

## Werk

**Titel:** Die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen

**Autor:** Delius, N.

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1877

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0012|log4](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0012|log4)

## Kontakt/Contact

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

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

# Die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen.

Einleitender Vortrag  
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

**N. Delius.**

---

Wenn ich in dem Vortrage, für den ich mir Ihre gütige Aufmerksamkeit erbitten möchte, die epischen Elemente in Shakespeare's Dramen behandle, so verkenne ich nicht, dass mein Thema mit diesem Titel vielleicht nicht ganz genau bezeichnet ist. Jedenfalls bedarf die von mir in Ermanglung einer bessern gewählte Benennung einer näheren Begriffsbestimmung, schon um einer Missdeutung vorzubeugen, die nahe genug zu liegen scheint. Denn in den Werken desjenigen Dichters, der in aller Welt als der im höchsten Sinne dramatische gilt, epische Bestandtheile nachweisen zu wollen — das erschiene doch leicht als ein tollkühner Versuch, eben diesen Werken ihren echtdramatischen Charakter abzuspochen und den Verfasser selbst einer ungehörigen Vermischung zweier verschiedenen Dichtarten, der dramatischen und der epischen, zu bezichtigen. Eine solche Absicht aber liegt mir durchaus fern. Im Gegentheil hoffe ich dieses scheinbare Residuum der Epik, welches wir in Shakespeare's Dramen finden, wesentlich als ein nothwendiges Ingrediens seiner Dramatik erklären zu können.

Als epische Elemente nämlich in Shakespeare's Dramen wage ich alle diejenigen Partien zu fassen, in welchen der Dichter durch den Mund der auftretenden Personen nur erzählen oder schildern lässt, was sich allenfalls seinen Zuschauern in scenischer Darstellung hätte vorführen lassen. Die Veranlassungen, die den Dichter zu

solchem Verfahren bestimmten, sind eben so mannigfaltig wie die Bethätigungen seiner Procedur und werden nicht minder durch die Beschaffenheit des jeweiligen vorliegenden Stoffes, der Grundlage des Schauspiels, als auch durch den Plan und Entwurf des Kunstwerks von Seiten des Dichters bedingt. Im Allgemeinen aber und abgesehen von den nachher zu specificirenden Modificationen im Einzelnen lassen sich etwa folgende Kategorien Shakespear'scher Epik im Drama aufstellen.

A

*Erzählt* wird zunächst die Vorgeschichte der im Schauspiel auftretenden Personen, soweit ein Bericht davon zum Verständniss der beginnenden dramatischen Handlung dem Dichter erforderlich schien. Und zwar wird sie erzählt, entweder weil sie zeitlich dem Anfange des Dramas zu weit vorausgegangen war, als dass sie sich dramatisirt bequem der architektonischen Gliederung des Ganzen hätte einfügen lassen. Oder aber die Vorgeschichte wird erzählt, weil ihre Handlung und ihr Personal nur theilweise und nur locker mit der Handlung und dem Personal des eigentlichen Schauspiels zusammenhängt. In beiden Fällen hat unser Dichter von diesem Auskunftsmittel der Berichterstattung einen sparsameren Gebrauch gemacht als manche seiner dramatischen Vorgänger und Zeitgenossen, während doch andererseits die grössere Freiheit der Bewegung, deren sich die Englische Bühne vor vielen andern Bühnen erfreute, ihn niemals veranlassen konnte, auf Kosten der dramatischen Einheit seines Schauspiels nun auch dieses epische Beiwerk in den Bereich der Dramatisirung zu ziehen.

B

Ein andres episches Element, das uns in Shakespeare's Dramen begegnet, lässt sich als das episodische bezeichnen, insofern dasselbe nicht wie die Vorgeschichte den Expositionsscenen einverleibt wird, sondern gelegentlich durch das ganze Schauspiel zerstreut sich bemerkbar macht. Die Anwendung dieses episodischen Elementes nun ist vorzugsweise auf zwei künstlerische Motive zurückzuführen: einmal auf eine praktische Berücksichtigung jener dürftigen ökonomischen Verhältnisse des Englischen Theaterwesens zu Shakespeare's Zeit, welche auf dem aller Scenerien und sonstiger Apparate baaren Schauplatz dem Auge der Zuschauer wenig mehr als den Anblick der agierenden Personen darzubieten vermochten. Aller mangelnde Pomp und Decorationswechsel, den unsere Theatermaler und Maschinisten in so mannigfachen Formen als eine schier unentbehrliche Ergänzung, man kann sagen, als eine selbstverständliche Verdeutlichung der dramatischen Handlung liefern, alle diese damals mangelnden Vorkehrungen mussten der nachhelfenden Phantasie des englischen

①

Publicums, durch das Dichterwort vermittelt, in anschaulich detaillirten Schilderungen überall, wo es nöthig war, zugeführt werden.

In den Shakespeare'schen Schauspielen erscheint denn dieses descriptive Element, das sich freilich nur im weiteren Sinne als ein episches bezeichnen lässt, häufig verknüpft mit dem eigentlich epischen einer Berichterstattung, welche dem Dichter eine ganze, sonst erforderliche, aber dem raschen Fortschritte des Dramas hinderliche Scene erspart und dem Zuschauer zugleich zu einer willkommenen Orientirung, rückwärts oder vorwärts blickend, dient.

Indem wir nun versuchen, zu der vorläufig hier aufgestellten Theorie Shakespeare'scher Dramaturgie die Belege der Praxis in den Werken des Dichters zu sammeln, kann es sich bei der Kürze der vergönnten Zeitfrist natürlich nur um eine Auswahl handeln, um eine Auswahl sowohl der hervorragendsten Dramen wie in diesen Dramen selbst um eine Auswahl der betreffenden Belege. Und zwar empfiehlt es sich aus demselben Zweckmässigkeitsgrunde, in jedem einzelnen Schauspiel, welches wir unserer Betrachtung unterziehen, sämmtliche vorher characterisirte Kategorien epischer Elemente hervorzuheben.

Wir beginnen also mit einigen Dramen aus Shakespeare's mittlerer Periode, welche zugleich den Höhepunkt seiner Kunst in sich begreift und nehmen zuerst den Kaufmann von Venedig. Die Vorgeschichte dieses Dramas hat der Dichter den beiden ersten Scenen in kurzen, aber genügenden Andeutungen einverleibt: Bassanio's frühere Liebeswerbung um die reiche Erbin von Belmont und die seltsamen Bedingungen, welche das Testament des Vaters den Freiern der Porzia auferlegt hat. In der humoristisch satirischen Schilderung, welche Porzia dann im Gespräche mit der vertrauten Zofe Nerissa von ihren Bewerbern entwirft, erspart sich der Dichter die Nothwendigkeit einer ganzen Reihe von Scenen, in denen diese Bewerber uns sonst vor den verhängnissvollen drei Kästchen hätten vorgeführt werden müssen. Da genügte es, statt aller Uebrigen den Maroccanerprinzen und den Prinzen von Arragon nach einander in der fatalen Situation einer verkehrten Wahl und verunglückten Werbung zu präsentiren. — Im zweiten Akte hat der Dichter zwei Momente nur erzählen lassen und nicht dramatisirt: Shylock's Verzweiflung und Wuth, als er die Entführung zugleich seiner Tochter und seiner Ducaten erfährt und nun, von dem lärmenden Muthwillen aller Gassenjungen verfolgt, in Venedig umherläuft. — In schroffen Gegensatz zu diesem Momente, dessen Dramatisirung für den feineren Geschmack doch etwas zu scurril ausgefallen

wäre und die Wirkung von Shylock's späterem Auftreten beeinträchtigen konnte, steht in derselben Scene der einfach rührende Bericht eines Augenzeugen von der Trennung Bassanio's und Antonio's, welche in scenischer Darstellung einer weitem Entwicklung bedurft und den gerade da rasch vorwärts strebenden Gang der Handlung verzögert hätte.

Im Sommernachtstraum bezieht sich die Vorgeschichte des Dramas wesentlich auf den Zwist zwischen Oberon und Titania, auf dessen Anlass und auf dessen für die ganze Natur und Menschheit so unheilvolle Folgen. Shakespeare lässt diese Wirren durch den Mund der Feenkönigin und ihres Gemahls selber auseinandersetzen, wie eben vorher der schelmische Puck sich seiner verschiedenen losen Streiche berühmt hat, zu seiner Charakteristik und zur Vorbereitung des Publicums auf die Streiche, die er bald nachher im Drama auszuführen hat. Ein drittes descriptiv-episches Element in demselben zweiten Akte unseres Schauspiels ist dann Oberon's Bericht von der Blume, deren Saft, auf die Augenlider der Liebespaare geträufelt, solche arge Irrungen bewirken sollte. Welche Deutung man nun auch immerhin diesem vielfach commentirten Passus geben mag, so viel steht fest: eine augenfällige scenische Darstellung des Vorganges hätten die beschränkten Bühnenverhältnisse jener Zeit nicht gestattet; und doch musste dieser Vorgang in Betracht seiner bedeutsamen Folgen für die Entwicklung des betreffenden Schauspiels dem geistigen Auge der Zuschauer möglichst nahe gerückt werden in einer anschaulichen, fesselnden Schilderung. Und die ist, scheint es, unserm Dichter denn auch in vollem Mafse gelungen. Seine Zuschauer sahen gleichsam, während sie im Theater den Worten Oberon's lauschten, Oberon selbst auf dem beschriebenen Vorgebirge sitzen. Sie sahen mit Oberon's Augen, wie Cupido's allmächtiger Pfeil von der im Westen thronenden Vestalin abprallte und dafür das unscheinbare Blümchen, das vorher weiß gewesen war, verwundete und roth gesprenkelt färbte. Sie sahen zugleich, wie, im Gegensatze zu der unverletzlichen Keuschheit jener Vestalin, eine Sirene mit ihrem verführerischen Gesange das wilde Meer bezwang und die Sterne, liebethört, aus den vorgeschriebenen Bahnen lockte.

In der Gezähmten Keiferin finden wir zwei drastische Schilderungen, so aus dem Leben gegriffen, so in die Augen springend, als sähen wir das blofs Erzählte leibhaftig und scenisch uns vorgeführt: Petruchio's studirt nachlässigen Aufzug, da er zu seiner Hochzeit angeritten kommt, und sein höchst ungenirtes Gebahren bei der Trauungsfeier. Aber der mit allen-möglichen Pferdekrankheiten be-

haftete Gaul nimmt sich in Shakespeare's detaillirter Beschreibung vielleicht vortheilhafter und minder unästhetisch aus, als er auf der Bühne erschienen wäre, selbst wenn die Bretter jener Zeit solche vierfüßigen Schauspieler hätten tragen können. Und Petruchio's ungeberdige Haltung am Traualtar, sein Fluchen, seine thätliche Miss-handlung des Pfaffen und des Küsters, hätte, dem Publicum sichtlich vorgeführt, schwerlich die reinkomische Wirkung erzielt, welche Gremio's naive Erzählung davon hervorzubringen berechnet und geeignet war.

○  
Hopl.  
Hirsching  
Hirne  
(Bericht  
des Wirt)

Reicher als die Gezähmte Keiferin an epischen Elementen erscheint das Drama Wie es Euch gefällt. Da empfangen wir zunächst in der Expositionsscene eine Darstellung der Familienverhältnisse der drei Brüder, welche zur Orientirung der Zuschauer erforderlich war und doch keine scenische Vorführung vertrug. Dass in den folgenden Scenen der Dichter sich begnügt hat, von dem Wettkampfe des Ringers Charles mit den drei Söhnen des alten Mannes nur durch den Mund des Höl- lings Lebeau berichten zu lassen, statt uns diesen Kampf mit seinem tödlichen Ausgange vorzuführen, das erscheint durch eben diesen Ausgang ästhetisch schon gerechtfertigt. Der Dichter mochte denken, was sein Narr Probstein bei dieser Gelegenheit ausspricht: 'Es ist das erste Mal, dass ich hörte, dass das Rippenzerbrechen ein Spaß für Damen wäre.' — Im zweiten Akte musste die Schilderung des melancholischen Jaques, wie er beim Anblick des verwundeten und von seinen Genossen gemiedenen Hirsches moralisirt, dem wirklichen Auftreten dieses misanthropischen Humoristen vorhergehen, um den Zuschauern den in die dramatische Handlung weiter nicht eingreifen- den Character des Jaques — offenbar eine Lieblingsschöpfung Shake- speare's — verständlich und interessant zu machen. Jener ver- wundete Hirsch aber wäre für Shakespeare's Bühne wahrscheinlich ein ebenso schwierig zu beschaffendes Requisit gewesen, wie im vierten Akte unseres Schauspiels die Löwin und die Schlange, die das Leben des schlafenden Oliver bedrohen und durch Orlando ver- scheucht werden. Die Begegnung der beiden feindlichen Brüder im Ardenner Walde und die daraus entspringende Versöhnung hat unser Dichter daher effectvoller in Oliver's detaillirtem Bericht an Rosa- linde und Celia schildern als den Augen des Publicums vorführen mögen. — Eine andre Bewandniss mochte es haben mit dem fol- genden und letzten epischen Elemente unseres Dramas. Da tritt nämlich zum Schlusse Oliver's und Orlando's dritter Bruder auf und berichtet, wie der Usurpator, auf dem Kriegsmarsch gegen den ver- triebenen herzoglichen Bruder begriffen, durch einen Eremiten be-

○  
○  
○

kehrt und zur Verzichtleistung auf seine usurpirte Herrschaft veranlasst worden sei. Eine Scene, in welcher diese überraschend wunderbare Bekehrung mit der erforderlichen Motivirung ausgeführt worden wäre, hätte den vorher schon so glücklich eingeleiteten Abchluss der dramatischen Handlung durch ein neu eintretendes Moment in störender Weise verzögert. Eine solche Scene hätte, nebenbei bemerkt, sich auch kaum mit Shakespeare's Dramatik vertragen, welche fast überall gegen das Ende die noch restirenden Ereignisse eher leicht zu skizziren als gründlich auszumalen pflegt.

Die lustigen Weiber von Windsor haben nur *ein* episches Element aufzuweisen: Falstaff's Bericht von seinen ausgestandenen Leiden, wie er, mit Frau Fluth's schmutziger Wäsche in den Korb verpackt, schmorend in Fett und Bedrängniss, von den ahnungslosen Knechten in das kalte Bad der Themse ausgeschüttet wird. Auf den ersten Anblick könnten wir fast bedauern, dass die Shakespeare'schen Bühnenverhältnisse nicht gestattet haben, statt des bloßen Berichts diese drastische Scene selbst dem Auge des Publicums vorzuführen; aber am Ende hätte auch die geschickteste Inszenirung mit dem leidenden Falstaff als Mittelpunkt nicht den hohen Grad wirksamster Komik erzielt, den Falstaff's lebendige Schilderung seiner Erlebnisse in allen schauernden Reminiscenzen seines überstandenen Märtyrthumes auf empfängliche Gemüther hervorbringen muss; ganz zu geschweigen von dem Eindrucke, den Falstaff damit auf seinen projectirten Hahnrei, den ihm in einer Verkleidung nahenden Gatten der Frau Fluth, machen sollte.

Wenn wir von den bisher betrachteten Schauspielen aus Shakespeare's mittlerer Periode zu denen seiner späteren dramaturgischen Wirksamkeit übergehen, so entdecken wir, dass da schon die eigentliche Wahl seiner Stoffe und die dadurch bedingte Fülle der zu dramatisirenden Handlung unseren Dichter zu einer häufigeren und ausgedehnteren Benutzung jenes Auskunftsmittels einer epischen Berichterstattung veranlassen musste. Bedeutsam tritt das unter Andern in dem Wintermärchen hervor. Die Vorgeschichte der beiden Könige, ihre auf gemeinsame Erziehung gegründete Jugendfreundschaft, die so jäh durch grundlose Eifersucht zerrissen werden sollte, wird kurz, aber genügend in der Expositionsscene zwischen zwei Herren vom Hofe verhandelt. Den majestätischen Pomp des Delphischen Orakeldienstes, in dessen Schilderung nach der Hypothese einiger Commentatoren unserm Dichter das katholische Hochamt vorgeschwebt haben soll, würden die spärlichen Theatereinrichtungen jener Zeit schwerlich so wirkungsreich dem Publicum vorgeführt

haben, wie das in dem Dialoge der heimkehrenden Abgesandten des Sicilischen Königs erreicht wird. Erzählt wird auch und nicht dargestellt, als über die Darstellungskräfte des damaligen Theaters hinausgehend, der gleichzeitige Untergang des Antigonus und seiner Gefährten, wie *er* von einem Bären aufgefressen wird und *sie* im Schiffbruch zu Grunde gehen: beides in der naiven Erzählung des Rüpels so plastisch verknüpft, wie die vollendetste Maschinerie des modernen Theaters es kaum wiederzugeben vermöchte. — Anders verhält es sich gegen das Ende dieses Dramas mit der Scene des Wiedersehens und der Versöhnung der beiden, so lange durch verhängnisvolle Wirren getrennten königlichen Freunde und mit der Scene der Anerkennung der Schäferin Perdita als der verlorne Königstochter. Wenn unser Dichter sich damit begnügt hat, diese eintretenden Momente in allen ihren ergreifenden Details uns nur durch den Mund eines Augenzeugen schildern zu lassen, statt sie uns leibhaftig vorzuführen, so konnte ihm füglich nicht wie bei der eben vorher erwähnten Scene eine Rücksicht auf die beschränkten äußerlichen Bühnenverhältnisse leiten, sondern nur ein innerliches Motiv. Ging doch diese Erkennungsscene unmittelbar jener bedeut-  
sameren Scene voraus, welche mit der Wiedererscheinung der todt-  
geglaubten Hermione, mit der wunderbaren Belebung ihres vermeint-  
lichen Standbildes das ganze Drama krönen sollte. Da hätte eine  
scenische Vorführung beider Momente in rascher Aufeinanderfolge  
leicht die so einzige unübertroffene Wirkung des letzteren wesent-  
licheren abschwächen können.

Sehr umfangreiche und verwickelte Vorgeschichten, deren Berichterstattung zum Verständniss der dramatischen Handlung in die Expositionsscenen verflochten werden musste, haben ferner zwei Schauspiele aus Shakespeare's letzter Periode aufzuweisen: der Sturm und Cymbeline. Die erstere Vorgeschichte, welche sich um die Schicksale Prospero's, seine Thronberaubung in Mailand und seine Zaubere Herrschaft auf der Insel dreht, wird sehr passend von ihm selber seiner Tochter Miranda erzählt, und zwar in dem Momente, da ein von ihm selbst veranlasster Seesturm und Schiffbruch seine Feinde in seine Hände liefert. — Mehr äußerlich mit dem Drama verknüpft erscheint die freilich ungleich complicirtere Vorgeschichte des Cymbeline. Da hat in der Expositionsscene und in dem Dialoge der beiden Hofleute zur Orientirung der Zuschauer der Dichter den Einschlag einer ganzen Reihe von Fäden in sein künstlerisches Gewebe zu bewirken, welche dann im Verlaufe des Dramas fortgesponnen und mit einander verflochten werden sollen: nämlich die kurz vorher



erfolgte zweite Vermählung des Königs Cymbeline, die Intrigue der Königin, ihren Sohn der Tochter des Gemahls zu verloben, jener Imogen, die sich aber mittlerweile mit dem Posthumus vermählt hat; die Herkunft dieses Posthumus und seine bevorstehende Verbannung; endlich die Geschichte der beiden im zartesten Lebensalter geraubten Königssöhne. Hätte Shakespeare alle diese verschiedenen Antecedentien seines Dramas dramatisiren wollen, sein ohnehin umfangreiches Schauspiel hätte leicht doppelt so lang, aber damit schwerlich interessanter oder kunstgemäßer werden können. — Auch die große, an Enthüllungen, Erklärungen und Begegnungen so reiche Schlusscene des Cymbeline konnte die ganze Reihe ihrer effectvollen Einzelheiten nur dann geordnet und übersichtlich vordringen, wenn eben alles Andere darin als episches Element behandelt wurde: so der Bericht von den Heldenthaten des Belarius und seiner königlichen Pflegesöhne; der Bericht von dem Tode der Königin; die römischen Conflict; &c.

Während die vorher von uns betrachteten Shakespeare'schen Schauspiele nach der Eintheilung der ältesten Gesamtausgabe in die Kategorie der Comödien fallen, gehört nach derselben Eintheilung Cymbeline schon den Tragödien an und bildet somit für unsere Erwägung einen passlichen Uebergang zu denjenigen Dramen unseres Dichters, welchen nach unserer Auffassung der Titel einer Tragödie eher als dem Cymbeline zukommt. In diesen sogenannten großen Tragödien werden wir das epische Element in ungleichem Maße vertreten finden, bald stärker, bald schwächer, je nachdem der dem Dichter vorliegende Stoff für seine Dramatisirung dieses ergänzenden Hilfsmittels zu bedürfen schien. Am wenigsten macht sich solches Bedürfniss in Shakespeare's einheitlichsten Tragödien geltend: in Othello und in Macbeth. — In Othello sind es eigentlich nur zwei, der Vorgeschichte des Dramas angehörige Partien, welche erzählt statt vorgeführt werden: in den Expositionsscenen Jago's Bericht von der ungerechten und kränkenden Zurücksetzung, die er im Amte von Seiten Othello's habe erdulden müssen, und Othello's Bericht von seiner Liebeswerbung um Desdemona. Es sind das beides keine einzelnen Momente, es ist vielmehr eine Aneinanderreihung solcher Momente, die sich füglich in der Erzählung zusammenfassen und zu großer dramatischer Wirkung an geeigneter Stelle wohl anbringen, schwerlich aber sich selbst dramatisiren ließen. Oder sollen wir etwa annehmen, dass der Dichter einen größeren dramatischen Erfolg erzielt hätte, wenn er uns den Mohren als Gastfreund im Hause Brabantio's vorgeführt, wie er da von seinen wunderbaren Reisen

und Kriegsabenteuern berichtet und endlich, von Desdemona ziemlich unverblümt dazu aufgefordert, um ihre Hand wirbt? Gewiss musste wie auf den Senat Venedigs in der Rathversammlung, so auf das Shakespeare'sche Publicum im Theater *der Eindruck*, ein viel tieferer sein, den Othello's zu seiner Rechtfertigung vorgetragener Bericht von dem romantischen Verlaufe seiner Brautwerbung hervorbringen konnte.

Einen ebenso spärlichen Gebrauch von dem epischen Elemente hat der Dichter für seinen *Macbeth* gemacht. Von Macbeth's Tapferkeit im Kampfe mit dem Rebellen und dem Norweger lässt Shakespeare den verwundeten Krieger berichten: eine dramatische Vorführung dieser Schlachtszenen selbst, wenn sie thunlich erschienen wäre, hätte doch den für die Katastrophe des Stücks bestimmten Einzelkämpfen in ihrer dramatischen Wirkung Eintrag gethan. — Bedeutsamer erschien es, dass die Ermordung Duncan's und nachher seiner beiden Kämmerlinge nur erzählt, nicht aber dargestellt wird. Es kam dem Dichter darauf an, nicht diese blutigen Thaten selbst zu zeigen, sondern die Abspiegelung derselben an den Thätern einerseits und an den davon Betroffenen andererseits, und in diesem doppelten Reflex des Mordes erst den beabsichtigten Eindruck auf das Publicum zu gewinnen.

Wie unser Dichter in seiner Jugendtragödie *Romeo und Julie* dem lyrischen Element einen freieren Spielraum gegönnt hat, als seine spätere gereifere Kunst ihm vielleicht verstattet haben würde, so ist darin auch das epische Element reichlicher vertreten, als er selbst auf der Höhe seiner dramatischen Wirksamkeit es wahrscheinlich für gerechtfertigt erachtet hätte. Zwar dass Romeo's unfruchtbare Liebesschwärmerei für die hartherzige Rosaline nur in seinen und seiner Freunde Reden figurirt, ohne dass der Gegenstand dieser seiner ersten Huldigungen uns in Person vorgeführt wird — das mag in der Dramaturgie des Dichters seinen guten Grund haben. Es gehörte dieses Verhältniss eben zur Vorgeschichte des Schauspiels. Anders steht es aber um verschiedene epische Excuse, welche lediglich das entweder vorher oder nachher dem Zuschauer noch scenisch Vorgeführte berichten. So z. B. Benvolio's Erzählung von den blutigen Händeln, denen eben erst vor den Augen des Publicums Mercutio und Tybalt zum Opfer gefallen waren. Ferner im vierten Akte die detaillirte Schilderung, welche der Mönch von der Wirkung seines Schlaftrunks, von Julia's Scheintod und ihrer Bestattung entwirft. Endlich zum Schlusse des Dramas die lange Recapitulation aller vorhergegangenen Ereignisse im Munde des Mönches.

? Das sind Ueberflüssigkeiten, welche der gereifere Shakespeare in seiner Folgezeit sicher zu vermeiden gewusst. Vielleicht hätte er dann auch Mercutio's phantastisch humoristische Schilderung der Feenkönigin Mab, die mit dem Drama in keiner ersichtlichen Verbindung steht, nicht darin aufgenommen, so anmuthig dieses Genrebild, lediglich als Beiwerk betrachtet, auch erscheinen mag. — Kein solches Beiwerk haben wir dagegen in der Beschreibung des ärmlich ausgestatteten Apothekerladens in Mantua, dessen Anblick den lebenssatten Romeo auf die Möglichkeit bringt, hier das ihm nothwendige Gift zu kaufen. Shakespeare's Bühne konnte wohl die Jammergestalt des ausgehungerten Apothekers vorführen, nicht aber den das Bild dieser Misere vervollständigenden Laden mit seinem ebenso bunten wie werthlosen Kram.

Im König Lear hat nicht nur der stoffliche Reichthum des Sujets, sondern auch der rasche Fortschritt der dramatischen Handlung die Einfügung mancher epischen Elemente veranlasst. Zwar die Vorgeschichte, welche den durch das ganze Drama sich hinziehenden Parallelismus der Lear'schen und der Gloster'schen Familienverhältnisse schon im Keime enthält, ist in der Expositionsscene zwischen Kent und Gloster angedeutet. — Die lange Reihe von Misshelligkeiten zwischen den Rittern Lear's und dem Hausgesinde der Goneril, welche stets weiter um sich greifend endlich den Bruch zwischen Vater und Tochter herbeiführen, diese liefs sich scenisch nicht wohl darstellen, sondern musste zusammengefasst aus den Reden der verschiedenen Beteiligten erhellen. — Ebenso ist eine Fülle von thatsächlichem Stoff, welche dramatisirt wenigstens einen ganzen Akt weggenommen hätte, verarbeitet worden in jener Orientirungsscene zum Anfang des dritten Akts, in dem Gespräche Kent's mit einem Edelmann. Da erfahren wir Lear's ersten Wahnsinnsausbruch; das gespannte Verhältniss zwischen seinen Schwiegersöhnen Albany und Cornwall; die Rüstungen Frankreichs gegen England. Eine zweite Orientirungsscene zu ähnlichem Zwecke hat der Dichter dem vierten Akte einverleibt, wiederum in einem Gespräche Kent's mit demselben Edelmann. Da werden durch die Berichterstattung des letztern folgende einzelne Scenen erspart und ersetzt, welche der Bau des Dramas sonst erfordert hätte; eine Scene, welche die plötzliche Rückkehr des französischen Königs in sein Land und damit sein Verschwinden aus dem fernern Verlaufe des Schauspiels motivirt haben müsste; eine Scene, in welcher Cordelia die herzerreifende Kunde von den Leiden ihres geliebten Vaters und von den Freveln ihrer unnatürlichen Schwestern empfängt; eine Scene, welche uns

den alten Lear in einer neuen Phase seines Wahnsinns vorführt. — In anderm Sinne aufzufassen ist das epische Element jener meisterhaften Schilderung des Kreidefelsens bei Dover, welche Edgar zur Täuschung seines geblendeten Vaters fingirt. Für Shakespeare's Publicum hatten diese und ähnliche fein ausgemalte Detailmalereien, die uns für das Drama leicht entbehrlich scheinen könnten, doch eine tiefere und weitere Bedeutung: sie mussten dem *geistigen* Auge und der Phantasie der Zuschauer *die* Bilder vorzaubern suchen, welche die ärmliche Scenerie der damaligen Bühne dem *leiblichen* Auge herzustellen nicht vermochte. So wird, um hier gleich einige verwandte Beispiele aus Shakespeare's geschichtlichen Dramen anzuführen, in *König Richard II.* Bolingbroke's feierlicher Einzug in London, im *König Heinrich V.* das Heerlager der Engländer am Vorabend der Entscheidungsschlacht in Frankreich nur in allen charakteristischen Einzelheiten beschrieben, nicht aber uns vorgeführt. So wird in *Coriolanus* der Triumph des Marcius durch die Straßen Roms, in *Antonius und Cleopatra* die erste Begegnung der Aegyptischen Königin und des Römischen Triumvir auf dem Flusse Cydnus in den prächtigsten Farben geschildert, aber nicht gezeigt — alles Scenen, in deren sichtlicher Darstellung die Kunst moderner Decorationen und scenischer Arrangements ihre ganze Virtuosität entfalten und dem Dichter die Mühe seiner Detailmalerei in Worten abnehmen würde.

Um aber nach dieser Abschweifung nochmals auf den König Lear zurückzukommen, so haben wir in ihm schließlic noch *ein* episches Element zu verzeichnen: den am gebrochenen Herzen sterbenden Gloster lässt uns der Dichter nicht mehr schauen, sondern er führt ihn nur in Edgar's ergreifendem Berichte vor, ebenso wie er den Tod der im Gefängniss erhängten Cordelia nur kurz erzählen, nicht aber auf der Bühne spielen lässt. Die ganze Theilnahme des Publicums sollte sich eben auf den alten Lear selber concentriren, und nicht durch den Anblick des anderweitigen Jamers davon abgelenkt und zerstreut werden.

Im *Hamlet* wird die Vorgeschichte des Dramas nicht wie in manchen andern Schauspielen in einen einzigen Bericht zusammengefasst und einer einzigen Expositionsscene einverleibt. Vielmehr zieht sich dieser Stoff, künstlerisch vertheilt, durch den ganzen ersten Akt der Tragödie hin, je nach der Stellung der einzelnen Personen zu den einzelnen Momenten dieses Complexes von That-sachen. Hamlet's Vater als siegreicher Held und Kriegsfürst gegen Norweger und Polen figurirt in der Rede Horatio's bei der ersten

Erscheinung des Geistes. Als Schlachtopfer des Brudermordes figurirt er erst gegen den Schluss des ersten Akts bei der zweiten Erscheinung in dem Berichte des Geistes selbst an seinen Sohn. Dazwischen fallen dann in der Hofversammlung die von dem jüngern Norwegischen Fortinbras angestifteten Wirren und deren diplomatische Beilegung durch die von dem neuen Dänenkönig angeordnete Gesandtschaft. Es lag dem Dichter offenbar daran, den thatenkräftigen und thatenlustigen Fortinbras, dessen *persönliches* Auftreten er erst für eine spätere Partie seines Dramas bestimmte, schon früh in bedeutsamen Gegensätze zu dem thatenscheuen Hamlet einer aufmerksamen Notiznahme seines Publicums zu empfehlen. Hamlet's Liebe zu Ophelia wird uns nicht scenisch, sondern nur in den Warnungen des Polonius und des Laertes vorgeführt; und selbst Hamlet's erste Begegnung mit der Geliebten in seiner angenommenen Wahnsinnsrolle, welche ein anderer Dramatiker vielleicht zu einer effectvollen Scene verarbeitet hätte, lässt unser Dichter lediglich in dem fassungslosen Berichte der aufgeschreckten Ophelia schildern. Da Shakespeare später Anlass genug fand, seinen Helden in dieser so vielfach nancirten Wahnsinnsrolle zu zeigen, so kam es ihm für diesen ersten Fall nur darauf an, sein Publicum auf jene bevorstehende Wandlung vorzubereiten. Er legte damit für den Fortgang seiner dramatischen Handlung das größte Gewicht *nicht* auf das Wiedersehen der beiden Liebenden unter so veränderten Umständen, sondern auf die verschiedenen Deutungen, welche Polonius einerseits, das Königspaar andererseits dem Benehmen Hamlet's geben möchte.

Verfolgen wir nun weiter das epische Element durch den Verlauf unsrer Tragödie, so frappirt es uns, dass dieses epische Element gelegentlich nicht im Einklange steht mit dem entsprechenden *dramatischen* Elemente. So sehen wir z. B. zum Schlusse des ersten Actes Hamlet fest entschlossen, die nur ihm gemachten Mittheilungen des Geistes Niemandem, auch seinem Freunde Horatio nicht, zu verrathen. Im dritten Acte aber bei Gelegenheit des aufzuführenden Schauspiels im Schauspiel erfahren wir aus Hamlet's Munde, dass er inzwischen doch den Horatio mit allen Umständen des Brudermordes bekannt gemacht hat. Da vermissen wir denn eine Scene, in welcher Hamlet seine Sinnesänderung in diesem Punkte irgendwie erklären und motiviren musste. — Ferner im vierten Acte erzählt König Claudius dem Laertes von dem Besuche jenes französisch-normännischen Cavaliers am dänischen Hofe, wie derselbe Laertes' Fechtkunst gepriesen und dadurch in hohem Grade Hamlet's Neid

und Verlangen erregt habe, sich mit Laertes einmal in solchem Waffenspiel messen zu können. Blicken wir nun aber auf den vorherigen Verlauf des Dramas zurück, von der Abreise des Laertes nach Frankreich bis zu seiner urplötzlichen Heimkehr, und blicken wir zugleich auf Hamlet's Verhalten während dieser ganzen Zeitfrist, so finden wir keinen Moment, in welchem diese angebliche Wirkung seiner Lobpreisungen der Laertes'schen Fechterkünste auf Hamlet's Gemüth auch nur denkbar wäre. — Die beiden letzten epischen Elemente der Tragödie betreffen den Tod der Ophelia in dem Berichte der Königin und die Seereise Hamlet's in seinem eigenen Berichte an Horatio. In beiden Fällen verbot sich eine scenische Darstellung von selbst durch die damaligen Bühnenverhältnisse. Was der modernen französischen Oper, unterstützt durch alle erdenklichen Künste des Theatermaschinisten und Theatermalers, auf diesem Felde eine zugleich lockende und lohnende Aufgabe sein mochte, das blieb der Shakespeare'schen Volksbühne versagt und unerreichbar. Aber vielleicht zauberte des Dichters ausmalende Schilderung seiner singend, mit Blumen spielend, allgemach und ahnungslos in ihren feuchten Tod hinabgezogenen Ophelia dem damaligen Publicum ein rührenderes und ergreifenderes Bild vor, als die Zusammenwirkung aller Opernkünste das jetzt bei uns zu Wege bringt.

Die reichste Ausbeute epischer Elemente in Shakespeare's Dramen aber würden uns seine historischen Schauspiële liefern, sowohl die aus der englischen wie die aus der römischen Geschichte. In beiden boten dem Dichter seine Quellen, Holinshed's Chroniken und Plutarch's Biographien, einen so massenhaften Stoff, welchem überallhin gerecht zu werden, das Medium der Dramatisirung ohne die ergänzende Beihülfe epischer Berichterstattung schlechterdings nicht ausreichte. Aber auch auf diesem Gebiete unsere Beobachtungen fortzusetzen, versagt der Ablauf der Stunde, für welche ich bereits nur zu lange Ihre gütige Aufmerksamkeit mir erbitten durfte.

---