universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

William Shakespeare

Wolff, Max Josef

Leipzig, 1903

IV. Troilus und Cressida

urn:nbn:at:at-ubi:2-5513

IV.

Troilus und Cressida

Wenn ich den Scherz will ernsthaft nehmen,
So soll mich niemand drum beschämen;
Und wenn ich den Ernst will scherzhaft treiben,
So werd' ich immer derselbe bleiben.

Goethe.

Als ich vor langen Jahren zum ersten Male als lesewütiger Obertertianer die selten benutzten Bände, Shakespeares sämtliche Werke übersetzt von Schlegel und Tieck, dem elterlichen Bücherschrank entnahm, konnte es der Dichter zu einem rechten Erfolg bei mir nicht bringen, sondern fiel gegen den hochverehrten Schiller gründlich ab. Nur zwei Stücke fanden Gnade vor meinen kritischen Augen, Julius Cäsar und wunderbarer Weise Troilus und Cressida. Besonders das letztere war ganz nach meinem Geschmack, und dafür waren persönliche Gründe massgebend. Bei den Schülerkämpfen war ich immer Trojaner gewesen und hatte es stets als bitteres Unrecht empfunden, dass Achilles stärker als der geliebte Hektor sein sollte. Hier war endlich der klassische Beweis erbracht, dass er es nicht war und dass er nur durch schnöde Hinterlist den edeln Trojaner überwinden konnte. Sodann mussten wir damals, abgesehen von den Unterrichtsstunden täglich einen grossen Teil unserer kostbaren Zeit der Homerpräparation widmen, über deren Wert meine Meinung im schärfsten Gegensatz zu der des Lehrers stand. Auch hier kam mir Shakespeare zu Hilfe; er, ein Mann, der selbst nach Schätzung des Lehrers beinahe „ebenso gross" wie Homer war, hatte es klar und deutlich ausgesprochen, dass die ganze trojanische Welt innerhalb und ausserhalb der Mauern eine Lumpengesellschaft schlimmster Sorte war, die weder die Bewunderung des Lehrers noch die Arbeit der Schüler verdiente. Ich schleppte den Band mit mir in die Schule und unter dem schallenden Gelächter meiner Kame-

raden las ich das Drama von Troilus und Cressida vor. Die Partei der Griechen war vernichtet, Ajax und Achilles, sonst die begehrtesten Rollen, fanden keine Abnehmer. Shakespeare hatte einen vollständigen Sieg über Homer davongetragen.

Warum ich diese alte Schulerinnerung wieder aufwärme? Ich glaube, wir dummen Jungen waren in unserer naiven Auffassung dem Geiste des Dramas näher, als mancher gelehrte Kritiker, der mit Troilus und Cressida nichts anzufangen weiss. Die meisten erklären das Stück für wenig „erfreulich", für eine Verirrung Shakespeares, für das Erzeugnis einer vorübergehenden Verbitterung und Missstimmung. Der Braten schmeckt ihnen nicht, weil sie keine Sauce dafür besitzen, glücklicherweise ist Shakespeare auch ohne Sauce geniessbar.

In unsern modernen englischen wie deutschen Ausgaben wird das Drama gewöhnlich als Tragödie angeführt, wie es auch in der ersten Folioausgabe auf dem Titelblatt die Bezeichnung „Tragedie" trägt. Es steht dort zwischen der zweiten Abteilung, den Historien, und der dritten, die die eigentlichen Trauerspiele umfasst. Sonderbar ist nur, dass es der Seitenzählung nach weder zu dem einen noch dem anderen Teile gehört. Die fortlaufenden Zahlen der Historien brechen vor dem Titelblatt des Troilus ab, die der Tragödien beginnen erst wieder bei dem folgenden Trauerspiel, dem Coriolan, mit Seite eins. In der der Folioausgabe beigefügten Inhaltsangabe fehlt das Drama überhaupt. Welche Gründe die Nichtbeachtung, bezüglich sonderbare Stellung des Troilus veranlasst haben, ist unklar; vielleicht hingen sie mit der Verteilung des grossen Werkes unter mehrere Drucker und Verleger zusammen, doch so viel lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass unser Stück erst nachträglich in die Folioausgabe eingeschoben worden ist. Das war nur möglich, weil die Herausgeber entweder an der Echtheit des Stückes zunächst Zweifel hatten oder sich über seinen Charakter im Unklaren waren und über seine Stellung eine Einigung nicht treffen konnten.

Die Verfasserschaft Shakespeares kann weder uns, noch konnte sie den Männern von 1623 anfechtbar erscheinen, denn schon im Jahre 1609 waren, abgesehen von allen weiteren Beweisen, zwei Quartausgaben des Dramas mit dem vollen Namen des Dichters veröffentlicht worden, die G. Eld für die Buchhändler Bonian und Walley ausgeführt hat. Aus ihnen geht mit Deutlichkeit hervor, dass nur der Charakter des Stückes zweifelhaft war, denn auf dem Titelblatt beider wird, im Gegensatze zu dem Folio, von der Historie oder famous Historie of Troylus and Cresseid(a) gesprochen. Die beiden Quartos weichen nur in Kleinigkeiten voneinander ab, sie gehen offenbar auf denselben Druck zurück und unterscheiden sich nur durch das Titelblatt und eine Vorrede, die der Herausgeber der einen Ausgabe vorgesetzt hat. In ihr wird das Stück, abweichend von allen bisherigen Bezeichnungen, sogar eine Komödie genannt und zwar eine solche, die allen früheren des Verfassers an Witz und Geist übertrifft und trotzdem — eine grosse Verlockung für das Publikum — noch niemals auf der Bühne breitgetreten und beklatscht worden ist. In diesem Punkte steht das Vorwort in Widerspruch zu der zweiten Ausgabe, die im gleichen Jahre erschienen ist und das Stück als ein von den Schauspielern seiner Majestät im Globetheater dargestelltes bezeichnet. Offenbar fand die erste Aufführung, wenigstens in der uns vorliegenden Form, gerade zwischen dem gemeinsamen Drucke beider Quartos statt, wodurch das ursprüngliche Vorwort des Verlegers gegenstandslos wurde und die geringen Abweichungen beider erklärt werden.[43]

Wir finden, dass Troilus und Cressida von den Zeitgenossen bald als Trauerspiel, bald als Historie, bald sogar als Lustspiel bezeichnet wird. Wie können wir uns mit dieser überraschenden Erscheinung abfinden? Wie ist der Widerspruch unter Leuten möglich, die gleich Heminge und Condell im engsten persönlichen Verkehr mit dem Dichter gestanden, vermutlich sogar bei der Aufführung des Stückes mitgewirkt

haben, und dem Herausgeber von 1609 auf der anderen Seite, der gerade an diesem Werk ein besonderes Interesse nahm, wie sich aus seinem begeisterten Vorwort ergibt?

Offenbar war ihnen das Drama in verschiedenen Fassungen bekannt, die nach Form und Tendenz voneinander abwichen und die widersprechenden Bezeichnungen rechtfertigten. Nur durch den historischen Werdegang des Stückes lassen sich die Widersprüche erklären, und wir müssen uns somit zunächst mit der Entstehung von Troilus und Cressida beschäftigen.

Die troische Sage war in der epischen Behandlung Chaucers allgemein bekannt und beliebt, für Shakespeare musste der Stoff in der ernsten Darstellung um so sympathischer sein, als er eine grosse Ähnlichkeit mit Romeo und Julia aufweist. Hier wie dort finden wir das unglückliche liebende Paar, das hilflos zwischen den Schwertern der feindlichen Parteien steht und mitleidlos durch die Ereignisse auseinandergerissen wird. Selbst in der uns vorliegenden Fassung des Stückes finden sich noch vereinzelte, auffallende Ähnlichkeiten mit der Veroneser Liebestragödie, es sei nur auf den Abschied der Liebenden hingewiesen, der in beiden Dramen (Troilus IV, 2 und Romeo III, 5) unmittelbar auf die Brautnacht folgt und in beiden in die Form des mittelalterlichen Tagliedes gekleidet ist. Ob Shakespeare in der Zeit seiner Anfängerschaft nur ein älteres Drama für die Bühne neu eingekleidet oder im Verein mit irgend einem bekannteren Schriftsteller ein neues Stück dieses Namens und Inhaltes geschafft hat, ist zweifelhaft; mit Bestimmtheit lässt sich nur soviel sagen, dass es in den neunziger Jahren schon ein Stück Troilus und Cressida gegeben hat, das auf Rechnung unseres Dichters, wie eine Anspielung in Marstons 1599 erschienenen Histriomastix[44] beweist, gesetzt wurde. Damals war Troilus und Cressida ein Trauerspiel. Vermutlich rief es durch seine sehr freie und anachronistische Gestaltung des Altertums den Zorn der gelehrten Dichter gegen den „ungebildeten"

Shakespeare hervor und trug dadurch indirekt viel dazu bei, den grossen literarischen Kampf um die Wende des Jahrhunderts, den Streit der Akademiker gegen die Volksdichter, zu entflammen. Da alle Beteiligten Bühnenschriftsteller und vielfach Schauspieler waren, so wurde der Krieg zum grossen Teil auf der Scene ausgefochten und artete zuletzt in einen Zweikampf des Blackfriars- und des Globetheaters aus. Shakespeare griff in den Streit ein, wie wir aus den Worten des Komikers Kempe in der Rückkehr vom Parnassus erfahren; es geschah mit einem satirischen Lustspiel Troilus und Cressida, und das war die „purge", die our fellow Shakespeare dem grossen Ben Jonson versetzte.[45] Im Jahre 1603 beabsichtigte der Buchhändler Roberts das Werk herauszugeben und liess einen diesbezüglichen Vermerk in das Buchhändlerregister eintragen für den Fall, dass er die Erlaubnis erlangen würde. Shakespeare verweigerte sie ihm, er wollte den soeben beigelegten Theaterstreit nicht durch den Druck seiner scharfen Satire erneuern. Denn scharf und wirksam muss sie gewesen sein, wenn wir dem Urteil Kempes trauen dürfen; Ben Jonson wurde als Ajax, Chapman als Achilles, Dekker als Thersites und die andern Rufer im literarischen Streit in den Gestalten Agamemnons, Nestors und der übrigen Helden verspottet, gegen die Hektor-Shakespeare anzukämpfen hat. Die klassischen Masken dürfen uns nicht wundernehmen, in dieser Form wurden die literarischen Fehden mit besonderer Vorliebe ausgetragen, wie wir beispielsweise aus Jonsons Poetaster ersehen. Er bringt dort die Schriftsteller seiner Zeit als römische Dichter auf die Bühne, unter denen er sich die Rolle des Horaz, Shakespeare vielleicht die des Virgil[46] zuweist. Für unseren Dichter lag aber noch ein anderer Grund vor, in seiner Satire auf das klassische Altertum zurückzugreifen. Wir haben gesehen, dass sein Drama Troilus und Cressida den Zorn der Akademiker gereizt hatte. Indem er die Handlung und einzelne Teile[47] des getadelten Stückes in die Satire übernahm, machte er sie treffender und würziger,

er traf die Gegner auf ihrem eigensten Gebiet und schoss den Brandpfeil direkt in die feindliche Festung, statt sich bei den Aussenwerken aufzuhalten.

So war Troilus und Cressida Komödie geworden. Aber auch in der neuen Form sollte das Stück noch keine Ruhe finden. Im Jahre 1609, vermutlich einer Zeit literarischer Ebbe, griff Shakespeares Theater darauf zurück, und das Drama erlebte seine dritte Umarbeitung. Die satirischen Ausfälle gegen die Kollegen in Apollo wurden bis auf wenige Reste entfernt, die mit der Handlung zu innig verflochten waren; der Schluss, der unter dem veränderten Gesichtspunkt seine Bedeutung verloren hatte, musste ersetzt werden. Nichts lag näher, als dass der Dichter entsprechend der Ilias, die seitdem durch Chapmans Übersetzung und französische Bearbeitungen allgemein bekannt geworden war, mit Hektors und Achilles Zweikampf endete, ein Abschluss, der zwar durch die kriegerische Nebenhandlung bedingt, aber im Verhältnis zu der Haupthandlung, der Tragödie von Troilus zu sehr in den Vordergrund gedrängt ist. Stilistisch tragen diese Scenen eine entschieden altertümliche Färbung und weisen, wenn sie überhaupt von Shakespeare sind, auf seine erste, jugendliche Periode hin; sie stammen wohl wieder aus dem ältesten Entwurf, bezogen sich aber dort, wenn ich eine so weitgehende Vermutung aussprechen darf, auf den Tod des Troilus, der erst später aus den genannten Gründen durch Hektor ersetzt worden ist.

In dieser letzten Form erschien das Stück im Jahre 1609, und mit Recht durfte es der Verleger der Quartausgaben damals als ein neues und noch niemals aufgeführtes bezeichnen.

Dass bei den mehrfachen Über- und Umarbeitungen nicht alles ausgeglichen ist, darf nicht wundernehmen, im Gegenteil, es ist erstaunlich, wie wenig Widersprüche stehen geblieben sind. Am auffallendsten ist, dass Hektor im ersten Akt über einen langen Waffenstillstand klagt, nachdem er ge-

rade zwei Scenen vorher gründlich zerbleut vom Schlachtfelde heimgekehrt ist. Auch in der Sprache und der metrischen Form lassen sich Unregelmässigkeiten zwischen den einzelnen Teilen nachweisen, doch schiesst der englische Kritiker Fleay weit über das Ziel hinaus, wenn er die einzelnen Scenen, ja sogar die einzelnen Verse nach den verschiedenen Bearbeitungen aussondern zu können vermeint. Wir müssen uns damit begnügen, dass die Geschichte der Liebenden, soweit sie ernsthaft behandelt ist, aus dem ersten Entwurfe stammt, die Figur des Pandarus und die heiteren Scenen im griechischen Lager aus der satirischen Komödie, während die weisen Reden des Ulysses und bedingter Weise der Schluss die neuesten Zutaten sind.

In der geschilderten Weise hat Troilus und Cressida zwischen Trauerspiel und Lustspiel hin und hergeschwankt. Dadurch und nur dadurch konnte es sich ereignen, dass die Herausgeber über die Bezeichnung des Dramas im Unklaren waren. Offiziell war es eine Historie geworden, aber das Publikum sah in den griechischen Helden noch immer die alten Karikaturen und lachte über sie.

Wenn wir uns heute dieselbe Aufgabe stellen, die seiner Zeit Shakespeares Herausgebern oblag, den Charakter des Dramas zu bestimmen, so ist sein historisches Wachstum dabei von untergeordneter Bedeutung. Wir haben nur die eine Bearbeitung von 1609 vor uns, die der Dichter als Einheit gewollt hat und mit der wir uns als Einheit, nicht als Zusammensetzung verschiedener Entwürfe abzufinden haben, es handelt sich darum, ob wir sie ernsthaft oder komisch aufzufassen haben.

Wie Ulrici[48] in einem Aufsatz über unser Stück treffend bemerkt, pflegt der Ausgang eines Dramas für diese Frage von ausschlaggebender Bedeutung zu sein, leider führt er uns bei Troilus nur tiefer in das Dilemma hinein. Betrachten wir Hektors Tod als den Abschluss, so erscheint es wie ein Trauerspiel, dagegen gibt ihm die männliche Erhebung des

Hauptheldеn und seine mutvollen, auf einen für Troja günstigen Ausgang hindeutenden Worte einen schauspielartigen Charakter, während die eigentlichen Schlussworte des Dramas, der Epilog des Pandarus das Ganze zu einer Komödie stempeln. Nach ihm wäre die Tendenz des Dramas, dass die Kuppelei kein unter allen Umständen dankbares Gewerbe sei, eine Warnung an die versammelten Zunftgenossen, die durch den Hinweis auf die schmerzhafte Lustseuche verstärkt wird. Für Ulrici ist der komische Epilog das Entscheidende, und Herzberg, der am energischsten den ernsten Charakter des Troilus vertritt, versucht vergebens über ihn mit einer sehr gezwungenen Auslegung hinwegzukommen. Soweit sie auf philologischen Grundlagen beruht, ist sie schon widerlegt oder wenigstens als unbegründete Vermutung nachgewiesen worden, soweit sie aber eine Frage der Auslegung ist, ist sie, selbst wenn ihre Richtigkeit zugegeben wird, für die Erklärung des Epiloges und damit des ganzen Stückes nicht von Erheblichkeit. Selbst wenn wir in den Worten Pandars: „in zwei Monaten will ich wiederkommen und hier mein Testament machen" einen Hinweis auf ein nachfolgendes Stück sehen könnten, das, etwa in zwei Monaten bühnenfertig, Pandars Schicksal zum Abschluss bringen sollte, so wäre es doch für das vorliegende Drama, das als selbständiges Ganzes betrachtet werden muss, gleichgültig. In einer Fortsetzung, die vielleicht die Eroberung Trojas oder den Tod des Achilles enthielte, könnte es sich nur um ein persönliches Wiederauftreten Pandars handeln, nicht um die Weiterführung der Handlung des vorliegenden Stückes, in dem sowohl die Liebesgeschichte durch den Verrat der Cressida als die politischen und kriegerischen Vorgänge durch den Fall Hektors zum Abschluss gebracht worden sind. Durch das Wiedererscheinen des alten Kupplers würde aber ein zweites Drama, selbst wenn es dem troischen Sagenkreis angehörte, mit dem unsern niemals in eine sachliche Verbindung gebracht, es wäre ebensowenig eine Fortsetzung des Troilus, wie die lustigen Weiber eine

solche zu Heinrich IV. sind, obgleich Falstaff in beiden Stücken auftritt und auch im Epilog der grossen englischen Historie ganz wie im Troilus die Aussicht auf ein anderes Stück eröffnet wird, in dem der dicke Ritter seinen Tod finden soll. Selbst wenn Shakespeare noch einen weiteren Stoff aus der Trojasage für dramatische Pläne im Auge gehabt hätte, so wäre das für die Beurteilung des Troilus trotz der eventuellen Gemeinsamkeit einzelner Personen gleichgültig.

Meiner Meinung nach kann aber ein solcher Hinweis auf ein folgendes Stück in Pandars Worten überhaupt nicht gefunden werden, der Sinn des Epiloges ist in der Kürze folgender: In seinem schmutzigen Kupplergeschäft hat er sich die ekelhafte Krankheit zugezogen, sie ist sein Besitztum, das er seinen Zunftgenossen, Mann und Weib hinterlassen will. Um aber über eine Sache von Todes wegen zu verfügen, muss man seinem Ende nahe sein, wenigstens wenn der Erfolg der Verfügung, die Besitzübertragung, in absehbarer Zeit eintreten soll. Nach dem Stande der damaligen, medizinischen Wissenschaft war Pandars Krankheit, zumal in dem vorgeschrittenen Stadium, in dem er sie schildert, unheilbar; sie führte zum Tode, dessen Eintreten der erfahrene Kuppler nach seiner Diagnose etwa in zwei Monaten erwartet, dann will er wiederkommen und seinen Kollegen von „Pandar's hall" seine Krankheit vermachen, die ihr Werk an ihm getan hat. Aus diesem Grund als Legatare seiner Leiden haben sie mehr Grund, sich über ihr eigenes bald schmerzendes Gebein als über seinen Fall blind zu weinen.[49]

Trotz aller Deutungsversuche ist es unmöglich, dem Epilog einen ernsthaften Sinn unterzulegen. Uns erscheinen seine Spässe nicht besonders geistreich, für Shakespeares Zeitgenossen, die überall Anspielungen auf lokale Ereignisse und bekannte Persönlichkeiten fanden, mochten sie mehr Witz enthalten, aber Spässe sind es auf jeden Fall, die an dieser Stelle für die Gesamtauffassung des Troilus von entscheidender Bedeutung sind. Auf der anderen Seite verbieten Hektors

Tod und die mutige Erhebung seines jüngeren Bruders in den letzten Scenen das Drama als ausgesprochenes Lustspiel aufzufassen. Ein englischer Kritiker weiss sich mit dem Widerspruch trefflich abzufinden, nach ihm sind die ernsten Scenen nur durch einen Irrtum[50] hineingeraten. Es mag zugegeben werden, dass sie nach Form und Inhalt aus dem Rahmen des Ganzen heraustreten, ja sogar sprachlich einen unshakespeareschen Eindruck machen, aber an sich ist ihre Handlung unbedingt notwendig, der Zweikampf Diomedes' und Troilus' als Abschluss ihrer Rivalität um Cressida, der Hektors und Achills als Entscheidung zwischen Troja und den Griechen. Nach den voraufgehenden, derb komischen Scenen erwarten wir allerdings, die Kämpfe in weniger ernstem Lichte zu finden. So wie sie aber sind und wie sie ausfallen, machen sie es uns schon durch den Tod Hektors unmöglich, in dem Stück eine Komödie zu sehen.

Als Shakespeare im Jahre 1609 seinen Troilus zum dritten Mal in die Hand nahm, war es zweifellos seine Absicht — in diesem Punkt treffen wir mit Herzberg zusammen — sein satirisches Lustspiel in ein ernstes Stück unter Beibehaltung einzelner komischer Scenen umzuwandeln. Soweit das Lustspiel in Betracht kam, gelang es ihm durch die Veränderung des Schlusses, dagegen war das satirische Gift der auftretenden Gestalten wie der ganzen Handlung schon zu tief in das Blut eingedrungen, als dass es durch einzelne Ummodelungen herauszubringen gewesen wäre. Was der Dichter erreichte, war die Ausmerzung der Angriffe auf seine früheren literarischen Gegner; den satirischen Grundcharakter des Werkes konnte er überhaupt nicht mehr zerstören, am wenigsten aber in jener Zeit seiner tiefsten seelischen Verbitterung und Verstimmung. Durch Tilgung der aktuellen Momente wurde die Satire aus einer speziellen nur zu einer allgemeinen, die sich gegen die ganze Menschheit richtet. Das satirische Lustspiel wurde zur satirischen Tragödie, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Er darf natürlich nur auf den

unglücklichen Verlauf der Handlung bezogen werden, denn an sich hat die Satire — ihrem Wesen nach etwas unkünstlerisches — mit einer bestimmten Kunstform nichts zu schaffen. In beliebiger Form und im wirrsten Durcheinander können sich ernste und burleske Bestandteile in ihr zusammenfinden, und der cynische Epilog Pandarus' fällt uns nach dem Tode Hektors unter dem satirischen Gesichtspunkt nicht mehr auf. Während aber in der Tragödie die eingeschobenen komischen Scenen dazu dienen, die Tragik durch den Gegensatz zu steigern, die ernsten Scenen im Lustspiel bestimmt sind, der Heiterkeit eine sittliche Tiefe zu geben, so stehen die beiden Elemente in der Satire unvermittelt und unorganisch nebeneinander; menschliches Leid und menschliche Lust werden gleichmässig von einem gellenden Hohngelächter verschlungen. Das ist der Eindruck, den Troilus und Cressida hinterlässt, wir klagen nicht mit Hektors Fall, wir empfinden keinen Stolz bei Diomedes' Sieg, nein, auflachen möchte man, laut auflachen über die Albernheit und Erbärmlichkeit der Welt, über die Dummheit, die noch kämpft, ringt und sich totschlagen lässt, wo doch ein Pandarus zu Händen ist, um das bisschen Leben so erträglich als möglich zu gestalten.

Einem Forscher wie Herzberg sind die komisch-satirischen Elemente natürlich nicht entgangen, trotzdem hält er an seiner Auffassung des Dramas als ernstes Stück fest und versucht in ausserordentlich fleissiger und gelehrter Arbeit, die seiner Ansicht widersprechenden Bestandteile aus den Quellen zu erklären, aus denen Shakespeare die Trojasage geschöpft hat.[51] Wenn sie auch in vieler Beziehung die Gestaltung der Handlung beeinflusst haben, so wäre das doch nur dann für die Meinung des ausgezeichneten Forschers von durchschlagender Bedeutung, wenn sich nachweisen liesse, dass Shakespeare eine andere, d. h. würdigere Darstellung der troischen Sagen als in den mittelalterlichen Erzählungen nicht gekannt hat. Diese war ihm aber sowohl aus dem Virgil in trojanischer, als aus dem Homer in hellenischer Parteifärbung geläufig.

Dass Shakespeare den letzteren gekannt hat, ist von Ulrici gerade aus Troilus und Cressida überzeugend bewiesen worden, es wäre auch sonderbar gewesen, wenn ein epochemachendes Werk wie Chapmans Übersetzung der Ilias (1598) unbeachtet an ihm vorübergegangen wäre. Je unfähiger er war, das Original zu lesen, mit desto grösserem Eifer musste er die englische Ausgabe zur Hand nehmen. Gerade bei den scharfen Angriffen der Akademiker musste er ein besonderes Interesse daran haben, dieses ihr Evangelium kennen zu lernen. Aber wenn ihm selbst Homer fremd war, so hatte er Virgil und Ovid gelesen, die eine durchaus würdige Auffassung der Sagen und der streitenden Helden haben. In bewusster Weise hat sich der Dichter von ihnen ab und den mittelalterlichen Trojabüchern zugewendet, weil ihm die groteske Gestalt der Sage willkommen war und er nur eine solche für seinen Plan gebrauchen konnte. Charakteristisch ist auch, dass die einzige Figur in unserm Drama, die bei den römischen und mittelalterlichen Schriftsteller kaum erwähnt wird, die also aus dem Homer genommen sein muss, Thersites ist, der schon bei dem Vater der Dichtkunst unendliches Gelächter in den Reihen der hauptumwallten Achäer hervorruft.

Aus dem Wenigen aber, das Shakespeare aus dem Homer entnommen hat, ergibt sich, dass er auf keinen Fall seine Angriffe gegen die Ilias selbst richten wollte. Wäre es seine Absicht gewesen, eine Travestie dieser ältesten Dichtung zu liefern, so hätte er einen Stoff aus ihr wählen, nicht aber auf die Troilussage zurückgreifen müssen, die von Homer nur ein Mal beiläufig erwähnt wird. Sein fein empfindender Sinn hat den Dichter vor dem Missgriff bewahrt, der übrigens bei der geringen Kenntnis seiner Zeit von den Sitten der homerischen Epoche entschuldbar gewesen wäre, eine Satire gegen die Naivität jener Welt zu richten, die nach Ulrici in ihren Grundlagen unsittlich sein soll. Freilich die ethischen Anschauungen waren vor dreitausend Jahren anders geartet als heute. Der Raub der Frau war eine rechtmässige Form der

Ehe, für den Starken rühmlicher als der allmählich an seine Stelle tretende Kauf, wie bei den Römern noch in klassischer Zeit Kriegsbeute die beste Erwerbsart des Eigentumes war. Auf den Räuber des Weibes fiel kein Makel, im Gegenteil, seine kühne That trug ihm Ehre und Achtung ein, die Frau selbst blieb rein von Schande, denn sie hatte keinen Willen, und für den geschädigten Gatten war nur der Verlust seines Weibes, die er um so und so viele Ochsen eingehandelt hatte, schmerzlich, die Schmach des betrogenen Ehemannes war ein unbekannter Begriff. Wenn Menelaos die Griechen zum Rachezug gegen Troja aufruft, so spricht nicht der hintergangene Gatte, sondern der in seinem Besitz geschädigte Hausvater aus ihm. Unsere heutigen Anschauungen mögen einen Fortschritt gegen die Homers darstellen, unsittlich ist darum die Ilias nur für den unhistorischen Sinn Ulricis. Shakespeares scharfem Verständnis ist es bei der Lektüre nicht entgangen, dass er hier in einer „anderen Welt" weilte, und nichts lag ihm ferner, als die Ursprünglichkeit ihrer Denkweise zu verspotten.

In dieser Beziehung stimmen wir ganz mit Herzberg überein, dessen umfangreiche Ausführungen nur den Zweck haben, Shakespeare von dem Vorwurf einer Homertravestie im Stile Blumauers zu reinigen. Zum Verständnis des Troilus legt man die Ilias am besten gänzlich beiseite; nur versucht er das Unmögliche und will den satirischen Charakter des Dramas überhaupt leugnen.

Was Shakespeare wollte, als er die Satire Troilus und Cressida schuf, war ausschliesslich, seine litterarischen Gegner mit seiner Geissel zu treffen, die im Besitz ihrer berühmten klassischen Kenntnisse ihn nicht als gleichberechtigt anerkennen wollten und mit dem veralteten Massstab der Antike an die Kritik seiner Werke herangingen. Ihre Ueberhebung, ihre tölpelhafte Anmassung, ihre Verlogenheit und Schmähsucht sollten an den Pranger gestellt werden, und nur um sie desto schärfer zu treffen, suchte er sie in ihrer eigensten Domäne,

dem klassischen Altertum, auf. Was die Griechen gethan, was ihre Autoren gesagt hatten, das war es ja, was die Ben Jonson und Genossen in ihrer dünkelhaften Gelehrtenüberhebung unserm Dichter beständig vorhielten. In seiner Satire wurden sie selbst zu jenen Griechen, mit deren Federn sie sich zu schmücken und mit deren Aussprüchen sie sich zu brüsten liebten. Eure Griechen waren nicht besser wie ihr, und ihr seid nicht besser wie eure verehrten Griechen, führt ihnen der Dichter vor Augen.

Abgesehen von seinem persönlichen Hader musste das Verhältnis des Durchschnittsgelehrten im 16. Jahrhundert zu der Antike den Spott des Dichters herausfordern. Kritiklos wie ein Evangelium wurde alles aufgenommen, was die Alten gesagt hatten, jede Behauptung galt als erwiesen, wenn sie durch ein Citat aus Plato oder Cicero gedeckt war, jede armselige Banalität wurde zu einer Blüte höchster Wissenschaftlichkeit, wenn sie mit einem klassischen Autor in Verbindung gebracht werden konnte. Um der Jugend den Sinn für das Studium der Moralphilosophie abzusprechen, dazu braucht man wirklich nicht die Weisheit des Aristoteles um tausend Jahre vorwegzunehmen, wie es Hektor (II, 2) in köstlicher Vorahnung von Ben Jonson und andern Akademikern that. Selbst in der uns vorliegenden Fassung des Dramas, in der die litterarischen Angriffe nach Möglichkeit getilgt sind, mögen noch viele ähnliche Spitzen verborgen sein, die uns leider infolge unserer mangelnden Kenntnisse der einschlägigen Verhältnisse entgehen.[52]

Wenn aber das Drama nur einen Ausfall gegen eine längst verschollene Litteraturclique enthielte, so hätte es nur für seine Zeit Interesse gehabt und wäre mit den Angegriffenen der wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen. Shakespeares Genius war in so enge Fesseln nicht zu bannen, er hat ihn weit über die Grenzen einer zeitlich beschränkten Satire hinausgeführt.

Für den Inhalt eines dichterischen Werkes ist die Ab-

sicht des Autors nicht unter allen Umständen massgebend, die Ausführung kann darüber hinausgehen oder dahinter zurückbleiben. Wie bei einem Gesetz nicht der Wille des Gesetzgebers, sondern der Wortlaut des Gesetzes das Entscheidende ist, so tritt auch bei einer poetischen Schöpfung der Vorsatz hinter dem Geschaffenen zurück. Christian Grabbe verband Don Juan und Faust zu einem Drama, um menschliche Endlichkeit und Unendlichkeit mit einem Schlage abzufertigen, und sein Werk ist nichts als eine Reihe unklarer und grotesker Scenen; Cervantes griff zur Feder, um die überspannten Ritterromane seiner Zeit lächerlich zu machen, und der Erfolg war eine Satire auf den Idealismus aller Zeiten. Shakespeare tritt würdig neben ihn, wie Troilus und Cressida als Dichtung neben die Abenteuer des scharfsinnigen Junkers aus der Mancha gestellt werden muss. Auch die Absicht des englischen Dichters war eng begrenzt, aber die Ausführung hat ihn weit über die zeitlichen Schranken hinausgeführt. Indem er bei seinem Angriff sich nicht an einzelne Aeusserlichkeiten seiner Gegner hielt, sondern auf ihren innersten menschlichen Kern zurückgriff, blieb seine Satire nicht nur ein Bild einzelner vorübergehender, zeitlicher Missstände, sondern gestaltete sich zu einem Spiegelbilde der Menschheit selbst. Sie wurde zu einer Verhöhnung aller menschlichen Grösse, wie sie, von dem selbstgeflickten Phrasenmantel entkleidet, in nackter Blösse vor dem durchdringenden Auge des Dichters steht. Troilus und Don Quixote gehören in mehr als einer Beziehung zu einander, ja sogar in ihren Fehlern berühren sich die Dichtungen. Die Helden beider werden zum Schluss im Sinne des Philisters „vernünftig“; auf dem Totenbett erkennt der spanische Hidalgo, dass seine Ideale nicht von dieser Welt sind, während wir ihn so gern mit den Worten „Und Dulcinea ist doch das schönste Weib auf Erden und ich ihr unglückseligster Ritter“ seinen grossen Geist und sein prügelreiches Leben hätten aushauchen sehen. Aehnlich passt auch im Troilus die aus der Enttäuschung hervorgehende Einsicht und

Abweisung Pandarus' nicht zu dem Bilde des blinden, gefühlsnärrischen Idealisten, es ist ein Opfer, das die Satire der dramatischen Form hat bringen müssen. Don Quixote und Troilus sind die Vertreter des weltfremden, von der Wirklichkeit losgelösten Idealismus; dem einen ist Sancho Pansa, dem andern Pandarus und Thersites als Gegenstück gegenübergestellt. Hier zeigt sich der bedeutsame Unterschied in der Auffassung der beiden Dichter; der Spanier nimmt die alltägliche Bauernweisheit und den nüchternen Wirklichkeitssinn als Widerpart des himmelstürmenden Idealismus, der Engländer die Gemeinheit und die Verkleinerungsucht. Der biedere Knappe auf dem Esel erkennt die Welt, wie sie ist, in den Schafen sieht er keine Ritter, aber in den Rittern auch keine Schafe wie Thersites. Don Quixote steht in einer Umgebung, die ihn nicht versteht und die er nicht versteht, Troilus in einer, die er liebt und die seine Liebe mit Feindschaft vergilt. Die Welt des Cervantes ist nicht schlecht, in ihr hat der Idealismus einen berechtigten Platz und leidet nur nach Lage der Umstände und Personen in seiner Hyperphantastik Schiffbruch, in der gemeinen Welt des Shakespeareschen Dramas ist er nur ein Ausfluss der grössten Beschränktheit. Wir bemitleiden Don Quixote, und wir fühlen uns behaglich mit Sancho, während wir über Troilus nur lachen können, wie Thersites über ihn lacht mit dem bittern, höhnischen Lachen des Cynikers. Der englische Satiriker, der Vorläufer Swifts, ist schärfer, der spanische auf diesem Gebiet der grössere Dichter und reichere Künstler. Ihm steht der Humor zur Seite, d. h. das Mitleid eines grossen Herzens, während Shakespeare grausam ist und unbarmherzig.

Schon im Julius Cäsar und im Hamlet erscheint dem Dichter alle menschliche Grösse fragwürdig, und im Coriolan ist eine ironische Unterströmung nicht zu verkennen. Der edle Marcius läuft den Tribunen beinahe so täppisch in die gestellte Falle wie Achilles und Ajax dem überlegenen Ulysses. Doch in diesen Tragödien sind es nur die ersten zaghaften Schritte

auf einem Weg, den Shakespeare in Troilus und Cressida bis zum Ende gewandelt ist. Hier stellt er mitleidslos die sogenannten grossen Männer in ihrer armseligen Blösse hin und zeigt rücksichtslos, was eigentlich hinter den berühmten Namen, die die Welt erfüllen, verborgen ist, und wie die hohen Thaten zu stande kommen, die die staunende Bewunderung der Weltgeschichte hervorrufen.

„Unzucht, Unzucht! nichts als Hauerei und Unzucht! die kommen nie aus der Mode," sagt Thersites im fünften Akt und giebt mit den Worten das Thema des Stückes an. In der ganzen Weltgeschichte sieht der Dichter nichts als den Kampf des brünstigen Mannes um das Weibchen, der mit allen Mitteln der rohen Gewalt und des Betruges in krassester Gemeinheit durchgeführt wird. Es gehört die ganze jugendlich übersinnliche Verblendung Troilus' dazu, um hier etwas Besseres zu finden, um an das Kindermärchen von Liebe und Ehre zu glauben. Dieselbe Geschichte wiederholt sich immer wieder und wird dadurch zur typischen Erscheinung: zuerst haben die Griechen eine trojanische Königstochter, die Hesione, geraubt, dann hat sich Paris auf den Weg gemacht und unter dem Beifall seiner Landsleute die Helena gestohlen, und jetzt ereignet sich derselbe Fall zum dritten Male zwischen Troilus, Cressida und Diomedes. So ist es immer gewesen, ob es sich nun um Hellenen und Troer, um Engländer und Franzosen oder um Hottentotten und Zulus handelt. In den Krieg um Ilium versetzt uns der Dichter nur, weil dieser Krieg nach seiner historischen Stellung und poetischen Verherrlichung als der Urkrieg, der Typus für alle nachfolgenden gelten kann. Die Zustände in diesem Kampfe, der zum erstenmal zwei Weltteile gegeneinander in Waffen rief, sind bezeichnend für alle späteren, und hier schlägt man sich für eine Metze und für einen Hahnrei. Um diese hohen Ideale hat man sich schon sieben Jahre lang weidlich herumgeprügelt, aber weder auf troischer noch auf griechischer Seite einen entscheidenden Erfolg davongetragen. Wie Agamemnon sehr richtig bemerkt,

„ist der grosse Vorsatz, den hienieden stets die Hoffnung in Entwürfe legt, nicht zum verheissenen Umfang gediehen", das bedeutet aus seiner diplomatischen Sprache übersetzt, es ist so gut wie nichts geschehen, man ist nicht weiter wie am Tage der Landung und wird bei gleicher Kriegführung in abermals sieben Jahren auch nicht weiter sein. Wunder darf uns das nicht nehmen, denn ausser- und innerhalb der Mauern sind alle höheren, sittlichen Gesichtspunkte im Laufe der Jahre abhanden gekommen, wenn sie überhaupt jemals vorhanden gewesen sind. Zweifellos kommen die Trojaner in Shakespeares Darstellung besser weg als die Hellenen, von ihnen leiteten ja die Engländer wie die Römer ihren sagenhaften Ursprung ab, aber auch ihnen fehlt jede edlere Empfindung. Auch sie fechten nicht für Weib und Kind, für Haus und Hof, sondern für die besten unter ihnen ist der Krieg eine durch einen falschen Ehrbegriff aufgezwungene Aufgabe, für die Mehrzahl aber ein guter Sport, wie Aeneas mit einem unübersetzbaren Ausdruck sagt, den ich zu Anfang des Transvaalkrieges häufig von englischen Offizieren in gleich leichtfertigem Sinne habe anwenden hören. Je weniger Bedeutsames im Felde geschieht, desto mehr Zeit haben die „Helden", ihren nicht immer sauberen Privatneigungen nachzugehen, sie bändeln kleine Liebschaften an, zanken sich untereinander, verhöhnen sich gegenseitig oder halten besten Falles seitenlange, selbstgefällige Reden, die trotz ihrer Weisheit gar keinen Zweck haben.

In dieser kleinlichen Welt der Gehässigkeit, im Gegensatz zu dem kräftigen, gesunden Hass des Romeo, finden sich Troilus und Cressida. Er ist ein Sohn des vielzeugenden Priamos, sie eine Tochter des trojanischen Oberpriesters Calchas, die der vorsichtige Vater bei seinem ahnungsvollen Uebergang in das griechische Lager in der Heimatstadt zurückgelassen hat. Wie Shakespeare immer politischer Dichter ist, so bewährt er sich auch in dem vorliegenden Drama. Troilus ist nicht nur der unglückliche Liebhaber, sondern auch der Königssohn, das Schicksal des liebenden Paares ist nur ein Ausschnitt aus

den grossen, sie umgebenden politischen Ereignissen und wird in diesem erweiterten Rahmen vorgeführt, die Satire umfasst das öffentliche Leben, wie das private.

Dass die Liebe Troilus' zu Cressida trotz einzelner ernsterer Scenen satirisch behandelt ist, bedarf kaum eines Beweises. Die Einführung des Pandarus macht es unzweifelhaft, aber auch die Art von Troilus' Empfindung ist so verschroben und künstlich in das Uebersinnliche gesteigert, dass der Spott aus jedem Worte hervorblitzt und gerade dann am grellsten, wenn der arme Junge sich selbst am ernsthaftesten vorkommt. Seine Liebe hat die schmale Grenze überschritten, die zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen gezogen ist. Er liebt mit der ganzen toll-phantastischen Leidenschaft, deren nur ein mittelalterlicher Don Quixote oder Ulrich von Lichtenstein fähig ist. Wie der scharfsinnige Junker in einer Kuhmagd das schönste Weib der Erde sieht, so ist ihm im Ueberschwang seiner Gefühle die leichtfertige Cressida die treueste und keuscheste Geliebte (stubborn-chaste), für deren fleckenlose Reinheit er selbst dem Tod den Handschuh hinwerfen möchte (IV, 4). Inmitten der gemeinen Welt, die nur aus Lüderlichkeit und begehrlichem Lumpentum besteht, glaubt er allein an das Ideal einer hohen Liebe. Die Wirklichkeit existiert für ihn nicht, er sieht nur das, was er sehen möchte und wie er es sehen möchte; Cressida ist das edelste Weib, Pandarus der beste aller Onkel, und der Krieg die gerechteste und ehrenvollste Sache, für die je ein Schwert gezogen worden ist. Seine Begeisterung ist so gross wie seine Liebe. Sein Wille ist unendlich, grenzenlos seine Wünsche (III, 2), zu denen die Ausführung natürlich im umgekehrten Verhältnis steht; er schwelgt in den wundersamsten Vorstellungen einer tollen Liebesphantastik, und seine Treue ist so gross, dass sie Gefahr läuft, zum Gespött zu werden, wie die des edlen spanischen Ritters. Während sonst Shakespeares Helden die Gunst der Frauen kräftig erringen, kann Troilus nur nach der Geliebten schmachten und sie in romantischer Verzückung anbeten, die

Liebe macht ihn weibisch, sie hält ihn vom Kampfe zurück, denn durch sie ist er

schwächlicher als Weiberthränen,
Zahmer als Schlaf und alberner als Dummheit,
Mutloser als ein Jüngferchen bei Nacht
Und ungeschickt als ein hilfloses Kind.[53]

Ohne Pandarus, der ihm beständig wie Mephisto das irdische Ziel seiner „hohen Intuition" vorgaukelt, würde es ihm genügen, seine Cressida anzuhimmeln, ihr ewig treu zu sein,

treu wie Stahl, treu wie die Saat dem Mond,
Wie Sonnenlicht dem Tag, wie Taub' und Täuber,
Wie Eisen dem Magnet, dem Pol die Erde

und alle diese Beispiele übertreffend, ihnen als höchste Steigerung ein „Treu wie Troilus" anzureihen. Dass diese Liebe nicht geeignet ist, den Besitz einer Cressida zu gewinnen, fühlt er selbst, er ist ja hilflos wie ein Kind. Um die Geliebte zu erobern, bedarf er der Hilfe des „guten" Pandarus. Der hohe Idealismus schliesst den üblichen Bund mit der platten Gemeinheit, und beide wandeln einträchtig Arm in Arm ihrem gemeinsamen Ziele zu. Die Wahrheit, die der Dichter predigt, ist bitter, aber leider eine Wahrheit, die wohl schon jeder in seinem Leben zu beobachten Gelegenheit gehabt hat. Natürlich ist sich der Idealist über die Qualität des freundlichen Helfers nicht im klaren, mit rührender Bitte fleht er ihn an, seine Liebe zu unterstützen, er glaubt ihn zu schieben und merkt nicht, dass er von jenem geschoben wird. Pandarus lässt sich erweichen. Das edle Bündnis kann natürlich nicht ohne Erfolg bleiben, zumal wenn es sich gegen die Tugend einer Person wie die lüsterne, wenn auch nicht sinnliche Cressida richtet. Troilus steht am Ziel seiner Wünsche, er befindet sich dem„ Auge der Majestät" gegenüber, und alle seine Kräfte „kündigen ihren Dienst". In tollster Verzückung deklamiert er:

Mir schwindelt; rings im Kreis dreht mich Erwartung;
Der Vorstellung Entzücken ist so süss,
Dass es den Sinn bezaubert. Was wird sein,

Wenn erst der wässernde Gaum den dreimal sel'gen
Nektar der Liebe schlürft? Ich fürchte: Tod,
Ohnmacht, Vernichtung oder Lust, zu fern,
Zu geistig tief und von zu scharfer Süsse
Für meiner groben Sinne Fassungskraft.

Und das alles um Cressida! Glücklicherweise ist der „süsse" Pandarus zur Stelle und macht allen übersinnlichen Schwärmereien ein Ende, indem er die jungen Leute beinahe gewaltsam zusammenführt.

Mit wunderbarer Meisterschaft hat Shakespeare die Figur des Vermittlers gezeichnet, des alten Kupplers mit seiner senilen Lüsternheit, seinen cynischen Spässen, seiner meckernden Diskantstimme und seiner behaglichen Freude an allem Schmutzigen und Obscönen, der für andere Gelegenheit macht, weil er selbst über die Jahre der Liebe hinaus ist. Das Kupplerhandwerk scheint in seiner Familie zu liegen, wenigstens erweist sich sein Bruder Calchas später ebenso entgegenkommend gegen Diomedes wie er gegen den verliebten Trojaner. Pandarus ist Gelegenheitsmacher aus Neigung. Das Geschlechtsleben in seiner niedersten Auffassung füllt seinen Gedankenkreis völlig aus, die Zote ist sein Element, die er mit Meisterschaft beherrscht; was er sagt, ist eine Gemeinheit oder wird dadurch, dass es von seinen schmutzigen Lippen kommt, zu einer Gemeinheit. Ein besonderer Genuss ist es für ihn — ein feiner, dem Leben abgelauschter Zug, den er mit Jago teilt —, andere, besonders Frauen zum Aussprechen niedriger Worte zu zwingen und sie dadurch zu sich herabzuziehen. Der Mensch ist für ihn nur Geschlechtstrieb, und so ist die Liebe, von der er vor Paris und Helena singt.

Im Verkehr mit diesem Manne hat Cressida sieben Jahre verbracht, unter seinem Schutze ist sie zum Weibe herangewachsen.

Die Eindrücke, die der tägliche Umgang mit dem braven Onkel hervorgerufen hat, sind natürlich nicht spurlos an ihr vorübergegangen. Körperlich ist sie noch unschuldig, aber

die Keuschheit hat sie längst verloren; das geschlechtliche Leben bietet für sie kein Geheimnis mehr. Die guten Lehren und noch besseren Witze ihres Vormundes haben sie über alles aufgeklärt. So phantastisch Troilus' Liebe umherschweift, so klar ist die ihre; sie kennt das Ziel aller seiner grossartigen Gefühle und schwungvollen Worte, sie weiss, welchen Schatz sie zu vergeben hat, solange sie im Besitze ihrer Unschuld verbleibt. Aus Pandarus' reicher Erfahrungsfülle hat sie es sich wohl gemerkt, dass Frauen vergöttert werden, solange man sie ersehnt, dass sie aber, einmal errungen, nichts mehr sind. Shakespeares andere Heldinnen zögern in dem Gefühl ihrer gesunden und reinen Neigung nicht, ihre Liebe zuerst zu bekennen, die erfahrene Cressida kann sich beherrschen und ihr Herz nach Ueberlegung meistern. Und doch liebt sie Troilus. Aber es ist eine sonderbare Art von Liebe, teils Lüsternheit, die durch jeden Mann gereizt wird, teils eine billige Sentimentalität. Sie lauscht so gerne den schönen Worten ihres Troilus, den hübschen Bildern von der indischen Perle, dem weissen Schwan und anderen mehr, die keiner so trefflich wie er zu ihrem Lobe zusammenzutragen weiss. Denn geliebt zu werden, so warm, rein und gefühlvoll geliebt zu werden, wie es in den alten Märchenbüchern vorkommt, das ist der Traum ihres Lebens. Wie jede Dirne, die von der Liebe nur das Geschlechtliche und im Geschlechtlichen nur das Gemeine sieht, schmachtet sie nach einer Neigung, die von den handwerksartig ausgeübten Künsten vollständig absieht. Trotz ihrer körperlichen Integrität ist Cressida der Typus des Freudenmädchens. Zum Manne treibt sie nicht die Sinnlichkeit, sondern gemeine Lüsternheit und vor allem das Bedürfnis, ihre reichen Kenntnisse, die sie über Liebe und Männer gesammelt hat, zu verwerten. So wandert sie aus dem Arme Troilus' in den des Diomedes. Es ist durchaus nicht ihre Absicht, den ersten Liebhaber zu betrügen, aber kann sie dafür, dass sie schon am Tage nach dem ersten Kuss auseinandergerissen werden? Noch weniger will sie ihm

wehe thun, es ist ein Unglück, dass er sie gerade im tête-à-tête mit dem „andern" überraschen muss. Sie hat ein gutes Herz, sie weint sogar um ihren Troilus, der viel netter ist als der „eklige" Diomedes, mit dem nicht zu spassen ist und vor dem sie Angst hat. Noch als Greisin wird sie erzählen, wie rührend sie und Troilus sich geliebt haben, und nur den einen Umstand dabei vergessen, dass diese schöne Liebe durch ihre Untreue ein jähes Ende genommen hat.

Sie und die schöne Helena, ihr würdiges Seitenstück, sind die beiden Objekte, um die in dem Kriege gefochten wird. Nur sind die Rollen vertauscht; während Cressida aus den Armen des Troers in die des Griechen wandert, ist Helena dem Menelaos davongelaufen, und zur Zeit ist der Trojaner der glückliche Besitzer der zweifelhaften Dame. Mit ihr verbringt Paris die angenehmsten Schäferstündchen, während seine Brüder draussen im Feld sich für sein Liebesglück abquälen. Ob ihm die gefällige Schöne erhalten bleiben, oder ob der bedauernswerte Menelaus wieder in seine lang entbehrten, ehelichen Rechte treten soll, das ist die Frage, die alle Gemüter bewegt und die zum hundertsten Male auf der königlich trojanischen Familienberatung steht. Paris ist selbstverständlich dagegen, und bei wem findet er die lebhafteste Unterstützung? Bei Troilus! Was ficht es ihn, dass sie „nicht wert ist, was ihr Besitz kostet"? In ihr, d. h. in ihrer Schande, ist ja die Ehre Trojas verkörpert (a theme of honour and renown), und ihm, dem idealbegeisterten Jüngling, würde es schlecht anstehen, in diesem Punkte auch nur die geringste Konzession zu machen. Don Quixote, sein illüstres Vorbild, hätte es auch nicht gethan! Seinen gewichtigen Gründen können die Trojaner nicht widerstehen, und der Krieg nimmt seine Fortsetzung trotz der Weissagungen Kassandras und der anfänglichen, zaghaften Opposition Hektors. Dieser nimmt wirklich in der Beratung einen Anlauf zu einem vernünftigen Menschen. Er weist auf die Heiligkeit der Ehe hin und ist bereit, Helena ihrem rechtmässigen Eheherrn zurückzugeben. Doch das

Gespenst der Ritterehre wirkt auf ihn wie ein rotes Tuch auf den Stier, sofort gerät er in Harnisch und widerruft alles, was er an verständigen Gründen vorgebracht hat. Die Ehre, d. h. die romantische Kavaliersehre, nicht der sittliche Ehrbegriff, der einen Othello beseelt, treibt ihn zum Zweikampf mit Ajax, und für sie lässt er sich trotz der Prophezeiungen der schwesterlichen Seherin, der Bitten seiner Frau und der Mahnungen des greisen Vaters von den Myrmidonen totschlagen und beraubt um der Ehre willen das Vaterland seines besten Verteidigers. Neben Troilus, dem Narren des Idealismus, zieht er als Narr der Romantik in das Feld. Die anderen Troer bieten nichts besonderes; Hektor ist ihr leuchtendes Vorbild, und in Nacheiferung seiner mustergiltigen Gesinnung bringen sie den mittelalterlichen Kavaliertypus mehr oder weniger abgestuft zum Ausdruck. Da ist Antenor, „einer der besten Köpfe in ganz Troja", ferner Paris, der seiner Helena im Verlaufe des Stückes kaum von der Seite weicht, und besonders Lord Aeneas, dessen Bombast selbst den abgehärteten Ohren der Griechen unglaublich klingt.

Desto mannigfaltiger entwickelt sich die Satire des Dichters in der Schilderung des griechischen Lagers. Hier geht alles drüber und drunter; Zänkerei, gegenseitiger Klatsch und Eifersucht um hübsche weibliche Beutestücke füllen die Tagesordnung der edlen Hellenen aus. Von Gemeinsinn, der immerhin in den Reihen der Trojaner herrscht, ist keine Spur vorhanden. Keiner gönnt dem anderen etwas, keiner will sich unterordnen und jeder will auf Kosten der Gesamtheit nur den eigenen Gelüsten und Vorteilen fröhnen. In buntester Abwechselung ziehen die komischen Gestalten an uns vorüber: Zuerst der König der Könige, der grosse Agamemnon, der „Gott im Amt", der „Nerv und Kern von Hellas", der sich selbst so wichtig vorkommt, aber in Wahrheit gar nichts zu sagen hat.

Ihm zur Seite steht sein Bruder Menelaos, der Typus des betrogenen Ehemannes, der seinem Weibe nachjagt,

Unabgeschreckt durch ihres Rufs Befleckung,

und als winselnder Hahnrei so gern den Rest und die Hefe des verbrauchten, schalen Trankes einschlürfen würde, wie Diomedes sagt.

Dann kommt der greise Nestor, der mit seinen altersschwachen Fingern kaum mehr den Panzer zunesteln kann, aber trotzdem bereit ist, die Tugend seiner Geliebten gegen die von Hektors Grossmutter im Zweikampf zu erhärten.

Der erfindungsreiche Ulysses hält die wunderbarsten Reden über die Notwendigkeit der Unterordnung in der Heeresleitung, über das Wesen des Ruhmes und die Bedeutung einer weitausschauenden Politik, nur schade, dass seine Ausführungen trotz ihrer allgemeinen Richtigkeit mit den Aufgaben, die wirklich an ihn herantreten, gar nichts zu thun haben. Er ist der Theoretiker im Rat und auf dem Schlachtfeld, in der Praxis läuft seine ganze Weisheit darauf hinaus, den Tölpel Ajax gegen den Lumpen Achilles auszuspielen.

Achilles ist der stärkste von allen, infolgedessen auch der anmassendste. Mit den Bundesgenossen hat er sich gründlich überworfen, teils weil mit seinem Hochmute nicht mehr auszukommen ist, teils weil ihn die listige, alte Hekuba mit dem hübschen Gesicht ihrer Tochter zu kirren und dem Kampfe fern zu halten weiss. Mit Patroklus, der „mehr für eine willfährige Dirne thut als ein Papagei für eine Mandel", sitzt er in seinem Zelt und lässt sich von ihm die griechischen Heerführer kopieren, eine Vorstellung, die nicht so witzlos sein kann, da Ulysses mit solchem Behagen ihre Einzelheiten dem versammelten Fürstenrat zum besten giebt. Trotz seiner Stärke ist er feig und hinterlistig, und nur in der schmählichsten Weise gelingt es ihm, Hektor zu überwältigen, dem er wohl beim Gelage mit grossen Renommagen, aber nicht im offenen Kampfe zu trotzen wagt.

Da er zürnt und sich vom Gefecht zurückgezogen hat, muss Ajax, der zweite an Körperkraft, die erste Stelle im Streite einnehmen. Mit ihm kann Ulysses leichter fertig

werden, denn infolge seiner masslosen Beschränktheit ist er gut zu leiten, bis auch ihm der Hochmut zu Kopf steigt, und er in Nachahmung des Achilles nicht mehr fechten will. Ein paar Ochsen nennt sie Thersites, die Nestor und Ulysses ins Joch spannen, ohne dass sie es merken, um den Acker des Krieges zu pflügen.

Zu ihnen gesellt sich als letzter griechischer Heerführer Diomedes. Der Krieg scheint ihn überhaupt nichts anzugehen oder doch nur insoweit, als er ihm Gelegenheit giebt, hübschen Schürzen nachzulaufen. Mit ihnen versteht er vortrefflich umzugehen, kokette Künste verfangen bei ihm nicht, und als erfahrener Liebespraktiker weiss er energisch seinen Willen durchzusetzen. Das Weib ist für ihn ein angenehmer Zeitvertreib, darüber hinausgehende Ansprüche stellt er nicht, denn ebenso klar, wie er sich über Helena ausspricht, ist sein Urteil über die moralische Qualifikation seiner Cressida. Die Griechen hätten keinen besseren als ihn erwählen können, um die Troerin aus der Stadt in ihr Lager zu geleiten, wo sie mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen wird. Die wichtigsten, militärischen Unternehmungen werden für einige Zeit vertagt, damit jeder zunächst die hübsche Dirne mit einem Kuss begrüssen kann. Selbst der greise Nestor ist noch empfänglich für die kleine Auffrischung, nur Ulysses verzichtet, und der Kuss des „gehörnten" Menelaos wird von den kecken, wortgewandten Mädchen dankend abgelehnt.

So sehen die Helden aus, die sich zusammengethan haben, um die davongelaufene Helena wieder einzufangen. Von dem sittlichen Wert ihrer Aufgabe haben sie allesamt keine hohe Meinung, und in scharfen Sticheleien lassen sie ihren Groll über die schlechte Sache an dem armen Menelaus aus. Lust zu diesem Kriege hat überhaupt kein Mensch weder auf troischer noch griechischer Seite, er wird fortgeführt, wie Leute eine Sache weitertreiben, die sie aus Dummheit angefangen haben und aus Trotz und bösem Willen nicht beenden können. Träge schleppt sich der Kampf dahin,

dazwischen laufen Verhandlungen herüber und hinüber, Gefangene werden ausgewechselt, Zweikämpfe finden statt, die durch einen Waffenstillstand und endlose Gastereien gefeiert werden. Am köstlichsten sind aber die Beratungen und gegenseitigen Unterhandlungen durch den grossartigen Ton, in dem sie geführt werden. Je ernster sich dies Lumpengesindel untereinander nimmt, desto komischer wirkt es. Sie überhäufen sich mit den ausgesuchtesten Komplimenten, alle sind edel, tapfer und weise, während sie sich in ihren Thaten gerade von der entgegengesetzten Seite zeigen. Der König, dem die höchsten Attribute zuerkannt werden, ist eine macht- und ratlose Puppe, der Held besten Falles ein Narr, wenn nicht ein hinterlistiger Feigling, und der weise Ratgeber ein Schwätzer, der unter Dummköpfen eine Rolle spielen kann.

Nur einer ist unter den Heroen, der sie alle durchschaut, weil er selbst gar nichts Heroisches hat, der die Gemeinheit aller erkennt, weil er selbst der gemeinste ist, Thersites. Mit der Handlung des Stückes ist er nicht in Verbindung gebracht, er ist nur Beobachter, der die Vorgänge auf der Bühne mit witzigen und boshaften Bemerkungen verfolgt. Er ist klug, der Klügste von allen, aber nicht klug genug, seine Klugheit, die ihm nur Prügel einträgt, für sich zu behalten. Er muss alles ausschwatzen, was er an Bosheiten und Witzen auf dem Herzen hat, selbst auf die Gefahr hin, noch mehr Prügel zu bekommen. „Schöne Genugthuung," sagt er selbst, „ich wollte, es wäre umgekehrt, ich schlüge ihn und er schimpfte mich." An der Sache der Griechen hat er nicht das geringste Interesse, im Gegenteil er freut sich darauf, dass Hektor ihre hohlen Schädel einschlagen wird. Aber weshalb ist er dann überhaupt nach Troja mitgezogen? weshalb bleibt er im griechischen Lager und duldet die Verachtung und Misshandlung von Leuten, denen er sich mit Recht weit überlegen fühlt? Trotz allem ist ihm wohl in der lumpenhaften Gesellschaft, menschliche Dummheit und Gemeinheit sind für ihn notwendige Lebensbedingungen, denn nur hier

kann er existieren, nur hier seine rein verstandesmässige Superiorität zur Geltung bringen. Mit dem weltverachtenden Philosophen teilt er die scharfe Erkenntnis der menschlichen Fehler und Gebrechen, aber während jener sich vornehm von der ihn anekelnden Welt zurückzieht, braucht er die Menschen; er braucht die Galerie, die seinen cynischen Witzen Beifall klatscht. Timon geht in die Einsamkeit, Appemantus bleibt in Athen und schimpft weiter wie Thersites. Sein Tadel soll nicht zur Besserung der Menschen dienen, sondern ist Selbstzweck oder Befriedigung seiner Eitelkeit. Je schlechter die Welt ist, desto behaglicher fühlt er sich, und unter den Griechen treibt es ihn besonders zu den Dümmsten und den Gemeinsten. Am liebsten weilt er bei Ajax und Achilles, obgleich er gerade von ihnen die meisten Schläge davonträgt. Aber ebenso wie die beiden Kraftmeier, durchschaut er auch die anderen Heerführer; die billige Weisheit des Ulysses und Nestors ist ihm das, was sie wirklich ist, Phrasen ohne Bedeutung, in Menelaos sieht er das Urbild aller Hahnreie, in Diomedes einen meineidigen Schuft, in Troilus den sinnlosen Phantasten, der „sich aus seinen eigenen Augen herausschwadronieren will". Kurz er spricht das aus, was der Dichter vorführt, er sieht die Menschen so, wie sie der Dichter schildert, nicht in dem prunkhaften Phrasengewand, in das sie ihre Jämmerlichkeit einhüllen möchten. Hat sich Shakespeare deshalb mit Thersites identifizieren wollen? In seinen Beobachtungen gewiss, denn die Trojaner und Griechen sind so gezeichnet, wie sie vor Thersites' Blicken stehen, in seiner Persönlichkeit unmöglich, denn er ist nach seinen eigenen Worten „ein Schurke, ein schäbiger, boshafter Schuft, ein ganz gemeiner Schmutzkerl". Dass er feig ist, darf uns nicht Wunder nehmen, für einen Mann von seinem zersetzenden Urteil giebt es keine Sache, die einen Schwertstreich wert wäre, ebensowenig dass er unbeliebt ist, ein Mann, der in so unerwünschter Weise die Wahrheit sagt, muss allgemein verhasst sein, aber er ist wirklich ein Schmutzkerl, ein Mensch,

der nur im Schmutze gedeiht und nur von seinem und anderer Leute Schmutze leben kann. In seiner Gestalt wendet sich der Satiriker gegen sich selbst, gegen seine eigene, rein verstandesmässige Lebensauffassung, Thersites ist die Selbstverhöhnung des Satirikers. Der Dichter, der bei der ersten, selbständigen Bearbeitung von Troilus und Cressida zugleich am Hamlet und Julius Cäsar arbeitete, bei der letzten sich schon mit der Gestalt der Imogen trug, konnte nicht ganz in der einseitigen, verbitterten Negation des Satirikers aufgehen. Jeder, der etwas Hohes, Positives schaffen kann, ist, wie Goethe gerade in Beziehung auf unser Stück von sich an seinen Freund Zelter schreibt, ein Todfeind von allem Parodieren und Travestieren, „deswegen weil dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Grosse herunterzieht, um es zu vernichten"; ja selbst den Schein will unser grosser, deutscher Dichter dadurch nicht gern verjagt sehen. Das ist auch der Standpunkt Shakespeares. Wohl war in seiner „tausendseligen" Brust auch Raum für die Empfindungen des Thersites, die schon stellenweise im Hamlet durchklingen, aber neben ihnen thronte seine hohe Verehrung für alles Grosse, sein gerechter, verzeihender Sinn für alles Menschliche und die tiefe Einsicht in den sittlichen Gehalt des Weltenlaufes. Durch unerfreuliche Lebensverhältnisse, durch herbe Erfahrungen und zeitweilige Verbitterung konnten diese „herrlichen Gefühle, die uns das Leben gaben, vorübergehend in dem irdischen Gewühle erstickt werden", wie das auch bei Goethe z. B. in der Zeit der venetianischen Epigramme der Fall gewesen ist, aber die niedere Weltauffassung konnte ihn weder dauernd noch ausschliesslich beherrschen. In seinem Thersites erhob er sich über sie, erhob er sich über den Teil seines Wesens, der ihn in der Welt nur einen grossen Wust von Gemeinheit und Dummheit erblicken liess. Thersites ist die Befreiung von dieser einseitigen, negativen Anschauung, die für den Dichter geradezu verderblich ist, da sie in ihrer zersetzenden Wirkung jedes positive Schaffen unmöglich macht. Wir sehen

es an Byrons Don Juan, wie prachtvoll, geistreich und witzig sind die ersten Gesänge, wie öde und dürr dagegen die Fortsetzung! Aus der Negation alles Grossen und Schönen im Leben kann nichts Positives erstehen. Wer die Welt so ohne jedes Ideal sieht und nur so sieht, der muss zum Thersites werden. Aus dem scharfsichtigen Erkenner entwickelt sich der Verkleinerer, aus dem berechtigten Kritiker der Nörgler, aus dem Tadler der Schmäher, der nicht mehr kritisiert, um den vorhandenen Uebelständen abzuhelfen, sondern weil es ihm ein Bedürfnis ist, die Schlechtigkeit der Menschen zu konstatieren, ein Genuss, sie so zu finden, wie er sie haben will, damit seine Existenz einen Schein von Berechtigung erhält. Thersites' Beobachtungen sind unbestreitbar, die Menschen sind gemein oder dumm, wenn nicht beides zusammen, aber doch sind es nur halbe Wahrheiten. In Troilus' hirnlosem Idealismus, in Hektors falschem Ehrbegriff, selbst in Ajaxs Dummheit sind mehr schaffensfrohe Elemente als in all seiner berechtigten Kritik. Seinem durch die Gemeinheit getrübten Sinn sind sie allerdings nicht wahrnehmbar, aber der Dichter erkannte sie. Die Menschen sind so, wie sie Thersites sieht, aber Thersites zeigt uns, wie man sie nicht sehen soll und wie sie Shakespeare nur in den Stunden galliger Verstimmung gesehen hat. Thersites ist der Schlüssel zu der Dichtung, er giebt die Tonart an, in der sie geschrieben ist, er bezeichnet die Empfindungen, mit denen der Verfasser an der Arbeit war, aber indem Shakespeare den Träger dieser Empfindungen zum Thersites stempelte, verwarf er sie und hob sich hoch empor in das obere Stockwerk, wie Vischer in seinem bekannten Roman sagt, in die Welt der moralischen Ideen. Thersites ist die Negation der Negation und erwächst dadurch zu dem positiven Element der Satire. Durch die Erklärung seiner Gestalt gewinnt das Drama erst seine volle Bedeutung und seine richtige Stellung in Shakespeares Entwickelungsgang als ein notwendiges Bindeglied zwischen den grossen Tragödien der mittleren und den Schauspielen (Romanzen) seiner letzten Periode.

Es bedarf nur noch weniger Worte über den Verlauf des Dramas, das sich allerdings gegen den Wunsch des Thersites, aber doch ganz in seinem Sinne vollzieht. Nach kurzem Waffenstillstand entbrennt der Kampf zwischen den feindlichen Parteien aufs neue. In den Gestalten des Achilles und Diomedes streiten auf griechischer Seite die hinterlistige Gemeinheit und der männliche Geschlechtstrieb gegen den romantischen Ehrbegriff und den blindverliebten Idealismus, die durch Hektor und Troilus verkörpert werden. Wie es nicht anders zu erwarten ist, tragen die ersteren den Sieg davon, Hektor wird von den Myrmidonen heimtückisch umgebracht, und sein jüngerer Bruder von Diomedes auf den Sand gesetzt. Der Sieger sendet das Streitross des Unterlegenen an Cressida zum Zeichen, dass er ihre Liebe nun „von Rechts wegen" errungen habe. Ueber das Schicksal von Troja erfahren wir nichts, das letzte Wort, das wir über die grosse Staatsaktion hören, ist die Hoffnung des unverbesserlichen Troilus, dass doch noch alles zu einem guten Ende kommen müsse, ein beneidenswerter Optimismus! Damit aber auch die andere Seite der Handlung zu Gehör kommt, tritt der gute Pandarus noch einmal auf und beschwert sich mit Recht über den Undank der Welt, die für seine treu geleisteten Kupplerdienste keine andere Anerkennung als Grobheit kennt, versteht sich, nachdem sie den von ihm kredenzten Becher ausgekostet hat.

Troilus und Cressida ist kein Stück, das unsere Begeisterung erwecken kann, die Dichtung richtet sich, wie es in der Natur der Satire liegt, einseitig an den Verstand und hat dem Herzen nichts zu bieten. In diesem ihren beschränkten Kreise leistet sie aber das Höchste. Die Schärfe, mit der das Thema erfasst ist, die glänzende Charakteristik der auftretenden Personen, die Fülle des Witzes, die prägnante Gegenüberstellung und Reichhaltigkeit der typischen Gestalten erheben sie zu dem Range eines Meisterwerkes, das ebenbürtig neben den satirischen Dichtungen eines Cervantes, Swift und Voltaire steht. Wenn aber trotzdem eine Auf-

führung, wie man sie vor kurzer Zeit in Wien versuchte, nur zu einem geringen Erfolg geführt hat, so hat sich darin vermutlich das Schicksal wiederholt, das dem Stücke schon zu Shakespeares Lebzeiten beschieden war. Es liegt im Wesen der Satire selbst, dass sie auf der Bühne eine volle Wirkung nicht erzielen kann.