

MÜNCHENER UNIVERSITÄTS-SCHRIFTEN

Philosophische Fakultät
Texte und Untersuchungen zur Englischen Philologie
herausgegeben von Helmut Gneuss und Wolfgang Weiß

BAND 18

JAKOB GRETSER,
TIMON. COMOEDIA IMITATA (1584).
ERSTAUSGABE VON GRETSERS *TIMON*-DRAMA
MIT ÜBERSETZUNG UND EINER ERÖRTERUNG
VON DESSEN STELLUNG ZU SHAKESPEARES
TIMON OF ATHENS

von

SONJA FIELITZ

1994

WILHELM FINK VERLAG · MÜNCHEN

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Fielitz, Sonja:

Jakob Gretser, Timon: comoedia imitata (1584); Erstausgabe von Gretzers Timon-Drama, mit Übersetzung und einer Erörterung von dessen Stellung zu Shakespeares Timon of Athens / von Sonja Fielitz. – München: Fink, 1994
(Texte und Untersuchungen zur englischen Philologie; Bd. 18)
(Münchener Universitäts-Schriften: Philosophische Fakultät)
ISBN 3-7705-2917-0

NE: Gretser, Jacob: Timon; 1. GT

ISBN 3-7705-2917-0

© 1994 Wilhelm Fink Verlag, München

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Für meine Eltern

*Donec eris felix multos numerabis amicos.
Tempora si fuerint nubila solus eris.*

(Ovid, Tristia, 1,9,5)

Inhaltsverzeichnis

Teil A: Literaturwissenschaftlicher Teil

1.	Einleitung	13
1.1.	Vorbemerkung	14
1.2.	Forschungsgeschichte	15
1.2.1.	Literarische Tradition der Timon-Figur bis zu Shakespeares <u>Timon of Athens</u>	15
1.2.2.	Gretzers <u>Timon</u> -Drama	15
1.2.3.	Shakespeares <u>Timon of Athens</u>	16

Hauptteil I: Die literarische Tradition der Timon-Figur

2.	Timon in der Antike	23
2.1.	Die historische Person des Timon von Athen	23
2.2.	Literarische Zeugnisse der Griechen	23
2.2.1.	Timon in der attischen Komödie	23
2.2.2.	Timon in der mittleren Komödie	24
2.2.3.	Timon in der neuen Komödie	25
2.2.4.	Weitere Literaturgattungen	25
2.2.5.	Zusammenfassung	26
2.3.	Literarische Zeugnisse der Römer	27
2.3.1.	Philosophie	27
2.3.2.	Weitere Literaturgattungen	28
2.3.2.1.	Die Geographie: Strabo	28
2.3.2.2.	Die Biographie: Plutarch	29
2.3.2.2.1.	<u>Biographie des Antonius</u> , Kap. 69 und 70	29
2.3.2.2.1.1.	Begleiter Timons	30
2.3.2.2.1.2.	Der Feigenbaum	30
2.3.2.2.1.3.	Grab Timons	30
2.3.2.3.	Die Reisebeschreibung: Pausanias	31
2.3.2.4.	Die Satire: Lukian	31
2.3.2.5.	Die Rhetorik: Libanius	33
2.4.	Zusammenfassung zur Timon-Legende in der Antike	34
3.	Die Timon-Legende im Mittelalter	37
4.	Die Timon-Legende in der Renaissance	39
4.1.	England	39
4.1.1.	John Lyly: <u>Euphues: The Anatomy of Wit</u> (1578)	39
4.1.2.	Richard Mulcaster, <u>Positions</u> (1581)	40
4.1.3.	Robert Greene, <u>The Carde of Fancy</u> (1584-87)	40

4.1.4.	Edmund Spenser, <u>Daphnida</u> (1591)	41
4.1.5.	Thomas Nashe, <u>Christ's Tears over Jerusalem</u> (1593)	42
4.1.6.	William Shakespeare, <u>Love's Labour's Lost</u> (1596)	42
4.1.7.	Thomas Lodge, <u>Wit's Misery</u> (1596)	43
4.1.8.	Edward Guilpin, <u>Skiaethia</u> (1598)	43
4.1.9.	Thomas Dekker, <u>Satiromastix</u> (1602)	43
4.1.10.	Zusammenfassung	44
4.2.	Mögliche Quellen für Shakespeares <u>Timon of Athens</u>	46
4.2.1.	Plutarch	46
4.2.1.1.	Seine Überlieferung von der Antike in die Renaissance	46
4.2.1.2.	Parallelen in der Handlungsführung	47
4.2.1.2.1.	<u>Leben des Antonius</u> , Kap. 69 und 70	47
4.2.1.2.1.1.	<u>Leben des Alcibiades</u> (XVI,6)	49
4.2.1.3.	Parallelen der Charakterzeichnung	49
4.2.1.4.	Zusammenfassung	50
4.2.2.	Texte in der Plutarch-Nachfolge	50
4.2.2.1.	Pedro Mexia, <u>La Silva de varia leccion</u> (1542)	50
4.2.2.2.	William Painter, <u>The Palace of Pleasure</u> (1566)	51
4.2.2.3.	Pierre Boaistuau, <u>Le Théâtre du Monde</u> (1558)	52
4.2.2.4.	Richard Barckley, <u>A Discourse of the Felicity of Men</u> (1598)	53
4.2.2.5.	Zusammenfassung	55
4.2.3.	Lukian	55
4.2.3.1.	Überlieferung von der Antike in die Renaissance	55
4.2.3.2.	Parallelen in der Handlungsführung	56
4.2.3.3.	Parallelen der Charakterzeichnung	57
4.2.3.4.	Zusammenfassung	57
4.2.4.	Texte in der Lukian-Nachfolge	58
4.2.4.1.	Matteo Boiardo, <u>Il Timone</u> (1487)	59
4.2.4.2.	Die französische Übersetzung von Philibert Brétin (1582)	60
4.2.4.3.	Das griechische Original	60
4.2.4.4.	Eine lateinische Version	62
4.2.4.4.1.	Lateinische Übersetzungen	62
4.2.4.4.2.	Titus Livius de Frulovisi, <u>Claudii Duo</u> (1432)	63
4.2.4.5.	Zusammenfassung	65
4.2.5.	Anonyme englische <u>Timon</u> -Komödie	66
4.2.5.1.	Inhalt	67
4.2.5.2.	Vergleich mit Lukians <u>Timon</u> -Dialog	69
4.2.5.3.	Literarische Wertung	72
4.2.5.3.1.	Personencharakteristik	73
4.2.5.4.	Vergleich mit Shakespeares <u>Timon of Athens</u>	74
4.2.5.5.	Mögliche Quelle für Shakespeares <u>Timon of Athens</u>	78
4.2.5.6.	Abhängigkeit von Shakespeares Dramen	79
4.2.5.7.	Zusammenfassung	81
4.2.5.8.	Mögliche gemeinsame Quelle	82

Hauptteil II: Jakob Gretser und das Jesuitendrama

5.	Der Jesuitenorden	83
5.1.	Hintergründe und Denkweisen	83
5.1.1.	Jesuitenorden und Drama	84
5.1.2.	Frühzeit des Jesuitendramas	86
5.2.	Gretzers Leben und Werk	86
5.2.1.	Leben	86
5.2.2.	Werk	88
5.2.2.1.	Nicht-dramatisches Schaffen	88
5.2.2.2.	Dramatisches Schaffen	89
5.2.2.2.1.	Allgemeine Züge von Gretzers Dramen	90
5.2.2.2.2.	Gretzers Dramenverständnis	91
5.2.2.3.	Die <u>Timon</u> -Komödie im Bezug auf Lukians <u>Timon</u> -Dialog	92
5.2.2.3.1.	Ort der Aufführung	92
5.2.2.3.2.	Bühne	93
5.2.2.3.3.	Ausstattung	94
5.2.2.3.4.	Interpretation	95
5.2.2.3.5.	Widmungsepistel an Petrus Lovaniensis (Folio 66 ^r)	96
5.2.2.3.6.	Prolog	97
5.2.2.3.7.	Epilog	98
5.2.2.3.8.	Musik	98
5.2.2.3.9.	Exposition	99
5.2.2.3.10.	Akte I bis V	99
5.2.2.3.11.	Literarische Wertung	101
5.2.2.3.12.	Auftretende Personen	102
5.2.2.3.13.	Philosophensatire	102
5.2.2.3.14.	Heuchelei	103
5.2.2.3.15.	Göttersatire	103
5.2.2.3.16.	Zielsetzung der Dramenaussage	104
5.2.2.3.17.	<u>Aurea Mediocritas</u>	106
5.2.2.3.18.	Figurencharakteristik	106
5.2.2.3.18.1.	Timon	107
5.2.2.3.18.2.	Parasiten	109
5.2.2.3.18.3.	Falsche Freunde	110
5.2.2.3.18.4.	Götter	110
5.2.2.3.18.5.	Kleinere Rollen	111
5.2.2.3.19.	Münzen	111
5.2.2.3.20.	Bilder	112
5.2.2.3.21.	Zusammenfassung	113
5.3.	Die <u>Timon</u> -Texte Gretzers, des Anonymus und Shakespeares	114
5.3.1.	Abfolge der Handlungssequenzen	114
5.3.1.1.	Beginn des Dramas	114
5.3.1.2.	Bittstellerszenen	114
5.3.1.3.	Bankett	115
5.3.1.4.	Timons Bitte um Unterstützung	117

5.3.1.5.	Der Misanthrop Timon	118
5.3.1.6.	Das Graben auf dem Feld	118
5.3.1.7.	Annahme des Reichtums	119
5.3.1.8.	Namensgebung der Figuren	119
5.3.1.9.	Münzangaben	120
5.3.1.10.	Philosophensatire	121
5.3.1.11.	Göttersatire	122
5.3.1.12.	Lieder und Musik	122
5.3.1.13.	Bilder	122
5.3.2.	Gesamtkonzeption	124
5.3.2.1.	<u>Timon of Athens</u> eine Moralität?	125
5.3.2.2.	<u>Timon of Athens</u> und die <u>moral idea</u>	127
5.3.3.	Zusammenfassung	128
5.4.	Möglicher Einfluß von Gretsers Drama in England	130
5.4.1.	Das Problem der Sprache	130
6.	Gretsers <u>Timon</u> -Drama ein Analogon	133
6.1.	Gemeinsame literarische Muster	133
6.1.1.	Die Dramen vom Verlorenen Sohn (<u>Prodigal Son Plays</u>)	133
6.1.1.1.	Entstehung	133
6.1.1.2.	Paradigmen des <u>Prodigal Son Play</u>	134
6.1.1.3.	Bezug auf die <u>Timon</u> -Dramen	135
6.1.2.	Grobianismus	137
6.1.2.1.	Entstehung	138
6.1.2.2.	Grobianismus in England	138
6.1.2.3.	Bezug auf die <u>Timon</u> -Dramen	139
6.1.3.	Zeitgeschichtlicher Bezug	140
6.1.3.1.	Antike	140
6.1.3.2.	Renaissance	143
6.1.4.	Calvinismus	146
6.1.5.	Zusammenfassung	148

Hauptteil III:

Stellung von Gretsers Timon-Drama zu Shakespeares Timon of Athens

7.	Gretsers <u>Timon</u> -Drama als mögliche Quelle	151
7.1.	Hintergrund: Kontakte innerhalb des Jesuitenordens	151
7.2.	Direkte Überlieferung	152
7.3.	Indirekte Überlieferung	152
7.3.1.	These 1: Weg über Louvain	153
7.3.1.1.	Der Ort Louvain	153
7.3.1.2.	Petrus Lovaniensis	155
7.3.2.	These 2: Weg über Fribourg	155
7.3.2.1.	Entstehungsgeschichte des Kollegs	156
7.3.2.2.	Einzelne Personen	158
7.3.2.2.1.	Robert Ardren	159

7.3.2.2.2.	John Houlett	160
7.3.2.2.3.	Jasper Heywood	161
7.3.2.2.4.	Peter Michael	164
7.3.2.2.5.	Petrus Canisius	164
7.3.3.	These 3: Weitere Aufführungen des <u>Timon</u> Gretsers	165
7.3.4.	These 4: Englische Schauspieltruppen	167
7.3.5.	These 5: Reisende	168
7.3.6.	These 6: Buchdrucker und Verleger	170
7.3.7.	These 7: Kaufleute als Vermittler	170
7.3.8.	Zusammenfassung	171
8.	Katholizismus im England der Renaissance	173
8.1.	Historischer Hintergrund	173
8.2.	Missionierung durch die Jesuiten	178
8.2.1.	Das Jesuitenkolleg in St. Omer	179
8.2.1.1.	Theaterwesen in St. Omer	180
8.2.2.	Erziehungsanstalten in England	181
8.2.2.1.	Hintergrund der Bildungsexpansion	182
8.2.2.2.	Inns of Court	182
8.2.2.2.1.	Studenten	182
8.2.2.2.2.	Organisation	183
8.2.2.2.3.	Katholiken	184
8.2.2.2.4.	Theaterwesen	186
8.2.2.2.5.	Shakespeare und die Inns of Court	186
8.2.2.3.	Zusammenfassung	188
8.3.	Diverse Hinweise	189
8.4.	William Shakespeare	192
8.4.1.	Familiärer Hintergrund	193
8.4.2.	Leben William Shakespeares	194
8.4.2.1.	These vom Schoolmaster	195
8.4.2.2.	Schule	196
8.4.2.2.1.	Simon Hunt	196
8.4.2.2.2.	Weitere Lehrer	198
8.4.3.	Konfession	198
8.4.4.	Die Dramen und der Old Faith	199
8.4.4.1.	Sekundärliteratur	200
8.4.4.2.	Bibelversionen	200
8.4.4.3.	Bezugnahmen	201
8.4.4.4.	<u>King John</u>	202
8.4.4.5.	<u>Henry VIII</u>	203
8.4.4.6.	<u>Measure for Measure</u>	203
8.4.4.7.	<u>Comedy of Errors</u>	205
8.4.4.8.	<u>Love's Labour's Lost</u>	208
8.4.4.9.	<u>Macbeth</u>	212
8.4.4.10.	<u>King Lear</u>	214
8.4.4.11.	Zusammenfassung	217

8.5.	<u>Timon of Athens</u>	217
8.5.1.	Forschungsmeinung	218
8.5.2.	Stellung in Shakespeares Gesamtwerk	220
8.5.3.	Neuer Ansatz	223
8.5.3.1.	Übergreifende Themen	224
8.5.3.1.1.	Isolation	224
8.5.3.1.2.	Leid	224
8.5.3.2.	Bibelzitate und -anspielungen	225
8.5.3.2.1.	Einzelne Worte	225
8.5.3.2.2.	Gesamtkonzeption	226
8.5.3.3.	Erstes Bankett	227
8.5.3.3.1.	Judas	228
8.5.3.4.	Zweites Bankett	229
8.5.3.5.	Wilson Knight	230
8.5.3.6.	Allgemeine Sozialkritik	232
8.5.3.7.	Mögliche Anspielungen auf die Jesuitenproblematik	233
8.5.3.7.1.	Vergehen	233
8.5.3.7.2.	Strafen	234
8.5.3.7.2.1.	Hängen	234
8.5.3.7.2.2.	Folter	235
8.5.3.7.3.	Gerichtsszene um Alcibiades	235
8.5.3.7.4.	Timons Haßmonologe	237
8.5.3.7.5.	Apemantus	239
8.5.3.7.6.	Alcibiades	239
8.5.3.7.7.	Der treue Diener	240
8.5.3.7.8.	Struktur	241
8.5.3.7.9.	Zusammenfassung	241
9.	Gesamtzusammenfassung	245
10.	Anhang	249
10.1.	Werkverzeichnis Gretsers. Cod. <u>Dill. XV 223</u> , f 218 ^r	249
10.2.	Skizzen zu den Bühnenformen.	250
10.3.	<u>Incolae eiusdem collegii</u>	251
10.4.	Wege englischer Schauspieltruppen im 17. Jhd. in Deutschland.	254
10.5.	Portrait von Robert Southwell in Fribourg	257
11.	Verzeichnis der verwendeten Literatur	259
11.1.	Primärliteratur	259
11.2.	Sekundärliteratur	261
11.2.1.	Antike	261
11.2.2.	Leben und Werk Gretsers und das Jesuitendrama in Deutschland	262
11.2.3.	Katholizismus in England	263
11.2.3.1.	Shakespeare und der Katholizismus	265
11.2.4.	Verschiedene Aspekte zur Renaissance im allgemeinen	266
11.2.5.	Shakespeares <u>Timon of Athens</u> und dessen Quellen	268

11.2.6.	Bibliographien	271
11.2.7.	Lexika	272
11.2.8.	Grammatiken	273
11.2.9.	Editionstechnik	273

Teil B: Edition

12.	Vorwort	275
12.1.	Die Handschrift	275
12.2.	Editionsprinzipien	276
12.3.	Die Übersetzung	278
12.4.	Der Kommentar	279
12.5.	Portrait Jakob Greters	281
13.	<u>Timon</u>	282
14.	Kommentar	375
15.	Anhang	385
15.1.	Lieder aus Gretsers <u>Timon</u> -Drama	385
15.2.	<u>Index eorum quae in hoc libro insunt</u>	393
15.3.	Facsimile-Seiten 77 ^v und 78 ^f des Originis.	394



Teil A: Literaturwissenschaftlicher Teil

1. Einleitung

When asked to name all fifty American states, even *Trivial Pursuit* experts tend to come unstuck on Iowa and a challenge to provide the titles of all thirty seven Shakespeare plays will invariably break down one short of the target, when avid Shakespearians forget the existence of Timon of Athens.¹

Es ist wahr, Timon of Athens gehört kaum zu den meistgelesenen Dramen, geschweige denn zum Repertoire der Bühnen der Welt. Welchen Grund, so wird sich der Leser fragen, gibt es dann, sich ausgerechnet mit diesem Drama in dem uns gesetzten Rahmen zu beschäftigen?

Es sind zwei Gründe, die mich zu der vorliegenden Arbeit geführt haben. Zum einen kann hier erstmals ein Timon-Text, welcher vor Shakespeares Timon of Athens entstanden ist und bisher nur einem kleinen Kreis von Forschern bekannt war², zugänglich gemacht werden. Zum anderen wird es dadurch möglich, Shakespeares Drama, welches noch immer umstritten ist, in einen neuen bzw. erweiterten Forschungszusammenhang zu stellen³.

In diesem Rahmen haben drei zentrale Fragen mein Erkenntnisinteresse geleitet:

- Wie kann eine so schattenhafte Figur aus der Antike eine lange literarische Tradition begründen? Welches Interesse hatten einzelne Epochen bzw. Autoren an dieser Figur des Timon von Athen?
- Wie ist der erstmals edierte Text, die Timon-Komödie Jakob Gretsers, zu bewerten und zu interpretieren?
- In welche Verbindung kann das Drama Gretsers mit Shakespeares Timon of Athens gebracht werden?

1 Programmheft zu Trevor Nunn's Inszenierung des Timon of Athens im Young Vic Theatre, London, im März 1991.

2 Zu nennen sind hier v.a. Jakob Dürrwächter, Jakob Gretser und seine Dramen (Freiburg/Breisgau, 1912) und Gerhard Hertel, Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur (Nürnberg, 1969). Dürrwächter geht kurz auf den Timon ein (S. 16-28), kommt jedoch über eine Inhaltsangabe kaum hinaus. Hertel verfolgt eine andere Zielsetzung (vgl. den Titel seiner Monographie), in die er auch Gretsers Timon kurz einbezieht (S. 72-79). Auch seine Ausführungen gehen jedoch über eine Inhaltsangabe nicht hinaus.

3 Dies ist bisher noch nicht geschehen. Hertel, op. cit., erwähnt Shakespeare in einem Satz: „Sodann verwandte William Shakespeare den Stoff in seinem Timon of Athens.“ (S. 79). Unmittelbar darauf fährt er fort: „Da aber hier ... die lukianischen bzw. aristophanischen Gestalten von Plutos und Penia nicht mehr auftreten, dürfen wir dieses Thema verlassen, um uns anderen englischen Stücken mit den allegorischen Figuren von Reichtum und Armut zuzuwenden.“ (S. 80). Meines Wissens gibt es in der gesamten Forschung zu Shakespeares Timon of Athens außer der zitierten kurzen Erwähnung des Timon Gretsers durch Hertel keine Erwähnung oder Bezugsetzung dieser beiden Dramen.

Ich hoffe daher, daß meine Ausführungen nicht nur das Interesse der *Trivial Pursuit* Experten finden werden.

1.1. Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei Teile⁴. **Teil A** wird der literaturwissenschaftlichen Analyse und Interpretation gehören. Um die Stellung des Timon-Dramas Gretsers zu Shakespeares Timon of Athens bewerten zu können, wird zunächst die literarische Tradition der Timon-Figur (Hauptteil I) ausgehend von der Antike nachzuzeichnen und dabei auf folgende Fragen einzugehen sein: Wie oft wird auf diese Figur in welchem Zusammenhang Bezug genommen? Wie erfolgt der Übergang von der historischen Person zum literarischen Typus? Welche Schwerpunkte der Darstellung lassen sich bei den einzelnen Autoren erkennen? Im Anschluß daran wird Jakob Gretser und das Jesuitendrama (Hauptteil II) im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Da Gretsers Timon-Drama bisher nur im Manuskript vorlag, wird der Dramentext detailliert zu analysieren und zu interpretieren sein. Vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse wird dann die Stellung von Gretsers Drama zu Shakespeares Timon of Athens (Hauptteil III) untersucht werden. Es wird zu fragen sein, welche Beziehung Gretsers Drama hinsichtlich Handlungsführung und Gesamtkonzeption zum Timon of Athens hat. Falls sich Parallelen, die nicht aus anderen Fassungen des Timon-Stoffes kommen können, aufzeigen lassen, wird genau zu untersuchen sein, über welche Wege ein Jesuitendrama aus Deutschland im elisabethanischen England bekannt geworden sein könnte. Die Arbeit schließt mit dem Versuch einer Interpretation des Timon of Athens vor dem neu erarbeiteten Hintergrund.

Teil B bietet die erste Edition des Timon-Dramas Gretsers zusammen mit einer deutschen Übersetzung und einem Kommentar.

Mein tief empfundener Dank gilt an erster Stelle meinem Lehrer, Prof. Dr. Wolfgang Weiß, der die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab und diese stets aufnahmebereit und mit Interesse betreute. In vielen Gesprächen zu den verschiedensten Themenbereichen fühlte ich mich in stetem Gedankenaustausch verbunden.

Ich danke auch den Lehrenden des Instituts für Klassische Philologie der Universität München für ihre Unterstützung, so Prof. Dr. Wilfried Stroh, Prof. Dr. Niklas Holzberg und Herrn Dr. Andreas Patzer. Ganz besonders darf ich an dieser Stelle Frau Beate Promberger hervorheben, die bei der Korrektur des lateinischen Texts und bei der Überarbeitung der deutschen Übersetzung (Teil B) äußerst wertvolle Hilfe leistete, und ihr nochmals meinen herzlichen Dank aussprechen.

Desweiteren gilt mein Dank den zahlreichen Experten an den verschiedensten Orten, mit denen mich rege und äußerst wertvolle brieflichen Kontakte verbanden: Prof.

⁴ Wegen der ausführlichen Gliederung wurde auf einen Index verzichtet. Ein Abkürzungsverzeichnis findet sich am Ende des Vorworts von Teil B. Fettdruck in Zitaten dient durchwegs der inhaltlichen Hervorhebung durch mich und ist nicht eigens als solche gekennzeichnet.

Dr. Peter Milward der Sophia University Tokyo, Dr. Nancy Pollard Brown vom Trinity College in Oxford, Dr. Thomas McCoog vom Jesuit Historical Institute in Rom, Dr. Josef Leisibach von der Kantons- und Universitätsbibliothek Freiburg/Scheiz, Herrn Rüdiger May von der Studienbibliothek in Dillingen/Donau, Dr. William Stauder der St.-Louis-University in Missouri, USA, Herrn Manfred Ill vom Stadtarchiv Markdorf sowie Frau Luitgard Homering von der Mannheimer Theater-sammlung. Ferner gilt mein Dank den Mitarbeitern der Cambridge University Library und des Victoria and Albert Museums in London.

Herzlich danken möchte ich den Herren Christian Kelnberger, Gottfried Luber und Heinz Schönfeldt für ihre intensiven Bemühungen um die Kompositionen Gretsers. Ganz besonders große Anerkennung kann ich meinem Vater aussprechen, der in höchst sorgfältiger und kompetenter Weise die Korrektur des Manuskripts übernahm. Ebenso möchte ich meiner Freundin Sylvia Gürtner für ihre wertvollen Beiträge zu „Titel-Thesen-Timon“ und meinem Bruder Harald für die Hilfe in Computerfragen nochmals herzlichen Dank sagen. Den Satz und die Herstellung der Druckvorlagen besorgte Werner Leist-Gutmann, für dessen zuverlässige, fachkundige und schnelle Arbeit ihm allerhöchste Anerkennung gebührt. Last but not least gilt mein Dank all denen, für die Timon in der Vergangenheit zum vertrauten Begriff geworden ist.

1.2. Forschungsgeschichte

1.2.1. Literarische Tradition der Timon-Figur bis zu Shakespeares Timon of Athens

Für die Antike liegt die sehr ausführliche und grundlegende Arbeit Bertrams vor⁵, für das Mittelalter blieb das Thema bisher so gut wie unbehandelt. Erst für die Renaissance-Epoche gibt es zahlreiche Einzeluntersuchungen und Interpretationen über die Verwendung der Timon-Legende, auf die im jeweiligen Zusammenhang Bezug genommen werden wird.

1.2.2. Gretsers Timon-Drama

Maßgeblich zu Gretsers Dramen allgemein ist nach wie vor Dürrwächters Monographie, welche auf die Timon-Komödie nur kurz eingeht (vgl. Anm. 2). Da dieses Drama bisher noch nicht ediert wurde, existieren zu einer möglichen Beziehung zu Shakespeare überhaupt keine Studien (vgl. Anm. 3). Hier mußte gleichsam Pionierarbeit geleistet werden.

5 Franz Bertram, Die Timonlegende. Eine Entwicklungsgeschichte des Misanthropentypus in der antiken Literatur. (Diss. Heidelberg 1906)

1.2.3. Shakespeares Timon of Athens

Für das **17. Jahrhundert** gibt es keinen Beleg über eine Aufführung des Timon of Athens. Im **18. Jahrhundert** erfuhr das Drama im Zuge der Kritik des Klassizismus an den Werken Shakespeares die übliche Überarbeitung. Die Theaterversionen des 18. Jahrhunderts standen unter dem Einfluß von Thomas Shadwells The History of Timon of Athens, the Manhater⁶ (1678). In der Literaturkritik des 18. Jahrhunderts galt Timon als Dummkopf und Verschwender par excellence, dem jede tragische Dimension fehlt⁷:

Eighteenth-century literary critics generally avoided facing the full pessimism by moralizing on Timon's failure and by disregarding the moral to be drawn from the Athenians' villainy.⁸

Im **19. Jahrhundert** sollte sich das Blatt dann freilich wenden: „Timon is glorified as the Noble Spirit.“⁹

... the Romantics, who had a tendency to sympathize with the wronged hero, idealize him, and identify him with Shakespeare, and Shakespeare with themselves. Timon was now widely admired; however, what was acclaimed was not the stage play but the somber document read as Shakespeare's spiritual autobiography whose mood resembled romantic melancholy ...¹⁰

Die Adaptationen des Timon of Athens auf der Bühne setzten sich mit der Version Richard Cumberland's aus dem Jahre 1771 (Timon of Athens, Altered from Shakespeare)¹¹, welche David Garrick auf die Bühne brachte, fort, bis 1816 Edmund Kean in seiner Präsentation des Dramas in der Version George Lambs dem Original wieder etwas näher kam. So Kean: „the present attempt has been to restore Shakespeare to the stage, with no other omissions than such as the refinement of manners has rendered necessary.“¹²

Im **20. Jahrhundert** ist dann insgesamt eine deutlich skeptischere Haltung gegenüber Timon of Athens zu beobachten. In der Literaturwissenschaft knüpft einzig

6 Vgl. zum Inhalt: Rolf Soellner, Timon of Athens. Shakespeare's Pessimistic Tragedy (Ohio, 1979), S. 5 und Robert E. Morsberger, „Timon of Athens: Tragedy or Satire“. In: T.J. Stafford, (ed.), Shakespeare in the Southwest: Some New Directions (El Paso, 1969), 56-57.

7 Vgl. hierzu: A.D. Nuttall, Timon of Athens (London / New York, 1989) (Harvester New Critical Introductions to Shakespeare), S. ix-xxii.

8 Soellner, op. cit., S. 7.

9 Nuttall, op. cit., S. xx.

10 Soellner, op. cit., S. 7. Stellvertretend für diese Interpretationen kann die William Hazlitts in seiner Ausgabe: Shakespeare's Library, Part I, Vol. IV (London, 1875) genannt werden. In Deutschland entstanden in dieser Zeit die überzeugten Bekenntnisse zu Timon of Athens durch Friedrich Schiller, später Karl Marx und Berthold Brecht. Der einflußreiche Interpretationsansatz von Hermann Ulrici, welcher von Georg Brandes fortgesetzt wurde, betonte die Depression des Autors und den Pessimismus der Darstellung. (Vgl. hierzu: Soellner, op. cit., S. 7-8).

11 Zum Inhalt: Morsberger, op. cit., S. 57.

12 Zitiert bei Soellner, op. cit., S. 7.

Wilson Knight noch an die idealistische Sichtweise des 19. Jahrhunderts an. Er sieht Timon als Paragon des Humanismus, als Kulmination dessen, was sich in den großen Tragödien angekündigt hatte:

Timon of Athens sums up Shakespeare's tragic sequence ... Shakespeare will have seen that he had been creating a number of persons gigantic in their poetic power, who were yet, outwardly, ordinary men in conflict with their environment. He had, in fact, been creating half-fledged supermen ... who outwardly fail in their contest, but are inwardly victorious; bloody, but unbowed. In *Othello* the magical handkerchief; in *Macbeth* occult powers; in *King Lear* the violent tempest and mad Tom. These are forces of cosmic threat and disruption which swirl around the hero but are not exactly located in him.¹³

Timon nun sei die Figur, welche diese Kräfte, die bisher als komplexes Geflecht mehrerer Personen oder Mächte erschienen waren, in sich vereinige:

He [Shakespeare] decides to compose a play which has no such discrepancies, a play with a hero who has on every level a near-superman status, and who so incorporates the drama in himself that no ... external magics or tempests, are needed to accompany the tragic reversal. The powers of the other dramas ... are here to be contained in the hero as a person. ... He will be himself a person of magical radiations.¹⁴

Neben diesem Ansatz wurden im 20. Jahrhundert zahlreiche weitere Untersuchungen zu *Timon of Athens* vorgelegt¹⁵, welche sich in erster Linie mit Fragen der Autorschaft, Datierung, Gattung, Quellen und Einheitlichkeit des Textes (s.u.) auseinandersetzen¹⁶. Dabei besteht keine Einigkeit hinsichtlich der Qualität des Dramas:

The opinions of critics regarding *Timon of Athens* have surely covered the whole critical spectrum ranging from those who throw up their hands in despair to those who stoutly defend the play.¹⁷

„We have been told over and over again that *Timon* is a failure“¹⁸. Für Forscher ist es ein Stück, welches ungelöste und wahrscheinlich unlösbare Rätsel aufgibt¹⁹, dessen Überleben vielleicht sogar unbeabsichtigt war²⁰, für Kritiker ein Stück, das

13 Wilson Knight, *Shakespeare's Dramatic Challenge* (London, 1977) S. 113.

14 Knight, *op. cit.*, S. 114.

15 Einen guten und knappen Überblick über die **grundsätzlichen** Probleme der Forschung mit *Timon of Athens* geben Soellner, *op. cit.* und E.A.J. Honigmann, „Timon of Athens“, *SQ* 12 (1961), 3-20. Einen Überblick über die unterschiedlichen literaturkritischen Ansätze der Interpretation bietet: Francelia Butler, *The Strange Critical Fortunes of Timon of Athens* (Ames, 1966).

16 Vgl. Honigmann, *op. cit.*: „Because of special difficulties affecting its text, dating and sources, the interpretation of *Timon* has suffered ... until quite recent times“ (S. 3).

17 David M. Bergeron, „Timon of Athens and Morality Drama“, *CLA Journal* 10 (1967), 181

18 Honigmann, *op. cit.*, S. 20.

19 Vgl. Gerhard Müller-Schwefe, *William Shakespeare. Welt-Werk-Wirkung* (Berlin / New York, 1978) S. 211.

20 Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. VI (London / New York, 1966), S. 250: „Probably its survival and publication were an accident“.

noch immer im Vergleich zu anderen Shakespeare-Dramen zu Recht oder Unrecht von Theater und Lesern vernachlässigt wird²¹.

Es sind vor allem die Fragen der Autorschaft, Einheitlichkeit des Textes, Datierung, Gattungszuordnung und Quellen, welche die Forschung noch immer beschäftigen und bisher noch nicht zweifelsfrei geklärt werden konnten.

Probably less is known about Timon of Athens than about any of Shakespeare's plays. Criticism of the play by scholars is often confused. ... Although Timon is generally accounted an unpopular play, an enormous amount of criticism has been written about it, largely because it is Shakespeare's.²²

Hinsichtlich der **Autorschaft** und verbunden damit der **Einheitlichkeit des Textes** wird bis heute die These wiederholt, welche erstmals von Charles Knight in seiner Pictural Edition im Jahre 1838 geäußert worden war, Timon of Athens sei nicht das Werk eines einzigen Verfassers. Für die Anomalien stilistischer Art (Vers- und Reimverteilung, viele korrupte Stellen, Ankündigung von Personen in den Regieanweisungen, welche dann nicht auftreten) und inhaltlicher Art (Inkonsequenz der Charakterzeichnung der Titelfigur und daher Zerfallen des Dramas in zwei Hälften, loose ends wie der fool in II,ii) werden zwei Möglichkeiten der Erklärung gesehen: Shakespeare habe entweder das Werk eines anderen Dramatikers überarbeitet²³ oder, wenn er es selbst allein verfaßt haben sollte, das Drama als Fragment liegen lassen²⁴: er habe es zugunsten der Arbeit am Coriolanus abgebrochen²⁵, als einen ersten Entwurf des King Lear²⁶ konzipiert oder als dessen Überbleibsel²⁷

21 Emrys Jones, The Origins of Shakespeare (Oxford, 1978): „Timon is still neglected by readers as well as in the theatre“ (S. 71).

22 Butler, op. cit., S. ix-x.

23 So Wright, op. cit., der auf den Seiten 8-23 „ten spurious scenes“ nachweist, welche nicht von Shakespeare stammen könnten. Thomas M. Parrot, The Problem of Timon of Athens (London, 1923), nimmt an, Shakespeare habe gewissermaßen das Skelett des Dramas geschrieben, Chapman habe dieses dann mit Szenen gefüllt. Eine Revision von dritter Hand habe zu guter Letzt diese „heterogenous mass“ (S.32) des Timon of Athens entstehen lassen. John M. Robertson, The Baconian Heresy (New York, 1913, repr. 1970), geht umgekehrt davon aus, Chapman habe das Drama entworfen und Shakespeare habe es überarbeitet. H. Dugdale-Sykes, „The Problem of Timon of Athens“, Notes and Queries (13th Series), 5 (1923), 83-86 führte erstmals Middleton als Mitautor ins Feld und noch Nuttall, op. cit., bestätigt: „The arguments for regarding Timon of Athens as a collaboration are too strong to be ignored ...“ (S. 39), wobei auch er für Middleton plädiert. Der Complete Oxford Shakespeare nimmt ebenfalls Middleton als Mitautor an. Argumente hierfür finden sich auch bei Stanley Wells and Gary Taylor, William Shakespeare. A Textual Companion (Oxford, 1987) und Marc Dominik, Shakespeare-Middleton-Collaborations (Beaverton, Oregon, 1988), S. 13-16.

24 So E.K. Chambers, William Shakespeare (Oxford, 1930) und Una Ellis Fermor, „Timon of Athens. An Unfinished Play“, RES XVII (1942), 270-283.

25 "So he turned to that tale of ancient Rome [Coriolanus] and left Timon of Athens in its present fragmentary form." (Oscar James Campbell, Shakespeare's Satire (New York, 1943), S. 196. Ebenso Bullough, op. cit., Vol. II, S. 239: „I suspect that Shakespeare abandoned Timon to write Coriolanus“.

26 So Walter Raleigh (ed.), Shakespeare (1950), S. 115.

27 So bereits A.C. Bradley, Shakespearean Tragedy (London, 1904, repr. 1978). Ebenso Campbell, op. cit., S. 168ff.

zusammengestückelt. Dem gegenüber stehen die Interpretationen, welche an der Auffassung festhalten, es handle sich beim Timon of Athens um den Entwurf eines Dramas²⁸, welcher noch der Überarbeitung bedürftig hätte und deshalb einen einzigartigen Blick in Shakespeares Werkstatt ermögele.

Hinsichtlich der **Gattungsordnung** besteht ebenfalls keineswegs Übereinstimmung in der Kritik²⁹. (Ziemlich isoliert steht einzig die These, Shakespeare habe den Timon ursprünglich als Komödie konzipiert, dann jedoch aufgrund seiner seelischen Verfassung zur Tragödie umgestaltet³⁰). Gehört Timon of Athens, in der Folio neutral als The Life of Timon of Athens bezeichnet, wirklich zu den Tragödien, wie es die Folio zwischen Romeo and Juliet und Julius Caesar, an einer Stelle, die ursprünglich für Troilus and Cressida vorgesehen war, ausweist³¹? Stellt es aufgrund der Masque und des Banketts mit Musik und Tanz einen Vorläufer der Romanzen dar³²? Ist es eine „dramatic show“³³? Ist es mit seiner Anonymität der Charaktere der Nebenfiguren und Thematik der Heuchelei in die Nähe der Moralität zu rücken³⁴? Ist das Drama eher als „tragical satire“ einzuordnen, wie es die Schule von Oscar James Campbell³⁵, der Timon als Objekt der Satire sieht, vertritt? Oder ist Alvin Kernan³⁶ zuzustimmen, welcher demgegenüber Timon als Subjekt der Satire versteht?

-
- 28 So Dieter Mehl, Shakespeares Tragödien, (Berlin, 1983), S. 239. E.A.J. Honigmann, „Timon of Athens“, SO 12 (1961) 3-20, mahnt, daß man Timon of Athens eher als fast vollendetes Drama betrachten und weniger nach dessen Ungereimtheiten suchen solle.
- 29 Vgl. hierzu vor allem: William W.E. Slight, „Genera mixta and Timon of Athens“, Studies in Philology 74 (1977), 39-62.
- 30 So die Auffassung von Karl Georg Mantey, Shakespeares letzter tragischer Held (Berlin, 1963), S. viii. Der Beleg für diese Depression Shakespeares ist Manteys zentrales Anliegen: „In einem mißhandelten, zerstörten Nervenzustand scheint sich Shakespeare um die Zeit seiner Arbeit an der Timon-Tragödie befunden zu haben“ (S.178). Die Begründung für diese Annahme ist freilich etwas zweifelhaft: „Ich erwähne eine Krisis-Erscheinung in ähnlichem Alter ... bei Michelangelo ... [und] Newton. ... Bei anderen Genialen ... folgte auf vorzeitige Erschöpfung der Tod: Balzac und Napoleon, ... Beethoven ... [und] Schiller...“ (S. 185); „Shakespeares langjährige depressio animi, dessen letzter und lautester Aufschrei der Timon ist“ (S. 190).
- 31 Zu den Tragödien zählt das Drama etwa Mehl, op. cit., S. 239: „Der Text dieser Tragödie...“. Soellner, op. cit., modifiziert und spricht von „domestic tragedy“ (vgl. S. 20), W. Farnham, Shakespeare's Tragic Frontier (Berkeley, Ca., 1950) von „paradoxical tragedy“.
- 32 Eine Auffassung, die etwa Clifford Leech („Timon and after“. In: Ders., Shakespeares Tragedies (London, 1950, 1961), 113-136.) vertritt. Vgl. auch: Robert Sandler (ed.), Northop Frye on Shakespeare (New Haven and London, 1986): „Timon of Athens seems to me to be really Shakespeare's first romance...“ (S. 157).
- 33 Muriel Bradbrook, Shakespeare the Craftsman (London, 1969), S. 166.
- 34 Diese Position vertreten etwa Derek Traversi, An Approach to Shakespeare, 2 Vols. (London, 1968-69), Vol II; David M. Bergeron, „Timon of Athens and Morality Drama“, CLA Journal 10 (1967), 181-188; Lewis Walker, „Timon of Athens and the Morality Tradition“, Shakespeare Studies XII (1979), 159-179 sowie Eric Rasmussen, „Shakespeare's Use of Everyman in Timon of Athens“, American Notes and Queries 23, IX-X (1985), 131-135.
- 35 Shakespeare's Satire (New York, 1943), S. 168-197). Dieser Ansatz wurde auf der Bühne realisiert in der Inszenierung des Old Vic im Jahre 1952 unter der Regie von Tyrone Guthrie mit André Morell in der Titelrolle.
- 36 The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance (New Haven, 1959).

Eine eindeutige Antwort auf all diese Fragen hat die Kritik bisher noch nicht gefunden:

The mythic quest for a new identity, the seasonal cycles, and the discovery of supernaturally planted gold in Act IV shows the significant incursions of Renaissance pageantry and romance. Timon's hurling dishes at his guests during the second banquet scene owes as much to domestic comedy as to railing satire. And to complete the catalogue of generic allusions, Shakespeare includes a masque of Amazons. ... We seek in vain for the stamp of generic purity in the variegated Life of Timon of Athens³⁷.

Auch die **Datierung** des Timon of Athens „ohne verlässliche Anhaltspunkte vor dem Foliotext von 1623, ist höchst unsicher und hängt daher letztlich von der Einordnung in eine hypothetische Entwicklung des Dramatikers ab“³⁸. Jeder Beleg einer Aufführung wie auch zeitgenössische Anspielungen fehlen. Verstechnik und thematische Nähe zu King Lear und den späten Stücken lassen im allgemeinen eine Datierung in den Zeitraum von 1604-1608 als wahrscheinlich zu³⁹. Im Zusammenhang mit der Quellenfrage des Timon of Athens wird auf dieses Problemfeld noch detaillierter einzugehen sein.

Hinsichtlich der **Quellen**, welche auch Gegenstand unserer Fragestellung sind, ist ebenfalls keine Übereinstimmung in der Forschung festzustellen, was im Verlauf der vorliegenden Arbeit detailliert darzustellen sein wird. Grundlegend zur Quellenforschung ist das Werk Bulloughs (*op. cit.*); einen kurzen und recht guten Überblick bietet Wright⁴⁰; als allgemeine Quellenstudien sind noch zu nennen Clemons⁴¹ und Bonnard⁴²; Aufsätze zu einzelnen Aspekten und Texten werden jeweils im Zusammenhang zitiert werden.

Allgemeine Interpretationen des Timon of Athens ohne Bezugnahme auf eine der genannten spezifischen Fragestellungen sind zahlreich, können hier jedoch nicht einzeln Berücksichtigung finden⁴³. Hingewiesen sei lediglich auf die grundlegende

37 Slights, *op. cit.*, S. 40.

38 Mehl, *op. cit.*, S. 240.

39 Vgl. John W. Draper, „The Theme of Timon of Athens“, MLR 19 (1934), 20; Knight, *op. cit.*, S. 97; Bullough, *op. cit.*, S. 235.

40 Ernest Hunter Wright, The Authorship of Timon of Athens (New York, 1910), Chapter II (= S. 8-23).

41 W.H. Clemons, „The Sources of Timon of Athens“, Princeton University Bulletin XV (1903-04), 208-223.

42 Georges Bonnard, „Note sur les sources de Timon of Athens“, Etudes Anglaises VII (1954), 59-69.

43 Es muß der Verweis genügen auf: Draper, *op. cit.*, 20-34; Willard Farnham, Shakespeare's Tragic Frontier (Berkeley and Los Angeles, 1950), 39-79; Emrys Jones, The Origins of Shakespeare (Oxford, 1978); Clifford Leech, Shakespeare's Tragedies (London, 1950, 1961), 113-136; Max Lüthi, Shakespeares Dramen (Berlin, 1957), 132-143; Peter Ure, William Shakespeare. The Problem Plays (London, 1961). Zur marxistischen Interpretationsrichtung seien genannt: Walther Martin, „Shakespeares Timon von Athen im Lichte der Widerspiegelungstheorie“, SJ (Ost) 100/101 (Weimar, 1964/65), 227-252 und im gleichen Band: Armin-Gerd Kuckhoff, „Timon von Athen - Konzeption und Aufführungspraxis“ (S. 135-159); ferner Ludger Lütkehaus, „Verdammt, Metall, gemeine Hure Du... Shakespeares Timon of Athens und Marx' ökonomisch-

Arbeit von Soellner (*op. cit.*) und die neueste philosophisch ausgerichtete Monographie zum Timon of Athens von A. D. Nuttall (*op. cit.*), welche jedoch über die uns hier besonders interessierende Quellenfrage hinwegsieht⁴⁴.

War die Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem von Studien um die Gattungsfrage geprägt, so zeichnen sich später ein paar neue Ansätze ab. Neben einer sozialkritischen Auslegung des Stücks⁴⁵ liegen auch neuere andere Interpretationen vor. Richard Fly⁴⁶ betont die Notwendigkeit einer nicht organischen Einheit des Textes, welche mit dem dargestellten Thema des Zerfalls korrespondiere, Lesley Brill verweist auf den notwendigen Pluralismus des Textes: „It is nothing and it is all things“⁴⁷. Susan Handelman⁴⁸ kombiniert in ihrer Interpretation den freudianischen mit dem feministischen Ansatz und Cyrus Hoy⁴⁹ analysiert Timon of Athens nach den Kriterien des New Historicism im Hinblick auf soziale Spannungen und Autoritätskonflikte.

Über die Wirkungsgeschichte des Timon of Athens auf der Bühne vom 17. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts informieren sehr gut Gary Jay Williams⁵⁰ und auch die New Cambridge Edition von C.B. Young. Eine Bibliographie wurde von John Ruszkiewicz vorgelegt⁵¹.

philosophische Geldtheorie“, Germanisch-Romanische Monatsschrift 60 (1979), 282-295.

- 44 Die einzige Stellungnahme hierzu lautet: „Lucian, whose Greek dialogue Timon, the Misanthrope is a likely source for Shakespeare's play, tells us in another work ...“ (S. 9).
- 45 So bereits James Emerson Phillips, Jr., The State in Shakespeare's Greek and Roman Plays (New York, 1940); Paul A. Jorgensen, Shakespeare's Military World (Berkeley, Ca., 1956). Ferner Soellner, *op. cit.*, S. 27, Mehl, *op. cit.*, S. 251-259, Nuttall, *op. cit.*, S. 125. Hierzu zählen auch die marxistischen Interpretationen des Dramas wie v.a. Kenneth Muir, „Timon of Athens and the Cash Nexus“ in: Ders.(ed.) The Singularity of Shakespeare and Other Essays (Liverpool, 1977), 56-75, sowie Martin, *op. cit* und Kuckhoff, *op. cit.*
- 46 "The Ending of Timon of Athens: A Reconsideration", Criticism, 15 (1973).
- 47 "Truth and Timon of Athens", MLQ 40 (1979), S. 20. Zitiert bei: Hugh Grady, Towards a Modernist Shakespeare. Critical Texts in a Material World (Oxford, 1991), S. 202.
- 48 "The Rage of Disillusion", American Imago 36 (1979) 45-68.
- 49 "Jacobean Tragedy and the Mannerist Style". SS 26 (1973)
- 50 In: Soellner, *op. cit.*, S. 161-185.
- 51 Timon of Athens. An Annotated Bibliography (London, 1986).

Hauptteil I: Die literarische Tradition der Timon-Figur

2. Timon in der Antike

2.1. Die historische Person des Timon von Athen

Timon trat nicht als Staatsmann, Dichter oder Philosoph in Erscheinung; daher existieren keine Texte von ihm selbst oder Biographien. Er wird nur als Beispiel für Misanthropie von verschiedenen Autoren zitiert, weshalb wir über seine Person nur das wissen, was uns die antiken Autoren über Timon den Menschenfeind berichten¹.

Unzweifelhaft ist, daß Timon während der Zeit des Perikles, also im fünften Jahrhundert v. Chr., lebte. Sein Tod muß in die Jahre 415 bis 411 gefallen sein, was sich aus den frühesten literarischen Zeugnissen über Timon ablesen läßt (vgl. Kap. 2.2.1.).

2.2. Literarische Zeugnisse der Griechen

2.2.1. Timon in der attischen Komödie

Die früheste Erwähnung der Timon-Gestalt liegt uns aus dem Bereich der attischen Komödie vor, einer Zeit, in der die historische Person des Timon noch gelebt haben muß. In der nur in Fragmenten überlieferten Komödie Monotropos (415/414 v. Chr.) des Phrynichus tritt uns Timon nicht persönlich entgegen, sondern wird vielmehr dadurch charakterisiert, daß sich der Titelheld mit ihm vergleicht²: auch er lebe ohne Ehefrau (ἄγαμον), ohne Sklaven (ἄδουλον), sei jähzornig (ὀξύθυμον), ungesellig (ἄπρόσοδον), von finsterem Gemüt (ἄγέλαστον), eigensinnig und scheue die Unterhaltung mit anderen (ἄδιάλεκτον). Von Menschenhaß ist also in diesem frühesten Zeugnis, welches entstanden ist zu einer Zeit, zu der Timon noch gelebt haben muß, noch nicht die Rede! Freilich war Timon bereits zum Klischee bzw. Verhaltensmuster geworden. Erst in der Komödie Die Vögel des Aristophanes (415/414) wird im Dialog zwischen Prometheus und Pisthetairos gesagt, daß erster die Götter so sehr **hasse** wie Timon die Menschen³. Die Verhaltensmuster sind hier auf den Begriff gebracht.

1 Grundlage meiner Ausführungen ist die sehr ausführliche Dissertation Bertrams (op.cit.), welche hier - freilich mit erheblichen Kürzungen - im wesentlichen übernommen wird. Nützlich, aber sehr viel weniger ausführlich sind Bullough (op.cit.), Joseph Quincy Adams, „The Timon Plays“, JEGP IX (1910), 506-524, und Earnest Hunter Wright, The Authorship of Timon of Athens (New York, 1910).

2 Kock, Frg. com. att. II, S. 375; zitiert bei Bertram, op.cit., S. 4.

3 Vgl. Bertram, op.cit., S. 5-13.

Noch in eine dritte attische Komödie sollte die Figur des Timon Eingang finden⁴: In der Lysistrata (412/411) des Aristophanes stellt der Frauenchor einer Erzählung der Greise vom Mythos des Frauenfeinds Melanion (welcher als solcher bekannt war) das Beispiel des Männerhassers Timon gegenüber: Er sei nur auf Verderben und Vernichtung der „bösen Männer“ aus. Wichtig für uns ist dabei, daß Timon in diesem Zeugnis noch nicht der Hasser des **gesamten** Menschengeschlechts ist; auf einen solchen hätte sich der Frauenchor der Lysistrata nicht beziehen können.

Darüberhinaus läßt sich aus dieser Stelle an der Verwendung des Imperfekts (Τίμων ἦν τις) ablesen, daß Timon zur Abfassungszeit der Lysistrata bereits tot gewesen sein muß; sein Tod muß also in die Zeit zwischen 415 und 411 v. Chr. gefallen sein. Als weitere inhaltliche Neuerung lesen wir an dieser Stelle davon, daß Timon sich mit Dornensträuchern umgeben habe.

2.2.2. Timon in der mittleren Komödie

Auch in der Zeit von 400 bis 336 v. Chr. fand die Figur des Timon ihre Behandlung auf der Bühne, wenngleich uns heute keine Zeugnisse mehr vorliegen. Nur dem Titel nach bekannt sind uns zwei Komödien: Die eine der Timon des Antiphanes, die andere der Monotropros des Anaxilas. Das Interesse an der Figur bestand also fort und es läßt sich heute nur noch rekonstruieren, wie sich ihr Bild während dieser Zeit verändert haben muß:

Während wir nach den ersten und wichtigsten Zeugnissen ... bei unserem Misanthropen nur eine lokal beschränkte und kausal begründete Feindschaft gegen die Männer anzunehmen berechtigt waren, erweitert sich bei den folgenden Generationen allmählich der Begriff, in welchem Timons Erscheinung weiterlebt. Die Erbitterung unseres Sonderlings richtet sich bald gegen die ganze menschliche Gesellschaft. Timon haßt die Menschen schon als solche, er wird nunmehr zum absoluten Menschenfeind.⁵

Aus einem Brief eines späteren Schülers der Akademie aus dem vierten Jahrhundert, welcher unter den Briefen Platons veröffentlicht wurde⁶, gehen neue Züge der Timon-Figur hervor: Timon hat Athen verlassen und führt abseits jeder größeren Ansiedlung ein zurückgezogenes Leben. Der Haß gegen seine Mitmenschen wird nun erstmals begründet: diese seien ihm wie Tiere entgegengetreten, weshalb er aus ihrer Umgebung geflohen sei, um nicht mehr mit ihnen zusammenleben zu müssen. Aus der Enttäuschung über das Verhalten seiner Mitmenschen heraus wird Timon zum Misanthropen.

Es zeigt sich in dieser Zeit, aus der uns keine literarischen Zeugnisse mehr zur Überprüfung vorliegen, bereits eine starke Ausgestaltung der Person des Timon hin zum Typus des allgemeinen Menschenfeindes, der er von da an bleiben sollte.

4 Vgl. Bertram, op. cit., S. 13.

5 Bertram, op. cit., S. 15.

6 Epistolographi Graeci. Ed. Hercher, S. 626; zit. bei Bertram, op. cit., S. 15.

2.2.3. Timon in der neuen Komödie

Sind uns bereits für die mittlere Komödie (400-336 v. Chr.) keine Texte über Timon mehr erhalten, so zeigt sich das gleiche Bild für die Folgezeit der neuen Komödie (336-250 v. Chr.), sieht man von der Komödie Dyskolos des Menander (deren Papyrus erst 1957 entdeckt wurde) und seiner allgemeinen Darstellung des Menschenhasses ohne Bezug auf Timon ab. Das Charakteristische dieser Komödienform war es, das Typische einer Figur herauszuarbeiten, weshalb die Gestalt des Menschenfeindes als eine willkommene Ergänzung zu den bereits entwickelten Typen des Prahlers, Schalks und Schmarotzers angesehen wurde. Nicht das Individuum Timon fand seine Ausgestaltung auf der Bühne, das Allgemeintypische des Misanthropen war das Ziel der Darstellung.

Ein weiteres literarisches Zeugnis der Zeit, welches nicht unmittelbar aus dem Drama stammt, mit diesem jedoch eng in Verbindung stand, trug indirekt zur weiteren Ausgestaltung des Typus bei. Theophrasts Charakteres, welche direkt nach der Bühne entworfen wurden, geben uns ein Zeugnis für die Spaltung des Charakters des Menschenfeindes⁷. Theophrast beschreibt in Charakter XV den ἀυθόδης, der die Berührungsversuche anderer Menschen zurückweist, weder begrüßt, noch gefragt werden, an Festtagen nichts geschenkt bekommen, noch irgendetwas von fröhlicher Gesellschaft wissen will. Im Gegensatz dazu steht im Charakter XXXII der κακολόγος, welcher **aktiv** seiner feindlichen Gesinnung gegen andere Ausdruck verleiht. Dieser hat Freude daran, anderen durch gehässige Reden Schaden zuzufügen, was sich in späteren literarischen Zeugnissen in den Schmäherden Timons auf andere noch wiederfinden wird.

2.2.4. Weitere Literaturgattungen

Auch der Hof der Ptolemäer in Alexandria im dritten Jahrhundert v. Chr., an welchem vor allem das **Epigramm** gepflegt wurde, bemächtigte sich der Gestalt des Timon. Das Bild, was man bis dahin von ihr gewonnen hatte, ließ ihre Verwendung vor allem im Grabepigramm in Frage kommen: Ein fingiertes Grabepigramm des Hegesippos⁸ geht von der Situation aus, das dornenumzäunte Grab des Timon befinde sich an einer belebten Straße, wo täglich viele Menschen vorbeigehen. Zu ihnen spricht der Bestattete, welcher noch über seinen Tod hinaus allein sein möchte. Neu ist hier ferner, daß Timon dem Urteil anderer Menschen über ihn gleichgültig gegenübersteht. Andere Zeugnisse⁹ gestalten die Grabaufschrift weiter aus, was hier nicht näher ausgeführt werden kann. Zusammenfassend zur alexandrinischen Epigrammdichtung soll festgehalten werden, daß in ihr die Motive des Grabes und des über

7 Vgl. hierzu Bertram, op. cit., S. 20ff.

8 Anth. Pal. VII 320; zit. bei Bertram, op. cit., S. 24. Das letzte Distichon dieses Epigramms findet sich wieder in der Antonius-Vita des Plutarch, welcher die Verse dem Kallimachos zuweist. Er muß dieses mit einem anderen Gedicht des Kallimachos verwechselt haben, welches mit den gleichen Worten endet.

9 Detailliert aufgeführt bei Bertram, op. cit., S. 27f.

den Tod andauernden Menschenhasses Timons eingeführt wurden. In der Komödie war hiervon keine Rede gewesen: in der Lysistrata war nur von Timons Tod gesprochen worden, seine Menschenfeindlichkeit jedoch auf das Leben begrenzt geblieben.

Auch aus dem Bereich der **Geschichtsschreibung** liegen uns Zeugnisse über Timon vor (wobei in diesen Darstellungen keinesfalls sine ira et studio (Tacitus, Annales I,1) verfahren wurde). Die historische Person des Timon war diesen Autoren allerdings vollkommen unbekannt, Timon galt nur noch als Inbegriff des Menschenfeindes. Entsprechend stark vermischt sich hier Anekdotisches mit mythischen Anspielungen.

Neanthes von Kyzikus' Darstellung aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. (Περὶ ἐνδόξων ἀνδρῶν) ist für die weitere Entwicklung der Timon-Legende nicht unerheblich: Er berichtet uns erstens von einem wilden Birnbaum, an welchem Timon sich das Leben genommen haben soll. Zweitens führt er das Motiv der Lahmheit in die Charakteristik des Timon ein, welches nach dem Empfinden der Antike „ein besonders passendes Charakteristikum der rauhen Härte und des Schmähens“¹⁰ war. Darüberhinaus ist der Lahme natürlich stets Gegenstand des Verlachens. Drittens findet sich bei Neanthes eine weitere neue Ausgestaltung des Grabmotivs. Die Stelle von Timons Grab war nicht mehr genau bekannt und konnte deshalb dorthin verlegt werden, wohin sicherlich kein Mensch mehr kommen würde: in die Unzugänglichkeit des Meeres, ein Motiv, welches uns bei Plutarch und auch bei Shakespeare wiederbegegnen wird. Mit dieser einzigen Darstellung in einem Geschichtswerk der Antike liegt uns die letzte Erwähnung der Timon-Figur für eine Zeitspanne von etwa 150 Jahren vor. Erst bei Cicero wird sie wieder auftauchen.

2.2.5. Zusammenfassung

Zusammenfassend läßt sich zur Timon-Legende im griechischen Kulturbereich der Antike festhalten: Die Gestalt des Timon fand in Drama, Lyrik und prosaischer Geschichtsschreibung ihre Bearbeitung. War Timon als historische Person nur der Sonderling (nicht der Menschenhasser!) gewesen, so wurde sein Leben in den literarischen Zuegnissen über die Jahrhunderte mehr und mehr ausgestaltet, bis er zum Inbegriff des Misanthropen wurde (und das sogar bis über seinen Tod hinaus). Innerhalb dieses Rahmens erfuhren die unterschiedlichsten Details seines Verhaltens ihre recht phantasievolle Ausgestaltung.

¹⁰ Bertram, op. cit., S. 33.

2.3. Literarische Zeugnisse der Römer

2.3.1. Philosophie

150 Jahre nach Neanthes findet sich die nächste Erwähnung der Timon-Gestalt in Ciceros Tusculanae Disputationes (44 v. Chr.)¹¹.

Im Rahmen der stoischen Lehre von den Störungen des seelischen Gleichgewichts des Menschen durch die vier πάτη erwähnt Cicero bei der Behandlung der letzten, der Furcht, daß diese eine Reihe von seelischen Erkrankungen, darunter auch den Menschenhaß, bedinge:

... quae autem sunt his contraria, ut odium mulierum, quale in μισογύμφῳ Attilii est, ut in hominum universum genus, quod accepimus de **Timone**, qui μισάνθρωπος appellatur, ut inhospitalitas est. Quae omnes aegrotationes animi ex quodam metu nascuntur earum rerum quas fugiunt et oderunt. (IV,25)

Offensionem autem definitionibus sunt eius modi, ut inhospitalitas sit omnino vehemens valde fugientium esse hospitum eaque inhaerens et penitus et insita. Similiterque definitur et mulierum odium ut Hyppolyti, ut **Timonis**, generis humani. (IV,27)

Ganz auffällig ist an diesen beiden Stellen, wie Cicero den Haß auf das gesamte menschliche Geschlecht von der Frauenfeindschaft trennt. Als Vertreter des ersteren nennt er zum einen den Titelhelden der fabula palliata des Atilius, den μισογύμφος, zum anderen den Hyppolytos. Timon ist in beiden Fällen der Feind des gesamten Menschengeschlechts.

Weiterhin auffällig ist an dieser Stelle, daß Timon hier zum ersten Mal in eine philosophische Betrachtung miteinbezogen wird, was seine spätere Einordnung als Kyniker erleichtern sollte. Die Anhänger der von Antisthenes kurz nach dem Tode Timons gegründeten Philosophenschule setzten sich wie dieser äußerlich von der Norm ab und zogen sich aus der Gesellschaft zurück, so daß das Verhalten des Timon mit dem der Kyniker gleichgesetzt werden konnte.

Diese Verbindung mit den Kynikern läßt sich auch in einer weiteren Stelle der römischen Philosophie nachweisen: in seinen Epistulae (II,4) ermahnt Seneca den Lucilius, sich rechtzeitig auch an ärmliche und dürftige Verhältnisse zu gewöhnen, um in einer Notlage des Lebens gegen Mangel und Elend gefestigt zu sein und nicht vor deren äußerem Schrecken zusammenzubrechen:

Non est nunc, quod existimes me dicere **Timoneas** cenas et pauperum cellas et quicquid aliud est, per quod luxuria divitiarum taedio ludit: grabatus ille versus sit et sagum et panis durus ac sordidus. (II,4)

¹¹ Als Textausgabe wird zugrunde gelegt: Marcus Tullius Cicero, Tusculane Disputationes. Eingeleitet und übersetzt von Karl Büchner (Zürich und Stuttgart, 1966).

Interessant ist an dieser Stelle (auch im Hinblick auf Shakespeares Drama), daß hier erstmals von Verarmung, von einem Wandel von guten in schlechte Zeiten, die Rede ist, was dazu noch mit der cena, der Mahlzeit, verbunden wird.

Eine weitere Erwähnung der Timon-Figur in der römischen Philosophie findet sich wieder bei Cicero, in der Schrift über die Freundschaft (de amicitia, XXIII, 87)¹²:

Quin etiam si quis asperitate ea est et immanitate naturae, congressus ut hominum fugiat atque oderit, qualem Athenis fuisse **Timonem** nescio quem accepimus, tamen is pati non possit, ut non anquirat aliquem, apud quem evomat virus acerbitalis suae.

Wenn Cicero auch schon nicht mehr genau sagen kann, woher die Figur des Timon bekannt ist („nescio quem accepimus“), stattet er ihn doch mit einem neuen Charakterzug aus: selbst ein Menschenfeind wie Timon kann es nicht ohne die Gesellschaft wenigstens eines Menschen aushalten¹³.

2.3.2. Weitere Literaturgattungen

2.3.2.1. Die Geographie: Strabo

Der Geograph Strabo (63 v. - 20 n. Chr.) berichtet von Antonius, welcher nach seiner Niederlage bei Actium von seinen Freunden im Stich gelassen wurde¹⁴. Dabei wird dieser verglichen mit Timon, was den Schluß zuläßt, daß auch dieser nach Auffassung Strabos einst von vielen Freunden umgeben gewesen sein muß und dann im Unglück von diesen verlassen wurde. Von einem Wandel von guten in schlechte Zeiten hatten wir bereits bei Seneca (ep. II,4) gehört, von einem konkreten Anlaß für diese Veränderung war dort freilich noch nichts zu lesen gewesen¹⁵.

12 Als Textgrundlage dient: Marcus Tullius Cicero, Laelius de amicitia. Herausgegeben und übersetzt von Max Falter und Hans Färber (München, 1961).

13 Der Ursprung dieses Gedankens liegt bereits im vierten Jahrhundert v. Chr. bei Aristoxenos von Tarent, was uns wiederum von Diogenes Laertius im dritten Jahrhundert n. Chr. berichtet wird. Dort wird Timon in Verbindung gebracht mit einem gewissen Apemantus, welcher dort als Geistesverwandter Timons in Erscheinung trat. Vgl. Bertram, op. cit., S. 44

14 The Geography of Strabo VIII, ed. E. H. Warrington (Cambridge, Mass., 1932, repr. 1967); XVII, 9.

15 Wie Bertam (op. cit., S. 46) erläutert, stammt der Grundgedanke bereits aus dem Plutos des Aristophanes, in dem eine ähnliche Geschichte erzählt wird. Auch im Phaidon des Platon findet sich ein ähnlicher Bericht. Es ist anzunehmen, daß sich mit der Zeit diese allgemeinen Züge des Menschenhasses auf den Vertreter der Misanthropie, auf Timon, übertrugen.

2.3.2.2. Die Biographie¹⁶; Plutarch

Mit den Biographien des Plutarch (etwa 45-120 n. Chr.) setzt 120 Jahre nach Strabo gewissermaßen eine Neuaufnahme der Timon-Legende ein¹⁷. Plutarch bringt viele bis dahin unbekannte Elemente in die Timon-Figur ein, welche für deren weitere literarische Verwendung (v.a. auch bei Shakespeare) von großer Bedeutung sein sollten. Zu erklären sind diese neuen Motive mit der Zielsetzung der Biographien Plutarchs.

Bereits Polybios hatte die Biographie von der Geschichtsschreibung abgegrenzt: sie solle die Taten der Individuen lebhafter vor Augen stellen, dürfe sogar Partei ergreifen. Auch Plutarchs Absicht war nicht der detaillierte und objektive Bericht über Ereignisse, wie es die Historiographie verlangte; er sortierte, wählte aus im Hinblick auf Bewährung und leidvolle Erfahrungen des Individuums. Erkenntnis der Persönlichkeit und ein Gemälde des Charakters war es, was er dem Leser seiner Biographien vermitteln wollte¹⁸. Moralische Einwirkung auf den Leser war ihm dabei erklärtes Ziel. In seiner Beschränkung auf das für ihn Wesentliche läßt er geschichtliche Zusammenhänge und Entwicklungen zugunsten von Einzeldarstellungen außer Acht; Anekdotenhaftes und historisch nicht immer ganz Korrektes ist die Folge.

2.3.2.2.1. Biographie des Antonius, Kap. 69 und 70

Im 69. Kapitel¹⁹ fand vor allem das Charakteristikum über die üble Erfahrung mit undankbaren Freunden seine Fortsetzung. Von Antonius wird berichtet, er habe die Stadt verlassen und sich fern der menschlichen Gesellschaft in eine vom Meer eingeschlossene Wohnung zurückgezogen. Er finde an Timons Lebensart Gefallen, da er sich in gleicher Lage befinde: auch er habe von seinen Freunden nichts als Undank und Treulosigkeit erfahren und hege deshalb gegen alle Menschen Mißtrauen und Widerwillen.

Das daran anschließende Kapitel 70, welches zur genaueren Erklärung zu dieser Gestalt Timons wohl als nötig erachtet wurde, ist für uns von besonderer Bedeutung, da es erstmals in einer längeren Passage Timon charakterisiert²⁰. Nach der wenig spezifischen Festlegung von Timons Lebenszeit („[he] lived about the warre of Peloponnesus“; S. 251) erfolgt die Einführung von Gefährten des Timon.

16 Vgl. zur Entwicklung der Gattung: Woldemar Graf Uxkull-Gyllenbrand, Plutarch und die griechische Biographie (Stuttgart, 1927).

17 Auf die Texte Plutarchs wird im Zusammenhang mit der Quellenfrage für Shakespeares Drama noch zurückzukommen sein. Hier sei zunächst nur betrachtet, wie diese Biographien in die literarische Tradition des Timon-Stoffes einzuordnen sind.

18 So wählt er die Persönlichkeiten, welche er in seinen Parallelbiographien gegenüberstellt, stets nach deren Charakter, nie nach Zeit oder Ort aus.

19 Nicht abgedruckt bei Bullough, op. cit. Als Textgrundlage diente die Ausgabe von Perrin (vgl. die folgende Anmerkung).

20 Als zweisprachige Textausgabe (griechisch/englisch) sei empfohlen: Plutarch Lives. With an

2.3.2.2.1.1. Begleiter Timons

Alcibiades, „a bolde and insolent youth“ (S. 251) ist laut Plutarchs Darstellung der einzige, welchen Timon an sich heranläßt, („to shunne all other mens companies“; S. 251), weil er sich von ihm verspricht: „one day he shall do great mischiefe unto the Athenians“ (S. 251). Dann jedoch erfahren wir im Widerspruch hierzu: Timon „sometimes would have **Apemantus** in his companie, because he was much like to his nature and condicions“ (S. 251). So hätten die beiden einmal miteinander gespeist, wobei Apemantus sehr wohl die leiblichen Genüsse des Lebens zu schätzen gewußt habe („here is a trimme banket Timon“; S. 251), Timon dagegen in seiner Antwort nichts als Haß und Groll haben empfinden können und die ihm aufgezeigten Schönheiten des Lebens ebenso wie den Tischgenossen als gleichsam unangenehme Belästigung zurückgewiesen habe. („Yea, ... so thou wert not here“; S. 251).

Offensichtlich haben sich hier Züge einer bereits vor Plutarch bekannten Figur (Apemantus) mit der hier in diesem Zusammenhang erstmals genannten Person des Feldherrn Alcibiades vermischt. Zu erklären ist dies mit der damals allgemein verbreiteten Einschätzung, daß Alcibiades durch sein rasches und unüberlegtes Handeln den Fall Athens zu verantworten gehabt habe. Auch Timons Verhalten war mit Unglück für das athenische Volk verbunden worden (s.u.), so daß diese beiden Personen zueinander in Beziehung treten konnten.

2.3.2.2.1.2. Der Feigenbaum

Nach der Episode um das Mahl Timons mit Apemantus trägt Plutarch eine zweite Anekdote zur Timon-Legende bei. Bei einer Rede auf dem Marktplatz in Athen bietet Timon den Bürgern einen Feigenbaum an, an dem sie sich erhängen könnten:

„I have a litle yard in my house where there groweth a figge tree, on the which many citizens have hanged themselves ... I thought ... that before the figge tree be cut downe, if any of you be desperate, you may there in time goe hang your selves“. (S. 251-252)

Im Zusammenhang mit den Quellen für Shakespeares Drama wird auf diese Stelle noch einmal zurückzukommen sein.

2.3.2.2.1.3. Grab Timons

Die dritte Anekdote, welche uns Plutarch erzählt, ist die des meerumspülten Grabes, bei der Neanthes literarische Vorlage war („He dyed in the citie of Hales and was buried upon the sea side“; S. 252). Was die Grabaufschriften betrifft, so liefert uns Plutarch deren zwei, von denen die erste Timon selbst verfaßt haben soll („It is reported, that Timon him selfe when he lived made this epitaphe“; S. 252), wobei Stil und Inhalt freilich ganz auf hellenistische Zeit hinweisen²¹. Die zweite Grabauf-

English Translation by Bernadotte Perrin. Vol. XI (London, Cambridge / Mass. 1920, repr. 1959). Zitiert wird hier wieder nach dem Abdruck des für unsere Fragestellung relevanten Textes bei Bullough, *op.cit.*, S. 251f.

schrift wird dem Kallimachos zugeschrieben („made by the Poet Callimachus“; S. 252), stammt jedoch, wie oben erläutert, nicht von diesem, sondern von Hegesippos. Plutarch oder sein Gewährsmann waren einem Irrtum unterlegen, als sie dieses zweite Epigramm aufgrund des gleichen Versausgangs mit einem tatsächlich kallimacheischen Gedicht (Anth. Pal. 318) diesem ebenfalls zuschrieben, zumal die Verfasserschaft des Kallimachos ungleich höher einzuschätzen ist als die des unbekannteren Hegesippos. Da sich das erste Distichon von Kallimachos' Epigramm nicht mit dem vom Meer umspülten Grabe in Einklang bringen ließ, dürfte Plutarch, da er die zweite Hälfte nicht unberücksichtigt lassen wollte, die erste einfach weggelassen haben.

Soweit zu den Elementen, welche in der ersten längeren Erwähnung der Timon-Figur in der Antike erstmals auftauchen. Im Zusammenhang mit der Quellenfrage für Shakespeares Drama wird auf den Text Plutarchs noch einmal zurückzukommen sein.

2.3.2.3. Die Reisebeschreibung: Pausanias

In seiner Beschreibung der Akademie im ersten Buch²² (Kap. 34, 4) berichtet uns Pausanias von einem Turm, in welchem Timon gelebt haben soll. Dieser Turm ist noch bekannt aus den Fröschen (405 v. Chr.) des Aristophanes (130), ohne daß er dort mit Timon in Verbindung gebracht worden wäre; in den Fröschen war er lediglich als Ausgangspunkt für einen Fackellauf erwähnt worden, und es hätte für den Misanthropen Timon wahrhaftig ein ruhigeres Plätzchen geben können „als dieses von Festjubiläum umtoste Gemäuer an der Straße zur Akademie“²³. Offensichtlich wurde die Gestalt des Timon erst später, eben im zweiten Jahrhundert n. Chr. bei Pausanias, als man mit dem düsteren Gemäuer nichts mehr anzufangen wußte, mit Timon in Verbindung gebracht. Ein solcher Platz der Einsamkeit und Verlassenheit eignete sich vorzüglich für einen Menschenfeind. Dies sollte sogar noch so weit gehen, daß dieser Turm als tatsächliche Wohnstätte Timons angesehen wurde, wie uns etwa Olympidorus in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts zu berichten weiß²⁴.

2.3.2.4. Die Satire: Lukian

Mit Lukians Timon-Dialog liegt uns nach Plutarch die zweite längere Abhandlung des Timon-Stoffes aus der Antike vor, welcher ebenfalls im Hinblick auf die Quellen für Shakespeares Timon of Athens große Bedeutung zukommen wird²⁵.

21 Vgl. Bertram, op. cit., S. 27.

22 Zitiert bei Bertram, op. cit., S. 57.

23 Bertram, op. cit., S. 57-58.

24 Vgl. Bertram, op. cit., S. 59.

25 Als Textgrundlage dienen: Luciani Opera. Recognovit brevis adnotatione critica instruit M. D. Macleod. Tomus I (Oxford, 1972) und die deutsche Textausgabe: Lukian. Werke in drei Bänden. Herausgegeben von Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai. Band I (Berlin und

Es überrascht zunächst, welche genaue Angaben Lukian über Timons Herkunft zu machen weiß (Kap. 7 und 50). Plutarch und Pausanias, deren Darstellungen nur wenig früher entstanden waren, wissen von dem, was Lukian berichtet (Timon sei der Sohn des Echekratides von Kollytos) noch nichts, was vermuten läßt, daß diese Angaben von Lukian selbst stammen.

Lukian gibt uns in seinem Dialog genaue Angaben zur Situation des Timon: er befindet sich an der äußersten Spitze des attischen Ufers „am Fuße des Hymettus“ (S. 32), wo er in armseliger Kleidung um einen geringen Tagelohn in der Erde gräbt und nebenbei mit einem „öden Felsen“ philosophiert (S. 31). Zeus charakterisiert ihn als lumpichten, schmutzigen „Kerl mit Ziegenfellen um die Lenden“ (S. 32). Merkur erläutert dann Timons Schicksal (S. 32f). „Erst kürzlich“ sei dieser noch reich gewesen, habe die Götter oft mit festlichen Opfern „traktiert“, habe einen „Hof von Freunden“ um sich gehabt, befände sich aber nun in diesem unglücklichen Zustand. Nicht „Güte und Menschenliebe oder sein Mitleiden mit allen Dürftigen“ habe ihn verarmen lassen, der Grund hierfür sei vielmehr, „daß es seine Torheit, seine übermäßige Gefälligkeit und Unvorsichtigkeit in der Wahl seiner Freunde“ getan habe. Diese Freunde seien nur „des Fraßes wegen“ gekommen und nachdem Timons Reichtum erschöpft gewesen sei, hätten sie ihn „als ein dürres Gerippe“ liegen gelassen, „ohne ihn mehr zu kennen oder noch anzusehen“. Aus diesem Grunde habe Timon die Stadt verlassen und verdinge sich nun um einen Tagelohn zu Feldarbeiten.

Aus Verbitterung über das Verhalten seiner Mitmenschen will Timon nicht einmal mehr Merkur und Plutus empfangen, welche von Zeus geschickt werden, um ihn wieder zu einem reichen Mann zu machen, da Zeus noch den Geruch der „vielen fetten Hinterviertel von Rindern und Ziegen“ (S. 33), welche Timon ihm geopfert hatte, in der Nase hat. Timon weigert sich standhaft, die Götter willkommen zu heißen, da er „Götter und Menschen“ hasse. (S. 45). Letztendlich gelingt es den Göttern dann doch, Timon einen neuen Schatz aufzudrängen. Unerwartet nachgiebig („Nun, weil denn kein ander Mittel ist, als zu gehorchen und wieder reich zu werden, so sei es dann!“ (S. 48)) nimmt Timon schließlich das Geschenk der Götter an und gibt sogar seine Freude über den wiedererlangten Reichtum lebhaft Ausdruck („... Gold! Welch ein lieblicher Anblick! ... Willkommen du liebstes und lieblichstes aller Dinge!“ (S.48)). Er beschließt, dieses nur noch für sich allein zu behalten, sich einen Turm darüber zu bauen (Einfluß Pausanias'!), welcher Wohn- und Grabstätte zugleich sein soll. (S. 49). Zu seinem „Grundgesetze“ erklärt er, „mit keinem Menschen Umgang zu haben, keinen zu kennen, über alle wegzusehen“ (S. 49). Einzelnen und für sich allein will er leben, „wie die Wölfe und keinen anderen Freund in der Welt haben als den Timon“ (S. 49) und „stolz darauf sein, den schönen Namen Menschenfeind zu führen“ (S. 50). Drei Schmarotzer, welche er aus seinem reichen Leben her kennt, kommen, um ihm den neu erlangten Reichtum abzuschmeicheln, werden jedoch von Timon mit Prügeln und Steinwürfen bedacht und vertrieben.

Weimar, 1981), aus welcher die zitierten Passagen entnommen sind. Die Übersetzung lehnt sich stark an die von Christoph Martin Wieland aus den Jahren 1788-89 an.

In dieser längsten Darstellung des Timon-Stoffes aus der Antike haben sich keine bis dahin grundsätzlich neuen Motive herausgebildet; Lukians Verdienst ist es, verschiedene Elemente, die bisher allgemein mit dem Menschenhaß in Verbindung gebracht worden waren, zu Timon in Bezug gesetzt zu haben. So war die Wiedererlangung des Reichtums bereits aus dem Plutus des Aristophanes bekannt, die Variante, daß dies durch einen Schatzfund erfolgt, kennen wir etwa aus den Satiren des Horaz (II,6) und des Persius (II,10). Neben dem Schatzmotiv als neuem Handlungselement fällt bei Lukian bezüglich Timons Charakter sein rascher Stimmungswechsel auf. Hatte er sich noch in den Kapiteln eins bis sechs (S. 29-32) bitter über seine schlechte Lage bei den Göttern beklagt, so zeigt er sich dann höchst ablehnend gegenüber den Versprechungen, welche ihm Plutus und Merkur in Aussicht stellen. (Kap. 34-37). Unvermittelt unterwirft er sich dann jedoch der göttlichen Macht, gewinnt wieder Freude am Reichtum und beschließt letztendlich, fortan allein als Misanthrop zu leben.

Auf die (uneinheitliche) Charakterzeichnung des Timon und die Struktur der Handlung wird im Zusammenhang mit der Quellenfrage für Shakspeares Drama noch einmal ausführlich zurückzukommen sein; hier war zunächst nur auf den Beitrag Lukians zur Timon-Legende in der Antike einzugehen.

2.3.2.5. Die Rhetorik: Libanius

Die zweite große Schrift des ausgehenden Altertums, welche sich ausführlicher mit Timon beschäftigt, ist die μελῆτι des Sophisten Libanius aus dem vierten Jahrhundert n. Chr.. Dieser versucht, zwei Phänomene zu vereinen, nämlich die des Menschenhassers und des Liebhabers Timon. Dabei ist für den Menschenfeind Timon eine bisher noch nicht gekannte Verbitterung zu konstatieren: Er kann nicht einmal sein eigenes Spiegelbild ertragen, den Namen anderer Menschen nicht einmal im Schlaf hören, er haßt sich schließlich selbst, weil er ein Mensch ist, haßt die Götter, weil ihre Standbilder denen der Menschen gleichen. In dieser Haltung lebt Timon, bis der Jüngling Alcibiades kommt, zu welchem er eine erotische Zuneigung verspürt. Timon folgt ihm vom Land in die Stadt (!), wird jedoch am Schluß höhnisch von seinem Angebeteten zurückgestoßen, wünscht deshalb seinen eigenen Tod und bittet die Richter, ihn (aufgrund eines fingierten Gesetzes) zum Schierlingsbecher zu verurteilen. Damit schafft sich der Rhetor Libanius die Möglichkeit zu einem rhetorischen Prunkstück, wenn er Timon eine lange, feierliche Rede vor Gericht halten läßt.

Mit der μελῆτι des Libanius ist die Timon-Geschichte in der Antike zu ihrem Abschluß gekommen. Bei Magnus Ausonius²⁶, einem Zeitgenossen des Libanius findet sich noch die kleine Neuerung, daß Timon durch Steinwürfe des Volkes sterben muß, selbst also das erleidet, was er anderen bekanntermaßen zugefügt hat

26 Idyll XV; zitiert bei Bertram, op.cit., S. 80.

(vgl. Steinwürfe bei Lukian). Die Tatsache, daß in der Sage mißliebige Personen von denjenigen, die sich angegriffen fühlten, selbst getötet wurden, ist nichts Neues: Euripides wurde von den wütenden Weibern zerrissen, wozu vor allem die Bacchantinnen des Dichters selbst die Veranlassung gegeben hatten²⁷.

2.4. Zusammenfassung zur Timon-Legende in der Antike

Bevor wir nun die Antike verlassen, sei noch in einer tabellarischen Übersicht zusammengefaßt, welche Züge bis zum Ausgang der Antike mit der Gestalt des Timon verbunden wurden.

Zeit	Autor/Werk	Neue Züge	
		Charakter	Äußeres
415/14 v. Chr.	Phrynichus: <u>Monotopos</u>	Jähzornig, ungesellig, von finsterem Gemüt, eigensinnig, scheut Unterhaltung mit anderen.	keine Ehefrau, keine Sklaven.
	Aristophanes: <u>Die Vögel</u>	Den Göttern verhaßt.	
412/11	Aristophanes: <u>Lysistrata</u>		Timon ist bereits tot, umgibt sich mit Dornensträuchern, ist Abkömmling der Erynnyen.
400-336	Schüler der Akademie	Ausweitung des Hasses auf alle Menschen. Haß ist motiviert durch Unstimmigkeit mit den Mitbürgern.	Scheidung zwischen Stadt- und Landaufenthalt.
319	Theophrast (Neue Komödie)	Scheidung zwischen aktivem und passivem Menschenhasser.	
3. Jhd.	Hegesippos (Grabepigramm)	Abgestumpftheit gegenüber dem Urteil anderer Menschen.	Grab ist mit Dornensträuchern umgeben.
2. Jhd.	Neanthes von Kyzikus		Selbstmord am wilden Birnbaum, Timon hinkt, Grab in der Unzulänglichkeit des Meeres.

27 Vgl. Bertram, *op. cit.*, S. 80f.

Zeit	Autor/Werk	Neue Züge	
		Charakter	Äußeres
44	Cicero: <u>Tusc. Disp.</u> , <u>Laelius</u>	Allgemeiner Menschenhaß	Begleitperson für Timon, <u>inhospitabilitas</u> .
63 v.Chr. - 20 n.Chr.	Strabo		Allgemeiner Menschenfeind.
1. Jhd.	Seneca: <u>Ep. II.,4</u>	Kynische Tendenz	<u>Cena</u> , Wandel von gute in schlechte Zeiten.
2. Jhd.	Plinius: <u>Nat. Hist.</u>		Timon wird zu den kynischen Philosophen gerechnet.
	Plutarch: <u>Leben des Marc Anton (70)</u>		Undankbare Freunde, Person des Apemantus, Mahl mit Apemantus, Feigenbaum, Grab am Meer mit Inschriften.
	Pausanias		Turm als Wohnstätte.
	Lucian: <u>Timon-Dialog</u>	Eingeschränkter Götterhaß, Wechsel in den Stimmungen	Genaue Herkunft, Wohlstand, Schatzfund.
4. Jhd.	Libanius		Erotische Liebe zu Alcibiades.
	Magnus Ausonius		Tod durch Steinwürfe des Volkes.

Diese Übersicht zeigt, daß die Figur des Timon im antiken Drama, in Lyrik und Prosa häufige Verwendung und Ausgestaltung erfuhr. Aus einem zurückgezogen lebenden Menschen und Sonderling des 5. Jahrhunderts v. Chr. wurde bereits in den literarischen Darstellungen der Antike der Inbegriff des Misanthropen. Innerhalb dieses Rahmens blieb Raum für die unterschiedlichsten Ausschmückungen. Timon wanderte aus der Stadt aus, erhielt eine Wohnstätte, wurde von Freunden enttäuscht, verarmte, brauchte einen Gefährten, erhielt eine Grabstätte und haßte über den Tod hinaus. Im zweiten Jahrhundert n. Chr. finden Plutarch und Lukian nach den bis dahin kurzen literarischen Darstellungen mehr Interesse an dieser Gestalt und erweitern die überlieferten Motive erheblich. Woher dieses plötzliche Interesse kommt, wird in anderem Zusammenhang noch genauer zu betrachten sein (vgl. Kap. 6.1.3.).

3. Die Timon-Legende im Mittelalter

Über die Behandlung der Timon-Figur im Mittelalter liegen uns keine Untersuchungen oder Zeugnisse vor¹. Griechisch wurde kaum mehr gelesen oder verstanden, das Wissen um die griechische Kultur war weitgehend verschwunden, weshalb die längeren Darstellungen Plutarchs oder Lukians keine Wirkung mehr entfalten konnten. Auch dürfte der Stoff eines weltlichen Menschen- und Götterfeindes im Mittelalter nicht gerade von großer Popularität gewesen sein.

Mit Wiederentdeckung der antiken griechischen und lateinischen Literatur durch die Humanisten wurden Plutarch und Lukian zu den wichtigsten Quellen des Timon-Stoffs.

¹ Ernest Hunter Wright, The Authorship of Timon of Athens (New York, 1910) spricht von „the silence of the Middle Ages“; S. 11.

4. Die Timon-Legende in der Renaissance

4.1. England

Die Timon-Geschichte war über die griechischen Originale Plutarchs und Lukians sowie lateinische, französische¹ und italienische² Übersetzungen in England bekannt geworden. Bevor Shakespeare den Timon-Stoff in seinem Drama behandelte, liegen uns aus der englischen Renaissance mehrere literarische Zeugnisse für die Bekanntheit der Figur vor, welche in chronologischer Reihenfolge betrachtet werden sollen. Es handelt sich durchwegs nur um kurze Erwähnungen, welche kaum Grundlage für eine ausführliche Analyse und Interpretation sein können. Ihre Bedeutung liegt für uns im Nachweis des generellen Bekanntheitsgrades der Timon-Figur und der Gewichtung verschiedener Züge im Laufe der Zeit.

4.1.1. John Lyly: Euphues: The Anatomy of Wit (1578)

Lyly (1554?-1606) reiht Timon in die Reihe der bedeutenden Vertreter der Philosophenschulen ein, ordnet ihn jedoch keiner bestimmten zu. Im Parallelismus der Konstruktion grenzt er deren Lehren voneinander ab, wobei er jeweils ein Charakteristikum herausstellt; im Falle Timons ist es die Klage gegen die menschliche Gesellschaft.

But so many men, so many mindes, that may seeme in your eye odious, which in another's eye may be gracious. Aristoppus a philosopher yet who more carterly? Who more popular than Plato, retayning always good company? Who more envious than **Timon**, denouncing all human societie? Who so severe as the Stoickes which lyke stocks were moved with no melodie? Who so secure as the Epicures, which wallowed in all kind of lycentiousnesse?³

Die Verbindung Timons mit den Philosophen war uns zum ersten Mal bei Cicero in den Tusculanae Disputationes und dann bei Seneca in den Epistulae begegnet (s.o.). Bei beiden war jedoch die Figur des Timon nur mit der Schule der Kyniker in Verbindung gebracht worden. Da man davon ausgehen darf, daß Lyly Ciceros Dialog De rerum natura für seinen Dialog von Euphues und Atheos gekannt hat, kann man vermuten, daß er bei dieser Timon-Erwähnung ebenfalls auf Cicero rekurrierte. Unabhängig davon jedoch bleibt für unsere Fragestellung festzuhalten, daß Timon in diesem ersten literarischen Zeugnis der englischen Renaissance der allgemeine Menschenfeind ist.

-
- 1 Erste Übersetzung durch Philibert Brétin: Les oeuvres de Lucien de Samosate, traduites de grec en français par Philibert Brétin (Paris, 1583-1606).
 - 2 Vor allem zu nennen ist das Timon-Drama von Matteo Boiardo aus dem Jahre 1500, auf welches noch zurückzukommen sein wird.
 - 3 Euphues. Ed. Edward Arber (London, 1868), S. 40.

4.1.2. Richard Mulcaster, Positions (1581)

Hatte Lyly auf den Philosophen Timon Bezug genommen, so kommt Mulcaster in einem seiner beiden Erziehungsbücher im Zusammenhang mit der Notwendigkeit der Bildung für Mädchen wieder zurück auf den Frauenhasser Timon:

But some **Timon** will say, what should wymen do with learning? Such a churlish carper will never picke out the best, but he is always ready to blame the worst.⁴

Da über Mulcaster (1530?-1611) nicht allzu viel bekannt ist⁵, kann nicht entschieden werden, wie dieser Zug des Frauenhassers Timon auf ihn gekommen ist. Doch er war in diesem Punkt der Charakterisierung Timons nicht der einzige, Robert Greene sollte dieses Element wieder aufnehmen.

4.1.3. Robert Greene, The Carde of Fancy (1584-87)

But ah blasphemous beast that I am, thus recklesie to raile and rage without reason, thus churlishlie to exclaime without those, without whom our life though never so luckie, should seeme most loathsome: thus **Tymon** like, to condemne those heavenlie creatures whose onelie fight is a sufficient salue against all hellish sorrowes: is this right to conclude generallie of particular premises?⁶

In dieser Stelle vergleicht der Sprecher sein eigenes Verhalten mit dem des Timon. Auffällig ist, daß sein Spott grundlos und der Haß Timons auf die Frauen beschränkt ist. Dies zeigt sich ähnlich an einer weiteren Stelle:

The starre Cassio peia remaineth in one signe but ten daies, and thou in one mind but ten howers, being now hote, now cold, first as curteous as Traian, and then as currish as **Tymon**, one while a defender of lust, and another time a contemner of love.⁷

Auffällig an dieser Stelle ist ferner die Betonung des Schwankens Timons von einem Extrem des Verhaltens zum anderen, was uns aus der Antike nur aus Lukian bekannt und bisher in der englischen Literatur noch nicht begegnet war.

Zwei weitere Stellen aus Greenes Carde of Fancy gehen noch etwas ausführlicher auf die Timon-Figur ein.

4 Positions wherin those primitive circumstances be examined, which are necessarie for the training up of children, either for skill in their booke or health in their bodie. (London, 1581). Published by Theatrum Orbis Terrarum Ltd. (Amsterdam, 1971).

5 "The world in general, it must be granted, has neither known or desired anything to know of Mulcaster". (Mulcaster, Elementarie, ed. E.T. Campagnac (Oxford, 1925), S. VII.

6 Robert Greene, Complete Works, ed. Alexander B. Grosart (New York, 1964), IV, 40. Im Werk Greenes finden sich insgesamt sechs Anspielungen auf die Gestalt des Timon, von denen jedoch hier nur diejenigen berücksichtigt werden sollen, welche etwas ausführlicher auf diese Gestalt eingehen. Wenig aussagekräftig sind VII, 285 („Crassus grew so covetous that in his age he became half a Timonist“) und IX, 129 („nor such a Timonist, but he would familiarly converse with his friends“).

7 Ed. Grosart, III,79.

Which double colour so distressed him, as he felt himselfe diverslie perplexed with dumpish passions: his mirth was turned to mourning, his pleasant conceites to painfull cogitations: his wanton toies, to wailing thoughts: now he abandoned all good companie, and delighted onelie in solytarie life, the wildsome woods were his wished walks and the secret shades the covert he chieflie courted. In fine, he seemed rather a **Tymon of Athens** than a Gentleman of Alexandria...⁸

In dieser indirekten Charakterisierung Timons werden verschiedene Züge, welche uns bereits aus der Antike bekannt sind, wieder aufgegriffen: Der Stimmungswechsel war uns bei Lukian begegnet, vom Rückzug aus der menschlichen Gesellschaft der Stadt aufs Land wissen wir vom unbekanntem Briefschreiber der Akademie. Greene (1560-1592) ist der erste, der diesen Rückzug aus der Zivilisation wieder aus der Antike aufgreift. Insgesamt bleibt Timon in dieser Charakterbeschreibung, welche wesentlich ausführlicher ist als die Texte der Renaissance bis dahin, der Einsiedler mit seinen „wailing thoughts“, ohne daß er als Menschenhasser bezeichnet würde.

Weitere Züge Timons Timons thematisiert noch eine weitere Stelle aus dem Werk Greenes:

Well, Eurimachus thus banished, went home to his father, who for feare of y prince, durst not entertaine him: which unkindnesse had doubled his grieffe, that he fell almost frantike and began to leave the company of men as a flat **Timonist**: in which humour, meeting with the Gentleman that bewraid their loves, he fought with him and flew him, and buried him so secretly as the care of his owne life could devise.⁹

Greene nimmt hier das Motiv Enttäuschung durch Nahestehende wieder auf, was wir aus der Antike von Strabo, Plutarch und Lukian kennen und welches für Shakespeares Drama von großer Bedeutung sein wird. Greenes Eurimachus zieht sich (wie ein Timon) aus der Gesellschaft zurück, von Haß ist hier nicht explizit die Rede.

4.1.4. Edmund Spenser, Daphnaida (1591)

Spenser (1552-1599) erwähnt in seiner Elegie auf Douglas Howard Timon nur kurz und hebt an ihm nur seine Unerbittlichkeit und Härte hervor. Von Menschenhaß oder Rückzug aus der Gesellschaft ist nichts zu lesen:

What hart so stony hard, but that would weepe,
And poure foorth fountaines of incessant teares?
What **Timon**, but would let compassion creepe
Into his breast and pierce his frosen ears?¹⁰

⁸ Ed. Grosart, IV, 139.

⁹ Ed. Grosart, IX, 106.

¹⁰ Edmund Spenser, Daphnaida and Other Poems, ed. W.L. Renwick (London, 1929), Verse 246-249.

4.1.5. Thomas Nashe, Christ's Tears over Jerusalem (1593)

In diesem Zeugnis wird die Gestalt des Timon erstmals in einen christlichen Kontext gestellt. In seiner Übertragung der Prophezeiung Christi vom Fall Jerusalems auf das sündige London führt Nashe die Laster der zeitgenössischen Gesellschaft vor Augen. Im Falle Timons wird dies mit Reichtum verbunden:

... riches have hurt a great number in England, who if their riches had not been, had still been men and not **Timonists**.¹¹

Nashe führt nicht weiter aus, was denn nun unter „Timonists“ zu verstehen sei; interessant ist jedoch an dieser Stelle, daß die Figur Timons erstmals nach der Antike wieder mit Reichtum in Verbindung gebracht wird, was uns bis dahin nur im Plutus und im Dialog Lukians begegnet war. Im Zusammenhang einer möglichen Quellenfunktion von Gretsers Drama für Shakespeares Timon of Athens wird auf den christlichen Kontext noch einmal zurückzukommen sein.

4.1.6. William Shakespeare, Love's Labour's Lost (1596)

Auch in Shakespeares Werk gibt es vor dem Timon of Athens bereits einen kurzen Bezug auf Timon. In Love's Labour's Lost tritt Berowne in IV,iii vor, „to whip hypocrisy“ (IV,iii,141):

Ber.: Oh, what a scene of foolery have I seen
Of sighs, of groans, of sorrow, and of teen:
O! me, with what strict patience have I sat,
To see a king transformed to a gnat!
To see great Hercules whipping a gig,
And profound Solomon to tune a jig,
And Nestor play at push-pin with the boys,
And critic **Timon** laugh at idle toys.
(IV,iii,161-168)¹²

Timon erscheint hier nicht genauer charakterisiert in einer Reihe von bekannten Persönlichkeiten der Antike, denen ein von den üblichen Vorstellungen völlig abweichendes (und diese damit verspottendes) Verhalten zugeschrieben wird. Das Adjektiv „critic“ zu Timon hatte Berowne zuvor auf sich selbst angewandt („... I forsooth in love! / I, that have been love's whip ... / A critic“; III,i,170-173), so daß es im Bezug auf Timon nichts völlig Verurteilenswertes bedeuten kann.

11 Ed. Grosart, IV, 139; zitiert bei Wright, *op. cit.*, S. 13.

12 Love's Labour's Lost, ed. Richard David (London, 1906, 4th ed. 1951) (Arden Edition).

Vor allem interessant ist für uns, daß die Timon-Figur an dieser Stelle erstmals in ihrer gesamten Rezeptionsgeschichte mit dem Thema der Heuchelei in Verbindung gebracht wird. Bei Plutarch und Lukian war nur von Undankbarkeit und Enttäuschung durch sogenannte Freunde die Rede gewesen, Heuchelei war dort nicht nachdrücklich genannt oder ausgeführt worden. Woher dieses Motiv kommen könnte, wird uns im Zusammenhang mit Gretsers Drama noch einmal beschäftigen.

4.1.7. Thomas Lodge, Wit's Misery (1596)

[it] made certain discontented (as **Timon** and Apemantus) wax careless of body and soul, fretting themselves at the world's ingratitude.¹³

Entscheidend im Hinblick auf Timon of Athens ist an dieser Stelle sicherlich die Verbindung Timons mit Apemantus, welche wir bis dahin nur aus der Antike (Plutarch) kannten. Timon und Apemantus werden gleichermaßen als Kyniker beschrieben; ihr Verhalten resultiert aus dem Verhalten anderer Menschen gegen sie („ingratitude“), ein Element, welches uns aus Lukians Dialog vertraut ist.

4.1.8. Edward Guilpin, Skialethia (1598)

Fine spruce young Pansa's growne malcontent
 A mighty malcontent though young and spruce
 As heresie he shuns al merriment,
 And turn'd good husband, puts forth sighs to use
 Like man-hate **Timon** in his Cell, he sits
 Misted with darknes like a smoaky roome
 And if he be so mad to walke the streetes,
 To his sights life, his hat becomes a tombe.
 What is the cause of this melancholey ...¹⁴

Guilpin bezeichnet erstmals in der Literatur der englischen Renaissance Timon als **Menschenhasser** (man-hate). Guilpin gibt in seiner Gegenüberstellung des Malcontent Pansa mit dem Timon letzterem wieder eine Wohnstätte (bis dahin in der Renaissance unbekannt), eine Cell, welche sich außerhalb der Stadt befunden haben dürfte.

4.1.9. Thomas Dekker, Satiromastix (1602)

In seiner Erwiderung auf Jonsons Poetaster läßt Dekker den Horaz die folgenden Worte sprechen:

¹³ Hunterian Club Publication, No. 47, S. 100; zitiert bei Wright, op. cit., S. 13.

¹⁴ Epigramm 52 „Of Pansa“; Ed. Daniel Allen Carroll (New Ed., Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1974), S. 18.

I did it to retire me from the world;
 And turne my Muse into a **Timonist**,
 Loathing the general Leprozie of Sinne
 Which like a plague runs through the soules of men ...
 (V 2502ff)¹⁵

In diesem literarischen Zeugnis wird erstmals in England eine tiefe Abneigung Timons anderen Menschen gegenüber im Zusammenhang mit dem offensichtlichen Verfall sozialer und ethischer Werte thematisiert. Dieses zeitlich letzte Zeugnis für die Timon-Figur vor Shakespeares Drama hebt sich in seiner Schärfe der Verurteilung der Mitmenschen deutlich ab von allen anderen Stellen, welche uns in der englischen Renaissance bis dahin begegnet waren. Es kommt hier eine Verbitterung Timons zum Ausdruck, wie wir sie bisher noch nicht kannten. Das Bild der „leprozie“ wird auch in Shakespeares Drama zu finden sein („Be general leprozie“; IV,1,30), wobei freilich nicht angenommen werden muß, daß diese Stelle Dekkers maßgeblichen Einfluß auf die Konzeption des Timon of Athens hatte; dafür ist die Charakteristik der Timon-Figur bei Dekker zu kurz. Interessant ist die zunehmende Verschärfung der Anklage Timons im Umgang mit anderen Menschen zu Beginn des 17. Jahrhunderts; auf die möglichen Gründe hierfür und das Interesse an der Timon-Figur im Umfang eines gesamten Dramas wird noch näher einzugehen sein.

4.1.10. Zusammenfassung

Zusammenfassend zu all diesen kurzen Erwähnungen der Gestalt Timons in der Renaissance in England vor Shakespeare läßt sich erkennen: Bis zu Guilpin (1598) ist Timon nicht als Menschenhasser bezeichnet worden, Lyly hatte im Hinblick auf Timons Verhalten von „denounce“ gesprochen, Mulcaster von „blame“, Lodge von „fretting in ingratitude“. Keine der Stellen, die Timon näher charakterisieren, spricht bis dahin explizit von Haß, auch bei Greene lesen wir nur von „condemn“ [the women]; der hassende Timon kommt erst in Guilpins Skialethia (1598) zum Ausdruck und seine Verwünschungen für die Mitmenschen werden sich letzten Endes bei Dekker (1602) bis zur „leprozie“ steigern. In Shakespeares Timon of Athens wird der Haß Timons auf seine Umwelt dann mit einer bis dahin nicht bekannten Intensität dramatisiert werden. Im Zusammenhang mit der Interpretation des Timon of Athens wird nach dem möglichen Grund für diese Entwicklung zu suchen sein.

Bevor wir zu Shakespeares Drama Timon of Athens kommen, sei noch eine zusammenfassende Übersicht eingefügt, welche zeigt, welche Elemente sich in der gesamten Timon-Literatur bis hin zu Shakespeare in den literarischen Darstellungen zeigen ließen.

¹⁵ Satiromastix or the Untrussing of the Humorous Poet, ed. Hans Scherer (München, 1906).

Charakteristika	Antike	ges.	Renaissance in England	ges.
Menschenhaß	Diogenes Laertius, Cicero: <u>Laelius</u> , Plinius, Cicero: <u>Tusc. Disp. IV,25,27.</u>	4	Guilpin: <u>Skialethia</u>	1
Götterhaß	Aristophanes: <u>Vögel</u> , Lukian	2		0
Philosoph	Cicero, Seneca, Plinius: Kyniker	4	Lyly, Greene III,79: Kyniker	2
Frauenhaß		0	Mulcaster, Greene III,79, IV,40	2
Schwankender Charakter	Lukian, Theophrast: Scheidung des Charakters	2	Greene III,79	2
Herzlosigkeit		0	Spenser: <u>Daphnaida</u>	1
Rückzug aufs Land	Unbekannter Briefschreiber der Akademie	1	Greene IV,139, Guilpin	2
Rückzug aus der Gesellschaft	Strabo, Cicero: <u>Laelius</u>	2	Greene IX,106, Guilpin, Shakespeare: <u>Love's Labour's Lost</u>	3
Enttäuschung durch Nahestehende	Unbekannter Briefschreiber der Akademie, Strabo, Plutarch	3	Greene IX,106	1
Heuchelei		0	Shakespeare: <u>Love's Labour's Lost</u>	1
Christlicher Kontext		0	Nashe	1
Apemantus	(Cicero), Diogenes Laertius, Plutarch	3	Lodge	1
<u>Leprosy</u> für die Menschheit		0	Dekker, (dann <u>Timon of Athens</u>)	1

Diese tabellarische Übersicht der Verwendung einzelner Motive in der Antike und in der Renaissance in England zeigt noch einmal, daß vieles übernommen wurde. Auffällig ist, daß der Haß Timons, welcher die Darstellungen der Antike als beherrschender Charakterzug bestimmt hatte, fast verschwunden ist und sich Timon

mehr in die Richtung des Einsiedlers und Aussteigers aus der Gesellschaft entwickelt hat¹⁶, also gleichsam dahin zurückkehrt, von wo die gesamte Timon-Literatur ihren Anfang genommen hatte: zu den ersten Darstellungen aus der griechischen Antike im fünften Jahrhundert vor Christi Geburt.

In Einzelüberlieferung hat sich der Zug des Frauenhassers Timon zu Mulcaster und Greene durchgesetzt, das Motiv des Reichtums findet sich bei Nashe, das des Begleiters Apemantus bei Lodge. Neu ist die Einbeziehung in den christlichen Kontext bei Nashe, das Motiv der „leprozie“ bei Dekker (1602) und das der Heuchelei in Shakespeares Love's Labour's Lost.

4.2. Mögliche Quellen für Shakespeares Timon of Athens

Nachdem bisher die literarische Tradition der Timon-Figur bis zu Shakespeare aufgezeigt wurde, stellt sich die Frage, welche von den angeführten Texten der Antike und Shakespeares Zeitgenossen mit Timon of Athens in Verbindung gebracht werden können bzw. Quellenfunktion für dieses Drama haben. In Frage kommen hier in erster Linie die ausführlicheren Fassungen des Timon-Stoffs, da die kürzeren Erwähnungen mit ihrer oft pauschalisierenden Charakterisierung des Timon für die Konzeption des Dramas nicht maßgeblich gewesen sein dürften.

Aus der Antike kommen an längeren Darstellungen die Biographie Plutarchs (Antonius, Kap. 70) und der satirische Timon-Dialog Lukians in Frage. Diese beiden Fassungen des Timon-Stoffs sollten die späteren Überlieferungswege bestimmen.

4.2.1. Plutarch

4.2.1.1. Seine Überlieferung von der Antike in die Renaissance

In der Renaissance kam es im Zuge des regen Verkehrs des griechischen Osten mit dem lateinischen Westen zu einer Zunahme griechischer Handschriften in Italien. Plutarchs Moralia fanden rege Rezeption, bereits 1410 erfolgte die Übersetzung der Schrift Über die Kindererziehung ins Lateinische durch Guarino de Verona (1374-1460). Erasmus von Rotterdam (1466-1536) und andere sollten diese Übersetzertätigkeit fortsetzen. In Frankreich erfolgte die erste lateinische Übersetzung 1502 durch Budé, die Amyots folgte 1559 mit den Biographien und 1572 mit den Moralia. Auf dieser Grundlage fanden die Werke Plutarchs vielfach Rezeption; Montaigne etwa studierte ihn intensiv¹⁷, Norths Übersetzung aus dem Jahre 1579 basiert auf der Amyots.

16 Die pauschalisierende Aussage Wrights etwa: „that for Shakespeare and his fellows Timon was a stock exponent of misanthropie“ (op. cit., S. 13) müßte daher modifiziert werden.

17 So bekennt Montaigne von sich: „Ich glaube, Plutarch bis in die Seele zu kennen“ (Essay II,31); zitiert bei Rudolf Hirzel, Plutarch (Leipzig, 1912), S. 124f.

When the growth of sea-faring and of travel on land began, Englishmen found in North's vigorous version of the Lives a challenge to their pleasure in event. The circumstantial details regarding incident were eagerly read and doubtless [sic] helped to arouse in English readers curiosity about distant places, stimulating the imaginative powers.¹⁸

Hollands Moralia-Übersetzung, welche ebenso viel Einfluß auf die Literatur der Zeit haben sollte, wie Norths Übertragung der Biographien, erschien 1603. Bacon sollte die Moralia, Shakespeare die Leben zu hohem Ansehen kommen lassen¹⁹. Shakespeare verdankt der North-Übersetzung Plutarchs beinahe ebensoviel wie Holinsheds Chronicles, welche Grundlage für 13 Dramen gewesen waren. Im Midsummer Night's Dream nimmt er den Charakter des Theseus aus Plutarchs gleichnamiger Biographie, im Merchant of Venice den der Portia aus dem Leben des Brutus, den Julius Caesar konzipiert er nach den Leben des Antonius, Brutus, Julius Caesar, Cicero, Cato Maior und Minor. Auch in den anderen Römerdramen sind die Bezüge zu Plutarch äußerst zahlreich:

To enumerate all the passages in which Shakespeare followed or imitated Plutarch, in Julius Caesar, in Anthony and Cleopatra, or in Coriolanus would be a long and tedious business.²⁰

Resultierend aus den diesen Ausführungen darf als sicher angenommen werden, daß Shakespeare die Schriften Plutarchs kannte, so daß sich die Frage stellen kann, welche Elemente sich aus den Leben des Antonius und des Alcibiades im Timon of Athens wiederfinden lassen.

4.2.1.2. Parallelen in der Handlungsführung

4.2.1.2.1. Leben des Antonius, Kap. 69 und 70

Im Kapitel 69 erfahren wir in der kurzen Beschreibung, wie Antonius sich nach der Niederlage bei Actium (31 v. Chr.) zu Timon verhält, von Timons Rückzug aus der Stadt, seiner vom Meer eingeschlossenen Wohnung, der Undankbarkeit seiner Freunde und seinem Mißtrauen und Widerwillen gegen alle Menschen. All diese Motive finden sich ausnahmslos im Drama Shakespeares wieder. Wenn wir von der Wohnstätte Timons auch nicht explizit erfahren, daß sie im Meer liegt, so muß sie sich doch unmittelbar neben Timons Grabstätte („upon the very hem o' th' sea“;

18 Martha H. Shackford, Plutarch in Renaissance England with Special Reference to Shakespeare (Folcroft / Pa., 1929), S. 27.

19 Auch die Dramen vieler anderer Autoren nahmen Plutarchs Lebensbeschreibungenenn zur Vorlage, so basiert Thomas Lodges The Wounds of Civil War (1588) auf den Leben des Marius, Sulla und des Pompeius. Vgl. zu diesen Bereich genauer: Shackford, op. cit., S. 31f. Von den moralphilosophischen Schriften übersetzte keine geringere als Elisabeth I das Essay „On Curiosity“ ins Englische (Vgl. Shackford, op. cit., S. 33).

20 Paul Stapfer, Shakespeare and Classical Antiquity (London, 1880), S. 299.

V,iv,66) befunden haben. Die Undankbarkeit der Freunde wird in den Akten II und III in sich iterativ aneinanderreihenden Szenen nachdrücklich vor Augen geführt, Mißtrauen und Widerwillen gegen andere Menschen haben sich zu einem alles verwünschenden Haß gesteigert.

In Kapitel 70 nimmt Plutarch (bzw. North) wesentlich ausführlicher Bezug auf Timon. Er beschreibt ihn als „citizen of Athens, that lived about the warre of Peloponnesus“²¹. Letztere Angabe des Peloponnesischen Kriegs fehlt bei Shakespeare, wobei sich die Äußerung Alcibiades', Timon habe einmal als Soldat gedient (IV,iii,93-95), hierauf beziehen könnte.

Ferner bringt Plutarch Timon mit zwei Begleitern in Verbindung, was sich bei Shakespeare ebenfalls wiederfinden läßt: Abweichend zu allen Fassungen des Timon-Stoffs zuvor bezieht Shakespeare die Figuren des Philosophen Apemantus und des Feldherrn Alcibiades in sein Drama mit ein. Beide werden in ihrem Verhalten zu Timon in Bezug gesetzt, so daß den beiden Figuren großes Gewicht für die Konzeption des gesamten Dramas zukommt.

Eine weitere Gemeinsamkeit der Texte Plutarchs und Shakespeares ist die Anekdote um den Feigenbaum. Timons Äußerung:

I have a litle yard in my house where there groweth a figge tree ... if any of you be desperate, you may there in time goe hang your selves.²²

findet sich im Drama Shakespeares wieder, wobei sich Timon nicht in Athen befindet und auch nicht direkt zu seinen Bürgern spricht, sondern vielmehr seinem Diener dieses Angebot zur Übermittlung aufträgt. („Tell Athens ... let him take his haste, / Come hither, ere my tree hath felt the axe, / And hang himself“ (V,i,207-211)). Trotz dieser Abweichungen darf Plutarch als Vorlage für diese Episode im Timon of Athens gelten.

Auch Timons Grab hat Shakespeare von Plutarch übernommen. Timons Tod in Hales und seine Grabstätte „upon the sea side ... that the sea getting in, it compassed his tombe rounde about, that no man coulde come to it“ (Bullough, S. 252) wird bei Shakespeare ohne Angabe des Ortes (eine indirekte Regieanweisung spricht von einem Soldaten, der zu „Timon's cave“ (V,ii,10) reitet und „in the woods“ (Regieanweisung zu V,iii) nach ihm sucht) übernommen. Auch hier liegt Timons Grab am Meer („entombed upon the very hem o' th' sea“ (V,iv,66) und „make[s] vast Neptune weep“ (V,iv,78), ohne daß das Meer das Grab unzugänglich gemacht hätte. Der Einfluß Plutarchs ist freilich nicht zu bezweifeln.

21 Als Textgrundlage dient Bullough, op. cit., S. 251f.

22 Bullough, op. cit., S. 251-252.

Der Epitaph Plutarchs mit seinen beiden Teilen wird von Shakespeare beinahe wörtlich wiedergegeben (V,iv,69ff) und ist widersprüchlich. Er enthält in den ersten beiden Versen die Aufforderung, nicht nach dem Namen des Toten zu suchen, welcher dann im dritten Vers doch genannt wird. Ob dies ein Hinweis darauf ist, daß Shakespeare sein Drama noch einmal überarbeiten wollte und wir es nur mit einem Entwurf zu tun haben, soll hier noch zurückgestellt werden; festzuhalten bleibt, daß Plutarch hinsichtlich des Epitaphs die Vorlage war.

Neben diesen fünf Handlungselementen (Herkunft, Begleiter, Feigenbaum, Grab und Epitaph) aus Kap. 70 stammen aus dem gesamten Leben des Antonius die Namen der drei Hauptpersonen Timon, Alcibiades und Apemantus sowie der sechs Nebenpersonen Lucilius, Hortensius, Ventidius, Flavius, Lucius und Philotus. Plutarchs Leben des Antonius darf also mit Sicherheit als Quelle für Shakespeares Timon of Athens angesehen werden.

4.2.1.2.1.1. Leben des Alcibiades (XVI,6)

Im Vergleich zum Leben des Antonius nimmt die Figur des Timon hier nur ganz geringen Raum ein. Aus diesem Text stammen keine zusätzlichen Handlungselemente. Besondere Beachtung verdient diese Stelle lediglich dadurch, daß Plutarch Timon dort explizit als Misanthrop bezeichnet, was sich bei Shakespeare wiederfindet: „I am Misanthropos“ (IV,iii,54). Ob diese Übernahme freilich aus Plutarch oder aus Lukian erfolgte, ist nicht zu klären (s.u.). Darüberhinaus spricht Plutarch (bzw. North) nur von Timons „unconstance of his life“ und „waywardness of his nature and conditions“²³, eine vage Charakterisierung, deren Einfluß auf Timon of Athens nicht zu ermitteln ist. Der Name der Timandra freilich stammt aus der Biographie des Alcibiades, so daß angenommen werden darf, daß Shakespeare sie (die Biographie) gekannt hat.

4.2.1.3. Parallelen der Charakterzeichnung

So viele Elemente sich für die Handlung von Shakespeares Drama bei Plutarch finden ließen, so wenig aussagekräftig sind Plutarchs Ausführungen für den Charakter der Hauptperson. Außer den pauschalen Angaben über Timons Menschenfeindlichkeit werden keine ausführlicheren Erläuterungen hinsichtlich seiner Eigenschaften und seines Verhaltens gegeben.

23 Bullough, *op. cit.*, S. 252ff.

4.2.1.4. Zusammenfassung

Es hat sich gezeigt, daß Shakespeare die Lebensbeschreibungen des Antonius und des Alcibiades (sehr wahrscheinlich in der für ihn zugänglichen Übersetzung Norths) im Timon of Athens berücksichtigt hat. Er übernahm **alle** Handlungselemente, welche er in diesen Texten finden konnte. Hinsichtlich des Charakters Timons liegt es nahe, daß Shakespeare andere Quellen heranzog, falls er die Figur nicht selbständig modellierte.

4.2.2. Texte in der Plutarch-Nachfolge

Für eine detailliertere Charakterzeichnung des Timon kommen zunächst all die Texte in Frage, welche in der Plutarch-Nachfolge entstanden sind. Um die komplizierten Abhängigkeitsverhältnisse deutlich zu machen, sei eine Art Stemma der in Frage kommenden Texte vorangestellt:

Plutarch: Leben des Antonius, Kap. 70 (2.Jhd. n. Chr.)

|
Pedro Mexia, La Silva de varia leccion (1542)

|
Gruget (Französische Übersetzung Mexias 1552)

|
Painter (Englische Übersetzung Grugets 1566):

The Palace of Pleasure (Novel 28)

|
Boaistuau, Le Théâtre du Monde (1558)

|
Alday (englische Übersetzung): Theatrum Mundi (1581)

|
Barckley, A Discourse of the Felicity of Men (1598)

4.2.2.1. Pedro Mexia, La Silva de varia leccion (1542)

Die Plutarch-Fassung des Spaniers²⁴ wurde zunächst durch Claude Gruget ins Französische übersetzt (1552), dies war wiederum die Vorlage für William Painters Palace of Pleasure, Novel 28 (1566).

Mexia stressed the sub-human brutish quality of Timon, and made him live 'alone in a little cabane in the fieldes'. Timon chose his burial place so that the sea „might beate upon and vex his dead Carcas“. This account contained only one epitaph.²⁵

24 Abdruck des Textes in französischer Übersetzung bei: Michel Simonin (ed.), Pierre Boaistuau, Le Théâtre du Monde (Textes Littéraires Français) (Genève, 1981), S. 239-240.

25 Bullough, op. cit., S. 231.

Die Verhaltensweisen des Tieres und das Grab am Meer lassen sich bei Shakespeare ebenfalls beobachten. Der Feigenbaum, an welchem sich die Athener bei Plutarch erhängen konnten, wird bei Mexia zum tatsächlichen Galgen, eine Version, die sich bei Shakespeare nicht durchsetzte. Ebenso stimmt der Epitaph bei Shakespeare und Mexia nicht überein. Es ist insgesamt unwahrscheinlich, daß der Engländer die Version des Spaniers gekannt hat, zumal diese nicht in der von Thomas Fortescue im Jahre 1571 besorgten englischen Übersetzung enthalten war²⁶.

4.2.2.2. William Painter, The Palace of Pleasure (1566)

Dieses Werk²⁷ war Shakespeare zweifellos bekannt: All's Well that Ends Well basiert auf novel 38 und für the Rape of Lucrece darf die second novel als Quelle neben den Fasti Ovids angesehen werden.

Painter macht keine Angaben über Timons Herkunft, was bei Shakespeare ebenso der Fall ist. Die drei Anekdoten um Bankett, Feigenbaum und Timons Grab mit Epitaph sind in der Darstellung Painters ebenso enthalten wie im Timon of Athens, wobei der Epitaph die einzige Abweichung im Vergleich der beiden Texte darstellt. Shakespeare hat in seiner Fassung des Epitaphs „wicked wretches“ aus Norths Übersetzung des Leben des Antonius zu „wicked caitiffs“ (V.iv,71) abgeändert und scheint damit Painters „wretched caitife“²⁸ gefolgt zu sein. Da jedoch der gesamte Epitaph Painters in seiner Struktur (acht Verse) inhaltlich wie formal vollkommen unterschiedlich zu dem Shakespeares konzipiert ist, ist nicht zwingend anzunehmen, daß Shakespeare der Version Painters und nicht Norths, dessen Epitaph von ihm in Struktur (vier Verse) und Wortlaut übernommen wurde, gefolgt ist. Es ist vielmehr anzunehmen, daß es sich bei den „wicked caitiffs“ um eine variatio zu dem „wretched course“ und der „wretched soul“ des ersten Verses handelt.

Neu in der Charakterisierung Timons durch Painter ist seine beastly nature: „He was like a beast“ (Hazlitt, S. 396) und „he lived a beastly and chorlish life“ (S. 397) ist ein Zug, der in der Plutarch-Übersetzung Norths völlig fehlt, in Shakespeares Drama jedoch breite Ausgestaltung erfährt. Sonst bleibt Painter im Rahmen der (schwachen) Charakterzeichnung Norths, indem auch er den Timon nur als „capitall enemie of mankinde“ (S. 395) bezeichnet, ohne dies weiter auszuführen oder zu begründen.

Theoretisch könnte Shakespeare also den Plutarch-Stoff auch aus Painters novel 28 genommen haben. Die einzige Abweichung von Norths Übersetzung, im Wortlaut des Epitaphs, dürfte jedoch in ihrer Beweiskraft für eine eindeutige Übernahme der Fassung Painters zu Ungunsten Norths durch Shakespeare nicht ausreichend sein; die beastly nature Timons freilich findet sich bei North nicht; sie könnte Shakespeare aus Painter (oder noch anderen Fassungen; s.u.) übernommen haben.

26 Vgl. Soellner, op. cit., S. 212.

27 Als Text wird zugrunde gelegt: William Hazlitt (ed.), Shakespeares Library, Part I, Vol. IV (London, 1875), S. 395-397.

28 Ed. Hazlitt, S. 397; Bullough, op. cit., S. 295.

4.2.2.3. Pierre Boaistuau, Le Théâtre du Monde (1558)

There can be no doubt that Boaistuau used Gruget's translation of Mexia. Gruget's four-line French version of the epitaph said to have been written by Timon for his tomb appears without change in Boaistuau.²⁹

Diese französische Version von Plutarchs Leben durch Boaistuau wurde von John Alday 1566 unter dem Titel Theatrum Mundi (ed. 1581) ins Englische übersetzt, so daß sie Shakespeare in seiner Muttersprache hätte benutzen können. Vergleicht man die Version Boaistuaus³⁰ jedoch mit dem Timon of Athens hinsichtlich eines möglichen Quellenverhältnisses, so zeigen sich Abweichungen im Drama, welche sich in Boaistuaus Version nicht finden lassen: Im Zusammenhang mit dem Vergleich von man und beast wird Timon bei Boaistuau wieder unter die Philosophen gezählt. Dies erklärt sich aus der Verbindung zu Plinius d. Ä., der im siebten Buch seiner Naturalis Historia den Vergleich zwischen Mensch und Tier angestellt und Timon dabei zu den Philosophen gezählt hatte. Der eine Galgen Mexias (und auch Painters) hat sich bei Boaistuau zu „many Gibbets to be reared in his Garden“ (Bullough, S. 296) vermehrt. Apemantus taucht bei Boaistuau (wie auch bei Alday) nicht mehr auf, sie sprechen nur noch davon, daß Timon den Alcibiades duldet „for that hee did foresee that he shoulde be a scourge and tormenter of men“ (S. 296).

Der Charakter des Timon erfährt bei Boaistuau keine wesentlich neuen Züge, er bleibt der „chiefe enimie of men“ (S. 296), der nicht mit anderen spricht und nur Alcibiades an sich heranläßt. Äußerlich ist er zu einem „fearful und ugly monster“ (S. 296) geworden, welches offensichtlich durch das Zusammenleben mit den Tieren schon deren Aussehen angenommen hat. Timons Äußeres ist zum Spiegel seines Inneren geworden.

Boaistuau und Alday in seiner englischen Übersetzung weichen von der Darstellung Plutarchs insgesamt also nicht viel ab. Dort, wo sie inhaltlich abweichen, folgt Shakespeare ihnen nicht, sondern hält sich an die Fassung Norths (vgl. Feigenbaum, Epitaph und (Mahl mit) Apemantus). Interessant für Shakespeares Drama ist aus dieser Fassung des Timon-Stoffs durch Boaistuau die starke Verknüpfung Timons mit der beast-Thematik, welche uns im Timon of Athens wiederbegegnen wird. Dies ist freilich kaum ein eindeutiger Hinweis darauf, daß Boaistuaus Text als Quelle für Shakespeares Drama gedient haben muß, denn diese übergeordnete Idee kann auch aus anderen Einflüssen philosophischer oder zeitgeschichtlicher Art etwa erklärt werden.

29 Willard Farnham, Shakespeare's Tragic Frontier (Berkeley / Los Angeles, 1950), S. 57.

30 Als Textausgabe für das Original ist zu empfehlen: Simonin, (ed.), op. cit.. Zitiert wird hier nach dem Textabdruck bei Bullough, op. cit..

Willard Farnham in Shakespeares Tragic Frontier traces the development of the beast theme in Shakespeare's sources from Lucian's dialogue through to the Renaissance treatments of the story by such writers as Mexia, Gruget, Pierre Boaistuau and his translator Alday. Part of Farnham's thesis is that the Renaissance treatments were the first to make the beast theme a major part of the story and that Shakespeare's version of the story is fully within the Renaissance tradition in this respect. This is quite correct.³¹

All diese Renaissance-Texte weisen, wie Pauls aufzeigt, der Figur des Timon mehr an beastliness zu als seinen falschen Freunden. „Painter goes to considerable lengths to stress Timon's beastliness.“³² Nur ein Text, der Richard Barckleys, schwäche die Beschreibung der beastliness Timons ab und beschreibe vielmehr die Freunde als „furious wild beasts“³³, weshalb sich die Frage stellt, ob der Text Barckleys eher als Quelle für Shakespeare angesehen werden muß als der Boaistuaus.

4.2.2.4. Richard Barckley, A Discourse of the Felicity of Men (1598)

Diese Fassung ist in erster Linie eine Übernahme Boaistuaus in der Übersetzung Aldays, wie sich in zahlreichen wörtlichen Übernahmen belegen läßt³⁴

Lediglich am Schluß weicht Barckley von Boaistuau bzw. Alday ab, als er einen lateinischen Epitaph einfügt, der Plutarch wesentlich näher steht als der Boaistuaus. Barckley muß wohl über Aldays Fassung hinaus noch den Text Plutarchs gekannt haben, zumal er im Anschluß an den Epitaph völlig unzusammenhängend einen Gleichgesinnten zu Timon kommen läßt, welcher mit diesem dann speist. Hier nimmt Barckley Bezug auf Plutarch (Ant., 70), wo Timon mit Apemantus beim Mahl sitzt. Den Namen des Apemantus erwähnt Barckley allerdings nicht; ihn kann Shakespeare nicht aus dessen Fassung des Timon-Stoffs übernommen haben.

Die Assoziation Timons mit den wilden Tieren ist (wie oben erwähnt) bei Barckley nicht mehr so deutlich ausgeprägt wie bei Boaistuau: „[he] never once refers to him [Timon] as a monster or a beast“³⁵. Vor den Athenern spricht nur noch eine „hoarse voice“ (Hazlitt, S. 399); **diese** werden als „beasts“ bezeichnet, nicht Timon. Nicht anders ist dies im Timon of Athens: Es werden vor allem andere, in diesem Fall die Lords, mit Bildern aus dem Tier- und Essensbereich charakterisiert, was in den

31 Peter Pauls, Shakespeare's Timon of Athens: An Examination of the Misanthrope Tradition and Shakespeare's Handling of the Sources (Diss. Univ. of Wisconsin, 1969), S. 36.

32 Pauls, op. cit., S. 37.

33 Pauls, op. cit., S. 39.

34 Zwei Beispiele mögen genügen:

a) Alday: „declared himselfe open and chiefe enimie to men and ... confirmed it by effect“. Barckley: „professed himself openly an enemy of mankind and performed it in effect.“

b) Alday: „knowing of a long time his humour having used his charitie towards them.“ Barckley: „knowing his humour when he had enden his charitable motion.“

Als Textausgabe für Barckley wurde zugrund gelegt: William Hazlitt (ed.), Shakespeares Library, Part I, Vol IV (London, 1875), S. 398-400.

35 Pauls, op. cit., S. 39.

Kommentaren des Apemantus zum Ausdruck kommt („what a number of / men eats Timon, and he sees 'em not“; I,ii,39-40; ja Timon selbst bietet den Freunden, welche er bereits als „wolves“ und „bears“ (IV,iii,191) bezeichnet hat, höhnisch seinen eigenen Körper zum Verzehr an („Cut my heart in sums / ... / Tell out my blood“, III,iv,91-93).

Insgesamt gesehen ist die Frage, inwieweit Barckley Quelle für Shakespeares Drama gewesen sein kann, nicht eindeutig zu beantworten. Es war bereits festgestellt worden, daß Shakespeare Boaistua / Alday inhaltlich nicht folgt, wo diese von Plutarch / North abweichen. Barckleys Fassung (als grundsätzliche Übernahme Boaistuaus) enthält keine neuen Handlungselemente, welche sich im Timon of Athens durchgesetzt hätten. Im Hinblick auf Themen wie die man/beast-Thematik freilich können Übereinstimmungen der beiden Texte festgestellt werden, welche Barckley's Discourse als sekundäre Quelle für Shakespeares Drama in Frage kommen lassen. Dafür spräche außer dem Bereich der men/beast-Thematik noch ein weiterer, nämlich der der Veränderlichkeit und des Schicksals. Pauls (op. cit.) zeigt Parallelen auf zu Barckley's Geschichte von Diokletian, welcher wie Timon in Reichtum lebte und freiwillig seine Macht aufgab. Auf die Entsendung von Boten seitens Roms reagierte er ebenfalls ablehnend:

... it is Diocletian's contempt for the mutability of this world and his refusal to give up his primitive life after retirement which provide the closest parallels with Shakespeare's conception of Timon ... Throughout the Discourse there is considerable emphasis on the theme of friendship with occasional reminders that men are surpassed even by brute beasts in such things as virtue and honesty.³⁶

Betrachten wir diese Parallele der Texte Barckleys und Shakespeares, so zeigt sich, daß Ersterer wohl als sekundäre Quelle für Letzteren gedient hat. „None other of Shakespeare's sources has a similar analogue to Timon's rejection of the plea of the Athenian senators“³⁷.

Obwohl wir insgesamt feststellen können: „Shakespeare far surpasses Barckley in the skillful handling of the beast-theme ...“³⁸, bleibt festzuhalten, daß von allen Renaissance-Texten, welche sich mit der men/beast-Thematik auseinandersetzen, der Barckleys am ehesten als sekundäre Quelle für Shakespeares Timon of Athens in Frage kommt. Primäre Quelle war er wegen der Unterschiede in der Handlungsführung wohl nicht. „Barckley, it appears, was of primary importance for the transmission of the moral and philosophical pessimism Shakespeare infused into his drama...“³⁹

36 Pauls, op. cit., S. 16.

37 Soellner, op. cit., S. 215.

38 Pauls, op. cit., S. 45.

39 Soellner, op. cit., S. 217.

4.2.2.5. Zusammenfassung

Aus den vielen Versionen des Timon-Stoffs, welche ihren Ausgang von Plutarchs Biographie des Antonius (Kap. 70) genommen hatten, ergibt sich letztendlich, daß als Alternativen zu Norths Übersetzung nur die Fassungen Painters und Barckleys Quellen für Shakespeares Drama gewesen sein könnten. Zwingend zu beweisen ist dies in keinem Fall, weder mit der einen wörtlichen Übereinstimmung mit dem Epitaph Painters, noch mit der Parallele in der man-beast-Thematik Barckleys. Wenn man bedenkt, welch einen gewichtigen Platz die Plutarch-Übersetzung Norths für das Gesamtwerk Shakespeares einnimmt, erscheint es plausibel, diese für die Plutarch-Überlieferung des Timon-Stoffs für den Timon of Athens zugrunde zu legen. Barcklays Discourse kann als sekundäre Quelle gelten. Sie bezieht sich nicht auf konkrete Handlungselemente, sondern eine übergeordnete Konzeption, welche auch auf gleichen Zeitströmungen basieren kann.

4.2.3. Lukian

4.2.3.1. Überlieferung von der Antike in die Renaissance

Anders als Plutarch wurde Lukian von seinen Zeitgenossen kaum erwähnt, auch der ausgehenden Antike blieb er unbekannt. Hier waren es ebenfalls erst die Humanisten, welche nach ihren Kontakten mit Byzanz griechische Codices nach Italien brachten und damit die Grundlage für die Lukian-Rezeption schufen. Für die Humanisten waren die Texte Lukians das perfekte Beispiel für die Verbindung von Humor und Belehrung, welches es nachzuahmen galt. Die erste Gesamtausgabe wurde 1496 in Florenz im Druck veröffentlicht, eine zweite Edition folgte 1503, was viele Übersetzer und Herausgeber veranlaßte, sich der Werke Lukians anzunehmen. Als einer der bedeutendsten kann Erasmus angesehen werden, welcher die Dialoge des Lukian (einschließlich des Timon) 1506 ins Lateinische übersetzte. Die erste lateinische Druckausgabe war 1494/95 in Rom erschienen; die erste italienische Übersetzung stammt von Nicola da Lonigo (1535), die erste französische von Philibert Brétin aus dem Jahre 1582, deren zweite Auflage erschien 1583.⁴⁰

In England schrieben Sir Thomas More lateinische Versionen des Kynikers, des Menippus und des Philipseudes, englische Übersetzungen der Werke Lukians entstanden jedoch erst spät. Die erste englische Gesamtübersetzung ist erst für das Jahr 1684 belegt⁴¹: Lukian's Works, translated out of Greek by Ferrand Spence (London),

40 Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß sich auch die bildende Kunst die Werke Lukians zur Vorlage nahm. Leo Battista Alberti empfahl in seinem Traktat der Malerei den Künstlern die Beschäftigung mit den alten Schriftstellern. Wie viel in ihnen stecke, sei aus Lukians Beschreibung der Verleumdung des Malers Apelles ersichtlich. Diese Beschreibung und andere Dialoge Lukians sollten Künstler wie Botticelli, Raphael, Mantegna, Rembrandt, Petrucci und andere anregen. (Vgl. hierzu genauer: Cast, *op. cit.*).

41 Vgl. hierzu: S.F.W. Hoffmann, Biographisches Lexikon der gesamten Literatur der Griechen, Teil II (Amsterdam, 1961), S. 564ff.

4 Vols. Auch die Übersetzung einer Auswahl von Einzeldialogen stammt erst aus dem Jahre 1634: Certain Select Dialogues of Lukian, translated into English by Francis Hicckes. Zu Shakespeares Zeit lag also noch **keine** englische Übersetzung des uns vor allem interessierenden Timon-Dialogs vor!

4.2.3.2. Parallelen in der Handlungsführung

Lukians Dialog beginnt mit einem Klagemonolog Timons an Jupiter, in welchem er die Untätigkeit und Unfähigkeit der Götter beklagt⁴². Rückblickend berichtet er von seinem eigenen Schicksal, davon, daß er, der „so vielen Atheniensern aufhalf“ (S. 31), der manch Armen zum Reichen gemacht habe, der schlechthin allen, die seiner Hilfe bedurft hatten, unter die Arme gegriffen habe, der „unermeßliche Reichtümer bloß durch die Leidenschaft, meinen Freunden Gutes zu tun“ (S. 31), verschwendet habe. Nun, da er verarmt sei, wolle ihn niemand mehr kennen und er müsse an der äußersten „Spitze des attischen Ufers“ (S. 31) um einen geringen Taglohn in der Erde graben. All dies sind Grundzüge, die sich im Drama Shakespeares wiederfinden lassen, freilich nicht in einer rückblickenden Erzählung, sondern in unmittelbarer Präsentation der Ereignisse. Akt I führt lebhaft die Freigebigkeit und Gutmütigkeit Timons vor, welche in dem Bankett in Szene I,i (ein Element, was bei Lukian nur indirekt erwähnt wird; s.u.) ihren Höhepunkt der Darstellung finden. Auch seine ehemaligen Freunde wollen nach dem Verlust des Reichtums nichts mehr von ihm wissen (II,i,208-217 und III,i-III,iv), auch er hat sich aus der Stadt zurückgezogen („Let me look back upon thee. O thou wall...; IV,i,1), gräbt in der Erde, freilich nicht um Lohn, sondern, um sich Nahrung zu verschaffen. Die Chronologie der Ereignisse setzt sich fort in den Episoden, welche Lukian am Schluß seines Dialogs thematisiert: dort kommen vier schmeichelnde Athener, welche Timon den wiedererlangten Reichtum ablocken wollen. Es sind dies Gnathonides, welcher nach den früheren Gastgelagen fragt (S. 51) und ein neues Trinklied dazu mitbringt, ferner Philiadès, welcher einmal „ein ganzes Landgut und 2000 Taler zur Ausstattung seiner Tochter“ (S. 51) von Timon erhalten hatte, (vgl. Shakespeare: Old Athenian und Lucilius in I,i,124-156). Der dritte Besucher ist der Redner Demeas (S. 53ff), von welchem erzählt wird, Timon habe ihn einmal aus dem Gefängnis befreit (vgl. Shakespeare: Ventidius in I,i,97-111). Letztendlich kommt noch der Philosoph Thrasikles zu Lukians Timon (S. 56f), was bei Shakespeare fehlt.

Bei Lukian wie bei Shakespeare findet Timon erneut Gold, welches freilich unterschiedlich von ihm verwendet wird: Lukians Timon freut sich über den neuen Goldfund („Gold! Welch ein lieblicher Anblick! ... Willkommen Du liebstes und lieblichstes aller Dinge!) (S. 48), will sich die Landspitze, auf der er sich befindet, kaufen (S. 49) und fortan nur noch für sich allein leben und „keinen andern Freund in der Welt haben als den Timon“ (S. 49). Er will „den schönen Namen Menschen-

42 Die Textverweise beziehen sich wie in Kapitel 2.3.2.4. auf die deutsche Übersetzung der Werke Lukians durch Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai in Anlehnung an Christoph Martin Wieland.

feind“ führen (S. 50), um sich an den Menschen für das zu rächen, was sie ihm angetan haben. Auch Shakespeares Timon hat diesen Rachedgedanken, wenn auch viel ausgeprägter und verbitterter als der Lukians. Er freut sich allerdings keinesfalls über den Goldfund („this yellow slave“; IV,iii,34) und sieht seinen einzigen Verwendungszweck in der Zerstörung Athens. So weist er Alcibiades an: „There is gold to pay thy soldiers / Make large confusion“ (IV,iii,128f) und nicht anders sollen sich Phrynia und Timandra verhalten: „Consumptions sow“ (IV,iii,153). Auch die Banditti sollen das erhaltene Gold zum Schaden Athens verwenden (IV,iii,432-452), selbst der treue Diener, welcher Timon in den Wald folgt, sollte nach Timons Wunsch ebenso verfahren. („Hate all, curse all“; IV,iii,531). All diese Besucher werden (mit Ausnahme des Dieners) von Timon mit Steinwürfen vertrieben, was sich ebenfalls bei Lukian lesen läßt.

4.2.3.3. Parallelen der Charakterzeichnung

Plutarch hatte Timon lediglich pauschal als Menschenfeind charakterisiert, ohne dies im Detail zu entfalten. Hierfür darf Lukians Fassung des Timon-Stoffes als wichtige Quelle für Shakespeares Timon of Athens angesehen werden. Timon, der bei Lukian wie bei Shakespeare einen extremen Wechsel seiner Haltung anderen gegenüber erkennen läßt, erklärt sich bei Shakespeare ebenfalls zum Menschenfeind („I am Misanthropos and hate mankind“; IV,iii,54). Dabei ist er im Gegensatz zu Lukians Timon aber unversöhnlich in seinem Haß, schreibt sich schließlich seinen Epitaph selbst und geht zugrunde. Lukians Timon hatte sich ebenfalls zum Menschenfeind erklärt, welcher niemanden mehr sehen wollte, hatte jedoch diesen Eid sofort gebrochen, als die schmeichlerischen Besucher herbeikamen. („Oder wollen wir diesen einzigen Bruch in unser Gesetz machen und noch einmal mit ihnen reden?“ S. 50). Der Wandel von guten in schlechte Zeiten und die Charakterisierung Timons mit seinen Haßmonologen in Shakespeares Drama können somit auf Lukians Timon-Version zurückgeführt werden.

4.2.3.4. Zusammenfassung

Der Text Lukians bietet also folgende neuen Motive für die Timon-Gestalt, welche sich in Shakespeares Timon of Athens wiederfinden lassen⁴³:

- Timons früherer Reichtum,
- Hilfe für zwei Freunde,
- Enttäuschung durch Mitmenschen,

43 Außer diesen Motiven fehlt bei Shakespeare die ausgeprägte Philosophen- und Göttersatire Lukians, was durch die unterschiedliche Zielsetzung von satirischem Dialog und Drama zu erklären ist. Lukians Absicht war es weniger, Timons Entwicklung zum Misanthropen herauszuarbeiten, als vielmehr in Verfremdung von Strukturen des Epos (Götterhandlung) und Dialog (Philosophie) Unfähigkeit und Heuchelei satirisch zu entlarven.

- Wandel zum Menschenfeind,
- Goldfund und erneuter Reichtum,
- Rachedgedanken,
- Bittsteller, welche am Schluß wieder zu Timon kommen,
- Vertreiben der Parasiten durch Schläge und Steinwürfe.

Diese Parallelen machen deutlich, daß Shakespeare den Timon-Dialog Lukians gekannt haben muß. Übereinstimmungen im Hinblick auf Handlungsführung und Charakter der Hauptperson sind zu offensichtlich, um als zufällig erklärt werden zu können. In diesem Zusammenhang stellt sich nun die Frage, in welcher Version Shakespeare den Timon Lukians gekannt haben kann: „Critics are still puzzled as to the means by which Shakespeare had access to Lucian.“⁴⁴ Eine englische Übersetzung gab es, wie wir gesehen hatten, nicht.

4.2.4. Texte in der Lukian-Nachfolge

Die folgenden Texte kommen hier in Frage⁴⁵:

- eine polnische Übersetzung Tymon Lucyana - przez Iana Danieckiego W. Carkow, Nic. Lob. (1608). Es ist kaum anzunehmen, daß Shakespeare polnisch konnte, und das Erscheinungsdatum 1608 dürfte auch etwas spät liegen, um diesen Text als Quelle für den Timon of Athens anzunehmen, weshalb er im folgenden unberücksichtigt bleiben wird.
- eine italienische Version, besonders die von Matteo Maria Boiardo, Timone (1487).
- eine französische Version, etwa die Übersetzung Philibert Brétins, Les verses de Lucien de Samosate, traduites de grec en francais par Philibert Bréтин (Paris, 1583).
- das griechische Original (Erstausgabe 1523: Luciani Timon. Graece. Lovanii.)
- eine lateinische Version, etwa die Übersetzung des Erasmus, Complures Luciani Dialogi e versione Erasmi Rotterdami. I. ovanii in aedibus Theodorici Martini MDXII, welche zahlreiche Neuauflagen erlebte, oder eine lateinische Dramenfassung.

44 Pauls, op. cit., S. 6.

45 Vgl. hierzu Hoffmann, op. cit.

4.2.4.1. Matteo Boiardo, Il Timone (1487)

Diese Komödie in italienischen Terzinen⁴⁶, welche Matteo Boiardo (1440-1494) für den Herzog Ercole I von Ferrara verfaßte, beruht wahrscheinlich auf der lateinischen Übersetzung des Lukian-Dialogs durch Aurispa:

... it contributed little to the actual growth of the legend. It is Lucian's story retold, with one feature added - a sub-plot in the fourth and fifth acts only, in which the rightful owner of the gold Timon has found comes to light and regains his money. But the added feature at least in England did not stick to the legend; this remained as it had stood in Lucian and in Plutarch. Nor was it much changed by a second Timone, a comedy in which Galleotto del Caretto very quickly followed Boiardo in following Lucian.⁴⁷

Wenn Shakespeare den Timone Boiardos hätte benutzen wollen, hätte er, wie gesagt, italienisch können müssen. Auf den ersten Blick könnten die „solidares“ (III,i,43) und „banditti“ (Bühnenanweisung IV,iii,400) aus diesem Drama oder auch einer anderen italienischen Übersetzung des Timon-Dialogs Lukians kommen⁴⁸. Für oder gegen italienische Sprachkenntnisse Shakespeares haben wir keine Zeugnisse, weshalb ein genauerer Textvergleich darüber Aufschluß geben mag, inwieweit Shakespeare das Drama des Italieners berücksichtigt haben könnte⁴⁹. Verschiedene Handlungselemente, welche sich bei Boiardo finden lassen, bei Shakespeare jedoch fehlen, lassen vermuten, daß der Engländer dessen Version des Timon-Stoffs nicht berücksichtigt hat:

In einem Prolog⁵⁰, welchen Lukian spricht, wird bei Boiardo zunächst über den reichen Vater Timons informiert, der seinem Sohn all sein Geld hinterlassen habe. Letzterer habe jedoch all das schon wieder verpraßt, sei verrückt geworden („All this has turned his brain / From anger into madness“; S. 279) und er müsse sich nun seinen Lebensunterhalt mit Graben verdienen („He digs the barren shore“; S. 279). Der erste Akt beginnt bei Boiardo wie bei Lukian mit dem Klage-monolog Timons, im weiteren folgt das Drama genau der Handlungsführung Lukians einschließlich des erneuten Goldfunds mit Hilfe der Götter und der Erklärung zum Misanthropen („I name myself the Misanthrope ... / Since it denotes 'The enemy of men'; S. 286). Erst in den Akten IV und V erweitert Boiardo den Dialog Lukians durch einen sub-plot. Sein Timon erhält keinen Besuch nach seinem Goldfund und findet in einem Grab

46 Als Textausgabe des Originals sei empfohlen: Matteo Maria Boiardo: Timone. Premessa di Roberto Trovato (Theatro Italiano Antico N.6) (Bologna, o. J.).

47 Wright, op. cit., S. 12.

48 Honigmann, op. cit., S. 13 verweist jedoch auf „the frequent Elizabethan usage of this word“ [bandetti] und die Palallele mit: „A Roman sworder and banditto slave / Murder'd sweet Tully“ (2Henry VI, IV,i,135/136).

49 Grundsätzlich waren die Texte Boiardos im England des 16. Jahrhundert bekannt; der erste nachweisbare Einfluß findet sich in Spensers Fairie Queene (1590). Vgl. hierzu: James V. Mirolo, „La Fortuna des Boiardo in Inghilterra (e in America)“. In: Guiseppe Anceschi (ed.), Il Boiardo e la Critica Contemporanea (Firenze, 1970), 319-326.

50 Es wird Bezug genommen auf Bullough, op. cit., S. 277-293.

noch einen zweiten Schatz ("Here lie two urns already, full of money!"; S. 287), auf welchen er sofort Anspruch erhebt. Dessen rechtmäßiger Besitzer, der Sohn des Verstorbenen, Filocoro, kommt freilich gerade in diesem Augenblick hinzu, da genau an diesem Tag die ihm von seinem Vater gesetzte Frist von zehn Jahren abgelaufen ist. Timon vertreibt ihn und seinen Begleiter zunächst, sieht jedoch dann sein fehlerhaftes Verhalten ein und wandelt sich („In a bad hour I wandered from the path, / And punishment comes quite inevitably. / Wherefore I shall take up my former life. / Uncouth and solitary till death ends it.“; S. 291). Auch der Erbe, der Verschwender Filocoro, wird „no longer prodigal but liberal“ (S. 293) sein.

Bei einem Vergleich dieser kurzen Handlungsübersicht mit dem Drama Shakespeares zeigt sich, daß Boiardos Timone wohl kaum als Quelle in Frage kommt. Wo immer Boiardos Handlungsführung von der Lukians abweicht, folgt Shakespeare nicht. Dies gilt auch für die Benennung des Plutus, welcher bei Boiardo zur weiblichen Göttin Richezza wird; vgl. Timon of Athens, I,i,275f: „**Plutus**, the god of gold / is but his steward“. Dazu kommt, daß keine Edition des Dramas Boiardos nach 1518 belegt ist und überhaupt keine außerhalb Italiens veröffentlicht wurde⁵¹. Somit dürfen wir letztendlich feststellen: „i ricercatori moderni sono giunti alla conclusione che Shakespeare non venne a conoscenza del Timone di Boiardo, né nella versione originale, né in traduzione“⁵².

4.2.4.2. Die französische Übersetzung von Philibert Brétin (1582)

Aus dem französischen Sprachraum liegt uns kein Drama, welches über eine bloße Übersetzung des lukianischen Dialogs hinausginge, vor. Es ist daher nicht möglich, aufgrund von Unterschieden in der Handlungsführung oder Charakterzeichnung zu entscheiden, ob eine solche Version für Shakespeares Drama Berücksichtigung gefunden hat. Solange uns keine eindeutigen Belege für oder gegen französische Sprachkenntnisse Shakespeares vorliegen oder sich noch ein anderer Timon-Text in der Tradition Lukians diesbezüglich als wahrscheinlich erweist, müssen wir uns mit der Annahme zufrieden geben, daß diese Übersetzung Brétins von Shakespeare benutzt worden sein könnte.

4.2.4.3. Das griechische Original

An diesem Punkt stellt sich die oft diskutierte Frage nach Shakespeares klassischer Bildung⁵³. Inwieweit war er der antiken Sprachen mächtig? Konnte er das griechische Original oder eine lateinische Version des Timon-Stoffs benutzt haben?

51 Vgl. Honigmann, op. cit., S. 3.

52 L. Bergel, „I Due Timone: Boiardo et Shakespeare“. In: Anceschi (ed.), op. cit., S. 73.

53 Vgl. hierzu v.a.: Thomas W. Baldwin, William Shakspeare's Small Latine and Lesse Greeke, 2 Vols. (Urbana, 1944). Weniger erschöpfend sind: James A.K. Thomson, Shakespeare and the Classics (London, 1952); Emil Wolff, „Shakespeare und die Antike“, Die Antike 20 (1944); Elisabeth Wolffhardt, Shakespeare und das Griechentum (Diss. Berlin, 1919).

Mit dem Altgriechischen kann Shakespeare auf der grammar school in Verbindung mit dem Neuen Testament vertraut gemacht worden sein. Nach dessen Lektüre standen Isokrates und Theognis im zweiten Lernjahr an, im dritten folgten Hesiods Arbeiten und Tage, Homers Ilias und Odyssee sowie Pindar und Lycophoron. Darüberhinaus wurde die Kyropaedie des Xenophon gelesen,

followed by some of the tragedies of Euripides or of Sophocles, and a few of the comedies of Aristophanes. Lucian's dialogues may also serve a compositional term.⁵⁴

Bezüglich der Lektüre Lukians liegen uns folgende Belege vor:

Lucian's Dialogues are mentioned for the third form in Winchester in 1530 and for the second at Eton in 1560. ... In these instances a Latin translation was to be used, ... Thus Lucian's Dialogues in Latin translation were considered to rank with other dialogues in the second and third forms of grammar school.⁵⁵

Shakespeare könnte also die Dialoge Lukians (wenn auch in lateinischer Übersetzung) in der grammar school in Stratford gelesen haben.

Aus dem dramatischen Werk Shakespeares ist nicht viel im Bezug auf seine Griechischkenntnisse zu entnehmen. In keinem Drama findet sich ein griechisches Zitat, lediglich Lehnwörter wie etwa aus dem Timon der Misanthropos (IV,iii,54).

Als einziges nicht vorher im Englischen belegtes Wort bleibt die griechische Bezeichnung für Totenklage, threnos, die in ... 'The Phoenix and the Turtle' (1601) als Überschrift vorkommt, während im Text die anglisierte, schon im 15. Jahrhundert belegte Form threne erscheint.⁵⁶

Bei der Schilderung des griechischen Milieus im Timon of Athens hören wir nur von der Stadtmauer („O thou wall“, IV,i,1), Athens Geschäften („break shops open“, IV,iii, 450), Türmen, Siegeszeichen und Schulen („that these great towr's, trophies and schools should fall“, V,iv,25), ohne daß ein spezifisches Lokalkolorit erkenntlich würde.

Die Andeutungen über das griechische Milieu im Timon sind also recht dürftig und vage. Timons Haushalt unterscheidet sich im allgemeinen nicht von dem eines englischen Lords aus Shakespeares Zeit: insbesondere das Festmahl I,ii mit dem Amazonentanz und dem Auftreten Cupidos ist nicht als griechisch gedacht, sondern entspricht durchaus den Sitten und Gewohnheiten der Elisabethiner.⁵⁷

54 Baldwin, op. cit., II, S. 648.

55 Baldwin, op. cit., I, S. 734.

56 Wolffhardt, op. cit., S. 30.

57 Wolffhardt, op. cit., S. 35.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß, selbst wenn Shakespeare in der Schule Griechisch gelernt und vielleicht auch die Dialoge Lukians gelesen hat (wie die Mehrzahl der humanistisch gebildeten Zeitgenossen), ein fundiertes Wissen um griechische Kultur und Sprache nicht vorhanden gewesen sein dürfte, wenn auch mancher Kritiker dies optimistisch anders sehen möchte:

...the Greek quotations and rhetorical terms of Demeas the orator would not have troubled the former scholar from King Edward's School in Stratford. He would have passed blithely over any Greek more difficult than that taught in the seventh form.⁵⁸

Es erscheint bei detaillierterer Betrachtung verschiedener Fakten doch nicht allzu wahrscheinlich, daß Shakespeare Lukians Timon-Dialog im Original gelesen hat. „If anything, Jonson exaggerated in favour of the Greek, when he said that Shakespeare had 'small Latin and lesse Greek'“⁵⁹.

4.2.4.4. Eine lateinische Version

Wenn wir die Statuten der grammar school in Stratford auch nicht im Bezug auf das Lateinische kennen, können wir doch ebenfalls versuchen, aus dem Werk Shakespeares Schlüsse auf seine Kenntnis lateinischer Werke der klassischen Antike zu ziehen. Für The Rape of Lucrece (1594) mußte er sowohl Ovids Fasti wie auch das Geschichtswerk des Livius ab urbe condita (dessen Übersetzung durch Holland erst im Jahre 1600 erschien) gekannt haben. Goldings Ovid-Übersetzung war zwar bereits 1567 erschienen, Shakespeare muß jedoch den lateinischen Text gekannt haben, da „er den Namen der Feenkönigin Titania, den Golding umschreibend übersetzt hat, nur in dem Original gelesen haben kann“⁶⁰. Bei der Abfassung der Comedy of Errors (1591/92) muß Shakespeare die Maenechmi des Plautus gekannt haben (und für III,i wohl auch den Amphitruo), von denen die Übersetzung ebenfalls erst später (1595) erschien. Ohne daß hier detaillierter auf diesen Problemkreis eingegangen werden kann, dürfen wir wohl annehmen, daß Shakespeare des Lateinischen mächtig war.

4.2.4.4.1. Lateinische Übersetzungen

Wie oben aufgezeigt, waren zu Shakespeares Zeit mehrere lateinische Übersetzungen des Timon-Dialogs Lukians (u.a. die des Erasmus) verfügbar, so daß dies eine weitere Möglichkeit der Überlieferung gewesen sein könnte. Inwieweit Shakespeares Lateinkenntnisse tatsächlich ausreichen, um einen längeren und anspruchsvollen Text mit satirischer Zielsetzung wie den Dialog des Lukian lesen zu können, ist heute nicht mehr zu entscheiden.

58 Robert H. Goldsmith, „Did Shakespeare Use the Old Timon Comedy?“ SQ (1958), 32.

59 Baldwin, op. cit., II, S. 661.

60 Wolff, Emil, op. cit., S. 146.

4.2.4.4.2. Titus Livius de Frulovisi, Claudii Duo (1432)

Ein weiterer lateinischer Text, welcher in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist, sind die Claudii Duo des Titus Livius de Frulovisi⁶¹, einer der ersten Humanisten, welcher sich an die Erneuerung des antiken Dramas wagte⁶². Geboren um das Jahr 1400 in Ferrara, kam er bereits als Kind nach Venedig, wo er dann etwa 1429 als Lehrer und Rektor einer Schule tätig war. Nach Aufgabe der Lehrtätigkeit führten ihn Reisen nach Neapel, Rom und Ferrara, Kreta und Rhodos. „1436 trat er als poeta et orator in den Dienst Humphreys, des Herzogs von Gloucester und Onkel Heinrichs VI von England, verließ das Land jedoch schon wieder zwei oder drei Jahre später“⁶³. Nach weiteren Reisen durch Italien und Frankreich kehrte er nach Venedig zurück, wo er zwischen 1456 und 1463 starb. Frulovisi muß ein streitbarer Charakter gewesen sein, der Konflikte nicht scheute. So nahm er z.B. die Auseinandersetzung mit der Kirche bewußt auf sich, als er in den Claudii Duo einen hinkenden Gott auftreten läßt (s.u.).

Frulovisi verfaßte u.a. sieben Komödien⁶⁴, von denen fünf in Venedig aufgeführt und zwei weitere in England geschrieben wurden. Sie wurden erstmals von C.W. Previtè-Orton im Jahre 1931 nach einer Cambridger Handschrift herausgegeben. Die Komödien Claudii Duo und Emporia „sind die ältesten dramatischen Versuche, die von dem wiedergefundenen Plautus angeregt wurden“⁶⁵.

Lange Zeit galt Boiardos Timone als die erste dramatische Bearbeitung des Timon-Stoffs. Daß Frulovisis Claudii Duo hierbei übersehen wurden, resultierte vor allem aus der irrigen Annahme, Aristophanes' Plutos sei deren Quelle; erst Ludwig wies nach, daß der Timon-Dialog Lukians hierfür anzusetzen ist⁶⁶. Die Komödie, welche ihren Titel (abgeleitet von lat.: „claudicare“, „hinken“) von dem lahmen Plutus und

61 Als Textausgabe wurde zugrunde gelegt: C.W. Previtè-Orton, (ed.), Opera hactenus inedita Titi Livii de Frulovisis de Ferrara (Cambridge, 1931).

62 Meine Ausführungen zu dessen Person und Werk basieren zum großen Teil auf: Walter Ludwig, „Titus Livius de Frulovisi - ein humanistischer Dramatiker der Renaissance“, Humanistica Lovaniensa (Journal of Neo-Latin Studies) XXII (1973), 39-76; abgedruckt in: W. Ludwig, Litterae Neolatinae, Schriften zur Neulateinischen Literatur, hrsg. v. L. Braun u.a. (München, 1989), S. 70-97.

63 Ludwig, op. cit., S. 40.

64 Außerdem einen Leonello d'Este gewidmeten Dialog De re publica in drei Büchern (1434), eine Vita Henrici Quinti (1437-38), hexametrische Panegyrici auf den Herzog Humphrey von Gloucester u.a. sowie eine grammatische Kompilation De Orthographia (gedruckt Köln, 1480). Vgl. hierzu Ludwig, op. cit., S. 40.

65 Ludwig, op. cit., S. 42.

66 Er verweist darüberhinaus auf eine weitere bis dahin unbekannt Version des Timon-Stoffs eines Zeitgenossen Frulovisis, Gigliolo Giglioli. Dieser „nannte die Hauptperson seiner 1439 in Ferrara verfaßten Comediola Michaelida Thimo. Der Thimo Gigliolis war wie der Timon Lukians ein generöser Philanthrop gewesen, solange er sich in guten Umständen befand. Nach dem Umschlag ihres Glücks wurden beide von allen Freunden und Verwandten verlassen. Die Michaelida endet analog dem Timon Frulovisis mit einer Wiederkehr besserer Verhältnisse für die Hauptperson. Ähnlich wie Frulovisi ... hat Gigliolo den Menschenhaß Timons nicht rezipiert.“ (Ludwig, op. cit., Anm. 27, S. 49f); vgl. auch: W. Ludwig u. M. de Panizza Lorch, Zilioli Ferrariensis Comediola Michaelida (München, 1975), S. 83-85.

einem lahmen Pädagogen hat, will in zwölf Prosaszenen (nach Argumentum und Prolog) Vergnügen und v.a. Nutzen beim Zuschauer erreichen. Der Schauplatz ist Ravenna, was eine Aktualisierung impliziert. In einer detaillierten Inhaltsangabe⁶⁷ arbeitet Ludwig die Unterschiede der Komödie um den Helden Plusipenus zu Lukians Timon-Dialog heraus:

Timon war ein alter, Plusipenus ist ein junger Mann. Jener hatte sein Vermögen tatsächlich durch philanthropische, wenn auch im nachhinein als töricht erkannte Handlungen verloren, ... dieser hat sein Geld vor allem bei Dirnen und Gelagen verschwendet. Jener war von allen Freunden verlassen, dieser hat, seit er sich besserte, die anständigen Menschen zu Freunden gewonnen. Jener hatte Gottes Zorn auf andere herabgewünscht, dieser beklagt sich über den ausbleibenden Segen für sich selbst. Das Charakteristische an Timon, sein Menschenhaß, ist von Frulovisi nicht rezipiert worden. Die einmalige, individuelle Figur wurde in Richtung auf eine komödienthafte Typik simplifiziert, wobei ... ihre Moral generell anwendbar wurde.⁶⁸

Das frühere Lotterleben des Plusipenus wird in der ersten Szene rückblickend durch die Kupplerin Mastropa und die Dirne Porna in Erzählung an den Gaukler Apaton vor Augen gestellt. Er habe sein Geld mit vollen Händen zum Fenster hinausgeworfen, sei aber nun verarmt und habe sich gewandelt. Erst in der zweiten Szene sehen wir Plusipenus selbst bei harter Arbeit, wobei er heftige Klagen gegen Jupiter erhebt. (Dies war der Anfang im Dialog Lukians gewesen). Plusipenus erhält im Verlauf des Dramas zwei Kontrastfiguren an die Seite gestellt: den verwerflichen Philaphrodita und seinen Gefährten Pornovisus, welche beide durchwegs negativ gezeichnet sind. Umso nachdrücklicher erscheint das Verhalten des Plusipenus, welcher sich bereits auf dem Weg der virtus befindet und letztendlich nicht von den Tugenden verlassen wird. Da Frulovisi den Menschenhaß des Timon in seinem Plusipenus nicht rezipierte, findet sich bei ihm am Ende die Szene der schmeichlerischen Freunde, welche den wieder zu Reichtum Gekommenen besuchen, nicht. Die Ungeselligkeit des lukianischen Timon wird in der Komödie dahingehend uminterpretiert, daß er die jurisconsulti Laelius und Attilius, welche zu ihm kommen wollen, aus Armut nicht in seinem Hause empfangen kann.

Bereits aus dieser sehr kurzen Handlungsskizze ist deutlich geworden, daß die Claudii Duo des Frulovisi sich erheblich vom Timon-Dialog Lukians unterscheiden. Abgesehen von wiederholten Kontaminationen aus Dramen des Plautus und Terenz simplifiziert der Humanist den Timon Lukians erheblich. Seinem Hauptziel des moralisierenden, allegorischen Lehrstücks entspricht die Konzentration auf den Wechsel von reich zu arm und wieder zu reich, wobei das Verhältnis von Tugend und Laster zu Reichtum und Armut primärer Gegenstand der lehrreichen Darstellung ist. Zu diesem Zweck führt der Humanist mit der ersten Szene etwas Neues in die Timon-Geschichte der Lukian-Überlieferung ein, wenn er versucht, das ehemalige Leben des Plusipenus im Reichtum zu veranschaulichen. Wenngleich er dies nicht

67 Ludwig, op. cit., S. 52-60.

68 Ludwig, op. cit., S. 54.

in szenischer Darstellung, sondern in einer rückblickenden Erzählung zweier Figuren (Mastropa und Porna) vornimmt, wird das Bestreben deutlich, den Kontrast von Einst und Jetzt möglichst eindrücklich vor Augen zu führen, um dem Publikum das rechte Verhalten im Umgang mit Reichtum zu vermitteln. Der Kern der Timon-Gestalt Lukians, die Misanthropie, interessiert in dieser Konzeption nicht mehr.

Betrachten wir die Claudii Duo hinsichtlich einer möglichen Quellenfunktion für Shakespeares Timon of Athens, so zeigt sich, daß diese nicht für sein Drama zugrunde gelegt werden müssen. Zunächst könnte man das Gegenteil annehmen, da Frulovisi selbst in England gewesen war, die Handschrift, in welcher die Claudii Duo enthalten sind (MS No. 60, St. John's College, Cambridge), aus seinem eigenen Besitz stammte, und er diese selbst nach England mitgebracht und bei seinem Weggang dort zurückgelassen hatte. Über ihren genauen Verbleib ist jedoch nicht viel bekannt:

The volume was given to St. John's College by Hilkiah Croke, M.D., in 1631 and may at some previous time have belonged to John Gunthorpe, Dean of Wells (ob. 1498), but of this there is no proof.⁶⁹

Die Handschrift könnte Shakespeare irgendwie zugänglich gewesen sein, da sie sich schon in England befand. Wie jedoch aus der kurzen Inhaltsangabe deutlich wurde, sind die Claudii Duo in ihrer Handlungsführung und ihrer humanistisch-pädagogischen Ausrichtung so verschieden von Timon of Athens, daß von Einfluß nicht gesprochen werden kann. Das gewichtigste Argument ist hierbei sicherlich die Aussparung des Menschenhasses durch Frulovisi zugunsten einer moralischen Zielsetzung.

4.2.4.5. Zusammenfassung

Bisher konnte keine Version gefunden werden, welche mit großer Wahrscheinlichkeit als primäre Quelle für Shakespeares Timon of Athens in der Tradition Lukians gedient haben könnte. „It is impossible to say how Shakespeare knew it“⁷⁰, weil für die Verwendung einer französischen oder lateinischen Übersetzung jeglicher Hinweis fehlt. Die italienische Dramenfassung des Boiardo weist zu viele inhaltliche Unterschiede auf, das gleiche gilt für die Claudii Duo des Titus Livius de Frulovisi. Es bleiben bisher nur der sekundäre Einfluß Barckleys zur men/beast-Thematik und die theoretische Möglichkeit der Lektüre des griechischen Originals.

69 Previté-Orton (ed.), op. cit., S. xviii.

70 Soellner, op. cit., S. 206.

4.2.5. Anonyme englische Timon-Komödie

Außer den Texten aus der Antike gibt es noch eine weitere Fassung des Timon-Stoffs, um die die Quellenforschung zum Timon of Athens nicht herumkommt. Wenngleich diese Fassung stark vom Dialog Lukians abweicht und ihre zeitliche Einordnung in die Lukian-Tradition nicht geklärt ist, ist sie doch (trotz vieler Ungereimtheiten) bei einer Untersuchung der literarischen Tradition der Timon-Figur im Hinblick auf Shakespeares Timon of Athens zu berücksichtigen⁷¹. Hinsichtlich einer möglichen Quellenfunktion für Shakespeares Drama hätte dieser Text freilich den unschätzbaren Vorteil, daß sich das Sprachproblem hier ausnahmsweise nicht stellte.

Es handelt sich um eine anonyme **englische** Komödie mit dem Titel Timon, welche erstmals von Alexander Dyce im Jahre 1842 für die Shakespeare Society in London herausgegeben wurde⁷². Sie befindet sich im Victoria and Albert Museum unter der Signatur Dyce MS.52⁷³.

Über die Herkunft und Datierung des Manuskripts ist nichts bekannt. Es lassen sich zwei Hände unterscheiden, wobei Akt I (ff 1^r-8^v) und die erste Hälfte von Akt V (ff 19^v-22^v und 23^v bis Zeile 20) der ersten Hand zugeordnet werden können. Von der zweiten Hand stammen die Akte II, III und IV (ff 9^r-19^v), f 23^r sowie f 23^v ab Zeile 21 bis zum Schluß. Es handelt sich um eine fair copy, welche als prompt book benutzt worden sein dürfte. Bühnenanweisungen (z.B. „Enter Timon and Laches“, f 1^r; „Timon holds him“, f 5^v; „Timon stands up“, f 18^r) und insbesondere die Korrektur von „Enter Timon and Laches with either a spade in their hands“ zu „3 spades“ (Bühnenanweisung zu V,ii), da eine weitere Schaufel für den später noch hinzukommenden Gelasimus benötigt wird, lassen auf eine Aufführung schließen. Ein Personenverzeichnis ist dem Stück vorangestellt, ein Epilog beschließt es.

Die anonyme Komödie hat die Forschung bisher rege beschäftigt; vor allem ihre mögliche Quellenfunktion für Shakespeares Drama war seit George Steevens' Shakespeare-Ausgabe von 1788 (welche ein paar Hinweise auf Gemeinsamkeiten der beiden Texte enthielt) Gegenstand der Analyse und Interpretation. Da die meisten Kritiker gezwungen sind, dem Urteil Bulloughs, die anonyme Komödie sei ein „long clumsy pedantic piece“⁷⁴, zu folgen, haben sie häufig die Frage einer Abhängigkeit Shakespeares von ihr verneint⁷⁵, sie als Schulstück interpretiert⁷⁶, was jedoch wegen

71 Die Texte Plutarchs über Timon scheinen dem Autor nicht bekannt gewesen zu sein, da sich nicht ein einziger Hinweis auf deren Berücksichtigung und Verwendung in der Komödie finden läßt.

72 Diese Ausgabe dient als Grundlage meiner Ausführungen und Zitate. Sie wurde veröffentlicht für die Shakespeare Society of London, Publications, No. 11, ohne Ort und Jahr. Die Zeilen der einzelnen Szenen wurden von mir durchnummeriert, um das Auffinden von Zitaten zu erleichtern.

73 Das Faksimile mit der Signatur F.D. 18.31. wurde mir dort freundlicherweise zur Einsicht zur Verfügung gestellt.

74 op. cit., S. 232.

75 So etwa G.C.Moore Smith „Notes on some English University Plays“, MLR 3 (1907) und Georges A. Bonnard, „Notes sur les Sources de Timon of Athens“, Etudes Anglaises 7 (1954), der die - wie er selbst zugibt - unwahrscheinliche Theorie aufstellt, die Geschichten aus 1001

der Wortwahl (s.u.) kaum anzunehmen ist. Oder aber sie haben sich in Vergleichen mit anderen Shakespeare-Dramen ergangen und den Timon dabei völlig aus den Augen verloren⁷⁷. Die neuere Forschung zu den Quellen des Timon⁷⁸ tendiert seit Muriel Bradbrook dazu, Shakespeares Drama vor die anonyme Komödie zu datieren, was weiter unten begründet werden wird.

Die anonyme Komödie erfordert genauere Behandlung. Vor allem ihre Verfügbarkeit in englischer Sprache und auch diverse neue Motive machen sie zu einem Timon-Text, dem im Hinblick auf verschiedene andere Dramen Bedeutung zukommt. Als Grundlage für eine Interpretation und den Vergleich mit anderen Timon-Fassungen muß zunächst eine Inhaltsübersicht gegeben werden.

4.2.5.1. Inhalt

Der anonyme Autor führt uns zunächst den reichen Timon vor, welcher sein Geld an seine angeblichen Freunde, die sich ihm ehrerbietig unterwerfen, freigebig verteilt. („Flye, Gould, enjoye the sunn beames! 'tis not fitt / Bright Gould should lye hidd in obscuritie; / I'le rather scatter it among the people“, I,i,10-12). In I,ii befreit er den Eutrapelus aus den Händen des Wucherers Abyssus, welcher von ersterem 200 Talente fordert. Timon begleicht die Schuld. Als Timons treuer Diener Laches ihn auf das Schmarotzertum der falschen Freunde hinweist, wird er von Timon verbannt („Be gone; / The doore is open“, I,v,68-69), freilich nicht ohne zuvor noch von Timon festgehalten zu werden, damit der von Laches beleidigte Fiedler Hermogenes sich an dem Diener mit Schlägen rächen kann. Der zweite Handlungsstrang setzt ein, als in I,iii der eitle Geck Gelasimus mit dem prahlenden Reisenden Pseudochus auftritt. Ersterer wirbt um Callimela, die Tochter des alten Atheners Philargurus, Letzterer prahlt mit den phantastischen Abenteuern, welche er bei den fernsten Völkern erlebt haben will (I,iv). Nach einer Werbeszene des Gelasimus um Callimela, bei welcher Pseudochus dem Werber jeweils einreden muß, was er sagen soll (II,i), setzt der Handlungsstrang um Timon wieder ein. Laches kommt in Verkleidung eines Soldaten zurück, wobei er zunächst den ihm begegnenden Hermogenes, vor dem er sich als Nemesis ausgibt, durch das Verbinden der Augen „blenden“ („I'le pluck thie eyes out“; II,iii, 30) und schlagen kann. Unter dem Namen Machaetes führt Hermogenes den Laches dann wieder in Timons Haus ein.

Nacht könnten als Quelle anzusetzen sein (vgl. S. 67).

76 So etwa Joseph Quincy Adams, „The Timon Plays“, JEGP IX (1910) 506-524: „I believe that it belongs to that class of school plays of which Roister Doister is a representative.“ (S. 510).

77 So verfährt z.B. Robert H. Goldsmith, „Did Shakespeare Use the Old Comedy?“, SO 9 (1958), 31-38, wenn er auf den Seiten 32-37 (!) die anonyme Komödie mit King Lear vergleicht.

78 So etwa Bullough, op. cit., S. 235.

Eine weitere Szene illustriert Timons Freigebigkeit: in II,iv ist der Redner Demeas von einer Gefängnisstrafe bedroht, da er dem Staat „sixteene talents“ (Vers 31) schuldet. Trotz seiner Eloquenz gelingt es ihm nicht, die beiden Sergeanten, welche ihn verhaften wollen, von seiner Unschuld zu überzeugen. Timon begleicht die Forderung. Als Grund für sein Verhalten gibt er an, die Zuneigung seiner Freunde erkaufen zu wollen („I putte my talents to strange usury, / To gaine mee friends, that they may follow mee“; II,iv, 65-66).

Bei einem recht ausgelassenen Mahl, bei dem die Bacchanalien begangen werden (II,v in Timons Haus und III,i im Hause des alten Atheners) und Callimelas törichter Bruder Lollo zum Prinzen gewählt wird, verliebt sich Timon auf den ersten Blick in Callimela. Um sie wirbt der treue Diener Laches alias Machaetes dann für seinen Herrn. Da Timon reicher zu sein scheint als der bisherige Anwärter Gelasimus und auch noch zusagt, Callimela ohne Mitgift zu heiraten (Lach.: „Timon doth love thy daughter fervently / Will take her without dowry, if you please“ III,ii,18-19) willigt der geizige Vater des Mädchens gern ein („This is farre richer“, III,ii,30). Der enttäuschte Gelasimus, der nicht den Rivalen, sondern lieber die Braut zum Kampf herausfordert („Goe, Paedio, in my name / Tell Callimele I'le combatize with her: / Ile fighte, by Jove.“, III,iii,62-64), wird von Pseudochus mit der Aussicht auf die Tochter des Königs der Antipoden, zu welcher er ihn führen könne, getröstet (III,iii). Nach den Hochzeitsvorbereitungen (III,iv) und der Eheschließung zwischen Timon und Callimela („my wife“; III,v,18) bricht das Unglück über den jungen Ehemann herein: ein schiffbrüchiger Soldat kommt auf dem Höhepunkt des Festes, als das Hochzeitslied gerade vorbei ist, um zu verkünden, daß alle Schiffe Timons (von denen nie zuvor die Rede gewesen war!) untergegangen und sein Reichthum dahin sei:

I bring thee heavy newes; thy shippes are drown'd
In Neptunes waves, not one of them arriv'd...
Neptune, thy foe, hath wrought thee this mishappe,
And swallow'd uppe thy gemmes in his vast wombe,
And never will restore them backe againe. (III,v,71-76)

Sofort zieht sich Callimela von Timon zurück, der einen Klagemonolog an die Götter richtet (III,v,150-188).

Von dem armen Timon will niemand mehr etwas wissen. Demeas und Eutrap (IV,i) kennen ihn ebensowenig wie Gelasimus (IV,ii) und Hermogenes (IV). Einzig Laches hält bedingungslos zu seinem Herrn („My masters voyce doth ecke in my eares“, IV,iii,137). Er wird von Timon beauftragt, die sogenannten Freier noch einmal zum Mahl zu laden, um seinen Groll zu mindern („I have prepared t' a worthy feaste: / Goe, call them therefore; IV,iii,153-154). Bei diesem Ban bewirft Timon dann die Gäste mit Steinen, welche wie Artischocken bemalt (Timon: „these artichokes doe noe mans pallat please“, IV,v,133 und Bühnanweisung „Stones painted like to them; and throwes them at them“, S. 75) verbannt sich selbst aus der menschlichen Gesellschaft („Goe, Timon, goe, / Ban thyselfe from mans society“, IV,v,170-171).

Die Handlung um Gelasimus setzt wieder ein, als dieser in IV,ii all seine Güter testamentarisch dem Wucherer Abyssus vermacht hat, um genügend Geld für seine Reise zu den Antipoden (auf dem Pegasus!) zu bekommen. Pseudochus, der sich bereitwillig erboten hatte, das erhaltene Geld zu tragen, macht sich damit auf und davon (V,iii). Gelasimus sucht vergeblich nach dem Weg zum Pegasus (V,i), begegnet dabei den grundlos grabenden Timon und Laches (V,ii) und gesellt sich schließlich, nachdem er sein einfältiges Verhalten einsehen mußte, als dritter Grabender zu ihnen. Dabei trägt er eine Eselskappe⁷⁹, welche ihm Paedio, der Diener des Pseudochus, zuvor verpaßt hatte (V,iii,22-29). Timon findet Gold und will dieses vergraben („Though all the world love thee, Timon hates thee: Ile drowne thee in the seas profunditie“; V,iii,77-78). Laches jedoch rät ihm, das Gold zu behalten. Laches hat mittlerweile seine Verkleidung abgelegt (V,ii), wird jedoch trotzdem nicht von Timons Haß ausgenommen („Thou art a man, that’s wickednesse enough; / I hate that fault; I hate all humane kinde“ (V,ii,25-26). Timon folgt diesem Rat und zieht sich an einen einsameren Platz zurück. Wie nicht anders zu erwarten, kommen die alten Freunde wieder zu ihm, so Callimela, Eutrapelus und Hermogenes; der Redner Demeas verliest ein Dekret (V,v,115-141) und selbst Gelasimus bittet Timon um eine Mitgift für seine spontan anberaumte Hochzeit mit der 80-jährigen Dienerin Callimelas, der wenig attraktiven Blatte („I have yet / Two teethe left“, III,ii, 42-43). Timon jedoch treibt alle Besucher mit Spatenschlägen davon, da er nur Haß empfinden kann („I curse / The ayre yee breathe; I lothe to breathe that aire“; V,v,173-174). Die Besucher verschwinden, Timon bleibt allein auf der Bühne und spricht den Epilog, wobei eine seltsame Wandlung in ihm vorgeht:

What’s this? I feele throughout
 A sodaine change; my fury doth abate,
 My hearte growes milde, and laies aside its hate.
 Ile not affecte newe titles in my minde,
 Or yet bee call’d the hater of mankinde:
 Timon doffs Timon... (Epilogue, 2-7)

Aus dieser Inhaltsübersicht geht hervor, daß die anonyme Timon-Komödie zahlreiche Motive enthält, die uns bisher noch nicht begegnet waren. Ein Vergleich mit der antiken Vorlage Lukian wird deutlich machen, welche Elemente in dieser Fassung des Timon-Stoffs aus Lukian übernommen, welche neu hinzugekommen sind.

5.2. Vergleich mit Lukians Timon-Dialog

aus der Inhaltsskizze hervorgeht, entfernt sich die anonyme Komödie wesentlich von allen bisher bekannten Timon-Texten in der Lukian-Nachfolge von ihrer antiken Vorlage. Der **reiche** Timon war uns in dieser Ausführlichkeit der Schilderung bisher noch nicht begegnet. Lukians Dialog, welcher mit dem Klagemonolog

⁷⁹ Vgl. zu diesem Motiv: Hermann Reich, Der Mann mit dem Eselskopf. Ein Mimodrama vom klassischen Altertum verfolgt bis auf Shakespeares Sommernachtstraum (Weimar, 1904).

des **armen** Timon an Jupiter einsetzt, berichtet lediglich in **zeitlicher Rückschau** von Timons Leben in Wohlstand (S. 31). In gleicher Form hören wir von Gnathonides, der, als er von Timon um Hilfe angesprochen worden war, diesem nur den Strick gereicht hatte, und Gnathonides' Frage nach dem einstigen Gastmahl, für das er ein neues Trinklied komponiert habe (S.51). Das Verhalten des Philiades, von dem berichtet wird, er habe einmal von Timon „2000 Taler und ein Landgut“ (S.51) für die Ausstattung seiner Tochter bekommen, den bedürftigen Timon dann aber später mit Schlägen abgewiesen, wird bei Lukian ebenfalls in Rückschau präsentiert. Auch vom Redner Demeas, der der Republik 16.000 Taler schuldig gewesen war und deshalb ins Gefängnis hätte gehen müssen, wenn Timon die Schuld nicht beglichen hätte, berichtet Lukian in Rückschau. Auch Demeas hatte Timon abgewiesen und ihm zustehendes Geld nicht ausbezahlt, da er angeblich kein Bürger Athens mehr gewesen sei (S.53).

Zwei dieser drei Episoden bei Lukian werden, wie wir gesehen haben, in der anonymen Komödie dem Zuschauer in **chronologischer Reihenfolge** vor Augen geführt. In I,ii befreit Timon den Eutrapelus aus den Händen des Wucherers Abyssus, in II,iv bewahrt er den Demeas⁸⁰ vor einer Gefängnisstrafe. Die dritte Episode Lukians, die um die Mitgift für die Tochter des Philiades, fehlt in der anonymen Komödie; sie ist nur in ganz anderem Zusammenhang in der späteren Bitte an Timon, für die Mitgift anlässlich der Hochzeit von Gelasimus und Blatte zu sorgen (V,v), aufgenommen und damit nicht aus einer Abhängigkeit von Lukian zu erklären. Der Hinweis auf das ehemalige Gastmahl findet ebenfalls seine Ausgestaltung in der ersten Hälfte der anonymen Komödie, in den ausgelassenen Bacchanalien (II,v und III,i).

Der Handlungsverlauf ab III,v,150 (Klagemonolog Timons: „O Jove, O Jove ...“) entspricht im großen und ganzen dem Dialog Lukians⁸¹. Das Ableugnen der ehemaligen Freunde (hier Demeas und Eutrapelus), Timon zu kennen, war bei Lukian angelegt gewesen (S.33). Timons Rückzug aus der Gesellschaft, sein Graben, der Goldfund und die schmeichelnden Besucher, welche zu dem wieder wohlhabenden Timon kommen und mit Schlägen vertrieben werden, sind uns ebenfalls aus dem antiken Dialog bekannt. Die Besucher in der anonymen Komödie (V,v) sind Callimela, Eutrapelus und Hermogenes sowie der Redner Demeas, dessen Szene (V,v,104-150) beinahe wörtlich mit allen Details (Dekret mit Erwähnung der angeblichen Teilnahme Timons bei den Olympischen Spielen, seinen Kriegsverdiensten, Statue auf der Akropolis, Benennung des noch nicht geborenen Sohns des Demeas

80 Neben den Namen des Timon und des Laches ist dies die einzige weitere Übereinstimmung in der Namensgebung zwischen Lukian und der anonymen Komödie.

81 Mit Ausnahme der Rückkehr des treuen Dieners und des zweiten Banketts (s.u.).

auf den Namen Timon) aus dem Dialog Lukians (S. 53-54) übernommen worden ist. Hierfür muß dem Autor der anonymen Komödie der Text Lukians direkt vorgelegen haben; keine andere Fassung des Timon-Stoffs weist eine solch enge Übereinstimmung zu Lukian auf.

Eine weitere Parallele der anonymen Komödie zu Lukian ist die Behandlung der Philosophen. Lukians Philosophensatire findet ihre Entsprechung in den Philosophen Speusippus und Stilpo. Wie Lukians Philosoph Thrasykles, der am Schluß des Timon-Dialogs zum wieder reich gewordenen Timon kommt, stehen sie mit ihrem Verhalten in vollkommenem Widerspruch zu der von ihnen vertretenen Lehre. Thrasykles, der seine Bedürfnislosigkeit überaus nachdrücklich konstatiert (S. 56), rät Timon, das gefundene Gold nur in seiner Gegenwart im Meer zu versenken⁸², oder aber es ihm für die Armen anzuvertrauen (S. 57). Speusippus und Stilpo halten Timon einen Vortrag über stoische Verhaltensweisen und erweisen sich dann am Tisch als Epikureer par excellence. Ihre pseudo-gelehrten Gespräche über den Mann im Mond (IV,iii,1-50) und über den Senf (IV,v,42-52) beim zweiten Bankett parodieren zweifellos die philosophische Tradition der platonischen Symposien; die Eselskappe für Stilpo (V,iv,70) und die Charakterisierung durch Laches als „foolco-sophers“ (V,v,191) lassen die Philosophen vollends zu lächerlichen Figuren werden.

Nicht angelegt bei Lukian waren die Episode um Mitgift (s.o.), die Rückkehr des treuen Dieners (IV,iii) und ein zweites Bankett (IV,v), was uns im Zusammenhang mit Shakespeares Drama noch beschäftigen wird. Darüberhinaus ist der gesamte sub-plot um Gelasimus, Pseudochus und Callimela, welcher immerhin fast die Hälfte der Dramenhandlung bestimmt⁸³, im antiken Dialog nicht nachzuweisen⁸⁴. Diese Nebenhandlung stellt den (wenig gelungenen) Versuch dar, eine Kontrasthandlung und -figur zur Haupthandlung zu schaffen, lenkt jedoch nur allzu oft von den Geschehnissen um Timon ab. Weiterhin bisher unbekannt ist die Motivation Timons, sich mit seinem Reichtum die Freundschaft anderer erkaufen zu wollen, ferner der Verlust seines Reichtums durch den Untergang seiner Schiffe (womit jede kausale Verknüpfung von verschwenderischer Lebensweise und deren Folgen verloren geht!) und das gute Ende, die „sodaine change“, was im Epilog der Komödie thematisiert wird.

Zusammenfassend können wir also festhalten, daß sich die anonyme Komödie sehr weit von Lukians Dialog entfernt. Beiden Texten **gemeinsam** sind:

- Grundsätzlich der Handlungsverlauf ab III,iv,150ff,
- das Dekret des Redners Demeas (V,v),
- die Philosophensatire.

82 Dies äußert in der anonymen Komödie Timon selbst („shall I drowne it in the ocean?“ V,iii,76).

83 Timon tritt in 14 Szenen auf, Gelasimus in 13.

84 Eine Tatsache, die einzelne Interpreten völlig außer Acht lassen; so etwa die an sich fundierte Analyse der Quellen zu Timon bei Wright, op. cit..

Folgende **Unterschiede** lassen sich feststellen; d.h. folgende Elemente sind in der anonymen Komödie neu:

- Abfolge der Handlungssequenzen (Akte I-III),
 - der reiche Timon auf der Bühne,
 - Timons zweimalige Freigebigkeit (Eutrapelus und Demeas),
 - keine Bittstellerszene um Mitgift (Lukian: Philiades),
 - zwei Bankette (aber kein mock-banquet!),
- der treue Diener Timons,
- Absicht Timons, sich Freundschaft anderer erkaufen zu wollen,
- Verarmung Timons durch den Untergang seiner Schiffe,
- sub-plot um Gelasimus, Pseudochus und Callimela,
- versöhnliches Ende.

4.2.5.3. Literarische Wertung⁸⁵

Bereits die Inhaltsangabe hat erkennen lassen, daß das Urteil Steevens', welches handschriftlich in das Manuskript der anonymen Komödie eingetragen ist, noch immer seine Gültigkeit hat: „The piece itself (though it appears to be the work of an academick) is a wretched one“.

The hero - who begins as Timon the Tossplot, goes on to figure as Timon in Love, and ends as Lucianic man-hater - gets rather lost among a crowd of Jonsonian caricatures ... The minor characters depend rather on their variety of rhetoric for effect...⁸⁶

Muster der plautinischen Komödie, wie der alte Geizhals mit einer heiratsfähigen Tochter und einem tölpelhaften Sohn, oder der prahlende Reisende (Pseudochus) lassen sich ebenso finden, wie Elemente der Verspottung von Akademikern in der Person des Redners Demeas und seiner endlosen Wortspielereien⁸⁷. Die Sprache bewegt sich im gesamten Drama zwischen gelehrtem Gedankengut⁸⁸ mit lateinischen⁸⁹ und griechischen⁹⁰ Zitaten und andererseits äußerst niedrigem Sprachniveau⁹¹, wobei „some unabashed references to the female anatomy“⁹² noch von Dyce getilgt wurden. Die Verwendung von Bildern ist häufig zu verzeichnen, wobei sich keine auffälligen Unterschiede zu Lukian erkennen lassen⁹³.

85 Grundlegend ist hierzu: M.C. Bradbrook, „The Comedy of Timon: A Reveling Play of the Inner Temple“, RD IX (1966), 83-103.

86 Bradbrook, „Comedy“, S. 85.

87 Als Beispiel mag genügen ein Auszug aus der Verteidigungsrede des Demeas vor den zwei Sergeanten: „I, an orator, not an arator, florride not horride, should be cast into prison by stollide not by sollide persons? What have I done? What have I not done? Whom may I invoke? Whom may I not invoke? ... Let it, O let it bee lawfull for me ... to orate and exorate before the altar of your clemencie, not the haltar of your demency!“ (II,iv,21-35).

88 Vgl. etwa die Lehre von den humours in I,iv,166-168, oder die Aufzählung der verschiedenen Sternzeichen in V,i,30.

4.2.5.3.1. Personencharakteristik

Eine individuelle Charakterisierung der Personen ist nur in Ansätzen zu erkennen, vor allem die Nebenfiguren bleiben schemenhaft: Demeas typisiert sich einmal selbst („I'me an orator“; II,iv,4), Philargurus ist der Komödientypus des geizigen Alten, des „mony-monging cormorant“ (Eutrapelus, V,v,70), der sich selbst am besten bezeichnet mit den Worten „I hate a man thats poore“ (III,v,105), Gelasimus ist nichts weiter als der eitle („I wholly am pleased with my self“, I,iii,12), reiche („what man is there / Lives in all Athenes richer than myselfe?“; III,iii,29-30) junge („young“; IV,ii,91) Geck, welcher all seinen Reichtum der Hinterlassenschaft seines Vaters zu verdanken hat (Paed.: „Whome your rich father left his only heyre“ (I,iii,41). Er weiß nicht, wie man um eine Frau wirbt („I know not how to woe a virgine; II,i,125) und liefert sich leichtgläubig (Eutr.: „foolisher than foolishnes itselpe“, III,iii,82) dem Pseudochus aus. Dieser wiederum ist modelliert nach dem Muster der Wahren Geschichten des Lukian und wird von Timon als der „abominable father of lies“ (IV,ii,118) bezeichnet. Der Wucherer Abyssus ist stets negativ als „dam'd knave“ (I,ii,12), „damned usurer“ (I,ii,48) und „Arcadian beast“ (I,ii,55) bezeichnet. Callimela ist die willenlose Frau, die sich in stets gleicher wörtlicher Äußerung den Männern unterwirft („What thinge does please my father, pleaseth me“ (II,i,181); „What pleases Timon, cannot mee displease“ (III,v,17); Ile not refuse what Timon doth commaund“ (V,v,42). Reichtum ist dabei das einzige Motiv ihrer Zuneigung: „Who doth possesse most golde, shall mee possesse, (III,ii,32); “I loved Timon riche, not Timon poore“ (III,v,86).

Timon ist der junge („golden youthe“, III,ii,29; „liberall youngman“, III,ii,38) Verschwender, welcher sich explizit die Freundschaft anderer erkaufen will (s.o.). Er zeigt wieder Züge des Frauenfeindes („O, most inconstant sexe of womankinde ...“ (III,v,174-179); „O, woman, more inconstant than the winde ... (IV,iii,80), welche in diesem Fall durch das Verhalten Callimelas schlüssig motiviert sind, und haßt letztendlich die gesamte Menschheit (“My hart doth boyle with hate“; V,v,27), Laches nicht ausgenommen (s.o.). Der plötzliche Wandel, welcher im Epilog zum Ausdruck gebracht wird und Timons Haß als oberflächlich und keinesfalls tief verwurzelt entlarvt, setzt in dieser „little farce“⁹⁴ den konsequenten Schlußpunkt. Die wiederholten Verweise auf Timon als Jupiter, das Werfen von Steinen, welche

89 "Ignis fatuus" (I,ii,79), „non ultra“ (I,iv,28) „super naculum“ (II,v,98).

90 III,i,30 nimmt Bezug auf den ersten Vers der Ilias; vgl. sonst: II,v,99; III,iv,5; IV,iii,7-8; V,iv,6.

91 z.B. Lach.: „I had rather rotten eggs / Or stincking pisspots cast upon their heades“ (I,i,55-56); Eutr.: „This man this daye rose with his arse upwards“ (I,v,79); Tim.: „What impious sinne have I committed? / What? Have I piss'd upon my fathers urne? (III,v,145-146).

92 Bradbrook, „Comedy“, S. 94.

93 Beide Texte verwenden viele Anspielungen aus der antiken Mythologie (übereinstimmend z.B. Tantalus: Lukian S.38; Kom.: IV,iii,135) und Bilder der Tiere und des Essens: Kom.: „goods by crows devoured“, I,i,29; „to be devoured of beasts“, II,4,62. und Lukian: „Nachdem sie [die falschen Freunde] ihm [Timon] ... alles Fleisch rings um die Knochen abgenagt ... hatten (S. 33).

94 M. C. Bradbrook, The Tragic Pageant of Timon of Athens. An Inaugural Lecture. (Cambridge, 1966), S. 35

wie Artischocken bemalt sind, das ausschweifende Saufgelage in II,v und III,i mit der Wahl des Lollo zum Prinzen, später die Gruppe von drei Misanthropen (Timon, Laches und Gelasimus) in lächerlicher Kleidung⁹⁵ auf der Bühne grabend, lassen den folgenden Schluß zu:

... this little farce makes sense if seen not only as an exercise in Lucian, but as the humble burlesque of a recent grand shew, scenically no less than poetically ... Then it becomes immediately recognizable as belonging to a familiar academic tradition, that of Narcissus, a play from St. John's College Oxford, which parodies A Midsummer Night's Dream...⁹⁶.

Die zahlreichen juristischen Termini, welche in der anonymen Komödie Verwendung finden⁹⁷, lassen, wie Bradbrook nachweist, darauf schließen, daß es sich um ein Stück von Studierenden des Inner Temple handeln muß. Insbesondere der Pegasus, welcher im Wappen des Inner Temple zu sehen ist, weist auf gerade diese Institution der Inns of Court hin.

Such a burlesque of the arms of the Inn as Gelasimus shows in his proposed ride on Pegasus would have point and be tolerable only at the Inner Temple. It could not have been played elsewhere.⁹⁸

Die oben zitierte These, daß die anonyme Komödie ein anderes Stück parodiert, verdient im Hinblick auf Shakespeares Timon of Athens zweifellos stärkere Beachtung. Zunächst liegt der Vergleich dieser beiden Dramen nahe, dann stellt sich die Frage nach weiteren Parallelen zu anderen Bühnenwerken der Zeit.

4.2.5.4. Vergleich mit Shakespeares Timon of Athens

Wie bereits aus der Inhaltsübersicht und dem Vergleich der anonymen Komödie mit Lukian deutlich wurde, sind es vor allem drei Aspekte, in denen Shakespeares Drama mit der anonymen Komödie grundsätzlich übereinstimmt, was zunächst eine Abhängigkeit vermuten läßt.

- Der reiche Timon und die Schmeichler auf der Bühne,
- die zwei Bankette,
- der treue Diener.

95 Außer der Eselskappe, welche Gelasimus trägt (vgl. V,iii,21- 26), sind noch zu erwähnen: Eutrapelus hat „a plume of feathers in [his] hat“, I,ii,89; ebenso die Bühnenanweisung am Anfang von II,v: Fünf Personen tragen „feathers in their hats“.

96 Bradbrook, Tragic Pageant, S. 35.

97 Vgl. hierzu detailliert: Bradbrook, „Comedy“, S. 88-97.

98 Bradbrook, „Comedy“, S. 91. Dazu war das Blackfriar's Theatre, in welchem Shakespeares Timon am ehesten aufgeführt worden sein könnte, das am nächsten gelegene Theater zum Inner Temple.

Der erstgenannte Punkt ist sicherlich der wichtigste, da er die Struktur beider Dramen prägt und diese damit von allen anderen bisher bekannten Fassungen des Timon-Stoffs abgrenzt. Bis zur anonymen Komödie war uns noch in keiner bisher bekannten Fassung des Timon-Stoffs der reiche Timon entgegengetreten. Nirgends war der reiche Timon in seinem Verhalten anderen gegenüber, in seiner Freigebigkeit, aufgetreten (Lukian hatte nur rückblickend hierauf hingewiesen). Der Gedanke ist nicht von der Hand zu weisen, daß diese bisher einzigartige Übereinstimmung zweier Timon-Texte in der Handlungsführung wohl kein Zufall sein kann, daß irgendeine Verbindung bestanden haben muß.

Trotz dieser grundsätzlichen Übereinstimmung in diesem so elementar wichtigen Bereich bleiben bei genauerer Betrachtung Zweifel hinsichtlich einer Abhängigkeit bestehen. Wie wir aufgezeigt haben, berücksichtigt die anonyme Komödie von den drei von Lukian retrospektiv behandelten Bittstellerszenen (Gnathonides, Philiades, Demeas) **eine** nicht: die Episode um Mitgift für die Tochter des Philiades. Diese hat jedoch in Shakespeares Drama Eingang gefunden mit den Geschehnissen um den Old Athenian und Lucilius (I,ii), so daß angenommen werden muß, daß Shakespeare dies über einen anderen Weg der Lukian-Überlieferung bekannt geworden sein kann. Diesem wird weiter unten nachzugehen sein.

Auch die zweite Parallele der anonymen Komödie und des Timon of Athens, das erste Mahl, welches Timon für seine Freunde gibt, läßt sich grundsätzlich nicht bestreiten und doch zeigen sich auch hier Abweichungen: in der anonymen Komödie mit ihrem bacchantischen Saufgelage (II, v und III, i) geht es wesentlich gröber zu als bei Shakespeare (I, ii). Auch das zweite Bankett der anonymen Komödie hat seine Parallele nur im Timon of Athens (III, vi). In keinem anderen Timon-Text ist dieses Element kontrastiver Spiegelung sonst verwendet. Aber auch hier besteht ein kleiner Unterschied, da in der anonymen Komödie nicht heißes Wasser wie bei Shakespeare, sondern Steine, die wie Artischocken bemalt sind, gereicht bzw. dazu verwendet werden, die Gäste zu vertreiben⁹⁹.

Auch bei der dritten auffälligen Gemeinsamkeit der beiden Dramen, dem treuen Diener Laches, welcher von Timon weggeschickt wird und dennoch zu seinem Herrn hält, zeigen sich Unterschiede, welche in diesem Fall recht deutliche Auswirkungen auf die Konzeption der beiden Dramen erkennen lassen. Der Laches der anonymen Komödie läßt sich mit wenig freundlichen Worten seines Herrn („Be gone / The dore is open; freeze or sweate, thou knave; Goe, hang thie selfe!“ I, v, 68-70) aus dessen Haus vertreiben. In Verkleidung (bei Shakespeare nicht realisiert!) kommt er zurück, ohne einen Grund hierfür anzugeben. Seine völlige Ergebenheit seinem Herrn gegenüber zeigt sich deutlich nach dem Goldfund, den **beide** ausgraben und nachdem

99 Bullough verweist auf die Herkunft dieses Motivs: „The painted stones come from late Roman history, for it was a prank of the youthful Emperor Heliogabalus so to trick his guests (The incident was told by Aelius Lampridius in his Historia Augusta (Lyons, 1593, Vol. 2, 383)“ (op. cit., S. 235). Möglicherweise war dies dem gelehrten Autor der anonymen Komödie bekannt. Eine andere Möglichkeit der Erklärung wären Lukians Steinwürfe gegen die Parasiten, welche auf diese Episode übertragen wurden.

Laches sich bereiterklärt hat, bedingungslos alles zu verachten und zu hassen, wenn Timon dies befehlen sollte („If thou commaund, my parents I’le despise, / Thou soe commaunding, will them ever hate“; V,ii,38-39). Der darauffolgende Dialog scheint darauf ausgerichtet zu sein, sich gegenseitig in Verwünschungen zu übertreffen:

- L.: Lett seas of bloodshedd overflow the earth!
 T.: Men, woemen, children perish by the sword!
 L.: Let ffunerall follow funerall, and noe parte
 Of this world ruyne want!
 T.: Lett greife teeme greife,
 And lett it be a punishment to lyue!
 L.: Lett harvest cease!
 T.: Lett rivers all wax drye,
 The hunger-pyned parent eate the sonne!
 L.: The sonne the parent!
 T.: All plauges fall on this generacion,
 And never cease! (V,ii,47-58)

Hier liegt im Vergleich zu Timon of Athens eine vollkommen andere Konzeption des treuen Dieners vor; Shakespeares Flavius fühlt ehrlich mit seinem Herrn (vgl. III,i,50ff), was Timon erkennt und ihn entsprechend als einzigen von seinem Haß ausnimmt („How fain would I have hated all mankind / And thou redeemst thyselfe“ IV,iii,503-504). Das Verhalten des Laches in der anonymen Komödie ist keinesfalls verstehend und mitfühlend, er öffnet seinen Herrn nach.

In diesem Zusammenhang ist auch die Figur des Timon ganz unterschiedlich zu bewerten. Im Gegensatz zum Timon Shakespeares nimmt der Timon der anonymen Komödie seinen Diener nicht von seinem Haß aus („But thou must suffer me to hate thee still“, V,ii,41) und entbehrt damit jeder tragischen Dimension. Shakespeares Timon weiß in seinem Haß zu differenzieren und entzieht sich damit der satirischen Überzeichnung der Misanthropie. Weil er emotional aus der tiefen inneren Überzeugung heraus, das Gute unter den Menschen zu fördern, gab und schenkte, mußte ihn die Undankbarkeit seiner Freunde so stark treffen. Der Timon der anonymen Komödie wird dagegen zur nicht ernstzunehmenden Karikatur eines Menschenfeindes, wenn er alles verwünscht, was ihm nur einfällt. Er schenkt, um andere Menschen an sich zu binden, er hat also aus rationaler Berechnung und letztlich aus Egosmus gegeben und dafür die (komödien)gerechte Strafe erhalten. Dieser fundamentale Unterschied in der Konzeption der beiden Timon-Figuren macht deutlich, weshalb das eine Drama als Farce, das andere mit Recht als Tragödie bezeichnet werden darf.

Wenn also die anonyme englische Timon-Komödie und Shakespeares Timon of Athens auch auf den ersten Blick einige Gemeinsamkeiten in der **Handlungsführung** erkennen lassen, so hat sich bei einer genaueren Analyse doch gezeigt, daß die beiden Dramen hinsichtlich ihrer jeweiligen **Konzeption** vollkommen unterschiedlich sind.

Neben den drei Aspekten (reicher Timon, zwei Bankette, treuer Diener), die aus der antiken Vorlage, Lukians Timon-Dialog, stammen, weist die anonyme Komödie noch andere Handlungselemente auf, welche bis dahin noch nicht mit der Timon-Legende in Verbindung gebracht worden waren. Es sind dies:

- die Nebenhandlung um Gelasimus, Pseudochus und Callimela, welche fast die Hälfte der Dramenhandlung beansprucht,
- Timons Ruin durch den Untergang seiner Schiffe,
- Timons Einstellung, sich die Freundschaft anderer erkaufen zu wollen.
- das glückliche Ende.

All diese Elemente lassen sich in Shakespeares Timon of Athens nicht erkennen. Statt dessen hat Shakespeare eine neue Nebenhandlung geschaffen in den Episoden um Alcibiades und Apemantus, welche beide in ihrem Verhalten zu Timon in Kontrast gesetzt werden und damit die Hauptfigur schärfer herausarbeiten: Alcibiades als derjenige, welcher ebenfalls vom Staat enttäuscht wird, jedoch letztendlich vergeben kann, Apemantus als der professionelle Menschenfeind, welcher sich mit Hilfe seiner Philosophie über die Übel der Welt erheben kann und sich das ungerechte Verhalten anderer Menschen nicht so sehr zu Herzen nimmt wie Timon. (Hierauf wird noch einmal im Zusammenhang mit der Interpretation von Shakespeares Drama zurückzukommen sein).

Die Verarmung Timons durch den Untergang seiner Schiffe (von welchen weder vor noch nach der Meldung des Seemanns die Rede ist!) bringt das Motiv der selbstverschuldeten Armut zum Verschwinden. Nicht Timons Verhalten ist es in der anonymen Komödie, was seinen Ruin bedingt, sondern der Zufall, Dinge, die er selbst nicht verantworten oder beeinflussen kann. Hierin unterscheidet sich Shakespeares Drama abermals fundamental von dem des Anonymus.

Ebenso ist dies im Hinblick auf die Motivation für Timons Verhalten. Shakespeares Timon gibt ehrlich („we are born to do benefits“; I,ii,99) und glaubt fest an die gegenseitige Hilfe und das Vertrauen der Menschen untereinander.

Auch das Ende der beiden Dramen läßt sich hier einreihen: die „sodaine change“ des Timon der anonymen Komödie steht dem Tod von Shakespeares Timon gegenüber. Beide Autoren finden damit einen angemessenen Schlußpunkt für ihre jeweilige Konzeption: Die Farce endet mit einem lächerlichen und unglaubwürdigen Wandel des sogenannten Menschenfeindes Timon, die Tragödie beschließt die Erfahrung des völligen Nihilismus Timons in der Einsamkeit mit dessen Aufgabe des Lebens.

Zu diesen fundamentalen Unterschieden in Charakterzeichnung und Handlungsführung kommt noch hinzu, daß Shakespeares Drama der anonymen Komödie auch in den Punkten nicht folgt, in denen diese deutliche Übereinstimmungen mit Lukian aufgewiesen hatte. Philosophensatire und das Dekret des Redners Demeas fehlen völlig im Timon of Athens.

Trotz dieser so gravierenden Unterschiede in Handlungsführung und Gesamtkonzeption der anonymen Komödie und des Timon of Athens hält die Forschung bis heute an der anonymen Komödie als möglicher Quelle für Timon of Athens fest. Es wird zurecht argumentiert, daß nur diese beiden Dramen über drei Akte hinweg den reichen Timon ausgestalten, was ihre Struktur ganz zweifellos prägt und sie von allen anderen bisher bekannten Timon-Texten unterscheidet. Diese Übereinstimmung sei trotz aller nachgewiesenen Unterschiede zu auffällig, um übergangen oder als zufällig erklärt werden zu können:

...if this mere indication of something gone by provided Shakespeare with enough substance to structure three acts, it must have been magic to his imagination. No other source so thin had undergone such marvelous transformation in Shakespeare's hands.¹⁰⁰

Von all den bisher bekannten Timon-Texten in der Lukian-Nachfolge ist es tatsächlich nur die anonyme Komödie, welche den reichen Timon auf die Bühne stellt¹⁰¹, so daß irgendein Abhängigkeitsverhältnis der beiden Texte wohl vorliegen muß, und es stellt sich die Frage, wie dieses aussehen könnte. Die Hinweise aus der Plutarch-Tradition, die in Shakespeares Drama unzweifelhaft Eingang gefunden haben und in diesem Zusammenhang ganz in Vergessenheit zu geraten drohen, lassen sich alle erst in den Akten IV und V des Timon of Athens finden: Alcibiades soll Athen Schaden zufügen: IV,iii,107-130; der Name der Timandra: IV,iii,83; Timon würde lieber ohne Apemantus speisen: IV,iii,285; Der Baum, an welchem sich die Athener erhängen sollen: V,i,204-211; Grab am Meer und Epitaph: V,iv,69-73. Sie helfen uns bei der Frage nach dem reichen Timon auf der Bühne nicht weiter. Für die Akte I-III ist allein die Lukian-Tradition als mögliche Quelle heranzuziehen.

4.2.5.5. Mögliche Quelle für Shakespeares Timon of Athens

Wenn wir die These aufstellten, die anonyme Komödie sei trotz all der fundamentalen Unterschiede als Quelle für den Timon of Athens anzusetzen, würden wir die bequemste Lösung wählen, da sich das Sprachproblem für die Übernahme des Timon-Stoffs aus der Lukian-Tradition in diesem Fall nicht stellt. Andererseits müßten wir voraussetzen, daß diese Komödie Shakespeare irgendwie bekannt geworden sein muß. Für eine **Aufführung** (wohl an den Inns of Court; s.o.) war sie zweifellos bestimmt, wie die Bühnenanweisungen zeigen, doch fehlt uns für eine Aufführung jeglicher Beleg. Auch ist die **Datierung** der anonymen Komödie (wie die des Timon of Athens) nicht gesichert: „An exact dating of the MS Timon is at present impossible“¹⁰², so daß auch von diesem Aspekt her keine Abhängigkeit zu belegen ist. Betrachten wir die möglichen **Anspielungen** in den beiden Dramen, so

100 Bulman, *op. cit.*, S. 111.

101 Vgl.: Bulman, *op. cit.*, S. 111: „Of all the possible sources for Timon of Athens only the comedy depicts Timon in prosperity - and for a full three acts.“ und ebenso Bradbrook, „the riotous Timon is not depicted outside Shakespeare and this Comedy“. („Comedy“, S. 100).

102 Honigmann, *op. cit.*, S. 12, Anm. 16.

läßt sich für eine eventuelle Abhängigkeit des Timon of Athens von der anonymen Komödie nur ein einziger (recht zweifelhafter) Beleg finden: Die Äußerung von Shakespeares viertem Lord : "one day he [Timon] gives us diamonds, next day stones" (III,vi,115) wurde v.a. in der älteren Forschung als Anspielung auf die in der anonymen Komödie gereichten Steine, welche wie Artischocken bemalt sind, interpretiert. Die Argumente für die These, Timon of Athens basiere auf der anonymen Komödie, sind also denkbar unbefriedigend; vielleicht erweist sich eine andere Fragestellung als ergiebiger.

4.2.5.6. Abhängigkeit von Shakespeares Dramen

Diese These würde voraussetzen, daß Abfassung und Aufführung von Shakespeares Drama eindeutig zu datieren wären. Für beide Daten fehlt uns jeder Beleg. Über den inhaltlichen Vergleich sind, wie wir gesehen haben, keine eindeutigen Abhängigkeitsverhältnisse festzustellen. Richten wir daher unseren Blick auf andere Dramen Shakespeares und seiner Zeitgenossen, so könnten wir einer Klärung dieser Frage vielleicht näher kommen. Mehrere Handlungsmotive der anonymen Komödie legen den Gedanken nahe, daß Elemente anderer Dramen in die anonyme Komödie Eingang gefunden haben.

Im Zusammenhang mit der übermäßigen Treue des Dieners lag bereits der Gedanke einer Parodie seitens der anonymen Komödie auf Shakespeares Timon of Athens nicht fern. Die Tatsache, daß eben dieser Diener sich als Soldat verkleidet („Laches is turn'd to a souldier“, II,ii,3), legt einerseits eine Parallele zu Alcibiades nahe, verweist jedoch noch stärker auf die Figur des Kent im King Lear (Erste Quarto: 1608). Auch die „Blendung“ des Hermogenes durch Laches („I'le pluck thie eyes out“ ..., II,ii,30; Herm.: Blinde I am, altoggether blynd“, II,ii,38) sowie das Angebot des Timon an Gelasimus, ihn von den Klippen zu stürzen (T.: Where's a steepe place upon a stony rock / ... Wilt thou goe thither? drowne thyselfe from thence? / I'le be thy guide, and helpe thee at a push“, V,iii,36-41) sind mehr als eine zufällige Parallele zu King Lear. Doch nicht nur Echos von King Lear lassen sich in der anonymen Komödie finden.

Gelasimus mit der Eselskappe erinnert zweifellos an den Midsummer Night's Dream (1600), der Wucherer Abyssus an den Merchant of Venice (1600). Die Tatsache, daß Timons Ruin sich auf den Untergang seiner Schiffe gründet, welche weder vor noch nach der Meldung des Seemanns noch einmal erwähnt werden, verweist ebenso auf das letztgenannte Drama. Die Tatsache, daß die schlechte Nachricht ausgerechnet auf dem Höhepunkt der Hochzeitsfeierlichkeiten eintrifft, läßt ebenso wie die ständigen Wortspielereien des Demeas (v.a. III,v,21-29) an Love's Labour's Lost (1593/94) denken. Die Vermutung des Gelasimus, daß Hermogenes wohl einen Zwilling Bruder hat („I did never see / One egge more like another“, II,iv,76-77) erinnert neben vielen antiken Komödien an Shakespeares Comedy of Errors (Gray's

103 Vgl. bereits zuvor Timon: "I'le pull thye eyes out"; I,v,66.

Inn, 1594). Gelasimus läßt in seiner Werbung, welche er ohne Hilfe des Pseudochus nicht vortragen könnte, Züge von Sir Andrew Aguecheek aus Twelfth Night (Middle Temple, 1602) erkennen. Eine andere Stelle ruft Titus Andronicus (1590) in der Tradition der Tragödien Senecas in Erinnerung, als Timon auf die Kritik des Laches diesem androht: „Bridle thy tounge, or I will cutt it out“ (I,1,36). Gleichfalls kurz ist die Bezugnahme des Gelasimus auf Timon als „the only pillar of this house“, welche von Demeas wiederaufgenommen wird: „Wher’s Athens pillar?“ (V,v,108), und ebenso wie Timons Nennung der „hissing snake / Into my bosome“ (V,v,10-11) Anthony and Cleopatra (1608) anklingen läßt.

Doch nicht nur Dramen Shakespeares, auch die seiner Zeitgenossen lassen sich in Anspielungen wiederfinden:

Another play which is directly recalled is Ben Jonson’s Every Man out of His Humour [1599] ... Pseudochus is modelled on Puntarvolo, the clown on both Sogliardo and Sordido, the fiddler suggests shift, and the final transformation of Timon recalls Macilente, in the epilogue for the Court. The rare term „macilente“ is used in this very play to describe the City servant, enviously lingering at Timon’s feast.¹⁰⁴

Bullough weist ferner Parallelen zu Cynthia’s Revels (1600-1601)¹⁰⁵ und Poetaster (1601) nach¹⁰⁶, die Abenteuer des Gelasimus und einige Anspielungen auf die weibliche Anatomie, welche, wie gesagt, von Dyce getilgt wurden, lassen an Beaumonts Knight of the Burning Pestle (1608) denken.

Auch wenn man in Betracht zieht, daß es sich bei diesen Parallelen teilweise um traditionelle Komödienmotive handelt, so ist doch nicht von der Hand zu weisen, daß die anonyme Timon-Komödie Motive verschiedener elisabethanischer Dramen in sich vereint. Vor allem die Parallelen zu King Lear sind zu spezifisch, um als Zufall abgetan zu werden.

Diese literarischen Parallelen lassen nun Schlüsse auf die Datierung der anonymen Komödie zu, welche die Forschung noch immer nicht eindeutig klären konnte. Es bestand lange Zeit die Auffassung, die zahlreichen Parallelen zu Dramen, welche um das Jahr 1600 entstanden sind, müßten auch eine Datierung der anonymen Komödie in diesen Zeitraum bedingen¹⁰⁷. Die neuere Forschung zu den Quellen des Timon of Athens zieht gerade aus dem Interpretationsansatz der Parodie den Schluß, daß die anonyme Komödie um 1608 (das Erscheinungsjahr der ersten Quarto-Ausgabe des King Lear) zu datieren sei¹⁰⁸.

104 Bradbrook, „Comedy“, S. 96-97.

105 Vgl. hierzu auch: C.R. Baskervill, English Elements in Jonsons’s Early Comedy (Austin, Texas, 1911), S. 268-376.

106 op. cit., S. 234.

107 So etwa James C. Bulman, „The Date and Production of Timon Reconsidered“, SS 27 (1974), 111-127: „It may be assumed that Timon, riddled as it is, with Jonsonian allusion, was performed at the Inns of Court no later than 1602.“ (S.127)

108 „I incline to date the academic Timon after Shakespeare’s play and after the publication of the First Quarto of King Lear (1608)“ (Bullough, op. cit., S. 235). Bradbrook verweist auf „the full revelling games“ („Comedy“, S. 103) an den Inns of Court, für welche es noch im Jahre 1611

Angesichts dieser Argumente scheint es immer unwahrscheinlicher, daß die anonyme Komödie als Quelle für Shakespeares Timon of Athens anzusetzen ist. Obwohl auch dieses Drama in seiner Datierung umstritten ist, hat sich die Auffassung durchgesetzt, es zeitlich in die Nähe der Römerdramen einzuordnen:

In practical agreements critics now date Shakespeare's work in Timon about 1607-08. The date is estimated from the general technical resemblance of his verse in this play to the verse of his other late tragedies; from the fact that he may have thought of Timon for a hero first when reading the excursus on the misanthrope in Plutarch's Anthony; which was used for Anthony and Cleopatra (1607-8); and from the likeness of the plot and sentiment and title character of Timon to those of Lear and Coriolanus especially. The evidence is not enough to fix the exact year; but the estimated date can hardly be wrong.¹⁰⁹

Vor allem Coriolanus, dessen Leben bei Plutarch dem des Alcibiades (welches Shakespeare sicher für seinen Timon benutzte; s.o.) parallel gesetzt wird, ähnelt diesem Drama „in the frequent use of professional or class designations... with its first, second and third senator, first and second soldier and several numbered but unnamed citizens.“¹¹⁰

In diese Zeit um 1606-1608 fällt ebenfalls das Erscheinungsdatum des King Lear. Darüberhinaus erinnern die drei Szenen, in welchen die Diener Timons die falschen Freunde um Geld für ihren Herrn bitten (III,i-III,iii), an Thomas Heywood's A Woman Killed with Kindness (1608):

... when Susan Mountford appeals to three relatives and friends to help her bankrupt brother and is turned down in quick succession. I venture to think that Shakespeare was induced by this scene of Heywood's (3.3.)..."¹¹¹

4.2.5.7. Zusammenfassung

Auch wenn wir die anonyme Komödie und Shakespeares Timon of Athens nicht genau datieren können, so haben doch die bisherigen Ausführungen zum Vergleich mit der anonymen Komödie deutlich werden lassen, daß deren Entstehungszeit frühestens mit der von Shakespeares Drama anzusetzen, wenn sie nicht sogar nach diesem einzuordnen ist. Als Quelle kommt sie daher schon von diesem Aspekt, aber auch (wie wir aufzeigen konnten) von den Handlungselementen und der Gesamtkonzeption her, nicht in Frage. Sie hätte vielleicht auch in der Forschung gar nicht so viel Beachtung gefunden, wenn die Quellenlage zum Timon of Athens nicht so ungeklärt wie bei kaum einem anderen Shakespeare-Drama gewesen wäre. Unter der Annahme „irgendeine Vorlage muß es doch gegeben haben“, wurde aus schein-

einen Beleg im Register des Inner Temple gibt. „... this reference would give a suitable date for the comedy of Timon which burlesques Shakespeare.“ (S. 103).

109 Wright, „Authorship“, S. 97. Ähnlich argumentiert Honigmann, op. cit., der den Timon in die Nähe von Antony and Cleopatra bzw. Troilus and Cressida datiert (S. 4 bzw. 14).

110 Soellner, op. cit., S. 85.

111 Soellner, op. cit., S. 86.

bar gleichen Motiven auf ein Quellenverhältnis zwischen anonymer Komödie und Shakespeares Drama geschlossen, was aber einer genaueren Prüfung nicht standhält¹¹². Daß die anonyme Komödie von Shakespeare abhängt, ist freilich nicht auszuschließen.

4.2.5.8. Mögliche gemeinsame Quelle

Wenn nun ein Abhängigkeitsverhältnis des Timon of Athens von der anonymen Komödie kaum in Frage kommt, bietet sich noch die Möglichkeit einer gemeinsamen Quelle, welche die Übereinstimmungen, vor allem den reichen Timon auf der Bühne, (und hinsichtlich Shakespeares auch die Episode um Mitgift; I,ii,113-154 bzw. Lukian: Philiades) erklären könnte.

Diese Möglichkeit wurde in der Forschung bereits häufiger in Erwägung gezogen¹¹³, freilich mit wenig Hoffnung auf Erfolg, obwohl zugestanden wird: „... it would be foolish to pretend that it has no basis at all.“¹¹⁴

Es gibt tatsächlich eine Fassung des Timon-Stoffs in der Lukian-Tradition, welche zu den Timon-Dramen Shakespeares und des Anonymus in Bezug gesetzt werden kann. Es ist dies ein bis jetzt noch unveröffentlichter Text, welcher im folgenden erstmals in der Shakespeare-Forschung zu edieren, zu analysieren und zu interpretieren sein wird. Es handelt sich um: Timon. Comoedia imitata ex Dialogo Luciani qui Timon inscribitur, ein Drama des deutschen Jesuiten Jakob Gretser (1562-1625), welches am 15. Oktober 1584 in Fribourg in der Schweiz aufgeführt wurde.

Da dieser Text bisher nicht ediert wurde und deshalb von der Forschung vollkommen unberücksichtigt geblieben ist, wird es notwendig sein, zunächst genauer auf Denkweisen und Zielsetzungen des Jesuitendramas sowie auf den Autor Gretser einzugehen, um ein möglichst genaues Bild dieser Komödie, die zu Shakespeares Timon of Athens in Bezug gesetzt werden kann, zu gewinnen.

112 Erwähnt wurden schon die wie Artischocken bemalten Steine. Bulman (*op. cit.*) verweist noch auf eine Parallele von Gelasimus und Ventidius: „Gelasimus seems to have served as a model, at least in part, for Shakespeare's cardboard character Ventidius. Both of them are Athenian citizens and possessors of that audacity so peculiar to the bourgeoisie, which permits them to boast of the wealth they inherited when their fathers died.“ S. 106-107).

113 "Evidently we must conclude that Shakespeare had direct or indirect access to the anonymous play, or that both plays are indebted to some common source". Adams, *op. cit.*, S. 522). „What this channel [to Lucian] was, no one has yet been able to discover.“ (Adams, *op. cit.*, S. 524). Ebenso Honigmann: „a lost common source might be the easiest explanation of the surprising links between the two plays.“ (*op. cit.*, S. 4).

114 Honigmann, *op. cit.*, S. 13.

Hauptteil II: Jakob Gretser und das Jesuitendrama

5. Der Jesuitenorden

5.1. Hintergründe und Denkweisen

Die Zeit des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts war von Umbruch und Neuentwicklung bestimmt. Ein neues, freies Menschtum setzte sich gegen metaphysische Geistigkeit und spiritualistische Ordnung des Mittelalters durch, eine stete Evolution und Revolution für die Seelenhaltung der Menschen war die Folge. Es galt, neue Positionen zu beziehen, neue geistige Strömungen bildeten sich heraus, wovon die der Jesuiten eine war, die sich aber maßgeblich von anderen unterschied.

Ziel des Jesuitenordens war es, der Säkularisierung und Rationalisierung des Weltbildes entgegenzutreten, da das transzendente Weltbild der Kirche hinter dem neuen Realismus und der diesseitsfreudigen Humanitas zurückgetreten war. Der Gründer des Jesuitenordens, Ignatius von Loyola (1491-1556), hatte erkannt, daß die herrschenden Strömungen der Zeit nicht negiert werden durften, daß man diesen vielmehr mit den Mitteln einer neuen religiösen Geisteswelt entgegentreten mußte. Diese sollte von den Errungenschaften der Renaissance ausgehen und behutsam aus dem rein säkularen Bereich wieder ins Religiöse und vom Werk der Reformation in einen erneuerten Katholizismus führen. In dem statischen Nebeneinander von Diesseits und Jenseits, welches sich bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts herausgebildet hatte, sah Ignatius die Gefahr der Verflachung und allmählichen Gottesabkehr. Für ihn konnte sich die Synthese zwischen Makro- und Mikrokosmos nur zeigen in der Anerkennung der Übereinstimmung von Gott und Mensch. Die völlige Durchdringung der weltlichen Kultur durch religiöse Werte war ihm oberste Lebensnotwendigkeit.

Die Einheit zwischen Verstand und Wille, zwischen Gnade und Freiheit, zwischen Individualismus und Autorität, Nationalismus und Katholizismus, zwischen Geschöpflichem und Göttlichem, Himmlischem und Infernalischem, zwischen Welt und Gott muß in der Seele des Einzelnen und in der Gesamtheit da sein...und wenn sie nicht da ist, muß sie überall im Kampf hergestellt werden. ... Es galt, die große Synthese des Übernatürlichen und des Weltlebens, die grundsätzliche und praktische Anerkennung der Übereinstimmung zwischen Gott und Geschöpf, zwischen Kirche und Individuum, zwischen Seelen- und Leibeskultur zu erreichen ... ihr Letztes war die Versöhnung aller dieser Kräfte in einer gottgewollten Harmonie.¹

¹ Johannes Müller, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (Augsburg, 1930), 2 Bde; Bd. I, S. 4.

Dieses nachdrückliche Streben nach Harmonie war etwas Neues, was in dieser universellen Zielsetzung bis dahin noch nicht angestrebt worden war; hierin unterschied sich der Ansatz der Jesuiten grundlegend von früheren Denkweisen der Zeit.

Diese letzte tiefe Verankerung aller Werte in der Religion und die Notwendigkeit für alle Menschen, diese Synthese zu erkennen und zu erleben, ließ Ignatius - im Unterschied zur lokalen Selbstgenügsamkeit einzelner Klöster - den Anspruch der Trennung von Orden und Volk aufgeben. Er trat in die Öffentlichkeit hinaus, um diese universale Harmonie im Glauben zu propagieren, was anfangs viel, viel Einsatz des jungen Ordens verlangte. In die statische Ruhe der Renaissance war zwar Bewegung gekommen, ein neues Erfragen dessen, was unter der Oberfläche der Erscheinung liegt, hatte seinen Anfang genommen, doch herrschte noch erhebliche Unsicherheit darüber, wie dieses neue Ideal der Synthese von Gott und Individuum erlangt werden könne.

Das Volk, welches im Streit der Bekenntnisse ratlos war und dem insbesondere in den Städten eine verlässliche Betreuung fehlte, war die primäre Zielgruppe für den 1534 gegründeten Jesuitenorden. Die Koordination des von Ort zu Ort unterschiedlichen Vorgehens der Missionen und die Pastoration besonders der Jugend (da der Orden über fast alle Bildungsinstitute verfügte) begründeten den immer stärker werdenden Einfluß der Jesuiten auf das gesellschaftliche Leben der Zeit. Es sollte nicht lange dauern, bis alle sozialen Schichten von seiner Mission erfaßt wurden. Es wurde mit allen Mitteln um die Seele der Individuen geworben, alle Formen geistigen Lebens und religiöser Aktivität zog der Orden für seine Sache heran. So übernahm er bald den Unterricht in den Schulen, wo sich nicht zuletzt das Drama als Möglichkeit der propaganda fidei, als besonders wirksames Instrument der religiösen Einflußnahme anbot.

5.1.1. Jesuitenorden und Drama

Bereits die ersten Stützpunkte des Jesuitenordens, welche in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, pflegten das Theater². Mit zunehmender Mitgliederzahl des Ordens stiegen bald Quantität und auch Qualität der Dramen³.

Die Dramentradition, welche die Jesuiten vorfanden, war vielfältig: Moralitäten- und Mysterienspiele existierten neben bürgerlichen Theaterformen, welche sich an die Meistersingerkultur angeschlossen und ihren Höhepunkt in den Jahren 1550-1560 in den Dramen Hans Sachs' gefunden hatten. Ferner hatte der Humanismus die Voraussetzungen für das Schuldrama⁴ nach den Vorbildern des Plautus (254-184 v.

2 So sind uns Anfänge bekannt aus den ersten Jahren nach der jeweiligen Gründung in Köln, dem ältesten Jesuitenkolleg Deutschlands (gegr. 1543), Ingolstadt (gegr. 1556), Wien (gegr. 1552) und München (gegr. 1559).

3 Vgl hierzu: Willi Flemming (ed.), Das Ordensdrama (Leipzig, 1930, ²Darmstadt, 1965); Müller op. cit. sowie Elida-Maria Szarota (ed.), Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition, (München, 1979), Bd I.

4 Oft werden Humanisten- und Schuldrama gleichgesetzt, was jedoch nicht ganz zutrifft. Die

Chr.) und Terenz (185-155 v. Chr.) geschaffen, wobei Letzterer wegen seiner weniger derben Ausdrucksweise und seiner Lehrhaftigkeit wesentlich früher als Plautus rezipiert worden war.

Nicht zuletzt seitdem Luther und Melanchthon sich privat und öffentlich für das Theaterspielen in den Schulen eingesetzt hatten⁵, war dies unter vorwiegend sprachpädagogischer Zielsetzung eingeführt worden, um Schüler vor allem im fließenden Gebrauch der lateinischen Sprache, Training des Gedächtnisses und sicherem Auftreten in der Öffentlichkeit zu üben, wobei der moralische Zeigefinger stets mahnend präsent war. Auf äußere Ausstattung und Effekte wurde bei den Protestanten nur wenig Wert gelegt, um sich vor allem auf das Ziel der Beherrschung der lateinischen Sprache konzentrieren zu können.

Ganz anders das katholische Jesuitendrama. Der junge Orden mußte sich behaupten, alle Mittel der propaganda fidei kamen daher zum Einsatz. Bühne und Kanzel konnten gleichgesetzt werden, da beide die Grundwahrheiten des katholischen Glaubens zu vermitteln suchten. Dabei war im Drama das seelsorgerische Wirkungsfeld nicht nur auf das Ohr beschränkt wie bei der Predigt, sondern auch auf Auge und Phantasie der Anwesenden und Mitwirkenden ausgerichtet. Verankert in der Ratio Studiorum von 1596 (13. Regel)⁶ und bereits behandelt in Pontans Poetik Progymnasmata von 1594 wurde das Drama als Vehikel der Mission eingesetzt. Um möglichst nachhaltig zu wirken, war der Einsatz der verschiedensten Mittel gerechtfertigt. Überwältigende Effekte, pomphafte Aufzüge mit teilweise über 1700 (!) Mitwirkenden (so die Esther in München im Jahre 1577)⁷ waren bestens dazu geeignet, die Zuschauer zum neuen Glauben zu führen, bereits Überzeugte in ihrem Glauben zu bestärken, Abgefallene zum Glauben zurückzuführen und jedenfalls allen Teilnehmern (Akteuren wie Zuschauern) Richtschnur und Wegweiser für richtiges Verhalten zu sein. Jedes Stück formulierte eine These (das fabula docet war maßgeblich!), Einzelpersonen waren (ganz im Gegensatz zu den protestantischen Dramen) lediglich Demonstrationsobjekte allgemeiner gültiger Regeln, besaßen kaum Eigenwert.

pädagogische Zielsetzung des Schuldramas und die Spuren, welche für und wider die Reformation in ihm Eingang gefunden haben, heben es doch vom Drama der Humanisten ab.

5 Vgl. Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas (Salzburg, 1958) II, S. 303.

6 Vgl. zum Zustandekommen dieser Studienordnung: Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, 4 Bde. (Freiburg/Br., Regensburg, 1907-1928) Bd. I (1907), S.280-89. Die 13. Regel lautet wie folgt: „Der Gegenstand der Tragödien und Komödien, die in lateinischer Sprache abgefaßt und sehr selten aufgeführt werden sollen, sei ein heiliger und frommer ... weibliche Rollen und Trachten sollen nicht verwendet werden“. (zitiert bei Duhr, op. cit., Bd. I, S. 353.)

7 Vgl. Kindermann, op. cit., S. 345. Duhr, op. cit., I, S. 347f berichtet über die über 900 Schauspieler, die bei den Feierlichkeiten zur Einweihung der Jesuitenkirche St. Michael in München 1597 mitwirkten.

5.1.2. Frühzeit des Jesuitendramas

Das frühe Jesuitendrama lehnte sich noch stark an die humanistischen Dramen an, wie wir auch an Gretzers Timon sehen werden. Der humanistische Charakter verrät sich noch oft im Titel „Dialogus“, welcher die Konzentration auf Dialektik klar markiert. Der spezifisch christliche Inhalt fehlt häufig noch, allgemein-menschliche Probleme und Fragen stehen im Vordergrund der Behandlung. Es handelt sich insgesamt um eher allegorische Stücke, in welchen der Held lediglich als Exemplum einer allgemeingültigen Lebensmaxime zu verstehen ist. Bereits im ersten Jesuitendrama, Euripus sive de inanitate rerum omnium, einem Moralitätenstück des Leuener Minoriten Lewin Brecht (1549 gedruckt, nachdem es zuvor auf der Leuener Bühne zur Aufführung gekommen war), zeigen sich die typischen Züge dieser frühen Ausformung der Gattung: Belehrung in allgemeinen Sentenzen⁸, das Auftreten lebensvoller allegorischer Gestalten sowie eine Mischung von heidnischer Mythologie und christlicher Religion.

Als repräsentativ für diese erste Phase des Jesuitendramas können die frühen Dramen Gretzers gelten, auf die weiter unten genauer einzugehen sein wird. Weiterführend sei noch erwähnt, daß in der Folgezeit mit Bidermann (1578-1639) der bekannteste Jesuitendramatiker in Erscheinung trat (vgl. Cenodoxus (Augsburg, 1602), in dem das Ringen zwischen Diesseits und Jenseits seine wohl intensivste Ausgestaltung im Jesuitendrama erfuhr), welchem dann Balde (1604-1668), Masen (1606-1682) und Avancini (1611-1686) als die bekannteren Jesuitendramatiker nachfolgen. Die Werke des Letztgenannten nähern sich wie alle Dramen, die nach dem Ende des 30-jährigen Kriegs vor allem am Kaiserhof in Wien unter Leopold I entstanden (Ludi Caesarei), stark an die Oper an (vgl. Avancinis Pietas Victrix von 1659)⁹.

5.2. Gretzers Leben und Werk

5.2.1. Leben

Wenngleich über Ordensprovinzen oder -häuser der Societas Jesu reiches Quellenmaterial der Geschichtsschreiber zur Verfügung steht, ist über einzelne Mitglieder des Ordens oft nur wenig zu finden. Ganz der Intention des Ordens gemäß traten die Individuen (anders als die Humanisten) hinter dem Einsatz für die Sache, welche der Ordensgeist von seinen Mitgliedern forderte, zurück. Auf dem Allgemeingültigen, nicht dem Persönlichen, lag der Schwerpunkt ihres Schaffens.

8 So formuliert das Stück, welches den Untergang eines Menschen, der sich von seinen Leidenschaften leiten läßt, schildert, als sein Ziel: „ut iuventus caeca plerumque et lubrica inconstantiam suam, vanitatem, foeditatem velut in speculum diligenter inspiciat, inspectam agnoscat et horreat.“ (Zitiert bei Duhr, op. cit., I, S. 331, Anm. 2).

9 Vgl. genauer zu diesen Dramatikern: Müller, op. cit.: zu Bidermann S. 43-55, Balde 80-84, Masen 85-87 und Avancini 94-96.

Im Falle Jakob Gretsers¹⁰ ist dies nicht anders¹¹. An persönlichen Dokumenten sind nur einige Briefe erhalten¹², welche jedoch kaum Persönliches mitteilen und sich sachlich in geschäftlichen Bestellungen, Nachfragen und Anordnungen erschöpfen. Weitere autobiographische Äußerungen Gretsers sind nicht bekannt. Aufgrund dieses Mangels an Primärzeugnissen bleibt nur der Weg zu den Darstellungen zweiter Hand. Das früheste Zeugnis hierzu gibt uns die 17-bändige Gesamtausgabe seiner Werke (welche die Dramen nicht enthält¹³), gedruckt in den Jahren 1734-1741 in Regensburg¹⁴. Ihre Einleitung „De vita, virtute et doctrina venerabilis P. Jacobi Gretseri S.J.“, ist freilich eher auf Erbauung der Leser als auf historische Genauigkeit und Objektivität ausgerichtet¹⁵.

Außerdem bleiben Gretsers Aufenthalt in Fribourg - welcher für uns von besonderem Interesse ist - und seine dichterischen Arbeiten in dieser Einleitung unberücksichtigt, weshalb spätere Darstellungen sekundärer Art für das Folgende herangezogen werden müssen.

Jakob Gretser wurde geboren am 27. März 1562 im schwäbischen Markdorf am Bodensee. Über seine Familie, ein altes Geschlecht in Markdorf, ist nichts Genaueres bekannt, auch über seine Jugendzeit liegen uns keine Aufzeichnungen vor. In den Jahren 1576-1578 hielt er sich am St.-Nikolaus-Kollegium in Innsbruck auf, wo Erzherzog Ferdinand II von Tirol das Drama eifrig pflegte¹⁶. Hier dürfte der junge Gretser erstmals mit der Bühne in Berührung gekommen sein. 16-jährig trat er am 24. Oktober 1578 in den Jesuitenorden ein, verließ Innsbruck und kam für ein Probejahr in das Noviziatshaus in Landsberg/Lech. Im Jahr darauf wurde er nach den damaligen Ordensregeln auf Bettelreise nach Point-a-Mousson in Lothringen

-
- 10 Grundlegend ist hierfür immer noch Dürrwächter, *op. cit.*. An ihn lehnen sich an: Urs Herzog, „Jakob Gretsers Leben und Werk“, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, N.F. 11 (Berlin, 1970), 1-36; Duhr, *op. cit.*, bes. I, S. 699-671. Das umfanglichste Gesamtverzeichnis der Werke Gretsers hat DeBacker-Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (Brüssel und Paris 1842ff, repr. Brüssel 1969), Bd III, Spalten 1743-1809.
 - 11 Er soll sogar den Wunsch geäußert haben, seine Arbeiten anonym zu veröffentlichen. (Vgl. Herzog, *op. cit.*, S. 3).
 - 12 Es handelt sich um Briefe an Mathias Rader, den Fribourger Jesuiten, welcher während Gretsers Aufenthalt dort ebenfalls lehrte (Clm 1610-1611 aus den Jahren 1602-1622), an Carolus Stengelius, den Übersetzer von Gretsers Schriften in Augsburg (Clm 1616 und 1617; aus den Jahren 1608-1617). Vgl. Herzog, *op. cit.* S. 3.
 - 13 Der Grund hierfür liegt wohl darin, daß Dramen wie Predigten eingeordnet wurden, welche gesprochen, aber kaum gedruckt werden konnten. Auch die meisten poetischen Werke Bidermanns wurden erst in seinem Alter oder, wie seine Dramen, nach seinem Tod gedruckt. Als Maßstab für den Erfolg eines Jesuiten wurden kaum seine Bühnenerfolge angesehen.
 - 14 Eine genaue Auflistung der Titel der einzelnen Bände gibt Herzog, *op. cit.*, S. 23.
 - 15 Vgl. etwa den „Sektionsbefund“ auf Seite XI: „Mirum erat, quod in eius capite post mortem a peritis anatomes [sic] dissecto repertum sit cerebrum ad ultimum usque pugillum exaruisse, succo nempe omni ad scribendos pro Dei gloria libros absumpto.“ Zitiert bei: Emanuel Scherer (ed.), *Das Bruder-Klausen-Spiel des P. Jakob Gretser S.J. vom Jahre 1586*. (Basel/Freiburg, 1928), S. 119.
 - 16 Bekannt ist sein 1584 verfaßtes Drama *Speculum Vitae Humanae* als erstes Drama in deutscher Prosa, welches im 16. Jahrhundert vor dem Auftreten englischer Schauspieltruppen bekannt wurde.

geschickt, doch von einer schweren Krankheit heimgesucht, mußte er einige Zeit in einem Karthäuser-Kloster bei Fribourg bleiben¹⁷. Im gleichen Jahr noch kam er nach München, der damals berühmtesten Theaterstätte des Ordens, wo er die Rhetorik-Klasse besuchte. In den Jahren 1580-84 absolvierte er in Ingolstadt das philosophische Triennium. Im Herbst 1584 wurde der 22-jährige Gretser an das Scholastikat nach Fribourg/Schweiz berufen, um dort an der Seite von Petrus Canisius die neu geschaffene¹⁸ Humaniora-Klasse zu übernehmen. Bereits nach zweijähriger Tätigkeit in Fribourg wurde Gretser abberufen nach Ingolstadt, wo er 1588 den Magistergrad der Philosophie erwarb. In den Jahren 1588-1592 las er in Ingolstadt Metaphysik, von 1592-1605 spekulative Theologie als Nachfolger des P. Gregor von Valencia. Inzwischen war er zum Doktor der Theologie promoviert und zum Priester geweiht worden (1589). Es folgten vier Jahre freien Schaffens, bis Gretser 1609 den Lehrstuhl für Moraltheologie von dem verstorbenen Balthasar Hagel übernahm¹⁹. 1616 verabschiedete sich Gretser dann aus Ingolstadt, um sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Er starb am 29.1.1625²⁰.

5.2.2. Werk

5.2.2.1. Nicht-dramatisches Schaffen

Gretzers Tätigkeit als Dramatiker war mit dem Jahr 1600 zu Ende gegangen (vgl. hierzu das folgende Kapitel). Bereits vor der Jahrhundertwende widmete er sich vor allem dem theologischen Schrifttum. Bereits 1598 entstand der erste Band seines umfänglichsten Werks, de Sancta Cruce²¹, welches mit seinen insgesamt drei Bänden den Anfang der Opera Omnia bildet. In der Folgezeit verfaßte er eine Flut von theologischen Schriften zu den verschiedensten Themenbereichen.

Die Zahl seiner Schriften übersteigt 300. Sie erstrecken sich fast auf alle Spezialgebiete der Theologie: Dogmatik, Kontroverse, Moral, Patrologie, Liturgik, Kirchengeschichte usw., außerdem auf Philologie, Dichtkunst u.a.. In das 16. Jahrhundert fällt nur etwa ein Fünftel seiner Schriften.²²

In seinem Schaffen wurde Gretser mehr und mehr zum unnachgiebigen Anwalt seines Ordens, was dazu beitrug, daß er wiederholt nur als streitbarer Theologe verzeichnet ist²³. Der Charakter seiner Schriften wurde polemisch, der Schwabe

17 Vgl. Duhr, op. cit. I, S. 531, Anm. 2.

18 "Ad tres classes Grammatices adiecta est initio Septembris schola Humanitatis et studiorum renovatio facta" (Historia Collegii Fribourgi 5), zitiert bei Dürrwächter, op. cit. S. 9, Anm. 4.

19 Vgl. Herzog, op. cit., S. 22.

20 Im Jahre 1908 wurde an seinem Geburtshaus (heute Gehrenbergstraße) in Markdorf eine Gedenktafel mit folgendem Wortlaut, den ich aus eigener Anschauung zitieren kann, angebracht: „In diesem Hause wurde i.J. 1562 geb. JAKOB GRETZER, S.J., der größte Sprachgelehrte seines Jahrhunderts, ein fruchtbarer Schriftsteller, der Schrecken seiner Gegner, geehrt von allen Wahrheitsfreunden. Er starb in Ingolstadt am 29. Januar 1625.“

21 Vgl. hierzu genauer: Herzog, op. cit., S. 23-25.

22 Duhr, op. cit., I, S. 669.

23 So bereits in der Vorrede der Opera Omnia I, S. XIV: „haereticorum et calumniatorum Societatis

sparte nicht mit Grobheiten des Ausdrucks. In völlige Vergessenheit geraten über die religiösen Kontroversen oft seine Leistungen als Sprachgelehrter²⁴, Historiker²⁵, Herausgeber von Handschriften²⁶, und nicht zuletzt Dramatiker.

5.2.2.2. Dramatisches Schaffen

In seiner unglaublichen Produktivität verfaßte Gretser in den Jahren 1584 bis 1600 insgesamt 23 Dramen (durchwegs Dialogi und Comoediae), von denen heute noch zwölf erhalten sind. Er selbst liefert uns ein Werkverzeichnis im Cod. Dill. XV 223, 218^r (vgl. Anhang 1)²⁷.

Einen größeren Teil der ... Dramen hatte Gretser mehreren handschriftlichen Sammelbänden einverleibt ... Dieser tomi carminum et oratorum, wie sie Gretser in dem ... Dillinger Cod. 223 bezeichnet, müssen es fünf gewesen sein. Leider sind sie nicht mehr alle vorhanden. Wenigstens konnte ich als sichere Bestandteile dieser Sammlung nur die Handschriften der Dillinger Lycealbibliothek Nr. 223 und 227 eruieren... Aus ihnen und da und dort angebrachten Hinweisen ... ergibt sich, daß wir im Cod. 223 den ersten Band der Kollektion, in 227 den fünften zu sehen haben, so daß Band III, der zahlreiche deutsche Prologe und Intermedia enthalten haben muß, und die Bände II und IV mit unbekanntem Inhalt vermißt werden.²⁸

Band I, welcher auch die Timon-Komödie enthält, umfaßt die Frühwerke Gretsers; er geht nicht über das Jahr 1586 hinaus.

Betrachten wir seine frühen (nur im Manuskript überlieferten) Werke, so zeigt sich, daß Jakob Gretser ein typischer Vertreter der Frühzeit des Jesuitendramas mit all seinen Übergangerscheinungen und Spannungen zwischen Humanismus, Volkstradition und christlicher Glaubensvermittlung war. Seine Antrittsrede „De Humaniorum Litterarum Praestantia“ zeigt den jungen Lehrer noch ganz der klassischen Bildung verpflichtet. In seinem ersten Drama Timon (Cod. Dill. XV, 223, 65^f-99^v) wird dann bereits eine kritische Distanz zur Antike²⁹ erkennbar, weil Gretser sich zwar als guter Humanist eine antike Quelle als Vorlage wählt, diese aber teilweise umformt, um etwas Neues zu schaffen, wie noch genauer ausgeführt werden wird.

Jesu terror“ und „magnus Lutheranorum domitor.“

24 Seine griechische Schulgrammatik aus dem Jahre 1594 (vgl. Herzog, op. cit., S. 14) galt als vorbildlich und wurde zuletzt noch 1866 in Paris aufgelegt.

25 Vgl. Hermann König, „Jakob Gretser S.J. Ein Charakterbild“, Freiburger Diözesanarchiv 77 (1957), 136-170.

26 Vgl. König, op. cit., S. 152f, der den Wunsch Gretsers in den Opera Omnia, XVII zitiert: „Utinam plurima, quae forsitan adhuc in bibliothecis et archivis dilescunt, proferre et historiam totam locupletiore in publicum efferre licuisset!“

27 Abgedruckt bei Dürrwächter, op. cit., S. 11-13; die Kopie im Anhang 1 stammt vom Mikrofilm der Staatsbibliothek München.

28 Dürrwächter, op. cit., S. 13.

29 Antike Stoffe sind grundsätzlich selten im Jesuitendrama, nur vereinzelt finden sich später noch Bearbeitungen wie etwa der Phylochrysus seu Avarus (1697) des P. Gabriel Franz. Unter den 30 erhaltenen Dramen in den Dillinger Manuskripten ist Gretsers Timon das einzige mit antiker Stoffgrundlage.

Nach der wenig enthusiastischen Aufnahme dieses Dramas durch das Schweizer Publikum (es wird berichtet: „a discipulis nostris senatu populoque **aequis animis** ... acta est“³⁰) wandte sich Gretser fortan von den antiken Stoffen ab und schuf in rascher Folge noch im gleichen Jahr zwei weitere Dramen, welche sich (bisher nicht veröffentlicht) im Manuskript unmittelbar vor und hinter der Timon-Komödie befinden: Den Caecus Illuminatus (Cod. Dill. XV 223, 104^r-134^v) und den Lazarus Resuscitatus³¹ (Cod. Dill. XV 223, 1^r-64^r). In ihnen beschäftigte er sich erstmals mit biblischen Stoffen, welche im Volkstheater der Zeit sehr beliebt waren.³² Es folgten seine Schweizer Heiligendramen, welche im Zusammenhang mit der Aussage des Timon noch genauer zu betrachten sein werden, und in erneuter Hinwendung zum Humanismus der Dialog Regnum Humanitatis³³, dessen Thema die Herrschaft (ihre Begründung, Ausgestaltung und Ausübung) der humanistischen Schulbildung ist. Dieser Dialog kann als repräsentativer Ausdruck der Bildungsideale und der Weltanschauung der Zeit angesehen werden, da in ihm die Schulthematik in den Entwurf des Weltbildes der katholischen Restauration eingebettet ist.³⁴

Dies mag bereits einen ersten Eindruck von der großen Produktivität Gretzers vermitteln³⁵. Weitere Dramen, welche sich stofflich nicht eindeutig klassifizieren lassen, entstanden bis 1600; von ihnen soll lediglich der Udo-Dialog (Cod. Dill. 227, 163^r-175^v), welcher als Höhepunkt von Gretzers dramatischem Schaffen gilt, hier noch gesondert erwähnt werden³⁶.

5.2.2.2.1. Allgemeine Züge von Gretzers Dramen

Gretser stellt stets eine Zentralgestalt in den Mittelpunkt eines Dramas. Partner und Gegenspieler bleiben ihr gegenüber schemenhaft, sind stark von den Allegorien der Moralitäten geprägt. Unter dem Einfluß der humanistischen Dialektik und Rhetorik erschöpfen sich vor allem seine frühen Dramen (so auch der Timon) in endlosen Monologen, so daß die vorab gegebenen Inhaltsangaben durch Prologsprecher von den damaligen Zuschauern wie dem heutigen Leser unterschiedslos dankbar entgegengenommen werden, um den Gegenstand des dramatischen Spiels nicht ganz aus den Augen zu verlieren.

30 Hist. Coll. Fr. 5f; zitiert bei Dürrwächter, op. cit., S. 16.

31 Ein beliebter Stoff der Dramatisierung im 16. Jhd.; vgl. das Drama des Schotten Bales, welches um 1550 entstanden sein muß.

32 Vgl. zu den einzelnen Titeln: Dürrwächter op. cit. S.31.

33 Erschienen in drei Fassungen; die erste wurde 1585 in Fribourg gespielt, die zweite ist in der Dillinger Handschrift niedergelegt (Cod. Dill. XV 223, 217^r-234^r), die dritte ist verloren. (Vgl. Dürrwächter, op. cit., S. 77).

34 Vgl. zu diesem Drama genauer: Dürrwächter, op. cit., S. 76-99.

35 Freilich litt hierunter manchmal der künstlerische Wert, was der Autor auch selbst eingestand: „liber est, haud negitem stylo conscriptus, spatio temporis et brevi, nec lima nitidus, nec revocatus ad incudem...“ (Prolog zum Lazarus, Cod. Dill. XV 223, 7^v).

36 Die erste Fassung des Udo entstand 1587 in Ingolstadt, die erweiterte Fassung wurde 1598 in Ingolstadt und München auf der Bühne gezeigt.

Gretser bemüht sich um Lebendigkeit durch Tanz³⁷ und vor allem Musik, die stets in die Handlung integriert sind³⁸. Dabei werden Oden, Trink- und Volkslieder und kirchliche Kompositionen je nach den Stoffen der jeweiligen Stücke eingesetzt. Der Versbau Gretzers ist häufig unbeschwert salopp und schöpft die Freiheiten, welche der jambische Senar dem Dichter läßt, voll aus.

Gretser bemüht sich ferner um Wortwitz, wie sich etwa im Timon an den Wortspielen der Parasiten beim Gelage (I,5) zeigen läßt³⁹. Sein Latein entlehnt sehr Vieles von den Nachklassikern, was dem Wandel im literarischen Stilgefühl der Zeit entspricht. Um 1570 hatte man begonnen, sich von der ciceronianischen Rhetorik zu lösen und sich den Autoren der silbernen Latinität (Seneca, Tacitus, Martial, Juvenal und Lukan) als Stilvorbild zuzuwenden. Unter dem dominierenden Einfluß von Justus Lipsius (1547-1608) und anderen hatte sich ein schwerer, dunkler und ellipsenhaft überspitzter Stil mit neuen Wortbildungen (vgl. Schimpf- und Spottnamen der Parasiten im Timon!) herausgebildet, der sich auch im Drama der Jesuiten bemerkbar machte. Gretser mischt darüberhinaus kirchlichen Fachwortschatz mit Elementen der antiken Komödie und weicht auch im Satzbau häufig von den Regeln des klassischen Lateins ab, was sich ebenfalls in der Timon-Komödie zeigen wird. Freilich läßt sich auch oft nur allzu pedantische Lehrhaftigkeit nicht übersehen wie etwa im Timon die Steigerung der Adverben (cito - citius - citissime; III,i,32) oder die Verwendung bestimmter grammatikalischer Phänomene (wie etwa des Ablativus Comparationis in Verbindung mit rhetorischen Stilmitteln; vgl. liberalitate liberalior; I,ii,58 und celeritate celerior; I,vi,32).

5.2.2.2.2. Gretzers Dramenverständnis

Seine Wirkungsabsicht formuliert der Dramatiker Gretser im Prolog des Lazarus Resuscitatus (Cod. Dill. XV 223, 1-65). Als Ziel seiner Dramen sieht Gretser stets die Verquickung von Kunst und Moral. So lesen wir im Prolog zum Lazarus:

-
- 37 Nur einmal in all seinen Dramen, im Waffentanz im Timon, dann im Jesuitendrama erst wieder in Bidermanns Cenodoxus in der Todesszene der Titelfigur, in welcher die Höllengeister um den Sterbenden tanzen.
- 38 So ist etwa im Nicolaus von Unterwalden fast jeder Akt mit Musik ausgestaltet. Vgl. außerdem die „carmina sapphica“ im Lazarus (27^f) sowie im Timon die Lieder auf Plutus und Bacchus! Die Stimmlage der Lieder ist auf Knabenstimmen ausgerichtet und daher sehr hoch, was eine Aufführung heute nicht ganz leicht macht. Das Orchester war zumeist mit Streichern besetzt, auch Oboen, Hörner, Flöten und Fagotte sind belegt.
- 39 Auch spielt Gretser in diesem Drama mit der Bedeutung der sprechenden Namen, wenn sich etwa Timon im Unterschied zu Philotimon als Misotimon bezeichnet (V,iv,49) oder von den Begriffen Philotimon und Philoplutus gesprochen wird. (II,v,22). Eine deutliche Verwendung von Ironie können wir z.B. feststellen, wenn Timon von den Parasiten als ausgerüstet mit „regalibus ... / sceptris, rastris et ligonibus“ (III,ii,15-16) beschrieben wird.

Etenim , quid, quaeso, utilius est comoedia
 ad morum confirmationem? Ubi facies
 Honesti contemplanda subditur oculis?
 Quid hac delectabilius? Ubi coloribus
 Variorum depingantur mores proprii? (8^v)

Entsprechend teilt uns der Epilogsprecher mit:

Principium namque finem consecutus est
 Quem spectans Lazarus tulit in proscenium.
 Hilaritatem dico coniunctam commodo;
 Etenim quis non hilaretur cum cernit oculis
 Res tam diversas tam vivis coloribus
 Depingi tamque scite dextraque exprimi,
 Quando videt non lepide confictas fabulas
 Nugasque canoras... (63^f)

Auch der Caecus (Cod. Dill. XV 223, 104-133) beinhaltet eine Lehre, welche explizit vom Epilogsprecher formuliert wird.

Quapropter enitendum summis viribus
 Summisque precibus contendum ut liberet
 Ab ista caecitate nos Deus, hoc docet
 Hic noster Caecus, docet et haec comoedia
 Quam spectastis. (133^f)

Nicht anders müssen wir uns im Timon die Lehre deutlich am Ende des Werks formuliert vorstellen. Wie im Vorwort zur Edition erwähnt, ist gerade dieser Teil verloren, es wird jedoch versucht werden, die Absicht des Dramas (v.a. aus der Reklamante) zu rekonstruieren (vgl. Kap. 5.2.2.3.7.).

Gretzers Dramenverständnis darf also insgesamt als recht konventionell angesehen werden.

5.2.2.3. Die Timon-Komödie im Bezug auf Lukians Timon-Dialog

5.2.2.3.1. Ort der Aufführung⁴⁰

Gretzer verfaßte den Timon anlässlich seiner Übernahme der neu gegründeten Humaniora-Klasse in Fribourg. Die Schule der Jesuiten war am 15.10.1582 eröffnet worden, um der Gefahr einer religiösen Vereinnahmung des Kantons Fribourg durch die protestantischen Nachbarkantone entgegenzutreten zu können. Da der Stadtrat den Bürgern Fribourgs bereits im Jahre 1581 verboten hatte, ihre Kinder zur Ausbildung nach Genf oder Bern zu schicken und sie ferner zur Ableistung des katholischen Glaubensbekenntnisses verpflichtet hatte⁴¹, stieg die Zahl der Schüler in Fribourg

40 Vgl. hierzu v. a. Joseph Ehret, Das Jesuitentheater in Freiburg in der Schweiz (Freiburg/Breisgau, 1921).

41 Vgl. Duhr, op. cit., I, S. 228.

naturgemäß stetig an, so daß die Jesuiten zur Unterstützung der Lehrtätigkeit willkommen waren. 1584 wurde die Klasse der Humaniora eröffnet, 1596 dann die nächsthöhere, die Rhetorica. Die Grundsteinlegung für das Jesuitenkolleg erfolgte am 15.7.1585, bezogen werden konnte es freilich erst zehn Jahre später.

Als eigentlichen Spielort des Timon nennt die Historia Collegii den damaligen Marktplatz der Stadt: „in campo antea [sic] aedem D. Virginis ... acta est.“⁴² Der Platz lag zwischen zwei Kirchen; auf ihm fanden alljährlich die Feiern zum Dreikönigsfest statt. Es handelte sich also um einen bei den Bürgern Fribourgs beliebten Platz des Aufenthalts. Der öffentliche Ort der Aufführung kam dem Bestreben der Jesuiten um Wirkung sehr entgegen, entsprach er doch ganz den Traditionen des altschweizer Volksspiels, weshalb der Jesuitenorden grundsätzlich mit den Sympathien des Publikums bei dieser Freilichtaufführung rechnen durfte.

5.2.2.3.2. Bühne

Eine spezifische Jesuitenbühne als technische Einrichtung gibt es nicht; die Erlasse der Societas Jesu berücksichtigen diese nicht.

Ohne auf die Details zu den Forschungen der Jesuitenbühne⁴³ näher eingehen zu wollen, soll versucht werden, die Aufführungsbedingungen des Gretserschen Timon kurz zu skizzieren.

Da es sich um eine Freilichtaufführung handelte, stellt sich die Frage, ob wir für die Timon-Komödie noch die Bühne des Mittelalters zugrunde legen müssen. Die Simultanbühne des Mittelalters hatte die Häuser (mansiones) plastisch oder flächig auf einer Ebene angeordnet, wie wir aus der bekannten Zeichnung vom Villinger Spiel in der Donaueschinger Handschrift wissen. Die Orte waren also alle gleichzeitig vorhanden und die Handlung dabei in ihrem zeitlichen Ablauf raumgebunden, d.h., die Personen bewegten sich von einem Ort zum anderen. Spiel in Innenräumen gab es nicht. Demgegenüber hatten die Terenzbühnen der Renaissance diese Spielorte bereits zusammengelegt: Der gleiche Raum wechselte jeweils von Szene zu Szene seine Bedeutung, was wiederum ein Auf- und Abtreten der Schauspieler erforderte. Ein Schreiten über die Bühne war damit nicht mehr gleichbedeutend mit einem Standortwechsel, womit eine neue Raumverwendung gegeben war. Noch immer jedoch war keine Trennung des Spiels in Innen- und Außenräume zu verzeichnen. Hier sollten die Jesuiten von gewichtigem Einfluß sein:

...it seems that the Jesuits were chiefly responsible for developing the inner stage technique. They even adopted a system of several inner stages, of curtained compartments in juxtaposition backing a neutral proscenium.⁴⁴

42 Hist. Coll. S. 5f; zitiert bei Dürrwächter, op. cit., S. 16.

43 Vgl. hierzu vor allem: Flemming, op. cit. S. 15-20; P. E. Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seine volkstümlichen Ableger im 16. Jhd. (Berlin, 1903); A.M. Nagler, „16th Century Continental Stages“, SQ 5 (1954), 362-370; Kindermann, op. cit., S. 349-359.

Ist für den Caecus Gretzers eine Einheitlichkeit des Schauplatzes erkennbar, so läßt sich für den Lazarus eine Form der Bühne nachweisen, bei der erstmals Außen- und Innenraumscenen in dichter Folge erscheinen. Es darf als sicher angenommen werden, daß hinter einer neutralen Vorderbühne mehrere (in diesem Fall drei: Speisesaal, Vorhölle und Krankenzimmer) durch Vorhänge verschließbare Innenräume lagen, welche jeweils durch Türen voneinander getrennt waren. Das Krankenzimmer etwa wurde in den Akten I und II ent- und wieder verhüllt, was sich im Text widerspiegelt: „tu pande fores“ lesen wir auf Seite 57^v. Ein neuer Bühnentypus, die sogenannte Kubische Simultanbühne⁴⁵ (wegen des Nebeneinanders der Innenräume) war mit diesem Drama entstanden; eine Skizze dieser Bühne findet sich im Anhang 2.

Auch der Timon läßt Innenräume erkennen. Die Szenen I,i bis I,iv spielen auf einem Platz oder einer Straße vor Timons Haus (wobei Timon selbst sich am Ende von I,ii nach innen zurückzieht: „Ego recipiam / Intro me“, I,ii,74-75). Das Gelage in I,v findet wohl in Timons Haus statt, so daß wir also auch in diesem Drama Innen- und Außenräume auf der Bühne ansetzen dürfen. Dabei bleibt freilich unklar, ob ein Raum (die Vorderbühne) in diesem Fall nur ihre Funktion wechselt und von der Straße zum Speisezimmer wird, oder ob tatsächlich ein Innenraum im rückwärtigen Teil der Bühne enthüllt wurde. Die Szene I,vi spielt wieder vor Timons Haus (Plutus: „Huc prodeo Timonis pulsus aedibus“, I,vi,3) II,i abermals im Haus des Timon, II,ii und II,iii vor diesem (Paup: „Foras, en, prodit.“ II,ii,35). Dort bleiben die Figuren auch in II,iv und II,v. In der Szene III,i befinden sie sich dann auf dem Marktplatz bzw. zunächst auf dem Weg dorthin, am Ende dieser Szene bereits auf dem Acker des Marsias, welchen Timon bestellen soll. („Hic porro, quem tueris, vertendus ager est“, III,i,41). III,ii spielt wieder an unbestimmtem Ort im Freien, III,iii noch einmal auf dem Acker Timons. Mit der Szene III,iv wechselt die Szene des Stücks in himmlische Regionen, was sich bis IV,iii nicht ändern wird. Von IV,iv bis zum Ende des Dramas dient dann der Acker Timons als Schauplatz.⁴⁶

5.2.2.3.3. Ausstattung

Bezogen auf den Timon sind die Hinweise auf den außersprachlichen Code nur spärlich: Bezüglich der **Requisiten** hören wir neben Brombeersträuchern (rubos; Prolog, Vers 39) und Dornen (V,i,12: agrum spinis obsitum)⁴⁷, welche Timon das Leben auf dem Feld erschweren, von Schaufel, Hacke (zur Feldbestellung) und Beil

44 Nagler, op. cit., S. 369.

45 Flemming sieht den Ursprung dieser Bühnenform in den Niederlanden. Vielleicht kommt in diesem Bühnentypus der Einfluß des Petrus Lovaniensis auf Gretzer zum Ausdruck. (Vgl. op. cit., S. 278-293).

46 Lediglich in V,i ist ein kurzer Anfangsteil neben diesem Acker anzusetzen; Merkur und Plutus gelangen doch in kurzer Zeit ebendorthin, so daß auch in dieser Szene als Hauptschauplatz das Feld Timons angesehen werden darf.

47 Dornen wurden wohl öfters eingesetzt, denn in Gretzers Drama Nikolaus von Unterwalden hören wir, daß dieser von den Dämonen in Dornsträucher geworfen wird. („in vepres proiciunt“). (Vgl. Dürrwächter. op. cit., S. 131).

(II,iii) sowie seiner Hütte und dem rauchigen Schuppen („Nunc me ad casam tuguriumque meum fumidum / Recipiam“ II,v,38-39). Als weitere Requisiten waren für das Bankett sicherlich Becher und Wein(ersatz) auf der Bühne vorhanden. Für den Goldfund (V,i,49ff) und die anfänglichen Geldgeschenke Timons dürften entsprechend Münzen verwendet worden sein.

Die **Kostüme** dürfen wir uns als Mischung zwischen der zeitgenössischen Alltags-tracht für den reichen Timon und später den entsprechenden Attributen der Armut vorstellen: Wir hören mehrmals von seiner schäbigen Erscheinung und dem Lederwams. Die anderen Personen werden in ihrer äußeren Erscheinung nicht genauer charakterisiert, mit einer Ausnahme: Hinsichtlich Merkurs hören wir von einem Attribut, welches im Kostüm realisiert gewesen sein muß, seinem geflügelten Fuß (pede / Allato; IV,v,9-10) und dem Flügelrauschen (remigio alarum; V,i,46). Es ist zu vermuten, daß die auftretenden personifizierten Eigenschaften neben ihrer expliziten Vorstellung durch entsprechende Hinweise des außersprachlichen Codes zu erkennen waren.

Für die **Spieldauer** liegen uns keine Belege vor, da einzelne Szenen unterschiedlich lang ausgestaltet werden konnten, so etwa das Gelage im Timon. In diesem Drama könnte eine Pause gelegen haben zwischen dem dritten und vierten Akt, da die gleiche Figur, Merkur, Ersteren beschließt und Letzteren eröffnet. Gespielt wurde grundsätzlich tagsüber⁴⁸, bei Dämmerung wurde Fackelbeleuchtung eingesetzt, Öllampen sind erst etwa ab dem Jahre 1630 belegt.

Der **Schauspielstil** mußte gerade bei Freilichtaufführungen von deutlicher Gestik beherrscht sein; stete Bewegung und Kontraste waren sicherlich erforderlich, um die Aufmerksamkeit des Publikums, welches nicht uneingeschränkt des Lateinischen mächtig gewesen sein dürfte, immer wieder neu zu wecken. Das Jesuitendrama der Frühzeit mußte wirken und hierfür werden alle Möglichkeiten ausgeschöpft worden sein.

5.2.2.3.4. Interpretation

Das Timon-Drama Gretsers soll im folgenden auf seinen spezifischen Gehalt und auf sein Verhältnis zur Quelle Lukian untersucht werden. Dabei werden zunächst die formalen Teile, welche sich im Dialog des Lukian nicht finden, zu behandeln sein, um dann in einer genauen Gegenüberstellung der Texte zu untersuchen, wo das inhaltlich Neue im Drama Gretsers liegt. Da dieses bisher der Forschung noch nicht bekannt geworden ist, erscheint es uns für die Leserschaft hilfreich, die Interpretation des Dramas Gretsers mit einer Inhaltsangabe zu verbinden.

48 Es wurde in Fribourg „von 12 bis 4 agiert“. (Flemming, op. cit., S. 270).

5.2.2.3.5. Widmungsepistel an Petrus Lovaniensis (Folio 66^r)

Über Petrus Lovaniensis gibt es nur spärliche Informationen.⁴⁹ Zum ersten Mal begegnet er uns in den Quellen im Jahre 1559 im Alter von 23 Jahren als Lehrer in Ingolstadt. 1576 wurde er an gleicher Stelle Prorektor, verließ Ingolstadt jedoch im Jahr darauf, um in Dillingen Minister Collegii zu werden. Erst 1583 taucht er wieder auf, eben als Minister Collegii und Praefectus Scholarum in Fribourg. Dort starb er am 1.12.1588 im Alter von 52 Jahren.

Als Lehrer hatte er offensichtlich großen Einfluß auf den jungen Gretser, da ihm dieser seine drei ersten Dramen (Timon, Caecus, Lazarus) widmet und seine Verehrung für den Petrus aus Louvain am Schluß der Widmung des Lazarus zum Ausdruck bringt: „Gretscherum⁵⁰ redama, qui te amat unice.“ (8^r). Auch gilt der Zyklus der biblischen Dramen Gretzers als gewählt mit Rücksicht auf eben diesen Lehrer, wie sich aus der Vorrede des Caecus (105^r) erkennen läßt. In ihr kündigt Gretser zum einen ein „munus sacrum“ an, welches der Pater hoffentlich „gratius“ aufnehmen möge als das vorangegangene Stück, eben den Timon. Zum anderen verweist der Caecus-Prolog auf eine Reihe von insgesamt fünf Dramen mit biblischen Stoffen, welche Gretser zu schreiben plante. Diese waren sicherlich angesichts der regen Dramenproduktion im damaligen Fribourg, in der biblische Stoffe immer eine große Rolle gespielt hatten, publikumswirksamer als der antike Stoff des Timon und entsprachen darüberhinaus eher den propagandistischen Absichten der Jesuiten.

Es handelt sich bei dieser Epistel (f 66^r) wohl um einen nachträglich eingefügten Text. Er bezieht sich auf eine vorhergehende Aufführung („nuper“, Vers 1), des Dramas, dessen Titel Gretser mit Timon bezeichnet, so daß wir vermuten dürfen, daß die Komödie nach ihrer Präsentation noch einmal von Gretser überarbeitet wurde. Die erneute Vorlage an Petrus mit der Bitte um nochmalige Prüfung („tibi sisto“, Vers 2; „tuaque / Lima perpolias“, Vers 15-16) mag hierbei nicht mehr als ein Bescheidenheitstopos sein. Der junge Dramendichter entschuldigt sich für sein hastig hingeworfenes Werk („Hirsutus, fateor, nec fausto sidere natus“, Vers 5; „Tempore ... brevi conceptus“, Vers 9) und bezeichnet den Timon eindeutig als sein dramatisches Erstlingswerk: „primus / Ingenii partus“, Vers 7-8). Er verweist gleichzeitig auf den bestehenden Plan der Schaffung zweier weiterer Dramen (Vers 13-14), des Caecus und des Lazarus, welche beide noch im Aufführungsjahr des Timon (1584) auf die Bühne Fribourgs gebracht werden sollten.

49 Etwas ausführlicher über ihn nur Dürrwächter, op. cit., S. 29. Dessen Daten waren Grundlage dieses Abschnitts.

50 So die eigentliche Schreibung des schwäbischen Namens, welcher in seiner latinisierten Form Gretser(us) auf uns gekommen ist.

5.2.2.3.6. Prolog

Die spielexterne Figur des Prologus übernimmt sowohl die Vermittlung des dramatischen Auftakts, wie auch der monologischen Expositionsvermittlung in der Timon-Komödie⁵¹. Gleichzeitig wird damit das innere Kommunikationssystem entlastet.

Nach der Begrüßung der Zuschauer aller sozialen Schichten⁵² und der Bitte um Aufmerksamkeit („Facite patescant aures animique vigilent“; Vers 11) vermittelt der Prologus in einer Exposition en bloc den Zuschauern auf den Seiten 66^V bis 68^R alle nötigen Details, die für den Handlungsfortgang von Bedeutung sind und im folgenden Spielverlauf auf der Bühne zu sehen sein werden⁵³.

Der Prologsprecher stellt uns die Hauptperson sowie deren Herkunft („Timonem, Echekratide / Collytaeo cretum“; Vers 14-15) vor, charakterisiert ihre verschwenderische Lebensweise („prodigus“ und „profusio“; Vers 26) und den Umgang, welchen sie pflegt, den Weggang Plutus’ („Plutus abit“; Vers 27) und die daraus resultierende Verarmung Timons. Dessen Ablehnung durch die Parasiten wird ebenso angekündigt wie die Ankunft der Paupertas und des Labor, als deren Folge Timon zu Feldarbeit gezwungen ist. Die Klage zu Juppieter⁵⁴, dessen Hilfe, die Weigerung Timons, erneut Reichtum anzunehmen, der Wandel seiner Einstellung und der Fund des Schatzes sind weitere Handlungssequenzen, die der Prologsprecher ankündigt. Der Wandel Timons zum Misanthropen („Misanthropus fit“; Vers 65), die Rückkehr der Schmeichler und ihre Vertreibung durch Timon schließen die Inhaltsangabe der Komödie ab. Der Zuschauer hat somit einen ungleich höheren Informationsvorsprung gegenüber dem inneren Kommunikationssystem der Figuren, was ihm einerseits jegliche Spannung raubt, andererseits kann er sich jedoch (ganz der Intention des Dramas gemäß) auf die Art und Weise der Darstellung und die intendierte Wirkung konzentrieren. Wie wir noch sehen werden, geht es Gretser auch im Timon keinesfalls nur um Unterhaltung seines Publikums, sondern um moralische Belehrung, weshalb sich diese Art des Expositionsverfahrens in der Tradition der Moralitäten als ideal erweist.

-
- 51 So auch in den beiden anderen frühen Komödien, dort sogar wesentlich nachdrücklicher: Vgl. Prolog zum Caecus: „Domite linguis, vigilate animo atque auribus/ ... Pergratum fecerint mihi, si cesserint / His, qui frenare linguas noverunt suas“ (107^r) und zum Lazarus: „quaeso aures vacuas date / Animumque attentum utque solutum negotiis.“ (8^v) und „favete, rogo, silentio. / Favete quiete, quisque sua subsellia / Teneat, ne perturbetur ordo dramatis / Quietis. Porro, si quisquam impatiens siet / Hunc pervelim rogatum, ut hoc cedat loco, / Molestus nec sit spectatoribus aliis.“ (10^f)
- 52 Ähnlich im Wortlaut der Epilog zum Caecus: „Nobilibus, ignobilibus, doctis, insciis, / Magnis, parvis, divitibus nec non inopibus.“ (133^f)
- 53 Es war bereits im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk Gretzers erwähnt worden, daß auch eine deutsche Übersetzung dieses Prologs existiert haben muß, welche jedoch verloren ist. Dies geht hervor aus der Notiz Gretzers auf Folio 66^v: „Prologum Germanicum quaere Tom. 3, Fol. 134“. Ob es sich hierbei um eine nachträgliche Übersetzung handelte oder ob diese deutsche Fassung tatsächlich für die Aufführung verwendet wurde, ist heute nicht mehr zu entscheiden.
- 54 Hier setzt der Dialog Lukians medias in res ein in seiner subjektiven Gebrochenheit der Aussage aus der Perspektive Timons.

5.2.2.3.7. Epilog

Wie in der Einleitung zur Edition gesagt, ist der Epilog der Timon-Komödie (99^v) nicht vollständig erhalten. Die spielexterne Figur des Epilogsprechers legt vor allem Wert auf den erstrebten Nutzen des Stücks („si fructuose, gratulor“; Vers 3). Er faßt den Ablauf des Dramas kurz und bündig zusammen („Timonem vidistis primo ditissimum, / Deinde vice versa factum pauperrimum“; Vers 6-7) und stellt die Frage nach der Lehre, die wir aus diesem Stück ziehen können. Die Antwort fänden wir auf Seite 100^f - wenn diese erhalten wäre. Die Reklamante „ut aurea“ läßt auf die Forderung nach der „aurea mediocritas“ schließen, was sich jedoch noch genauer im Rahmen des inhaltlichen Vergleichs mit der Quelle, Lukian, begründen lassen wird (vgl. Kap. 5.2.2.3.17).

5.2.2.3.8. Musik

Ein letzter Punkt, der sich in Lukians Dialog nicht finden läßt, sind die Lieder während des Gelages in I,v. Die Abfassungszeit des Dramas fällt in den zeitlichen Rahmen des kompositorischen Schaffens des Orlando di Lasso (1532-1594), des sehr frühen Monteverdi (1567-1643) und des Giovanni Gabrieli (1557-1613), eines Schülers von Lasso. Gretzers Kompositionen im Rahmen des Gelages in Timons Haus können jedoch kaum mit deren Meisterwerken verglichen werden. Es handelt sich bei den beiden Liedern um einen einfachen und gelungenen Satz, der jedoch kaum zu weiteren Hoffnungen auf eine musikalische Karriere des Komponisten Gretser Anlaß gegeben haben dürfte. (Im Anhang 1 des Teils B der vorliegenden Arbeit finden sich die Kopien des Originals und die Transskriptionen der Ode auf Plutos und des Trinklieds auf Bacchus, welche dank der verdienstvollen Arbeit von Herrn Christian Kelnberger auch im 20. Jhd. noch aufgeführt werden können).

Soweit zu den formalen Unterschieden des Dramas Gretzers zu seiner Quelle Lukian. Mittels eines inhaltlichen Vergleichs wird im Folgenden deutlich werden, wo weitere Unterschiede zu Lukian liegen, was also bei Gretser das Neue ist, welches sich bei Lukian nicht finden läßt. Auch hier wird wieder eine Verbindung von Erstanalyse des bisher unbekanntes Timon-Dramas Gretzers und dessen Vergleich mit den bereits bekannten Timon-Texten vorgenommen werden. Erst nach einer möglichst umfassenden Analyse und Interpretation des Dramas Gretzers hinsichtlich Handlungsführung, Charakterzeichnung und Gesamtkonzeption (ohne Einbeziehung anderer Timon-Dramen), wird es sinnvoll sein, den nächsten Schritt, den des Vergleichs von Gretzers Timon mit der anonymen Komödie und Timon of Athens zu vollziehen.

Obwohl mit der Edition des Dramas Gretzers der vollständige Text vorliegt und entsprechend zu einzelnen Stellen herangezogen werden kann, soll an dieser Stelle noch eine kurze Inhaltsübersicht gegeben werden, da somit die anschließenden Ausführungen auch ohne die Lektüre des gesamten lateinischen Dramas leichter verständlich werden dürften.

5.2.2.3.9. Exposition

Diese erfolgt bei Gretser durch den prologus argumentativus, wie schon aufgezeigt wurde. Er kündigt im Voraus an, was das Publikum zu sehen bekommen wird; die Informationsvergabe ist ganz im Unterschied zur Quelle futurisch angelegt. Bei Lukian war die Perspektive grundlegend verschieden. Timon beklagt hier zunächst die Untätigkeit und Schwäche des Zeus. Als er dann auf seine eigene Person zu sprechen kommt („wie mir mitgespielt worden ist“ S.31), berichtet er über sein früheres Leben in Reichtum in zeitlicher Rückschau. Dieses Verfahren der Rückblenden wird sich bis zum Ende des lukianischen Dialogs fortsetzen, wenn Gnathonides, Philiades, Demeas und Thrasykles zu dem wieder wohlhabenden Timon kommen und dort berichtet wird, wie sie sich diesem gegenüber nach seiner Verarmung einmal verhalten haben. Die Exposition läuft also bei Lukian durch bis zum Ende des Texts, bei Gretser ist sie mit dem Prolog noch vor Beginn des eigentlichen Spiels abgeschlossen worden.

5.2.2.3.10. Akte I bis V

Nach dem Prolog werden die Zuschauer in I,i direkt mit der Situation, in der sich Timon befindet, und mit wichtigen Motiven des Handlungsfortgangs vertraut gemacht. Er selbst informiert in seinem ersten Monolog über seinen Reichtum („Juppiter polyplusium / Me reddidit“; I,i,4-5), seine vielen Freunde („Amicos habeo quot habet haec urbs incolas“; I,i,14), verweist auf die häufig stattfindenden Gastmähler („Agito choreas, convivias quotidie“; I,i,10), die Schmeicheleien der Parasiten („suavissimis confabulationibus“; I,i,16), die Unkenntnis abschlägiger Antworten seitens der falschen Freunde („sordidae repulsae nescii“; I,i,18), kurz: „Vitam vivit Timon caelitam, / Habeat Olympum Juppiter, terram mihi / Relinquat...“; I,i,29-31).

In I,ii sehen wir uns konfrontiert mit den beiden Bittstellerszenen des Ephestius und des Philotimon, wobei Ersterer (wie Philiades bei Lukian) Timon um Mitgift für seine Tochter bittet, Letzterer (wie Demeas bei Lukian) den Forderungen eines Gläubigers nachkommen muß. Timon schafft in beiden Fällen großzügig Abhilfe. Dann lädt er zum Gastmahl, welches uns in I,v in aller Pracht vor Augen geführt wird.

Ganz der Zielsetzung Gretsers in diesem Drama entsprechend (s.u.) stellt sich Timon hier selbst am deutlichsten in seiner Verschwendungssucht dar, in seinem Prahlen über seinen Reichtum und den großzügig bemessenen Geschenken an die anwesenden Parasiten, welche sich wiederum in I,iii selbst charakterisiert hatten. Musik und Tanz dürfen bei diesem Bild der Prasserei nicht fehlen. Die Lieder unter der Begleitung der Musices und Citaroedi (welche sich in I,iv eingefunden hatten) an Plutus und Bacchus und die Pyrrhichica lassen Schlemmerei, Schwelgerei und weltlichen Sinnesgenuß nur zu augenscheinlich werden.

Konsequenterweise verläßt Plutus den Timon (I,vi), dieser verarmt, wofür er einzig dem Plutus die Schuld zuweist (II,i). Paupertas und Labor greifen ein und raten zum Leben in Bescheidenheit (II,ii und II,iii). Die Handlung um die Parasiten wird noch

einmal aufgegriffen mit den Szenen II,iv und II,v, in welchen Epehestius und Philotimon aus der Menge herausgegriffen werden und leugnen, den Timon zu kennen.

Neu ist dann die Einführung der Bauern Marsias und Getomus, die lediglich in einer Szene (III,i) auftreten und mit dem Anwerben Timons für den Acker die Motivation für den Wechsel des Schauplatzes ebendorthin geben. Mit dem Auftreten der Parasiten schafft Gretser in III,ii wieder eine verbindende Szene, welche zum einen die Ungeheuerlichkeit des Wandels in Timons Leben noch einmal unterstreicht, zum anderen in der Darstellung seiner äußeren Erscheinung den Kontrast von Einst und Jetzt umso deutlicher aufzeigt.

In Szene III,iii folgt Gretser ganz seiner Quelle⁵⁵ Lukian. Der Klagemonolog Timons, die langen Gespräche zwischen Juppiter, Merkur und Plutus (III,iv-IV,iii), die Auseinandersetzungen mit Paupertas (IV,iv-IV,vi) das Einlenken Timons, den Thesaurus doch zu empfangen, sein erneuter Reichtum und die Freude hierüber (V,i), die Erklärung zum Misanthropus (V,iv), und letztendlich die schmeichlerischen Besucher, welche bei Gretser ohne ersichtlichen Grund kommen (V,v-V,vii), sind Episoden, die wir aus Lukians Dialog kennen. Gretser übernimmt oft wörtlich, so daß der Dialog Lukians und Gretzers Drama ab III,iii häufig passagenlang unterschiedslos nebeneinander gelesen werden können⁵⁶. Der Epilog schließt das Drama Gretzers ab.

Wie aus dieser Inhaltsskizze ersichtlich wurde, hat Gretser (etwa 20 Jahre vor der englischen Timon-Komödie) in den Akten I-III,ii **als erster** das Bild des reichen Timon auf der Bühne entworfen: Aus den retrospektiv angelegten Hinweisen seiner Quelle (angefangen mit der Klage über Zeus' vergangene Stärke (S.30) und dem Bericht Timons über sein einstiges Leben in Reichtum (S.31), bis hin zu den Rückblicken auf das einstige Verhalten der „Besucher“, die zu Timon auf das Feld kommen (Gnathonides, Philiades und der Redner Demeas; vgl. hierzu bereits ausführlicher Kap. 4.2.4) hat Gretser eine neue Handlung entworfen. Er stellt uns

- den reichen Timon,
- zwei Bittstellerszenen (Epehestius und Philotimon) und
- ein Gelage

55 Ein ähnliches Vorgehen findet sich in den anderen beiden Jugenddramen Gretzers: Im Lazarus erfolgt eine engere Anlehnung an die Quelle (Joh., Kap. 11 und 12) ab dem vierten Akt, im Caecus sind als Gretzers eigene Zutat gegenüber seiner Quelle (Joh., Kap. 9) nur Akt I und vier weitere Szenen (II,ii; III,ii; III,iii und IV,ii) anerkannt (vgl. Dürrwächter, op. cit., S. 35 und 39).

56 Das beste Beispiel ist die Erklärung Timons über sein zukünftiges Verhalten (Lukian, S. 49; Gretser V,iv,13-43), wo Übereinstimmungen bis in die einzelnen Glieder einer Aufzählung bestehen. Da dieses und viele andere Stellen so lang sind, um hier aufgeführt zu werden, sei exemplarisch ein Beispiel zitiert: Lukian: Mer.: „Du hinkst, mein edler Herr! Ich wußte wohl, daß Du blind bist, aber daß Du auch lahm seist, war mir unbekannt.“ (S. 38). Dazu Gretser: Mer.: „Num claudicas? / Caecum sciebam te, claudum te nescii.“ (IV,iii,1-2).

anschaulich auf der Bühne vor Augen⁵⁷. Dieser in der Timon-Forschung bisher nicht bekannte Befund muß nun die Frage seiner Stellung zur anonymen Timon-Komödie und vor allem zu Shakespeares Timon of Athens nach sich ziehen. Bevor jedoch auf dieses ebenso höchst interessante wie komplexe Problemfeld eingegangen werden kann, soll zunächst noch die Interpretation des Dramas Gretsers hinsichtlich weiterer Aspekte fortgesetzt und abgeschlossen werden.

5.2.2.3.11. Literarische Wertung

Aus dem Dialog Lukians, dessen Aufbau durch eben diese Form sprachlicher Kommunikation bestimmt ist (es gibt nur zwei Monologe und ein Dreiergespräch!⁵⁸), wird bei Gretser ein Drama, eine Komödie, welche durch verschiedene Formen sprachlicher Kommunikation geprägt ist⁵⁹ und noch einzelne Züge der Moralitäten in sich trägt. Timon kann über weite Strecken stellvertretend für einen Jedermann angesehen werden, der dem weltlichen Genuß der Prasserei ergeben ist, den die guten Mächte verlassen, der geläutert wird und sich zu einem tugendhaften Leben in bescheidenen Verhältnissen bekennt. Umgeben von personifizierten Eigenschaften, die wechselseitig auf ihn Einfluß nehmen wollen (Paupertas, Labor, Plutus, Desidia, Otium), hat er sich letztlich für eine Lebensweise zu entscheiden. Das Ringen um die Seele des Timon seitens dieser Mächte ist jedoch nicht so stark herausgearbeitet, daß es zu jener Psychomachie käme, die eine Identifikation und ein Mitleiden der Zuschauer hervorrufen würde.

In diese Konzeption nun mußte das überlieferte Bild von Timon dem Menschenfeind eingepaßt werden, was Gretser nicht besonders gut gelingt. Er mahnt einerseits zu rechtem Verhalten, versäumt es aber aufzuzeigen, daß Timon dann konsequenter-

57 Auch der Jesuitendramatiker kennt wie Lukian die Rückschau auf Vergangenes, setzt diese jedoch ganz anders ein. Die Rückblenden in Gretsers Drama dienen der nachdrücklichen Erinnerung an vergangene Episoden (z.B. Rückblick in II,iv,46-47 auf die Mitgift von der Szene I,ii,51-53, Merkurs Bericht über die Gründe für Timons Verarmung (III,iii,23-43) oder die Schilderung der Behandlung des Plutus durch Timon (IV,ii,7-27). Auch der Zweck der reinen Handlungsverknüpfung (Rückblick von III,ii auf III,i, welcher die Parasiten wieder mit der Timon-Handlung in Verbindung bringt), begegnet uns. Doch über Intensivierung und Motivierung der Handlungssequenzen verfolgt Gretser mit seinen zeitlichen Bezügen noch ein anderes Ziel: Beginnend mit dem zweiten Monolog Timons (II,i) betont er immer wieder den Gegensatz von Vergangenheit und Gegenwart und das in den Passagen, welche er selbst konzipiert hat. Die Vergänglichkeit der irdischen Güter wird den Zuschauern immer wieder deutlich vor Augen geführt.

58 Timons Eingangsmonolog (S. 29-32) und die „Grundsatzklärung“ seines zukünftigen Verhaltens gegen Ende des Dialogs (S. 48-51); das Dreiergespräch findet statt zwischen Timon, Merkur und Plutus (S.47-48). Sonst finden sich nur Dialoge zwischen Merkur und Jupiter, Jupiter und Plutus, Merkur und Plutus, Merkur und Penia, und die dialogischen Kurzepisoden am Ende.

59 So haben wir bei Gretser vier Monologe (I,i: Vorstellen der Titelfigur; III,iii: Timons Klage an Juppiter; III,v: Merkurs Suche nach Plutus und V,iv: Timons „Grundsatzklärung“ seines zukünftigen Verhaltens. Ansonsten sind Gespräche mit zwei oder drei Partnern die Regel (jeweils elfmal). Ein Vierergespräch (II,i), die einzige direkte Begegnung Timons mit allen Parasiten, ein Sechsergespräch (I,iv: Musiker und Zithersänger) und die große Szene des Gelages mit 13 Beteiligten sind jeweils Einzelercheinungen.

weise **sich selbst** und **nicht anderen** zum Feind hätte werden müssen. Timon ist am Schluß der Komödie der Misanthrop, wie ihn die Stofftradition und die Quelle Lukian vorgeben („Misanthropi nomen mihi sit imposterum“; V,iv,37)⁶⁰. Dies läßt sich jedoch kaum mit dem moralischen Zeigefinger, den der junge Jesuit ständig erhebt, schlüssig verbinden. Gretser versucht, in seiner Titelfigur die exemplarische Allgemeingültigkeit des schuldig gewordenen Prassers mit der Individualität der Timon-Figur, wie sie von Lukian geschaffen wurde, zu verbinden. Diese verweigert sich jedoch der Intention eines moralischen Exempels. Gretzers Titelfigur ist Verschwender und Misanthrop; das Verhalten des Verschwenders wird moralisch verurteilt, das des Misanthropen Timon psychologisch nicht schlüssig motiviert. Hier liegt die Schwäche dieses Dramas.

5.2.2.3.12. Auftretende Personen

Nicht nur die Gattung eines Texts aktiviert beim Zuschauer eine bestimmte Erwartungshaltung, auch die Namen der auftretenden Personen sind als Teil der sprachlichen Informationsvergabe diesbezüglich von Bedeutung. Konsequenterweise zeigen sich im Dialog Lukians und Gretzers Drama auch in diesem Bereich Unterschiede. In beiden Texten finden sich die Hauptakteure Timon, Jup(p)iter⁶¹, Merkur und Plutus; Penia wird in der Komödie zu Paupertas latinisiert, sie wird begleitet von ihrem Sohn Labor, der im Dialog Lukians nicht auftritt. Dort werden als die beiden Kinder der Penia Sophia und Ponos, welche ebenfalls selbst nicht in Erscheinung treten, genannt (S. 44). Von den drei Parasiten Gretzers entstammt nur der Name des einen, Gnathonides, dem Dialog Lukians (dort freilich nicht als Parasit, sondern als Bittsteller auftauchend; S. 50ff), womit die Gemeinsamkeiten in der Namensgebung erschöpft wären. Lukians Figuren Philiades, Thrasykles und Demeas sowie die nur namentlich genannten Besucher aus dem Volk, Blepsias, Laches und Gniphon (S.57), lassen sich bei Gretser nicht finden. Dagegen erweitert dieser den lukianischen Personenkreis noch beträchtlich um die folgenden Figuren: Philotimon, Ephestius, Dyrcaeus, Gastrophilus, Gemoenus, Hebaeus, Hylas, Acmeus, Terpsander, Delcterius, Arion, Desidia, Otium, Marsias und Getomus. (Im Kommentarteil zur Edition wird darauf verwiesen, daß es sich bei diesen größtenteils um sprechende Namen handelt).

5.2.2.3.13. Philosophensatire

In Lukians Dialog geht es nicht nur um Timon. Mit dem Thema des Menschenfeindes verbindet Lukian weitere Motive, die sich bei Gretser nicht uneingeschränkt wiederfinden lassen. Dies steht im Zusammenhang mit der spezifischen Absicht, welche Lukian grundsätzlich in seinen Werken verfolgt. Einerseits traditionell gebunden übernimmt er Elemente etablierter Gattungen und mischt diese innovativ verfahrens-

60 Vgl bereits zuvor Merkur: „decebat forsitan / Misanthropum te fieri.“ (V,i,18)

61 Bei Gretser stets mit zwei „p“ geschrieben, bei Lukian stets mit einem.

in neuer Weise, ohne freilich (wie die Sophisten) eine Gattung für eine andere auszugeben. So greift er in unserem Fall den Dialog auf, eine Gattung, welche wir vor Lukian vor allem aus der Philosophie kennen (sokratische Dialoge Platons) und kombiniert diesen mit Inhalten, welche aus der alten Komödie stammen (stock characters). Eine neue Gattung, der „satirische Dialog“, war damit geschaffen. Ein Ziel dieses Spiels zwischen Tradition und Innovation war Komik, welche vor allem ein literarisch gebildetes Publikum genießen konnte.

Im Timon-Dialog Lukians nimmt die Satire gegen die Philosophen großen Raum ein. Bereits zu Beginn muß Jupiter eingestehen, daß er wegen der Dispute der Philosophen „von ich weiß nicht was für einem Dinge, das sie Tugend nennen“, bei denen „die Kerls“ „ein solches Krähengeschrei“ verursachen, nicht einmal mehr „die Gebete der Andächtigen“ (S. 33) hören kann. Auch den zürnenden Timon verdächtigt er sogleich, ein Philosoph zu sein, da er so „gottlose Reden“ (S. 32) gegen die Götter ausstößt. Am Schluß des Dialogs wird noch ein Hieb auf die Philosophen geführt in der ausführlichen Schilderung der Diskrepanz von Lehre und tatsächlichem Verhalten des Philosophen Thrasykles (S. 55-57).

Bei Gretser ist dieses Thema der Philosophensatire bis auf zwei Erwähnungen ausgespart. Am Ende von III,v erwähnt Merkur die „philosophos, / ... qui fabricant mundos novos“ (III,v,21-22) und greift dies noch einmal auf: „Novum / adire mundum qui sit extra sidera / Non lubet id philosophis negotii dabo...“ (IV,i,3-5). Diese Hinweise werden in Verbindung mit den Schwierigkeiten, die die Suche nach Plutus an allen möglichen Orten bereitet, thematisiert; sie sind für einen größeren Zusammenhang jedoch nicht von Bedeutung.

5.2.2.3.14. Heuchelei

Auch die starke Überzeichnung der Heuchelei in der Figur des Demeas am Schluß des Lukian-Dialogs (S. 52-55) fehlt bei Gretser. Das Dekret mit den erdachten Verdiensten Timons bei den Olympischen Spielen, seine angeblichen militärischen Erfolge, die beschlossene Errichtung einer goldenen Bildsäule auf der Akropolis für ihn und die geplante Benennung des noch nicht einmal gezeugten Sohnes des Demeas nach Timon waren für den Jesuitendramatiker nicht von Bedeutung. Die Bloßstellung des heuchlerischen Verhaltens einer Nebenfigur war ihm weniger wichtig als die Konzentration auf das Verhalten der Titelfigur. Diese charakterisiert sich selbst in der Auseinandersetzung mit den verwerflichen Parasiten in den neu geschaffenen Szenen I,i-III,ii.

5.2.2.3.15. Göttersatire

Lukians Satire auf die Unfähigkeit der Götter ließ sich kaum mit dem Weltbild des Jesuiten vereinbaren, weshalb er uns das Folgende verschweigt: In äußerst amüsanter Weise schildert uns Lukian die Ohnmacht Jupiters, dessen Blitz zerbrochen war, als er ihn nach dem Philosophen Anaxagoras geschleudert und dabei auch noch den Tempel der Dioskuren in Brand gesetzt hatte (S. 34). Die Zyklopen vom Äthna haben die Reparatur bisher noch nicht vornehmen können (S. 38).

5.2.2.3.16. Zielsetzung der Dramenaussage

Wie oben gezeigt, folgt Gretser Lukian ab III,iii sehr eng, was einschließt, daß er auch die langen Gespräche der Götter beibehält. In diesem Bereich jedoch ändert er noch ein Detail: Mit der Szene IV,vi schafft er einen neuen Abschnitt, in welchem Paupertas nach ihrer Vertreibung durch Merkur zu Timon zurückkehrt und diesen in seiner getroffenen Entscheidung, den erneuten Reichtum abzulehnen, bestärkt. Dies wiederum ermöglicht Timons expliziten Lobpreis der Paupertas („Tibi, Paupertas optima, ...“ (IV,vi,21-36)). Bei Lukian berichtet Timon dem Merkur nur von dem guten Einfluß, welchen die Penia auf ihn ausgeübt habe (S. 46), Gretser bringt dagegen Paupertas und Timon **direkt** zusammen. Dieser muß ihr **selbst** gestehen, daß sie es war, die ihn glücklich gemacht hat, was dem Jesuiten ermöglicht, ein viel stärkeres Gewicht auf die moralischen Kräfte der Armut (und der Arbeit) zu legen. Timon, welcher im ersten Akt mit solcher Eindringlichkeit als schuldiger Prasser⁶² charakterisiert worden war, wandelt sich umso nachdrücklicher ins genaue Gegenteil, nämlich zu einem reuigen Sünder.

Umgekehrt betont Gretser die verurteilenswerte Haltung Timons nach seinem Goldfund. Er schafft mit den Szenen V,ii und V,iii, in welchen Paupertas bzw. Desidia und Otium auftreten, nochmals zwei neue Episoden, welche sich bei Lukian nicht finden lassen. Abermals wird bei Gretser in direkter Konfrontation der Götter und allegorischen Figuren mit Timon dem Publikum dessen Verhalten nachdrücklich vor Augen geführt. Somit verurteilt der junge Jesuitendramatiker Timons Lebensweise in zweierlei Hinsicht: Zum einen läßt er dessen Leben in Reichtum wegen der unmäßigen Verschwendung von Paupertas verurteilen (II,ii), die auch Timon später in seinem Entschluß, den Thesaurus abzulehnen, bestärkt (IV,vi). Zum anderen wird Timons unversöhnliche Haltung im Zustand des wiedererlangten Reichtums ebenfalls kritisiert (V,ii und V,iii). Dies geschieht jeweils in direkter Konfrontation der betroffenen Parteien (Timon und die Götter), um eine möglichst eindringliche Wirkung auf die Zuschauer zu erreichen.

Dieser Kernpunkt in der Moral des Dramas Gretzers bedingt noch eine weitere inhaltliche Veränderung gegenüber Lukian: Bei diesem hatte Timon, nachder von Plutus verlassen worden war, allein dem Gott die Schuld zugewiesen: Nur di habe ihn den Schmarotzern ausgesetzt (S. 46). Als wir den gretzerschen Timon dagegen auf dem Acker mit Merkur und Plutus konfrontiert sehen, ist kein Gedanke an Timons diesbezüglich zu erkennen. Er hat sich bereits vollkommen von seinem früheren Leben losgesagt, seine Schaufel ist ihm genug; von Vorwürfen an Plutus hören wir von Timon nichts (V,i). Entsprechend braucht sich Plutus bei Gretser nicht zu verteidigen wie bei Lukian (S. 47). Die Aufgabe der Verurteilung des Plutus übernimmt bei Gretser Paupertas, womit der junge Jesuit einerseits ein Element

62 So auch Juppiter: Timon habe sein Schicksal „suo / merito“ (III,iv,48-89) verschuldet.

Lukian bewahren, andererseits seine (mitlerweile geläuterte!) Titelfigur deutlich entlasten kann. Nicht Timon ist es, der an die verurteilenswerten Zeiten der Prasserei zurückdenkt, sondern Paupertas (IV,vi,10-17).

Im Zusammenhang mit der Entlastung des (bekehrten) Timon vor der Vertreibung des Plutus durch Gretser ist auch die Motivation Juppiters, den Thesaurus zu Timon schicken zu wollen, von Interesse. Bei Lukian entscheidet sich der Gott hierzu, weil er sich nicht ebenso schändlich wie die Menschen verhalten will, ja sich von diesen absetzen möchte (S. 33). In Gretzers Drama hilft Jupiter, weil Timon sich charakterlich gewandelt hat („videatur si ditior / Quam fuerit ante Timon, fiat denuo“ (III,iv,63-64) und der Gott die verbrecherischen Schmeichler beseitigen möchte („tellus quo libera sit / His tam scelestis ardelionibus“ (III,iv,61-62)).

Es zeigt sich aus all diesen Änderungen Gretzers eine deutlich andere Zielsetzung seines Erstlingsdramas im Vergleich zu seiner Quelle, Lukians Timon-Dialog. Wie bereits in den Abschnitten über Gretzers Dramen im allgemeinen und sein Dramenverständnis erläutert worden war, ist ihm stets das „prodesse et delectare“ ein Anliegen. Es geht ihm um das richtige Verhalten einer Person, wobei in diesem Fall Timon stellvertretend für jeden anderen Menschen gesehen werden kann⁶³.

Gretser will nicht eine Philosophensatire, nicht eine Göttersatire, nicht die psychologische Entwicklung des Timon zu einem Misanthropen, nicht die Verurteilung der Heuchelei der Parasiten darstellen. Er will vielmehr moralische Wirkung erzielen durch Aufzeigen des falschen Verhaltens eines Menschen. Dieser soll sich weder allzu üppigen Sinnesgenüssen hingeben, noch soll er einer guten Lebensweise völlig abschwören, d. h. dem Plutus stets Riegel und Sperren vorschieben. Die goldene Mitte, die aurea mediocritas⁶⁴, ist die Norm, nach der der Mensch leben soll. Dieser Gedanke des Maßhaltens ist bereits bei Lukian angelegt gewesen (Pl.: „loben ... nur den, der mit Maße zu Werke geht, was denn auch in allen Dingen das beste ist.“ (S. 37)), war dort jedoch bei weitem nicht mit dem Nachdruck versehen worden wie bei Gretser⁶⁵.

Dies wird auch sprachlich im Drama aufgezeigt, wenn Plutus in IV,ii vom Individuum Timon grundsätzlich auf alle Menschen zu sprechen kommt („Redire ad illum qui me tectis expulit“ (V,ii,8 bzw. „Ad illos mitte me...“ IV,ii,15ff).

Im Dramenverlauf in IV,2 explizit zweimal genannt: Jupiter: „... servare auream / Mediocritatem“ (IV,ii,30-31) und Plutus: „... qui modum / Et auream mediocritatem diligunt.“ (IV,ii,88). Neben diesen gravierenden Unterschieden in der inhaltlichen Zielsetzung der beiden Texte lassen sich noch ein paar kleinere und wenig bedeutsame Unterschiede feststellen, welche hier noch der Vollständigkeit halber Erwähnung finden sollen. Gretser entlastet seinen Timon von der Grausamkeit der Rache gegen andere Menschen, welche der Timon Lukians äußert (S. 50: Verbrennen und Ertränken); ihm genügt es, wenn die Athener von seinem wiedererlangten Reichtum erfahren. Ferner fehlt bei Gretser die Szene des Vergleichs von Plutus mit einer jungen Frau (S. 37) und die Episode um die Erben, welche auf die Ankunft des Reichtums hoffen (S. 39-41).

5.2.2.3.17. Aurea Mediocritas

Der Begriff der aurea mediocritas wurde von Cicero (106-43 v.Chr.) aus dem Griechischen in die lateinische Sprache eingeführt (vgl. de off. I,25,89).

Als zentraler Gedanke läßt sich der Begriff finden in den Oden des Horaz (64-8 v.Chr.), welche dieser nach der Schlacht bei Actium (31 v.Chr.) schrieb. Die Oden sind in ihrem Grundcharakter dialogisch angelegt und Fragen der richtigen Lebensführung gewidmet. Sie richten sich stets in lehrhafter Intention (nach Vorbild des Alkaios) an die Öffentlichkeit. Als Motive kehren immer wieder das „carpe diem“ - Motiv, die Feststellung, daß der Tod für alle gleich ist, die Warnung vor der Gier nach Reichtum und eben der goldene Mittelweg. Letzterer ist das Zentralmotiv der Ode II,10: In ihr empfiehlt der Dichter Horaz dem Licinius Murena, einem Mitglied des römischen Hochadels, die Mitte zwischen zwei Extremen, eben auream mediocritatem (Vers 5) zu wahren. In der zweiten Strophe wird mit „obsoleti / sordibus tecti“ (Vers 6-7) die ärmliche Hütte eines Geizhalses thematisiert, in den Versen 13-15 gemahnt, daß man sich auf einen Wechsel des Schicksals („alteram sortem“; Vers 14) einrichten und letztendlich dem Kommenden mutig gegenüberzutreten soll („rebus angustis animosus atque / fortis adpare“; Vers 21-22).

All das sind Gedanken, die sich in Gretzers Erstlingsdrama wiederfinden lassen. Auch Timon soll die goldene Mitte zwischen Verschwendung und Geiz einhalten, was in den langen Göttergesprächen zwischen Juppiter, Merkur und Plutus deutlich wird. Auch er hätte sich besser auf einen Wechsel des Schicksals einrichten sollen, um nicht vollkommen hilflos den neuen Verhältnissen gegenüberzustehen, wie er selbst erkennt: „Si praecipisses animo quae iam conspicis / Facta esse, fieri posse, nunc moderatius / Fortunae tela ferres.“ (II,i,20-22). Auch er darf sich nicht in bloßem Jammern ergehen (Paup.: „Adversa ferre forti animo Timon decet. / Non lamentari. Lamentis nil proficis.“ II,iii,34-35), sondern muß sich den Verhältnissen (der Feldarbeit) stellen.

Mit der aurea mediocritas, die als zentrale Norm im Timon-Drama verkündet wird, zeigt Gretzer also dem gebildeten Publikum, seinen Schülern und Petrus Lovaniensis, daß diese in klassisch antikem Gedankengut gegründet ist und erhebt diese Aussage zugleich zum Erziehungsideal des neu gegründeten Jesuitenordens. Exemplum zur Demonstration dieser Ideen ist der Hecastus Timon, der die goldene Mitte nicht kennt und entsprechend sein verdientes Schicksal erleidet. Wenig überzeugend wird damit (wie erläutert) das überlieferte Bild von Timon, dem Menschenfeind verbunden.

5.2.2.3.18. Figurencharakteristik

Wie oben gezeigt, legt Gretzer in seinem Timon-Drama größten Wert auf die Vermittlung der Moral, stets die goldene Mitte zu wahren. Seine Figuren können dabei vor allem als Demonstrationsobjekte dieser Zielsetzung gesehen werden, von individuellen Schicksalen ist kaum etwas zu sehen, am ehesten noch bei Timon selbst. Das Drama konzentriert sich in seiner Anlage ganz auf seine Titelfigur, da es Gretzer vor allem um deren rechtes Verhalten geht. Alle anderen Figuren, Götter und

Parasiten, treten hinter dieser Intention zurück, direkte Gegenspieler oder eine Kontrasthandlung gibt es bei ihm (und bei Lukian) nicht. (Am ehesten könnten noch die Parasiten als Kontrastbild zu Timon angesehen werden; vgl. hierzu Kap. 5.2.2.3.18.2.).

5.2.2.3.18.1.Timon

Die Titelfigur wird bei Gretser wie bei Lukian vor allem durch andere Personen charakterisiert. In der äußerlichen Beschreibung Timons unterscheiden sie sich nur unwesentlich. Beide berichten über seine Herkunft als Sohn des Echekratides von Kollytos⁶⁶ (Lukian: S. 32, 50 und 53; Gretser einmal durch den Prologssprecher: „Echecratide / Collytaeo cretum; Vers 14-15, dann durch Paupertas: „Timon / Echekratide“ (II,ii,3-4) und ein drittes Mal durch Merkur: „Echecratide satum“ (III,iv,10). Beide schildern in gleicher Weise seine ärmliche Bekleidung auf dem Feld, seine Feldarbeit mit Schaufeln und Hacken, seine Freude über den Goldfund und die Behandlung der Schmeichler mit Schlägen am Schluß des Stücks.

In den Akten I,i-III,ii, welche Gretzers Eigenleistung darstellen, ist es vor allem eines, was der Jesuit an seiner Titelfigur herauszuarbeiten versucht: Timons eigene Schuld wegen all seiner Prahlerei und Prasserei (Gelage in I,v!). Timon selbst brüstet sich mit der Unerschöpflichkeit seines Reichtums („Locupletior sum gryphibus“; I,v,8), hat den Tag des Gelages ganz „seinem dicken Bauch“⁶⁷ („abdomini“; I,ii,70) geweiht und wird auch von den Parasiten als „freigebigster der Menschen“ (Gast.: „mortalium ... munificentissime“; I,v,26), als freigebiger als die Freigebigkeit (Phil.: „liberalitate liberalior“; I,ii,58) bezeichnet, dessen Freigebigkeit immer gewußt habe, was zu tun sei (Gast.: „Liberalitas tua / Quid opus sit facto novit“; I,v,144-145). Wie schnell jedoch ändern sich diese positiven Beschreibungen, nachdem Plutus Timon verlassen hat und nun aus seiner Perspektive das Verhalten des freigebigen Gastgebers charakterisiert. Er beklagt sich über Timons Leichtsinn („Pridie quidquid dedi, / Popinonibus distribuit postridie“; I,vi,19-20), Paupertas argumentiert in die gleiche Richtung: „Deliciis deditus“ (II,ii,6) sei er gewesen, verurteilt ihn jedoch nicht ganz, wenn sie eingesteht, daß „ingenuus pudor“ (II,ii,8) Timon davon abhalte, sich bettelnd oder stehend Essen zu verschaffen. Auch Labor sieht gute Eigenschaften in Timon, wenn er dessen Charakterisierung durch seine Mutter Glauben schenken darf: „Si mentis huius Timon est, ut dicitas / Non est verendum ne me respuat“ (II,ii,29-30) Timon hat also durchaus gute Anlagen in sich, er war nur den falschen Einflüssen unterlegen, was durchaus auf eine Wandlung seines Verhaltens hoffen läßt. Außer dieser Betonung der Eigenverschuldung Timons bemüht sich Gretser sehr, das schändliche Verhalten der Parasiten herauszustellen, was unten genauer aufgezeigt werden wird. Im Zusammenhang mit Timon sind zuvor noch zwei

66 Ein Distrikt von Athen im Nordosten der Akropolis.

67 Einer der wenigen Hinweise über das Aussehen des Timon; es ist anzunehmen, daß der Schauspieler dieser indirekten Regieanweisung mit einem Kissen o.ä. zu entsprechen suchte.

Aspekte von Bedeutung auch im Hinblick auf Shakespeare: Wie begründen Lukian und Gretser Timons Verarmung und wie motivieren sie seine Bereitschaft, den Thesaurus zu empfangen und doch wieder reich zu werden?

Der Prologsprecher in Gretzers Drama wertet eindeutig moralisch: „Cum modum / Profusioni non statueret prodigus“ (Vers 25-26); der Zuschauer weiß also von Anfang an um die Perspektive der (verurteilenswerten) Verschwendung, unter der er Timon zu sehen hat. Timon selbst charakterisiert sich kurz darauf als „polyplusium“ (I,i,4), wenn er in seiner Eigendarstellung („Timonem nomen meum“; I,i,3) dem Publikum seine ausschweifende Lebensweise schildert (I,i,5-32). Spätestens das Gelage in I,v wird das dem Zuschauer äußerst anschaulich direkt vor Augen führen.

Wenn nun der Merkur Gretzers gegenüber Juppiter argumentiert, Timon selbst klage seine „humanitatem et in omnes benevolentiam“ (III,iv,23) an, so ist dies nicht ersichtlich aus den vorhergehenden Äußerungen der Titelfigur, da diese sich in III,iii lediglich in Beschimpfungen der Götter ergangen hatte, von Einsicht in das eigene fehlerhafte Verhalten jedoch nichts hatte erkennen lassen. Die oben zitierte Stelle Merkurs leitet sich einerseits ab von der Lukians, wo Timon selbst seine „Leidenschaft, meinen Freunden Gutes zu tun“ (S. 31) als Grund für seine plötzliche Verarmung verantwortlich macht, andererseits von den folgenden Ausführungen Merkurs: „Ich könnte sagen, seine Güte und Menschenliebe und sein Mitleiden mit allen Dürftigen haben den armen Mann zugrunde gerichtet. Aber die reine Wahrheit ist, daß es seine Torheit, seine übermäßige Gefälligkeit und Unvorsichtigkeit in der Wahl seiner Freunde getan hat.“ (S. 32). Gretser folgt Lukian also fast wörtlich, wenn sein Merkur sagt, daß Timon (wie oben zitiert) seine „humanitatem et in omnes benevolentiam / Accusat“ (III,iv,23-24), wogegen der Gott selbst Timons Verhalten eher als resultierend aus „stultitia simul ac inscientia“ (III,iv,25) bezeichnet haben möchte. Auch er verweist darauf, daß Timon die „Amicos ... sine cerebro ... sibi / Adiunxit“ (III,iv,27-28).

Beim Vergleich dieser beiden Passagen aus Lukian und Gretser fällt auf, daß bei Ersterem von „Unwissenheit“ (Gretser: „inscientia“; III,iv,25) nichts zu lesen ist, was für den Vergleich mit Shakespeare nicht ganz unwesentlich sein wird.

Im weiteren Verlauf des Dramas charakterisiert der Plutus Gretzers Timons Verhalten als „lenitas ac benevolentia“ (IV,ii, 73), welches jedoch besser als „negligentia / Supina“ (IV,ii,74-75) bezeichnet werden sollte. Bei Lukian war gleichlautend Timons „gleichgültiges und sorgloses Benehmen“ (S. 36) gegen ihn, Plutus, genannt worden. Neu ist bei Gretser die erneute moralische Bewertung des Plutus aus seiner Sicht (wie es zuvor Merkur getan hatte). Gretser legt also großen Wert auf die Bewertung der Situation jeweils aus zwei verschiedenen Perspektiven, welche deren Allgemeingültigkeit umso deutlicher unterstreicht.

Die Begründung des Entschlusses Timons, den Thesaurus nach langem Weigern doch zu empfangen, ist bei Gretser und Lukian gleich schwach. So lenkt Lukians Timon ein, „weil denn kein anderer Mittel ist als zu gehorchen und wieder reich zu werden, so sei es denn! Was ist zu machen, wenn die Götter Gewalt gegen einen brauchen?“ (S. 48). Dies ist freilich völlig unbegründet, da weder Merkur noch Plutus

dem Timon irgendwelche Gewaltanwendung angedroht hatten. Gretsers Stelle liest sich wie eine Übersetzung Lukians: „parendum est ditescendumque mihi o Mercuri / Nam quid agas, rogo, magnis diis cogentibus?“ (V,i,36-37). In diesem Punkt kann also keine Abweichung in den Darstellungen Lukians und Gretsers festgestellt werden.

Zusammenfassend zur Charakteristik Timons bleibt damit festzuhalten: In der Beschreibung der Äußerlichkeiten Timons weicht Gretser nicht von Lukian ab. Wir erfahren bei beiden von seiner Herkunft, im unklaren bleiben jedoch alle eigentümlichen Züge der Titelfigur. Sie ist bei Gretser Demonstrationsobjekt einer Moral, welche Allgemeingültigkeit und nicht Individualität vermitteln soll.

In der Frage der Schuld geht Gretser klar über Lukian hinaus. Die Akte I,i-III,ii dienen zur Veranschaulichung des Lebens des reichen Timon, in dem dieser sich schuldhaft verhält. Sein Sturz, seine erste Hilflosigkeit, etwas gewinnbringendes mit seinen „delicatus manibus“ (II,iii,28) anfangen zu können und sein Hören auf die Ratschläge der Paupertas lassen die spätere Läuterung des schuldigen Prassers umso deutlicher werden, wozu, wie oben aufgezeigt, noch eine zusätzliche Szene zwischen Timon und Paupertas (IV,vi) von Gretser neu eingefügt wurde.

Bei den Gründen für die Verarmung Timons unterscheiden sich die Texte Lukians und Gretsers nur in den Nuancen der „inscientia“ (III,iv, 25) und „neglegentia / Supina“ (IV,ii,74-75), welche sich nur bei Gretser, nicht bei Lukian finden lassen.

5.2.2.3.18.2.Parasiten

Wie oben erwähnt, sind in den Parasiten am ehesten Kontrastfiguren zu Timon zu sehen. Gretser schafft in seinem Teil von I,i bis III,ii reichlich Raum für deren durchwegs negative Charakteristik. Bei Lukian tritt dieser Handlungsstrang vollkommen in den Hintergrund, da dort nur die Bittsteller am Ende des Dialogs auftauchen und von ihrem schändlichen Verhalten lediglich in Rückschau kurz berichtet wird.

Gretser nutzt vor allem das Gelage in I,v zur intensiven Eigencharakteristik der Parasiten. Ganz der Völlerei hingegeben (Gnat.: „Sine / Baccho Cereque friget ars parasitica“; I,iii,25-26) haben sie einen besseren Spürsinn als die Geier (Gnat.: „Sagacitatem sed nullius mei vulturis / Sagacitati praetuli nasi mei“; I,iii,3-4) und gehen in ihrer Berechnung auf die Freigebigkeit Timons von reichlichen Geschenken aus (Gast.: „Digitos annulis / Ornatum iri confido“; I,iii,45-46).

Von anderen Figuren werden sie an drei Stellen länger indirekt charakterisiert: Von Timon in II,i,37-54, von Merkur in III,iv,28-39 und von Plutus in IV,ii,10-14. Neben den Bildern vom „Bodensatz der Heuchelei“ (Pl.: „faeci mortalium“; I,vi,8) und von Drohnen, Geiern, Würmern, Räubern und Wölfen (vgl. II,i,39), hören wir letztendlich von den Parasiten als den „Seuchen der Menschheit“ (Timon: „pestes mortalium“; V,vii,18).

5.2.2.3.18.3.Falsche Freunde

Aus deren Gruppe werden lediglich zwei, Ephestius (II,iv) und Philotimon (II,v), an welche sich Timon um Hilfe wendet, etwas näher charakterisiert. Ersterer erweist sich als gut trainiert im Lügen („In mentiendi bene sum exercitus schola“; II,iv,31), als einer, der nur in den Tag hineinlebt („nil in crastinum diem / Quod genium pascit prorogo“; II,iv,12-13) und vermögend ist nur aufgrund der Zuwendungen des Timon („me beavit ille beatus et / Dives opum Timon“; II,iv,17-18). Philotimon erhält bei Gretser nur wenig Konturen; er leugnet schlichtweg, den armen Timon noch zu kennen, ein Gedanke, der sich auf Lukian zurückverfolgen läßt. (Mer.: „... wenn die Leute, die durch ihn reich wurden, mit der Nase in der Luft vorbeigehen und sich nicht einmal mehr erinnern können, daß er Timon heißt“; S.33).

5.2.2.3.18.4.Götter

Juppiter gewinnt wenig persönliches Profil im Drama Gretser's; er geht über seine Quelle nicht hinaus, zumal dieser Gott erst ab Szene III,iv auftritt, in welchen sich der Jesuitendramatiker sehr stark an Lukians Dialog anlehnt. Als „pater“ (III,iv,9), „Deorum maximum“ (III,v,24) und „rector caeli“ (V,i,35) jeweils von Merkur angesprochen, erscheint er als der unumschränkte Herrscher, zu dessen Befehl es keine Widerrede geben kann: „Invitis divis haud fas aliquid quemppiam / Moliri. Quare cedo mandato Jovis“ (Paup., IV,iv,18-19). Auf die Beschimpfungen und Beleidigungen Timons (vgl. III,iii,18-40) reagiert er nicht direkt, fungiert vielmehr in der darauffolgenden Szene (III,iv) eher als protatische Figur, welche keine Individualität gewinnt.

Auch **Merkur** erhält von Gretser keine besonders einprägsamen Züge. Eingeführt in III,iv,1 (Jup.: „Quis ille Mercuri ...)“⁶⁸ wird er im folgenden als „deorum nuntie velocissime“ (IV,i,14) von Plutus begrüßt. Auf seinen geflügelten Fuß (IV,v,9-10) und das Flügelrauschen, welches Plutus vernimmt (V,i,55), hatte ich im Zusammenhang mit den Requisiten bereits verwiesen.

Plutus, der Gott des Reichtums stellt sich selbst vor in I,vi als „divitiarum munificus Deus“ (I,vi,2), der Timon reich gemacht habe („feci ditissimum Timonem“; I,vi,15). Von Merkur erfahren wir, wie schwer es ist, den Gott des Reichtums zu finden, was bei Gretser ausführlich betont wird (III,v und IV,i). Lukian dagegen hatte uns von Merkur berichtet „indem er Plutus holt“ (S. 34). In der Beschreibung des Plutus als hinkend (IV,iii,1ff nach Lukian, S. 38-39) und eingeschlossen mit Riegeln und Sperren (IV,ii,34ff nach Lukian, S. 35-38) lehnt sich Gretser wiederum eng an seine Quelle an.

⁶⁸ Entspricht Lukians „Mercur, wer ist...“ (S. 32),

Paupertas ist bei Lukian und Gretser mit „Vogelleim und Haken“ versehen („Visco ... Paupertas est circumlita / ... mille gestat corpore / Hamos adiuncos“; IV,iii,108-110, nach Lukian, S. 43). In ihrer Lobpreisung durch Timon werden sie und ihr Sohn Labor als „fuci nescii“ (IV,vi,26) bezeichnet, ihre positiven Eigenschaften in dieser zusätzlichen Szene um sie und Timon herausgearbeitet (IV,iv,21-37).

5.2.2.3.18.5. Kleinere Rollen

Nachdem schon die Hauptfiguren in ihrer Präsentation durch den Jesuitendramatiker nicht gerade besonders viel Farbe gewinnen, sind auch die kleineren Rollen kaum ausgeformt. Die Bauern Marsias und Getomus, welche nur in III,i auftreten, gewinnen ebensowenig Profil wie die Musiker, von denen wir nur erfahren, daß sie jung sind (Hyl.: „Salvete, adulescentes“; I,iv,24 und Timon: „iuvenes“; I,v,112).

Zusammenfassend zur Figurencharakteristik in Gretsers Drama kann also festgehalten werden, daß dieser grundsätzlich wenig über seine Quelle Lukian hinausgeht. Hier wie dort gewinnen wir kaum ein farbiges Bild von den auftretenden Personen; diese bleiben in ihrer Funktionalität der personifizierten Eigenschaften bzw. Vertreter einer Lebensweise bestehen. Individualität verträgt sich nicht mit der Konzeption einer Moralität, in deren Zentralfigur sich alle Menschen wiedererkennen sollten.

5.2.2.3.19. Münzen

Hinsichtlich der genauen Münzangaben zur Höhe der Geschenke Timons und der vereinbarten Beträge für den Lohn der Feldarbeit bestehen in beiden Texten Ungenauigkeiten. So berichtet uns Lukians Timon selbst von einem Taglohn von „acht Kreuzern“, welchen er für seine Feldarbeit erhalte (S. 31), später (S. 35) hören wir von Plutus von „vier Obolen“ ebensowenig. Wir erfahren ferner, daß Philiades von Timon „2000 Taler“ (S. 51) für die Ausstattung seiner Tochter erhalten habe, er selbst wollte gerade „1000 Taler“ bringen (S.52).

Bei Gretser fordert der Gläubiger des Philotimon 3 mal 10 attische Minen („ter denas exigens / Minas; I,ii,35-36), was Timon mit 200 attischen Minen (I,ii,56) begleicht. Dem Ephestius gibt Timon 600 Goldstücke („Sescentos aureos“; I,ii,52) und erinnert ihn II,iv,46 („Sescentos nuper aureos“) eben an diese Summe, die er ihm gegeben hätte. Bei dem Gelage in I,v erhält Gastrophilus stellvertretend für die Parasiten 300 Goldmünzen („Accipe, Gastrophile, cum sodalibus aureos / Trecentos“; I,v,147-148) und die Musiker bekommen 17 attische Goldminen („Flavas ... minas septendecim“; I,v,152).

Bezüglich des Lohns für die Feldarbeit lesen wir bei Gretser unterschiedliche Angaben. Marsias sagt Timon sechs Obolen pro Tag zu (III,i,40: „obulos senos“), Merkur spricht in III,iv,18-19 von drei Obolen („conductus mercedula / Triobulari“), Plutus in IV,ii,24 von vier schnöden Münzen („quattuor ... nummulis“). Darüberhin-

aus erwähnt dieser noch, Timon habe einst den Parasiten je 30 Talente gegeben („*Talenta qui tricena parasitis dare / Quondam solebat*“; IV,ii,26). Soweit die äußerst widersprüchlichen Angaben zu genauem Verdienst und Geschenken des Timon.

Übereinstimmung der Maßangaben bei Gretser und Lukian besteht also nur einmal, nämlich bei den Angaben des Plutus für Timons Feldarbeit: In beiden Fällen spricht er von vier Obolen (Lukian) bzw. Münzen (Gretser). Sonst bestehen zwischen den beiden Texten keine Übereinstimmungen in diesem Bereich.

5.2.2.3.20. Bilder

Bedeutungsvoll auch für den Vergleich mit Timon of Athens sind die Bildbereiche, welche sich in den einzelnen Timon-Texten aufzeigen lassen. Grundsätzlich kann zu diesem Bereich gesagt werden, daß Gretser sich eng an Lukian anlehnt, so daß nur wenige Unterschiede festgestellt werden können: Beide Autoren beziehen sich sehr häufig auf verschiedene Figuren aus **Mythologie** und **Geschichte**, welche im Kommentarteil zur Edition näher erläutert wurden⁶⁹. Unterschiede gibt es nur in wenigen Fällen: so erwähnt Lukian den Kekrops (S. 40), welcher bei Gretser fehlt, umgekehrt hören wir bei diesem von Sisyphus (I,iii,31), verschiedenen Flüssen (Hermus, Ganges, Tagus; II,i,8) und den Harpyien (V,vii,23), was uns wiederum Lukian verschweigt. Im Bereich der **Tierbilder** besteht ebenfalls große Übereinstimmung bei beiden Texten. Wir hören von Raben, Wölfen, Wespen und Krähen(geschrei) bei Lukian (S. 32), Gretser erwähnt Drohnen, Geier, Würmer, Wölfe und Raben („*Fuci, vulturii, tineae, ... lupi / Ad corvos ite*“; II,i,39-40), d.h. also, die Wespen fehlen bei Gretser, die Drohnen, Geier und Würmer bei Lukian. Darüberhinaus sind die gewählten Vergleiche mit Schwan („*rarior / Olore nigro*“; IV,iii,53-54) und Fuchs („*citius vulpes mutarit suos / Vaferrimos mores*“; I,ii,11-12) bei Gretser einzig, auch das Bild von den Parasiten als Jagdhunde („*Venaticos auri canes*“; III,iii,16) auf Gold gibt es bei Lukian nicht.

Bei Lukian wie bei Gretser dominiert der Bildbereich des menschlichen Körpers, verbunden mit einer Metaphorik des Essens. Lukian und Gretser verwenden (neben den häufigen Bezügen auf das Schicksal des Prometheus) Bilder des Abnagens der Knochen des Opfers, des Ausaugens des Marks sowie des Abziehens der Haut (vgl. Lukian, S. 33, 35, und 42), Timon, III,iii,24-25: „*cutem / Deglubunt*“; III,iii,43-47: „*cutem cum carnibus / Avulsere manibus ... Sed et medullae si quid ... / latebat id ... / Exsuscere mihi*“; und III,iv,34-36: „*Si quid in intimis / Meatibus medullae inerat id gnaviter / Exsuscere bibuli*“). Was Gretser aus dem „Angebot“ Lukians ausläßt, ist nur ein Detail, nämlich die Tatsache, daß die Parasiten Timon „als dürres Gerippe“ hätten liegen lassen (S. 33), sonst besteht auf diesem Gebiet völlige Übereinstimmung der beiden Texte.

69 Da die Parallelen nicht alle einzeln hier aufgeführt werden können, mag der Hinweis genug sein, daß sich die meisten Bilder dieser Art bei Lukian auf den Seiten 38-41, bei Gretser in den Akten IV,ii und IV,iii finden lassen. Ein Beispiel sei genannt: Hyperbolus (Lukian S. 43; Gretser IV,iii,120).

In einzelnen Erwähnungen bringen Gretser und Lukian ferner noch ausführlich und unterschiedslos die Bilder von Plutus, welcher mit Riegeln und Sperren im Haus zu halten versucht wird (Lukian, S. 35-38; Gretser, IV,ii,34ff), sowie das Bild von Hund und Hafer (Lukian, S. 36; Gretser, IV,ii,60-65.)

Darüberhinaus verwendet der Jesuitendramatiker in seinem Bestreben, die Handlung um Timon möglichst eindrucksvoll und nachdrücklich zu schildern, einige Bildbereiche, die es bei Lukian nicht gibt: Aus dem Bereich der natürlichen Erscheinungen hören wir von Licht- und Schattenmetaphorik (II,v,11-20), verbunden mit dem Bereich der Finanzwelt werden die Schläge mit „Zinsen“ abgegolten („faenoris aliquid“; V,v,13). Häufig rekurriert Gretser auf Bilder der Seefahrt, wenn er etwa die Geschicke der Menschen mit der Situation eines Schiffs auf dem Meer vergleicht (III,iv,53-55), im Sprichwort Timon zweimal Schiffbruch erleiden läßt („nafragium denuo / Facturus“; V,ii,6) und diesen gleich zu Beginn als Notanker im Unglück („anchoram / Adversis rebus; I,ii,3-4) bezeichnen läßt. Die Flüsse Hermus, Ganges und Tagus (II,i,8), welche in den Bildbereichen Lukians fehlen, waren bereits erwähnt worden. Außerdem findet sich bei Gretser nicht weniger als dreimal das Bild vom Rad der Fortuna aus verschiedenen Perspektiven: II,i,43-44: Timon: „cum casu decidi / Ex alto culmine gravi“; II,ii,1: Paupertas: „Quam fraudulenta est Fortuna“ und II,iv,6: Ephestius: „Cum sors mortales nos verset tamquam pilas“. Die Unbeständigkeit irdischen Daseins wird hier von Gretser betont und der Text damit in die Nähe der Moralität gerückt.

5.2.2.3.21. Zusammenfassung

Nach detaillierter Analyse und Interpretation des Timon-Dramas Gretzers kann zusammenfassend festgehalten werden, daß sich Gretser in den folgenden Bereichen von seiner Quelle, Lukians Timon-Dialog, unterscheidet:

- Chronologische Abfolge der Handlungssequenzen:
 - der reiche Timon auf der Bühne,
 - zwei Bittstellerszenen (Ephestius und Philotimon)
 - Bankett,
- Namensgebung der Figuren,
- Unstimmigkeiten bei Münzangaben,
- keine Philosophensatire,
- keine Göttersatire,
- Lieder und Musik.
- Erweiterung der Bildbereiche (Rad der Fortuna),
- Moralische Intention: Timons Selbstverschuldung,
 - Schuld Timons durch „inscientia“ und „neglegentia supina“,
 - Aurea Mediocritas.

5.3. Die Timon-Texte Gretsers, des Anonymus und Shakespeares

Um aufzeigen zu können, inwieweit das Jesuitendrama Gretsers als Übermittler des Timon-Stoffs in der Tradition Lukians im Bezug auf die die anonyme englische Komödie und Shakespeares Timon of Athens von Bedeutung sein könnte, wird bei der folgenden Analyse von den Unterschieden Gretsers zu Lukian auszugehen sein, welche oben herausgearbeitet worden waren. Erst wenn sich diese (neuen) Elemente aus dem Drama Gretsers in einem der beiden elisabethanischen Dramen wiederfinden ließen, läge der Gedanke einer Beeinflussung nicht ganz fern, so abenteuerlich es auf den ersten Blick auch scheinen mag, daß ein Jesuitendrama im anglikanischen England des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts überhaupt bekannt gewesen sein könnte.

5.3.1. Abfolge der Handlungssequenzen

Wie wir gesehen haben, hat Gretser als erster den reichen Timon auf die Bühne gestellt. Dies ist das entscheidende Strukturelement, welches diesen bisher unbekanntem Text mit den elisabethanischen Dramen in Verbindung treten läßt. Gretser, der Anonymus und Shakespeare stellen **alle in Abweichung von Lukian** den reichen Timon in seinem freigebigen Verhalten dem Zuschauer direkt vor Augen (Akte I-III). Aus den rückblickenden Andeutungen Lukians ist hier jeweils eine eigenständige Dramenhandlung geschaffen worden, welche jedoch hinsichtlich eines möglichen Abhängigkeitsverhältnisses noch einer genaueren Analyse bedarf.

5.3.1.1. Beginn des Dramas

Nach dem Prolog eröffnet Gretser sein Drama mit einem Monolog des Timon, der in die Dramenhandlung einführt: Timon nennt seinen Namen, verweist auf seinen Reichtum, die Menge der Freunde, die häufigen Gastgelage mit allem nur vorstellbaren Luxus; kurz: er lebe so, wie Juppiter es sich wünschen würde. Der Anonymus und Shakespeare setzen jeweils medias in res (ohne Prolog) ein mit einem Dialog zwischen Timon und Laches (anonyme Komödie) bzw. Poet und Painter (Timon of Athens). Das Verfahren Gretsers wurde also in beiden Fällen (zugunsten einer lebhafteren Einführung in die Situation des Dramas) von den englischen Autoren nicht übernommen.

5.3.1.2. Bittstellerszenen

Gretser läßt in I,ii den Ephestius Timon um Mitgift für seine Tochter und gleich darauf den Philotimon um die Begleichung seiner Schuld von 30 attischen Münzen bitten. Timon gewährt dies jeweils, bevor er zum Mahl lädt.

Die entsprechende Figur zu Gretsers Philotimon ist in der anonymen Komödie Eutrapelus, welcher dem Wucherer Abyssus 200 Talente schuldet (I,ii). Die zweite Bittstellerszene der anonymen Komödie freilich, in der der Redner Demeas wegen

seiner Schuld von 16 Talenten ins Gefängnis geworfen werden soll (II,iv), läßt sich bei Gretser nicht finden. Dieser bringt **stattdessen** die Szene um Ephestius, welcher Timon um **Mitgift** für seine Tochter bittet.

Diese Szene um die Mitgift aus dem Drama Gretzers läßt sich wiederum im Drama Shakespeares ebenfalls nachweisen: Unmittelbar folgend auf die Bitte um Befreiung des Ventidius (I,i,97-111)⁷⁰ schließt die Szene um Lucilius (I,i,113-151) an, in welcher Timon letztlich die Mitgift für seinen Diener übernimmt. Dabei zeigt sich eine Vertauschung der Reihenfolge der beiden Bittstellerszenen: war bei Gretser zuerst die Episode um Mitgift (Ephestius), dann die um Schulden (Philotimon) geschildert worden, so zeigt Shakespeare Timon zuerst bei der Begleichung der Schulden des Ventidius, dann erst bei der Bereitstellung der Mitgift. Darüberhinaus hatte Gretser (in Übereinstimmung mit Lukians Philiades) den Timon Geld für die **Tochter** des Ephestius bereitstellen lassen, Shakespeares Timon hilft dagegen seinem **Diener**⁷¹.

Es zeigen sich also in diesem sehr wichtigem Bereich der beiden Bittstellerszenen, in welchem **keine** Übereinstimmung von anonymer Komödie und Timon of Athens festgestellt werden konnte, auffällige Parallelen zwischen dem Jesuitendrama und Shakespeares Timon of Athens. Wenn auch die Reihenfolge der Szenen vertauscht ist, wenn auch die Münzangaben nicht übereinstimmen, so bleibt dennoch Folgendes festzuhalten: Shakespeare könnte diese Episode um die Mitgift **nicht** aus der anonymen Komödie, sondern **nur** aus Gretzers Timon-Drama übernommen haben! Dazu kommt, daß die unmittelbare zeitliche Aufeinanderfolge der beiden Episoden bei Gretser und Shakespeare gleichermaßen auffällig ist: die anonyme Komödie schiebt zwischen die erste Szene um Eutrapelus (I,ii) und Demeas (II,iv) zahlreiche Episoden der Nebenhandlung um Gelasimus ein, so daß der unmittelbare Zusammenhang dieser Demonstration von Timons Freigebigkeit verloren geht.

5.3.1.3. Bankett

Ein weiterer Punkt, in welchem alle anderen Timon-Texte von den drei hier näher zu analysierenden differieren, ist das Bankett im ersten Teil. Bei Shakespeare in I,ii, bei Gretser und der anonymen Komödie in I,v⁷² geschildert, trägt es erheblich zur Illustration der Freigebigkeit Timons bei. Das Lied des Hermogenes über Mars und Venus in der anonymen Komödie erinnert an Gretzers Lieder an Bacchus und Plutus (I,v), zumal der Sänger noch Geld für seine Bemühungen bekommt (Komödie:

70 Diese könnte als Parallele zur Episode um Demeas in der anonymen Komödie gesehen werden. Dies berührt jedoch die Fage um die Mitgift-Szene nicht.

71 Das Motiv der Mitgift ist grundsätzlich aus der antiken römischen Komödie bekannt (z.B. Plautus' Aulularia), so daß man einwenden könnte, dieses könnte sich auch unabhängig eingestellt haben. Mir scheint jedoch entscheidend zu sein, daß das Mitgift-Motiv nur zweimal mit der Timon-Gestalt in Verbindung gebracht wird: bei Gretser und bei Shakespeare.

72 Zwischen dessen Ankündigung und tatsächlichen Beginn geschaltet sind bei Gretser die Eigencharakteristik der Parasiten (I,iii) und die Ankunft der Musiker (I,iv), in der anonymen Komödie die Handlung um Gelasimus; Übereinstimmung besteht also hier in diesen beiden Texten nicht.

I,v,57; Gretser: I,v,147ff). Bei Shakespeare haben wir in diesem Bereich die Masque und den Klang der Hautboys zu verzeichnen; eine direkte Verbindung von Singen und Belohnung durch Timon (I,ii,142ff.) ist hier nicht thematisiert.

Zwei weitere Details sind in diesem Zusammenhang des Banketts auffällig: Die häufige Bezugnahme der anonymen Komödie auf Bacchus (Eutr.: „helfe me Bacchus“, I,ii,32; in I,ii,87ff singt derselbe ein Lied auf diesen Gott) und vor allem die Bacchanalien in II,v („Weele celebrate the feast of Baccus“, II,v,101) mit ihrer Ankündigung in II,iv,139 („Lets sacrifice to Baccus boles of wine“) und ihrer Fortsetzung in III,i erinnern stark an Gretsers Lobpreisung dieses Gottes durch die Parasiten - nicht zuletzt durch das Lied beim Gelage in I,v. In Shakespeares Drama ist von dieser Bezugnahme nichts zu lesen, so daß wir in diesem Bereich eher eine Parallele von Gretser zu anonymer Komödie als zu Shakespeare sehen könnten. Dabei ist freilich die Bezugnahme auf Bacchus bei einem Saufgelage nichts so Außergewöhnliches, als daß man dadurch auf eine unmittelbare Abhängigkeit schließen könnte.

Anders ist die Parallelität freilich bei den Bezugnahmen auf einen anderen Gott, den des Reichtums. Gretsers Ode und die darüberhinaus zahlreichen Verweise auf Plutus finden ihren Widerhall bei Shakespeare: „Plutus, the god of gold, / Is but his steward“ (I,i,275-276). Diese Aussage des Second Lord wurde oft herangezogen, um zu belegen, daß Shakespeare Lukians Dialog gekannt haben muß⁷³, da sich in der anonymen Komödie keine einzige Erwähnung des Plutus nachweisen läßt. Freilich muß auch hier (wie oben im Bezug auf Bacchus) eingeschränkt werden, daß Bezugnahmen auf Plutus im Zusammenhang mit dem Timon-Stoff nicht so ungewöhnlich sind, als daß sie als eindeutiges Indiz für eine Abhängigkeit gewertet werden könnten; übergangen werden dürfen sie freilich in dieser ersten Untersuchung eines neuen Timon-Texts, der mit Shakespeares Timon of Athens in Verbindung stehen könnte, auch wieder nicht. Die am Ende zu stellende Frage nach der Gesamtheit der möglichen Abhängigkeiten wird die Relevanz eines solchen Details rechtfertigen oder nicht.

Soweit zu den Elementen, in denen die Dramen Gretsers, des Anonymus und Shakespeares in ihrer Präsentation des **reichen** Timon auf der Bühne über Lukians Timon-Dialog hinausgehen. Es hat sich bisher gezeigt, daß weder die eine noch die andere **eindeutige** Abhängigkeit der elisabethanischen Dramen von dem des Jesuiten festgestellt werden konnte. **Beide** Fassungen weisen in **unterschiedlichen** Bereichen Parallelen zu Gretsers Drama auf, so daß sich die vorsichtige Vermutung, mit Gretsers Timon könne vielleicht eine gemeinsame Quelle für den Anonymus und Shakespeare vorliegen, zu verstärken scheint. Um jedoch bestmögliche Klarheit zu erlangen, müssen so viele verschiedene Bereiche wie möglich zur Untersuchung kommen, weshalb über die fundamentale Gemeinsamkeit in der Struktur und Abfol-

73 "This is quoted by Fleay and others as part of their „proof“ that Shakespeare knew Lucian's dialogue..." (ed. H.J. Oliver; S. 20, Anm. zu den Versen I,ii,275-6).

ge der Handlungselemente im ersten Teil dieser drei Dramen noch andere Motive analysiert werden müssen. Dabei wird auch weiterhin von den Abweichungen Gretsers zu Lukian auszugehen sein.

5.3.1.4. Timons Bitte um Unterstützung

Nach der Verarmung des Timon (welche in Lukians Dialog vorgezeichnet ist) geben die von ihm um Hilfe Angesprochenen vor, Timon nicht zu kennen.

Bei Gretser sind es genau diejenigen, welchen Timon zuvor (I,ii) geholfen hatte, also Ephestius und Philotimon. Sie streiten in den Szenen II,iv und II,v ab, den verarmten Timon zu kennen. Der Anonymus der Komödie verfährt mit seinen Figuren Demeas und Eutrapelus genau so: auch sie, denen Timon mit Geld geholfen hatte (I,ii bzw. II,iv), wollen diesen niemals gekannt haben (IV,i).

Im Timon of Athens hingegen werden diese Vorgänge nicht übernommen: Weder Ventidius noch Lucilius, die Timon in I,ii beide unterstützt hatte, werden von ihm um Hilfe angegangen. Es sind dies vielmehr Lucullus (III,i), Lucius (III,ii) und Sempronius (III,iii), welche alle den von Timon geschickten Dienern (bei Gretser und in der anonymen Komödie ist Timon selbst der Bittsteller) eine abschlägige Antwort erteilen. Ventidius hatte Timon sogar noch angeboten, seine Schulden zurückzuzahlen (I,ii,1-14), was dieser im Glauben an seinen beständigen Reichtum freilich abgelehnt hatte. In diesem Bereich zeigen sich also eher Parallelen zwischen anonymer Komödie und Gretsers Drama.

Ähnlich ist dies mit den Personen, welche nach Timons Goldfund zu ihm kommen. Bei Gretser sind dies Philotimon (V,v), Ephestius (V,vi) und die Parasiten Gastrophilus, Gemoenus und Gnatonides (V,vii), also wieder die beiden, welchen Timon konkret geholfen hatte und die Parasiten. Sie alle kommen bei Gretser ohne besondere Absicht, was daraus resultiert, daß der Jesuitendramatiker diese von Lukian retrospektiv erzählten Episoden in chronologischer Reihenfolge angeordnet hat, am Schluß seiner Komödie sich jedoch eng an seine antike Vorlage anlehnt, wodurch eine schlüssige Motivation für diese Besuche verloren geht. Auch in der anonymen Komödie kommen drei Besucher zum wieder reich gewordenen Timon (V,v). Sie alle haben das Ziel, Gold von diesem zu erschmeicheln. Es sind dies Callimela, Eutrapelus und Demeas, mit den beiden Letztgenannten also wieder die Figuren, denen Timon anfangs konkret geholfen hatte. Das Verlesen des Dekrets seitens des Redners Demeas fehlt freilich bei Gretser ganz. Bereits im Zusammenhang mit der Interpretation der anonymen Komödie war auf die extrem enge Parallelität mit sogar wörtlichen Übereinstimmungen zu Lukian in diesem Bereich hingewiesen worden. Dem Anonymus muß der Text Lukians irgendwie direkt vorgelegen haben, denn diese Episode mit all ihren Details findet sich nur im antiken Dialog und der anonymen Timon-Komödie, nicht bei Shakespeare, nicht bei Gretser.

In der Auslassung des Dekrets des Demeas im Jesuitendrama und im Timon of Athens liegt also eher wieder eine Parallele zwischen diesen beiden Dramen vor. Andererseits wiederum folgt Shakespeare nicht dem Muster von drei Besuchern, von denen zwei die noch zuvor Unterstützten sind, sondern läßt insgesamt sechs Gruppen

zu Timon kommen. Es sind dies: Alcibiades mit Phrynia und Timandra, Apemantus, die Banditti, der treue Steward (alle in IV,iii) sowie Poet and Painter und die Senatoren in Begleitung des Steward (beide in V,i)⁷⁴. Ventidius und Lucilius erscheinen abermals nicht, was Shakespeares Drama von Gretser und der anonymen Komödie abhebt. Im Timon of Athens wird vielmehr mit dieser Vielzahl der Besucher eine Vielzahl von Perspektiven, aus denen das Verhalten Timons beleuchtet wird, eingeführt. Das entspricht der Anlage des gesamten Dramas, worauf später noch zurückzukommen sein wird.

Im weiteren Handlungsfortgang entsprechen die drei Texte sich grundsätzlich in ihrer Wandlung Timons zum Menschenfeind und seinem Graben auf dem Feld, wie er im Timon-Dialog des Lukian vorgezeichnet ist. Freilich gibt es auch hier kleine Abweichungen.

5.3.1.5. Der Misanthrop Timon

Die Bezeichnung Timons als Misanthrop findet sich bei Gretser zweimal (Mer.: „Decebat forsitan / Misanthropum te fieri“; V,i,17-18 und T.: „misanthropo nomen mihi sit imposturum“; V,iv,37), bei Shakespeare einmal (T.: „I am misanthropos“; IV,iii,54) und in der anonymen Komödie überhaupt nicht. In ihr lesen wir nur von Timons Haß auf die Menschen: „I hate all humane kinde“ (V,ii,26); „my mind is constant with a burning hate“ (V,ii,33) und „Timon hates all men“ (V,iii,101), ohne daß das Wort „Misanthropus“ fallen würde.

Dies läßt wiederum die Dramen Gretsers und Shakespeares in engere Verbindung treten, wobei freilich eingeschränkt werden muß, daß Shakespeare dieses Epitheton auch im Leben des Alcibiades des Plutarch gelesen haben könnte⁷⁵. Eine Entscheidung, ob diese Bezeichnung für Timon nun von Plutarch oder Gretser kommt, ist nicht möglich, wobei hinsichtlich des Ersteren unbestritten ist, daß Shakespeare dessen Leben kannte, hinsichtlich des Letzteren freilich völlig ungeklärt ist, wie die Verbindung von Jesuitendrama und Shakespeare ausgesehen haben sollte.

5.3.1.6. Das Graben auf dem Feld

Gretsers Timon hatte zu graben begonnen, weil ihm Plutus und Merkur auf Geheiß Juppers den Thesaurus unter seine Schaufel gelegt und zum Graben aufgefordert hatten. Dies ist in beiden englischen Timon-Dramen wegen der Aussparung der gesamten Götterhandlung nicht zu beobachten. In der anonymen Komödie beginnt Timon ohne ersichtlichen Grund zu graben, (was den Gedanken der Parodie auf Shakespeares Drama abermals aufkommen läßt), im Timon of Athens gräbt er gezielt

74 Diese Szeneneinteilung ist sicherlich wenig sinnvoll, was die Herausgeber auch zugeben: „The traditional division is noted here only for convenience of reference. The action is, in fact, continuous.“ (ed. H.J. Oliver, S. 121, Anm. zu Act V).

75 "Timon, surnamed Misanthropus" (zitiert bei Bullough, op. cit., S. 255).

nach Wurzeln, um sich Nahrung zu verschaffen. Dieses Motiv zeigt wieder die ganz unterschiedliche Konzeption der beiden englischen Timon-Dramen, wobei Gretser hier nicht Pate gestanden haben kann.

5.3.1.7. Annahme des Reichtums

In der Begründung für Timons Annahme des erneuten Reichtums sind alle drei Texte gleich schwach. Gretser folgt Lukian eng mit den Auftritten der Götter Merkur, Plutus, Paupertas und Labor, welche entsprechend ihrer Funktionen Timon jeweils zu dem einen oder anderen Verhalten raten. Wie oben aufgezeigt wurde, liest sich die Äußerung von Gretzers Timon: „parendum est ditescendumque mihi o Mercuri / Nam quid agas rogo magnis dis cogentibus?“ (V,i,36-37) wie eine Übersetzung von Lukians „Was ist zu machen, wenn die Götter Gewalt gegen einen brauchen?“ (S.48). Die Abhängigkeit Gretzers von Lukian läßt sich in diesem Bereich bis in wörtliche Übernahmen verfolgen.

In der anonymen Komödie rät Laches seinem Herrn, das gefundene Gold zu behalten: „Keepe it ... / Thus maist thou be reveng'd of thy false freinds“ (V,iii,90-91) und auch Shakespeares Timon denkt beim Goldfund an Rache: „Nay, stay thou for earnest“ (IV,iii,48). In diesem Bereich findet sich also kaum eine Übereinstimmung der elisabethanischen Dramen mit dem Text Gretzers. Der Gedanke freilich, das gefundene Gold ins Meer zu versenken, ist nur in der anonymen Komödie nachzuweisen und läßt sich wohl aus der Nähe zu Lukian erklären, in dessen Dialog der Philosoph Thrasykles Timon diesen Vorschlag macht. Gretser und Shakespeare übernehmen diesen Gedanken nicht: Gretser läßt die ganze Episode um Thrasykles in seinem Drama unberücksichtigt und Shakespeares Timon denkt nur daran, den neu erlangten Reichtum zur Vernichtung seiner Mitmenschen einzusetzen.

5.3.1.8. Namensgebung der Figuren

Von diesem Bereich lassen sich kaum Schlüsse auf eine Abhängigkeit der drei Texte ziehen. Aus dem Angebot Lukians übernimmt Gretser (neben der Bezeichnung der Titelfigur, welche bei diesem Vergleich grundsätzlich ausgeklammert werden kann) neben den Götternamen lediglich den des Gnathonides für einen von den Parasiten. Die anonyme Komödie übernimmt von Lukian die Namen des Laches und des Demeas. (Im Zusammenhang mit der letztgenannten Figur war bereits darauf hingewiesen worden, daß dem Anonymus der Text Lukians direkt vorgelegen haben muß). Shakespeares Namensgebung resultiert, wie erwähnt, in erster Linie aus der Fassung des Timon-Stoffes und anderen Leben des Plutarch. Weder aus Lukian, noch aus Gretser, noch aus der anonymen Komödie lassen sich irgendwelche Übereinstimmungen in der Namensgebung feststellen.

5.3.1.9. Münzangaben

Alle hier näher zu betrachtenden Texte machen lebhaften Gebrauch von den unterschiedlichsten Münz- und Zahlangaben, wobei jedoch kaum Übereinstimmungen festgestellt werden können.

Bei der Begleichung der Schulden des Freundes bezahlt der Timon Gretsers auf die Bitte des Philiades um „ter denas / Minas ... Atticas“ (I,ii,35-36) letztendlich „minas Atticas / Ducentas“ (I,ii,55-56). In der anonymen Komödie bittet Eutrapelus den Timon um „some fower talents“ (I,ii,68), worauf dieser antwortet: „take ffyue“ (I,ii,69). Shakespeares Timon gibt für die Befreiung des Ventidius ebenfalls fünf Talente („Five talents is his debt“; I,i,98); so daß bei dieser Episode höchstens eine Beeinflussung der beiden elisabethanischen Dramen vorliegen könnte; hinsichtlich des Dramas Gretsers bringen diese Münzangaben uns nicht weiter. In der Szene um die Mitgift (Gretser: Philotimon; Shakespeare: Lucilius), welche in der anonymen Komödie fehlt, finden sich ebenfalls keine Übereinstimmungen. Gretsers Timon gibt dem Ephestius „sescentos aureos“ (I,ii,52), der Old Athenian Shakespeares fordert „three talents“ (I,i,144), was Timon ohne Einschränkung in der Höhe der Geldsumme akzeptiert: „What you bestow, in him I'll counterpoise“ (I,i,148).

Auch die späteren Zuwendungen von Gretsers Timon an seine Freunde lassen keine Parallelen erkennen: 300 Goldmünzen für Gastrophilus und 17 attische Goldmienen für die Musiker (I,v) sowie Timons Erinnerung an Ephestius wegen 600 goldener Sesterzen (II,iv) sind die einzigen Münzangaben aus dem Jesuitendrama, welche vor Einsetzen der Lukianischen Vorlage für einen Vergleich mit den elisabethanischen Dramen noch in Frage kommen.

In der anonymen Komödie hören wir noch von den 16 Talenten, welche Demeas dem Staat schuldet (II,iv,31) und dem Wunsch des Gelasimus, Fortuna möge „fyve or six talents poure downe suddenlie / Into my hands“ (V,iii,116-117). Darüberhinaus sind in diesem Text keine konkreten Münzangaben mehr zu lesen.

Shakespeare verfährt beim Umgang mit Münzangaben recht großzügig, so daß die daraus resultierenden Unstimmigkeiten häufig als Indiz für die Unvollendetheit des Dramas gesehen wurden⁷⁶. So hören wir in II,i,1 von den Schulden an einen Unbekannten in Höhe von 5.000, an Varro und Isidor von 9.000 (I,i,2; die Münzeinheit ist in beiden Fällen nicht genannt). Timon erwartet von den Lords „fifty talents“ (II,ii,197), von den Senatoren „thousand talents“ (II,ii,203) und erinnert sich korrekt daran, daß er einmal den Ventidius für fünf Talente aus dem Gefängnis befreit hat (II,ii,230 und 233). Lucullus gibt Flaminius „three solidares“ (III,i,43), der Diener des Varro fordert von Timon „three thousand crowns (III,iv,29), der des Lucius “five

76 Vgl. hierzu: T.J.B. Spencer, „Shakespeare learns the value of money. Shakespeare at work on Timon of Athens“, *SS* 6 (1953), 75-78. Spencer versucht nachzuweisen, daß die realistischen Summen zu Beginn des Timon auf eine Überarbeitung Shakespeares zurückzuführen seien. Die unverständlich hohen Beträge resultieren seiner Meinung nach aus einer nicht erfolgten Fortsetzung der Revision des gesamten Dramas.

thousand crowns" (III,iv,30 und III,iv,94), Titus „fifty talents“ (III,iv,92). Vom ersten Lord wollte Timon, wie uns in III,vi,21 berichtet wird, „A thousand pieces“. Soweit zu den konkreten Zahlenangaben zu Geldbeträgen im Timon of Athens. Außer diesen finden sich noch ein paar ungenaue Angaben wie „so many talents“ (III,ii,11, 23 und 35) oder „fifty-five hundred talents“ (III,ii,37), welche auf Fehler im Manuskript, auf ein Versehen des Druckers oder tatsächlich auf eine noch ausstehende Überarbeitung des Textes schließen lassen. Für die Frage eines möglichen Einflusses des Dramas Gretsers auf die Elisabethaner hilft uns dieser Bereich der Münz- und Zahlangaben freilich nicht recht viel weiter. Auch die Tatsache, daß die Münzeinheit der Talente von allen Dramen Shakespeares nur im Timon of Athens Verwendung gefunden hat, läßt sich nicht weiter erhellen. Sie ist unterschiedslos in den Texten Lukians, Gretsers und des Anonymus nachzuweisen.

5.3.1.10. Philosophensatire

Wie wir oben gesehen haben, übernimmt Gretser die Philosophensatire Lukians nicht. Bis auf zwei Erwähnungen (III,v,21-22 und IV,i,3-5) im Zusammenhang mit den Schwierigkeiten, den Plutus zu finden, bleibt dieser Themenkreis im Jesuitendrama unberücksichtigt. Die anonyme Komödie übernimmt im Gegensatz zu Gretser diesen Zug Lukians in den Figuren des Stilpo und Speusippus mit ihren Disputen über den Mann im Mond (IV,iii) und den Senf (IV,iv), wie oben näher erläutert wurde.

Shakespeare führt mit der Person des Kynikers Apemantus ebenfalls einen Philosophen in die Timon-Handlung ein, wenn auch mit ganz anderer Zielsetzung. Sein Anliegen ist es keinesfalls, dessen Haltung lächerlich zu machen, denn er schafft in Apemantus eine ernstzunehmende Kontrastfigur zu Timon, welche dessen Freigebigkeit stets kritisch kommentiert und vor allem die Schlechtigkeit der Menschheit erkannt hat, sich jedoch aufgrund seiner philosophischen Haltung darüber erheben kann. Apemantus nimmt sich die Welt nicht so sehr zu Herzen wie Timon, der an seine Freunde glaubt, der ihnen vertraut, der aus innerer Überzeugung heraus gibt und entsprechend tief verletzt und enttäuscht wird. Er hat nicht die Kraft, sich über diese Welt zu erheben, wie Apemantus es vermag.

In diesem Bereich der Philosophie zeigen sich also eher Parallelen zwischen Gretser und Shakespeare als zwischen Shakespeare und der anonymen Komödie. Der ausführlich dargestellten Lächerlichkeit der Philosophen Stilpo und Speusippus in der Tradition Lukians steht die Zeichnung des Apemantus als Kontrastfigur zu Timon gegenüber. Auch wenn diese Gegenüberstellung von philosophisch begründetem und durch Erfahrung erworbenem Menschenhaß in Gretsers Drama nicht nachzuweisen ist, bleibt doch die grundsätzliche Übereinstimmung in der nicht erfolgten Verspottung der Philosophen zwischen dem Jesuitendrama und Timon of Athens.

5.3.1.11. Göttersatire

Eng im Zusammenhang mit der Thematik der Philosophensatire steht die der Göttersatire, welche sich bei Lukian deutlich nachweisen ließ (s.o.). Gretser hatte diese in seinem Drama nicht berücksichtigt und auch die beiden elisabethanischen Dramen tun dies nicht. Die Götterhandlung, deren Übernahme bei Gretser aus der starken Anlehnung an Lukian ab III,iii resultiert, wird in diesen beiden Texten nicht übernommen, eine Unfähigkeit der Götter nach Vorbild des Lukian wird nicht thematisiert. Es zeigen sich also in diesem Bereich keine Übereinstimmungen.

5.3.1.12. Lieder und Musik

Ein weiteres Detail, in welchem sich Gretser von Lukian unterscheidet, ist der Einsatz von Musik und Tanz. Parallelen zu den beiden Liedern während des Banketts in I,v lassen sich in den elisabethanischen Dramen wiederfinden.

Vor allem die anonyme Komödie ist mit Gesangseinlagen durchsetzt: Das Lied des Eutrapelus an Bacchus in I,ii (s.o.), der Pricksong des Pseudochus (I,iv,183-187), welcher von Gelasimus in II,i,90-96 wiederholt wird, das Lied des Hermogenes beim Mahl (I,v,29ff; s.o.) und das seines Pagen zur Hochzeit (III,v,42-65), der Gesang des Gelasimus auf dem Feld (V,iv,27-37). Im Timon of Athens ist dies nicht so häufig der Fall, wenngleich auch dort mit Masque und Amazonentanz beim ersten und Trompetenklang beim zweiten Bankett die musikalische Untermalung Verwendung findet. Da weder die anonyme Komödie noch Timon of Athens eine sapphische Ode oder eine Pyrrhichica (wie Gretser in I,v) auf die Bühne bringen oder diese auch nur verbal thematisieren, ist eine mögliche Abhängigkeit des einen oder des anderen Dramas von Gretser im Bereich von Musik und Tanz nicht nachzuweisen.

5.3.1.13. Bilder

Wie wir gesehen haben, entsprechen sich Gretser und Lukian größtenteils in der Verwendung der Bilder, weshalb sich in diesem Bereich nur wenige Möglichkeiten des Vergleichs mit den beiden englischen Dramen bieten. Lediglich die Bildbereiche, in denen Gretser von Lukian abweicht, werden hier von Interesse sein. Neben mythologischen Anspielungen, der Verwendung von Bildern aus dem Bereich der Tierwelt und vor allem des menschlichen Körpers bzw. Essens, in welchen Bereichen Lukian und Gretser Übereinstimmungen aufwiesen, war beim Jesuitendramatiker die (wenn auch spärliche) Verwendung von Metaphern aus anderen Bereichen zu verzeichnen: Licht- und Schattenmetaphorik (II,v,11-20), der Bereich der Finanzwelt („faenoris“; V,v,13), Bilder der Seefahrt (III,iv,53-55) und vor allem des Rads der Fortuna (II,i,43-44; II,ii,1; II,iv,6) waren bei Lukian nicht zu finden gewesen. Hier bietet sich der Vergleich mit den englischen Dramen an.

Die anonyme Komödie übernimmt, wie wir oben gesehen haben, die Bilder der Tierwelt und des Essens (z.B. „godes by crowes devoured“; I,i,29; „this bloudhound“ (I,ii,16) als Bezeichnung für Abyssus; „to be devour'd of beasts“ (II,iv,62); „marrowbones“ (II,iv,99)). Besonders auffällige Licht- und Schattenmetaphorik läßt



sich nicht nachweisen, ebensowenig Bilder aus der Finanzwelt. Hinsichtlich der Schiffsmetaphorik weist die anonyme Komödie eine einzige Stelle (neben der Tatsache, daß Timon durch den Untergang seiner Schiffe verarmt) auf: Timon fragt während der Bacchanalien den Lollio: „Why dost thou reele, Achilles, to and fro, / Like to a shippe that's tossed with the waves?“ (III,i,3-4) und stellt in diesem Vergleich zum einzigen Mal einen Bezug zur Welt der Seefahrt dar. Man könnte hier eine Parallele zu Jupiters Äußerung in Gretsers Drama, „seu ratis, / Quae sine velo, sine nauta fluctibusque maris / Exponitur (III,iv,53-55), sehen, obwohl es sich in dem einen Fall um ein Floß, in dem anderen um ein Schiff handelt. Darüberhinaus ist dieser Vergleich eines Trunkenen mit einem schlingernenden Schiff nichts so Außergewöhnliches, als daß er als zwingender Beleg für eine Abhängigkeit der anonymen Komödie von Gretsers Drama interpretiert werden müßte. Hinsichtlich des Bildbereichs vom Rad der Fortuna findet sich in der anonymen Komödie keine direkte Erwähnung. Gelasimus' Äußerung „Am I not fortunate?“ und Paedios Antwort „So the gods would have it“ (I,iii,61-62) sowie Speusippus' Feststellung „all things in this world unstable are“ (IV,iii,89) lassen die Ohnmacht der Menschen vor dem Willen des Schicksals nur indirekt anklingen.

Nicht anders als in der anonymen Komödie sind auch in Shakespeares Drama Bilder des Essens nachzuweisen: So äußert Apemantus gleich zu Beginn: „What a number of / men eats Timon and he sees 'em not. It grieves me / to see so many dip their meat in one man's blood“ (I,ii,39-41) und der First Stranger kann von sich behaupten: „I never tasted Timon in my life“ (III,ii,79). Timon selbst bietet seinen Körper zum Verzehr an: „Cut my heart in sums, ... Tell out my blood (III,iv,91-93) und rät den Banditti: „You must eat men“ (IV,iii,428). Diese Essensmetaphorik ist also im Timon of Athens extrem ausgeprägt vorhanden und es wird später in anderem Zusammenhang noch einmal hierauf zurückzukommen sein. Die Bilder aus der Tierwelt haben ebenfalls Eingang in Shakespeares Drama gefunden, wenn Timon als „naked gull“ (II,i,31) bezeichnet wird und er selbst die falschen Freunde „tigers, dragons, wolves and bears“ (IV,iii,191) sowie „fox, lion, lamb, ass, unicorn, bear, horse, leopard“ in seinem Beispiel der Umkehrung aller Verhältnisse (IV,iii,328-346) nennt. Prägende Verwendung von Bildern der Finanzwelt und der Seefahrt sind bei Shakespeare im Vergleich zu Gretscher nicht explizit nachzuweisen⁷⁷.

Das Bild vom Rad der Fortuna ist dagegen im Timon of Athens mehrmals explizit thematisiert. Die Beschreibung des Gemäldes: „Lord Timon's frame / Whom Fortune with her ivory hand wafts to her“ (I,i,71-72) und „When Fortune in her shift and change of mood / Spurns down her late beloved“ (I,i,86-87) sowie „these quick blows of Fortune“ (I,i,93) machen gleich zu Beginn des Dramas in den Aussagen

77 Vgl. zu diesem Bereich grundlegend: Wolfgang Clemen, Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktion im dramatischen Werk. (Bonn, 1936), v.a. S. 224-236. Clemen verweist auf die dominierenden Bildbereiche im Timon of Athens: die des Reichtums, wenn Timon etwa als „soul of bounty“ (I,ii,207) bezeichnet wird, Bilder aus der Natur, die das Abnehmen des Reichtums darstellen, so z.B. wenn Timon sich selbst mit einem entblätterten Baum vergleicht (IV,iii,265-268) und Bilder der Krankheit (vgl. hierzu v.a. S. 261-271).

der Dramenfiguren eine Atmosphäre der Schicksalsgebundenheit deutlich, welche an eine Moralität erinnert, als welche Timon of Athens häufig interpretiert wurde (vgl. hierzu das nachfolgende Kapitel). Eine weitere Erwähnung von „Fortune’s tender arm“ (IV,iii,252) durch Timon selbst scheint diese Sicht zu weiter zu belegen.

Abschließend ist also zu den Bildbereichen festzustellen, daß Shakespeare sowohl Gretser wie auch den Anonymus hinsichtlich der Vielzahl der Bildbereiche und deren Einsatz bei weitem übertrifft. Ein Aspekt scheint uns dabei für die **Konzeption** des Timon of Athens besonders wichtig: Übereinstimmend bedienen sich Gretser und Shakespeare (beide in Abweichung von der anonymen Komödie) des Bildes vom Rad der Fortuna, eines Bildes, welches weniger zur Veranschaulichung bestimmter Sachverhalte dient, sondern vielmehr auf eine bestimmte Konzeption eines Dramas verweist.

5.3.2. Gesamtkonzeption

Der letzte Punkt, in dem Gretser von seiner Vorlage Lukian abweicht und welcher bisher noch nicht in Bezug gesetzt wurde zu der anonymen Timon-Komödie und zu Shakespeares Timon of Athens, ist die Intention des Dramas. Im Zusammenhang mit der Analyse und Interpretation des Dramas Gretsers war herausgearbeitet worden, daß es diesem in Übereinstimmung mit den Zielen des Ordensdramas vor allem um das Aufzeigen einer moralischen Schuld geht: jedem, der sich wie Timon verhält, wird es gleich ergehen, weshalb es angezeigt ist, stets die aura mediocritas zu wahren.

Wie wir gesehen hatten, differieren die Dramen des Anonymus und Shakespeares grundlegend hinsichtlich der Gründe für die Verarmung Timons: In der anonymen Komödie verarmt Timon durch den Untergang seiner Schiffe, was völlig unmotiviert von einem Seemann auf der Höhe der Hochzeitsfeierlichkeiten für Timon und Callimela gemeldet wird (III,v). Damit geht, wie ausgeführt wurde, jede kausale Verknüpfung von (freigiebigem) Verhalten des Timon mit seiner Verarmung verloren. Nicht das uneingeschränkte Geben des Timon ist es, was seinen Ruin nach sich zieht, sondern die Launen des Schicksals, etwas, was er selbst nicht beeinflussen kann.

Im Unterschied dazu hatte Shakespeare klar Timons Verhalten im ersten Teil (in Wohlstand) zu dem zweiten (in Armut) in Bezug gesetzt. Durch seine uneingeschränkte Freigiebigkeit den sogenannten Freunden gegenüber muß Timon sich letztendlich in die Wildnis außerhalb der Stadtmauern von Athen zurückziehen, wo er (nach dem Vorbild Lukians) zum Menschenhasser wird.

In der Frage nach der Schuld Timons stimmt das Drama Shakespeares nun eindeutig mit dem Gretsers überein. Gretser hatte in Abweichung von Lukian die „inscientia“ (III,iv,25) Timons betont, was sich zu zwei Stellen im Timon of Athens in Beziehung setzen läßt und damit auf eine wesentlich engere Verwandtschaft in der Gesamtkonzeption zu Gretser verweist als die anonyme Komödie. Es handelt sich zum einen

um die Äußerung von Timons treuem Diener: „Never mind / Was to be so unwise, to be so kind“ (II,ii,5-6) und zum anderen um die Äußerung Timons selbst „unwisely, not ignobly have I given“ (II,ii,178).

Eng im Zusammenhang hiermit steht der Zentralgedanke der aurea mediocritas Gretsers. Er läßt an Apemantus' Charakterisierung Timons: „The middle of humanity thou never knewest, but / the extremity of both ends“ (IV,iii,301-302) denken. Und tatsächlich ist es gerade dieses Schwanken zwischen den beiden Extremen der überschwenglichen Menschenliebe und des ungezügelten Menschenhasses des Timon, welches den Timon of Athens charakterisiert, ihn einerseits von den anderen Dramen Shakespeares abhebt, andererseits stets der Kritik ausgesetzt hat. Die Theorien der geteilten Autorschaft, der Unvollendetheit des Dramas, des Mißgriffs in der Stoffwahl entzündeten sich stets an dessen „zwei Hälften“. Die Bilder vom Rad der Fortuna, welche sich übereinstimmend in den Dramen Gretsers und Shakespeares, jedoch nicht in der anonymen Komödie explizit fanden, weisen ebenso wie die kausale Verknüpfung von Freigebigkeit und Verarmung Timons auf eine moralisierende Anlage bzw. Intention des Timon of Athens hin. Dies ist in der Forschung mehrmals geäußert worden.

Spareness in characterization accompanied by an absence of complexity in the action have readily suggested also that Shakespeare was less than usually concerned with ordinary theatrical effectiveness and more with extrapolating a moral idea. From this it is a short step to the conclusion that Timon was intended to be a dramatized parable or morality play...⁷⁸

Ure nennt in der oben zitierten Stelle zwei Möglichkeiten, näheren Zugang zum Timon of Athens zu gewinnen: das Drama könnte gesehen werden als „extrapolating a moral idea“ und - einen Schritt weiter - „to be a dramatized parable or morality play“. Zunächst mag letztere These etwas genauer Betrachtung finden, denn die Frage, ob denn Shakespeares Drama als Moralität bezeichnet werden kann, hat die Forschung seit A.S. Collins⁷⁹ rege beschäftigt.

5.3.2.1. Timon of Athens eine Moralität?

Auf den ersten Blick scheint Timon of Athens durchaus dem Schema einer Moralität nach Vorbild des Castle of Perseverance (um 1420) zu entsprechen.

The primary manifestations of Mankind's worldliness are his unbounded sense of power over the world around him, his enjoyment of abundant material wealth, and his excessive indulgence of the senses.⁸⁰

⁷⁸ Peter Ure, William Shakespeare. The Problem Plays (London, 1961), S. 45.

⁷⁹ "Timon of Athens. A Reconsideration." RES XXII (1946), 96-108. Collins stellt die These auf „Timon is his [Shakespeare's] true morality play in the straight sense.“ (S.98)

⁸⁰ Lewis Walker, „Timon of Athens and the Morality Tradition“, Sh Studies XII (1979), 159.

Die erste Hälfte von Shakespeares Drama (Timon im Reichtum) kann durchaus vor diesem Muster gesehen werden. Timon und der Everyman der Moralitäten befinden sich anfangs im Zustand der Gnade, leben in Reichtum und Sorglosigkeit. Beide sind das Objekt der Schmeichelei anderer, beide werden unvorbereitet von ihren früheren Freunden im Stich gelassen, wenn sie deren Hilfe bedürfen. Dazu kommt die Veranschaulichung der sinnlichen Genüsse mit Musik und Tanz beim Bankett im Timon of Athens (s.o.), welche in den frühen Moralitäten stets als Zeichen höchster weltlicher Macht verwendet waren. Die Masque mit ihrer feierlichen Präsentation der fünf Sinne steht ebenfalls in diesem Zusammenhang. Weit davon entfernt, nur eine veranschaulichende Zutat ohne wesentlichen Bezug zur Dramenhandlung zu sein, ist die Masque

...central to the meaning of Timon's character and actions. By presenting the masque as part of a banquet, the playwright has created a logical relationship between two elements of wordliness that are only haphazardly related in the moralities. For Mankind, the feast is an expression of his claim to magnificence as well as a general sign of sensuality. ... The morality playwrights are never able to connect the feasting and the abuse of the senses in any satisfactory way. ... In Timon, Shakespeare is able to deploy both in the service of his artistic design by subordinating one to the other.⁸¹

Außer diesen Handlungselementen und der Charakterisierung der Hauptfigur als Günstling und Opfer der Fortuna scheint auch noch ein weiteres Motiv auf eine Moralitätenstruktur hinzuweisen: die kollektive Charakterisierung der Nebenfiguren, die größtenteils ohne Namen bleiben (Poet, Painter, Jeweller, Lords, Senators), und daher stimmig in den Anspruch der Allgemeingültigkeit der Moralitäten eingeordnet werden kann. Auch verweist der Text selbst gleich zu Beginn in den Äußerungen des Poet (I,i,64-96) auf das Rad der Fortuna, welches Timons Sturz herbeiführen werde; „... the explicit enunciation suggests that this is to be a moral piece..., not so much the subtle portrait of a complex character as an exemplum of ethical truths“⁸².

Insgesamt gesehen lassen sich also durchaus Elemente im Timon of Athens aufzeigen, welche in Richtung der Moralität weisen, doch gibt es auch Hinweise, welche die These, das Drama sei eine Moralität, in Frage stellen.

Zum einen fehlen Timon einige Züge, welche stets mit dem Everyman in Verbindung stehen, nämlich die Laster des Spielens und Raubens. Zum anderen ist die Titelfigur von Shakespeares Drama im Zustand des Reichtums insgesamt doch zu individuell gezeichnet (hierfür sind zum großen Teil die Kommentare des Stewards und des Apemantus verantwortlich), um als Prototyp des Verschwenders gesehen zu werden. Es fehlt ihr darüberhinaus jener innere Seelenkampf, welcher für die Moralitäten konstituierendes Element ist. Von den falschen Freunden verkörpert keiner ein bestimmtes Laster wie Luxuria, Avaritia oder Invidia, ebensowenig eine bestimmte

81 Walker, op. cit., S. 168.

82 Bullough, op. cit., S. 243.

Tugend: Flavius, der hier am ehesten in Frage käme, ist zwar treu, aber nicht ganz uninteressiert am Gold Timons, Alcibiades verfolgt mehr seine persönlichen Ziele als das Wohl Athens.

Vor allem jedoch ist es die Reaktion des Everyman und des Timon auf ihre jeweilige Situation, durch welche Timon of Athens von der Moralitätenstruktur abweicht:

Out of his experience with the hypocrisy of men Everyman has gained knowledge and this knowledge has led him to the more substantial values of life and hence to salvation. Everyman has learned that the frailty of men is not sufficient unto salvation, and he has turned in reliance to the sources of spiritual forces. Knowledge, though not personified, has most assuredly come to Timon. ... He is led from despair and disillusionment to utter melancholy and misanthropy. ... For Timon there is no confession, no repentance, no reconciliation, no hope, no salvation. In a sense, the characters of Timon and Everyman, who started out so similarly, are two faces of a coin which have been separated.⁸³

Für Timon gibt es eben letztendlich keine Erlösung, keine Errettung, nicht den Zustand der Gnade, er bleibt bis zu seinem Ende in seinem Haß gefangen.

Somit zeigt sich, daß sich das Schema der Moralität auf Timon of Athens nicht uneingeschränkt anwenden läßt. Es bleibt, auf die zweite Möglichkeit Ures, die der „moral idea“ zurückzukommen, welche im Unterschied zum Schema der Moralitäten nicht an konkreten Punkten der Analyse nachzuweisen und daher wesentlich schwieriger zu fassen ist.

5.3.2.2. Timon of Athens und die moral idea

Der Gedanke an sich ist in der Timon-Forschung wiederholt geäußert worden:

It seems ... that in Timon Shakespeare was experimenting in a different, more didactic, kind of play than usual. ... he was drawn by the Lucianic source in the direction of a moral exemplum. Timon is conceived in terms of Apemantus's assertion: 'The middle of humanity thou never knewest but the extremity of both ends' (IV,iii,300-1)⁸⁴. Plutarch presented one extremity; Lucian indicated the previous existence of the other. Shakespeare developed them both but preserved the ethical antithesis.⁸⁵

Diese letzte These Bulloughs ist nach Kenntnis des Gretserschen Timon nicht mehr ganz zutreffend. Vorausgesetzt, Shakespeare kannte dieses Stück des Jesuiten (was bisher noch keinesfalls gesichert ist und noch einer genaueren Untersuchung bedarf), so hätte er die dort angelegte Abfolge der Handlungssequenzen und moralische Schuld der Titelfigur übernehmen können. Bereits im Zusammenhang mit der

83 Bergeron, op. cit., S. 188.

84 In der von mir benutzten Ausgabe sind dies die Zeilen 301-302.

85 Bullough, op. cit., S. 247. Soellner betont den didaktischen Charakter („Timon is too obtrusively didactic to be a tragedy“; op. cit., S. 24), Honigmann die allgemeingültige Absicht des Dramas („Shakespeare seems to assume his audience's penchant for abstraction and generalization.“ (op. cit., S. 17).

Schuldfrage Timons im Vergleich der Dramen Gretsers und Shakespeares war auf die Stellen der „inscientia“, bzw. „unwisely, not ignobly have I given“ hinsichtlich Timons Verhaltens verwiesen worden.

Auch ist die Konzeption Gretsers mit seiner urea mediocritas ebenfalls für den Timon of Athens charakteristisch. Alcibiades' Äußerung der „middle of humanity“, welche schon öfters zitiert wurde und welche häufig für das angebliche Auseinanderbrechen des Dramas stellvertretend zitiert wird, erhält im Lichte von Gretsers Timon-Drama einen neuen Aspekt.

5.3.3. Zusammenfassung

Betrachten wir abschließend noch einmal im Überblick die vier längeren Versionen des Timon-Stoffs (Lukian, Gretser, Anonymus und Shakespeare), welche alle (in insgesamt zwölf Dramenvergleichen) unter den verschiedensten Aspekten zueinander in Bezug gesetzt wurden, so zeigt sich, daß die vorsichtige Vermutung, das Jesuitendrama könnte mit den englischen Dramen in Verbindung gebracht werden, nicht ganz unberechtigt ist.

Gretser war der erste, der aus den retrospektiven Andeutungen Lukians über den früheren Wohlstand Timons in den Akten I-III,iii, welche als dominierende Handlungselemente die Schmeichler und Parasiten mit den zwei Bittstellerszenen und einem Bankett enthielten, eine eigenständige Dramenhandlung schuf. Der Anonymus und Shakespeare folgten ihm hierin, wobei sich keine eindeutige Abhängigkeit nur des einen oder des anderen elisabethanischen Dramas abzeichnete. Den Menschenhaß Timons und das Graben auf dem Feld übernahmen alle Texte aus der Tradition Lukians.

Parallel zu Gretser bringen **beide** - anonyme Komödie und Timon of Athens - die Bittstellerszene um Begleichung der Schulden und das Bankett. Darüberhinaus lassen alle drei Texte die Göttersatire Lukians unberücksichtigt.

Abweichend von Gretser beginnen **beide** elisabethanischen Dramen medias in res. Sie führen ferner einen treuen Diener, das mock-banquet und den Gedanken Timons, den neu erhaltenen Reichtum zur Rache an den Mitmenschen einzusetzen, neu ein. Ihre Namensgebung für die auftretenden Figuren weist keine Übereinstimmungen zum Timon Gretsers auf.

Parallelen der anonymen Komödie zum Jesuitendrama lassen sich erkennen in der Bittstellerszene um Begleichung der Schulden, den Liedern beim Bankett, bei welchem der Sänger für seine Vorstellung noch Geld erhält, die expliziten Verweise auf Bacchus und die Philosophensatire. Ferner folgt der Anonymus dem Jesuiten in der Frage der Identität der Besucher, welche von Timon erst um Hilfe angesprochen werden und später zum wieder reich gewordenen Timon eilen. Der Menschenhaß Timons ist in beiden Texten bedingungslos. Außerdem beschließen Gretser und der Anonymus ihre Dramen formal jeweils mit einem Epilog.

Abweichend vom Jesuitendrama berücksichtigt die **anonyme Komödie** die Bittstellerszene um Mitgift überhaupt nicht, thematisiert ferner keinen Bezug zu Plutus, das Rad der Fortuna oder die explizite Bezeichnung Timons als Misanthrop. Darüberhinaus bringt der Anonymus das Dekret des Redners Demeas, welches er nur aus einer direkten Vorlage des Lukian-Dialogs übernommen haben kann. Der sub-plot um Gelasimus und das glückliche Ende sind ebenfalls in keinem anderen Text nachzuweisen. Neben diesen Unterschieden in der Handlungsführung sind als grundlegende Differenzen in der Gesamtkonzeption das Fehlen eines kausalen Zusammenhangs von freigebigem Verhalten Timons und seiner Verarmung und die Intention Timons, sich die Freundschaft anderer erkaufen zu wollen, zu nennen.

Abweichend vom Drama Gretsers verändert **Shakespeare** die Identität derer, welche von Timon um Hilfe angesprochen werden, und derer, welche den wieder zu Reichtum gekommenen Timon besuchen. Ferner führt er die Handlungsstränge um Apemantus und Alcibiades, die Szenen um Poet und Painter und den differenzierenden Haß Timons neu ein. (Im Zusammenhang mit der Interpretation von Shakespeares Drama wird hierauf noch genauer einzugehen sein).

Parallelen des Timon of Athens zu Gretser lassen sich vor allem in der Episode um Mitgift ziehen, da diese in der anonymen Komödie vollkommen fehlt. Wenn diese auch im Unterschied zu Gretser erst nach der Szene um Begleichung der Schulden (also in vertauschter Reihenfolge und Abwandlung der Person, für die die Mitgift bereitgestellt wird) erfolgt, könnte Shakespeare diese Szene von allen Timon-Texten nur aus dem Jesuitendrama übernommen haben! Das Bankett mit Musik und Tanz ist ebenfalls beiden Texten gemeinsam, wenn auch Lieder im Drama Shakespeares fehlen. Der Bezug auf Plutus, die explizite Bezeichnung Timons als Misanthrop, seine Absicht, das gefundene Gold im Meer zu versenken, die fehlende Philosophensatire und die Bilder vom Rad der Fortuna sind im Timon of Athens wie im Drama Gretsers nachzuweisen. Beide Texte berücksichtigen das Dekret des Redners Demeas nicht.

Außer diesen Übereinstimmungen in der Handlungsführung sind sich die Dramen Shakespeares und Gretsers auffallend ähnlich in ihrer Gesamtkonzeption. Gretser hatte aus Lukians satirischem Dialog ein Drama mit starker moralischer Intention geschaffen; die Lehre der aurea mediocritas, des richtigen Verhaltens zwischen den Extremen der übermäßigen Freigebigkeit und Menschenliebe und des absoluten Menschenhasses war das Ziel seiner erzieherischen Theaterarbeit gewesen. Shakespeares „didactic manner“ (s.o.) des Timon of Athens ohne die Möglichkeit der stimmigen Einpassung in das überlieferte Moralitätenschema, die kausale Verknüpfung von Freigebigkeit und Verarmung, die Unwissenheit der Titelfigur, das Fehlen der „middle of humanity“ sind Motive, die Shakespeares Drama hinsichtlich seiner Gesamtkonzeption eher in die Nähe zu Gretser als zu der anonymen Komödie rücken lassen.

Die anonyme Komödie war, wie wir gesehen haben, in der Forschung stets mit einem Rest von Unbehagen als Quelle für Shakespeares Drama angesetzt worden. Zu groß waren die Unterschiede in Handlungsführung (Nebenhandlung um Gelasimus,

Untergang der Schiffe) und Darstellungsweise (Timons „sodaine change“, das Saufgelage bei den Bacchanalien, die Grobheiten der Sprache), zu zahlreich die Parallelen zu anderen Shakespeare-Dramen, als daß die Annahme der Quellenfunktion noch uneingeschränkt aufrechterhalten würde. Die anonyme Komödie scheint eher eine Parodie auf Shakespeares Timon of Athens, was oben (Kap. 4.2.5.6.) näher erläutert wurde.

Da die Quellenlage zum Timon of Athens so ungeklärt ist, daß sogar die anonyme Komödie seit ihrer Entdeckung und Herausgabe durch Dyce im Jahre 1842 trotz all ihrer Unterschiede so viel Beachtung als mögliche Quelle für den Timon of Athens gefunden hat, dürfte es legitim und nicht allzu vermessen sein, 150 Jahre später einen anderen Timon-Text gleichsam ins Rennen zu schicken, wenngleich der Versuch, Shakespeare dessen Kenntnis nachzuweisen, ungleich mehr Schwierigkeiten bereitet als ein englischsprachiges Drama.

5.4. Möglicher Einfluß von Gretsers Drama in England

5.4.1. Das Problem der Sprache

In unserer Untersuchung der möglichen Überlieferung des Timon-Stoffs in der Nachfolge Lukians waren wir von den verschiedensprachigen Versionen der einzelnen Timon-Fassungen ausgegangen. Im Falle Gretsers stellt sich schon in diesem Bereich das erste Problem: Sein Drama ist (soweit wir wissen) nie aus dem Lateinischen übersetzt worden, lediglich eine Übertragung des Prologs ins Deutsche muß es gegeben haben. Inwieweit Shakespeare des Lateinischen mächtig war, hat Generationen von Shakespeare-Forschern⁸⁶ zu keinem eindeutigen Ergebnis kommen lassen (s.o). Das einzige lateinische Zitat im Timon of Athens: „Ira furor brevis est“ (I,ii,28) entstammt den Episteln des Horaz (I,ii,62) und nicht dem Timon-Drama Gretsers.

Die Übermittlung einer schriftlichen Fassung ist möglich, aber kaum wahrscheinlich. Dagegen spricht zum einen die Gefahr, welche die schriftliche Überlieferung eines Jesuitendramas im elisabethanischen England mit sich brachte (s.u.). Da Shakespeare zum zweiten **alle** Hinweise aus den kurzen Erwähnungen des Timon bei Plutarch in sein Drama aufnahm, wäre er wohl annähernd ebenso verfahren, wenn ihm eine schriftliche Fassung des Timon-Stoffes in der Tradition Lukians vorgelegen hätte. Bisher war die Forschung in diesem Bereich zu folgendem Ergebnis gelangt:

In his Arden edition of 1905, K. Deighton listed what he thought were verbal parallels between Timon of Athens and the Misanthropos. All but two of them have been discounted by subsequent scholars; but those two are intriguing. The first is the stronger. Lucian's line „I cannot get a glance from the men who once cringed and

86 "Few Shakespearean Problems have occasioned greater divergence of opinion than the question of Shakespeares learning. Had Ben Jonson been able to foresee the future, he would probably have blotted out some of his own lines and spared scholars the task of his still disputed reference to Shakespeare's knowledge of the classics" (Guttman, op. cit., S. vii).

worshipped and hung upon my nod“ ... is distinctly echoed by Shakespeare’s Poet: „- even he drops down / The knee before him, and returns in peace / Most rich in Timon’s nod.“ (I,i,61-63). The parallel, though inconclusive, is all the more suggestive because there is no corresponding line in the comedy.⁸⁷

Demnach könnte Shakespeare die eine verbale Parallele, das Nicken Timons, nur aus Lukian, nicht aus der anonymen Komödie übernommen haben. Beziehen wir Gretsers Drama nun in diese Fragestellung mit ein, so zeigt sich, daß auch dieser auf Timons Nicken Bezug nimmt. Timon wirft den Parasiten in II,i,51 vor: „Cuiuslibetque e nutu pendetis homuli“⁸⁸. Was auf den ersten Blick vielversprechend aussieht, verliert jedoch bei genauerer Betrachtung seinen Wert. Bei Lukian und Gretser beklagt sich Timon als Sprecher über das verwerfliche Verhalten der Parasiten, einmal indirekt zu den Göttern (Lukian), einmal direkt (Gretser). Im Timon of Athens liegt freilich eine andere Situation vor. Nicht die Titelfigur ist der Sprecher, sondern der Poet; er formuliert keinen Vorwurf an andere, sondern charakterisiert mit seiner Äußerung indirekt das Verhalten Timons. Wegen dieser unterschiedlichen Konzeption kann diese Stelle kaum zu einer Klärung der Abhängigkeitsverhältnisse aufgrund wörtlicher Parallelen zwischen den Texten Lukians, des Anonymus und Shakespeares beitragen. Die zweite verbale Parallele, auf die Bulman verweist, ist die explizite Nennung des Namens des Gottes des Reichtums, worauf weiter oben bereits eingegangen wurde. Hier weist das Drama Gretsers mehr Ähnlichkeit zu dem Shakespeares als zur anonymen Komödie auf.

Es scheint also wenig wahrscheinlich, daß Shakespeare oder der Anonymus eine **schriftliche** Vorlage von Gretsers Timon-Drama zur Hand hatten. Zum einen lassen sich keine wörtlichen Gemeinsamkeiten nachweisen, zum anderen ist aufgrund der Parallelen des Textes Gretsers zu den **zwei** englischen Dramen (des Anonymus und Shakespeares) nicht zu vermuten, daß die englischen Autoren **beide** eine Abschrift von Gretsers Timon hatten oder **eine** Vorlage einander weitergegeben haben.

Es bietet sich nun zum einen die (sehr wünschenswerte, aber nicht zu belegende) Alternative einer **Übersetzung** ins Englische, zum anderen die einer nur **mündlichen** Überlieferung. Erstere Annahme läßt sich nicht beweisen, Letztere erschiene uns nach der obigen Analyse des Dramas durchaus möglich: Die großen Handlungsbögen des reichen Timon mit den beiden Bittstellerszenen und dem Bankett sowie das moralische Verschulden Timons könnten durchaus in mündlicher Überlieferung nach England gelangt sein. Einzelne Details (Münzangaben, Namen, bestimmte Lieder, Tänze und Musik) waren, wie wir gesehen haben, in den Dramen Gretsers und der beiden englischen Autoren nicht übereinstimmend verwendet worden.

87 Bulman, *op. cit.*, S. 110.

88 Darüberhinaus kommt das Nicken noch zweimal vor: in den Worten des Marsias „Rheae maritus dum regnabat ... / ...suopte nutu dia pabula ... (III,i,1-3) und des Merkur, der auf Plutus’ Eintreffen, wenn man ihn gar nicht erwartet, verweist: “sponte sua nutuque veniat” (IV,i,12). Diese beiden Stellen sind jedoch für den Vergleich mit den elisabethanischen Dramen nicht relevant, da sowohl der Bauer Marsias wie die gesamte Götterhandlung in ihnen ausgespart bleiben.

Es stellt sich daher die zunächst sehr, sehr skeptisch zu bewertende Frage nach einer möglichen Beeinflussung des Anonymus und Shakespeares durch das Timon-Drama Gretsers. Zunächst wird es manchem Leser mehr als absurd und schlichtweg unmöglich scheinen, daß ein Jesuitendrama, welches 1584 in Fribourg aufgeführt worden war, im anglikanischen England unter Elisabeth I und James I bekannt geworden sein sollte. Auf der anderen Seite haben sich die aufgezeigten Übereinstimmungen dieser drei Dramen als zu grundlegend erwiesen, als daß man (was zweifellos am bequemsten wäre) von bloßem Zufall ausgehen könnte.

Bei der These eines möglichen Einflusses des Dramas Gretsers auf den Anonymus und Shakespeare bieten sich grundsätzlich zwei Möglichkeiten.

Zum einen könnten größere Zusammenhänge und Entwicklungen für die aufgezeigten Parallelen verantwortlich sein: Es böten sich hier die Aspekte gemeinsamer literarischer Muster, gleicher Zeitströmungen oder Zielsetzungen der Dramen an. Bei diesen Überlegungen wird allerdings zu bedenken sein, daß dadurch eher erhellt werden könnte, **weshalb** sich Dramatiker zu bestimmten Zeitabschnitten der Geschichte der Timon-Figur erinnern und diese der Bühnenpräsentation für wert erachten. Für die nachgewiesenen **konkreten** Übereinstimmungen in Abfolge der Handlungssequenzen und Gesamtkonzeption der Dramen Gretsers, des Anonymus und Shakespeares könnten die oben genannten Aspekte freilich kaum verantwortlich sein.

Hierfür wäre die zweite Möglichkeit heranzuziehen, die Frage nach einer tatsächlichen Überlieferung des Timon-Dramas Gretsers nach England. Zum einen bestehen die in der gesamten Rezeptionsgeschichte der Timon-Figur einzigartigen Parallelen des Dramas Gretsers zu den Timon-Dramen der beiden englischen Autoren, zum anderen war der Jesuitenorden auch in der Renaissance einer der weitestverbreiteten in Europa, so daß es mir (bei allen anzunehmenden Zweifeln der Kritiker) gerechtfertigt erscheint, dieses Neuland im Falle von Shakespeares Timon of Athens zu betreten.

Es wird daher zunächst die Frage nach den übergeordneten Zusammenhängen und dann nach einem möglichen direkten Einfluß des Timon-Dramas Gretsers auf den Anonymus und Shakespeare zu stellen sein.

6. Gretsers Timon-Drama ein Analogon

6.1. Gemeinsame literarische Muster

Suchen wir nach möglichen Vorbildern für den Timon-Stoff, welche keine direkte Abhängigkeit vom Timon-Drama Gretsers für Shakespeare oder die anonyme Komödie voraussetzen würden, so bieten sich vor allem zwei Möglichkeiten der Tradition: das Drama vom Verlorenen Sohn und das des Grobianismus. Beide dramatischen Strukturmuster nahmen im 16. Jahrhundert von Deutschland aus ihren Weg in andere Länder.

6.1.1. Die Dramen vom Verlorenen Sohn (Prodigal Son Plays)¹

6.1.1.1. Entstehung

Die Dramen über die Parabel vom Verlorenen Sohn (nach dem Lukas-Evangelium) erlebten ihre Blüte im 16. Jahrhundert in Deutschland. Die Humanisten sahen ebenso wie die religiösen Reformer in diesem Stoff die Möglichkeit, einen „christlichen Terenz“ zu schaffen, in dem sie die charakteristische terenzische Intrige mit den Motiven christlicher Reue und Versöhnung verbinden konnten. Nach Macropedius' Asotus (1510), der noch stark dem terenzischen Muster verhaftet ist, Burkard Waldis' Parabel vom Verlorenen Sohn (1527), die viel stärker (v.a. im Prolog) das christliche Element betont, sollte v.a. Gnapheus' Acolastus (1529) zum Prototyp der Gattung und zum Vorbild für die Überlieferung dieses Dramentypus in andere Länder werden.

Aus England ist uns für die Zeit bis Mitte des 16. Jahrhunderts (bis auf Titel und kurze Beschreibungen einzelner Dramen) nicht ein einziges längeres literarisches Zeugnis erhalten. Das erste Anzeichen für den neu aufkommenden Einfluß des lateinischen Dramas auf der Insel ist die Übersetzung des Acolastus durch John Palsgrave im Jahre 1540, welche 1585 in London in zweiter Auflage gedruckt wurde. Begünstigt wurde das aufkommende Interesse für diesen Dramenstoff in England etwa durch Thomas Kirchmeyers Pammachius (1538), ein Drama, welches dem Erzbischof von Canterbury gewidmet war und schon deshalb mit englischer Leserschaft rechnen durfte. (Aufgeführt wurde dieses am Christ's College Cambridge im Jahre 1545).

Der verlorene Sohn war ein beliebtes Motiv der Dramen der Renaissance geworden und fand vor allem in den 90er Jahren des 16. und im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts seine Darstellung auf der Bühne. In England sollte die Übersetzung Palsgraves den Anfang für eine Reihe von Dramen machen. Die wichtigsten Werke

1 Vgl. hierzu noch immer grundlegend: Charles H. Herford, Studies in the Literary Relations of England and Germany in the 18th Century (Cambridge, 1886).

dieser Gattung sind: Misogonus (Anon.; ca. 1570)², George Gascoignes The Glasse of Government (1575), The Comedy of the Prodigal Son (Anon., um 1590; gedruckt 1620 in Deutschland), The Contention between Liberality and Prodigality (Anon., 1602)³, The London Prodigal (Anon., um 1604)⁴ und später v.a. Eastward Ho (Chapman, Jonson, Marston), The Knight of the Burning Pestle (Beaumont; ca. 1607) und Wit without Money (Fletcher, 1614).

Auch in verschiedenen Dramen Shakespeares lassen sich Züge des Musters vom Verlorenen Sohn nachweisen: Proteus und Launce in The Two Gentlemen of Verona, Lucentio in The Taming of the Shrew, Hal in Henry IV, Bertram in All's Well That Ends Well und nicht zuletzt Caliban im Tempest lassen sich in diese Tradition einreihen. Lange Zeit war umstritten, ob Shakespeare auch der Autor des London Prodigal sein könne, da die Titelseite der Quarto-Ausgabe verzeichnet: „By William Shakespeare“. In die erste und auch zweite Folio fand das Stück jedoch keine Aufnahme, erst in die dritte und vierte Folio sowie in die Editionen Rowes und Popes⁵. Heute nimmt man allgemein nicht mehr die alleinige Autorschaft William Shakespeares an, bestenfalls eine Gemeinschaftsarbeit.

6.1.1.2. Paradigmen des Prodigal Son Play⁶

Verschiedene Literaturwissenschaftler haben die Charakteristika dieses Dramentypus aufzuzeigen und zu definieren versucht⁷. Ausgangspunkt der Überlegungen ist der Archetypus,

Christ's parable in Luke 15:11-32, ... consisting of ten „segments“ of action: The request (vv. 11-12a), the granting of the request (v. 12b), the trip to the far country (v. 13a), the riotous living (vv. 13b-14), the recourse to work (v. 15a), the bondage-humiliation-despair (vv. 15b-16), the recognition-repentance-return (vv. 17-20a), the generous reception (vv. 20b-21), the celebration (vv. 22-24) and the elder brother's response (vv. 25-32).⁸

-
- 2 Ein Drama, in dem die zwei Prodigals ans Englische College der Jesuiten nach Douai geschickt werden! (Vgl. Herford, op. cit., S. 151). Auf Douai wird noch genauer eingegangen werden.
 - 3 Eine Komödie, die noch stark dem Moralitätenschema verhaftet ist. Der Prodigal zeigt hier nicht nur harmlose Züge, wenn er etwa einen Reisenden ermordet! Als Textgrundlage diene: A Select Collection of Old English Plays. Originally published by Robert Dodsley in the year 1744. Fourth edition. Now chronologically arranged, revised and enlarged with the notes of all the commentators and new notes by W. Carew Hazlitt, Vol. 8th (London, 1874), S. 329-383.
 - 4 Als Textausgabe diene: The Shakespeare Apocrypha. Ed. with introduction, notes and bibliography by C.F. Tucker Brooke (Oxford, 1908), S. 183-218.
 - 5 Vgl. Ed. Brooke, Introduction, S. xxix-xxx. Zur detaillierten Diskussion der möglichen Autorschaft dient Alfred Neubner, Mißachtete Shakespeare-Dramen (Berlin, 1907).
 - 6 Vgl. hierzu grundlegend: Ervin Beck, „Terence Improved: The Paradigm of the Prodigal Son in English Renaissance Comedy“, Renaissance Drama New Series VI (Evanston, 1973), 107-122.
 - 7 Beck verweist auf die Ansätze von Hardin Craig, Robert Turner, Muriel Bradbrook, Robert Hapgood und Alan R. Young (op. cit., S. 108-109).
 - 8 Beck, op. cit., S. 109.

Gemeinhin handelt es sich um einen jungen Mann, der gegen eine Vaterfigur rebelliert, in die Irre geht, zu Einsicht und Umkehr bewegt wird und letztlich zu den Normen zurückkehrt, von denen er sich ursprünglich abgewandt hatte. Am Ende stehen Glück und Harmonie. In diesem Handlungsmuster kommt es nicht nur auf die Demonstration des Fehlverhaltens der Zentralfigur an, vielmehr ist das Spannungsfeld zwischen Individuum, Familie und Gesellschaft entscheidend. „The most important fact about the hero ... is not that he is a prodigal, but that he is a son who denies or misvalues his heritage and has to learn through experience to appreciate it.“⁹ Im Gegensatz zur römischen Komödie, in der ebenfalls ein junger Mann von den bestehenden Werten abweicht, triumphiert im Prodigal Son Play nicht das Neue, sondern das Alte, d.h. die Vaterfigur; das Prodigal Son Play ist weniger revolutionär als vielmehr konservativ in seiner sozialen Wertsetzung. Selbsterkenntnis des jungen Mannes und ertragende Geduld des Vaters sind Kennzeichen des Dramas, welche das Ende in der Versöhnung der beiden Parteien möglich machen. Wandelbarkeit im Charakter der Figuren ist unabdingbare Voraussetzung.

Aus diesem Grundmuster läßt sich eine Reihe von Varianten entwickeln, was sich bereits bei Betrachtung der oben genannten Dramen erkennen läßt. Die Dramen können an jeder Stelle des 10-Punkte-Katalogs (s.o.) einsetzen, die Vaterfigur kann auch die Gesellschaft an sich sein, der Bruder etwa kann ganz fehlen. Trotz all dieser Möglichkeiten werden jedoch die folgenden Paradigmen als konstitutiv angesehen:

1. The hero rebels against or disappoints a father or father figure ...
2. The hero's departure from established values is a perverse, radical action...
3. The prodigal son's „fall“ is ... a first step towards self-realisation...
4. The paradigm assumes that its hero ought to return to the good state from which he has fallen...
5. The paradigm is not obscured by a more prominent, even if similar archetypal story.¹⁰

6.1.1.3. Bezug auf die Timon-Dramen

Betrachtet man unter diesen Voraussetzungen die anonyme Komödie und Timon of Athens, so lassen sich beide Dramen auf den ersten Blick in diese Tradition einreihen. Bereits Dramentitel wie Misogonus und The London Prodigal ließen erkennen, daß ein Misanthrop und scheinbar unbesonnener Verschwender aus dem Muster des Prodigal Son Play hergeleitet werden könnten.

In der anonymen Komödie und im Timon of Athens beginnt die Handlung bei „riotous living“ (s.o.), weicht Timon von den Normen der Gesellschaft ab, erweist er sich als scheinbar gedankenloser Verschwender. Doch bald zeigen sich Unterschiede: Der anonyme Autor hat mit der Parallelhandlung um Gelasimus¹¹ eine dem

⁹ Beck, *op. cit.*, S. 110.

¹⁰ Beck, *op. cit.*, S. 116-117.

¹¹ Ein Name, der mit der Tradition der Schulpiele in Verbindung zu stehen schien: in der frühen Tragödie Archipropheta (1547) von Nicholas Grimald tritt ein fool dieses Namens auf. Vgl.

Prodigal Son Play noch näher stehende Figur geschaffen. Der leichtgläubige und leichtsinnige Gelasimus hat seinen Reichtum (charakteristisch für das Prodigal Son Play) **ererb**t. Auch die Titelfigur der anonymen Komödie entspricht mehr als die Shakespeares diesem Schema: der Timon der anonymen Komödie fühlt im Epilog eine „sodaine change“, mit der er letztlich wieder aus seiner Misanthropie zu den alten Werten zurückkehrt, und ermöglicht damit ein gutes Komödien-Ende. Dies hat seine Parallele etwa im Verhalten des Young Flowerdale in The London Prodigal. Dessen Verhalten wandelt sich, durch die Keuschheit seiner Gattin veranlaßt („Thy chastitie and vertue hath infused / Another soule in mee, red with defame“¹²), von Empörung zu Vergebung. Auch nützt der junge Flowerdale seine Mitmenschen (wie der Timon der anonymen Komödie) **berechnend** aus. Ferner lautet in The London Prodigal der Name des einen Dieners von Sir Lancelot Spurcock „Hartichoak“, was an die Steine, die wie Artischocken bemalt sind, beim mock-banquet in der Anonymen Komödie denken läßt. (Bei Shakespeares zweitem Bankett wird nur lauwarmes Wasser gereicht, von Artischocken ist dort nicht die Rede). Auch sprachliche Anklänge wie die Äußerung des Young Flowerdale an seinen Vater: „Well, you old rascall, I shall meet with you“¹³ erinnern an die anonyme Timon-Komödie. Diese scheint damit wesentlich stärker in der Tradition der Prodigal-Son-Plays zu stehen als bisher angenommen wurde.

Es stellt sich nun die Frage, inwieweit Shakespeares Timon of Athens dieser Dramengruppe zugeordnet werden kann. Das Stück bietet hierzu zwei verbale Anspielungen, wenn zum einen der Diener des Lucius dem Philotus rät: „You must consider that a prodigal course / Is like the sun’s (III,iv,12-13) und Apemantus Timon gegenüber bekennt, er sei stolz, „that I was / no prodigal“ (IV,iii,279-280). Trotzdem scheint Shakespeares Timon of Athens sich weniger klar als die anonyme Komödie in dieses Schema einordnen zu lassen: Die Tragödie zeigt keine farcenhafte Handlung um einen Tor wie Gelasimus, die Titelfigur hat ihre Gegenspieler vielmehr im Feldherrn Alcibiades und im Philosophen Apemantus, welche nicht als Kontrastfiguren zum **Verschwender** Timon interpretiert werden können: sie sind weder besonders sparsam noch besonders freigebig. Ihre kontrastierende Aufgabe innerhalb des Dramas ist auf das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft bezogen (s.u.). Timon selbst hat nichts ererbt, ihm fehlt der für das Prodigal Son Play so typische Familienhintergrund völlig. Er zeigt ferner keine Selbsterkenntnis, lenkt am Schluß nicht ein, kehrt nicht zu den etablierten Werten der Gesellschaft zurück; am Ende stehen nicht Harmonie und Einlenken in die bestehenden Verhältnisse, sondern der Tod der Titelfigur und das Bild „einer vergifteten Gesellschaft ... an der der Protagonist zerbrochen ist.“¹⁴

Boas, op. cit., S. 295.

12 Ed. Tucker, S. 216 (Szene V,i).

13 Ed. Tucker, S. 209 (Szene III,iii).

14 Mehl, op. cit., S. 257.

Indem Shakespeare den Schwerpunkt seiner Darstellung auf den Konflikt mit der (verdorbenen) Gesellschaft verlagert, überschreitet er die Grenzen des Prodigal Son Play. Shakespeares Timon ist nicht gedankenloser Verschwender, er steht nicht im Konflikt mit einer positiv gezeichneten Gesellschaft und deren Werten, sondern mit Korruption und dem Verfall anderer Werte (s.u.), die zurecht abgelehnt werden müssen. Timon of Athens läßt sich nicht recht ins Schema des Prodigal Son Play einpassen. Es fehlt die Grundvoraussetzung des guten und letztlich triumphierenden Zustands der Gesellschaft, zu der der Abtrünnige zurückkehren sollte.

Nun könnte man einwenden, es handle sich im Timon of Athens um eine Umkehrung des Prodigal Son-Schemas: Timons von der gesellschaftlichen Norm abweichendes, selbstlos freigebiges Verhalten sei nicht negativ, sondern positiv, die Gesellschaft sei negativ dargestellt und ihre Werte als nicht erstrebenswert. Timon brauche deshalb keine Bekehrung (weil er sich ja positiv verhält), der Schluß sei entsprechend düster. Das klingt plausibel, doch scheint mir die konsequente und damit dem Publikum sofort einsichtige Umkehr des Schemas vom Verlorenen Sohn nicht ganz durchgehalten, wenn man die im Drama ablaufenden dynamischen Prozesse betrachtet. Timons Verhalten in Umkehr zum Prodigal Son Play müßte sich von gut zu schlecht ändern. Das scheint zuzutreffen: Der Menschenfreund wird zum Menschenfeind. Die Gesellschaft dürfte sich nicht ändern, sie müßte in Umkehr des Musters stets schlecht sein. Auch das scheint gegeben. Der schwierige Punkt dabei scheint mir jedoch die Perspektivenverteilung des Dramas zu sein. Die Werte der Gesellschaft erscheinen im inneren Kommunikationssystem des Dramas für Timon zunächst **nicht** als offensichtlich schlecht. Er ist überzeugt von den Werten und Normen der Gesellschaft, von denen er **nicht** abweicht, und er handelt im Vertrauen auf diese. Diese Erwartung erweist sich jedoch im Verlauf des Stücks als nicht tragend, das Drama kippt für die Titelfigur von Vertrauen in Desillusion und Menschenhaß. Auch das Theaterpublikum im äußeren Kommunikationssystem kann anfangs noch nichts vom späteren Verhalten der falschen Freunde wissen. Die Gesellschaft ist nicht von Anfang an als korrupt zu entlarven. Da Shakespeare uns keine eindeutige Perspektive liefert, unter der wir das Drama betrachten und deuten müßten, läßt sich keine eindeutig erkennbare Umkehr des Prodigal-Son-Musters im Timon of Athens konstatieren; die Ebenen des Paradigmas und der Verkehrung überlagern sich.

6.1.2. Grobianismus

Eine weitere literarische Tradition, die als Muster für die anonyme Komödie und Timon of Athens dienen könnte, ist die des Grobianismus¹⁵. Auch sie nahm ihren Ausgang von Deutschland in andere Länder.

¹⁵ Vgl. auch hierzu grundlegend: Herford, op. cit., S. 379-398.

6.1.2.1. Entstehung

Neben der Faust-Figur, die in ihrem unbegrenzten persönlichen Wissens- und Machtstreben stellvertretend für das Wissenschaftsverständnis und die Bewußtseinslage der frühen Neuzeit stehen kann, entwickelte sich in Deutschland etwa zur gleichen Zeit die Figur des Grobians, welche weniger für geistiges, als vielmehr kulinarisches Streben und entsprechende Höchstleistungen zuständig war. „'Grobianus' is the drastic comedy of black-parlour symposia where unseemly manners hob-nobbed with gross living and with foul dress.“¹⁶ Das Leben im Deutschland des 16. Jahrhunderts bot hierfür genügend Beispiele. Der Grobian in der Literatur war großspurig, ungeschliffen, aggressiv und eingebildet und lebte (wie der Verschwen-der) auf großem Fuß. Der Tisch bzw. das ausladende Mahl war stets Mittelpunkt seines Auftretens. Hier präsentierten sich Gastgeber und Gäste in ihrem typischen Verhalten.

Die Anfänge dieser literarischen Gattung liegen bei Wilkefüges kleinem Traktat (7 Seiten) Grobianus' Tischzucht (1538), dem Dedekinds Grobianus (1549) folgte. Dieses Werk wiederum wurde von Caspar Scheidt aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt und gewann dadurch eine breitere potentielle Leserschicht. Dedekinds Grobianus et Grobiana (1552), eine Überarbeitung des Grobianus, erweiterte schließlich das Personal auch gegenüber dem weiblichen Geschlecht. Dieses Werk erlebte in den ersten 50 Jahren nach seiner Abfassung nicht weniger als 20 Auflagen und 15 Auflagen von zwei verschiedenen Übersetzungen ins Deutsche. Im 17. Jahrhundert folgten weitere elf Editionen und drei neue Übersetzungen¹⁷. Die Übertragung nach Frankreich und England ließ aufgrund dieser Zahlen nicht auf sich warten.

6.1.2.2. Grobianismus in England

Im Jahre 1605 erschien die englische Version des Dramas Dedekinds, The Schoole of Slovenry von R.S. Gent. Doch die Engländer, deren Lebensart das grobe Verhalten des deutschen Grobians nicht in jeder Hinsicht entsprach, übernahmen diese Figur nur in einzelnen, isolierten Zügen. Dabei war es weniger der Barbarismus, an welchen angeknüpft wurde, sondern eher die grundsätzliche Absage an die menschliche Gesellschaft, die man in dem Verhalten des deutschen Vorbildes zu erkennen glaubte. „The fop, the rusty scholar, the misanthrope, were the most available equivalents, in terms not of English language but of English society...“¹⁸. Dekkers The Gul's Horn-Booke (1609) wurde zum bekanntesten Werk dieser Tradition, in dem der deutsche Grobian zum englischen „town-gull“ umgeformt wurde.

16 Herford, op. cit., S. 380.

17 Vgl. Herford, op. cit., S. 388-389.

18 Herford, op. cit., S. 390.

6.1.2.3. Bezug auf die Timon-Dramen

Für die Timon-Thematik ist ein Drama in dieser Tradition sogar von direkter Relevanz, Grobiana's Nuptials, das Werk eines anonymen Oxforder Autors. Die Datierung dieses Textes ist nicht bekannt. Im Prolog äußert sich der „Old Grobian“, das Haupt eines Oxforder Clubs von Taugenichtsen, wie folgt:

I am he that hate manners worse than **Timon** hated men; and what did he hate them for? marry for their foolish, apish, compliments, niceties, lispings, cringes ... I'll tell you, fellow Grobians, what our sport is to-night; you shall see the true shapes of men, ... very pure pate men, such as nature made 'em...¹⁹

Der Misanthrop Timon, der sich gegen die ihn umgebende Gesellschaft wandte, wurde also auch in Verbindung gebracht mit der Tradition des literarischen Grobianismus. Dabei steht diese Äußerung des „Old Grobian“ auch noch im Zusammenhang mit dem Zentrum des Grobianismus, dem Gelage: man trifft sich, um zu speisen. Der deutsche Grobian, welcher in den Dramen des 16. Jahrhunderts durch seine rüpelhaften Manieren (die schlichtweg aus dem Wunsch nach Bequemlichkeit resultierten) charakterisiert wurde, ist in den englischen Versionen also eher zum Zivilisationskritiker geworden. Der „Old Grobian“ gehört damit einer anderen Gruppe an als die deutsche Vorlage:

He lays more stress on the insincerity of bad manners than on their impolicy. His bluntness is a weapon against flatterers, his egoism a protest against hollow obsequiousness. If he is uncivil it is because, like **Timon** ... he abhors civilisation; if he will not affect the 'foolish, apish compliments, niceties, lispings, cringes' of mankind, it is in order to present society stripped of its mask ...²⁰

Ausgehend von der Tatsache also, daß es auch eine Erwähnung der Timon-Figur in dieser literarischen Tradition gibt, scheint es möglich, die Titelfigur der anonymen Komödie und des Timon of Athens ebenfalls in dieser Tradition zu sehen. Die anonyme Timon-Komödie scheint mit ihrem ausgiebigen Saufgelage eher dem ursprünglichen (deutschen) Typus zu entsprechen, Shakespeares Timon of Athens scheint sich eher in die zivilisationskritische (englische) Variante einordnen zu lassen. Der Misanthrop, der sich begründet aus der Gesellschaft zurückzieht, wurde auch in der Tradition des Grobianismus gesehen, wie das obige Zitat aus Grobiana's Nuptials belegt.

19 Zitiert bei Herford, op. cit., S. 393.

20 Herford, op. cit., S. 396.

6.1.3. Zeitgeschichtlicher Bezug

Wenn wir davon ausgehen, daß gleiche Entstehungsbedingungen bzw. Zeitverhältnisse zu den Timon-Dramen Gretzers, des Anonymus und Shakespeares geführt haben könnten, ohne daß eine direkte Abhängigkeit der Texte vorläge, müssen wir uns die literarische Tradition der Timon-Figur (Hauptteil I) wieder in Erinnerung rufen.

6.1.3.1. Antike

Der **hassende** Timon begegnet uns zuerst in der attischen Komödie: Aristophanes berichtet uns, daß Timon sich **aus Haß** gegen seine Mitmenschen in die Einsamkeit zurückgezogen habe. Es stellt sich die Frage, weshalb gerade in dieser Zeit erstmals Timon als so verbittert und nicht mehr nur mürrisch charakterisiert wird.

Das ausgehende fünfte Jahrhundert war gekennzeichnet von den Auseinandersetzungen zwischen Athen und Sparta. Der Kampf mit Sparta in den Jahren um 415 v. Chr. hatte die athenische Demokratie dem Untergang nahe gebracht. Die Grundlagen des öffentlichen und privaten Lebens waren erschüttert worden, Resignation vor den Unsicherheiten und den bestehenden Verhältnissen war die Folge. Insbesondere war das Selbstverständnis der Athener als Zoon Politikon gestört, ihr Leben war nicht mehr gleichzusetzen mit dem Staat als Ganzes. In der Polis hatte sich jeder als Teil eines Ganzen verstehen können, nun war das Individuum plötzlich auf sich selbst gestellt. Dies war mehr als eine politische Krise, es war eine Zeit fundamentalen Umbruchs, welche das Leben der Menschen bis ins Innerste rühren und umgestalten sollte. Die Figur des Misanthropen Timon, der aller menschlichen Gesellschaft entsagt, mag hierfür literarischer Ausdruck gewesen sein. Doch sehen wir weiter.

Bei den Römern wurde Timons Haß auf die Gesellschaft im Zusammenhang mit der Philosophie thematisiert, was auch durch die Entstehungsbedingungen der einzelnen Texte begründet sein könnte. **Cicero** (106-43 v. Chr.) lebte in der unsicheren Zeit der Bürgerkriege zwischen Marius und Sulla, Caesar und Pompeius und den Auseinandersetzungen zwischen Caesar Octavian und Antonius, in dessen Zusammenhang Cicero ein Jahr nach der Abfassung des Laelius den Tod fand. **Seneca** verfaßte seine Briefe unter Nero, nachdem er aus dem Staatsdienst hatte ausscheiden müssen (62 n. Chr.). Seine Briefe sind Dokumente einer Art inneren Emigration. Drei Jahre später schied er freiwillig aus dem Leben.

All diese Autoren hatten Timon nur kurz erwähnt, doch scheint sich bereits eine Linie erkennen zu lassen: Timons Haß scheint in Verbindung mit der gesellschaftlichen Realität des Autors gesehen werden zu können. Aussagekräftiger für diese These werden die längeren Passagen über die Timon-Figur bei Plutarch und Lukian im 2. Jhd. n. Chr. sein.

Im Hinblick auf das Leben des **Plutarch** läßt sich nicht viel Sicheres sagen. Obwohl er 50 Biographien verfaßte, hinterließ er der Nachwelt keine Autobiographie. Er verbrachte seine Jugend unter Neros Herrschaft, die Zeit seines literarischen Schaffens fällt in die Regierungszeit der Flavii nach dem Tode des Domitian im Jahre 96 n. Chr. Unter Trajan sollten Plutarchs Lebensbeschreibungen entstehen. Obwohl diese Zeit häufig (v.a. in der älteren Forschung) als „eine der friedlichsten...“, die das Altertum bis dahin erlebt hatte“²¹ bezeichnet wird, entstand doch nur eine relativ geringe Anzahl von Plutarchs Werken unter den Flaviiern.

The number of his works that can be positively dated to the Flavian period is extremely small by comparison to those written later. That could be in part the result of embassies and lectures ... another cause may be suspected, the danger of writing in a period when even the most innocuous work could be construed as an attack on the emperor.²²

Wir können heute nur noch Vermutungen anstellen, inwieweit die Zeit unter den Flaviiern nach dem Tode des Domitian wirklich so friedlich gewesen ist und sich nicht doch Zensur und Verfolgung von Autoren fortsetzten²³. Die Gattung der Biographie ist auf jeden Fall Ausdruck der Trennung von Individuum und Staat, denn in der alten athenischen Polis etwa wäre diese Gattung, welche eine Einzelperson aus dem Gemeinwesen heraushebt, gar nicht möglich gewesen. Wir können also hinsichtlich Plutarchs auch mit der Möglichkeit einer versteckten Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen rechnen.

Auch bei **Lukian** haben wir es mit einem Autor zu tun, über den wir nur wenig wissen, denn außer dem umfangreichen Werk *Robinsons*²⁴ gibt es immer noch „viel zu wenig wirklich lesenswerte Gesamtdarstellungen zu Lukian“²⁵. Geboren wurde er im Jahre 120 n. Chr. in Syrien, einer reichen und fruchtbaren römischen Provinz, nach 180 muß er gestorben sein. Aus literarischen Zeugnissen erfahren wir so gut wie nichts über ihn; die Zeitgenossen erwähnen ihn nicht. Lukian selbst macht nur selten Anspielungen auf die zeitgeschichtliche Realität und es ist fraglich, inwieweit diese wenigen Angaben den tatsächlichen Verhältnissen entsprechen. Wie im Falle Plutarchs wissen wir auch über die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse während der Lebenszeit des Lukian nicht viel. Die Regierungsjahre des Hadrian, Antoninus Pius und des frühen Marc Aurel gelten im allgemeinen ebenfalls als eine friedliche Zeit, aber dennoch wissen wir insgesamt viel zu wenig über die Welt des zweiten Jahrhunderts,

21 Hirzel, op. cit., S. 5.

22 Jones, J.P., Plutarch and Rome (Oxford, 1971), S. 25.

23 Im Werk Plinius des Jüngeren etwa läßt sich die Frage stellen, ob nicht in seiner Eigendarstellung als „Bilderbuchrömer“ im altrepublikanischen Sinn eine Kritik an der Kaiserzeit abgelesen werden kann. Die Altphilologie ist sich hier nicht einig.

24 Christopher Robinson, Lucian and His Influence in Europe (London, 1979).

25 Niklas Holzberg, Rezension zu Robinson, op. cit., in: Gnomon 53 (1981), 536. Die derzeitige Lukian-Forschung ist vor allem durch Arbeiten aus dem englischen Sprachraum geprägt. In Deutschland ist das Interesse an diesem Autor bis auf einzelne Arbeiten zu Spezialaspekten nach dem zweiten Weltkrieg weitgehend verlorengegangen.

weshalb wir von vornherein die Möglichkeit offen lassen sollten, daß uns viele aktuelle Bezüge in seinem [Lukians] Werk für immer verborgen sein werden, und außerdem fehlt es uns für ein endgültiges Urteil über den Samosatenser im Moment noch viel zu sehr an sorgfältigen, vorurteilslosen Untersuchungen...²⁶

Versucht man, Lukians Timon-Dialog in seiner Zeit zu sehen, so darf man nicht vergessen, daß sowohl Plutarch wie auch Lukian keine Römer waren. Unter Trajan (98-117) hatte das römische Reich seine größte Ausdehnung erreicht. Die Verflechtungen des Handels nahmen zu, neue Städte wurden gebaut, neue Handels- und Finanzwege entstanden. Die soziale Einbindung des Einzelnen in ein Gemeinwesen war nicht mehr gegeben. Darüberhinaus hatten die kriegerischen Erfolge Alexanders den einzelnen Gemeinwesen ihre politische Bedeutung und damit auch die Funktion der Olympischen Götter in ihrer bis dahin existierenden Lokalität genommen. Die Bürger suchten nach neuen Orientierungssystemen, wobei sich zunächst die Philosophie anbot, da diese von je her generell das Universum und die Position des Menschen in der Welt erklärt hatte.

Auch die Philosophie als übergeordnete Orientierungsinstanz, welche bei den Griechen immer eine zentrale Rolle in der Gesellschaft eingenommen hatte (vergleichbar der Theologie bei anderen Völkern) verlor jedoch immer mehr von ihrer ursprünglichen Bedeutung. Bereits im ersten Jhd. n.Chr. war deutlich geworden, daß die alleinige Erklärung der Welt durch die Vernunft keinen Bestand mehr haben konnte. Gemeinsame religiöse Vorstellungen und Grundüberzeugungen fehlten, ein gemeinsamer religiöser Kult als Welterklärung hatte seine Bedeutung verloren. Diese Aufsplitterung in der Weltanschauung machte das Aufkommen einer Vielfalt von philosophischen Sekten und Geheimkulten möglich. Dies führte wiederum einerseits zu verbreitetem Skeptizismus gegenüber der Religion und der Erkenntnisfähigkeit des Menschen generell und andererseits auch zu einer neuen Gläubigkeit in eine Richtung. Da sich das Individuum nun selbst orientieren mußte, stand es ihm offen, sich aus diesem reichhaltigen „Angebot“ das für ihn gewissermaßen passende auszusuchen.

Die entsprechende literarische Form der Philosophiekritik war der satirische Dialog.

Eine gewisse Haltlosigkeit des Individuums ist also in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens (Wirtschaft, Handel, Geldverkehr, Götterverehrung und Philosophie) des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu verzeichnen. In dieser Zeit erinnert man sich in längeren Abhandlungen an den Menschenfeind Timon. Lukians Timon ist bezeichnender Weise Philosoph. Die These eines Zusammenhangs der gesellschaftlichen Situation des Autors, welche auf einer fundamentalen Umkehr der gewohnten und sicheren Lebensumstände beruht, mit der literarischen Erinnerung an die Timon-Figur scheint sich zu erhärten. Für die Antike scheint sie recht plausibel, doch sehen wir noch weiter.

²⁶ Holzberg, *op. cit.*, S. 538.

6.1.3.2. Renaissance

Im Zuge der Entdeckung und Neubewertung der antiken Schriftsteller durch die Humanisten finden sich wieder vermehrt Bezüge auf die Timon-Figur in der Renaissance. Gretsers Drama in Deutschland und die zahlreichen literarischen Bezugnahmen auf Timon in England, von denen die anonyme Komödie und Shakespeares Timon of Athens die umfangreichsten und ausführlichsten darstellen, sind Zeugnisse des regen Interesses für die Figur des Menschenfeindes.

Wenn wir uns in diesem Zusammenhang ebenfalls die Zeitumstände vergegenwärtigen, so stoßen wir in Deutschland wie in England auf viele Belege politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Umbrüche. In **Deutschland** bestand auf politischem Gebiet nach der erfolglosen Reichsreform um 1500 die territoriale Zersplitterung und damit verbunden die Schwäche der politischen Zentralgewalt fort. In religiöser Hinsicht sollte die Reformation die Nation stark beeinflussen. Auch in andere Länder, v.a. die Schweiz breitete die Lehre Luthers aus, wo Zwingli (1484-1531) und Calvin (1509-1564) neue Ansätze der protestantischen Kirchenlehre entwickelten. In Deutschland nahm der Aufbau evangelischer Landeskirchen trotz des Abhaltens diverser Reichstage ständig zu. Auch der Augsburger Religionsfriede von 1555 ließ mit seinen unklaren Formulierungen einen Freiraum für künftige Konflikte offen. Das Land war und blieb im inneren zerrissen.

Konkret bezogen auf den Timon Gretsers und die Situation in Fribourg haben wir im Gegensatz zur Antike (Plutarch und Lukian) wesentlich mehr und bessere Informationen über die genauen Entstehungsbedingungen.

La situation de Fribourg ... peut ... être qualifiée de critique. En politique, cette situation est caractérisée par un climat de dilemme et d'alternatives, tant en politique extérieure qu'en politique fédérale et intérieure ... Sur le plan économique, Fribourg souffre d'une crise financière aigue due à l'interruption dans le paiement des soldes et pensions militaires ... Dans l'ensemble, les Fribourgeois restent fidèles à l'ancienne religion, mais ils subissent encore une forte infiltration clandestine du protestantisme. pénétration qui demeure dangereuse vu le niveau moral un peu ébranlé de la population et la décadence manifeste du clergé.²⁷

Neben diesen wirtschaftlichen und politischen Unsicherheiten war also auch die religiöse Situation Fribourgs, einer Enklave inmitten protestantischer Nachbarkantone, recht unsicher. Wir hatten bereits auf den Erlaß zu Beginn des Jahres 1584 verwiesen, in dem der Rat der Stadt seinen Bürgern verboten hatte, ihre Kinder in die protestantischen Nachbarkantone Genf, Bern, Lausanne und Basel in die Schule zu schicken. Genf, die Hauptwirkungsstätte Calvins, galt als besonders bedrohlich für den katholischen Glauben in Fribourg (vgl. Kap. 6.1.4.).

²⁷ Marquis, *op. cit.*, S. 34-35. Vgl. zu den Einzelheiten: Ders., S. 24-34.

Die Situation in **England** war nicht viel anders. Die Rosenkriege im 15. Jahrhundert hatten das Land ausbluten lassen und zu einer verzögerten Ausbreitung des Humanismus geführt. Der Bruch Heinrichs VIII mit der römischen Kirche hatte eine tiefgreifende Neuorientierung und entsprechende Veränderungsprozesse im religiösen Leben der Zeit in Gang gesetzt. Die Spannungen zwischen altem und neuem Glauben bestanden weiterhin fort; die Exkommunikation Königin Elisabeths 1570 durch den Papst und die Hinrichtung Maria Stuarts 1587 belegen dies noch für das ausgehende 16. Jahrhundert. Im politischen Bereich zog sich der Konflikt mit Spanien trotz der Niederlage der Armada 1588 noch bis 1604 hin. Dazu kam der Kampf gegen die irischen Rebellen bis 1603. Diese Kriege führten zu drückenden Steuerlasten und einem Rückgang des Außenhandels. Im wirtschaftlichen Bereich waren durch die Entdeckung Amerikas neue Handelswege erschlossen worden, durch das Silber aus den amerikanischen Minen nahm der Geldumlauf in Europa stark zu, was zu einem allgemeinen Preisanstieg führte. Mit diesem wiederum konnten die Löhne nicht Schritt halten, zunehmende Arbeitslosigkeit war die Folge. Eine allgemein in Europa aufkommende Geldwirtschaft, die Notwendigkeit neuer Finanzierungstechniken und damit die Legalisierung des Wucherzinses in England (1572) führten zu allgemeiner Geldgier und Gewinnsucht. Die politischen und wirtschaftlichen Bedingungen der Zeit beeinflussten das Verhalten der Gesellschaft also in einschneidendem Maße.

Ferner konnte die Renaissance eine Zunahme an naturwissenschaftlichen Erkenntnissen verzeichnen. Das mittelalterliche Weltbild mit seinen Korrespondenzen von Makro- und Mikrokosmos und dem Menschen als Knotenpunkt des Universums war trotz der Entdeckung des (mathematisch noch unbewiesenen) heliozentrischen Weltbildes durch Nikolaus Kopernikus (De revolutionibus orbium coelestium, 1543) noch im Bewußtsein der Menschen verankert. Erst als Galilei zu Beginn des 17. Jahrhunderts die naturwissenschaftlichen Belege für dieses Weltbild vorlegte (und damit später Bacon zum Wegbereiter des Empirismus werden konnte) begann man, sich von der Vorstellung des geozentrischen Weltbildes zu lösen. Dies ging freilich keinesfalls von einem Tag auf den anderen und nicht ohne tiefste Verunsicherung und Zweifel der Menschen vor sich. Die bisherige Basis des Selbstverständnisses und der eigenen Person in der Welt war den Menschen entzogen worden. Dies fand auch seinen Niederschlag in der Literatur der Zeit und es ist John Donne, von dem wir das wohl bekannteste Zeugnis vorliegen haben:

A new philosophy calls all in doubt,
 The Element of Fire is quite put out,
 The Sunne is lost, and th' earth, and no man's wit
 Can well direct him, where to look for it.
 And freely men confesse, that this world's spent
 When in the Planets, and the Firmament
 They seeke so many new; and they see that this
 Is crumbled out againe into his Atomis.

'Tis all in pieces, all cohaerence gone;
 All just supply, and all Relation:
 Prince, Subject, Father, Sonne, all things forgot ...
 This is the world's condition now.²⁸

Diese politischen, wirtschaftlichen, religiösen und philosophischen Entwicklungen des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts sind als Hintergrund für die verstärkte Zunahme der literarischen Bezüge auf die Figur des Menschenfeindes Timon zu sehen. Als deren Kulmination darf Shakespeares Timon of Athens gelten, in dem der Menschenhaß in einer Ausführlichkeit, Eindringlichkeit und mit einem allgemeinen Gültigkeitsanspruch zum Ausdruck gebracht wird, wie es uns bis dahin noch nicht begegnet war. Shakespeares Timon beschränkt sich in seinen Haßtiraden (IV,i und IV,iii) zunächst auf Athen („wall“; IV,i,1), dann auch auf das, was außerhalb der Stadtmauern liegt („The Athenians within and out that wall; IV,i,38). Waren in Timons erstem Haßmonolog v.a. Personen und Konkrete Gegenstand seiner Verwünschungen gewesen, so sind es beim zweiten durchwegs Erscheinungen aus der Natur: in IV,iii wird die gesamte Natur, welche in IV,i überhaupt nicht thematisiert worden war, in Timons Verwünschungen miteinbezogen. Sein Haß ist nicht mehr bezogen auf Einzelercheinungen, er hat vielmehr eine universale Dimension erreicht. Timon erkennt keine ordnende Instanz in der Welt mehr. Seine Ordnung, die gegründet war auf Uneigennützigkeit, Freundschaft und Nächstenliebe hatte sich als trügerisch erwiesen. Für ihn präsentiert sich die Welt als Chaos ohne verlässliche Werte. Auf der Stufe des Tieres, welches nach Wurzeln gräbt und nicht an der Ratio des Menschen teilhat, vegetiert Timon dahin. Die Ratio war es, die im mittelalterlichen Weltbild den Menschen zum Knoten des Universums gemacht hatte: durch seinen Körper gehörte der Mensch der materiellen Welt an, durch seine rationale Seele hatte er als einziges Lebewesen auch Anteil an der göttlichen Vernunft. Dieses Menschenbild war durch das neue Weltbild ins Wanken geraten.

Was sich also in der griechischen und römischen Antike abzuzeichnen schien, wird wohl durch die Renaissance (über die wir ungleich mehr wissen und belegt haben) bestätigt. Eine literarische Figur (in unserem Falle Timon) wird immer dann interessant, wenn gewissen Konstellationen in der Gesellschaft vorliegen, die zu einer fundamentalen Verunsicherung und Orientierungslosigkeit führen. Man scheint sich der literarischen Figur des Menschenfeindes Timon immer dann zu erinnern, wenn die Undurchschaubarkeit des Funktionierens und der Verlässlichkeit menschlicher Gesellschaft und der Welt zu deren radikaler Ablehnung führt und der Haß die Antwort auf die Bedrohung ist, die von dieser Welt auszugehen scheint²⁹.

28 John Donne, The Anniversaries, ed. with introduction and commentary by Frank Manley (Baltimore, 1963), Verse 205-219.

29 Weitere Beispiele für diese These wären etwa das Augustian Age, aus dem ebenfalls Bezüge auf die Timon-Figur vorliegen (vgl. Brief von Jonathan Swift an Alexander Pope vom 29. September 1725: „Upon this great foundation of Misanthropy (tho' not in Timon's manner) the whole building of my travels is erected“) und im 19. Jhd. die uneingeschränkte Begeisterung für Timon of Athens durch Karl Marx, der die Entfremdung der Menschen durch das Geld in diesem Stoff verwirklicht sah.

6.1.4. Calvinismus

Noch eine dritte übergeordnete Möglichkeit der Verbindung von Gretzers Timon-Drama mit denen des Anonymus und Shakespeares ergibt sich aus der Lehre Calvins.

Es war bereits darauf hingewiesen worden, daß die Situation für die ersten Jesuiten in Fribourg nicht einfach war. Umgeben von protestantischen Nachbarkantonen mußte das katholische Fribourg alle Kräfte aufbieten, sich nicht vereinnahmen zu lassen. Die neu nach Fribourg berufenen Jesuitenväter sollten hierbei Unterstützung leisten.

Johann Calvin (1509-1664) hatte in seiner Institutio Religionis Christianae aus dem Jahre 1536 seine Lehre niedergelegt. Seit 1541 (Genfer Kirchenordnung) war Calvins bleibende Wirkungsstätte Genf geworden; 1559 wurde die Genfer Akademie gegründet. Hauptinhalt der Lehre Calvins ist die unbedingte Praedestination: Heil und Verdammnis des Menschen sind durch den freien Entschluß Gottes ein für allemal festgelegt. Der Mensch muß sich dem beugen und erkennen, daß dieser Beschluß dem höchsten Sinn allen Geschehens, der Ehre Gottes, dient. Um diese Ehre Gottes zu kämpfen ist die höchste Aufgabe des Erwählten. Gewissensfreiheit für den Einzelnen besteht nicht. Erfolg in irdischen Dingen ist Ausdruck des Segens Gottes, manchmal Zeichen der göttlichen Vorbestimmung zum Heil. Von den Lehren Luthers und Zwinglis unterschied sich die Calvins vor allem im Bereich der Abendmahlslehre. Für Calvin ist das Abendmahl vor allem geistige Gemeinschaftsfeier, nicht (wie für Zwingli) symbolische Erinnerungsfeier oder leibliche Vergegenwärtigung Christi (wie für Luther).

Es stellt sich die Frage, inwieweit das literarische Schaffen des jungen Gretser in diesen Zusammenhang eingeordnet werden kann. Es ist bekannt, daß dieser streitbar veranlagt war und in seinen Werken stets aktuelle Stoffe aufgriff. Auch mit dem Calvinismus dürfte das nicht anders gewesen sein. Es sind uns im Codex Dill. XV 223, in dem auch die Timon-Komödie überliefert ist, zwei Gedichte Gretzers erhalten, in welchen Calvin und Luther parodiert werden³⁰. Darüberhinaus scheint Gretser auch in seinen Jugendwerken direkt auf den Calvinismus gezielt zu haben. In den frühen Dramen Caecus Illuminatus, Lazarus Resuscitatus, Namaan Syrus, Centurio Cornelius und dem Dialogus de Iudicio Salomonis (der Cornelius scheint nur geplant, aber nicht zur Ausführung gekommen sein, der Namaan ist verloren) werden durchwegs Wunder, Glauben, Bekehrung und Berufung dargestellt.

Es ist fast so als ob bei der Wahl dieser Stoffe der Widerspruch gegen den Calvinismus, gegen sein kritisches Verhalten den Wundern gegenüber und gegen seine Ausschließlichkeit der Heilsberufung mitgewirkt habe.³¹

30 Vgl. Dürrwächter, op. cit., S. 13.

31 Dürrwächter, op. cit., S. 32.

Auch in den Schweizer Heiligendramen finden sich Stellungnahmen gegen die protestantische Lehre. In der Comoedia de Vita Nicolai Unterwaldii Eremitae Helvetii (1586) dramatisiert Gretser die Verherrlichung des Vorrömischen Bundes von 1586 zur Erhaltung des alten Glaubens³², im Fronleichnamsdialog überzeugt ein Katholik einen Calvinisten im Streit über das Evangelium mit dem Beispiel des Nikolaus³³.

Im Timon haben wir bekanntermaßen das einzige Drama Gretsers mit weltlichem Stoff vorliegen, so daß der mögliche Hintergrund des Calvinismus zur Interpretation des Dramas nur indirekt zum Tragen kommen kann. Die Tatsache jedoch, daß Gretser grundsätzlich aktuelle Zeitbezüge in seinen Dramen verarbeitete, bei seiner Berufung nach Fribourg genau um die dortige Situation wußte und in seinen Dramen stets eine didaktische Absicht verfolgte, läßt den Schluß zu, daß auch seine Timon-Komödie in diesen Zusammenhang gestellt werden kann. Die nachdrückliche Demonstration dessen, daß materieller Wohlstand nicht das Ziel menschlichen Lebens sein darf und kann, ist in Gretsers Timon-Drama nicht zu übersehen.

In **England** wurde im Jahre 1549 mit dem Common Prayer Book ein lutheranisch-calvinistisches Mischbekenntnis eingeführt; die 39 Artikel von 1563 formulierten dann ein neues, zum Calvinismus hin bereinigtes Bekenntnis, welches zur Grundlage der anglikanischen Staatskirche werden sollte: „we know from historians that Calvinism was the orthodoxy of the Anglican Church from the late sixteenth century to the accession of Charles I in 1625.“³⁴ Die Puritaner waren in England die Bevölkerungsgruppe, die am strengsten nach der Lehre Calvins lebte und damit letztlich auch zur Schließung der Theater beitrug.

Wenn wir die englischen Timon-Dramen vor diesen Hintergrund stellen, lassen sich auch sie sich in diesen Zusammenhang einordnen. Die anonyme Komödie ist hier weniger signifikant als Timon of Athens: in dieser haben wir keine wörtlichen Bezugnahmen auf die Lehre Calvins und das gute Ende im Drama läßt sich kaum mit einer Verurteilung des reichen Lebens Timons vereinbaren. In Timon of Athens dagegen bietet der Text gleich zu Beginn unmittelbar Zeugnis für einen Bezug zum Calvinismus: Die Figur des Merchant (welche im Dramenverlauf nicht mehr auftritt und daher in der Litaraturkritik oft als loose end abgetan wird) nimmt ganz klar und für ein elisabethanisches Publikum sicher unüberhörbar Bezug (I,i,236-238) auf die Lehre Calvins:

Ap.: Traffic confound thee, if the gods will not!

Mer.: If traffic do it, the gods do it.

Ap.: Traffic's thy god and thy god confound thee!

32 Vgl. Dürrwächter, op. cit., S. 61.

33 Vgl. Dürrwächter, op. cit., S. 63.

34 John Stachniewski, „Calvinist Psychology in Macbeth“, in Shakespeare Survey 20 (1988), 170.

Durch die frühe Bezugnahme auf die calvinistische Lehre im Drama Timon of Athens könnte das Auftreten des Merchant weniger als „Ungereimtheit“ und Zeichen des Fragmentcharakters des Dramas gesehen werden, sondern als deutlicher Hinweis, in welcher Richtung das Drama **auch** verstanden werden könnte. Dabei wäre (wie bei Gretser) eine Ablehnung des Calvinismus in der Gesamtkonzeption des Timon of Athens zu verzeichnen: Timon ist zwar reich, aber nicht glücklich. Die Zeichen der göttlichen Vorbestimmung zum Heil trügen. Anstelle des Kampfes um die Ehre Gottes steht seitens Timons der völlige Nihilismus. Die Sünder (d.h. die athenische Gesellschaft) erhalten nicht ihre gerechte Strafe. Auch wenn man Timon in seiner luxuriösen Lebensweise als den Sünder ansehen würde, so wird dieser nicht geläutert und nicht durch Gottes Gnade aus Erbarmen gerettet.

Von diesem Aspekt her könnten also die Dramen Gretzers und Shakespeares in paralleler Entstehung gesehen werden. Dieses übergeordnete Konzept der Zielrichtung gegen den Calvinismus könnte ebenfalls das voneinander unabhängige Entstehen der Dramen erklären.

6.1.5. Zusammenfassung

Hinsichtlich der Einordnung von Gretzers Timon-Drama als Analogon zu den Dramen des Anonymus und Shakespeares kann festgehalten werden: Literarische Muster des Prodigal-Son-Play und des Grobianismus, zeitgeschichtliche Bezüge und Ausrichtung gegen den Calvinismus könnten grundsätzlich zu einer unabhängigen Entstehung des deutschen und der beiden englischen Timon-Dramen geführt haben. Die anonyme englische Komödie entspricht dem Muster vom Prodigal-Son weit eher als Shakespeares Timon of Athens, ihre farcenhafte Gesamtkonzeption läßt diese bei der Frage nach einem unmittelbaren Niederschlag allgemeiner Normen (Stabilität von Werten, Stellung des Individuums in der Welt) weit hinter Shakespeares Drama zurücktreten. Eine mögliche Zielrichtung gegen den Calvinismus läßt sich eher am Timon of Athens ablesen.

Unsere Untersuchungen der Timon-Dramen Gretzers, des Anonymus und Shakespeares haben so große konkrete Übereinstimmungen in Handlungsablauf und Gesamtkonzeption gezeigt, daß ich mich nicht mit der Annahme, es handle sich um Analoga, zufrieden geben will. Es muß auch der Möglichkeit nachgegangen werden, ob über irgendeine Vermittlungsinstanz die tatsächliche Überlieferung des Dramas Gretzers nach England erfolgt sein könnte³⁵. Hier kommt in erster Linie der Jesuitenorden mit seiner weitverzweigten Organisation und seiner starken missionarischen Tätigkeit in Frage³⁶.

35 Bei diesen Untersuchungen wird in erster Linie von Shakespeares Drama auszugehen sein, da über dieses und seinen Autor ungleich mehr bekannt ist als über den Anonymus der englischen Timon-Komödie.

36 Auch wenn man Gretzers Timon nur als ein im antiken Bereich angesiedeltes Stück ohne spezifische Hinweise auf Christentum betrachten möchte, welches deshalb auch bei Protestanten hätte kursieren können, so gilt es zu bedenken, daß der Protestantismus in England stark

Ich hoffe hinsichtlich meiner weiteren Ausführungen zu einer möglichen neuen Quelle für Shakespeares Timon of Athens (denn nur als solches käme Gretsers Drama aus dem Jahre 1584 in Frage) auf wohlwollende Skepsis der Leser.

Historians of the various European literatures have long since pointed out the relationship between the several national theatres and the Jesuit school theatre, international among European peoples from the mid-sixteenth to the late eighteenth century. Students of comparative literature will doubtless [sic] regard with some curiosity the question whether any such relationship exists between the English and the Jesuit drama, a suggestion which at first blush seems highly venturesome, if only for the reason that, though the Jesuit theatre covered the Continent with a network of some five hundred playhouses..., in England this theatre never existed.³⁷

Wir wissen wenigstens vom Einfluß der Jesuiten auf die Literaturtheorie in England, der Verfügbarkeit einiger Jesuitendramen im Druck breits vor Ende des 16. Jahrhunderts und der Suche der englischen Schauspieler nach Dramenstoffen auf dem Kontinent, so „that there is at least some slight evidence of the actual derivation of English drama from the Jesuit...“³⁸.

calvinistisch geprägt war und somit eine ganz andere Auffassung von Reichtum vertrat als im Timon of Athens dargestellt wird. Eine solche Annahme liefe letztlich wieder hinaus auf die gemeinsame Stoßrichtung gegen den Calvinismus (s.o.). Die Tatsache der konkret nachweisbaren Übereinstimmungen (vgl. Kap. 5.3.) und die überzeugte und ergiebige Missionarstätigkeit der Jesuiten (vgl. Kap. 5.1., 7 und 8.1-8.3) waren somit der Grund für meine Nachforschungen v.a. in diese Richtung.

37 MacCabe, „Play-List“, S. 355.

38 MacCabe, „Play-List“, S. 355.



Hauptteil III:

Stellung von Gretsers Timon-Drama zu Shakespeares Timon of Athens

7. Gretsers Timon-Drama als mögliche Quelle

7.1. Hintergrund: Kontakte innerhalb des Jesuitenordens

Ohne Frage ist der Jesuitenorden eine der aktivsten und weitverzweigtesten religiösen Institutionen:

...no one will doubt that we are face to face with one of the greatest organizations, apart from the Church itself, the world has ever seen ... The sons of Saint Ignatius Loyola were the pioneers in the movement after the Council of Trent, and what was true of their zeal in other countries was truer still in England.¹

Im kleinen Rahmen wissen wir von engen Verbindungen: „Durch Personen- und Dramenaustausch zwischen den bayerischen und Schweizer Jesuitenkollegien entstand seit 1584 eine lebhafteste, wechselseitige Befruchtung...“² Auch über diesen Raum hinaus fand ein reger Austausch statt, wenn etwa Canisius in der Schweiz Handschriften aus Fulda und Solothurn benutzte oder ihm ein Benediktiner aus Einsiedeln Material zusandte³. Auch im größeren Rahmen ist über die einzelnen Ländergrenzen hinweg ein reger Austausch von Gelehrten, Missionaren und auch Schriftmaterial nachzuweisen.

Es stellt sich für uns konkret die Frage, auf welchem Weg die Überlieferung des Timon-Dramas Gretsers zu Shakespeare erfolgt sein könnte. Dabei müssen grundsätzlich drei Komplexe in Betracht gezogen werden:

- Gretser als Anfangspunkt der Überlieferung nach England,
- Übermittlungswege über Zweite und Dritte,
- Shakespeare als Endpunkt einer möglichen Überlieferung über Jesuiten.

Die im folgenden aufgestellten Thesen zu einer möglichen Übertragung des Timon-Dramas Gretsers zu Shakespeare sind größtenteils Ergebnisse eigener Überlegungen und eigener Recherchen, da Sekundärliteratur zu diesem Thema nicht gerade zum Zentralbereich der Shakespeare-Forschung gehört und entsprechend dünn gesät ist. Wo immer sie vorhanden war, wurde sie herangezogen. Bei weitem am hilfreichsten war meine Korrespondenz mit Experten zu diesem Themenkomplex; auf sie wird im einzelnen Bezug genommen werden.

1 Peter Guilday, The English Catholic Refugees on the Continent 1558-1795 (London, 1914) S. 121.

2 Müller, *op. cit.*, S. 14.

3 Vgl. Otto Braunsberger, Petrus Canisius. Ein Lebensbild. (Freiburg / Br. 1921), S. 282.

7.2. Direkte Überlieferung

Die wünschenswerteste und einfachste These für die Verbindung bzw. Abhängigkeit der beiden Timon-Dramen von Shakespeare und Gretser wäre die der direkten Bekanntschaft der beiden Autoren.

Wie sich freilich aus dem Lebenslauf Gretzers ersehen läßt, war dieser nie in Großbritannien. Shakespeares „seven lost years“ von seinem Schulabgang im Jahre 1579 bis zur ersten literarischen Erwähnung durch Robert Greene im Jahre 1586 bieten dagegen zumindest die (sehr theoretische) Möglichkeit eines Aufenthalts auf dem Kontinent, welcher das Aufführungsjahr des Timon Gretzers (1584) mit einschließen hätte können. Hierauf wird weiter unten noch genauer einzugehen sein.

Wenn eine persönliche Begegnung Shakespeares und Gretzers nicht belegt werden kann, stellt sich die Frage nach schriftlichen Zeugnissen. Auch hier liegen uns keine Belege vor. Es existieren weder Briefe noch andere Zeugnisse primärer oder sekundärer Art, die für einen persönlichen Kontakt zwischen den beiden Autoren sprächen.

7.3. Indirekte Überlieferung

Auch wenn der direkte Weg der Überlieferung des Timon-Stoffs von Gretser zu Shakespeare nicht zu belegen ist, muß dies nicht bedeuten, daß eine solche Überlieferung nicht durch zweite und dritte Personen erfolgt sein könnte; Möglichkeiten der sekundären Überlieferung des Timon-Dramas Gretzers ins elisabethanische England müssen ebenfalls in Betracht gezogen werden. Dabei bieten sich verschiedene Ansätze, welche im folgenden erläutert werden sollen. Einige **grundsätzliche Vorbemerkungen** sind hierzu zu machen:

- Dieser Bereich ist von der Forschung kaum behandelt worden. Daten und Verweise sind nur äußerst spärlich und verstreut zu finden und keinesfalls lückenlos gesichert. Komparatistisch angelegte Arbeiten sind so gut wie nicht vorhanden.
- Es wird nicht der Anspruch erhoben, die aufgezeigten Möglichkeiten schöpften die Frage vollkommen aus.
- Es werden sich unendlich viele Möglichkeiten der Kombination und Zusammenarbeit in der Überlieferung über Zweite und Dritte ergeben. Dem Leser und der weiteren Forschung stehen alle Wege, die aufgeführten Daten neu zueinander in Beziehung zu setzen und meine Schlußfolgerungen zu erweitern, offen.

7.3.1. These 1: Weg über Louvain

Bekanntermaßen regten die Niederländer das Geistesleben wie auch das Jesuiten-drama der Frühzeit an und bestimmten dieses maßgeblich. Auch die beiden Personen, die den meisten Einfluß auf den jungen Gretser hatten, kamen aus den Niederlanden: Petrus Canisius stammte aus Nymwegen und Petrus Lovaniensis, dem Gretser sein Timon-Drama gewidmet hatte, stammte aus Louvain, so daß die Überlieferung über diesen persönlich oder über die Stadt erfolgt sein könnte⁴.

7.3.1.1. Der Ort Louvain

Die Universitätsstadt Louvain genoß im 16. Jahrhundert hohes Ansehen. Hadrian von Utrecht (1459-1523), der spätere Papst Hadrian VI, welcher der einzige Vertreter der Niederlande auf dem päpstlichen Thron bis heute bleiben sollte, und Erasmus von Rotterdam (1469-1536) waren dort die dominierenden Persönlichkeiten zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Letzterer hielt sich von 1517 bis 1521 in Louvain auf. Der herausragende Unterricht in der Stadt bewirkte noch weit über das 16. Jahrhundert hinaus einen außerordentlichen Zustrom von Studenten; einer der bedeutendsten ist sicherlich Justus Lipsius (1547-1606).

Die Universität war bereits im Jahre 1425 von Papst Martin V gegründet worden, im Jahre 1542 wurde hier das erste Jesuitenkolleg in den spanischen Niederlanden gegründet⁵.

Von besonderer Bedeutung für unsere Fragestellung ist die Verbindung Louvains mit Großbritannien, welche durchaus existiert. Die Buchdruckerkunst ließ die beiden Nationen bereits früh zueinander in Verbindung treten: Thomas Morus' Utopia war 1516 zum ersten Mal in Louvain gedruckt worden; zwei Jahre später erschien sie bei Johann Frobenius in Basel.

Doch auch auf anderem Gebiet sollten sich Kontakte ergeben: „Les Jésuites anglais y eurent aussi un collègue pendant quelque temps au commencement du XVII^e siècle.“⁶ Es handelt sich um das Noviziat der englischen Jesuiten, welches 1607 von Robert Persons (s.u.) errichtet worden war und heute in Stonyhurst College vertreten ist. Doch auch vor diesem Zeitpunkt war Louvain von seiner Gründung an von englischen Jesuiten frequentiert worden: Viele Katholiken, die nach der Thronbesteigung Elisabeths das Land verlassen mußten, gingen nach Belgien. „Viele ließen

4 Nymwegen war literarisch nicht von Bedeutung, so daß eine mögliche Überträgerfähigkeit Canisius' ebenfalls eher über Louvain gelaufen sein dürfte.

5 Vgl.: Claeys Bouaert, L'ancienne Université de Louvain. Etudes et Documents (Louvain, 1965), S. 1.

6 De Backer / Sommervogel, op. cit., Bd. V (1894), Spalte 37.

sich in Löwen nieder...“⁷. Eine Verbindung der Jesuiten in Louvain mit denen in England ist also zu belegen. Ferner stand das Kolleg in Louvain in enger Verbindung mit der englischen Mission in Douai⁸, welche 1568 von William Allen (s.u.) gegründet worden war⁹.

Über den uns vor allem interessierenden Zeitraum sind aus Louvain jedoch keine Dokumente mehr vorhanden; es besteht eine Lücke in der Überlieferung von April 1567 bis Dezember 1587:

Les tomes 12 et 13, les Acta Universitatis et Acta Deputatorum d'avril 1567 à décembre 1587 sont déjà renseignés comme perdus dans une liste qui est insérée dans le premier tome des Acta. Cette liste fut probablement faite entre 1721-1729, vu que le dernier numéro renseigné est le toms 32 qui embrasse ces années.¹⁰

Somit können wir also nicht mehr nachvollziehen, ob vielleicht eine weitere Aufführung von Gretzers Timon in Louvain erfolgte, welche ein Schüler aus Louvain oder aus der benachbarten englischen Mission in Douai gesehen und mündlich oder schriftlich tradiert haben könnte. Da keine Unterlagen für die Jahre nach 1584 (dem Aufführungsjahr des Timon Gretzers) mehr vorliegen, ist es unmöglich, etwa über Schülerlisten einen konkreten Weg der Überlieferung nach England nachzuvollziehen.

Bekannt ist freilich, daß ein Engländer, Thomas Stapleton, lange Zeit in Douai und Louvain Rektor war und dort lehrte:

Le célèbre docteur Thomas Stapleton (1535-1598), après des brillantes études à Louvain, à Paris et à Rome, professa près de quarante ans la théologie à Douai et à Louvain. En 1584 il avait été novice de la Compagnie de Jesus (lettre du Père Manare au Général, 28 août 1584...) ¹¹

Nach Louvain kam er im Jahre 1589¹².

Von Relevanz bezüglich Louvains mag noch sein, daß Gretzers Institutiones Linguae Graecae im Jahre 1598 ebendort gedruckt wurden¹³, in diesem Zusammenhang also ebenfalls eine Übertragung des Timon-Dramas nach Louvain und/oder weiter nach England stattgefunden haben könnte.

7 Karl-Heinz Schaible, Geschichte der Deutschen in England (Straßburg, 1885), S. 141.

8 Vgl. Alfred Poncelet, Histoire de la Compagnie de Jésus dans les Ancien Pays-Bas. (Première Partie: Histoire Générale) (Bruxelles, 1926): „Douai, filiale de Louvain“ (S. 132).

9 "Le Collège de réfugiés anglais, Maison d' Oxford et de Cambridge, commencé vers 1560". (De Vocht, Inventaire des Archives de l' Université de Louvain, aux Archives Générales du Royaume (Louvain, 1927), S. 285.

10 De Vocht, op. cit., S. 10, Anm. 1.

11 Poncelet, op. cit., S. 133, Anm. 2.

12 Vgl. Bouuaert, op. cit., S. 133.

13 "Jan van Westfalen, der erste Buchdrucker in den südlichen Niederlanden, wirkte in Louvain von 1474 bis zu seinem Tode im Jahre 1496 ... Seinem Beispiel folgten ... viele andere Fachleute ... sie sicherten der Stadt Louvain eine hervorragende Stelle unter den ältesten Zentren der Buchdruckerei." (V. Denis, Die katholische Universität zu Löwen 1425-1958 (Löwen, 1958), S. 17.

Wie wir sehen konnten, bestanden durchaus Möglichkeiten der Überlieferung des Gretserschen Timon über Louvain. Als Übermittler bietet sich Petrus Lovaniensis an, der Kontakt mit Engländern bestand in Louvain nachweislich, so daß die These des Überlieferungswegs über Louvain bestehen bleiben kann.

7.3.1.2. Petrus Lovaniensis

Über ihn wissen wir nicht viel.

Nur spärliche und zerstreute Daten sind es, die wir über ihn zusammenstellen können. Wir finden ihn nämlich zuerst im Jahre 1559 in Ingolstadt, wo er damals im Alter von 23 Jahren die unterste Klasse des neu errichteten Gymnasiums anvertraut erhielt. ... 1576 wurde er dann hier vorübergehend Prorektor..., worauf er 1577 unter die Scholastici approbati aufgenommen wurde. Das Jahr darauf ging er, um Minister Collegii zu werden, nach Dillingen. Dann begegnet er uns erst 1583 wieder, und zwar nun als Minister Collegii und Praefectus scholarum in Freiburg i. d. Schw., und hier ist er am 1. Dezember 1588 gestorben, 52 Jahre alt.¹⁴

In seinem Amt in Fribourg trat er 1583 die Nachfolge von Anton Kaut an, welcher „trop despotique“¹⁵ gewesen sein soll. Wie im Zusammenhang mit Gretsers Jugenddramen erläutert worden ist (vgl. Kap. 5.2.2.3.5.), hat Petrus Lovaniensis den jungen Gretser nachhaltig beeinflusst. Petrus Lovaniensis könnte durchaus das Timon-Drama Gretsers nach Louvain gesandt haben, da es innerhalb des Jesuitenordens üblich war, Theaterstücke zirkulieren zu lassen¹⁶. Natürlich könnte diese Zirkulation auch mit einem oder mehreren anderen Jesuitenklöstern außer Louvain erfolgt sein, was für uns erst recht nicht mehr nachzuvollziehen ist. Da es in Fribourg seit August 1585 eine Druckerei gab¹⁷, besteht umso mehr die Möglichkeit der Verbreitung in andere Klöster des Ordens, wofür uns heute freilich jeglicher Beleg fehlt.

7.3.2. These 2: Weg über Fribourg

Eine weitere Möglichkeit der Überlieferung des Timon-Dramas Gretsers nach England wäre die vom unmittelbaren Ausgangspunkt der Aufführung in der Schweiz.

¹⁴ Dürrwächter, *op. cit.*, S. 29.

¹⁵ André-Jean Marquis, *Le Collège de Saint Michel de Fribourg. 1579-1597* (Fribourg, 1969), S. 110.

¹⁶ Dies bestätigte Dr. Nancy Pollard Brown aus Oxford, ihres Zeichens Expertin zu Robert Southwell, in einem Brief an mich: „In any case, there is no doubt that plays used in one Jesuit house would be sent to others, moving freely within the system.“ (Brief vom 1.5.1991)

¹⁷ "Canisius erreichte ... im August 1585, daß der Senat auf Staatskosten eine Druckerei einrichten ließ und einen Drucker berief." (Ferdinand Strobel, S.J., *Der Regularklerus. Die Gesellschaft Jesu in der Schweiz* (Helvetia Sacra VII) (Bern, 1976), S. 166-167.

Grundsätzlich bestanden seit der Zeit der Reformation enge Beziehungen zwischen England und der Schweiz, wobei vor allem die Baseler Buchdrucker genannt werden müssen. So erschien bereits 1535 in Basel die Vita Romanorum Pontificum, quos Papas vocamus, welche Heinrich VIII gewidmet war¹⁸. Die erste Gesamtausgabe der Werke Thomas Morus' erschien ebenfalls in Basel im Jahre 1563. Die Übersetzung und der Druck des Pammachius (Kritik am Papsttum) von Thomas Kirchmayr (Naogeorgus) ins Englische durch John Bale erfolgte ebenfalls während eines Aufenthalts in Basel im Jahre 1555 (vgl. Kap. 6.1.). Neben Basel wurden auch in Zürich und Genf weitere Bücher gedruckt, die ihren Ausgang von England oder ihren Weg wieder zurück dorthin nahmen. Kontakte zwischen der Schweiz und England waren also grundsätzlich bereits etabliert.

Im Gegensatz zu den Dramen des Anonymus und Shakespeares wissen wir von der Timon-Komödie Gretzers mit Sicherheit, daß sie tatsächlich zur Aufführung kam, eben am 15.10.1584. Der Gedanke ist legitim, daß ein Zuschauer und hier wohl in erster Linie ein Mitglied des Jesuitenkollegs (Schüler oder Lehrer) die Aufführung gesehen oder den Text gelesen und an eine weitere Person überliefert haben könnte. Auch hätte das Manuskript theoretisch an einen Drucker gehen können.

Nicht anders als in Louvain sind auch in Fribourg die Schülerlisten für den uns interessierenden Zeitraum verloren, wie mir der Handschriften-Konservator der Kantons- und Universitätsbibliothek, Herr Josef Leisibach, brieflich mitteilte: „Die Schülerliste des Collegiums S.J. ist nur für das Jahr 1582 erhalten, dann systematisch erst wieder ab 1593.“¹⁹ Erhalten ist wenigstens die Liste „Incolae eiusdem Collegii“, welche dank der freundlichen Unterstützung durch Herrn Leisibach im Anhang 3 in Kopie besichtigt werden kann. Sie gibt für den uns besonders interessierenden Zeitraum von der Gründung 1580 bis 1585, dem Jahr nach der Aufführung des Timon Gretzers, alle lehrenden Mitglieder des Jesuitenkollegs an. Wenn auch grundsätzlich alle aufgelisteten möglichen Rezipienten in Frage kommen, wird auch hier in erster Linie nach Engländern zu suchen sein, welche mit ihren Landsleuten in Verbindung standen. Doch dafür bedarf es zunächst einiger Hintergrundinformationen.

7.3.2.1. Entstehungsgeschichte des Kollegs

Das Collegium Societatis Jesu Friburgense Helvetiorum in der Provincia Germaniae Superioris Societatis Jesu der Diözese Lausanne wurde in den Jahren 1580-1582 gegründet²⁰. Am 21.2.1580 hatte Papst Gregor XIII die Abtei Humilimont-Marsens zugunsten der Errichtung des Jesuiten-Kollegs aufgehoben. Die Stadt Fribourg

18 Vgl. Theodor Vetter, Literarische Beziehungen zwischen England und der Schweiz im Reformationszeitalter. Gratulationsschrift zum 450-jährigen Jubiläum der Universität Glasgow (Zürich 1901) S. 7.

19 Brief an mich vom 30.11.1990.

20 Vgl. zur Geschichte des Kollegs in Fribourg: Strobel, op.cit., S. 161-177. Der genaue Wortlaut der einzelnen Urkunden läßt sich nachlesen bei: Albert Büchi (ed.), „Urkunden zur Geschichte des Collegiums zu Freiburg“, Freiburger Geschichtsblätter (4.Jhg. 1897), 64-83.

schien den Jesuiten besonders wichtig, da „dort der katholische Glaube wegen der isolierten Lage inmitten reformierten Gebietes besonders bedroht schien.“²¹ Die protestantischen Schulen in Genf, Bern, Lausanne und Basel drohten auch die Schule in Fribourg zu vereinnahmen. Freilich waren Widerstände gegen die Errichtung eines Kollegs ausgerechnet in dieser kleinen und entlegenen Stadt in den eigenen Reihen der Jesuiten unüberhörbar: „ob vicinissimos potentes adversarios Calvinistas“ müsse man sich stellen, wie Petrus Canisius wenig begeistert an den Ordensgeneral Eberhard Mercurian am 26.7.1580 schrieb²². Außerdem hatten die Fugger im Jahr 1580 zugesagt, in Augsburg ein Jesuitenkolleg zu bauen, weshalb man lieber seine Kräfte dorthin als in das entlegene Fribourg verlegt hätte²³.

Nach langwierigen Verhandlungen²⁴ zwischen Mercurian (der am 2.8.1580 verstarb), Generalvikar Oliver Manare (1580-81), dem päpstlichen Nuntius Bonhomini (1579-1581) und dem Provinzial Paul Hoffaeus (1569-1581), kam es letztendlich zum Einschreiten des Papstes Gregor XIII selbst, als dieser verfügte, daß der Jesuitenorden trotz aller bestehenden Unsicherheiten und Schwierigkeiten nach Fribourg gehe. Der Provinzial Hoffaeus sollte Mitte November zu Verhandlungen nach Fribourg kommen.

Kurz vor der Abreise erkrankte indes Hoffaeus und mußte sich nach einem Vertreter umsehen. Als ihn Manare am 24.10.1580 erneut mahnte, einen erfahrenen Priester mit einem Gefährten nach Fribourg zu schicken, wie es Rom befohlen habe, sandte er, nachdem er von Gaspar [sic] Heywood (1534-1598) in München eine Absage bekommen hatte, an seiner Stelle Petrus Canisius zu den Verhandlungen nach Fribourg und ließ ihn vorerst dort. So kam es, daß das kleine Fribourg den berühmtesten Jesuiten seiner Zeit erhielt. Es scheint, daß Hoffaeus mit Absicht Canisius ausgewählt hatte, um ihn aus Bayern entfernen zu können, wo er dem Provinzial wegen seiner unveröhnlichen Haltung im Streit um das Zinsverbot lästig geworden war.²⁵

Zu dem aus Dillingen nach Fribourg reisenden Canisius kam in Luzern der Engländer Robert Ardren und gemeinsam machten sie sich auf den weiteren Weg nach Fribourg, wo am 12.12.1580 der Empfang durch den Senat der Stadt stattfand²⁶.

Am nächsten Sonntag predigte Canisius zum erstenmal in St.- Nicolas. Von da an bestieg er regelmäßig diese Kanzel, während der Engländer Robert Ardren (1548-1590) mit dem Katechismusunterricht begann, obschon man ihn wegen seiner Sprache kaum verstand.²⁷

(Auf Robert Ardren wird genauer in Kap. 7.3.2.2.1. eingegangen werden).

21 Strobel, *op. cit.*, S. 162.

22 Zitiert bei Strobel, *op. cit.*, S. 163, Anm. 9.

23 Vgl. Braunsberger, *op. cit.*, S. 260.

24 Vgl. hierzu detailliert: Strobel, *op. cit.*, S. 162-166.

25 Strobel, *op. cit.*, S. 164. (Vgl. zum Zinsverbot auch Kap. 7.3.2.2.3. der vorliegenden Arbeit).

26 Vgl. ab hier die Liste „Incolae eiusdem Collegii“ (Anhang 3), welche die folgenden Ausführungen belegt.

27 Strobel, *op. cit.*, S. 164.

Nach dem offiziellen Gründungsvertrag des Kollegs²⁸ am 11.7.1581 erfolgte bald die Aufnahme des Schulbetriebes.

Am 11.9.1582 kam Peter Michael mit fünf Patres, zwei Magistri und einem Laienbruder nach Fribourg: Johann Houletus (Howlett) (* ca. 1548) aus England, der das wichtige Amt des Studienpräfekten versah; ... Am 18.10.1582 eröffnete Peter Michael als erster Rektor Kolleg und Schule mit vorerst drei Gymnasialklassen und etwas über hundert Schülern in provisorischen Räumen.²⁹

(Auf John Howlett wird noch detaillierter in Kap. 7.3.2.2.2. einzugehen sein).

Engagement und Umsicht der Jesuiten sorgten für eine blühende Entwicklung des Kollegs in Fribourg, welches bald für die ganze katholische Schweiz Bedeutung erhielt. „Auf Betreiben des Canisius legte ganz Fribourg auf Anordnung des Senats am 26.2.1584 feierlich das katholische Glaubensbekenntnis vor dem Magistrat ab.“³⁰ Im gleichen Jahr konnte die Humaniora-Klasse angeschlossen werden, zu deren Eröffnung (wie wir wissen) ihr Leiter, Jakob Gretser, sein Timon-Drama verfasste. Die ungeheure Produktivität Gretzers in seinem Dramenschaffen sollte zusätzlich das Ansehen des Jesuitenkollegs in Fribourg beträchtlich erhöhen. Die Schülerzahl betrug zu dieser Zeit über 250 „und überrundete damit jene des älteren Luzerner Kollegs.“³¹ Die oberste Klasse, die Rhetorica wurde im Jahre 1596 angegliedert.

7.3.2.2. Einzelne Personen

Wie wir oben ersehen konnten, herrschte an Engländern zu dieser Zeit der Gründung des Jesuitenkollegs in Fribourg tatsächlich kein Mangel! Da die Schweizer selbst erst für den neuen Orden gewonnen werden mußten, überrascht es nicht, daß zunächst Ausländer die missionarische Tätigkeit aufnahmen. Daß dies zu einem nicht unbeträchtlichen Teil Briten waren, läßt für unsere Fragestellung zunächst Hoffnung aufkeimen. Wenn auch hier Daten nur spärlich vorhanden sind, spielen Jasper Heywood³², Robert Ardren und John Houlett³³ hinsichtlich einer möglichen Übermittlerfunktion des Timon-Stoffs eine große Rolle, da der Austausch von Dramen zu erzieherischen Zwecken im Jesuitenorden erwartet wurde³⁴. Alle drei also kämen theoretisch als Überträger des Timon-Stoffs nach England in Betracht. Es stellt sich dabei die Frage, ob sie selbst die Übermittler waren (was eine Rückkehr

28 Abgedruckt bei Strobel, *op. cit.*, S. 165.

29 Strobel, *op. cit.*, S. 165-166.

30 Strobel, *op. cit.*, S. 166.

31 Strobel, *op. cit.*, S. 166. Das Luzerner Kolleg war 1574 gegründet worden.

32 Die Schreibweise seines Vornamens variiert zwischen Gaspar, Jasper und Caspar. Ich lege Jasper zugrunde.

33 Auch die Schreibweise seines Namens ist nicht einheitlich. Ich lege Houlett zugrunde.

34 So Dr. Nancy Pollard Brown in einem Brief an mich: „If early contact with Fribourg can be established, then the journey of the play to England is not surprising. As you know, plays were regularly used as pedagogical instruments by the Jesuits, and the exchange of plays would be expected.“ (18.4.91)

nach England voraussetzen würde) oder weitere Personen miteinbezogen worden sein könnten bzw. müßten, welche etwa auf ihrem Weg von Rom nach England in Fribourg Station machten oder anderweitig mit den genannten Patres in Verbindung standen. Letzterer Fall ist wieder heute nicht mehr nachzuvollziehen, so daß wir uns nur auf diese drei englischen Jesuiten konzentrieren können, über die wir wenigstens ein paar Informationen besitzen.

Hinsichtlich genauerer Daten über sie bin ich Pater Thomas M. McCoog S.J. am Jesuit Historical Institute in Rom zu besonderem Dank verpflichtet. Pater McCoog ist Spezialist auf dem Gebiet der frühen englischen Jesuiten wie er selbst an mich schrieb:

My own speciality is the Society of Jesus in England in the Elizabethan and Stuart periods. One of the projects on which I am currently working is an edition of the earliest English Jesuit catalogues. In my quest for Englishmen who joined the Society of Jesus I have looked at all the exstant catalogues for the first hundred years of the Society's existence. ... you specifically asked about John Houlett and Robert Ardren. I enclose for your information relevant pages from my future edition. As you can see, information about either is scanty.³⁵

Dank dieser Unterstützung durch Pater McCoog ist es mir möglich, wohl alle bekannten Daten über das Leben von Robert Ardren und John Houlett zu berücksichtigen.

7.3.2.2.1. Robert Ardren

Robert Ardren ist sicherlich derjenige von den oben genannten drei englischen Jesuiten, über den wir heute noch am meisten wissen.

Aus den Recherchen von Pater McCoog läßt sich folgendes zur Vita Ardrens sagen: Er wurde geboren in Chichester, Sussex, im Jahre 1548, trat 1564 oder 1565 in Louvain dem Jesuitenorden bei und wurde zwischen den Jahre 1574 und 1584 zum Priester geweiht. Er starb am 13.11. 1593 in Mailand. Belegt sind seine Aufenthalte in Ingolstadt (1566), Innsbruck (1568), München (1572), Dillingen (1574), als Lehrer und Procurator eben in Fribourg (1580-1586), in Loreto (1586-87) und Rom (1590). Am 16.6.1591 erhielt er die Erlaubnis, in die Schweiz zurückzukehren und 1592 tauchte er in Luzern wieder auf. Von dort ging er nach Venedig (Juli 1592), Loreto (Dezember 1592) und letztlich Mailand (1593).

Aus diesen Daten Pater McCoogs geht hervor, daß Ardren zur Aufführungszeit des Timon Gretsers in Fribourg gewesen ist und das Drama höchstwahrscheinlich gesehen hat. Er verließ Fribourg erst am 5.2.1586³⁶.

35 Brief an mich vom 9.2.1991.

36 Vgl. Marquis, op. cit., S. 116. Seine Nachfolge übernahm Pater Sigismund Ilung.

Wie sich aus den obigen Daten ersehen läßt, kehrte Robert Ardren nicht selbst nach England zurück, so daß eine mögliche Überlieferung des Timon-Dramas Gretzers durch zweite und dritte Personen erfolgt sein müßte, welche mit Ardren in Verbindung standen. Hierzu bedarf es einer genaueren Betrachtung seiner Tätigkeit in Fribourg. Marquis teilt uns hierzu folgendes mit:

il enseignait le catéchisme, les jours de fête, à l'église et, tous les vendredis, à l'école de la ville. Hélas! il voulait être trop scientifique; on ne le comprenait pas.³⁷

Darüberhinaus predigte er sonntags in Notre-Dame und lehrte Latein: „Le religieux anglais, en outre, se mit bientôt à réunir autour de lui quelques jeunes garçons auxquels il enseignait le latin.“³⁸ Außerdem hatte er die Verwaltung des Kollegs übernommen: „l'économat passait dans les mains de Père Andrew“³⁹.

Ferner hatte er im Jahre 1581 die Congregatio in Fribourg gegründet.

Le premier Préfet en était Pancrace Python, ses Assistants Nicolas Maier et Charles Diesbach. Cette dernière Congrégation n'était sûrement pas officielle et les trois jeunes gens cités faisaient certainement partie de ce groupe d'élèves que le Jésuite anglais avait déjà réunis autour de lui.⁴⁰

Auch hier also zeigt sich eine mögliche Gruppe der Überlieferer des Timon-Stoffes von Fribourg nach England. Da jedoch über die oben genannten Personen keine weiteren Daten bekannt sind⁴¹, ist es auch in diesem Fall nicht möglich, konkrete Schlüsse zu ziehen. Ardren mag mittelbar beteiligt gewesen sein.

7.3.2.2.2. John Houlett

Über ihn ist weit weniger als über Robert Ardren bekannt. Wie Pater McCoog nachweisen kann, war Houlett im Jahre 1548 in Rutland geboren worden. Im Mai 1571 kam er nach Louvain, wo er in den Jesuitenorden eintrat, im Januar 1574 nach St. Omers. Die Priesterweihe erfolgte zwischen den Jahren 1574 und 1584. In Fribourg kam er 1582 an. Er starb am 14.9.1588 in Vilna, nachdem er im April 1587 die Erlaubnis erhalten hatte, nach Transsylvanien zu gehen und noch im gleichen Jahr von Rom dorthin gesandt worden war. In Vilna wiederum hielten sich weitere Engländer auf: „Adam Brook, an Englishman, was rector of the college at Vilna in Poland“⁴², „William Bosgrave professed Hebrew and Rhetoric at Olmutz and Vilna“⁴³.

37 Marquis, op. cit., S. 103.

38 Marquis, op. cit., S. 96.

39 Marquis, op. cit., S. 102.

40 Marquis, op. cit., S. 216.

41 Wir wissen einzig, daß Pancrace Python eine lateinische Rede zur Begrüßung bei der Ankunft von Ardren und Canisius gehalten hatte (vgl. Braunsberger, op. cit., S. 264).

42 Mitchell, David, The Jesuits. A History (London, 1980), S. 90.

43 Basset, Bernard, The English Jesuits. From Campion to Martindale (London, 1967), S. 22.

Auch Houlett kehrte also nicht in sein Heimatland zurück, weshalb auch in seinem Fall zweite und dritte Personen, welche mit ihm in Kontakt gewesen sein könnten, zur Betrachtung herangezogen werden müßten.

Houlett war als Studienpräfekt⁴⁴ im Jahre 1582 nach Fribourg gekommen. Seine Vorbildfunktion scheint er jedoch nicht gerade beispielgebend erfüllt zu haben:

...le Père John Howley, très versé en grec et en latin avec quelques connaissances de français. Hélas! il n'était guère edifiant, mangeant et buvant plus que les autres et dormant nuit et jour.⁴⁵

(Ob dieses Verhalten eventuell zur Charakteristik eines der Parasiten in Gretsers Timon-Drama Anlaß gab, ist heute nicht mehr zu entscheiden...! Die offensichtlich sehr guten Lateinkenntnisse des John Houlett standen sicherlich dem Verständnis einer solchen Anspielung nicht im Weg). Freilich ist es nicht gesichert, ob Houlett zur Aufführung des Timon-Dramas in Fribourg war. Die Liste „Incolae eiusdem Collegii“ (vgl. Anhang 3) verzeichnet für das Jahr 1583 seine Abreise („discesserunt Robertus Ardenus [et] Joannes Huletus“). Im Falle Robert Ardrens wissen wir, daß er 1584 wieder nach Fribourg zurückkehrte⁴⁶ (und dies sicherlich vor Beginn des Schuljahres), im Falle Houletts freilich haben wir weder Belege dagegen noch dafür, da die „Incolae eiusdem Collegii“ Ungenauigkeiten aufweist, indem sie nicht mehr alle Namen explizit aufführt.

7.3.2.2.3. Jasper Heywood

Der dritte Engländer, welcher uns im Zusammenhang mit der Gründung des Jesuitenkollegs in Fribourg begegnet war, ist sicherlich die in der Anglistik am ehesten bekannte Person von den bisher genannten. Als Großneffe von Sir Thomas More⁴⁷ und Onkel von John Donne (Heywoods Schwester Elizabeth war Donnes Mutter) ist er ein mögliches Bindeglied zu den elisabethanischen Autoren. Seine klassische Bildung hätte es zweifellos problemlos ermöglicht, Gretsers lateinisches Original des Timon-Dramas zu verstehen, so daß der Gedanke, der Weg der Überlieferung sei über ihn gelaufen, zunächst als einigermaßen wahrscheinlich bewertet werden könnte. Doch betrachten wir die Lebensumstände Jasper Heywoods etwas genauer⁴⁸.

44 Stobel, *op. cit.*, S. 165.

45 Marquis, *op. cit.*, S. 110.

46 "Robert Andrew qui revenait ainsi à Fribourg, après une année d'absence à Lucerne." (Marquis, *op. cit.*, S. 110).

47 Vgl.: William Weston, *The Autobiography of an Elizabethan. Translated from the Latin by Philip Caraman. With a Foreword by Evelyn Waugh* (London, New York, 1955), S. 16, Anm.1.

48 Vgl. hierzu die Einleitung zur Edition der Seneca-Übersetzungen Heywoods: H. de Vocht (ed.), *Jasper Heywood and his Translations of Seneca's Troas, Thyestes and Hercules Furens* (Louvain, 1913), S. vii-xix.

Als zweiter Sohn John Heywoods in London im Jahre 1535 geboren, wurde er zur Ausbildung nach Oxford geschickt (1547-1561). Er schrieb sich danach in Gray's Inn in London ein (1561), verließ England aber bald aus Gründen der Religion. In Rom trat er 1562 in den Jesuitenorden ein, blieb dort zwei Jahre und begab sich dann nach Dillingen, wo er seinen Dokortitel erwarb und als Professor in verschiedenen Fachbereichen wirkte (1564-1577).

Heywood stand in gutem Kontakt mit Herzog Wilhelm V von Bayern.

He induced the latter to promulgate some very rigid regulations about usury, the so-called German Contract and the 5% interest, a subject that was then keeping universities and divines, lawyers and bankers, in one of the most eager altercations that ever had place. ... Heywood ... kept stubbornly to his opinions and managed to persuade Duke William to prepare a law prohibiting the German Contract. In the conflict he not only had as adversaries the greater part of the divines and clergy, but the members and superiors of his own Society.⁴⁹

Ein Streit um die Rechtmäßigkeit, Zins zu nehmen, ist für den Timon-Stoff nicht ganz belanglos. In der Umwälzung des gesamten Wirtschaftslebens am Ende des 16. Jahrhunderts mußten erst Positionen bezogen werden.

Luther hatte das Zinsnehmen als Wucher betrachtet, Johannes Eck hatte geglaubt, es verteidigen zu können. Canisius bezeichnete in einer Predigt, die er um das Jahr 1571 hielt, nur diejenigen als Wucherer, die „in Kraft des Leihens“ ... über das Hauptgut hinaus einen Gewinn zu machen suchten; daß der Darleiher Zins fordern dürfe, wenn ihm durch das Leihen ein Schaden erwachse oder ein berechtigter Gewinn entgehe, das leugnete er nicht. Eine derartige Mitte zwischen beiden Gegensätzen hielt auch die Anweisung ein, die auf Befehl des Generals Mercurian 1573 in Rom von auserlesenen Ordensgelehrten war ausgearbeitet worden.⁵⁰

Trotz dieser Anweisung aus Rom wurde der Streit innerhalb des Ordens nicht geschlichtet; die Verfahrensweise in den einzelnen Städten differierte erheblich. Canisius hielt sich streng an die päpstliche Anordnung, was ihm im Jahre 1580 den Vorwurf einbrachte, zusammen mit Jasper Heywood bei Herzog Wilhelm V von Bayern eine Verordnung gegen das Zinsnehmen erwirkt zu haben.

Im Zusammenhang mit diesen Auseinandersetzungen war Heywood aus seiner Diözese nach München geschickt worden, wo ihn die Aufforderung des Provinzials Hoffaeus, nach Fribourg zu gehen, erreichte. Der Gedanke, daß man den unbequemen Geist gern im fernen Fribourg mehr oder weniger stillgelegt gesehen hätte, liegt nicht ganz fern. Wie wir wissen, lehnte Heywood ab. Stattdessen willigte er in das Gesuch der englischen Patres Campian und Persons (vgl. Kap. 8) ein, welche auf der Suche nach Missionaren für England auch an Heywood herangetreten waren. Campian hatte Heywood 1580 in München kennengelernt. (Auch Gretser war in

49 Ed. de Vocht, S. xii.

50 Braunsberger, op. cit., S. 236.

diesem Jahr in München gewesen, so daß nicht ausgeschlossen werden kann, daß sich Gretser und Heywood persönlich kannten). Im Juli 1581 betrat Letzterer wieder heimischen britischen Boden und wurde von Persons als dessen Nachfolger zum Vize-Präfekten der englischen Mission ernannt.

Doch auch in England geriet Heywood in Konflikte⁵¹, die letztendlich zu dessen Ablösung durch William Weston führten. Dieser kam im September 1584 nach England⁵². Heywood gelang es, England zu verlassen, sein Schiff wurde jedoch von einem heftigen Sturm an die Küste zurückgetrieben. Als potentieller katholischer Priester verdächtigt, wurde er sofort in den Tower gebracht. Trotz seiner Weigerung, dem katholischen Glauben abzuschwören, wurde er nicht hingerichtet, sondern „by virtue of the Royal Commission of January 1584/85“⁵³ auf den Kontinent nach Boulogne gebracht. Von dort begab er sich nach Reims, nach Dôle und schließlich 1589 nach Rom. Von Rom wurde er wegen fortgesetzten Querulantentums nach Süditalien versetzt, wo er am 9. Januar 1597 in Neapel starb.

Wie sich aus diesem Lebenslauf ersehen läßt, war Heywood der einzige der bisher betrachteten Jesuiten, der sich auf dem Kontinent **und** in seinem Heimatland aufhielt. Freilich war er zur Aufführungszeit des Timon Gretsers nicht in Fribourg, weshalb auch er kaum als direkter Überlieferer des Stoffes in Frage kommt.

Es besteht freilich auch hier die Möglichkeit, daß Heywood über Briefe oder Besucher von der Dramen-Aufführung Kenntnis erhalten haben könnte. So wissen wir etwa, daß seine Schwester Elizabeth Jasper Heywood oft im Tower besuchte⁵⁴; aber wir müssen doch ehrlich zugeben, daß Gretsers Erstlingsdrama in Fribourg kein so epochemachendes Ereignis gewesen sein dürfte, als daß es unbedingt einem Gefangenen im Tower, der es abgelehnt hatte, selbst nach Fribourg zu gehen, mitgeteilt hätte werden müssen. Da mag es vielleicht doch (noch) wichtigere Gesprächsthemen gegeben haben.

Somit reiht sich auch die Möglichkeit der Übertragung des Timon-Dramas Gretsers von Fribourg nach England über Jasper Heywood in die Reihe der Hypothesen ein. Obwohl sie zunächst so vielversprechend ausgesehen hat, erscheint sie am Ende noch weniger wahrscheinlich als die Wege über Ardren oder Houlett. Was wir aus der Heywood-Episode festhalten können, ist die Tatsache, daß der Kontakt von Briten und Deutschen innerhalb des Jesuitenordens nicht ungewöhnlich gewesen ist.

51 Vgl. zu den Details, welche hier nicht aufgelistet werden können, Ed. de Vocht, S. xiv.

52 Vgl. Foley, op. cit., S. 399.

53 Ed. de Vocht, S. xvii.

54 "...he was allowed to receive visits from his sister ... She was a Catholic ..." (Basset, op. cit., S. 101).

7.3.2.2.4. Peter Michael

Noch eine vierte Person war uns im Zusammenhang mit der Gründung des Jesuitenkollegs in Fribourg namentlich faßbar geworden, und auch wenn es sich bei ihr nicht um einen Engländer handelt, sei noch kurz der Vollständigkeit halber betrachtet, inwieweit sie als Übermittler des Timon Gretzers in Frage kommt. Es handelt sich um den ersten Rektor in Fribourg, Peter Michael⁵⁵.

Geboren 1549 in Neumarkt in Schlesien, wurde er im Alter von 19 Jahren in München in den Jesuitenorden aufgenommen. Nach dem Studium in Dillingen (1570-71), Ingolstadt (1571-1574) und wieder Dillingen (1574-1577) wurde er im Jahre 1577 in Eichstätt zum Priester geweiht. Der Rektor in Dillingen, Dietrich Canisius, berief ihn als Regens ins Konvikt zum Heiligen Hieronymus in Dillingen für die Jahre 1577-1582. Im Jahre 1582 erfolgte die Berufung nach Fribourg, noch im gleichen Jahr wurde er zum Vizerektor ernannt. Seit 1583 zum Rektor berufen, blieb er bis zu seinem Tod am 4.11.1596 (er starb an der Pest) in Fribourg.

Auch er war also zur Zeit der Aufführung des Timon Gretzers in Fribourg und hat aufgrund seiner beruflichen Position mit hoher Wahrscheinlichkeit das Drama gesehen. Inwieweit er als Überlieferer des Stoffes fungiert haben könnte, ist nicht zu klären, da keine weiteren Belege über ihn vorliegen.

7.3.2.2.5. Petrus Canisius

Zwei weitere Details dürfen abschließend im Zusammenhang mit Fribourg nicht unerwähnt bleiben, da sie zwar spärliche, aber keinesfalls unbedeutende Hinweise auf eine mögliche Überlieferung des Timon-Dramas Gretzers nach England zeigen: Petrus Canisius ist in diesem Fall die Kontaktperson:

Wie freute sich der fromme Mann, als man ihm 1584 den Rosenkranz seines seligen Mitbruders Edmund Campion brachte, der drei Jahre zuvor in London seinen Glauben an die päpstliche Vollgewalt unter den grausamsten Peinen mit dem Blute besiegelt hatte!⁵⁶

Wie erstaunt es doch, daß zum einen der Kontakt zwischen diesen beiden großen Jesuiten so eng gewesen sein muß und zum anderen auch ein Zeitraum von drei Jahren der zuverlässigen Überbringung des Rosenkranzes nicht im Wege stand. Wer freilich der Bote war, der 1584 nach Fribourg kam, wann er dort ankam, wie lange er blieb und damit die Frage, ob er Gretzers Timon am 15. Oktober gesehen hat und danach wieder nach England zurückkehrte, ist heute nicht mehr zu beantworten.

55 Vgl. zu seiner Person: Strobel, op. cit., S. 178-179 und Marquis, op. cit., S. 106.

56 Braunsberger, op. cit., S. 285. Die Quelle für diesen Bericht ist dort nicht verzeichnet.

Hinsichtlich einer möglichen Übermittlerrolle Campions kommt noch hinzu, daß sein Ambrosius, aufgeführt in Prag 1578, dann zweimal in München 1591, enthalten ist in den Codices Dill. XV 219, 221 und 223. Letzterer enthält bekanntlich Gretsers Timon-Drama.

Es bleibt insgesamt die Erkenntnis, daß der Kontakt zwischen deutschen und englischen Jesuiten der Frühzeit enger gewesen sein muß als man zunächst erwartet hätte. Theoretische Möglichkeiten der Übertragung des Timon-Dramas Gretsers nach England gibt es genug.

7.3.3. These 3: Weitere Aufführungen des Timon Gretsers

Wenn wir oben von der einzig belegten Timon-Aufführung vom 15.10.1584 als Grundlage für die Überlieferung des Dramas Gretsers nach England ausgegangen sind, so stellt sich im Anschluß daran konsequenterweise die Frage, ob das Stück denn noch einmal zur Aufführung gekommen ist. Wenn dies der Fall wäre, könnten auch diese Inszenierungen Ausgangspunkt für den Weg nach England gewesen sein.

Auf den ersten Blick scheint diese Annahme wenig vielversprechend, da Gretsers Erstlingsdrama Timon die Zuschauer nicht gerade zu Begeisterungstürmen hingerrissen hat: Im Caecus Illuminatus⁵⁷, dem Drama, welches zeitlich unmittelbar auf den Timon folgt, bekennt der Autor im Prolog selbst: „**Timona**, pater, tibi nuper approbandam / Ac eliminandam, **ludicra dona**, dedi...“ (105^r, Verse 7-8) und hofft auf günstigere Aufnahme in diesem neuen Fall:

...sed quod tibi **gratius** futurum
 Aestimo **quam primum**, qua ratione, rogas?
 Hoc sit munus sacrum, prius ut magis profanum
Paulo ludentis perleve vatis opus. (105^r, Verse 11-14)
 Hoc scio, satis, pater, observandae meae poema
Fronte magis laeta quam prius accipies. (105^v, Verse 8-9)

Der angesprochene Pater, Petrus Lovaniensis, war wohl nicht unbedingt begeistert von Gretsers Erstlingswerk Timon, und auch die Öffentlichkeit rezipierte das Drama nur „aequis animis“⁵⁸. Aus diesen Reaktionen ließe sich erwarten, daß kaum eine weitere Aufführung des Timon stattgefunden haben dürfte, doch waren andererseits die Dramen in der Frühzeit des Jesuitenordens nicht so zahlreich, als daß man auf ihren Einsatz zur Missionierung hätte verzichten können.

Gretser hatte seinen Timon als „fabula theatri experts“ (Prolog, Vers 8) bezeichnet, was vom Standpunkt des Autors berechtigt gewesen sein dürfte. Die Dramatisierungen des Timon-Stoffes durch Frulovisi (vgl. Kap. 4.2.4.4.2.), Boiardo und Galeotto del Caretto (vgl. zu beiden: Kap. 4.2.4.1.) waren Gretser wohl nicht bekannt.

57 Cod. Dill. XV, 223, Bl. 104-134.

58 Hist. Coll. Frib. S.5f; zit. bei Dürrwächter, op. cit., S. 16.

Der Timon indessen scheint auf das Theater in Deutschland vor Gretser nur einmal gekommen zu sein, und zwar an der Annaberger Lateinschule, wo 1577 Timon Misanthropos Luciani graece aufgeführt wurde. Das heißt offenbar nichts anderes als daß der Dialog des Lucian auf der Bühne zum besten gegeben wurde. Wirklich dramatische Bearbeitung scheint dabei nicht vorgelegen zu haben. Daß Gretser von dieser Aufführung, auch in dieser Gestalt, wußte, wird kaum anzunehmen sein...⁵⁹

Es könnte also diese Bühnenfassung des Timon Lukians theoretisch einer Überlieferung des Stoffes nach England zugrunde gelegen haben. Wir wissen jedoch nichts Genaueres über diese Aufführung und die Annaberger Lateinschule dürfte auch nicht gerade zu den Metropolen des Theaterwesens der Zeit gehört haben, als daß eine solche Rezeption plausibel erschiene. Es gibt keine Hinweise darauf, daß Gretser oder Shakespeare die Annaberger Timon-Fassung kannten. Somit kann eine Beeinflussung von dieser Seite ausgeschlossen werden.

Wenn die Annaberger Fassung des Timon-Stoffs vor Gretser kaum als Quelle für eine Überlieferung nach England in Frage kommt, würde dies jedoch nicht grundsätzlich gegen eine eventuelle weitere Aufführung des Dramas Gretzers nach der Uraufführung sprechen. Hierfür liegen uns freilich keine zuverlässigen und keinesfalls eindeutige Belege vor. So äußert sich Dürrwächter wie folgt:

Weitere Aufführungen des Stückes sind mir nicht bekannt. Möglicherweise war der 1602 in Komotau vor Kaiser Rudolf II gespielte „Philoplutus“ das Stück Gretzers...⁶⁰

Freilich sind weder Titel noch Aufführungsjahr dieses Stückes in Komotau in der Forschung wirklich gesichert: Müller⁶¹ nennt in seinem Verzeichnis der Jesuitendramatiker und ihrer Werke im Abschnitt über Gretser als Jahr der Aufführung 1605, als Titel Timon: „1605 gab man in Komotau einen Timon.“ (S.9) und erwähnt dazu noch eine weitere Aufführung: „1610 in Luzern Plutodulia.“ (S. 9). In seiner Auflistung der Jesuitendramen verweist Müller dann beim Jahr 1605 auf „Komotau (Fastnacht) Timon Misanthropus, comoedia“ (S. 56), und beim Jahr 1610 auf „Luzern. Plutodulia (vielleicht Gretzers Timon)“ (S. 58). In seiner alphabetisch geordneten Stoffübersicht lesen wir: „Timon von Athen: 1584 Freiburg (Jak. Gretser...). 1605 Komotau. (1610) Luzern“ (S. 127). Es zeigt sich, daß bereits ein Autor widersprüchliche Daten gibt.

Hinsichtlich einer weiteren Aufführung von Gretzers Timon besteht also keinesfalls Klarheit, die uns weiterhelfen könnte. Einzig die (mögliche) Inszenierung von Gretzers Drama in Luzern (wo ebenfalls eine Jesuitenmission bestand) können wir in der uns interessierenden Frage ausschließen, da diese für eine mögliche Beeinflussung Shakespeares zeitlich zu spät gelegen haben dürfte.

59 Dürrwächter, *op. cit.*, S. 17.

60 Dürrwächter, *op. cit.*, S. 28, Anm. 2.

61 *op. cit.*, Teil II, S. 9, 56 und 127.

Falls die Aufführung 1602 oder 1605 in Komotau tatsächlich Gretsers Timon gewesen ist, wäre die Möglichkeit einer Übertragung nach England von hier aus gegeben, was durch die zeitliche Nähe zum Drama Shakespeares durchaus plausibel erschiene. Unstimmigkeiten der Forschung in Titel, Aufführungsjahr und tatsächlicher Abhängigkeit von Gretscher machen es in dem uns gesteckten Rahmen freilich nicht möglich, dieser Aufführung in Komotau als Ausgangspunkt für eine mögliche Überlieferung des Stoffes nach England genauer nachzugehen. Eine theoretische Möglichkeit ist auch hier gegeben.

7.3.4. These 4: Englische Schauspieltruppen

Waren wir bisher vor allem von Personen auf dem Kontinent als möglichen Übermittlern des Timon Gretsers nach England ausgegangen, so bietet sich auch die Möglichkeit, daß Engländer den Kontinent bereisten, in Kontakt mit Gretsers Timon-Drama kamen und den Stoff dann mit nach Hause nahmen. Hier kommen zunächst vor allem die englischen Schauspieltruppen, die sich auf dem Kontinent aufhielten, in Frage.

Betrachten wir jedoch die Wege, welche die englischen Schauspieltruppen nahmen, genauer, so zeigt sich recht schnell, daß diese kaum als Übermittler des Timon Gretsers in Frage kommen. Wie die grundlegenden Werke zu dieser Frage⁶² nachweisen, lassen sie sich im süddeutschen Raum erst weit nach Gretsers Wirken in Fribourg und auch Ingolstadt finden. Im Anhang 4 findet sich als Beleg der Abdruck der Karten bei Herz, welche die Reiserouten der einzelnen Truppen nachvollziehen. Wie sich hieraus ersehen läßt, kamen englische Schauspieltruppen erstmals in Schweizer Gebiet (nach Basel) im Jahre 1654. Von Fribourg ist nirgends die Rede. Viel früher und häufiger lassen sich die englischen Akteure in nördlicheren Gegenden Deutschlands nachweisen:

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts lassen sich englische Musiker des öfteren in Deutschland nachweisen, hauptsächlich an dem markgräfllich-preußischen Hofe ... Die ersten englischen Komödianten nahmen ihren Weg nach Deutschland von Dänemark aus, 1579 finden sich daselbst englische Musiker, denen 1585 zum erstenmal urkundlich nachweisbar englische Schauspieler folgten.⁶³

Im Aufführungsjahr des Timon Gretsers waren also noch keine englischen Schauspieltruppen in Deutschland gewesen. Die erste Truppe, welche ein deutscher Fürst unterhielt, war die des Kurfürsten von Sachsen erst Ende des 16. Jahrhunderts.

62 Anna Baesecke, Das Schauspiel der englischen Komödianten in Deutschland (Halle a.d. Saale, 1935, repr. Tübingen, 1974) und noch immer: Emil Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland (Hamburg und Leipzig, 1903).

63 Herz, *op. cit.*, S. 3.

Ein direkter Weg der Übertragung des Timon Gretser's durch eine bestimmte englische Schauspieltruppe kann wohl ausgeschlossen werden. Freilich bleibt auch hier wieder die Möglichkeit der Übertragung über Zweite und Dritte (Personen oder Orte). Der Unsicherheitsfaktor liegt also bei der Art der möglichen Kenntnisnahme. Die Verbindung zu Shakespeare wäre im Gegensatz zu allen bisher aufgestellten Thesen in diesem Fall kein Problem: Die Truppe, welche sich am Hofe des sächsischen Kurfürsten aufhielt, hatte ursprünglich in Diensten des Königs von Dänemark gestanden. Diesem wiederum war sie vom Earl of Leicester empfohlen worden. Ihr Ruf war bis zum Kurfürsten von Sachsen, Christian I, einem kunstbegeisterten Neffen des dänischen Königs, gedrungen, so daß dieser um eine Gastspielreise nach Dresden bat. Die Engländer begaben sich noch im gleichen Jahr (1586) dorthin und verließen Dresden erst wieder im Juli 1587. Zu ihnen gehörte Edmund Kemp. Dieser

gehörte 1589-1593 der Schauspieler-Truppe Edmund Allens, später derjenigen des Lord Chamberlain an, sein Name findet sich 1596 zusammen mit dem William Shakespeares unter den Unterschriften eines Gesuches, das sich gegen die von den Puritanern beabsichtigte Schließung des Theaters richtete.⁶⁴

Zwei weitere Schauspieler dieser Truppe

finden wir später in London wieder, nämlich Bryan und Pope, der erstere schloß sich dem Blackfriars-Theater an, letzterer machte sich als rustic clown in der Truppe des Edward Alleyn und des Lord Chamberlain einen Namen, 1596 petitionierte er zusammen mit Shakespeare um den Wiederaufbau des Blackfriars-Theater.⁶⁵

Mangel an Verbindungen von englischen Schauspielern, die auf dem Kontinent gewesen waren, zu Shakespeare besteht also nicht. Ferner können wir berücksichtigen, daß diese Truppe, bevor sie an den dänischen Hof kam, mit dem Earl of Leicester in den Niederlanden gewesen war, „um mit englischen Truppen den aufständischen Niederländern in ihrem Kampf gegen die spanische Gewaltherrschaft zur Seite zu stehen“⁶⁶. Die theoretische Möglichkeit besteht in diesem Zusammenhang, daß ein Kontakt zu Gretser's Timon über Louvain stattgefunden haben könnte.

7.3.5. These 5: Reisende

Wenn sich keine englischen Schauspieltruppen nachweisen lassen, welche als verbindendes Glied zwischen Gretser und Shakespeare fungiert haben könnten, so bleibt immer noch die Möglichkeit der (mehr oder weniger zufällig) vorbeikommenden Reisenden, welche in Fribourg Station machten. Dies könnten einerseits Jesuiten auf ihrem Weg von Rom zurück nach England⁶⁷ gewesen sein oder auch zufällig vorbeikommende Reisende, die es ebenfalls auf die Insel zog.

64 Herz, op. cit., S. 4. In The Return from Parnassus (1602, gedr. 1606) wird der heimkehrende Kemp mit der Frage begrüßt: „How doth the Emperor of Germany?“ (Zitiert bei Herz, op. cit., S. 6).

65 Herz, op. cit., S. 6.

66 Kindermann, op. cit., S. 352.

67 Ein namentliches Verzeichnis aller Priester, die im Zeitraum von 1575-1585 aus Rom oder Reims

Von den Aufzeichnungen deutscher Reisender in England⁶⁸ und englischer Reisender in Deutschland⁶⁹ ist wohl am bekanntesten die Reisebeschreibung Paul Hentzners, der auf seiner Grand Tour durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich und Italien im Jahre 1598 auch nach England kam⁷⁰. Ferner wissen wir von den Reisen Luitpolds von Wedel aus Pommern (1584-85) und Samuel Kiechels aus Ulm (1585). Von Kiechel wissen wir, daß er die Theater Londons besuchte.

Auch der Schweizer Arzt Thomas Platter aus Basel, welcher sich vom 16.9.-23.10.1599 in London aufhielt⁷¹, käme theoretisch als Vermittler des Timon Gretsers in Frage.

In particular, Platter enjoys the distinction of being the only German visitor to Elizabethan England who makes any allusion to Shakespeare or his plays. Here is the relevant passage: 'After lunch on 21st September, ... I and my companions ... saw the tragedy of the first emperor, Julius Caesar...'.⁷²

Ein weiterer Reisender, Prinz Ludwig von Anhalt-Coethen (Mitbegründer der Fruchtbringenden Gesellschaft) hat wahrscheinlich Shakespeares Dramen Richard II, Richard III oder Henry VI während seiner Grand Tour⁷³, die ihn ab dem Jahre 1596 in die Niederlande, nach England und Frankreich geführt hatte, gesehen⁷⁴. Von seinem zweiten Aufenthalt 1604 liegen uns keine genaueren Dokumente vor.

Eine weitere Verbindung zu Shakespeare wäre der Aufenthalt des Herzogs Frederick von Württemberg-Mömpelgard (1592), dem der zweifelhafte Ruhm zuteil wurde, dank seines langjährigen Bemühens um Aufnahme in den Hosenbandorden (was ihm erst von James I im Jahre 1603 gewährt wurde) in die Merry Wives of Windsor (IV, v) einzugehen.

Hinsichtlich aller genannten Reisenden können wir nicht mit Sicherheit mögliche Übermittler feststellen. Sie scheinen durchwegs Protestanten gewesen zu sein, so daß dies ein Verbindungsweg außerhalb des Jesuitenordens gewesen sein müßte. Es besteht freilich in jedem Fall die geringe Wahrscheinlichkeit des Zusammentreffens eines Reisenden, der ebenso zufällig Gretsers Timon in Fribourg gesehen hat, mit einem führenden Theatermann der elisabethanischen Zeit.

nach England gesandt wurden, findet sich bei: Henry Foley, Records of the English Province of the Society of Jesus, Vol. III, S. 41-48.

68 Vgl. hierzu v. a. William D. Robson-Scott, German Travellers in England 1400-1800 (Oxford, 1953).

69 Vgl. hierzu v. a. Clare Howard, Travellers in the English Renaissance (London, 1914, repr. New York, 1968).

70 Vgl. hierzu genauer: Robson-Scott, op. cit., S. 66-69.

71 Vgl. Robson-Scott, op. cit., S. 71.

72 Robson-Scott, op. cit., S. 71. Genauer zu Platters Besuch und Reisebeschreibung informieren die Seiten 71-74.

73 "The usual itinerary led by way of the Low Countries to England and then back through France and Italy." (Robson-Scott, op. cit., S. 53.

74 Vgl. Robson-Scott, op. cit., S. 60.

7.3.6. These 6: Buchdrucker und Verleger

Eine der gefährlichsten Tätigkeiten für Katholiken in England war zweifellos der Vertrieb oder Druck von Schriftstücken (s. Kap. 8). Briefe konnten wegen des hohen Risikos kaum mit der öffentlichen Postzustellung transportiert werden; Codes, Spezialjargon oder sogar die Verwendung von Orangensaft als Geheimtinte waren die Folge⁷⁵. Sollte die Jesuitenmission jedoch auf breiterer Front Erfolg haben, so war es mit Briefen nicht mehr getan. Der Druck von Büchern wurde notwendig, was jedoch in England offen kaum möglich war. Viele englische Buchdrucker emigrierten nach Frankreich oder in die Niederlande, wo sie mit den dortigen Druckerpressen ungefährdet katholisches Schrifttum produzieren konnten.

In 1603 John Heigham went over to Douay, whence he smuggled Catholic books into England - a letter to him from an English Jesuit complaining that part of an order had not been fulfilled, was intercepted by Cecil's agents in 1604. He was quite well known to the government; in 1609 he sent his wife over with 'seditious' books written by Jesuits. ... Heigham published and exported a considerable number of works.⁷⁶

Auch andere Verleger, welche für den Kontakt zwischen England und dem Kontinent von Bedeutung gewesen sind, sind uns bekannt.

Outstanding among the English publishers was Richard Verstegen. He came from a Dutch family which had settled in London ... In 1582 he was responsible for the production of the account of Campion's martyrdom; when this was discovered, he escaped to France. ... he settled down 1587 in Antwerp. ... Verstegen was constantly corresponding with Catholics in England and in various European towns. He kept Father Persons and others informed of events in London. ... In fact, in all sorts of ways he may be counted as a major figure in the Catholic resistance movement.⁷⁷

Die Frage, ob diese Schlüsselfigur (oder ein anderer, weniger bekannter Drucker oder Verleger) auch hinsichtlich Gretzers Timon ihre Finger im Spiel hatte, muß offen bleiben.

7.3.7. These 7: Kaufleute als Vermittler

Wenn wir weiter von den unmittelbar religiösen Vermittlern abrücken, gelangen wir noch zu den Kaufleuten. Ihnen kam eine heute oft nicht mehr nachzuvollziehende Bedeutung im gesellschaftlichen Leben der Renaissance zu. Sie waren es, die, ohne Vedacht irgendwelcher Art wecken zu müssen, ihren Geschäften zwischen dem Kontinent und England nachgehen konnten. Sie konnten Überfahrten arrangieren, Briefe und Schriftstücke aller Art überbringen, Hinweise verschiedenster Art weitergeben. Sie kamen mit unendlich vielen Menschen zusammen, erfuhren vieles, gaben vieles weiter.

75 Vgl. Bernard Basset, The English Jesuits from Campion to Martindale (London, 1967), S. 4-5.

76 Mary D.R. Leys, Catholics in England 1559-1829. A Social History. (London, 1961), S. 179.

77 Leys, op. cit., S. 179-180.

Without them and without the network of communications on which they operated, the mission is inconceivable. ... The fact that 'merchant' came to be used by Catholics as the conventional periphrasis for a priest is not entirely accidental or insignificant.⁷⁸

7.3.8. Zusammenfassung

Wie bisher gezeigt werden konnte, gab es durchaus mögliche Vermittler der verschiedensten Berufsgruppen und Nationalitäten, welche das Timon-Dramas Gretsers nach England gebracht haben könnten. Die Vielfalt der aufgezeigten Wege und deren unendliche Möglichkeiten der Kombination läßt die These, Shakespeare könne ein Jesuitendrama gekannt haben, nicht mehr gar so unmöglich erscheinen. Es stellt sich nun konsequenterweise die Frage, wie das Jesuitendrama Gretsers, wenn es irgendwie nach England gelangt war, dort Verbreitung und Rezeption gefunden haben könnte.

78 John Bossy, „The Character of Elizabethan Catholicism“, Past and Present (April, 1962), 47-48.



8. Katholizismus im England der Renaissance

Few epochs of English history have been so often and so brilliantly portrayed as the period of the Tudors and the Stuarts. It has not been, however, the fortunes of catholics, then forming only a small minority of the English people ... The priests of the Roman church and the Knights of the Standard of Jesus, who entered the forbidden land disguised, and laboured there in secret, pass unnoticed in the background, or are eyed with suspicion.¹

Die Werke der Sekundärliteratur sind nicht gerade zahlreich, welche möglichst objektive Darstellung der Situation und der Tätigkeit der Katholiken unter den Tudors und Stuarts geben. Zu umstritten und zu ungeklärt sind die geschichtlichen Fakten, zu wenig die Dokumente und oft zu engagiert die Kritiker. Darüberhinaus überschneiden sich hier die Forschungsbereiche der Literaturwissenschaft, der Geschichtsschreibung und der Theologie, was einen interdisziplinären Zugang notwendig machte. Doch gerade hier liegt die Schwierigkeit: Die Trennung der einzelnen Wissenschaften und die sehr mangelhaften gegenseitigen Verweise und Bezugnahmen lassen nur vereinzelt Hinweise für unsere Fragestellung offenkundig werden, welche dann oft erstmals zueinander in Bezug gesetzt werden müssen. Da dieser Bereich also nur sehr schwer zugänglich ist, wird es nicht möglich sein, eine erschöpfende Behandlung dieses komplexen Themenbereiches bis ins letzte Detail zu gewährleisten. Es muß genügen, Grundzüge aufzuzeigen und sich auf unsere grundlegende Frage nach der möglichen Abhängigkeit der englischen Timon-Dramen von dem des Jesuiten Jakob Gretser zu beschränken. Dafür bedarf es zunächst einiger Hintergrundinformationen zur Situation des Katholizismus in England.

8.1. Historischer Hintergrund

Als König Henry VIII im Jahre 1547 starb, war England wirtschaftlich zerrüttet. Finanzielle Probleme, Währungsverfall und Preissteigerungen bedrückten das Land. Entdeckungen und Expansion in neue Länder vor allem durch die spanischen und portugiesischen Eroberer verschoben die Gewichte des Handels in der Welt. In England hatte die Praxis der enclosures zu vermehrter Arbeitslosigkeit geführt. Im religiösen Bereich war der Bruch mit Rom erfolgt, viele Katholiken waren nach Schottland, Irland und auf den Kontinent an die führenden Universitäten in Paris, Salamanca, Bologna, Padua und Louvain geflohen.

Henrys Nachfolger, Edward VI, beim Tode Henrys gerade 10 Jahre alt und von kränklicher Konstitution, war all diesen Problemen nicht gewachsen, auch blieb ihm nicht viel Zeit zum Handeln; er starb bereits im Jahre 1553, also im Alter von 16 Jahren.

1 Arnold Oskar Meyer, England and the Catholic Church under Queen Elizabeth. Authorized Translation by Rev. J.-R. McKee (London, 1918), S. 1.

Sein Tod brachte die überzeugte Katholikin Mary auf den Thron, welche England durch ihre Heirat mit Philip von Spanien eng mit dessen Land verband. Bereits 1555 machte sie die Gesetze von Henry VIII rückgängig und unterwarf England wieder der päpstlichen Herrschaft in Rom. Protestanten, die unter der Herrschaft Henrys nach England geströmt waren, waren nun ihrerseits gezwungen zu fliehen, begaben sich in die protestantischen Zentren des Kontinents wie Frankfurt, Zürich, Basel, Genf und Straßburg; viele derer, die im Land blieben, wurden als Ketzler hingerichtet, Kirchen und ihre Güter wurden zerstört.

Mit Elizabeths Thronbesteigung im Jahre 1558 sollte sich all das wieder ins Gegenteil wenden. Jetzt waren es die Protestanten, die aus dem Exil zurückkamen und die Katholiken, die schweren Zeiten entgegensahen. Die katholische Kirche auf dem Kontinent hatte gegen die Reformatoren anzukämpfen. Auch hier war keinesfalls Ruhe und Frieden zu verzeichnen². Mit den englischen Rückkehrern kamen auch viele Calvinisten und Lutheraner anderer Nationen, die eine Verfolgung durch die Katholiken in ihrem eigenen Land befürchteten und in der Tochter von Anne Boleyn eine Garantin des Protestantismus sahen. Sie sollten nicht enttäuscht werden: Bereits im Jahre 1559 verabschiedete das Parlament den Act of Supremacy, welcher die Gesetzgebung Marys wieder rückgängig machte.

The Act of Supremacy made the Queen the highest ecclesiastical authority in the realm, and all ecclesiastical and civil functions necessitated an oath of obedience to herself. The first offence against the Act was punished with the loss of property; the second with praemunire; and the third, with the penalty of high treason. This Act was the death-sentence of the Catholic faith in England.³

Ein weiteres Gesetz sollte gleich darauf folgen:

The Act of Uniformity was meant to equalize religious worship in the realm on the common basis of the Edwardine Liturgy. The first offence against this second Act was punished with the loss of all revenues for a year, and six months' imprisonment; the second offence was punished with the loss of preferment, civil or ecclesiastical, and one year's imprisonment, while the third meant imprisonment for life. By this act the Mass was abolished and all Elizabeth's subjects obliged to assist at Anglican services. The four or five religious communities, which had been re-established in the outburst of fervour under Mary Tudor, were swept away in consequence, and from that moment the country was stripped little by little of everything that spoke of Catholic tradition and Catholic worship.⁴

Bischöfe wurden abgesetzt, Kirchenmänner ihres Amtes enthoben und teilweise ins Gefängnis geworfen. Für viele Katholiken blieb nur, ins Exil zu gehen. Paris, Padua, Salamanca und Louvain hatten schon vor und insbesondere während der Reformation in England englische und irische Katholiken aufgenommen (s.o.), und sie sollten

2 Während der Regierungszeit Elisabeths gab es insgesamt zehn (!) Päpste, die teilweise nur recht kurze Zeit im Amt waren.

3 Guilday op. cit., S. 1-2.

4 Guilday, op. cit., S. 2.

nun auch wieder die ersten Zufluchtsorte für mehrere hundert katholische Studenten aus Oxford und Cambridge werden. Vor allem Louvain zog einen großen Teil von ihnen an und es wurden dort zwei Häuser gegründet, das eine „Oxford“, das andere „Cambridge“ genannt. In ihnen lebten die Studenten bis zur Gründung des Colleges in Douai (s.u.).

Die Auswanderung englischer Katholiken auf den Kontinent scheint die Regierung während der ersten zehn Jahre nicht besonders beunruhigt zu haben. Es waren Einzelgänger und kleinere religiöse Orden, die das Land verließen; auf sie konnte man leicht verzichten. Ändern sollte sich dies erst mit dem Northern Rising des Jahres 1569. Hier waren die Katholiken zu Rebellen geworden, die sich nun in größeren Gruppen auf den Kontinent begaben und dort ein gefährlicher werdendes Potential bildeten.

Die Exkommunikation Königin Elizabeths durch Papst Pius V mit der Bulle Regnans in Excelsis vom 25.2.1570 hatte weitere Folgen: Einerseits veranlaßte sie manchen lauen Katholiken, sich wieder enger an die Kirche anzuschließen und zu den alten katholischen Bräuchen zurückzukehren, andererseits bildete sie den Beginn für die anti-katholische Gesetzgebung in England, welche das Land grundlegend prägen sollte. Elizabeth mußte alle Mittel einsetzen, ihren Thronanspruch im Volk durchzusetzen, so daß kein Feind aus dem In- oder Ausland irgendeine Unterstützung gegen sie erlangen konnte.

Besonders herauszuheben sind hier die Acts von 1585 und 1593:

The act of 1585 [27 Eliz. c.2.] orders all priests to leave the country within forty days and condemns to death as traitors all who remain behind, as well as those who harbour them. All students at seminaries in the parts beyond the sea, who do not present themselves within six months before the justices of the peace in England in order to take the oath of supremacy, are declared traitors. All who support the seminaries or send their children 'into any parts beyond the seas ... without the special license of Her Majesty' are punished with heavy fines and imprisonment.⁵

Gerichtet war dies vor allem „against Jesuits, seminary priests and such other like disobedient persons“⁶.

Noch strenger sollte es im Act von 1593 (35 Eliz. c. 2.) werden:

The act 'against Popish recusants' orders that all persons over sixteen years of age shall betake themselves to 'their place of usual dwelling and abode, and shall not at any time after pass or remove above five miles from thence.' Special license of the justices of the peace and the bishop was required each time a catholic had 'to go and travel out of the compass of the said five miles.' Disobedience to this was visited with forfeiture of goods for life. Whoever abjures his faith publicly in the church shall be free. Thus were the catholics encircled by an iron wall that isolated them from intercourse with free men.⁷

5 Meyer, op. cit., S. 149.

6 Zitiert bei Meyer, op. cit., S. 149, Anm. 1.

Diese Gesetzgebung erinnert schon fast an Verordnungen für Pestkranke. Dazu kamen die strengen Auslegungen für das Delikt des Verrats:

It was treason to be reconciled to the Church, to give aid to a priest, to bring Catholic literature or objects of devotion into the country. It was a felony (fines and gaol) to hear Mass, possess Catholic objects of devotion, convey children abroad to be educated. ... The employment of Catholic servants, the use of Catholic baptism or marriage brought heavy fines. ... Gradually almost all the professions and offices of honour and profit were closed to recusants... Finally, the recusant was the prey of local officials.⁸

Finanziell ausgebeutet und bespitzelt zu werden - das war jetzt das Schicksal der Katholiken. „In 1586 the seizure of two-thirds of goods and lands was instituted as a substitute for distraint. Now this opened the way to numerous abuses.“⁹

Politische Ereignisse wie die Ermordung Williams of Orange 1584, die Hinrichtung Mary Stuarts 1587, der englische Sieg über die spanische Armada 1588 und die Allianz Englands mit Frankreich 1595 gegen Spanien verschlechterten die Lage der Katholiken immer mehr. Wer als Katholik im Land bleiben wollte, mußte sich entweder nach außen hin konform zur Staatskirche erklären und damit unauffällig bleiben oder, wenn er seinem Glauben nicht abschwören wollte, sich verstecken. Dies betraf besonders die Missionare, welche vom Kontinent nach England herüberkamen (s.u.). Wer entdeckt wurde, wurde gefangengenommen¹⁰, wobei die Aus-sendung von Spionen seitens Elizabeths gegen die Katholiken auf dem Kontinent und im eigenen Land¹¹ intensiv betrieben wurde. Meist folgte die Hinrichtung; Nachsicht gab es kaum¹². Wer sich verbarg, mußte schwerste Strapazen auf sich nehmen. So wissen wir von einem Priester, der „like a sparrow under the roof“, „snatching carefully mouthfuls of fresh air at the window, moving with caution in order to avoid being seen“¹³ sein Dasein fristete. „Fr. Garnet remained for four days shut up in a cupboard concealed behind the wainscot of a room...“¹⁴ während das Haus durchsucht wurde und wurde schließlich halbtot aus seinem Versteck befreit. Noch heute finden sich Belege für die unendlichen Leiden, denen sich die Missionare aussetzten und die erkennen lassen, wie stark ihre innere Überzeugung gewesen sein muß.

7 Meyer, *op. cit.*, S. 149.

8 J.C.H. Aveling, *Post Reformation Catholicism in East-Yorkshire* (York, 1960), S. 37-38.

9 Aveling, *op. cit.*, S. 40.

10 "The prisons are so full of catholics", it was said as early as 1583, „that there is no room for thieves“ (*Concertatio Eccles. Cathol.* (ed. 1583), p. 104). Zitiert bei: Meyer, *op. cit.*, S. 166, Anm. 5.

11 Die *Calendars of State Papers* sind voll von Informationen über die Katholiken in den einzelnen Orten von Flandern, Frankreich, Deutschland und Italien. Ein Beispiel (die Liste vom Dezember 1598) ist abgedruckt bei Guilday, *op. cit.*, S. 14-18.

12 "the persecution of Catholics under Elizabeth and James I spared neither age nor sex. ... A boy was racked and died „a traitor's death“ (Thomas Sherwood, 1578). Zitiert bei Meyer, *op. cit.*, S. 176, Anm. 2.

13 "From a contemporary account, about 1595". Zitiert bei Meyer, *op. cit.*, S. 207.

14 Meyer, *op. cit.*, S. 208.

Modern investigators have certainly made a few remarkable finds: in Yorkshire a long walled-up garret still containing a wooden table altar with priest's vestments; in Berkshire a wax agnus Dei, blessed by the Pope in Rome in 1579, brought to England by Edmund Campion ... and found by electricians in the rafters of an Elizabethan mansion visited by Campion in 1580; in Worcestershire a hide still containing a chair, Catholic books, and clothing.¹⁵

Insgesamt also eine recht trostlose Situation, die kaum zur Hoffnung auf ein Überleben des Katholizismus im elisabethanischen England berechtigte.

Auch unter Elizabeths Nachfolger, James I, sollten sich die Verhältnisse kaum ändern, obwohl große Hoffnungen auf den Sohn Mary Stuarts gesetzt wurden:

„In the name of Christ, King of Kings“, wrote Cardinal Bellarmine, „I beg you, Sir, to remember that when you openly deny yourself to be a Papist, you are denying the religion of all the Scottish kings who reigned before you...“ The bitter disappointment of these hopes culminated in the Gunpowder Plot of 1605 and the arrest, trial and execution of Garnet for complicity.¹⁶

Obwohl sich James zunächst etwas milder gegen die Katholiken zeigte¹⁷, behielt seine Regierung die Gesetze, die unter Elisabeth entstanden waren, bei, änderte jedoch ein wenig deren Durchführung. Die Vergangenheit hatte gezeigt, daß die strengen Gesetze die Entschlossenheit und den Enthusiasmus der Katholiken (und besonders der Jesuiten), in missionarischer Funktion nach England zu kommen (s.u.), nicht hatten brechen können. James' erster Act (1 Jac. I, c.4, 1603) richtete sich daher direkt an die englischen Colleges auf dem Kontinent.

The Act attempted to stop the sending of English boys to the Continent by making it difficult to leave the country. Any one, therefore, who sent his child or ward „beyond sea“ to enter into, or be resident in, any College or Seminary, forfeited L 100, and the child or ward in question was disabled from inheriting. The Acts (3 Jac. I., c. 4, 5; and 7 Jac I., c. 6) had a similar effect, and were, no doubt, caused by the ... outburst of religious activity on the part of English Catholics abroad during the reign of James I. The organization of the English Jesuit Province at the end of his reign was complete...¹⁸

Der Gunpowder Plot¹⁹ des Jahres 1605 machte freilich allen Hoffnungen auf Verbesserung der Situation der Katholiken ein Ende und ließ die Anzahl der Verhaftungen, Hinrichtungen und Exilurteile abermals ansteigen.

15 J.C.H. Aveling, The Handle and the Axe. The Catholic Recusants in England from Reformation to Emancipation (London 1976), S. 60.

16 David Mitchell, The Jesuits. A History. (London, 1980), S. 114-115.

17 "The Catholics had been emboldened by James's friendly attitude; priests began to arrive almost openly, and now that peace had been signed Spain no longer need be placated." (Leys, op. cit., S. 55).

18 Guilday, op. cit., S. 27.

19 Vgl. hierzu detailliert: Francis Edward, Guy Fawkes. The Real Story of the Gunpowder Plot? (London, 1969), der vom Standpunkt der Jesuiten ausgeht, sowie zur traditionellen Sichtweise: Leys, op. cit., S. 56-58.

Wenn wir all diese harten Maßnahmen, welche die englische Regierung gegen die Katholiken erlassen hatte, zusammenfassend überblicken, so scheint es so gut wie unmöglich, daß unter diesen Umständen der Katholizismus in England weiter existieren konnte. Es scheint unglaublich, daß sich in Anbetracht der drohenden Foltermethoden²⁰ mit Todesfolge noch Menschen fanden, die bereit waren, für ihre Überzeugung einzustehen und noch dazu Katholiken, denen es gelungen war, aus England zu fliehen, wieder dahin zurückkehren wollten. Und doch gab es sie, die meist jungen Missionare des Jesuitenordens, die so sehr von ihrer Aufgabe überzeugt waren, daß sie trotz der Gefahr, ihr Leben zu verlieren, die Missionierung Englands begannen.

8.2. Missionierung durch die Jesuiten

Bereits der Gründer des Jesuitenordens, Ignatius von Loyola, hatte den Plan gehabt, England in seine Mission miteinzubeziehen und schon in den Jahren 1565-66 hatte der erste Vorläufer der Jesuitenmission, Fr. Edmund Hay, England besucht²¹, was jedoch noch keine nachhaltigen Folgen gehabt hatte. Erst die Exkommunikation Elizabeths und die zunehmend strengere Gesetzgebung gegen die Katholiken (s.o.), welche immer mehr Flüchtlinge auf den Kontinent trieb, ließ eine geordnete Organisation des Jesuitenordens für England entstehen.

Die Gründung der niederdeutschen Provinz im Jahre 1558 brachte den Orden in Kontakt mit den ersten Engländern, die ins Exil gegangen waren, mit Allen, Stapleton und Campion.

William Allen (1532-1594), Student im Oriel College in Oxford und Principal of St. Mary's Hall, hatte 1561 selbst ins Exil nach Louvain gehen müssen, da er es abgelehnt hatte, den Oath of Supremacy zu leisten. Er war es, der erkannte, daß der Katholizismus in England aussterben würde, wenn nicht etwas dagegen unternommen würde. Im Jahre 1568 gründete er das erste englische Kolleg auf dem Kontinent in Douai in Spanisch Flandern, um die englischen Studenten und Priester, die über den ganzen Kontinent verstreut waren, zu sammeln und für die Mission in England auszubilden.

The original purpose of the hostel was to copy the Oxford and Cambridge Houses at Louvain, to provide cheap lodgings for English Catholics teaching or studying at university and to create a base for scholarly work and writing.²²

Von Anfang an gelang es Allen, seine Studenten mit tiefer Frömmigkeit und Hingabe zu inspirieren, so daß jeder, der Priester werden und nach England zurückkehren wollte, zuerst nach Douai kam. Die bekanntesten englischen Jesuiten der Anfangszeit der Mission (vor 1580) studierten in Douai. Unter ihnen ist vor allem Edmund Campion (1540-1581) zu nennen. Fellow of St. John's College in Oxford und

20 Vgl. hierzu detailliert: Leys, op. cit., S. 27.

21 Vgl. Meyer, op. cit., S. 130.

22 Aveling, Handle and Axe, S. 53.

„speaker at Queen Elizabeth’s state visit to the University (1566)“²³, mußte er wegen seines Bekenntnisses zur katholischen Kirche England verlassen. 1570 kam er in Douai an, ging von dort nach Rom (1572), wurde 1573 Jesuit, ging nach Prag und kehrte 1580 als einer der ersten Missionare nach England zurück.

Im Jahre 1580 erfolgte die erste größere Mission²⁴ unter Leitung von Campion und Robert Persons²⁵ (1546-1610). Campion verfaßte seine bekannte Brag, welche er an den Privil Council richtete. In ihr formulierte er das Ziel, England wieder dem Katholizismus zuführen zu wollen. Kopien dieser Schrift waren weit verbreitet, da die Jesuiten kleine Handpressen besaßen, die sich schnell auf- und abbauen ließen. Die Regierung begann mit allen Mitteln nach den Jesuiten zu suchen. Campion reiste im Land herum und entkam ein ums andere Mal seinen Verfolgern. Persons hielt sich größtenteils in London auf. Im Juli 1581 jedoch wurde Campion in Berkshire gefangengenommen, in den Tower gebracht, von der Königin selbst verhört und nach seiner Weigerung, sich konform zu erklären, noch im Dezember in Tyburn hingerichtet. Persons gelang es, zurück auf den Kontinent zu fliehen, von wo er fortan die Mission der Jesuiten weiter ausdehnte und organisierte:

Within a few months of his escape from England Persons established his first school. The French Jesuits loaned him a home at Eu ... The School survived for 10 years, 1582-1592, to vanish when ... Persons opened his college at St. Omer.²⁶

Dieses College in St. Omer²⁷ ist für unsere Fragestellung der möglichen Überlieferung des Timon Gretsers nach England von großer Bedeutung.

8.2.1. Das Jesuitenkolleg in St. Omer

Gegründet im Jahre 1592 durch Robert Persons in einer durchwegs katholischen Stadt in den spanischen Niederlanden sollte sich St. Omer wegen seiner örtlichen Nähe zu Calais, Gravelines und Dunkerke bald zu **dem** Ausgangspunkt für die Mission in England entwickeln. Außerdem befand sich in direkter Nachbarschaft ein anderes Jesuitenkolleg, das der Wallonen, welches die englischen Schüler ebenfalls besuchen konnten²⁸. Heute ist Stonyhurst College in Lancashire der Nachfolger von St. Omer.

23 Philip Caraman (ed.), The Other Face. Catholic Life under Elizabeth I, (London, 1960), S. 312.

24 Im Jahre 1574 waren erstmals drei Priester von Douai nach England aufgebrochen, hatten jedoch keinen nachhaltigen Erfolg erzielen können. (Vgl. Leys, op. cit., S. 27).

25 In den Dokumenten unterschiedlich als Parsons oder Persons geschrieben: „The two forms of Person’s name were both commonly used at the time and he is still known indifferently in history as Parsons or Persons“ (Phelps, op. cit., S. 79). Ich lege (außer in Zitaten) Persons zugrunde.

26 Bernard Basset, The English Jesuits. from Campion to Martindale (London, 1967), S. 76.

27 Geschrieben als St. Omer oder St. Omers. Ich lege (außer in Zitaten) St. Omer zugrunde.

28 „... until 1614 the English boys attended classes there.“ (William MacCabe, An Introduction to the Jesuit Theatre (Unpubl. Diss. Cambridge, 1929), S. 101.

„St. Omer became and remained the leading English preparatory school on the Continent“²⁹, welche junge Männer im Alter von zehn bis fünfzehn Jahren auf die Seminare in Douai, Rom und Spanien vorbereiten sollte. Hier fand die erste Ausbildung der jungen englischen Jesuiten statt und es unterschied sich in seiner Organisation und seinem Schulwesen nicht von den übrigen Jesuitenschulen. Wie überall in den Ausbildungsstätten der Jesuiten wurde auch in St. Omer auf den Bereich, der uns besonders interessiert, d.h. das Theaterspiel, viel Wert gelegt.

8.2.1.1. Theaterwesen in St. Omer

Bereits für das Jahr 1597 sind uns die ersten Aufführungen belegt³⁰. Diese fanden durchwegs in lateinischer Sprache statt; die erste Aufführung in englischer Sprache ist erst für das Jahr 1613 bezeugt³¹.

Of particular interest to students of English and of comparative literature should be the possibility of the extension of this Jesuit literary influence from the Continent to England. This could have occurred through English familiarity with the printed or even the manuscript plays of the Jesuit theatre, ... Jesuit works on literary theory, translations ... For the transmission of these matters from the Continent to England, the English College of St. Omers would be of importance as a possible channel, because of its hospitality to travellers.³²

Soweit wir nachvollziehen konnten, ist keine der Personen, die uns als potentielle Zuschauer des Timon Gretsers in Fribourg faßbar waren, nach St. Omer gekommen. So muß der Weg über Dritte angenommen werden, wobei sich, wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, vor allem Reisende anbieten würden.

Geographically St-Omer was an obvious stopping place for those travelling to and from the Continent by way of Calais; and for Englishmen especially. ... Hence ... a fairly constant stream of visitors, clerical and lay, statesmen, scholars, soldiers and others, both Catholic and non-Catholic.³³

All diese in Frage kommenden Personen sind uns freilich heute nicht mehr namentlich faßbar, zumal diejenigen, welche nach England reisten, einen oder sogar mehrere Decknamen annehmen mußten. „Henry Garnet had eleven aliases, John Gerard nine, Parsons' noms de guerre included Ralph, Robert, Stephano, Ottaviano, Inghelberto, Cabel, Rowland, Howlet, Perino and Mr. Redman.“³⁴ Aus diesem Grund ist es

29 Guilday, op. cit., S. 140.

30 "... the first known reference to the St. Omers theatre shows that in 1597 ... plays were already produced." (MacCabe, op. cit., S. 117). Über die genauen Aufführungsbedingungen informiert MacCabe, op. cit.: Chapter III: „Chronology of the St. Omers Theatre“ (S. 117-145), Chapter IV: „Documents concerning the St. Omers Theatre“ (S. 146-162), Chapter V: „Notes on the St. Omers Theatre“ (S. 163-187). Vgl. ebenfalls: William MacCabe, „Music and Dance on a 17th Century College Stage“, Mus.Q. XXIV, July 1938, 313-322.

31 Vgl. Hubert Chadwick, St. Omers to Stonyhurst (Burns and Oates, 1962), S. 130.

32 William MacCabe, „Notes on the St. Omers College Theatre“, PhQ XVII (July 1938) 226.

33 Chadwick, op. cit., S. 128.

34 Mitchell, op. cit., S. 104.

vollends unmöglich, einen potentiellen Überlieferer der Timon-Fassung Gretsers von englischer Seite ausfindig zu machen (einen Howlet hatten wir etwa in Fribourg gehabt (vgl. Kap. 7.3.2.2.2.)), weshalb wir bei der grundsätzlichen Feststellung hinsichtlich St. Omer bleiben müssen: „Here, if anywhere, the link between these two worlds of drama may lie hidden“³⁵.

In der Liste der Theateraufführungen in St. Omer ist Gretsers Timon nicht verzeichnet. Für die Frühzeit des Kollegs liegen uns jedoch keine genauen Informationen vor³⁶, so daß eine Möglichkeit der Überlieferung über St. Omer nicht zu belegen ist. Das einzige spätere Stück, auf welches die Play-List **ohne Titel** Bezug nimmt, wurde im Jahre 1604 aufgeführt:

The vice-Admiral of England, accompanying the Constable [of Castile] on a mission of peace, took dinner with us as a friend, ... A play staged in the dining hall pleased him as greatly as did the dinner...³⁷

Ob es sich bei dieser unterhaltenden Aufführung gerade um Gretsers Timon handelte, ist zu bezweifeln, doch zeigt uns diese Episode, daß das Drama an anderer Stelle (Louvain?) vor einer weniger bekannten Person, welche nicht der dokumentarischen Erwähnung für wert befunden wurde, aufgeführt worden sein könnte. Wenn wir auch keine Person namentlich fassen können, welche den Timon Gretsers (sofern er nach St. Omer gelangte) gesehen und nach England überliefert haben könnte, bleibt immer noch die (nicht ganz ernst gemeinte) These, daß der Anonymus oder Shakespeare selbst der Übermittler von St. Omer aus gewesen sein könnte. Die These: „Shakespeare on a cross-Channel day trip was invited by a friend to have lunch at St. Omers, and see a play afterwards, which happened to be Timon“³⁸ ist zweifellos ein interessanter Gedanke, der das Privileg des Zitats nicht entbehren und eher zu (von seinem Autor beabsichtigtem) Amusement als zu wissenschaftlicher Klärung dienen soll.

8.2.2. Erziehungsanstalten in England

Wenn wir oben die Frage stellten, inwieweit eine Übermittlung des Timon Gretsers nach England ihren Ausgang vom Kontinent aus genommen haben könnte, so ist gleichfalls zu untersuchen, wie das Timon-Drama Gretsers, vorausgesetzt, es gelangte irgendwie auf die Insel, dort Rezeption gefunden haben könnte. Diese Frage erfordert es, die Situation der Katholiken in England speziell im Bildungssystem noch etwas genauer zu betrachten.

35 William MacCabe, „The Play-List of the English College of St. Omers 1592-1762“, Revue de Littérature Comparée XVII (1937), 356.

36 "1597. At this date ... plays were already being produced, though I have found no specific information about them." (MacCabe, „Play List“, 358).

37 Litterae annuae Societatis Jesu, 1604. Zitiert bei: MacCabe, „Notes“, S. 231.

38 J.S. Turner, Archivar in Stonyhurst College in einem Brief an mich vom 16.5.1991. Er selbst nimmt diesen Vorschlag keinesfalls ernst und auch er muß schließlich bekennen: „I don't think the Holy Spirit is going to enlighten me any further.“

8.2.2.1. Hintergrund der Bildungsexpansion

Für den Zeitraum von 1560-1640 ist in England eine starke Expansion im Bildungswesen zu verzeichnen. Weitgehende politische Stabilität und die Zunahme der Bevölkerung waren wiederum die Voraussetzung für die sozialen Entwicklungen der Zeit, wie das Anwachsen der Städte, die Zunahme von Handel und Industrie und das Erstarken des Bürgertums. Geistesgeschichtlich hatte der Humanismus einen neuen Bildungsbegriff möglich gemacht: nicht mehr allein die adlige Abstammung war maßgeblich für eine Führungsposition, der Bildungsadel meldete gleichfalls seine Ansprüche an. Die früher von der Kirche dominierten Körperschaften der Universitäten Oxford und Cambridge standen nun allen offen - ebenso wie eine weitere Karriere in London. Beruflichem und materiellem Erfolgsstreben waren die Tore geöffnet worden. In den Schulen war die kulturelle Vorherrschaft des alten Klerus gebrochen worden, der Bedarf an neuen Lehrern offensichtlich. Die Erziehungsbücher der Zeit (Castiglione, Elyot, Ascham und Mulcaster) hatten ihr übriges getan, um eine differenzierte Ausbildung der jungen Leute zu etablieren.

An wen wandten sich nun die jungen Missionare der Jesuiten vor allem? Wo konnten sie mit Rückhalt rechnen? Wo konnten sie einigermaßen sicher leben und wirken?

The missionaries regarded the **inns of court** as a key target. Their large, virtually unsupervised student population was the embryonic ruling class of thirty years on; without support from at least a substantial minority of these future lawyers, officeholders, M.P.s, justices and country gentlemen, the hoped-for return to Rome was inconceivable.

Apart from the alluring prospect of a flood of well-born converts, the inns lay conveniently beyond the jurisdiction of city and suburban justices, while the constant traffic of lawyers, clients, students and servants helped cloak a priest's movements, particularly if he happened to be a former student himself and knew the lie of the land. Their gardens and walks were a recognized rendezvous...³⁹

Da die Inns of Court uns bereits im Zusammenhang mit der anonymen **Timon**-Komödie begegnet sind (vgl. Kap. 4.2.5.), kommen sie als ein plausibles Verbindungsglied zwischen den **Timon**-Dramen Gretsers, des Anonymus und Shakespeares in Frage. Daher muß auf sie genauer eingegangen werden.

8.2.2.2. Inns of Court

8.2.2.2.1. Studenten

Die Londoner Juristenschulen zogen durch ihre geographische Lage, ihre Nähe zum Hof, ihr soziales Prestige und ihre Bedeutung als „Eingangstor“ zu einer juristischen Karriere vor allem die gesellschaftliche Elite der Zeit an:

³⁹ Wilfrid R. Prest, The Inns of Court under Elizabeth and the Early Stuarts 1590-1640 (London, 1972), S. 176.

A student at the Inns of Court was a well-born, affluent, university-educated young man in his earlier twenties. He lived in a society devoted to intellectual pursuits and well disposed towards belles-lettres.⁴⁰

Die Erfüllung der Anforderungen und Erwartungen, welche an einen gentleman der Zeit gestellt wurden, verband sich an den Inns of Court auf einzigartige Weise mit der Ausbildung zum Juristen. Seit Elyots Booke named the Governour (1531), welches erstmals (über Castigliones Il Libro del Cortegiano (1528) hinausgehend) das Studium der Rechte als eine Forderung an einen gentleman formuliert hatte, war diese Verknüpfung nicht mehr wegzudenken.

Weniger vermögenden jungen Leuten war es kaum möglich, die Inns of Court zu besuchen, da die aufwendige Lebensweise an diesen Institutionen deren finanzielle Möglichkeiten oft bei weitem überstieg. Scholarships wurden dort nicht gewährt. Somit wurden die Inns of Court eher zu einer recht elitären Bildungsinstanz, welche nicht immer von Studierenden belegt wurde, die ernsthaft die Rechte erlernen wollten: „entrants were accepted entirely without regard to aptitude or academic qualifications and there were no sanctions to spur the lazy...“⁴¹. Bereits Elyot wußte Konkretes hierüber zu berichten: „Many of those who are sent to the Inns of Court soon take to gambling and loafing.“⁴²

8.2.2.2.2. Organisation

Die Inns of Court glichen in ihrer Organisation im 16. Jahrhundert eher einem Hotel als einer Universität mit festen Vorschriften.

The prototype inn of court ... emerged when a group of practising lawyers, whose business brought them regularly to London each term, clubbed together in order 'to rent a house, hire a cook and manciple, engage a servant or two and be assured of a bed and a reasonable dinner'. So, like the halls of the medieval universities, the inns began, sometime in the 14th century, not as schools or colleges, but as clubs, offices and lodging houses ...⁴³

Im Unterschied zu den Universitäten in Oxford und Cambridge waren die Curricula nicht so starr festgelegt, war eigener Kreativität mehr Raum geboten. Das „laissez-faire system“⁴⁴ der Inns of Court ermöglichte mehr Freiraum für die jungen wohlhabenden Studierenden und erlaubte es den verschiedensten Studentengruppen, ihren persönlichen Interessen nachzugehen.

40 Alfred Harbage, Shakespeare's Audience (New York, 1941), S.80.

41 Prest, op. cit., S. 141.

42 The Book named the Governour I,136. Zitiert bei Fritz Caspari, Humanism and the Social Order in Tudor England (New York, 1968), S. 171.

43 Prest, op. cit., S. 4.

44 Prest, op. cit., S. 168.

8.2.2.2.3. Katholiken

So bot sich auch für die Katholiken aufgrund dieses Systems am ehesten die Möglichkeit des Aufenthalts und Wirkens in den Inns of Court, zumal diese vor dem Hintergrund ihrer Entstehung Affinität zu den Katholiken versprachen: Entstanden aus den Gilden des Mittelalters und den Traditionen der Knight's Templars waren die Inns of Court von je her religiösen Ritualen verpflichtet gewesen; die Frequenzierung dieser Bildungsinstitutionen durch Iren seit dem 15. Jahrhundert kam hinzu. Dieser religiöse Grundstock wurde zwar mehr und mehr von juristischen Themen überlagert, sollte jedoch nie völlig aus den Augen verloren werden.

Wie wir gesehen haben, waren die Überlebenschancen für Katholiken im England der Renaissance nicht gerade hoch. Zumeist fanden missionierende Jesuiten Unterschlupf in katholischen Familien der landed gentry oder in der Großstadt London, wo die Anonymität am ehesten bewahrt werden konnte.

There were many Catholics working in and around London ... London was the centre for finance and fashion as all through the penal times it had been the chief centre of Catholicism ... it was usual for priests coming from overseas to go first to London for help and direction. As well as the Inns of Court and the townhouses of great families, refuge might be found with the many craftsmen, traders and innkeepers.⁴⁵

In einem solchen Ambiente der Großstadt war es auch jungen Leuten aus katholischen Familien am ehesten möglich, verborgen zu bleiben und sogar an einer höheren Ausbildung etwa an den Inns of Court teilzuhaben. Reichtum und gesellschaftliche Position sollten sich als der beste Schutz für Katholiken gegen die Gesetzgebung der Regierung erweisen. Einflußreiche Freunde boten stets eine Möglichkeit, sich der Diskriminierung und Verfolgung zu entziehen.

Here, ... , as Francis Cowper shows in his Prospect of Gray's Inn, 'the old religion went underground, and nowhere could there be a better hiding place than an Inn of Court, where intellectual freedom, independence of outside interference and professional and personal comradeship were deep rooted traditions'.⁴⁶

Das gleiche bestätigt eine andere Quelle:

In a report on conditions in England, written probably by William Allen in 1575-6, he spoke of the Inns of Court as a centre for Catholics 'frequented by all the gentry of almost the whole nation' [C.R.S. IX, 65] ... Lodgings were available in Gray's Inn and Chancery Lane; many of the Catholic nobles had town houses ... In the suburbs it was often possible to rent a house for a short period and then to move to another before the coming and going of Catholics seeking their pastor became too noticeable.⁴⁷

45 Leys, *op. cit.*, S. 177.

46 Zitiert bei Christopher Devlin, The Life of Robert Southwell (Longmans Green, 1956), S. 218.

47 Leys, *op. cit.*, S. 29. Ebenso bezeichnet Aveling, Post Reformation Catholicism, S.27, die Inns of Court als „then notoriously a haunt for Catholics“.

Bereits im Jahre 1580, dem Jahr der ersten Jesuitenmission in England (vgl. Kap. 8.2.) war in der Chancery Lane die George Gilbert's Catholic Association gegründet worden,

a group of ardent young laymen who sheltered priests and brought them into touch with potential converts.

Informers' reports and recusants' confessions provide a large, if not entirely reliable, body of evidence about catholics, lay and clergy, at and around the inns of court during the later years of the sixteenth century. Tales of priests sheltered and masses held at Gray's Inn, mysterious meetings in Lincoln's Inn Fields, books and letters sent and received across the seas ... and Jesuit couriers posting to unknown destinations with news from the inns, are scattered throughout the papers of Burghley and his colleagues⁴⁸.

Was diese Kurriere wohin überbrachten und ob bei diesen Büchern und Briefen sogar Gretsers Timon dabei war, läßt sich nicht mehr nachvollziehen.

Sicher ist, daß Gray's Inn die Institution mit dem höchsten Katholikenanteil gewesen ist⁴⁹. Darüberhinaus waren Holborn, Covent-Garden, Drury Lane, Lincoln's Inn Fields und St. Giles die Stadtgebiete mit den höchsten Katholikenzahlen; für einen Bezug zum Theater ist dies nicht unerheblich.

Zusammenfassend können wir also festhalten, daß, wenn ein Katholik nicht verborgen und abseits der Öffentlichkeit als Tutor in einem katholischen Haushalt leben wollte (und auch dort der Verfolgung und Gefahr des Entdecktwerdens ausgesetzt war), sich für diejenigen, die trotz ihres Glaubens gesellschaftliches Ansehen erreichen und Karriere machen oder andere bekehren wollten, die Möglichkeit bot, an die Inns of Court in London zu gehen. Für die uns interessierende Frage nach einer möglichen Übertragung des Timon Gretsers nach England ist diese Möglichkeit durchaus denkbar, da wir die anonyme Timon-Komödie kennen, welche wohl an den Inns of Court aufgeführt wurde.

Wenn wir uns in Erinnerung rufen, daß die anonyme Timon-Komödie und Shakespeares Timon of Athens beide Parallelen zu Gretsers Drama hatten erkennen lassen und ein zentraler Ort für Katholiken in England, welche mit anderen zusammenkommen und nicht isoliert irgendwo im Land ihr Dasein fristen wollten, die Inns of Court waren, so zeichnet sich die Verbindung auf diesem Wege als die für mich am wahrscheinlichsten nachvollziehbare ab. Ein paar Ausführungen zum Theaterwesen mögen uns hier noch weiterhelfen.

48 Prest, op. cit., S. 177.

49 "Gray's Inn was the most 'infected and corrupted'. Both the inn itself and the lane ... were favourite priestly haunts". (Prest. op. cit., S. 178). Auf den Seiten 178-180 finden sich auch zahlreiche namentliche Beispiele katholischer Einzelpersonen und Familien an den einzelnen Inns of Court.

8.2.2.2.4. Theaterwesen

Die Inns of Court hatten von jeher produktiv und inspirierend zum Theaterleben der Zeit beigetragen. Gorboduc, die erste Blankvers-Tragödie auf einer englischen Bühne, war an den Christmas Revels des Inner Temple im Jahre 1561-62 aufgeführt worden; George Gascoignes Supposes (die erste Prosa-Komödie in Englisch, welche Shakespeare zur Nebenhandlung in Taming of the Shrew anregte) erlebte ihre Uraufführung in Gray's Inn im Jahre 1566. Tancred and Gismund als erstes Stück, welches auf einer italienischen Novelle aus Boccaccios Decamerone basiert, fand 1568 im Inner Temple seine Premiere und nicht zuletzt The Misfortunes of Arthur, das erste englische Drama, welches auf der Artus-Sage basiert und 1588 in Gray's Inn aufgeführt wurde, sind als dramatische Pionierleistungen der Inns of Court zu nennen.

Wegen ihrer örtlichen Nähe und Verbundenheit zum königlichen Hof machten die Juristenschulen auch hinsichtlich einer anderen Gattung, der Masques, von sich reden:

perhaps the first truly native masque was produced by the Inns of Court, and called The Masque of Amity ... in 1594 ... The most spectacular masque ever presented in England is probably The Triumph of Peace, devised by James Shirley for the four Inns of Court.⁵⁰

8.2.2.2.5. Shakespeare und die Inns of Court

Wenn wir nun davon ausgehen, daß der Timon-Stoff Gretzers irgendwie an die Inns of Court gekommen sein könnte, stellt sich entsprechend die Frage, inwieweit Shakespeare mit den Inns of Court in Verbindung stand. Wenn er auch nicht selbst an den Inns of Court studierte, so wissen wir doch von den führenden Dichtern der elisabethanischen Zeit, daß sie Mitglieder der Inns of Court gewesen sind und dies in ihren Werken auch häufig zum Ausdruck gebracht haben. Ben Jonsons Widmung seines Every Man Out of His Humour an die „noblest nurseries of humanity and liberty, the Inns of Court“ ist für die elisabethanische Zeit wohl das bekannteste Zeugnis. In späteren Epochen stößt man etwa auf Clarissa Harlowe und Lovelaces Besuch in der Kapelle von Lincoln's Inn, Thackerays Pendennis (Kapitel XXIX: „The Knights of the Temple“) und auch Dickens' Romane (v.a. David Copperfield und Barnaby Rudge, die die Eindrücke, welche Dickens selbst in Gray's Inn gesammelt hatte, durchwegs widerspiegeln).

50 A.W. Green, The Inns of Court and Early English Drama (Yale, 1931, repr. New York, 1965), S. 14.

Wenn auch Shakespeare unseres Wissens nicht zu den Schülern der Inns of Court gehörte, so sind seine Verbindungen zu diesen Institutionen nicht zu bezweifeln: Die Comedy of Errors wurde 1594 in Gray's Inn Hall aufgeführt, acht Jahre später sollte Twelfth Night in Middle Temple Hall zu sehen sein. Darüberhinaus spricht sein Rechtswissen sehr stark dafür, daß er enge Kontakte zu den Inns of Court pflegte⁵¹, zumal deren Studenten unbestritten zu den eifrigsten Theaterbesuchern⁵² und auch Dramenproduzenten⁵³ der Zeit gehörten.

Es ist also unbestritten, daß die Inns of Court einerseits zu den führenden Theaterinstitutionen der Zeit gehörten und andererseits die häufigste Versteck-Möglichkeit für Katholiken gewesen sind⁵⁴. Shakespeare war mit den Inns of Court vertraut, die anonyme Timon-Komödie ist hier entstanden. Dazu kommt, daß die Autoren, welche neben Shakespeare die Timon-Figur in der elisabethanischen Zeit noch erwähnen, durchwegs Mitglieder der Inns of Court waren, welche sogar teilweise mit dem katholischen Glauben in Verbindung standen.

Thomas Lodge, Greene's collaborator, was already reported to be leaving the stage and turning to Papistry. ... Nashe ... announced his conversion in a pamphlet entitled Christ's Tears over Jerusalem: 'To God and me do I promise an unfained conversion' ... The abrupt change of heart, or at least change of theme, on the part of Greene, ... Lodge and Nashe - all within the same short space - was certainly a notable phenomenon.⁵⁵

Diese Fakten machen es wahrscheinlich, daß die Übertragung des Timon-Dramas Gretsers innerhalb Englands am ehesten über die Juristenschulen in London erfolgt sein könnte. Die Frage nach eindeutigeren Beweisen stellt sich auch hier, ist jedoch kaum zu beantworten.

The crux of the matter is that the inns kept no residence records as such. So unless independent biographical evidence survives, it is usually impossible to discover if or when a member came into residence, how long he stayed, and when, if ever, he returned.⁵⁶

51 "Shakespeare has been credited with a knowledge of the law which might have ruptured even the capacious brain of the Lord Chief Justice." (Alfred Harbage, Conceptions of Shakespeare, 1966, S. 24; zitiert bei Prest, op. cit., S. 153.

52 "The passion for playgoing among members remained a stock literary joke." (Prest, op. cit., S. 155).

53 "... the inns really served as substitutes for the academies of poetry ..." (Robert W. Wienpohl, Music at the Inns of Court during the Reigns of Elizabeth, James and Charles (Ann Arbor, Michigan, 1979), S. 120.

54 "So long as Catholics were permitted to remain in England at all they could not be completely excluded from the inns." (Prest, op. cit., S. 185).

55 Christopher Devlin, The Life of Robert Southwell. Poet and Martyr. (London, New York, 1956), S. 265-266.

56 Prest, op. cit., S. 10.

Da die Inns of Court (wie oben erläutert) eher wie Clubs oder Hotels organisiert waren, die eine stets wechselnde Einwohnerschaft mit vielen Gästen zu versorgen hatten, ist es schwer, die genaue Mitgliederzahl festzustellen und schlichtweg unmöglich, einzelne Personen als potentielle Vermittler des Timon Gretsers ausfindig zu machen.

Freilich müssen die Zustände an den Inns of Court der Dramatisierung eines aufwendigen Lebensstil in weiten Teilen sehr entgegen gekommen sein:

Contemporary satirists made much of the gap between the means and pretensions of the young inns of court gallant - always short of money, despite and because of his extravagant expenditure on clothes and women.⁵⁷

Doch nicht nur Ausgabefreudigkeit, sondern auch die Behandlung der jungen Studierenden durch andere wurde in der Literatur thematisiert wie Lodges Schrift An Alarum against Usurers (1584) zeigt:

This depicts the grim fate of a young gentleman who is sent to the Inns of Court, neglects his studies, falls into debt and into the hands of a money-lender's broker, mortgaging and eventually losing his estates.⁵⁸

Ein weiteres Zeugnis von einem Autor, welcher auch auf die Timon-Figur Bezug genommen hatte, ist in diesem Zusammenhang zu nennen:

Nashe depicts a 'mother darling', who, having played the waste-good at the innes of court' so that he can not longer support his 'collidge of whores', falls into a quarelling humour with his fortune because she made him not king of the Indies.⁵⁹

In diesem Fall ist mit dem „king of the Indies“ eine enge Parallele zur anonymen Timon-Komödie zu konstatieren. Auch in den Gesta Grayorum über die revels an Gray's Inn im Jahre 1594-95 können wir ähnliches lesen, „when Mr. Henry Helmes, a Norfolk gentleman, was elected to be a mock king, with the title of Prince of Purpole...“⁶⁰. Die anonyme Timon-Komödie greift also an den Inns of Court vertraute Motive auf, welche sich wiederum in Shakespeares Timon of Athens nicht finden lassen.

8.2.2.3. Zusammenfassung

Die Dramatisierung des Timon-Stoffs durch Jakob Gretsers müßte durch schriftliche oder mündliche Überlieferung an die Inns of Court gelangt sein. Diese These gewinnt umso mehr an Wahrscheinlichkeit, als die Inns of Court nachweislich die am wenigsten gefährlichen Aufenthaltsorte für Katholiken waren. Thematische Aktualität (direkt bezogen auf die Lebensweise an den Juristenschulen) oder weitergreifende Zeitumstände (vgl. Kap. 6.1.3.) ließen Shakespeares Drama und die anonyme

57 Prest, op. cit., S. 41.

58 Prest, op. cit., S. 138.

59 Prest, op. cit., S. 42.

60 Frederick Boas, University Drama in the Tudor Age (Oxford, 1914), S. 29.

Komödie entstehen. Da die Komödie parodistische Züge auf Timon of Athens erkennen läßt (vgl. Kap. 4.2.5.4. - 4.2.5.6.), ist anzunehmen, daß die Aufnahme des Stoffs zuerst durch Shakespeare erfolgte. Shakespeares Drama diente dann wiederum dem Anonymus als Grundlage für seine Dramatisierung, welche die Lebensweise an den Inns of Court deutlicher spiegelt.

8.3. Diverse Hinweise

Bisher waren verschiedene Wege der möglichen Überlieferung des Timon-Dramas Gretsers zu Shakespeare aufgezeigt worden, welche sich alle in einen größeren Themenkomplex einordnen ließen. Darüberhinaus gibt es in der Sekundärliteratur weitere verstreute Hinweise und Bezüge auf Einzelpersonen, die isoliert stehen. Auch sie kommen (allein oder in Kombination mit anderen) als mögliche Überlieferer in Frage, weshalb ihre Daten hier (wenn auch relativ unverbunden und stichpunktartig) Berücksichtigung finden sollen. Es stehen dem Leser und der zukünftigen Forschung alle Wege offen, diese Daten zu den bereits genannten in Bezug zu setzen.

„... during the years 1584 and 1585 ... more than a hundred priests were sent from the Colleges [to England]“⁶¹.

„by 1603 some 800 priests had been sent to England and a permanent clerical work force of some 300 established“⁶².

Einige von diesen sind zu identifizieren:

- William Holt, war in den Jahren 1586-87 der Rektor des Englischen Jesuitenkollegs in Rom⁶³.
- William Gunter verließ das English College in Rome 1587 und landete im folgenden Jahr in England, wo er gefangengenommen und im Jahre 1588 hingerichtet wurde. Seine Reiseroute ist nicht in allen Einzelheiten bekannt⁶⁴.
- Thomas Garnet war 1594 in St. Omer gewesen, nach England gekommen, dort verhaftet und auf den Kontinent verbannt worden. „After a brief noviceship of five months at Louvain..., he returned to England in September 1607“⁶⁵.
- „A Dublin gentleman of Oxford education named Richard Stanihurst wrote a 'Description of Ireland' with the assistance of his tutor **Edmund Campion** which was published in The Chronicles of Holinshed in 1577“⁶⁶.

61 Devlin, op. cit., S. 69.

62 Aveling, The Handle and the Axe, S. 59.

63 Vgl. Philip Caraman (ed.), The Other Face. Catholic Life under Elizabeth I (London, 1960), S. 317.

64 Vgl. T. W. Baldwin, Shakespeare Adapts a Hanging (Princeton, 1932), S. 30.

65 Chadwick, op. cit., S. 53-54.

66 Rudolf Wittkower und Irma Jaffe (eds.), Baroque Art. The Jesuit Contribution (New York, 1972), S. 421.

- William Wright (1563-1639) war Jesuitenpriester und Professor der Theologie in Wien. Er kam 1606 nach England⁶⁷.
- Robert Turner, „a native of Devonshire, public professor of Divinity at **Ingolstadt** in Germany A.D. 1585...“⁶⁸ schrieb einen Brief an Kardinal Allen in Rom.
- „Father Richard Storey taught in Germany, Italy and Vienna. Father John Rastell spent all his Jesuit career in Germany.“⁶⁹
- Thomas Derbyshire (1518-1604) „professed Theology in **Dillingen**“⁷⁰, wobei der Zeitraum des dortigen Lehrens unbekannt ist.

In enger Beziehung zu Shakespeare standen die folgenden:

- William Allen, Gründer des Seminars in Douai, „was possibly related to the great tragic actor, **Edward Allen**.“⁷¹
- „in Prague, Campion preached occasional sermons, one of which drew the acclaim of **Sir Philip Sidney**, an old friend“⁷².
- 1573 mußte ein portugiesischer Jesuit in Southampton landen: „He found refuge among the Catholics of Hampshire and Sussex, who were protected by **Henry Wriothesley**, the second Earl of Southampton“⁷³.
- „**John Donne**, a convert to Anglicism ... having been brought up in the ... climate of Jesuit devotion. His mother was what became known as a 'Jesuited Catholic', two of his uncles were Jesuits, and he himself had been impressed by them.“⁷⁴ Sein Bruder Henry starb 1593 „for the Faith in Newgate“⁷⁵.
- Noch immer ist in der Forschung nicht eindeutig geklärt, wie das Verhältnis und die Aktivitäten von **Christopher Marlowe** hinsichtlich des Katholizismus waren. Er käme als potentieller Informant auf dem Kontinent in Frage.
- **Ben Jonson** konvertierte im Jahr 1599 zum Katholizismus.
- **Robert Southwell** (1561-1595)⁷⁶, der in Douai und Rom studiert hatte, war 1578 dem Jesuitenorden beigetreten. Von Rom aus unternahm er 1586 zusammen mit Henry Garnet die Mission nach England. Entdeckt, gefangengenommen und gefoltert, wurde er am 21.2.1595 in Tyburn hingerichtet. Am 23.10.1970 wurde

67 Vgl. Peter Milward (ed.), Religious Controversies of the Jacobean Age (London, 1978), S. 250.

68 Foley, op. cit., S. 69.

69 Aveling, The Handle and the Axe, S. 58.

70 Basset, op. cit., S. 24.

71 Peter Milward, Shakespeare's Religious Background (London, 1973), S. 41.

72 Basset, op. cit., S. 35.

73 Leys, op. cit., S. 28.

74 Mitchell, op. cit., S. 112.

75 Christopher Devlin, „Robert Southwell and Contemporary Poets“, The Month 1950, S. 314.

76 Vgl. zu seiner Person v.a. Christopher Devlin, The Life of Robert Southwell (Longmans Green, 1956).

er von Papst Paul VI heiliggesprochen. Wichtig für unsere Fragestellung ist ein Portrait Robert Southwells (von dem heute nur noch zwei Kopien existieren) welches sich ursprünglich in Fribourg (!) befand und „which clearly dates back to the last part of his stay at Rome ...“⁷⁷. (Vgl. Anhang 5).

Die Gedichte Robert Southwells waren in der elisabethanischen Zeit wohlbekannt in literarischen Zirkeln. Obwohl Southwell selbst sich verborgen halten mußte, könnte er Jonson, Marlowe und eventuell auch Shakespeare gekannt haben. „Southwell’s chief helper in London [was] young Thomas Wiseman, ... a law student at Lincoln’s Inn“⁷⁸. Darüberhinaus könnte eine Verbindung über die Gönner der Literaten erfolgt sein. Southwell und Marlowe standen beide unter dem Patronat von Robert Poley⁷⁹; die Verbindung zu Shakespeare könnte bestanden haben über den Earl of Southampton:

Through the marriages both of his brother and of his sister he came to be related to the young Earl of Southampton, the Catholic nobleman who was soon to grant his patronage and other favours to Shakespeare; and so he may well have made the acquaintance of Shakespeare himself. ... Southwell’s first book of poems, entitled Saint Peter’s Complaint ... was published posthumously in 1595 by James Roberts, who also published several of Shakespeare’s plays. It is prefaced by an interesting dedication ‘to my worthy good cousin, master W.S.’ ...⁸⁰

Ohne auf diese Widmung hier näher eingehen zu können⁸¹, müssen wir uns auch hier mit der theoretischen Möglichkeit der Bekanntschaft der beiden Autoren zufriedengeben: „These circumstances are not arguments that Southwell did know Shakespeare, but that he could have known him...“⁸². Dies und das Portrait in Fribourg lassen Southwell als potentiellen Vermittler des Timon-Dramas Gretsers in Frage kommen.

Soweit zu den verstreuten Hinweisen auf Einzelpersonen, welche in allen nur möglichen Kombinationen bei einer Übertragung des Timon-Dramas Gretsers zu Shakespeare eine Rolle gespielt haben könnten. Es bleibt die Frage, in welchem Verhältnis denn Shakespeare selbst zu den Katholiken bzw. Jesuiten stand und inwieweit entsprechend ein solcher Text wie das Jesuitendrama Gretsers auf ihn persönlich hätte kommen können.

77 Pierre Janelle, Robert Southwell, the Writer (London, 1935), S. 114.

78 Devlin, Life, S. 225.

79 Vgl. Devlin, Life, S. 268.

80 Peter Milward, Shakespeare’s Religious Background (London, 1973), S. 54-55.

81 Verwiesen sei auf die ausführliche Diskussion dieser Frage bei Devlin, Life, S. 257-273.

82 Devlin, Life, S. 263.

8.4. William Shakespeare

Im vorangegangenen Kapitel hatten wir gesehen, wie unendlich viele Möglichkeiten der Überlieferung des Timon-Dramas Gretsers nach England theoretisch möglich gewesen sind. Wenn wir auch keine von diesen als die einzig in Frage kommende bestimmen konnten, ist doch deutlich geworden, daß die zunächst so abenteuerlich erscheinende These, ein Jesuitendrama könnte ins elisabethanische oder frühe jakobäische England gekommen sein, aufrechterhalten werden kann.

Es fehlt noch das letzte Glied in der möglichen Kette der Überlieferung des Timon Gretsers zum Timon of Athens, Shakespeare selbst. Inwieweit kam dieser überhaupt als Rezipient eines Jesuitendramas in Frage?

Grundsätzlich ist bei dieser Fragestellung vorzuschicken, daß die Gebiete „Shakespeare und Katholizismus“ bzw. speziell „Shakespeare und die Jesuiten“ zu einem immer noch sehr kontrovers diskutierten Spezialbereich der Theologie bzw. der Literaturwissenschaft gehören. Es kann hier nur Grundsätzliches aufgezeigt werden, um zu einem Schluß zu kommen, ob das Jesuitendrama Gretsers auf Shakespeare gekommen sein könnte oder nicht, denn: „a little learning is a dangerous thing“!⁸³

Zum Leben Shakespeares sind Informationen bekanntlich nur spärlich vorhanden. Aus diesem Grund bleibt den Kritikern nichts anderes übrig, als sich auf die Dramen zu konzentrieren und aus diesen eventuelle Hinweise auf den Glauben des Dichters herauszulesen. Freilich ist gerade in diesem Bereich die Sekundärliteratur nicht immer frei von persönlichem Engagement und Tendenzialität des jeweiligen Kritikers. Die extremen Positionen der katholischen und der protestantischen oder rein säkularen Interpretationen stehen sich relativ unversöhnlich gegenüber. Insgesamt ist die auf den Glauben Shakespeares bezogene Forschung im Vergleich zu anderen Bereichen der Shakespeare-Kritik nicht gerade besonders dicht gesät:

...with all these studies of Shakespeares' background, there is one aspect, by no means the least important, which has been left by scholars in comparative neglect: I mean, the religious aspect, as related to the plays and poems.⁸⁴

Geschichtsschreiber und Biographen des 17. Jahrhunderts berichten über die religiösen Unruhen und den Wandel der Zeit. Wenn die Rede jedoch auf Shakespeare, den führenden Dramatiker der Elisabethaner kommt, macht sich tiefes Schweigen breit.

Es ist sicherlich nicht zu bezweifeln, daß die religiösen Entwicklungen und Kontroversen der elisabethanischen Zeit die Autoren und gerade einen Dramatiker wie Shakespeare, der unzweifelhaft genau wußte, was sein Publikum interessierte, beeinflußt haben. Die historischen Entwicklungen von Henry VIII bis Elizabeth I

83 Roland Frye, Shakespeare and Christian Doctrine (Princeton, 1963), S. 6.

84 Peter Milward, Shakespeare's Religious Background (London, 1973) S. 9.

(vgl. Kap. 8.1.) hatten die Bevölkerung geprägt. Religiöser Glaube konnte nicht mittels Gesetzgebung von einem Tag auf den anderen geändert werden; die Elterngeneration Shakespeares etwa hatte noch die Zeit erlebt, in der der katholische Glaube allseits respektiert wurde.

8.4.1. Familiärer Hintergrund

Shakespeares Mutter, Mary Arden, kam aus einer katholischen Familie. Ihr Vater, Robert Arden, der unter Queen Mary gelebt hatte, gibt seinem Glauben in seinem Testament entsprechenden Ausdruck⁸⁵.

Im Falle des Vaters von William Shakespeare ist sich die Forschung bisher nicht einig geworden.

The religion of John Shakespeare has been a subject of investigation for many years, but investigators have reached no agreement in the matter. Some have reasoned that John Shakespeare was a conforming Protestant; others, that he was a Puritan; and still others, that he was a Catholic. ... Consequently the issue has remained unsettled.⁸⁶

Wenn auch über diese Aussage bereits über vierzig Jahre vergangen sind, so hat sich an ihrer Richtigkeit nicht viel geändert. Die Tendenz neuerer Forschung geht eher in Richtung der Annahme, John Shakespeare sei Katholik gewesen: „his name was twice recorded on the recusancy returns for Warwickshire in 1592...“⁸⁷ und noch andere Hinweise lassen auf eine Zugehörigkeit der Familie zum Katholizismus schließen. „The poet's elder daughter, Susanna, was cited in 1606 in a list of recusants at Stratford...“⁸⁸, wengleich sie mit John Hall dann einen Protestanten heiratete.

Hinsichtlich der Jesuiten, welche uns besonders interessieren, ist mittlerweile ein interessantes Dokument untersucht worden: Im Jahre 1757 war im Haus John Shakespeares in der Henley Street in Stratford unter den Dachbalken ein 'Spiritual Last Will and Testament', unterzeichnet von 'John Shakspear' gefunden worden. Nach verschiedenartigster Bewertung pro und contra dessen Authentizität⁸⁹ und neuer dokumentarischer Funde ist man heute zu dem Schluß gekommen, daß es sich hierbei um eine englische Abschrift des Letzen Willen von Carlo Borromeo, des Erzbischofs von Mailand (gestorben 1584) handelt, welcher von Katholiken in aller Welt als Glaubensbekenntnis verwendet wurde. Nach England gelangte das Dokument höchstwahrscheinlich mit den ersten Missionaren 1580, welche auf ihrem Weg von Rom in Mailand Station machten und acht Tage von Borromeo beherbergt wurden⁹⁰. Es liegt sogar ein schriftliches Zeugnis aus England vor: in einem Brief

85 Vgl. Milward, Background, S. 21.

86 John Henry de Groot, The Shakespeares and „the Old Faith“ (o. Ort 1946; repr. New York, 1968), S.1.

87 Milward, Background, S. 19.

88 E.A.J. Honigmann, Shakespeare: The 'Lost Years' (Manchester, 1985), S. 116.

89 Detailliert hierzu: Groot, op. cit., S. 64-110. Dieser zitiert auch die 14 Artikel.(S. 66-70).

90 Vgl. Groot, op. cit., S. 85-86.

an Cardinal Allen bittet Robert Persons um die Sendung von „, three or four thousand or more of the Testaments’, for many persons desire to have them“⁹¹. Das Neue Testament der Bibel konnte wegen der Menge der angeforderten Exemplare wohl kaum gemeint sein.

Ins Haus der Shakespeares könnte das Testament über Edmund Campion und Robert Persons gekommen sein,

both of whom passed through the Midlands on their separate journeys that year [1580]. They stayed at the houses of the Catholic gentry; and one of their hosts was Sir William Catesby at Lapworth, not far to the north of Stratford. ... Sir William Catesby ... was related to his [John Shakespeare’s] wife.⁹²

Der Vater William Shakespeares könnte also durchaus über die Jesuiten dieses Testament bekommen haben, und die Forschung nimmt heute aufgrund dieses Dokuments und anderer Details mehrheitlich an, John Shakespeare sei Katholik gewesen⁹³.

8.4.2. Leben William Shakespeares

Trotz der herausragenden Bedeutung William Shakespeares als Dramatiker der elisabethanischen Zeit ist über seine Person nur sehr wenig bekannt. Über die Dramen und Gedichte hinaus besitzen wir keine schriftlichen Zeugnisse von ihm; Briefe sind im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen (Spenser, Jonson und Donne etwa) nicht erhalten.

Vor allem die Jahre vor der ersten Erwähnung des Dramatikers Shakespeare in London durch Robert Greene im Jahre 1592 liegen im Dunkeln⁹⁴. Definitiv wissen wir nur von seiner Taufe (26.4.1564), der seiner Tochter Susanna (26.5.1583) und der Zwillinge Hamnet und Judith (2.2.1585). Eine Hochzeitsurkunde ist nicht bekannt. Vom Sohn Hamnet wissen wir noch, daß er im Jahre 1596 starb.

William Shakespeare verschwindet 1585 aus den Stratford Records und taucht erst sieben Jahre später in London wieder auf: Die Charakterisierung als „upstart crow, beautified with our feathers“, als „Johannes factotum“ und „the only Shake-scene in the country“ durch Robert Greene⁹⁵ läßt den jungen Shakespeare als zielstrebigem „Aufsteiger“ erkennen, der wohl seine ersten literarischen Erfolge bereits verzeichnen konnte. Was er in den Jahren vor 1592 getan hat und wo er sich aufgehalten hat, ist nach wie vor nicht gesichert.

91 State Papers, Dom Eliz. June 23, 1581; zitiert bei Groot, op. cit., S. 88.

92 Milward, Background, S. 20-21.

93 "The document offers strong evidence that John Shakespeare was a Catholic throughout his life and that his household was infused with the spirit of the Old Faith." (Groot, op. cit., S. 110). Ähnlich Honigmann, Lost Years, S. 118.

94 Vgl. hierzu v.a. Honigmann, Lost Years, der sein Buch als „detective story“ (S. vii) bezeichnet, das versucht, Licht in ein zweihundert Jahre währendes Dunkel zu bringen, aber „too many indexes for the Elizabethan period are incomplete, or totally chaotic and unhelpful“ (vii).

95 Zitiert bei E.A.J. Honigmann, Myriad-Minded Shakespeare. Essays chiefly on the Tragedies and

Für das uns besonders interessierende Aufführungsjahr von Gretsers Timon (1584) läßt sich nur folgendes über Shakespeare vermuten: William Shakespeare „either worked in Stratford from 1582 to 1585 ... or belonged to a travelling company and returned home for occasional visits“⁹⁶. Auf dem Kontinent oder gar in Fribourg wird er wohl nicht gewesen sein.

Über die Persönlichkeit Shakespeares läßt sich auch über andere Zeugnisse kein klares Bild gewinnen. Anekdoten um die häufigen Besuche in den Tavernen stehen in seltsamem Gegensatz zu dem Dichter, der durch die ersten literarischen Zeugnissen (Sonette und Versepen) Gestalt gewinnt.

Erst aus einer Zeit lange nach Shakespeares Tod liegen uns Zeugnisse von zweifelhaftem Wert vor.

8.4.2.1. These vom Schoolmaster

Von John Aubrey haben wir das Zeugnis über Shakespeare aus dem Jahre 1681: „he had been in his younger years a schoolmaster in the country“⁹⁷ und wengleich diese Aussage nicht unbedingt gesichert ist, so ist sie doch die authentischste, die wir über die Jugendjahre William Shakespeares besitzen. Sie steht in Verbindung mit dem Testament des Katholiken Alexander Hoghton Esq. of Lea in Lancashire aus dem Jahre 1581, der einen „William Shake-shafte“ in seinem Letzen Willen berücksichtigt und ihn Sir Thomas Hesketh empfiehlt. Ohne hier weiter auf die einzelnen Details dieses Testaments und die Frage, ob denn auch William Shakespeare gemeint ist, eingehen zu können⁹⁸, dürfen wir heute annehmen, daß William Shakespeare sich wohl nach seinem Schulabgang einige Jahre im katholischen Haushalt der Hoghtons als Lehrer aufgehalten hat. Dort hätte er durchaus mit den Jesuiten in Kontakt kommen können: Der Sohn Alexander Hoghtons, Thomas Hoghton, war befreundet mit Cardinal Allen. Dieser war selbst bei der Eröffnung von Hoghton Tower anwesend gewesen⁹⁹ und Thomas sollte ihm später bei der Gründung von Douai College helfen¹⁰⁰; auch Edmund Campion war wohl einmal im Hause der Hoghtons zu Gast gewesen¹⁰¹. Ferner kam Sir Thomas Hesketh aus Rufford in Lancashire, dem Alexander Hoghton in seinem Testament „William Shake-shafte“ empfohlen hatte, aus derselben Stadt wie Thomas Savage, der Londoner Goldschmied, welcher zusammen mit William Leveson 1599 als trustee für Shakespeare und seine Kollegen für das Globe Theatre fungiert hatte.

Problem Comedies (New York, 1989), S. 10.

96 Honigmann, Lost Years, S. 39.

97 Zitiert bei Honigmann, Lost Years, S. 2.

98 Sehr ausführlich hierzu ist: Honigmann, Lost Years, S. 3-30; Vgl. außerdem Milward, Background, S. 40.

99 Vgl. Honigmann, Lost Years, S. 11.

100 Vgl. Honigmann, Lost Years, S. 24.

101 Gemäß The de Hoghton Estate; zitiert bei Honigmann, Lost Years, S. 22-23.

Die Verbindung William Shakespeares zu den Hoghtons war wohl erfolgt über den Lehrer der Stratford Grammar School seit 1579, John Cottam¹⁰², Bruder des Jesuiten Thomas Cottam, der 1582 hingerichtet wurde. John Cottam hat wahrscheinlich den begabten jungen Shakespeare in den Jahren 1579 oder 1580 vermittelt, damit er seinen Vater, der sich zunehmend finanziellen Schwierigkeiten ausgesetzt sah, entlasten konnte¹⁰³. Diese These ist nicht ganz gesichert, einige Anzeichen deuten jedoch stark in diese Richtung. Die Verbindung zu einem katholischen Haushalt in den Jugendjahren scheint für William Shakespeare heute wahrscheinlich.

Wenn wir somit wenigstens eine Vermutung für die Tätigkeit William Shakespeares ab 1579 haben, so stellt sich immer noch die Frage, was er denn davor getan hat, unter welchen Umständen er seine Schulzeit verbracht hat.

8.4.2.2. Schule¹⁰⁴

Obwohl wir kein Dokument besitzen, welches den Schulbesuch William Shakespeares belegt, dürfen wir doch annehmen, daß er die Stratford Grammar School besucht hat. Das Eintrittsalter lag zwischen sechs und acht Jahren, gewöhnlich erfolgte der Eintritt mit sechs Jahren.

Falls William Shakespeare bereits im Alter von fünf Jahren, also im Mai 1569, in die Schule kam, hätte er als ersten Lehrer John Acton gehabt, der höchstwahrscheinlich Katholik war: Wegen seiner Sympathie mit dem Northern Rising mußte er Stratford Ende 1569 verlassen. Falls Shakespeare irgendwann zwischen Weihnachten 1569 und 1572 die Schule begann, wäre der Protestant Walter Roche sein erster Lehrer gewesen. Er lehrte in Stratford von 1570-72. Dessen Nachfolger wiederum ist für uns von besonderem Interesse. Er unterrichtete Shakespeare die längste Zeit und hat sicherlich einen gewissen Einfluß auf ihn ausgeübt.

8.4.2.2.1. Simon Hunt

Lange Zeit war nicht bekannt, um wen es sich bei dem neuen Lehrer, von dem nur der Nachname, Hunt, bekannt war, genau handelte: „Entries in the Stratford chamberlains' accounts to record the payment of schoolmasters' wages do not mention Hunt's Christian name.“¹⁰⁵ Erst 1905 entdeckte Joseph W. Gray in Worcester die Lehrberechtigung Hunts, die auch seinen Vornamen enthielt.

102 Vgl. zu seiner Person: H.A. Shield, „A Stratford Schoolmaster“, The Month August 1961, 109-111. Die Schreibweise des Namens variiert in den Dokumenten zwischen Cottom und Cottam.

103 "I suggest the following reconstruction of events: John Cottom, recently arrived in Stratford as the new schoolmaster, hears that a Lancashire magnate ... needs a master to teach the children in his large household. Cottom recommends William Shakespeare, a brilliant boy of sixteen or so whose father is going through hard times" (Honigmann, Lost Years, S. 21).

104 Vgl. hierzu Groot, op. cit., S. 111-157 und Milward, Background, S. 38-44.

105 Groot, op. cit., S. 135.

The entry appears under 'October, 1571' and runs as follows:

'XXIX DIE eiusdem mensis et anno predicto emanavit licentia Simoni Hunt in artibus bacch. docendi literas, instruendi pueros in schola grammaticali in villa de Stratford-super-Avon'.¹⁰⁶

Wer war nun dieser Simon Hunt?¹⁰⁷ Er war lange Zeit Lehrer in Stratford, das ist schon von ihm bekannt. Sicherlich lehrte er seine Schüler die lateinische Sprache und manche Kritiker sehen ihn verkörpert in Holofernes in Love's Labour's Lost, worauf im Zusammenhang mit diesem Drama noch zurückzukommen sein wird (vgl. Kap. 8.4.4.8.). Darüberhinaus wissen wir über Hunts pädagogische Tätigkeit nichts mehr. Was wir jedoch noch über seine Person wissen, ist für unsere Fragestellung nach einem möglichen Jesuiteneinfluß auf Shakespeare nicht unerheblich. Es betrifft Hunts Konfession.

Es kann kein Zweifel bestehen, daß Hunt wie jeder andere Absolvent einer Universität den Oath of Supremacy ableisten mußte. Doch Hunt sollte nicht der anglikanischen Kirche verbunden bleiben. Das nächste Dokument, was wir über Hunt besitzen, ist seine Einschreibung am Douai (!) College (ohne Jahresangabe). Wann genau seine religiöse Einstellung sich gewandelt hat, ob er von einem Missionar der Jesuiten gewonnen wurde, ob er irgendwelche Bücher diesbezüglich gelesen hatte, ist uns nicht bekannt. Hunts Eintritt in Douai College muß um das Jahr 1575 zu datieren sein, da zu dieser Zeit sein Nachfolger in Stratford, dessen Name nicht bekannt ist, seine Lehrtätigkeit aufnahm¹⁰⁸. In den Douai Diaries taucht Hunts Name im Jahr 1576 auf: „17 September, 1576, ... Hunt and D. Viccareus of Marchiennes College undertook the voyage to Rome.“¹⁰⁹ Im Jahr darauf sollten sie dort ankommen. Hinter dem mitreisenden Viccareus verbirgt sich Robert Vicars, der ebenfalls für uns interessante Züge trägt: „The Bishop of Oxford in 1577 speaks of Vicars 'the Lovanist, who liveth in corners'.“¹¹⁰ Die Verbindung zu Louvain ist für uns nicht ganz unerheblich; ferner erinnert das Zitat an den Duke „of dark corners“ in Measure for Measure, worauf weiter unten (vgl. Kap. 8.4.4.6.) noch zurückzukommen sein wird.

Am 20. April 1578 trat Simon Hunt in den Jesuitenorden ein, die Priesterweihe dürfte im darauffolgenden Jahr erfolgt sein. Als Robert Persons mit der ersten Mission 1580 nach England ging, übernahm Simon Hunt seine Nachfolge als „English Penitentiary at the Basilica of St. Peter's. ... His office was that of confessor of the English tongue...“¹¹¹. Hunt starb sechs Jahre später, am 11.6.1585 im Alter von nur 36 Jahren in Rom.

106 Zitiert bei: Groot, op. cit., S. 136.

107 Vgl. zu seiner Person v.a.: H.J. Pollen, „A Shakespeare Discovery: His Schoolmaster afterwards a Jesuit“, The Month CXXX (1917), 317-323 und 401-409.

108 "the next Chamberlains' accounts, for the year ending Michaelmas 1575, show that the sum of three shillings had been 'paid to the serjeants for a schole master that came from Warwick'. This was, no doubt, Hunt's successor..." (Pollen, op. cit., S. 402).

109 Zitiert bei Pollen, op. cit., S. 404.

110 Pollen, op. cit., S. 404, Anm. 1.

Er scheint ein ruhiges und beschauliches Leben in Rom geführt zu haben. Weder Briefe noch andere Zeugnisse sind von ihm erhalten. Somit können wir auch nicht nachvollziehen, ob der Kontakt zu seinen ehemaligen Schülern in Stratford oder anderen Bekannten in diesem Raum aufrechterhalten wurde. Jedenfalls war Simon Hunt in Rom an zentraler Stelle der englischen Mission und ist mit seiner Bekanntschaft zu Robert Persons sicherlich zu den vertrautesten Personen dieses Unternehmens zu zählen. Inwieweit sich Hunts Einfluß nach seinem Fortgang aus Stratford noch hielt oder sogar weiterentwickelte, ist heute nicht mehr zu entscheiden. Es bleibt jedoch die zu belegende (!) Tatsache, daß Shakespeare in seinen jungen Jahren dem Einfluß eines späteren Jesuiten ausgesetzt war.

Mit Simon Hunt ging einer seiner Schüler, Robert Dibdale, nach Douai. Dieser wurde dort zum Priester geweiht und ging nach England zurück, wo er 1586 starb¹¹². Wir wissen zwar nicht, wann er Douai verließ, welche Reiseroute er nahm und wo er sich dann in England aufhielt, doch wäre er ein weiterer Kandidat für die mögliche Übertragung des Timon Gretsers nach England.

8.4.2.2.2. Weitere Lehrer

Was die Nachfolger Hunts in der Stratford Grammar School betrifft, so wurde bereits kurz auf diese Bezug genommen. Der unbekanntere direkte Nachfolger Hunts war wohl der Protestant Thomas Jenkins, der aber wiederum Edmund Campion vom St. John's College in Oxford her kannte¹¹³. Diesem folgte der Katholik John Cottam (s.o.). Letzterer dürfte Shakespeare jedoch kaum mehr unterrichtet haben, sondern eher für dessen Vermittlung als Privatlehrer im Haushalt der Hoghtons (s.o.) verantwortlich gewesen sein. Die Jesuiten sind also aus der Jugendzeit Shakespeares nicht wegzudiskutieren und es wäre durchaus denkbar, daß sich der eine oder andere Kontakt oder manche persönliche Freundschaft auch in spätere Jahre hinein erhalten hat.

8.4.3. Konfession

War schon die Religionszugehörigkeit seines Vaters heftig umstritten, so sind sich die Kritiker im Falle des Sohnes erst recht nicht einig. Freilich kann es nicht unsere Aufgabe sein, uns an dieser Diskussion zu beteiligen, weshalb wir uns auch hier nur auf die heute im allgemeinen anerkannte Forschungsmeinung beschränken wollen.

Hinsichtlich der konfessionellen Zugehörigkeit William Shakespeares existiert vor allem ein Zitat, das die Diskussion in Gang gebracht hat: „Richard Davies, Archdeacon of Coventry, recorded, (probably late in the 17th century) that Shakespeare 'lays a heavy curse upon anyone who shall remove his bones. He died a Papist'“¹¹⁴. Wir

111 Pollen, *op. cit.*, S. 407.

112 Vgl. Milward, *Background*, S. 39.

113 Vgl. Milward, *Background*, S. 43.

114 E.K. Chambers, *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems* 2 vols. (Oxford, 1930),

wissen schlichtweg nicht, ob wir dieser Aussage glauben dürfen, ob Shakespeare tatsächlich Katholik war. Es ist anzunehmen, daß William Shakespeare (trotz seines wohl katholischen Familienhintergrundes) wegen seiner sich entwickelnden Popularität in den 80er Jahren sich jedenfalls nach außen hin zum Anglikanismus bekannte. Wir wissen, daß er zu Beginn des 17. Jahrhunderts einige Zeit bei der Hugenotten-Familie Montjoy in London lebte, was es ihm ermöglichte, ungestraft den Gottesdienst der anglikanischen Kirche zu versäumen¹¹⁵.

Inwieweit die Konversion nur äußerlich erfolgte und Shakespeare innerlich noch immer dem alten Glauben verpflichtet war, ist heute keinesfalls mehr zu entscheiden. Am ehesten kann uns hier noch eine genauere Betrachtung seiner Dramen weiter bringen: Inwieweit lassen sich in ihnen Sympathien oder Antipathien gegen den alten Glauben ausmachen? Am Ende dieser Analyse wird die Frage auch an Timon of Athens zu stellen sein: ist es möglich, aufgrund eines theologisch begründeten Ansatzes, welcher durch die eventuelle Abhängigkeit von einem Jesuitendrama gerechtfertigt ist, zu einem besseren Verständnis dieses so umstrittenen Dramas zu kommen?

8.4.4. Die Dramen und der Old Faith

Es ist ein gefährliches Unternehmen, sich als Laie in das Gebiet christlicher Interpretation von Shakespeares Dramen einzulassen. Ich bin mir dessen bewußt und erhebe keinesfalls den Anspruch, dieses weite Feld hier kompetent, ausführlich, erschöpfend und ein für alle Mal zu behandeln. Da jedoch die biographischen Materialien zu Shakespeare so gering sind, scheint es mir durchaus erforderlich, die Dramen grundsätzlich in unsere Überlegungen miteinzubeziehen. Mit der Edition des Timon-Dramas Gretzers und dessen Beziehung zu Timon of Athens haben wir vollends philologisches Neuland betreten und die Frage, inwieweit Shakespeare von den Katholiken bzw. Jesuiten beeinflusst gewesen sein könnte, hat damit neue Nahrung erhalten. Es erscheint daher notwendig, dieses Problemfeld in unsere Erörterung miteinzubeziehen, wobei freilich in unserem Rahmen Grenzen gesetzt sind. Detailliert wird nur auf die Dramen eingegangen, die irgendwie mit den Jesuiten oder Timon of Athens in Beziehung gebracht werden können, betreffs der übrigen Dramen wird nur Grundsätzliches gesagt werden.

II 225-257; zitiert bei: Honigmann, Lost Years, S. 115.

115 Vgl. Groot, op. cit., S. 156, Anm. (unnummeriert).

8.4.4.1. Sekundärliteratur

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es die Standardwerke von Thomas Carter und v.a. Richard Noble¹¹⁶. Seit dem zweiten Weltkrieg haben verschiedene Gelehrte wie Paul Siegel, Irving Ribner und Roy Battenhouse christliche Interpretationen der Dramen Shakespeares verfaßt. Heute gelten die Werke Peter Milwards für maßgeblich auf diesem Gebiet. Auf der anderen Seite stehen die Kritiker, welche diese „theologizers“ ablehnen und ganz die Weltlichkeit der Dramen betonen¹¹⁷.

Es kann in unserem Rahmen nicht auf die Argumentation der einzelnen Kritiker detailliert eingegangen werden. Es scheint uns freilich nicht gerechtfertigt, alternativ nur die eine oder andere Sichtweise zu vertreten, da aufgezeigt werden konnte, wie sehr die religiösen Auseinandersetzungen und Strömungen der Zeit die Elisabethaner beeinflusst haben müssen. Dies wird uns aus der Sicht des ausgehenden 20. Jahrhunderts nicht immer nachzuvollziehen sein und wir müssen versuchen, ein möglichst ausgewogenes Bild dessen zu erschließen, was uns heute fremd geworden ist.

8.4.4.2. Bibelversionen

Sollte Shakespeare seine Dramen an der Bibel ausgerichtet haben, so stellt sich zunächst die Frage, welche Versionen ihm zur Verfügung gestanden haben könnten. Seit 1539 gab es die Great Bible, also die Übersetzung von William Tyndale und Miles Coverdale, welche auch unter dem Namen Cranmer's Bible bekannt geworden ist. Die offizielle Version unter Königin Elisabeth war die Bishop's Bible (1568). Die Fassung für den eher familiären Gebrauch war die Geneva Bible (1560). Im Jahre 1611 erschien dann die autorisierte Version von König James I. In Shakespeares Dramen lassen sich die beiden verbreitetsten Bibel-Versionen der elisabethanischen Zeit nachweisen: „... the Bishops' and the Geneva [version] are both represented in them, though the later parts seem to contain a larger proportion of echos from the Geneva.“¹¹⁸

116 Thomas Carter, Shakespeare and Holy Scripture (London, 1905). Er versucht nachzuweisen, daß Shakespeare die Geneva Version der Bibel benutzte und weist in jedem Drama Bibelzitate nach. Richmond Noble, Shakespeare's Biblical Knowledge and the Use of the Common Book of Prayer (London, 1935). Noble bemüht sich um eine kritischere Bewertung der Bibeleschos und verfolgt mehr die Frage, welche Version der Bibel Shakespeare benutzte. Er ist nach wie vor die am häufigsten zitierte Autorität in den Texteditionen.

117 V.a. ist hier zu nennen: Roland Frye, Shakespeare and Christian Doctrine (Princeton, 1963). Er stützt sich bei seiner Analyse auf die Schriften Luthers, Calvins und Hookers und betont stets das universal gültige, rein menschliche Konzept der Dramen: so spricht er von „common ethical consensus of man“ (S. 94), dem „general human wisdom“ Shakespeares (S. 137) und kommt letztlich zu dem Schluß: „The overwhelming concern of his dramas is with those areas which are universally human.“ (S.272).

118 Milward, Background, S. 86.

Die erste katholische Version der Bibel in englischer Sprache erschien im Jahre 1582¹¹⁹. Sie war natürlich verboten und kann nicht besonders weit verbreitet gewesen sein:

Knowledge of the text would have been spread somewhat through the publication in 1589 of William Fulke's The Text of the New Testament of Jesus Christ, translated out of vulgar Latine by the Papists of the traitorous Seminarie at Rhemes, to which was added ... the text of the New Testament from the Bishops' Bible. The Douai Bible ... was not published until 1609-10.¹²⁰

Shakespeare könnte also theoretisch auch eine katholische Version der Bibel zur Verfügung gehabt haben, was auch durch seinen familiären Hintergrund plausibel erschiene.

Grundsätzlich läßt sich Shakespeares Bibelwissen in den Dramen als durchaus ausgedehnt beschreiben: „There is hardly a book of the Old or the New Testament which is not represented at least by some chance word or phrase in one or other of his plays.“¹²¹ „... at times Shakespeare may have used the Catholic version ... there are instances in his use of the Bible that suggest a viewpoint sympathetic with Catholicism“¹²². Die Frage, inwieweit sich auch in den (scheinbar?) säkular konzipierten Dramen eine religiöse Überformung¹²³ erkennen läßt, muß zunächst noch zurückgestellt werden.

8.4.4.3. Bezugnahmen

Betrachtet man grundsätzlich die katholischen Dramencharaktere Shakespeares, so läßt sich erkennen, daß diese durchwegs nicht negativ dargestellt werden. Die Mönche in Two Gentlemen of Verona, Romeo and Juliet, Much Ado about Nothing und nicht zuletzt der Clown in Twelfth Night, der sich als parson verkleidet, sind keinesfalls deutlich negativ konnotierte Charaktere. „In general throughout the plays the Catholic Church is treated in a reverential manner.“¹²⁴

Werden die katholischen Geistlichen in Shakespeares dramatischen Werken überwiegend positiv charakterisiert, so gibt es fast keinen protestantischen Priester, der nicht ein wenig lächerlich gemacht würde. Wir denken hierbei an Sir Nathaniel in Love's Labour's Lost, Sir Hugh Evans in den Merry Wives und Sir Oliver Martext

¹¹⁹ "The Rheims New Testament, first of Catholic translations, was not published in England until 1582." (Groot, op. cit., S. 160).

¹²⁰ Groot, op. cit., S. 160.

¹²¹ Milward, Background, S. 87.

¹²² Groot, op. cit., S. 169.

¹²³ Milward, Background bringt Beispiele zu den Komödien (S. 87-94), den Historien (S. 95-97) und Tragödien (S. 97-103).

¹²⁴ Groot, op. cit., S. 176.

in As You Like It. Nicht anders ist die Situation in Bezug auf Nonnen: Franziska in Measure for Measure und Amelia in der Comedy of Errors werden beide ohne irgendwelche Abwertung behandelt, wenngleich in diesem Bereich der Vergleich mit dem Protestantismus nicht gezogen werden kann.

Ferner wären die folgenden Belege zu nennen¹²⁵. Allgemein bekannt ist aus Romeo and Juliet¹²⁶ Julias Erwähnung der „evening mass“ (IV,i,38); in Hamlet¹²⁷ die Prophezeiung des Fegefeuers durch den Geist (‘Till the foul crimes done in my days of nature / Are burnt and purged away’ (I,v,12-13), die richtige Vorbereitung auf den Tod, die Hamlets Vater verwehrt geblieben ist (‘Cut off even in the blossoms of my sin / Unhouselled, disappointed, unaneled / ... / With all my imperfections on my head’ (I,v,76-79) und die ‘maimed rites’ (V,i,186) beim Begräbnis für die Selbstmörderin Ophelia, welche im protestantischen Prayer Book nicht vorgesehen waren¹²⁸. Konkret auf die Jesuiten läßt sich noch eine Stelle aus einer frühen Komödie beziehen: In The Taming of the Shrew wird Lucentio dem Baptista als „young scholar that has been long studying at Rheims...“¹²⁹ vorgestellt. In Rheims war bekanntlich Allens Seminar für die Ausbildung junger Engländer für die Mission.

8.4.4.4. King John

Konkreter auf einzelne Dramen bezogen wissen wir von King John, dem einzigen Drama Shakespeares, in dem es explizit um die Auseinandersetzung von Papsttum und englischer Monarchie geht, daß Shakespeare die anti-katholischen Tendenzen seiner Quelle, The Troublesome Reigne, aufgeführt im Jahre 1591 von den Queen’s Majesty’s Players, stark abmilderte.

Shakespeare completely transformed the temper of the earlier drama by eliminating its strong anti-catholic bias and writing a play which by contrast is so mild in its attitude towards Catholicism that some critics regard Shakespeare’s revision as proof of his Catholic faith.¹³⁰

Aus dem protestantischen Helden und Märtyrer, dem Vorkämpfer für die Unabhängigkeit Englands von Rom, wie er häufig von den Geschichtsschreibern der Tudorzeit dargestellt worden war, hat Shakespeare bekanntermaßen entgegen seiner Quelle einen Usurpator gemacht (vgl. die Aussagen der Königin und des Bastards), der dem rechtmäßigen Erben Arthur den Thron streitig macht. Außerdem sind die Nonnen und Mönche im Vergleich mit der Quelle bei Shakespeare weit weniger verschlagen, heuchlerisch und geldgierig.

125 Genaue Belege für Bezugnahmen auf katholische Bräuche in den verschiedensten Dramen Shakespeares finden sich bei: Milward, Background, S. 25-80 und Groot, op. cit., S. 169-180.

126 Ed. T.J.B. Spencer (Harmondsworth, 1967, repr. 1983).

127 Ed. Philip Edwards (Cambridge, 1985, repr. 1988)

128 Vgl. Groot, op. cit., S. 178.

129 Zitiert bei Groot, op. cit., S. 169.

130 Groot, op. cit., S. 182.

8.4.4.5. Henry VIII

Neben King John ist noch ein weiteres Drama in diesem Zusammenhang nicht zu übergehen. Am Ende von Shakespeares Schaffenszeit steht Henry VIII, das Drama um den Begründer der anglikanischen Staatskirche. Auch hier lassen sich pro-katholische Tendenzen erkennen. Die Charakterisierung des Königs als grausam, selbstsüchtig und heuchlerisch ist unbestrittenermaßen nicht gerade positiv. Dazu kommt die deutliche Sympathie lenkung auf die katholische Königin Katharina mit ihrer würdevollen Haltung und ihrem geduldigen Leiden. Mit ihrer Vision der himmlischen Krönung haben wir eine der wenigen jenseitsbezogenen Szenen im Gesamtwerk Shakespeares vor uns. Der ehrgeizige und skrupellose Cardinal Wolsey, welcher dieser positiven Bewertung des Katholizismus zu widersprechen scheint, findet in III,ii zu Selbsterkenntnis, innerem Frieden und Vergebung, was ihn deutlich aufwertet.

Die keinesfalls negative Bewertung der katholischen Figuren in diesem Drama ist umso bedeutsamer, wenn wir ein weiteres Detail, konkret den Einfluß eines Jesuiten, im Zusammenhang mit Henry VIII in Betracht ziehen:

A ... trace of Campion's literary influence is to be found in Henry VIII, where Shakespeare's characterisation of Cardinal Wolsey - in the speeches of Queen Katharine and Griffith (IV,ii) - is derived from Campion's History of Ireland, incorporated into Holinshed's Chronicles.¹³¹

Campion war, wie wir wissen, auf seiner Mission im Jahre 1580 im Hause von Sir William Catesby in Lapworth, einige Meilen nördlich von Stratford gewesen. Wie genau seine History of Ireland in Holinsheds Chronicles (die Quelle, welche Shakespeare neben Plutarch am häufigsten heranzog) gelangte, und ob Shakespeare diese Passage bewußt als eine Übernahme von einem Jesuiten in sein Drama aufnahm, können wir heute nicht mehr entscheiden.

8.4.4.6. Measure for Measure

Ein drittes Drama, welches im Zusammenhang mit dem Katholizismus in Shakespeares Werk nicht übergangen werden kann, ist Measure for Measure. Einen Bezug nicht nur zum Katholizismus allgemein, sondern bereits konkret auf die Jesuiten, ist Friar Lodowick.

The Duke as Friar Lodowick, who is described by Lucio as 'the old fantastical duke of dark corners', may be more aptly compared with those Jesuits and Seminary priests of whom Lord Burley speaks in his Execution of Justice in England as wandering 'up and down in corners in disguised sort, changing their titles, names and manner of apparel. The theme of 'die to live' ... recalls the constant exhortations of the priests to their fellow-Catholics ...¹³²

131 Milward, Background, S. 44.

132 Milward, Background, S. 77.

Es wurde bereits darauf verwiesen (Kap. 8.4.2.2.1.), daß der Jesuit Robert Vicars, welcher im Jahre 1576 mit Shakespeares ehemaligem Lehrer Simon Hunt nach Rom gereist war, vom Bischof von Oxford als lebend in „dark corners“ bezeichnet worden war.

Measure for Measure, in der heutigen Literaturkritik als „problem play“ eingestuft (übereinstimmend bei Boas, Tillyard und Schanzer), zeigt also verbale Anklänge an die Jesuitenproblematik der Zeit, die vom elisabethanischen Publikum wohl eher erkannt wurden als es uns 400 Jahre später möglich ist. Es kommt hinzu, daß zum einen im frühen 16. Jahrhundert die prioress eines Nonnenkonvents in der Nähe von Wroxhall im Norden Stratfords eine Isabella Shakespeare war¹³³ und Shakespeare zum anderen in seinem Drama gerade mit der „Katholisierung“ (Namensgebung, Noviziat der weiblichen Hauptperson und dem friar) von seiner Quelle abwich.

Dies soll keinesfalls bedeuten, daß wir aufgrund dieser einen möglichen Parallele zur Jesuitenfrage der Zeit den Anspruch erheben, eine neue Interpretation in der unendlichen Komplexität von Measure for Measure gefunden zu haben. Die oben aufgeführte Stelle mag nur als Beleg für die grundsätzliche Möglichkeit der Bezüge auf Jesuiten in Shakespeares Werk verstanden werden.

Zusammenfassend können wir zu den bisher untersuchten Dramen festhalten: Shakespeare vertritt in ihnen nicht grundsätzlich eindeutig anti-katholische Tendenzen, katholische Kirchenmänner und Nonnen erscheinen sogar in positivem Licht. Toleranz bis hin zur Sympathie läßt sich im allgemeinen beobachten.

The evidence reviewed in this chapter ... does not warrant the conclusion that Shakespeare was himself a Catholic. But it does supply grounds for the opinion that the poet absorbed more of Catholicism ... than is generally believed and that throughout his mature years he retained a genuine esteem for certain aspects of the Old Faith.¹³⁴

Bereits Measure for Measure ließ sich innerhalb des Rahmens genereller Bezüge auf den Katholizismus in Shakespeares Werk konkret mit den Jesuiten in Verbindung bringen. Betrachten wir vor diesem Hintergrund noch gezielt weitere Dramen, welche uns zu den Jesuiten und Timon of Athens vielleicht weiterhelfen können; möglicherweise lassen sich hieraus noch exaktere Schlüsse ziehen.

133 Vgl. Milward, Background, S. 22.

134 Groot, op. cit., S. 224.

8.4.4.7. Comedy of Errors

Die Comedy of Errors ist sicherlich eines der frühesten Dramen Shakespeares, wengleich seine genaue Datierung nicht geklärt ist. Der erste Beleg für eine Aufführung liegt vor für den 28.12.1594, als die Comedy am Gray's Inn aufgeführt wurde. Ob das Werk bereits wesentlich früher¹³⁵ entstanden ist, ist in der Forschung umstritten. Die Inns of Court waren uns bereits im Zusammenhang mit den Jesuiten in England als potentieller Hort der Katholiken begegnet.

Ein Vergleich mit der Hauptquelle, Plautus' Menaechmi, macht die Neuerungen, die Shakespeare in seinem Drama vorgenommen hat, deutlich. Was jedem Kritiker auffällt, ist die Verdopplung des Zwillingspaars auch auf der Diener-Ebene. Für uns viel wichtiger ist jedoch die neue Vorgeschichte um Aegeus, welche die farcenhafte Handlung dunkel überschattet. Die Abschwächung der Rolle der Kurtisane, die bei Plautus eine wichtige Rolle gespielt hatte, und die Einführung Lucianas, welche als Sprachrohr für eine christlich orientierte Eheauffassung fungiert, führen das Thema der ehelichen Moral in das Stück ein. Die Verlagerung des Schauplatzes von Epidamnum (bei Plautus) nach Ephesus nimmt Bezug auf den Epheserbrief, in dem Paulus v.a. in den Kapiteln vier bis sechs¹³⁶ auf das rechte Verhältnis im Gehorsam der Frau zu ihrem Ehemann und des Dieners zu seinem Herrn verweist. Die wesentlich stärker akzentuierte Betonung des Motivs des Identitätsverlusts macht Shakespeares Drama (trotz aller burlesken Elemente) zu einer letztlich ernsten Auseinandersetzung mit dem Problem der Entfremdung von sich selbst und von anderen Menschen. Eine Entwicklung im privaten Bereich droht in den Akten IV und V auf das gesamte Gemeinwesen überzugreifen und erst das Auftreten der Abbess (welche sich auch bei Plautus nicht finden läßt) macht das gute Ende möglich.

Die Menaechmi des Plautus waren erst 1595 in der englischen Übersetzung von William Warner erschienen, und Shakespeare muß daher wohl das lateinische Original gelesen haben¹³⁷. Eine weitere Möglichkeit des Einflusses wird in der Forschung mit der ersten englischen Prosa-Komödie, den Supposes (Gray's Inn, 1566; veröffentlicht 1575) von George Gascoigne genannt. Man nimmt an, es handle sich hierbei um ein Analogon zur Comedy of Errors¹³⁸.

135 Peter Alexander (Shakespeare's Life and Art, 1939), S. 76-69 nimmt einen Entstehungszeitraum zwischen 1584 und 1589 an; die Mehrzahl der Forscher plädiert für 1590-1593 und dennoch: „It seems that reasons can be found for dating ... in 1589, 1591-93, and 1594, but none of the evidence is very reliable.“ (The Comedy of Errors, ed. R.A. Foakes (London, 1907, rev. 1962), S. xxii.

136 Vgl. zu einer genauen Auflistung der Parallelen die Einleitung zum New Cambridge Shakespeare, ed. T.S. Dorsch (Cambridge, 1988), S. 10-11, der auch grundsätzlich auf die vielen biblischen Echos der Comedy of Errors verweist.

137 Möglich wäre auch ein vorheriges Zirkulieren des englischen Manuskripts, was jedoch als wenig wahrscheinlich gilt: „even those who have made as much as possible of the verbal similarities have not been able to build up a convincing case that Shakespeare knew Warners translation.“ (Ed. Foakes, S. xxvi).

138 Vgl. ed. Dorsch, S. 9.

Interessant für uns sind die Parallelen, die sich aus dieser Perspektive zum Timon of Athens ergeben. Die Verbindung zu Gray's Inn, die ungeklärte Frage, in welcher Sprache Shakespeare seine Hauptquelle gekannt haben könnte, ferner die inhaltlichen Elemente der moralischen Gewichtung, der Entfremdung eines Menschen von sich selbst und der Gesellschaft und des Übergreifens eines persönlichen Rahmens auf die Öffentlichkeit, erinnern an Timon of Athens. Der mögliche Einfluß der Jesuiten könnte diese zunächst so grundlegend verschiedenen Dramen in Verbindung treten lassen. Im Bezug auf Timon besitzen wir in dieser Hinsicht konkret die mögliche Quelle des Jesuitendramas Gretsers, aber wie ist die Comedy mit den Jesuiten in Verbindung zu bringen?

In diesem Zusammenhang gibt es eine These, welche zwar relativ isoliert steht, bisher jedoch nicht grundlegend entkräftet werden konnte¹³⁹. Baldwin möchte belegen, daß die Comedy um das Jahr 1589 entstanden ist und versucht nachzuweisen, daß die Egeon-Handlung ihre Vorlage hat in der Hinrichtung des Jesuiten William Hartley am 5. Oktober 1588. Shakespeare habe diese miterlebt.

Neben der genauen Identifizierung der Person des Hingerichteten (in der Diskussion Baldwins sind William Gunter¹⁴⁰, gehängt am 28.8.1588, Robert Sutton, gehängt am 4.10.1588, und eben William Hartley) ist Baldwin besonders die Lokalisierung des priory in der Comedy of Errors, wie sie in V,i, 120-122 (ed. Dorsch) beschrieben wird, wichtig. Er kommt zu dem Schluß, daß es sich einerseits definitiv um die Hinrichtung William Hartleys handeln muß und andererseits der Schauplatz in diesem Fall nicht Tyburn, sondern Shoreditch gleich hinter Holywell Priory gewesen sei, eine Gegend, in der sich die Theater The Theatre und The Curtain befanden. In diesen traten die Lord Strange's Men im Winter 1589-90 auf und Shakespeare habe in seiner frühen Londoner Zeit dort gelebt¹⁴¹. Baldwin geht noch einen Schritt weiter, wenn er Egeon als eine Allegorie für die katholische Kirche interpretiert. Der Konflikt zwischen Syrakus und Ephesus sei zu verstehen als die Auseinandersetzung zwischen der römischen und der anglikanischen Kirche (S. 129-135); die strengen Gesetze in Ephesus, die sich in der Quelle nicht nachweisen lassen, stellten eine deutliche Anspielung auf die zeitgenössischen Verhältnisse dar und seien vom Publikum der Zeit dekodiert worden. Shakespeares Intention dahinter sei der Appell zu Toleranz den Katholiken gegenüber.

Inwieweit diese Gleichsetzung Egeons mit der katholischen Kirche gerechtfertigt ist oder die Interpretation hier doch an ihre Grenzen stößt, mag offen gelassen werden. Das Auftreten des Egeon als Kaufmann widerspräche der Interpretation in Richtung der Jesuiten nicht, da wir gesehen hatten, daß diese sich häufig als Kaufleute

139 Es handelt sich um: T.W. Baldwin, Shakespeare Adapts a Hanging (Princeton, 1932). „It is one of those theories that can never be really proved, but ... it sounds plausible“. (Devlin, Life, S. 174).

140 Genauer zu dessen Person äußert sich Baldwin auf den Seiten 30-33.

141 Vgl. E.K. Chambers, William Shakespeare, (Oxford, 1931) Vol. II, S. 262.

verkleideten und auch als solche in Briefen angesprochen wurden¹⁴². Darüberhinaus liegt mit Dromio von Syrakus' Äußerung „I cross me for a sinner“ (II,ii,179; ed. Dorsch) eine Bezugnahme auf den katholischen Brauch des Sich-Bekreuzigens vor, welcher bei den Protestanten nicht üblich war.

Die These, die Comedy of Errors könne mit den Katholiken oder noch konkreter mit den Jesuiten in Verbindung gebracht werden, ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Wenn wir davon ausgehen, daß die Glaubensfrage um das Jahr 1588 (Armada!) allseits diskutiert werden mußte, erscheint es nicht ganz abwegig, die Comedy hierzu in Bezug zu setzen. Wir hatten bereits auf die Veränderung des Schauplatzes von Epidamnum (bei Plautus) nach Ephesus (bei Shakespeare) und die Bezugnahme auf den Epheserbrief hingewiesen. Antipholus von Syrakus nimmt deutlich auf diesen Kontext Bezug: „Now, as I am a Christian...“ (I,ii,77; ed. Dorsch). Die Stadt Ephesus wurde im Epheserbrief mit Zauber und Magie in Verbindung gebracht, was Antipholus von Syrakus in Erinnerung ruft (I,ii,98-101). Der Verdacht latent wirkender Kräfte wird zu einem prägenden Element der Comedy of Errors. Die Einführung der Abbess durch Shakespeare ermöglicht das glückliche Ende in allgegenwärtiger Harmonie und Läuterung einzelner Figuren¹⁴³. Den strengen Gesetzen des Duke wird der christliche Wert des Vergebens entgegengesetzt. Das das Spiel überschattende Leiden des Egeon nimmt sein Ende und läßt das Drama in universeller Harmonie ausklingen.

Die Comedy of Errors läßt sich also durchaus mit christlichen Werten interpretieren. Ein möglicher Bezug speziell auf die Jesuiten wurde von der Forschung (Baldwin) bereits thematisiert. Ein Entstehen des Dramas im Kontext und im Kontakt mit Kirchenleuten scheint nicht ganz unwahrscheinlich. Eine mögliche Inbezugsetzung der Comedy zu den Jesuiten könnte jetzt durch das Auffinden des Dramas Gretsers (1584) für Timon of Athens konkret Nahrung erhalten, wenn wir ein frühes Entstehungsdatum der Comedy annehmen, was die ungeklärte Datierungsfrage erlauben würde. Gretsers Drama könnte früh, d.h. in der zweiten Hälfte der 80er Jahre, nach England gelangt sein, Shakespeare in dieser Zeit tatsächlich Kontakt mit den Jesuiten gehabt haben. Die Vermittlung von Dramenstoffen (Timon?) des Ordens könnte über die Inns of Court erfolgt sein, wo die Comedy of Errors ihre erste belegte Aufführung erfuhr. Doch betrachten wir noch weitere Dramen Shakespeares, die uns vielleicht noch näheren Aufschluß zu unserer Fragestellung geben können.

142 Persons etwa wird wiederholt in Briefen als „merchant“ angesprochen. Vgl. etwa Foley, op. cit., Vol. V, S. 853: „Mr. Luke, merchant, at Venice“.

143 Adriana überwindet ihre Eifersucht und nimmt die Warnung der Abbess an, ihr Ehemann wird bestraft durch Dr. Pinch und Antipholus von Syrakus lernt, seine Vorurteile gegen Ephesus fallen zu lassen.

8.4.4.8. Love's Labour's Lost

Eine weitere Komödie, die im Zusammenhang mit den Jesuiten interpretiert werden kann, ist Love's Labour's Lost¹⁴⁴. Dieses Mal kommt eine mögliche Inbezugsetzung zu den Jesuiten aus der Timon-Thematik: Wir erinnern uns, daß hinsichtlich Timon of Athens die erste Erwähnung der Timon-Figur durch Shakespeare in diesem Drama erfolgte und das erstmals im England der Renaissance in Verbindung mit der Heuchelei.

Nicht anders als im Fall der Comedy of Errors ist auch die Datierung von Love's Labour's Lost nicht geklärt. Die erste Quarto stammt aus dem Jahre 1598 und bezeichnet das Drama als „corrected and augmented“, weshalb allgemein angenommen wird, es handle sich bei diesem Quarto-Text um die Überarbeitung eines früher entstandenen Dramas, das um 1593-94 zu datieren sei; die Revision sei in den Jahren 1594-1597 erfolgt¹⁴⁵.

Im Unterschied zur oben besprochenen Comedy of Errors kennen wir für Love's Labour's Lost nicht die Hauptquelle. Ohne mit einem weiteren Gretser-Drama eine solche anbieten zu können, möchte ich trotzdem vor dem Hintergrund der ersten Timon-Erwähnung durch Shakespeare in diesem Drama und der zeitlichen Nachbarschaft zur Comedy of Errors der Jesuitenthematik etwas weiter nachgehen. Unbestrittenermaßen haben wir mit Love's Labour's Lost das Drama Shakespeares mit den meisten Zeitbezügen vor uns.

The Shakespeare Encyclopaedia speaks for all the commentators in claiming that 'Love's Labour's Lost is, above all, a topical play'. The fact that 'many of the references to contemporary jokes, events and men have become unintelligible to modern audiences' in no way diminishes one's sense that the author aims his shafts at many contemporary targets...¹⁴⁶

Die Schwierigkeiten beim Verstehen der Anspielungen hat jeder Theaterzuschauer dieses Dramas im 20. Jahrhundert bereits erfahren. Der Sinn vieler Witze und Anspielungen wird uns heute wohl verborgen bleiben. Sie bieten umgekehrt aber auch die Möglichkeit, nach neuen Bezügen (in unserem Fall im Hinblick auf die Jesuiten) zu suchen.

In IV,ii tritt im Gespräch zwischen Holofernes, Sir Nathaniel und Dull Jaquenetta zusammen mit Costard herein (IV,ii,81ff) und richtet folgende Grußworte an Sir Nathaniel: 'God give you good morrow, master Person', auf die Holofernes antwortet: 'Master Person, quasi pers-on; and if one should be pierced, which is the one?' Costard antwortet hierauf: 'Marry, master schoolmaster, he that is likest to a hogshed' und etwas später in der gleichen Szene spricht Sir Nathaniel zu Holofernes: 'Sir, you

144 Ed. Richard David (London, 1906, rev. 1951) (The Arden Ed.).

145 Vgl. Ed. David, S. xxxi.

146 Honigmann, Lost Years, S. 66.

have done this in the fear of God, very / religiously; and, as a certain Father saith-' (IV,ii,146-147), wird jedoch von Holofernes kurz und abrupt unterbrochen: 'Sir, tell me not of the father; I do fear colourable / colours. But to return to the verses...' (IV,ii,148-149).

Dieser Wortwechsel trägt nichts zum Kontext des gesamten Dramas bei¹⁴⁷ und ist (vor allem für den heutigen Zuschauer) nicht allzu sinnvoll, wenn man nicht eine mögliche Anspielung in Betracht zieht. Die Forschung hat erarbeitet, daß es sich um eine Anspielung auf Robert Persons handeln könne, der als Verräter galt „and worthy of having his head cut off, pierced and exposed on a pike to public contempt“¹⁴⁸.

Wie wir gesehen hatten, ist die Datierung von Love's Labour's Lost nicht gesichert, weshalb es schwierig ist, eine konkrete zeitgenössische Anspielung zu dekodieren. Eine Aufführung vor Königin Elizabeth ist für das Jahr 1597 belegt und im Zusammenhang mit dieser Aufführung dürfte die mögliche Anspielung auf Persons besonders wirkungsvoll gewesen sein: Wie wir wissen, hatte Robert Persons der ersten Jesuitenmission nach England angehört. Seiner Verhaftung hatte er (im Gegensatz zu Campion) entgehen und auf den Kontinent fliehen können. Von dort aus machte er es sich zum Ziel, einerseits die Ausbildung junger englischer Jesuiten in Seminaren für die englische Mission zu fördern und andererseits auf England Einfluß zu nehmen und katholische Thronanwärter zu propagieren und zu unterstützen. Dabei kam es auch zu einer direkten schriftlichen Auseinandersetzung mit Königin Elizabeth: in ihrer Proclamation against the Jesuits and Seminarians vom 29. November 1591 beschuldigt sie einen 'schoolman, named Parsons, arrogating to himself the name of the King Catholic's Confessor'¹⁴⁹, worauf dieser 1593 unter dem Pseudonym Philopater mit der Responsio ad Edictum Elizabethae reagierte. Im folgenden Jahr dann veröffentlichte Persons unter dem Namen R. Doleman sein berühmtestes Werk, die Conference about the Next Succession to the Crown of England, welches als „Doleman“, „Book of Succession“ oder „Book of Titles“ in England weite Verbreitung fand und ab dem Jahr 1594 zu den am meisten diskutierten Schriften gehörte. Öffentlichkeit und königlicher Hof wären nur zu aufnahmebereit für eine Anspielung auf Robert Persons in einem Drama gewesen. Falls Shakespeare der Königin also hätte huldigen wollen, so wäre diese sanfte Verspottung von Father Persons dafür durchaus geeignet gewesen und verstanden worden.

Über Father Persons hinaus verweisen noch weitere Details in Love's Labour's Lost auf die Jesuiten: das Wort „colourable“ (die „colourable practices“¹⁵⁰ der Jesuiten waren den Elisabethanern im täglichen Sprachgebrauch vertraut) ebenso wie Jaquettas Äußerung: „Our Person misdoubts it; 'twas treason he said“ (IV,iii,192), als

147 Pope etwa in seiner Shakespeare-Ausgabe verbannte sie an den Rand und Bühnenaufführungen lassen sie für gewöhnlich völlig aus.

148 Milward, Background, S. 51.

149 Zitiert bei John Phelps, „Father Parsons in Shakespeare“, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 69. Jhg., 133. Bd, der Neuen Serie 33. Bd. (1915), S. 70.

150 Cecils Execution of Justice in England; zitiert bei Milward, Background, S. 52. Weitere Beispiele für die Verwendung dieses Wortes gibt Phelps, op. cit., S. 79.

sie dem König den Brief übergibt. Der Verrat im Zusammenhang mit einem Brief-Wechsel (in seiner doppelten Bedeutung) wurde mit großer Wahrscheinlichkeit von den Zeitgenossen zu den Jesuiten in Bezug gesetzt. Ferner haben wir in diesem Drama die einzige Äußerung in Shakespeares Werk über den bekannten Platz der Hinrichtung, Tyburn: Berowne bezieht sich in IV,iii,52 auf „the shape of love's Tyburn, that hangs up simplicity“, eine in der Tat seltsame Metapher im Zusammenhang mit der Tatsache, daß Longaville sich verliebt hat.

Auch die Person des Duke ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung: Einen Ferdinand of Navarre hat es niemals gegeben (im Text wird er auch nie mit „Ferdinand“ angesprochen). Mit diesem ist wohl Henri von Navarre gemeint, der den französischen Bürgerkrieg beendet hatte und im Jahre 1593 zum König Henri IV von Frankreich gekrönt worden war. Wieso wählt Shakespeare ihn für sein Drama?

Englische Truppen hatten den Protestanten Henri im Krieg unterstützt, um dessen Thronanspruch zu verteidigen. Im Jahre 1593 freilich, als sich Henri mit der gegnerischen Partei, der katholischen Liga, einigte, konvertierte er zum Katholizismus¹⁵¹. Die englischen Truppen mußten das Land verlassen. Inwieweit diese konfessionellen Fragen bei der Verwendung dieser Person für eine Dramenfigur eine Rolle spielten, kann von uns nicht entschieden werden. Als sicher dürfen wir wohl annehmen, daß die Tatsache von Henris Konversion in England allseits bekannt war und ein aktueller Bezug damit gegeben gewesen wäre.

Weitere mögliche Verbindungen von Love's Labour's Lost mit den Jesuiten bestehen noch in einer literarischen Parallele zu Robert Southwells St. Peter's Complaint, Stophen 56 und 57, mit ihrem Spiel um Augen und Sterne. Das genaue Abhängigkeitsverhältnis der beiden Texte ist jedoch nicht gesichert: „It is ... arguable that Shakespeare borrowed from Southwell, or that the similarity is pure coincidence.“¹⁵² Ferner hatten wir bereits darauf verwiesen, daß Shakespeares ehemaliger Lehrer, Simon Hunt, welcher später Jesuit geworden war, vielleicht seine wohlwollende Karikatur in Holofernes gefunden hat. In Holofernes' Verkörperung des Judas Macabaeus in den Nine Worthies (V,ii,581ff) steht er auf jeden Fall in biblischem Kontext.

Zusammenfassend zu Love's Labour's Lost können wir also festhalten, daß Shakespeare sich mit den vermuteten Anspielungen auf Robert Persons und Henri von Navarre als ein (gewohnt) aktuell ausgerichteter Dramatiker erwiesen hat. Southwells Gedicht und die mögliche Anspielung auf Simon Hunt lassen Love's Labour's Lost in Zusammenhang mit den Jesuiten treten. Wenn wir uns dann daran erinnern, daß Shakespeares erste Erwähnung der Timon-Figur ebenfalls in diesem Drama erfolgt, so könnte sich von hier ein Bezug zu Gretsers Jesuitendrama konstruieren lassen.

151 Vgl. Mitchell, op. cit., S. 94.

152 Ed. David, S. xxvi.

Hierfür soll noch ein weiteres literarisches Zeugnis wieder aufgegriffen werden: das letzte Zeugnis für eine Erwähnung der Timon-Figur **vor Love's Labour's Lost** liegt vor aus dem Jahre 1593 mit Thomas Nashs Christ's Tears over Jerusalem (vgl. Kap. 4.1.5.), einer Schrift, welche etwa zur gleichen Zeit wie Shakespeares Komödie entstanden sein dürfte. In dieser empfiehlt Nashe die Lektüre von Robert Persons The Christian Directory (1585), eine Überarbeitung von dessen Schrift The Resolution or A Book of the Christian Exercise. appertaining to Resolution, (1582), welche durch einen Raubdruck in England bekannt geworden war. Diese hatte großen Einfluß auf Robert Greene and Thomas Nashe, welche beide auf die Timon-Figur Bezug genommen hatten, ausgeübt:

In The Repentance of Robert Greene, which was published in 1592 together with A Groatsworth of Wit, the former attributes his death-bed conversion to having taken 'the Book of Resolution in my hand'; and in the following year the latter [Nashe] strongly recommended its perusal in his book, Christ's Tears over Jerusalem - especially for its skilful refutation of atheism.¹⁵³

Christ's Tears over Jerusalem hatte sich an die „university men that are called to preach at the cross and the court“¹⁵⁴ gewandt. Sie sollten sich gegen nichts so sehr wie den Atheismus wenden, wobei es zwischen den „inneren“ und den „äußeren“ Atheisten zu unterscheiden gelte. Letztere verneinten völlig die Existenz Gottes, erstere betrieben unter dem äußeren Deckmäntelchen des Glaubens verwerfliche Taten oder veranlaßten sogar noch andere dazu.

Wenn wir nun die zeitliche Nähe von Christ's Tears over Jerusalem zur Komödie Love's Labour's Lost, welche auch noch dessen Autor Nashe in der Figur des Moth aufgreift, in Beziehung setzen und uns dazu Nashes Adressaten der Inns of Court („university man that are called to preach ... at the court“; s.o.), und die Timon-Anspielung (vgl. Kap. 4.1.5.) vergegenwärtigen, den Einfluß Persons und die Frage des Atheismus miteinbeziehen, dann treten Katholizismus, Jesuiten und Timon-Figur plötzlich in seltsame Beziehung zueinander. Wie genau die einzelnen Wege der Verbindung ausgesehen haben können, ist für uns nicht mehr zu entscheiden, aber ich fühle mich dennoch ermutigt, die folgende vorsichtige These aufzustellen:

Die Diskussion um die Jesuiten war seit Jahren in England im Gange; um 1593 erreichte sie ihren Höhepunkt: der „Doleman“ (s.o.) war in aller Munde, Henri von Navarre, den England unterstützt hatte, war zum Katholizismus übergetreten. Durch Kontakt mit den Jesuiten (Inns of Court?) oder im Umfeld von Thomas Nashe erfuhr Shakespeare von Gretsers Timon-Drama. Dafür spricht, daß Shakespeare als erster Autor der Renaissance in England in Love's Labour's Lost Timon mit dem Thema der Heuchelei in Verbindung gebracht hat (vgl. Kap. 4.1.6.). Dies war bis dahin nur von Gretser dramatisiert worden. Shakespeare griff die Geschichte um den Menschenfeind erstmals in der kurzen Erwähnung in der auf die oben zitierte Passage unmittelbar folgenden Szene (IV,iii,169ff) auf. Eine kurze oder längere Zeitspanne

¹⁵³ Milward, Background, S. 45.

¹⁵⁴ Zitiert bei Milward, Background, S. 195.

später (die Datierung des Timon of Athens ist, wie wir wissen, keinesfalls gesichert) erinnert sich der Dramatiker, eventuell angeregt durch zeitgeschichtliche Ereignisse und Entwicklungen (vgl. Kap. 6.1.3.) oder andere Personen an den Menschenfeind Timon. Shakespeare gestaltet den Stoff zu einem ganzen Drama aus oder überarbeitet einen möglichen ersten Entwurf. Hierauf wird im Zusammenhang mit Timon of Athens nochmals zurückzukommen sein.

8.4.4.9. Macbeth

Nicht nur die Komödien lassen mögliche Anspielungen auf die Jesuiten oder den katholischen Glauben erkennen, auch in den Tragödien, welche in zeitlicher Nähe zum Timon of Athens entstanden sein dürften, ist dies der Fall. Eine mögliche Anspielung bietet Macbeth¹⁵⁵.

Macbeth ist uns nur überliefert in der Folio von 1623; die erste belegte Aufführung fand 1611 statt. Entstanden sein muß die Tragödie jedoch bereits früher, wie sich aus Anspielungen in anderen Dramen¹⁵⁶ nachvollziehen läßt. Die Forschung ist im allgemeinen der Auffassung, den Entstehungszeitraum für Macbeth mit den Jahren 1603-1606 anzusetzen; die erste Aufführung dürfte bereits im Jahre 1606 stattgefunden haben. Damit ist diese Tragödie in Shakespeares Gesamtwerk nach Hamlet, Othello, Measure for Measure und King Lear und vor Anthony and Cleopatra, Coriolanus und (wenn auch in seiner Datierung recht umstritten) Timon of Athens einzuordnen. Quelle für Macbeth waren in erster Linie Holinsheds Chronicles.

1606 war das Jahr des Gun Powder Plot, was für die Jesuiten entsprechende Folgen haben sollte. Der Jesuit Henry Garnet war schon am 3. Mai 1606 wegen Verschwörung gehängt worden. Das Drama Macbeth nimmt hierauf mit dem Begriff der equivocation und dem Hängen von Verrätern (IV,ii,46ff) Bezug. In der porter-scene lesen wir bezüglich der equivocation:

Here's a farmer that hang'd himself on th' expectation of plenty ... Faith, here's an equivocator that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven: O! come in, equivocator! (II,iii,4-13)

Der Vorwurf der equivocation wurde erstmals im Prozess gegen Robert Southwell im Jahre 1595 erhoben und sollte von da an ein wichtiger Bestandteil der offiziellen Propaganda gegen die Jesuiten werden. Bereits im Hamlet, auffälligerweise in einer ähnlich „komischen“ Szene, der Totengräberszene (V,i) hatte Shakespeare diesen Begriff in den Worten Hamlets verwandt („We must speak by the carde, or equivocation will undo us“ (V,i,116)¹⁵⁷, er war also bereits im Gespräch. Verstärkt sollte dies dann werden im Zusammenhang mit dem Gun Powder Plot des Jahres 1606 und der Verhaftung und Anklage des Jesuiten Henry Garnet. Auf ihn nimmt der porter aktuellen Bezug¹⁵⁸.

155 Ed. Kenneth Muir (London, 1912, repr. 1959) (Arden Ed.).

156 Vgl. hierzu ed. Muir, S. xvii-xxi.

Ein vollständiger Bericht des Verfahrens gegen Garnet war im Jahre 1606 anonym unter dem Titel A True and Perfect Relation of the Whole Proceedings against the late most Barbarous Traitors, Garnet a Jesuit and his Confederates veröffentlicht worden, welchen Shakespeare benutzt haben soll: „Between this pamphlet and the play there are a striking number of parallels in thought and phraseology“¹⁵⁹. Garnets Prozess begann am 28. März, hingerichtet wurde er am 3. Mai 1606. Wann genau Macbeth entstanden ist, ist uns unbekannt (s.o.), inwieweit eine zeitliche Abhängigkeit von diesem Pamphlet bestehen könnte, ist ebenfalls fraglich. Unbestritten ist diese Stelle jedoch grundsätzlich in Bezug zu den Jesuiten zu setzen.

Es kann hier keine genaue Analyse und Interpretation der porter-scene gegeben werden. Die Forschung ist sich heute im allgemeinen einig, daß es sich bei dieser Szene nicht, wie es die Auffassung Coleridges war, um eine Zutat von Schauspielern handelt, sondern eine zentrale Stelle für das Verständnis des Dramas vorliegt. Warum es ein betrunkenener porter sein muß, der das comic relief (oder im Gegenteil die dadurch noch stärker hervortretende Grausamkeit des zuvor Geschehenen) übernimmt, wird noch diskutiert. Die Parallele zu den christlichen mittelalterlichen Mysterienspielen mit dem Höllenpfortner bietet sich als die wahrscheinlichste Lösung an.

In den oben zitierten Worten des Eingangsmonologs bezieht sich der porter mit der Nennung des Namens „Farmer“ klar auf den Jesuiten Henry Garnet, der diesen als Decknamen benutzt hatte. Eine deutliche Verurteilung des Handelns der Verschwörer ist aus den Worten des porter herauszuhören. Im Verlauf des Dramas dann taucht equivocation freilich noch einmal auf, dieses Mal in Bezug auf den Titelhelden: „...th' equivocation of the fiend / That lies like truth“ (V,v,43-44).

Macbeth's own equivocation, by an ironical twist, becomes merely an aspect of truth. It is a brilliant counterpart to the equivocation of the fiend that lies like truth: it is the equivocation of the murderer who utters truth like lies. Equivocation therefore links up with one of the main themes of the play, and the equivocator would have earned his place in the Porter scene if Father Garnet had never lived.¹⁶⁰

Die zunächst so eindeutig negativ scheinende Verwendung des Wortes equivocator für einen Jesuiten wird also mit dieser zweiten Verwendung und vor dem Hintergrund des gesamten Dramas mit seinem Themenkomplex um Ehrlichkeit, Wahrheit, Täuschung und Trug deutlich relativiert. Zunächst scheint die Äußerung des porter ein Entgegenkommen Shakespeares an die öffentliche Meinung oder König James (der einer Aufführung von Macbeth 1607 zusammen mit König Christian von

157 Ed. Philip Edwards (Cambridge, 1985, repr. 1988) (The New Cambridge Shakespeare).

158 Vgl. Honigmann, Lost Years, S. 125.

159 Milward, Background, S. 62. Auf den Seiten 62 und 63 listet Milward diese Parallelen genau auf.

160 Ed. Muir, S. xxx.

Dänemark beiwohnte) zu sein. Bei weiterer Analyse des Dramas zeigen sich jedoch Gegengewichte, was wiederum der Gesamtanlage des Macbeth entspricht: Kaum ein anderes Drama Shakespeares ist so sehr vom Kontrast von Licht und Dunkel geprägt. Die porter-scene ist sicherlich eine der Zentralstellen des Macbeth.

Ohne noch weiter der Sympathie für oder Antipathie gegen die Jesuiten in diesem Drama nachgehen zu können, bleibt festzuhalten, daß Shakespeare aktuell auf das Zeitgeschehen Bezug genommen und sich keinesfalls der öffentlichen Diskussion um die Jesuitenfrage verschlossen hat. Das Thema lag gewissermaßen in der Luft, die Jesuiten waren im Gespräch. Ohne Shakespeare damit eine Haltung pro oder contra den Orden zuschreiben zu wollen, ließe dieser „jesuitenschwangere“ Rahmen einer möglichen Rezeption des Grotter-Dramas um 1606-08 eine gewisse Plausibilität zukommen. Vielleicht läßt sich dies noch weiter belegen.

8.4.4.10. King Lear

Wie Macbeth dürfte auch King Lear in zeitlicher Nähe zu Timon of Athens entstanden sein.

Die textliche Überlieferung dieser Tragödie ist umstritten. Die erste Quarto stammt aus dem Jahre 1608, die zweite aus dem Jahre 1619 und das dritte Erscheinen des Stücks erfolgte in der Folio von 1623. Große Unterschiede sind hier zu verzeichnen, die bekanntlich die Editoren des New Oxford Shakespeare dazu veranlaßt haben, zwei Versionen des King Lear zu berücksichtigen. Die Titelseite der ersten Quarto und das Stationer's Register geben übereinstimmend das Jahr 1606 für die erste Aufführung des King Lear¹⁶¹ an. Entstanden sein dürfte das Drama in den Jahren 1603 bis 1606, wobei sich der terminus post quem vom Erscheinungsdatum von Samuel Harshnetts Declarations of Egregious Popishe Impostures (1603) herleitet, welches Shakespeare nachweislich benutzte¹⁶². Harshnett beschrieb die Aktivitäten der katholischen Priester und ihrer Helfer in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts. Die dort aufgeführten Namen werden für Shakespeare angesichts seines wahrscheinlich katholischen familiären Hintergrunds (vgl. Kap. 8.4.1.) von besonderem Interesse gewesen sein.

Die Hauptquelle¹⁶³, The True Chronicle History of King Lear war im Mai 1605 ins Stationer's Register eingetragen worden, so daß die Abfassung des Dramas Shakespeares im Winter 1605-06 wahrscheinlich ist. Damit steht King Lear in der Nähe zu den anderen „drei großen“ Tragödien und zu Timon of Athens, mit welchem ihn auch thematische Parallelen verbinden: Die Themen der Undankbarkeit und des

161 Ed. Kenneth Muir (London, 1901, repr. 1959) (The Arden Ed.).

162 Vgl. ed. Muir, S. 253-258, der Auszüge aus Harshnetts Schrift mit den entsprechenden Parallelstellen in King Lear auflistet.

163 Als Nebenquellen sind anzusetzen Sidneys Arcadia, der die Gloucester-Handlung entspringt und Samuel Harshnetts Declarations of Egregious Popishe Impostures; Edgars Dialekt (IV,vi) entstammt dem anonymen Drama The London Prodigal, das uns im Zusammenhang mit Timon of Athens schon einmal begegnet war (vgl. Kap. 6.1.1.).

Stolzes, die Tiermetaphorik und der Kontrast von arm und reich sind nicht zu übersehen, wenn auch King Lear (trotz seines mäßigen Erfolges in der elisabethanischen Zeit) heute als das Meisterwerk schlechthin, Timon dagegen als nichts weiter als ein mißglückter Entwurf und dramatischer Fehlgriff gilt.

King Lear ist sicherlich ein Drama, welches sich in vieler Hinsicht von den anderen Werken Shakespeares unterscheidet. Die zwei Handlungsstränge, ein Titelheld, der ab Akt II eher passiv leidend als tatsächlich agierend und die Handlung vorwärtstreibend ist, ein fool, der die Handlung durchwegs begleitet und nicht nur (wie etwa der porter in Macbeth, der clown in Othello und Anthony and Cleopatra und die zwei clowns im Hamlet) eine Szene bestreitet, unterscheiden das Drama von den anderen. Dazu kommen die Elemente der Verkleidung, des Wahnsinns, der Grausamkeit (Gloucester), welche hier viel stärkere Verwendung als in anderen Dramen finden. Lear selbst ist älter als die meisten anderen Titelfiguren und interessiert nur als öffentliche Persönlichkeit. Seine Unbeherrschtheit, Aggressivität und sein rasches Verurteilen anderer lassen das Publikum eine gewisse Distanz zu dieser Figur einnehmen, das Geschehen um ihn zunächst eher aus der Ferne betrachten. Dies wird noch verstärkt durch die Distanz, die auch die anderen Dramenfiguren zu Lear einnehmen: sie hören ihm immer weniger zu, er vereinsamt zusehends und spricht letztlich nur noch zu sich selbst. Höhepunkt dieser Entwicklung sind die Szenen III,iv und III,vi.

Demgegenüber steht die Handlung um Gloucester. In ihr vereinigt sich die Dynamik, die der Lear-Handlung fehlt. Gloucesters Schicksal und vor allem das seines Sohnes Edgar als drittem Vertriebenen neben den älteren Lear und Gloucester weisen einen Spannungsbogen und auch eine Perspektive in die Zukunft auf: Der gegenwärtige Zustand ist so erbärmlich, daß man nur noch in die Zukunft hoffen kann.

Wie ist nun King Lear mit dem Christentum in Verbindung zu bringen?

Trotz seines vorchristlichen Rahmens haben wir mit King Lear sicherlich das Drama vor uns, welches wohl am häufigsten (neben Measure for Measure) von Shakespeares Dramen in der Literaturkritik mit dem Christentum in Verbindung gebracht wird. Die Umkehrung der Parabel vom prodigal son, in der die Tochter die Stelle des vergebenden Vaters einnimmt, Cordelias Gleichsetzung mit der leidenden Erlöserfigur Jesu Christi und das Ende in einem Tableau, das der Pieta gleicht, sind Züge des Dramas, die eine solche christliche Interpretation rechtfertigen können¹⁶⁴

Wie sieht es nun genau mit den Jesuiten aus? Finden sich in King Lear Anspielungen auf deren Schicksal, welche vom elisabethanischen Publikum verstanden wurden?

164 Vgl. hierzu v.a. Peter Milward, Biblical Influences in Shakespeare's Great Tragedies (Indiana UP, 1987). Milward analysiert Hamlet (S. 1-60), Othello (S. 61-112), Macbeth (S. 112-155) und King Lear (S. 156-205) Zeile für Zeile nach möglichen Biblischen Echos. Dem geht jeweils ein „argument“ voraus, von dem Milward sagt: „I merely intend it as an indication of the general direction in which the Biblical echoes seem to be pointing“ (xiii).

Die Verstoßung Cordelias und Kents für ihre Ehrlichkeit (I,i), die Verleumdung Edmunds gegenüber seinem Bruder, die Grausamkeiten, die Gloucester erleiden muß, ließen durchaus den Gedanken einer Parallele zum Schicksal der Jesuiten aufkommen. Am meisten Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Edgar zu. Von seinem Bruder verleumdet und zu Unrecht verbannt, muß er in Verkleidung und unter falschem Namen in einem Versteck sein Leben fristen, was mehr dem eines Tieres als eines Menschen gleicht. Edgar gleicht tatsächlich einem gejagten Jesuitenpriester¹⁶⁵, denn auch auf diese waren Edgars Worte anzuwenden:

I heard myself proclaimed,
 And by the happy hollow of a tree
 Escaped the hunt. No port is free; no place
 That guard, and most unusual vigilance,
 Does not attend my taking. Whiles I may 'scape
 I will preserve myself; and am bethought
 To take the basest and most poorest shape
 That ever penury, in contempt of man
 Brought near to beast. (II,iii,1-9)

Edgars Schicksal erinnert stark an Robert Southwells Humble Supplication (1600):

'We are made the common theme of every railing declaimer, abused without hope or means of remedy, by every wretch with most infamous names; no tongue so forsworn but it is of credit against us; none so true, but it is thought false in our defense ... So heavy is the hand of our superiors against us, that we generally are accounted men whom it is a credit to pursue, a disgrace to protect, a commodity to spoil, a gain to torture and a glory to kill.'¹⁶⁶

Edgars Schicksal wird den elisabethanischen Zuschauer also durchaus an die Jesuiten erinnert haben können, eine Parallele, derer wir heute bei Betrachten des Stückes nicht mehr gewahr sind. Auch Kent, der sich als Soldat verkleidet, um der Verbanung letztlich zu entkommen, kann in diesem Zusammenhang gesehen werden. Seine Frage „Is this the promised end?“ (V,iii,261) läßt sogar das biblische Ende der Welt anklingen.

King Lear kann sicherlich (neben den Ansätzen der moralischen „Erziehung“ Lears, der psychoanalytischen oder historischen Interpretation) als ein Drama um die christlichen Werte der Nächstenliebe, der Verfehlung, des erkennenden Leidens und der Vergebung interpretiert werden. Lear und Gloucester lernen zu erkennen, Albany löst sich von seiner Verblendung und gewinnt damit an moralischer Größe, Edgar wandelt sich von einem scheinbaren fool zu einem überlegten und verantwortungsbewußt handelnden Hoffnungsträger. Die mögliche Gleichsetzung Edgars mit den Jesuitenpriestern bleibt uns heute gemeinhin verborgen, wird jedoch von einem

165 "Some had journeyed in rags through the forests, like Edgar in King Lear, living on roots and berries until they reached the coast". (Devlin, Life, S.52).

166 Zitiert bei Milward, Background, S. 72-73.

elisabethanischen Publikum, zu dessen Leben die religiösen Konflikte der Zeit gehörten, erkannt worden sein. Shakespeares enge Vertrautheit mit Samuel Harshnetts Schrift zeigt uns dazu wiederum, wie „jesuitenträchtig“ die Zeit um die Entstehung des King Lear (und damit auch des Timon of Athens) war.

8.4.4.11. Zusammenfassung

Es hat sich gezeigt, daß Shakespeare trotz der nach außen hin vertretenen Konformität zur anglikanischen Staatskirche wiederholt in seinen Dramen auf katholische Bräuche Bezug nimmt, was sich aus der Annahme einer katholischen Jugend erklären ließe. Grundsätzlich sind Katholiken (Mönche und Nonnen) in Shakespeares Werk nicht negativ dargestellt; es läßt sich sogar Entlastung der Katholiken bei einem Vergleich einzelner Dramen mit ihrer Quelle beobachten. Darüberhinaus lassen sich einzelne Komödien (The Comedy of Errors und Love's Labour's Lost) und Tragödien (Macbeth und King Lear), konkret mit den Jesuiten in Verbindung bringen. Ohne eine Wertung Shakespeares eindeutig erkennen zu lassen, sind diese Dramen Zeugnis einer engen Vertrautheit mit Schriften oder historischen Ereignissen, bei denen die Jesuiten eine wichtige Rolle spielten.

Es bleibt, den Blick auf Timon of Athens zu richten, für den wir im Unterschied zu allen bisherigen Dramen mit Gretsers Timon erstmals **konkret** einen möglichen Quellentext aus dem Bereich des Jesuitendramas vorliegen haben. Bisher hatte sich gezeigt, daß v.a. Love's Labour's Lost, das Drama, in dem die erste Erwähnung der Timon-Figur durch Shakespeare erfolgt war, in vielseitigem Bezug zum Umfeld der Jesuiten stand; ferner hatten die Tragödien, welche in unmittelbarer zeitlicher Nähe des Timon of Athens entstanden sind, ebenfalls eine hohe Sensibilität für die Jesuitenproblematik der Zeit erkennen lassen. Die These, Shakespeare könne die Timon-Komödie Gretsers gekannt und als Vorlage für sein Drama benutzt haben, erscheint daher nicht mehr ganz so abwegig wie am Beginn meiner Ausführungen zu diesem Themenkomplex. Als Vermittlerinstanz hatten sich am ehesten die Inns of Court angeboten: sie waren einerseits ein Schlupfwinkel für Katholiken, andererseits unterhielt Shakespeare zweifellos Kontakte zu ihnen.

8.5. Timon of Athens

Als letztes Glied in der Reihe der Shakespeare-Dramen, welche sich vor einem christlichen Kontext interpretieren lassen, soll das Stück, für welches wir **konkret** einen möglichen Quellentext aus dem Bereich des Jesuitendramas vorliegen haben, näher betrachtet werden.

8.5.1. Forschungsmeinung

Timon of Athens gehört nicht gerade zu den beliebtesten Werken Shakespeares, ob in der Literaturkritik oder auf der Bühne: „Timon is still in most critics' limbo, if not somewhere in an upper circle of hell...“¹⁶⁷. Wie aus dem Forschungsbericht (Kap. 1.2.) hervorgeht, sind sich die Kritiker noch immer uneins in annähernd allen Punkten, welche das Drama betreffen: Quellen, Entstehungsbedingungen, Gattung, Autorschaft, Datierung und Geschlossenheit des Textes sind in der Diskussion.

Doch auch im Hinblick auf Inhalt und Konzeption findet Timon in der Literaturwissenschaft kaum Akzeptanz. Abwertende Kritiken sind (sehr häufig im Vergleich zu anderen „großen“ Dramen Shakespeares) an der Tagesordnung.

Die **Charaktere** glichen eher Allegorisierungen als dramatischen Figuren, im Hinblick auf die **Titelfigur** fehlten die „noble traits ..., reflective soliloquies ... [and] at the very brink of the catastrophe ... a poignant speech which recalls to the minds of the spectators the loftiness of his nature...“¹⁶⁸. Timons anscheinend so abrupten Wandel vom absoluten Menschenfreund zum ebenso kompromißlosen Menschenfeind hat Literaturkritiker und Bühne zu überwiegend negativen Urteilen kommen lassen. Timon sei als Titelheld in seiner grenzenlosen Freigebigkeit zu unglaubwürdig, sei allenfalls ein Utopist, jedoch insgesamt zu farblos, habe zu wenig familiären Hintergrund¹⁶⁹, als daß man sich mit ihm identifizieren könne, sei wegen seiner Selbstgefälligkeit zu Beginn und seiner Haßtiraden am Ende schlichtweg unerträglich, kurz: „'Timon bores everyone, not excluding, apparently the author'“¹⁷⁰.

Hinsichtlich der **Struktur** zerfalle das Drama in zwei Hälften, was seinen fragmentarischen Charakter oder eine geteilte Autorschaft belege. Der sub-plot mit der Gerichtsszene um Alcibiades (III,v) sei zu wenig integriert; die nicht bekannte Identität des Angeklagten sowie auch das Auftreten des fool gelten als loose end. Das offene Ende des Dramas und die Umstände um Timons Tod seien zu unbefriedigend.

167 Soellner, op. cit., S. 15.

168 Oscar James Campbell, Shakespeare's Satire (New York, ²1943), S. 206. Campbell verweist weiterhin auf „words of praise for the hero“, die von anderen Charakteren kommen müßten und ein „brief encomion“ nach dem Tod des Helden; beide Elemente fehlten seiner Meinung im Timon of Athens (vgl. S. 206). Dem kann freilich mit Blick auf den Beginn des Dramas und Alcibiades' Schlußworte nicht zugestimmt werden.

169 Vgl. Una Ellis-Fermor, „Timon of Athens. An Unfinished Play“, RES XVIII (1942), 270-283.

170 Hazelton Spencer, The Art and Life of William Shakespeare (New York, 1940), S. 350. Zitiert bei: Peter Pauls, op. cit., S. 87.

Probleme des nur in der Folio überlieferten **Textes**, v.a. die unterschiedliche Schreibung einzelner Eigennamen und die Unstimmigkeit der Münzangaben sprächen für einen Entwurf, der noch der Überarbeitung bedürftig hätte. Es gibt nur wenige Kritiker, die dieser These widersprechen: „noch immer wird die Verderbtheit des Textes hochgespielt, was Kritiker nach wie vor ermutigt, nach Widersprüchen und Lücken zu suchen, anstatt sich mit seinen besonderen dramatischen Qualitäten zu befassen.“¹⁷¹

Was das **Verständnis** des Dramas betrifft, so stehen noch immer die folgenden Fragen offen: Ist Timon ein Opfer der Gesellschaft oder seiner eigenen Unklugheit und Selbsttäuschung? Ist er mahnendes Beispiel¹⁷², edler Charakter, satirisierte Narr oder Utopist? Soll der Leser Verständnis für ihn aufbringen oder soll er ihn verurteilen? Versucht Timon, sich durch Geld menschliche Beziehungen zu erkaufen? Ist Timon eine tragische, allegorische oder satirische Figur? Woran geht er letztlich zugrunde? Ist es sein eigenes Verhalten, die Gesellschaft oder etwas Unausgesprochenes? Steht am Ende die Schuld der Gesellschaft am Tode eines Individuums oder ein Individuum, das sich für die Gesellschaft geopfert hat? Ist Alcibiades, die Figur, die nur in Umrissen ausgestaltet ist, eine Art Fortinbras, der die Ordnung wiederherstellt? Ist Apemantus zynischer Kommentator oder Narrenfigur?

All diese Fragen haben Kritiker zu verschiedenen Urteilen veranlaßt, wobei jedoch bis heute keine Übereinstimmung erreicht werden konnte. Der Grund hierfür scheint in dem divergenten Sinnangebot des Textes zu liegen. Das Drama präsentiert keine eindeutige Perspektive, unter der das Geschehen betrachtet und bewertet werden könnte. Ähnlich wie in Troilus and Cressida, dem zweiten Drama Shakespeares mit dem Hintergrund der griechischen Antike, sehen wir uns als Leser konfrontiert mit einer Fülle von Themenkomplexen und Wertesystemen, die nicht vollständig und stimmig zueinander in Bezug gesetzt werden können. Im Hinblick auf die Jesuitenproblematik wird hierauf noch zurückzukommen sein.

Nur wenige Kritiker sind Timon of Athens wohlgesonnen¹⁷³. Ohne in den Enthusiasmus Wilson Knights (vgl. Kap. 8.5.3.5.) zu verfallen, erheben sie die berechtigte Forderung, dieses Drama nach anderen Gesichtspunkten als den gemeinhin üblichen zu untersuchen. Vielleicht sollte man sich tatsächlich weniger der Frage zuwenden, „how Shakespeare, with his unsurpassed artistic and psychological sureness, came to make such colossal a blunder...“¹⁷⁴, sondern eher versuchen zu fragen, wieso das Stück eben diese Gestalt hat, für deren Analyse der übliche Methoden-Kanon der Shakespeare-Kritik kein passendes Instrumentarium bereitstellt. Es ist doch etwas

171 Rolf Soellner, „Gedanken zur Rezeption des Timon von Athen“, Shakespeare Jahrbuch Ost 116 (Weimar, 1980), S. 58.

172 "It seems much more likely that in Timon Shakespeare was experimenting in a different, more didactic, kind of play than usual ... he was drawn by the Lucianic source in the direction of a moral exemplum." (Bullough, op. cit., S. 247).

173 Besonders interessant ist hier: Honigmann, „Timon of Athens“.

174 Ellis-Fermor, op. cit., S. 283.

unwahrscheinlich, daß Shakespeare den (zugegeben eher statischen und wenig konfliktträchtigen) Timon-Stoff als Grundlage eines Dramas wählt ohne zu wissen, auf was er sich damit einläßt und erst nach Vollendung von nicht weniger als fünf Akten bemerkt, daß sich die Thematik wohl doch nicht recht zum Drama eigne und das Werk deshalb nicht fortsetzt. Vielmehr muß konstatiert werden: „...the vital fact that Timon appears to be an almost finished play has escaped the attention it deserved.“¹⁷⁵ Der Timon-Stoff war, wie wir aus den literarischen Zeugnissen der Zeitgenossen ersehen konnten, durchaus bekannt gewesen, so daß Shakespeare gewußt haben muß, welchen Stoff er zur Dramatisierung wählte. Es ist anzunehmen, daß er auch wußte, **weshalb** er sich gerade diesem Stoff in **dieser** dramatischen Form zuwandte. Freilich ist für die Rezipienten Ende des 20. Jahrhunderts diese Entscheidung Shakespeares nicht immer ganz nachzuvollziehen.

8.5.2. Stellung in Shakespeares Gesamtwerk

Innerhalb des Shakespeare-Kanons ist Timon of Athens keine so auffällige Einzelerscheinung, als daß sie sich nicht mit anderen Dramen in Verbindung bringen ließe:

Timon is the end and climax of a series of partial misantropes: Jacques, Hamlet, Thersites, and Lear ... All Shakespeare's tragedies have nadirs of disillusionment and despair, such as Othello's 'This was Othello', Macbeth's dismissal of life as a walking shadow, and Lear's 'Never, never, never, never'.¹⁷⁶

Die Themen der Heuchelei und Unaufrichtigkeit kennen wir bereits aus Hamlet. Mit Hamlet selbst verbindet Timon die tiefe Desillusion anderen Menschen gegenüber, was in beiden Fällen über die Bildebene der Krankheit in Verbindung mit sexueller Thematik versprachlicht wird. Mancher Monolog Hamlets (z.B. II,ii,501-559; ed. Edwards) läßt Timons Haßtiraden gegenwärtig werden, wobei freilich die Desillusion Timons wesentlich stärker ist als die Hamlets¹⁷⁷. In King Lear kommen zur Schmeichelei noch die Themen der Undankbarkeit, der Heuchelei (vgl. v.a. III,ii, 51-59; ed. Hunter), der Verwünschungen und des treuen Dieners sowie das Bild vom Rad der Fortuna¹⁷⁸ und die Tiermetaphorik als Parallelen zu Timon dazu. In King Lear bleibt allerdings am Ende die Hoffnung auf Versöhnung, welche im Timon vollkommen verneint wird. Zu Troilus and Cressida tritt Timon in Verbindung durch die Vielfalt der angebotenen Perspektiven (s.o.) und die Themen von degree and order, was in beiden Dramen die beastly nature des Menschen sichtbar werden läßt. Thersites ist in Parallelität zu Apemantus zu sehen, und auch der offene Schluß ist diesen beiden Dramen gemein. Die Figur des Apemantus im Timon erinnert darüber-

175 Honigmann, „Timon of Athens“, S. 14.

176 Rolf Soellner, Timon of Athens. Shakespeare's Pessimistic Tragedy (Ohio, 1979), S. 12.

177 Es sei über die Tragödien hinaus erinnert an 2 Henry VI, V,ii, als der junge Clifford seine Niederlage schildert und nach der Entdeckung seines toten Vaters das Ende der Welt herbeiwünscht; an 2 Henry IV, I,i, als Northumberland nach dem Tode seines Sohnes bei Shrewsbury in tiefster Verzweiflung die Weltordnung verdammt.

178 Vgl. etwa Kent: „Fortune, good night; ... ; turn thy wheel“; II,ii,171; Edgar: „The lowest and most dejected thing of Fortune“; IV,i,3; Cordelia: „false Fortune's frown“ (V,iii,6).

hinaus in Grundzügen an Jacques in As You Like It. Über diese Dramen hinaus bestehen thematische Parallelen zu Coriolanus, ebenfalls mit den Themen der Undankbarkeit und Schmeichelei. Wie in Coriolanus, wendet sich auch in Timon ein Feldherr (Alcibiades) gegen die eigene Heimat und geht der Titelheld letztlich aus Unfähigkeit zu schmeicheln zugrunde. Auch die Kollektivität der Nebencharaktere ist ein gemeinsames Charakteristikum dieser beiden Dramen.

Die im Timon of Athens behandelten Themen Geld, Zinsleihen, Habgier und Freundschaft erinnern an den Merchant of Venice. Dort war jedoch das Übereinkommen zwischen Geldgeber (Shylock) und Geldempfänger (Antonio) auf einer vertraglichen Gesetzesgrundlage geschlossen worden. Im Timon of Athens dagegen existiert ein stummes Abkommen auf der Grundlage ethischer Werte. Timon gibt wie Antonio sein Vermögen für seine Freunde. Einem anderen zu helfen bezeichnet er als ein „bond in men“ (I,i,147) und diese Hilfsbereitschaft, Nächstenliebe und dieses Vertrauen erwartet er auch von den anderen. Diese jedoch kennen den implizierten Vertrag der ethischen Werte nicht. Ethische und moralische Werte kann man nicht festschreiben oder einklagen, muß es idealerweise auch nicht. Doch nicht nur das unterscheidet Timon of Athens vom Merchant of Venice. Im Timon ist es nicht ein Individuum (Shylock), das die Hilfe verwehrt und persönliche Rache fordert, sondern es sind verschiedene Vertreter des öffentlichen Lebens. „Die dreimalige Abfuhr macht Timons Erfahrung zu einer an biblische Gleichnisse anklingenden Demonstration menschlichen Undanks...“¹⁷⁹. Das Zahlungsmittel von Fleisch und Blut ist in beiden Dramen das gleiche (Timon: „Cut my heart in sums / ... / Tell out my blood“; III,iv,91-93)), nur gibt es im Merchant eine letztlich gute Lösung aufgrund des gesetzlichen Rahmens. Im Timon läßt sich nichts mehr mit Gesetzen lösen, diese sind, wie mehrmals zum Ausdruck kommt (s.u.), starr und unmenschlich. Moralische Bindungen lassen sich nicht einklagen, und die materialistische und mitleidlose Geisteshaltung, die unterschiedslos hinter den Forderungen der verschiedenen Gläubiger steht, ist universaler und tiefergehend als im Merchant of Venice. Timons Reaktion des universellen Menschenhasses mit dem Wunsch nach der Umkehr aller moralischen Werte ist die Konsequenz.

Doch nicht nur in thematischer Hinsicht steht Timon in Verbindung mit anderen Dramen. Die Isolation des Helden, welche Timon of Athens häufig zum Vorwurf gemacht wird, hat ihre Parallelen in vielen anderen Dramen, angefangen von den „vier großen“ Tragödien, über die Roman Plays bis zu den späten Stücken (Pericles, Henry VIII). Die Isolation der Nebencharaktere zueinander ist ebenfalls nichts neues: sie spiegeln im Timon wie in anderen Dramen das Verhalten der Titelfigur. Wie etwa Laertes, Fortinbras und Phyrus im Hamlet ebenfalls den Tod ihres Vaters rächen müssen, wie im King Lear die Handlung um die Titelfigur in derjenigen um Gloucester parallelisiert wird, so spiegelt Apemantus Timons Isolation als professioneller Menschenfeind und Alcibiades als ein ebenfalls von der Gesellschaft Enttäuschter (s.u.).

179 Mehl, op. cit., S. 248.

Extreme Charakterumschwünge kennen wir etwa aus Othello, Macbeth und Anthony and Cleopatra, wo aus einem „pillar of the world“ ein „strumpet's fool“ (jeweils aus römischer Sicht) wird. Unstimmigkeiten in den Textvorlagen begegnen uns ebenfalls in verschiedenen Dramen und wenn man bedenkt, unter welchen Umständen Shakespeare seine Dramen zwischen Stratford und London teilweise parallel verfaßt haben muß und wie diese Skripten von den Druckern behandelt wurden, werden die Ungereimtheiten erklärlich. Unstimmigkeiten bei der Angabe von Zeiträumen¹⁸⁰, Amtsbezeichnungen¹⁸¹ und bei der genauen Schreibung von Eigennamen sind auch in anderen Dramen neben Timon of Athens durchaus verbreitet. Gleiches gilt für längere Passagen: oft diskutiert ist etwa die zweifache Beschreibung vom Tode der Portia in Julius Caesar (IV,iii,146-58 und IV,iii,180-94)¹⁸². Der Epitaph im Timon of Athens läßt sich hier einreihen: „though Timon is riddled with inconsistencies and loose ends, this does not set it apart from Shakespeare's other works but rather confirms its authenticity“.¹⁸³

Dem Mythos der „unblotted papers“ Shakespeares ist es wohl zu verdanken, daß die Möglichkeit von Alternativlösungen des Autors, die fälschlich in den gedruckten Text Eingang gefunden haben, häufig nicht in Betracht gezogen wird. Im Falle des King Lear mit seinen zwei Fassungen (Quarto und Folio) hat die These, daß Shakespeares Dramen grundsätzlich auch überarbeitet wurden, im New Oxford Shakespeare neue Bestätigung gefunden. Timon steht also mit seinen Unstimmigkeiten durchaus nicht allein, aber es ist bei diesem Drama, welches den Kritikern so viele Rätsel aufgibt, eher üblich, Mängel hervorzuheben als sie mit den sonst üblichen Erklärungsmustern verständlich zu machen.

Mit diesen Ausführungen soll nun keinesfalls gesagt werden, daß mit Timon of Athens der bisher verkannte Dreh- und Angelpunkt des Gesamtwerks Shakespeares vorliegt. Auch die Verfasserin der vorliegenden Arbeit ist sich trotz langjähriger wohlwollender Auseinandersetzung mit diesem Drama bewußt, daß Timon nicht uneingeschränkt zu den Höhepunkten der Weltliteratur gehört. Andererseits scheinen oft die Schwächen des Dramas zu Unrecht betont und die Stärken übergangen worden zu sein. Wie gesehen, steht dieses Drama keinesfalls völlig isoliert im Gesamtwerk und braucht daher nicht gewissermaßen als Fremdkörper abgewertet oder sogar ausgeschlossen zu werden. Auch Timon wird mit Bedacht für eine Dramatisierung gewählt worden sein und es wird im folgenden angestrebt werden,

180 In Measure for Measure etwa wird einmal von 19 Jahren, in denen das Gesetz vernachlässigt worden sei (I,ii,167), dann von vierzehn Jahren (I,iii,21) gesprochen. (Ed. J.M. Nosworthy; Harmondsworth, 1969, repr. 1983).

181 In Love's Labour's Lost etwa wird Ferdinand, King of Navarre auch als Duke bezeichnet (I,i,180, I,ii,35).

182 Ed. T.S. Dorsch (London, 1955, repr. 1983) (The Arden Ed.). Vgl. hierzu auch die Introduction dieser Edition.

183 Honigmann, „Timon of Athens“, S. 18.

den Grund hierfür zu hinterfragen anstatt die scheinbaren Inkonsequenzen und Unverständlichkeiten dem Dramatiker und dem Stoff zum Vorwurf zu machen. „For those who are willing to listen and to learn there is much food in this strange play. It is just not the kind we are used to.“¹⁸⁴

8.5.3. Neuer Ansatz

Da mit Gretsers Timon-Drama ein neuer möglicher Quellentext für Shakespeares Timon of Athens entdeckt, ediert und zu verschiedenen anderen Bereichen (bisher bereits bekannten Timon-Texten, Jesuiten in England, Shakespeare und die Jesuiten) literaturwissenschaftlich in Bezug gesetzt wurde, gilt es, den konsequent letzten Schritt zu tun. Es gilt zu fragen, ob vor diesem Hintergrund eines Jesuitendramas als möglicher Quelle für Shakespeares Timon of Athens, dieses Werk, zu welchem die Shakespeare-Philologen bisher die divergentesten Ansätze geliefert haben, neue Impulse zur Interpretation erhalten kann. Eine Rechtfertigung für dieses Unternehmen liegt mit dem Gretser-Text nun **konkret** vor. Mögliche Übermittlungswege für diesen hatte es, wie wir sehen konnten, genügend gegeben, Anzeichen für Jesuitenfreundlichkeit im Umkreis Shakespeares und zur Entstehungszeit des Timon um 1606-08 hatten sich ebenfalls aufzeigen lassen.

Zunächst scheint die Annahme, ausgerechnet Timon of Athens in seinem vorchristlichen setting und seiner Negierung aller Werte vor einem christlichen Hintergrund interpretieren zu wollen, recht verwegen. Auch die durchgängige Erwähnung des Plural gods scheint diesem Unterfangen entgegenzustehen. Diese Bedenken können jedoch zumindest teilweise entkräftet werden:

The use of a pagan setting in the last plays is probably to be explained by the Act of 1606 in restraint of 'abuses of players', by which any player, jestingly or profanely using the name of God, Jesus Christ, the Holy Ghost or the Trinity, was liable of a fine of L 10.¹⁸⁵

Eine Entstehungszeit des Timon nach 1606 ist sehr wahrscheinlich, so daß sich der Plural gods damit erklären ließe. Das pagan setting liegt in der Stoffwahl begründet: Die Herkunft des Timon aus dem Athen der vorchristlichen Antike war allgemein bekannt. Es bleibt die Negierung aller Werte, die einer Interpretation vor einem christlichen Weltbild nicht gerade zuträglich ist und uns noch genauer beschäftigen wird (s.u.). Selbst der Spezialist auf dem Gebiet des Jesuitendramas im England unter Elisabeth I, Prof. Milward, hat Timon noch nicht näher analysiert, wie er mir in einem Brief vom 19.3.91 aus Tokio mitteilte: „I am afraid ... that I have made no special study of Timon, least of all in relation to Jesuit drama on the continent“. Das soll

184 Nuttall, op. cit., S. 141.

185 Milward, Background, S. 100.

nun nicht bedeuten, daß diese Spezialisten-Arbeit hier geleistet werden könnte. Ich will lediglich versuchen, im folgenden einige Aspekte des Timon of Athens **neu zu gewichten** und als Komplement **neben** die bisherige Forschung, **nicht anstelle** derer zu stellen.

8.5.3.1. Übergreifende Themen

8.5.3.1.1. Isolation

Die Literaturkritik hat stets verzeichnet, daß Timon ein Drama um Entfremdung des Einzelnen von der Gesellschaft ist, ein Zug, der einerseits charakteristisch werden sollte für die späteren jakobäischen Dramen¹⁸⁶, den wir andererseits heute noch recht gut nachvollziehen können und der auch in den Inszenierungen unserer Zeit häufig betont wird. Grund hierfür ist der Bezug auf gesellschaftliche Verhältnisse:

In Timon, the isolation theme, as recent critics have recognized, relates particularly strongly to social issues. G.K. Hunter notes that Timon is an outcast of society, ... Cyrus Hoy calls Timon a tragedy of alienation...¹⁸⁷

Honigmann hat Timon of Athens als „a study of different forms of loneliness (among other things)“¹⁸⁸ interpretiert. In diese „social issues“ (s.o.) wurde von den Kritikern bisher nie die Frage der Religion miteinbezogen, obwohl diese, wie nachgewiesen werden konnte, zu den das öffentliche Leben prägenden Faktoren der elisabethanischen Zeit gehörte. Einsam und isoliert sind alle Außenseiter der Gesellschaft und zu ihnen zählen nicht nur diejenigen, die von der allgemein akzeptierten Verhaltensnorm abweichen (in unserem Drama Timon mit seiner extremen Wohltätigkeit und später seiner tiefen Verbitterung) oder die Armen und Mittellosen, an die wir heute als erstes denken, sondern auch die Menschen, welche wegen ihres Glaubens von dieser Konformität abweichen, was bei einer Interpretation für die elisabethanische Zeit neben anderen ebenfalls wichtigen Kriterien nicht vergessen werden darf. Das soll nicht heißen, die Titelfigur des Timon of Athens müsse direkt mit einem Katholiken oder Jesuiten gleichgesetzt werden, es möge nur als ein Anstoß zu einer anderen „form of loneliness“ verstanden werden.

8.5.3.1.2. Leid

Isolation ist stets mit Leid verbunden. Auch das wurde von den Shakespeare-Philologen in Bezug auf Timon of Athens vermerkt:

186 Vgl. etwa Jonsons Sejanus und Catiline, Heywoods A Woman Killed with Kindness, Chapmans Bussy d'Ambois und The Revenge of Bussy d'Ambois, Webster, The Duchess of Malfi, The White Devil, Middleton, The Changeling, Middleton/Massinger, 'Tis a pity she's a Whore.

187 Soellner, Pessimistic Tragedy, S. 26.

188 "Timon of Athens", S. 16.

Timon's anger at mankind certainly is the manifestation of an intense suffering, and the pathos of his fall is underlined by the servants' choric comment. We feel that the suffering of the hero in tragedy should not be senseless...¹⁸⁹

Leid, welches nicht vergebens sein soll, kann in Verbindung gebracht werden mit den Leiden Christi, was auch von den Kritikern des Timon of Athens geschehen ist (s.u.). Auch auf den Steward, der in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle spielt, wird noch zurückzukommen sein.

8.5.3.2. Bibelzitate und -anspielungen

8.5.3.2.1. Einzelne Worte

Jedem Leser werden bei der Lektüre des Timon of Athens einzelne Stellen ins Auge fallen, die sich in einen religiösen Kontext stellen lassen: das dreimalige „Amen“ (I,ii,70, IV,i,41 und IV,iii,452), die Erwähnung des Teufels („the / devil knew not...; III,iii,29-30), die Charakterisierung Timons durch den Steward als “blest'd to be most accur'd” (IV,ii,42), den „flamen“ (IV,iii,157) und der Hinweis des Apemantus auf Timons „willing misery [that] / Outlives incertain pomp“ (IV,iii,244-45), welcher sich nach Meinung der Kritiker wohl auf das enthaltsame Klosterleben der Orden beziehen dürfte.

Derjenige, der ein wenig vertrauter mit diesem Bereich ist, wird „the one word 'redeems' with its deep Biblical resonance“¹⁹⁰ verzeichnen. Der Kundige wird denken an die rückblickenden Worte des Sempronius im Zusammenhang mit der Befreiung des Ventidius durch Timon: „Whom he redeem'd from prison“ (III,iii,5) und an das Hapaxlegomenon „redeemst“ an der Schlüsselstelle in IV,iii, als Timon seinen treuen Diener als einzigen von seinem Haß ausnimmt: „thou redeemst thyself“ (IV,iii,504).

Ungläubige Kritiker bezüglich eines positiven und jesuiten-freundlichen Kontexts im Timon of Athens werden freilich eine andere Textstelle anführen: „those that under / hot ardent zeal would set whole realms on fire“ (III,iii,34-35). Zeigt das nicht deutlich Kritik an den Verschwörern des Gun Powder Plot, wie es von einigen Kritikern vermutet wird? Diese Stelle kann so interpretiert werden, muß es aber nicht. Es können alle religiösen Fanatiker, auch etwa die Puritaner, gemeint sein, die Handlung muß nicht unbedingt konkret auf das Legen eines Feuers bezogen werden. Dieses kann auch übertragen gemeint sein, etwa in der deutschen Bedeutung von „in Aufregung versetzen“, „beunruhigen“. Der Bezug auf die Jesuiten kann zwar nicht eindeutig gesichert werden, ist aber genauso plausibel wie die anderen Möglichkeiten.

¹⁸⁹ Soellner, Pessimistic Tragedy, S. 26.

¹⁹⁰ Milward, „Poetry and Faith“, S. 118. Milward verweist auch an dieser Stelle auf Christus im Neuen Testament: „he is above all the redeemer, who redeems the nature of man from the curse which 'twain' (in this case Adam and Eve) have brought on him.“

8.5.3.2.2. Gesamtkonzeption

Es ist auch nicht ein ganz neues Unterfangen, Timon of Athens nicht nur im Hinblick auf einzelne Dramenstellen, sondern auch konzeptionell in einen allgemein biblischen Kontext zu stellen. Es zeigen sich im Text verschiedentlich übergreifende Bezüge auf die Bibel¹⁹¹, welche von den Editoren manchmal in den Anmerkungen angeführt werden.

Grundlegend für die Konzeption des Timon of Athens ist das Verhalten Timons zu Beginn des Dramas. Wir erinnern uns, daß nur Gretser, der Anonymus der englischen Timon-Komödie und Shakespeare den reichen und freigebigen Timon auf die Bühne gebracht haben¹⁹²; eine deutliche Illustration dieses Charakterzuges und damit eine kausale Motivation für die spätere Misanthropie Timons war Gretser und Shakespeares wichtiges Anliegen gewesen. Shakespeares Timon lebt nach der Maxime „We are born to do bene- / fits“ (I,ii,99-100) und schätzt seine Freunde als „so many like brothers“ (I,ii,102) ein. Sein eigenes Verhalten ist ihm Maßstab und selbstverständliche Grundlage allen menschlichen Zusammenlebens. Shakespeare charakterisiert seinen Timon von Anfang an im Einklang mit den eindeutig christlichen Werten der Freigebigkeit, Uneigennützigkeit, Freundschaft und caritas, wie aus den zwei Episoden um Ventidius und Lucilius deutlich wird. Dieses Verhalten Timons nach christlichen Werten läßt sich konkret auf Bibelstellen zurückführen: „there's none / Can truly say he gives, if he receives“ (I,ii,10-11) kann auf die Worte Christi in der Apostelgeschichte XX,35: „It is more blessed to give than to receive“, Matt. X,8: „freely ye have received, freely give“¹⁹³, und die Bergpredigt, Lukas, VI,34: „And if ye lend to them of whome ye hope to receive, what thanke haue ye?“¹⁹⁴ zurückgeführt werden. Timons innere Verpflichtung, „Tis not enough to helpe the feeble up / But to support him after“ (I,i,110-111) leitet sich von Lukas, X,34 ab: „whatsoever thou spendest more, when I come again I will recompense thee“¹⁹⁵. Noch das Bekenntnis Timons gegen Ende des Dramas: „My long sickness / Of health now and living begins to mend“ (V,i,185-186) „has long been thought to be 2 Corinthians, VI, 10.“¹⁹⁶

Timons demonstrative Freigebigkeit zu Beginn des Timon of Athens, dessen Ausgestaltung Shakespeare wichtig war (s.o.), ist also durchaus in einen christlichen Kontext eingebettet. Doch dagegen steht die gesellschaftliche Realität im Drama; die Aussage des Steward, „How rarely does it meet with this time's guise / When men was wish'd to love his enemies“ (IV,iii,68-69), welche ebenfalls klar biblische Bezüge erkennen läßt, könnte als Überschrift über das gesamte Drama Timon of

191 Vgl. hierzu v.a. Carter, op. cit., S. 444-449 und Noble, op. cit., S. 236-238. Beide führen zu einzelnen Textstellen des Timon of Athens die biblischen Parallelen an.

192 Die anonyme Komödie kann, wie oben aufgezeigt, als eine Parodie auf verschiedene Shakespeare-Dramen unberücksichtigt bleiben.

193 Zitiert bei: J.R. Ramsey, „Timon's Imitation of Christ“, Sh Studies II (1966), S. 171.

194 Zitiert bei Noble, op. cit., S. 236-37.

195 Zitiert bei Carter, op. cit., S. 445.

196 Bulman, op. cit., S. 114.

Athens gestellt werden. Die christliche Nächstenliebe ist unter den gegebenen Zeitumständen nicht zu verwirklichen. Timons „ideal of friendship recalls the old dream of the brotherhood of men ...“¹⁹⁷. Doch die Gesellschaft akzeptiert dieses Prinzip nicht. Timon, der fest an die Annahme, daß diese „brotherhood of men“ verwirklicht werden kann, glaubt und selbst nur nach dieser Maxime lebt, muß abrupt und schmerzhaft erkennen, daß diese fundamental christliche Lebensweise in dieser Stadt nicht möglich ist. Timons Einsicht: „Unwisely, not ignobly, have I given“ (II,ii,178) kommt zu spät. Sein Verhalten kann in dem gegebenen Umfeld nicht die erwartete Antwort finden.

Doch nicht nur das Verhalten des freigebigen Timon kann auf Bibelstellen zurückgeführt werden. Für den Wandel des Schicksals Timons kann Jer. VII,4, „Trust not in lying words“ und v.a. Jer. XVII,5: „Cursed be the man that trusteth in man“¹⁹⁸ herangezogen werden, was auch an die Worte des Fool im King Lear: „He’s mad that trusts in man“ erinnert. Der Fool wird gehängt(!) („My poor fool is hanged“; V,iii,303; ed. Hunter), Timon verfällt wie dieser in völlige Weltabkehr und geht letztlich ebenfalls zugrunde.

In diesem Zusammenhang von Individuum, Gemeinschaft und biblischem Kontext gewinnt vor allem ein Handlungselement zentrale Bedeutung, auch im Hinblick auf die spätere Entwicklung des Dramas: das erste Bankett in I,ii.

8.5.3.3. Erstes Bankett

Bankette haben in den Dramen Shakespeares grundsätzlich eine hohe Signifikanz. Sie sind Ausdruck (manchmal vermeintlich) allgemeiner Harmonie und werden von Shakespeare stets mit Bedacht zur Herausarbeitung dieses Aspekts eingesetzt. Vollständige Bankette sind in Shakespeare-Dramen selten (die Szenen in der Taverne in Henry IV etwa würden hier nicht hereinzählen):

There are, in fact, only nine Shakespearean scenes in which tables are set, and people actually sit down, or attempt to sit down, to a meal, and not all of them are elaborate feasts by any means. These scenes are found in Titus Andronicus, The Taming of the Shrew, As You Like It, Macbeth, Timon of Athens, and The Tempest.¹⁹⁹

Das erste Bankett im Timon of Athens ist üppiger als in allen anderen Dramen, selbst Henry VIII kommt an den zur Schau gestellten Reichtum der Speisen und Getränke nicht heran. Zusätzlich haben wir im Timon of Athens innerhalb Shakespeares Gesamtwerk den einmaligen Fall eines vollständigen²⁰⁰ Tischgebetes vor uns, was nur noch einmal im gleichen Drama erneute Aufnahme finden wird: Das Gebet des

197 Soellner, Pessimistic Tragedy, S. 72

198 Zitiert bei Milward, Biblical Influences, S. 182.

199 John, W. Mahon, „For now we sit to chat as well as eat’: Conviviality and Conflict in Shakespeare’s Meals“, in: Ders. und Th.A. Pendleton (eds.), Fanned and Winnowed Opinions. Shakespearean Essays presented to Herold Jenkins (London, New York, 1987), S. 232.

200 In anderen Dramen wird mit dem Wort „grace“ nur häufig gespielt; vgl. hierzu genau: Mahon, op.cit., S. 234.

Apemantus (I,ii,62-71) hat seine Parallele in dem des Timon beim mock-banquet (III,vi,69-81). Ein Tischgebet gehörte üblicherweise in der elisabethanischen Zeit zum Mahl, gilt jedoch als „ritual that introduces an explicitly religious dimension into meals.“²⁰¹ Dem Theaterpublikum der Zeit werden ebenfalls die vielen Bezüge auf Mahlzeiten in der Bibel gegenwärtig gewesen sein, vor allem auf das letzte Abendmahl, welches im Zentrum des christlichen Glaubens steht. Im Timon of Athens wird in den Kommentaren des Apemantus nicht nur eindeutiger Bezug auf das Abendmahl genommen, sondern auch der Verweis auf den Verrat des Judas ist unübersehbar:

What a number of men eats Timon, and he sees 'em not! It grieves me to see so many dip their meat in one man's blood ... I wonder men dare trust themselves with men ... There's much example for't; the fellow that sits next him, now parts bread with him, pledges the breath of him in a divided draught, is the readiest man to kill him. 'T'as been proved. (I,ii,39-49).

8.5.3.3.1. Judas

Apemantus spielt deutlich erkennbar auf Judas Iscariot an. Eine Anspielung auf diesen ist im Gesamtwerk Shakespeares nicht unbekannt. Wir erinnern an den dritten Teil von Henry VI (V,vii,33), Richard II (III,ii,132 und IV,i,170) und As You Like It (III,iv,9). Die weitaus häufigsten Bezüge (insgesamt sieben) finden sich in Love's Labour's Lost im Spiel der Nine Worthies. Damit tritt dieses Drama abermals mit Timon of Athens in Verbindung. Hier hatte die Timon-Figur zum ersten Mal Erwähnung gefunden. Auch auf die mögliche Gleichsetzung von Holofernes mit dem früheren Lehrer Shakespeares, Simon Hunt, der später Jesuit wurde, und der im Spiel der Nine Worthies mitwirkt, war bereits hingewiesen worden.

Die Person des Judas gilt als der Inbegriff von Täuschung und Undankbarkeit. Letztere ist ein Thema, auf das Shakespeare in seinem Timon größten Nachdruck legte. Bei Plutarch war nur ein kurzer Hinweis hierauf zu lesen gewesen und die elisabethanischen Erwähnungen der Timon-Figur hatten hierauf keinen Bezug genommen. Gretser hatte zwar eine kausale Motivation für die spätere Misanthropie des Timon geschaffen, diese jedoch auf das falsche Verhalten und die Nichteinhaltung der aurea mediocritas seitens seiner Titelfigur zurückgeführt. Shakespeare ist der erste, der das Thema der Undankbarkeit der Freunde Timons so stark gewichtet. Timon selbst bleibt (was immer die Kritiker ihm vorgeworfen haben) von diesem Makel frei („I am not of that feather to shake off / My friend when he must need me“; I,i,103-104). Nur die anderen Dramenfiguren werden durchwegs aus verschiedenen Perspektiven mit dem Vorwurf der Undankbarkeit belastet²⁰², für Timon selbst hat die wiederholte Bezugnahme auf Judas stark positiv sympathie-lenkende Wirkung.

201 Mahon, op. cit., S. 234.

202 Timon: „[The senators] have their ingratitude in them hereditary“ (II,ii,219); Hort.: „ingratitude makes it more than stealth“ (III,iv,28); Stew.: „this ingrateful seat / of monstrous friends“

Im Timon of Athens wird der Bezug auf Judas nach dem ersten Bankett noch ein zweites Mal aufgegriffen, wodurch eine noch stärkere Betonung auf das Motiv des Verrats gelegt wird. Beim zweiten Mal ist es ein außerhalb der athenischen Gesellschaft Stehender, der First Stranger, der den Judas-Vergleich äußert. Nach der Zurückweisung des Servilius durch Lucius bemerkt der Fremde: „Why, this is the world’s soul; and just of the same piece / Is every flatterer’s spirit. Who can call him his friend / That dips in the same dish?“ (III,ii,67-68), was zurückgeht auf Matt. XXVI, 23: „Hee that dippeth his hand with Me in the dish, hee shall betray Me“.²⁰³ Die Antwort des Second Stranger: „Religion groans on it“ (III,ii,78) greift die Generalisierung der Aussage des First Stranger („this is the world’s soul“) auf und macht den generellen Bezug umso deutlicher. Die beiden Stranger (welche von Shakespeare neu in den Timon-Stoff eingeführt wurden) blicken von außen auf die athenische Gesellschaft. Der First Stranger kann zurecht sagen: „I never tasted Timon in my life / ... Yet I protest...“ (III,ii,79-81). Das Urteil der Fremden kann als objektiv gelten. Die Kritik, welche in ihren Worten zum Ausdruck kommt, hat klar religiösen Bezug und beansprucht darüberhinaus Allgemeingültigkeit: „Men must learn now with pity to dispense, / For policy sits above conscience“ (III,ii,88-89). „Pity“, „dispense“ und „conscience“, die Begriffe, welche der „policy“ entgegengesetzt werden, haben durchwegs auch eine religiöse Konnotation.

8.5.3.4. Zweites Bankett

War im ersten Bankett im Timon of Athens der Bezug auf Judas offensichtlich geworden, so zeigt sich beim mock-banquet, dem ein hoher Wert für die Struktur des gesamten Dramas zukommt und das es nur in Shakespeares Timon-Drama gibt, ebenfalls ein biblischer Bezug. Timon serviert dem „knot of mouth-friends“ (III,vi,85) lauwarms Wasser („lukewarm water“; III,vi,85).

An Elizabethan audience would recognize a reference to Revelation 3:16: 'Therefore, because thou art luke warme, and nether cold nor hote, it will come to passe, that I shall spewe thee out of my mouth' (Geneva).²⁰⁴

Auch das mock-banquet wurde also vom zeitgenössischen Publikum durch eine biblische Anspielung in ein religiöses Bezugssystem eingeordnet. Bei diesem Bankett nun, genauer, bei Timons Tischgebet, erfolgt der Umschlag vom Menschenfreund zum Menschenfeind: Es beginnt erwartungsgemäß mit der Bitte an die Götter um Segen. Dabei bittet Timon nicht um Segen für die Speisen, sondern für die „society“ (III,vi,69), was bereits eine Abkehr vom üblichen Inhalt eines Tischgebets darstellt. Die weiteren Worte Timons lassen das Tischgebet zusehends zur bitteren Anklage gegen die Gesellschaft werden: „Let no assembly of twenty be without a score of villains...“; (III,vi,75). Timons Nihilismus, der die Akte IV und V bestimmen

(IV,ii,45-46); Timon: „ingrateful man“ (IV,iii,190 und 196); Poet: „the monstrous bulk of this ingratitude“ (V,i,64); First Senator: „our ingratitude“ (V,iv,17).

203 Zitiert bei Carter, op.cit., S. 447.

204 Mahon, op.cit., S. 240.

wird, kündigt sich an: „For / these my present friends, as they are to me nothing, so in no- / thing bless them, and to nothing are they welcome“ (III,vi,79-81). Der Übergang Timons vom Philanthropen zum Misanthropen erfolgt also keinesfalls völlig unvermittelt, sondern während eines von Timon geplanten und überlegt inszenierten Banketts, sorgsam eingebettet in einen (bereits etablierten) religiösen Kontext.

Ausgehend von der hohen Signifikanz von Banketten im Gesamtwerk Shakespeares (s.o.) können wir festhalten, daß auch im Timon of Athens dieses sehr wichtige und nicht zu übersehende strukturelle Element vorliegt, das auch für unsere Fragestellung von großer Bedeutung ist. Das erste Bankett mit den Anspielungen auf Judas Iscariot läßt diesen einerseits als illustrierendes Beispiel für das Schicksal des Timon fungieren und stellt zudem Timons Geschick in einen biblischen Rahmen, innerhalb dessen die Zentralfigur zum Opfer äußerster Ungerechtigkeit wird. (Inwiefern man so weit gehen kann, Timon dabei mit Christus gleichzusetzen, mag noch zurückgestellt bleiben (s.u.)). Dem zweiten Bankett am Ende des dritten Akts (bzw. auch ohne Berücksichtigung der Akteinteilung der Editoren etwa in der Mitte des Dramas) kommt bereits von diesem strukturellen Aspekt her eine zentrale Stellung und Bedeutung für das gesamte Drama zu. Darüberhinaus steht dieses zweite Bankett durch die starke Herausarbeitung des christlichen Bezugsrahmens beim ersten Bankett **indirekt** und weniger ins Auge fallend implizit ebenfalls in christlichem Kontext. In der Technik der Spiegelungen einzelner Szenen, welche dem Timon of Athens eigentümlich ist, treten die beiden Bankette klar zueinander in Beziehung. Es bleibt also festzuhalten: in einem biblischen Kontext, der nicht nur primär (Tischgebet und Anspielung auf lauwarmes Wasser), sondern vor allem durch die Analogie zum ersten Bankett (Judas) offenbar wird, erfolgt die Absage Timons an die Gesellschaft. Es wird zu hinterfragen sein, ob und wie dieser generelle Hintergrund für die spezifische Frage nach einem möglichen Jesuiteneinfluß interpretiert werden kann.

Vor diesem Hintergrund der auffälligen biblischen Echos im Text ist es gerechtfertigt, Timon of Athens in einen religiösen Interpretationszusammenhang zu stellen. Dabei führt zunächst kein Weg an einem Kritiker vorbei.

8.5.3.5. Wilson Knight

Knights uneingeschränkter Enthusiasmus für dieses Drama in der Literaturkritik und auf der Bühne²⁰⁵ ist bis heute einzigartig geblieben, denn er sieht es als Höhepunkt dessen, was sich in den großen Tragödien angekündigt habe: „Timon of Athens sums up Shakespeare's tragic sequence.“²⁰⁶ Dabei komme Timon nicht mehr nur ein menschlicher Status zu, er erhebe sich vielmehr in eine höhere Dimension:

205 Knight inszenierte Timon of Athens 1940 in Toronto und 1976 in einer one-man-performance im Northcott Theatre in Exeter.

206 Wilson Knight, Shakespeare's Dramatic Challenge (London, 1977), S. 113.

... he [Timon] ... becomes a voice for poetry ranging widely over human and natural existence, stripping it bare and facing the predicament of ignoble man in a majestic but hard universe.²⁰⁷

Timon sei also weniger als eine konkrete Person zu verstehen, sondern nehme vielmehr eine übermenschliche, ja göttliche Stellung ein. Äußeres Zeichen hierfür sei das von Timon gefundene Gold, „the gold essence of his personality“²⁰⁸, was ihn letztlich zu einer christus-ähnlichen Figur mache:

Christlike, he suffers that their pain may cease, and leaves the Shakespearean universe redeemed that Cleopatra may win her Anthony in death, and Thaisa be restored to Pericles.²⁰⁹

Wenn Timon mit Christus gleichzusetzen sei, so entsprächen seine Diener den Aposteln: „they meet, not as servants to the same lord, but rather as disciples to a loved and crucified master“²¹⁰.

Knight steht mit diesem Interpretationsansatz nicht allein. Irving Ribner²¹¹ führte den Ansatz weiter, wenn er in Flavius “the possibility of redemption just as Lear was offered it by Cordelia” (S. 138) sieht. „When he [Timon] rejects it, we know that his damnation is assured“ (S. 148). Am Ende stehe die Versöhnung:

In the repeated idea that Athens now is peopled with new men ... we have the same feeling of rebirth which we have noted at the end of Lear ... society is ready for rebirth of the good. This will be reflected in the regenerated Alcibiades. (S.152).

Siegel²¹² zieht den Vergleich von „Timon’s boundless generosity and Christ’s overflowing love“ (S.90), sieht Alcibiades als „soldier statesman whose mission it will be to regenerate a decadent Athens...“ (S. 116).

Knight und seiner Schule wird von Kritikern „lack of evidence“²¹³ vorgeworfen. Sie argumentiere subjektiv, ohne belegende Texte der Zeit anzuführen. Ohne hier näher auf die Argumente der Gegner eingehen zu können²¹⁴, können wir auf die jetzt vorhandene mögliche Quelle des Jesuitendramas Gretsers verweisen. Es hatte sich bisher gezeigt, daß Timon of Athens sich durch wörtliche und konzeptionelle Parallelen in einen allgemein biblischen Kontext stellen läßt. Bei der Frage, inwieweit dies nun spezifisch auf einen möglichen Jesuiteneinfluß zu übertragen ist,

207 Knight, *op. cit.*, S. 121.

208 Knight, *op. cit.*, S. 134.

209 Wilson Knight, The Wheel of Fire (London, 1949), S. 236.

210 Knight, Wheel, S. 218.

211 "The Operation of Evil: Timon of Athens and Macbeth.. In: Ders. (ed.), Patterns in Shakespearean Tragedy (New York, 1960), S. 137-153.

212 Paul N. Siegel, Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise (New York, 1957)

213 Roland Frye, Shakespeare and Christian Doctrine (Princeton, 1963), S. 19.

214 Diese sind auch nicht immer ganz überzeugend, etwa wenn Frye, *op. cit.*, die Vermutung äußert: „Had a theological panel consisting of Richard Hooker, Martin Luther and John Calvin been asked as to the state of Cassio’s soul before God, they would, I suspect, have replied...“ (S.23-24). Dabei bemüht sich auch Frye nicht, sein Interpretationsvorgehen zu begründen: „secular analyses provide the most useful approach...“ (S.43).

müssen wir bei der Analyse etwas anders vorgehen. Nicht mehr die Interpretation der Person Timons als „christ-like figure“, welche mit dem Misanthropen Timon ihre (oft verschwiegenen) Schwierigkeiten hat, kann mehr im Mittelpunkt der Analyse stehen. Vor dem Hintergrund des Jesuitendramas Gretsers und der sozialen Situation der Katholiken im elisabethanischen England muß vermehrt der religiös-soziale Kontext des Timon of Athens berücksichtigt werden und dieses Drama erstmals konkret nach möglichen zeitgenössischen Anspielungen diesbezüglich analysiert werden.

8.5.3.6. Allgemeine Sozialkritik

Wenn in der Sekundärliteratur bisher eine sozialkritische Analyse des Timon of Athens vorgenommen wurde, so war diese stets auf die wirtschaftlichen Gesichtspunkte um Geld und Wucher gerichtet. Geld und Gold als die das Leben dominierenden und vor allem elementar beeinflussenden Werte („What a god's gold..., V,i,46) fallen den Lesern und Kritikern zweifellos und berechtigterweise sogleich auf. Neben den marxistischen Interpretatoren verweisen auch viele andere Kritiker auf die verkehrte Welt (“this false world" (IV,iii,378)), auf die Umkehrung aller Werte, welche vor allem durch die verderbliche Macht des Geldes möglich würde. Verschiedene Dramencharaktere brächten dies zum Ausdruck, am stärksten Timon in seinen Haßtiraden in den Akten IV und V und durchgängig während des gesamten Dramas Apemantus in seinen Kommentaren auf alle Handlungen der Figuren. Alcibiades klage v.a. in der Gerichtsszene (III,v) bestehende Finanzpraktiken und Wucher an (so etwa: „banish usury / that makes the Senate ugly!"; III,v,99-100).

Sozialkritik hinsichtlich des Geldes wird zweifellos im Timon of Athens zum Ausdruck gebracht. Aus zeitgenössischen Dokumenten wissen wir, daß die frühkapitalistischen Wirtschaftsstrukturen zu Beginn des 17. Jahrhunderts viele Probleme mit sich brachten. Diesbezügliche Verweise des dramen-internen Kommunikationsrahmens stehen also in Bezug zum dramen-externen Rahmen der gesellschaftlichen Realität. Hierdurch wird die implizite Sozialkritik möglich.

Doch gibt es neben dieser spezifischen Anklage finanzieller Praktiken auch allgemeingültigere Aussagen im Drama, welche vor allem von den Nebencharakteren geäußert werden. Sie lassen Mißstände der Zeit anklingen, welche auf einen größeren Rahmen als nur zu verurteilende finanzielle Praktiken hinweisen. Poet und Painter bringen diese universellere Perspektive gleich zu Beginn des Dramas (I,i,2-3) zum Ausdruck:

Poet: How goes the world?

Paint.:It wears, sir, as it grows.

Poet:

Ay, that's well known.

„This beneath world“ (Poet; I,i,44) wird auch von Flaminius ungläubig zur Kenntnis genommen: „Is't possible the world should so much differ, / And we alive that lived?“ (III,i,46-47). Diese negative Perspektive der Verderbnis und des Verfalls behält bis zum Ende des Dramas Bestand, wenn der Second Senator von Timon sagt: „T'was time and griefs / That fram'd him thus“ (V,i,121-122) oder der Painter konkret konstatiert: „To promise is most courtly and fashion- / able“ (V,i,26-27).

Sozialkritik wird also im Timon of Athens auch in allgemeingültigerem Bezug zum Ausdruck gebracht. Die Gesellschaft Athens ist in verschiedenen Bereichen nicht ideal. Diese allgemeinen Aussagen der Kritik können nicht nur auf wirtschaftliche Interessen der Einzelnen bezogen werden und wir dürfen vor dem Hintergrund des möglichen Jesuiteneinflusses fragen, ob sich Hinweise auf eine konkrete Kritik an den Praktiken der Zeit hinsichtlich des Umgangs mit Katholiken aus dem Text ablesen lassen. Wir hatten gesehen, daß die Dramen Shakespeares, welche in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Timon of Athens entstanden sind, Anspielungen auf die Jesuiten (u.a. porter-scene im Macbeth²¹⁵; Schicksal Edgars im King Lear) erkennen ließen. Wenn sich nun im Timon ähnliche Anspielungen auf die Verhältnisse der Zeit und das Vorgehen den Katholiken bzw. Jesuiten gegenüber (s.o.) finden ließen, würde der Einfluß der Jesuiten immer wahrscheinlicher. Auch Shakespeares Kenntnis von Gretzers Timon würde somit weiter in den Bereich des Möglichen rücken.

8.5.3.7. Mögliche Anspielungen auf die Jesuitenproblematik

8.5.3.7.1. Vergehen

Im Timon of Athens ist häufig die Rede von Vergehen und deren (mehr oder weniger angemessener) Bestrafung. Die Szene des Alcibiades vor dem Senat um Recht und Gnade (s.u.) kann hierfür stellvertretend stehen. Darüberhinaus gibt es weitere einzelne Hinweise auf diese Problematik.

Bereits zu Beginn des Dramas (I,i,191-194) nehmen Apemantus und Timon hierauf Bezug:

- T.: Whither art going?
 Ap.: To knock out an honest Athenian's brains.
 T.: That's a deed thou'lt die for.
 Ap.: Right, if doing nothing be death by th' law.

Diese vier Verse stehen isoliert im Verlauf des ersten Gesprächs zwischen Timon, dem Jeweller und Apemantus. In den Versen 189-190 war es um das Verhalten des Apemantus gegangen (T.: „Thou art proud Apemantus“); in Vers 195 lenkt Timon unvermittelt die Aufmerksamkeit auf das Gemälde des Painter („How like'st thou that picture, Apemantus“?). Die oben zitierte Passage könnte einen Bezug auf einen

215 Diese klingt vielleicht an im Timon of Athens in den Versen „No porter at his gate“ (II,i,10). Dies würde bedeuten, daß in diesem Fall kein „equivocator“ thematisiert werden soll.

textexternen Rahmen herstellen, welcher einerseits ohne Sinnverlust für das interne Kommunikationssystem des Dramas ausgelassen werden könnte und damit andererseits eine zeitgenössische Anspielung herstellen muß. Das „knocking out of brains“ kann als eine Umstimmung im geistigen Bereich verstanden werden, denn wenn diese Tat in ihrer konkreten Ausführung gemeint wäre, würde sie wohl auch ein Apemantus nicht als „nothing“ bewerten. Das strenge Gesetz zeichnet verantwortlich für das Strafmaß. Ein Bezug auf religiöse Überzeugungen, missionarische Tätigkeit und die entsprechende Gesetzgebung wäre möglich.

Die Äußerung des Apemantus, „Here’s that which is too weak to be a sinner, / Honest water, which never left man i’ th’ mire“ (I,ii,58-59) vor dessen Tischgebet (I,ii,62-71) geht in die gleiche Richtung: es kann wohl alles als Vergehen ausgelegt werden mit der einzigen Ausnahme des klaren, reinen Wassers. Ein Wortwechsel zwischen Timon und Alcibiades (IV,iii,174-176) kann zur Unterstützung dieser These dienen:

Alc.: I never did thee harm.
 T.: Yes, thou spoke’st well of me.
 Alc.: Call’st thou that harm?
 T.: Men daily find it.

Für das „men daily find it“ kann wiederum ein Kommunikationssystem außerhalb der Dramenhandlung angesetzt werden; jede Handlung kann im öffentlichen Leben als Verbrechen ausgelegt werden. Als mögliche Vorlage dieser Textstelle kann wieder die Bibel herangezogen werden: „’Woe unto you when all men shall speak well of you! for so did their fathers to the false prophets’, Luke VI,26.“²¹⁶ Religiöse Thematik und allgemeine Zeitkritik treten einmal mehr zueinander in Bezug.

8.5.3.7.2. Strafen

8.5.3.7.2.1. Hängen

Nicht nur Vergehen, welche in Athen geahndet werden, klingen im Timon of Athens an, es werden auch Strafen für Verbrechen genannt. So lesen wir vor allem konkret (und nicht nur als Floskel eines Fluchs etwa) vom Hängen: In der so unverbunden im Drama stehenden Handlung um den fool findet sich ein zweimaliger Bezug hierauf („that day thou / art hanged“; II,ii,85-86 und „hangman“; II,ii,97). Die Verwünschungen Timons an Phrynia und Timandra lassen ebenfalls solche Bezüge erkennen: „thatch / Your poor thin roofs with burthens of the dead - / Some that were hang’d, no matter“ (IV,iii,146-148). Auch gegen Ende des Dramas taucht diese Strafe noch einmal auf (V,i,130-133):

T.: Thou sun, that comforts, burn! Speak and be hang’d;
 For each true word, a blister, and each false
 Be as cauterizing to the root o’ th’ tongue,
 Consuming it with speaking!

²¹⁶ Zit. bei: Timon of Athens, ed. H.J. Oliver, S. 100, Anm. 175.

Die angesprochene Sonne kann bestenfalls transitiv ihre Strahlen bzw. Hitze sprechen lassen, keinesfalls jedoch gehängt werden. Nur eine allegorische Verwendung der Sonne für eine Person oder umgekehrt ein Wechsel der Identität des Gehängten könnte dieser Passage Sinn geben. Diese Stelle weist bereits über das Hängen hinaus auf grausamste Folterungspraktiken. Auch diese waren dem Theaterpublikum der Zeit aus dem täglichen Leben bekannt, wodurch sich inneres und äußeres Kommunikationssystem erneut überlagern. Der Gedanke, daß sogar die Wahrheit bestraft wird und jedes falsche Wort zu grausamster Folter und völligem Verlust der Sprechfertigkeit führt, kann als Sozialkritik verstanden werden. Doch hierauf finden sich noch weitere Hinweise.

8.5.3.7.2.2. Folter

Flaminius wünscht Lucullus die Folter: „Let molten coin be thy damnation“ (III,i,52) und Timon selbst nimmt auf Folterpraktiken Bezug, wenn er sagt: „Cut my heart in sums (III,iv,91), „Tell out my blood“ (III,iv,93), „Tear me, take me“ (III,iv,98), was sich auf die Foltermethoden der elisabethanischen Zeit beziehen läßt. Folterungen durch Vierteilen und Rädern und das spätere öffentliche Zurschaustellen des Kopfes oder der Glieder waren nichts ungewöhnliches. Gefoltert wurden, wie wir sahen, nicht nur Verbrecher, sondern auch Andersgläubige und nach der Verurteilung der Jesuiten im Zusammenhang mit dem Gun Powder Plot (1606) werden die entsprechenden Bilder dem Publikum gegenwärtig gewesen sein. Zeitgenössische Anspielungen, die mit dem Schicksal der Katholiken in Verbindung gebracht werden können, lassen sich also auch in diesem Bereich im Timon of Athens finden.

8.5.3.7.3. Gerichtsszene um Alcibiades

Die Gerichtsszene des Alcibiades vor dem Senat (III,v) steht - von Kritikern immer wieder betont - etwas isoliert im Timon of Athens. In ihr findet das, was bisher in vereinzelt Anspielungen angeklungen war, seine ausführliche und nachdrückliche Behandlung: Die Motive der Freundschaft, Schuld, Undankbarkeit, Recht und Gnade werden zwischen der Ankündigung des zweiten Banketts durch Timon und dessen Inszenierung entfaltet.

Die unnachgiebige und starre Haltung der Senatoren wird von Anfang der Szene an deutlich gemacht: Sie lehnen Milde von vornherein ab: „Nothing emboldens sin so much as mercy“; III,v,3. Sie beharren kompromißlos auf dem Gesetz („the law shall bruise 'em“; III,v,4). Das Wort „bruise“ ruft größte Grausamkeit und brutale Folterungstechniken wach.

Lange Zeit wird in dieser Szene nicht gesagt, daß es sich um einen Soldaten handelt, für den Alcibiades sich einsetzt. Es geht ihm um „a friend of mine, who **in hot blood** / Hath stepp'd into the law“ (11-12). „He is a man, **setting his fate aside**“ (14), „with a noble fury and fair spirit, / Seeing his reputation touch'd to death, / He did oppose his foe;“ (18-20), dies jedoch „with sober and unnoted passion“ (21). Diese Worte könnten an das Verhalten eines Jesuiten erinnern und diese These scheint durch die Antwort des First Senator (26-38) bestätigt zu werden:

Your words have took such pains as if they labour'd
 To bring manslaughter into form, and set quarrelling
 Upon the head of valour; which indeed
 Is valour misbegot, and came into the world
 When **sects and fractions** were newly born.
 He' s truly valiant that can wisely suffer
 The worst that man can breathe...
 If wrongs be evils and enforce us kill,
 What folly 'tis to hazard life for ill!

Der Bezug auf die rhetorischen Fertigkeiten, das „quarrelling“, offene Aktivitäten anstelle von passiver Untätigkeit („suffer“) und das Riskieren des eigenen Lebens „for ill“ lassen Parallelen des von Alcibiades Verteidigten zu den Jesuiten der Zeit aufkommen. Die negative Bewertung der Tat des Angeklagten durch den Senator als „manslaughter“ macht deutlich, wie der Staat bzw. die Justiz ein solches Verhalten bewertet. Die „sects and fractions“ müssen sich nicht unbedingt (wie gemeinhin angenommen wird) auf den generellen Fall des Menschen im Paradies beziehen, sondern könnten konkret verstanden werden. Erst **nach** dieser Rede des Senators („then“; 41) beginnt Alcibiades als Feldherr („like a captain“; 42) zu sprechen und konkret auf eine Person Bezug zu nehmen. Der zunächst allgemeingültig formulierte Fall des Freundes erhält durch die Argumentation des Feldherren **zusätzliche** Untermuerung, die universelle Gültigkeit des verhandelten Falles bleibt jedoch bis zum Ende der Szene bestehen: Die erste Äußerung der Senatoren bezieht sich nicht nur auf den einen konkret Betroffenen, sondern läßt sich als allgemeingültig („them“) verstehen, ein Aspekt, der sich noch fortsetzt:

He's a sworn rioter, he has a sin
 That often drowns him and takes his valour prisoner.
 If there were no foes, that were enough
 To overcome him. In that beastly fury
 He has been known to commit outrages
 And cherish fractions ... (69-74)

Das Schicksal des Angeklagten wäre nicht anders, wenn er kein Soldat wäre: Seine Identität als „sworn rioter“ ist es, die ihn zum Verbrecher macht. Allein sein Engagement in den „fractions“ (hier eindeutig auf die Situation des Angeklagten bezogen und nicht auf den Fall der gesamten Menschheit) rechtfertigt die Verurteilung des Unbekannten mit Bezug auf das bestehende Recht: „We are for law; he dies“ (III,v,87). Alcibiades' aufrüttelnder Appell: „Must it be so? It must not be“ (III,v,90), welcher ihm schließlich nichts als die eigene Verbannung einbringt, kann das Urteil der Richter nicht zugunsten des ungenannten Freundes beeinflussen.

Alcibiades streitet nicht den Vorwurf des Tötens ab, verweist jedoch immer wieder auf die Sinnlosigkeit untätigen Abwartens und Duldens („if wisdom be in suffering“; 52), die Impulsivität („rashness in cold blood“; 54) des Angeklagten und den Tatbestand der Notwehr („But in defence ... 'tis most just; 56). Die Sympathie lenkung auf diesen angeklagten Freund ist trotz seines Vergehens eindeutig herausgearbeitet: Der Angeklagte, dessen Namen wir nicht kennen, wird stark entlastet, Alcibiades, der vor allem an die moralischen Werte „pity“ (8), „be pitifully good“

(53), „mercy“ (56), „honour“ (83), „common grace“ (95) appelliert, in seinem unbedingten Einsatz für seinen Freund aufgewertet. Der Senat, der sich bei seinen Entscheidungen nur von den Gesetzen leiten läßt, wird in seiner starren Haltung, die auch noch zu Alcibiades' Verbannung führt, nur negativ bewertet.

Wie wir gesehen haben, wird in dieser Szene des Timon of Athens nicht das Schicksal einer bestimmten Person verhandelt. Allgemeingültigkeit ist einerseits bereits durch die nicht geklärte Identität des Angeklagten (in der Timon-Kritik immer wieder bemängelt) und andererseits durch Anklagepunkte, die über den primären und auffallenden Vorwurf der Notwehr hinausgehen („sworn rioter“), impliziert.

Wenn wir diese Gerichtsszene unter diesen Aspekten betrachten, ist ein möglicher Bezug zu den Jesuiten nicht ganz von der Hand zu weisen. Daß sich diese als Soldaten verkleiden mußten, war üblich (s.o.), daß ihr Name oft nicht bekannt war, ebenfalls. Die Thematik um innere Überzeugung, öffentliches Wirken, Leiden, Verbannung und Hinrichtung deutet ebenfalls in Richtung der Jesuitenthematik. Auf der Oberfläche des Textes geht es um einen Prozess gegen einen unbekanntem Soldaten, für den sich der Feldherr Alcibiades einsetzt; die Szene endet in einer Anklage der verwerflichen finanziellen Praktiken des Senats durch Alcibiades. Versucht man, vor dem bisher nicht untersuchten Hintergrund der Jesuitenproblematik diese Szene zu analysieren, so lassen sich Hinweise für eine mögliche neue Lesart finden.

Damit soll nicht gesagt sein, daß Alcibiades sich in dieser Szene konkret für einen Jesuiten einsetzt. Es wurde versucht aufzuzeigen, daß diese Szene, die in der Timon-Kritik stets mit dem Hinweis auf ihre Unverbundenheit im Drama und die fehlende Identität des Angeklagten (für die von Timon angefangen die verschiedensten Vorschläge gemacht wurden) versehen wird, gar nicht so unverbunden dasteht. Neben der Spiegelung der das Drama beherrschenden Themen von Freundschaft, Recht, Mitleid, Gnade, Schuld und Undankbarkeit und der Position zwischen Ankündigung und Stattfinden des religiös konnotierten Banketts kommt dieser Gerichtsszene mehr Bedeutung als ein mögliches Zugeständnis an die Zuschauer aus den Inns of Court²¹⁷ zu. In einem Gerichtsverfahren wird versteckt und nicht sofort erkennbar die Verhandlung eines generellen Falles mit möglichen Anspielungen auf die Jesuitenproblematik der Zeit geführt. Es ist anzunehmen, daß das elisabethanische Publikum viele Zeitbezüge identifizieren konnte, die uns im 20. Jahrhundert weniger gegenwärtig sind.

8.5.3.7.4. Timons Haßmonologe

Untersucht man den Text des Timon of Athens nach dieser Gerichtsszene und der These der möglichen Anspielungen auf Fragen der Religionsausübung im elisabethanischen England weiter, so finden sich in den Reden Timons der Akte IV und V sogar deutliche Bezüge und Anspielungen auf Religion und Geistliche: In seiner

217 "Alcibiades' pleading in III,v, as though in a court of law, would enthrall such an audience..." (Honigmann, „Timon of Athens“, S. 18).

Haßtirade in IV,i, in der Timon alle Werte ins Gegenteil verkehrt wissen möchte, bleibt auch die Religion nicht ausgeschlossen: „Pity and fear, / Religion to the gods, peace, justice, truth / ... customs and laws, / Decline to your confounding contraries; / And yet confusion live! (IV,i,15-21). Da jedoch der äußere Kommunikationsrahmen des öffentlichen Lebens bis dahin mehrmals aufgerufen worden war, könnte er auch an dieser Stelle latent im Hintergrund stehend angesetzt werden. Das, was Timon erwünscht, können die real bestehenden Verhältnisse sein, deren Umsturz er herbeiwünscht. Die bestehenden “customs and laws”, waren bisher im Drama nur als überkommen, grausam und negativ geschildert worden. Eine solch ungerechte Behandlung wie es u.a. Alcibiades widerfahren war, sollte es in Zukunft nicht mehr geben. „Religion to the gods“, so wie sie jetzt praktiziert wird, sollte wie die „laws“ in ihr Gegenteil gewandt werden. In der zweiten Haßtirade Timons (IV,iii) wird das Gold mit der Religion in Verbindung gebracht: „this / Will lug your priests and servants from your sides“ (31-32) und „this yellow slave / Will knit and break religions, bless th’ accurs’d“ (34-35). Wieder sind als Bezugsrahmen die bestehenden Verhältnisse anzusetzen. Die Realität ist untragbar, die Verantwortlichen sind bestechlich und wankelmütig. Eine Änderung wäre an der Zeit. Die bestehenden „religious canons ... are cruel“ (61).

Waren bisher bereits verschiedentlich Bezugnahmen auf das Schicksal der Katholiken bzw. Jesuiten im öffentlichen Leben der Zeit aufzuzeigen gewesen, so läßt sich diese Verbindung insbesondere noch an **einer** Stelle nicht mehr als nur potentielle Anspielung verstehen. Es kann nicht mehr rein dramen-internes „Lokalkolorit“ sein, wenn wir lesen von: „the sight of priests in holy vestments bleeding“ (IV,iii,127). Hinter dem Anblick von gefolterten katholischen²¹⁸ Priestern verbirgt sich zweifellos die deutliche Bezugnahme auf das Schicksal der Katholiken im elisabethanischen England. Jeder Theaterzuschauer der Zeit hatte die Bilder der Hinrichtungen vor Augen. Sie müssen so sehr im allgemeinen Bewußtsein verankert gewesen sein, daß diese Äußerung Timons im Zusammenhang mit dem Verderben, welches Alcibiades, Phrynia und Timandra über Athen bringen sollen, als **Wunsch**vorstellung Timons nicht mehr Bestand haben kann. Dieser Zustand ist längst Wirklichkeit geworden, er verweist auf die textexterne Wirklichkeit. Die Kritik an den bestehenden religiösen Verhältnissen und Praktiken ist an dieser Stelle nicht mehr zu übersehen.

Innerhalb dieses generell religiösen Bezugsrahmens lassen sich noch weitere Handlungselemente und Handlungsweisen anderer Figuren im Timon of Athens, welche in allen anderen Timon-Dramen keine Berücksichtigung gefunden haben und nur bei Shakespeare vorkommen, neu bewerten.

218 Das Adjektiv „holy“ wird bei Shakespeare vor allem für katholische Bräuche, Priester und Institutionen verwendet: „The adjective is ... regularly used of the traditional ranks and orders in the hierarchical church...“ (Milward, Background, S. 25).

8.5.3.7.5. Apemantus

Apemantus, dessen Person nur bei Plutarch sehr kurze Erwähnung fand, ist bei Shakespeare zu einer selbständigen und tragenden Dramenfigur ausgestaltet worden²¹⁹. Er ist zum einen als professioneller Menschenhasser Kontrastfigur des durch die Umstände dazu gewordenen Menschenhassers Timon. Er ist aber auch derjenige, der durch seine kritischen Kommentare auch im Bezug zur Bibel stets die Verbindung vom textinternen zum textexternen religiösen Kommunikationsrahmen aufrecht erhält. Beispiel hierfür ist sein Bezug auf Judas beim Bankett und der Verweis: „T'as been proved; (I,ii,49) und „T'as been done (I,ii,140). Die Wandlung Timons ist demnach gar nicht so unmotiviert: Apemantus hält während des gesamten Dramenverlaufs die generelle motivationale Einbettung für einen Wechsel aufrecht. In Timon kulminiert dann das, was in Apemantus das ganze Drama hindurch präsent ist.

8.5.3.7.6. Alcibiades

Alcibiades²²⁰, der nur in zwei relativ isolierten Szenen auftritt, fungiert mehr noch als Apemantus für zeitgenössische Anspielungen und darin implizierte Kritik. Die Gerichtsszene erweist ihn wie Timon als jemanden, dem Freundschaft und Gerechtigkeit etwas bedeuten. Im Unterschied zur Quelle Plutarch, in welcher der Feldherr in Abwesenheit für ein Sakrileg verurteilt wird, setzt sich Alcibiades bei Shakespeare für einen Freund ein und wird deshalb verbannt. Freundschaft ist es, die in Athen mit Verbannung bestraft wird; die Parallele zur Titelfigur Timon ist nicht zu übersehen: Timon wird im privaten, Alcibiades im öffentlichen Leben enttäuscht. Timons Verhalten ist ursprünglich tief von christlichen Glaubenswerten geprägt, weshalb seine spätere Verbitterung so stark sein muß. Alcibiades' Enttäuschung erfolgt in einer konkreten, keiner grundsätzlichen Angelegenheit, was ein Einlenken möglich macht. Im Gegensatz zu Timon zieht sich Alcibiades deshalb nicht aus der Gesellschaft zurück, sondern wird langfristig aktiver Rächer des **einen** konkret erlittenen Unrechts (Timon war es nur während der kurzen Spanne des zweiten Banketts gewesen). Die Gerichtsszene kann vor dem Hintergrund des Schicksals der Jesuiten als vorweggenommene Anklage des Umgangs mit Andersdenkenden gelten, welche dann in Timons Haßtiraden aufgerufen werden soll. Am Schluß noch findet sich die Aufforderung des Alcibiades an die Senatoren: „open your uncharged ports“ (V,i,55). Wieso sollten die Tore in Athen verschlossen sein? Eine Bedrohung von außen hat Athen nicht zu erwarten, die Bedrohung von innen

219 Kritiker vermuten sein Vorbild in Lylys Diogenes aus *Campaspe* (1584) (vgl. Wright, *op. cit.*, S. 16, Soellner, *op. cit.*, S. 89 und Bullough, *op. cit.*, S. 240/41); das Gespräch zwischen Timon und Apemantus soll seine Vorlage in Apuleius' *Goldenem Esel* haben (vgl. J.M. Tobin, „Apuleius and Timon of Athens“, *Renaissance and Renascence in Western Literature*, V (1980), 1-5. Ebenso verantwortlich gemacht kann für diese Konzeption Montaignes Essay „Of Democritus and Heraclitus“, welches Shakespeare in der Übersetzung John Florios gekannt haben wird. Vgl. hierzu genauer: J. Robertson, *Shakespeare and Montaigne* (Genf, 1971).

220 Die Anregung zu dieser Figur dürfte Shakespeare aus Plutarchs *Leben* entnommen haben.

ist längst da und es wäre eher verständlich, diese inneren Feinde aus dem Land haben zu wollen als die Tore gegen sie zu versperren. Die Erinnerung an Edgar im King Lear wird wieder wach (zumal sich nur in der shakespeareschen Fassung des Timon-Stoffs die Titelfigur in wood und cave aufhält!), das Schicksal der Jesuiten erneut aufgerufen.

8.5.3.7.7. Der treue Diener

Vor der Folie der Menschenliebe Timons als einem elementar christlichen Wert stellt Shakespeare der Bewertung Timons als fool den Steward entgegen, der die Sympathie sehr stark auf Timon lenkt. Er hält zu seinem Herrn, und er fühlt mit ihm („I feel my master's passion“; III,i,56), was auch eine christliche Diktion in sich trägt. Seine Kommentare: „Never mind / Was to be so unwise to be so kind“ (II,ii,5-6)²²¹ und „When man's worst sin is that he does too much good“ (IV,ii,39), was als Kontrapunkt zwischen den beiden Haßmonologen Timons wirkungsvoll relativierend wirkt, lassen den Leser Timon weniger als Verschwender verlachen, sondern Sympathie und Mitleid für ihn aufkommen. Der Steward ist es auch, den Timon als einzigen von seinem Haß ausnimmt:

Forgive my general and exceptless rashness,
You perpetual-sober gods! I do proclaim
One honest man. Mistake me not, but one.
No more, I pray - and he is a steward.
How fain would I have hated all mankind,
And thou redeem'st thyself." (IV,iii,499-504)

Mit dieser Passage entlastet Shakespeare einerseits Timon vom Vorwurf des Götterhasses und enthebt ihn andererseits der Gefahr einer satirischen Überzeichnung, ohne Differenzierung alles zu verwünschen. Durch die Einführung des treuen Dieners (was wiederum an die Bibel, Matt. IV,19 und die Worte Jesu Christi erinnern kann „where I am, there shall also my servant be“²²²) wird das Verhalten des Timon stark relativiert. Der treue Diener ist insgesamt weniger Mahner der Unbesonnenheit Timons, sondern vielmehr entlastender Kommentator und sympathie-relativierende Figur. Er macht deutlich, daß Timons alle Menschen verachtendes Verhalten letztlich nicht möglich ist. Somit ist es nicht der Haß, der als letzter Bewußtseinsstatus für Timon bestehen bleibt und Timon wird damit auch vom Standpunkt christlicher Werte in Shakespeares Drama erheblich entlastet.

221 Eine Stelle, die stark an Othellos: „that loveth not wisely but too well“ (V,ii,340) anklingt.

222 Zitiert bei: Milward, Biblical Influences, S. 167.

8.5.3.7.8. Struktur

Es war bereits auf den Aufbau des Dramas verwiesen worden, in dem das zweite Bankett die Peripetie darstellt. Dieser Scheitelpunkt trennt den reichen vom armen Timon, trennt Menschenliebe von Menschenhaß. Das mock-banquet ist mehr als nur Variation zum ersten, sozusagen „echten“ Bankett. Das erste Bankett kann als Vorbereitung und notwendiger Rahmen für das zweite angesehen werden. Vor dem sehr deutlich herausgearbeiteten biblischen Kontext um Judas Iscariot beim ersten Bankett muß das zweite ebenfalls in diesem Bezugsfeld gesehen werden. In diesem impliziten religiösen Rahmen liegt die Peripetie des Dramas, erfolgt die Absage des Individuums Timon an die Gesellschaft.

8.5.3.7.9. Zusammenfassung

Es konnte aufgezeigt werden, daß aus konkreten Textstellen und übergreifenden Handlungselementen des Timon of Athens Bezüge auf das Schicksal der Katholiken bzw. Jesuiten in der elisabethanischen Zeit herausgelesen werden können. Shakespeares Timon of Athens ist **nicht nur** Kritik an den finanziellen Praktiken der Gesellschaft und dem Verfall der ethischen Werte, **sondern auch** Spiegel der Zustände, welche die Religionsausübung betreffen. Die Verbindung des textinternen Systems der biblischen Bezüge mit der sozialen Realität der Zeit konnte durch die konkrete Vorlage eines **Jesuitendramas** als möglicher Quelle für Timon of Athens hergestellt werden.

Im inneren Kommunikationssystem des Dramas herrschen in den Akten I-III die christlichen Werte der Nächstenliebe, Freundschaft, Freigebigkeit, Uneigennützigkeit und Dankbarkeit vor. Sie lassen sich in konkret biblischen Bezügen und wörtlichen Anspielungen als tragende Motive des gesamten Dramas Timon of Athens nachweisen. Timon ist deren beispielhafter Vertreter. Er verkörpert die Nächstenliebe ehrlich und tief überzeugt („We are born to do benefits“; „unwisely, not ignobly have I given“). Doch die gesellschaftliche Realität stellt sich im Drama der Titelfigur entgegen. Sie enttäuscht Timon und läßt diesen zum unversöhnlichen Menschenfeind werden, der die Umkehr aller bestehenden Verhältnisse und Werte herbeiwünscht.

Entscheidend erscheint mir der Wechsel im Bezugssystem der Kommunikation nicht nur im wirtschaftlichen, sondern auch im religiösen Bereich. Durch die zahlreichen Bezugnahmen auf bestehende Praktiken des elisabethanischen England im Umgang mit Katholiken (am stärksten „the sight of priests in holy vestments bleeding“; IV,iii,127) weist dieser intern vorhandene religiöse Kommunikationsrahmen über das Drama hinaus, das dramen-externe System des gesellschaftlichen Lebens der Zeit wird auch in religiöser Hinsicht aktiviert.

In diesem religiösen Rahmen läßt sich Timons Verhalten in seinem Wandel vom bedingungslosen Menschenfreund zum Menschenfeind eher verstehen. Religiöser Glaube gehört sicherlich zu den stärksten Überzeugungen, die ein Mensch haben kann. Glaube ist nicht irgendein ethischer Wert, sondern eine tiefe Überzeugung, aus

der heraus ein Mensch handelt. Nicht ohne Grund sind Glaubensfragen auch im 20. Jahrhundert noch ein Anlaß zum Krieg. Eine so fundamentale Überzeugung wie die Religion kann eine so radikale Veränderung in der Einstellung zu anderen Menschen, wie sie Timon zeigt, plausibel machen.

Wir können also festhalten, daß Shakespeares Drama Timon of Athens vor dem Hintergrund des möglichen Quellentextes eines Jesuitendramas und der damit möglich gewordenen neuen Bezüge und Gewichtungen einzelner Aspekte neue Impulse der Interpretation und des Verständnisses bekommen kann. Gretser war mit seiner Konzeption des moralischen Exempels, die goldene Mitte zu wahren und dies am Verhalten des Verschwenders Timon zu demonstrieren, nicht ganz erfolgreich gewesen. Sein Drama geht sozusagen nicht auf, weil in dieser Konzeption der moralischen Verschuldung Timon **sich selbst** und **nicht anderen** zum Feind hätte werden müssen. Shakespeare geht von einer anderen Grundkonzeption aus: Er nimmt Timon ernst, entlastet ihn (mittels der neu in den Timon-Stoff eingeführten Figur des treuen Dieners) durchwegs vor dem Hintergrund eines christlichen Normenhorizonts, verlagert die **Schuld** von Timons eigenem Fehlverhalten auf andere, auf die **Gesellschaft**. Sie wird für Timons Verhaltenswandel verantwortlich gemacht. Dabei läßt sich im Wechsel von internem und externem Kommunikationssystem Sozialkritik ablesen. Konkrete zeitkritische Anspielungen auf gefoltete und gehängte Menschen im Zusammenspiel mit den Motiven von Freundschaft, Uneigennützigkeit, Freigebigkeit, Glaube, Vertrauen, Recht und Gnade einerseits und Heuchelei, Falschheit, Undankbarkeit, Egoismus, Bestechung andererseits lassen (zusätzlich zur Klage über finanzielle Mißstände) indirekt ein Bild des Umgangs mit Andersgläubigen entstehen, wie es angesichts der Gesetzgebung der elisabetanischen und jakobäischen Zeit direkt nicht hätte gestaltet werden können.

Von den anfangs des Kapitels (vgl. 8.5.1.) gestellten Fragen zum Verständnis des Dramas können auch mit der Analyse und Deutung von Gretzers Timon-Drama nicht alle beantwortet werden, doch scheinen sich einige Punkte hierdurch erhellen zu lassen. Timons abrupter Wandel vom Menschenfreund zum Menschenfeind läßt sich durch den fundamentalen Glauben an christliche Werte eher verstehen. Timon ist nicht (wie bei Gretser) gedankenloser Verschwender und mahnendes Beispiel, er ist nicht (wie der Timon der anonymen englischen Komödie) jemand, der sich die Freundschaft anderer erkaufen möchte. Vielmehr ist Shakespeares Timon eine nach christlichen Werten lebende, letztlich tragische Figur: Die durchgängig positiv sympathielenkenden Kommentare des Steward machen es unmöglich, Timon als satirisierten Narren zu sehen. Timon geht zugrunde am Widerspruch zwischen christlicher Norm und Gesellschaft. „Was über den Zustand der Gesellschaft enthüllt wird, ist für das Drama wichtiger als was im Inneren des Helden vorgeht“²²³.

Die beiden Kontrastfiguren zu Timon, Alcibiades und Apemantus, geben Timon zum einen schärferes Profil und weisen andererseits auf Unterschiede in menschlichem Verhalten hin. Die Gerichtsszene um Alcibiades mit dem vermeintlichen loose end des unbekanntem Angeklagten läßt sich im Zusammenhang mit den Jesuiten (ungeklärte Identität und Allgemeingültigkeit des verhandelten Falles bzw. Bezug auf die Strafe des Hängens) eher verstehen.

Damit scheint also auch Timon of Athens sich in die Reihe der Dramen einreihen zu lassen, in denen sich zeitkritische Bezüge auf den Umgang mit Andersdenkenden und eine gewisse Sympathie für die Sache der Katholiken erkennen lassen²²⁴. Die Tatsache, daß ein Jesuitendrama die mögliche Vorlage gewesen sein könnte, war unsere Ausgangsthese gewesen. Sie scheint sich durch die Analyse des Textes hinsichtlich möglicher entsprechender Anspielungen bestätigt zu haben: Nicht nur die Bezugsetzung von Gretsers Timon-Drama zum Timon of Athens (bei der sich konkrete Übereinstimmungen in Handlungsführung und Gesamtkonzeption nachweisen ließen), sondern auch der umgekehrte Weg der Inbezugsetzung des Timon of Athens zur Lage der Jesuiten scheinen sich mit dieser These in Einklang bringen zu lassen.

224 Auch das Auftreten der Two Strangers hat entscheidenden Anteil an der implizierten Religionskritik.



9. Gesamtzusammenfassung

Es bleibt, rückblickend meine Ausführungen zusammenzufassen. In einem ersten Teil wurde die literarische Tradition der Timon-Figur von der griechischen und römischen Antike (Kap. 2) über das Mittelalter (Kap. 3) bis zur Renaissance (Kap. 4) mit den Bezugnahmen auf diese Figur vor Shakespeares Timon of Athens verfolgt. Auf dieser Basis stellte sich die Frage nach dessen möglichen Quellen (Kap. 4.2.), wobei sich die Texte Plutarchs (Kap. 4.2.1) und Lukians (Kap. 4.2.3.) als die in erster Linie in Frage kommenden herausstellten. Dabei konnte hinsichtlich des Ersteren aufgezeigt werden, daß Shakespeare **alle** Handlungselemente, welche er in den Leben des Alcibiades und des Antonius lesen konnte, in den Akten IV und V seines Dramas berücksichtigte. Bezüglich des Letzteren wurde ersichtlich, daß Lukians Timon-Dialog unzweifelhaft für die Charakteristik der Titelfigur Shakespeares zugrunde gelegt werden kann, wobei jedoch **offen bleiben** mußte, **in welcher Fassung** bzw. Sprache die Übermittlung erfolgt sein könnte. Die anonyme englische Timon-Komödie (Kap. 4.2.5.) käme bezüglich der Sprache am ehesten in Frage, mußte jedoch wegen der gravierenden Unterschiede in Handlungsführung und Charakterzeichnung der Figuren als eindeutige Quelle für Shakespeares Drama abgelehnt werden; vielmehr scheint diese in parodistischer Weise Elemente aus verschiedenen Dramen Shakespeares und seiner Zeitgenossen in sich aufgenommen zu haben. Vielversprechender ist ein anderer Text:

In einem zweiten Teil wurde auf das bisher unbekannte Timon-Drama des Jesuiten Jakob Gretser vor dem Hintergrund des Ordens und der Intention des Autors in seinen Dramen eingegangen (Kap. 5). Die Bezugsetzung des Timon Gretsers zu seiner Quelle Lukian (Kap. 5.2.2.3.) und dann zu den Dramen des Anonymus und Shakespeares (Kap. 5.3.) zeigte, daß dieser Text Parallelen zu den beiden englischen Timon-Dramen erkennen läßt. Dabei erwiesen sich die Ähnlichkeiten zum Timon of Athens hinsichtlich Handlungsführung (Episode um Mitgift!) und Gesamtkonzeption als wesentlich enger als die zur anonymen Timon-Komödie. Die Frage einer möglichen Beeinflussung stellte sich (Kap. 5.4.).

In einem dritten Teil wurde deshalb untersucht, wie diese auffälligen Übereinstimmungen der Dramen Shakespeares und Gretsers erklärt werden könnten. Die Möglichkeiten des Analogon (Kap. 6) und der tatsächlichen Übermittlung des Timon Gretsers (Kap. 7) waren hier zu berücksichtigen. Die These einer Abhängigkeit der beiden Texte voneinander war zunächst mit großer Skepsis zu bewerten, weshalb detailliert auf die verschiedenen Möglichkeiten der Überlieferung (vor allem innerhalb des Jesuitenordens) vom Kontinent nach England eingegangen werden mußte. Im Bezug auf England war die Situation der Katholiken und insbesondere der Jesuiten (Kap. 8.2.- 8.3.) zunächst im allgemeinen und dann im Bezug auf Shakespeare (Kap. 8.4.) und seine Dramen (Kap. 8.4.4.) zu untersuchen. Die Inns of Court hatten sich diesbezüglich als das wahrscheinlichste Verbindungsglied erwiesen (Kap. 8.2.2.2.). Vor diesem Hintergrund wurde abschließend der Versuch einer Interpretation des Timon of Athens unter der neu erarbeiteten Perspektive gemacht (Kap. 8.5.).

Aus dieser literaturwissenschaftlichen Erörterung der Stellung von Shakespeares Timon of Athens zu verschiedenen Texten der Timon-Tradition kann abschließend inhaltlich festgehalten werden: Jakob Gretsers Timon-Drama darf bei der Untersuchung verschiedener Fassungen des Timon-Stoffes in ihrer Stellung zu Shakespeares Timon of Athens nicht unberücksichtigt bleiben. Handlungselemente (vor allem die Episode um Mitgift) und Gesamtkonzeption lassen Gretsers Drama in der Lukian-Tradition in engere Verbindung zu Shakespeares Drama treten als alle bisher bekannten Timon-Texte vor Shakespeare, einschließlich der (mangels besserer Alternative) in der Quellenforschung gewissermaßen herumspukenden englischen Timon-Komödie.

Das Interesse für die Timon-Figur bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen am Ende des 16. Jahrhunderts spricht dafür, daß gemeinsame **literarische** Grundlagen vorhanden waren: Die man/beast-Thematik findet ihre Ausarbeitung bei Richard Barclley; Robert Greene, dessen Schriften insgesamt sechs (!) Anspielungen auf Timon enthalten, thematisiert erstmals in der Renaissance hinsichtlich Timons ein Schwanken im Verhalten und die Enttäuschung durch Nahestehende. Thomas Nashe nimmt erstmals in einem christlichen Kontext auf Timon Bezug. Shakespeare selbst bringt in Love's Labour's Lost als Erster Timon mit dem Thema der Heuchelei in Verbindung. Guilpin verweist 1598 auf den „man-hate“ Timon und Dekker bringt diese literarische Figur 1602 zum ersten Mal explizit mit einer scharfen Verurteilung und Anklage des Verfalls ethischer und sozialer Werte in Verbindung. All diese kurzen Charakteristika haben in Shakespeares Timon of Athens ihre Verknüpfung gefunden.

Als mögliche Stätte des Zusammentreffens von Katholiken, Gretsers Drama, der oben genannten Autoren und Shakespeare kommen in erster Linie die Inns of Court in Frage. Mögliche Verbindungswege von Fribourg nach England gab es genügend; die Kontakte Shakespeares zu den Inns of Court sind unbestritten. Die anonyme englische Timon-Komödie, welche am Inner Temple entstanden sein dürfte und ebenfalls Parallelen zu Gretsers Timon zeigt, ist hierfür literarisches Zeugnis.

Shakespeares Drama Timon of Athens, welches der Forschung stets größere Probleme bereitet hat, kann **auch** vor dem **zeitgeschichtlichen** Hintergrund des Schicksals der Jesuiten gesehen werden. Bisher gab es zu einer solchen Annahme keine Veranlassung, doch mit Gretsers Text kann diese eine gewisse Plausibilität beanspruchen. Die Zeit des beginnenden 17. Jahrhunderts war in England **auch** von religiösen Auseinandersetzungen geprägt; die Jesuiten waren zu einem das Leben der Zeit mitbestimmenden Faktor geworden. Mögliche Anspielungen hierauf finden sich in verschiedenen Dramen Shakespeares (detaillierter eingegangen wurde auf: Measure for Measure, Comedy of Errors, Love's Labour's Lost, Macbeth und King Lear) und auch aus einzelnen Textstellen und Handlungselementen (Bankette) des Timon of Athens ließen sich Hinweise auf die christliche Religion und mögliche Bezugnahmen auf das Schicksal der Jesuiten ablesen.

Diese neue Gewichtung eines bisher nicht berücksichtigten Aspekts des Timon of Athens kann auch nicht alle Probleme, welche die Forschung mit diesem Drama noch immer hat, klären. Sie könnte freilich der Auslöser für eine Überwindung der überwiegend in negativem Urteil verharrenden Timon-Kritik sein und dieser neue Impulse geben. Vieles muß in unserem Zusammenhang Vermutung bleiben (so die möglichen Übermittlungswege von Fribourg nach England und die potentielle Kontaktinstanz für Shakespeare), doch lassen mich die konkret an den Texten nachgewiesenen Parallelen die These aufrechterhalten, daß die Gemeinsamkeiten bezüglich Handlungsführung und Gesamtkonzeption in den Timon-Dramen Gretzers und Shakespeares (die sich in dieser Form in **keiner** anderen Fassung des Timon-Stoffes vor Shakespeare finden lassen) kaum Zufall sein können: „after almost four hundred years we cannot hope to solve every problem and must sometimes fall back on conjecture.“¹

1 Honigmann, „Myriad-Minded“, S. 129.



10. Anhang

10.1. Werkverzeichnis Gretsers. Cod. Dill. XV 223, f 218^f.

Habitus 6 sic idem dialogus Jorgellady 18. oct. in consuetudine studij; sed in illis ambris quia sic lib. quatuor tomis s. orationibus et coramini.

(Compos)

1. Comedia de reuerentia epi. habita ad februi 1585 27 et 28. oct.
2. Comedia de reuerentia naturalis. ad b. Luce 5. oct. 1586.
3. Comedia de reuerentia pogram epi. ad b. februi 29. sept. 1586.
4. Dialogus de Julia almona. habita 6 februi 20. Januarij 1586.
5. Hunc de regno Humanitatis. dialog. habita 6 febr. 7. febr. 1585.
6. Frenche tanta pale auaj. habita Jorgellady 10. oct. 1587.
7. Comedia de Ista Regia.
8. Comedia de arco illuminato.
9. Comedia de Toros amabile.
10. Comedia de Tomens in Luciano
11. Dialogus de vno prof. q. sup.
12. Dialogus de duobus viderentibus q. sup. q. sup.
13. Comedia de regno Humanitatis in februi. dialog. habita ad februi 1588
- + 14. Comedia item de regno Humanitatis in oct. februi de oct. ^{ad 5. septembris 1589.}
15. Comedia item de regno Humanitatis, in qua de vno punctu habita ad Jorgellady 21. octobris 1590. et rursus ad februi 1591. et rursus in quatuor sermone. principi punctu hunc sermone in festo sancti Pauli Austriac.
16. Iudicium peditum in q. sup. habita 6 febr. Comedia Jorgellady 13. octobris 1591.
17. Dialogus de comissione b. Pauli. habita 6 Austriac 13. octobris 1592.
18. Dialogus de comissione b. Augustini. habita ad Jorgellady 18. octobris 1592. in consuetudine studij.

10.3. Incolae eiusdem collegii

(Kantons- und Universitätsbibliothek Freiburg / Br.).

7

Persona
qua involuerunt collegium Friburgense
Helvetiorum à primo anno, quo Societas
hic fuit, qui fuit Annus Christi 1580.

Annus Primus

1580

Venit huc 10 Decemb. R. P. Petrus Carisig Conc. ad S. Nicol
P. Robertus Andreas Angly Conc. ^{ad S. Agne}

Annus 2^o

1581. Calendis Ianuarij

R. P. Petrus Carisius Conc.
P. Robertus Andreas Conc. Proc.

1582 Calendis Ian.

P. Robertus Andreas Minister, Proc.
R. P. Petrus Carisius Conc.

~~isfisterunt infra unum.~~

Acceperunt infra an

R. P. Petrus Michael Rector 1^o 12 Sep
P. Joannes Huletus Praefectus.
M. Stephanus Schönus Suprema Gram
M. Joan. Raducius Medicus.
M. Joan. Mülilori. Infirma.
Michael Sabaudus Coad.

1^o

S.

1 5 8 3. Calendis Jan. 8

- 1^o. R. P. Petrus Michael Rector. 1^o.
 P. Robertus Andreas Min. Proc.
 R. P. Petrus Canisius Conc.
 P. Joannes Hulctus Prof.
 M. Stephanus Schönius Suprema Gram.
 M. Joannes Raducius Media.
 M. Joannes Molitorii Infima.
 Michael Sabaudus Coad.

Discefferunt

- P. Robertus Andreas Min.
 P. Joannes Hulctus Prof.

- Accepterunt
 P. Petrus Louanensis Min. Prof.
 P. Bernardus Myron Proc. ex Rheo.

1 5 8 4. 8

- R. P. Petrus Michael Rector
 P. Petrus Louanensis Min. Prof.
 R. P. Petrus Canisius Conc.
 P. Bernardus Myron Proc.
 M. }
 M. } yds, qui anno Superiore Media
 M. } Infima
 Michael Sabaudus Coad.

Discepère

- Acceptère
 M. Jacobo Grefscheng Hun

	1	5	8	5.	9
R.	P.	Petrus	Michael	Rector	
	P.	Petrus	Louanienfis	Min. Praef.	
R.	P.	Petrus	Carisius	Conc.	
	P.	Bernardus	Alizon	Proc.	
	M.	Jacobus	Grellherus	Hum.	
	M.				
	M.				
	M.				
		Michael	Sabaudus.		

Episcopus

Accepterunt. Quibus
N.
N.
N.
N.

10.4. Wege englischer Schauspieltruppen im 17. Jhd. in Deutschland.

Quelle: Herz, Emil, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland (Hamburg, Leipzig, 1903). S. 144ff.

Erklärung der Karten.

Karte I.

- - - - - 1592. Die Truppe Brownes (S. 7—24).
- - - - - 1600. Die Truppe von Webster, Washin und Neede (S. 38—42).
- Beiden Gesellschaften gemeinsame Routen.

Karte II.

- 1607. Die Greenische Truppe (S. 24—32).
- - - - - 1594. Die Sadenwilleiche Truppe (S. 32—38).
- Beiden Gesellschaften gemeinsame Routen.

Karte III.

- - - - - Die brandenburgischen Komödianten (S. 39).
- - - - - Die Truppe von Windreude und Theer (S. 42—47).
- - - - - Die Nachfolger Spencers (S. 52—53.)

Karte IV.

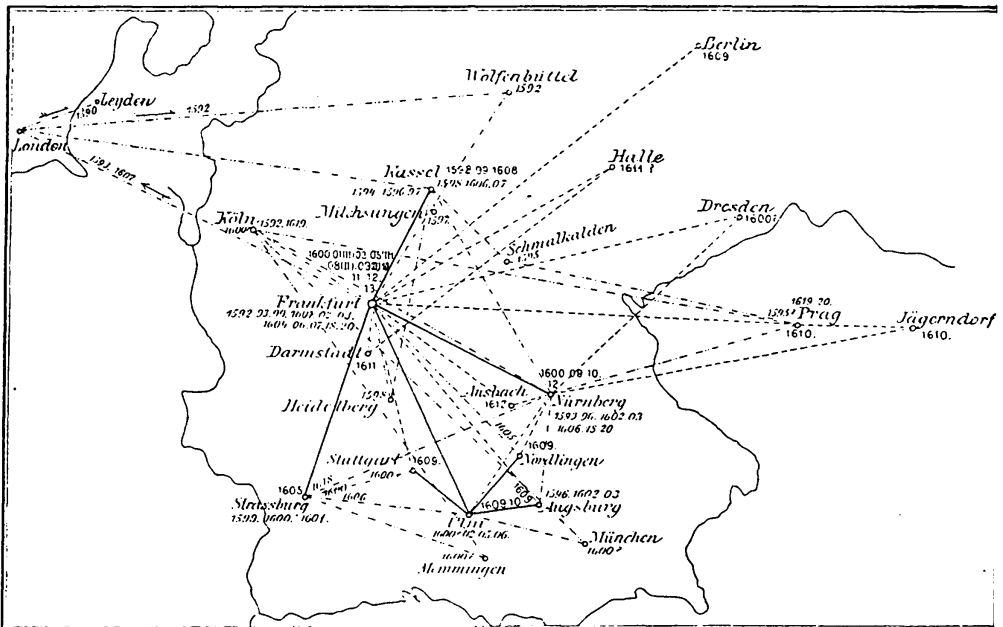
- Die Truppe Spencers (S. 44—52).

Karte V.

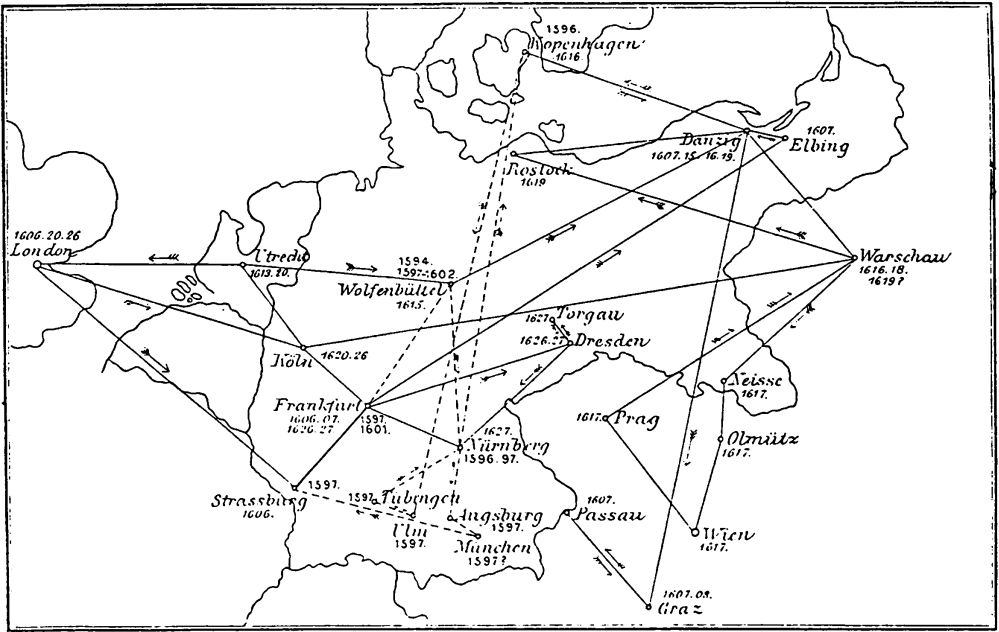
- 1628. Die Truppe Reindolds und Genossen (S. 54—55).
- - - - - 1649. Die Truppe des Jolliphus (S. 58—62).
- Beiden Truppen gemeinsame Routen.

Eine II hinter einer Jahreszahl soll ein zweimaliges Auftreten einer Truppe in der betreffenden Stadt anzeigen.

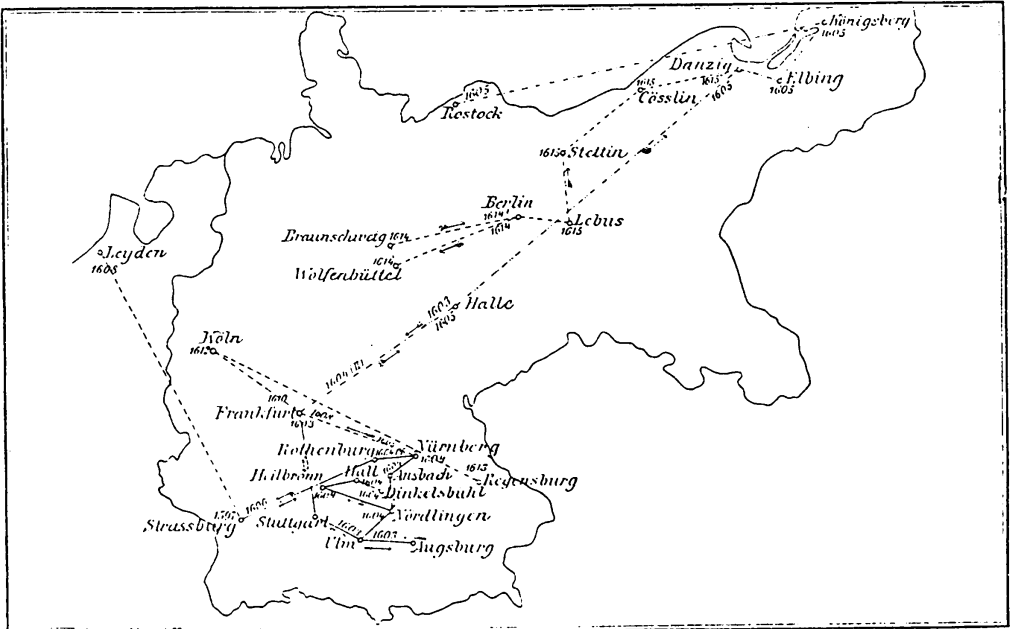
Karte I.

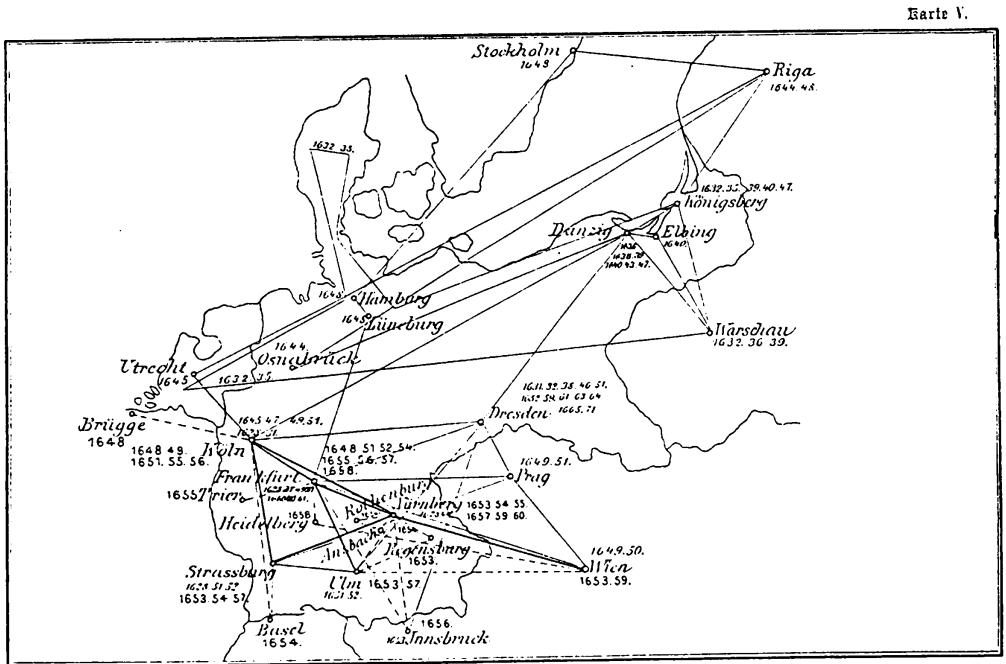
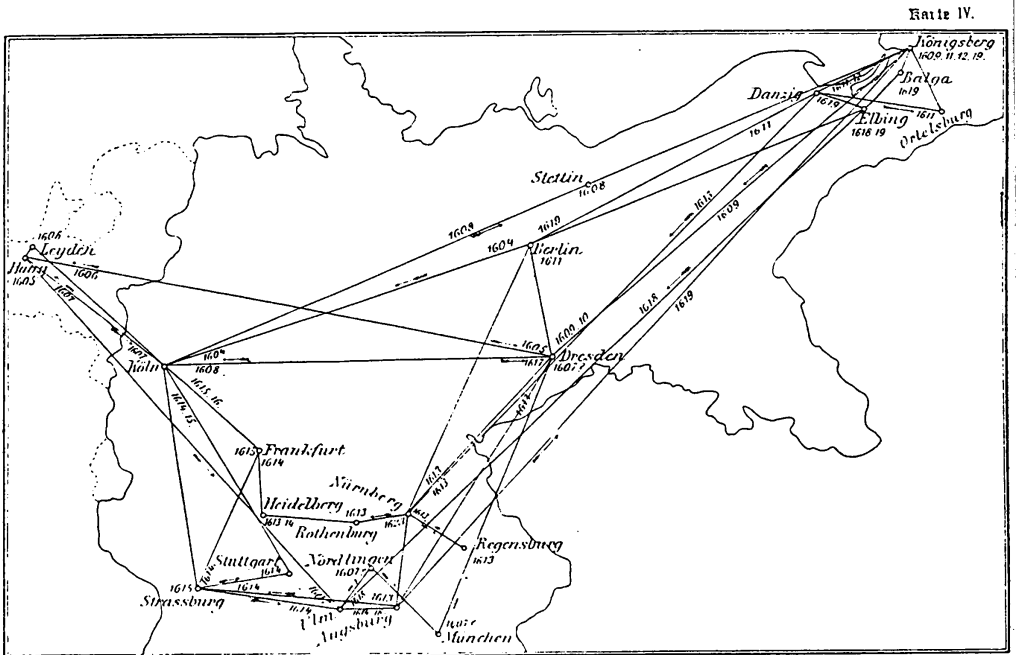


Karte II.



Karte III.





10.5. Portrait von Robert Southwell in Fribourg

(Quelle: Foley, Henry, S.J. (ed.), Records of the English Province of the Society of Jesus, 8 Vols. (London, 1877-1884), Vol. 1, S. 301).



FATHER ROBERT SOUTHWELL, S.J.,
MARTYR FOR THE FAITH.
Suffered at Tyburn, Feb. 21, 1595.
*(Sketched by Charles Wild, Esq., from "venerabilis" formerly
in the College of the Society of Jesus in Fribourg.)*



11. Verzeichnis der verwendeten Literatur

11.1. Primärliteratur

1. Anon., The Contention between Liberality and Prodigality, ed. W. C. Hazlitt (London, 1874).
2. Anon., The London Prodigal. In: The Shakespeare Apocrypha. Ed. C.F. Tucker (Oxford, 1908).
3. Anon., Timon. A Play, ed. A. Dyce (London, 1842).
4. Aristophanis Comoediae, eds. F.W. Hall und W.M. Geldart (Oxford, 1900, repr. 1957).
5. Aristophanes. Sämtliche Komödien. Übertragen und herausgegeben von L. Seeger (Zürich und Stuttgart, 1968).
6. Boaistuau, Pierre, Le Théâtre du Monde, ed. M. Simonin (Genève, 1981).
7. Boiardo, Matteo, Il Timone, ed. R. Trovato (Bologna, 1980).
8. Cicero, Marcus Tullius, De officiis libri tres, ed. A. A. Holden (Amsterdam, 1966).
9. —, De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln. Ed. H. Gunermann (Stuttgart, 1976).
10. —, Laelius de amicitia, eds. M. Faltner und H. Färber (München, 1961).
11. —, Tusculane Disputationes, ed. K. Büchner (Zürich und Stuttgart, ²1966).
12. Dekker, Thomas, Satiro-mastix or the Untrussing of the Humerous Poet, ed. H. Scherer (München, 1906).
13. Diogenes Laertii Vitae Philosophorum. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit H. S. Long (Tomus Prior, Oxford, 1964).
14. Titi Livii de Frulovisiis de Ferraria Opera hactenus inedita, ed. C.W. Previté-Orton (Cambridge, 1932).
15. Gascoigne, George, Works, ed. J. W. Cuncliffe, 2 Vols (Cambridge, 1907-1910).
16. Gerard, John, Meine geheime Mission als Jesuit, ed. Graham Greene. Deutsch von Hildegard von Barloewen (Luzern, 1954).
17. Greene, Robert, The Carde of Fancy, ed. A. Grosart (New York, 1964).
18. Gretser, Jakob, Basilikon Doron (Ingolstadt, 1610).
19. —, Das Bruder-Klausen-Spiel, ed. E. Scherer (Basel und Freiburg, 1928).
20. —, Opera Omnia 12 Bde. (Regensburg, 1736).
21. —, Timon. Comoedia imitata ex dialogo Luciani qui Timon inscribitur. (Cod. Dill. XV 223).

22. Heywood, Jasper. Translations of Senecas Troas. Thyestes and Hercules Furens, ed. H. de Vocht (Louvain, 1913).
23. Horaz, Oden und Epoden, ed. B. Kytzler (Stuttgart, 1978, ³1984).
24. James I of England, Basilicon Doron (London, 1604).
25. Luciani Opera, ed. M.D. Macleod (Oxford, 1972).
26. —, Werke in drei Bänden, hrsg. von Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai, Bd. 1 (Berlin und Weimar, 1981).
27. Lyly, John, Euphues: The Anatomy of Wit, ed. E. Arber (London, 1868).
28. Montaigne, Michel E., Essais, ed. M. Rat (Paris, 1962).
29. —, Essays and Belles-Lettres, translated by John Florio, Vol. I (London, 1910, repr. 1946).
30. Mulcaster, Richard, Elementarie, ed. E. Campagnac (Oxford, 1925).
31. —, The Training up of Children (London, 1581, published by Theatrum Orbis Terrarum Ltd, Amsterdam, 1971).
32. Plinius, Naturalis Historiae Libri XXXVII, ed. R. König (Kempten, 1975).
33. Plutarch, Lebensbeschreibungen, Bd. II und IV, ed. Ludwig Kröner (Frankfurt, Berlin, 1964).
34. Plutarch, Lives, vols. VI and XI, ed. B. Perrin (London, Cambridge, Mass.; Vol. IV: 1916, repr. 1959; Vol. XI: 1920, repr. 1950).
35. Shakespeare, William, Anthony and Cleopatra, ed. M.R. Ridley (London, New York, 1965, repr. 1981).
36. —, The Comedy of Errors, ed. T.S. Dorsch (Cambridge, 1988).
37. —, The Comedy of Errors, ed. R.A. Foakes (London, 1907, repr. 1964).
38. —, Coriolanus, ed. Ph. Brockbank (London, New York, 1976, repr. 1984).
39. —, Hamlet, ed. Ph. Edwards (Cambridge, 1985 repr. 1988).
40. —, Hamlet, ed. G.R. Hibbard (Oxford, New York, 1987).
41. —, Hamlet, ed. H. Jenkins (London, New York, 1982).
42. —, King Lear, ed. G.K. Hunter (Harmondsworth, 1972, repr. 1984).
43. —, King Lear, ed. K. Muir (London, 1901, repr. 1959).
44. —, Love's Labour's Lost, ed. R. David (London, 1906, repr. 1951).
45. —, Love's Labour's Lost, ed. J. D. Wilson. In: The Works of Shakespeare (Cambridge, 1962).
46. —, Macbeth, ed. K. Muir (London, 1912, repr. 1959).
47. —, Timon of Athens, ed. H.J. Oliver (London 1959, repr. 1982).
48. Shakespeares Library, ed. W. Hazlitt, Part I, Vol. IV (London, 1875).

49. Spenser, Edmund, Daphnaida and Other Poems, ed. W.L. Renwick (London, 1929).
50. Strabo, Geography, ed. E.H. Warrington (Cambridge, Mass., 1932, repr. 1967).
51. Swift, Jonathan, Correspondence, ed. F. Elrington, Vol. III (London, 1912).

11.2. Sekundärliteratur

11.2.1. Antike

1. Bertram, F., Die Timonlegende. Eine Entwicklungsgeschichte des Misanthropentypus in der antiken Literatur (Diss. Heidelberg, 1906).
2. Häussler, R. (ed.), Nachträge zu A. Otto [s.u.]: Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten der Römer (Darmstadt, 1968).
3. Hertel, G., Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur (Nürnberg, 1969).
4. Hirzel, R., Plutarch (Leipzig, 1912).
5. Holzberg, N., Rezension zu Robinson [s.u.], Gnomon 53 (1981), 535-538.
6. Jones, C. P., Plutarch and Rome (Oxford, 1917).
7. Kranz, W., Die griechische Philosophie (Sammlung Dieterich, Bd. 88) (Bremen, o.J.).
8. Nisbet, R., Hubbard, M. (eds.), A Commentary on Horace: Odes, Book II (Oxford, 1978).
9. Numberger, K., Horaz. Lyrische Gedichte. Kommentar für Lehrer der Gymnasien und für Studierende (Münster/Westf., 1972).
10. Otto, A. (ed.), Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer (Leipzig, 1890).
11. Robinson, Ch., Lucian and His Influence in Europe (London, 1979).
12. Rüdiger, H., „Das Epitaph des Misanthropen. Metamorphosen einer Gruppe von griechischen Epigrammen“, Orbis Litterarum 25 (1970), 197-213.
13. Sallmann, K., „Misanthropische Techniken in Lukians Timon. Mit Ausblicken auf Menanders Dyskolos und Sophokles' Philoktet“, WJA 3 (1977), 197-210.
14. Schmude, M. P., Reden - Sachstreit - Zänkereien. Untersuchungen zu Form und Funktion verbaler Auseinandersetzungen in den Komödien des Plautus und Terenz (Stuttgart, 1988).
15. Schneeweiß, G., „Gegenstand und Absicht in den Biographien des Plutarch“, in: Festschrift für Franz Egermann zum 80. Geburtstag, hrsg. von W. Suerbaum und F. Maier (München, 1985), 147-162.
16. Uxkull-Gyllenbrand, W., Plutarch und die griechische Biographie (Stuttgart, 1927).
17. Volkmann, R., Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chaeronea (Berlin, 1869).

18. Wili, W., Horaz und die augustäische Kultur (Basel, 1948).
- 11.2.2. Leben und Werk Gretsers und das Jesuitendrama in Deutschland
1. Bouuaert, C. L'Ancienne Université de Louvain. Etudes et Documents (Louvain, 1956).
 2. Braunsberger, O., Petrus Canisius. Ein Lebensbild. (Freiburg² 1921).
 3. —, „Petrus Canisius und die Schweiz“, Festschrift zur vierten Jahrhundertfeier der Geburt des Petrus Canisius 1521-1921 (Freiburg/Schweiz, 1921), 46-60.
 4. Büchi, A., „Urkunden zur Geschichte des Kollegiums in Freiburg“ Freiburger Geschichtsblätter 1897, 64-83.
 5. Creizenach, W., Geschichte des neueren Dramas II (Halle, 1901).
 6. Denis, V., Die Katholische Universität zu Löwen 1425-1958 (Löwen, 1958).
 7. DeSommer, P., The University of Louvain 1425-1975 (Löwen, 1976).
 8. Dürrwächter, A., Aus der Frühzeit des Jesuitendramas, (Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen, 9. Jhg 1896) (Dillingen/Donau 1897).
 9. —, Jakob Gretser und seine Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des Jesuitendramas in Deutschland (Freiburg/Br., 1921).
 10. Duhr, B., Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, Bd. I (Freiburg/Br., Regensburg, 1907).
 11. Ehret, J., Das Jesuitentheater in Freiburg in der Schweiz (Freiburg/Br., 1921).
 12. Flemming, W., Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge (Berlin, 1923).
 13. Francke, D., Terenz und die lateinische Schulkomödie in Deutschland (Weimar, 1877, repr. Leipzig, 1972).
 14. Heinemann, F., Geschichte des Schul- und Bildungslebens im alten Freiburg bis zum 17. Jahrhundert (Freiburg i. Ue., 1895).
 15. Herzog, U., „Jakob Gretsers Leben und Werk. Ein Überblick“, Jahrbuch der Görresgesellschaft N.F. 11, 1970, 1-36.
 16. Kaulfuß-Diesch, C., „Untersuchungen über das Drama der Jesuiten im 17. Jahrhundert“, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen CXXXI, 1ff.
 17. Kindermann, H., Theatergeschichte Europas, Bde I-III (Salzburg, 1957-1959).
 18. König, H., „Jakob Gretser S.J.. Ein Charakterbild“, Freiburger Diözesan Archiv 77 (1957), 136-170.
 19. Könneker, B., Die deutsche Literatur der Reformationszeit. Kommentar zu einer Epoche (München, 1975).
 20. Lenk, L., Augsburger Bürgertum im Späthumanismus und Frühbarock (1580-1700) (Augsburg, 1968).

21. Maissen, F., „Bündner Studenten am Kolleg in Freiburg von 1582-1842“, Freiburger Geschichtsblätter 48 (1957-58), 103-130.
22. Marquis, A., Le Collège de Saint-Michel de Fribourg. 1579-1597 (Fribourg, 1969).
23. Müller, J. Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge (Augsburg, 1930), Bd. II, S. 43-130.
24. Nagler, A., „16th Century Continental Stages“, SQ 5 (1954), 362-370.
25. Pirenne, H., Histoire de Belgique, T. IV et V (Bruxelles, 1919-1921).
26. Poncelet, A., Histoire de la Compagnie de Jesus dans les Anciens Pays-Bas. 2 Vols. (Bruxelles, 1928).
27. Rädle, Fidel, „Kampf der Grammatik. Zur Bewertung mittelalterlicher Latinität im 16. Jhd.“. In: Festschrift für Paul Klopsch. Herausgegeben von Udo Kindermann, Wolfgang Maaz und Fritz Wagner (Göppingen, 1988), 424-444.
28. Reussens, L. (ed.), Documents Relatifs à l'Histoire de l'Université de Louvain (1424-1797), 5 Ts (Louvain, 1886-1903).
29. Schmidt, E., Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und ihre volkstümlichen Ableger im 16. Jahrhundert (Berlin, 1903).
30. Stählin, E., Der Jesuitenorden und die Schweiz (Basel, 1923).
31. Strobel, F., Der Regularklerus. Die Gesellschaft Jesu in der Schweiz (Helvetia Sacra VII) (Bern, 1976).
32. Strub, M., Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Fribourg, T. II: La Ville de Fribourg (Bâle, 1956).
33. Szarota, E.-M. (ed.) Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition (München, 1979).
34. Vetter, Th., Literarische Beziehungen zwischen England und der Schweiz im Reformationszeitalter (Zürich, 1901).
35. Wittkower, R., Jaffé, L. (eds.), Baroque Art. The Jesuit Contribution (New York, 1972).
36. Zeidler, J., Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas (Hamburg, Leipzig, 1891, repr. Nendeln/Liechtenstein, 1977).
37. Zoepfl, F., Die Studienbibliothek in Dillingen. Ihre Geschichte von 1549 bis 1945 (Dillingen/Donau, 1968).

11.2.3. Katholizismus in England

1. Aveling, H., The Handle and the Axe: Catholic Recusants in England from Reformation to Emancipation (London, 1976).
2. —, Northern Catholics. The Catholic Recusants in the North Riding of Yorkshire. 1558-1790 (London, 1966).
3. —, Post-Reformation Catholicism in East Yorkshire 1558-1790 (York, 1960).

4. Basset, B., The English Jesuits. from Campion to Martindale (London, 1967).
5. Bossy, J., „The Character of Elizabethan Catholicism“, Past and Present 21 (April, 1962), 39-59.
6. —, The English Catholic Community 1570-1850 (London, 1975).
7. Brodrick, J., Blessed Robert Bellarmin (Burns and Oates, 1928).
8. Campbell, T. J., The Jesuits 1534-1921, 2 Vols. (London, 1921).
9. Caraman, Ph., Henry Garnet 1555-1606 and the Gunpowder Plot (London, 1964).
10. — (ed.), William Weston. The Autobiographie of an Elizabethan. With a Foreword by Evelyn Waugh (London, New York, 1955).
11. Chadwick, H., St. Omers to Stonyhurst (Burns and Oates, 1962).
12. Charlton, K., Education in Renaissance England (London, 1965).
13. Devlin, Ch., The Life of Robert Southwell (Longmans Green, 1956).
14. —, „Robert Southwell and Contemporary Poets“, The Month (1950), 309-319.
15. Edwards, F., Guy Fawkes - The Real Story of the Gunpowder Plot? (London, 1969).
16. Foley, H. (ed.), Records of the English Province of the Society of Jesus, 8 Vols., (London, 1877-1884).
17. Freer, A., The Early Franciscans and Jesuits. A Study in Contrast (London, 1922).
18. Guilday, P., The English Catholic Refugees on the Continent, 2 Vols (Longmans Green, 1914).
19. Haigh, Ch., „The Continuity of Catholicism in the English Reformation“, Past and Present 93 (Nov. 1981), 37-70.
20. —, Reformation and Resistance in Tudor Lancashire (Cambridge, 1975).
21. Hazlitt, W. C., The English Drama and Stage 1543-1664 (Printed for the Roxburghe Library 1869).
22. Janelle, P., Robert Southwell, the Writer (London, 1935).
23. Leys, M., Catholics in England 1559-1829: A Social History (London, 1961).
24. McCabe, W., The Early Jesuit Theatre in England (Diss. Cambridge, 1929).
25. —, „Notes on the St. Omers College Theatre“ PQ (Iowa City) XVII (1938), 225-239.
26. —, „The Playlist of the English College of St. Omers 1592-1762“, Revue de Littérature Comparée XVII (Paris, 1937), 355-375.
27. Meyer, A. O., England and the Catholic Church under Elizabeth (London, 1918).
28. Milward, P., „New Light and Darkness on the Catholic Underground in Elizabethan England“, The Bard 4 (1983), 22-25.

29. — (ed.), Poetry and Faith in the English Renaissance (Tokyo, 1987).
30. — (ed.), Religious Controversies of the Jacobean Age. A Survey of Printed Sources (London, 1978).
31. Mitchell, D., The Jesuits. A History (London, 1980).
32. Pollen, J. H., The English Catholics in the Reign of Queen Elizabeth (London, 1920).
33. Prest, W. R., The Inns of Court under Elizabeth I and the Early Stuarts 1590-1640 (London, 1972).
34. Prouty, C. T., George Gascoigne, Elizabethan Courtier, Soldier, Poet (New York, 1942).
35. Schelling, F., The Life and Writings of George Gascoigne (Boston, o. J.).
36. Waugh, E., Edmund Campion (London, 1935; Paperback Edition 1985).

11.2.3.1. Shakespeare und der Katholizismus

1. Carter, Th., Shakespeare and the Holy Scripture (London, 1905).
2. Frye, R., Shakespeare and Christian Doctrine (Princeton, 1963).
3. De Groot, J. H., The Shakespeares and „the Old Faith“ (o. Ort, 1946, repr. New York, 1968).
4. Milward, P., Biblical Influences in Shakespeares Great Tragedies (Indiana UP, 1987).
5. —, Biblical Themes in Shakespeare (Tokyo, 1975).
6. —, Introduction to Shakespeares Plays (Tokyo, 1964).
7. —, Shakespeare's Religious Background (London, 1973).
8. —, „Theology in Shakespeare“ Sh Studies 1970/71, 56-69.
9. Mutschmann H., Wentersdorf, K., Shakespeare and Catholicism (Speyer, 1950).
10. Noble, R., Shakespeare's Biblical Knowledge and Use of the Book of Common Prayer (London, 1935).
11. Phelps, J., „Father Parsons in Shakespeare“, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 69. Jhg., Bd. 133, Der Neuen Serie 33. Bd. (1915), 66-86.
12. Pollen, J. H., „A Shakespeare Discovery: His Schoolmaster afterwards a Jesuit“, The Month 130 (1917), Oct. 317-323 und Nov. 401-409.
13. Shield, H. A., „A Stratford Schoolmaster“, The Month (August, 1961), 109-111.
14. Wordsworth, Ch., Shakespeare's Knowledge and Use of the Bible (London, 1864).

11.2.4. Verschiedene Aspekte zur Renaissance im allgemeinen

1. Anchesi, G., Il Boiardo et la Critica Contemporanea (Firenze, 1970).
2. Baesecke, A., Das Schauspiel der englischen Komödianten in Deutschland. Seine dramatische Form und Entwicklung (Halle, 1935).
3. Baldwin, T. W., William Shakespeare Adapts a Hanging (Princeton, 1932).
4. Baskervill, C. R., English Elements in Jonson's Early Comedy (Austin, Texas, 1911).
5. Beck, E., „Terence Improved. The Paradigm of the Prodigal Son in English Renaissance Comedy“, RenD, n.s. 6 (1973) (Evanston, 1975).
6. Boas, F. S., An Introduction to Tudor Drama (London, 1933).
7. —, University Drama in the Tudor Age (Oxford, 1914).
8. Bradbrook, M., „The Comedy of Timon. A Reveling Play of the Inner Temple“, RED IX (1966), 83-103.
9. —, Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy (Cambridge, 1960).
10. Brooke, C. F. T., The Tudor Drama. A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare (London, 1911, repr. 1964).
11. Caspari, F., Humanism and the Social Order in Tudor England (Chicago, 1954).
12. Cast, D. J., Lucianic and Pseudo-Lucianic Themes in the Renaissance. A Study in Renaissance Humanism (Columbia Univ. Diss., New York, 1970).
13. Chambers, E. K., William Shakespeare. A Study of Facts and Problems. Vol. I (Oxford, 1930).
14. Dresden, S., Humanismus und Renaissance (München, 1968).
15. Fleay, F. G., A Chronicle History of the London Stage 1559-1642 (London, 1890, repr. New York, o. J.).
16. Fox, W. S., „Lucian in the Grave-Scene of Hamlet“, PQ 2 (1923), 132-141.
17. Grady, H., The Modernist Shakespeare. Critical Texts in a Material World (Oxford, 1991).
18. Green, A. W., The Inns of Court and Early English Drama (New Haven and London, 1931).
19. Harbage, A., Shakespeare's Audience (New York, 1941).
20. Hartnoll, Ph., Shakespeare in Music (London, 1964).
21. Herford, C. H., Studies in the Literary Relations of England and Germany in the 16th Century (Cambridge, 1886).
22. Herz, E., Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland (Hamburg, Leipzig, 1903).
23. Honigmann, E. A. J., Myriad-Minded Shakespeare. Essays chiefly on the Tragedies and Problem Comedies (New York, 1989).

24. —, Shakespeare: The Lost Years (Manchester, 1985).
25. Howard, C., English Travellers of the Renaissance (London, 1914, repr. New York, 1968).
26. Kernan, A., The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance (New Haven, 1959).
27. Kettle, A. (ed.), Shakespeare in a Changing World (London, 1964).
28. Knights, L. C., Drama and Society in the Age of Jonson (London, 1937, Harmondsworth, 1962).
29. Lawrence, W. J., Speeding Up Shakespeare (London, 1937).
30. Ludwig, W., „Titus Livius de Frulovisi. Ein humanistischer Dramatiker der Renaissance“ Humanistica Lovaniensia XXII (1973), 39-76.
31. Neubner A., Missachtete Shakespeare-Dramen. Eine literarhistorische Untersuchung (Berlin, 1907).
32. Oppel, H., Englisch-deutsche Literaturbeziehungen 2 Bd. Bd 1: Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts (Berlin, 1971).
33. Reich, H., Der Mann mit dem Eselskopf. Ein Mimodrama vom klassischen Altertum verfolgt bis auf Shakespeares Sommernachtstraum (Weimar, 1904).
34. Ribner, I., Patterns in Shakespearean Tragedy (New York, 1960).
35. Robson-Scott, W. D., German Travellers in England 1400-1800 (Oxford, 1953).
36. Sabol, A. J. (ed.), Four Hundred Songs and Dances from the Stuart Masque (Brown UP, 1978, repr. 1982).
37. Schaible, K., Geschichte der Deutschen in England (Straßburg, 1885).
38. Siegel, P., Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise (New York, 1957).
39. Smith, G. C. M., College Plays Performed in the University of Cambridge (Cambridge, 1923).
40. Steele, M. S., Plays and Masques at Court, during the Reigns of Elizabeth, James and Charles (New Haven, Conn., 1926).
41. Sternfield, F. W., Music in Shakespearean Tragedy (London, 1963).
42. Stone, L., „The Educational Revolution in England 1560-1640“, Past and Present, no. 28 (July, 1954), 41-75.
43. Taylor, G. C., „Shakespeare’s Use of the Idea of the Beast of Men“, SP XLII (1945), 530-543.
44. Triebel, L. A., „16th Century Stagecraft in European Drama. A Survey“, MLO 11 (1950), 7-16.
45. Vail Motter, T. H., The School Drama in England (New York, 1929, reissued 1968).
46. Weimann, R., Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters (Berlin, 1967).

47. Wienpohl, R. W., Music at the Inns of Court during the Reigns of Elizabeth, James and Charles (Ann Arbor, Michigan, 1979).
- 11.2.5. Shakespeares Timon of Athens und dessen Quellen
1. Adams, J., „The Timon Plays“, JEGP IX (1910), 506-524.
 2. Baldwin, T. W., William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke, 2 Vols (Urbana, 1944).
 3. Beckermann, B., Shakespeare and the Globe 1599-1606 (New York, 1962).
 4. Bergeron, D., „Timon of Athens and Morality Drama“, CLA Journal 10 (1967), 181-188.
 5. Boas, F. S., Shakespeare and His Predecessors (London, 1896).
 6. Bond, R. W., „Lucian and Boiardo in Timon of Athens“, MLR 26 (1931), 52-68.
 7. Bonnard, G. A., „Note sur les sources de Timon of Athens“, Etudes Anglaises VII (1954), 59-69.
 8. Bradbrook, M., Shakespeare, the Craftsman (London, 1969).
 9. —, The Tragic Pageant of Timon of Athens. An Inaugural Lecture (Cambridge, 1966).
 10. Bradley, A. C., Shakespearean Tragedy (London, 1904).
 11. Bullough, G. (ed.), Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. VI (London, New York, 1966).
 13. Bulman, J. C., „The Date and Production of Timon Reconsidered“, ShS 27 (1974), 111-127.
 14. Butler, F., The Strange Critical Fortunes of Shakespeare's Timon of Athens (Ames, 1966).
 15. Campbell, O. J., "Timon of Athens", in: ders. (ed.): Shakespeare's Satire (New York, 1943), 168-198.
 16. Clemen, W., Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk (Bonn, 1936).
 17. Collins, A. S., „Timon of Athens. A Reconsideration“, RES XXII (1946), 98-108.
 18. Cook, D., „Timon of Athens“, ShS XVI (1963), 83-94.
 19. Dillon, J., „Solitariness. Shakespeare and Plutarch“, JEGP 78 (1979), 325-344.
 20. Dominik, M., „Timon of Athens“, in: ders. (ed.): Shakespeare-Middleton Collaborations (Beaverton, Oregon, 1988), 13-16.
 21. Draper, J., „The Theme of Timon of Athens, MLR 29 (1934), 20-34.
 22. Dugdale-Sykes, H., „The Problem of Timon of Athens“, N&Q (13th Series), 5 (1923), 83-86.

23. Ellis-Fermor, U., „Timon of Athens. An Unfinished Play“ RES XVIII (1942), 270-283.
24. Farnham, W., „Timon of Athens“, in: ders.: Shakespeare's Tragic Frontier (Berkeley and Los Angeles, 1950), 39-79.
25. Fly, R., „The Ending of Timon of Athens: A Reconsideration“, Criticism 15 (1973).
26. Fricker, R., Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares (Bern, 1951).
27. Goldsmith, R. H., „Did Shakespeare use the Old Timon Comedy?“, SQ IX (1958), 31-38.
28. Goldstein, L., „Alcibiades' Revolt in Timon of Athens“, ZAA 15 (1967), 256-278.
29. Grady, H., Towards a Modernist Shakespeare. Critical Texts in a Material World (Oxford, 1991).
30. Guttman, S., The Foreign Sources of Shakespeare's Works (New York, 1968).
31. Handelmann, S., „The Rage of Disillusion“, American Imago 36 (1979), 45-68.
32. Honigmann, E. A. J., „Timon of Athens“, SQ 12 (1961), 3-20.
33. Hoy, C., „Jacobean Tragedy and the Mannerist Style“, SS 26 (1973).
34. Jones, E., The Origins of Shakespeare (Oxford, 1978).
35. Jorgensen, P.A., Shakespeares Military World (Berkeley, Ca., 1956).
36. Knight, Wilson, „The Pilgrimage of Hate: An Essay on Timon of Athens“, in: ders.: The Wheel of Fire (London, 1949, repr. 1962), 207-240.
37. —, Shakespeares Dramatic Challenge (London, 1977).
38. Kuckhoff, A.-G., „Timon von Athen - Konzeption und Aufführungspraxis“, SJ (Ost) 100/101 (Weimar, 1964/65), 135-159.
39. Leech, C., „Timon and After“, in: ders.: Shakespeare's Tragedies (London, 1950, 1961), 113-136.
40. Levin, H., „Shakespeare's Misanthrope“, SS 26 (1973), 89-94.
41. Lombardo, A., „The Two Utopias of Timon of Athens“, ShJb 120 (1984), 85-90.
42. Lüdtkehaus, L., „Verdammt, Metall, gemeine Hure du... Shakespeares Timon of Athens und Marx' ökonomisch-philosophische Geldtheorie“, Germanisch-Romanische Monatsschrift 60 (1979), 282-295.
43. Lüthi, M., „Timon of Athens“, in: ders.: Shakespeares Dramen (Berlin, 1957), 132-143.
44. Mahon, J. W., „For now we sit to chat as well as eat“: conviviality and conflict in Shakespeare's meals“, in: ders. und T. A. Pendleton (eds.), Fanned and Winnowed Opinions. Shakespearean Essays presented to Harold Jenkins (London, New York, 1987), 231-248.

45. Mantey, K. G., Shakespeares letzter tragischer Held (Berlin, 1963).
46. Martin, W., „Shakespeares Timon von Athen im Lichte der Widerspiegelungstheorie“, SJ (Ost) 100/101 (Weimar, 1964/65), 227-252.
47. Mehl, D., Shakespeares Tragödien (Berlin, 1983).
48. Morsberger, R.E., „Timon of Athens: Tragedy or Satire?“, in: Stafford T.J. (ed.), Shakespeare in the Southwest: Some New Directions (El Paso, 1969).
49. Müller, A., Über die Quellen, aus denen Shakespeare den Timon von Athen entnommen hat (Diss. Jena, 1873).
50. Müller-Schwefe, G., William Shakespeare. Welt - Werk - Wirkung (Berlin, New York, 1978).
51. Muir, K., The Sources of Shakespeare's Plays (London, 1977).
52. —, „Timon of Athens and the Cash Nexus“. In: Ders. (ed.), The Singularity of Shakespeare and Other Essays (Liverpool, 1977), 56-75.
53. Nowotny, W., „Acts IV and V of Timon of Athens“, SQ 1959, 493-497.
54. Nuttall, A. D., Timon of Athens (London, New York, 1989).
55. Parrot, T. M., The Problem of Timon of Athens (London, 1923).
56. Pauls, P., Shakespeare's Timon of Athens: An Examination of the Misanthrope Tradition and Shakespeares Handling of the Sources (Diss. Univ. of Wisconsin, 1969).
57. Phillips, G. E. Jr., The State in Shakespeares Greek and Roman Plays (New York, 1940).
58. Raleigh, G. W., (ed.) Shakespeare (London, 1950).
59. Rasmussen, E., „Shakespeare's Use of Everyman in Timon of Athens“, American N&Q 23, ix-x (1985), 131-135.
60. Robertson, J. M., The Baconian Heresy (New York, 1913, repr. 1970).
61. Sandler, R. (ed.), Northop Frye on Shakespeare (New Haven / London, 1986).
62. Shackford, M. H., Plutarch in Renaissance England with Special Reference to Shakespeare (Folcroft, Pa., 1929).
63. Slights, W. E., „Genera Mixta and Timon of Athens“, SP 74 (1977), 39-62.
64. Smith, M.W.A., „The Authorship of Timon of Athens“. In: Greetham, D.C. und Speed Hill, W. (eds.) Text. Transactions of the Society for Textual Scholarship (New York, 1990), 195-240.
65. Soellner, R., „Gedanken zur Rezeption des Timon von Athen“, SJ Ost 116 (Weimar 1980), 53-60.
66. —, Timon of Athens. Shakespeare's Pessimistic Tragedy (Ohio, 1979).
67. Spencer, T. J. B., „Shakespeare Learns the Value of Money. Shakespeare at Work on Timon of Athens“, ShS 6 (1953), 75-78.
68. —, Shakespeare's Plutarch (London, 1964).

69. Stapfer, P., Shakespeare and Classical Antiquity (London, 1880).
70. Thomson, J. A. K., Shakespeare and the Classics (London, 1952).
71. Tobin, J. M., „Apuleius and Timon of Athens“, Renaissance and Renascence in Western Literature I, IV (1980), 1-5.
72. Traversi, D., An Approach to Shakespeare, 2 Vols (London 1968-69).
73. Ure, P., William Shakespeare. The Problem Plays (London, 1961).
74. Voigt, H., Gleichnisse und Metaphern in Shakespeares Dramen und seinen Quellenschriften (Diss. Straßburg, 1908).
75. Walker, L., „Timon of Athens and Morality Tradition“ Sh Studies XII (1979), 159-179.
76. —, Shakespeare's Timon of Athens and its Background (Ph.D. University of Virginia, 1977), Diss. Abstr. 39/07A, p. 4290-4291.
77. Weiß, W., Das Drama der Shakespeare-Zeit (Stuttgart, 1979).
78. Wells, S., Taylor, G., William Shakespeare. A Textual Companion (Oxford, 1987).
79. Wolff, E., „Shakespeare und die Antike“, Die Antike 20 (1944), 134-174.
80. Wolffhardt, E., Shakespeare und das Griechentum (Diss. Berlin, 1919).
81. Wright, E. H., The Authorship of Timon of Athens (New York, 1910).

11.2.6. Bibliographien

1. Bangert, W., A Bibliographical Essay on the History of the Society of Jesus (St. Louis, 1972).
2. Bland, D. S., A Bibliography of the Inns of Court and Chancery (London, 1965).
3. Carayon, A., Bibliographie Historique de la Compagnie de Jesus (Genève, 1970).
4. DeBacker, R., Sommervogel, C., Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, 11 Ts. (Paris, 1890-1932).
5. DeVocht, H., (ed.), Inventaire des Archives de l'Université de Louvain aux Archives Générales du Royaume (Louvain, 1927).
6. Greg, W. W., A Bibliographical Guide of the Printed Drama to the Restauration, 2 Vols (London, 1939 and 1951).
7. Griffin, N., Jesuit Schooldrama. A Checklist of Critical Literature (London, 1976).
8. Polgar, L., Bibliographie sur l'Histoire de la Compagnie de Jesus 1901-1980, 3 Ts (Rome, 1983).
9. Ruskiewicz, J. J., Timon of Athens. An Annotated Bibliography (New York, London, 1986).

10. Valentin, J.-M., Le Théâtre des Jesuites dans les Pays de Langue Allemande 1554-1680 (Bern, Frankfurt/M., Las Vegas, 1978), T. III, S. 1319-1500.
11. —, Le Théâtre des Jesuits dans le pays de Langue Allemande. Repertoire Bibliographique. Premier Partie 1555-1728 (Stuttgart, 1983).
12. Wells, S., Shakespeare. A Bibliographical Guide (Oxford, 1990).

11.2.7. Lexika

1. Academiarum Quinque Germanicarum, Beroliniensis, Gottingensis, Lipsiensis, Monacensis, Vindolensis Thesaurus Linguae Latinae, 9 Vols (A-"obsценus") (Lipsiae, 1900-1968).
2. Abbott, K. M., Index Verborum in Ciceronis Rhetorica (Urbana, 1964).
3. Bayerische Akademie der Wissenschaften und Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Hrsgg.), Mittellateinisches Wörterbuch, Bd. I (A-B) (München, 1967).
4. Bertholet, A., Wörterbuch der Religionen (Stuttgart, 1952).
5. Blaise, A., Lexicon Latinitatis Medii Aevi (Turnhout, Belgien, 1975).
6. Bo, D., Lexicon Horatianum, 2 Bde., (Hildesheim, 1965).
7. Cappelli, A., Lexicon Abbreviaturarum. Dizionario di Abbreviature Latine et Italiane (Milano, 1929. ⁶1973).
8. DuCange, C., Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis, Vol. I (Niort, 1883), Vol. VIII (Niort, 1887).
9. —, Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis, 4 Vols. (Graz, 1954) (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883-1887).
10. Forcellini, A., Totius Latinitatis Lexicon (Vol. I: Prati, 1858 Vol. VI: Prati, 1875).
11. Frenzel, E., Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (Stuttgart, 1962).
12. Gemoll, W., Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch (Liegnitz, 1908, 9. Aufl. München, Wien, 1954).
13. Georges, K. E., Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch (Hannover, ¹¹1962).
14. Hofmann, S. F. W., Bibliographisches Lexikon der gesamten Literatur der Griechen, Teil II (E-N) (Amsterdam, ²1961).
15. Kirschius, F., Abundans Cornucopiae Linguae Latinae et Germanicae Selectum (Noribergae, 1714).
16. Koch, G. U., Wörterbuch zu den Gedichten des Quintus Horatius Flaccus (Hannover, 1863).
17. Koch, L., Jesuiten-Lexikon. Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt (Paderborn, 1934, repr. Louvain, 1962).

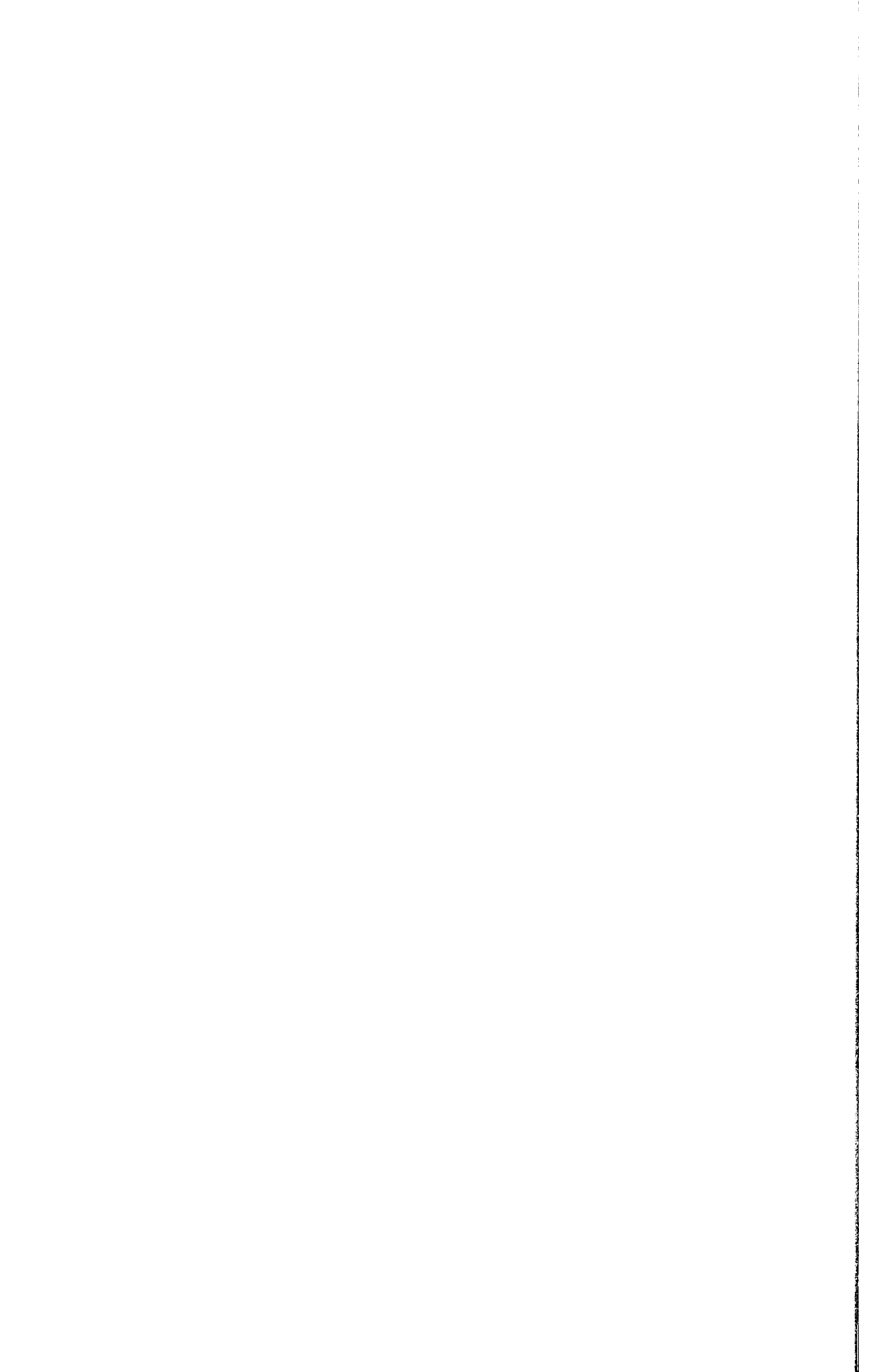
18. Kroll, W. (Hrsg.), Paulys Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft (Stuttgart, 1894ff).
19. Latham, R. E., Revised Medieval Latin Word List from British and Irish Sources (London, 1965).
20. Lodge, G., Lexicon Plautinum, 2 Vols. (Lipsiae, 1904-1924).
21. Menge, H., Langenscheidts Großwörterbuch Lateinisch, 2 Bde. (Berlin, 1978).
22. Maigne D'Arnis, W.-H., Lexicon Manuale ad Scriptores Mediae et Infimae Latinitatis (Paris, 1866).
23. Merguet, H., Handlexikon zu Cicero (Hildesheim, 1964).
24. Niermeyer, J. F., Mediae Latinitatis Lexicon Minus (Leiden, 1976).
25. Quicherat, L., Thesaurus Poeticus Linguae Latinae (Paris, 1915).
26. Simpson, J.A. und Weiner, E.S.C. (eds.) The Oxford English Dictionary. First edited by James A.H. Murray, Henry Bradley, W.A. Craigie and C.T. Onions. Combined with A Supplement to the Oxford English Dictionary ed. by R.W. Burchfield. 2nd ed., XX vols. (Oxford, 1989).
27. Sleumer, A., Deutsch-Lateinisches Kirchenwörterbuch (Bonn, 1962).
28. Ziegler, K., Sontheimer, W. (Hrsgg.), Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, 5 Bde., (Stuttgart, 1964-1975).

11.2.8. Grammatiken

1. Kühner, Raphael und Stegmann, Carl, Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache, 2 Bde (Darmstadt, 1961-1966).
2. Rubenbauer, Hans und Hofmann, J., Lateinische Grammatik, neubearbeitet von R. Heine (Bamberg, München, 1975; 10. Aufl. 1977).

11.2.9. Editionstechnik

1. Gneuss, H., „Guide to the Editing and Preparation of Texts for the Dictionary of Old English“, in: Frank, R., Cameron, A. (eds.), A Plan for the Dictionary of Old English (Toronto, 1973), 9-24.
2. Stählin, Q., Editionstechnik. Ratschläge für die Anlage textkritischer Ausgaben (Leipzig 1914).



Teil B: Edition

12. Vorwort

12.1. Die Handschrift

Das Manuskript des hier edierten Dramas ist Teil einer Sammelhandschrift mit Werken des deutschen Jesuiten Jakob Gretser (1562-1625), die in der Studienbibliothek in Dillingen/Donau¹ unter der Signatur Cod. Dill. XV 223 aufbewahrt wird. Die Staatsbibliothek München besitzt einen Mikrofilm hiervon. Die Komödie Timon befindet sich auf den Blättern 65^r bis 99^v, wobei Gretser folio 78 zweimal zählt. Der Schluß dieses Werkes ist verloren (s. u.).

Es handelt sich um eine Papierhandschrift, gebunden in Quaternionen, im Format 21x16 cm. Die Blätter wurden oben rechts von Folio 2^r bis 265^f vom Autor Gretser selbst durchnummeriert. Die letzte Seite (266^v) gibt ein Inhaltsverzeichnis des gesamten Codex: Index eorum, quae in hoc libro insunt (s. Anhang 2); es unterscheidet hierbei zwischen Comoediae et Dialogi, Carmina und Orationes. Tatsächlich umfaßt die Handschrift 222 Blätter, da die Blätter 100^r-103^v, 135^r-135^v, 184^r-216^v und 244^r-251^v fehlen. Darüberhinaus finden sich die folgenden Leerseiten: 238^v, 239^v und 265^r-266^r.

Insgesamt sind in diesem Codex drei verschiedene Hände zu erkennen, wobei der weitaus größte Teil dem Autor Gretser zugerechnet werden kann. Die Timon-Komödie weist durchwegs die Handschrift Gretzers auf. Nur wenige Seiten des Texts (240^r-242^v) wurden bisher gedruckt.

Die Größe des Schriftraums variiert insgesamt zwischen 18x12 und 18x14 cm, bei Gedichten zwischen 16x7 und 16x10 cm; der gedruckte Teil hat einen Rahmen von 15x9 cm. Durchschnittlich lassen sich 22-26 Zeilen je Seite zählen. Alle Seiten sind nicht liniert.

Geschrieben wurde durchwegs mit schwarzer Tinte, wobei es nur zwei Ausnahmen gibt: Die Überschriften des ersten Werks des Codex, des Dramas Lazarus Resuscitatus (1^r-64^v), und die des Humanitatis Regnum (217^r-235^v) nach der großen Lücke sind in roter Farbe gehalten, was vermuten läßt, daß letzteres Drama ursprünglich ebenfalls für den Beginn eines Schriftenbandes bestimmt war und daher etwas schmuckvoller ausgestaltet wurde. Die Überschrift zur Timon-Komödie weist schwarze Druckbuchstaben (Kapitalschrift) auf, das letzte Wort (inscribitur) wurde (ebenfalls in Kapitalschrift) handschriftlich ergänzt.

1 Gegründet 1551 als Universitätsbibliothek; nach deren Auflösung durch den Reichsdeputations-Hauptschluß vom 25.2.1803 in Kreis- und Studienbibliothek umbenannt. (Vgl. genauer zur Geschichte: Friedrich Zöpfel, Die Studienbibliothek in Dillingen. Ihre Geschichte von 1549-1945. (Dillingen / Donau, 1968).

Der gesamte Codex ist in helles Leder ohne Prägung oder Motive gebunden; die festen Buchdeckel können mit zwei schmalen Lederstreifen (Breite etwa 1 cm), welche jeweils an deren vorderem Rand befestigt sind, zusammengebunden werden. Auf der Innenseite des vorderen Einbands läßt sich der Eintrag „sum Jacobi Gretseri“² lesen, was als Besitzereintrag gedeutet werden darf. Wie die Handschrift aus dessen Besitz nach Dillingen kam, läßt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Ebenso ist der Verbleib der fehlenden Seiten unbekannt, was auch für die Timon-Komödie von Bedeutung ist.

Jean-Marie Valentin³ gibt den Umfang des Timon-Textes mit den Blättern 65-103 an. Dies ist sicherlich nicht korrekt, da aus dem Inhaltsverzeichnis des Codex (f266^v) hervorgeht, daß auf Folio 100^r das Carmen: „In Calvinistas de Resurrect.“ beginnt (die Folierung ist seit dem 16. Jhd. unverändert geblieben). Da uns Folio 99^v des Timon-Dramas noch vorliegt, kann nur ein kleiner Teil der Komödie vor Beginn des Gedichts auf derselben Seite verlorengegangen sein. Der Verbleib der letzten Zeilen auf Folio 100^r ließ sich trotz intensivster Bemühungen, besonders in Dillingen, nicht mehr ermitteln: In einer Notiz der dortigen Bibliothek aus dem Jahre 1933 wird bezüglich der fehlenden Blätter 184-216 erwähnt, daß „die Handschrift oft ausgeliehen“ wird. Ob seinerzeit jeweils die Vollständigkeit überprüft wurde, ist zu bezweifeln. Auch die Suche nach dem Gedicht: „In Calvinistas de Resurrect.“ blieb erfolglos. Es waren weder die Handschrift oder eine Einzelausgabe zu finden, noch war es in die 17 Bände der Opera Omnia (Regensburg, 1736) mit Gedichten und theologischen Schriften Gretsers aufgenommen worden. Die Hoffnung auf Vervollständigung des Timon-Dramas muß wohl endgültig aufgegeben werden. Soweit es möglich ist, wird hier versucht werden, den Inhalt der fehlenden Zeilen (v.a. aus der Reklamante) zu rekonstruieren.

Der Codex ist nicht eindeutig zu datieren. In einem Werkverzeichnis, welches auf Folio 218^r von Gretser mit der Überschrift Composui (vgl. Teil A, Anhang 1) eingefügt wurde, ist als spätestes Datum das Jahr 1594 angegeben, so daß lediglich angenommen werden kann, daß dieser Band in seinem ursprünglichen Inhalt um das Jahr 1595 abgeschlossen wurde.

12.2. Editionsprinzipien

Es handelt sich hier um die Erstausgabe des Timon-Dramas und ebenso um dessen erste Übertragung ins Deutsche⁴. Da das Drama nur im Codex Dill. XV 223 überliefert ist, kann sich diese Edition ausschließlich mit dieser Textversion auseinandersetzen.

2 So die eigentliche Schreibung des schwäbischen Familiennamens, welcher uns nach seiner Latinisierung forthin als Gretser(us) begegnet.

3 Le théâtre des Jesuites dans les pays de langue allemande. Répertoire bibliographique. Première Partie 1555-1728. (Stuttgart, 1983), Nr. 207, S. 24.

4 Die Handschrift zeigt zwischen „Prologus“ und dem Beginn des Textes auf Seite 66^v: „Prologum Germanicum quaere Tom. 3, fol. 134“, also einen Hinweis auf eine deutsche Fassung der Vorrede

Oberstes Ziel der Edition war die möglichst authentische Wiedergabe des Originals einschließlich aller noch vertretbaren Abweichungen vom klassischen Latein, welche im 16. Jahrhundert gebräuchlich waren (hier sind vor allem zu nennen gräzisierte Deklinationsformen wie der Akk. Sg. mask. auf -a oder der Gen. Pl. auf -os, welche Gretser wohl wegen des Schauplatzes Athen verwendete). Grundsätzlich wurde der Text, soweit es vertretbar war, unverändert gelassen. Die Gestalt des lateinischen Textes (v.a. Zeilenlänge und Großschreibung am Anfang jeder Zeile) entspricht exakt der des Originals. Am linken Rand wurde der Beginn einer neuen Folionummer der Handschrift jeweils in runden Klammern vermerkt.

Die folgenden Eingriffe mußten aus Gründen der Übersichtlichkeit und der leichteren Texterschließung gemacht werden:

- Bei einem Sprecherwechsel wurde eine neue Zeile begonnen, woraus sich Halb- und Drittzeilen ergaben. Bei der Zeilennumerierung wurden diese freilich als eine Zeile gerechnet. Die Zählung der Gesamtzeilenzahl am Ende jedes Aktes stammt von Gretser. Sie wurde nicht emendiert.
- Die Interpunktion ist genau die des Originals, auch wenn diese an manchen Stellen für den heutigen Leser nicht unbedingt zur sinnvollen Strukturierung des Textes beiträgt. In diesen Fällen ist die Übersetzung als Hilfestellung zum Textverständnis heranzuziehen.
- Für die Anfangsbuchstaben von Sätzen, Eigennamen und (der Vorlage entsprechend) den Bezeichnungen für Gott (einschließlich: Maxime [Deum]; I,v,40), dessen Reich (Regiam; Prolog, Vers 42), die Musiker (Musices; Akte I,iv und I,v) und einen Bühnenort (in Theatro; I,v) wurden Großbuchstaben verwendet.
- Die sehr zahlreich verwendeten Kürzel, Kontraktionen und Nasalstriche der Handschrift wurden durchwegs aufgelöst; aus Gründen der Übersichtlichkeit erfolgte keine gesonderte Kennzeichnung. Ebenso wurde verfahren bei den drei Rasuren im gesamten Timon-Drama (I,iii,8: „dista“; I,iv,23: „cerno“; II,ii,7: „ignorat“) und den Korrekturen des Autors (es sind dies insgesamt fünf: Prologus, Vers 15: zwischen „Collytaeo“ und „cretum“ ist „et“ ausgestrichen, III,v,4: zwischen „Jovis“ und „tot clamoribus“ sind zwei Worte ausgestrichen, welche wohl „non silentio“ geheißen haben dürften; IV,ii,84: zwischen „parcos“ und „istos“ ist „hoc“ durchgestrichen; V,i,2: zwischen „paremus“ und „iussui“ ist ein „J“ durchgestrichen; V,i,33: zwischen „mitte“ und „istaec“ ist „fac“ durchgestrichen.).

im dritten von den fünf Bänden aus der Hand Gretzers (s. Teil A; 5.2.2.2.). Diese ist jedoch heute verloren. Eine deutsche Übertragung des gesamten Dramas existiert bisher nicht.

- Aufgelöst wurden ferner die wenigen Umstellungen von Textelementen, die in der Handschrift mit verschiedenen Zeichen (Kreuzchen, Sternchen, über die einzelnen Worte geschriebene Ziffern) versehen sind. Entsprechend den eindeutigen Markierungen wurden die Textteile der Intention des Autors gemäß neu angeordnet, ohne daß dies in der Edition gesondert gekennzeichnet wurde.
- Die Reklamante, welche durchwegs auf jeder Seite der Handschrift zu finden ist, wurde nur dann im Text berücksichtigt, wenn sie von der Lesart am Beginn der nächsten Seite abwich. Dieser Fall trat lediglich einmal am Schluß ein, wo die Handschrift abbricht (s. o.).
- Konjekturen wurden so spärlich wie möglich vorgenommen, lediglich bei grammatikalischen Verstößen, offensichtlichen Sinnfehlern (z.B. Auftreten des gleichen Sprechers zweimal hintereinander) oder metri causa, wurde in den Text eingegriffen. Konjekturen sind im lateinischen Text durch *Kursivdruck* gekennzeichnet, in der dazugehörigen Fußnote wird mit einem positiven Apparat die nicht emendierte Form sowie in runden Klammern eine kurze Begründung für die Konjektur angeführt bzw. eine kurze Erläuterung zu sprachlichen oder metrischen Unregelmäßigkeiten gegeben. Die Abkürzung „cod.“ verweist auf den Codex Dill. XV 223, „om.“ steht für omisit, „cf.“ für confer.
- Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Dies gilt im lateinischen Text v.a. für die Abkürzung der Namen der auftretenden Personen, sofern diese Unterschiede aufweisen. Maßstab ist in jedem Fall deren häufigste Form, welche bis auf zwei Ausnahmen (Hylas und Ephestius) durchwegs mit der ersten Nennung übereinstimmt.
- Das Drama enthält zwei Lieder, die in Gretsers Manuskript mit Noten versehen sind. Die Edition führt nur den Text der jeweils drei Strophen auf und berücksichtigt die Noten in einer Kopie des Originals und einer Transkription aus dem Jahre 1991 im Anhang 1.
- Es wurde nicht der Versuch gemacht, Bühnenanweisungen aus dem Text zu erschließen und entsprechend zu ergänzen, da sich die Edition damit erheblich von der Vorlage entfernen würde. Die wenigen Bühnenanweisungen, die sich im Textverlauf zeigen werden, entstammen dem Original.
- Akt- und Szeneneinteilungen entsprechen durchwegs der Vorlage.

12.3. Die Übersetzung

Grundlage dieser Arbeit ist der **lateinische** Text. Die **deutsche** Übersetzung versteht sich hierzu als **Hilfskonstruktion**. Ihr Ziel ist weniger Eleganz der Diktion als vielmehr Hilfestellung zum Verständnis des lateinischen Texts. Es wurde versucht, einerseits die Eigenarten des Originals nicht verschwinden zu lassen, andererseits jedoch einen lesbaren deutschen Text zu geben. Hierfür waren an manchen Stellen im Deutschen Ergänzungen notwendig, welche in eckige Klammern gesetzt wurden. Runde Klammern dienen im deutschen Text der Abtrennung von Sinneinheiten in

Sätzen, welche ohne diese zu lang und unübersichtlich würden. Wortspiele wurden, soweit es vertretbar war, adäquat wiedergegeben, Wortwiederholungen des Lateinischen auch im Deutschen beibehalten, eine Variation im deutschen Ausdruck in diesen Fällen nicht angestrebt.

Die Namen der personifizierten Eigenschaften Desidia, Otium, Paupertas und Labor wurden nur im Personenverzeichnis als Müßiggang, Muße, Armut und Mühsal übersetzt, im Dramenverlauf erscheinen als Sprecherangaben und in der Anrede wieder die lateinischen Bezeichnungen, damit die entsprechenden Stellen des Originals leichter zugeordnet werden können.

Die sich im lateinischen Dialog ergebenden Halb- und Drittelzeilen konnten im Deutschen nicht in dieser Weise wiedergegeben werden. In der Übersetzung wurde daher bei einem Sprecherwechsel jeweils eine neue Zeile begonnen.

Die Fußnoten im deutschen Text geben Erklärungen zu Besonderheiten bei der Übersetzung einzelner Begriffe oder grammatikalischer Phänomene aus dem Lateinischen ins Deutsche und auch erläuternde Zusatzinformationen zu den betreffenden Stellen.

Die Anzahl der Zeilen pro Druckseite mußte sich jeweils nach der Länge des lateinischen oder deutschen Texts, nach Sinneinheiten oder Akt- und Szenenenden richten. Unterschiede in der Zeilenzahl pro Seite ließen sich daher nicht vermeiden und sind beabsichtigt.

12.4. Der Kommentar

Der Kommentar enthält ausschließlich Sacherklärungen. Die kommentierten Stellen sind im lateinischen Text jeweils durch ein hochgestelltes Kreuz (†) hinter dem betreffenden Wort gekennzeichnet. Der Kommentar listet unter der jeweiligen Seitenzahl der Edition die betreffenden Stellen im Nominativ auf, darauf folgt die Erklärung.

Die folgenden Abkürzungen wurden verwendet:

- Adj. = Adjektiv,
- eccl. = kirchlich,
- fem. = femininum,
- griech. = griechisch,
- Hs. = Handschrift
- klass. = im klassischen Latein,
- Konj. = Konjunktiv,
- lat. = lateinisch,
- met. = metonymisch,
- om. = omisit,
- Pl. = Plural,
- Sg. = Singular,
- vgl. = vergleiche.

Für die zitierten Primärtexte antiker Autoren sind die in der deutschen Altphilologie gebräuchlichen Abkürzungen Grundlage gewesen.

An dieser Stelle möchte ich nochmals auf den maßgeblichen Anteil, den Frau Beate Promberger an diesem Teil der vorliegenden Arbeit hat, verweisen. Ohne ihre Hilfe könnte die Textedition nicht in dieser Weise vorgelegt werden. Trotz der Belastung ihrer eigenen Dissertation hat sie außerordentlich engagiert die Korrektur des lateinischen Textes und die Überarbeitung der deutschen Übersetzung und des Kommentars übernommen. Für diese interdisziplinäre Zusammenarbeit gebührt ihr höchste Anerkennung und es kann ihr auch der Status einer Mitherausgeberin zuerkannt werden.

12.5. Portrait Jakob Greters

Quelle: Jakob Gretser, Opera Omnia, (Regensburg, 1736)



(f 65^f)

Timon.

Comoedia imitata ex dialogo Luciani qui Timon inscribitur.

(f 65^v)Personae Fabulae⁺.

Prologus.

Timon.		Plutus ⁺	
Philotimon ⁺		Desidies.	
Ephestius ⁺ .		Otium.	
Dyrcaeus ⁺ pocillator.		Juppiter ⁺ .	
Gastrophilus ⁺	} parasiti.	Mercurius ⁺ .	
Gnatonides ⁺		Paupertas	
Gemoenus ⁺		Labor.	
Hebaeus ⁺	} symphoniaci.	Marsias ⁺	} rustici.
Hylas ⁺		Getomus ⁺	
Acmaeus ⁺			
Terpsander ⁺ .			
Delcterius	} citharoedi.		
Arion ⁺			

Epilogus.

(f 66^f)Ad R.P. Petrum Lovaniensem⁺ societ. Jesu

Actus quos nuper Phoebos ⁺ procul atque Thalia ⁺	1
Ludere collibuit, iam tibi sisto pater.	
Accipe, cumque vacas, nugis impende legendis	
Otiolum quamvis exiguum, sat erit.	
Hirsutus, fateor, nec fausto sidere natus,	5
Luminis hic faetus in loca dia venit:	
Sed dabis, haud dubito, veniam, pater optime, primus	
Ingenii partus cum siet iste mei	
Tempore cumque brevi conceptus et editus, oras	
Viserit aeras. Post meliora dabo.	10
Sique Thalia mihi, si dexter Apollo, chorusque	
Pimplei ⁺ collis faverit Aonidum ⁺ ;	
Lazarus ⁺ efficiam stygiis existat ab undis,	
Caecus ⁺ et ut videat lumina, Phoebe, tua.	
Timonem interea nostram cape, Petre, tuaque	15
Lima perpolias iudicioque probes;	
Ut quod ab ingenio sperare nequivit herili	
Istuc, Petre, tuo debeat ingenio.	
Vive valeque, pater, si me vis vivere sanum,	
Actus hosque mei pignus amoris habe.	20

Timon.

Eine Komödie, nachgebildet dem Dialog des Lukian, welcher den Titel Timon trägt.

Personenverzeichnis

Prolog

Timon		Plutus	
Philotimon		Müßiggang	
Ephestius		Muße	
Dyrcaeus, ein Mundschenk		Jupiter	
Gastrophilus	} Parasiten	Merkur	
Gnatonides		Armut	
Gemoenus		Mühsal	
Hebaeus	} Sangerquartett	Marsias	} Bauern
Hylas		Getomus	
Acmaeus			
Terpsander	} Zithersänger		
Delcterius			
Arion			

Epilog.

An den hochwürdigsten Jesuitenpater Petrus von Leuven

Die Akte, welche neulich fernab von Phoebus und Thalia¹, zu spielen [uns] gefiel, lege ich Dir nun vor, Vater. Nimm sie, und wenn Du Zeit hast, verwende auf die Lektüre der Spielereien ein bißchen Muße, so wenig es auch sein mag, es wird ausreichend sein. Zerzaust, das gestehe ich ein, und nicht unter einem glücklichen Stern geboren, kommt dieses Kind ans Licht der Welt. Aber Du wirst, daran zweifle ich nicht, bester Vater, Nachsicht gewähren, da dies die erste Geburt meines Geistes ist und da sie, in kurzer Zeit entstanden und geboren, die Gefilde der Lebensluft erblickt hat. Später werde ich Besseres geben. Und wenn Thalia mir, wenn mir der gluckbringende Apollo und der Musenchor des pimpleischen Bergs gewogen ist, werde ich bewirken, daß Lazarus aus den Fluten des Styx wieder aufsteigt und daß der Blinde dein Licht, Phoebus, wieder sieht. Nimm inzwischen unsere Komödie „Timon“, Petrus, und durch Deine Feile sollst Du [sie] vervollkommen und durch Dein feines Urteilsvermögen annehmbar machen, damit sie das, was sie vom schöpferischen Talent ihres Herrn nicht erhoffen konnte, Deinem Talent, Petrus, verdankt. Laß’ es Dir gut gehen, Vater, wenn Du willst, daß ich gesund bin, lebe und nimm diese Akte als Pfand meiner Liebe.

¹ Betont den rohen, künstlerisch wenig anspruchsvollen Charakter des Stücks.

(f 66^v)

Prologus.

Salvete, spectatores ornatissimi.
 Salvete, nobiles. Salvete, ignobiles.
 Salvete, docti, salvete, indocti quoque.
 Conductum linguas vestras, aures et oculos,
 Iussu choragi⁺ primus in proscenium 5
 Hoc egi me, aures, ut iam auscultent, at oculos,
 Ut spectent, linguas, ut taceant. nam fabulam
 Novam, theatri expertem, statuimus hodie
 Dare vobis, cui Timoni nomen fecimus.
 Cuius dum paucis argumentum edissero, 10
 Facite patescant aures animique vigilent.
 Athenaeorum praestans quondam civitas
 Opibus et artibus aluit ditissimum
 Civem, vocabulo Timonem, Echecratide
 Colyttaeo⁺ cretum, cuius domus fores 15
 Dies noctesque patebant ganeonibus,
 Parasitis, helluonibus atque subdolis
 Amicis, laeta cum quibus convivia
 Agitare solebat, et genialem vivere
 Vitam, deliciis perpetim summis vacans, 20
 Donaque magnifica laetitiae effectoribus
 (Quod genus auloedi, citharoedi, tibicines

(f 67^r)

Parasiti, palpones, pruritus aurium
 Ministri) donans, ac si gazae neutique 25
 Exhauriri possent. Sed quid fit? Cum modum
 Profusioni non statueret prodigus,
 Plutus abit et mox qui ditissimus antea
 Fuerat, incedit passim nunc pauperrimus.
 Amici, quem coluerant divitem, velut
 Deum quendam terrestrem, hunc nosse pauperem 30
 Se pernegant. Parasitis risus et iocos
 Dat, qui lautissimas cenas saepe dederat.
 Cum Timon igitur esset inter malleum
 Incudemque, neque quid ageret decernere
 Posset, Paupertas gnato circumdata suo 35
 Adventat, victusque modum quaerendi docet;
 Ligone, rastris et securi traditis
 Timoni, quo conductus verteret solum.
 Agrorumque rubos sedulo rescinderet.
 Obtemperat Timon, conductus agros colit, 40
 Colendoque Jovis opplorationibus
 Miserrimis perpetuo Regiam quatit.
 Audit convitiantem potius quam preces
 Fundentem Juppiter, et per Maiiae filium⁺
 Accersit Plutum, quem quantocyus iubet 45
 Poli delapsus vertice, facere divitem
 Denuo Timona pristinasque reddere

Prologsprecher.

Seid begrüßt, verehrteste Zuschauer! Seid begrüßt, Ihr vornehmen Leute, seid begrüßt, Ihr einfachen Leute! Seid begrüßt, Ihr Gebildeten, seid begrüßt auch Ihr Ungebildeten. Um Eure Zungen, Ohren und Augen zu versammeln, habe ich mich auf Befehl des Regisseurs als erster auf diese Bühne begeben, die Ohren [zu versammeln], damit sie nunmehr aufmerksam zuhören, die Augen jedoch, damit sie zusehen, die Zungen, damit sie schweigen. Denn wir haben uns entschlossen, Euch heute ein neues Stück, das noch nie auf dem Theater gespielt wurde, darzubieten, dem wir den Titel „Timon“ gegeben haben. Solange ich mit wenigen [Worten] [dessen] Inhalt darlege, sorgt dafür, daß die Ohren offenstehen und die Gedanken wach sind!

Einst nährte die an Reichtümern und Künsten herausragende Stadt der Athener einen sehr reichen Bürger namens Timon (der Sohn des Echekratides aus Kollytos), dessen Haustüren Tag und Nacht offenstanden für Schlemmer, Parasiten, Prasser und hinterlistige Freunde, mit denen er fröhliche Gelage zu feiern und ein heiteres Leben zu führen pflegte, wobei er stets Zeit hatte für höchste Vergnügungen und großartige Geschenke denen, die für die fröhliche Stimmung sorgten (hierzu gehören Oboenspieler, Zithersänger, Flötenspieler, Parasiten, Schmeichler, die Diener des Ohrenschmauses), zukommen ließ, als ob der Reichtum keinesfalls erschöpft werden könnte. Aber was geschieht? Als der Verschwender dem Verschleudern kein Maß setzte, [da] verläßt ihn Plutus. Und er, der zuvor eben noch sehr reich gewesen war, läuft nun weit und breit als der Ärmste herum. Die Freunde leugnen [nun] standhaft, den, den sie als Reichen verehrt hatten wie eine Art irdischen Gott, als armen Mann zu kennen. Den Parasiten bietet er Anlaß zu Gelächter und Späßen, er, der [ihnen] oft die reichhaltigsten Gastgelage geboten hatte.

Als Timon also in höchster Not war und nicht entscheiden konnte, was er tun sollte, kommt Armut begleitet von ihrem Sohn zu ihm und lehrt ihn eine Art, sich seinen Lebensunterhalt zu erwerben, nämlich mit Hacke, Rechen und Beil, welche sie dem Timon überreicht hatte, auf daß er damit als Tagelöhner den Erdboden umgrabe und fleißig die Sträucher auf den Feldern zurückschneide. Timon fügt sich, bebaut als Tagelöhner die Felder und plagt bei der Feldarbeit ständig den Palast des Jupiter mit den erbärmlichsten Wehklagen. Jupiter hört den schimpfenden Lästerer eher als den, der Bitten [aus seinem Mund] strömen läßt, und durch den Sohn der Maia läßt er Plutus herbeiholen, dem er auf das geschwindeste befiehlt, aus der Himmelshöhe herabzuschweben, den Timon von neuem reich zu machen und den früheren Reichtum zurückzugeben.

(f 67 ^v)	Divitias; Plutus obedit, quamvis non lubens, Tonantis iussui, cumque Deum nuntio Mox Atthidos ⁺ pervenit ad cultissima Loca, Timonemque reperit glebas gnaviter Vertentem, Paupertate vallatum gravi. Quae simul ac vidit Plutum ad Timona regredi Indoluit, graviter cum Mercurio expostulans, Sed audito Jovis mandato destitit Possessioneque cessit; ut porro Deos Venientes Timon vidit, prorsus effero Repulit animo dirissima minitans eis. Sed tandem mitigatus verbis lenibus Mercurii, lenitati dat sese quoque. Thesaurumque sibi caeli missum ab arcibus Effodit, effossumque super astra laudibus Extollit, Paupertati mittit nuntium. Leges, quas servet, condit illico sibi, Misanthropus fit, hominum consuetudinem Cane peius et angue ⁺ odit, vitat, fugit, lupis Amicam vivit vitam; fucatos fugat Et procul abs se repellit amicos, fustibus, Glebis et saxis et lignibus rem agens. Parasitos etiam subodoratos nummulos	50 55 60 65 70
(f 68 ^r)	Eodem tractat pacto, aurumque sedulo Et cura vigili custodit missum sibi. Haec fabulae perioche, haec comprehensio Synopsisque brevis quae sunt futura omnium ¹ . Abeo, valete, pensum persolvi meum.	75
Actus primi scena prima Timon		
	Mortalium si quispiam est, qui polleat Opibus, et gazas possideat quam plurimas, In his profiteor ego Timon nomen meum. Benignus etenim Juppiter polyplusium Me reddidit, nec hoc solum. Scientiam Partis fruendi suppeditavit mihi quoque. Non possideo duntaxat divitias, velut Hodie permulti factitant, sed usui Ut mihi sint, operam do, genium ⁺ pasco meum, Agito choreas ⁺ , convivia quotidie Et concenationes lautas apparo,	5 10

1 Dieser Vers ist metrisch nicht korrekt. Entweder hat Greter „futura“ mit zwei Längen gemessen, was ein grober Verstoß wäre - und das bei einem so häufigen Wort. Möglich wäre noch eine Umstellung: „synopsisque brevis futura quae sunt omnium“, wobei dann „synopsis“ mit einer Kürze gelesen werden müßte, was auch nicht den metrischen Regeln entspräche.

Plutus gehorcht, wenn auch ungern, dem Befehl des Donnergottes und mit dem Götterboten gelangt er bald in die reich bebaute Gegend von Attika und findet den Timon eifrig den Acker umgraben, im Gewahrsam der schwer lastenden Paupertas.

Sobald diese den Plutus zu Timon zurückkehren sah, war sie erzürnt und stellte Merkur energisch zur Rede, aber nachdem sie von Jupiters Befehl gehört hatte, fügte sie sich und wich von ihrem Besitzanspruch. Als Timon darauf die Götter kommen sah, vertrieb er sie, wobei er mit vollkommen wildem Sinn ihnen die wütesten Verwünschungen androhte. Aber endlich, besänftigt durch die beruhigenden Worte des Merkur, fügt auch er sich und wird sanft. Und er gräbt einen Schatz aus, der ihm von den Höhen des Himmels geschickt worden war, lobt ihn, nachdem er ihn ausgegraben hat, über alle Maßen und sagt sich von Paupertas los. Alsbald legt er für sich die Gesetze fest, die er einhalten will. Er wird zum Misanthropen, den Umgang mit Menschen haßt er wie die Pest, meidet ihn und entflieht ihm, lebt ein Leben wie es Wölfen gefällt, verjagt die, die die Maske von Freunden aufgesetzt hatten, und treibt sie weit von sich, wobei er Stöcke, Erdklumpen, Steine und Hacken einsetzt. Auch die Parasiten, die die Münzen gewittert haben, behandelt er auf die gleiche Weise und bewacht das ihm gesandte Gold aufmerksam und mit sorgenvoller Wachsamkeit.

Dies ist der kurze Inhalt der Geschichte, dies eine Zusammenfassung und ein knapper Abriß [all dessen], was sich ereignen wird.

Ich trete ab. Lebt wohl. Ich habe meine Aufgabe erfüllt.

Erste Szene des ersten Akts.

Timon.

Wenn es irgendeinen unter den Sterblichen gibt, der durch Reichtum mächtig ist und möglichst viele Schätze besitzt, dann sage ich laut vor diesen Leuten meinen Namen Timon. Denn der gütige Jupiter machte mich sehr reich und nicht nur das. Er verschaffte mir auch die Kenntnis, das Erworbene zu genießen. Nicht nur besitze ich Reichtum, wie es heute bei sehr vielen Leuten üblich ist, sondern ich bemühe mich, daß er mir Nutzen bringt. Ich lasse es mir gut gehen, veranstalte Chortänze, warte täglich mit Gastmählern und stattlichen Gesellschaften auf,

	In multam poto noctem, nec domus meae Cuiquam claudio fores, cunctis patet aditus, Amicos habeo, quot habet haec urbs incolas. Omnes me observant, omnes me semper colunt, Suavissimis confabulationibus Persaepe fessum reficiunt, quicquid volunt	15
(f 68 ^v)	Accipiunt sordidae repulsae nescii. Et ut compendium faciam sermonibus, Habeo quae habere cupiat ipse Juppiter. Fidium concentibus aures mulceo meas. Et musices voluptate meracissima. Visum sagino iucundis spectaculis. Meum gustum titillant vina Cretica, Falerna ⁺ , Chia ⁺ , Divum nectar nil moror. Ambrosiam ⁺ sperno, cum quicquid lauti mare, Aut delicati tellus, aut volatilis Plaga aeros educat, mensam haud fugiat meam. Quid multis? Vitam vivit Timon caelitum, Habeat Olympum Juppiter, terram mihi Relinquat, nec manum ideo certe verterim. Ingentes immo potius grates egerim. Sed quosnam celeri huc venientes video gradu? Philotimon est, amicorum dulcissimus Ephestiusque, quibus nemo mihi charior.	20 25 30 35
	Actus primi scena secunda. Philotimon, Timon, Ephestius.	
Phil:	Salveto, Timon, hominum exoptatissime.	
Tim:	Vos quoque, fidissimi, salvete plurimum. Quo vos pedes?	
Ephest:	Ad te, spem nostram et anchoram,	
(f 69 ^f)	Adversis rebus.	
Tim:	Male cessa ominarier Moeroreque meum sauciare cor gravi Desiste.	5
Ephest:	Adversa, quae dixi, nullo modo Adversa fuerint, si te utamur propitio.	
Tim:	Propitio?	
Ephest:	Et si obtinere conspiciamur Timonem antiquum.	
Tim:	Num me tam mutabilem Censetis, <i>ut</i> ² amicis amicus non siem Perpetuo. Citius vulpes ⁺ mutarit suos Vaferrimos mores in simplices, doli	10

trinke bis tief in die Nacht und verschließe niemandem die Türen meines Hauses, allen steht der Zugang offen, ich habe so viele Freunde wie diese Stadt Einwohner hat. Alle verehren mich, alle erweisen mir immer ihren Respekt, mit angenehmsten Unterhaltungen beleben sie mich sehr oft, wenn ich erschöpft bin, was immer sie wollen, bekommen sie, eine abschlägige Antwort aus Geiz kennen sie nicht.

Und um nun meine Ausführungen zusammenzufassen: Ich besitze, was wohl selbst Jupiter zu besitzen wünscht. Ich schmeichle meinen Ohren mit der Harmonie des Saitenspiels und mit dem reinsten Vergnügen an der Musik. Ich mäste meinen Blick mit angenehmen Schauspielen. Meinen Gaumen kitzeln kretische Weine, Falernerweine, Weine von Chios, ich mache mir nichts aus dem Nektar der Götter. Ich verschmähe Ambrosia, da ja, was immer Vortreffliches das Meer oder Köstliches die Erde oder Geflügeltes der Luftraum hervorbringt, meiner Tafel nicht entgeht.

Was noch mehr Worte? Timon lebt das Leben der Himmlischen, mag Jupiter Herr über den Olymp sein, soll er mir nur die Erde überlassen und ich werde sicherlich deshalb nicht die Hand umdrehen². Vielmehr statue ich ihm wohl unermeßlichen Dank ab. Aber wen sehe ich denn mit schnellem Schritt hierher kommen? Es ist Philotimon, der teuerste meiner Freunde, und Ephestius, die mir die liebsten sind.

Zweite Szene des ersten Akts.
Philotimon, Timon, Ephestius.

- Phil: Du sollst begrüßt sein, Timon, Du liebster der Menschen!
- Tim: Auch Ihr, teuerste Freunde, seid herzlich begrüßt! Wohin geht Ihr?
- Ephest: Zu Dir, unserer Hoffnung und unserem Notanker im Unglück.
- Tim: Hör auf, Schlechtes zu orakeln und laß ab, mein Herz durch deine schlimme Trauer zu verwunden.
- Ephest: Das Unglück, von welchem ich gesprochen habe, wird gar kein Unglück gewesen sein, wenn Du Dich uns gnädig erweist.
- Tim: Gnädig?
- Ephest: Und wenn wir sehen werden, daß der alte Timon noch immer fortbesteht.
- Tim: Haltet Ihr mich denn für so wandelbar, daß ich den Freunden nicht fortwährend ein Freund bin? Eher wandelt wohl ein Fuchs seinen äußerst verschlagenen Charakter zu einem aufrichtigen,

² D.h.: Es wird mir gleichgültig sein.

	Fraudisque nescios, quam Timon benevolum Erga vos animum. Quid dubitatis? Pandite, Quae vos cura coquat, quidque pectus exedat. Faxo, molestiae ut fiatis liberi.	15
Eph:	Effabor, quando ita iubes, Timon optime. Est mihi, ceu nosti, gnata unica domi meae, Aevi matura, plenis annis nubilis. Hanc nuptum dare primario adolescentulo Huiusce civitatis possem, ni mihi deforet Dos, qua marito gratiorem redderem Novam nuptam, ad tuam igitur munificentiam, Ad liberalitatem confugio tuam. Huic supplico, preces fundo huic ex intimis Medullis, dote promovere quo velit Ad tam clarum connubium filiam meam.	20 25
Tim:	Preces facessant, orari me haud convenit.	
(f 69 ^v)	Qui liberalem predicari me volo Ubique gentium, monere condecet, Non supplicare. Sed iam, quae preces sient Alterius audiamus.	30
Phil:	Eaedem sunt fere Quae Ephestii.	
Tim:	Philotimon, quid dubitas? Cedo.	
Phil:	Heri sub vesperum convenit creditor Me coniugemque meam, ter denas exigens Minas, quas pridem mihi crediderat, Atticas ⁺ . Quid agerem? Nummum si fuissent tot mihi, Quot culicum, quotque pulicum, et quot murium Et liberorum panem flagitantium, Dissolvissem aes eodem puncto temporis. Sed quia nil nummis rarius domi meae, Propterea, Timon, hodie dexteræ tuæ Miræ benignitati supplex accido. Huius opem imploro.	35 40
Tim:	Quid, Philotimon, obsecras? Num aliquando sensisti in te claudier meam Manum munificam, liberalem, dapsilem? Tot machinis precum ut opus sit recludere? Quasi vero non maiora, quam petitis, queam. Ephestius dotem cupit gnatae. Nihil	45 50

der List und Betrug nicht kennt, als Timon seine wohlwollende Einstellung gegen Euch. Was zögert Ihr? Erzählt, welche Sorge Euch quält und was [euch] die Brust verzehrt. Ich werde erwirken, daß Ihr von dem Verdruß befreit werdet.

- Eph: Ich werde es aussprechen, weil Du es so befiehlst, bester Timon. Ich habe, wie Dir bekannt ist, eine einzige Tochter in meinem Haus, reif an Jahren, im besten heiratsfähigen Alter. Ich könnte diese mit einem vornehmen jungen Mann aus dieser Stadt verheiraten, wenn mir nicht die Mitgift fehlte, durch die ich die junge Braut dem Ehemann willkommener machen würde. Deshalb suche ich bei Deiner Freigebigkeit, bei Deiner Hochherzigkeit Zuflucht. Diese flehe ich an, für diese lasse ich aus tiefstem Herzensgrund Bitten ausströmen, daß sie [die Hochherzigkeit] durch eine Mitgift meiner Tochter zu einer so ruhmvollen Ehe verhelfen möchte.
- Tim: Fort mit den Bitten, es gebührt sich nicht, daß ich gebeten werde. Mich, der ich überall auf der Welt als freigebig gepriesen werden will, geziemt es sich zu mahnen, nicht demütig zu bitten. Aber laßt uns nunmehr hören, welche Bitten der andere hat.
- Phil: Es sind fast die gleichen wie die des Ephestius.
- Tim: Philotimon, was zögerst Du? Heraus damit!
- Phil: Gestern abend traf ein Gläubiger mich und meine Frau, der drei mal je zehn attische Minen forderte, welche er mir vor langer Zeit gewährt hatte. Was hätte ich tun sollen? Wenn ich so viele Münzen gehabt hätte wie Mücken, wie Flöhe und Mäuse und Kinder, die nach Brot verlangen, hätte ich die Schuld noch im selben Augenblick beglichen. Aber da ja nichts in meinem Haus seltener ist als Münzen, deshalb, Timon, werfe ich mich heute demütig vor der wunderbaren Wohltätigkeit Deiner Rechten nieder. Ich erbitte flehentlich deren Beistand.
- Tim: Was, Philotimon, flehst Du? Hast Du etwa irgendeinmal gemerkt, daß meine schenkende, freigebige und mit allem reichlich begüterte Hand sich gegen Dich verschließt, so daß es nötig ist, sie durch einen so großen Apparat an Bitten aufzuschließen? Als ob ich wahrhaftig nicht Größeres vermöchte als Ihr erbittet! Ephestius wünscht eine Mitgift für seine Tochter.

- Negotii mihi fuerit dotes dare
Trecentas, nedum unam. Sescentos aureos
Accipe nunc, et vide sis quam optume eloces
Charissimam mihi tibi que filiam.
- (f 70^f) Tu porro, Philotimon, cape minas Atticas 55
Ducentas, ter denas etenim tantum dare
Haud liberalitati competit meae.
- Phil: Tu liberalitate liberalior
Es, Timon, et semper eris, sic ad aetherem
Itur, sic comparatur perpes gloria. 60
Sic vivus mortuusque volitat per virum
Sermones homo.
- Tim: Tenacem me vocarier
Potius quam paterer, reste³ vitam abrumperem.
- Eph: Prudenter, Timon, loqueris, perge quo pede
Coepisti, et omnium animos tibi devincies. 65
- Tim: Sed dicite, num quo estis vocati ad prandium?
- Phil: Non quod meminerim.
- Tim: Mecum igitur prandebitis,
Animosque vestros hilarabitis, et pectore
Dulci Lyaeo⁺ solvetis curas. Diem
Hunc totum consecravi abdomini meo, 70
Ventri, gulae, Baccho, Cereri⁺, cum poculis,
et id genus aliis Diis dulcissimis.
Facite, ut in tempore adsitis, ego recipiam
Intro me.
- Ephest: Memores, optime Timon, admones.
Actus primi scena tertia.
Gastrophilus, Gnatonides, Gemoenus⁴ parasiti.
- Gast⁵: Odora vis vulturis quam praestans siet
(f 70^v) Audivi saepe. Auditis etiam credidi;
Sagacitatem sed nullius vulturis
Sagacitati praetuli nasi mei,
Qui cenas, compotationes⁺, prandia, 5
Diesque festos, Baccho maximo Deum,
Etiamsi distat tam procul atque lucidus
Olympus distat terris, olfacit tamen

3 reste] cod: resti (Von der Bedeutung her muß an dieser Stelle ein Ablativ stehen. Für „restis“ ist nur der Akkusativ „restim“ und „restem“ belegt, im Ablativ nur „reste“; vgl. Kühner-Stegmann, I, 70.2. Gretser hat die Form falsch gebildet).

4 Gemoenus] cod: Demoenus (Vgl. Personenverzeichnis).

5 Gast] cod. om. (Sprecherwechsel).

Es wäre für mich wohl keine Mühe, 300 Brautschätze zu geben, geschweige denn einen. Nimm nun 600 Goldstücke und sieh doch zu, daß Du Deine Tochter, die mir und Dir sehr am Herzen liegt, möglichst gut an den Mann bringst³. Du ferner, Philotimon, nimm 200 attische Minen; denn nur drei mal zehn zu geben entspricht nicht meiner Freigebigkeit.

- Phil: Du bist freigebiger als die Freigebigkeit, Timon, und Du wirst es immer sein; so gelangt man in den Himmel, so erlangt man ewigen Ruhm. So ist ein Mensch zu Lebzeiten und nach dem Tod in aller Munde.
- Tim: Bevor ich dulden würde, geizig genannt zu werden, würde ich lieber mein Leben mit einem Strick beenden.
- Eph: Du sprichst klug, Timon, fahre fort mit dem Weg, den Du zu beschreiten begonnen hast, und Du wirst die Herzen aller an Dich binden.
- Tim: Aber sagt, Ihr seid doch wohl nicht irgendwohin zum Essen aufgefordert worden?
- Phil: Nicht, daß ich mich erinnern könnte.
- Tim: Deshalb werdet Ihr mit mir speisen, werdet Eure Stimmung aufheitern und mit süßem Wein die Sorgen in der Brust vertreiben. Diesen Tag habe ich ganz meinem dicken Bauch geweiht, der Völlerei, der Schlemmerei, dem Bacchus, der Ceres, mit Trinkgelagen und anderen überaus lieben Göttern dieser Art. Seht zu, daß Ihr rechtzeitig hier seid, ich werde mich nach innen zurückziehen.
- Ephest: Du mahnst die, die [ohnedies] daran denken, bester Timon.

Dritte Szene des ersten Akts
Die Parasiten Gastrophilus, Gnatonides und Gemoenus

- Gast: Ich habe oft gehört, welch einzigartiges Geruchsvermögen die Geier haben. Auch habe ich dem Gehörten Glauben geschenkt; aber den Spürsinn keines Geiers habe ich dem Spürsinn meiner Nase vorgezogen, welche Gastmähler, Trinkgesellschaften, Mittagessen und Festtage (selbst wenn sie von Bacchus, dem größten der Götter, so weit entfernt ist wie der lichtvolle Olymp von der Erde entfernt ist) dennoch wittert

3 "Eloces" hier zu verstehen im Sinne von „colloces“.

	Nidoreque velut mures rapitur illico. Sed me longos logos. Non vos, socii, fugit, Occipere Timon quid meditetur hoc die, Quae symposia, iucunditates, ferias, Quae gaudia, pocula, fercula ⁺ , pemmata iusserit Parari nostis, quocirca suavissimi	10
	Ανερέξ' ἔστε φίλοι, questui parasiticis Faciundo technis, tempus nacti commodum, Ne abire patiamur. Quam liberaliter Nos tractet Timon, omnes norunt incolae Huiusce civitatis, liberaliter Proinde ut accipiatur a nobis decet.	15 20
Gnat:	Nil metuas, officio nostro non deerimus, Crumenam ⁺ scite Timoni parasiticis Mungemus ⁶ artibus, et quamvis ars non foret, Ipsa tamen Bacchi largius hausta pocula, Nos edocerent quid opus facto esset. Sine Baccho Cerereque friget ars parasitica.	25
(f 71 ^f)		
Gem ⁷ :	Sententias, bone vir, loqueris, Apollinem Ex tripode ⁺ , non e scena te profarier Si conspicerer, dicerem, sed sine ioco, Crepitante stomacho, stridentibusque iliis Agere parasitum, est volvere saxum Sisyphi ⁺ . Sudas, laboras, nec tamen hilum promotes. Plenus venter facetiis parasiticis Festivitatibusque mellitissimis Abundat. Iliia distenta cibo plurimo Risu distendunt audientibus iliia. Famelicus ad iocandum haud sane sum aptior Quam asinus ad saltitandum, cum audit buccinam.	30 35
Gast:	Est istuc ut dicis Gemoene, sed cibi Satisque potus suppetet nobis dein Perfer, si qua torqueris esurigine. Vorare plura, quo suo tempore queas. Intro iam eamus, tempus nos vocat. Caput Hodie corolla ⁸	40

6 "Mungere" („sich schneuzen“) ist antik nur ganz selten und schlecht belegt. Gebräuchlich ist „emungere“ („ausschneuzen“ und übertragen: „jemanden prellen“). Greter gebraucht hier „mungere“ wie „emungere“ im übertragenen Sinn, wahrscheinlich aus metrischen Gründen. Es ist dies eine der Stellen, an denen das Drama noch nicht genügend „geglättet“ (vgl. Widmungsepistel) ist.

7 Gem] cod: Dem. (Vgl. Personenverzeichnis).

8 Die Hs. setzt hier einen Punkt. Es ist jedoch von „caput“ bis „confido“ ein einziger Satz anzunehmen, da Gastrophilus sagen will: „caput corolla, digitos annulis ornatum iri confido“. Die anderen beiden fallen ihm dabei ins Wort und malen die Vorfreude weiter aus.

und vom Bratenduft wie Mäuse sofort geködert wird. Aber ich führe lange Reden. Es entgeht Euch nicht, Freunde, was Timon an diesem Tag anzufangen vorhat, welche Gastgelage, Annehmlichkeiten, Festtage, welche Vergnügungen, Trinkgelage, Schlemmereien und Leckerbissen er vorzubereiten veranlaßt hat, das wißt ihr; deswegen, Freunde, seid die angenehmsten Männer! Da wir eine günstige Zeit erwischt haben, um mit Parasitenkünsten unser Gewerbe zu treiben, wollen wir nicht dulden, daß sie [die Zeit] entschwindet. Wie großzügig uns Timon behandelt, wissen alle Bewohner dieser Stadt. Es schickt sich, daß es von uns ebenso großzügig angenommen wird.

- Gnat: Du brauchst nichts zu fürchten, wir werden es an unserer Pflicht nicht fehlen lassen. Wir werden dem Timon mit parasitischen Tricks den Geldbeutel prellen und wenn es auch überhaupt keine [Parasiten]kunst geben würde, würden dennoch die etwas großzügiger geleerten Becher des Bacchus an sich allein uns genau lehren, was zu tun nötig ist. Ohne Bacchus und Ceres liegt das Parasitenhandwerk brach.
- Gem: Du sprichst [geradezu] Lehrsätze aus, trefflicher Mann! Wenn ich es sähe, würde ich sagen, daß Apoll vom Dreifuß (der Pythia), nicht Du von der Bühne⁴ aus weissagtest, aber ohne Spaß, mit knurrendem Magen und pfeifenden Eingeweiden die Rolle des Parasiten zu spielen, daß heißt, den Stein des Sisyphos zu rollen. Du schwitzt, Du mühst Dich, und bringst ihn [den Stein] dennoch kein Stückchen voran. Ein voller Bauch [dagegen] hat parasitische geistreiche Witze und honigsüße heitere Scherze im Übermaß parat. Eingeweide, die durch viele Speisen ausgedehnt sind, dehnen den Zuhörern mit Gelächter die Eingeweide aus. Hungrig bin ich zum Scherzen freilich nicht mehr geeignet als ein Esel zum Tanzen, wenn er eine Trompete hört.
- Gast: Es ist, wie Du sagst, Gemoenus, aber es wird uns nachher genug Speise und Trank zur Verfügung stehen. Halte aus, wenn Du von irgendeinem Hunger geplagt wirst, damit Du desto mehr zu seiner Zeit verschlingen kannst. Laßt uns schon hineingehen, die Zeit lädt uns ein. Heute wird das Haupt mit einem Kränzlein -

4 Illusionsdurchbrechung.

Gem:	Loculos nummis fulgidis	
Gnat:	Stomachum ventremque vino.	
Gast:	Digitos annulis	45
	Ornatum iri confido.	
Gnat:	Sic faxint Dii.	
	Actus primi scena quarta. Hebaeus, Hylas, Acmaeus, Terpsander symphoniaci, Delceterius et Arion citharoedi.	
Heb:	His si temporibus suavitati Musices	
(f 71 ^v)	Tantum relictum esset, quantum quondam loci, Non dubium quin res nostrae meliori loco Consisterent.	
Hylas:	Est, velut, Hebaee, dictitas, Sed tamen eo miseriarum non venimus, Ut merito de fortuna liceat conqueri, Quae satis hucusque nobis favit et favet Favebitque, reor, semper, quod si cui canas, Non invenitur Musis et tibi cane.	5
Acm:	Sed sibi Musisque canere non pellit famem, Crumenam non refecit, viduos viribus Non reparat.	10
Terps:	Quid, nugatores, nugamini, Nugisque vestris laceratis diem? Magis Conduxerit dispicere, si cui civium Locare voces liceat nostras hoc die.	15
Hyl:	Recte mones, Terpsander. Vir ditissimus In aedibus habitat istis, cultor Musices Et Musicorum fautor propemodum unicus. Qui sine concentibus haud umquam cibum capit. Ad huius ergo aedamus aedes, et operam Nostram offeramus. Consilium hoc, socii, meum. Quod si placet, sequamini.	20
Heb:	Sequimur, placet.	
Hyl:	Sed quos hic cerno?	
Terps:	Musicos sine dubio.	
Hyl:	Salvete, adolescentes, quo tenditis pede Tam celeri? Quidque factitatis artium?	25
Delc:	Artem non factitamus ullam, sed scientiam Profitemur Musicam; Timonis tendimus Ad aedes visum, an nostra opera egeat hodie.	
(f 72 ^f)		

- Gem: Die Schatullen mit glänzenden Münzen!
 Gnat: Der Magen und der Bauch mit Wein!
 Gast: Die Finger mit Ringen geschmückt werden, darauf vertraue ich.
 Gnat: So mögen es die Götter bewirken.

Vierte Szene des ersten Akts.
 Das Sangerquartett Hebaeus, Hylas, Acmaeus, Terpsander,
 die Zithersänger Delceterius und Arion.

- Heb: Wenn in diesen Zeiten der Annehmlichkeit der Musik so viel Einfluß ibriggeblieben wäre, wie sie einst hatte, besteht kein Zweifel, daß unsere Verhältnisse sich besser stellen würden.
- Hylas: Es ist, wie Du immer wieder sagst, Hebaeus, aber dennoch sind wir nicht soweit in Not gekommen, daß wir zurecht iber das Schicksal klagen dürften, welches uns bis jetzt hinreichend gewogen war, gewogen ist und gewogen sein wird. Ich meine immer, daß, wenn man keinen findet, für den man singt, dann singe für die Musen und Dich selbst⁵.
- Acm: Aber für sich und die Musen zu singen vertreibt nicht den Hunger, stopft nicht den Geldbeutel voll, stellt die, die ihrer Kraft beraubt sind, nicht wieder her.
- Terps: Was treibt Ihr Schwätzer für Geschwätz und zerredet mit Eurem Geschwätz den Tag? Es wäre wohl nützlicher, danach Ausschau zu halten, ob wir irgendeinem Bürger unsere Stimmen heute gegen Geld anbieten dürfen.
- Hyl: Du mahnst zurecht, Terpsander. Ein sehr reicher Mann wohnt in diesem Haus dort, ein Liebhaber der Musenkunst und beinahe der einzige Gönner der Musiker. Dieser nimmt niemals ohne Gesang Nahrung zu sich. Lat uns also zu dessen Haus gehen und unseren Dienst anbieten. Dies, meine Gefährten, ist mein Plan. Wenn er Euch gefällt, so folgt mir.
- Heb: Wir folgen. Er gefällt.
- Hyl: Aber wen sehe ich hier?
- Terps: Musikanten zweifellos.
- Hyl: Seid gegrüßt, ihr jungen Männer, wohin eilt Ihr mit so schnellem Schritt? Und welches Handwerk übt Ihr gewöhnlich aus?
- Delc: Wir üben nicht irgendein Handwerk aus, sondern unser Beruf ist die Wissenschaft der Musik⁶; zum Haus des Timon gehen wir um zu sehen, ob er heute unseres Dienstes bedarf.

5 Im Lateinischen ein Anakoluth: „reor quod ... / cane“.

6 Üblicherweise steht für die Charakterisierung des Musikerhandwerks im Lateinischen „ars“. Delceterius gibt jedoch seine Fahigkeit hochtrabend als Wissenschaft („scientia“) aus, und auch Hylas teilt drei Verse weiter unten diese charakterisierende Selbsteinschatzung.

- Hyl: Eadem nobis scientia, mens eadem, et via.
Nisi quod vos instrumentis, ut puto, Musicam, 30
Nos voce exercemus. Sed si placet, simul
Eamus nunc ad tecta divitis.
- Delc: Placet.
- Ar: Placet.
- Heb: Et nobis omnibus placet atque perplacet.
- Actus primi scena quinta.
Timon, Philotimon, Ephestius, Parasiti tres.
Quattuor symphoniaci. Citharoedi duo. Dyrcaeus pocillator.
- Tim: Fugiat hinc moeror, triste quidquid, exulet
A nostris hodie tectis. Nec hodie modo,
Sed omnibus diebus, quos laetos mihi
Venire, abire, redire, faxit Juppiter.
Cur macerarem curis me? Cur luctui 5
Indulgerem? Num quod supellex sit mihi
Curta domi? Num quod desint auri pondera?
Nugae. Locupletior sum gryphibus⁺ aureos
Incolere montes hominum fama quos canit.
Doleat et lugeat is, qui quod edat non habet. 10
Me gaudia gaudere iuvat effusissima.
Me potare iuvat vina pretiosissima.
Me donare iuvat laetitiae effectoribus,
Quales citharoedi parasitastri et Musici,
Munera regalia, gaudeamus, luctui, 15
Philotimon, nullus sit apud nos hodie locus.
- (f 72^v) Ephesti, sis animo laeto. Heus, heus, heus, puer!
- Dyr: Adsum, quid me vis, here?
- Tim: Fer, quid stas, pocula
Amplissima, profundissima, capacissima,
Merissimo Lyaeo plena, pemmata 20
Cui adiunges mellitiora Cecropiis⁺.
- Dyr: Factum puta.
- Tim: Nos fabulationibus
Moram molestam mitigemus interim.
Sed eccum, tibi⁹ Gastrophilum cum sociis suis.
Salve, Gastrophile, lepidissime mortalium. 25
- Gast: Mortalium tu quoque munificentissime,
Salveto.

9 Ecce/eccum tibi kommt antik häufig vor, ist hier jedoch vom Sinn her schwierig: wen spricht Timon an? Am ehesten zu verstehen im Sinn von „schau Dir einer an, da kommt...“.

- Hyl: Wir haben die gleiche Wissenschaft, die gleiche Absicht und den gleichen Weg, nur, daß Ihr mit Instrumenten, wie ich glaube, die Musik ausübt; wir tun dies mit der Stimme. Aber wenn Ihr nichts dagegen habt, laßt uns nun gemeinsam zum Haus des reichen Mannes gehen.
- Delc: So soll es sein.
- Ar: In Ordnung.
- Heb: Und uns allen sagt dies außerordentlich zu.

Fünfte Szene des ersten Akts.
 Timon, Philotimon, Ephestius.
 Die drei Parasiten. Das Sangerquartett.
 Die zwei Zithersänger. Der Mundschenk Dyrcaeus.

- Tim: Möge die Trübsal von hier schwinden, alles Traurige sei heute aus unserem Hause verbannt! Und nicht nur heute, sondern an allen Tagen, die mir auf Veranlassung Jupiters als Freudentage zukommen, vergehen und wiederkehren. Warum sollte ich mich mit Sorgen quälen? Warum sollte ich mich der Trauer hingeben? Etwa weil mir mein Geschirr daheim angeschlagen ist? Etwa, weil mir Goldpfunde fehlen? Kleinigkeiten! Vermogender bin ich als die Greife, welche auf goldenen Bergen hausen, wie die Sage der Menschen geht. Mag der klagen und trauern, der nichts hat, was er essen soll. Mich [dagegen] erfreut es, mich in ausgelassenster Freude zu freuen. Mich erfreut es, teuerste Weine zu trinken. Mich erfreut es, denen, die für die Fröhlichkeit sorgen, wie die Zithersänger, Parasiten und Musiker, königliche Geschenke zu machen. Wollen wir uns freuen, Philotimon, möge bei uns heute kein Platz für Traurigkeit sein. Ephestius, sei guter Stimmung! He, he, he, Bursche!
- Dyr: Ich bin hier, was willst Du von mir, Herr?
- Tim: Bring', was stehst Du [herum], die gröſsten und tiefsten Becher mit dem gröſsten Fassungsvermögen, gefüllt mit dem reinsten Wein, dem Du noch suere Schleckereien als die aus Athen hinzufügen wirst.
- Dyr: Halte es für schon geschehen!
- Tim: Lassen wir uns inzwischen durch Plaudereien die verdrieliche Verzögerung vergessen machen. Aber schau Dir einer an, dort [ist] Gastrophilus mit seinen Gefährten! Sei gegrüßt, Gastrophilus, launigster unter den Sterblichen!
- Gast: Auch Du, freigebigster der Menschen, sollst gegrüßt sein!

- Tim: Nihil novarum fers rerum mihi?
- Gast: Nihil novarum, veterum vero plurimum,
Quas ubi prius madefecero fauces meas,
Narrare tibi haud gravabor.
- Tim: Num sitis?
- Gast: Ita. 30
- Tim: Haud procul hinc fons scaturit limpidissimus;
Ibi per me cunctosque licet exstinguas sitim.
- Gast: Anatibus et anseribus reliquero lubens
Hoc potum, potent, comptator non ero.
Atat, quid video, idipsum nempe, pectore 35
Quod concupisco toto. Deifer, o puer,
Quam magnum gestitas Deum! Mortalibus
Quam gratum. Cape, Timon, et largiter bibe
Memor sitientis.
- Gnat: Postquam exhausserit tui
Memor erit, Gastrophile.
- Tim: O Deum optime Maxime. 40
Angoris, o expulsor anxii. Dator
Laetitiae, verae, certae, inexplicabilis,
Quam gratus accidis palato? Quam gulae
(f 73^r) Mellitus? Ingredere. Nosti viam.
- Gnat: Felicius iudicio meo homine, qui suo 45
Facit benigne genio.
- Tim: Recte iudicas.
Bibe, Philotimon.
- Phil: Iu, Bacche, iu, iu, euohe!
- Gem: Ephesti, tam segnis es in Bacchi proelia⁺?
Bibe, bibe, cras, quis scit, moriere forsitan.
Dithyrambum⁺ Baccho cantita.
- Eph: Multos progenuisse ferunt liberos Iovem,
Sed caeteris valere iussis unicum
Amo Bacchum.
- Tim: Palato feci iam satis,
Aures mulcere concentibus et Musicis
Cupediis iuvat, huc, puer, quantocyus 55
Conductos Musicos voca, qui gaudium
Efficiant maius nostrum.
- Dyr: Adsunt, quos vis, here.

- Tim: Bringst Du mir keine Neuigkeiten?
- Gast: Keine neuen Ereignisse, aber sehr viele alte, welche ich, sobald ich meine Kehle befeuchtet habe, Dir gerne erzählen werde.
- Tim: Hast Du etwa Durst?
- Gast: So ist es.
- Tim: Nicht fern von hier sprudelt eine ganz klare Quelle. Dort magst Du mit meiner und aller Unterstützung den Durst löschen.
- Gast: Enten und Gänsen werde ich diesen Trunk gern überlassen haben, sie sollen ihn trinken, ich werde nicht ihr Zechkumpan sein. Ha, was sehe ich? Doch genau das, wonach ich mit aller Kraft verlange. O, Bursche, Gottesträger, welch großen Gott trägst Du! Welch den Sterblichen willkommenen Gott! Nimm, Timon und trinke kräftig, ohne den zu vergessen, der dürstet!
- Gnat: Wenn er ausgetrunken hat, wird er an Dich denken, Gastrophilus.
- Tim: O, bester und größter der Götter! O, Vertreiber der ängstlichen Angst! Spender der wahren, sicheren und unauflöselichen Freude, wie willkommen näherst Du Dich dem Gaumen? Wie süß für die Kehle? Tritt ein! Du kennst den Weg.
- Gnat: Nichts Gesegneteres gibt es meiner Meinung nach als den Menschen, der seinem Genius etwas Gutes tut.
- Tim: Recht hast Du! Trink, Philotimon!
- Phil: Hoch, Bacchus, hoch, hoch, juchhe!
- Gem: Ephestius, Du bist so träge bei den Schlachten gegen Bacchus? Trink, trink, morgen, wer weiß, wirst Du vielleicht sterben. Sing' dem Bacchus einen Dithyrambus!
- Eph: Zuerst werde ich trinken. Jupiter soll viele Kinder gezeugt haben. Aber ich liebe einzig den Bacchus und sage den übrigen [Kindern Jupiters] Lebewohl.
- Tim: Dem Gaumen habe ich schon Genüge getan, [jetzt] macht es Freude, den Ohren mit Harmonien und musikalischen Leckerbissen zu schmeicheln. Hierher, Bursche, rufe die angeworbenen Musiker je eher, je lieber, damit sie unsere Freude [noch] vergrößern.
- Dyr: Diejenigen, nach denen Du verlangst, sind hier, Herr.

- Tim: Adesto, Musicorum iucundissime
Coetus vocumque recrea dulcedine
Auditum nostrum.
- Heb: Vin paeana⁺ Delio⁺ 60
Canamus?
- Tim: Non. Quid nobis cum intonso Deo.
Pangatis asma Pluto, Hyporchema⁺ Semeles⁺
Jovisque gnato, Divum praestantissimis.
- Heb: Faciemus quod iubes vir opulentissime.

Ad Plutum ode sapphica⁺,
quam symphoniaci in Theatro⁺ canunt.
- (f 73^v) [1.] Plute, tu solus Deus es Deorum,
Plute, tu terras regis ac profundos
Aequoris fluctus nitidasque celsi
Aetheris arces. 70
2. Nil potest ullus sine te Deorum,
Absque te languent fera Martis arma,
Absque te caeli exigeretur ipse
Iuppiter ora.
- (f 74^r) 3. Plute, tu robur superis ministras, 75
Tu polum, terras, Erebique⁺ tristis
Incolas solus reficis, Deorum
Optime Plute.
- Tim: Quam suaves modulos suavi promunt gutture⁺
Hi symphoniaci! 80
- Gem: Si, Timon, vocem meam
(f 74^v) Vel semel audisses, horum tibi melodiae
Sordescerent.
- Gnat: Ha, ha, he, asinum quisquis volet
Rudentem audire, is hunc cantillantem audiat!
- Tim: Pluto solvistis asma rite debitum.
Nunc Bacchum pangite, aequae mihi charum Deum. 85
Primus Cantus. In Bacchum.
- [1.] Corda qui curis relevas onusta
Bacche delapsus superis ab oris
Mentibus nostris cyathis peremnes
Exime curas. 90
2. Gaudii solus dator es satorque
Gaudii solus vigilansque custos
Dum manes syncera manent Lyaeae
Gaudia mentis.

- Tim: Komm' her, herzerfreuende Musikantenschar, und erquicke mit dem Zauber der Stimmen unser Gehör!
- Heb: Willst Du, daß wir dem Apoll einen Pään singen?
- Tim: Nein. Was haben wir mit dem langhaarigen Gott zu tun. Ihr sollt dem Plutus ein lyrisches Lied singen, ein Hyporchema dem Sohn der Seele und des Jupiter, den trefflichsten Göttern.
- Heb: Wir werden tun, was Du befehlst, Du reichster Mann.

Eine sapphische Ode zu Plutus,
welche das Sängerkvartett im Theater darbietet.

[1.] Plutus, Du allein bist der Gott der Götter,
Plutus, Du herrschst über die Erde und die tiefen
Fluten des Meeres und die strahlenden
Gefilde des hohen Himmels.

2. Nichts vermag irgendein Gott ohne Dich,
Ohne Dich ermatten die schrecklichen Waffen des Mars,
Ohne Dich würde selbst Jupiter
aus der Himmelsgegend vertrieben.

3. Plutus, Du verschaffst den Göttern Stärke,
Du allein belebst das Himmelsgewölbe, die Erde und die Bewohner
der düsteren Unterwelt neu, Plutus,
bester der Götter.

- Tim: Welch liebliche Weisen bringen diese Zithersänger aus [ihrer]
lieblichen Kehle hervor!
- Gem: Wenn Du, Timon, meine Stimme auch nur einmal gehört hättest, wür-
den Dir die Gesänge von diesen hier wertlos werden.
- Gnat: Ha, ha, he, jeder, der einen Esel schreien hören will, soll diesen hier
tirilieren hören!
- Tim: Dem Plutus habt Ihr das gebührend geschuldete Lied eingelöst.
Besingt nun den Bacchus, den mir gleichermaßen geliebten Gott.

Erster Gesang. Auf Bacchus.

[1.] Bacchus, der Du den von Sorgen schweren Herzen Erleichterung
verschaffst,
herabgestiegen von den himmlischen Gefilden,
nimm von unseren Gedanken mit den Bechern
immerwährende Sorgen.

2. Der Freude alleiniger Spender und Urheber bist Du,
der Freude alleiniger wachsamer Hüter,
solange Du bleibst, Lyaeus, bleiben die Freuden
des Geistes ungetrübt.

(f 75^f) 3. Ver agit florens, animus liquore 95
 Liberi tinctus, sine quo voluptas
 Incolis terrae superaeque sedis
 Liquida non est.

Absoluta hac cantione pergit Timon.

(f 75^v)
 Tim: Asmatiis¹⁰ istius modi puto Deos 100
 Gaudere magis hodie quam optimis victimis.
 Nec mihi torosa colla cum facerem boum
 Tam amicos reddidisse Liberum reor
 Plutumque. Adeste, iuvenes mellitissimi
 Quodque decet Musices, capitote praemium, 105
 Me liberalitateque mea et asmatis
 Vestris dignum.

Gast: Saltare pyrrhichicam¹¹ meos
 Vin, Timon, socios?

Tim: Pyrrhichicam vos? Non magis
 Atque podagrosus ὀπλίτην. Magis iuvat
 Hyporchemata pyrrhichica pangere Libero⁺, 110
 Dum doctis digitis suaves nervorum excitant
 Sonos hi iuvenes.

Gast: Quod dicis, Timon, placet.

Hyporchema pyrrhichicum ad Bacchum,
 octonarium, quod parasiti, dum
 citharoedi ludunt, alternis
 saltantes in Theatro recitant.

Gast: Semelifemorigena⁺.

Gnat: Thyasitega⁺ quatiens
 Capite folia.

Gem: Bigenite⁺.

Gast: Lysie,

Gnat: Nomie⁺,

Gem¹²: Bromie⁺.

10 Zu „asmatis“ (V 100) / „asmatis“ (V 106): Die griechischen Neutra auf -ma, -matis bilden im Lateinischen oft den Dativ und Ablativ Plural nach der zweiten Deklination, also „asmatis“. In Vers 100 paßt diese Form jedoch metrisch nicht. Gretser hat hier offensichtlich, um das Metrum zu retten, mit der Phantasiebildung „asmatis“ geschummelt.

11 Lateinische Lexika belegen nur „pyrrhicha“ bzw. „pyrrhichia“ (saltatio). Auch griech. „pyrrhichikos“ ist nicht belegt.

12 Gem] cod: Gnat. (Sprecherwechsel)

3. Blühenden Frühling treibt aus sich der Geist hervor,
der mit der Flüssigkeit des Liber benetzt ist,
ohne welchen der Genuß für die Bewohner der Erde
und der himmlischen Gefilde nicht ungetrübt⁷ ist.

Nach Abschluß dieses Liedes fährt Timon fort.

Tim: Über Lieder dieser Art, glaube ich, freuen sich die Götter heute mehr als über die besten Opfertiere. Und als ich fleischige Nacken von Rindern opferte, habe ich, so denke ich, mir den Liber und den Plutus nicht so zu Freunden gemacht [wie jetzt mit den Liedern]. Kommt her, Ihr allerlieblichsten jungen Männer und Ihr sollt die gebührende Belohnung für die Musik entgegennehmen, eine Belohnung, die mir, meiner Freigebigkeit und Euren Liedern entspricht.

Gast: Willst Du, Timon, daß meine Gefährten eine Pyrrhichica tanzen?

Tim: Ihr eine Pyrrhichica? Nicht mehr als ein Fußgichtiger einen Hopliten⁸! Es erfreut mehr, dem Bacchus pyrrhichische Hyporchemata zu singen, während diese jungen Männer mit ihren geschickten Fingern die lieblichen Klänge der Saiten erstehen lassen.

Gast: Was Du sagst, Timon, gefällt.

Ein pyrrhichisches Hyporchema in Oktonaren⁹
zu Bacchus, das die Parasiten, während die Zitherspieler
spielen, abwechselnd tanzend im Theater vortragen.

Gast: Du von Semele und einem Schenkel Geborener!

Gnat: Der Du auf dem Haupt das Laub schüttelst, das den Bacchuschor bedeckt¹⁰!

Gem: Zweimal Geborener!

Gast: Lösender!

Gnat: Weidender!

Gem: Lärmender!

7 Lat.: „liquidus“ beinhaltet eine unübersetzbare Doppeldeutigkeit: a) „heiter“, „klar“, „unge-trübt“; b) „flüssig“ (Bezug: Wein),

8 D.h.: Ich will es nicht mehr, als daß ein Fußgichtiger einen schwerbewaffneten Hopliten im Tanz darstellt.

9 Das Lied hat ein eigenes Metrum: pyrrhichische Oktonare. Ein Phyrrhichicus (Versfuß) besteht aus zwei Kürzen, ein Vers hat also insgesamt 16 Kürzen! Der Rhythmus des Verses ist somit als sehr schnell und etwas verrückt zu charakterisieren. Antik gibt es dieses Metrum nicht.

10 Bacchus ist mit Weinlaub und Efeu bekränzt, Laub, welches auch den Bacchuschor (= Bacchantinnenschwarm) bedeckt. Er schüttelt seinen Kopf im exstatischen Tanz. Diese Stelle bezieht sich also auf ein bacchantisches Schwärmen, das im Tanz der Parasiten nachgebildet wird. Der Rhythmus (fast nur Kürzen, kurze Ausrufe und verrückte Wortneubildungen) unterstreicht dies.

Gast:	Iuga viridia nemoraque qui habitas.	
Gem:	Crepipeda ⁺ , cui tripudia ⁺ facifera ciet Satyricaque, viridi edera ⁺ , nemorivaga vis.	120
(f 76 ^f)		
Gast:	Pater, ades.	
Gnat:	Hyalicuba ⁺ .	
Gem:	Pelagidoma ⁺ .	
Gnat:	Eleleu ⁺ .	
Gast:	Liquida beneficia, zephyrifrenaque tua	
Gem:	Deifrena.	
Gnat:	Stygifrena.	
Gast:	Hominifrena dato.	
Gem :	Eleleu.	
Gnat:	Tripudiaque tibi, Lysie, pede mage cito, Crepera quatimus alia et alia recinimus.	125
Gast:	Mero anima tumida habite tibi Lye ¹³ recinit Melos.	
Gem:	Anima vacua, Thyasigerule ⁺ , tuo Latice nequit epos agile tibi recinere.	
Gast:	Bromie, femoripater, ades.	130
Gnat:	Ades, age hodie Iove genite reficito laticibus.	
Gast:	Eleleu.	
Gem:	Bibulum animal!	
Gnat:	Hilaria nemora Hamatriados Fuge, fuge. Diasia ⁺ patris agimus hodie Tuaque beneficia recolimus in homines.	
Gast:	Semelefemorigena ¹⁴ .	135
Gnat:	Nomie.	
Gem:	Lye.	
Gast:	Biparens.	

13 Die Form „Lye“ läßt sich nicht belegen. „Lysie“ hätte zu viele Silben, „Lyde“ („Lyder“; vgl. diesen Titel in *Anth. Graec.* IX,524, Vers 12) ist ungünstig wegen der Länge; Gretser strebt ja nach Kürzen. Vom griechischen Verb „lyo“ läßt sich ebenfalls keine Form „Lyos“ bilden, zu der dann ein lateinischer Vokativ gebildet werden könnte. Vielleicht soll „Lye“ lallende Betrunkenheit markieren: Gastrophilus möchte „Lysie“ ausrufen, bekommt dies jedoch nicht mehr ganz hin.

14 Semelifemorigena] cod: Semelefemorigena (Vgl. V 117).

- Gast: Der Du grüne Bergrücken und Wälder bewohnst!
- Gem: Lärmfüßiger, für den die wälderdurchschweifende Menge im grünen Efeu fackeltragende Dreischritttänze und Satyrspiele beginnt!
- Gast: Vater, sei anwesend!
- Gnat: Im Glase Ruhender!
- Gem: Meeresbezwinger!
- Gnat: Eleleu!
- Gast: Deine flüssigen Wohltaten, die den-Zephyr-Lenkenden!
- Gem: Die die-Götter-Lenkenden!
- Gnat: Die den-Styx-Lenkenden!
- Gast: Die die-Menschen-Lenkenden, die sollst Du [uns] geben!
- Gem: Eleleu!
- Gnat: Und andere, unsichere Dreischritttänze stampfen wir Dir, Lysius, mit noch schnellerem Fuß und andere lassen wir ertönen.
- Gast: Die vom Wein schwellende Seele läßt Dir, Lyus, ein behendes Lied ertönen.
- Gem: Eine Seele, die nicht mit Deinem Saft, unser kleiner Anführer des Bacchuschores, erfüllt ist, kann Dir kein behendes Heldengedicht erklingen lassen.
- Gast: Lärmender, der Du einen Schenkel zum Vater hast, komm!
- Gnat: Komm, auf, Du sollst [uns] heute mit Deinen Säften erquicken, Du von Jupiter Geborener!
- Gast: Eleleu!
- Gem: Immer durstiges Tier!
- Gnat: Fliehe, fliehe die heiteren Wälder der Baumnymphe. Heute begehen wir die Diasien des Vaters und rufen uns Deine Wohltaten für die Menschheit ins Gedächtnis zurück.
- Gast: Schenkelgeborener Sohn der Semele!
- Gnat: Weidender!
- Gem: Lösender!
- Gast: Zwei Gebärer Habender!

- Gnat: Cithara, lyra, crotala⁺ tibi, Bromie, resonant.
- Tim: Tam laetum non memini mihi illucescere
Dum vivo diem. Salveto, lux laetissima.
Pede abi felice, faustioreque remea.
Laetitiaie porro vobis effectoribus, 140
Suavissimae suavissimis, dulcissimae
Dulcissimis, quae digna donem praemia?
Petite, quae libuit.
- Gast: Liberalitas tua,
(f 76^v) Quid opus sit facto novit optime. Modum
Cui statuere nobis fuerit turpe forsitan. 145
- Tim¹⁵: Accipe, Gastrophile, cum sodalibus aureos
Trecentos, si minor merces laboribus
Videtur vobis, plus paratus sum dare.
Vos quoque, quos nummos meruistis gratissimas
Faciundo delicias, accipite Cecropias 150
Flavas videlicet minas septendecim.
Sed iam nos intro conferamus, et diem,
Qui restat, transigamus velut ocepimus.
- Actus primi scena sexta.
Plutus, Desidia, Ocium, comites Pluti.
- Plut¹⁶: Ne quis miretur qui sim paucis eloquar,
Plutus sum divitiarum munificus Deus.
Huc prodeo Timonis pulsus aedibus.
Superas unde prius veni sedes denuo
Cum comitibus repeto, et relinquo prodigum 5
Timonem, qui me tam atrocibus iniuriis
Affecit, qui parasitis, ganeonibus
Et helluonibus, faeci mortalium,
Misere lacerandum me exposuit, anne paterer,
- (f 77^r) Unus cum caelitim sim miserum homunculum 10
Inferre mihi tot plagas ac iniurias.
Non patiar, non feram. Nullo modo sinam
Stultissimis mortalibus ludibrio
Ut immortales sint. Abibo ad aetherem.
Feci ditissimum Timonem, plurima 15
Auri talenta dedi. Quid profeci tamen?
Aguas in pertusum congeSSI dolium¹⁷,
In ignem lanam traxi. Vas fundo carens

15 Tim] cod. om. (Sprecherwechsel; vgl. Anrede im 2. Wort).

16 Plut] cod. om. (Vgl. Vers 2 dieser Szene),

17 Sprichwörtlich (vgl. Plautus, *Pseud.* 369 und Lukian, *Timon* 18). Vgl. zur folgenden Zeile Lukrez, 4,376: „dispereunt quasi in ignem lana trahatur“.

- Gnat: Zither, Lyra und Klappern erklingen für Dich, Bromius.
- Tim: Ich erinnere mich nicht, solange ich lebe, daß mir ein so beglückender Tag angebrochen ist. Sei begrüßt, beglückendster Tag! Geh' mit glückbringendem Schritt fort von hier und kehre noch beglückender wieder! Euch nun aber, Ihr Allerreizendsten, Ihr Zuckersüßen, die Ihr eine allerreizendste, zuckersüße Fröhlichkeit bewirkt habt, welche angemessene Belohnungen soll ich schenken? Erbittet die, welche Ihr möchtet.
- Gast: Deine Freigebigkeit, Bester, hat [immer] gewußt, was zu tun ist. Vielleicht war es schändlich, das Maß für diese uns zu überlassen.
- Tim: Nimm, Gastrophilus, mit Deinen Gefährten 300 Goldmünzen, wenn Euch der Lohn geringer erscheint als die Mühen, dann bin bereit, mehr zu geben. Auch Ihr, empfangt die Münzen, die Ihr durch die Darbietung äußerst willkommener Vergnügungen verdient habt, nämlich 17 attische Goldminen. Aber begeben wir uns nun nach innen und verbringen wir den Rest des Tages genauso wie wir ihn begonnen haben.

Sechste Szene des ersten Akts.

Plutus, Desidia und Ocium, die Begleiter des Plutus.

- Plut: Damit sich nicht jemand wundert, wer ich bin, werde ich [es] mit wenigen [Worten] erklären. Ich bin Plutus, der freigebige Gott des Reichtums. Ich trete hier heraus, da ich aus dem Haus des Timon vertrieben wurde. Die himmlischen Gefilde, von wo ich zuvor gekommen bin, suche ich mit meinen Begleitern von neuem auf und ich verlasse den verschwenderischen Timon, der mich so gräßlich beleidigt, der mich den Parasiten, Schlemmern und Prassern, dem Bodensatz der Menschheit, elend zur Zerstückelung ausgesetzt hat; oder sollte ich etwa, da ich einer von den Göttern bin, ertragen, daß ein elendes Menschlein mir so viele Wunden und Ungerechtigkeiten zufügt?
- Ich werde [das] nicht dulden, werde [das] nicht ertragen. Keinesfalls werde ich zulassen, daß die Unsterblichen den törichtesten Sterblichen Gegenstand ihres Spottes sind. Ich werde in die Oberwelt entschwinden. Ich habe den Timon zu einem äußerst wohlhabenden Mann gemacht, habe ihm sehr viele Goldtalente gegeben. Was habe ich dennoch erreicht? Wasser habe ich in ein leckes Faß gefüllt, Wolle habe ich für das Feuer gesponnen¹¹. Ein Gefäß ohne Boden

11 Die Bedeutung dieser sprichwörtlichen Wendung bei Lukrez ist umstritten: a) „Wolle für das Feuer spinnen“ oder b) „Wolle durch das Feuer ziehen“.

	Replere volui. Pridie quidquid dedi, Popinonibus hoc distribuit postridie.	20
	Dii perduint scelestos istos, qui Deum Sic vilipendunt ¹⁸ munera, sapiet scio Timon. Sed sapiet cum Phrygibus ⁺ , et vulnere Percussus insanabili. Me noluit	
	Measque comites, habeat nunc penuriam Durumque laborem. Panem rodat mucidum, Qui temperate vescier perdicibus Non potuit. Sed ne me miremini Tam celerem, nosse vos velim solummodo	25
	Me claudicare quando venio ad quempiam Sed quando abeundum, tunc pernicios Notho ⁺ Euroque ⁺ sum. Quin celeritate celerior.	30
(f 77 ^v)	Tunc non caecutio, bene novi abitus viam. Reditus non itidem. Paulo post scabet caput Unguesque rodet Timon, sed rodat, scabat, Inanem sumet operam, non me detrahet Rodendo scabendoque celsis sedibus poli.	35
Scenae sextae actusque primi finis. Versus 465		
Actus secundi, scena prima Timon, Gnatonides, Gastrophilus, Gemoenus parasiti		
Tim:	O varias, o mutabiles Pluti vices. O spes fallaces, o fortunam Protheo ⁺ Incertiorem. Croesus qui nuper fui, Irus ⁺ Fortunae factus technis et dolis Huc prodeo, quique talenta Pelopis ⁺ habui,	5
	Opesque grandes Cynarae ⁺ , divitias Midae ⁺ , Pactoli ⁺ arenas, Codro ⁺¹⁹ sum pauperior, et Cui fluebat Hermus ²⁰ , Ganges ⁺ et Tagus ⁺ , Hic premitur nunc rerum omnium penuria. O varias, o mutabiles Pluti vices.	10
(f 78 ^r)	Qui vestimentis induebar sericis ⁺ , Nunc squalidis et sordidis convestior. Qui cenas apparare lautas siveveram Amicis falsis nunc parum abest precario Quin debeam conquirere unde victitem. Falerna qui bibebam necnon Gnoссия ⁺	15

18 Neologismus aus *vilis* und *pendere*.

19 Hier, sonst selten, vor *Muta* cum *liquida* lang gemessen.

20 *Hermus*] cod: *Hebrus*. (Gretser muß an den *Hermus*, einen goldführenden Fluß in Lydien, gedacht haben. Der Fluß *Hebrus*, berühmt durch den Mythos des an seinen Ufern von den Bacchantinnen zerrissenen *Orpheus*, gibt hier keinen Sinn).

wollte ich füllen. Was immer ich am Vortag gegeben habe, das verteilte er tags darauf an seine Schlemmer. Die Götter mögen diese Verbrecher vernichten, die die Geschenke der Götter so geringschätzen; Timon wird, das weiß ich, das noch zu schmecken bekommen. Aber er wird es zusammen mit den Trojanern zu schmecken bekommen und [zwar] durch eine unheilbare Wunde verletzt. Mich wollte er nicht und meine Begleiter auch nicht, nun soll er Not und harte Arbeit haben. An schimmeligem Brot soll der nagen, der sich nicht maßvoll von Rebhühnern ernähren konnte. Aber wundert Euch nicht, daß ich so behend bin, Ihr sollt wissen, daß ich nur dann hinke, wenn ich zu jemandem komme. Aber wenn es zu verschwinden gilt, dann bin ich behender als der Süd- und der Ostwind, ja sogar blitzschnell. Dann bin ich nicht blind, den Weg hinaus kenne ich gut, den Weg [wieder] zurück nicht ebenso. Wenig später wird sich Timon am Kopf kratzen und die Nägel beißen, aber er mag beißen, mag kratzen, er wird sich vergeblich mühen; er wird mich nicht mit Beißen und Kratzen von den hohen Stätten des Himmels [wieder] herabholen.

Ende der sechsten Szene und des ersten Akts.
465 Verse.

Erste Szene des zweiten Akts.

Timon, die Parasiten Gnatonides, Gastrophilus und Gemoenus.

Tim: O veränderliche, o wandelbare Launen des Plutus! O trügerische Hoffnungen! O, Schicksal, unbeständiger als der (sich stets wandelnde) Proteus! Der ich vor kurzem noch Krösus gewesen bin, zeige mich hier durch die Listen und Tücken des Schicksals zu einem Irus geworden; der ich die Talente des Pelops hatte, die großen Mittel Cynaras, den Reichtum des Midas, die Sandbänke des Pactolus, bin nun ärmer als Codrus und der, für den Hermus, Ganges und Tagus flossen, der wird nun bedrängt vom Mangel an allen Dingen. O veränderliche, o wandelbare Launen des Plutus! Der ich mich kleidete in seidene Stoffe, bedecke mich nun mit rauhen und schmutzigen Gewändern. Es fehlt nicht viel, daß ich, der ich es gewohnt war, stattliche Gelage aufzutischen, nun von falschen Freunden bettelnd zusammensuchen muß, womit ich meinen Lebensunterhalt bestreite. Der ich Falerner trank und ebenso Kreterweine,

	Nunc latice puro, Naiados ⁺ beneficio Sitim depello. Heu, rerum quanta novatio. Quanta immutatio? Timon, Timon, tuo Si praecepisses animo quae iam conspicis Facta esse, fieri posse, nunc moderatius Fortunae tela ferres. Nam verbum vetus, Iacula praevisa ferire minus, verissimum est. O varias, o mutabiles Pluti vices. Heu, Timon, Timon, ut tibi dissimilis es? Vix me agnosco cum memoria redeo mea Et cogito, quis fuerim, cumque quis modo siem Intueor.	20
Gast:	Quisnam tot lamentis aethera Non procul hinc pulsat? Quis et ex imo pectore Questus tam miseros fundit?	
Gem:	Timon est.	
Gnat:	Dii Boni, quam turpe monstrum?	30
Gast:	Detestabile	
Gem:	Fugiendum.	
Gnat:	Execrandum ²¹ .	
Gast:	Vide ut squalet situ!	
Gem:	Ut marcet facies?	
Gnat:	Larvam vere dixeris.	
(f 78 ^v)		
Gast:	Ut pallent ora.	
Gem:	Statuam vere dixeris.	
Gnat:	Phi ⁺ ! Deflectamus ab itinere, haud etenim reor Esse auspdatum tam invisum monstrum alloqui.	35
Tim:	Ut vos, si superi nolunt, perdant inferi, Palpones improbissimi, nequissimi. Fuci, vulturii, tineae, praedones, lupi, Ad corvos ite, corvi, par gaudet pari ²² . Nunc me tamquam flagitium detestamini Et tamquam pestem fugitis, cum quod largiar Non suppetit amplius. Cum casu decidi Ex alto culmine gravi. Dii vos perduant. Et in profundum ad Titanas ⁺ vos tartarum Detrudant, improbissimi mortalium.	40
		45

21 Hier, sonst selten, vor Muta cum liquida lang gemessen.

22 pari] cod: pare („par“ bildet den Ablativ auf -i.; vgl. Kühner-Stegmann I, 71.2)

vertreibe nun mit dem klaren Naß, mit dem, was mir die Naiade gewährt, den Durst. Ach, welch große Neuerung der Verhältnisse. Welch große Veränderung? Timon, Timon, wenn Du in Deiner Vorstellung vorausgesehen hättest, daß das, was Du jetzt schon als gegeben siehst, geschehen kann, würdest Du nun gefaßter die Angriffe des Schicksals ertragen. Denn das alte Sprichwort „Vorsicht ist besser als Nachsicht“¹² ist ganz sicher wahr. O veränderliche, o wandelbare Lauen des Plutus! Weh, Timon, Timon, wie unähnlich bist Du Dir? Kaum erkenne ich mich, wenn ich in meiner Erinnerung zurückgehe und bedenke, wer ich war, und wenn ich [dann] betrachte, wer ich jetzt eben bin.

- Gast: Wer rüttelt denn nicht fern von hier mit so vielen Wehklagen den Himmel auf? Und wer verbreitet aus tiefstem Herzen so erbärmliche Klagen?
- Gem: Es ist Timon.
- Gnat: Ihr guten Götter, was für ein häßliches Ungeheuer?
- Gast: Abscheulich!
- Gem: Zum Davonlaufen!
- Gnat: Verwünschenswert!
- Gast: Sieh, wie er vor Schmutz starrt!
- Gem: Wie eingefallen das Gesicht ist!
- Gnat: Man könnte ihn wahrhaftig als Gespenst bezeichnen!
- Gast: Wie blaß sein Antlitz ist!
- Gem: Man könnte meinen, er sei ein lebloses Standbild.
- Gnat: Pfui, laßt uns vom Weg abbiegen, denn ich glaube nicht, daß es Glück bringt, ein so verhaßtes Scheusal anzusprechen.
- Tim: Daß Euch, wenn es die Götter [der Oberwelt] nicht wollen, die Götter der Unterwelt zugrunde richten, Ihr gottlosesten und nichtswürdigsten Schmeichler! Drohnen, Geier, Würmer, Räuber, Wölfe! Geht zu den Raben, Ihr Raben, gleich zu gleich gesellt sich gern. Nun verabscheut Ihr mich wie einen Schandbuben und meidet mich wie die Pest, weil nicht mehr in Fülle vorhanden ist, was ich verschenken könnte, seitdem ich mit schwerem Fall vom hohen Gipfel herabgestürzt bin. Die Götter mögen Euch vernichten! Und sie mögen Euch in den tiefen Tartarus zu den Titanen hinabstoßen, Ihr Ruchloseste unter den Sterblichen,

12 Wörtl.: „Wurfspeie, die man voraussieht, verletzen weniger“.

Qui dum crumena nummis turget aureis,
 Dum variis dapibus onerantur mensae, merum
 Dum promitur large ex abundanti penu,
 Adestis, observatis, assectamini, 50
 Cuiuslibetque e nutu pendetis homuli
 At simul ac placidae ac facilis fortunae ingruit
 Vicissitudo, ceditis ocyus Notho.
 Dii vos Deaque scelesti perdant comprecor.

Actus secundi scena secunda.
 Paupertas, Labor.

(f 78^r)

*Paup*²³:

Quam fraudulenta sit Fortuna, quam vaga,
 Et quam versatilis, volubilis satis
 Alios ut taceam, Timon ostendit satis²⁴
 Echecratide⁺, qui divitum ditissimus
 Cum fuerit, nunc est pauperum pauperrimus. 5
 Quid agat? Quo se vertat deliciis deditus
 Ignorat. Ostiatim quaeritet cibum?
 At non sinit ingenuus pudor. Collo inferat
 Restim citius, quam mendicando comparet
 Victum. Quid ergo faciat? Accedam, optimum 10
 Dabo consilium, consulentem si bene
 Aequis et obsequentibus audiet auribus,
 Vitam pol suaviorem ducet quam prius.
 Veni, mi gnate, gnatus tu mihi, tibi
 Mater ego. Te solum genui, nomen dedi 15
 Labori. Feriatis male mortalibus
 Te tradidi. Tradoque nunc quotidie.²⁵
 Te quoque Timoni tradam quo vitae suae
 Commoda parare queat, a te doctus modum.

Lab: Libenter obsequar mater, modo monitis 20
 Meis non claudat aures.

Paup: Qui tibi clauderet
 Aures o gnate, cum me secum perpetim
 Circumferat? Talis enim unum eligat ex tribus

23 Paup] cod om. (Sprecherwechsel)

24 satus] cod: satis (Der Ablativ „Echecratide“ benötigt eine Ergänzung. Gretser dürfte durch das „satis“ des zweiten Verses beeinflusst sich eine Zeile tiefer verschrieben haben. Vgl. auch Prolog, Vers 14/15 („Echecratide cretum“).

25 Die Hs. weist keinen Punkt auf.

die Ihr, solange das Geldsäckchen vor goldenen Münzen strotzt, solange die Tische mit mannigfaltigen Speisen beladen werden, solange der Wein reichlich aus einem übervollen Vorrat hervorgeholt wird, da seid, die Ihr genau aufpaßt, einem überallhin nachfolgt, und am Wink jedes beliebigen Menschleins hängt, sobald aber ein Wechsel des ruhigen und gefälligen Schicksals hereinbricht, schneller als der Südwind verschwindet. Ich bete, daß die Götter und Göttinnen Euch, Ihr Verbrecher, zugrunde richten.

Zweite Szene des zweiten Akts.
Paupertas und Labor.

- Paup: Wie trügerisch Fortuna ist, wie unstet und wie wandelbar, wie flüchtig, zeigt hinreichend - um von anderen Leuten zu schweigen - Timon, der Sohn des Echecratides, der, obwohl er der Reichste der Reichen war, nun der Ärmste der Armen ist. Was soll er tun? Wohin er sich wenden soll, weiß er, der den Lustbarkeiten verfallen ist, nicht. Soll er sich, von Haus zu Haus ziehend, sein Essen zusammensuchen? Aber die angeborene Scheu läßt [dies] nicht zu. Er dürfte eher einen Strick um seinen Hals legen als durch Betteln sich den Lebensunterhalt verschaffen. Was also soll er tun? Ich werde zu ihm gehen, werde [ihm] den besten Rat geben. Wenn er seine Ratgeberin gut mit recht gewogenen und gehorsamen Ohren anhören wird, wird er, beim Pollux, ein angenehmeres Leben führen als zuvor. Komm her, mein Sohn, Du bist mir Sohn, ich bin Dir Mutter¹³. Dich allein habe ich geboren, den Namen „Arbeit“ habe ich Dir gegeben. Den zur Unzeit müßigen Menschen habe ich Dich anvertraut und vertraue Dich auch jetzt täglich an. Nun werde ich Dich auch dem Timon anvertrauen, damit er sein Lebensglück erwerben kann, wenn Du ihn die Art und Weise gelehrt hast.
- Lab: Gerne werde ich gehorchen, Mutter, wenn er nur gegenüber meinen Ermahnungen nicht die Ohren verschließt.
- Paup: Wie würde er Dir gegenüber die Ohren verschließen, mein Sohn, da er doch mich ständig mit sich herumträgt? Denn einer, dem es so ergangen ist, muß eines von diesen drei Dingen auswählen:

13 Erinnert an Jesus, der Johannes und Maria unter dem Kreuz füreinander bestimmt.

- (f 78^v) Oportet istis. Ut aut quaeritet cibum
Vicatim mendicando, aut furando. Nihil
Horum Timona facturum, novi optime. 25
Quid restat igitur? Tertium videlicet
Ut te Labore victum conquirat sibi.
- Lab: Si mentis huius Timon est, ut dictitas
Non est verendum ne me respuat, licet 30
Permulti sint qui mendicare mavelint
Mererique crucem furtis et suspendium
Quam se addicere mihi. Tam sunt ingenio improbo.
Sed adeamus nunc ipsummet.
- Paup: Percommode
Foras en prodit, accedamus gnate mi. 35
- Actus secundi scena tertia.
Paupertas, Labor, Timon.
- Paup: Salve, vir optime.
- Tim: Quae nam per Deos queat
Esse salus, miseris cum sperare funditus
Nullam²⁶ salutem, vera demum sit salus.
- Paup: Haud ita Timon. Est Juppiter salutifer
Adhuc in caelis qui te miserum miseris
Eripiat. 5
- Tim: Est, scio, sed ambabus auribus
Bonus dormire mihi videtur Juppiter.
Adeo scelestos non punit, nec moribus
Honestos dignis praemiis remunerat.
- (f 79^f)
- Paup: Haud dormit hominum qui res cunctas temperat. 10
Sed esto, caelitem non quemppiam tui
Contingat gratia, non tamen terrestribus
Diis adeo exosus es ut immemores sint tui.
Mihi si obtemperare, Timon, volueris,
Perexpeditam rationem et facilem tibi 15
Adipiscendi victus monstravero. Cape
Me postquam Paupertatem cepisti, meum
Gnatum, Laborem quem vocavi primitus.
Est is non suavis, principio potissimum.
Sed quid agas? Fata sic iubent, sic postulans. 20
Ut pauper quivis vitam sustentet suam
Labore, ni velit fame enecarier.
Halitui aut fune caulas intercludere.

26 Nullam] cod: nullum (Kongruenz zu salutem).

daß er entweder Essen zu bekommen sucht, indem er von Gasse zu Gasse bettelt, oder indem er stiehlt. Nichts von diesen zwei Dingen wird Timon tun, das weiß ich genau. Was also bleibt? Das dritte natürlich: daß er mit Deiner - des Labor - Hilfe sich den Lebensunterhalt verschafft.

Lab: Wenn Timon von dieser Einstellung ist, wie Du immer wieder versicherst, brauche ich nicht zu befürchten, daß er mich zurückweist, wengleich es sehr viele gibt, die lieber betteln und sich mit ihren Diebstählen den Galgen und das Hängen verdienen wollen als sich mir zu verschreiben. Von so verwerflicher Einstellung sind sie. Aber gehen wir nun zu ihm selbst.

Paup: Sieh, er tritt glücklicherweise nach draußen, laß uns hingehen, mein Sohn!

Dritte Szene des zweiten Akts.
Paupertas, Labor, Timon.

Paup: Heil Dir, bester Mann!

Tim: Welches Heil kann es, bei den Göttern, denn wohl geben, wenn für die Armen zuletzt das wahre Heil darin besteht, ganz und gar kein Heil zu erwarten?

Paup: So ist es nicht, Timon. Es gibt noch immer den heilbringenden Jupiter im Himmel, der Dich Elenden dem Elend entreißt.

Tim: Es gibt ihn, ich weiß, aber der gute Jupiter scheint mir auf beiden Ohren zu schlafen. So sehr bestraft er die Verbrecher nicht und er belohnt nicht die Ehrenhaften mit Gaben, die ihrem Charakter angemessenen sind.

Paup: Es schläft nicht der, der alle Belange der Menschen lenkt. Aber sei es so, soll keinen von den Himmlischen der Dank Dir gegenüber anrühren, so bist Du dennoch den irdischen Göttern nicht so sehr gänzlich verhaßt, daß sie Deiner nicht gedenken würden. Wenn Du Dich, Timon, nach mir richten wollen wirst, werde ich Dir eine sehr leichte und einfache Methode zeigen können, den Lebensunterhalt zu erlangen. Nimm mich und nachdem Du Paupertas ergriffen hast, nimm zum ersten Mal meinen Sohn, den ich Labor genannt habe. Er ist nicht angenehm, vor allem am Anfang. Aber was willst Du tun? Die Schicksalsmächte befehlen es so, sie verlangen es so, daß jeder beliebige arme Mann sein Leben mit Arbeit fristet, wenn er nicht vom Hunger zu Tode gequält werden oder seinem Atem mit einem Strick den Zugang abschneiden will.

Lab:	Ligonem cape mercede quo vertere solum Conductus possis. Haec itidem rastra capito, Securimque istam, quae tibi sufficient satis Victus et cultus.	25
Tim:	Heu heu quae mutatio. Tam delicatulis manibus, mortalium Quis credidisset me tractaturum, necis Ante diem, rastra, ligones. O mutatio. Vicissitudo o insperata inopinaque.	30
(f 79 ^v)	Eram quondam. Quis? Cogitare suffugit Priorem mens statum, ne sibi luctum augeat.	
Paup:	Adversa ferre forti animo Timon decet. Non lamentari. Lamentis nil proficis. Progressione forsitan adhuc temporis Et consuetudine magis vita istaec tibi Placebit quam prior Timon, periculis Obnoxia quae tantis mortales non sinit Animo frui quieto, huc illuc iactitans Ut fluctus pelagi iactat vis procax Nothi. Obdura Timon, perdura viriliter.	35 40
	Actus secundi scena quarta. Ephestius, Timon.	
Eph:	Audio Timonem subito factum pauperem. Doleo, ceu debeo, sed ob mea commoda magis Quam illius. Saepius enim mihi domi meae Iam erit cenandum prandendumque quam antea. Quid refert? Sat genialiter vivam tamen. Cum sors mortales nos verset tamquam pilas, Et nunc attollat ita, ut feriamus sidera Capitibus. Nunc ad ima trudat tartara, Nihil ut depressius possit reperirier, Frui quaesitis statui dum possum ac licet, Opes dumque vigent, aetas ipsa dum viret,	5 10
(f 80 ^r)	Dum vegeta mens est, nil in crastinum diem Quod genium pascat prorogo, cum nesciam Quid serus advehat vesper, nedum dies Crastinus. Opes habeo quidem nec plurimas, Nec quoque paucissimas, qualesquales tamen Sint, hisce me beavit ille beatus et Dives opum Timon, sine modo in me congerens Flavae monetae copiam. Sed quemnam ibi Video, squalere, pannis, annisque obsitum. Ligone, rastris et securi praeditum. Timon est. Quid agam? Scio clamaturum meam Opem, fidem vetusque foedus, dexteram Tot a se munificis largitionibus	15 20

- Lab: Nimm die Schaufel, damit Du mit ihr als Tagelöhner den Boden umgraben kannst. Du sollst ebenfalls diese großen Hacken nehmen und dieses Beil da, welche Dir zur Genüge Nahrung und Lebensstandard¹⁴ verschaffen werden.
- Tim: Weh, weh, welche Veränderung! Wer von den Sterblichen hätte geglaubt, daß ich mit so zarten Händen vor meinem Todestag Hacken und Schaufeln herumschleppen würde! O, Veränderung! O, unvermuteter und unerwarteter Wechsel! Einst war ich. Wer? Der Verstand weigert sich, über den früheren Zustand nachzudenken, damit sich die Trübsal für ihn nicht noch vergrößert.
- Paup: Man muß das Unglück mit starker Gesinnung ertragen, Timon, nicht jammern. Mit Gejammer kommst Du nicht weiter. Vielleicht wird Dir [noch] mit dem Lauf der Zeit und der Gewöhnung bis dahin dieses Leben besser gefallen als Dein früheres, Timon, welches, da es so großen Wagnissen ausgesetzt ist, die Menschen nicht ruhigen Herzens genießen läßt, weil es sie immer wieder hierhin und dorthin schleudert, so wie die unbändige Kraft des Südwindes die Fluten des Meeres hin und her peitscht. Halte aus, Timon, halte durch wie ein Mann!

Vierte Szene des zweiten Akts.
Ephestius, Timon.

- Eph: Ich höre, daß Timon plötzlich arm geworden ist. Ich bin betrübt wie ich es sein muß, aber mehr wegen meiner Interessen als wegen der seinigigen. Denn ich werde nun öfter bei mir zu Hause zu Abend und zu Mittag essen müssen als zuvor. Was soll's? Ich werde dennoch unbeschwert genug leben. Da das Schicksal uns Menschen hin und her dreht wie Bälle und bald so emporhebt, daß wir mit den Köpfen an die Sterne stoßen, bald auf den Grund des Tartarus wirft, daß man tiefer nichts finden kann, habe ich mich entschieden, das Erworbene zu genießen, solange ich kann und es [mir] erlaubt ist, solange mein Reichthum in Blüte steht, solange ich selbst jung bin, solange der Verstand munter ist; nichts, womit ich meinen Genius laben kann, verschiebe ich auf den morgigen Tag, da ich nicht weiß, was [schon] der späte Abend bringt, geschweige denn der morgige Tag. Mittel besitze ich freilich nicht sehr viele, aber auch nicht ganz wenige; von welcher Art auch immer sie jedoch bei alledem sind, mit ihnen beschenkte mich Timon, jener glückliche und an Mitteln reiche Mann, indem er mich ohne Maß mit einer Menge Goldmünzen überhäufte. Aber wen sehe ich denn da vor Schmutz starren und voll von Lumpen und Jahren, ausgerüstet mit Schaufel, Hacken und Beil? Es ist Timon. Was soll ich tun? Ich weiß, daß er meine Hilfe anrufen wird, die Treue und den alten Bund; die rechte Hand, die so oft von ihm mit freigebigem Geschenken

14 "satis cultus" wörtl.: genügend von dem, was das Leben angenehm macht.

	Repletam saepe, proferet. Mensam occinet Qua magis utebar quam mea. Quid factu opus Sit, haud equidem dispicio satis. Fugae via Praeclusa est. Iam me vidit. Quid faciam igitur, Cognosse me negabo, quamvis mentiar Parum refert, hac usus sum arte saepius. In mentiendi bene sum exercitus schola.	25 30
Tim:	Ephesti, salve.	
Ephest:	Quis tu, qui non cognitum Salute impartias?	
Tim:	Non cognitum mihi? Atqui meipso melius novi Ephestium.	
(f 80 ^v)		
Eph:	Quid? Tu te ²⁷ melius nosti Ephestium, scelus? Quo cum cubo, mando, bibo, ludo, confabulor, Nugorque nugas, cum quo unus denique sum ego.	35
Tim:	Atque cenasse, prandisse, bibisse, autumo Te Ephesti saepius, cum Timone misero Nunc, sed non olim, quam tuo cum Ephestio.	40
Eph:	Cum Timone? Quid istuc est nominis[?] Quod deierare mihi liquet per inferos, Per superos, per quicquid Deorum continet Orcus, polus, tellus, me non ante hanc diem Audisse. Satin sanus es? Aut sat cerebri habes?	45
Tim:	Nescin sescentos nuper aureos tuae Me filiae dedisse in dotem?	
Eph:	Tu indiges Ut video, helleboro ⁺ . Quid ais? Vigilans somnias. Tu dotem filiae? Cui nil suppetit Ligonem praeter. Abi, quo dignus in malam Crucem. Dii te. Sed fluctus motos comprimo Et institutam persequor mihi viam.	50
	Actus secundi scena <i>quinta</i> ²⁸ Timon, Philotimon	
<i>Tim</i> ²⁹ :	Proh Juppiter, proh caeterique caelites Quid patior! Quid fero! Notissimis meis Non amplius cognoscor. Cum quibus dies	

27 Te] cod: me (Sinn).

28 quinta] cod: 5 (Konsequente Szenen-Numerierung),

29 Tim] cod. om. (Sprecherwechsel).

gefüllt war, wird er vorbringen. Die Tafel wird er mir laut vorhalten, an der ich mich mehr aufhielt als an meiner eigenen. Was zu tun ist, sehe ich freilich nicht recht. Der Fluchtweg ist abgeschnitten. Schon hat er mich gesehen. Was soll ich also tun? Ich werde abstreiten, daß ich ihn kenne; wenn ich auch noch so sehr lüge, ist es kaum von Bedeutung: in dieser Fertigkeit habe ich mich öfters geübt. In der Schule des Lügens bin ich gut trainiert.

Tim: Sei begrüßt, Ephestius!

Ephest: Wer bist Du, der Du einem Unbekannten einen Gruß zukommen läßt?

Tim: Einem mir Unbekannten? Aber ich kenne den Ephestius besser als mich selbst!

Eph: Was? Du kennst den Ephestius besser als Dich, Du Verbrecher? [Den Ephestius], mit dem ich zu Tische liege, esse, trinke, spiele, plaudere und Possen mache, mit dem ich schließlich eins bin?

Tim: Und ich behaupte, daß Du, Ephestius, öfter getafelt, zu Mittag gegessen und getrunken hast mit Timon, der nun arm ist, es aber einst nicht war, als mit Deinem Ephestius.

Eph: Mit Timon? Was bedeutet denn dieser Name? Ich habe keine Skrupel, feierlich zu schwören, bei den Göttern der Unter- und der Oberwelt, bei all dem, was Unterwelt, Himmel und Erde an Göttern enthält, daß ich diesen Namen nicht vor diesem Tag gehört habe. Bist Du wirklich bei Verstand? Oder hast Du genug Hirnmasse?

Tim: Weißt Du nicht, daß ich Deiner Tochter neulich 600 Goldstücke zur Mitgift gegeben habe?

Eph: Du brauchst, wie ich sehe, die Nieswurz. Was sagst Du? Wachend träumst Du. Du Mitgift für meine Tochter? Dem nichts zu Gebote steht außer einer Schaufel? Geh weg, wohin Du es verdienst, zum Henker! Die Götter sollen Dich... . Aber ich bezähme die aufgewühlten Fluten [des Gemüts] und gehe weiterhin den für mich eingeschlagenen Weg.

Fünfte Szene des zweiten Akts.
Timon, Philotimon.

Tim: Bei Jupiter, bei den übrigen Göttern, was erdulde ich! Was ertrage ich! Meinen engsten Bekannten bin ich nicht länger bekannt, mit denen ich Tage

und Nächte verbracht habe, gescherzt habe, ausschweifend getrunken habe. Was soll das bedeuten? Was ist das für eine ungeheuerliche Sache? Ich bin der gleiche Timon, der ich gewesen bin, mit der Einschränkung, daß ich zuvor reich war und jetzt arm bin. Als Reichen nimmt man mich bei Hinz und Kunz wahr¹⁵, bei den Mittleren, den Höchsten und den Untersten [der Gesellschaft] und nun als Armen erkennen mich nicht Hinz und Kunz, nicht die Untersten, die Höchsten oder die Mittleren und auch die besten Freunde nicht, was ist [da noch] schlimmer? Was soll das bedeuten? Natürlich, so wie Dinge nur in Gegenwart des Lichts in den Blick fallen und erkannt werden, und wenn sie von Finsternis bedeckt sind, [dies] keineswegs [tun], so wird auch ein Mensch, insofern er mit Reichtümern gesegnet ist, die gleichsam Lichter sind, erkannt. Aber sobald die düstere Armut kommt, sieht niemand den, den er zuvor gesehen hatte, weiterhin, denn das Licht fehlt, ohne das nichts erkannt wird. Aber sieh da den Philotimon, der Dir einmal der beste der Freunde war. Ich werde sehen, ob er dem Namen entspricht, den er zur Schau trägt, ob er nämlich ein Philotimon war und noch ist oder ob er für mich ein Philoplutus ist. Gegrüßt sollst Du sein, bester Freund!

- Phil: Was sagst Du, der Du dringend ein etwas gesünderes Hirn brauchst?
- Tim: Sei gegrüßt, sage ich.
- Phil: Ich brauche Deinen Gruß nicht.
- Tim: Aber ich Deinen sehr.
- Phil: Das kümmert mich nicht.
- Tim: Dich kümmert nicht die größte Not Deines Timon?
- Phil: Du willst mir einen Timon in Erinnerung bringen?
- Tim: Dessen Freund Du bist, der Sache und dem Namen nach.
- Phil: Ich kenne keinen, der mit dem Namen Timon angesprochen wird, Du erfindest einen neuen und mir unbekanntem Namen. Ich kenne weder Deinen Namen noch kenne ich Dich, Du bist verrückt.
- Tim: Was auf der Welt soll ich nun machen, da [sogar] dem Philotimon Timon unbekannt ist? Jupiter selbst hätte mich nicht überzeugt, daß dies geschehen würde; wenn noch irgendein Gott im Himmel wohnt,

15 Wörtl.: „Allen, auch den Triefägigen und den Barbieren, bekannt sein“ (vgl. Horaz, Sat. 1,7,3).

Is vindicet tantas atque tot iniurias,
 Et scelera, quibus adoperiuntur singuli.
 Nunc me ad casam tuguriumque meum fumidum
 Recipiam, exspectans cui operam meam locem.

Actus secundi finis. 222

Actus tertii scena prima.
 Marsias, Getomus, agricolae.

Mar:	Rheae ⁺ maritus dum regnabat aurea Fuisse feruntur saecula, tellus vomere Non versa suoapte nutu dia pabula Nitidas et segetes subministrasse hominibus. Quae si sceleribus hominum non in ferrea Abiissent, haud opus foret laboribus Immensis terram colere, et reddere fructuum	5
(f 82 ^f)	Feracem. Sed modo antiqua sub ilice, Modo propter garrulae lymphae pellucidos Rivos iucunde curaremus corpora Laboris securi necnon molestiae. Sed quia visum aliter superis, miseri cogimur Rastris, aratris, duris et ligonibus Exercere solum. Nec tamen semper Dii Secundant conatus nostros, sed irritos Persaepe reddunt, fruges ut longe impares Laboribus summittat tellus, miseria Haec rusticorum suprema est.	10 15
Get:	Quid Marsia Cum sorte disceptas iniqua, cum nihil Proficias conquerendo, sic vult Juppiter, Sic fata ferunt, et sic necessitas iubet. His bellare tribus nemo quit mortalium. Conduc potius (nam satius hoc puto fuerit) Agellum qui tibi ligone vertat antequam Sidera quae prosperare solent istuc opus Occumbant, quo sementem dein facere queas.	20 25
Mar:	Prudenter, Getome, mones. Sed ubi nam huiusmodi Hominem repperias?	
Get:	In foro, nam illic solent Operam suam locare conducentibus.	
Mar:	Quin igitur tendimus ad forum?	
Get:	Sequere.	
Mar:	Sequor.	30
(f 82 ^v)		
Get:	Veni.	

so möge dieser so große und so viele Ungerechtigkeiten und die Verbrechen, mit denen sich die Einzelnen bedecken¹⁶, rächen. Nun werde ich mich in meine Hütte und meinen rauchigen Schuppen zurückziehen und abwarten, wem ich meinen Dienst anbiete.

Ende des zweiten Akts. 222 [Verse]

Erste Szene des dritten Akts.
Die Bauern Marsias und Getomus.

Mar: Solange der Gemahl der Rhea herrschte, sollen die Zeitalter golden gewesen sein, soll die Erde, ohne daß sie vom Pflug umgewendet wurde, aus eigenem Willen den Menschen herrliche Speisen und reich tragende Saatfelder verschafft haben. Wenn diese [Zeitalter] nicht durch die Verbrechen der Menschen in eiserne übergegangen wären, wäre es nicht nötig, mit unermeßlichen Mühen die Erde zu bestellen und [wieder] ertragreich an Feldfrüchten zu machen, sondern wir würden bald unter einer alten Eiche, bald nahe bei den Bächen des murmelnden Wassers uns mit Vergnügen um unser leibliches Wohl sorgen, unbekümmert um Mühe und Beschwerlichkeit. Aber da es ja den Himmlischen anders gefallen hat, werden wir Armen gezwungen, mit Hacken, Pflügen und beschwerlichen Schaufeln den Boden zu bestellen. Und dennoch unterstützen die Götter nicht immer unsere Anstrengungen, sondern machen sie sehr oft unwirksam, so daß die Erde Früchte wachsen läßt, welche den Mühen bei weitem nicht entsprechen; das ist das größte Elend der Bauern.

Get: Was, Marsias, haderst Du mit dem ungerechten Schicksal, da Du durch Klagen doch nichts erreichst, so will es Jupiter, so lauten die Göttersprüche und so befiehlt es die Notwendigkeit. Mit diesen dreien kann kein Sterblicher den Kampf aufnehmen. Stell Dir lieber einen an (denn das, glaube ich, dürfte besser sein), der Dir Dein kleines Stück Land mit der Schaufel umgräbt, bevor die Gestirne, die dieses Werk zu begünstigen pflegen, untergehen, damit Du daraufhin die Aussaat vornehmen kannst.

Mar: Klug mahnst Du, Getomus. Aber wo willst Du denn einen Menschen dieser Art finden?

Get: Auf dem Marktplatz, denn dort pflegen sie denen, die Tagelöhner anwerben, ihren Dienst anzubieten.

Mar: Warum gehen wir also nicht zum Marktplatz?

Get: Folge mir!

Mar: Ich folge!

Get: Komm!

16 D.h.: „da sie so tun als wären sie nicht betroffen“.

Mar:	Venio.	
Get:	Cito.	
Mar:	Citius.	
Get:	Citissime.	
	Festina.	
Mar:	Festino.	
Get:	Vola.	
Mar:	Volo.	
Get:	Viden operas	
	Praesto esse?	
Mar:	Video.	
Get:	Iam paciscere Marsia,	
	Cum istoc viro.	
Mar:	Paciscar, salve, vir bone.	
	Tua meus ager indiget opera. Ligo ³¹	35
	Locusque te etenim agricolam manifeste arguunt ³² .	
Tim:	Agricola non sum natus, verum ab improba	
	Fortuna factus.	
Mar:	Ut ut sit, tune mihi hodie	
	Et te tuasque manus locabis? Praemium	
	Laboris obulos senos vesperi auferes.	40
	Hic porro, quem tueris, vertendus ager est.	
Tim:	Placet conditio, quando sic sorti placet.	
Mar:	Nunc face quamprimum te ad laborem conferas.	
	Nos interim curabimus, quae sunt domi.	
	Actus tertii scena secunda.	
	Gastrophilus, Gemoenus, Gnatonides.	
Gast:	Quam dudum est cum vidisti parem opibus Midae	
	Timona? Quid dico? Penuria parem	
	Dicere volebam Codro.	
Gem:		
Gast:	Quasi vero hoc nesciam, aut ex te scitarier	
	Velim, improbe, cedo quota sit hebdomas ⁺ ?	
Gnat:	Hebdomas	5
(f 83 ^r)	Quinquagesima nondum effluxit.	

31 Die Hs weist vor „Ligo“ eine runde Klammer auf, die jedoch nicht mehr geschlossen wird und deshalb hier getilgt wurde.

32 arguunt] cod: argunt (Metrum und Grammatik verlangen arguunt).

- Mar: Ich komme!
- Get: Schnell!
- Mar: Schneller!
- Get: Ganz schnell! Beeile Dich!
- Mar: Ich beeile mich [ja]!
- Get: Fliege!
- Mar: Ich fliege!
- Get: Siehst Du, wie die Tagelöhner bereitstehen?
- Mar: Ich sehe [es].
- Get: Werde gleich einig, Marsias, mit diesem Mann da.
- Mar: Ich werde den Vertrag schließen. Sei begrüßt, bester Mann!
Mein Acker braucht Deine Dienste - die Schaufel und der Ort weisen
Dich eindeutig als Bauern aus.
- Tim: Als Bauer bin ich nicht geboren, sondern dazu bin ich vom bösen
Schicksal gemacht worden.
- Mar: Wie dem auch immer sei, wirst Du mir heute sowohl Dich als auch
Deine Hände vermieten? Als Lohn für Deine Arbeit wirst Du je sechs
Obolen am Abend davontragen. Hier außerdem, der Acker, den Du
siehst, der muß umgegraben werden.
- Tim: Die Abmachung gefällt, da sie ja dem Schicksal so gefällt.
- Mar: Nun mach, daß Du sobald wie möglich an die Arbeit gehst. Wir
kümmern uns inzwischen um die Dinge, die zu Hause zu tun sind.

Zweite Szene des dritten Akts.
Gastrophilus, Gemoenus, Gnatonides.

- Gast: Wie lange ist es her, daß Du den Timon gesehen hast, der in
seinem Reichtum dem Midas gleicht? Was sage ich? Ich wollte sagen,
der in seiner Armut dem Codrus gleicht.
- Gem: Es ist, glaube ich, nicht ein Jahr.
- Gast: Gerade als ob dies nicht wüßte oder von Dir, Gottloser, zu erfahren
suchte, raus damit, der wievielte siebte Tag ist dies?
- Gnat: Der [wievielte] siebte Tag? Der fünfzigste ist noch nicht vorbei.

Gast:	Ludibrium Vobisne debeo? Cachinum, et risum, et iocum? Ex quo Timonem vidistis, quot sunt dies?	
Gem:	Trecenti sexaginta nondum sunt dies.	
Gast:	Ut vos Diespiter perdat, nequissimi. Siccine ludificatis me? Commovi iecur ⁺ . Bilis ut ebullit! Interdum iuvat iocis Indulgere. Ioci nunc satis. Stomachi satis Sit etiam.	10
Gem ³³ :	Timonem (quo tibi recenseam, Quod scire cupis) hodie vidi regalibus Insignem sceptris, rastris et ligonibus, Vidi inquam venditantem operam suam in foro, Minutula mercedula.	15
Gast:	Quid audio?	
Gem:	Ipsam nimirum veritatem.	
Gast:	Quis color Vultus? Quae habitudo corporis?	
Gem:	Marcet.	
Gnat:	Tepet.	20
Gem:	Torpet.	
Gnat:	Languet.	
Gem:	Olet hircum, qui prius unguina Olebat exotica.	
Gnat:	Fame magis famet ³⁴ .	
Gem:	Siti magis sitit.	
Gnat:	Sed ecce tibi lupum In fabula. Dum fabulamur neutiquam Aniles fabulas, sed res gestas.	
Gem:	Agrum Petit heri.	25
Gnat:	Heu, monstrum.	
Gast:	Heu, larvam.	
Gem:	Heu, umbram corporis, Non corpus.	

33 Gem] cod. om.

34 "Famet" ist antik nicht belegt. Mittellateinisch gibt es „famescere“. Hier wohl eine ad-hoc-Bildung des Wortwitzes und der Parallele zu „sitire“ wegen.

- Gast: Muß ich Euch zum Gespött dienen? Zu schallendem Gelächter, Lachen und Scherz? Seitdem Ihr Timon gesehen habt, wieviele Tage ist das her?
- Gem: Es sind noch nicht 360 Tage.
- Gast: Daß Euch Jupiter vernichte, Ihr Nichtsnutze! Führt Ihr mich so an der Nase herum? Ich habe die Leber erregt. Wie die Galle hervorsprudelt! Manchmal macht es Spaß, sich dem Scherzen hinzugeben. Es sei nun genug des Scherzens, es sei auch genug des Unmuts!
- Gem: Den Timon (damit ich Dir der Reihe nach erzähle, was Du zu wissen begehrt) habe ich heute gesehen, auffallend durch [wahrhaft] königliche Szepter, [nämlich] Hacken und Schaufeln. Ich habe [ihn] gesehen, sage ich, wie er auf dem Marktplatz seinen Dienst um einen ganz elenden Lohn anbot.
- Gast: Was höre ich?
- Gem: Ohne Zweifel die bloße Wahrheit.
- Gast: Welche Gesichtsfarbe? Wie [ist] sein Äußeres?
- Gem: Er ist entkräftet.
- Gnat: Er ist matt.
- Gem: Ohne Leben.
- Gnat: Er ist siech.
- Gem: Er riecht nach dem Bock¹⁷, er, der früher nach fremdländischen Salben duftete.
- Gnat: Er leidet schrecklichen Hunger.
- Gem: Er leidet schrecklichen Durst.
- Gnat: Aber da, schau, wenn man vom Teufel spricht, kommt er daher¹⁸, während wir ja keineswegs altweiberhafte Märchen erzählen, sondern Tatsachen.
- Gem: Er geht auf das Feld seines Herrn.
- Gnat: Weh, scheußlicher Anblick!
- Gast: Weh, Fratzensgesicht!
- Gem: Weh, das ist der Schatten eines Körpers, kein Körper [mehr]!

17 D.h. er verbreitet Bocksgeruch wegen seiner „diphtera“ (Wams aus Bockleder).

18 Das lateinische Wortspiel ist im Deutschen schlecht wiederzugeben. Wörtlich hieße es: „Da ist der Wolf aus dem Märchen“.

Gnat: Sed quid agimus? Demus nos fugae
Ne sit necessum affari perditum virum.

Gast: Placet consilium. Fuge.

Gem: Fugio.

Gnat: Fuge.

Gast: Fugio.

(f 83^v) Actus tertii scena tertia
Timon.

O, varias, o mutabiles Pluti vices.
O, caelites, supreme o Juppiter Deum.
Quid arbitrer? Nil vos esse nisi nomina
Vana, sine vi subiecta, nec nomen Jovis
Plus significare quam chimaerae⁺ aut tragelaphi⁺? 5
Certe miserias quando conspikor meas
In hanc fateor descendo fere sententiam.
Ad pietatem porro cum converto meum
Animum, deiicior pristina sententia.
Sed ut ut sit, caelites, quod si caelum incolunt 10
Cur moribus incorruptos fortunae flagris
Adeo concidi patiuntur? Cur improbos
Opibus florentes reddunt ac honoribus?
Cur raptores, praedones, et fures ferunt?
Colaces, coraces, pecunisugas⁺ sedulos, 15
Venaticos auri canes, famelicos
Ventre, cur imos non trudunt ad inferos?
Gravifreme⁺, nubicoge⁺, iusiurandice
Magnicrepe⁺, fulgurator, et grandistrepe⁺
Juppiter, ubi fulgur, ubi tua tonitrua? 20

(f 84^r) Ubi fulmen candens? Num fumus poeticus
Est fulmen illud, tot decantatum modis?
Si non est, quid moraris perdere improbos
Qui te non tantum tondent, sed etiam cutem
Deglubunt, dum decemcubitale⁺ dextera 25
Tenes, praeclare, fulmen, omnes peierant
Nunc absque timore, raptis vivunt libere,
Templa tua spoliant, in equorum cubilia
Commutant, nonnumquam in meretricum latibula.
Et tu connives. Seu magis horum nescius 30
Mandragera⁺ consopitus somnum Epimenidis⁺
Dormis. Maior messis non fuit o Juppiter
Hominum improborum, nec maturior
Et tu demetere cessas. Fulmen arripe
Radicitusque reseca fibras pessimas 35
Ne revirescat tam nequam seges in posterum.
Stultorum quondam, nunc scelestorum omnia
Repleta sunt. Quibus furari ludus est,

- Gnat: Aber was tun wir? Wollen wir die Flucht ergreifen, damit wir nicht in die Verlegenheit kommen, den verlorenen Mann ansprechen zu müssen.
- Gast: Der Plan gefällt. Flieh!
- Gem: Ich fliehe.
- Gnat: Flieh!
- Gast: Ich fliehe.

Dritte Szene des dritten Akts.
Timon.

O veränderliche, o wandelbare Launen des Plutus!

O himmlische Götter, o Jupiter, höchster der Götter! Was soll ich glauben? Daß Ihr nichts seid als leere Namen, ohne Macht dahinter und daß der Name Jupiters nicht mehr bedeutet als der der Chimaera oder eines Tragelaphen?

Sicherlich, wenn ich mein Elend überdenke, sinke ich, das gestehe ich ein, fast zu dieser Ansicht herab. Wenn ich dann meine Gedanken der Frömmigkeit zuwende, lasse ich mich von der eben geäußerten Ansicht abbringen. Aber wie dem auch sei, wenn die Götter nun im Himmel ansässig sind, warum erlauben sie, daß die charakterlich Unbescholtenen von den Peitschenschlägen des Schicksals so sehr niedergeworfen werden? Warum machen sie Schurken zu Leuten, die durch Reichtum und Ehren in Ansehen stehen? Warum ertragen sie Raffer, Räuber und Diebe? Die Schmeichler, Raben, eifrigen Geldsauger, Jagdhunde auf Gold, ausgehungerte Bäuche, warum stoßen sie [diese] nicht in die tiefste Unterwelt? Schwerdröhnender, Wolkenzwinger, Du, bei dem man Eid schwört, Lautkrachender, Blitzeschleuderer und erhabenen Tosender, Jupiter, wo ist Dein Blitz, wo Deine Donnerschläge?

Wo ist der glühende Blitz? Ist etwa jener Blitz nur dichterischer Rauch, in so[und-so]vielen Weisen besungen? Wenn er es nicht ist, was zögerst Du, die Gottlosen zu vernichten, die Dich nicht nur scheren, sondern [Dir] auch die Haut abziehen, während Du, Herrlicher, in Deiner Rechten den zehn-ellen-langen Blitz hältst? Alle schwören jetzt ohne Furcht Meinede und leben offen von ihrem Raub, plündern Deine Tempel, wandeln sie in Pferdeställe um und manchmal [auch] in Verstecke für Dirnen. Und Du hast Nachsicht! Oder mag es eher sein, daß Du von diesen Dingen nichts weißt, und, Du von einem Alraun in tiefen Schlaf versetzt, den Schlaf des Epimenides schläfst. Es gab, o Jupiter, keine größere Ernte an gottlosen Menschen und auch keine reifere, und Du säumst abzuernteten! Nimm den Blitz und schneide die verderblichsten Fasern mitsamt der Wurzel zurück, damit eine so nichtsnutzige Saat für die Nachwelt nicht wieder hochsprießt. Einst war alles voll von Dummköpfen, nun von Verbrechern. Für sie ist es ein Spaß, zu stehen,

	Voluptas peierare, lucrum maximum Praedari. Nam mea ut duntaxat explicem Mihi non tantum fraudibus, technis, dolis, Palam, clam, vi furto, praeda, precario Mea eripuerunt, et cutem cum carnibus	40
(f 84 ^v)	Avulsere manibus suis rapacibus, Sed et medullulae si quid recessibus In intimis latebat, id pergnaviter Exsuxere mihi, meque ad hanc penuriam, Ad hos labores et ad hanc ultimam inopiam Adegerunt. Neque iam mei nequissimos Contingit ulla gratia, hoc si Juppiter Fas est et aequum, tum nescio quid sit nefas, Et iniquum. Det poenas parasiticum Genus, necnon amicorum mensalium.	45
		50
	Actus tertii scena quarta. Juppiter, Mercurius.	
Jup:	Quis ille Mercuri qui vocibus ferit Celsi tam confidentibus oras aetheris. Ille inquam qui nescio quid agri in Attica Fodit ligone, quique saepius caput Scabit, digitosque rodit; totus squalidus, Fuliginosus, hirsutus, homo garrulus. Audax, oris perfricti, quippe qui Deos Lacessere non vereatur verbis impiis.	5
Mer:	Quid ais, pater? Timonem non nosti amplius Echecratide satum. Qui saepe Jovialia Festa celebravit quam lautissime.	10
(f 85 ^r)		
Jup:	Colyttaeum dicis.	
Mer:	Ita, ipsum.	
Jup:	Ipsum?	
Mer:	Ipsissimum.	
Jup ³⁵ :	Heu, quanta mutatio, vicissitudoque. Timonem dicitasne illum opulentissimum Pulchrum, formosum, moribus gravissimis Ornatum?	15
Mer:	Illum ipsum.	

35 Jup] cod. om. (Sprecherwechsel)

ein Vergnügen, meineidig zu sein, der größte Gewinn, zu rauben. Denn, um nur meine Lage darzulegen, mir haben sie mein Vermögen nicht nur durch Betrügereien, Tricks und Listen in der Öffentlichkeit und im Verborgenen, mit Gewalt, Diebstahl, Raub und durch Betteleien entrissen und die Haut mit [ganzen] Fleischfasern mit ihren raffgierigen Händen abgezogen, sondern auch, wenn noch etwas zartes Mark in den innersten Höhlungen des Körpers verborgen war, haben sie mir dies ganz eifrig ausgesaugt und mich bis zu dieser Bedürftigkeit, zu diesen Mühen und zu dieser äußersten Armut getrieben. Und schon berührt die Schurken keinerlei Dankbarkeit mehr mir gegenüber, wenn das, Jupiter, göttliches Recht und gerecht ist, dann weiß ich nicht, was Unrecht und ungerecht ist. Bestraft werden soll das Parasitengeschlecht und gewiß doch auch das der Tafelfreunde!

Vierte Szene des dritten Akts.
Juppiter, Merkur.

- Jup: Wer ist jener [Mensch], Merkur, der so unverschämte Reden zu den Gefilden des erhabenen Himmels dringen läßt? Jener, sage ich, der auf irgendeinem Feld in Attika mit der Schaufel gräbt und der sich recht oft den Kopf kratzt, Nägel beißt, ganz schmutzig, rußig, struppig und außerdem ein Schwätzer ist. [Er ist] dreist, drückt sich unverschämt aus, da er sich nicht scheut, die Götter mit frevlerischen Worten zu herauszufordern.
- Mer: Was sagst Du, Vater? Kennst Du den Timon nicht mehr, des Echekratides Sohn, welcher oft Jupiters Festtage so stattlich wie nur möglich begangen hat?
- Jup: Du meinst den aus Kollytos?
- Mer: Genauso ist's, eben den.
- Jup: Eben den?
- Mer: Genau eben den.
- Jup: Ach, welcher Wandel und Wechsel! Sagst Du wirklich, jener außerordentlich reiche, vortreffliche, wohlgestaltete und charakterfeste Timon?
- Mer: Jener selbst.

Jup:	Qui fit ergo ut diphtera ⁺ Sagoque rustico vestitus agrum colat? Gravi ligone, conductus mercedula Triobulari, ut videtur, ubi opes pristinae? Ubi dignitas? Ubi argentum? Aurum ubi?	20
Mer:	οἶχεται	
Jup:	οἶχεται? At quando, quomodo, qua vi, qua via?	
Mer:	οἶχεται, hoc solum scio, quo pacto nescio. Humanitatem et in omnes benevolentiam Accusat ipse tamquam expultrices opum. Sed ego stultitia simul ac inscientia Putarim Timonem redactum ad inopiam. Amicos etenim sine cerebro quosvis sibi Adiunxit semper, parasitis rapacibus Aditum non interclusit, qui misero iecur Repandis rostris et tagacibus unguibus Peredere aliter, quam Prometheo ⁺ tuus Pater aliger, aut Tityo ⁺ vultur edacissimus. Quin ossibus etiam nudatis sedulo Iisque circumrosis, si quid in intimis	25 30
(f 85 ^v)	Meatibus medullae inerat id gnaviter Exsuxere bibuli, quo facto protinus Exsuccum, exsanguem dereliquerunt virum, Imaque recisum a stirpe, neque quisnam siet Timon iam scire simulant se nequissimi. Ob haec quem cernis agrum mercede excolit, Amictus diphtera. Non tam se inopem dolens, Quam incognitum, quibus erat cognitissimus, Et quos mactaverat opibus imprudens suis.	35 40
Jup:	Mira refers Mercuri. Vixque audita antehac. Quis credidisset Timonem tam divitem Tam fore miserum, quam modo reipsa cernimus. Sed ipse in nos confert culpam ³⁶ inopiae suae. Sic impii solent mortales, qui suo Dum puniuntur merito negligentiae Accusare Deos non verentur impie. Quasi quod est muneris nostri non sedulo Faceremus, et actiones hominum, casui Sortique incertae traderemus, ceu ratem Quae sine velo, sine nauta fluctibus maris	45 50

36 culpam] cod: culpae (conferre verlangt Akkusativ statt Genitiv),

- Jup: Wie kommt es also, daß er mit einem Lederwams und mit dem Mantel eines Bauern bekleidet den Acker bestellt? Mit schwerer Schaufel, angeworben für den elenden Lohn von drei Obolen, wie es scheint. Wo ist der frühere Reichtum [geblieben]? Wo seine Würde? Wo ist das Silber? Das Gold, wo ist es?
- Mer: Es ist verschwunden.
- Jup: Verschwunden? Aber wann, wie, durch welche Macht, auf welchem Weg?
- Mer: Es ist verschwunden, das allein weiß ich, wie, [das] weiß ich nicht. Er selbst klagt seine Menschlichkeit und sein Wohlwollen gegen alle an, wie wenn sie die Vertreiber des Reichtums [gewesen wären]. Aber ich wäre der Meinung, daß Timon durch Dummheit und zugleich Unwissenheit in die Armut getrieben wurde. Denn Freunde, wer immer sie auch waren, ließ er immer ohne Überlegung sich ihm anschließen, wehrte auch nicht den raffgierigen Parasiten Zugang, die dem Armen die Leber mit ihren gekrümmten Schnäbeln und diebischen Krallen anders aufgezehrt haben als dem Prometheus Dein geflügeltes [Tier], Vater, oder der sehr gefräßige Geier dem Tityus. Ja, sogar, nachdem die Knochen bloßgelegt und diese eifrig rundherum benagt worden waren, haben die stets Durstigen, wenn in den innersten Gängen etwas Mark enthalten war, dies emsig ausgesaugt; danach haben sie alsbald den Mann ausgesaugt, ausgeblutet, und ihn bis zur untersten Wurzel beschnitten zurückgelassen. Und schon geben die Erzschorken vor, nicht mehr zu wissen, wer denn Timon sei.
Deshalb bestellt der, den Du siehst, für Lohn den Acker, bekleidet mit einem Lederwams. Er ist nicht so sehr darüber betrübt, daß er arm ist, als daß er nicht mehr gekannt wird von den Leuten, mit denen er bestens bekannt war und welche er unvorsichtig mit seinem Reichtum beschenkt hatte.
- Jup: Seltsame und kaum zuvor gehörte Dinge berichtest Du, Merkur. Wer hätte geglaubt, daß der so wohlhabende Timon so arm werden würde, wie wir ihn jetzt eben tatsächlich sehen. Aber er selbst richtet die Schuldanklagen für seine Armut gegen uns. So pflegen die gottlosen Menschen [es zu tun], die, während sie für ihre Schuld bestraft werden, sich nicht scheuen, die Götter frevlerisch der Nachlässigkeit anzuklagen. Als ob wir das, was unseres Amtes ist, nicht gewissenhaft ausführen und die Handlungen der Menschen dem Zufall und dem unsicheren Schicksal überlassen würden, als sei es ein Floß, das ohne Segel, ohne Schiffer den Fluten des Meeres

	Exponitur Africi ⁺ regenda flatibus.	55
	Sed i caducifer ⁺ voca quantocyus	
	Plutum, ut thesauro Timonem ³⁷ novo beet.	
	Thesauro stabili, non fugaci mage Notho.	
(f 86 ^r)	Licet parasitis dona donet denuo.	
	Quos ego trisulco fulmine percussos stygis	60
	Sub ima trudam, tellus quo libera sit	
	His tam scelestis ardelionibus. Licet	
	Satis poenarum videatur si ditior	
	Quam fuerit ante Timon, fiat denuo.	
	Livore tunc rumpentur enim improbissimi.	65
Mer:	Faciam quod mandas Juppiter. Plutum mora	
	Nulla interposita quaeram.	
Jup:	Sic fieri volo.	
	Actus tertii scena quinta.	
	Mercurius.	
	Tollere voces et importunis aethera	
	Pulsare votis, quantum semper commodi	
	Ferre solet. Si Timon agrum silentio	
	Fodisset auresque Jovis tot clamoribus	
	Non obtudisset forsitan foderet adhuc	5
	A Jove non exauditus, sed quia liquidum	
	Aera, terras, pontum ac ipsas caelestium	
	Sedes oplevit miseris eiulatibus	
	Questibus, et miris planctibus, et etiam in Deos	
	Opprobriis, convitiisque poeticis	10
	Propterea Juppiter precibus dedit locum.	
(f 86 ^v)	Qui si non exaudit quia oras, audiet	
	Quia clamas, clamoris enim impatientissimus	
	Est praeter alios, sed nunc quaeritare me	
	Plutum decet, ut mandavit Juppiter mihi.	15
	Sed ubi nam gentium repperiam nunc Deum?	
	Apud inferos, an apud superos, an incolas	
	Telluris? Nam saepe nec in caelo, nec styge,	
	Nec in terra est, sed extra caelum, extra stygem,	
	Extraque terram in mundo quem mortalium	20
	Deumque nemo vidit praeter philosophos	
	Heri prognatos, qui fabricant mundos novos.	
	Sed sat verborum, nunc me conferam Jovis	
	Mandato quaesitum Deorum maximum.	

37 Timonem] cod: Timoni mit Nasalstrich über dem i; zu lesen wäre also Timonim. (Die Konstruktion (beare aliquem aliqua re verlangt einen Akkusativ. Greter wollte wohl Timone mit Nasalstrich (zu lesen: Timonem) schreiben).

ausgesetzt wird, und von den Böen des Afrikus gelenkt werden soll. Aber geh, Stabträger, ruf', so schnell es geht, den Plutus, damit er den Timon mit einem neuen Schatz reich macht. Mit einem dauerhaften Schatz, nicht mit einem, der flüchtiger ist als der stürmische Südwind, mag er auch von neuem den Parasiten Geschenke machen. Diese werde ich mit dem dreizackigen Blitz durchbohren und in die tiefsten Tiefen des Styx hinabstoßen, damit die Erde frei sei von solch gottlosen faulen Schlemmern. Wenngleich es schon Strafe genug scheinen dürfte, wenn Timon aufs neue reicher wird als er zuvor war. Dann nämlich werden die Gauner vor Neid platzen.

Mer: Ich werde tun, was Du mir aufträgst, Jupiter. Den Plutus werde ich unverzüglich suchen.

Jup: So will ich, daß es geschieht.

Fünfte Szene des dritten Akts.
Merkur.

Laute Worte zu erheben und den Himmel mit unverschämten Wünschen zu erschüttern, wieviel Nutzen pflegt [dies] immer zu bringen! Wenn Timon den Acker im Stillen umgegraben und dem Jupiter nicht mit so viel Geschrei in den Ohren gelegen hätte, würde er vielleicht noch immer graben, ohne daß Jupiter ihn erhört hätte; aber da er ja die klare Luft, die Erdregionen, das Meer und selbst die Wohnsitze der Himmlischen mit seinem erbärmlichen, lauten Geheul, seinen Klagen und wunderlichen Schlägen auf die Brust, und sogar mit Vorwürfen gegen die Götter und dichterischen Schimpfkanonaden erfüllt hat, deswegen gab Jupiter den Bitten Raum. Wenn dieser [Dich] nicht erhört, weil Du bittest, wird er hören, weil Du schreist, denn gegenüber Geschrei ist er mehr als alle anderen [Götter oder Menschen] äußerst ungehalten.

Aber nun muß ich gewissenhaft den Plutus suchen, wie mir Jupiter aufgetragen hat, aber wo denn in aller Welt soll ich nun den Gott finden? Bei den Göttern der Unterwelt oder der Oberwelt oder den Bewohnern der Erde? Denn oft ist er weder im Himmel, noch in der Unterwelt, noch auf der Erde, sondern außerhalb des Himmels, außerhalb der Unterwelt und außerhalb der Erde in einer Welt, die keiner der Menschen und Götter gesehen hat, außer den jüngst entsprossenen Philosophen, die neue Welten erbauen.

Aber genug der Worte, nun werde ich mich auf Befehl Jupiters auf die Suche nach dem größten unter den Göttern begeben.

217.

Actus tertii scenæque quintae finis.

Actus quarti scena prima.

Mercurius, Plutus.

- Mer: Quaerendo Plutum fessus sum, terras polum
Tristemque ditis⁺ perreptavi Regiam
Nec tamen invenio Deum, quem quaerito. Novum
adire mundum qui sit extra sidera
Non lubet id philosophis negotii dabo 5
- (f 87^r) Vel potius iam datum relinquam, ipsi viam
Ad tam remotos mundos novere optime.
Sed eccum tibi dum nugor nec quaero Deum
Agit sese ipse huc in hoc proscenium.
Hic nimirum mos eius est, haec indoles, 10
Ut non reperiatur dum quaeritur, et uti
Non quaesitus sponte sua nutuque veniat.
Salve Deorum Plute praestantissime.
- Pl: Tu quoque Deorum nuncie velocissime.
Salveto, quae tua vota? Quid me quaeritas? 15
- Mer: Non quaero iam sed quaesivi totum diem
Propemodum te Labore inani, ubi lates
Dum quaereres Plute?³⁸ Angulum nullum polus,
Nullum terra specum, nullum orcus recessum habet
Quem non perlustravissem dum te quaesii, 20
Nec tamen inveni, quare tandem destiti.
- Pl: Non sum repertu facilis, nec superis quidem.
Sed age, quid me vis?
- Mer: Juppiter tete vocat.
- Pl: Juppiter?
- Mer: ἑπιβρεμήτης⁺.
- Pl: Quid me vult?
- Mer: Nescio. 25
Sed suspicor te illum missurum denuo
Ad Timonem.
- Pl: Non ibo, si mihi Joves
Sexcenti ut irem mandarent, resisterem
Sexcentis, quippe potentior omnibus simul.
- (f 87^v)

38 Die Hs. hat statt des konjizierten Fragezeichens einen Punkt, was jedoch nicht sinnvoll erscheint.

217 [Verse]

Ende des dritten Akts und der fünften Szene.

Erste Szene des vierten Akts.

Merkur, Plutus.

- Mer: Ich bin erschöpft von der Suche nach Plutus, Erdregionen, das Himmelsgewölbe und die düstere Königsburg des Pluto habe ich durchkrochen und dennoch finde ich nicht den Gott, den ich suche. Eine neue Welt betreten, die außerhalb der Gestirne liegt, mag ich nicht; diese Beschäftigung werde ich den Philosophen geben, oder vielmehr werde ich, da sie ihnen schon gegeben ist, sie unberührt lassen; sie selbst kennen am besten den Weg zu so entlegenen Welten. Aber, schau dir einer an, während ich schwatze und nicht den Gott suche, begibt er sich selbst hierher auf die Bühne¹⁹. Dies ist freilich seine Angewohnheit, dies [seine] Natur, daß man ihn nicht findet, solange man ihn sucht, und daß er, wenn man ihn nicht gesucht hat, von selbst und nach seinem Willen kommt. Sei begrüßt, Plutus, vortrefflichster der Götter!
- Pl: Auch Du, schnellster Bote der Götter. Du sollst begrüßt sein, was wünschst Du? Wozu suchst Du mich [so] eifrig?
- Mer: Ich suche nicht mehr, aber ich habe Dich fast den ganzen Tag mit vergeblicher Mühe gesucht. Wo versteckst Du Dich, während Du gesucht wirst, Plutus? Keinen Winkel hat das Himmelsgewölbe, keine Höhle die Erde, keinen Schlupfwinkel die Unterwelt, den ich nicht durchstreift hätte, während ich Dich suchte, und dennoch habe ich [Dich] nicht gefunden, weshalb ich endlich aufgegeben habe.
- Pl: Ich bin nicht leicht zu finden, nicht einmal für die Götter. Aber sag', was willst Du von mir?
- Mer: Jupiter ruft Dich.
- Pl: Jupiter?
- Mer: Der Hochdonnernde.
- Pl: Was will er von mir?
- Mer: Das weiß ich nicht. Aber ich vermute, daß jener Dich erneut zu Timon schicken wird.
- Pl: Ich werde nicht gehen, [und] wenn mir 600 Jupiters auftrügen zu gehen, ich würde mich den 600 widersetzen, da ich ja mächtiger bin als alle auf einmal.

19 Abermals Illusionsdurchbrechung.

Mer:	Innumeris vicit oplorationibus Jovem et expugnavit ut rursus constituerit Ad hospitium remittere te quod liqueras. Sed ipsum Jovis adeamus, Plute, iam thronum.	30
	Actus quarti scena secunda. Mercurius, Plutus. Juppiter.	
Mer:	Inveni tandem, quem labore maximo Quaesivi, manes, terras, peragrans et polum.	
Jup:	Salvus sis Plute. Ad Timona redibis hodie, Thesauroque novo fossorem miserrimum Beabis.	
Pl:	Imperatis haud obtemperans Ero tuis Juppiter.	
Jup:	Quid ita vero? Jovi Tunc reluctaberis?	5
Pl:	Sane. Nam per Jovem Dic oro Juppiter, num fas aequumque sit Redire ad illum qui me tectis expulit, Furcisque eiecit, et abiecit uti qui manu Abiiciunt ignem. Qui parasitis tradidit, Famelicis animalibus, hominibus satis Abdomini, non laudi, honori, gloriae. An ne redirem quo denuo me traderet Huic hominum generi prodigendum pessimo. Ad illos mitte me qui referunt gratias	10 15
(f 88 ^r)	Qui beneficia agnoscunt. Apud quos optime Quidquid des, dones, collocatum sentias. Quibus sum in deliciis, in corde, et in oculis. Hos stupidos sine corde sineque cerebro sinas Cum paupertatis luctarier incommodis. Quam paupertatem stulti nobis praeferunt. A qua ligone diphteraque rustica Accepta vivant, sorte contenti sua. Quatuor conducti nummulis terram colant, Talenta qui tricena parasitis dare Quondam solebant contemptim, quasi neququam Finitam possiderent vim pecuniae.	20 25
Jup:	Haud posthac ita desipiet Timon ut prius, Nec te tantis afficiet Plute iniuriis. Duro ligone doctus servare auream Mediocritem ⁺ , qui nisi sit excors, mihi Credas Plute velim, et cerebrum pingui pinguior Lucerna, paupertati durisque manuum Laboribus te praeferet. Sed mihi hodie Querulosior esse Plute videris quam decet,	30 35

Mer: Er hat mit unzähligen Klagen Jupiter besiegt und bezwungen, so daß er beschloß, Dich wieder zur Herberge zurückzuschicken, welche Du verlassen hattest. Aber wollen wir nun, Plutus, vor den Thron Jupiters selbst treten.

Zweite Szene des vierten Akts.

Merkur, Plutus, Jupiter.

- Mer: Ich habe endlich [den] gefunden, den ich mit größter Anstrengung gesucht habe, wobei ich die Unterwelt, die Erdregionen und das Himmelsgewölbe durchwandert habe.
- Jup: Gegrüßt seist Du, Plutus! Du wirst heute zu Timon zurückgehen und mit einem neuen Schatz wirst Du den äußerst elenden Umgräber beschenken.
- Pl: Ich werde Deinen Befehlen nicht gehorchen, Jupiter.
- Jup: Was soll das [denn] bedeuten? Du wirst Dich dem Jupiter widersetzen?
- Pl: Gewiß. Denn, bei Jupiter, sag', ich bitte [Dich], Jupiter, ob es denn göttliches Recht und angemessen ist, zu jenem zurückzukehren, der mich aus dem Haus geworfen und mit Mistgabeln hinausgetrieben und weggeworfen hat, wie andere Leute Feuer aus der Hand werfen; der [mich] den Parasiten ausgeliefert hat, Menschen, geboren für den Wanst, nicht für Anerkennung, Ehre und Ruhm. Sollte ich etwa zurückkehren, damit er mich von neuem diesem verdorbenen Menschengeschlecht zur Verschwendung übergibt? Schicke mich zu jenen, die mir Dank entgegenbringen, die [meine] guten Taten anerkennen. Bei denen man wohl merkt, daß alles, was man gibt [oder] was man schenkt, bestens angelegt ist, denen ich ein Gegenstand der Freude bin, denen ich im Herzen liege und die mich auf Händen tragen. Magst Du diese Dummköpfe ohne Herz und ohne Hirn mit den Beschwerlichkeiten der Armut ringen lassen! Was für eine Armut ziehen die Dummköpfe mir vor? Die, von der sie eine Schaufel und einen Bauernwams erhalten, um damit zu leben, zufrieden mit ihrem Schicksal. Angeworben für vier schnöde Münzen mögen sie die Erde bestellen, sie, die einst den Parasiten je dreißig Talente gleichgültig zu geben pflegten, als ob sie eine keineswegs begrenzte Geldmenge besäßen.
- Jup: Timon wird von nun an nicht mehr so dumm sein wie früher, und er wird Dir, Plutus, nicht mehr so großes Unrecht zufügen, da er durch die harte Schaufel gelernt hat, die goldene Mitte zu halten. Wenn er nicht verrückt ist, das glaube mir bitte, Plutus, und sein Verstand nicht fettriefender als eine fette Öllampe ist, wird er Dich der Armut und der harten Arbeit der Hände vorziehen. Aber Du scheinst mir heute mehr zum Klagen aufgelegt zu sein, Plutus, als es sich schickt,

	Qui nunc Timonem incuses, quod vagarier Te libere permiserit, nec pessulis Claustrisque coarctarit, cum te nuper tamen Stomachari in divites meminerim extra modum Quod ut dicebas clavibus, repagulis ⁺	40
(f 88 ^v)	Et vectibus te miserum sic concluderent Usura lucis ut numquam possis frui. Haec igitur deplorabas nuper asserens Nimiis te tenebris praefocarier, et eo Occurrebas nobis confectus anxiiis	45
	Angoribus et pallidus minitans te commodo Fugam arrepturum tempore, et quo plurima Paucis complectar, res videbatur tibi Intolleranda ferreis constringier Vinclis, et ritu Danaes ⁺ asservarier.	50
	In aereo cubili, paedagogis faenore Et computo ³⁹ ; ridiculos dicebas proin Esse illos, qui, cum te adamarent supra modum Amore suo non fruerentur ⁴⁰ , sed vigiliis Curisque macerarent sese perpetim,	55
	Oculorum acie numquam dimota a vectibus Opum arbitrantes esse fructum maximum Non quod fruendi ipsis ⁴¹ facultas data foret Sed quod fruendi nulli facerent copiam, Non aliter quam canis aliquis in praesepio	60
	Qui faeno cum non vescatur vel hordeo Non tamen ut equus edat famelicus sinit. Adhaec ridebas hos cyminopristas ⁺ quasi Nescirent sese amare rem vanissimam Obnoxiamque servi aut oeconomi dolis	65
(f 89 ^r)	Ingressus qui clam suffurarier queat Pecuniam, hero avido interim ad lucernulam Attento fumosam faciundis questibus. Quid ergo? An non inmerito Timonem arguis Haec cum non fecit quae tibi mortem afferunt.	70
Pl:	Utrumque si mentem animadvertis Juppiter Faxo iure facere dicar, ac primum quidem Timonis lenitas ac benevolentia, Non benevolentia, negligentia potius	

39 computo] cod: computu („computu“ ist in der Antike nirgends belegt. Gretser hat wohl „computus“ als ein Wort der u-Deklination angesehen, es gehört jedoch zur o-Deklination).

40 fruerentur] cod: fruentur (Futur paßt weder grammatikalisch noch metrisch; „fruerentur“ stimmt metrisch und außerdem entspricht die Form dann dem gleichgeordneten Konj. Imperfekt von „macerarent“ (V 55)).

41 ipsi] cod: ipsi (Dativ Pl. statt Dativ Sg., da bisher immer von den Geizigen im Plural die Rede war. Metrisch sind beide Formen möglich).

da Du nun den Timon beschuldigst, daß er Dir erlaubte, frei umherzuziehen, und Dich nicht mit Riegeln und Sperren eingeeengt hat, während ich mich doch erinnere, daß Du Dich neulich maßlos über die Reichen geärgert hast, daß sie, wie Du sagtest, mit Schlüsseln, Türbalken und Torriegeln Dich Armen so einschließen würden, daß Du niemals in den Genuß des Lichts kommen kannst. Dies also hast Du neulich beklagt, wobei Du behauptet hast, daß Du durch allzu große Dunkelheit erstickt würdest und Du liefst uns deshalb von Angstbeklemmungen angegriffen und bleich über den Weg, und Du drohtest uns an, daß Du in einem günstigen Augenblick die Flucht ergreifen würdest, und um sehr vieles mit wenigen [Worten] zusammenzufassen: es schien Dir ein unerträglicher Zustand, von eisernen Fesseln gebunden und wie Danae bewacht zu werden. In einer ehernen Lagerstatt, durch die Aufseher Wucher und Berechnung. Du sagtest ferner, daß jene lächerlich seien, die, obgleich sie Dich über die Maßen lieben würden, ihre Liebe nicht genießen würden, sondern sich fortwährend selbst mit durchwachten Nächten und Sorgen schwächen würden, da sie den scharfen Blick der Augen niemals von den Türbalken nähmen, in der Meinung, daß [dies] der höchste Genuß des Reichtums sei, nicht, daß ihnen selbst die Gelegenheit, [ihn] zu genießen, gegeben werden würde, sondern daß sie keinem [anderen] die Möglichkeit, [ihn] zu genießen, bieten würden. Nicht anders als irgendein Hund im Stall, der, obwohl er sich nicht von Heu oder Gerste ernährt, dennoch nicht zuläßt, daß ein hungriges Pferd [diese] frißt. Dazu verlachtest Du diese kümmelspaltenden Geizkrägen, weil sie angeblich nicht wüßten, daß sie eine ganz windige Sache liebten, die den Listen des Sklaven oder Verwalters ausgesetzt sei, der, wenn er Zutritt erlangt habe, heimlich unter der Hand das Geld stehlen könne, während der geizige Herr inzwischen bei einem mickrig qualmenden Lämpchen darauf bedacht ist, Gewinne einzustreichen. Beschuldigst Du den Timon nicht zu Unrecht, da er das nicht getan hat, was Dir den Tod bringt?

Pl: Wenn Du auf seine Gesinnung achtest, Jupiter, dann werde ich bewirkt haben, daß es heißt, ich tue beides zurecht²⁰, und daß zunächst freilich der wohlwollende Leichtsinn Timons nicht Wohlwollen, sondern eher stolze Geringschätzung

20 D.h. ich beklage mich zurecht über die Geizhalse und über den Verschwender Timon.

	Supina dicatur. Porro qui vinculis Constringunt me tenebrisque caecis occultent ⁴² Quo crassior fiam, neque solis lumina Patiuntur ut contuear, hos sanae indigos Mentis putabam necnon in me iniurios Qui me nil perpetrantem dignum carcere	75 80
	Tot vinculis et compedibus constringerent, Ignari quod non tam longo post tempore Ad orcum ituri essent, alii me divitum Relicto. Ut igitur nec parcos istos probro Sic etiam liberales nimium et prodigos Meique profusos non laudo, sed qui modum Et auream mediocritatem diligunt Ego quoque diligo, qui nec nimium prodigi Nec quoque tenaces nimium sunt, formam, modum Virtutis iure dixeris hic enim si abest	85 90
(f 89 ^v)	Virtus fit vitium. Vitium virtus, quando adest. Quidam me tamquam profligati quemppiam Pudoris prostituunt, et tundunt calcibus. Quidam iterum vinclis ut stigmaticum ⁺ vinciunt. In tenebrasque retrudunt, ubi mortalium Conspiciam neminem.	95
Jup:	Quid Plute irasceris Utrique quando poenas egregie luunt? Hi ritu Tantali ⁺ quidem, famelici Siccisque faucibus auro duntaxat inhiant. Illi, ceu Phineus ⁺ , quibus ab ore edacia Harpiiae monstrant raptant cum potu cibum. Sed abi iam temperatiorem reperies Timonem quam fuerit antea.	100
Pl:	Num desinet Tandem foraminoso cophino me velut Priusquam omnino influxerim dedita opera Exhaurire, quasi perpediat minus ut fluam, Veritus, opinor, ne si copiosius Infundar undis obruatur aureis. Quo fit Danaidum ⁺ ut videar dolium mihi Aquis replere liquorem nullum vasculo Retinente, immo propemodum (res mirabilis) Quod influit prius effuso quam influxerit.	105 110
Jup:	Nil hoc Plute ad te, qui nisi obturaverit Hiatum dolii, effuso te propediem In faece dolii ligonem reperiet,	115

42 occultent] cod: occultet (Wohl Schreibfehler).

genannt wird. Die ferner, die mich in Fesseln halten und in finsterner Dunkelheit verstecken, damit ich umso stärker werde, und die nicht ertragen, daß ich das Licht der Sonne erblicke, denen, so meinte ich, fehle der gesunde Verstand; und auch [seien sie] ungerecht gegen mich, da sie mich, der ich nichts beging, was den Kerker verdiente, mit so vielen Stricken und Fußfesseln zusammenschnürten, unwissend, daß sie nach nicht allzu langer Zeit in die Unterwelt gehen würden, nachdem sie mich einem anderen von den Reichen zurückgelassen hätten. Wie ich deshalb weder die besagten Sparsamen billige, so schätze ich auch nicht die allzu Freigebigen und Verschwender und Vergeuder meiner [Person], sondern die, die Maß und goldene Mitte schätzen. Auch schätze ich die, welche nicht allzu verschwenderisch und auch nicht allzu geizig sind, denn man kann zurecht sagen, daß das rechte Maß einer Tugend ihre Schönheit ist; wenn dieses [das Maß] nämlich fehlt, wird die Tugend zum Laster. Das Laster wird zur Tugend, wenn es [das Maß] vorhanden ist. Manche prostituieren mich gleichsam wie einen, dessen Keuschheit zugrunde gerichtet ist und treten mich mit Füßen. Manche wiederum fesseln mich mit Fesseln wie einen [mit einem Schandmal] Gebrandmarkten. Und sie stoßen mich wieder in die Dunkelheit, wo ich keinen Menschen sehe.

- Jup: Was zürnst Du, Plutus, da ja beide [Gruppen] ihre Strafen vorzüglich ableisten? Diese sperren freilich nur nach Art des Tantalus hungrig und mit trockenem Rachen den Mund nach Gold auf. Jene sind ganz wie Phineus, denen die Harpyien, die gefräßigen Ungeheuer, vom Mund die Speise mit dem Trank wegrauben. Aber geh', Du wirst einen besonneneren Timon finden, als er es zuvor war.
- Pl: Wird er denn etwa endlich aufhören, mich mit einem löchrigen Korb, gleichsam bevor ich ganz und gar hineingeströmt sei, vorsätzlich auszus schöpfen, als ob er [damit] verhindere, daß ich stärker fließe, in der Angst, wie ich meine, daß er, wenn ich mich reichlicher ergießen sollte, von goldenen Wogen zugeschüttet würde. Dadurch entsteht es, daß mir scheint, ich füllte das Faß der Danaiden mit Wasser, wobei das Gefäß keine Flüssigkeit zurückhalte, vielmehr fast (ein Wunder!) das, was hineinfließe, eher wieder herausgeflossen sei, als es [überhaupt] hineingeflossen sei.
- Jup: Das betrifft Dich nicht, Plutus, wenn er nicht die Öffnung des Fasses zugestopft haben wird, wird er nach Deiner Verschwendung nächstens im Bodensatz des Fasses die Schaufel finden,

- (f 90^r)
 Facile iterum, tu porro celsas aetheris
 Repetes ut nuper fecisti liber domus.
 Nunc cum Thesauro caeli lapsus vertice
 Ad Timonem te recipe, et pristinum decus
 Restitue, beatis illum exaequans Regibus. 120
 Ibis ductore Mercurio. Tu Mercuri
 Fac cures imperata sedulo mea
 Fieri.
- Mer: Curabo transactaque reddam tibi.
 Actus quarti scena tertia.
 Mercurius, Plutus.
- Mer*⁴³: Eamus, Plute. Quidnam hoc est? Num claudicas?
 Caecum sciebam te, claudum te nescii.
- Pl: Non semper claudico, sed quando Juppiter
 Aliquo me mandat ἄμφιγυήεις⁺ inclytus
 Efficior, immo multo fio tardior. 5
 Ad praestitutum quippe qui vix terminum
 Pertingere queam, non raro qui sustinet
 Meum adventum senescit, quam veniam, prius
 Saepe quoque moritur. Sed cum abeundum haud claudico
 Sed quavis volucris liquidum trano celerius 10
 Aera, fugioque Euro pernicios, simul
 Atque arculae removetur vectis ferreus
 Atque chalybe duro durior adhuc pessulus
 Solvitur, effugio, victorque palam enuncior.
- (f 90^v)
- Mer: Haud vera loqueris, Plute, plurimos enim 15
 Novi, quibus⁴⁴ heri cum vix esset nummulus,
 Quo restim emerent, hodie factos ditissimos.
 Circumvehique suetos curru candido
 Abiectus quibus asellus non erat antea.
 Insignesque ostro purpuraeque coloribus 20
 Conspicuos et digitis smaragdus, jaspidas
 Et annulos variis distinctos gemmulis
 Circumferre solitos quibus vix dipthera
 Pellisque suppetebat hirci faetidi,
 Nec divites tamen per somnium putant 25
 Se, sed re ipsa.

43 Mer] cod. om. (Sprecherwechsel)

44 Ein Anakoluth. Der *quibus*-Satz wird nicht zu Ende geführt, die Konstruktion bricht ab. Gretser fängt mit einem Relativsatz an und wechselt dann in eine AcI-Konstruktion.

du ferner wirst mühelos zum zweiten Mal zu den hochragenden Himmelsgewölben zurückstreben, wie Du es neulich getan hast. Nun fliege vom höchsten Himmel hinab und begib Dich mit Thesaurus wieder zu Timon und stelle die alte Herrlichkeit wieder her, indem Du ihn den reich gesegneten Königen gleichmachst. Du wirst unter der Führung Merkurs gehen; Du, Merkur, Sorge dafür, daß meine Befehle unverzüglich in die Tat umgesetzt werden.

Mer: Ich werde dafür sorgen und Dir Nachricht von deren Ausführung bringen.

Dritte Szene des vierten Akts.
Merkur, Plutus.

Mer: Laß uns gehen, Plutus! Was soll denn das nun? Hinkst Du etwa? Ich wußte, daß Du blind bist, daß Du lahm bist, habe ich [bisher] nicht gewußt.

Pl: Nicht immer hinke ich, aber wenn Jupiter mich irgendwohin bestellt, wird aus mir der berühmte beidfüßig Hinkende, ja ich werde [dann] sogar noch viel langsamer. Da ich ja so das festgesetzte Ziel kaum erreichen kann, wird nicht selten derjenige alt, der sich [der Erwartung] meiner Ankunft standhaft unterzieht, oft stirbt er auch, bevor ich komme. Aber wenn es zu verschwinden gilt, hinke ich nicht, sondern durchquere schneller als jeder beliebige Vogel die klare Luft und fliehe flinker als der Ostwind; sobald die eiserne Querstange des Kästchens zurückgeschoben und der Riegel, der bisher fester als eisenharter Stahl war, gelöst wird, ergreife ich die Flucht und man ruft mich öffentlich als Sieger aus.

Mer: Du sagst nicht die Wahrheit, Plutus, denn ich weiß, daß sehr viele, die, obwohl sie gestern kaum eine Münze hatten, um sich damit einen Strick zu kaufen, - daß sie heute sehr reich geworden sind; und sie es nun gewohnt sind, in einem glänzenden Wagen herumzufahren, sie, die vorher nicht einmal ein altersschwaches Eselchen hatten. Und daß sie auffallen durch ein purpurnes Gewand und hervorstechen durch Purpurfarben, und daß sie an den Fingern Smaragde, Jaspide und Ringe, die mit den unterschiedlichsten Edelsteinen besetzt sind, herumzutragen pflegen, sie, die kaum das Fell und das Leder eines stinkenden Ziegenbocks hatten und die sich dennoch nicht reich durch einen Traum halten, sondern es in Wahrheit sind.

- Pl: Est aliud istuc Mercuri.
 Non etenim cum quosdam tam divites
 Repente facio, propriis ambulo pedibus
 Sed alienis, neque me supremus Juppiter
 Mittit, sed Pluton⁺ qui largitor est opum 30
 Ipse quoque, ut eius ex vi nominis patet.
- Mer: Sed quid agis, cum tuis ipse pedibus ambulas?
 Ut iter reperis cum caecus sis? Aut quomodo
 Cognoscis ad quos miserit te Juppiter?
- Pl: Cognossene me putas, ad quos me miserit? 35
- Mer: Quidni? Non etenim aut Hipponicum⁺ aut Calliam⁺
 Aut Cecropidum⁺ alios vitiosa non nuce⁴⁵
 Dignos adieris Aristide⁺ iustissimo
- (f 91^r) Relicto. Sed quid quando mitteris actitas?
 Cedo. 40
- Pl: Sursum ac deorsum circumcursitans
 Oberro, donec imprudens in quempiam
 Incurrero. Hic porro quicumque primitus
 Me invenit, abducit domum, te Mercuri
 Hermaeum⁺ ob insperatum venerans et colens.
- Mer: Non ergo Plute falli arbitraris Jovem, 45
 Qui credat ex mentis suae sententia
 Abs te ditari dignos quos putaverit,
 Uti ditescerent?
- Pl: Fallitur o Mercuri
 Juppiter, et iure fallitur, ut qui cum probe
 Sciat me caecum, quaesitum emittat tamen 50
 Rem difficillimam repertu, Lynceus⁺
 Quam ne ipse quidem facile reperire sit potis.
 Adeo minuta est, raraque, immo rarior
 Olore nigro, aut corvo plumas candido.
 Proventus igitur improborum maximus 55
 Ubique cum sit, nilque copiosius
 Scelestis umquam extulerint nostra tempora
 In huiuscemodi oberrans extemplo incido
 Hamisque illorum capior, retique illigor.
- Mer: Adhuc scitanti quaedam mihi respondeas. 60
- Pl: Respondebo lubens, nam viae molestias
 Colloquiis multum sentio levarier.
- Mer: Qui fit, cum captus sis oculis, et pallidus
 Deformior Thersite⁺, necnon claudicans

45 "vitiosa nux" wörtl.: „eine taube Nuß“; übertragen zur Bezeichnung von etwas Wertlosem (vgl. Plautus, *Mil.* 316).

- Pl: Das ist etwas anderes, Merkur. Denn wenn ich manche Leute plötzlich so reich mache, gehe ich nicht mit eigenen Füßen, sondern mit fremden und es schickt mich nicht der höchste Jupiter, sondern Pluton, der selbst Spender des Reichtums ist, wie aus der Bedeutung seines Namens ersichtlich ist.
- Mer: Aber was machst Du, wenn Du selbst mit Deinen Füßen herumgehst? Wie findest Du den Weg, da Du doch blind bist? Oder wie erkennst Du, zu welchen Leuten Jupiter Dich gesandt hat?
- Pl: Glaubst Du, daß ich erkannt habe, zu welchen Leuten er mich schickte?
- Mer: Warum nicht? Denn Du bist ja wohl nicht zu Hypponicus oder zu Kallias oder zu anderen Männer von Athen, die keinen Pfifferling verdienen, gegangen, und hast Aristides, den Gerechtesten, außer Acht gelassen? Aber was machst Du gewöhnlich, wenn Du geschickt wirst? Los, sag's!
- Pl: Aufwärts und abwärts umherlaufend irre ich hin und her, solange bis ich unversehens auf jemanden gestoßen bin. Dieser sodann, wer auch immer es ist, der mich zuerst findet, führt [mich] nach Hause, und verehrt und betet dabei Dich, Merkur, wegen des unverhofften Funds an.
- Mer: Meinst Du also nicht, Plutus, daß Jupiter getäuscht wird, da er glaubt, daß nach dem Urteil seines Geistes die, die er für würdig gehalten hat, von Dir beschenkt werden, damit sie reich werden?
- Pl: Jupiter wird getäuscht, o Merkur, und er wird zurecht getäuscht, der nämlich, obgleich er wohl weiß, daß ich blind bin, mich dennoch auf die Suche schickt nach einer Angelegenheit, die sehr schwer zu finden ist, die nicht einmal Lynceus selbst leicht finden kann, so winzig und selten ist sie, ja sogar noch seltener als ein schwarzer Schwan oder ein Rabe mit weißen Federn. Da also überall das Gedeihen der Schurken am größten ist und unsere Zeiten nichts in größerer Fülle hervor gebracht haben als Verbrecher, stoße ich, wenn ich hin und her irre, sogleich auf derartige [Leute]. Und ich werde von deren Haken gefangen und in [ihrem] Netz verstrickt.
- Mer: Gib mir, der ich noch immer Fragen habe, einige Antworten.
- Pl: Ich werde gerne antworten, denn ich merke, daß die Beschwerlichkeiten des Weges mit Gesprächen um vieles erleichtert werden.
- Mer: Wie ist es möglich, da Du doch blind bist und bleich und häßlicher als Thersites und ja auch auf beiden Beinen lahm,

- (f 91^v) Utroque crure, tot habeas tamen procos
Leda^e quot gnata non habuit, neque thalami 65
Consors Ulysssei, qui te sic ardeant,
Sic adamant ut si potiantur tandem tui
Felices sese existiment quod si minus,
Laqueo, gladio, praecipitioque ut se necent. 70
Permultos siquidem novi qui celsissimis
E scopulis se piscosi in fluctus aequoris
Praecipites dederint, alios qui resolverint
Mucrone vias vitales liber spiritus
Quo exiret. Alios contra, qui intercluserint 75
Vitae meatus fune, fastidirier
Abs te se reputantes. Atque satis scio
Satis te ipsum scire, si qui sis scias,
Hos qui tam efflictim depereunt formam tuam
Furere, talpaque caeciores vivere. 80
- Pl: Num me putas caecum claudumve viderier
 Aut pallidum?
- Mer: Quidni putarem? Ni proci
 Tui sint etiam caeci.
- Pl: Non caecutiunt,
 Optime vir, sed deceptio ac inscitia,
 Latissime quae nunc dominantur, omnia 85
 Replentes atris nebulis obfuscant eos
 Tenebrisque involvunt mentem nubilis
 Ne contueri qualis forma sim queant.
 Adhaec permulta subsidia mihi suppetunt
- (f 92^r) Ad belle ludificandum amatores meos. 90
 Nam simulac quispiam me nactus est
 Passoque sinu, passisque exceptit ostiis
 Introit actutum clanculum superbia,
 Elatio, iactantia, segnities dolus
 Mollicies et vecordia, fraus, et ocium 95
 Aliaque eiusdem generis multa millia
 Quae dum mentem occupaverunt negotio
 Nullo compellunt admirarier statim
 Quod admirandum non est concupiscere
 Quae non sunt concupiscenda, sed instar necis 100
 Fugienda, sic deformitatem contego.
 Sic me miseris terrigenis vendito, Mercuri.
- Mer: O Plute, Plute quam lubricus et quam fugax
 Et quam fallax es, quam nullam ansam porrigis
 Tui tenendi, more sed serpentium, 105
 Et anguillarum, inter manus elaberis.
 Capi nec captus potes. O quam es fallax, fugax.
 Visco⁺ contra Paupertas est circumlita

daß Du dennoch so viele Freier hast, wieviele die Tochter der Leda nicht hatte und auch nicht die Gemahlin des Odysseus, die für Dich so in Liebe brennen, sich so in Dich verlieben, daß sie, wenn sie sich endlich Deiner bemächtigt haben, sich glücklich schätzen, daß sie, wenn nicht, sich mit Strick, Schwert und Sturz selbst töten. Sehr viele kenne ich ja, die sich von den höchsten Klippen kopfüber in die Fluten des fischreichen Meeres gestürzt haben, andere, die ihren Lebensbahnen mit dem Dolch ein Ende gemacht haben, damit dadurch die Lebensgeister frei entschwänden. Wieder andere, die die Wege [ihres] Lebens mit einem Strick absperren, da sie glaubten, von Dir verschmäht zu werden. Und ich weiß sicher, daß Du selbst sicher weißt, wenn Du weißt, was für einer Du bist, daß diese, die mit solcher Heftigkeit zugrunde gehen, nach Deiner Schönheit rasend sind, blinder als ein Maulwurf leben.

- Pl: Glaubst Du etwa, daß ich blind oder lahm oder bleich erscheine?
- Mer: Warum sollte ich das nicht glauben? Außer Deine Freier sind auch blind!
- Pl: Sie sind nicht blind, bester Mann, aber Täuschung und Unwissenheit, welche nun weit und breit herrschen und alles mit schwarzen Nebelschwaden ausfüllen, verdunkeln sie und umhüllen [ihnen] den Verstand mit finsterner Dunkelheit, damit sie nicht sehen können, welche Gestalt ich habe. Darüberhinaus stehen mir sehr viele Hilfsmittel zur Verfügung, um meine Liebhaber köstlich an der Nase herumzuführen. Sobald nämlich jemand mich zu fassen bekommen und mit offenem Herzen und offenen Türen aufgenommen hat, tritt sogleich Hochmut heimlich ein, [dazu] Überheblichkeit, Prahlerei, Trägheit, List, Schlappeit und Wahnwitz, Betrug und Müßiggang und viele tausend andere derartige [Laster], welche, solange sie den Verstand besetzt halten, ohne Mühe bewirken, daß sie sogleich das bewundern, was nicht bewundernswert ist, das erstreben, was nicht erstrebenswert, sondern ebenso wie der Tod zu fliehen ist; so verhülle ich meine Häßlichkeit. So verkaufe ich mich den armen Erdenkindern, Merkur!
- Mer: O, Plutus, Plutus, wie schlüpfrig und wie flüchtig und wie betrügerisch bist Du, wie bietest Du keinen Griff dar, an dem Du zu halten bist, sondern entgleitest nach Art der Schlangen und Aale zwischen den Händen. Und selbst als Gefangener kann man Dich nicht fassen. O wie bist Du trügerisch und flüchtig! Die Armut hingegen ist ringsum mit Vogelleim beschmiert

- Facilis prehensu, mille gestat corpore
 Hamos aduncos, ad quos obvii staTim: 110
 Ita adhaerent ut facile nequeant avellier.
 Sed dum nugamur rem non parvam omisimus.
- Pl: Quem?
 Mer: Thesaurum nobiscum ferre ut Juppiter
 Iussit.
- Pl: Bono sis animo, cum caeli domus
 (f 92^v) Consendo haud mecum thesauros meos fero 115
 Sed in telluris oculo recessibus.
- Mer: Nunc ergo adeamus Atticam. Chlamydem⁺ meam
 Prehende Plute, ad metam⁺ dum pertingimus.
- Pl: Bene facis quod me ductas. Si relinqueres
 Me solum forsitan inciderem in Hyperbolium⁺ 120
 Aut in Cleonem⁺, aut quempiam eiusdem notae.
 Sed quisnam hic stridor ferri?
- Mer: Timon hic fodit
 Ligone petricosum et montanum solum,
 Papae Paupertas cum praeclaro filio
 Stipat Timonem.
- Pl: Quin igitur discedimus 125
 Pauperieque gravi vallatum relinquimus?
- Mer: Secus videtur cui gerendus mos Jovi.
- Actus quarti scena quarta.
 Paupertas, Mercurius.
- Paup: Quonam Argicida⁺ ductitas istum? Cedo.
 Mer: Hunc ad Timonem, iussus a summo Jove.
 Paup: Hunc ad Timonem?
 Mer: Sic visum est summo Jovi.
- Paup: Hunc ad Timonem? Quem post mollis otia
 Vitae recipiens, strenuum feci virum. 5
 Multique pretii, commissum gnato meo.
 Adeone despicienda vobis iudicor
 Iniuriaeque idonea Paupertas, ut hunc
- (f 93^r) Eripiatis mihi quem possideo unicum?
 Studio iam vigili perpolitum sedulo 10
 Ad pulchrum pulchrae virtutis decus, habilem
 Ad vitam redditum viriliorem et masculam.
 Non sat ludibrii Pluto adhuc Timon dedit.
 Secundo ludificare male cautum petit,
 Et mollem ignavum⁴⁶, desidemque reddere. 15

und leicht zu greifen, tausend gekrümmte Haken trägt sie am Körper, an denen die, die ihr begegnen, sogleich hängen bleiben, sodaß sie sich nicht leicht [wieder] losreißen können.
Aber während wir schwatzen, haben wir eine recht bedeutsame Aufgabe in Vergessenheit geraten lassen.

Pl: Welche?

Mer: Den Thesaurus mit uns zu bringen, wie Jupiter befohlen hat.

Pl: Sei guten Mutes, denn wenn ich die Wohnstätten des Himmels besteige, trage ich meine Schätze nicht bei mir, sondern verberge [sie] in Erdhöhlen.

Mer: Laß uns nun also nach Attika gehen. Ergreife meinen Mantel, Plutus, bis wir das Ziel erreichen.

Pl: Du tust gut daran, mich zu führen. Wenn Du mich allein zurücklassen würdest, würde ich vielleicht auf Hyperbolos oder Kleon oder irgendeinen von der selben Art stoßen. Aber was bedeutet dieses Knirschen von Eisen?

Mer: Timon gräbt hier mit einer Schaufel den steinigen und gebirgigen Boden um; potz tausend, Paupertas umgibt mit ihrem trefflichen Sohn den Timon!

Pl: Warum gehen wir denn nicht weg und lassen ihn zurück im Gewahrsam der drückenden Armut?

Mer: Anders gefällt es dem Jupiter, dem wir willfahren müssen.

Vierte Szene des vierten Akts.
Paupertas, Merkur.

Paup: Wohin führst Du denn diesen da, Argustöter? Los, sag's!

Mer: Zu diesem Timon hier, auf Befehl des höchsten Jupiter.

Paup: Zu diesem Timon hier?

Mer: So hat es dem höchsten Jupiter gefallen.

Paup: Zu diesem Timon hier? Den ich, indem ich ihn nach dem Müßiggang eines bequemen Lebens aufnahm, zu einem tüchtigen, wertvollen Mann gemacht habe, als ich ihn meinem Sohn anvertraut habe? Werde ich von Euch so sehr für die verachtenswerte und Ungerechtigkeit verdienende Paupertas gehalten, daß Ihr mir den entreißt, den ich als einzigen besitze, den ich schon mit viel Mühe und unermüdlichem Eifer zu einem Ausbund an edler Tugend vervollkommnet habe, den ich wieder tauglich gemacht habe für ein männliches und mannhaftes Leben? War Timon dem Plutus nicht genug Gegenstand des Spotts? Erstrebt er zum zweiten Mal, den Unvorsichtigen an der Nase herumzuführen und bequem, träge und untätig zu machen?

Mer: Cedere Paupertas te mandavit Juppiter.
Jovine repugnabis, inermis et excors, iners.

Paup: Invitis Divis haud fas aliquid quempiam
Moliri. Quare cedo mandato Jovis.

Actus quarti scena quinta.
Mercurius, Plutus, Timon.

Mer: Eamus Plute Paupertas cum filio
Iam cessit.

Pl: Cessit? Quin maturamus igitur.

Mer: Haud maturato opus est.

Tim: Quid vos nequissimi
Furciferi murmurillatis? Quis Daemonum
Huc vos adduxit mercenario viro
Molestias facturos, ni e vestigio
Disceditis ligone comminuum caput
Scelestum vobis. Non abitis improbi,
Saxis glebisque faxo, ut contusi, pede
Alato discedatis.

5

Mer: Cave sis ieceris

10

(f 93^v) Timon, haud etenim mortales affeceris
Iniuria sed caelites, hic Plutus est,
Ego Mercurius, huc venimus iussu Jovis
Tuas qui exaudiit preces. Laboribus
Igitur desiste ligonem pone, rastraque
Abiice, pannosas iterum vestes exue.
Hilarique fronte munera Jovis suscipe.

15

Tim: Iam iam plorabitis licet sitis Dii,
Homines odi Deosque, hunc porro quisquis est,
Caecum ligone mittam sub stygios lacus.

20

Pl: Abeamus Mercuri mentis non compos est
Vir iste. Ne quod minitatur prae insania
Reapse faciat et nos risum postea
Iocumque demus caelitibus ad aetherem
Regressi trunci aut saucii.

- Mer: Zu gehen, Paupertas, hat Dir Jupiter aufgetragen. Wirst Du Jupiter Widerstand leisten, wehrlos und kopflos, einfältig [wie Du bist]!
- Paup: Gegen den Willen der Götter besteht überhaupt kein Recht, daß irgendjemand irgendetwas in Bewegung setzt. Deshalb weiche ich dem Befehl Jupiters.

Fünfte Szene des vierten Akts.
Merkur, Plutus, Timon.

- Mer: Gehen wir, Plutus, Paupertas ist schon mit ihrem Sohn gewichen.
- Pl: Sie ist gewichen? Warum beeilen wir uns dann nicht?
- Mer: Wir müssen uns nicht [mehr] beeilen.
- Tim: Was murmelt Ihr nutzlosen Galgenstricke? Welcher von den Teufeln hat Euch hierher geführt, damit Ihr einem Mann, der als Tagelöhner arbeitet, Verdruß bringen wollt? Wenn Ihr nicht auf der Stelle weggeht, werde ich Euch mit der Schaufel Euren unseligen Kopf zertrümmern. Ihr geht nicht weg, Ihr Gauner, mit Steinen und Erdklumpen werde ich dafür sorgen, daß Ihr blaugeschlagen auf geflügeltem Fuß verschwindet.
- Mer: Hüte Dich doch bitte zu werfen, Timon, denn Du wirst nicht Sterbliche, sondern Götter ungerecht behandeln, dieser hier ist Plutus, ich bin Merkur, wir sind auf Befehl Jupiters hierher gekommen, der Deine Bitten erhört hat. Hör' also auf mit den Mühen, lege die Schaufel nieder und wirf die Hacken weg, ziehe die zerlumpten Kleider wieder aus. Und nimm mit froher Miene die Geschenke Jupiters entgegen!
- Tim: Ihr werdet gleich vor Jammer heulen, mögt Ihr auch Götter sein, ich hasse Menschen und Götter. Diesen Blinden nun aber, wer immer er ist, werde ich mit der Schaufel zu den Gewässern des Styx hinschicken!
- Pl: Laß uns gehen, Merkur, dieser Mann da ist nicht im Vollbesitz seines Verstandes, damit er nicht das, was er mir androht, vor Wahnsinn tatsächlich tut und wir später den Göttern Anlaß zu Spott und Scherz bieten, wenn wir verstümmelt oder verwundet in den Himmel zurückgekehrt sind.

Mer:	Deponito	25
	Timon ferocitatem hanc, moresque asperos Trucemque vultum mitte. Manibus obviis Quin potius dona quae tibi donat Juppiter Accipe, rursusque dives esto atque locuples. Atheniensiumque primus principum Virorum.	30
Tim:	Nil opus habeo donis quae datis. Sat opum ligo mihi diphteraque rustica. Felicitasque magna conspectu omnium Carere in solitudineque degere, Solum cum solo, fidum cum fidissimo.	35
(f 94 ^r)	Abite vestri Timon non est indigus.	
Mer ⁴⁷ :	Abeamus ergo Plute, sit stultus miser Inopsque, quando non vult felix vivere.	
	Actus quarti scena sexta. Paupertas, Labor, Timon.	
Paup:	Timon res tua nunc agitur, nunc inter sacrum Versaris et saxum, e pilo pendet tua Salus, si salvus esse cupis salvus et eris Vitamque transiges beatam, liberam Molestiarum, non tantis obnoxiam Periculis. Plutus hospitium rogat iterum. Fugacibusque te beare praemiis Constituit, tu si non o Timon desipis Plutum repelle, Plutique fugacissima Respue dona, memineris iniurias Quas irrogavit non adeo pridem tibi. Memineris ut corruerit animum tuum Ut pulchrae Virtutis nervos inciderit. Et ut te effoeminarit, ut improbissimis Mortalium parasitis locaverit Instar Mancipii, repete Timon denique Memoria, ut te reliquerit totum indigum.	5 10 15
(f 94 ^v)	Contra perpende quibus beneficiis ego Meusque gnatus te cumulaverit labor Plutumque, nihil dubito, cum thesauro aethera Scandere iubebis.	20
Tim:	Tibi Paupertas optima Quod vivo, spiro, quod iubare solis fruor Tuoque gnato acceptum refero, vos mihi Solatio fuistis angustissimis	

47 Mer| cod. om. (Sprecherwechsel).

Mer: Timon, Du sollst diese Heftigkeit ablegen, und laß die rauhen Sitten und die grimmige Miene! Nimm lieber mit offenen Händen die Geschenke an, die Jupiter Dir schenkt, und Du sollst wieder reich und vermögend sein. Und der erste unter den vornehmen Männern in Athen.

Tim: Ich brauche die Geschenke nicht, die Ihr gebt. Ich habe genug mit meiner Schaufel und dem Bauernwams. Und es ist ein großes Glück, aus aller Augen zu sein und in der Einsamkeit zu leben, einsam mit dem Einsamen, treu zu dem, dem man am besten trauen kann. Geht weg, Timon braucht Euch nicht.

Mer: Gehen wir also, Plutus, soll er töricht, arm und bedürftig sein, da er ja nicht als glücklicher [Mann] leben will.

Sechste Szene des vierten Akts.
Paupertas, Labor, Timon.

Paup: Timon, Dein Schicksal steht nun auf dem Spiel, nun sitzt Dir das Messer an der Kehle²¹, Dein Wohlergehen hängt am [seidenen] Faden; wenn Du errettet sein willst, wirst Du auch errettet werden und ein glückliches Leben führen, frei von Ärger, nicht so vielen Gefahren ausgesetzt. Plutus erbittet zum zweiten Mal Deine gastliche Aufnahme. Und er ist entschlossen, Dich mit flüchtigen Gunstbezeugungen zu beglücken, o Timon, wenn Du nicht verrückt bist, weise den Plutus zurück und verschmähe die ach so flüchtigen Geschenke des Plutus, erinnere Dich an das Unrecht, welches er vor nicht allzu langer Zeit über Dich kommen ließ. Erwinnere Dich, wie er Dein Herz verdarb, wie er die Lebenskraft der schönen Tugend durchtrennte. Und wie er Dich verweichlichte, wie er Dich den verwerflichsten unter den Menschen, den Parasiten, wie einen Sklaven verdingte, rufe Dir, Timon, schließlich ins Gedächtnis zurück, wie er Dich völlig bedürftig zurückließ. Wäge dagegen ab, mit welch guten Taten ich und [auch] mein Sohn Labor Dich überhäufte. Und ich zweifle nicht, daß Du dem Plutus befehlen wirst, mit dem Thesaurus zum Himmel zu fahren.

Tim: Dir, beste Paupertas, und Deinem Sohn, verdanke ich, daß ich lebe, atme, daß ich das strahlende Licht der Sonne genieße, Ihr wart mir Trost in den erbärmlichsten

21 Wörtl.: „zwischen dem Opfer und dem Kieselstein [mit dem das Opfertier getötet wurde] sein“.

	Rebus, vos erudistis me dignissimis	25
	Laboribus viro, vos fuci nescii	
	Et absque fraude mecum vivitis dies	
	Noctesque suppeditantes victus affatim.	
	Vos opibus me beastis, quas nullus Colax	
	Adulans surripiat, aut quas fur auferat,	30
	Stabilibus, fidis, certis, non temerariis	
	Fluxis caducis et duntaxat unius	
	Diei interdum, quid diei? Horae unius.	
	Vos non relinquam sed peremni vinculo	
	Indissolubilique mihi devinciam	35
	Nexu.	
Paup:	Sic Timon age vitamque leniter	
	Omnis secretam curae felix exiges.	
	377.	
	Finis actus quarti.	
(f 95 ^r)	Actus quinti scena prima.	
	Mercurius, Plutus, Timon.	
<i>Mer</i> ⁴⁸ :	Haud, Plute, superas nobis fas est ad domus	
	Remeare, nisi paremus iussui Jovis	
	Timonemque novo thesauro ditescere	
	Faciamus.	
Pl:	Culpa nos omni vacabimus	
	O Mercuri. Quid enim faceremus amplius	5
	Quam fecimus? Num cogerebimus ut Deum	
	Dona acceptaret? Hoc sed quam iustum siet	
	Facile aestimare poteris, acri praeditus	
	Iudicio.	
Mer:	Fateor haud invitum condecet	
	Cogere. Sed quo securiores Plute nos	10
	Simus, faciamus denuo periculum.	
	Fodit adhuc Timon agrum spinis obsitum.	
	Adeamus.	
Tim:	Num scelesti regredi denuo	
	Audetis? Abite, Timon non est indigus	
	Thesauri vestri.	

48 Mer] cod. om. (Sprecherwechsel)

Verhältnissen, Ihr habt mich mit den für einen Mann würdigsten Arbeiten erzogen, Ihr lebt, ohne Verstellung zu kennen und ohne Betrug Tag für Tag und Nacht für Nacht mit mir und verschafft mir Lebensunterhalt zur Genüge. Ihr habt mich mit Reichtum beglückt, den kein schmeichlerischer Schmarotzer heimlich wegnimmt oder den ein Dieb davonträgt, mit beständigem, zuverlässigem, und sicherem, nicht zufälligem, zerfallendem und vergänglichem [Reichtum], der manchmal nur einen Tag dauert, was, einen Tag? Eine Stunde! Ich werde Euch nicht verlassen, sondern mich mit ewigwährender Fessel und für mich unauflösllichem Schuldversprechen zu eigen ergeben.

Paup: So handle, Timon, und Du wirst ruhig ein Leben fern von aller Sorge als glücklicher Mensch verbringen.

377 [Verse].

Ende des vierten Akts.

Erste Szene des fünften Akts.

Merkur, Plutus, Timon.

Mer: Wir haben nicht das Recht, Plutus, zu den himmlischen Wohnstätten zurückzukehren, wenn wir nicht dem Befehl Jupiters gehorchen und den Timon durch einen neuen Schatz reich werden lassen.

Pi: Wir werden von aller Schuldanklage frei sein, o Merkur. Denn was sollten wir mehr tun, als was wir getan haben? Sollten wir [ihn] etwa zwingen, die Geschenke der Götter anzunehmen? Wie rechtmäßig dieses aber ist, wirst Du leicht abschätzen können, da Du über ein scharfes Urteilsvermögen verfügst.

Mer: Ich gestehe, daß es sich nicht gehört, einen Unwilligen zu zwingen. Aber damit wir umso besser abgesichert sind, Plutus, laß uns noch einmal den Versuch machen. Noch immer gräbt Timon den mit Dornenbüschen bewachsenen Acker um. Laß uns hingehen.

Tim: Wagt Ihr Verbrecher es etwa, noch einmal zurückzukommen? Verschwindet, Timon braucht Euren Schatz nicht.

Mer:	Num me vis hunc tam trucem Jovi referre nuntium. Tam immania Vis indicemque dicta? Decebat forsitan Misanthropum te fieri, quippe qui tibi Damnorum tot fuissent auctores, Duces. Misotheon vero fieri te nullo modo	15 20
(f 95 ^v)	Par est, utpote quos tanta contingat tui Gratia, quique tua curent, servent, augeant.	
Tim:	Magnas ago tibi ob curam grates Mercuri, Hunc porro caecum non umquam receperim. Sat mihi suppeditat victus hic meus ligo, Diphtheraque haec frigus propulsat satis mihi. Quare cum caeco ad claras arces aetheris Regredere, mihi suffecerit mortalium Si nullus sit qui non a parvis eiulet Et lamentis dum vivit sese maceret.	25 30
Mer:	Non ita, Timon. Ad eiulandum accommodi Haud etenim sunt omnes. Verum puerilia Et iracunda mitte istaec, et munera Jovis accipe, neque enim spernenda censeo Dono quae tibi dat Rector caeli Juppiter.	35
Tim:	Parendum est ditescendumque mihi o Mercuri Nam quid agas rogo magnis Diis cogentibus. Tamen vide in quas me coniicias miserias, Me inquam, qui vixi in agro felicissime, Curas innumeras dans cum thesauro simul. Timores multos, suspiciones plurimas Quietem quae me capere non umquam sinant.	40
Mer:	Haec te sollicitum non habeant, vir optime, Sed aurum capito propter me et propter Jovem, Quod tibi Plutus dabit. Abeo iam Timon, vale.	45
Pl:	Abiit, ut ex remigio alarum colligo	
(f 96 ^r)	Mercurius, sed tu terram Timon effode, Thesaurumque statim reperies quam maximum.	
Tim:	Age ligo, vires explicata tuas, neque Iam defetiscare nisi terrae ex abditis Effosso thesauro, quem Juppiter pius Mihi misit grandem miseratus inopiam meam. O Juppiter o caelites, quid hoc rei? Facinus intueor hodie mirificissimum, Incredibilissimum, pulcherrimum tamen, Mihique exoptatissimum, unde tanta vis Flavae monetae? Vigilo an tantum somnio,	50 55

- Mer: Willst Du etwa, daß ich diese so trotzige Nachricht dem Jupiter melde? Und willst Du, daß ich so wilde Worte bekannt mache? Es hätte sich vielleicht gehört, daß Du ein Misanthrop wurdest, da Du ja so viele Förderer und Ratgeber für Deine Verluste gehabt hastest; daß Du aber ein Misotheus würdest, ist [denen] keinesfalls angemessen, die ja eine so große Gunstbezeugung für Dich erfaßt, und die sich um Deine Interessen sorgen, [diese] schützen und fördern.
- Tim: Ich danke Dir vielmals für Deine Fürsorge, Merkur; diesen Blinden aber werde ich wohl niemals wieder aufnehmen! Diese meine Schaufel hier verschafft mir genug an Lebensunterhalt, dieser Lederwams vertreibt mir die Kälte in ausreichendem Maß. Geh' deshalb mit dem Blinden zu den berühmten Himmelsgewölben zurück; mir mag es genügen, wenn es keinen Sterblichen gibt, der nicht von Jugend auf laute Klagen erhebt und sich, solange er lebt, vor Jammern selbst abhärmt.
- Mer: Nicht so, Timon. Denn nicht alle eignen sich zu lautem Klagen. Leg' aber nun endlich diese kindischen und jähzornigen [Verhaltensweisen] ab und nimm die Geschenke Jupiters, denn meiner Meinung nach darf man das, was Dir Jupiter, der Lenker des Himmels, zum Geschenk gibt, nicht verschmähen.
- Tim: Ich muß gehorchen und reich werden, o Merkur, denn was kann man tun, frage ich, wenn einen die mächtigen Götter zwingen. Sieh dennoch, in welch großes Unglück Du mich stürzt, mich, sage ich, der ich auf einem Acker äußerst glücklich gelebt habe, indem Du mir zugleich mit dem Schatz unzählige Sorgen gibst. Viele Ängste, sehr viele Verdachtsmomente, die mich niemals Ruhe finden lassen.
- Mer: Diese Dinge mögen Dich nicht beunruhigen, trefflichster Mann, aber Du sollst das Gold, das Dir Plutus geben wird, meinetwegen und Jupiters wegen nehmen. Ich gehe nun, Timon, leb wohl!
- Pl: Merkur ist verschwunden, wie ich aus dem Rudern der Flügel schließe, aber Du, Timon, grabe die Erde auf und Du wirst sogleich einen Schatz finden, so groß wie nur irgend möglich.
- Tim: Los, Schaufel, entfalte Deine Kräfte und ermüde nicht, außer nachdem aus den Tiefen der Erde der Schatz ausgegraben ist, den der gütige Jupiter mir schickte, da er mit meiner großen Not Mitleid hatte. O Jupiter, o Ihr Götter, was bedeutet das? Ich erblicke heute eine ganz wunderbare und unglaubliche Sache, dennoch wunderschön und für mich sehlichst herbeigewünscht, woher [kommt] eine so große Menge an Goldmünzen? Wache ich oder träume ich nur,

Aurique vanas mens species mihi obicit?
 Vigilo profecto. Aurum vero tracto manibus
 Oculisque cerno. Sed lubet fodere magis
 Numquid adhuc auri deliteat absconditum. 60

Actus quinti scena secunda.
 Paupertas, Labor, Timon.

Paup: O, Timon, Timon, quae dementia fascinat
 Te mentemque tuam? Quae Furiae⁺ candentibus
 Te facibus insequuntur ut periculis
 Tete committas pristinis, utque pelagi
 Concredas fluctibus, naufragium denuo
 Facturus? Verbum vetus est naufragum virum
 Secundo, haud iure Neptunum⁺ arguere trucem. 5

(f 96^v) Siccine nos Timon tibi tam fidus deseris?
 Siccine fallacem praeponis constantibus?
 Fugacem stabilibus? Lubricum tenacibus? 10

Tim: Abito mala bestia, nihil commercii
 Mihi volo tecum, abito cum durissima
 Prole tua, ut vos Dii Deaeque perduant.

Paup: Honores mutant mores vulgo dicitur.
 Perituro paulo post Timon Thesaurulo
 Ditatus, ut intumuit? Quae sumpsit cornua?
 Quos hausit spiritus? Inseparabilis
 Est scilicet Pluti comes superbia,
 desidies, ocium, quae molli nunc pede
 Adventant, cernis, gnate? His Timon denuo
 Se dedet stultus, vecors, ingratus, meis
 Tuisque fili meritis, sed fugiamus improbum,
 Dirisque⁺ devoveamus impium caput. 20

Actus quinti scena tertia.
 Desidies, Ocium, Timon.

Des: Salvus sis Timon.

Tim: Et vos, mellitissima
 Numina, salvete.

Des: Ad te nos Pluti tendimus
 Comites, ex duris ut laboribus quibus
 Paupertas dura cum duro gnato suo
 Te exercuit reficiamus, quo pristinas
 Vires vegetas, et formam vultus floridam 5

(f 97^f) Quam Paupertas demessuit et aeris fames
 Redintegremus nostris suavitatibus.
 Nunc igitur Timon duri desinas statim
 Laboris, et indulgeto tibi, pasce genium
 Divitiis quae tibi dono misit Juppiter. 10

spiegelt mir mein Verstand leeren Schimmer von Gold vor? Ich bin tatsächlich wach! Ich berühre tatsächlich Gold, ich nehme es mit Händen und Augen wahr! Aber ich muß weiter graben, ob etwa etwas von dem Gold bisher verborgen geblieben ist.

Zweite Szene des fünften Akts.
Paupertas, Labor, Timon.

Paup: O, Timon, Timon, welcher Wahnsinn behext Dich und Deinen Verstand? Welche Furien verfolgen Dich mit weißglühenden Fackeln, daß Du Dich Deinen früheren Gefahren wieder aussetzt und daß Du Dich den Fluten des Meeres anheim gibst, so daß Du erneut Schiffbruch erleiden wirst? Es gibt ein altes Sprichwort: Der Mann, der zweimal Schiffbruch erleidet, beschuldigt zu Unrecht Neptun als grimmig. Verläßt Du, Timon, also uns, die wir Dir so treu [ergeben] sind? Ziehst Du also den Trügerischen [uns] Beständigen vor? Den Flüchtigen den Dauerhaften? Den leicht Entgleitenden denen, die man festhalten kann?

Tim: Du sollst verschwinden, elendes Scheusal, ich will keinen Handel mit Dir, Du sollst verschwinden mit Deinem völlig gefühllosen Sohn, damit Euch Götter und Göttinnen ins Verderben stürzen!

Paup: Ehren verändern den Charakter, sagt man im Volk. Wie hat sich Timon vor Stolz aufgebläht, nachdem er durch das bißchen Schatz reich geworden ist, mit dem es wenig später vorbei sein wird! Welches Geweih hat er sich aufgesetzt? Von welcher hochfahrenden Sinneswandlung ist er durchdrungen? Es ist natürlich die unzertrennliche Begleiterin des Plutus, die Hochmut, [auch] die Faulheit und der Müßiggang, welche nun mit geschmeidigem Schritt herbeischleichen, siehst Du sie [kommen], mein Sohn? Diesen wird sich Timon abermals hingeben, töricht, von Sinnen, undankbar gegenüber meinen und Deinen Wohltaten, mein Sohn, aber laß uns den Gottlosen fliehen und sein gewissenloses Haupt den Rachegöttinnen weihen.

Dritte Szene des fünften Akts.
Desidies, Otium, Timon.

Des: Sei begrüßt, Timon!

Tim: Seid auch begrüßt, allerliebste Gottheiten!

Des: Zu Dir wollen wir, die Begleiterinnen des Plutus, damit wir Dich von den beschwerlichen Arbeiten, mit denen Dich die gefühllose Paupertas mit ihrem gefühllosen Sohn quälte, wieder erholen lassen, damit wir die früheren regen Kräfte und [auch] die blühende Schönheit Deiner Miene, die Paupertas niedermähte, und das Verlangen nach Geld durch unsere Annehmlichkeiten wieder ganz herstellen. Nun also, Timon, laß sogleich ab von der harten Arbeit und laß Dich gehen. Nähre Deinen Genius mit dem Reichtum, den Dir Jupiter zum Geschenk ge-

	Procul omnes abs te Timon mortales fuga. Nil tibi cum quoque sit consortii, nisi Cum Pluto, Plutique comitibus, mecum otio Et caeteris, tibi tam fidis ac tu tibi.	15
Tim:	Sic faciam Timona bonus sic Juppiter amet.	
	Actus quinti scena quarta. Timon.	
	O, Timon, Timon, quam cito dives factus es? Quam opulentus idque pii Jovis beneficio. O aurum, o aurum, qui nites? Qui lumina Splendore tuo mulces? Anathema Delphica ⁺ Quid ad Timonem quaeso? Quid et eius ad opes?	5
	Cui nec Persarum gazis aequari queat Regnator, o ligo, o charissima diphtera, Vos consecrare Pani huic est commodum. At ego mercatus agrum turriculam struam Auri servandi gratia. Mihi vixero Uni affatim. Sepulcrum quoque inibi mihi Defuncto fabricare stat sententia. Haec quoque decreta sunt reliquo tempore.	10
(f 97 ^v)	Vitae seiunctio, necnon fastidium In mortales quicumque sunt, nihil moror. Sodalis, amicus, hospes, misericordiae Altare, nugae sint ⁴⁹ et fabulae merae. Remota vita, qualis vivitur lupis Sit cordi, Timon et solus amicus sibi. Hostes omnes et machinatores doli Reliqui, cum quopiam horum aliquando congredi Piaculum putator ita ut si quempiam Duntaxat videro nefastus sit dies. In summa, non habentor alio mihi loco Quam statuae lignae, monumentave saxea. Tribules, fratres, cognati, patria, pater, Frigida sunt absque notione nomina. Praemia stultorum et precia duntaxat virum. Solus Timon sit dives, despicatui Habeat omnes, se solus secum recreet Ab assentationibus parasiticis Fucatisque improborum liber laudibus. Epuletur solus, solus sacrificet Diis,	15 20 25 30

49 sint] cod. sunt (Ein Konjunktiv paßt besser in die Reihe der Absichtserklärungen).

ben ließ. Vertreibe, Timon, alle Sterblichen weit von Dir. Habe keinen Umgang mit wem es auch sei, außer mit Plutus, und mit den Begleiterinnen des Plutus [d.h.] mit mir, Ocium, und den übrigen, die Dir so treu sind wie Du Dir [selbst].

Tim: So will ich den Timon werden lassen, sowahr mir der gütige Jupiter helfe.

Vierte Szene des fünften Akts.
Timon.

O, Timon, Timon, wie schnell bist Du reich geworden! Wie begütert [bist Du] und das durch die Gunstbezeugung des gerechten Jupiter! O Gold, o Gold, wie glänzt Du! Wie ergötzt Du die Augen mit Deinem Glanz! Was gehen, bitte schön, die Delphischen Weihgeschenke [noch] den Timon an? Und was gehen sie seine Schätze an, von ihm, dem sich wohl nicht einmal der Herrscher der Perser an Schätzen messen kann. O Schaufel, o teuerster Lederwams, es ist angemessen, Euch diesem Pan hier zu weihen. Aber ich werde, wenn ich den Acker erhandelt habe, ein Türmchen errichten, um das Gold darin aufzubewahren. Mit mir allein werde ich zur Genüge leben²². Es ist mein Wille, auch ein Grab eben hier für mich nach meinem Tode zu errichten. Auch sollen die folgenden Grundsätze für die restliche Zeit gelten:

Die Absonderung [meines] Lebens und gewiß auch die Abscheu gegen die Menschen, welche immer es auch sind, das macht mir nichts aus. Der Gefährte, der Freund, der Gastfreund, der Opferherd der Barmherzigkeit, seien Kleinigkeiten und nichts als Märchen. Nach Beendigung des Lebens mag es die Wölfe interessieren, wie man gelebt hat und Timon [sei] sich der einzige Freund. Die übrigen seien alle Feinde und Leute, die Lug und Trug anzetteln; mit irgendeinem von diesen einmal zusammenzutreffen soll für ein Unglück gehalten werden, so, daß, wenn ich jemanden nur gesehen habe, dies ein fluchbeladener Tag sei. Alles in allem, sie sollen für mich keinen anderen Stellenwert einnehmen als hölzerne Standbilder oder steinerne Denkmäler. Landsleute²³, Brüder, Verwandte, Heimat und Vater sind kalte Namen ohne Bedeutung, Kostbarkeiten und Werte nur für für törichte Männer. Timon sei allein reich, er möge alle verachten, sich seiner eigenen Gesellschaft erfreuen, frei von der Jasagerei der Parasiten und den aufgesetzten Lobhudeleien der Gottlosen. Speisen soll er allein, allein soll er den Göttern opfern,

22 "Vixero" ist eigentlich Futur II. Dies steht im Hauptsatz nicht selten, namentlich in der lateinischen Komödie, ganz im Sinn des einfachen Futurs, um den bestimmt eintretenden Erfolg einer künftigen Handlung zu bezeichnen (vgl. Kühner-Stegmann II, 37.2, S. 147).

23 Eigentlich: „Leute aus derselben tribus“ (entspricht etwa unserem Wahlkreis).

	Sibi ipsi vicinus, sibi soli particeps. Se ceterorum subtrahens commercio. Benigne Timon unicus sibi faciat. Misanthropo nomen mihi sit imposterum.	35
(f 98 ^r)	Hoc nil sit suavius, nihil iucundius. Morum meorum, feritas et inhumanitas Asperitas, difficultas, et morositas, Iracundia, stomachus et bilis sint notae. Quam vellem cunctis esse cognitias meas Opes, hoc etenim multos praefocaverit. Sed ecce quod cupio hoc adeptus sum illico. Accurrit nescio quis anhelus, pulvere Corpus consitus, est Philotimon is scilicet Qui nuper panis denegavit frustulum. Sed bene habet primus advenit, primus dabit Poenas perfidiae Misotimon improbus.	40 45
	Actus quinti scena <i>quinta</i> ⁵⁰ . Philotimon, Timon.	
Phil:	Non ego dicebam non neglecturos deos Timona tam probum virum. Suavissime Dulcissimeque Timon salveto.	
Tim:	Tu quoque Salveto perdidissime. Quotquot sustinet Aut sustinebit tellus, infidissime Nebulo, nunc me cognoscis factum divitem. Nuper non cognoscebas factum pauperem.	5
Phil:	Bona verba Timon.	
Tim:	Quid? Bona verba postulas? Bonos nunc tibi dabo ictus nequam, vapula, Et infidelitatis accipe praemia.	10
(f 98 ^v)	Phil: Quid hoc? Tim: Non sentis? Non nosti? Meus ligo est. Phil: Dii te male perdant. Tim: Te peius ligo meus. Necdum satis habes, faenoris aliquid lubens Addiderim debitis.	
Phil:	Abeo.	

50 quinta] cod: 5 (Konsequente Szenen-Numerierung)

sich selbst Nachbar, sich allein Freund, sich den Umgang mit den übrigen ersparend. Einzig sich selbst soll Timon gut behandeln. Der Name eines Misanthropen sei mir in Zukunft zu eigen. Nichts soll süßer, nichts angenehmer [als dieser Name] sein. Unbeherrschtheit und Unmenschlichkeit, Grobheit, unleidliches Benehmen, Eigensinn, Zorn, Reizbarkeit und Wut sollen die Kennzeichen meines Charakters sein. Wie sehr wollte ich, daß mein Reichtum allen bekannt ist, denn das dürfte wohl viele zum Ersticken bringen.

Aber sieh, was ich wünsche, das habe ich sogleich erhalten. Es eilt jemand Unbekannter keuchend herbei, den Körper mit Staub bedeckt; es ist Philotimon, genau der, der neulich ein Stückchen Brot verwehrte. Aber das trifft sich gut, er kommt als erster, und als erster wird [dieser] böse Misotimon für seine Treulosigkeit büßen.

Fünfte Szene des fünften Akts.
Philotimon, Timon.

Phil: Habe ich nicht gesagt, daß die Götter den Timon, einen so rechtschaffenen Mann, nicht vernachlässigen würden? Liebster und teuerster Timon, Du sollst begrüßt sein!

Tim: Auch Du sollst begrüßt sein, Ruchlosester! Du treulosester Windbeutel, unter all den vielen, welche die Erde immer trägt oder tragen wird, nun erkennst Du mich, da ich reich geworden bin. Neulich kanntest Du mich nicht, als ich arm geworden war.

Phil: Nur sachte, Timon!

Tim: Was? Nur sachte, forderst Du? Ich werde Dir gleich ganz sachte Schläge geben, [Du] Nichtsnutz, Prügel sollst Du haben, und nimm den Lohn für Deine Treulosigkeit!

Phil: Was ist das?

Tim: Spürst Du es nicht? Kennst Du es nicht? Es ist meine Schaufel.

Phil: Die Götter mögen Dich übel zugrunde richten!

Tim: Dich noch übler meine Schaufel! Und Du hast noch nicht genug; ich möchte gern noch etwas Zinsen zu dem Geschuldeten hinzufügen!

Phil: Ich verschwinde!

- Tim: Sed in cruce[m].
 Feliciter prima mihi velitatio 15
 Cessit, nec cedet infelicius altera.
 Ephestium venientem consp[ic]or gradu
 Celeri. Occurram, dolabo pugnis, fustibus.
- Actus quinti scena sexta.
 Ephestius, Timon.
- Eph*⁵¹: Desideratissime praecordiis meis
 Salveto Timon. Ut habes Timon, ut vales?
- Tim: Bene si tu male. Si pessime, tum ego optime.
- Eph*: Refloruisse gaudeo divitias tuas,
 Auctuque grandi a superis auctas gratulor. 5
 Crede mihi casum si quisque graviter tuum
 Tulit hic Ephestius fuit amicissimus.
- Tim: Tune graviter meum casum? Mendaciis
 Haud mihi tuis impones furcifer, scio
 Qualis sis, fumi venditor⁺ videlicet. 10
 Abi ni pugnis saturari velis probe
 Ligoneque meo percuti.
- Eph*: Tu Ephestium
 Percuties?
- Tim: Experiri num lubet?
- Eph*: Lubet.
- (f 99^f)
- Tim*⁵²: Expertus res satis an adhuc periculum
 Facere iuvat?
- Eph*: Trifaci⁵³ fulmine Juppiter 15
 Contrucidatum te trudat sub tartara!
- Tim: Decemcubitali te perustum fulgure
 In styge te religet ad Titanas impios.
 Adhuc moraris? Num vis tibi monstrem viam
 Ligone, testudineum qui tibi gradum 20
 Distendet. Abi flagitiosissime Barathro.
 Sed eccum colaces. Ad coraces mox misero⁺!

51 *Eph*] cod. om. (Sprecherwechsel),

52 *Tim*] cod. om. (Sprecherwechsel),

53 *Trifaci*] cod: *Trifauci* („trifauci“, „dreischlündig“ ist als Adjektiv zu einem Blitz kaum sinnvoll. Zu erwarten wäre „trisolco“, „dreizackig“. Die Konjekture „trifaci“ leitet sich her von „trifax, -acis“, eine Fernschußwaffe, deren Grundbedeutung bei Paul. Fest; p.367 M als „drei Ellen lang“ erklärt wird. Timon würde Ephestius' Verwünschung durch seinen zehn-Ellen-langen Blitz überbieten.)

Tim: Aber zum Henker! Das erste Scharmützel hat für mich einen glücklichen Ausgang genommen und das zweite wird nicht weniger glücklich verlaufen. Ich sehe den Epehestius mit schnellem Schritt kommen. Ich werde ihm entgegengehen [und ihn] mit Fäusten und Stöcken bearbeiten.

Sechste Szene des fünften Akts.
Epehestius, Timon.

- Eph: Mir allerherzlichst Ersehnter, sei begrüßt, Timon! Wie geht's, Timon, wie steht's?
- Tim: Gut, wenn es Dir schlecht geht. Wenn es Dir ganz besonders schlecht geht, dann geht es mir ganz besonders gut.
- Eph: Ich freue mich, daß Dein Reichtum zu neuer Blüte gekommen ist und beglückwünsche [Dich], daß er mit schnellem Wachstum von den Göttern vermehrt wurde. Glaube mir, wenn jemand Deinen Fall bedauerte, [dann] war dies Dein bester Freund Epehestius.
- Tim: Du meinen Fall bedauert? Du wirst mich nicht mit Deinen Lügen täuschen, Galgenstrick, ich weiß, was für einer Du bist, ganz offensichtlich ein Verkäufer von Schall und Rauch. Verschwinde, wenn Du nicht gehörig bis zur Genüge durchgebleut und mit meiner Schaufel geschlagen werden willst.
- Eph: Du willst den Epehestius schlagen?
- Tim: Willst Du es etwa ausprobieren?
- Eph: Ich will.
- Tim: Hast Du die Dinge genügend erprobt oder macht es noch immer Spaß, einen Versuch zu wagen?
- Eph: Mit einem drei-Ellen-langen Blitz möge Jupiter Dich niederschlagen und in den Tartarus hinabstoßen!
- Tim: Möge er Dich verbrannt vom zehn-ellenlangen Blitz bei den verruchten Titanen in der Unterwelt anbinden! Du zögerst noch immer? Willst Du denn, daß ich Dir den Weg mit der Schaufel weise, die Dir [Deinen] Schildkrötenschritt beschleunigt? Verschwinde, schändlichster Hanswurst! Aber, sieh da, die Schmeichler! Zu den Raben werde ich sie bald schicken²⁴.

24 Wieder Futur II im Hauptsatz; vgl. Anmerkung 22.

Actus quinti scena *septima*⁵⁴.
Gastrophilus, Gemoenus, Gnatonides, Timon.

- Gast: Hyporchema tibi, Bacchoque patri cecinimus
O Timon nuper. Num Dithyrambos hoc die
Audire lubet? Aut aliud asma quod tuis
Gratum sit auribus.
- Tim: Cantabitis elegos
Actutum.
- Gem: Elegos? Solerter canere didicimus. 5
- Tim: Sed ego solertius hoc ligone docuero.
- Gnat: Doctorem hunc nolo.
- Gem: Perfacetus es hodie
Timon.
- Tim: En quam facetus, vapula. Satis
Facete verberavi?
- Gem: O socii epicedium
Cantabitis hodie socio vestro. Improbis
Comminuit ferme cranium. 10
- Gast: Quis tam barbarus
Mos tuus hic, Timon?
- Tim: Experier lubet
Gastrophile, accede te spectat ligo meus.
- (f 99^v) Non te dentilegum facero si veneris
Duntaxat, sed item cerebrilegum nequissime 15
Apage sis coracōn execratissime colax.
Alias hac dextra detrudam te sub stygem,
Te sociosque tuos, qui pestes mortalium
Certissimae estis, corruptores integrae
Scelerisque purae vitae, vini gurgites, 20
Sine fundo, vortices cibi, pecuniae
Vulturii, abite, abite. Sed quo? Ad inferos?
An superos? Ad corvos. Harpyas repulimus
Edaces. Ex hoc nullum me mortalium
Spero visurum, ex hoc momento temporis 25
Quas leges sanxi sedulo custodiam.
Misanthropus ero vivus atque mortuus
Reipsa, non nudo solum vocabulo.

54 septima] cod: 7 (Konsequente Szenen-Numerierung),

Siebte Szene des fünften Akts.
Gastrophilus, Gemoenus, Gnatonides, Timon.

- Gast: Ein Hyporchema haben wir Dir und dem Vater Bacchus neulich gesungen, o Timon. Gefällt es vielleicht, an diesem Tag Dithyramben zu hören? Oder ein anderes Lied, welches Deinen Ohren angenehm ist.
- Tim: Ihr werdet sogleich Elegien²⁵ singen.
- Gem: Elegien? Wir haben gelernt, kunstfertig zu singen.
- Tim: Aber ich werde [sie Euch noch] kunstfertiger mit der Schaufel gelehrt haben.
- Gnat: Diesen Lehrer will ich nicht.
- Gem: Du bist heute sehr witzig, Timon.
- Tim: Sieh, wie witzig, Prügel sollst Du haben! Habe ich genügend witzig getroffen?
- Gem: O Gefährten, ein Leichenlied werdet Ihr heute für Euren Gefährten singen. Der Gottlose zertrümmerte beinahe [meinen] Schädel!
- Gast: Was für ein barbarisches Verhalten [zeigst Du] hier, Timon?
- Tim: Du hast Lust, [es] auszuprobieren, Gastrophilus? Komm her, meine Schaufel wartet auf Dich! Wenn Du kommst, werde ich Dich nicht nur dazu bringen, daß Du Deine Zähne einsammelst, sondern ebenso Dein Hirn, Du Oberschurke! Fort mit Dir, verfluchtester Schmeichler der Raben! Sonst werde ich Dich mit dieser rechten Hand in die Unterwelt hinabstoßen, Dich und Deine Kameraden, die Ihr die sichersten Seuchen der Menschen seid, Schänder eines unbescholtenen und verbrechensfreien Lebens, Verprasser des Weins, ohne Maß und Ziel, Ihr Strudel, in denen Speisen verschwinden, Geldgeier, verschwindet, verschwindet! Aber wohin? Zu den Göttern der Unterwelt? Oder der Oberwelt? Zu den Raben! Wir haben die gefräßigen Harpyien vertrieben. Von jetzt an hoffe ich, daß ich keinen Sterblichen [mehr] sehen werde, von diesem Zeitpunkt an werde ich die Gesetze, die ich festgelegt habe, gewissenhaft befolgen. Ein Misanthrop werde ich sein, zu Lebzeiten und nach dem Tod, und zwar tatsächlich, nicht nur dem bloßen Wort nach.

25 D.h. Klagelieder.

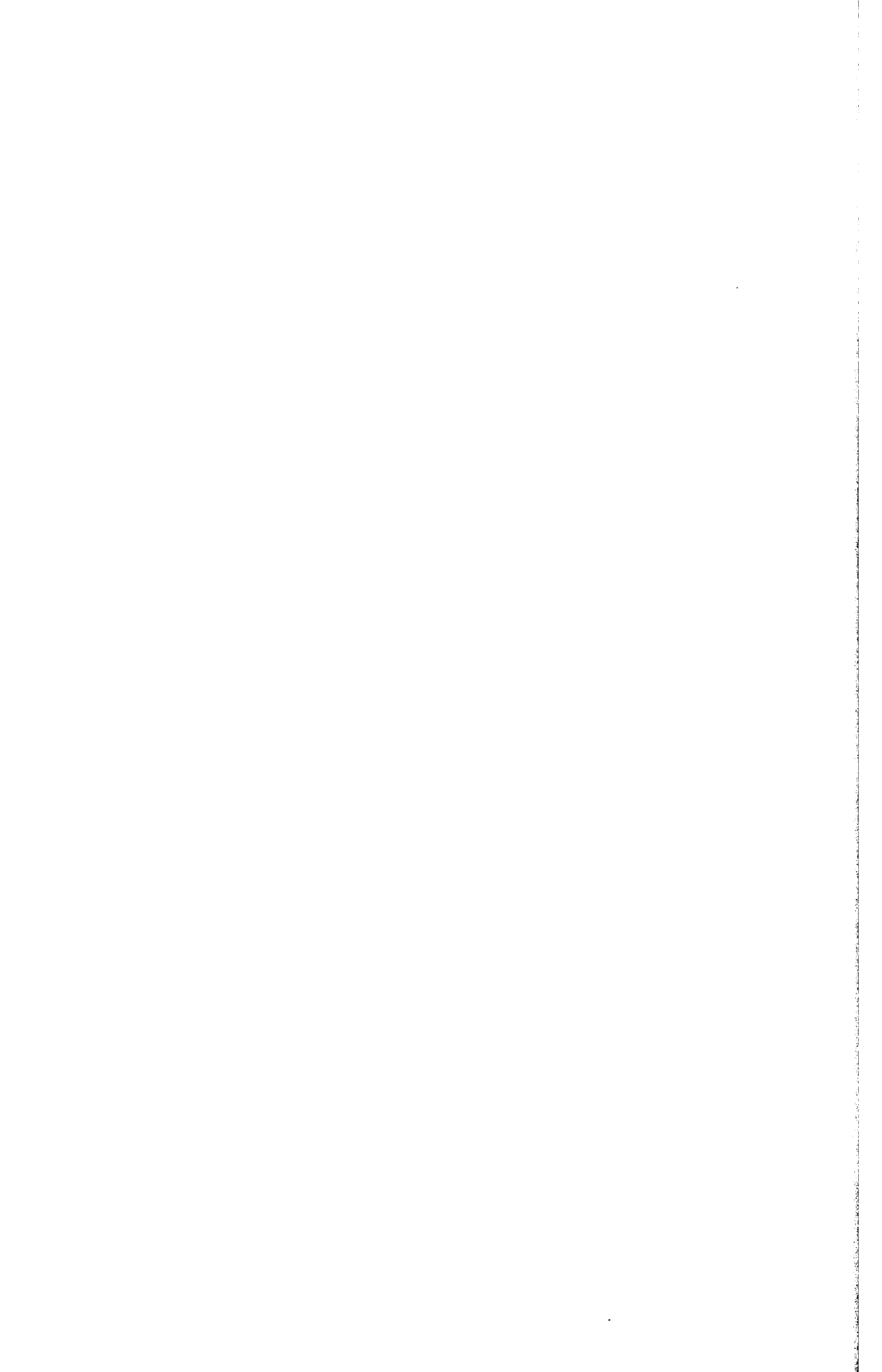
Epilogus.

Spectastis spectatores candidissimi
Timonem nostram. Si iucunde gaudeo.
Si fructuose, gratulor. Quod si secus,
Doleo, nam finem consecuti non sumus
In omnibus quem pegimus nobis actibus.
Timonem vidistis primo ditissimum
Deinde vice versa factum pauperrimum.
Timonis quid nos prodigalitas monet?
Quid nimiae curae facti denuo divitis?
Ut aurea⁺

Epilogsprecher.

Ihr habt, verehrteste Zuschauer, unsere Komödie „Timon“ gesehen. Wenn es Euch gefallen hat, bin ich froh. Wenn es nützlich war, freue ich mich herzlich. Wenn es aber anders ist, bin ich traurig, denn [dann] haben wir das Ziel nicht erreicht, das wir uns in allen Akten gesteckt haben. Den Timon habt Ihr gesehen, zuerst sehr reich, dann umgekehrt, sehr arm geworden. Wozu mahnt uns die Verschwendung des Timon? Wozu die allzuvielen Sorgen von einem, der von neuem reich gemacht wurde?

Daß die goldene



14. Kommentar

Der Kommentar bietet ausschließlich Sacherläuterungen; zur weiteren Information sei verwiesen auf die im Literaturverzeichnis des Teils A aufgeführten Lexika (2.7.).

- Seite 282 Personae Fabulae: Die graphische Anordnung entspricht der Hs.
- Seite 282 Philotimon: Sprechender Name: „Freund des Timon“.
- Seite 282 Ephestius: Griech.: „Schutzflehender“.
- Seite 282 Dyrcaeus: Von griech.: Διρκαῖος (Adj.): „thebaisch“. Unter den großen Gottheiten stehen Apollon und Dionysos dort an erster Stelle; auf Letzteren dürfte diese Namensgebung anspielen.
- Seite 282 Gastrophilus: Sprechender Name: „Der Magenfreund“.
- Seite 282 Gnatonides: Sprechender Name: „Der Pausbackige“.
- Seite 282 Gemoenus: Sprechender Name: „Der Weintrunkene“.
- Seite 282 Hebaeus: Ein Jüngling. Die griechische Göttin Hebe galt als Personifikation der blühenden Jugend; bei den Römern Juventas.
- Seite 282 Hylas: Ebenfalls Jüngling. In der Mythologie ist H. der junge Begleiter und Liebling des Herkules auf der Argonautenfahrt, der beim Wasserschöpfen in Mystien von den Nymphen in den Quell herabgezogen wurde.
- Seite 282 Acmaeus: Sprechender Name: „Der Kräftige“ (von griech.: ἀκμαῖος).
- Seite 282 Terpsander: Abgeleitet von zwei Namen:
a) Terpandros, aus Antissa auf Lesbos; die erste wirklich faßbare griechische Musikerpersönlichkeit vom Anfang des 7. Jhds v. Chr.
b) Terpsichore, nach Hesiod, Theog. 78, eine der Musen. Wirkungsreich lange Zeit schwankend; der Name spricht für Chorgesang und Tanzkunst.
Gretzers Komödienfigur vereinigt diese zwei Eigenschaften in sich.
- Seite 282 Arion: Dithyrambendichter und Zitherspieler aus Lesbos; um 600 v. Chr. Nach der Sage von einem Delphin an das Vorgebirge Tanarum gerettet.
- Seite 282 Plutus: Sohn des sterblichen Jason und der Demeter. Gott des Reichtums.
- Seite 282 Mercurius: Gott des Handels und der Kaufleute.
- Seite 282 Marsias: Ursprünglich phrygischer Flußgott, von den Griechen als Silen oder Satyr aufgefaßt; Erfinder und Meister der Flöte. Ließ sich mit Apollo in einen musikalischen Wettstreit ein, in dem er dem Gott unterlag (cf. Ovid, Met. 6,391ff). Hier jedoch nicht schlüssig als Name für den Bauern verwendet. Wahrscheinlicher ist eine Anspielung auf die „Marsi“, eine ländliche Völkerschaft in Latium, die bei Juvenal, 14,179f als Musterbild des einfachen, genügsamen Lebens erscheinen.

- Seite 282 Getomus: Leitet sich ab von griech.: γητόμος „die Erde spaltend“, „der Bauer“.
- Seite 282 Petrus Lovaniensis: Die Widmungsepistel im Versmaß des Distichon richtet sich an den Minister Collegii und Praefectus Scholarum in Fribourg zum Zeitpunkt der Aufführung, welcher den jungen Gretscher stark beeinflusste. (Vgl. Teil A: 5.2.2.3.5.)
- Seite 282 Phoebus (Apollon): Sohn des Zeus und der Leto. Heil- und Sühnegott, Orakelgott, Gott der Künste und Wissenschaften sowie Anführer der Musen. Hier in letzterer Eigenschaft.
- Seite 282 Thalia: Eine der Musen (vgl. Hesiod, Theog. 77); sie wurde zur Muse des Lustspiels und der leichten Dichtung.
- Seite 282 Pimpla: Ortschaft und Quelle im südlichen Makedonien am Olymp, wo Orpheus gewohnt haben soll und der Musendienst heimisch war. Daher: Pimplea, -ae : „Die Muse“.
- Seite 282 Aonides: „Die Musen“. Von „Aones“, einer alten böothischen Völkerschaft um den Helikon.
- Seite 282 Lazarus, Caecus: Hinweis auf die späteren Freiburger Dramen Gretschers aus demselben Jahr, Lazarus Resuscitatus (Cod. Dill. XV, 223, 1-64) und Caecus Illuminatus (Cod. Dill. XV, 223, 104-135) (Vgl. Teil A, Kap. 5.2.2.).
- Seite 284 Choragus: Der Chor- oder Bühnenausstatter, welcher auf eigene Kosten den Bühnenapparat, das Choragium, besorgte. (Vgl. Plautus, Curc., IV,i,1). Hier wohl eher als Regisseur zu verstehen.
- Seite 284 Echekratides Collytaeus: Vgl. Lukian, Tim. 7: Merkur zu Jupiter: „Kennst Du den Timon, des Echekratides Sohn von Kollytos nicht mehr...?“ (eds. Werner / Greiner-Mai, S. 32).
- Seite 284 Maiaie filius: Der Sohn der Maia, Merkur.
- Seite 286 Atthis, Atthidos: Attika, berühmteste Landschaft Griechenlands, im eigentlichen Hellas gelegen, mit der Hauptstadt Athen.
- Seite 286 Cane peius et angue odit: Vgl. das Sprichwort: „Cane peius et angue vitare aliquid“: Wörtl.: „etwas mehr als Hund und Schlange meiden“.
- Seite 286 Genius: Ein göttliches Wesen, das nach dem römischen Volksglauben bei der Erzeugung des einzelnen Menschen wirkte, ihn gewissermaßen als der Inbegriff seiner höheren Geistesanlagen von der Geburt bis zum Grabe schützend begleitete. An besonderen Festtagen überließ man sich ihm zu Ehren einem frohen Lebensgenuß. (Vgl. Horaz, Epist. II,2,187ff).
- Seite 286 Chorea: Reigen mit Gesang.
- Seite 288 (Vina) Falerna: Die edelsten Weine Italiens.

- Seite 288 (Vina) Chia: Die Weine aus Chios, einer Insel im ägäischen Meer, gesegnet mit den wichtigsten Naturerzeugnissen, so Marmor, Töpfererde und dem berühmten Wein.
- Seite 288 Ambrosia: Die Speise der Götter.
- Seite 288 Vulpes: Der Fuchs als Sinnbild der Schlaueit und Verschlagenheit.
- Seite 290 Minae Atticae: Griechische Münzen oder Gewichte. Eine Mine ist der 60. Teil eines Talents, bzw. 100 Drachmen.
- Seite 292 Lyaeus: Wörtl.: „Sorgenlöser“; Beiname des Bacchus, daher met. „Wein“.
- Seite 292 Ceres: Göttin der Fruchtbarkeit, besonders der Feldfrüchte; der griech. Demeter gleichgesetzt.
- Seite 292 Compotatio: Entspricht dem griech. Symposion.
- Seite 294 Ferculum: Eigentlich das große Servierbrett, auf dem Speisen hereingebracht wurden.
- Seite 294 Crumena: Eigentlich Geldbeutel für Kleingeld zum Ausgeben, meist am Hals getragen, hier eher generell als Kasse des Timon zu verstehen, an der sich die Parasiten schadlos halten.
- Seite 294 Tripus, -odis (m): Dreifüßiger Stuhl, besonders der Dreifuß der Pythia in Delphi. Daher metonymisch „Orakel“.
- Seite 294 Sisyphus: Galt als König von Korinth, der Menschen, Götter und sogar den Tod überlistete, als dieser von Zeus geschickt worden war, um S. wegen seiner Vergehen zu holen. Erst Merkur konnte ihn in die Unterwelt hinabbringen. Dort muß S. als Strafe einen Felsblock auf einen Berg wälzen, wobei der Stein kurz vor dem Gipfel jeweils wieder in die Tiefe rollt.
- Seite 298 Gryps, -phis: Ein vierfüßiger Vogel aus dem Reich der Fabel mit dem Kopf eines Adlers und dem Körper eines Löwen. Nach antiker Überlieferung waren die Greife so sehr vom Gold angezogen, daß sie es aus der Erde ausgruben (vgl. Plinius d. Ä., nat. 33,66).
- Seite 298 Cecropius, a, um: „athenisch“ (Cecrops war der älteste König in Attika und Gründer von Athen).
- Seite 300 Bacchi proelia: Scherzhaft vom Gefecht gegen Speisen und Getränke (hier: Wein); typisch für die plautinische Komödie.
- Seite 300 Dithyrambus: Eine der bedeutendsten Formen der Chorlyrik, aufs Engste dem Dionysos verbunden, in dessen Kult ihn Archilochos (ältestes Zeugnis) als Sänger angestimmt hat. Man kann in den Dithyramben der ersten Jahrzehnte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. bereits eine Vorform der Tragödie sehen, zum eigentlichen Drama entwickelt haben sie sich jedoch erst ein halbes Jahrhundert später, als in Athen die großen Dionysien glänzend ausgestaltet wurden.

- Seite 302 Paeon: Ursprünglich Arzt der Götter, dann Beiname Apolls: Heilgott. Met.: „feierlicher, vielstimmiger, an Apoll oder einen anderen Gott gerichteter Gesang“. (z.B. Vergil, Aen., VI, 657).
- Seite 302 Delius: Wörtl.: „Der Gott von Delos“: Apoll, hier in der Funktion des Herrn über den Musenchor.
- Seite 302 Hyporchema: (Griech.): Chorgesang in kretischen Versen mit pantomimischem Tanz. Weder die verstreuten theoretischen Äußerungen, noch die spärlichen Zitatfragmente geben ein genaueres Bild des H. Sicher ist nur, daß Musik, Tanz und Lied verbunden waren.
- Seite 302 Semele: Durch Jupiter Mutter des Bacchus.
- Seite 302 Ode Sapphica: Feierliches Lied im Versmaß der sapphischen Strophe, einem Vierzeiler, bestehend aus drei sapphischen Elfsilblern und einem Adoneus. Die dazugehörigen Noten aus der Hand Gretsers und eine Transkription aus dem Jahre 1991 sind im Anschluß an diesen Kommentar als Anhang 1 berücksichtigt.
- Seite 302 In Theatro: Ein besonderer Bühnenort; vgl. Dürrwächter, op.cit., S. 130.
- Seite 302 Erebus: Gottheit der Finsternis der Unterwelt, daher met. „Unterwelt“, „finstere Totenreich“.
- Seite 302 Guttur: doppeldeutig:
 a) die Kehle, besonders als Sitz der Stimme
 b) met.: „eine gefräßige Gurgel“, „Freßhaftigkeit“. (Vgl. Juvenal, 2,114). Dramatische Ironie ist hier durchaus impliziert.
- Seite 304 Liber: Beiname des Bacchus. Viele Beinamen des Bacchus finden sich bei Ovid, Met., 4,11ff. Sehr wichtig hierzu ist auch das Gedicht in der Anthologia Graeca (IX, 524 „Adespoton“), ein Dionysos-Hymnus, bei dem Dionysos durch das Alphabet hindurch (pro Buchstabe ein Vers) mit allen möglichen Titeln angerufen wird, worunter sich auch viele Phantasiebildungen lesen lassen.
- Seite 304 Semelifemorigena: Gemeint ist Bacchus, dessen Mutter Semele sterben mußte, als ihr Zeus in göttlicher Gestalt (im Blitz) erschien. Zeus trug das noch ungeborene Kind in seinem Schenkel aus.
- Seite 304 Thyasitegus, a, um: Neologismus. Muß sich ableiten von „thiasos“: „Bacchuschor“. Das Phantasiesuffix „-tegus“ („bedeckend“) würde besser zum „thyrsos“ (thyrsitega) passen, was aber metrisch nicht möglich ist.
- Seite 304 Bigenitus: Gemeint ist wiederum Bacchus (s. o.). (Vgl. Ovid, Met., 3,316 und trist., 5,3,26).
- Seite 304 Nomius: „Der Weidende“; eigentlich Beiname des Apoll, weil er die Herden des Admet geweidet hatte; kommt jedoch auch als Beiname des Bacchus vor (vgl. Anth. Graec. Hymn. in Bacch. IX,524,14).
- Seite 304 Bromius: eigentlich „der Lärmende“; Beiname des Bacchus.

- Seite 306 Crepipeda: Ist nicht belegt. Setzt sich zusammen aus pes: Fuß und crepare: lärmen. Die Bildung des lateinischen Akkusativs auf -a hier und im folgenden erklärt sich aus der Anlehnung an das Griechische.
- Seite 306 Tripudium: Im Singular: „Dreischritt“, Plural: „Dreischrittiger Waffentanz“.
- Seite 306 Edera (bzw. hедера): „Efeu“, womit sich die Weintrinker und Dichter bekränzten und auch der Bacchusstab umwunden wurde. Der Efeu war dem Bacchus heilig.
- Seite 306 Hyalibaba: Ebenfalls nicht belegt. Setzt sich zusammen aus griech.: hyalos: Glas und lat.: cubare: liegen.
- Seite 306 Pelagidoma: Nicht belegt. Leitet sich ab von griech. pelagos: Meer und domare: zähmen, bezwngen. Die Stelle spielt an auf die Geschichte, als Seeleute Bacchus entführen wollten, er sie aber in Delphine verwandelte und mit efeuumwundenem Schiff zu seinem Zielort fuhr (vgl. Ovid, met. 3,597-691).
- Seite 306 Eleleu: Ein lallend exstatischer Bacchusruf.
- Seite 306 Thyasigerulus: Neologismus. Setzt sich zusammen aus thiasus: Bacchuschor, gerere: föhren und -ulus: Diminutivform.
- Seite 306 Diasia: Fest des Zeus in Athen.
- Seite 308 Crotala: Eine Art Kastagnetten; zur Begleitung wollüstiger Tänze verwendet.
- Seite 310 Phryges: Die Phrygier, wegen ihrer Trägheit und Dummheit verachtet. Vgl. das Sprichwort: „sero sapiunt Phryges“ („spät merken es die Trojaner“), weil ihnen erst nach zehn Jahren Krieg der Gedanke kommt, Helena den Griechen zurückzugeben (vgl. Cicero, ad famul. 7,16,1). D.h. hier, daß Timon es erst dann merken wird, wenn es zu spät ist und er schon großen Schaden gelitten hat.
- Seite 310 Notus: Südwind, meist stürmisch und Regen bringend.
- Seite 310 Eurus: Der Ostwind. In Verbindung mit Nothus oft verwendet zur Bezeichnung eines heftigen Sturms im Mittelmeer. (Vgl. Horaz, epod. 10,5; Vergil, Aen. 1,110; Statius, theb. 6,310).
- Seite 310 Proteus: Meergott, der sich in vielerlei Gestalten verwandeln konnte.
- Seite 310 Irus: Ein Bettler in Ithaka, daher appellativ: „armer Mann“. Oft als Gegensatz zu Croesus verwendet. (Vgl. Ovid, rem. 747 und trist. 3,7,42).
- Seite 310 Pelops: Sohn des Tantalus, Stammvater des Pelopidenhauses; König von Argos und Elis. Wurde vermutlich deshalb von Gretser als reich angesehen.

- Seite 310 Cynara: Der Bezug ist unklar: Cynara ist eine Insel im ägäischen Meer, die kaum mit besonderem Reichtum in Verbindung zu bringen ist. Vielleicht wollte Gretser auch anspielen auf den König Kinyras von Zypern, den Vater der Myrrha, von dem allerdings ebenfalls nichts über seinen Reichtum bekannt ist. Am wahrscheinlichsten ist wohl, daß Gretser annahm, von der Insel Cynara kämen große Schätze.
- Seite 310 Midas: Mythischer König in Phrygien, berühmt durch seinen Reichtum (alles, was er berührte, verwandelte sich in Gold) und seine Freundschaft mit Bacchus.
- Seite 310 Pactolus: Goldführender Fluß in Lydien bei Sardes, in den Hermus mündend.
- Seite 310 Codrus: Der letzte König in Athen, der im Kriege mit den Spartanern sich freiwillig für den Staat opferte, weil er wußte, daß sein Tod den Fremden verderblich sein würde. (Vgl. Cicero, Tusc., 1,116). Dies erklärt freilich nicht, weshalb er als Sinnbild der Armut gelten kann. Bei Lukian, Tim. 23 fällt der Name des Codrus in unmittelbarer Nähe zu Croesus, wengleich es dort nicht um Armut geht. Durch diese Verbindung ist Codrus dem Gretser wohl hier durch eine falsche Assoziation hineingeraten.
- Seite 310 Ganges: Hauptstrom Indiens, berühmt durch die Fruchtbarkeit seiner oft überschwemmten Ufer, und die Goldkörner und Edelsteine, welche er mit sich führte.
- Seite 310 Tagus: Fluß in Spanien, heute Tajo. Bekannt wegen des Goldsand, den er mit sich führte. (Vgl. Ovid, am, 1,15,34).
- Seite 310 Seres: Die Chinesen, eine Völkerschaft im östlichen Asien, berühmt durch die Herstellung seidenartiger Stoffe.
- Seite 310 Gnossia: Weine von Knossos, einer Seestadt an der Nordküste Kretas, Residenz des Minos.
- Seite 312 Naias, -ados (griech.): Die Naiade, eine Fluß- oder Wassernymphe; met. „Wasser“.
- Seite 312 Phi: Ausruf des Mißfallens, der Abscheu (vgl. Terenz, Ad., 412).
- Seite 312 Titanes: Die Titanen, das vorolympische Göttergeschlecht, die Söhne und Töchter der Gaea und des Uranos, die ihren Vater vom Thron stürzten und den Himmel beherrschten. Von Zeus besiegt, wurden sie in den Tartarus geworfen.
- Seite 314 Echekratides: vgl. Lukian: Merkur zu Juppiter: „Kennst Du den Timon, des Echekratrides Sohn von Kollytos nicht mehr...“ (s. Kommentar zu S.3).
- Seite 320 Helleborus: Die Nieswurz. In der Antike als vorzügliches Heilmittel gegen Wahnsinn, Epilepsie und Wassersucht angesehen.
- Seite 322 Philoplutus: Sprechender Name. Wörtl: „Einer, der den Reichtum liebt“.

- Seite 324 Rhea: Tochter des Uranos und der Gaea, Schwester und Gattin des Kronos, welcher schon früh mit Saturnus, einem altrömischen Saat- und Erntegott gleichgesetzt wurde. Nach der Sage kam dieser nach Latium und brachte als deren König das goldene Zeitalter über das Land.
- Seite 326 Hebdomas (griech.): Der siebte Tag, d.h. hier: „der wievielte siebte Tag“ = „wieviele Wochen“.
- Seite 328 Iecur: Die Leber; im Glauben der Alten Sitz der Affekte, vor allem der sinnlichen Liebe und des Zorns; hier entsprechend Letzteres gemeint!
- Seite 330 Chimaera: Ein fabelhaftes, feuerspeiendes Ungeheuer in Lycien; vorn Löwe, in der Mitte Ziege, hinten Drache; von Bellerophon erlegt. (Vgl. Lukrez, 5,902 und Tibull, 3,4,86).
- Seite 330 Tragelaphus: Hirsch mit einem Bocksbart.
- Seite 330 Pecunisuga: Neologismus. Zusammengesetzt aus pecunia: Geld und sugere: saugen.
- Seite 330 Gravifremus: Neologismus. Zusammengesetzt aus gravis: schwer und fremere: lärmen.
- Seite 330 Nubicogus: Neologismus. Zusammengesetzt aus nubes: Wolke und cogere: zwingen.
- Seite 330 Magnicrepus: Neologismus. Zusammengesetzt aus magnus: groß und crepere: knarren, klirren.
- Seite 330 Grandistrepus: Neologismus. Zusammengesetzt aus grandis: groß und strepere: lärmen, tosen.
- Seite 330 Decemcubitale: Nicht als ein Wort belegt. Es handelt sich wohl um eine Analogiebildung zu decemiugis: zehnspännig oder decempedalis: zehn Fuß lang.
- Seite 330 Mandragoras: Der Alraun. Wurde in der Antike vor allem verwendet wegen seiner narkotisierenden Wirkung, in schwachen Dosen als Schlafmittel.
- Seite 330 Epimenides: Ein gottbegeisterter Mann; Sänger und Wahrsager aus Kreta, der um 500 v.Chr. in Athen auftrat. Es hieß von ihm, er habe über 50 Jahre in einer Höhle geschlafen.
- Seite 334 Diphthera: griech. διφθέρα: Fell, Leder. (Vgl. Varro, Rust, 2,11,11: „cuius [pellis caprinae] usum apud antiquos quoque Graecos fuisse apparet, quod in tragoediis senes ab hoc pelle vocantur diphtheriae et in comoediis qui in rustico opere morantur“.) In der Tragödie werden also die Greise als diphthera-Träger bezeichnet, in der Komödie die Bauern.

- Seite 334 Prometheus: Sohn des Titanen Japetus und der Klyomene. Bildete die Menschen aus Ton und belebte sie durch Feuer, welches er dem Juppiter aus dem Himmel entwendet hatte. Zur Strafe dafür wurde er von diesem an den Kaukasus geschmiedet, wo ihm von einem Adler immer wieder die nachwachsende Leber zerfleischt wurde, bis ihn Herkules befreite.
- Seite 334 Tityus: Sohn Jupiters. Zur Strafe dafür, daß er sich an der Latona vergriffen hatte (vgl. Horaz, Carm 4,6,2: „raptor“) von Apollo mit Pfeilen getötet. In der Unterwelt muß er so ausgestreckt liegen, daß seine immer wieder nachwachsende Leber von Geiern benagt wird. (Vgl. Vergil, Aen, 6,595; Ovid, Met, 4,457; Tibull, 1,3,75 und Propert, 3,5,44).
- Seite 336 Africus: Südwestwind, über das Meer kommender stürmischer Regenwind.
- Seite 336 Caducifer: Beiname Merkurs; eigentlich „den Heroldsstab tragend“ (von caduceus und fero).
- Seite 338 Dis, Ditis: Name des Herrn über die Unterwelt, Pluto. (Vgl. Vergil, Aen, 5,731: „Domus Ditis“).
- Seite 338 $\Upsilon\pi\sigma\beta\rho\epsilon\mu\eta\tau\eta\varsigma$: Beiname des Jupiter. (Vgl. Homer, Il, 1,354 und 12,68; Od, 5,4.)
- Seite 340 Servare auream mediocritatem: Der zentrale Gedanke bei Horaz. (Vgl. Carm, 2,10,5). (Vgl. hierzu Teil A; 5.2.2.3.17.).
- Seite 342 Repagulum: Zwei Balken, die entweder waagrecht oben und unten zwischen den beiden Türpfosten eingesetzt waren oder auch senkrecht an jeden der beiden Türpfosten angesetzt wurden. (Vgl. Ovid, Met, 5,120).
- Seite 342 Danae: Mutter des Perseus durch Jupiter, der der vom Vater in einen Turm Eingesperrten als goldener Regen in den Schoß fiel. (Vgl. Horaz, Carm, 3,16,1ff; Ovid, Met, 4,608ff).
- Seite 342 Cyminoprista: Der Kümmelspalter, d.h. ein Geizhals, der nicht einmal die Kümmelkörner ganz auf den Tisch kommen ließ.
- Seite 344 Stigmaticus: Von Stigma, ein den Sklaven eingebranntes Zeichen.
- Seite 344 Tantalus: König in Phrygien; setzte als Tischgenosse der Götter diesen seinen Sohn Pelops zur Speise vor, um ihre Allwissenheit zu prüfen. Die Götter jedoch erkannten den Betrug. Zur Strafe wurde T. in die Unterwelt verbannt, wo er bis zum Kinn im Wasser stand und über seinem Kopf die herrlichsten Früchte hingen. Beides wich jedoch zurück, sobald er danach verlangte.

- Seite 344 Phineus: König in Thrakien. Da er seine beiden Söhne auf die Verleumdung ihrer Stiefmutter Idaeia hin blinden ließ, wurde er von den Göttern selbst mit Blindheit gestraft und von den Harpyien geplagt, die, sobald er sich zum Essen setzte, den größten Teil der Speisen raubten. Nachdem P. die Argonauten freundlich aufgenommen hatte, ließ Jason durch Calais und Zethus jene Raubvögel verjagen. (Vgl. Ovid, Met. 7,3ff).
- Seite 344 Danaiden: Die 50 Töchter des Danaos, die gewaltsam an die 50 Söhne des Aigyptos verlost wurden. Noch in der Hochzeitsnacht erdolchten sie ihre Männer. Als Sühne hierfür müssen sie in der Unterwelt Wasser in ein Gefäß ohne Boden zu schöpfen.
- Seite 346 ἀμφιγυῖεις: Wörtl.: mit beiden Füßen verkrüppelt. Episches Beiwort für Hephaistos. (Vgl. Homer, Ilias, I, 607.)
- Seite 348 Pluton: Herr über die Unterwelt. „Der Reiche“, weil er auch der Herr der Gaben des Erdschoßes ist, des Getreides und der Metalle.
- Seite 348 Hipponicus: Athener, Sohn des Kallias (vgl. Thuk., 3,91,4), der bei seinen Zeitgenossen als besonders reich galt. H. war stark dem Spott der Komödie ausgesetzt.
- Seite 348 Callias: Kallias, a) Vater des Hipponicus. b) Sohn des Hipponicus, galt als reichster Mann seiner Zeit.
- Seite 348 Cecropides: Die Nachkommen des Kekrops, des Gründers der Burg von Athen; daher allgemein: „Athener“.
- Seite 348 Aristides: Ein durch seine Gerechtigkeitsliebe bekannter Athener (etwa 540 - 467 v. Chr.); Zeitgenosse und Gegner des Themistokles. (Vgl. Nepos, Arist. 1ff). Entstammte einer wohlhabenden Familie.
- Seite 348 Hermaeum: ein unverhoffter Fund, Vorteil oder Gewinn, den man dem Hermes (lat. Merkur) zuschrieb.
- Seite 348 Lynceus: Einer der Argonauten; berühmt durch sein luchsartiges scharfes Auge. (Vgl. Ovid, Met. 8,304 und Horaz, Ep. 1,1,28).
- Seite 348 Thersites: Der durch seine Häßlichkeit und Lästerzunge berühmte Grieche vor Troja. (Vgl. Ovid, Met. 13,233 und Juvenal, 11,31).
- Seite 350 Leda: Gemahlin des spartanischen Königs Tyndareus, die von Jupiter, der sich ihr in Gestalt eines Schwans näherte, die Dioskuren Kastor und Pollux, sowie Helena und Klytaemnestra gebar. (Vgl. Ovid, Her. 17,55; Am. 1,10,3). Mit „Ledaë gnata“ ist demnach Helena gemeint.
- Seite 350 Viscum: Die Mistel; met.: „der aus den Mistelbeeren bereitete Vogelkleim“.
- Seite 352 Chlamys: Griech. Oberkleid der Männer, besonders der vornehmen Krieger; auch Reisemantel vornehmer Männer; auch Gewand der Kitharoden des Chors und der Tragödie, sowie der Theaterkönige.

- Seite 352 **Meta**: Eigentlich die Säule am oberen und unteren Ende des römischen Circus, um die die Wettfahrenden siebenmal herumfahren mußten.
- Seite 352 **Hyperbolos**: Athenischer Demagoge; gehörte der Schicht der wohlhabenden Gewerbetreibenden an, die nach Perikles' Tod in Athen politisch hervortrat. Nach dem Tode des Kleon 421 stieg H. zum Leiter des Demos auf, wobei ihm das Volk allerdings nicht ebenso gewogen war wie seinem Vorgänger Kleon. Somit wurde H. immer mehr zur Zielscheibe des Spotts in der Komödie (vgl. Aristophanes, Pax, 681-692). Im Jahre 411 wurde H. von Oligarchen ermordet.
- Seite 352 **Kleon**: Berüchtigt als Demagoge in der Zeit nach Perikles. (Vgl. Cicero, Brut, 28).
- Seite 352 **Argicida**: Der Argostöter; Beiname des Merkur. Zeus hatte ihn gesandt, Io zu entführen, was nur durch Tötung des Argos gelingt, d.h. durch Einschläfern der Augen mit Hilfe von Flötenspiel und Zauberrute. (Vgl. Ovid, Met, 1,677).
- Seite 362 **Furiae**: Die römischen Rachegöttinnen; dargestellt mit Fackeln und Schlangen in den Händen und Haaren.
- Seite 362 **Neptun**: Gott des Meeres. Das Sprichwort ist etwa gleichzusetzen mit unserem: „Niemand kann sich über das Meer beklagen, der zum zweiten Mal Schiffbruch erleidet“.
- Seite 362 **Dira, -ae**: Entspicht Furia, -ae. (s. S. 54). (Vgl. Vergil, Aen, 12,869).
- Seite 364 **Anathemata Delphica**: Weihgeschenke an Apoll, den Gott des Delphischen Orakels, die dort in Schatzhäusern aufbewahrt wurden; also unermeßliche Schätze.
- Seite 368 **Fumi venditor**: Sprichwörtlich „vendere fumum“: „mit leeren Versprechungen abspeisen“. (Vgl. Martial, 4,5,7).
- Seite 368 **Colaces ad coraces**: Stilmittel der Paronomasie. Die Wendung basiert auf der Vorstellung, daß Raben an Leichen (z.B. von Gehenkten) herumhacken. Jemanden „zu den Raben schicken“ bedeutet daher soviel wie jemanden zum Henker schicken.
- Seite 372 **Ut aurea**: Es handelt sich um die Reklamante zu Folio 100r. Die Handschrift bricht jedoch hier ab (vgl. Vorwort).

15. Anhang

15.1. Lieder aus Gretsers Timon-Drama

Kopie des Originals und in der Transkription von Herrn Christian Kelnberger.

Dicantur

plute tu solus deus ²⁵ beatorum plute tu terras regis ac profundas sequimur in:

claus mitidasq; calsi folferis arcas, folferis arcas.

Aditus

plute tu solus deus et beorum plute tu terras regis ac profundas sequimur in:

claus mitidasq; calsi folferis arcas, folferis arcas.

11. *mitidasq; calsi folferis arcas, folferis arcas.*

*Nil potest ullus sine te deorum,
Absq; te languent fora plebis arma,
Absq; te vel: nigerrimus ipse
Iuppiter ora.*

Tenor.

74

plute tu solus Deus es Deorum plute tu terrar regis ac fluminis, p[ro]p[ri]et[is] fluitas

||: mitidanz ubi p[ro]p[ri]et[is] arces ||:

Bass:

plute tu solus Deus es Deorum plute tu terrar regis ac fluminis, p[ro]p[ri]et[is] fluitas

fluitas ||: mitidanz ubi p[ro]p[ri]et[is] arces.

plute tu Robur superis mionibus
 tu polum, terras, Erbig, t[er]ras
 Incolus solus reficis Deorum
 Optime plute.

Tim: Quam suavis modulis suavis promulget gattum
 Hi symphoniaq. Tim: si timon vocem meam.

77

Plu-te, tu solus Deus

Plu-te tu so-lus de-us es de-o-rum

Plu-te tu so-lus de-us es de-o-rum

Plu-te tu so-lus de-us es de-o-rum

Plu-te tu so-lus de-us es de-o-rum

Plu-te tu ter-ras re-gis ac pro-fun-dos

Plu-te tu ter-ras re-gis ac pro-fun-dos

Plu-te tu ter-ras re-gis ac pro-fun-dos

Plu-te tu ter-ras re-gis ac pro-fun-dos

Ac-quo-ris fluc-tus mi-ti-das-que

quo-ris fluc-tus Ac-quo-ris fluc-tus mi-ti-das-que

quo-ris fluc-tus Ac-quo-ris fluc-tus mi-ti-das-que

quo-ris fluc-tus Ac-quo-ris fluc-tus mi-ti-das-que

cel — si Ae-the-ris Ar — ces, Ae —

cel — si Ae-the-ris Ar — ces, Ae —

cel — si Ae-the-ris Ar — ces, Ae —

cel — si Ae —

-the-ris Ar — ces —

-the-ris Ar — ces —

-the-ris Ar — ces —

-the-ris Ar — ces —

Chr. Kuhnbeys 10/12/90

+ *primus Cantus. In Bacchum.*

Corda q̄ curis r̄p̄uās onusta Baccho q̄d lep̄us superis ab̄ oīs p̄uāt̄ h̄ n̄p̄s.

2dus. Gyal̄tis p̄rom̄nos Ex̄imo curas //.

Corda q̄i curis r̄p̄uās onusta Baccho q̄d lep̄us superis ab̄ oīs p̄uāt̄ h̄ n̄p̄s.

3. Gyal̄tis p̄rom̄nos sc̄imo curas //.

*Gaudij solis dator es sat̄orq̄
Gaudij solis vigilansq̄ cust̄or
Quum manes s̄yn̄bra manent Lyce.
Gaudia man̄tis.*

*Tim: Vel̄ semel̄ aud̄isses f̄onem t̄ibi p̄ul̄dic
sord̄is̄erant. Ḡrat: Hā hā hā as̄inum q̄quis uol̄et
Rud̄entem̄ aud̄ire is̄ f̄um̄ cant̄ill̄ent̄em̄ aud̄iat.
Pl̄uta sol̄ūitis̄ as̄ma n̄to s̄bitum
N̄m̄e Bac̄chum̄ f̄angit̄ eqūs m̄f̄i c̄f̄onem̄ s̄c̄m̄.*

Violon? *In G-dur.*

Corde qui curis solvas omnia Basilio dolens superis ab omni stridibus

nostris cyathis fames Exime curas, -

Tenore

Corde qui curis solvas omnia Basilio dolens superis ab omni stridibus nostris cy

athis fames Exime curas, Exime curas.

*Ver axit flosus primus liquore
 Zibon timetur, sicut quo voluptas
 Jacohis terra superas, sedis
 Niquida non est.*

Absolute hac cantione fgit Timor

Corda qui curis

Handwritten musical score for the first system of the song "Corda qui curis". It consists of four staves: three vocal staves and one bass line. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Cor-da qui cu-ris re-le-vas o-mu-sta".

Cor-da qui cu-ris re-le-vas o-mu-sta

Cor-da qui cu-ris re-le-vas o-mu-sta

Cor-da qui cu-ris re-le-vas o-mu-sta

Cor-da qui cu-ris re-le-vas o-mu-sta

Handwritten musical score for the second system of the song "Corda qui curis". It consists of four staves: three vocal staves and one bass line. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Bac-che de lap-sus su-pe-ris ab-o-ris".

Bac-che de lap-sus su-pe-ris ab-o-ris

Bac-che de lap-sus su-pe-ris ab-o-ris

Bac-che de lap-sus su-pe-ris ab-o-ris

Bac-che de lap-sus su-pe-ris ab-o-ris

Handwritten musical score for the third system of the song "Corda qui curis". It consists of four staves: three vocal staves and one bass line. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "mon-ti-bus no-stris cy-a-this per-em-nes".

mon-ti-bus no-stris cy-a-this per-em-nes

mon-ti-bus no-stris cy-a-this per-em-nes

mon-ti-bus no-stris cy-a-this per-em-nes

mon-ti-bus no-stris cy-a-this per-em-nes

e-xi-me cu-ras e-xi-me cu-ras e-xi-me cu-ras e-xi-me cu-ras

-ras -ras -ras -ras

Chr. Kuhnberger 10/12/90

15.2. Index eorum quae in hoc libro insunt

(Cod. Dill. XV 223, f 266^v)

INDEX EORUM quae in		
Comodia et dialo. hoc libro		insunt.
	fol.	Carmina.
Lazarus resuscitatus.	217.	pro Francis distribuendis. fol. 158.
Timon ex Luciano.	65.	de eadem r. 163.
Cæus illuminatus.	107.	In Calvinistas de pœnitet. 100.
De comulij missijs.	136.	In Boram 103.
Ludus ad instaurat. studior.	148.	Ad Virgillum. 179 et
Gloria pontanij	157.	Josiphus in Danem. 182.
Honor eiusdem.	160.	ode et epigr. ad s. Catharinam 197.
Stratocles. Dialoqus.	167.	In Calvinum et Calvinistas. 198 et
Labor p. pontanij	177.	Quædam Carmina ex Catulle. 201.
Humanitatis Regnum.	217.	Epithemone Graeco ad Legatum
Dialoqus Bual: de natali Xpi	252.	Rogis Gallie. 235.
Prologi in s. Petros et		Injuriarum Epitasis ex 2 cap. 236.
in ludis qui illic a porta		Sapientie.
de sui bucherum Epilog.	177	Injuriarum catastrophe. ex 2
et seq.		et s. cap. seq. a 238.
		De Rege Lusitanie 270.
Orationes.		De vita Religiosa. 255.
De nomine Jesu.	184.	Parodia in Calvinum. 64.
De s. Catharina.	192.	Alia in Zulem 166.
De vita communit. vestry.	202.	In Calvinum. 100.
De presentia sacerdoti et sacry.	207.	puer. in domo 135.
De monachia.	211.	In Monte hinc 166.
De Humanitatis litteris.	277.	In monte 116.
		In ciliam 291.
		De polo 161.

Staatsbibliothek
München

15.3. Facsimile-Seiten 77^v und 78^r des Originals.

Tunc non caecus, bene non abitus visum.
 Reditus non itidem. paulo post scabat caput
 Vnguesq; rodit Timon, sed rodit, scabat
~~Gastriam~~ sumat operam, non inobediens
 Rotando scabendoq; celsis sedibus pos:

Scenae sexta actusq; primi
 finis. Versus 465.

Actus secundi, scena prima.
 Timon, Gnatorides, Gastrophilus
 Germanus parasiti.

Tim: Quarias, o mutabilis pluti vires.
 o spes fallax, o fortunam prothys
 Invidiosam. Cræsus qui nuper fui
 Ius fortune factus tacens et doctus
 Hæc probo, quinq; talenta solapis fabij,
 Opesq; grandis cymare, diuitias pside,
 Paucoli arenas, cæco sum pauperis, et
 Cui fluebat Hebrus, Ganges, et Tagus,
 Hæc promittitur meum rerum omnium pecunia.
 o quarias, o mutabilis pluti vires.

78

Qui vestimentis indueris sericis,
 Num a squalidis et sordidis conuertitur.
 Qui ceteras apparere laetas suorum
 Amicis faber, in me parum abest precario
 Quin Sobram conquirere erudit nichilum.
 Falerna qui bibebam ne non Grossia
 Num lactis puro, Naiados beneficium
 Sitim Sopella. seu remum quanta nouatio.
 Quanta immutatio! Timon, Timon, ~~paucis~~ tu
 Si praecipisses animo quae iam conspicis
 facta posse, fieri posse, in me moderatius
 fortuna tibi ferret. nam verbum verbum
 Jacula praecisa ferre minus, verissimum est.
 o uarios, o mutabiles fluctus uisus.
 Haec Timon, Timon ut tibi dissimilis es.
 Vix me agnosco cum memoria reperas mea
 et quae cogito, quis fuerim, cumque quis modo sim
 Interor. Gast: quis nam tot lambentis albae
 Non procul fide pulsat? quis et ex imo pectore
 Quae tam miseris fuit? Gen: Timon est. Gnat: Di
 Boni, quem in prope monstrum. Gast: detestabile
 Gen: fugiendum. Gnat: execrandum. Gast: uide ut squalet sibi.
 Gen: Al' marces facies. Gnat: Laruam uere dixit.