

Werk

Titel: Ueber Shakespeare's Timon of Athens

Autor: Delius, N.

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0002|log22

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber Shakespeare's *Timon of Athens*.

Von

N. Delius.

Den folgenden Untersuchungen über Shakespeare's *Timon of Athens* erlaube ich mir als Einleitung einen längern Passus aus einem Werkchen voranzuschicken, welches ich vor zwanzig Jahren erscheinen liess. Ich citire die ganze Stelle, weil die Schrift, in der sie steht (Die Tieck'sche Shaksperekritik beleuchtet von N. Delius), nur dem kleineren Theile der Leser unseres Jahrbuchs bekannt geworden und auch bei diesem leicht in Vergessenheit gerathen sein mag.

„Ein Werk aus den reifsten Jahren des Dichters nennt Tieck den „Timon von Athen“ mit Recht, aber er versucht nicht das Problem zu lösen, wie ein Schauspiel Shakespeare's aus dieser Zeit in so ungleichartiger Gestalt, in einzelnen Theilen scheinbar unfertig, in andern vollkommen ausgeführt und abgerundet, in der Folioausgabe von 1623 uns überliefert ist. Tieck erwähnt nicht einmal, was doch beinahe keinem der Commentatoren entgangen ist, dass ein auffallender Contrast in Styl, Vers und Charakteristik durch das ganze Drama hindurch zwischen einzelnen Scenen nicht nur, sondern sogar zwischen einzelnen Stellen derselben Scene hervortritt; ein Contrast, den die Einen aus der Corruption des Textes in der Folio, die Andern durch die Annahme zu erklären suchen, dass der Dichter den „Timon“ unvollendet hinterlassen habe. Keine dieser

Hypothesen reicht zur genügenden Erklärung aus. Die Corruption des Textes ist unläugbar in metrischer Hinsicht ärger, als in irgend einem andern Drama Shakespeare's, und die spätern Herausgeber haben, indem sie den Mängeln der Folio abhelfen wollten, das Ihrige gethan, den Schaden nur noch grösser zu machen, Verse, welche die Folio richtig als solche druckt, in Prosa aufgelöst und umgekehrt die Prosa der Folio in Verse regulirt. Aber eben dass diese Bemühungen nur bei einem genau von dem Uebrigen zu sondernden Theile erforderlich oder auch nur möglich waren, während ein andrer Theil des „Timon“ metrisch und stylistisch stehen bleiben konnte, wie ihn die Folio bringt, beweist, dass nicht die Corruption erst diesen tiefgehenden Unterschied in das Drama hineingebracht. Auch die zweite Annahme, der zufolge „Timon von Athen“ unvollendet vom Dichter hinterlassen sei, erscheint unhaltbar; die schwächeren Stellen oder die, welche in Styl, Vers und Charakteristik zu den vollendeten in entschiedenem Widerspruche stehen, beschränken sich nicht auf einen bestimmten Theil des Gedichtes, der von Shakespeare etwa in erster Skizze roh entworfen und dann nicht mit dem Rest überarbeitet sei, sondern laufen abwechselnd durch das ganze Drama, so dass es unbegreiflich schiene, wie Shakespeare so sprungweise Vollendetes und Unvollendetes nicht neben, sondern durch einander habe auf's Papier bringen können. In dieser Verlegenheit stellt Knight die Theorie auf und sucht sie durch eine Analyse des ganzen Schauspiels in seinem Verlauf näher auszuführen, dass der „Timon“ nicht ganz von Shakespeare herrühre, sondern ursprünglich von einem andern untergeordneten Dichter verfasst sei und in dieser seiner ersten Gestalt sich eine Zeit lang auf der Bühne behauptet habe; dass das Drama nicht ganz umgearbeitet auf uns gekommen sei, wie „der Widerspenstigen Zähmung“ und „König Johann“, sondern insofern umgegossen, dass ganze Scenen von Shakespeare an die Stelle ganzer Scenen des älteren Schauspiels getreten seien, und zwar fast ausschliesslich solche Scenen, in denen Timon selbst auftritt und sein Charakter sich entwickelt. Es lässt sich gegen diese Theorie, welche Knight mit Scharfsinn und feinem ästhetischen Gefühl an der ganzen Scenenreihe im „Timon“ praktisch nachweist, eine doppelte Einwendung machen; einmal dass eine solche Benutzung einer fremden Arbeit, welche die eine Hälfte des Originals in allen ihren metrischen und stylistischen Mängeln unberührt lässt und die andere Hälfte zu wirklich Shakespeare'schem Eigenthum umgestaltet, ganz unbekümmert um den Gegensatz, der sich in deren unvermitteltem Durcheinander

fühlbar macht, dass eine solche Benutzung von Seiten Shakespeare's wirklich beispiellos ist. Sollte Shakespeare in seinen reiferen Jahren, denen „Timon von Athen“ angehört, wenn er damals überhaupt noch an die Bearbeitung fremder Bühnenstücke ging, diese Arbeit halb gethan und halb unterlassen haben, er, der in früherer Zeit „die Zähmung einer Widerspenstigen“ und den ältern „König Johann“ nicht halb, sondern ganz, und zwar durchgängig in allen Theilen aus einem fremden Werke zu einem eignen machte? Schon die hohe Vollendung, das tragische Pathos, die der Dichter den von Knight als Shakespeare'sch bezeichneten Theilen des „Timon“ verlieh, verrathen die Liebe, welche er diesem Werke als dem seinen zuwandte. — Zu diesem ersten Bedenken kommt ein zweites, dass nämlich die vernachlässigten Stellen, welche Knight einem andern untergeordneten Dichter zuschreiben möchte, bei allen Mängeln und bei allem Abstände von dem übrigen „Timon“ doch durchweg den Stempel Shakespeare'scher Eigenthümlichkeit tragen, was sich schwerlich mit Knight durch einige gelegentliche Striche von der Hand unseres Dichters hie und da angebracht (*some few occasional touches here and there*), erklären lässt. Es bleibt mithin nichts Anderes übrig, als den ganzen Timon in allen seinen Theilen für Shakespeare's Werk zu halten und den Grund der bemerkten Verschiedenheit in einer partiellen Umarbeitung zu suchen, die er einer von ihm selbst herrührenden Jugendarbeit in reiferen Jahren ange-deihen liess. Bei dieser Umarbeitung scheint ihm allerdings die Charakteristik des Timon ausschliesslich am Herzen gelegen zu haben. Die Szenen, in denen dieser Held des Dramas nicht auftrat, liess er als weniger wesentlich so stehen, wie er sie früher geschrieben. Das Stoffliche, der Gang der Handlung blieb wie früher; und da auch das Frühere in diesen Nebendingen sein Eigenthum war, konnte er sich schon eher daran genügen lassen, als wenn die Spuren einer fremden Hand in seinem „Timon“ sichtbar geblieben wären.“ —

So war im Wesentlichen meine frühere Auffassung von dem Verhältnisse der beiden disparaten Elemente des Dramas zu einander. Eine eingehendere Beschäftigung mit dem Texte jedoch, für die Herausgabe in meiner Gesamtausgabe der Shakespeare'schen Werke, hat mich später von der Unhaltbarkeit meiner Hypothese überzeugen müssen, dass wir in dem ganzen Timon, in der Anlage des Dramas, in der Charakteristik der Nebenpersonen, in den stylistischen und metrischen Mängeln einzelner Partien, überall des Dichters eigene Hand, nur aus verschiedenen Lebensperioden, zu

erkennen haben. Am Wenigsten möchten diejenigen Theile des Timon, die ich nunmehr kein Bedenken trage, geradezu als unshakespeare'sche zu bezeichnen, die charakteristischen Merkmale Shakespeare'scher Jugendarbeiten an sich tragen. Denn auch die Jugendarbeiten unseres Dichters legen schon von seiner Kunst, wenn auch nicht von seiner Kunstvollendung, überall ein vollgültiges Zeugniß ab. Der Plan ist, wenn auch weniger complicirt und mit weniger feinem Calcül in seinen Einzelheiten gruppirt, doch überall logisch klar und übersichtlich entwickelt. Nirgendwo leidet er an solchen inneren Widersprüchen, an solchen unmotivirten Sprüngen und Einschiebseln, wie sie uns im Timon aufstossen. Die Charakteristik ist, wenn auch nicht so tief gefasst, nicht so scharf umrissen, nicht so fein nüancirt, wie in den Schauspielen aus Shakespeare's reiferer und reifster Zeit, doch überall fest und bestimmt, um über die Absichten des Dichters keinen Zweifel zu lassen; sie ist überall consequent von Anfang bis an's Ende durchgeführt und stört uns nirgendwo den Eindruck, dass wir es mit wirklichen Personen, mit Individuen von Fleisch und Blut zu thun haben; nicht lediglich mit Schemen oder, im besten Fall, mit blossen Gattungsfiguren, wie sie in so manchen Scenen des Timon herumspuken. Der Styl in Shakespeare's Jugenddramen zeichnet sich, im Gegensatz zu der partiellen Gedrungenheit und der gedankenvollen Schwierigkeit seiner späteren Diction durch grössere Klarheit und leichtere Verständlichkeit aus, während gerade die unshakespeare'schen Partien des Timon an gesuchten Dunkelheiten und unschönen Seltsamkeiten des Ausdrucks keinen Mangel leiden. Vollends im Widerspruche mit dem Typus der Shakespeare'schen Jugendarbeiten steht der Vers der unächten Stücke des Timon: bei Shakespeare überall in seinen frühesten Arbeiten der regelmässige, oft bis zur Monotonie regelmässige Tonfall des reimlosen Blankvers, den er von seinen dramatischen Vorgängern übernommen und erst später zu lebendigster Mannigfaltigkeit, dem dramatischen Zwecke in jeder Wendung sich anschmiegend, umgebildet hat. In den betreffenden Theilen des Timon dagegen herrscht, dieser strengen metrischen Ordnung gegenüber, eine wahre metrische Anarchie, an deren versuchter Regulirung alle bessernden Bemühungen der Herausgeber gescheitert sind. Und, vollends unshakespeare'sch, erscheinen überall zwischen diese hinkenden, holperichten Jamben, die wie Prosa aussehen, sowie umgekehrt zwischen diese Prosa, die sich zur Noth in schlechtgebaute Jamben abtheilen lässt, Reimverse reichlich eingestreut, deren müssiges Geklingel in solcher Einfassung und Umgebung doppelt

widerlich sich geltend macht; während in Shakespeare's Jugendarbeiten wie in seinen späteren Dramen der Reim nirgendwo ohne eine gewisse innere Berechtigung auftritt, überall wohl motivirt erscheint, entweder am Schlusse einer Scene oder längeren Rede, häufig in epigrammatischem Resumé, oder durch ganze Scenen und Reden hindurch, in pathetisch gehobenen, lyrisch bewegten Stimmungen.

Diese und ähnliche Erwägungen waren es denn, welche mich veranlassten, in der Einleitung zu meinen Ausgaben des *Timon of Athens* (Erste Auflage im Jahr 1855 — Zweite Auflage im Jahr 1865) meine vollständige Zustimmung zu der oben charakterisirten Ansicht Charles Knight's auszusprechen, und nach Knight's Vorgange den Versuch zu machen, in einer Analyse die Shakespeare'schen Partien von den Nicht-Shakespeare'schen zu sondern. Meinem Zwecke einer Gesamtausgabe Shakespeare's gemäss, konnte jene Analyse nur eine sehr kurze und insofern ungentigende sein, als sie sich mit einer allgemeinen Uebersicht des Scenariums begnügen musste und nicht auf alle Einzelheiten und noch weniger auf eine detaillirte Angabe der Gründe sich einlassen durfte, weshalb diese oder jene Scene, ja sogar diese oder jene Partie einer Scene, nicht von Shakespeare herrühren könne, sondern von dem Anonymus herrühren müsse, dessen Drama unser Dichter benutzt hat, oder, um das Verhältniss genauer zu formuliren, in dessen Drama unser Dichter einzelne Scenen oder auch nur einzelne Reden eingefügt hat. Was ich damals, in der Einleitung zu meiner Ausgabe des *Timon of Athens*, nur in Andeutungen und allgemeinen Umrissen geben konnte, mag hier in eingehender, weiterer Ausführung ergänzt werden, in einer raisonnirenden, übrigens von Knight durchaus unabhängigen Analyse, als deren, allerdings erst zu beweisende, Prämissen folgende vier Sätze aufzustellen sein möchten:

1) Shakespeare's Betheiligung am *Timon of Athens* fällt in eine reifere Lebensperiode des Dichters, in eine Zeit, wo in seiner Dramaturgie bereits der schöpferischen Phantasie der philosophische Tiefsinn das Gegengewicht zu halten, vielleicht sogar ein Uebergewicht zu gewinnen beginnt. Psychologische Fragen poetisch zu verarbeiten, einzelne Charaktere in ihrer Tiefe und Eigenartigkeit zu erfassen, das mag für unsern Dichter in jener Zeit keinen geringeren Reiz gehabt haben, als die künstlerische Anlage, die Verflechtung und Entwicklung eines dramatischen Gesamtstoffes. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint es denn nicht mehr so auffällig, wie es sonst erscheinen müsste, wenn wir Shakespeare, selbst in seiner reiferen Zeit, seine sichere und geübte Hand an das Drama

eines Anderen legen sehen, nicht um dessen Unvollkommenheiten, die seinem überlegenen Scharfblick am Allerwenigsten verborgen bleiben konnten, wegzuräumen in einer durchgreifenden Umarbeitung, sondern lediglich um seine psychologische Meisterschaft an der Entwicklung eines einzelnen Charakters, der freilich den Mittelpunkt des Dramas bildet und ihm den Namen leiht, zu üben und darzuthun.

2) Das Drama, welches Shakespeare auf diese Weise also nicht umarbeitete, sondern nur mit neuen Zuthaten von seiner Hand ausstattete, muss ihm vollständig, nicht etwa als ein von ihm erst zu ergänzendes Fragment, vorgelegen haben, so dass darin einzelne Scenen des Anonymus einzelnen Scenen unseres Dichters haben weichen müssen. Ja, es ist sogar im höchsten Grade wahrscheinlich, dass das Drama des Anonymus dem Publicum bereits auf der Bühne vorgeführt war, und dass, abgesehen von dem oben berührten vorwiegend psychologischen Interesse an dem Stoffe, eben dieser Rücksicht auf das Publicum und auf dessen Gewöhnung an das Drama in einer bestimmten Gestalt unsern Dichter veranlasst hat, an dem Plan des Stücks, so mangelhaft derselbe ihm auch erscheinen mochte, nicht das Mindeste zu ändern. Wie Shakespeare solche Rücksichten auf gewohnte Anschauungen seines Publicums auch anderswo zu nehmen und wie er sehr wohl das Interesse der Popularität mit dem Interesse der Kunst zu vermitteln wusste, das sehen wir ja an seinem *King John* und an seiner *Taming of the Shrew*, an zwei Dramen, die nicht bloss theilweise, wie *Timon of Athens*, sondern ganz sein Werk sind, und die doch den Plan, grossentheils auch das Scenarium den uns noch erhaltenen Arbeiten anonymen Dramatiker entlehnen; nicht etwa weil dieser Plan und dieses Scenarium unserm Dichter keiner Verbesserung fähig oder bedürftig erschienen wären, sondern weil das Publicum nun einmal an *King John* und an *Taming of a Shrew* in dieser älteren uns überlieferten Gestaltung und Anordnung gewöhnt war, und weil es in der Bühnenpraxis sich empfahl, die Zuschauer in dieser ihrer gewonnenen Anschauung nicht irre zu machen.

3) Das Drama, welches Shakespeare entweder in der Handschrift vor sich liegen hatte, oder, falls die Hypothese begründet ist, auf der Bühne aufführen sah, kann kein aus früherer Zeit stammendes und später in Vergessenheit gerathenes Schauspiel gewesen sein. So unvollkommen nach jeder Seite hin, in Anlage und Charakteristik, dasselbe sich, wie es uns vorliegt, auch darstellen mag, so verräth doch der Dialog und das Arrangement einzelner

Scenen eine gewisse theatralische Routine, wie sie vor Shakespeare und selbst in Shakespeare's Jugendzeit nicht eben verbreitet war, wie sie sich vielmehr erst im Verfolge der vielseitigen und lebendigen Entwicklung der englischen Bühnenverhältnisse ausgebildet hat. Auch der Blankvers des älteren Timon ist in seiner Nachlässigkeit und Unregelmässigkeit durchaus nicht der bis zur Monotonie regulirte, des Vor-Shakespeare'schen Theaters, sondern erinnert in seinem, vielleicht geflissentlich leichtfertigen, an die Conversationssprache der Zeit sich anschliessenden Bau eher an den Vers der jüngeren dramatischen Zeitgenossen unseres Dichters. So mag allerfrühestens der von Shakespeare benutzte Timon derselbe sein, auf den in Guilpin's *Skialetheia*, 1598, angespielt wird mit den mehrfach citirten Worten: *Like hate-man Timon in his cell he sits*; oder auch derselbe, dessen Popularität auf der Bühne in *Jack Drum's Entertainment*, 1601, bezeugt wird: *But if all the brewers' jades in the town can draw me from the love of myself, they shall do more than e'er the seven wise men of Greece could. Come, come; now I'll be as sociable as Timon of Athens.* — Gerade die Popularität eines damals noch wohlbekannten und gerngesehenen Dramas mochte unsern Dichter bestimmen, dasselbe durch seine Zuthaten solcher Volksgunst würdiger zu machen, wie sie ihn andererseits abhalten musste, durch eine totale, in den Plan des Stückes eingreifende, Umarbeitung dem Theaterpublicum dasjenige fremd erscheinen zu lassen, woran sich die Zuschauer nun einmal gewöhnt hatten. Bei einem älteren, bereits vergessenen Drama aber wäre weder jenes Motiv noch diese Rücksicht recht begreiflich gewesen.

4) Ist nun das Verhältniss der Shakespeare'schen Arbeit zu der Arbeit seines Vorgängers im Timon das hier vermuthete und charakterisirte, so wird die herkömmliche Frage nach den Quellen, die unser Dichter für sein Drama benutzt haben möchte, von selbst erledigt. Shakespeare brauchte eben keine anderen Quellen vor Augen zu haben, als das Schauspiel des Anonymus, da dieses für seine Zwecke vollkommen ausreichte. So gut unserm Dichter, wie wir anderswo sehen, die Novellensammlung von Paynter, *Palace of Pleasure* betitelt, und der von Sir Thomas North übersetzte Plutarch auch bekannt war, so hat er doch weder aus jener Sammlung noch aus diesem Geschichtswerk die oft, u. A. auch in meiner Ausgabe, citirten, den Timon betreffenden Stellen für sein Drama zu studiren und zu verwerthen Anlass gefunden. Vielmehr war das lediglich die Sache seines Vorgängers, der freilich auch den, unserm Dichter

schwerlich zugänglichen, Dialog des Lucian in irgend einer Form gekannt haben muss. Dass der Stoff des Dramas zum guten Theil dem Lucianischen Timon entlehnt ist, muss als unzweifelhaft angenommen werden, während es mindestens zweifelhaft erscheint, ob der Anonymus irgend welche Notiz genommen hat von jenem anderen altenglischen Schauspiel *Timon* eines gleichfalls unbekannten Verfassers, das Alexander Dyce im Jahr 1842 für die Shakespeare Society herausgab. Die Aehnlichkeiten zwischen diesem für ein klassisch gebildetes Publicum, nicht für ein Londoner Volkstheater geschriebenen Timon, von dem ich die bezeichnendste Scene, die Bankettszene, in der Einleitung zu meiner Ausgabe mitgetheilt, und zwischen unserm Timon sind am Ende keine anderen, als die sich aus einer Behandlung desselben Stoffes mit Benutzung derselben Quellen, und zwar vorzugsweise auch des Lucianischen Timon, ergeben mussten.

Nach Aufstellung dieser vier einleitenden Sätze gehen wir nunmehr zur eigentlichen Analyse des Dramas selber über. Wir folgen dabei der einmal eingeführten Eintheilung in Akte und Scenen, welche bekanntlich beim Timon in der Folioausgabe sich noch nicht bezeichnet findet, sondern erst von Rowe in seiner ersten Ausgabe (1709) hinzugefügt ist.

A. I. Sc. 1. Es ist eine allgemeine Wahrnehmung bei der Betrachtung des altenglischen Theaters, dass selbst untergeordneten Dramatikern die Introduction meistens gut gelingt, dass sie, von einem glücklichen Instinct geleitet, es verstehen, das Publicum *medias in res* einzuführen und dasselbe von vornherein mit einer gewissen Sicherheit und Anschaulichkeit über ihre dramatischen Absichten zu orientiren. So hätte Shakespeare, wie er den Plan seines Vorgängers auch in dieser Scene unverändert adoptirt hat, vielleicht auch dessen Worte, unbeschadet des dramatischen Zweckes und der dramatischen Wirkung, beibehalten können. Wenn Shakespeare demungeachtet wenigstens den ersten Theil dieser Scene neu schrieb, so möchte ihn dabei nicht nur der Wunsch leiten, seinen eignen Ton gleich im Anfang vorklingen zu lassen, sondern eben so sehr die Erwägung, dass sein einziges, ausschliessliches Augenmerk bei seiner Mitarbeit, die Charakteristik des Haupthelden, wesentlich schon in dieser Einleitung vorzubereiten war. Bei dieser Rücksicht liess Shakespeare freilich die Unebenheiten und die Widersprüche ausser Acht, oder liess sie doch bestehen, welche eine nur partielle Umarbeitung in das Drama bringen musste. — Als zufällig mag es erscheinen, wenn in der Folio unter den auftretenden Clie-

ten Timon's neben dem Poeten, Maler, Juwelier und Kaufmann auch ein Seidenkrämer (*Mercer*) genannt wird, eine Figur, die in dem ältern Drama gewiss eine Rolle gespielt hat, von der Shakespeare aber nur den Namen, und auch den vielleicht nur aus Versehen, in seinen Text mit hinübernahm. Bedeutsamer ist schon der Zwiespalt zwischen der Charakteristik zweier dieser Klienten oder Parasiten, wie Shakespeare sie gibt; und zwischen derjenigen, welche ihm in dem Werke des Vorgängers vorgelegen haben muss. In dem ursprünglichen Drama müssen der Poet und der Maler ganz zu dem gemeinen Trosse der übrigen Schmeichler gehört haben, welche den verschwenderischen Timon zu ihrem Vortheil egoistisch auszubeuten und in seiner Verblendung zu erhalten suchen. Als solche erscheinen die beiden denn auch in der von Shakespeare nicht angetasteten ersten Scene des fünften Aktes. In dieser Einleitungsscene des ersten Aktes aber ist der Poet vielmehr der wohlmeinende Warner, und sein dem reichen Gönner zugedachtes Gedicht verräth nach der von ihm selbst mitgetheilten Skizze die unverkennbare Tendenz, dem Timon einen Spiegel zur Selbstbeschauung und zur richtigen Würdigung falscher Freunde vorzuhalten. Auch der Maler, indem er dem Poeten eifrig und redlich gesinnt zustimmt, fällt aus der Rolle, die er eigentlich spielen sollte und im fünften Akte auch spielt. Unsern Dichter leitete bei dieser Abweichung gewiss die Absicht, die ihn überall leitet: die Gemüther der Zuschauer schon zeitig auf die kommende Peripetie und Katastrophe hinzuweisen, nirgendwo aber durch Ueberraschung und Knalleffect wirken zu wollen. — Zu den Widersprüchen gehört es ferner, dass Apemantus in der von Shakespeare verfassten Darstellung des Poeten als ein ganz Anderer erscheint, wie er sich später uns in den von dem Vorgänger überkommenen Scenen präsentirt:

*Yea, from the glass-faced flatterer
To Apemantus, that few things loves better
Than to abhor himself: even he drops down
The knee before him, and returns in peace
Most rich in Timon's nod.*

Indem Shakespeare auch hier seinem Grundsatz folgte, so viel wie möglich, die auftretenden Personen schon vor ihrem Auftreten namhaft zu machen, und, so viel wie nöthig, sie zu charakterisiren, übersah er, dass die von dem Vorgänger gegebene Charakteristik wenig mit der von ihm selber hier dem Poeten in den Mund gelegten übereinstimme. Während wir in dem ersten Theil dieser

ersten Scene bis zum Auftreten Timon's unzweifelhaft Shakespeare's alleinige Hand — seinen Vers und Stil aus seiner reifsten Zeit — zu erkennen haben, wobei der Dichter ganz in seiner Weise die hyperbolische Redeweise seines Poeten durch eine gewisse gesuchte Manier über die Redeweise der Scene selbst emporhebt, scheint in dem zweiten Theile der ersten Scene diese Hand Shakespeare's nur eine verbessernde, überarbeitende gewesen zu sein. In den ersten Proben, die wir von Timon's unerschöpflicher Freigebigkeit zu sehen bekommen, in den Gesprächen mit dem Diener des Ventidius und mit dem alten Athener ist gewiss Manches von dem Vorgänger stehen geblieben. Die ganze Behandlung dieser Partie ist zu wenig prägnant, zu skizzenhaft und flüchtig für eine selbständige Arbeit unseres Dichters, dessen Spuren vollends verschwinden bei dem Auftreten des Apemantus. Der plumpe geist- und witzlose Cynismus, mit dem dieser angebliche Philosoph seine Grobheiten, wie Faustschläge, rechts und links austheilt, ohne von irgend einer Seite die gebührende Replik zu erhalten, ist durchaus unshakespearesch. Man vergleiche nur, in wie ganz anderer Art, mit ätzendem Witz und scharfer Beobachtungsgabe ausgestattet, Shakespeare den Cyniker und Lästler Thersites in seinem *Troilus and Cressida* sich gehalten lässt. Allenfalls das eine Wort des Apemantus: *The strain of man's bred out into baboon and monkey* möchte von Shakespeare herrühren, nicht aber das Vorhergehende. — Zu der ersten Begegnung des Alcibiades mit dem Timon hat unser Dichter Nichts von dem Seinigen hinzugethan, wie er überhaupt durch das ganze Drama hindurch die seltsame, schiefe und unmotivirte Stellung, welche der Vorgänger dem Alcibiades angewiesen hat, nirgendwo klarer und begreiflicher zu machen sich bemüht hat. — Das kurze Zwiegespräch der beiden Herren, mit denen die erste Scene schliesst, mag von Shakespeare wenigstens retouchirt, wenn auch nicht ganz von ihm entworfen sein. Die Kürze desselben lässt übrigens kaum ein sicheres Urtheil zu. — Schliesslich mag noch auf einen Widerspruch hingedeutet werden, in den Shakespeare mit seinem Vorgänger gerathen ist. Nachdem bei Shakespeare Timon das ihm dargebotene Bild des Malers betrachtet und mit bestem Dank acceptirt hat: *I like your work and you shall find it*, fordert bei dem Vorgänger Timon, als Alcibiades schon angemeldet ist, den Maler auf, ihm nach Tisch das Bild zu zeigen, als ob er es bis dahin nicht gesehen: *Go not hence, till I have thank'd you; and when dinner's done, show me this piece.*

A. I. Sc. 2. Solchen Vers und solche Prosa, solche springen-

den Uebergänge von dem einen zur andern und umgekehrt, wie wir sie hier finden, hat Shakespeare nirgendwo sonst sich zu Schulden kommen lassen. Vollends unshakespearesch ist die Art, wie der Vorgänger in den Reden des Apemantus seinen lahmen Jambus mit Reimen ausstattet, ohne die epigrammatische Abrundung und antithetische Zuspitzung, die wir in Shakespeare's gereimten Couplets finden. In Sinn und Form gleich mangelhaft ist z. B. auch der Schluss von Timon's erster Rede:

*If our betters play at that game, we must not dare
To imitate them: faults that are rich are fair.*

So wenig wie das gereimte Tischgebet des Apemantus eine Spur von Shakespeare'scher Prägnanz aufzuweisen hat, so wenig von Shakespeare'scher Eleganz verräth der vom Cupido eingeführte Maskenzug und der Empfang, den derselbe bei Timon und seinen Gästen findet. Wie sinnreich weiss Shakespeare in seinen eignen Dramen solche *Masques*, in denen sich der feinste Duft damaliger Hofpoesie auch zum Volksgeschmack herabzulassen verstand, in Allegorie und Sprache auszustatten! — Die täppisch geistlose Weise, mit der Timon zum Schlusse dieser Scene blindlings seine Wohlthaten nach allen Seiten hin verstreut, bildet das vollkommene Gegenstück zu derselben täppisch geistlosen Weise, wie Apemantus seine Sottisen an den Mann bringt: das Eine ist so wenig Shakespeare'sch wie das Andere. — Auch an den Flavius, den einzigen Charakter neben dem des Helden, den Shakespeare im Verlaufe des Dramas mit einzelnen Pinselstrichen bedacht hat, hat unser Dichter in dieser Scene noch nicht die bessernde Hand gelegt. Dessen Jambus ist eben so lahm, eben so zur Unzeit mit Reimen verbrämt, wie der der übrigen Figuren dieser Scene. — Endlich sei noch auf eine unshakespeare'sche Einzelheit dieser Scene hingedeutet, da wo Timon von Apemantus sagt:

*They say, my lords, Ira furor brevis est,
But yond man 's ever angry.*

Diese wohlfeile Gelehrsamkeit lateinischer Floskeln anzubringen, kann nur dem Vorgänger eingefallen sein. Bei Shakespeare finden wir dergleichen nur in den allerfrühesten Jugendarbeiten, in *Henry VI.* und im *Titus Andronicus*, nirgendwo aber in seinen späteren Werken.

A. 2. Sc. 1. In der Rede des Senators mag Shakespeare einige charakteristische Zeilen hineingearbeitet haben, wie z. B. *If I want*

gold, steal but a beggar's dog etc., die allerdings den Versbau und Stil unsers Dichters zu verrathen scheinen. Das Ganze aber gehört schwerlich ihm, sondern dem Vorgänger an. — In dem Personenverzeichnisse, welches ausnahmsweise schon die Folioausgabe von unserm Drama bringt, figurirt der hier auftretende Caphis unter den *Servants to Usurres*. Damit ist der Senator dieser Scene denn vor der Hand nur als Wucherer bezeichnet, nicht in seiner erst später betonten politischen Eigenschaft. Wir werden auf diese Discrepanz des Vorgängers, welche Shakespeare sich nicht gemüsst gesehen hat wegzuräumen, im Verlaufe des Dramas noch öfter zurückzukommen veranlasst sein. Hier sei nur auf die unkünstlerische Ueberflüssigkeit dieser Scene hingedeutet. Dass der Senator, den Timon's notorische maasslose Verschwendung um die Sicherheit seiner dem Verschwender dargeliehenen Gelder besorgt macht, seinen Diener Caphis als Mahner an den saumseligen Schuldner entsendet, das erhellt hinlänglich aus der folgenden Scene; und etwas Anderes als das ersehen wir aus dieser ersten Scene des zweiten Aktes nicht. Dergleichen steht entschieden im Widerspruch mit der Shakespeare'schen Kunst, die in jeder Scene den Gang der Handlung fördert oder mindestens doch, wo die Handlung etwa nicht gefördert erscheint, uns über Personen und Zustände weiter orientirt.

A. 2. Sc. 2. Der erste kurze Monolog des Haushofmeisters ist genugsam durch die incorrekte Schreibart und durch das mitten eingeschobene, den Sinn so unklar und schief ausdrückende Reimpaar:

*Never mind
Was to be so unwise, to be so kind —*

als eine Arbeit des Vorgängers gekennzeichnet. Eben so wenig können die auftretenden Diener der Gläubiger Timon's und ihre Begegnungen mit dem Herrn des Hauses und dem Haushofmeister von Shakespeare gearbeitet sein. Vollends ungeschickt ist der rasche Weggang Timon's mit seinem Haushofmeister, und die Unterbrechung, welche die nothwendige und später doch erfolgende Auseinandersetzung zwischen den Beiden über die misslichen Vermögensverhältnisse damit erleidet. In der That scheinen sich Timon und Flavius für den Augenblick von der Bühne lediglich deshalb zurückzuziehen, damit erst Apemantus und der Narr, und nachher der Page ihr müßiges Wortscharmützel unter sich und mit den Dienern der Gläubiger ausfechten können. — Die zusammenhangslos

hier von dem Vorgänger angebrachte Figur des Narren entspricht sehr wenig dem bekannten Shakespeare'schen Typus dieses herkömmlichen Requisits der altenglischen Bühne. Ganz unshakespeare'sch muss es auch erscheinen, dass der Narr wie der Page sich wiederholt auf ihre Gebieterin, eine Bordellwirthin, beziehen, der Page sogar Briefe, wahrscheinlich kupplerischen Inhalts, von derselben an Alcibiades und an Timon zu besorgen hat, während weder vorher noch nachher von dieser Person weiter die Rede ist. Es ist sehr wahrscheinlich, dass in dem Drama des Vorgängers diese Bordellwirthin wirklich auftrat, und dass Shakespeare die betreffenden Scenen strich, um für andre Dinge Raum zu gewinnen. Vielleicht stand sie mit der Phrynia und Timandra in Verbindung, welche in Begleitung ihres Freundes Alcibiades im vierten Akt erscheinen, ohne dass, was Shakespeare gewiss nicht unterlassen hätte, vorher auf deren Erscheinung vorbereitend hingedeutet wäre. — Nach dem Weggehen des Narren, des Pagen und des Apemantus, das eben so unmotivirt erfolgt, wie vorher ihr Auftreten, kehren denn Timon und Flavius zurück und nehmen ihr Gespräch ungefähr an demselben Punkte wieder auf, wo sie es vorher fallen liessen. — Dafür ist der Rest dieser Scene aber unzweifelhaft von Shakespeare's Meisterhand. Die beiden Charaktere des Herrn und des Haushofmeisters in ihrem Verhältnisse zu einander zeichnen so scharf umrissen sich ab, wie nirgendwo vorher. Die Rede strömt gewaltig und leicht zugleich dahin, und der Vers zeigt alle die dramatisch lebendige Mannigfaltigkeit, den kräftigen Schwung und Wohlklang, welche ihn in Shakespeare's mittlerer Periode charakterisirten. — Sollten wir in dieser Scene noch Etwas als besonders Shakespeare'sch hervorheben, so wäre es die drastische Schilderung, welche Flavius von den Ausflüchten der von ihm um ein Darlehn angegangenen Senatoren entwirft und Timon's antwortender Ausruf: *You gods, reward them!* worauf er doch in seiner sanguinischen Zuversicht und Freundlichkeit alsbald dem bekümmerten treuen Flavius seinen eignen unerschütterten guten Muth einzuflössen sucht. — Freilich lässt Shakespeare dabei ausser Acht, dass nach der Darstellung des Vorgängers Timon von denselben Senatoren, die er hier, als geschähe es zum ersten Mal, um ein Darlehn von tausend Pfund ansprechen lässt, bereits um die Erstattung früher ihm geliehener bedeutender Summen gemahnt war. — Der parenthetische Zusatz, die Senatoren betreffend,

*(Of whom, even to the state's best health, I have
Deserved this hearing)*

deutet vorbereitend in Shakespeare's Weise auf ein bisher nicht berührtes Moment hin, das erst später im Drama zu voller Geltung gelangen soll. — Die Schlusscouplets des Aktes in ihrer ungefügigen, durch den Reim offenbar genirten Ausdrucksweise scheint Shakespeare von dem Vorgänger entlehnt oder stehen gelassen zu haben.

A. 3. Sc. 1. Die erste Scene ist von dem Vorgänger und zwar in dessen bester Manier, wie überhaupt sein dramatisches Geschick sich gerade am Vortheilhaftesten bezeugt in der Nüancirung und Steigerung, mit welcher in den drei ersten Scenen dieses Aktes nach der Reihe die drei falschen Freunde dem Gesuche Timon's um eine Anleihe in verschiedener Weise ausweichen. Nur ist die Komik, die dabei zum Vorschein kommt, nicht gerade die Shakespeare'sche; sie erinnert vielmehr an die Art Ben Jonson's und seiner Schule. Am Wenigsten Shakespeare'sch sind die der Prosa des Dialogs angefügten Epiloge in schlecht gebauten Jamben, in denen moralische Nutzenwendungen und Betrachtungen voll von schwächlichem Pathos über die niedrige Gesinnung der Freunde Timon's angestellt und den abgewiesenen Dienern oder auch einem unparteiischen Dritten in den Mund gelegt werden.

A. 3. Sc. 2. Das Ebenbemerkte gilt auch von dieser Scene. Um einen Interlocutor für den Lucius zu beschaffen, lässt der Vorgänger ungeschickt und unmotivirt genug drei Fremde, d. h. drei Nicht-Athener, auftreten, wo Shakespeare sich füglich mit Einem begnügt haben würde. — Die Rede des ersten Fremden nach Lucius' Abgange mag Shakespeare mit einigen Versen ausgestattet haben, etwa von da an, wo es heisst:

Timon's money

Has paid his men their wages: he ne'er drinks

But Timon's silver treads upon his lips. etc.

Nur vergass Shakespeare auch an dieser Stelle, dass nach der Darstellung des Vorgängers der erste Fremde am Anfang derselben Scene von dem Verhältnisse des Lucius zu Timon noch nichts Näheres wusste und nun plötzlich darüber die genaueste Detailkenntniss — man sieht nicht recht, woher gewonnen — an den Tag legt.

A. 3. Sc. 3. Dass dem Vorgänger die Prosa immer noch besser gelingt, als der Vers, beweist u. A. diese Scene, die in ihrer ganzen metrischen Verwahrlosung Shakespeare hat stehen lassen, ohne etwas daran zu ändern oder hinzuzuthun. — Sehr weit hergeholt

und ganz gegen Shakespeare's Manier gleichsam bei den Haaren herbeigeschleppt erscheint in der kurzen Prosarede des Dieners die Anspielung auf die Maasslosigkeiten eines kirchlich politischen Fanatismus, wie sie allerdings in jener Zeit auch in England häufig genug waren: *like those that, under hot ardent zeal, would set whole realms on fire.* — Merkwürdig ist auch, mit welchen trivialen und geschmacklosen Reimsprüchen der Vorgänger überall seine Reden in der Mitte ausstattet und seine Scenen am Schlusse verziert; so z. B. die Schlussverse dieser Scene:

*And this is all a liberal course allows;
Who cannot keep his wealth must keep his house.*

So auch die der vorhergehenden:

*Men must learn now with pity to dispense:
For policy sits above conscience.*

Wie hat man nur jemals derlei flaches Gereimsel für Shakespeare'sch halten können?

A. 3. Sc. 4. Shakespeare's Hand wird in dieser Scene erst mit dem Auftreten Timon's sichtbar. Was diesem vorhergeht, charakterisirt sich als eine Arbeit des Vorgängers schon durch die ungeschickte Wiederholung derselben Situation, welche in einer früheren Scene (A. 2. Sc. 2) bereits vorgeführt war: der Zusammenfluss und Zudrang der verschiedenen Diener, welche in ungestümen Mahnungen die Geldforderungen ihrer wucherischen Herren bei Timon und seinem Haushofmeister geltend machen. Der erste Theil dieser Scene erscheint um so überflüssiger, als Timon ja nicht durch diese wiederholte Behelligung von Seiten seiner Gläubiger, sondern durch den so bitter und tief von ihm empfundenen Undank seiner falschen Freunde auf den Gedanken gebracht wird, noch einmal Einladungen zu einem glänzenden Gastmahl ergehen zu lassen. Solcher Mangel an Ebenmaass und Folgerichtigkeit in der Construction der Scenenreihe ist eher dem Vorgänger, als unserm Dichter zuzurechnen. — Die Verse, welche Timon selbst in dieser Scene spricht, tragen jedoch ein entschieden Shakespeare'sches Gepräge, das nur an einer Stelle in der Folio etwas verwischt ist:

*So fitly? Go, bid all my friends again,
Lucius, Lucullus, and Sempronius, Vllorxa: all;
I'll once more feast the rascals.
Flav. O my lord!*

Man könnte vermuthen, dass das fabelhafte Wort *Vllorxa* als der Name eines Timon'schen Freundes durch ein Versehen aus der Arbeit des Vorgängers in diese gewiss Shakespeare'schen Verse gerathen sei, wenn es nicht doch wahrscheinlicher wäre, dass in der Handschrift das darunter stehende *O my lord* verkehrt hieher gesetzt und dann durch ein halbes Ausstreichen unleserlich geworden sein mochte. — Der Name *Ventidius*, den man hier hat muthmaassen wollen, würde den Vers stören und wäre auch schwerlich *Vllorxa* gelesen worden.

A. 3. Sc. 5. Die unshakespeare'schen Eigenthümlichkeiten des Vorgängers erscheinen vielleicht in keiner Scene so evident wie in dieser, welche mit dem Helden des Dramas und dessen Angelegenheiten nicht das Mindeste zu schaffen hat. Unshakespeare'sch ist zunächst die Form: der Blankvers, der in der That oft nur ein scheinbarer Blankvers, vergebens von den Herausgebern in das Schema eines wirklichen eingezwängt ist: vermischt mit Halbversen und mit Reimpaaren, welche, meistens mit einer Sentenz, jede längere Rede und Gegenrede abschliessen. Unshakespeare'sch ist aber noch mehr der Inhalt. Die ganze Scene dreht sich um das Schicksal eines namenlosen Unbekannten, von dem weder vorher in dem Stücke die Rede war noch weiterhin die Rede sein wird. Derselbe ist zum Tode verurtheilt, weil er einen Gegner im Zweikampf erlegt hat; und Alcibiades als der Freund des verurtheilten Raufboldes und Trunkenboldes — denn als solcher wird er charakterisirt — fleht vergebens den Athenischen Senat um die Begnadigung des Delinquenten an. Empört durch die schnöde Zurückweisung, die er erfährt, wirft der Feldherr den Senatoren ihre Wuchergeschäfte vor und zieht mit solchen Recriminationen sich selbst die Strafe der Verbannung zu, worauf er rasch entschlossen ist, seine ohnehin missvergnügten Truppen als ein echter Condottiere nunmehr gegen die Stadt zu verwenden, in deren Dienste er sie bisher geführt. — Umsonst wird man sich im ganzen Bereiche des Shakespeare'schen Dramas nach einer Scene umsehen, die so unvermittelt zwischen andere eingeschoben dastände, wie diese; da grade darin das Wesen der Kunst Shakespeare's besteht, jede folgende Scene aus einer vorhergehenden gleichsam organisch hervorzuwachsen zu lassen und in das Gewebe des Dramas keinen neuen Faden einzuschlagen, der sich nicht alsbald fest mit einem früher eingeschlagenen verschlänge. Hier aber laufen die Angelegenheiten des Alcibiades zwar parallel mit denen des Timon, aber sie berühren einander nirgend, wenn man nicht etwa das als eine Berüh-

rung gelten lassen will, dass später Alcibiades auf seinem im eignen Interesse unternommenen Feldzug gegen Athen bei seinem alten Freunde und nunmehrigem Menschenhasser Timon in dessen Einöde vorspricht, ihn zur Betheiligung an der Expedition auffordert, aber, kurz von ihm abgewiesen, unverrichteter Sache wieder abzieht. Der Zweck, den der Vorgänger mit der ungeschickten Einschlebung dieser Scene verband, lässt sich allerdings leicht vermuthen: das feindliche Auftreten des Alcibiades gegen seine Vaterstadt sollte motivirt und damit die Nemesis über Athen herbeigeführt werden. Die Nemesis für was? Entweder wegen der Wuchergeschäfte im Allgemeinen, die der Senat betreibt, oder weil diese Wuchergeschäfte — vielmehr eigne Verschwendung — den Timon in's Unglück und in ein freiwilliges Exil gestürzt, ihn aus einem blinden Menschenfreunde zu einem ebenso blinden Menschenfeinde umgewandelt haben. Freilich kommt diese Nemesis, welche die Athener durch das Werkzeug des Alcibiades züchtigt, als Genugthuung für Timon selbst zu spät, da er mittlerweile — man sieht nicht recht, wann, wie und wo — Todes verblieben ist. — Es bedarf nur dieser Aufzählung von Incidenzpunkten und Momenten, die wir theilweise hier anticipiren, um uns inne werden zu lassen, dass in solcher dramatischen, oder undramatischen, Construction, oder Confusion, keine Ader von Shakespeare's Dramatik zu finden ist. — Schliesslich sei noch bemerkt, dass, auch in dieser Scene, namentlich in den gereimten Versen, der Vorgänger an derselben Unklarheit und Schiefheit des Ausdrucks leidet, die oft nur ahnen lässt, was er gemeint hat, die aber eine deutlichere, sichere Interpretation kaum gestattet. So wenn Alcibiades von seinem rauflustigen Freunde aussagt:

*He did behave his anger, ere 't was spent,
As if he had but prov'd an argument.*

Und die Schlussverse aus dem Monolog des Alcibiades:

*'Tis honour with most lands to be at odds;
Soldiers should brook as little wrong as gods.*

A. 3. Sc. 6. Die Bankettscene bildet den Culminationspunkt des Dramas. Dennoch hat Shakespeare den ersten in Prosa abgefassten Theil derselben unverändert von dem Vorgänger entlehnt und auch den Uebelstand unverbessert gelassen, dass die einzelnen Freunde Timon's hier nicht mehr, wie in den vorigen Scenen, namhaft gemacht werden, während es doch keinem Zweifel unterliegt, dass, der früheren Weisung Timon's an den Haushofmeister gemäss,

jedenfalls Lucius, Lucullus und Sempronius, wahrscheinlich auch Ventidius, unter den eingeladenen Gästen sich befinden. Shakespeare's Hand lässt sich erst spüren mit dem Blankvers der gewaltigen Strafreden Timon's und hört auch damit auf, so dass das Schlussgespräch der verstörten Gäste, die nach ihren verlorenen Sachen suchen, wieder dem Vorgänger zuzuschreiben ist. — Die letzten Zeilen dieses Aktes, von der Hand des Vorgängers also:

*I feel 't upon my bones,
One day he gives us diamonds, next day stones*

lassen allerdings vermuthen, falls der Sinn nicht theilweise figürlich zu fassen ist, dass in dem Drama des Vorgängers, wie in dem von Dyce publicirten oben erwähnten Schauspiel, der Wirth den Gästen die in den Schüsseln liegenden Steine an die Köpfe wirft, während bei Shakespeare Timon ihnen das warme Wasser in's Gesicht spritzt. Wenigstens muss man das nach dem Wortlaute des Textes schliessen, denn die betreffenden Bühnenweisungen: *The dishes uncovered are full of warm water.* — *Throwing water in their faces.* — *Throws the dishes at them* sind erst von den späteren Herausgebern zur Erläuterung hinzugefügt und stehen noch nicht in der Folioausgabe.

A. 4. Sc. 1. Erst hier, kann man sagen, beginnt ein lebendigeres Interesse, ein energischeres Eingreifen Shakespeare's, der bis dahin dem fremden Drama nur eine fragmentarische und vorübergehende Bethheiligung hatte angedeihen lassen. Timon, der Menschenfeind, mochte unserem Dichter zur dramatischen Behandlung ungleich anziehender und fesselnder erscheinen als Timon, der leichtlebige, gastfreie Allerweltsfreund; und wenngleich Shakespeare auch den letztern, wie wir in der Analyse der vorhergehenden Akte und Scenen sahen, mit einzelnen charakteristischen Zügen ausgestattet, so hat er sein ganzes erschütterndes Pathos, seine ganze psychologische Meisterschaft und Gedankenfülle erst auf den Misanthropen verwenden mögen, der, mit wahrhaft zermalmenden Verwünschungen auf das verhasste undankbare Athen den letzten Blick werfend, sich vor der gesammten Menschheit und ihren ungeheuren Freveln in seine Einöde zurückzieht. — Von den Verfluchungen, die Timon in diesem prachtvollen Monologe ausstösst, hatte der Vorgänger wohl schon Einiges (A. 3. Sc. 6) in Timon's letztem Tischgebet anticipirt, was Shakespeare denn unbekümmert stehen liess; aber wer diese schwächliche, in gesuchten Antithesen stolpernde Prosa mit jenem voll und mächtig dahinströmenden Blankvers zusammenstellt,

der wird deutlich genug die Kluft ermessen, welche die mässige, untergeordnete poetische Begabung des einen Dichters von der überlegenen, hinreissenden Gewalt des andern trennt.

A. 4. Sc. 2. In dieser Scene scheiden sich die Shakespeare'schen Elemente von den unshakespeare'schen so scharf wie kaum irgendwo sonst. Bis zu dem Weggange der Diener gehört Alles unserm Dichter an, der, so kurz die Scene ist, hier die rührendsten Töne sanfter Wehmuth anzuschlagen weiss, als eine Ruhepause gleichsam inmitten der wilden, selbstzerfleischenden Leidenschaften des Menschenhasses, welche die vorhergehende Scene wie die folgende durchstürmen. — Der Monolog des Flavius dagegen nach der Verabschiedung seiner bisherigen Hausgenossen trägt wieder alle Kennzeichen des Vorgängers an sich: die moralischen Gemeinplätze, deren Trivialität durch den Reim noch mehr hervorgehoben wird unter den übrigen reimlosen, holprichten oder unvollständigen Versen; der schiefe und unklare Ausdruck, der den Sinn oft mehr versteckt als offenbart; endlich der Mangel an Folgerichtigkeit im Raisonnement und der schroffe und unvermittelte Uebergang von müssigem Sentenzenkram zu sachlichen Aeusserungen, die mit dem Fortschreiten der Handlung in Verbindung stehen und auf kommende Ereignisse hinweisen sollen.

A. 4. Sc. 3. *Enter Timon in the Woods* lautet in der Folioausgabe, welche sonst so selten die Localität bezeichnet, die Ueberschrift dieser Scene. Wir haben hier eine lockere Aneinanderreihung mehrerer Scenen, durch kein anderes inneres Band verknüpft als durch die fast ununterbrochene Anwesenheit Timon's, der nach einander die verschiedenen Ansprachen wechselnder Besucher abfertigt. Der kunstlose Plan rührt von dem Vorgänger her und ist, wie wir sehen werden, von Shakespeare nicht verbessert worden, eher vielleicht durch die eingefügten Zuthaten in Verwirrung gebracht. Der erste Monolog ist in seiner jetzigen Gestalt durchaus Shakespeare's Werk, muss aber auf einem ähnlichen des Vorgängers basirt sein; denn die darin vorkommenden Motive, dass Timon nach Wurzeln gräbt und dafür Gold in der Erde findet, bietet weder Paynter's *Palace of Pleasure* noch North's Plutarch, sondern lediglich Lucian, den wohl der klassisch gebildete Vorgänger, nicht aber Shakespeare gekannt haben mag. — Auch der folgenden Scene, unzweifelhaft vom echten Shakespeare'schen Gepräge von Anfang bis zu Ende, muss eine äusserlich entsprechende des Vorgängers zum Grunde gelegen haben. In einer selbständigen Arbeit würde Shakespeare kaum die Unschicklichkeit be-

gangen haben, den Feldherrn Alcibiades, in kriegerischem Aufzuge, mit Trommeln und Pfeifen, zugleich in der mehr als zweideutigen Begleitung der Buhlerinnen Phrynia und Timandra auftreten zu lassen. Noch weniger ist es Shakespeare's Art, seine Personen dem Publicum vorzuführen, ohne vor ihrer Erscheinung schon darauf vorzubereiten und sie ausdrücklich namhaft zu machen. — Auch im Einzelnen hat Shakespeare manche Incongruenzen von dem Vorgänger mit hinübergenommen: so die kurzen prosaischen Zwischenreden, deren niedriger und dabei doch gesuchter Ton wenig passen will zu dem Pathos der wirklich Shakespeare'schen Reden im Blankvers, die, im Ton energischer Entrüstung, hier einmal die Juvenalische Seite des vielseitigsten Dichters hervorkehren. — Auch die vorkommenden Widersprüche dürfen wir wohl getrost auf Rechnung des Vorgängers setzen. Alcibiades, der ehemals mit Timon so innig Befreundete, erkennt ihn zuerst nicht wieder in der gewaltigen Veränderung, die äusserlich und innerlich mit ihm vorgegangen ist; und als er ihn erkannt hat, weiss er doch Nichts von den Schicksalen, welche mittlerweile seinen alten Freund betroffen haben:

*I know thee well;
But in thy fortunes am unlearn'd and strange*

sagt er; aber bald darauf zeigt er sich in diesen Schicksalen Timon's doch sehr wohl bewandert:

*I have heard and grieved,
How cursed Athens, mindless of thy worth,
Forgetting thy great deeds, when neighbour states,
But for thy sword and fortune, trod upon them —*

Dieser Charakter eines grossen, um seine Vaterstadt mit Gut und Blut hochverdienten Patrioten wird erst hier dem Timon geliehen, offenbar im Hinblick auf die spätere Katastrophe, wo Alcibiades plötzlich nicht mehr als der Rächer seiner eignen Schmach, oder des namenlosen vom Senat zum Tode verurtheilten Freundes, sondern als der Rächer der dem Timon widerfahrenen Unbill erscheinen soll, freilich in einer höchst gezwungenen, inconsequenten Combination. Hätte Shakespeare den Plan zu diesem Drama gemacht, gewiss würden wir nicht erst jetzt, so beiläufig und unbestimmt, von den ehemaligen kriegerischen Verdiensten Timon's zu hören bekommen. — Der folgende zweite Monolog des Misanthropen ist gewiss eben so echt Shakespeare'sch wie der Dialog zwischen Timon und Apemantus, so weit nämlich darin der Blankvers reicht. Shake-

speare's überlegene Kunst offenbart sich in der pathetisch prägnanten Darlegung seines philosophischen Tiefsinns, mit welchem er die auf den ersten Anblick jetzt so wahlverwandt erscheinenden Charaktere des Misanthropen und des Cynikers scharf unterscheidet. In schneidendem Contraste mit dieser Partie, die unbedingt zu den glänzendsten Stil- und Versproben unsers Dichters zu zählen ist, steht denn freilich die vom Vorgänger entlehnte prosaische Fortsetzung des Dialogs, der am Ende in eine ganz gemeine Schimpferei zwischen den beiden Menschenfeinden ausartet. Die einzige Zeile, die für den Vorgänger fast zu prägnant klingt:

I am sorry I shall lose a stone by thee

mag Shakespeare hinzugefügt haben. — Von dem Monologe, den Timon spricht, als er den Apemantus schon weggegangen wähnt, kann unserm Dichter nur die glänzende Apostrophe an das Gold angehören, die allerdings in jedem Zuge Shakespeare's Hand verräth. Aber die vorangehenden, mit dem folgenden in keinem ersichtlichen Zusammenhange stehenden Verse zeigen schon durch die Reimverse:

*make thine epitaph,
That death in me at others' lives may laugh*

in ihrer platten Manier deutlich genug das Fabrikat des Vorgängers, der hier, etwas vor der Zeit, den Timon schon an die Bestellung seines Grabes und an die Anfertigung seiner Grabschrift denken lässt. Der Vorgänger hatte, scheint es, gar zu grosse Eile, die betreffenden Notizen aus Plutarch und Paynter schon hier, wenigstens andeutungsweise, zu verwerthen. — Eine ähnliche Ungeschicklichkeit, die Shakespeare stehen liess, beging der Vorgänger darin, dass er den Apemantus abtreten lässt, mit der ausgesprochenen Absicht, Timon's Goldreichthum in der Stadt zu verrathen und ihm dadurch alle Welt auf den Hals zu hetzen. Apemantus muss diese Absicht mit einer an Hexerei grenzenden Geschwindigkeit ausführen; denn kaum ist er fort, so treten auch schon die Diebe auf, herbeigelockt, wie sie sagen, durch das allgemein verbreitete Gerücht von Timon's Reichthum. — Zu dem sich nun entspinrenden Gespräch hat Shakespeare die im besten Blankvers abgefassten Reden geliefert, in denen Timon mit beissender Ironie die Diebe auffordert, bei ihrem Diebeshandwerk, als einer durch die angesehensten Vorbilder völlig gerechtfertigten Profession, auch fernerhin zu bleiben; in ähnlicher Weise wie er vorher die galanten Damen,

Phrynia und Timandra, ermahnt hatte, ihr Geschäft fortzusetzen. Die kurzen Wechselreden der Diebe in Prosa, welche diese beredte Apologie des Diebstahls einfassen, mögen von dem Vorgänger stammen, höchstens von Shakespeare hie und da interpolirt sein. So sieht das Schlusswort: *Let us first see peace in Athens; there is no time so miserable, but a man may be true* ganz unserm Dichter ähnlich. — Der folgende Monolog des treuen, seinen verarmten Herrn aufsuchenden Haushofmeisters schliesst sich in Form und Inhalt an einen früheren desselben an (A. 4. Sc. 2) und trägt die dort schon charakterisirten Merkmale einer Arbeit des Vorgängers in solcher Uebereinstimmung an sich, dass es hier genügt, darauf nur hinzuweisen. — Auch in dem Gespräche des Flavius mit dem Timon treten diese Merkmale stellenweise unverkennbar hervor, wie z. B. in jenen ebenso mangelhaft construirten wie skandirten und gereimten Versen:

*and believe it,
My most honour'd lord,
For any benefit that points to me,
Either in hope, or present, I'd exchange
For this one wish — that you had power and wealth
To requite me by making rich yourself.*

Die Reden Timon's hat Shakespeare hier allerdings stark überarbeitet, wenn er auch nicht alle Spuren seines Vorgängers hat verwischen mögen. So muss z. B. die Stelle: *What! dost thou weep?* u. s. w. bis zu der gar nicht hieher passenden, nur des Reims wegen angebrachten Sentenz:

*Pity's sleeping:
Strange times that weep with laughing, not with weeping*

von dem Vorgänger herrühren. Dass Timon behauptet, er liebe den Flavius, weil er ihn wegen seiner Thränen für ein Weib hält, widerspricht gänzlich dem hinlänglich vorher ausgesprochenen Charakter des Misanthropen, der alle Menschen ohne Unterschied, Männer und Weiber, gleich bitter hasst. Darüber vergleiche man nur die Scene der Phrynia und Timandra und die vorhergehenden Monologe, welche über diesen Punkt keinen Zweifel lassen.

A. 5. Sc. 1. Die Eintheilung in Akte und Scenen findet sich, wie schon bemerkt ist, nicht in der Folioausgabe, sondern ist erst von Rowe (1709) bewerkstelligt. Im Sinne des Dichters hätte diese erste Scene des fünften Actes noch mit zu dem vierten Akt gezo-

gen werden müssen, mit dem sie inhaltlich zusammenhängt; doch ist es aus Gründen der Convenienz misslich, von der einmal überlieferten Anordnung abzuweichen. — Die beiden hier Auftretenden, den Maler und den Poeten, hatte schon Apemantus (A. 4. Sc. 3) herankommen sehen: *Yonder comes a poet and a painter*, sagt er in dem prosaischen, also von dem Vorgänger herrührenden Theil seines Dialogs mit Timon. Wenn nun demungeachtet die beiden alten Parasiten erst jetzt erscheinen, nach den Gesprächen Timon's mit den Banditen und mit dem Haushofmeister, so liegt allerdings der Gedanke nahe, dass Shakespeare's Interpolationen solche Incongruenz veranlasst haben. Indess wird dieselbe füglich doch der Gedankenlosigkeit oder Nachlässigkeit des Vorgängers zuzuschreiben sein, wenn wir lesen, dass der Maler unter den von Timon mit Gold Beschenkten neben Phrynia und Timandra auch die Banditen — hier euphemistisch *poor straggling soldiers* genannt — und den Haushofmeister anführt. — Uebrigens gehört der in Prosa verfasste Anfang dieser Scene dem Vorgänger an, und auch die sich daran schliessenden gereimten Sentenzen, trivial und manierirt zugleich, unparteiisch zwischen die beiden Parasiten, den Maler und den Poeten vertheilt, sind ganz im bekannten Stil des Vorgängers gehalten. — Shakespeare's Hand wird erst sichtbar mit den Worten *What a god's gold etc.* und bleibt sichtbar bis zum Schluss der Scene. — Die so nachdrücklich wiederholte Anrede an die Beiden: *two honest men — you that are honest — Most honest men! — You are honest men*, dieses sogar zweimal in derselben Rede — *Good honest men — my honest-natured friends* — sind ein echt Shakespeare'sches Seitenstück zu dem wiederholten *honorable men* in der Rede des Antonius in *Julius Cäsar*. — Wenn Timon am Schlusse zu dem Maler sagt: *You have work for me, there's payment: hence!* so ist anzunehmen, dass er das vorhergehende Gespräch der Beiden von seiner Höhle aus belauscht hat; denn gegen Timon selber hat der Maler noch Nichts von seiner Absicht verlauten lassen, ihm ein Gemälde zu dediciren. Widrigenfalls läge auch hier eine Discrepanz zwischen dem Vorgänger als dem Urheber des ersten Theils der Scene und zwischen Shakespeare als dem Verfasser des zweiten Theils derselben vor.

A. 5. Sc. 2. Mittlerweile hat Alcibiades mit seinem herrlichen Kriegsheere Athen zu bedrohen angefangen, und der Senat in seiner Bedrängniss hat zwei seiner Mitglieder an den Timon abgesandt, um ihn zur Rückkehr und zur Uebernahme des Feldherrnamtes zur Vertheidigung seiner Vaterstadt zu überreden. Flavius,

mit Timon's Aufenthaltsort bekannt, dient dabei den abgesandten Bittstellern als Führer. — So unzweifelhaft diese Scene von Shakespeare ist, so gewiss ist es, dass er auch diese ganz nach der Schablone des Vorgängers arbeitete. Dahin gehört u. A. die aus Paynter und Plutarch entlehnte und hier etwas gezwungen eingeflochtene Anekdote von dem Baum, an dem sich die lusttragenden Athener aufzuhängen eilen mögen, ehe Timon ihn abhaut. Bei der Verwendung dieser Anekdote für das Drama sind aber zwei wesentliche Züge verwischt, die ihr erst das rechte *Apropos* geben. Nach Plutarch's und Paynter's Darstellung stand Timon's Feigenbaum nicht in der Einöde, sondern, dem Mittelpunkte des Verkehrs ziemlich nahe, in einem Garten neben Timon's Hause, weshalb denn auch schon viele lebenssatte Athenische Bürger sich daran aufgehängt hatten. Als nun Timon, erzählen Plutarch und Paynter, um ein neues Gebäude aufzuführen, diesen Baum fällen wollte, ging er auf den öffentlichen Markt in Athen und richtete dort von der Rednerbühne herab an seine Landsleute die Aufforderung, die er im Drama nur gelegentlich und beiläufig den beiden Senatoren überträgt. — Wie unser Dichter diese Anekdote in einer nicht recht passenden Anwendung dem Vorgänger entlehnt hat, so auch die, hier schon zum zweiten Mal auftauchende Hinweisung, in Timon's Munde, auf seine Grabschrift: *And let my grave-stone be your oracle*. In dieser Fassung sieht es fast aus, als ob Timon sich bei lebendigem Leibe begraben lassen wolle, lediglich um seinen Mitbürgern bald den Genuss zu verschaffen, sein Epitaph zu lesen. Solche Naivetät ist wohl weniger unserm Dichter zuzutrauen, als dem Vorgänger, der denn auch die lächerlich pomphaften Schlussreime zu Timon's letzter Rede geliefert haben mag:

*Lips, let sour words go by, and language end:
What is amiss, plague and infection mend!
Graves only be men's works, and death their gain!
Sun, hide thy beams! Timon hath done his reign.*

A. 5. Sc. 3. Zwischen der vorigen Scene und dieser muss Timon's Tod erfolgt sein, ob aus heiler Haut oder durch Selbstmord — darüber lässt uns der Vorgänger ganz im Dunkel; und auch Shakespeare findet sich nicht gemüthigt, uns darüber aufzuklären, was er doch in einem von ihm selber von Anfang bis zu Ende verfassten Drama schwerlich unterlassen haben würde. Um aber die Hauptfigur nicht ganz spurlos aus einem Drama verschwinden zu lassen, das doch ihren Namen führt, wird Timon in den folgenden

Scenen, in denen freilich andere Interessen verhandelt werden, wenigstens erwähnt. So erfahren wir aus dieser dritten Scene, dass nicht nur der Athenische Senat in seiner Bedrängniss sich um Timon's Beistand bemüht, sondern dass auch Alcibiades, der vorher (A. 4. Sc. 3) so schnöde von dem Misanthropen Abgewiesene, dessen Allianz auf's Neue eifrig nachsucht. Was den Alcibiades jetzt, da er im Begriffe steht, als Sieger in Athen einzuziehen, veranlassen konnte, sich noch einmal um die Bundesgenossenschaft Timon's zu bewerben, der doch ursprünglich den Händeln des Alcibiades fremd war und auch später damit Nichts zu schaffen haben wollte — das zu motiviren, hat der Vorgänger verschmäht und Shakespeare wenigstens nicht nachgeholt.

A. 5. Sc. 4. *Enter a Souldier in the Woods, seeking Timon* lautet in der Folioausgabe die Ueberschrift dieser Scene, welche in ihrer seltsam confusen Haltung hinlänglich beurkundet, dass sie so wenig wie die vorige von Shakespeare herrühren kann. Der Soldat, d. h. der von Alcibiades abgesandte Bote (vgl. A. 5. Sc. 3) sucht Timon in seiner Höhle in den Wäldern, findet an dem ihm beschriebenen Platze, also jedenfalls unfern dieser Höhle, aber nur dessen Grab. Schon das steht im Widerspruch mit dem, was Timon selber vorher von seinem Grabe ausgesagt hatte, und was nachher derselbe Soldat bestätigt: dass Timon's Grab nämlich dicht am Meeresufer liege, wo es von der Flut einmal täglich bespült werde. Noch seltsamer aber erscheint es, dass der Soldat von der Grabchrift, die er selber nicht entziffern kann, rasch entschlossen einen Wachsabdruck mitnimmt, damit Alcibiades, der trotz seiner Jugend schon sehr gut lesen könne (*Our captain hath in every figure skill — An aged interpreter, though young in days*), sie studire und daraus Timon's letzte Schicksale erfahre. Auf solche verzweifelte Auskunftsmittel gerieth aber der Vorgänger, weil die famose Grabchrift hier noch nicht gelesen werden durfte, sondern für den Schluss des Dramas, gleichsam zur Krönung des Gebäudes, aufgespart werden sollte. Da der Soldat füglich nicht den ganzen schweren Grabstein aufheben und mitschleppen kann, so ist er wenigstens mit dem nöthigen Wachsapparat versehen, um einen Abdruck von dem Epitaph, das Timon vor seinem mysteriösen Ende zierlich in den Stein gemeisselt haben muss, für den Alcibiades mit nach Athen zu nehmen! — Wir dürfen wohl zu Shakespeare das Vertrauen hegen, dass er die Sache geschickter anzulegen gewusst haben würde, falls er sich überhaupt mit dieser Partie des Dramas befasst hätte. — Die weitere Frage, woher der des Lesens unkun-

dige Soldat denn ohne Weiteres schliessen dürfe, dass das von ihm erblickte Grab Timon's Grab sei, welches, in Ermangelung menschlicher Wesen, ein Thier ihm errichtet habe, — diese Frage lassen wir füglich auf sich beruhen, als die geringere Unwahrscheinlichkeit neben der grösseren. — Die Schwierigkeit wird auch nicht gehoben durch Staunton's höchst gezwungene Erklärung des betreffenden Passus. Ihm zufolge hätten wir es mit zwei Inschriften zu thun: mit einer, die der Soldat lesen kann und auch wirklich liest:

*„Timon is dead! — who hath outstretch'd his span, —
Some beast — read this; there does not live a man!“*

und mit einer zweiten Inschrift, die dem Soldaten unverständlich ist — Staunton meint, weil in einer fremden Sprache geschrieben — und die er deshalb in Wachsabdruck mitnimmt, damit Alcibiades sie lese und übersetze.

A. 5. Sc. 5. Die Schlusscene ist, bis zum Auftreten des Soldaten, von der Hand Shakespeare's, jedoch abermals in getreuer Copie des Vorgängers. Alcibiades erscheint vor den Mauern Athens und liest den auf den Mauern sichtbar werdenden Senatoren derbe den Text wegen ihrer Sittenlosigkeit. Hoffentlich hält er diese moralische Standrede nicht in der früheren Begleitung seiner Adjutantinnen Phrynia und Timandra! Die Senatoren beschwichtigen den ergrimten Feldherrn und strengen Sittenprediger durch demüthiges Flehen, durch die Zusage einer vollen Genugthuung und durch die allerdings seltsam klingende Versicherung, Alcibiades' ehemalige Gegner, die ihn in's Exil geschickt, seien unterdess aus Scham gestorben! — Zugleich wird, da das Drama doch *Timon of Athens*, nicht *Alcibiades of Athens* betitelt ist, zweimal, nicht ohne einige Beeinträchtigung des Zusammenhanges, Timon und das ihm widerfahrene Unrecht kurz erwähnt. Welche Unbill aber die Stadt Athen und ihr Senat als solche sich gegen Timon haben zu Schulden kommen lassen, das erhellt aus dem Verlaufe des Schauspiels nicht. Nur über den Undank seiner Freunde, also eine reine Privatangelegenheit, hatte sich Timon zu beklagen, als er freiwillig der Stadt den Rücken kehrte, während Alcibiades allerdings ausdrücklich verbannt wurde, aber, wie wir uns erinnern, nicht um Timon, sondern wegen eines andern ungenannten und nachher nicht wieder erwähnten Freundes, dessen Vertheidigung er vor dem Senat mit soldatischer Rücksichtslosigkeit geführt hatte. — Der Schluss des Dramas ist wieder von dem Vorgänger. Der Soldat kommt mit dem Wachsabdruck der famosen Grabschrift, welche

dann endlich durch den Mund des Alcibiades zur Kenntniss des längst darauf gespannten Publicums gelangt. Sie befriedigt schwerlich die lange genährten Erwartungen, so sehr auch Alcibiades selber von ihr erbaut scheint. *These well express in thee thy latter spirits*, sagt er, und merkt nicht, dass die Grabschrift sehr ungeschickt zusammengefügt ist aus zwei in North's Plutarch mitgetheilten Grabschriften, einer von Timon selbst verfassten, und einer andern des Dichters Callimachos. Die beiden Grabschriften, aus denen der Vorgänger, ohne seine Quelle genauer anzusehen, eine einzige macht, widersprechen sogar einander: die erste verbietet, nach dem Namen des Begrabenen zu forschen (*Seek not my name etc.*), und die andre nennt diesen Namen von vornherein (*Here lie I Timon etc.*). — Die letzten Reimverse, mit denen Alcibiades das Drama schliesst, zeigen in ihren geschmacklosen Antithesen und Metaphern noch einmal recht auffallend den Typus des Vorgängers:

*Make war breed peace, make peace stint war, make each
Prescribe to other, as eachother's leech.*

Demnach soll also der Krieg den Frieden, und umgekehrt der Friede den Krieg in die Kur nehmen! —

Es wird kaum nöthig sein, dieser eingehenden und ausführlichen Analyse noch ein besonderes Restimé beizufügen. Sie muss für sich selber beweisen, was sie beweisen soll: dass der Plan zum *Timon of Athens* weder von Shakespeare entworfen, noch von ihm wesentlich modificirt, sondern im Ganzen unangetastet so gelassen ist, wie ein gleichzeitiger Anonymus ihn ersonnen und ausgeführt; ferner: dass Shakespeare dieser fertigen Arbeit seines Vorgängers, ohne Rücksicht auf Zusammenhang oder einheitliche Haltung, mit Ausmerzungen der entsprechenden Scenen oder Reden des Anonymus, solche Scenen oder Reden einverleibt hat, welche dem psychologischen Interesse an der Figur des Timon selber entspringen oder dienen mochten.

Bonn, im December 1866.

