheinungen und Visionen, von denen auch unser Dichter gelegentlich den ihm zusagenden Gebrauch gemacht hat, ohne daß dabei eine fremde Beihilfe anzunehmen wäre.

Die fünfte Abtheilung, gewissermaßen eine Modifikation und Erweiterung der vierten, umfaßt die Schauspiele im Schauspiel. Die wenigen Fälle, welche sich davon bei Shakespeare finden, gehören selbstverständlich und ausschließlich ihm selber an.

Die sechste und letzte Abtheilung umfaßt die Prologe, Epiloge und Chorusreden, also alle zu jener Zeit gebräuchlichen scenischen Hilfsmittel zur Verständigung der Zuschauer über das aufzuführende Drama, zur Ergänzung einzelner Partien desselben, endlich zur Bitte um Beifall nach der Aufführung. Shakespeare macht, nach den alten Ausgaben zu urtheilen, von diesen Hilfsmitteln einen viel seltneren Gebrauch, als die meisten zeitgenössischen Dramatiker, ganz abgesehen davon, daß einige ihm zuertheilte Prologe und Epiloge sicherlich nicht aus seiner Feder stammen. Für Shakespeare war das Drama selbst so vorwiegend sein Augenmerk, daß alle diese sonstigen Einlagen und Zuthaten in der That lediglich als ein, bisweilen freilich wünschenswerthes oder gar nothwendiges, Hors-d'oeuvre erscheinen.

Wir eröffnen unsere Musterung der in den Text der Dramen ohne begleitende Worte eingelegten Instrumentalmusik mit dem sogenannten *Huntsup*, dem mit Jagdhörnern und dem Gebell der Hunde dargebrachten Morgengruß und Aufruf zur Jagd, mit welchem in *Titus Andronicus* (A. 2, Sc. 3) der greise Titus das ankommende Kaiserpaar begrüßt. Daß bei diesem feierlichen Brauche die musikalische Wirkung eben so sehr auf den wohldressirten Hunden wie auf den Jagdhörnern beruhte, das erhellt deutlich aus einem Passus im *Midsummer-Night's Dream* (A. 4, Sc. 1). Theseus rühmt da seinen Jagdhunden nach, daß ihr Gebell eine vollständige Skala bilde, wie die einzelnen Glocken im Glockenspiel, jede einen Ton tiefer als die andere. Auf der Shakespeare'schen Bühne mußten wahrscheinlich in Ermangelung einer so musikalisch ausgebildeten Jagdmeute menschliche Stimmen diesen Effekt nachzuahmen suchen, so gut es eben gehn wollte.

Um einen anderen als diesen waidmännischen Morgengruß handelt es sich in *Othello* (A. 3, Sc. 1): um ein Ständchen, welches Cassio durch eine Musikbande seinem General am Morgen nach dessen Hochzeitsnacht darbringen möchte. Leider mißlingt diese wohlgemeinte Huldigung. Wie der Hausnarr Othello's erklärt, sind die Instrumente so arg verstimmt, daß sie gleichsam durch die Nase sprechen, wie ein mit der Lustseuche Behafteter. Das entscheidende Moment aber ist, daß, dem Narren zufolge, Othello gänzlich unmusikalisch ist und höchstens eine Musik verträgt, die man nicht hört.

In ähnlicher Weise werden in *Romeo and Juliet* (A. 4, Sc. 5) von dem Clown die Pfeifer verhöhnt, die zur Hochzeitfeier gekommen waren und nun unverrichteter Sache wieder abziehen müssen. Dieser Peter stellt ein scherzhaftes Examen mit ihnen an, indem er ihnen ein Bruchstück eines bekannten Liedes citirt, über die Frage, was doch der Dichter unter dem Silberklange der Musik verstanden haben möge. Daß aber unter diesen Instrumentalmusikern sich auch ein Sänger befunden, geht aus dem Verlauf dieses närrischen Verhörs hervor.

Während der Dichter in den bisher citirten Beispielen uns einen Chor musikalischer Instrumente vorführt, haben wir in seinem *Julius Caesar* (A. 4, Sc. 3) einen Solisten, den jungen Lucius, den Liebling des Brutus, der in dem Zelte vor der Entscheidungsschlacht die aufgeregten Lebensgeister seines Herrn mit seinem Saitenspiel und Gesang beschwichtigen soll. Der Text des letztern

wird nicht mitgeteilt. Aber Brutus findet die Weise einschläfernd, weil nämlich der Sänger dabei entschlummert ist und im Schlafe sein Saitenspiel leicht fallen lassen möchte, weshalb Brutus ihm dasselbe aus der Hand nimmt. Die Oekonomie der Scene verlangte freilich das Entschlummern des Knaben, der nicht Zeuge der folgenden Geistererscheinung sein durfte. Noch im Schlaf ist er so mit seinem Instrumente beschäftigt, daß er, von Brutus aufgeweckt, mit der Verstimmung der Saiten das Aufhören seines Spieles entschuldigt.

Der hier nur angedeutete Zusammenhang zwischen der Musik und der Geisterwelt tritt klarer, und ebenfalls vor einer Entscheidungsschlacht, hervor in dem andern Römerdrama, *Antony and Cleopatra* (A. 4, Sc. 3). Da hören die Krieger des Antonius auf ihrem Wachtposten eine wunderbare Musik der überhaupt auf der englischen Bühne zu feierlichen Anlässen gebräuchlichen Hoboen, die erst unter der Bühne, nachher in der Luft erklingt. Die Deutung dieses Phänomens hat der Dichter seiner Quelle, dem Plutarch, entlehnt: es ist der Gott Herkules, der seinen treuen Verehrer Antonius in diesem kritischen Moment verläßt.

Einer originellen musikalischen Einlage begegnen wir in *King Henry IV, First Part* (A. 3, Sc. 1). Der Walliser Glendower macht den Dolmetscher zwischen seiner Tochter und ihrem des Welschen unkundigen Gemahl. In seiner phantastischen, großsprecherischen Weise geberdet er sich, als ob er die Musik, die bald nachher laut wird, durch seine Zauberkunst aus weiter Ferne herbeiziehe. Im Anschluß daran singt dann die Lady Mortimer ein welsches Lied, dessen Text uns leider nicht mitgeteilt wird, wahrscheinlich, weil es nicht Shakespeare's Sache war, denselben zu liefern, sondern diese Mühewaltung Andern überlassen blieb.

Eine Bethheiligung unseres Dichters an der Auswahl und Bestimmung eines gewissen Musikstückes ist aber leichter vorauszusetzen bei demjenigen, welches sich in *Twelfth-Night* (A. 1, Sc. 1) der Herzog als „Nahrung seiner Liebesschwärmerei“ vortragen läßt. Die Charakteristik, welche er von dieser Weise und von ihrem Eindruck auf ihn giebt, ist so eingehend, daß wir auf eine ganz bestimmte Komposition schließen dürfen, welche Shakespeare hier im Sinne gehabt hat und von Musikern seines Theaters auführen ließ.

In noch höherem Grade ist eine Mitwirkung des Dichters anzunehmen bei der Auswahl der Musik im *Merchant of Venice*

(A. 5, Sc. 1), welche die von Venedig heimkehrende Portia auf ihrem Landsitze Belmont begrüßt. Die tiefsinnigen Reflexionen, welche zuerst Lorenzo und Jessica und nachher Portia selbst an das Belauschen dieser Musik anknüpfen, verrathen deutlich, daß unserem Dichter eine ganz bestimmte Tonschöpfung vorgeschwebt haben muß, die in ihrer ausdrucksvollen Weise zu solchen Reflexionen Anlaß geben konnte.

Die Musik, welche in *Winter's Tale* (A. 4, Sc. 3) bei dem Feste der Schafschur den Sang der Schäfer und Schäferinnen begleitet und vom Dichter nicht weiter betont wird, mag immerhin als eine konventionelle Einlage ohne Shakespeare's Weisung von dem Regisseur bei der Aufführung arrangirt worden sein. — Auch die feierliche Musik, welche in demselben Drama die Wiederbelebung der todtgeglaubten Hermione einleitet, mag Shakespeare den Schauspielern überlassen haben, obgleich die Einfügung derselben an der passenden Stelle, wie der Text bezeugt, von ihm selber herühren mußte.

Die „feierliche Musik“, in deren Begleitung Ariel, den Anwesenden unsichtbar, auftritt im *Tempest* (A. 2, Sc. 1) soll offenbar den Zauber andeuten, der das fast plötzliche Einschlafen des Königs und seiner Freunde bewirkt. So gut wie Ariel's Gesang, der die Schläfer nachher erweckt, von Shakespeare gedichtet ist, mag er auch die Weise dieser feierlichen Musik als das Gegenstück zu jenem Gesange angegeben haben.

---

Zahlreicher als die eben betrachtete Reihe von Musikstücken ohne begleitenden Text ist in Shakespeare's Dramen die zweite Reihe, von Gesängen und Liedern mit oder ohne Musikbegleitung. Die dabei zu Grunde gelegten Worte sind entweder von unserem Dichter selbst verfaßt, oder doch der jedesmaligen Situation angepaßt, wenn er sie nachweislich anderswoher, theilweise nur fragmentarisch, entlehnt hat. Zu der letztern Gattung gehören in *Hamlet* (A. 4, Sc. 5) die Lieder der Ophelia, deren stellenweise frivoler Ton sich wohl aus der geistigen Verstörung der Sängerin, nicht aber aus einer etwaigen Trübung ihrer jungfräulichen Reinheit erklären läßt.

Bei den Reimsprüchen und Liederfragmenten, in denen der Narr im *King Lear* (A. 1, Sc. 2 — A. 2, Sc. 4 — A. 3, Sc. 2) in scheinbar scherzhafter Weise seinem Herrn die ernstesten War-

nungen insinuirt, ist es schwer zu entscheiden, wie viele derselben bloß rezitativisch vorgetragen, wie viele aber wirklich gesungen wurden. Für die erstere Annahme spricht bei manchen der Inhalt und die Form, welche bei andern offenbar einen merklich gesanglichen Anklang haben. Einfach gesprochen, wie die Prosa des Narren, sind aber wahrscheinlich gar keine, wenn wir uns erinnern, wie auch sonst die Figur des Narren auf der Shakespeare'schen Bühne vorzugsweise durch einen gesangbegabten Schauspieler vertreten war. Ob diese Verse alle von Shakespeare selbst in ihrer ursprünglichen Textrezension herrühren, ist wohl einigermaßen zweifelhaft. Jedenfalls hat er sie aber für die Rolle des Narren dergestalt modificirt, daß sie für sein geistiges Eigenthum gelten dürfen. — Entschieden anderswoher entlehnt, und zwar aus Balladen und aus dem Volksmunde entlehnt, erscheinen dagegen in demselben Drama die seinem angenommenen Charakter entsprechenden Reimsprüche Edgars, welche theils gesungen — so die in A. 3, Sc. 4, und die ersten in A. 3, Sc. 6 — theils rezitativisch vorgetragen werden, wie z. B. die fingirte Bedrohung der verschiedenen Hunde, welche Lear anzubellen scheinen.

Ein ähnlicher Unterschied wie zwischen den einzelnen lyrischen Partien im King Lear ist auch in den Versen zu konstatiren, mit denen unser Dichter im Macbeth das Wesen und Treiben seiner Hexen ausgestattet hat. Wo diese dem Volksglauben der Zeit angehörig und entlehnten Geschöpfe bestimmend in den Gang der Handlung eingreifen oder denselben vorbereiten — wie in A. 1, Sc. 1 — A. 3, Sc. 5 theilweise, — A. 4, Sc. 1 ebenfalls theilweise — da müssen die betreffenden Worte von Shakespeare selbst verfaßt und nur in ihren Zuthaten dem seinem Publikum geläufigen Hexenglauben angepaßt sein. — Alle übrigen Partien, so weit sich dieselben nicht auf die Verführung und Bethörung des Macbeth selbst beziehen, entstammen aber älteren populären Quellen. Und daß deren Bekanntschaft beim Publikum allgemein vorausgesetzt werden durfte, Das scheint sich schon daraus zu ergeben, daß bei ihnen in der Editio Princeps, in der Folioausgabe und wahrscheinlich auch im Theatermanuskript nur deren Anfangsworte citirt sind. Wie diese Worte hat der Dichter denn auch die dazu gehörigen Melodien für den gesanglichen Vortrag anderswoher überkommen. Die Reden der Hecate sind gewiß einfach rezitativisch ohne weitere Musikbegleitung gehalten im Gegensatze zu den lyrischen Gesängen der übrigen Hexen.

Zu dem Morgenständchen, welches in *Cymbeline* (A. 2, Sc. 2) der einfältige Cloten durch seine Musikanten der Imogen darbringen läßt, hat Shakespeare selbst den Text geliefert und in ironischer Weise dann von dem närrischen Prinzen das Lied und dessen Weise charakterisiren lassen. Offenbar lag dem Dichter daran, Clotens vergebliche Werbung um die Gunst der Imogen nicht bloß in dessen sonstiger brutaler Manier, sondern auch in der konventionellen poetischen Form eines Ständchens dem Publikum vorzuführen. — Ganz anders verhält es sich in demselben Drama mit einer zweiten lyrischen Einlage, dem Trauergesange für den vermeintlich todten Knaben Fidele, den die Brüder Guiderius und Arviragus abwechselnd rezitativisch vortragen. Die Folioausgabe bezeichnet freilich dieses Lied mit der Ueberschrift '*Song*', aber aus den vorhergehenden Reden der Brüder ergibt sich, daß sie dasselbe nicht eigentlich singen, sondern nur sprechen. Bezeichnend ist dabei, daß dieses Lied nicht etwa erst für diese Gelegenheit verfaßt sein soll, sondern daß mit demselben schon viel früher die Euriphile, die Pflegemutter der beiden Königssöhne, zu Grabe geleitet war. Daraus erklärt es sich, wenn in diesem konventionell und allgemein gehaltenen Trauergedichte jede spezielle Bezugnahme auf den Knaben Fidele und seine Schicksale fehlt.

In *Troilus and Cressida* (A. 3, Sc. 2) singt Pandarus zu dem Instrumente, das er sich reichen läßt, ein Liebeslied oder doch die Bruchstücke eines solchen, dessen frivol lüsterner Ton vollkommen dem gleichen Tone seiner Unterhaltung mit Helena und Paris sich anpaßt — ein Fingerzeig für den Gesichtspunkt, aus welchem Shakespeare diese trojanischen Liebesgeschichten betrachtet wissen wollte.

In *Antony and Cleopatra* (A. 2, Sc. 7) erreicht das Gelage am Bord der Galere des Pompejus seinen Höhepunkt und zugleich seinen Abschluß mit dem von Enobarbus arrangirten, an den Bacchus gerichteten Trinkliede. Während die lauteste Musik den von einem Knaben gesungenen Text begleitet, fallen die Gäste, zum Tanz von Enobarbus aneinander gereiht, in den Refrain und dessen Wiederholung ein. Caesar vergleicht nachher, im Sinne des Dichters, diese trunkene Ausgelassenheit mit dem Auftreten der Possenreißer, die auf der Bühne ihre grotesken Tänze aufführen.

In *King Henry IV, Second Part* (A. 5, Sc. 3) macht der sonst so schweigsame und zahme Friedensrichter Silence, nachdem er bei seinem Amtsbruder Shallow sich in Falstaff's Gesellschaft

stark bezechet hat, seiner ungewohnten Weinlaune im Singen verschiedener lustiger Liederbruchstücke von populärem Charakter Luft, bis daß er endlich schwer berauscht zu Bett geschafft wird.

In King Henry V. (A. 3, Sc. 2) sind die Reime, welche Pistol Angesichts der Schlacht zur Beschwichtigung seiner feigen Todesangst singt und die der Page ergänzt, wahrscheinlich Bruchstücke aus jetzt verlorenen Balladen der Zeit.

Die Königin Katharina in King Henry VIII. (A. 3, Sc. 1) sucht die schweren Sorgen, welche sie um die drohende Ehescheidung belasten, zu zerstreuen, indem sie sich von einer ihrer Hofdamen zur Laute ein Lied vorsingen läßt. Eine Beziehung auf die Situation tritt deutlich in dem Schlusse des zum Preise des Orpheus verfaßten Gedichtes hervor, wo der holden Musik solche Zauberkunst zugeschrieben wird, daß zehrender Gram oder Herzenskummer dabei entschlummern oder im Zuhören sterben.

Wie Cloten in Cymbeline der Imogen sein Morgenständchen darbringt, so erscheint auch in Two Gentlemen of Verona (A. 4, Sc. 2) der gleichfalls aussichtslose Liebhaber der Silvia, Thurio, mit seinen Musikanten vor dem Fenster seiner Geliebten zu einer Serenade, die in höfischer Manier Silvia's Preis in drei fünfzeiligen Strophen mit abwechselnd trochäischem und iambischem Versbau feiert.

In dem scherzhaften Gespräche zwischen dem nährisch gravitätischen Armado und dem schalkhaften Pagen in Love's Labour's Lost (A. 2, Sc. 1) soll der Letztere seinen Grund angeben, weshalb er Weiß und Roth in der weiblichen Gesichtsfarbe für sehr bedenklich erachte. Der Page thut Das in einer rezitativisch vortragenen achtzeiligen Versstrophe, deren Sinn ist, daß Weiß und Roth als die natürlichen Gesichtsfarben alle Fehler der Weiber geschickt verbergen und so den Liebhaber nur täuschen.

Von den Versen, welche der Hausnarr der Gräfin Rousillon in All's Well That Ends Well (A. 1, Sc. 3) singt, ist das erste Stück mit der Anspielung auf den unvermeidlichen Hahnrei von unserem Dichter mit einigen Modifikationen einem älteren Liede entlehnt. Die anderen Verse gehören einer Ballade vom trojanischen Kriege an, auf welche die Erwähnung des Namens Helena den Narren gebracht hat. Die Bruchstücke derselben hat der Sänger nach seiner Weise willkürlich und zusammenhangslos verknüpft.

Besonders reich mit musikalischen Einlagen, wie es ja das Spiel der Feen und Elfen mit sich bringt, ist Midsummer-

Night's Dream ausgestattet, und zwar rühren diese Einlagen, im Gegensatz zu den früher nachgewiesenen Entlehnungen ausschließlich von unserem Dichter selber her. In den rezitativischen Stellen, wie z. B. A. 2, Sc. 1, wo die Fee in leicht dahinhüpfenden trochäischen Versmaßen ihr eigenes Wesen schildert, knüpft Shakespeare natürlich an die seinen Zuschauern geläufige Feenmythologie an, wie seinerseits der Kobold Puck das in gesprochenen iambischen Versen thut. Eine vollständige lyrisch gehaltene Feenscene haben wir A. 2, Sc. 3, verbunden mit einem Ringeltanze und einem Wechselgesange zweier Feen, dem sich ein Chor anschließt, um die Titania in Schlaf zu singen. Die dann folgenden Reden Oberon's und Puck's in vierfüßigen Trochäen sind wieder rezitativisch gefaßt. — Einen parodistischen Eindruck macht A. 3, Sc. 1 der mit einem Eselskopf begabte Weber Bottom mit dem Liede, das er zur Beruhigung seiner ob seiner Verwandlung erschreckten Gefährten im Balladentone der Zeit singt. — In der folgenden Scene (A. 3, Sc. 2) haben wir sodann wieder in der erwähnten Trochäenform rezitativisch gehaltene Wechselreden Oberon's und Puck's. Gesungen werden dagegen, wie das unregelmäßige kurze Metrum andeutet, Puck's Verse zum Schlusse des dritten Actes. — In A. 5, Sc. 2 ist in das Rezitativ der Weihe des Hauses und des Brautbetts von Seiten der Feen und Elfen ein Lied mit Tanzbegleitung eingelegt worden, dessen Text nicht mit überliefert ist, vielleicht weil derselbe dem Belieben der Schauspieler überlassen war. Die letzten Verse spricht Puck als Epilog an das Publikum gerichtet.

In *Taming of the Shrew* (A. 3, Sc. 1) studirt Bianca die scherzhafte Tonleitererklärung des als Musiker verkleideten Hortensio. Ob sie aber diese auch singt, statt sie bloß zu lesen, das bleibt zweifelhaft.

In *Much Ado About Nothing* (A. 2, Sc. 3) läßt sich Don Pedro von seinem Diener Balthasar in stiller Abendstunde im Garten ein ihm schon bekanntes Lied mit instrumentaler Begleitung vorsingen, das, an die Damen gerichtet, sie vor den ungetreuen Männern warnt. Die Bühnenweisung der Folioausgabe verräth uns hier den Namen des Vortragenden Jack Wilson, der auch sonst auf dem Shakespeare'schen Theater als Sänger figurirte und hier also die Rolle des Balthasar spielte. — Eine musikalische Einlage von ernsterem Charakter ist die Todtenfeier der vermeintlich in Folge der Verleumdung unschuldig gestorbenen Hero, welche dann freilich in der nächsten Scene wieder lebendig zum Vorschein kommt.

In *Merry Wives of Windsor* (A. 3, Sc. 2) singt der walisische Pfarrer, um seine Angst vor dem Duell mit dem französischen Doctor Cajus zu betäuben, Verse aus verschiedenen erbaulichen Liedern, die er zusammenhangslos auseinanderreißt.

Einem besonders gesangeskundigen Schauspieler muß die Rolle des Hausnarren der Gräfin Olivia in *Twelfth-Night* auf der Shakespeare'schen Bühne übertragen sein. Nicht bloß die beiden närrischen Junker und Hausgenossen der Olivia lassen sich von ihm A. 2, Sc. 3 ein Liebeslied vorsingen und sind höchst entzückt davon, sondern auch der feingebildete schwärmerische Herzog läßt ihn wiederholt zu sich kommen, um sein melancholisches Lieblingslied von ihm zu hören. In Erwartung des Sängers begnügt er sich vorläufig mit der Begleitung, die ihm seine Hofmusikanten vorspielen müssen. Er charakterisirt das betreffende Lied und dessen Weise als alt und einfach, wie es die Weiber singen, die im Sonnenschein spinnen und stricken. — Einen ganz anderen Charakter trägt ein späteres Lied desselben Narren (A. 4, Sc. 2), in welchem er scherzhaft sein plötzliches und rasches Verschwinden und Wiederkommen mit dem ähnlichen des sog. *Vice*, der komischen stehenden Figur der älteren englischen Bühne vergleicht und dessen ganzen Habitus persifirt. — Endlich hat der Narr statt des Epilogs einen sog. *Jig* mit grotesken Sprüngen und halbsinnlosen Versen vorzutragen, dessen Schlußreim sich konventionell den Beifall des Publikums erbitten muß.

Noch reicher als die Romantik in *Twelfth-Night* ist das romantische Waldleben des vertriebenen Herzogs in *As You Like It* mit Liedern und Gesang ausgestattet. Und zwar ist es da vorzugsweise ein Gefährte des Herzogs, Amiens, der die Hauptrolle des Sängers dabei zu vertreten hat. So A. 2, Sc. 5 stimmt er ein Lied zum Preise des Lebens im grünen Walde an, dessen zweite Strophe dann der ganze Jägerchor mitsingt. Nach derselben Melodie, aber zur parodistischen Verhöhnung des eben gesungenen Textes, giebt der unmusikalische melancholische Jaques noch eine von ihm improvisirte Strophe zum Besten. — A. 2, Sc. 7 singt Amiens auf Begehren des Herzogs ein zweistrophiges Lied von der Undankbarkeit der Menschen, dessen Refrain wiederum von der ganzen Tischgesellschaft mitgesungen wird. Unser Dichter hat offenbar diese Partie hier eingeschaltet, damit während des Gesanges Orlando dem Herzog im Stillen seine Herkunft und seine Schicksale mittheilen kann, über welche das Publikum ja längst

unterrichtet war. — Von anderer Beschaffenheit sind die Lieder, welche der verliebte Orlando der Rosalinde widmet und an die Bäume des Waldes heftet, wo Rosalinde und Celia sie finden und einander vorlesen, ohne sie gerade zu singen. Das erste dieser Gedichte wird dann von dem Narren in ergötzlicher Weise parodirt. Derselbe Narr citirt A. 3, Sc. 3 in singendem Tone Bruchstücke aus zwei einander entsprechenden Balladen. — A. 4, Sc. 2 haben wir abermals ein Jägerlied, zum Preise Dessen, der das Wild erlegt hat und der zum Lohne dafür das Geweih, gleichsam das Horn des Hahnrei, erhalten soll. Nach der Bühnenweisung der Folioausgabe hatte der Chor nur den Refrain dieses Liedes zu singen, während einige spätere Herausgeber mit genauerer Berücksichtigung des Textes das Lied unter zwei Sänger vertheilen dergestalt, daß der Eine die erste Zeile als Frage, der Andere die zweite als Antwort singt. — In A. 5, Sc. 3 tragen zwei Pagen dem Narren, der am nächsten Tage Hochzeit halten will, eine Ballade vor, die von den Freuden ländlicher Liebe in der Frühlingszeit handelt. Daß dieses Lied nicht von unserem Dichter herrührt, erhellt schon daraus, daß es später in richtigerer Fassung handschriftlich und mit Noten begleitet in einer Bibliothek in Edinburgh aufgefunden worden ist.

In *Measure for Measure* (A. 4, Sc. 1) singt ein Knabe der einsamen und verlassenen Mariana die erste Strophe eines Liedes vor, das sich vollständig zweistrophig in einem viel späteren Drama von Fletcher findet. Das an einen treulosen Liebhaber gerichtete Lied ist der Situation vollkommen angemessen und wahrscheinlich von unserem Dichter selbst verfaßt. Die Wirkung dieser schwermüthigen Musik erklärt Mariana dahin, daß dieselbe ihrem eignen Leide zusage, weil sie das darin wiederfinde.

In *Winter's Tale* vertritt der Vagabunde Autolycus die Partie des volksmäßigen Sängers, zunächst in A. 4, Sc. 2 in zwei Liedern, welche die Reize seines abenteuernden Wanderlebens schildern, wie er im Frühling mit seiner Dirne über Land zieht und nach günstigen Gelegenheiten zu allerlei Diebereien ausspäht, selbst auf die Gefahr hin, dafür in den Fußblock eingesperrt zu werden. Nachher (A. 4, Sc. 3), wo er mit dem Gelde, das er heimlich dem einfältigen Clown abgenommen, sich einen Hausirkram angeschafft hat, preist er singend seine Waaren an und arrangirt mit den beiden Schäferinnen ein Terzett nach der „Melodie von zwei Mäd-

chen, die um einen Mann freien“. Schließlich kommt er im Abgehen singend noch einmal auf seinen Tabulettkram zurück.

Im *Tempest* hat Prospero's dienstfertiger Geist Ariel A. 1, Sc. 2 den aus dem Schiffbruch geretteten Ferdinand unter Spiel und Gesang unsichtbar zu seinem Gebieter zu geleiten. Den Refrain zu seinem ersten Gesange bilden auf Ariel's Geheiß verschiedene Geister von verschiedenen Seiten mit nachgeahmten Thierstimmen. Das zweite Lied Ariel's spielt auf Ferdinand's vermeintlich ertrunkenen Vater an, dessen irdische Ueberreste im Meere in etwas Kostbares verwandelt werden sollen. — A. 2, Sc. 1 singt Ariel dem schlummernden Gonzalo einen warnenden Weckruf in's Ohr. — Den Gegensatz zu dem ätherischen Ariel bildet A. 2, Sc. 2 der trinklustige Kellermeister Trinculo mit seinem derben Matrosenliede, dem sich zum Schluß der Scene der von ihm berauschte Caliban anschließt, indem er, stolz auf den neugewonnenen Herrn und Meister seinem bisherigen, dem Prospero, den Dienst kündigt. — Noch einmal läßt Ariel (A. 5, Sc. 1) sich vernehmen, während er dem Prospero beim Umkleiden behilflich ist und sich im Gesange im Voraus der ihm in Aussicht gestellten baldigen Freiheit freut.

---

Eine geringere Ausbeute als die eben beendete Musterung gesungener oder doch rezitativisch vorgetragener Einlagen in Shakespeare's Dramen gewährt die nunmehr folgende Betrachtung der bloß gesprochenen oder gelesenen poetischen Stücke. Die sog. großen Tragödien liefern davon kaum ein einziges Beispiel. In *Timon of Athens* (A. 1, Sc. 2) gehört das trotzige Tischgebet des groben Cynikers Apemantus sowie die ganze Scene dem Vorgänger unseres Dichters an und läßt sich ohnehin nach seiner ganzen Fassung nicht auf Shakespeare's Rechnung setzen. — Wie die Tragödien, enthalten auch die Historien keine gesprochenen poetischen Einlagen. Erst in den Komödien begegnen wir solchen, und zwar zunächst in *Two Gentlemen of Verona* A. 3, Sc. 2, wo der Herzog aus Valentin's Rocktasche das Sonett herauszieht, welches dieser an die Silvia gerichtet hat, um ihr seinen Plan der Entführung mitzutheilen. Wie in der Sonettensammlung unseres Dichters sich so vielfache Berührungspunkte mit dieser seiner Jugendkomödie nachweisen lassen, so erinnert auch dieses Sonett, obgleich offenbar für die betreffende Situation gedichtet, in Form

und Inhalt ganz an manche in jener Sammlung enthaltene lyrische Produkte.

In *Love's Labour's Lost* (A. 3, Sc. 1) haben wir einen scherzhaften Dialog in kurzen Reimversen zwischen Armado und seinem Pagen zur Persiflage des in der damaligen Poetik noch erhaltenen sog. *l'envoy*. — Andere gereimte Witzspiele folgen dann A. 4, Sc. 2. Der Schulmeister Holofernes will dem Pfarrer Nathanael seine Geschicklichkeit im Versemachen darthun, durch ein Gedicht auf ein von der Prinzessin erlegtes Wild, das er, wie er selbstgefällig bemerkt, mit Beobachtung der Alliteration extemporirt hat. Dafür liest nachher Nathanael ein bombastisches Liebessonett Armado's an Jaquenetta vor. Bei diesem Gedichte wie bei dem vorigen ist die satirisch-parodistische Absicht Shakespeare's kaum zu verkennen, der sich hier über gewisse Poeten seiner Zeit und deren falsche Manier lustig gemacht hat. Am Ende tritt die zu Grunde liegende Schalkhaftigkeit auch darin zu Tage, daß das fragliche Sonett nicht, wie es zuerst den Anschein hatte, von Armado für Jaquenetta, sondern von Biron für Rosaline bestimmt war. Der Spaß geht einigermaßen modifizirt weiter in der folgenden Scene, wo im Widerspruche mit ihrem feierlich abgelegten Gelübde der Weiberfeindschaft der König und seine Hofherren, nach einander sich unbelauscht wähnend, ihre Liebesgedichte rezitiren und so sich gegenseitig auf einem Eidbruch ertappen. Das Gedicht des Königs und dasjenige Longaville's sind in der üblichen Shakespeare'schen Sonettenform und im Concettistil gehalten, während das Gedicht Dumain's den auch sonst unserem Dichter für populäre Poesie geläufigen vierfüßigen Trochäenbau aufweist. Als von Shakespeare herrührend sind die meisten dieser Verse mit geringfügigen Veränderungen auch in zeitgenössischen Gedichtsammlungen aufgenommen; so in dem *Passionate Pilgrim*, den Jaggard 1599 herausgab und zwar unter Shakespeare'scher Firma, obwohl nur ein Theil dieser Gedichte wirklich Shakespeare angehört hat.

Im *Merchant of Venice* (A. 2, Sc. 7 — A. 2, Sc. 9 — A. 3, Sc. 2) lesen die drei Freier der Portia nach einander die Inschriften im Innern der drei Kästchen, von denen erst der dritte Freier Bassanio die rechte Wahl trifft. Die beiden ersten Freier bezeugen ihr Mißgeschick in denselben vierfüßigen Trochäen, in denen die von ihnen gelesenen Reimsprüche abgefaßt sind. Die Pause vor Bassanio's Ueberlegung, ehe er zur Wahl schreitet, läßt Portia durch ein Chorlied mit Instrumentalbegleitung und Refrain

ausfüllen. Ihr Lied besteht aus Frage und Antwort über den Ursprung und den Vergang der Liebe, und der Refrain ahmt lautlich das Sterbegeläute beim Tode der Liebe nach. Diese kleine lyrische Partie hätte füglich schon in der vorigen Abtheilung mit besprochen werden sollen.

Die Schäferin Phoebe in *As You Like It* (A. 4, Sc. 3) sendet durch ihren Anbeter Silvius an den vermeintlichen Ganymed, d. h. an Rosalinde einen leidenschaftlichen Liebesbrief in den bekannten trochäischen Vierfüßen, den die Empfängerin mit verdienter Verachtung dem verblüfften Ueberbringer vorliest. Shakespeare fand in seiner Quelle zu diesem Drama einen entsprechenden Brief in der manierirten euphuistischen Prosa der Novelle von Lodge, dessen Inhalt unser Dichter im Uebrigen aber nicht für seine Verse verwerthet hat.

---

Wir verlassen nunmehr das Gebiet der in Shakespeare's Dramen eingefügten, sei es gesungenen, sei es gesprochenen Lieder und Reime, und wenden uns der Betrachtung eines anderen dramatischen Elementes zu, welches unser Dichter von seinen Vorgängern auf der englischen Bühne überkommen hatte, aber zu seinen Zwecken fester, als sie gethan, mit der eigentlichen dramatischen Handlung zu verknüpfen verstand. Es sind einerseits die damals auch zu einem selbständigen Genre ausgebildeten sog. Masques, Darstellungen allegorischer, meistens mythologischer Figuren, die einen gewissen, über das damalige Bedürfniß der gewöhnlichen Schauspiele hinausgehenden Scenenapparat erforderten, andererseits Geistererscheinungen, Visionen oder Träume Schlafender, die den Zuschauern zur Verdeutlichung des Inhalts sichtbar vorgeführt werden mußten. Von beiden, häufig von andern Dramatikern der Zeit gemäßbrauchten scenischen Hilfsmitteln hat Shakespeare den diskretesten, aber augenfällig nothwendigsten Gebrauch gemacht.

In erster Reihe figurirt hier der Geist des alten Hamlet, der in seinen wiederholten Erscheinungen (A. 1, Sc. 1 — A. 1, Sc. 4 und 5 — A. 3, Sc. 4) recht eigentlich zu den unentbehrlichsten Trägern der Handlung gehört und mit derselben so unauflöslich verwachsen ist, daß er nur im Zusammenhange mit allen übrigen Partien des tiefsinnigen Dramas so gewürdigt werden kann, wie

es von den Kritikern und Aesthetikern bekanntlich genugsam geschehen ist.

Eine minder eingreifende, aber immerhin bedeutsame Rolle vertritt in *Macbeth* (A. 3, Sc. 4) der Geist des eben ermordeten Banquo, der zweimal nacheinander an Macbeth's Festtafel erscheint, nur diesem allein als eine personifizierte Gewissensmahnung sichtbar, wie Hamlet's Geist zu demselben Zweck nur seinem Sohne, nicht aber der Königin, sichtbar wird. — Zu den prophetischen Visionen gehören in *Macbeth* (A. 4, Sc. 1) auch die drei aus dem Hexenkessel emporsteigenden Erscheinungen und im Anschluß daran der feierliche Aufzug der acht Könige aus Banquo's Stamm, die über Schottland zu herrschen bestimmt sind.

Die Bedeutung der Erscheinung des Geistes Julius Caesar's (A. 4, Sc. 3), der den Brutus auf ein Wiedersehen bei Philippi entbietet, hat Shakespeare selbst hervorgehoben in der Schlußscene des Dramas, wo Brutus geflissentlich diesen vor der Schlacht ihm erschienenen Geist als Caesar's Geist bezeichnet, während in der betreffenden Scene dieser Geist selbst sich nur als Brutus' bösen Geist bezeichnet und ebenso von Brutus angeredet wird.

Die Probe eines Maskenspiels haben wir zunächst in *Timon of Athens* (A. 1, Sc. 2) zur Verschönerung des von dem verschwenderischen Gastgeber seinen Freunden und Parasiten gegebenen Banketts. Da führt Cupido als Prolog eine Schaar als Amazonen gekleideter Damen ein, welche auf der Laute spielen und tanzen. An dem Tanze betheiligen sich nachher auch die Gäste unter Begleitung von Hoboenmusik. Es ist jedoch zu bezweifeln, ob dieses Intermezzo von Shakespeare herrührt. Wahrscheinlich hat er dasselbe, wie das oben besprochene Tischgebet des Apemantus in derselben Scene, aus der Arbeit seines Vorgängers beibehalten.

In *Cymbeline* (A. 5, Sc. 4) hat der Dichter den Traum des kriegsgefangenen, auf seinen Tod vorbereiteten Leonatus zu einer Vision verarbeitet, die in ihrem mythologischen Bestandtheil an die *Masques* erinnert. Die verstorbenen Eltern und Geschwister des Leonatus treten an das Lager des Schlafenden und halten, indem sie der Reihe nach ihre und des Leonatus traurige Schicksale herzählen, dem Jupiter seine Ungerechtigkeiten vor. Diesen Klagen macht dann Jupiter's Erscheinung in Donner und Blitz auf dem Adler thronend ein Ende mit der Vertröstung auf eine baldige günstige Wendung in Leonatus' Schicksal. Zur Bekräftigung läßt

der Gott auf die Brust des Schlafenden eine Schrift niederlegen, die in der Form eines Orakels dessen zukünftiges Heil enthüllt. Die meisten Herausgeber stimmen freilich darin überein, diese Episode für ein nicht-Shakespeare'sches Einschlebsel der Schauspieler zu erklären, so wenig finden sie des Dichters Stil und Kunst darin wieder; aber es möchte schwer sein, diese Partie aus dem Drama zu entfernen, ohne eine merkliche Lücke zu lassen. Der Dichter selbst vielmehr mußte diese Scene als zu der ganzen Anlage unentbehrlich mitentworfen und mitverfaßt haben, und zwar den darin auftretenden konventionellen mythischen Figuren gemäß, in einem anderen Tone als in dem er die dramatischen Personen seines Schauspiels reden läßt: d. h. in der konventionellen opernhafte Redeweise, welche bei solchen mythologischen oder allegorischen Figuren einmal hergebracht war.

Ein doppeltes Maskenspiel wird uns in *Love's Labour's Lost* (A. 5, Sc. 2) vorgeführt. Zuerst treten da die verliebten Hofherren mit dem Könige als Russen verkleidet vor den Damen auf, von dem Pagen Moth als ihrem Prologsprecher eingeführt. Aber wie der Page werden auch die Herren von den Damen und deren Hofmarschall jämmerlich gehänselt und verhöhnt und ziehen sich am Ende beschämt zurück. — Ein Gegenstück zu diesem mißlungenen Maskenspiel bietet dann das zweite, der Aufzug der sogenannten Recken (*Nine Worthies*), aus Mangel an tauglichen Personen auf ein Drittel reduziert und dargestellt durch die untergeordneten Figuren des Lustspiels, die wir schon aus den vorhergehenden Scenen kennen. Am Ende betheiligen sich doch, im Widerspruch mit der früheren Angabe, mehr als drei Recken an dem Aufzuge und thun in bombastischen Versen nach der Reihe und unter steten scherzhaften Unterbrechungen von Seiten der Zuschauer ihren reckenhaften Charakter kund. — Den Schluß des Dramas bildet ein strophisch abgetheilte Dialog zwischen den beiden personifizirten Jahreszeiten, Frühling und Winter, gedichtet und dargestellt durch den Schulmeister und den Pfarrer, von denen im Refrain des Einen der Ton des Kukuks, im Refrain des Andern der der Eule nachgeahmt wird.

Ein ergötzliches Maskenspiel wird in *Merry Wives of Windsor* (A. 5, Sc. 5) von dem als Elfen und Feen verkleideten jungen Volk aus Windsor unter Leitung des welschen Pfarrers inscenirt zur Verspottung und Züchtigung des grauen Sünders Falstaff. Die Details dieses Geisterspuks hat der Dichter theilweise aus der

Feenmythologie entlehnt, mit der er die entsprechenden Szenen des *Midsummer-Night's Dream* ausstattete. Auch Anklänge an *Mercutio's* Schilderung der *Queen Mab* in *Romeo and Juliet* finden sich darin. Wie durch das ganze genannte Lustspiel hindurch auf die Lokalitäten *Windsor's* Bezug genommen wird, so wird auch in der Rede der angeblichen Feenkönigin das Schloß *Windsor* als Residenz der Königin *Elisabeth*, speziell als Sitz des *Hosenbandordens*, der geflissentlichen Obhut der Feen empfohlen, wie in *Midsummer-Night's Dream* zum Schlusse der Palast des *Theseus* der schirmenden Pflege der Feen übergeben wird. — An die gesprochenen Verse des Maskenspiels, in gereimten fünffüßigen Jamben, schließt sich dann ein Gesang und Tanz, während dessen die Feen den am Boden kauern den *Falstaff* zwicken und mit ihren Lichtern brennen. Endlich macht ein sich nähernder Jagdlärm dem grausamen Spuke ein Ende, die Feen verschwinden, *Falstaff* steht vom Boden auf, wirft sein *Hirschgeweih* ab, wird aber, da er eben entfliehen will, von den lustigen Weibern von *Windsor* und deren Männern festgehalten und blamirt.

Die Auflösung aller vorhergegangenen, vom Dichter kunstreich verchlungenen Wirren bringt ein Maskenspiel in *As You Like It* (A. 5, Sc. 4). Eine sanfte Musik beginnt, unter deren Klängen der Gott *Hymen* *Rosalinde* und *Celia* einführt, die Erstere ihrem Vater in die Arme legt und durch ihn dem *Orlando* vermählt. *Hymen* vollendet sodann sein Werk, indem er auch die übrigen anwesenden Liebespaare mit einander verbindet. Ein Chorgesang zum Preise *Hymen's* als des Gottes der Alles beseligenden Ehe schließt das Spiel, das halb lyrisch gesungen, halb rezitativisch gesprochen wurde.

Von größerem Umfange, aber weniger in die dramatische Handlung eingreifend oder dieselbe abschließend ist das Maskenspiel, welches in *Tempest* (A. 4, Sc. 1) *Prospero* mit Hülfe *Ariel's* von den untergeordneten Geistern vor *Ferdinand* und *Miranda* darstellen läßt. Sein ausgesprochener Zweck ist dabei, die beiden Liebenden zu zerstreuen und von allzu lebhafter gegenseitiger Zärtlichkeit abzulenken. Zunächst erscheint *Iris* als Botin der *Juno* und ruft in deren Namen die *Ceres* herbei, daß sie aus ihrem Reichthume einem liebenden Paare eine Mitgift bereite. *Ceres* ist dazu geneigt, vorausgesetzt, daß ihre Gegnerin *Venus* sich nicht in die Sache mische. Sie erfährt von *Iris* zu ihrer Beruhigung, die Liebesgöttin habe sich bereits entfernt, weil sie gesehen, daß

ihre Versuche, das Keuschheitsgelübde des betreffenden Liebespaares zu gefährden, vereitelt seien. Mit dem Auftreten der Juno beginnt ein Wechselgesang der beiden Göttinnen, in welchem sie dem Liebespaare ihren Segen spenden. Auf ihr Geheiß ruft Iris zur weiteren Feier eine Schaar von Najaden herbei, denen sich eine Schaar von Schnittern zum Tanze beigesellt. Das Maskenspiel nimmt ein vorschnelles Ende auf Befehl Prospero's, dem plötzlich die Nothwendigkeit einfällt, der gegen sein Leben geplanten Verschwörung Caliban's und seiner Genossen zu begegnen.

Schließlich ist noch eine Vision zu betrachten, welche in King Henry VIII. (A. 4, Sc. 2) der sterbenden Königin Katharina im Traume zu Theil wird. Sie besteht, von feierlicher Musik eingeleitet, aus sechs Genien, weiß gekleidet, mit Palmen- und Lorberzweigen auf dem Haupte und in den Händen, und mit goldenen Masken vor dem Antlitz. Mit Verneigungen, mit ihren Zweigen und mit einem Tanze bringen sie der schlafenden Königin ihre Huldigungen dar und verschwinden dann wieder unter den Klängen derselben Musik. Die erwachende Katharina berichtet ihren Pflegern von ihrem Traum als von einer Einladung zu einem himmlischen Gastmahl und einer Verheißung ewigen Glücks. Sie erwähnt noch der Kränze, die ihr im Traum gebracht seien, die zu tragen sie aber jetzt noch nicht würdig sei.

---

Von der zuletzt betrachteten Reihe der eingelegten Geistererscheinungen, Visionen und Masques unterscheidet sich die Reihe der Zwischenspiele durch ihre Stellung im Drama, während jene nur als beliebige Zuthaten zum Drama erscheinen, die ohne wesentlich in die Handlung desselben einzugreifen, sich allenfalls leicht entbehren ließen. Da bringt es die Oekonomie des Schauspiels mit sich, daß der Dichter die Gelegenheit zu solchen von dem Gange der Handlung eigentlich unabhängigen Einverleibungen eines möglicher Weise störenden Elementes viel seltener sucht und findet. In der That bietet die ganze Reihe der Shakespeare'schen Dramen uns nur zwei Beispiele solcher Zwischenspiele, eines tragischen, von regulären Schauspielern aufgeführten und eines komischen, von Dilettanten dargestellten. Wir betrachten zunächst das erstere, das uns in Hamlet (A. 3, Sc. 2) vorgeführt wird. Der Besuch einer ihm aus früherer Zeit wohlbekannten und befreundeten Schauspielertruppe am Hofe zu Helsingör und die ergreifende Rezitation

des ersten Schauspielers darunter bringt den Prinzen auf die Idee, ein Drama von der Ermordung Gonzaga's vor dem Könige spielen zu lassen. Der Inhalt desselben deckt sich so ziemlich mit Dem, was ihm der Geist seines Vaters von seiner eigenen Vergiftung erzählt hat. So erwartet er, der König werde in plötzlicher Ueerraschung bei der Aufführung durch Mienen und Geberden sein geheimes Schuldbewußtsein verrathen. In der That gelingt Hamlet's Plan vollständig. Der König fährt bei der Scene, wo der Mörder im Schauspiel seinem schlafenden Opfer das Gift in's Ohr gießen soll, fassungslos auf, und damit wird die weitere Darstellung unterbrochen. Was noch folgen sollte, die anfängliche Verzweiflung der verwittweten Theaterkönigin, die nur zu bald durch die erfolgreiche Werbung des Giftmörders beschwichtigt wird, Das mochte Shakespeare jedoch seinem Publikum nicht vorenthalten, um so weniger, da auch hier eine Parallele mit der Werbung von Hamlet's Oheim um Hamlet's Mutter vorlag, die also ebenfalls mit aufgeführt werden mußte. Er läßt es also in dem sog. *Dumbshow*, in der Pantomime, die ihrem tragischen Charakter gemäß, von Hoboen eingeleitet wird, darstellen. Mit dieser Pantomime, die dem Inhalt des folgenden Dramas entspricht, fügte der Dichter sich dem älteren englischen Theatergebrauche, und so beobachtete er, um das Schauspiel im Schauspiel von seinem eigenen Drama streng zu unterscheiden, darin einen konventionellen in Antithesen sich bewegenden Stil und einen Versbau, der sich von dem freieren und natürlicheren des eigentlichen Dramas deutlich absonderte. — In Shakespeare's oder in Hamlet's Idee lag das fingirte Drama von Gonzaga's Ermordung offenbar nur so weit gediehen vor, wie die Pantomime es andeutete. Ein wirkliches Drama hätte mit der erfolgreichen Werbung des Königsneffen um die Hand der verwittweten Königin unmöglich seinen Abschluß finden können, sondern würde mit einem Racheakt für die begangene Frevelthat haben enden müssen, der aber für Hamlet selber noch in ungewisser Zukunft lag. Aber auch das Drama nach dem Programm der Pantomime gelangte ja nur bis zur Hälfte der Aufführung, und so ist es eine vergebliche Mühe, in der aufgeführten Scene nach den zwölf bis sechzehn Zeilen zu suchen, welche Hamlet im Nothfall, d. h. vielleicht, einzuschalten gedachte. Diese Zeilen konnten nur die Wirkung auf das Gemüth des schuldbewußten Königs verschärfen wollen, und darauf deutet in dem Dialog zwischen dem Theaterkönig und seiner Gemahlin Nichts hin.

Das tragikomische Spiel von Pyramus und Thisbe zieht sich von den Vorbereitungen dazu bis zur endlichen Aufführung fast durch das ganze Drama *Midsummer-Night's Dream*. In A. 1, Sc. 2 vertheilen die für die Mitwirkung bestimmten athenischen Handwerker die Rollen unter sich. In A. 3, Sc. 1 findet die erste Probe statt, welche durch den mit einem Eselskopf auftretenden Pyramusdarsteller eine plötzliche Unterbrechung erleidet, was die ganze Aufführung in Frage stellt. In A. 4, Sc. 2 findet sich der mittlerweile seines Eselskopfes entledigte Bottom bei seinen um ihn trauernden Spielgenossen wieder ein, so daß das Stück wieder aufgenommen werden kann. In A. 5, Sc. 1 wird es denn zur Feier der fürstlichen Hochzeit vor versammeltem Hof gespielt. Der Prolog, der herkömmlich nicht fehlen durfte, hat, in großentheils vierzeiligen fünffüßigen Strophen verfaßt, dem Publikum die auftretenden Personen vorzustellen: außer dem Liebespaare selbst die Mauer, welche ihr Zusammenkommen hindert, den Mondschein, der leider zu früh verschwindet, und den Löwen, dessen Gebrüll die Thisbe verscheucht. In demselben Versmaß wie der Prolog, abwechselnd mit fünffüßigen Reimcouplets ist dann der erste Theil des Spiels gehalten, bis der Jammer der Katastrophe von den verzweifelnden beiden Liebenden in den kurzen lyrischen Versen der altenglischen volksmäßigen sechszeiligen Strophe ausgeathmet wird. Die ganze Vorstellung wird begleitet von den kritischen satirischen Randglossen der vornehmen Zuschauer, bei deren ästhetischem Geschmack das Spiel weniger Anerkennung findet, als sich billiger Weise in Rücksicht auf die loyalen Bemühungen der dilettantischen Schauspieler voraussetzen ließ.

---

Schließlich muß noch ein gelegentlich hinzutretendes Element in Shakespeare's Dramen betrachtet werden: die Prologe, die Epiloge und die Chorusreden. Die beiden ersten Zuthaten finden sich in den Werken unserer Dichters bei Weitem nicht so häufig oder regelmäßig wie in den anderen Schauspielen seiner und der späteren Zeit, in denen sie ein stehendes Vehikel der *captatio benevolentiae* bilden. Vielfach kam es vor, daß nicht der Verfasser des Dramas diese Partien lieferte, sondern ein Anderer im Interesse der Schauspieler sie hinzufügte, wobei sie dann als Gelegenheitsstücke für die Bühnenvorstellung nicht immer mit in den Druck übergingen. Auch von einigen der uns erhaltenen Shakespeare'schen

Prologe läßt sich der fremde Ursprung ziemlich sicher nachweisen. — Etwas anders verhält es sich mit dem Gebrauche des Chorus bei unserem Dichter, d. h. mit der unter diesem Namen herkömmlichen Theaterfigur, welche zu Anfang des Stücks oder in den Zwischenakten den Theil der Handlung zu erläutern hat, der nicht dramatisch vorgeführt wurde. Wo wir in den Dramen Shakespeare's diesem Chorus begegnen, da erkennen wir überall unzweifelhaft des Dichters eigene Hand.

Der Prolog zu *Romeo and Juliet* ist uns nur in den Quartoausgaben und, sehr korrumpirt, in der ersten Quarto aufbewahrt, während er in der Folioausgabe fehlt, vielleicht weil er als überflüssig bei den späteren Aufführungen auf der Bühne wegfiel. Dieser Prolog, in der Shakespeare'schen Form der Sonette verfaßt, giebt allgemeine Andeutungen über die Lokalität und die Vorgeschichte des folgenden Dramas und schließt mit der konventionellen Bitte um die Gunst des Publikums. — Der Chorus, der den Prolog zu sprechen hatte, tritt zwischen dem ersten und zweiten Akt abermals auf, rekapitulirt in der gleichen Sonettenform die Ereignisse des ersten Akts und deutet diejenigen des zweiten Aktes an. Dieses Einschiesel, obgleich überflüssiger noch als der erste Prolog, ist uns doch auch in der Folioausgabe erhalten.

Der Prolog zu *Troilus and Cressida* fehlt in den Quartoausgaben und rührt, wie er in der Folio vorliegt, schwerlich von unserm Dichter her, sondern von Jemandem, der das Drama Shakespeare's offenbar für eine regelrechte Tragödie aus der Geschichte des trojanischen Kriegs hielt oder ausgab. Auf die Hauptträger der Handlung finden wir darin nicht die mindeste Bezugnahme. Dafür wird die Veranlassung und der Beginn des Kriegs geschildert und mit einem lächerlichen Prunke von Belesenheit die sechs Thore Troja's, die im Drama selbst gar nicht vorkommen, aus Lydgate's *Troye Boke* entlehnt und hergezählt, ebenso die Schiffe, in denen die Griechen nach Troja kamen. — Einen ganz entgegengesetzten Charakter als dieser trocken pedantische Prolog trägt der frivole Epilog zur Schau, welchen Pandarus an die im Publikum anwesenden Kuppler richtet, indem er ihnen zur Warnung bei ihrem anrühigen Gewerbe sein eigenes trauriges Beispiel vorhält. Ob aber diese mehr gemeinen als witzigen Schlußverse von unserem Dichter herrühren, das darf billig bezweifelt werden. Shakespeare schloß sein Drama wahrscheinlich mit dem eben vorhergehenden Monologe desselben Pandarus.

King Henry VI, Second Part wird mit dem First Part vermittelt durch den Prolog, den die allegorische Theaterfigur der Fama in einem ringsum mit Zungen bemalten Kostüm zu sprechen hat. Sie charakterisirt zunächst im Allgemeinen ihren gewaltigen, so oft irreleitenden Einfluß in der Welt und erklärt dann, weshalb sie hier vor dem Schlosse Northumberland's auftritt, nämlich um die falsche Nachricht von dem Tode des Königs und dem Siege Percy's zu verbreiten. Der Prolog ist als *Induction* bezeichnet, mit dem technischen Bühnenausdruck für die erklärende oder orientirende Einleitung zu einem Drama, sei es, wie hier, in Gestalt eines Prologes oder Chorus, sei es in Gestalt eines vollständigen kleinen Schauspiels, wie wir ein solches in *Taming of the Shrew* zu besprechen Gelegenheit finden werden. — Originell in Form und Inhalt und von den bisher betrachteten Formen abweichend ist der Epilog, den ein Schauspieler, als von ihm selber improvisirt, in simpler Prosa, gleichsam in der vertraulichen Unterhaltung eines Schauspielers mit dem Publikum, spricht. Er erinnert die Zuschauer, von dem Dichter Shakespeare ganz absehend, daran, daß er kürzlich den Epilog zu irgend einem Schauspiel, das mißfallen, habe sprechen müssen und ihnen zum Ersatz danach ein besseres versprochen habe. Er appellirt in seinem Interesse dann an die Nachsicht der Zuschauerinnen und an deren günstigen Einfluß auf die Zuschauer. Endlich weist er auf das folgende historische Drama King Henry V. als auf eine Fortsetzung des soeben aufgeführten Schauspiels hin. Daß Shakespeare dasselbe damals noch nicht geschrieben, sondern erst im allgemeinen Umriß entworfen hatte, Das erhellt aus der Ankündigung eines ferneren Auftretens Falstaff's darin, der zur Belustigung neben der französisch redenden Prinzessin Katharine verheißen wird. Aus den Schlußworten des Epilogs ersehen wir, daß er mit einem Tanze des Darstellers und mit seinem Niederknien zum Gebet für die Königin schloß — Letzteres eine loyale Huldigung, die auch in anderen älteren englischen Dramen als ein herkömmlicher Schluß vorkam und meistens den letzten Reden derselben eingefügt wurde.

Von größerer Bedeutung und für das volle Verständniß des betreffenden Schauspiels unentbehrlicher als alle bisher betrachteten Prologe und Chorusreden sind diejenigen, mit welchen Shakespeare King Henry V ausgestattet hat. Der darin zu behandelnde historische Stoff war zu umfangreich, als daß er sich füglich in den engen Rahmen der fünf Akte hätte zusammendrängen lassen,

der beständige Orts- und Personenwechsel schien zu bunt und mannigfach, als daß zur Orientirung des Publikums nicht ein Wegweiser durch alle Akte hindurch hätte wünschenswerth sein sollen. Diesem zwiefachen Bedürfniß genügte denn der Dichter durch die Einfügung der fünf Chorusreden, die fern von dem konventionellen Stile solcher Auskunftsmittel, durch ihre hinreißende Sprache, ihren patriotischen Schwung und ihre feurige Begeisterung auf die Gemüther der Zuschauer kaum eine geringere Wirkung erregen mußten, als die im Verlauf der Akte selbst sich abspielende dramatische Handlung. Aber nicht allein auf die Gemüther der Zuschauer sollten diese Chorusreden wirken, sondern auch auf deren Phantasie. In dem Bewußtsein von den unzulänglichen Mitteln seiner Bühne, die großen historischen Ereignisse auch nur in einigermaßen entsprechender Darstellung den Augen vorzuführen, ergänzte unser Dichter diese Mängel durch die anschaulichsten, lebendigsten, eingehendsten Schilderungen der jedesmaligen Situation, für welche allerdings der Chorus ein bequemeres Vehikel darbot, als das unaufhaltsam in seiner vielbewegten Handlung vorwärts strebende Drama selbst. — Einen anderen Ton hat der Chorus am Schlusse des Dramas als Epilog anzuschlagen, wie er dort sich auch statt des dramatischen Blankverses der konventionelleren Form des Sonetts bedient. Es kam dem Dichter darauf an, seine hier beendigte zweite Tetralogie aus der englischen Königsgeschichte mit seiner früher verfaßten ersten Tetralogie zu verknüpfen. Und das geschah durch die Hinweisung auf die der glorreichen Regierung Heinrich des Fünften folgende unglückliche Regierung seines unmündigen Sohnes. Speziell deutet der Dichter dabei auf sein Jugenddrama King Henry VI, First Part, hin und erbittet sich für sein vorliegendes Schauspiel den Beifall, welchen jenes oft beim Publikum gefunden habe.

Der Prolog zu King Henry VIII wird mit ziemlicher Sicherheit unserm Dichter abgesprochen. Schon der pedantisch gezierte doktrinäre und polemische Ton desselben ist durchaus nicht in seiner Manier, und der Inhalt dieses Prologs berührt nirgendwo die wesentlichen Gesichtspunkte, auf die es dem Dichter für die richtige Würdigung seines von den vorigen Historien so weit abweichenden Dramas ankommen konnte, sondern befaßt sich lediglich mit Details, die willkürlich aus dem Ganzen herausgerissen sind. Jedenfalls scheint dieser Prolog von Jemandem verfaßt, dem die eigentliche Tendenz und Bedeutung dieses Schauspiels unklar

geblieben war. Ein Gleiches gilt von dem Epilog und von dessen vergeblicher Bemühung, witzig und spitzig zu sein und sich über das im Prolog bekomplimentirte Publikum lustig zu machen.

In All's Well That Ends Well spricht der König einen sechszeiligen Epilog, antithetisch fein zugespitzt, dessen Pointe die Bitte um das Beifallklatschen der Zuschauer bildet. Die Redeweise ist so im Einklange mit der des betreffenden Dramas selbst, daß an der Shakespeare'schen Autorschaft kaum gezweifelt werden kann.

Wie unser Dichter den Stoff, die Handlung und die Personen seiner Taming of the Shrew größtentheils einem älteren fast gleichnamigen Drama entlehnte und nachbildete, so hat er auch dessen Vorspiel von dem betrunkenen Kesselflicker adoptirt, natürlich mit denselben Modifikationen der Sprache und der Charakteristik, durch welche er auch das Lustspiel von fremder Hand zu seinem geistigen Eigenthum umgewandelt hat. Der hohle und gespreizte Bombast des Vorgängers einerseits, die platte Formlosigkeit seiner Komik andererseits, haben bei Shakespeare auch in diesem Vorspiel einer echt dramatischen Redeweise Platz gemacht. Während unser Dichter dem Lustspiele selbst manche Figuren und Scenen hinzugefügt hat, zu denen ihm der Vorgänger keine Handhabe bot, hat er dagegen das Vorspiel wesentlich auf die sog. *Induction*, die Einleitung, beschränkt. In dem älteren Drama tritt zum Schluß der Kesselflicker, der das ganze Stück hindurch die Aufführung mit seinen kritischen Bemerkungen begleitet hatte, noch einmal auf oder wird vielmehr schlafend in seinen alten Kleidern auf die Bühne getragen. Von dem Zapfer aufgerüttelt, hält er alles Erlebte für einen Traum und geht nach Hause, um sein zänkisches Weib ebenso zu zähmen, wie er das in seinem vermeintlichen Traume gelernt hat. Weshalb unser Dichter seinen Kesselflicker so stillschweigend hat verschwinden lassen, darüber sind nur Vermuthungen statthaft. Wahrscheinlich war er dieser komischen Nebenfigur im Verlaufe seiner Arbeit überdrüssig geworden und mochte sein Publikum nicht weiter damit behelligen, noch dessen Interesse für sein eigentliches Lustspiel durch solche Zuthaten zerstreuen.

Der von Shakespeare herrührende Epilog zu As You Like It bildet ein Seitenstück zu dem in King Henry IV, Second Part. In ebenso origineller Prosa abgefaßt, läßt er sich wie dieser gleichsam in ein gemüthliches Geplauder mit dem Publikum ein, und der Schauspieler, der im Drama die Hauptrolle der Rosalinde gespielt

hatte, führt diesen schalkhaften Charakter auch im Epiloge fort. Wir entnehmen daraus, daß nur ausnahmsweise, wie in diesem Falle, der Epilog von dem Vertreter einer Hauptrolle des betreffenden Dramas gesprochen wurde, in der Regel aber von einem untergeordneten Schauspieler, d. h. von einem, der eine Nebenrolle in dem Drama zu spielen hatte.

In *Winter's Tale* führt Shakespeare die Zuschauer über die sechzehnjährige Kluft, welche die drei ersten Akte von den beiden letzten trennt, durch einen Chorus der als männlich personifizirten Zeit hinweg. In gereimten fünffüßigen Jamben von knapper Struktur giebt diese allegorische Figur zur Rechtfertigung ihres Auftretens eine Charakteristik ihres Wesens, erwähnt dann mit kurzem Rückblick auf das Vergangene den einsam und reuevoll trauernden Leontes, deutet die Verlegung des Schauplatzes von Sicilien nach Böhmen an und führt die beiden Hauptpersonen des nunmehr beginnenden zweiten Theils, den Prinzen Florizel und die Schäferin Perdita, beim Publikum ein. Schließlich kommt die Empfehlung des Dramas an die Gunst der Zuschauer, mit einer feinen epigrammatischen Wendung, welche, wie auch Form und Inhalt der ganzen Einlage, die Shakespeare'sche Autorschaft deutlich verräth.

Ebenso unzweifelhaft Shakespeare'schen Ursprungs ist der Epilog *Prospero's* zum *Tempest*. In wechselnd trochäischen und iambischen kürzeren Reimpaaren redet hier *Prospero* ganz aus dem Geiste seiner Rolle heraus. Seiner bisherigen Zaubergewalt entäußert, sieht er sich auf seine eigene schwache Kraft und auf die Gunst der Zuschauer angewiesen, deren beifallklatschende Hände ihn aus seinen Banden befreien, deren beifallrufender Hauch seine Segel anschwellen muß. So beschwört er das Publikum für sich, wie sie selbst Verzeihung ihrer Sünden durch Fürbitten erhoffen. — Wenn, wie vielfach angenommen ist, wir im *Tempest* in der That das letzte Drama unseres Dichters besitzen, so haben wir in diesem Epilog *Prospero's* gleichsam Shakespeare's letzten Abschiedsgruß bei seinem Abgange von einer Bühne, die er geschaffen.

---