

## Werk

**Titel:** Shakespeare und Euripides

**Autor:** Vatke, Theodor

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1869

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0004](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0004) | log9

## Kontakt/Contact

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

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

# Shakespeare und Euripides.

Eine Parallele.

Von

**Theodor Vatke.**

„Wie die Seele des Euphorbus in der des Pythagoras fortlebte, so lebt die süsse, witzige Seele Ovid's in dem honigzüngigen Shakespeare, wie sein „Venus und Adonis“ beweist, seine „Lucretia“ und seine Zuckersonette an seine Freunde.“

Diese Empfehlung, die ihren Urheber mehr als ihr Object charakterisirt, lässt ein Zeitgenosse (Francis Meres, Schatzkästlein des Witzes) dem grossen Lyriker Shakespeare zu Theil werden. Dass die Seele eines der unsterblichen Alten in ihm fortlebte — eines Römer's, denn die Griechen waren im 16. Jahrhundert noch weniger allgemein bekannt und erkannt — dieses Lob musste in den Augen der damaligen Engländer, deren Königin sogar Griechisch trieb, <sup>1)</sup> mit Virgil und andern lateinischen Dichtern aber in der Sprache Rom's zu reden verstand, einen Gipfel des Ruhmes in sich darstellen, der an die Höhen des Olymp selber heranreichte. Der Lyriker Shakespeare, der durch seine Ebenbürtigkeit mit dem Geiste des Ovid das Bürgerrecht in der antiken Welt bekundete, hatte eben damit seiner Poesie den Eintritt in die moderne Welt des aristokratischen England's auf's Unanfechtbarste erworben. An jene spitzen Antithesen, jene geschraubten Wendungen eines parfümirten und überladenen Stiles, an John Lilly's Euphuismus, der die Eleganz der classischen Römer noch zu überbieten strebte (Ulrici,

---

<sup>1)</sup> Sie übersetzte Plutarch's Schrift über die Neugierde.

Shakespeare's dram. Kunst, Bd. I, 103. 3. Aufl. 1868), erinnert nun auch in mannigfachen Anklängen die Diction der Shakespeare'schen Sonette. Denn zu gleichsam gesetzgebender Geltung hatte der Euphuismus in der „guten Gesellschaft“ sich erhoben, wie denn der Roman Euphues (1579), dessen Stil der Euphuismus genannt ward, epochemachend für die englische Prosa überhaupt und schöpferisch-begründend für die dramatische Prosa England's geworden ist.<sup>1)</sup>

In den Hofkreisen der in der That gewaltigen Königin Elisabeth, die bei Annäherung der spanischen Armada (1588) in Tilbury zu Pferde und in voller Rüstung — noch heute bewahrt man dieselbe im Tower zu London — die Reihen musterte, herrschten fast byzantinische Formen, und jene übertreibende, gesuchte Sprache Lilly's fand gleichsam ihren vollwichtigen Inhalt in der Beziehung auf die jungfräuliche Königin, bei der kein Gesandter seine Mission auszurichten hoffen durfte, es sei denn dass er die Allgewaltige für die schönste Dame der Welt erklärt hatte.

So sehr aber die zierliche, springende und schimmernde Sprache des Euphuismus das Modekleid des denkenden und empfindenden Geistes geworden, so konnte sie doch die innere, gewaltig und eigenthümlich bewegte Macht jenes Geistes so wenig seiner Ursprünglichkeit und Naturwüchsigkeit berauben als etwa die zierliche Kleidertracht der Zeit, die dem Manne vorschrieb in kunstvoll gearbeitete Spitzenkragen, in vielfaltige Beinkleider und seidene Strümpfe sich zu kleiden, es vermocht hätte, den markigen Engländer zum hüpfenden Franzmann umzuschaffen. Unter allen Formen geistiger und leiblicher Modetracht blieb der Engländer der stolze Sohn Albion's, und ein dramatischer Zeitgenosse Shakespeare's, Thomas Dekker, sagt in den „Sieben Todsünden Londons“ (1606) von der Kleidung eines Engländer's: „... der Kragen seines Wammes in Frankreich, die engen Aermel in Italien u. s. w., so stehlen wir von jeder Nation einen Lappen, um unsern Stolz auszuflicken.“

Die grossartigste Gestalt aber, in welcher die Bewahrung und Entfaltung ureigenthümlichen Geistes mitten hindurch durch den Modezwang der Zeit uns entgegentritt, ist natürlich kein Anderer als der zum Dramatiker gewordene Lyriker Shakespeare. Wie er

---

<sup>1)</sup> „Alle Damen, sagt Blount in seiner Ausgabe der 6 Komödien Lilly's von 1632, wurden seine Schülerinnen, und die Hof-Schönheit, die nicht im Styl des Euphues sprechen konnte, wurde ebensowenig beachtet, als wenn sie heutzutage nicht französisch parliren könnte.“ Ulrici, I, 102.

aber seinen lyrischen Ruhm dem Anschluss an den Zeitgeschmack und an ein Gegebenes verdankte, so entwickelte Shakespeare in seiner dramatischen Thätigkeit ebenfalls eine merkwürdige Virtuosität in Benutzung und Förderung des Vorhandenen. Keine deutsche Sturm- und Drangperiode erschütterte die männliche Jugend seines Geistes.

Im Lustspiel bezeugen seine früheren Leistungen durchaus den Anschluss an Methode und Diction des J. Lilly, im Trauerspiel ist Kyd und besonders Marlowe — in der That ein grosser Dichter — sein Vorbild gewesen. Und gerade unter dieser assimilirenden Thätigkeit des scheidenden und verbindenden Geistes entfalteten die Schwingen seines eigenen Genius sich in ungeahnter Kraft und Schönheit. Wenn nun aber Ben Jonson, jener realistische, für die Culturgeschichte des beginnenden 17. Jahrhunderts unschätzbare Dramatiker, seinen grossen Gönner und beneidetes Vorbild Shakespeare „die Seele des Zeitalters, den Beifall, die Lust, das Wunder der Bühne“ nennt, wenn er, der gelehrte Kenner besonders des Römischen Alterthums, den Verfasser Richard's III. sogar über die von ihm so hochverehrten Alten stellt, so thut sich die Frage auf, an welchen der alten Dramatiker Ben Jonson hiebei gedacht. Wir haben aber schon erinnert, dass die Griechen dem Zeitalter Elisabeth's auch ihrem Inhalt und ihrer litterarischen Bedeutung nach ungleich weniger geläufig waren als die Lateiner. Und so sagt denn der oben angeführte Meres (*Palladis Tamia, Wit's Treasury*, 1598): „Wie Plautus und Seneka für die besten Dichter der Komödie und Tragödie unter den Lateinern gehalten werden, so ist Shakespeare der ausgezeichnetste in beiden Gattungen unter den Engländern.“ Nicht Aeschylus, Sophocles und Euripides hören wir preisen als die Heroen antiker Dramatik, vielmehr begegnet uns die rühmende Erwähnung der genannten beiden Lateiner auch in Shakespeare selber. Denn was sagt Polonius, jene Schauspieler zu empfehlen, zu Prinz Hamlet?

*Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light.*

„Seneka kann nicht zu schwer, noch Plautus zu leicht sein.“ Und in der That, so weit wir uns umsehen in der Litteratur-Geschichte des 16. Jahrhunderts, so begegnen wir dem Lucius Annæus Seneka, dessen Name zunächst die Vorstellung des Schwülstigen, Unnatürlichen und Grässlichen zu erwecken pflegt, als dem einflussreichsten und bekanntesten aller alten Dramatiker. Ben Jonson



hatte ihn vorzüglich und Plautus studirt.<sup>1)</sup> Der italienische Novellist Giraldo Cinthio (geb. 1504), dem Shakespeare die grässlichsten seiner Stoffe, den „Othello“ und „Gleiches mit Gleichem“ entlehnte, konnte seiner Neigung zum Gewaltthätigen bei jenem Römer trefflich befriedigen: am Sicirtische machte G. Cinthio Seneca-Studien (cf. J. Klein, Geschichte des Drama's V, 322).

In England hatte Jasper Heywood, der fruchtbarste Dramatiker der Nation vor Shakespeare, 1559—1566 die zehn Tragödien des Seneka übersetzt (cf. die chronol. Uebersicht der Gesch. der engl. Bühne aus Collier bei Graf Baudissin „Ben Jonson und seine Schule“ 2 Bde. 1836) und 1581 übersetzte dieselben Thom. Newton (K. Elze im Commentar zu Hamlet p. 168). Der edle und gefeierte Sir Philip Sidney sagt in der *Apology of Poetry*, 1583, von der ersten regelmässigen Tragödie der Engländer „*Ferrex and Porrex*“, 1562 „den Stil bis zu Seneka's Höhe aufschwingend.“ Wie befremdlich es aber dem heutigen Freunde des Alterthums, der in den Griechen den reinsten Ausdruck antiker Kunst zu erblicken nicht umhin kann, erscheinen muss, den Seneka als Gipfel derselben zu verehren, so natürlich wird uns doch die unbedingte Hingabe an denselben in Ermangelung der Griechen sich darstellen: er ist weitaus der Modernste der Alten,<sup>2)</sup> besonders in der Seelenmalerei. Das übertriebenste, inhaltloseste Pathos und das wahrste, energischste Fühlen und Empfinden liegt bei Seneka so unmittelbar neben einander, wie — im Menschen selbst, in Leben und Wirklichkeit sehr oft. Es ist aber nicht der Name des Seneka allein und eine gewisse allgemeine Aehnlichkeit in der Energie des Ausdrucks und der scenenbildenden Kraft, die wir bei Shakespeare finden, es begegnen uns fast Citate aus demselben in Shakespeare's frühester, an die oft geradezu lateinisch redende „Spanische Tragödie“ des Thom. Kyd (1589) sich anlehnender Tragödie „Titus Andronicus“. <sup>3)</sup>

---

<sup>1)</sup> Seneka's „Trojanerinnen“ übersetzte auch Martin Opitz, zwischen 1625 u. 29. cf. Strehlke „M. O.“ p. 80 (1856). In seiner lyrischen Diction erinnerte Opitz durchaus an Marino und Lilly. Auch die Antithesen des Stuttgarter Lyrikers G. Weckherlin (geb. 1584) erinnern daran, der ja zu London als Secretair des Kurfürsten Friedrich v. d. Pfalz lebte.

<sup>2)</sup> Wir benutzten bei Seneka bes. die Abhandl. von Lessing in der *Theatr.-Bibl.* 1754 u. die umfassende, vorzügliche Darstellung J. Klein's *Gesch. d. Dr.* Bd. 2.

<sup>3)</sup> Titus Andr. 2, 1. „*Sit fas aut nefas — Per Styga, per manes vehor,*“ klingt an Seneka's Phaedra 1189: *per Styga per amnes igneos amens sequar.*

Wenn aber die Senecianische Tragik wie die Römische Tragik überhaupt schon ihren Stoffen nach zur griechischen Dramatik in Beziehung treten musste, wenn sie andererseits der eigentlichen Schöpferkraft vielfach ermangelte, an wen konnte sie sich dann anlehnen, wenn nicht an den beliebtesten und bekanntesten attischen Tragöden, an Euripides, den scenischen Philosophen? In den politischen und rhetorischen, in den philosophischen und historischen Schriften der Griechen und Römer fand Euripides und sein Ruhm wetteifernden, volltönigen Wiederhall: das öffentliche und private geistige Leben zeugte Jahrhunderte hindurch von der Bedeutung, dem unabweisbaren Einfluss des hochgefeierten, tiefgeschmähten Dichters. So war es also ganz naturgemäss, dass der Römer Seneka jenen Liebling des Publicums zu seinem Vorbilde sich ersah, und in diesem Verhältniss finden wir hauptsächlich den Anstoss, Euripides und Shakespeare eingehend zu vergleichen. Man pflegt Seneka wohl geradezu das Zerrbild des Euripides zu nennen, mehrere Tragödien des Ersteren ruhen vollständig oder theilweise auf solchen des Letzteren. Indem aber Seneka das pathetische Element steigert und sich verirrt bis zur Unnatur, so gewinnt er andererseits eine Wahrheit, eine Energie des Affectes, die ihn allerdings an die Spitze der gesammten antiken Tragik stellen durfte. Und wie jene Seelenmalerei eine Schilderung des Innern ist, so ist Seneka überhaupt gross in trefflichen Schilderungen (z. B. des Sturmes im Agamemnon). In jener tieferen und moderneren Erfassung des Seelenlebens aber findet es seine Begründung, dass ein todesfreudiger Heroismus bei Seneka entgegentritt, z. B. bei der Megara im Rasenden Herkules „dergleichen ekstatischen Todesthuth wird man in den Entgegnungen der Antigonen, Elektren, und selbst der Heldenjungfrauen des Euripides vergebens suchen.“ (Klein, II, 433.) Wenn wir als charakteristischen Unterschied des Homerischen Helden vom modernen es anzusehen pflegen, dass der erstere

---

(cf. Dr. Al. Schmidt, Sacherklärende Anmerkungen zu Shakespeare's Dramen, Danzig 1842. Das treffliche Buch, das *in nuce* die Real-Erklärung Shakespeare's enthält, ist bei dieser Darstellung vielfach benutzt worden.) Ferner IV, 1: *Magne dominator poli, Tam lentus audis scelera, tam lentus vides?* klingt deutlich an Seneca's Hippolyt 668, an: *Magne regnator Deum, Tam lentus audis scelera, tam lentus vides?* — „Im Cymbeline lässt Shakespeare in der Weise des Seneka die vorherrschende Gottheit erscheinen und er lässt sie — das einzige Beispiel in seinen Werken — in demselben alterthümelnden Versmass sprechen, in welchem die Heywood und Studley den römischen Tragiker übersetzt hatten.“ Gervinus, I, 113.

in der Aeusserung des Schmerzes und im Schreien sich keinen Zwang anthut, so sagt des Seneka Herkules am Oeta:

Und wenn die Achse sich von Phœbus Wagen  
Entzündete zu meiner Leichenfeier,  
Nie würde ein unmännlich feiger Schrei  
Herakles Mannheit schänden.<sup>1)</sup>

Steht nun in einzelnen grossartigen Scenen (z. B. Jokaste, die feindlichen Brüder versöhnend, in der Thebais; Odysseus, vor dem Andromache ihren Sohn verbirgt, in den Troerinnen) Seneka über Euripides, und eben dadurch der Kraft der Shakespeare'schen Tragödie näher, so steht er doch im Ganzen ebenso tief unter seinem griechischen Vorbilde und entfernt sich in ähnlichem Maasse von der dramatischen Energie Shakespeare's. Die kraftschwellende, wenn auch vielfach hohle und rhetorisirende Tragik eines Seneka erfüllt gerade in der machtvoll aufstrebenden Zeit des 16. Jahrhunderts die edlere, die schönere und befreiende Sendung, die ihr in der Geschichte lebendig wirkender Kunst aufbehalten war; wenn sie einmal den übersättigten, raffinirten Geschmack der Römer unter Tiberius und Nero befriedigte, so lehnt gerade eine aufstrebende

---

<sup>1)</sup> Kreon und der Geist des Laius im Oedipus des Seneka wird von Klein p. 457 „keine unwürdige Studie zu Hamlet's Scene mit seines Vaters Geist auf der Terrasse“ genannt. Die Scene im Rasenden Hercules, in der Lycus, der Gewaltherrscher und Mörder von Megara's Vater um dieselbe wirbt, erinnert an die Werbescene in Richard III.:

Meg. Die Hand, die meines Vaters Blut bespritzt,  
Die noch vom Morde meines Bruder's raucht,  
Die sollt' ich fassen? — — —  
Lycus. Macht dich dein Mann so trotzig, der im Abgrund  
Der Hölle haust?  
Meg. Er stieg hinab zur Hölle,  
Dass er verklärt den Himmel dann erklimme.  
Lycus. Die unermessne Last des Erdball's liegt auf ihm —  
Meg. Ihm, der den Himmel trug, ist keine Last zu schwer.  
Lycus. (zornig) Ich zwinge dich.  
Meg. Nur jene magst du zwingen,  
Wer nicht zu sterben weiss.  
Lycus. Kann ich dir fürstlichere Gabe bieten  
Als meine Hand?  
Meg. Ja, deinen oder meinen Tod.  
Lycus. So stirb denn, Rasende!  
Meg. Willkommen mir der Tod!  
Er führet mich dem theuren Gatten zu.

Zeit ungestüm sich drängender Kraft erspriesslicher sich an das an, was ihr Streben einseitig erfüllt, als an das Vollendete, in sich Befriedigte und Ruhende der Sophocleischen Kunst.

Die antike Welt aber durch das oft getrübt Medium des Römischen zu erfassen, war ein Schicksal, das sich dem 16. Jahrhundert auf der Bahn vieler Jahrhunderte zuwälzte; aus dem frühesten Mittelalter ragt es hinein bis in das Jahrhundert der Reformation. Unserem gegenwärtigen Zwecke aber entspricht es, jene Erscheinung zu umfassenderer Anschauung zu bringen; denn wie wir im Anschluss hieran die Hauptzüge des Mittelalters gewinnen werden, so dürfte das geistige und künstlerische Verhältniss Shakespeare's zu Euripides ebendadurch seinen allgemeinsten Umrissen nach hervortreten. — Wie die herrliche Poesie der Griechen nach ganz kurzer Blüthe einerseits verknöcherte und erstarrte im Alexandrinismus, andererseits ausartete in rhetorischer Gestaltung, in der barbarisirenden Metamorphose ihrer Objecte, so bot sie gerade in dieser späteren Entfaltung der fortbildenden Dichtung des Mittelalters die naturgemässe Anknüpfung dar. In der Wahl der Stoffe zeigte sich die geistige Richtung. Während aber das Grässliche und Furchtbare griechischer Mythologeme z. B. der Oedipassage, nur in den Banden einer strengen und erhabenen Dichtung des Aeschylus und Sophocles seine materiale Wirkung der Kunstwirkung unterzuordnen vermochte, so entfiesselte sich jene Wirkung bereits in Euripides, und der geeignetste Stoff hiefür, die Sage von der bösen kolchischen Zauberin Medea, fand von Euripides an bei Ovid, Seneka und Anderen bis in die Romane des Mittelalters die dankbarste Aufnahme. In seiner Medea hatte Euripides den leidenschaftlichen Erguss des Weibes zu erschütterndem Ausdruck gebracht: die Welt des Gemüthes war durch Euripides der Kunst erschlossen, und gerade die Welt des Gemüthes beherrschte das germanische Mittelalter. Wie aber die Bewegung der Massen, die jenes Weltalter characterisirt, wesentlich einen epischen Charakter trägt, so beherrscht auch vorwiegend das Epos jene nachrömischen Zeiten. Erst allmählich erhob sich, wie es scheint von Byzanz aus, das Drama (saec. 10) in den „Mysterien“, so dass das moderne Drama ausging von den Leiden des für die Menschheit sich opfernden Gottes, ähnlich wie das alte Drama des Thespis von den Leiden des Dionys, des menschenfreundenden Gottes, seinen Ausgang nahm. An der abstracteren Seite der religiösen Lehre aber wird sich die Neigung zum Abstracten überhaupt entwickelt haben, und noch in Shakespeare's Zeiten führte das Volk jene „Moralitäten“ auf, in denen

die abstracten Tugenden und Laster als Personen auftraten. Aus der Epik aber, die während dieser dramatischen Anfänge sich entwickelte, strahlt, wie aus hellem Spiegel der Geist des Mittelalters. Treten wir an denselben heran, nachdem wir uns den einzelnen Menschen und das Individuum des Mittelalters in seinem Gegensatze zum Antiken annähernd vergegenwärtigt. Während im Alterthume das Individuum aufging im Staate,<sup>1)</sup> so ging es im Mittelalter vorwiegend auf im Stande und in der Idee desselben: es ist der Ritter, der Mönch, der Kaufmann, der uns repräsentirend entgegentritt, in gewissem Grade sich ablösend aus dem Rahmen seiner Nationalität. Und wie die Kirche thatsächlich das Herrschende war, so bildete sich die hierarchische Idee zu ungeahnter Bedeutung aus. Unter dem allumfassenden Bereiche des Hierarchischen aber verrenkte sich nun des Ritters Begriff der Ehre bis zum Gespenstischen: seine Ehre ist das scharfe Schwert, das ruht in der goldenen Scheide der Liebe zur Dame des Herzens. Die mittelalterliche Galanterie erkennt man noch in dem Tone am Hofe Elisabeth's, Englands jungfräulicher Königin. Die Gesammtheit jener Vorstellungen in's Ungeheuerliche, Unnatürliche und Gekünstelte bildet allmählich die stolze Burg mittelalterlichen Wesens. Und während im Alterthum der Einzelne im sichtbaren Staate aufging, so trat derselbe nunmehr unter die ganz andere Herrschaft des Unsichtbaren, Idealen: und ist diese Herrschaft der Entfaltung und Hebung des Individuums scheinbar ebenso abhold, fordert sie sogar die Vernichtung des Ich's, so entfaltete sich doch dasselbe gerade unter diesen Aspecten zu ungleich höherer Bedeutung: nur in beständigem Werden kann es sich behaupten, wo im Alterthum das ruhende Sein sich darstellt: das Wechselverhältniss der Person zum Idealen, der sie sich unterordnet, der sie aber doch wieder unbewusst als das Bestimmende sich überordnet, tritt hier zu Tage. Denn der Fluss des Werdens, der die Ruhe des Seins aufhebt in der Zweischneidigkeit innerer Widersprüche, der es zuspitzt zu immer neuen Zweifeln, bringt eben im Gegensatz zur antiken Gebundenheit die Freiheit des Persönlichen mit sich: in der Bewegung des thätigen Zweifels regt sich der Flügelschlag des zur Freiheit strebenden Geistes. Ein solches Werden aber, ein Ringen unvermittelter Gegensätze war das Mittelalter selbst. Lange Zeit hindurch barg sich unter der Einen Hülle der lateinischen Sprache

---

<sup>1)</sup> Eine merkwürdige Stelle über die Berechtigung der Individualität findet sich indessen bei Cicero, *de officiis* 1, 31.

das bunte, seltsame Leben jener Zeiten. Am Abgrund der Rohheit gedieh das Zarte und Sinnige zu schönster Blüthe, und in den Anschauungen des geistigen Lebens verband sich das Ungeheuerliche des Inhalts und das Spitzige der Förm. Aber gerade da, wo ungeeinte Gegensätze sich gegenüberstehen, wo die Harmonie mangelt, findet das Phantastische den weitesten, die Kluft ausfüllenden Spielraum: es ist der Zug zur Magie, zur Alchymie und Zauberei; noch in Shakespeare's Zeit war dieser Zug in bedeutendem Maasse vorhanden, die Alchemisten des Ben Jonson richteten sich gegen denselben: der Zauberer Virgilius<sup>1)</sup> war insbesondere eine der am meisten cultivirten Erscheinungen mittelalterlicher Sage und Dichtung, und Virgil führt Dante in der Unterwelt.

Soviel Chaotisches, Unvermitteltes im ersten Jahrtausend christlicher Zeitrechnung und darüber hinaus bei einander lag, eine Vertiefung in Geistes- und Gemüthsleben, eine Vertiefung der Anschauungen vollzog sich: nur eine solche vermochte die Arche der Kirche zu tragen und zu heben, in den wechsellvollen Umwälzungen stieg sie endlich zu allbeherrschender Höhe.<sup>2)</sup>

Dem dichtenden und gestaltenden Geiste aber schwoh ein unendlicher Stoff von allen Seiten zu, er drohte seine Freiheit zu erdrücken; die Freiheit und Selbständigkeit des Geistes aber rettete sich dadurch, dass man die heterogenen Stoffe willkürlich verschmolz, dass man ein souveränes Spiel mit denselben trieb: nordische und altheidnische Mythologeme verband man sehr naiv mit altgriechischen, und im Macbeth Shakespeare's unterrichtet Hekate ihre Hexen. Die mittelalterliche Verschmelzung in sich heterogener Elemente<sup>3)</sup>

---

<sup>1)</sup> Nach Dunlop, *Gesch. d. Prosadichtung* p. 185 gelangte Virgil bes. im Anschluss an seine Ekloge 8, 64. 65 u. Aeneide 6, 263 fgd. in den Geruch des Schwarzkünstlers. Zusammengestellt wurden die Märchen von den Zauberkünsten des Virgil zuerst im Anfange des saec. 13 in den *Otia Imperialia* des Gervasius von Tilbury. Kanzler Gervasius widmete dieselben dem Kaiser Otto IV.

<sup>2)</sup> Bei Charakterisirung der geographischen Karten des 13. Jahrh.'s bemerkt Heeren (*Folgen der Kreuzzüge*, 1808) p. 430: „Es war eine herrschend gewordene Meinung, dass die Stadt Jerusalem in dem Mittelpunkte des Erdkreises liege; und darnach wurde die Lage der andern Länder vorzüglich bestimmt.“ — So auch Dante, *Hölle*, 34, 114. cf. das. K. Eitner (*Hildburghausen* 1865).

<sup>3)</sup> Der byzantinische Historiker Chalkokondylas, der den Untergang von Byzanz durch die Türken 1453 schildert, „setzt voraus, Konstantinopel sei von den Asiaten geplündert worden, um die alten Drangsale Troja's zu rächen; und die Grammatiker des 15. saec. schätzen sich glücklich, den ungeschlach-

kann aber auf den modernen Menschen, der nun einmal den historischen Sinn am stärksten ausbildet und nicht verleugnen kann, keinen andern Eindruck hervorbringen als den des Barbarischen: denn alle echte, in sich einige Cultur gründet sich auf sich selbst und ist mithin national. Dass aber die mythologischen und dichterischen Stoffe des Alterthums nicht in der unendlich schönen Fassung der Griechen und Homer's, sondern in der des späten Latein's sich darboten, ist wohl als ein Glück zu betrachten: um so eher nahm man ein bloss stoffartiges Interesse an diesen Dingen, leicht war das Dargestellte abzulösen aus der Hülle der Darstellung, der Kern zu befruchten im Boden der eigenen Anschauung, des eigenen Gemüthes.

Der bunteste Spiegel in einander verschmolzener Erzählungen klassischen, orientalischen und christlichen Ursprungs sind die *Gesta Romanorum*, die „wichtigste Vorrathskammer der italienischen Novellisten“ (Dunlop p. 198), aus denen die Geschichte der drei Kästchen, die Shakespeare im Kaufmann von Venedig benutzte, in Boccaccio übergegangen ist. (Beide sind abgedruckt bei Echtermeyer und Simrock, Quellen des Shakespeare, 1831, Bd. I, 171). — (Douce, *On the Gesta Roman.* in den *Illustr. of Shak.*)

Das umfassendste Denkmal aber, in denen die mittelalterliche Umbildung antiker Stoffe sich bei Shakespeare erhalten hat ist „Troilus und Cressida“. In diesem Stücke, das die populärste aller Sagen des Alterthums zum Gegenstande hat, bildet nicht sowohl Homer <sup>1)</sup> die mittelbare Quelle, als jene römischen Spätlinge, die nach Dares Phrygius und Dictys Cretensis sich benannt haben. <sup>2)</sup> Auf diesen ruhen Benoit de St. More 1189, Guido von Colonna 1287, Konrad von Würzburg † 1287. Wenn aber diese Dichter die Sage von Troja vortragen, so bleiben Achill, Hektor, Priamus und Odysseus nur dem Namen nach antike Helden, in der That wurden mittelalterliche Ritter aus ihnen mit der ganzen Uebertragung des romantischen Apparates. Ein Bastard Margarelon finden wir in Shakespeare's Troilus V, 5, wie in dem alten Buche, die 3 Zerstörungen Troja's; Margarelon ist ein unächter Sohn des Priamus,

---

ten Namen Türken in die klassischere Benennung Teuceri zu verwandeln.“ Gibbon, 12 p. 305.

<sup>1)</sup> Dem Homer (nach Chapman's Uebersetzung) ist indess der Character des Thersites von Shakespeare entnommen. cf. die treffl. Abhandl. über die Troilus-Fabel von Karl Eitner in Bd. III. des Jahrb.'s.

<sup>2)</sup> Der erstere, geringere scheint aus der Zeit nach Constantin, der zweite ungleich bedeutendere aus dem 6. od. 7. Jahrh. zu stammen. cf. Dunlop p. 179.

und heldenmüthige Bastarde spielen fast in allen Ritterromanen (Al. Schmidt, a. a. O. p. 391).<sup>1)</sup> Es ist unschätzbar für die richtige Würdigung, wir meinen für die wahrhaft historische Auffassung Shakespeare's, dass wir in diesem „Troilus und Cressida“ die Fortentwicklung mittelalterlicher Kunst vor uns haben.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> „Galathee heisst bei Shakespeare wie in den Ritterbüchern das Ross Hektors.“ Al. Schmidt.

<sup>2)</sup> Es liegt ganz im Gesetz der Fortentwicklung, dass bei Shakespeare der historische Sinn — sofern darunter der Sinn für die Entwicklung verschiedenartig geprägter Völker- und Zeitcharactere verstanden wird, nicht gerade die hervorragende Stärke sein konnte. Wie grundverschieden die Historien der englischen von denen der römischen Geschichte bei Shakespeare sind, leuchtet sogleich ein: in den englischen Historien wandelt wir auf eine ganz andere Art im dichten Walde der Geschichte, in den römischen ist derselbe sehr gelichtet, um einzelne Bäume und Baumgruppen hervortreten zu lassen, die denn allerdings zuweilen ein volleres Sonnenlicht genießen, als dies im dichten Walde möglich ist. Dass Shakespeare zunächst ein eminentes Talent besessen, Complexe sich entwickelnder Begebenheiten aus der Geschichte zu dramatisiren, beweist vor Allem Richard III., vielleicht das grossartigste historische Drama der gesamten Litteratur. Aber die strengere historische Auffassung, die das Stück bekundet, hat Shakespeare in Heinrich VI. noch nicht besessen. In Heinrich VI. nämlich findet sich u. A. eine Darstellung der Revolution des Hans Cade, dessen Communismus ebenso lächerlich gemacht wird als seine Person selbst. Man ist nun aber erstaunt zu finden, dass Holinshed dies ganze Gebahren der Revolutionäre gar nicht von Hans Cade erzählt, vielmehr von Wat Tyler unter Richard II. (cf. Kreyssig I, 370). Wenn ferner in Heinrich VI. die Beziehung auf Troja und die griechische Mythologie dermassen überwiegt, dass sie selbst dem gemeinen Soldaten in den Mund gelegt wird, so überträgt Shakespeare die weite Verbreitung mythologischer Kenntnisse seiner Zeit in verstärktem Masse in jene Periode. Ein unendlicher Fortschritt ist in Richard III. vorhanden: mit der historischeren Erfassung des Zeitcharacters und des Nationalen geht hier statt des mythologischen das biblische Element Hand in Hand. In Heinrich VIII. endlich, der letzten englischen Historie, die Shakespeare schrieb, ist in realistischer Behandlung ein bedeutender Fortschritt gegen die früheren Historien: es erinnert an die realistische Richtung der Ben Jonson'schen Schule. Wir sehen mithin, dass Shakespeare den historischen Sinn sich erst allmählich erworben. Von dem historischen Sinn aber scheint uns der welthistorische noch zu unterscheiden. Und wenn Rümelin (Shakesp. St. p. 213) sagt, dass von den 3 Dichtern, Shakespeare, Schiller und Goethe, der letztere „am meisten wahren historischen Sinn gehabt hat,“ so verstehen wir den welthistorischen darunter. Wenn Schiller in der Recension des Egmont von diesem Stücke mit Recht rühmt und besonders von den Volksscenen, dass wir den Niederländer dieses und keines andern Jahrhunderts darin erkennen, dass wir noch den Brüsseler, Holländer, Friesen unterscheiden, so zeigt sich eben darin der Sinn für die historische Nationalität, den



Der historische Sinn, die kritische Scheidung der geistigen Atmosphäre verschiedener Nationalitäten fehlte dem christlichen Weltalter zunächst und entwickelte sich erst allmählich. Und woher hätte das Mittelalter den historisch-kritischen Sinn gewinnen sollen? Vom Alterthum? Ein Volk, wie Griechen und Römer, die sich in ähnlicher Weise für das auserwählte Culturvolk hielten, wie die Juden sich für das auserwählte Volk Gottes ansahen, konnte den welthistorischen Sinn schwerlich in sich nähren: es waren ja Barbaren, die neben ihnen die Erde bewohnten.

Und wenn Tacitus in der Germania, Cap. 3, ganz naiv sagt, die Germanen erzählten, dass auch Hercules bei ihnen gewesen, „und sie besingen ihn beim Auszug in den Streit als den Ersten aller Helden“, so scheint uns in dieser amalgamirenden, des Sinnes für das geistig Eigenthümliche gänzlich entbehrenden Auffassung bereits die im Mittelalter auf den Gipfel der Willkür erhobene Verschmelzung des Fremden mit dem Eigenen unter dem Gesichtspunkte

---

Shakespeare viel weniger aufweist. Denn Shakespeare war ein Kind seiner Zeit und darin liegt seine Grösse. Aber dramatisch stehen jene an sich wunderbar-lebendigen Volksscenen in Egmont gegen die Shakespeare'schen zurück, da sie nicht genugsam in den Fluss der dramatischen Bewegung gerückt sind, wie es bei Shakespeare der Fall ist. Wie aber Goethe im Egmont einen Zeitcharakter meisterhaft zu portraituren verstand, so that er es auch im Goetz, wo das historische Colorit in der Diction mit unvergänglicher Jugend leuchten wird. Aber darin weichen beide Stücke von dem grossartigen Historien Shakespeare's ab, dass der im Beginne jener entworfene, grossartige geschichtliche Hintergrund nicht durchgehend festgehalten ist: es lag Goethe mehr daran, den idyllisch-lyrischen Kern des Stückes rein und klar herauszuschälen. Was aber Schiller betrifft, so sagt Rümelin, es sei kein Zweifel, dass der britische Dichter dem deutschen in der dichterischen Naturgabe entschieden überlegen ist, dass er „die reichere, vielseitigere, flugkräftigere Phantasie besessen,“ Rümelin sagt ferner von Schiller: „Seine Gedankenwelt steigt in Regionen auf, die über Shakespeare's ganzen Gesichtskreis hinauslagen. . . Wallenstein, M. Stuart, die Jungfrau, Tell mögen hinter Macbeth, Hamlet, Richard III. an Genialität des ganzen Wurfes, in der Characterzeichnung, an Grossartigkeit einzelner Scenen zurückstehen; sie haben aber eine besser motivirte, spannendere und zusammenhängendere Handlung, sie sind frei von jenen Uebertreibungen und Widersprüchen, an denen z. B. Richard und Hamlet überreich sind; sie sind mit kunstreicher, massvoller Hand trefflich componirt etc.“ — Man sieht, die beiderseitigen Vorzüge fliessen hier nach aus der Behandlung des Stoffes und aus dem Stoffe selbst: muss nun aber die besser motivirte, zusammenhängendere Handlung bei Schiller nicht der Natur der Sache nach die Vorzüge des genialeren Wurfes, der Grossartigkeit einzelner Scenen einbüssen? Rümelin scheint uns der Begabung anzurechnen, was der Natur der Sache zuzuschreiben ist.

der eigenen Anschauung deutlich vorzuliegen. Der mangelnde historisch-kritische Sinn scheint uns das Gleiche an Alterthum und Mittelalter, der sich fortsetzende Gegensatz gegen die neuere Zeit, die mit der Reformation anhebt.

Die Wiedererweckung des altklassischen, des griechischen Geistes, sollte in Verbindung mit der endlich zum Durchbruch gekommenen Reformation der Kirche ein neues Weltalter begründen. Wir haben aber bereits angedeutet, wie die durchgehende Neigung auf das Klassische in England und unter Elisabeth Wurzel schlug: dass die Bildungstoffe nicht mehr vorherrschender Besitz der Geistlichen blieben war von unschätzbare Bedeutung. Die Aristokratie Englands verpflanzte die Formen antiken Lebens in ihre eigene Gesellschaft. Wir hören, dass die Königin, wenn sie irgend welchem Adligen ihren Besuch machte beim Eintritt in das Landhaus von den Penaten begrüsst und von Merkur in ihr Gemach geführt wurde; die grossartigen Feste, die Graf Essex der gefeierten Königin zu Kenilworth darbrachte, trugen ebenfalls ganz die antike Färbung. Selbst die Conditoren waren gelehrte Mythologen und stellten in ihren Gebäcken die Einnahme Troja's und ausgewählte Abschnitte aus Ovid's Metamorphosen dar. (Das Bild der Elisabethanischen Zeit pflegt man nach *Warton, History of Engl. Poet.* 1774—1781, III, p. 490 fgd. zu entwerfen. Schon J. J. Eschenburg „Ueber W. Shakespeare.“ Zürich 1787, nennt seine Schilderung „eine Kopie von Warton's Gemälde.“) Diese Hingabe an das Alterthum, die leicht hätte das Eigenthümliche der Nation ersticken können, war nun aber nicht mit Demüthigung des eigenen Geschmacks unter den fremden verbunden: aus solcher Demuth hätte nichts Grosses entstehen können. „Und merkwürdig,“ sagt Eschenburg p. 42, „bleibt es immer, dass man bei dieser Wiederherstellung der Klassiker zuerst bloss auf ihre fabelhaften Erfindungen achtete, nicht auf die Regelmässigkeit des Planes, und auf die Richtigkeit der Gedanken. In dem rohen Zeitalter, worin man sie jetzt zu lesen anfang, ahnte man bloss ihre ausschweifenden Phantasien, nicht ihre natürlichen Schönheiten nach.“ Unserer bisherigen Betrachtung gemäss werden wir dies Verhalten der Engländer im 16. Jahrhundert durchaus auf die Bahn des sich fortentwickelnden mittelalterlichen Geistes zu setzen haben. In dem angedeuteten Anpassen des Fremden an die eigene Anschauung, in der Hinüberleitung des Ersteren in den Fluss der eigenen Bestrebungen bewahrte sich die Freiheit und Eigenthümlichkeit des Geistes. Und gerade hierin liegt der tiefspaltige Unterschied zwischen der Zeit Elisabeth's und der

alexandrinischen, die sich von Ferne, in der Ueberladung mythologischen Beiwerkes, so ähnlich sehen. Denn wenn der alexandrinische Dichter, dem die mythologische Sphäre die ideale überhaupt ersetzen muss, aus den Blüthen und Blumen der altgriechischen Poesie seine Kränze windet, so sind dies vielfach nur Todtenkränze, die einen Leichnam schmücken, oder vielleicht den letzten Lebensathem ersticken. Im 16. Jahrhundert aber sehen wir ein gewaltig aufstrebendes Leben unter der erborgten Hülle sich regen.

In einem vorwiegend aufsteigenden, sich in sich selber gipfelnden Zeitalter befinden wir uns unter Elisabeth: der mächtigste Nebenbuhler um die Herrschaft der Welt war mit seiner Armada gescheitert, es war ein Sieg des Protestantismus, des geistigen Fortschritts. Die Richtung auf das Grosse und Gewaltige spiegelt sich nun auch im ersten grossen Dramatiker Englands, in Kit Marlowe (geb. 1564), in den Objecten und der Ausführung seiner Dramen. Wenn sein „Faust“ dem Deutschen zur Vergleichung mit dem Goethe'schen am nächsten liegt, so bietet sich doch vor Allem sein „*Tamburlaine the Great*“ (1586 auf der Bühne erschienen) für unsre Zwecke dar. Der *Tamburlaine* ist von ergreifendem Pathos, eine Eigenschaft, die diesem Pathos nicht innewohnen könnte, wenn es ihm an wahrer Natur gebräche. Marlowe hatte einen Stoff gewählt, dessen Beschaffenheit die Unzulänglichkeit von des Dichters Reife und Durchbildung trefflich zu verdecken geeignet war. Der Mangel an feinerer Motivirung ist bei der dargestellten rohen Zeitepoche das Angemessene, selbst der Schwulst der Redeweise erinnert an die wirkliche Sprache Tamerlan's. Schon der Eine Zug, dass Marlowe den Tamerlan nach Weise der Kinder nicht in der ersten Person, sondern unter Nennung seines Namens von sich reden lässt, ist von unersetzbarer Wirkung das ganze Stück hindurch. Tamerlan selbst ist sich eine gespenstische Grösse, vor der alle mildere Menschlichkeit wie vor dem Gorgonenhaupt sich in Stein verwandelt. Die Unnatur und das Forcirt des barbarischen Heroismus konnte nicht meisterlicher angedeutet werden. Tamerlan ist ein Tyrann dadurch, dass er sich fortwährend selbst tyrannisirt, dass er gleichsam in Furcht und Knechtschaft hinaufsieht zu seiner eigenen Grösse, seinem Ruhme.

Wie viele Anklänge an Marlowe aber bei Shakespeare zu finden sind, ist unschwer zu erkennen. *Titus Andronicus* und *Heinrich VI.* erinnern noch dermaassen an ihn, dass man sie theilweise für Marlowe's Werk gehalten hat. Sowohl die jüngeren als älteren Mitbewerber Shakespeare's um die Beherrschung der Bühne unter-

scheiden sich nun nicht zum Geringsten dadurch von ihm, dass sie mehr in das Leben der Zeit hineingreifen, ihre Stoffe demselben entnehmen, z. B. Marlowe im *Massaere at Paris*, wie denn in dem jüngeren Nebenbuhler Shakespeare's, in Ben Jonson, die realistische Schule sich Bahn brach und die Shakespeare'sche nahezu verdrängte. Denn Shakespeare begab sich des unmittelbaren Einwirkens und Eintretens in den Kampf der Zeit, den Ben Jonson so streitlustig auf sich nahm. Shakespeare rückt seine Welt mit leiser Hand etwas hinaus über den Lärm des Tages, die Befangenheit, die Jeder seiner Zeit gegenüber um so lebhafter empfindet, je mehr er an den Fragen derselben Antheil nimmt. Aber indem Shakespeare diesen unmittelbaren Einfluss aufgibt, gewinnt er die höchste Freiheit in der Gestaltung einer nicht minder wahren, aber allgemeineren Welt: er herrscht mittelbar durch den Zauber der Poesie, wo Ben Jonson die Geissel des Zuchtmeisters schwingt. In dieser Zurückgezogenheit, die durch seine poetische Natur bedingt war, mochte sich der aristokratische Zug seines Geistes befestigen, der sich ebensowenig von waltenden religiösen Fragen der Zeit beherrschen liess, als Goethe von den politischen der seinigen. Das Bild der Elisabethanischen Zeit, das wir aus Shakespeare mehr nach der Seite des allgemein geistigen Colorits hin empfangen, erhält besonders durch Ben Jonson eine detaillirende Ergänzung, und man thut Unrecht, nur die Mängel und die Pedanterie dieses Dichters zu betonen.<sup>1)</sup> Es liegt aber im Character des Engländers, dass diese

---

<sup>1)</sup> Ben Jonson's Genauigkeit in Portrairung seiner Objecte erinnert an das Holländische und daran, dass Ben Jonson den Fländrischen Feldzug mitmachte. Das Massive theilt Ben Jonson mit Marlowe, auch ein gewisses ungelenkes Wesen, aber Ben Jonson entbehrt alles Schwunges, der jenen kennzeichnet. Schlegel, III, 338, sagt von ihm: „Er gleicht zuweilen den allzu genauen Portraitalern, die der Aehnlichkeit zu lieb jede Pockengrube und Sommersprosse aufnehmen zu müssen glauben.“ In dieser Thätigkeit des Beobachtens, worin er Eminentes leistet, absorbirt sich ihm aber fast Alles. Die Freiheit des Erfindens sowohl als die, das Wesentliche frei zu reproduciren, geht ihm verloren. Wenn dagegen Shakespeare seine Gestalten etwas über das Portrait hinausrückt, sie allgemeiner fasst, so bewahrt er sich davor in das bloss Abstract-Allgemeine des Ben Jonson zu verfallen. Dass Ben Jonson die „Alchemisten“ zur Dramatisirung sich erwählte, zeigt eine ähnliche Erkenntniss seines Talentes, wie Marlowe sie im *Tamburlain* gezeigt hat. Jener derbe Realismus aber scheint sich ganz naturgemäss fortzusetzen, wenn Ben Jonson im „*Sejanus*“ die sorgfältigsten historischen Studien macht und die Klassiker und Historiker abschreibt, wie er oben die Wirklichkeit abschrieb. Wenn Gervinus gewiss sehr richtig Ben Jonson's Verhältniss zu Shakespeare in Bezug der klassischen Gelehrsamkeit mit dem

realistische Bühnenrichtung des Ben Jonson allmählich die Oberhand gewann: die zunehmende Rohheit, neben der Shakespeare's Derbheit sehr gemässigt erscheint, macht es ganz natürlich, dass der Druck der Puritaner, welche die revolutionäre Richtung in sich darstellen, immer stärker wird, bis das Theater gänzlich geschlossen ward (1647—1660, bis zur Rückkehr Karl's II.).

Aus diesen Andeutungen und Ausführungen wird das Bild der Shakespeare'schen Zeit bis zu dem Grade hervorgetreten sein, dass wir dieselbe nunmehr verlassen, um die Zeit des Euripides der obigen vergleichend gegenüber zu stellen. Die Euripideische Zeit aber zeigt sich vorwiegend als Gegenbild der Shakespeare'schen. Brachte die letztere eine vorwiegend aufsteigende Reihe in geistiger und politischer Erhebung eines mächtigen Volkes zur Erscheinung, so fällt die Euripideische Epoche zum grossen Theil in die Zeit des fast dreissigjährigen Peloponnesischen Krieges, der die Macht Athens für immer zu Falle brachte. Während in Athen das Volk souverän war und eine verderbliche Oelokratie sich geltend machte, so war in England die Königin eine fast absolute Herrscherin: es ist sehr bezeichnend, dass Shakespeare in seinen historischen Dramen das Volk als berechtigten politischen Factor gar nicht kennt. Wie aber Shakespeare hier und da der jungfräulichen Königin huldigt, so huldigt Euripides dem athenischen Volke. In die Jugend des Engländer's fiel der denkwürdige Sieg über die Armada und die Erhebung Englands zur Weltmacht, in das Alter (das 65. Lebensjahr) des Euripides die unglückliche Expedition nach Sicilien, nach welcher Athen sich nie wieder zur früheren Höhe hinaufgeschwungen hat. Das Damoklesschwert, das über dem dramatischen Dichter schwebte, war in beiden Zeitaltern von ähnlichem Caliber: der Vorwurf der Freigeisterei (des Macchiavellismus, der besonders Marlowe traf) war ebenso gefährlich zu London als zu Athen. Der werdende Protestantismus hatte die dogmatische Unduldsamkeit mit dem Katholicismus noch vielfach gemein — hatte ja doch einst Melancthon den Feuertod des Servet gebilligt — und der freieste Geist der Euripideischen Zeit, der das Göttliche am Unmittelbarsten, losgelöst von allen gangbaren Vorstellungen des Volkes erfasste,

---

des J. H. Voss zu Goethe und Schiller vergleicht, so durfte man diesen Vergleich des geistreichen Litterarhistorikers wohl dahin erweitern, dass die Gelehrsamkeit bei Voss in den poetischen Productionen ebenfalls in eminentem, schwunglosem Realismus sich fortsetzt, wie der „70ste Geburtstag“ im Verhältniss zu „Hermaun und Dorothea“ beweist.

Sokrates musste den Giftbecher trinken, des Euripides philosophischer Lehrer Anaxagoras in die Verbannung gehen, wie der in ähnlich unmittelbarer Gemeinschaft mit dem Göttlichen sich fühlende, von allen bestehenden Vorstellungen über dasselbe abgewandte Geist der Shakespeare'schen Zeit Giordano Bruno, der auch in London eine Zeitlang lebte, endlich zu Rom den Feuertod erlitt (1600).<sup>1)</sup> Hamlet's Studien zu Wittenberg haben vielleicht eine Beziehung auf Giord. Bruno, der einige Jahre vor Abfassung des Hamlet zu Wittenberg lehrte, bis man ihn von dort verbannte. (Auch Klein, Bd. IV, 476 ist der Ansicht). Was aber die politische Censur betrifft, so schwebte über der Zeit Elisabeth's und Jakob's I. die Strafe, dass der allzukühne Dichter nach Urtheil und Recht, Nase und Ohren verlieren konnte. Ben Jonson war wegen seiner Ausfälle auf Schottland nahe daran diese Strafe zu erleiden.

Im Gedächtniss der Euripideischen Zeit lebte der Sieg von Marathon, der grossartigste, populärste des Volkes, wie vergleichungsweise bei den Engländern der Sieg bei Azincourt, durch den Heinrich V. die französische Rivalität brach, in Shakespeare's Zeit und besonders von Shakespeare selbst in „Heinrich V.“ verherrlicht ward. Der zurückgezogenen Stellung, die Euripides dem öffentlichen Leben gegenüber einnahm, die ihm so viele Anfeindung zuzog, entspricht die Shakespeare's, als Dichter und Schauspieler: wie ungünstig Shakespeare's Stellung besonders in letzterer Eigenschaft der Gesellschaft gegenüber gewesen, spricht sich in den Sonetten in ergreifender Weise aus. Dass die atheniensische Bühne eine unmittelbar politische Bedeutung hatte, die englische nur eine mittelbare, lag in der Natur der Sache: daher denn das Tendenz-Lustspiel des Aristophanes mehr ein politisches, das Tendenz-Lustspiel des Ben Jonson mehr ein sociales ist. In der „Cynthia“ z. B. geisselt Ben Jonson das neugebackene Ritterthum Jakob's I.

<sup>1)</sup> Und zwar knüpfen die Lehren, um derentwillen Giordano Bruno verfolgt ward an die Plato's, des Sokrates Schüler, an. Aus Klein, Gesch. d. Dr. IV, 478, setzen wir die Worte hierher, die G. Bruno auf das Verdammungsurtheil zum Scheiterhaufen erwiderte. „Dieses Urtheil, ausgesprochen im Namen eines Gottes der Barmherzigkeit, macht euch vielleicht mehr Furcht als mir.“ (*Majore forsitan cum timore sententiam in me dicitis, quam ego accipiam.*) Während seines Aufenthaltes zu London 1583—1585 liess G. Bruno erscheinen: *Spaccio de la Bestia trionfante*, eine Schrift, die er dem Philipp Sidney widmete, dessen Arcadia Shakespeare den Bastard im Lear entnahm. Der gelehrte B. Tschischwitz (Shakesp.-F. I, 52) zeigt einen merkwürdigen Anklang in Shakespeare's Hamlet an den Candelajo des G. Bruno.

Shakespeare führte den Schwulst des Marlowe, auf den seine Stücke der Anspielungen sich nicht enthalten, zur wahrhaft tragisch-natürlichen Sprache des Lebens: <sup>1)</sup> wesentlich diente ihm die neue Stufe der Prosa, die J. Lilly erreicht hatte. Aehnlich setzte Euripides die Diction vom Kothurn des Aeschylus und Sophokles um in die Sprache des Lebens und in ähnlicher Weise ward er dabei von den Erfolgen der Sophisten in der attischen Prosa begünstigt; auch des Euripides Stücke enthalten Anspielungen auf seinen grössten tragischen Vorgänger Aeschylus (in der Elektra und in den Phönicierinnen). Beide Sprachreformen aber, die des John Lilly und die der Sophisten werden durch spitzfindige Synonymik bezeichnet: ähnlich wie die der letzteren bei Plato gezeisselt wird, scheint die Synonymik der Shakespeare'schen Zeit von diesem Dramatiker persifflirt zu werden. <sup>2)</sup>

Was aber die Absicht und Bedeutung der Bühne betrifft, so ist jene im Hamlet gegebene des Sittenspiegels durchaus gleichartig mit der, welche Aristophanes von der moralischen Tendenz der Komödie giebt. Vielfache Anfeindungen hatte sowohl Shakespeare wie Euripides zu erdulden: Mangel an Kunst und Benutzung fremder Arbeit, die dem Ersteren von Ben Jonson und Robert Greene vorgeworfen werden, kommen ungefähr auf die Vorwürfe hinaus, die Aristophanes dem Euripides machte. Religiöser Druck kam bei beiden hinzu, und beide, wie sehr wahrscheinlich ist, verliessen aus ähnlichen Gründen den Schauplatz ihrer Thätigkeit: Euripides, um in der Fremde, an König Archelaus von Macedonien Hofe sein Leben zu beschliessen, Shakespeare, um in seiner Heimath Stratford a/A. den Rest seiner Tage zu verleben. Soviel kunstvoller und strenger aber Shakespeare als Euripides ist, so scheinen doch die Linien eines in verwandter Weise hohen Geistes, das Profil

<sup>1)</sup> Die Personification des Abstracten bei Shakespeare ist für unser Gefühl oft befremdend; z. B. *All's well that ends well* heisst es: . . . *it would have made Nature immortal and Death should have play for lack of work*. Sollte diese Art der Personification sich nicht am Einfachsten aus dem Umstande herleiten lassen, dass in den „Moralitäten“ die Abstracta, Tod, Tugend, Laster etc. wirklich als Personen auftraten?

<sup>2)</sup> Liebes L. u. L. 3, 2. Holofernes definirt *coelum* als *the sky, the welkin, the heaven*, und *terra* als *the soil, the land, the earth*. Man vermuthet sehr wahrscheinlich, dass mit diesen Definitionen der pedantische Philologe Florio, Verfasser des italienischen Wörterbuches verspottet ist, denn dieser erklärt *cielo* als *heaven, the skie, firmament or welkin*; *terra, the element called earth, anie ground, earth, countie, land, soile* — cf. Schmidt, Sacherkl. Anm. Vergl. die Stellen in Plato's Protagoras p. 337 A, 340.



eines edlen Characters hindurch durch die Werke beider. Liebe zur Musik lebte in Euripides wie in Shakespeare. Es giebt nicht zwei Dichter, bei denen das Für und Wider mit ähnlicher Heftigkeit besprochen, bei denen die Schaale der Anerkennung in gleicher Weise geschwankt hätte. Wir werden am Schluss unserer Betrachtung hierauf zurückkommen.

Auch Euripides war ein sehr besonnener Künstler: aber wohl selten hat sich ein grosser Dichter so ungeschickt in die Karten sehen lassen als er; seine Vorzüge sind so glänzend als seine Fehler schreiend. Die letzteren scheinen oft nur begangen, um die ersteren in desto helleres Licht zu stellen. Ist nun Euripides in der Seelenmalerei der Shakespeare des Alterthums zu nennen, so hat er auch die scharfen Antithesen der stichomythischen Reden mit ihm gemein. Doch dürfen die Spitzen und Schärfen des klügelnden Verstandes auch bei Euripides nicht als wesentlich angesehen werden, alle diese Spitzen stammen aus der Sonne eines warmen Dichterherzens. Auch in seinen Schwächen ist Euripides geliebt und vielleicht überhaupt noch mehr geliebt als bewundert worden. Um aber diese Einzelheiten unserer Parallele zu grösserer Anschaulichkeit zu sammeln, versuchen wir es, auf einige Euripideische Dramen des Näheren einzugehen.

Wir wählen hierzu die „Bacchen“, jenes auch von Goethe bewunderte Stück, das vielfach und mit Recht als eine der kostbarsten Reliquien des Alterthums gefeiert worden ist.

Die kräftige, volltönende Rede, in der Dionys sein Erscheinen in Hellas und Theben motivirt, stellt ihn sogleich nach der doppelten Seite der überschwänglich-erfreuenden und der furchtbar rächenden Göttermacht dar: in seinem eignen Familienkreise hat er am wenigsten Glauben gefunden, sie zu strafen ist er vom asiatischen Tmolos hieher gekommen, unschwärmt von lykischen Frauen, die während seiner Rede zu beiden Seiten der Bühne Platz genommen. Diesen befiehlt nun der Gott des Königs Pentheus Palast tosend zu umwandeln, indess er selbst nach dem Kithäron-Berge sich hinwegbegiebt, wo seine Bacchantinnen ihre Reigen aufführen. In reichlichem Gesangeserguss des Chores findet das Wort des Göttlichen jauchzend und zustimmend sein Gegenbild. Und während die hohe Schönheit desselben fesselnd die Zuschauer erfüllt, so haben sich inzwischen die Folgen der unerhörten bacchantischen Auftritte bereits geltend gemacht, die mit dem zweiten Akte (nach Minckwitz Uebersetzung V. 170) sich scenisch entwickeln. Es sind zuerst Tiresias, der alte Seher, und Kadmos, der greise



König, die sich anschicken dem Gotte auf dem Kithäron ihre Verehrung darzubringen: singend und jubelnd und des Greisenalters vergessend wollen sie zu Fusse gehen, um den Preis des Gottes nicht zu schmälern. Diese kurze Scene der zu jugendlicher Kraft ihren Sinn umwandelnden Greise tritt nun in der zweiten Scene (V. 215) in den wirkungsvollsten Gegensatz, denn Pentheus, der bei eben erfolgter Heimkehr von dem neuen Gotte gehört, tritt zu den Alten, die Frauen seien entwichen von Haus und Heerd, um dem Lügendienste des Bacchos nachzuschwärmen. Schon hat der König Viele der Theilnehmenden in's Gefängniß werfen lassen. Sein Zorn steigert sich durch den Widerspruch der Greise, die Dionys als heilsame Gottheit, als Naturkraft des Weines preisen. Der Seher Tiresias rühmt die Seherkunst, die der Wein verleiht, die Frauen auf dem Kithäron werden die Schaam nicht beleidigen, „Natur verleiht gesunde Schaam für Alles.“ Pentheus aber wehrt seinen Grossvater Kadmos ab und befiehlt (355), Dionys, den „fremden Weiberheld“, gebunden zu ihm zu schaffen.

Pentheus, das sehen wir, erscheint als Vertreter der menschlichen Ordnung, des menschlichen Rechtes, das sich selbst und seiner Einsicht vertrauend alles Regellose, Ungebundene und Begeisterte kurzzeitig als das Gemeine und Unsittliche verfolgt, mit aller Energie der Verblendung. Nicht die Autonomie des menschlichen Geistes überhaupt wird hier bekämpft und geleugnet, sondern nur sofern derselbe verschmäht, an der göttlichen Kraft, die zugleich ewige Naturgewalt ist, von den engen Bahnen, dem verknocherten Werke der Alltäglichkeit sich zu befreien. Wie aber das Erscheinen der beiden Greise einen wirksamen Gegensatz bildet, die Handlung des Haupthelden, des verblendeten Pentheus zu heben, tritt sogleich zu Tage: erst hiedurch wird dieselbe in die abhebende, schärfere Beleuchtung hineingerückt. Wir haben hier die Keime der bei Shakespeare kunstvoll ausgebildeten Methode vor uns, die Haupthandlung durch parallel laufende Gegenbilder zu erhöhen (z. B. in Romeo und Julia den Nebenbuhler Romeo's). Und zugleich werden wir nach einer andern Seite hin bei Schluss jener Scene an Shakespeare erinnert, sofern in diesem ersten stolzen Auftreten des Pentheus, für den Tiresias nur Worte des Mitleids hat, bereits eine Vorbereitung sich steigernder Momente gegeben ist: die Verblendung des kurzichtigen Pentheus wird sich rächen, das sehen wir im Voraus, wie wir in Lear nach der ersten Scene, die den kurzichtigen und verblendeten König vorführt, uns bewusst sind, dass er sich die Thore zu seinem Verderben bereits

geöffnet hat. Etwas Unheimliches wirkt in beiden Fällen, und schon tritt hierin die Ironie als gemeinsame Erscheinung beider Dichter deutlicher hervor. Kehren wir aber wieder zu unserem Stücke zurück, so tönt das Wort des sich entfernenden Tiresias im vollstimmigen Chorgesange der Frauen schwungvoll und energisch aus: die Empfindung über die Frechheit des Pentheus brandet wie ein vielwogiges Meer im Herzen der Erschütterten, die „des Gottes voll“ (392) sind und denen „Wissen ein Wahn und ein Wahn menschlicher Stolz erscheint.“ Dass Euripides mit diesen Anschauungen des festgegründeten, fruchtbaren Bodens echthellenischer Lebensweisheit sich versichert, indem er die Einheit des Menschlichen mit dem Göttlichen als gebieterische Forderung mit allen Zungen seiner Beredtsamkeit, mit allen Fittigen seines poetischen Genius mächtig verkündet, dies kann nur nach missdeutender Auffassung ihn in ungünstiges Licht stellen. Die von den Bedingungen der Natur und des Wirklichen sich loslösende, in Theorie sich lähmende Geisteskraft geht ihres göttlichen Zusammenhanges verlustig.

Mit dem Schluss jener Chorlieder eröffnet sich (434) der dritte Act. Es haben des Pentheus Diener inzwischen den Gott auf dem Kithäron eingefangen, den sie nun gefesselt vor den König bringen. Wie der verfolgende König den gebundenen Gott nun selbst bewundert ob seiner Schönheit, wie beide in feingespitzten Antithesen (die ja auch bei Shakespeare ihre Stelle haben) sich schrauben, der forschende, neugierige, drohende Herrscher und der scheinbar wehrlose Gott, dies trägt eine schneidend-ironische und doch vom Lichte tiefsten Humors umflossene Färbung: nach der Seite hin, dass hier das erhabeneren Wesen den kurzsichtigen Verstand täuscht, um über dessen vermeintlichen Triumph zu triumphiren, nach dieser Seite hin vergleicht diese Scene sich sehr wohl mit einer Shakespeare'schen: es ist Kleopatra, die vor dem siegreichen Octavianus Cæsar, von Gedanken hochgemuthen Sterbens erfüllt und begeistert, knieend um ihr Leben bittet und mit herablassender Milde behandelt wird. In unserer Scene bei Euripides aber steht die kalte, schneidende Ironie mit versöhnlichem Humor in dankbarster Wechselwirkung. Andererseits aber durchschneidet jene Scene zwischen Pentheus und Dionys auf der einen, zwischen Kleopatra und Cæsar auf der andern Seite recht den Nerv des Gegensatzes, der zwischen beiden Dichtern obwaltet: Shakespeare treibt die Situation durch eine Reihe im Rahmen individualisirten Lebens sich entfaltender Momente, wodurch die Situation reicher, in sich gegliederter wird: in der griechischen Dramatik und Kunst aber drängt

Alles zur Plastik, zur einfach-schönen Wellenlinie des Typischen, wo die moderne sich verschlingt im Krausen des Individuelleren. — Nach dem Stile der griechischen Tragödie werden nun die aus der eben geschlossenen Scene heraufsteigenden Empfindungen und Betrachtungen in wechselndem Chorgesange zu reicherer Entfaltung gesammelt und abgeschlossen. Sobald der Chorgesang verhallt ist und feierliche Stille sich verbreitet, ruft der unsichtbare Dionys aus dem Palaste und befiehlt, das Haus des Pentheus mit lodernder Fackel zu zerstören: wie diese kurze Scene rückwirkend den Gegensatz gegen die frühere Demüthigung bildet, so dient sie andererseits der Vorbereitung einer grösseren und gewaltigeren, welche der in der Ferne angedeutete Fortgang des Drama's bereits deutlich in sich trägt. — Es tritt (Sc. 3) der befreite Gott unter die jubelnden Mänaden, die Pentheus' Halle schon von Grund aus entwurzelt haben. Dionys' Erzählung von seinem Scheinkampfe mit Pentheus ist eine echt dramatische. — Mit der vierten Scene nun stürzt Pentheus rasend hervor, dass der Wütherich entsprungen sei: der spitzige Discours beider unterbricht sich sogleich durch Ankunft des Boten, der vom Treiben der Bacchantinnen berichtet. Es ist dieser Bericht eine hohe Glanzpartie des Stückes: aber in einem Athem trägt derselbe — 100 Verse lang — sich vor, ohne dass der Dichter dieser Schilderung durch lebhaftere Theilnahme der Zuhörenden, in Shakespeare'scher Weise, dramatisches Leben eingehaucht hätte. Lebensüberfluss und Fülle athmet die Rede des Hirten: das Ueberschwängliche in Freude und Begeisterung der Bacchantinnen findet seine Ergänzung in der furchtbar verwüstenden Macht, mit welcher der bacchantische Taumel jede Schranke vernichtet: wir glauben die Schalmeien der Jubelnden zu vernehmen, vor dem geblendeten Auge schwingt sich der Thyrsosstab in den Händen der übermenschlichen Weiber. Ein Hauch der ewig jungen Natur, deren hymnenhafte Verherrlichung das Ganze ist, weht aus dieser Schilderung; indem aber alle Bande gelöst zu sein scheinen, ist Schaam und Sitte dennoch gewahrt, sie sind das Erbtheil der reinen Natur: die Orgien sind nur Verleumdung; sobald indess Unterdrückung sich ihnen naht, wird die Begeisterung für den Gott zur zerstörenden Macht. Der Hirte, der seine Heerde am Bergeshang grasend hinanklettern liess, bemerkte die Schwärme der Frauen, die von Autoonö, Ino und Agaue (Pentheus Mutter) geleitet waren, schlafend an die buschigen Fichten angelehnt oder auf der Fülle des Eichlaubes am Boden. Das Gebrüll der Rinder erweckt sie, sie schütteln den blühenden Schlaf vom Auge, laut jubelt Agaue, schnell erheben sich

Alle, alt und jung. Sie streichen das Haupthaar rasch über den Nacken, ziehen das Schleifwerk der losgenestelten Rehvliesse fest und werfen statt des Gürtels sich kinnleckende Schlangen um das scheckige Fell, ihr Gewand: darauf nehmen die jungen Mütter zarte Gazellen an die Brust oder die wilde Brut des Wolfes, sie zu tränken mit weisser Milch. Eine jede flicht sich Kränze von Eppich, blumigem Eibenzweig und Eichenlaub. Dann schlägt hier ein Weib mit dem Thyrsosstab auf den Fels, und ein schäumender Wasserstrahl fährt aus dem Stein empor. Dort senkt eine andere das spitze Rohr zu Boden, und sprudelnd rauscht Wein hervor. Wem der Sinn auf Milch stand, der durfte nur den Grund mit den Fingerspitzen scharren und sogleich hatte er den weissen Trank in Fülle. Honig endlich troff, wie ein süsser Regenstrom, aus ihren Eppichstäben. „Kurz,“ so fährt der Hirte zu König Pentheus fort, „wärest du dessen Zeuge gewesen, was dort geschah, du würdest diesem jetzt geschmähten Gotte preisvoll mit Huldigungen nahen.“ Die Hirten laufen zuhauf, staunen, berathschlagen, bis Einer räth, Agaue aus dem Bacchenchor zu stehlen, da König Pentheus dies lobnen werde. Das gefällt, man lauert im Gebüsch versteckt den Bacchantinnen auf. Zur bestimmten Stunde beginnen diese unter Thyrsoschwenken ihren Tanz, unter jubelndem Gesang den Gott feiernd. Und Wald und Berg stimmen ein in den Jubel, mit ihnen das Wild, Alles tanzt, ein wogendes Meer. „Da hüpfst Agaue,“ sagt der Hirt, „plötzlich auf mich heran, in schnellem Sprunge schoss ich aus dem Hinterhalte hervor, sie jedoch schreit laut: Kommt, meine tanzenden Doggen, kommt, mich wollen Jäger fangen! Rasch hieher, die Thyrsoslanze mit der Faust gezückt!“ Die Hirten selbst zwar entrinnen der zerfleischenden Wuth der Bacchen, doch der wilde Chor überfällt mit blanken Fäusten den ruhig weidenden Rinderschwarm. In den Fäusten des einen Weibes sieht man ein milchiges, noch brüllendes Kalb auseinander gerissen. Gen Erd' und Himmel fliegen auf- und abgeschneilt bald Rippen bald zwiespältige Klauen, es regnen die blutgetünchten Fichten aus der Luft herab. Selbst trotzig Stiere, die sonst zornwüthig auf ihre Hörnerkraft pochen, straucheln, umhergezaust von tausend jungen Frauenarmen. Noch weitere Schilderungen schliesst der Hirt daran und endlich die Mahnung, den Gott zu ehren. Sehen wir aber, unsre Vergleichung mit Shakespeare nicht ausser Acht lassend, nach glänzender Schilderung bei demselben uns um, so scheint uns die des Enobarbus von Kleopatra's erstem Zusammentreffen mit Antonius auf dem Cydnusflusse am naheliegendsten: ein Hauch asiatischer Ueppigkeit

ruht auf beiden Schilderungen, die in der drastischen Darstellung ihres Objectes wetteifern möchten. — Mit der folgenden (sechsten) Scene vollzieht sich eine entscheidende Wendung: denn Pentheus ist bei Schilderung der Bacchenwuth nur seiner eigenen sich inne geworden. Bewaffnete sollen jenen entgegenziehen. Schlau weiss Dionys zu überreden, dass Pentheus viel besser seinen Zweck erreichen werde, wenn er unbewaffnet mit ihm sich auf den Kithäron begeben: in schneidender Ironie vollzieht sich das Einzelne, denn seinem Verderber weiss Pentheus Dank: selbst Weibertracht anzulegen scheut der Verblendete sich nicht, da in Männertracht die Frauen ihn leicht tödten würden. Auch hier bewegt sich der Fortgang der Scene ganz auf der Linie der rein typischen Characteristik. Die ausserordentliche Schönheit der soeben mitgetheilten Schilderung setzt sich nun fort in der des Chorgesanges, lieblich und doch kraftvoll tönt der Jubel über den befreiten Gott. Mit dem Reh vergleicht sich der Chor, das fröhlichen Sprunges im wonnigen Grün der Auen spielt, wenn es entronnen der schreckenden Meute aus ringsumstellendem Geheg über maschiges Netzgewinde fortstürmt, indess mit lautem Ruf der Jäger den heissen Lauf der Hunde dahinschnellt: wie sausender Wettersturm fleucht es keuchenden Athems zur stromdurchflutheten Niederung, und unter der schattigen Zweige Obdach freut es sich der Waldeinsamkeit, die kein menschlicher Fuss betritt. Mit der Leichtigkeit dieses Rehes und mit seiner Anmuth fließen und fliegen die köstlichen Strophen dieses Liedes in den Geleisen der Kunst. Die lyrische Begabung des Euripides darf sich den Grössten zur Seite stellen: und was die Plastik, die Bildsamkeit und Regsamkeit der Schilderung betrifft, so erinnern wir uns auch hier an Shakespeare: unbewusst wirken beide Dichter nach denselben Gesetzen und ganz ähnlich verhält sich Schärfe der Zeichnung und Blüthe des Colorits zu einander. Aus so verschiedenen Zeiten sie stammen, an eine ähnlich-temperirte Seelenstimmung wenden sich beide, Klarheit und Wärme in ähnlicher Weise verbindend. Und die Küste Attika's wie das grüne Albion bewahrt auch in sommerlicher Gluth ein frischer Hauch vor allem Ueberschreiten des Maasses. — An die Freude, dem drängenden Pentheus entronnen zu sein schliesst sich die weitere, gesiegt zu haben, die echt antik sich geltend macht: „Denn was gäbe es Schöneres als über der Feinde Scheitel siegend die Hand auszustrecken? Was aber schön ist erweckt immerdar Liebe. Langsam schreitet sie vorwärts, aber doch ist verlässlich die göttliche Kraft. Es verbergen mannigfach die Götter lange Zeit hindurch den Fuss

und erjagen den Unfrommen.“ Inzwischen hat der König im Palaste sich umgekleidet, und von Dionys und dem Chor erwartet tritt er hervor:

„Ei, doppelt flimmert Alles vor den Augen mir!  
Zwei Sonnen seh' ich leuchten, und des Kadmos Reich  
Steht doppelt sammt dem siebenthor'gen Theben da.“

„Nun siehst du, was du sehen sollst,“ antwortet der Gott. Wie Dionys nun selber die Einzelheiten des Anzuges an Pentheus ordnet, den er in's Verderben führen will, und die Ironie des Gottes ihren Triumph feiert, wenn er zu ihm sagt: „Und du kehrest getragen wieder,“ indem er damit meint, dass die Mänaden ihn zerreißen und er als Leiche zurückgetragen werde, so ist von dieser, die Worte in verdeckendem Sinne gebrauchenden Ironie des Euripides bei Shakespeare eine reiche Blumenlese anzustellen (cf. Romeo und Julia, Julia's Gespräch über den getödteten Tybalt mit der Mutter). Mit stolzen Worten begiebt Pentheus sich zum Kithäron, ihm folgt alsbald Dionys. Wuth erfüllt den Chor über den Frevler: schwertumblitzt möge die Rache erscheinen und Bacchos den Ruchlosen tödten. Und schon stürzt ein Bote aus der Stadt athemlos herbei: „König Pentheus ist todt.“ Die Schilderung, wie er im Walde von den Mänaden zerrissen, wetteifert an Glanz mit jener früheren. Agaue, seine Mutter, hat sein Haupt auf einen Thyrsosstab gepflanzt, und rühmt sich einen Löwen zu tragen! Mit andeutenden Strichen eilen wir zum Schluss, den der beginnende fünfte Akt (V. 1153) bezeichnet. Der Chor jubelt, und bald erscheint Agaue, mit Pentheus' Kopf auf dem Thyrsosstabe, sich freuend ihrer Jagdbeute, des vermeintlichen jungen Löwen. Es folgen die Gespräche der jubelnden, sich brüstenden Agaue und des ironischen, zweideutigen Chores. Bald erscheint der unglückliche Kadmos, er hat die Glieder des zerstückten Pentheus auf dem Kithäron zusammensuchen lassen, die nun herbeigebracht werden. Endlich erkennt die Wahnsinnige, dass sie ihres Gemahls Pentheus' Haupt in den Armen trägt. Unter die klagenden Weiber aber steigt, vom Aether herabschwebend, der Gott: in einen Drachen wird Kadmos verwandelt — ein herber Zug! — Agaue wird verbannt, der Verbannung entgegengehend verlassen sie den Schauplatz, ein kurzer Chorgesang schliesst das Ganze. Wenn aber Agaue den Löwenkopf im Wahnsinn zu halten glaubt, wie der wahnsinnige Lear seine Tochter, so bedarf es keiner Andeutung, wie ungleich tiefer der Wahnsinn bei Lear gefasst und entwickelt ist. Auch Euripides hat in unserm Stücke

die Erscheinung der Natur in die der Menschenwelt hineingezogen, doch vorwiegend mythologisirend. Im Lear aber ist gleichsam Himmel und Erde in Bewegung gesetzt, das Grausige einer nordischen Natur in Reflex gestellt zu den grausigen Mächten der menschlichen Brust. Die erschütternden Laute des Sturmes werden in ihrem Eindruck erhöht durch die unheimlichen des Wahnsinns. In der That gilt von der Lear-Tragödie das Wort, das Dante von seiner Komödie braucht, dass daran gearbeitet Himmel und Erde. — Was den Schluss unseres Stückes betrifft, so ist oft getadelt worden, dass derselbe der poetischen Gerechtigkeit nicht genüge, da auch die Schuldlosen die Rache des Gottes trifft. Aber auch bei Richard III. hat man getadelt, dass derselbe dem Besten gleich in der Schlacht fällt. Es scheint uns, dass Euripides der Starrheit des mythologischen Stoffes gegenüber sich in ähnlicher Abhängigkeit befunden wie Shakespeare bei dem historischen, es bleibt ein Rest aus der Starrheit des Stoffes, der sich den Forderungen der Kunst, das ist, der sittlich-ästhetischen Harmonie nicht fügen will. — Was die Technik betrifft, so möchte sich im Gebrauch der zeitlichen Illusion eine ähnliche Freiheit in Richard III. nachweisen lassen wie in unserm Stücke. Knüpfen wir aber die Fortführung unserer Parallele an die kaum mehr antike Hingabe an das Leben der Natur bei Euripides, so erreicht derselbe dieser seiner Natur-Versenkung entsprechende Erfolge. — Die reine Morgenstimmung wird im Ion, den Tieck mit Recht bewundert, an sich selbst und im Zusammenklänge mit der reinen, priesterlichen Seele des jungen Ion trefflich zur Empfindung gebracht. Der Hauch des Morgens, des Morgens an der frischen, kühlen See weht auch aus der Eröffnungsscene der Iphigenia in Aulis, wie denn Euripides mit Shakespeare in der Fähigkeit durch den Anfang sogleich in die Stimmung des Ganzen zu versetzen annähernd verglichen werden darf. — Soviel Schönheiten aber an den Bacchen zu bewundern waren, so sind doch die eigentlich charakteristischen Vorzüge und Schwächen des Euripides in jenem Stücke noch kaum hervorgetreten. Die pathologische Neigung unseres Dichters<sup>1)</sup> ist

---

<sup>1)</sup> Eben durch dies pathologische Element entfernt sich Euripides um so viel von der ächt antiken Tragik, als er der Deutschen, zumal der Schiller'schen Dramatik dadurch näher steht. Im Uebrigen hat Gervinus (IV, 339) Recht, wenn er sagt: „Wie die Alten hielt Shakespeare sich frei von allem pathologischen Antheil, von der poetischen Partheinahme für gewisse Lieblingsfiguren und Gegenstände; er griff daher gern, wie die alten Dramatiker thaten, nach bereits behandelten Stoffen.“



nun vorwiegend auf das Rührende gerichtet, und dieser entspricht in technischer Beziehung die Vorliebe zum Situationsdrama. Hierin steht Euripides unserem Schiller viel näher als dem Britten. Mit dem Vorwiegen des Affectes und des Pathologischen hängt bei Euripides eng zusammen, dass er bisweilen in der Charakteristik incorrect ist, wie dies Aristoteles sowohl als Schiller an ihm getadelt haben, der Letztere in Bezug auf Agamemnon in der Iphigenia zu Aulis. Dass Euripides aber gerade in dieser Beziehung einen Gegensatz zu Shakespeare bildet, dessen Stärke in consequenter Durchführung der Charactere besteht, bedarf keiner weiteren Erwähnung. Das Rührende aber findet bei Shakespeare eine wesentlich andere Erscheinung als bei Euripides. Wo dieselbe z. B. an dem verstossenen, blinden Lear sich darstellt, da ist ihre Wirkung auf eine viel kräftigere Reaction von Einsehen und Empfinden gestellt worden. Das Unheimliche, Grausenvolle, die Schuld Lear's wirkt in allen Phasen seines Leidens zugleich mit: die Wirkung geht über die materiale der bloss sinnlichen Rührung hinaus in die geistige Sphäre. Ebenso wirkt bei Desdemona inmitten des schmelzenden Affectes und Mitleidens die Hoheit und Ruhe, in der jene reine Seele mit sich selbst steht erhebend, und somit ist auch hier die Sphäre des Geistigen gewahrt. Auch in der Schilderung weiblicher Schönheit geht Euripides mehr auf das Sinnliche, Einzelne, während Shakespeare durch die Totalität der Erscheinung wirkt: wieviel Anlass wäre nicht in Antonius und Kleopatra gewesen, eine eingehende Schilderung von Kleopatra's Schönheit zu geben, wie sie Euripides und das antike Drama überhaupt liebt. Was aber das Gemüth des Weibes betrifft, so begegnen uns bei Euripides und Shakespeare zwei Monologe, die einen für beide Dichter charakteristischen Gegensatz darbieten. Die von ihrem ungetreuen Ehegatten Jason verstossene, mit dem Banne belegte Medea sinnt auf Rache (V. 395) <sup>1)</sup>:

„Denn bei der Herrin, wahrlich, der ich huldige  
Mit tiefster Ehrfurcht, meiner gnädigen Helferin,  
Der Hekate, die in meines Heerdes Dunkel thront,  
Nicht ungestraft soll Einer aus der Feindesbrut  
Mir Herzeleid bereiten! Meine Rache sorgt,  
Dass herb die Hochzeit ihnen schmeckt und herb zugleich  
Ihr Schwäherthum wie auch der mir verhängte Bann.

---

<sup>1)</sup> Wir fanden die Uebertragung dieses Monologs bei Joh. Minckwitz (Stuttg. 1859) gelungener als bei Franz Fritze (Berl. 1857).



Frisch also! Beut mit Eifer all' dein Wissen auf,  
Medeia, deine Tücke, deine Ränkekunst:  
Versuch das Schlimmste! Jetzo gilt's herzhaften Muth!  
Siehst deines Jammers Tiefe du? Nicht darfst du, traun,  
Zum Hohngelächter werden vor des Sisyphos  
Gezücht und Jason's Weiberei, Erzeugte du  
Von edlem Vater, Enkelin des Sonnengotts!  
Du kennst den Rachpfad; Frauen sind wir überdiess  
Von Stamm und Art, im Guten höchst unschöpferisch,  
In allem Bösen aber höchst erfinderisch.“

Vergleichen wir hiermit den Monolog der Lady Macbeth (I, 5):

„Kommt, Geister, die ihr lauscht  
Auf Mordgedanken, und entweibt mich hier;  
Füllt mich vom Wirbel bis zur Zeh', randvoll,  
Mit wilder Grausamkeit, verdickt mein Blut;  
Sperrt jeden Weg und Eingang dem Erbarmen,  
Dass kein anklopfend Mahnen der Natur  
Den grimmen Vorsatz lähmt, noch friedlich hemmt  
Vom Mord die Hand! Kommt an die Weiberbrust,  
Trinkt Galle statt der Milch, ihr Morddämonen.“

Man sieht den merkwürdigen Gegensatz in der Furie der Lady Macbeth und der Medea. Die erstere will zum Urbild des Weibes sich umschaffen, um zum Grässlichen geschickt zu sein, die letztere sich von der Weiblichkeit befreien: das specifisch Weibliche lag sonach dem germanischen Dichter mehr nach der Seite des Zarten, Abhängigen, dem antiken nach der des Leidenschaftlichen, Unselbständigen, Ungezügelter. — Wenn aber hier von Euripides ein Bild der weiblichen, in ihrer Leidenschaft leidenschaftlich sich spiegelnden Rache gezeichnet ist, so finden wir die Rache des Mannes mit ähnlicher Gewalt bei Shakespeare im Othello dargestellt; in Othello's Rache aber spiegelt sich seine Kraft und Entschlossenheit, bei Medea ist es die zischende Schlange der Arglist, die dem weichen Boden des weiblichen Gemüthes angehört. Aber auf gleichartiger, naturgemässer Bahn schreitet Medea's und Othello's Rache fort: auf den Ausbruch des Gefühls folgt die kühle Beherrschung desselben, beide spielen mit dem Objecte ihrer Rache. Mit ähnlicher Kunst aber ist in Euripides' Medea wie im Othello dafür gesorgt, ein Ab- und Anschwellen des Affectes eintreten zu lassen, der Spannung des Zuschauers Erholung zu gewähren und ihn vorbereitend zum Eindruck des Furchtbaren geschickt zu ma-

chen: ein solches „retardirendes Moment“ ist in der Medea besonders das Erscheinen des Aegeus. — Aus der Phädra, in vieler Beziehung dem vollendetsten Stücke des Euripides, heben wir die Gestalt der Amme hervor, die der unselig Liebenden die vermittelnde und tröstende Helferin ist, und sich insofern zu ähnlicher Wichtigkeit für Phädra erhebt, wie die Amme der Julia bei Shakespeare, mit welcher jene auch den breiten, lehrhaften Stil gemeinsam hat. Aus der zweiten Hälfte der Phädra heben wir den Streit des jungen Hippolyt mit seinem Vater Theseus hervor: durch jenes hinterlassene Täfelchen der Phädra war Hippolyt der verbrecherischen Liebe zur Mutter bezüchtigt, der Vater belegt ihn mit dem Banne. Die Zartheit und Reinheit, mit der gleich im Beginne der jagdlustige, der Liebe abgewandte Jüngling gezeichnet ist, tritt in diesem Streite mit dem Vater in so schöner Weise hervor, dass wir nicht zögern diese Darstellung des kindlichen Pietätsverhältnisses mit dem der Cordelia in Lear zu vergleichen. Wenn man aber ferner an des Euripides Phädra mit Recht die Feinheit der Empfindung rühmt, dass der Dichter nicht, wie die französische Tragödie des Racine, in peinlicher Scene den Jüngling der Mutter gegenüberstellt, so bekundete Shakespeare eine gleiche Abneigung gegen die scenische Darstellung des Peinlichen oder Widerwärtigen und steht somit in ähnlichem Gegensatze gegen die französische Tragödie wie Euripides. Was endlich die Naturwüchsigkeit der Rache und Leidenschaft bei Phädra und Medea betrifft, so hat ein geistreicher und beredter Erläuterer Shakespeare's (Kreyssig 3, 354) in seiner Vorlesung über Heinrich VI. die Racheszenen auf dem Schlachtfelde von Wakefield mit dem antiken Trauerspiel verglichen: „Man glaubt jene dämonischen Weibergestalten der griechischen Tragödie vor sich zu sehen, Klytämnestra, Phädra, Medea, wie denn auch hier die mehrmals sich wiederholenden Fluchscenen durchaus an die Antike erinnern und — an die nicht übertünchte Natur.“ — Einen Erguss der Rache finden wir auch in der Elektra des Euripides (V. 912), Elektra vor der Leiche des ermordeten Aegisthus. — Unter so viel Trefflichem bei dem attischen Tragiker heben wir vorzüglich noch ein Drama, die Alkestis, hervor. Sowohl die zarte Gestalt der Heldin des Stückes als die kraftvolle, von trefflichem Humor erfüllte des Hercules ist wie das ganze Kunstwerk der Bewunderung werth. Es tritt hier das Humoristische und Komische unmittelbar in die Dienste des Tragischen, die tragische Stimmung keineswegs momentan aufhebend: es ist dasselbe Verhältniss, das z. B. im Lear die Komik zur Tragik hat, die

letztere wird durch die erstere unmittelbar verschärft und gehoben: der Narr im Lear ist der bittere Narr. Ferner heben wir aus der Alkestis die Streitscene zwischen König Admetos und seinem Vater Pheres heraus: der Sohn verlangt vom Vater, dass er für ihn den Tod erleiden solle. Es ist diese Scene ein niederschlagendes Bild menschlicher Selbstsucht, der Eindruck ist ein widerwärtiger. Streifscenen sind von Euripides mit besonderer Naturwahrheit und Kraft (z. B. zwischen Menelaus und Agamemnon in der Iphigenia in Aulis) entworfen worden, sie erinnern an die Streitscene zwischen Brutus und Cassius im Julius Cæsar Shakespeare's: die gegenwärtige, durchaus ungünstig wirkende zwischen Pheres und Admetos aber eröffnet unserer Parallele zwischen Euripides und Shakespeare eine neue Beziehung. Denn auch Shakespeare stellt das Selbststüchtige, Verworfenen dar und zwar mit noch viel tieferer Darlegung des psychologischen Processes. Vergegenwärtigen wir uns z. B. die Scene der beiden Mörder des Clarence in Richard III., so wird hier der materiale, widerwärtige Eindruck der Sache durch die Kunst des Dichters aufgehoben, welche dem Vorgange einen so reichen Quell der Erkenntniss menschlicher Verworfenheit und Schwäche entlockt. — Der erhöhte Realismus bei Shakespeare geht mit erhöhter Kunstwirkung Hand in Hand. — Endlich der Schluss der Alkestis, die vom Tode dem Leben wieder gewonnen wird, erinnert auch in Einzelheiten an den Schluss des Wintermärchens und die Wiederbelebung der Hermione.

Sei es zum Schluss noch gestattet eine Stelle aus den Phönicierinnen des Euripides hervorzuheben, da dieselbe an eine Shakespeare'sche lebhaft erinnert. Diese findet sich in der Rede, mit welcher Iokaste ihre feindlichen Söhne Eteokles und Polyneices zu versöhnen bemüht ist: (V. 536)

„O bring' der Gleichheit lieber deine Huldigung,  
Mein Sohn, der Göttin, welche Freund und Feind verknüpft  
Und Stadt mit Stadt und Bundesglied mit Bundesglied;  
Denn auf dem Gleichpunkt ruht die Menschenwelt,  
... Auch ist's die Gleichheit, welche Maass und Waagespruch  
Sammt Zahlenordnung festgestellt der Menschenwelt,  
Und gleichen Rundlaufs wandelt durch den Jahreskreis  
Die Nacht mit dunkler Wimper und das Sonnenlicht,  
Und um den Vorrang neidet keins das andere.  
Ist Sonn' und Nacht denn also für der Menschen Heil  
An Sklavenjoch gebunden, und du selber magst

Nicht gleiches Erbtheil nehmen, gleiches Diesem da  
Bescheiden gönnen?“

In Troilus und Cressida aber ermahnt (I, 3) Ulysses mit folgender Rede zur Versöhnung und Ordnung:

„Der Himmel selbst, Planeten und dies Centrum,  
Reih'n sich nach Abstand, Rang und Würdigkeit,  
Beziehung, Jahreszeit, Form, Verhältniss, Raum,  
Amt und Gewohnheit in der Ordnung Folge;  
Und desshalb thront der majestätsche Sol,  
Als Hauptplanet, in höchster Herrlichkeit  
Vor allen andern; . . . O, wird Abstufung,  
Die Leiter aller hohen Plän', erschüttert,  
So krankt die Ausführung. <sup>1)</sup>

Im „Rasenden Herkules“ des Euripides endlich vergleichen wir die berühmte Scene, in der die beiden übermenschlichen Gestalten der Iris und Lyssa (die Wuth) sich berathen, den Herkules in Wuth und Wahnsinn und dadurch in sein Verderben zu stürzen, mit der Scene im Macbeth (3, 5), in der Hekate und die Hexen sich berathen, durch Zauberei Macbeth in sein Verderben zu reissen.

So wenig wir aber in diesen Anführungen und Andeutungen unser Thema erschöpft haben können, so ist es doch geboten nunmehr von demselben Abschied zu nehmen. Die Bewunderung aber, die Euripides im Alterthum gefunden, möchte sich ihrer Allgemeinheit und Ausdehnung nach wohl mit der vergleichen lassen, die Shakespeare bei den Deutschen des 18. und 19. Jahrhundert's zu Theil ward. Doch scheint uns diese Bewunderung ihrem Wesen nach eine sehr verschiedene zu sein. Denn mit ihren Schwächen, mit ihren Eigenthümlichkeiten fanden die Griechen sich wieder in Euripides, in der erhöhten, krystallisirten Welt der Kunst. Dem Deutschen aber war Shakespeare zunächst eine fremdartige Grösse, und wer seinen Sinn nur an der griechischen, der französischen

---

<sup>1)</sup> Die Iokaste (Phönicierinnen) des Euripides von Gascoigne, Yelverton und Kinwelmersh in reimlosen Jamben verfasst — 1566 — war in England die erste Uebersetzung aus dem Griechischen. Jener Gascoigne ist derselbe, von dem gleichfalls 1566 eine prosaische Uebersetzung der *Suppositi* des Ariosto zur Aufführung kam, eine Uebersetzung aus der Shakespeare fast eine ganze Scene in „der Widerspänstigen Zähmung“ entlehnte. Vgl. Al. Schmidt und die chronol. Uebersicht aus Collier bei Graf Baudissin.

und deutschen Dramatik genährt, dem ist auch heute Shakespeare zunächst eine fremdartige Grösse. Und so erschliesst sich denn in der Vergleichung des Bewunderns, das im Alterthum dem Euripides und dessen, das bei uns Shakespeare zu Theil geworden, das Geheimniss, das in aller Bewunderung obwaltet: worin wir uns selbst wieder erkennen, was uns selbst in erhöhter und geläuterter Gestalt widerspiegelt ist der eine Pol menschlicher Bewunderung, und der andere dasjenige, das uns fremdartig gegenübersteht, dem wir erst allmählich verwandt werden im fortgesetzten, reichlich sich lohnenden Prozesse der Assimilation.

