

## Werk

**Titel:** Shakespeare und Sophokles

**Autor:** Schöll, Adolf

**Jahr:** 1865

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0001](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0001) | log12

## Kontakt/Contact

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

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

# Shakespeare und Sophokles.

Von

**Adolf Schöll.**

---

Poesie lebt von der Sitte; die Sitte hat überall ein vergängliches Theil. Das Leben jedes Volks bildet sich unter ganz besondern Bedingungen und diese bestimmen die Entfaltung der menschlichen Fähigkeiten in ungleicher Weise und mischen ihrer Fassung in Sitte solche Bestandtheile und Vehikel bei, die in Rücksicht des Triebes und Verstandes der Fähigkeiten an sich zufällige, nichtsdestoweniger aber in dieser geschichtlichen Entwicklung einer Gesellschaft und Sitte von der Ausgestaltung derselben untrennbar und eben die besondere Physiognomie dieser Gesellschaft und dieser Zeit sind. Je abhängiger Sinn und Kraft einer Poesie von Bestandtheilen und Mitteln der Sitte ist, die eben nur für die besondere Lage und den besondern Gang ihrer Gesellschaft solche sind, um so mehr beschränkt sich die Wirksamkeit und Gültigkeit dieser Poesie auf den Umfang und die Dauer dieser Gesellschaft. Die meisten Erscheinungen der Poesie unterliegen dieser Beschränkung. Kommt die Volksbildung über diese Sittengestalt hinaus und gewinnt eine andere Physiognomie, so veraltet die bisherige Poesie. Geht die Cultur-Rolle ab von diesem Volk und wandelt auf anderem Boden, so sinkt das Interesse seiner Poesie auf ein bloß historisches herab. In der Berührung der Culturvölker untereinander, die im Sittenprozess des einzelnen auch Mitleidenschaften erzeugt, kann die beschränkte Poesie einer vergänglichen Volkssitte auch auf Nachbarvölker und Folgezeiten Einfluss und Geltung erstrecken, die aber

mit der Erschöpfung der Einflüsse und dem Verwinden der Mitleidenschaft auch hier wieder zurücktreten müssen. Behauptet aber die Poesie einer Volksepoche Wahrheit und Macht auf die Geschlechter anderer Zeiten und Sitten und lebt fort in der Begeisterung verschiedener Völker, so ist diese Poesie klassisch und das ist die allgemeine Eigenschaft, welche Shakespeare's Drama mit dem des Sophokles gemein hat.

Ehemals ist der Begriff des Klassischen anders gefasst worden. Mit dem Wiedererwachen der alten Literatur war auch die Tradition des Kanons von den griechischen Gelehrten auf die modernen herübergekommen. Man sah die ganze Bildungserbschaft des Alterthums als normal und mustergültig an und nannte in diesem Sinn alle alten Schriftsteller Klassiker. Desswegen hat man sich aber doch nicht enthalten die Rangliste unter ihnen nach eigenem Geschmack zu machen. In der Wiederherstellungsepoche dieser klassischen Literatur schätzten die italienischen Gelehrten den Pseudo-Musäus und ihren Landsmann Virgil über den Homer und den Tragiker Seneca über Sophokles. Hierauf nahm auch die französische Literatur ihren neuen Anlauf mit dem Bekenntniss der Musterhaftigkeit der alten, insbesondere der klassischen Norm des griechischen Dramas. Aber sehr bald nahm diese Confession die Wendung, dass die poetischen Franzosen die antiken Regeln richtiger auszufüllen glaubten als ihre griechischen Vorbilder vermocht, und während sie über die grossen Dramatiker Athens missverständlich und endlich so wegwerfend urtheilten wie Voltaire über Aristophanes, für die wahren Klassiker sich selbst hielten. Und so haben zunächst sie und ihre Formen auch den romanischen und germanischen Nachbarvölkern aus Mitleidenschaft für klassisch gegolten. Allein es war eine kurze Täuschung. Damit, dass sie ausgegangen waren von der Nachahmung der antiken Poesie in Stoffen, Phantasie-Motiven, Dictionsmitteln, dass sie die Oekonomie ihrer Darstellung nach der griechischen einzurichten suchten und die Abweichungen, wodurch sie dieselbe zu übertreffen glaubten, mit angelegentlichen Rechtfertigungsabhandlungen ihrer Autorität abzukämpfen für nöthig fanden, damit bezeugten die französischen Klassiker thatsächlich die Wirkung und Geltung der antiken in der vermeintlichen Ueberflügelung selbst. Und nachdem ihr Anspruch auf eigene Klassicität, bei ihrer Nation befestigt, sich unter den Nachbarvölkern kaum auf die Dauer eines Menschenalters behauptet hatte, trat schon diejenige Bewegung der europäischen Geistesbildung in Deutschland herauf, für welche die Griechenkunst nur bedeutender, mächtiger, musterhafter war als in

den vergangenen Culturperioden. Nach nicht zwei Jahrhunderten geben uns Racine's Gestalten den Eindruck einer altmodischen Affectation, die des Sophokles nach zwei Jahrtausenden den einer unverwüstlichen Natur. Das ist der Stempel des Klassischen, den die Zeit bekräftigt, wenn der von Akademien ertheilte verwittert. Denselben hat Shakespeare erhalten. Bekanntlich war Shakespeare unter seinen Landsleuten zwar bei Leben in seiner Meisterschaft geschätzt, auch kurz nach seinem Tode noch gepriesen, fiel aber dann rasch in Vergessenheit und war im übrigen Europa ungekannt, während wandernde englische Schauspieler seine Theaterstücke in handwerksmässigen Abformen herumtrugen. Als hundert Jahr nach seinem Tode die englische Literatur seine Werke wieder hervorzog, stand sie in der Mitleidenschaft des französischen Begriffs vom Klassischen. Wie ungleich nachtheiliger unter diesem Begriff das Urtheil über Shakespeare ausfallen musste als über die vermeintlich übertroffenen alten Klassiker haben die französischen Stimmführer selbst, zumal Voltaire sehr unumwunden blosgelegt. Er war ihnen geradezu der roheste Widerpart des Klassischen, der wildeste Manierist. Aber bei dieser nach England verpflanzten falschen Censur und beschränkten Verkennung nahm hier dennoch der wiederholte Antheil an Shakespeare's Dichtungen mit einer unwillkürlich steigenden Wärme zu und führte sie auch auf die Bühne zurück. Die Abstrahlung dieses Wiederaufgangs nach Deutschland in Nachahmungen auf der Bühne und in Uebersetzungen erhob sich alsbald zu unbedingter Wirkung. Mit derselben siegreichen Kritik, mit welcher Lessing die prätendirte klassische Norm der Franzosen beseitigte und die griechische als unveraltet und immer gültig hervorhob, stellte er der französischen Manier die Dramatik Shakespeare's als echt und gross gegenüber. Und für die jungen productiven Geister Deutschlands, deren Bewegung sich zu einer hohen Poesie entwickelte, war kein Vorbild in der Nähe so begeisternd, so hinreissend, so lebensvoll als das damals fast zweihundertjährige Shakespeare's. Seitdem ist bei den Gebildeten Europas unter wechselnden Verstandesrichtungen und Sittenformen die Empfindung von der überlegenen Stärke und unversieglichen Frische dieses brittischen Dichters überall so unabweislich geworden, dass seines Zeitgenossen Ben Jonson Urtheil: „Er war nicht Dichter einer, sondern jeder Zeit“, sich auf das heiterste wiederholt hat in Goethe's Epigramm:

Saturnus eig'ne Kinder frisst,  
Hat irgend kein Gewissen,

Ohne Senf und Salz und wie ihr wisst  
Verschlingt er euch den Bissen.  
Shakespeare'n sollt' es auch ergehn  
Nach hergebrachter Weise,  
Den hebt mir auf, sagt Polyphem,  
Dass ich zuletzt ihn speise.

Indem Goethe dieses Zeugniß überschreibt „Kronos als Kunst-richter,“ spricht er eben den Begriff des Klassischen aus, für den wir uns bekennen.

Man sollte nun meinen, einen Dichter, welchem Kronos sich vorbehalten hat, dieses Adelsdiplom des Bestandes bis ans Ende der Dinge zu ertheilen, müsse er auch von Anfang schonen und pflegen und seinen Werken die Erhaltung in ihrer Reinheit sichern. Das findet sich aber nicht so. Homer z. B. ist uns doch heute noch im dritten Jahrtausend seiner Existenz das Epos aller Epen, allein die Textur seiner Werke den Gelehrten ein endloses Problem und ihre ursprüngliche Gestalt zu erreichen, erklären die meisten für unmöglich. Die Dramen der klassischen Dichter Athens waren nach zweihundert Jahren schon nicht mehr vollständig erhalten und der Text der erhaltenen so wenig der authentische, dass die damaligen Gelehrten Entstellungen durch spätere Hände darin fanden. Was endlich uns davon erübrigt ist, ein sehr kleiner Bruchtheil, hat sich theils durch Verderbniss und Wegfall wesentlicher Theile, theils durch unechte Zusätze verändert ergeben und mit dem Geschäft der Herstellung und Reinigung des Textes sind auch hier die wissenschaftlichen Pfleger eben so wenig fertig. Hat es hiernach ganz das Ansehn, als gehöre zum Begriff des Klassischen, dass seine ursprüngliche Gestalt tief in den Styx der Zeit getaucht und die hervorgezogene im Verhältniss zu ihr problematisch geworden sei, so ist es auch dieses Accidens des Klassischen was Shakespeare mit Sophokles gemein hat. Daten der Ueberlieferung lassen die Annahme nicht zu, dass Sophokles, der gefeiertste Tragiker seiner Zeit, selbst Sorge getragen habe, seine sehr zahlreichen und kunstvoll ausgeführten Dramen in genauer Abschrift der Nachwelt zu hinterlassen. Wir lesen vielmehr, dass er seinem an Begabung ihm nachstehenden Sohne den Gebrauch seiner Poesie gestattet, der sie durch kalte Zusätze verlängert habe. Da von diesem und einem zweiten Nachkommen des Sophokles bezeugt ist, dass sie nach seinem Tode seine Stücke aufgeführt und Preise damit gewonnen, ist nicht vorauszusetzen, dass sie dabei der Aenderungen sich enthalten,

die sich der Eine bereits bei Lebzeiten des Vaters erlaubt hatte und die natürliche Berücksichtigung des Zeitgeschmacks bei solcher Nutznussung nahe legen musste. In der That kann Kritik, dass es geschehen, an den sieben uns gebliebenen Stücken von Sophokles in nicht geringem Umfang wahrnehmen. Es verhält sich ganz gleichartig mit Shakespeare's Werken. Zwar ist die Hälfte seiner Dramen schon während seines Lebens, manche zwei- und dreimal, einzelne viermal oder fünfmal im Druck herausgekommen, aber nicht durch seine Veranstaltung, noch unter seiner Aufsicht. Vielmehr waren diese Dramen Eigenthum der Bühnen, an deren Gewerbe Shakespeare Theilnehmer war und wurden wider das Interesse desselben von Unbefugten durch Nachschrift im Theater oder aus Rollen und dem Gedächtniss einzelner Schauspieler, bestenfalls nach erhaschter Abschrift eines Bühnenmanuscripts mit Missverständnissen, Lücken und Surrogaten, Fehlern und Besserungsversuchen in Druck gegeben. Auch die Gesamtausgabe von Shakespeare's Werken, die sieben Jahre nach seinem Tode zuerst erschien, ist theils auf solche alte Einzeldrucke, theils auf Bühnenhandschriften sichtlich gegründet. Ihre Mängel und Correcturen sind solche, wie sie nicht sein könnten, hätte der Dichter selbst eine für den Druck verfasste und durchgesehene Reinschrift seiner Dramen hinterlassen. Als die englischen Gelehrten im vorigen Jahrhundert auf die Texterklärung und Herausgabe dieser Dramen mehr und mehr Fleiss und Methode wandten, reichten sie keineswegs mit der Aufnahme irgend eines der alten Drucke aus, sondern waren genöthigt, durch häufige Reinigungen im Einzelnen und muthmaassliche Aenderungen einen fasslichen und dienlichen Sinn zu gewinnen. Diese Art von Herstellung, die den Engländern selbst ihren Shakespeare erst wieder lesbar und uns übersetzbar gemacht hat, enthält natürlich im Engern und Einzelnen so viel Relatives, dass die kritische Arbeit noch immer fortwährt. Nicht minder lässt die mittelbare Art der Textüberlieferung, wodurch diese Arbeit nöthig gemacht wird, Zweifeln Raum, die beziehungsweise über die Echtheit ganzer, einst mit Shakespeare's Namen gedruckter Schauspiele, so wie darüber sich erheben, ob in den sicher echten, da sie nur durch Bühnen-Manuscripte fortgepflanzt sind, manche Partien nicht durch Zumischungen und Aenderungen der Praktiker entstellt seien. Die problematische Form der Erhaltung, unbeschadet der Dauer ausgezeichneter Wirkung, hat also der englische Dichter mit dem alten griechischen gemein und er ist, wie dieser, dadurch klassisch, dass er für jedes bildungskräftige Geschlecht der europäischen Menschheit einer-

seits eine unmittelbare, unwillkürlich begeisternde Macht, andererseits Gegenstand eines nothwendig immer noch emsig vermittelnden Studiums ist.

Die Venus von Milo ist verstümmelt und beschädigt und athmet gleichwohl eine höhere Anmuth, ein unwiderstehlicheres Leben als die unversehrten Venusstatuen von Canova und von Thorwaldsen. Man hat bei ihr einen Arm mit einem Apfelzweig gefunden, der als eine schlechte Restauration des späteren Alterthums erkannt und bei Seite gelegt worden ist. Nicht weniger verstümmelt und dazu entstellt durch spätere Zuthaten, welche die Philologen nachgerade sich entschliessen müssen, auch bei Seite zu legen, sind uns des Sophokles Dramen erhalten. Wenn sie dennoch auf die tüchtigsten Geister entfernter Zeit eine grosse Wirkung geübt haben und noch üben, so muss der Grund, wie bei jener Statue des göttlichen Weibes, die hohe Wahrheit des Kernbaus und ein so mächtiger Ausdruck des organischen Motivs in der Form und Oberfläche sein, dass er der Empfindung das totale Leben giebt, dessen vollkommener Anhauch aus Hauptgliedern die Mängel einzelner Theile über-schwingt. Dies ist entschieden bei Sophokles der Fall. Immer drückt in seinen Dramen ein totaler Wille sich aus, der aus dem Grunde des Menschenwesens kommt und in der vorgehenden Erschöpfung eines eben so totalen Widerspruchs die ganze Persönlichkeit zur Darstellung bringt. Diese in Hauptmomenten erhaltene Wahrheit und Gehaltstärke trifft in uns den ganzen Menschen und hebt ihn weg über falsches Beiwerk und Lücken. Und wieder ist es auch diese innere Gleichheit mit Sophokles, die den virtuosen Briten zum Klassiker macht. Ueberall ist bei Shakespeare ein tiefmenschlicher Charaktergehalt in Arbeit und quillt aus den Hauptmotiven und Contrasten der Handlung so mächtig heraus, dass seine Dramen trotz den argen Entstellungen, unter welchen sie auf die englische Bühne zurückkehrten und auf der deutschen nachgeahmt wurden, eine steigende Anziehung übten. Und als in den Ausgaben seiner Werke die Textreinigung und Herstellung auf einen erheblichen Grad gestiegen und uns Deutschen das Glück vorzüglicher Uebersetzungen geworden war, gewann die Intensität und volle Lebensform der Shakespeare'schen Charakteristik einen solchen Zauber, dass Viele von problematischen Bestandtheilen dieser Werke gar nichts mehr hören und auch so Manches was abfallend, unverhältnissmässig, niedrig ausgelassen gemahnt, als originell, wesentlich und vortrefflich durchaus anerkannt wissen wollten. Aber auch wer gegen diese Orthodoxie hinsichtlich der Factur des Shake-

speare-Textes gewisse Exceptionen zu machen hat, wird nichtsdestoweniger urtheilen, dass dieser Meister, was Totalität der Figuren und Gegenwart des Charakters in der Energie des Handlungsmotives betrifft, dem griechischen Tragiker nicht nachstehe. Eher wird man umgekehrt sagen, er sei hierin grösser, indem er sowohl ein ungleich grösseres Register von Charakteren aufführe, als auch den einzelnen mit reicherer Bestimmtheit zur Erscheinung bringe. Das ist wohl wahr, aber nicht so unbedingt als es den Anschein hat. Hätten wir statt der sieben uns gebliebenen Stücke die hundert und dreizehn von Sophokles, welche die griechischen Gelehrten anerkannten, oder um mich nach meiner Ueberzeugung auszudrücken, hätten wir von den achtundzwanzig Compositionen des Sophokles, deren jede als zusammenhängende dramatische Dichtung einem Schauspiel von Shakespeare (nach dem Quantitätsmaass) zu vergleichen wäre, alle oder die Mehrzahl ganz, statt dass wir von vier solcher Compositionen nur je einen vierten Theil und eine fünfte auch nicht rein und ganz haben; dann erst würden wir über den Umfang der Charaktertypen von Sophokles zu urtheilen im Stande sein. Aus verlorenen Dramen, deren Inhalt uns aber mittelbar ersichtlich ist, und aus etlichen abgerissenen Bruchstücken treten uns eigenthümlich bedeutende Gestalten wohlunterscheidbar entgegen. Dann die besondere Weise der Charakteristik, die sich für seine Satyrspiele nach Ueberresten andeutet, und wiederum die andere Figurenzeichnung in jener Dramen-Art, die, wie die Andromeda und die Helena des Sophokles, zu seinen pathetischen Tragödien sich ungefähr so verhält, wie Shakespeare's Lustspiele zu dessen Trauerspielen — alles dies weist auf eine viel grössere Mannichfaltigkeit der Charakterplastik des attischen Meisters, als ein Leser unserer sieben Stücke voraussetzen mag.

Wenn ich dabei immer zugebe, dass bei Shakespeare die Individualisirung weiter geht, so darf dies doch nicht einfach als ein höherer Grad des gleichen Meisterzugs bezeichnet werden. Es ist des merklichen Details mehr in seiner Charakteristik, aber nicht hierdurch eben ist die Fülle, die Totalität in der Form grösser. Vielmehr gehört dieser Unterschied der Technik Shakespeare's von der Sophokleischen mit dem allgemeineren zusammen, der jedem zuerst in's Auge fällt, dass bei ihm das Nebeneinander der Personen, Orte, Verläufe, Zusammen-Auftritte viel zahlreicher ist. Allein diese Vervielfältigung als solche verbürgt weder die poetische Totalität, noch drückt sie den Vorzug des Shakespeare'schen Dramas aus. Er hat sich zu derselben im Gegentheil mässigend verhalten.

Dem diese vieltheilige Ausbreitung war grösser in Schauspielen, die Shakespeare im Angang seiner Kunstübung vorfand, und dass er sie beschränkt und concentrirt hat, war sein Vorzug. Was seine Grösse macht ist die Zeichnung des Charakters für die Handlung, der Handlung für den Charakter, dass jener diese ausfüllt, diese jenen erschöpft, dadurch die Handlung sinnvoll, der Charakter völlige Wirklichkeit und vermöge dieser Einheit das Vieltheilige ein concretes Ganze wird. Diese wesentlich dramatische Grösse hat er mit Sophokles gemein. Sophokles dichtet vollkommen plastisch. Wie das gelungene Motiv eines Standbildes den Werth hat, dass es in einer völligen Bestimmtheit, in einem prägnanten Moment den ganzen Zusammenhang der organischen Gestalt und die Wesen-Einheit derselben in ihrer Form entwickelt und abschliesst, so drückt bei Sophokles das Wollen und Pathos seiner tragischen Gestalten in momentaner Energie und vollgemessener Bestimmtheit ihre Einheit mit sich, in der Entäusserung und in der Auflösung ihres Pathos ihr totales Wesen aus. Ganz dieser Charakterplastik zu vergleichen ist z. B. ein Macbeth von Shakespeare. Wie Dieser in seinem Denken und Begehren, Ueberlegen und Entschliessen, in seinem Entsetzen, Ringen, Trotzen, seinem Wüthen und Vergrimmen sich austrägt, erscheint er gewachsen und geeignet, einen so grässlichen Lauf durch blutige Verbrechen in tyrannische Entmenschung mit furchtbarer Wahrheit auszufüllen. Die Spannkraft seines Gefühls, die Schärfe des Verstandes, die Zähigkeit seines Willens werden gemessen und ausgeschöpft in diesem Höllendienst heissungriger Selbsterhöhung und verruchter Selbstbehauptung. Das Bewusstsein der Gerechtigkeit, der Reinheit, des Friedens im Grund seiner Seele steigt um so mächtiger in ihm empor, je mehr er sich's zum Feind, zum Richter, zum Peiniger macht. Noch im letzten wildfrenchen Pochen auf den Wahnsinn seiner Unbesiegbarkeit spricht er mit eisiger Nüchternheit die ganze Verrottung seines Daseins aus. Von Anfang her in seinen Auseinandersetzungen mit sich geht immer beredter durch seine bluttrunkenen Zerwürfnisse mit aller Menschlichkeit die erhabene Klarheit, dass der Mensch nicht mit der ausgelassensten Gewalt den ewigen Gesetzen seines Wesens und ihrer Allgegenwart zu entgehen vermag. Wäre diese durchgeführte Grundwahrheit nicht in Shakespeare's Handlungen, wie in jenen des alten Meisters, so müsste ihre Unsterblichkeit als unerklärliche Laune des Kronos erscheinen. Dass diese Dichter das Entgegengesetzte als Gleiches, das Besondere als Allgemeines auszudrücken wissen, dass sie das Allgemeine als Concretes vergegenwärtigen, dies macht

begreiflich, dass über Aenderungen der Zeiten und Völker hinweg die humane Bildung immer wieder von ihnen bewegt wird, und ist der innere Grund, durch den sie gleichsehr klassisch sind.

Diese Hauptstärke der beiden weit von einander abstehenden Koryphäen durch alle Kategorien ihrer Darstellung zu verfolgen, wäre viel. In einem Bezug aber kann hier schliesslich das Merkmal noch erörtert werden, welches wir nothwendig vorausgesetzt in der Erfahrung erkannten, dass trotz der misslichen Erhaltung der klassischen Werke und der Beeinträchtigung in der Wiederaufgabe, die Totalität ihrer Form sich fühlbar machte. Wenn uns dies das Gleichniss der verstümmelten Antike, die trotzdem mit eminentem Leben imponirt, dahin erklärt hat, dass bei einem solchen Kunstwerk die Vollkommenheit, um auch aus dem Theil ganz empfunden zu werden, bis in die Oberfläche geführt sein müsse: so werden wir die extreme Ausführung bei Sophokles und Shakespeare auch in dieser Hinsicht gleich finden. Es ist nämlich bei ihnen beiden die eigentliche und durchgängig herrschende Ausführung die der poetischen Sprache.

Ist schon die Oekonomie des Griechen einfacher und von einer grösseren plastischen Stetigkeit, die des Britten vielfältiger und von einer reflexvollen malerischen Mannichfaltigkeit: das haben sie mit einander gemein, dass ihr Kunstwerk sich selbst begrenzt, weil es in einem und demselben specifischen Mittel sich vollendet. Die darstellende Sprache ist bei beiden ebensowohl Scene und Zeitrhythmus als innere Handlung. Bei den Griechen und im Shakespeare'schen Theater verhielt sich die Bühne zu der Scene, welche die dramatische Rede veranschaulichte, wesentlich schematisch. Der Unterschied von Unterbühne und Oberbühne mit der Seite der Landschaft und Seite der Stadt war bei beiden ganz ähnlich nur Projection für diejenige specifische Schilderung der Oertlichkeit, die aus der Rede in die Phantasie des Zuschauers floss. Sophokles hatte zwar eine Art Decoration, die indessen wenig detaillirend war und wenig wechselte; sein dramatisches Gedicht bringt aber das Lokale so mit sich, dass es uns aus der Schrift ohne beigefügte Bühnenanweisung völlig bestimmt entgegensehlt. Etwas Weniges von Decorationsstücken kommt auch im Inventar der englischen Bühne aus Shakespeare's Tagen vor, aber nur als ganz untergeordnetes Substrat jenes Imaginationszaubers, mit dem uns der Dichter jetzt in Wald, jetzt in Königsaal, auf die Hochklippe über schwindelndem Abgrund, auf das sturmbewegte Schiff, vor den muffigstafirten Apothekekladen, in die Garten-Sommernacht, in die schauder-

volle Gruft versetzt. In Sophokles' Drama sonderte kein Vorhangfall die Acte: die Poesie selbst, die anschwellenden und abrauschenden Chorgesänge sonderten die Gruppen von Reden, Wechsel-Recitation, Dialogen, und das gleiche Kunstelement, das beseelte Wort, war wie Inhalt, so auch Rahmen der Vorstellung. Nicht minder ist das Shakespeare'sche Drama ein im Erguss der Poesie ununterbrochen sich aufrollendes, vertiefendes und abschliessendes Bild. Die Einteilung in Acte ist an seinen Stücken erst hundert Jahre nach ihm vorgenommen worden. Shakespeare, da er die Zeiten seiner Handlungen in dem unendlich elastischen Mittel der dichterisch malerischen Massen-Proportion articulirte, durch den Wechsel von Jambus und Prosa, wie von Stimmungsgraden, sie in der Continuität auseinander hielt, bedurfte keiner Interpunktionen durch Klingel und Stangenfall, und da er seine Scenen mit geistigem Zauberstab sicher aufstellte und wechselte, brauchte er sie nicht nach dem Regulativ des Guckkastenschiebwerks zu dehnen oder wegzuschneiden.

Die schöpferische, durchaus bestimmende, Vorstellung bindende und lösende Sprache blieb also bei dem Britten wie dem Griechen auf der Bühne selbst der autonome Dramaturg. Sie liessen keine prosaische Realität aufkommen, nur die durch den Geist hindurchgegangene, keine roh sinnliche Vorstellung, nur die an dem totalthätigen Bewusstsein entzündete, das sie bildet, wandelt und in ihrer Wandlung sich erhält, ohne von ihr unterbrochen zu werden. Sie behaupteten die Energie des Organs der Dichtung, welches ausschliesslich die Phantasie ist, bis in die Oberfläche, und das ist ein wesentlicher Zug ihrer klassischen Reinheit und Totalität.

Es ist daher unrichtig, wenn man sagt, zu Shakespeare's Zeit war die Bühne noch in der Kindheit, das Publikum machte bescheidnere Ansprüche an sie als unsere in Bildung vorgeschrittene Zeit. Im Gegentheil, Shakespeare's Publikum war bildungswilliger und begeisterungsfähiger. Es wollte vor allem den Dichter hören, wollte mit Verstand und Laune, mit gehaltvoller Leidenschaft und dialektischem Witz, mit der Unerschöpflichkeit der Seele beschäftigt werden, nicht mit gemaltem Papier, Schnur- und Walzenwerk. Es verlangte Welt, Handlung, Lust- und Schreckensgetümmel, Gewitter und Schlacht, aber nicht optisch und mechanisch, sondern durch die imaginirende Gewandtheit und sympathetische Macht der dramatischen Rede. Es wollte seine Phantasie in Schwung gesetzt und erhalten, wollte durch den Geist seine Empfindung gehoben und suchte so und fand bei Shakespeare einen Genuss, der in dem Grade höher sein konnte und musste, als er entfernt von trägem

Sinnweiden und passivem Aufnehmen, eine gesteigerte Selbstthätigkeit, eine totale Energie des Zuschauers, wie des Dichters war.

Die Abwesenheit von dirimirenden Actschlüssen im Shakespeare'schen Drama ist nichts zufälliges, noch minder eine Unbequemlichkeit. Diese Continuität ist ein natürliches Attribut seines Agens, des schöpferischen Wortes, welches nicht buchstabirend und syllabirend, sondern fliegend gesprochen sein will als identisches Dasein des Gedankens. Und weil hier der geflügelte Gedanke der Gesamt-Actor ist, gehört eine gewisse Rapidität entschieden zum Charakter dieses poesievollen Schauspiels. Denn die „Leichtigkeit,“ wie sie Hamlet verlangt, die „linde Geschmeidigkeit mitten im Wirbel der Leidenschaft,“ ist ein Symptom der Phantasie-Wärme und eine Bedingung ihrer Mittheilung und Strömungs-Fortleitung. Es ist dem innern Wesen dieser Action gemäss, dass sie die Scene ungehemmt und öfter und für kurze Auftritte zwischen längeren wechselt, und nur in solcher Freiheit und Lückenlosigkeit der Bewegung gehen die Fäden des Phantasiegespinnstes zu dem lebensvollen Bilde, die aufbotenen Sinne und Gemüthskräfte des Zuschauers zu der ineinandergreifenden Bethätigung zusammen, worin der genialste Dramatiker ganz verstanden, uns zu vollkommenen Menschen und den Moment zum unendlichen Genusse macht.

---