universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Shakespeare-Studien

Ludwig, Otto

Halle, 1901

C. Studien aus den Jahren 1855 - 1856

urn:nbn:at:at-ubi:2-5542

C. Studien aus den Jahren 1855—1856.*)

Schöne Sprache.

Die bloß an sich schöne Sprache des Dichters ist nur eine günstige Anlage zum Dramatiker, wie schöne Gestalt und Organ beim Schauspieler, aber so wenig diese Gaben an sich den großen Schauspieler machen, so wenig macht die bloße Schönheit der Sprache den Dramatiker. Sie ist nur noch der rohe Stoff; Ausdruck, mimische Gebärde, Ungezwungenheit des Gespräches, der Charakter der Person in der betreffenden Situation getieft, psychologische Malerei durch Ton und Rhythmus, das ist seine Aufgabe, Verwandlung der Sprache in ein ideales Bild des Zustandes, gewissermaßen in die Sache selbst. Schönheit der Sprache am unrechten Orte wird zum Fehler und damit zur Unschönheit; wie es Rollen giebt, wo Schönheit des Schauspielers und seines Organes zum Hindernisse werden kann.

Das Schauspielerische in Shakespeares Dramen.

Shakespeare hat seine Stücke aus dem Herzen der Schauspielkunst herausgeschrieben. Der Dichter gefällt darin in demselben Grade, als er dem Schauspieler Gelegenheit bietet, zu gefallen. Man hat viel über seine Charaktere gesprochen, man sollte über seine Rollen sprechen. Denn eben was sie zu dankbaren Rollen macht, das macht sie auch zu vortrefflichen poetischen, dramatischen Charakteren. — Die meisten seiner Helden spielen doppelte Rollen, sie sind andere mit ihrer Umgebung, und andere mit sich allein. Macbeth, sowie er allein mit sich,

*) Manuskriptband II, Heft 2, gr. 4°, 78 Seiten.

in seinem Gewissenskrampfe, mit den anderen ein anderer. Und wenn er den Geist Banquos erblickt, fällt der bisher so geschickte Schauspieler Macbeth aus seiner Rolle und verrät sich selbst. Die Gewalt, die er sich anthun muß, mit solchem inneren Zustande solche äußere Rolle zu spielen, wird wiederum zum Triumphe des Schauspielers. Im Hamlet ist nicht allein der Held, sind auch der König, Polonius, Laertes Doppelrollen, selbst Ophelia, wiewohl diese nicht beider Rollen eingeständig. Jago im Othello eine durchgeführte Doppelrolle. Edmund desgleichen, erst gegen Vater und Bruder, dann gegen die Schwestern. — Doppelrollen sind alle bedeutenderen Gestalten Shakespeares; Charaktere, die sich entweder wirklich umwandeln oder sich nur verstellen. Dort liegt das theatralisch Interessante in den Übergängen, hier im Wechsel der verstellten mit der wirklichen Gestalt. Jene sind die naiven, diese die überlegenen Menschen, jene die Affekt-, diese die Leidenschaftsmenschen. Überall also das schauspielerische Element der Verwandlung in andere Gestalten. — Man müßte die ganze dramatische Kunst aus dem Problem, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben, herleiten. Da würden sich fruchtbare Gesichtspunkte finden. Als zweiter Teil einer Dramaturgie. — So zwingt Jago der Desdemona eine unbewußte Doppelrolle auf, wenn sie für Cassio bittend, das scheinen muß, für was sie Jago vor Othello erklärt. Sie wird Jagos Helferin und ihre eigene Verleumderin, ohne es zu wissen. — Ein Drama wird desto vollkommener sein, je mehr ein reicher poetischer und schauspielerischer Gehalt sich nicht ausschließen, und etwa nur wechseln und neben einander hergehen, sondern sich in jedem Momente vollständig durchdringen. — Auch in der Emilia Galotti sind der Prinz, Marinelli durchaus, und die anderen vorübergehend, solche Doppelrollen. Desgleichen im Don Carlos. Überhaupt in den eigentlich dramatisch-lebendigen Stücken. Eine Art solcher Doppelrollen spielt auch die sophistierende Leidenschaft. Deshalb sind für die Darstellung Charaktere aus heterogenen Bestandteilen gemischt so frucht- und dankbar. — — Auf die steten Betrachtungen von Sein und Schein mußte Shakespeare als Schauspieler und Schauspieldichter wohl kommen. — Kontrast ist ein Hauptmittel des Schauspielerischen. Die inter-

essantesten Charaktere, die individuellsten und doch typischsten sind diejenigen, in denen die meisten Kontraste, der meiste Zunder zu inneren Kämpfen, die widersprechendsten Züge vereinigt sind. Diese sind natürlich auch die schauspielerischsten. — Der Generalnenner alles Dramatisch-Theatralischen ist Kontrast in der Einheit. Shakespeares tragische Poesie ist eine Welt der stärksten Kontraste in Situationen, Charakteren, Gefühlen, Sprechtönen, aber eine abgeschlossene, stilisierte, und durch die tragische Idee von Verschuldung und Leiden in eine Einheit gebrachte. — Der geschickteste Zusammenhang, den ganzen Menschen sympathetisch zu ergreifen, ist der von Charakter, Schuld und Leiden; denn er macht eine Gestalt zur Hauptperson, wodurch der Anteil gesammelt und das Gefühl der Einheit verstärkt wird. Das führt uns auf ein neues Kunstmittel, auf den Widerspruch zwischen Charakter und Persönlichkeit. Wir sehen im gewöhnlichen Leben Unzählige, die Beweise von dem Vorkommen dieses Widerspruches sind, und er ist ohne Belege begreiflich genug. In der Persönlichkeit sehen wir stets die Meinung des Menschen von sich selbst ausgesprochen, in seinen Handlungen und in seinem Leiden dagegen bildet sich der Mensch selbst ab. Kennte nun jeder Mensch sich selber, so müßte eigentlich seine Persönlichkeit ein treues Abbild seiner selbst sein. Aber wie viele Menschen kennen sich selbst so genau? Wer suchte nicht sich selbst mehr oder weniger über sich zu täuschen, wenn er sich zu gut kennt, um sich kennen zu mögen. Und wer — wenn er auch sich selbst nicht täuschen könnte, was viel sagen will, wer suchte nicht wenigstens andere über sich zu täuschen? Dasselbe, was Shakespeare seinen Hamlet thun läßt, thut mehr oder weniger jeder Mensch; er verkleinert sich seine Fehler und vergrößert sich seine Vorzüge, lügt sich auch welche vor, die er nicht besitzt, ja, er sieht in unleugbare Fehler Vorzüge hinein; trotz des sich ihm stets aufdrängenden Bewußtseins seiner Mängel, läßt er sich nicht ganz fallen. Je mehr Hamlet seine Schwäche im Handeln sich gestehen muß, desto selbstgefälliger wird sein Witz; muß er sich sagen, er ist kein Held, so thut er sich auf seine Minierkunst desto mehr zu gut. Und wie er in diesen Dingen nur den Gesetzen der Selbstliebe folgt, so leicht wird's ihm, den Zuschauer ebenso zu

täuschen, oder vielmehr: so leicht wird's dem Zuschauer, sich so selber zu täuschen, Hamlets Vorzüge vergrößernd, die fehlenden sich einzubilden, und dessen Mängel sich zu verkleinern, ja Tugenden darin zu sehen. — Eine Kunstlehre würde die dramatische Dichtkunst und die Schauspielkunst als eine und dieselbe behandeln müssen, als eine gemischte Kunst. — Es ist ein großer Irrtum, daß man das „Bühnengerechte" in Äußerlichkeiten sucht, in den sogenannten Einheiten und technischen Rücksichten auf die Bretter, daß man meint, durch solche Äußerlichkeiten alles gethan zu haben, was ein dialogisiertes Gedicht zu einem dramatischen macht. Ein ebenso großer Irrtum ist es, wenn die Kritik ein Stück gewürdigt zu haben meint, wenn sie den bloß poetischen, idealen Gehalt beurteilt hat. Nicht allein ein Irrtum, sogar eine Ungerechtigkeit. Sie sprechen von einem abstrakten Kunstwerke, worunter sie eine Halbheit verstehen. Hätten sie richtigen Begriff von dem dramatischen Kunstwerke, so würden sie verlangen, daß die Erfordernisse desselben sich organisch durchdringen sollen, sie würden nicht das eine abgerissene als selbständig beurteilen und das andere entweder ignorieren, oder es als ein mechanisch Nebenherlaufendes erwähnen. —

Die Motivierung bei Shakespeare. Othello.

— Welche Motivierung im ersten Akte des Othello! Die ganze Handlung des Aktes ist so geführt, um den Zunder zu zeigen, der in den Charakteren und in den Umständen der Heirat liegt. Und welcher Reichtum von solchen Motiven zur Eifersucht kommt noch im Verlaufe der übrigen Akte hinzu. Wahr ist's, beim erstenmal Sehen oder Lesen verdunkelt das sinnliche Leben der Handlung die Gewalt und Anzahl der Motive; je öfter aber und je gesammelter man liest oder sieht, desto überzeugender werden diese. Darin liegt die Gewähr für die ewige Dauer der Shakespeareschen Stücke. Wie die anderer bei öfterem Lesen ihre Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit verlieren, so gewinnen diese nur durch die vertrautere Bekanntschaft. — Hier kann man lernen: 1. die Motivierkunst. Denn auch von dem, was bereits vor dem Anfange geschehen, wie von dem, was im ersten Akte geschehen, kennt man den Grund,

warum? und auch die Geschichte, wie? 2. Die Führung des Dialoges, durch welche solche Motivierung möglich, natürlich und ungezwungen zu Gehör gebracht wird, wie alles Dünne, die Absicht Verratende vermieden wird. — Welche Totalität! Wie wird die Sinnlichkeit durch die lebendige, affektvolle Bewegung, das Gemüt durch die Idealität der Gestalten, der Verstand durch den Reichtum von Erfahrungssätzen und durch Sympathie mit Jagos Weltgewandtheit und Verstandesüberlegenheit, durch die Erwartung, durch die Absichten, die er zeigt, beschäftigt! In welche freie poetische Region ist der bürgerliche Tragödienstoff durch den bedeutenden Hintergrund von Venedig heraufgehoben! Welches Theaterspiel aller Figuren! Welche scharf umgrenzten Gestalten, durch Kontrastierung noch verschärft. — Wie man einer einfachen Handlung den Schein einer reichen geben kann. Der ganze Akt konnte in eine Szene zusammengezogen werden. Vorzutragen war die Exposition mit wenigem Hin- und Herreden. Aber wenn er seine Charaktere so plastisch hinstellen wollte, alles, Vergangenes, Vorgehendes und Künftiges so durchsichtig motivieren, so mußte er aus einer drei Szenen machen. Und wie er diese geführt wird keine Gemütskraft im Zuschauer eine Zusammendrängung verlangen. Ich sehe immer mehr ein, daß die Shakespearesche Form für die vollkommenste Tragödie unentbehrlich, daß sie keine Lizenz, daß sie ein Gesetz ist. — Wie viel unmittelbares sinnliches Leben, wie viel Begegnung mit Othello und Jago, Brabantio und Rodrigo wäre durch Konzentrierung dieser drei Szenen in eine eingebüßt! Wie wäre ein szenischer Maßstab gegeben gewesen, unter dem die folgenden Akte gelitten hätten! — — Beiläufig: Wie weise, daß Shakespeare nicht allein den Othello so blind in Jagos Netze gehen läßt; daß alle sich gleich bereit von ihm täuschen lassen, macht das Vertrauen Othellos auf ihn nicht allein wahrscheinlicher, sondern auch entschuldbarer. Othello erscheint nun nicht gerade albern, was sonst der Fall sein würde. Alles ist nichts als eine in Handlung verwandelte Exposition. All das bewegte Leben, das Wachrufen des Alten, sein Aufsuchen Othellos, die Begegnung der beiden sind nichts als Behelfe der Lebendigmachung der Exposition der Vorgeschichte, der Charakter und das Eintiefen

der Unnatürlichkeit dieser Mißehe, und was aus alledem zur Erweckung der Eifersucht dienen kann. — Die Charaktere und Dinge sind abgelöst aus der gemeinen Wirklichkeit. Was von und in ihnen nicht in engster, ausschließlicher Beziehung zu dem Gegenstande der darzustellenden Handlung gehört, nicht ein notwendiges Glied derselben ist, ist ihnen vollständig abgestreift. Das ist's, was Lessing meint, die Simplifikation des Stoffes, durch welches die dramatische Handlung zum Ideale dieser Handlung wird. So steht sie wie eine Skulpturgruppe nach allen Seiten frei, überall durchsichtig und rund geschlossen da, nicht bloß en relief angelehnt, oder nur halb frei stehend. — Im Othello ist Shakespeare mehr als irgendwo Epitomator der Natur, Symbolisierer der Gesetze des Weltlaufes. Die Wissenschaft von der Eifersucht, ihre Naturgeschichte in einem konkreten Beispiele dargestellt. Es ist aber nur eine Art der Eifersucht, die edelste, die aus beleidigter Ehre, nicht aus gestörter Genußsucht entsteht, sozusagen die moralische, geistige. — Jago dagegen zeigt im ganzen Stücke keine Spur von Ehrgefühl, ja seine Heuchelei und Verstellung ist im grellsten Kontraste mit soldatischem Ehrgefühle. Bedenkt man nun auch noch, daß er eigentlich gar kein bestimmtes Ziel seines Planes hat, und dies müßte natürlicherweise bei jeder anderen Leidenschaft die Hauptsache sein, so drängt sich auf, daß der Charakter, den Shakespeare ihm geben wollte, die Intriguiersucht ist, die, wie sie gewöhnlich eine Art von Stolz, hier noch von der Bosheit seines Naturells modifiziert erscheint. Es ist klar, er lügt dem Rodrigo, dem er doch zur Bürgschaft, daß er ihm helfen wolle, mit dem Hasse gegen Othello, auch einen Grund dafür angeben mußte, die Ehrenbeleidigung als Grund vor. Seine eigentliche Leidenschaft und Motiv ist die Lust an Schadenfreude und Intriguiersucht, die man dann im ganzen Stücke sieht — die Zurücksetzung nur eine Gelegenheitsursache. Ohnehin, wenn er wirklich die Zurücksetzung so tief empfände, würde er noch ein Motiv herbeiziehen, wie das von seiner Frau und Othello? es wäre keins mehr nötig. Möglich, daß er auch jenes, wie dieses, sich vormacht, um die Befriedigung seiner Intriguiersucht bei sich selbst zu rechtfertigen, ein Lügner und Hetzer seiner selbst, wie anderer. —

Reinhaltung der Kunstgattungen.

— Der Dilettantismus verwischt die Grenzen. Das Drama der Zukunft ist eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künste, aber keine gründlich zu treiben gelernt hat, und da er in keiner einzelnen Vollkommenes zu leisten vermag, nun seine Vielseitigkeit auf Kosten der Künste selbst ausbeuten will. Das haben die meisten Bestrebungen der Gegenwart gemein, daß die Einseitigkeit sich zum Gesetze machen will, die Schwäche, die man nicht zu überwinden weiß und nicht eingestehen will, zur Tugend. Man sehe nur die Vorreden neuester Dichter zu ihren eigenen Werken. R. Wagner hat die Geschicklichkeit nicht errungen, musikalische Gedanken musikalisch zu verarbeiten. Um diesen Mangel, der bei einer Symphonie unfehlbar zu Tage kommen müßte, nicht eingestehen zu müssen, leugnet er lieber die Berechtigung der Symphonie (der Instrumentalmusik). Aber auch die Oper braucht jene Kunst, wenn sie ein wahres Drama, d. i. Entwickelung ist. Er braucht eine ganz besondere Art von Operntext, wenn er seine Stärken geltend machen und seine Schwächen verbergen will. Das mag ihm gestattet sein; aber seine dilettantische Beschäftigung mit Poesie hat ihn nun befähigt, sich einen solchen zu schreiben. Um nun nicht, vielleicht sich selber, eingestehen zu müssen, daß dies ein Behelf bloß zum Besten seines eigenen eingeschränkten Talentes ist, stellt er ihn als Norm, als den Operntext überhaupt hin. Die Eitelkeit bleibt dabei nicht stehen, und so avanciert der Operntext, der für seine individuelle Begabung der beste, zum Musteroperntext, dieser zum Drama, dieses zum Musterdrama u. s. w. Das Kunstwerk der Zukunft ist nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart. — — Künstlerischer Charlatanismus unserer Tage. — Der Dilettantismus der Zeit zeigt sich aber auch in der Malerei. Nicht mehr ist's der musikalische oder der malerische Gedanke, den beide Künste verarbeiten wollen, sondern der poetische. — In die dramatische Poesie mischt sich die Spekulation. Im Drama hat man die Durchdringung von Lyrik, Epik und Didaktik aufgehoben, aus einer Darstellungskunst eine schöne Redekunst gemacht, das Schauspielerische durch das

Deklamatorische verdrängt. — Ein Maler, der poetische Gedanken auf der Leinwand verwirklichen will, ist wie einer, der deutsch dächte, indem er französisch schriebe oder spräche. Der Maler soll malerische Gedanken ausführen. Ferner soll der Maler historienmalerische Gedanken nicht genremäßig ausführen, nicht in Landschafterweise. — Ob, daß die Maler jetzt poetische Ideen verwirklichen wollen, nicht davon abhängt, daß im Publikum eben der spezifisch malerische Sinn erstorben; sie sind nun doppelt dazu gedrängt, weil sie fürs Publikum schaffen müssen, und weil sie als Teil des Publikums selbst unter den Gesetzen und Bedingungen der Zeit stehen. —

Verhältnis von Poesie und Leben.

Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen. Sie trennten die Poesie vom Leben, natürlich, daß das Leben keine Poesie mehr hatte — nämlich das, was sie abgetrennt Poesie nannten. Das sittliche Urteil wurde zum ästhetischen; in der Poesie war das gebilligt, ja mit einer Glorie umgeben, was man im Leben erbärmlich, ja wohl geradezu schlecht nennen muß. Lieber gar keine Poesie, als eine, die uns die Freude am Leben nimmt, uns für das Leben unfruchtbar macht, die uns nicht stählt, sondern verweichlicht fürs Leben. Gerade wo das Leben, brav geführt, arm ist an Interesse, da soll die Poesie mit ihren Bildern es bereichern; sie soll uns nicht wie eine Fata Morgana Sehnsucht erregen wo anderes hin, sondern soll ihre Rosen um die Pflicht winden, nicht uns aus dem Dürren in ein vorgespiegeltes Paradies locken, sondern das Dürre uns grün machen. Sie soll den Nutzen der Armut und Beschränktheit, und die Gefahr des Glückes zeigen u. s. w. — Aristoteles nennt als Zweck der Tragödie Reinigung von Furcht und Mitleid und ähnlicher Bewegungen durch diese. Darunter versteht er wohl das, was man vollkommene Fassung des Gemüts nennt; und so wäre der Zweck der ganzen tragischen Poesie, dem Menschen zu dieser Eigenschaft zu verhelfen. Überhaupt der Zweck der dem Leben zugewandten Kunst — Lebenskunst zu lehren; Selbstkenntnis durch Menschenkenntnis, Kenntnis des Lebens, d. i. des Weltlaufes; wer diese besitzt, wird auch jene

Gemütsfassung erringen. Die Shakespearesche Tragödie erfüllt diesen Zweck vollkommen, und auch das unterscheidet sie von der revolutionären Kunst, die aus jener Fassung eine einseitige Aufregung gegen irgend ein Etwas, Tyrannei u. s. w. gemacht hat. Im Shakespeareschen Drama wird ein Kampf mit einem selbstverschuldeten Leiden objektiv in dem Helden ausgefochten; der Dichter verhält sich unparteiisch; er steht auf der Seite der Sittlichkeit, und es ist ihm bloß darum zu thun, zu zeigen, wie ein Mensch, wenn er die Leidenschaft zu groß wachsen läßt, sich ins Verderben stürzt. Das neuere Drama ist revolutionär; es stellt sich auf die Seite einer Leidenschaft, und der Erfolg der Stücke rührt hauptsächlich daher, daß der Dichter selbst auf der Seite des Helden und seiner Leidenschaft ist und gegen die Verhältnisse kämpft; im Helden fällt endlich nicht die Schuld, sondern die Partei, die die Schuld hat; die Verhältnisse, die Situation siegten über den Helden, aber so, daß, während der Held fällt, der Dichter ihn an den Verhältnissen rächt; so daß der Dichter eigentlich der Sieger ist. Das hängt genau mit der sogenannten Humanität zusammen, die die Ursache des Verderbens nicht mehr im Menschen selbst anerkennt, sondern im Zustande der Gesellschaft; mit der Sophistik der Weichlichkeit, der es wohlthut, die Schuld von sich hinweg auf etwas anderes zu schieben. Nichts aber verträgt sich weniger als dies mit jener vollendeten Gemütsfassung. Die meisten Stoffe des deutschen Dramas sind Justizmorde des Schicksals, und der Dichter ist der Anwalt der Opfer. Das Publikum hat sich daran gewöhnt und will den geistreichen, tapfern Advokaten hören, es kämpft mit ihm gegen die Verhältnisse. Ein Beispiel die Emilia Galotti, der Erstling dieser revolutionären Richtung. Der Prinz hat die tragische Schuld, Odoardo und Emilia trifft die Katastrophe, nicht den Prinzen; sie büßen des Prinzen Schuld, nicht eine eigene. — Und so muß jetzt ein Autor, der einen Erfolg haben will, irgend ein äußeres, sogenanntes Unrecht der Gesellschaft gegen den einzelnen aufsuchen, um es in seiner Tragödie zu bekämpfen. Und findet er keins, so muß er sich selbst eins machen. Da schnitzt er denn wohl einen Drachen von Pappe mit rottuchener Zunge, dann zieht

er die Rüstung goldener Phrasen an, an seinem Speere flattert die Fahne des Aufstandes gegen Bedrückung, und so sprengt er auf das Bildnis los und stößt ihm den tödlichen fünften Akt ins Herz. —

Ironie.

Die Ironie ist wie die geforderte Farbe dem Auge; wo sie nicht dem Geiste selber sich darstellt, da kommt sie ungebeten und eludiert die einseitig tragische Gravität. Daher entsteht die unbezwingliche Lust der Parodie; wo die sich meldet, da ist ein hohles, falsches Pathos. Jene Ironie, der Humor, ein eigentümlich unterscheidender Zug der Germanen von den Romanen. Bei den Franzosen ist statt Humors Witz; statt Ironie Persiflage. Das Lächeln über die Schwäche des Starken, dessen Stärke uns Respekt gebietet, und das sich mit diesem Respekt ganz wohl verträgt, ist ein germanischer Zug. —

Die Elemente des Dramas.

— Zu unterscheiden 1. der ideale Zusammenhang — das tragische Problem, der Zusammenhang von Charakter, Leidenschaft, Schuld und Leiden,

2. Die pragmatische Motivierung, Kausalnexus,

3. Das Handlungsdetail, zur Belebung besonders des Leidens. — Im idealen Zusammenhange liegt der Charakter, in ihm der Schuldkeim, den eine erste, gegebene Situation zum Treiben bringt. Der ideale Zusammenhang muß vor allem anderen klar heraustreten, wie die Umrisse eines Bauwerkes. Die einzelnen Teile können rühren und erschüttern, sie dürfen es aber nur in Beziehung auf das Ganze; und aus dem Dominieren des Ganzen eben dieses idealen psychologisch-ethischen Zusammenhanges über das Einzelne — wie im Tonstücke der Grundtonart über die Modulationen — entsteht das Gefühl von Einheit und Notwendigkeit; das stets gegenwärtige Gefühl des notwendigen ethischen Zusammenhanges bringt die tragische Stimmung, den Hauptzweck der Tragödie. Zunächst dann muß der pragmatische Nexus hervortreten; das Detail darf bloß füllen und runden und Illusion geben. — Ist nur der ideale Zusammenhang

recht hervorstechend, so wirkt selbst das Zufällige und Zufallartige, d. h. der von der Idee emanzipierte Stoff, nicht störend. — Das Ganze ist ja dann nichts anderes, als der durch Handlung und Leiden herausgewendete innere Mensch. Seine Schuld und sein Leiden, das ist eben der Mensch selbst, d. h. der notwendige, dramatische, der ideale, künstlerisch-ideale Charakter. Alle andere Charakterzeichnung ist im Drama zu verwerfen: er zeichnet sich eben in seiner Schuld und in seinem Leiden. So liegt in der Schuld Charakter und Schicksal wie in einer Knospenhülle; die dramatische Handlung entfaltet sie eben. —

Shakespeares Diktion.

Nun wäre Shakespeares Diktion zu studieren. Die Breite und Dicke des in der Natur Dünnen, die Ruhe des hastigen, der volle Körper des abstrakten Gedankens, die künstlerisch-ideale Wirklichkeit, das Leben in der Sprache, das Interessante des Gewöhnlichsten, das Allgemeine im Besonderen und umgekehrt, der Gehalt in der hingerissensten Leidenschaft, die Gliederung in der Sprache u. s. w. Das Heftige nicht heftig, das Haltlose nicht haltlos geschildert oder vielmehr dargestellt. Das Hastige nicht hastig, das Hektische, Übersichtige, nicht hektisch, übersichtig. — Es darf im äußeren Detail keine Illusion sein, als die aus dem Interesse des idealen Zusammenhanges selbst hervorgeht, Ort und Zeit sind nur ideal zu behandeln. —

Die Nebenpersonen.

— Die Nebenpersonen haben die Hauptpersonen und deren Charakter und Situation zum Inhalte — ihr Thun und Leiden, sonst keinen. Ihre Handlungen zwecken bloß darauf ab, die Hauptperson oder die Hauptpersonen zu Handlungen und Leiden zu bringen, worin diese ihre ganze Natur herauskehren, ferner durch Kontrastierung einzelne Züge in jenen schärfer herauszuheben. — Die Hauptpersonen müssen immerwährend auf der Bühne sein, entweder in sichtbarer Person oder als Spiegelbilder in dem Thun und im Dialoge der Nebencharaktere. Entweder müssen wir sie sehen oder von ihnen sprechen hören. — —

Epitomierung der Natur.

Wie der Epitomator mit einem Buche thut; er giebt den wesentlichen Sinn des Ganzen, aber auf kleinerem Raume zusammengedrängt. Bogen werden zu Seiten, Seiten zu Zeilen; aber der ganze Gehalt wird beibehalten, nur konzentriert. In derselben Folge, aber in größeren und weniger Schritten als in der Natur. Nirgends die Dünnheit der Dinge, eine kleinere, aber plastischere, dabei durchsichtigere und leichter übersichtliche Welt, eine konzentrierte Darstellung des Weltlaufes, nach allen Seiten schlank und umgrenzt; ein ganzer Leidenschaftsverlauf vom Entstehen durch Schuld und Leiden bis zum Untergange infolge der Schuld im engen Raume eines Dramas; so, was in der Natur in vielen Gesprächen wird, in eines oder wenige stilisierte, plastisch-prägnante gedrängt, das in der Natur Dünne, Lange in ein Kurzes, Dickes zusammengepreßt, das Unwichtige, der Alltag weggelassen. Der Dramatiker muß verfahren nach den Gesetzen der Erinnerung. — Es giebt Affekte, die überhaupt und an sich unplastisch sind in der Wirklichkeit, ebenso Menschengattungstypen; diese muß man entweder vermeiden, oder man muß sie plastisch machen. So ist an sich der unentschiedene, unentschlossene Charakter unplastisch. Hier ist eine Mustergestalt: Hamlet. —

Entwickelung der Situation.

Shakespeare vermeidet durchaus den Anschein des Skelettartigen, Geradlinigen, Pressierten. Der Ast zweigt sich ab. Austiefung der Situation. Hier ein Beispiel: Hamlet tritt, vom Geiste geführt, an einer einsameren Stelle der Terrasse wieder auf. Er fragt: „Wo führst du hin mich? red'; ich geh' nicht weiter.“ Der Geist fängt nicht gleich an zu erzählen. Er sagt erst: „Hör' an!“ Hamlet entgegnet: „Ich will's.“ Und noch beginnt der Geist nicht; er bereitet den Eindruck seiner Rede noch vor durch: „Schon naht sich meine Stunde, wo ich den schwefligen, qualvollen Flammen mich übergeben muß.“ Hamlet sagt: „Ach, armer Geist!“ Der Geist beginnt immer noch nicht, Hamlet dringt auch nicht auf die Erzählung. Er sagt: „Beklag' mich nicht, doch leih' ein

ernst Gehör dem, was ich kund will thun." Hamlet entgegnet wiederum, bloß füllend: „Sprich, mir ist's Pflicht zu hören." Der Geist greift vor: „Zu rächen auch, sobald du hören wirst." Nun fragt Hamlet: „Was?" — Nun noch immer nicht erzählt der Geist, er sagt erst, wer er ist, was verständig bloß betrachtet unnötig wäre. Noch immer bereitet er die Stimmung vor, indem er seinen Zustand im Fegefeuer wirksamer dadurch beschreibt, daß er sagt, welchen Eindruck die Beschreibung, die er nicht machen dürfe, auf Hamlet wirken würde. Zugleich giebt dies ihm Gelegenheit zu wunderbar poetischem Ausdrucke. Nach einer langen Periode macht sein: „Horch! horch, o horch!" einen wunderbar stimmungsreichen Eindruck. Es sind zugleich Seufzer. Was muß das nur sein, was er zu erzählen hat? Eine balladenmäßig volkstümlich grausenhaft süße Spannung ist angelegt. Aber noch immer kommt die Erzählung nicht. Es ist, als wollte der Geist seine Erzählung selbst noch hinausschieben; dadurch wird die Erwartung noch gespannter. Nun kommt aber erst noch einmal: „Wenn du deinen teuern Vater je liebtest" — Hamlet schaltet ein; man sieht seinen gespannten Zustand darin: „O Himmel!" — Wie kann der Geist so fragen? und jetzt? wie kann Hamlet jetzt austönen, wie er den Vater liebt, da tiefstes, ungeheuerstes Mitleid diese Liebe noch entflammt, und der Drang, ihn zu rächen. Er soll den Vater rächen, aber noch ist nicht gesagt, an wem. Erst sagt der Geist noch wofür. „Räch' seinen schnöden, unverschämten Mord." Hamlet fährt auf: „Mord?" Nun wird erst der Mord noch allgemein beschrieben: „Ja, schnöder Mord, wie er aufs beste ist, doch dieser unerhört und unnatürlich." Hamlet: „Eil' ihn zu melden; daß ich auf Schwingen, rasch wie Andacht, und der liebenden Gedanken zur Rache stürmen mag." Zu bemerken, wie hier das: „Durch wen? daß ich ihn töte!" plastisch gemacht ist. Der heftige Drang ist hier nicht durch heftig ausgestoßene, rasche Worte ausgedrückt. Die Raschheit ist beschrieben: Er sagt: er will rasch sein, aber er sagt es nicht rasch. Spricht der Schauspieler die Rede rasch, so macht sie einen größeren Nachdruck, als wenn sie kurz wäre, also unmittelbar die Raschheit ausdrückte. Nun noch

immer sagt der Geist nicht, an wem er gerächt sein will. Er sagt: „Du scheinst mir willig. Auch wärst du träger“ u.s.w. — Dadurch wird die Idee von Hamlets Charakter und von dem ganzen Stücke voraus ausgesprochen. Denn Hamlet zeigt sich dann in der Rache wirklich so träge. Noch einmal dann: „Nun, Hamlet, höre.“ Nun sagt er, wie es von seinem plötzlichen Tode heiße, und daß so das Ohr des Reiches getäuscht werde, und nun endlich kommt, an wem er Rache haben will. Wenn etwas, so erinnert das an Beethovens Modulation. Aber es kommt erst ein Trugschluß; der Geist nennt noch immer nicht ohne weiteres den Namen, er sagt: „Wisse, die Schlang', die deines Vaters Leben stach, trägt seine Krone jetzt.“ Und Hamlet spricht erst aus, daß er es geahnt: „O mein prophetisches Gemüt!“ Und fragt, endlich den Namen nennend, doch noch: „Mein Oheim?“ „Ja,“ sagt nun endlich der Geist, und nun erst beginnt die Erzählung. Dieses: durch Rückhalten des Wortes die Spannung zu steigern, ist ein Hauptkunstgriff Shakespeares. Nach dieser Vorbereitung macht nun erst das Wort den Eindruck, den es machen kann. Zugleich wird das bloße dünne Aufzählen vermieden und der Eindruck zugleich ein künstlerischer. Der Geist könnte es gleich sagen, Hamlet weiß es eigentlich schon durch die bloße Erscheinung und Aufforderung zur Rache. Aber das Zögern beider, das das Schreckliche hinhalten will, bringt sympathetisch im Zuhörer dieselbe Stimmung, dieselbe Angst vor dem Aussprechen des Wortes hervor, das er gleich im Anfange des Stückes erriet. Wunderbar ist die Mannigfaltigkeit Shakespeares in diesen Vorbereitungen, so daß man fast jede einzelne Szene erst anatomieren muß, um zu finden, daß sie fast alle so gebaut sind. — So wird die Stimmung der einzelnen Szenen fixiert und der Eindruck jeder vollständig ausgebeutet und dem Hörer ins Herz und Gedächtnis gegraben; was bei dem Reichtum seiner Stücke notwendig ist, wo sonst immer ein Eindruck den anderen verlöschen würde. Und so ist auch in den affektvollsten Szenen ein reicher Gehalt möglich. Ein Shakespearesches Stück ist eine fortwährende Vorbereitung auf die Katastrophe und so hat jede einzelne Szene ihre eigene kleine Katastrophe, zu der der übrige Dialog

Vorbereitung ist. — So ist der darauf folgende Monolog Hamlets: „O Herr des Himmels! Erde! was noch sonst? nenn' ich die Hölle mit?" nur eine auseinandergelegte Interjektion, ein gegliederter Naturlaut. Eine Selbstreizung des Affektes, der sich in kleinem Gelde gern ausgiebt, sich detaillierend austobt, nicht von seinem Gegenstande loskommt. Hamlet, ein Mensch von äußerst reizbarem Gefühls-, aber ebenso schlaffem Begehrungsvermögen. — Es liegt auf der Hand, daß, um solche Wendungen dem Gespräche zu geben und dadurch Gehalt und sinnliche Bewegung in der Behandlung zu vereinen, man durch den Stoff nicht geniert sein darf. Der wesentliche Inhalt einer solchen Szene muß jederzeit ein kleiner sein, ein leicht übersichtlicher. Das Maß muß jedes Stück sich sogleich selber vorschreiben, nach dem die auffassende Phantasie des Hörers seine Einzelheiten messen soll. Das an Handlung reichere Stück wird ein größeres Maß, größere Verkürzung verlangen, wird einen gedrängteren Auszug des Lebens vorstellen, als ein ärmeres. Man wird die Handlung äußerst simplifizieren müssen, um Platz für das Detail des Dialoges zu erhalten. Im Lear ist deshalb die eigentliche Handlung auf ihre Hauptzüge reduziert, dadurch ist Raum gewonnen worden für ganze Szenen, die fast nur Detail sind, und in diesen ist der Gehalt. Im Detail leben sich die Charaktere aus und die Situation. Die eigentlichen Handlungsschritte sind die Rucke, durch die der Guckkastenmann Poet ein Bild verschwinden und ein anderes erscheinen läßt. Das Detail ist dann die Betrachtung des neuen Bildes. Ohne solches Detail würde ein Stück einem Guckkasten gleichen, dessen Bilder sich unaufhörlich bewegend ablöseten, der Zuschauer würde keines ordentlich beschauen können und zuletzt nicht wissen, was er gesehen und gehört. Eindrücke und kein Eindruck. —

Behandlung des Monologs und der Dialoge.

In den Monologen hauptsächlich Ausmalung des Gegenstandes, des Affektes. Der Affizierte kaut an dem Brocken, der Affekt sucht sich zu erhalten durch Steigerung; deshalb sucht er immer neue Gesichtspunkte, aus denen der Affekt sich

regeneriert; er malt aus, was geschah, was er thun will und kommt von den Nebenvorstellungen wieder auf die Sache zurück; die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück und eilt wieder nach. — Der Shakespearesche Dialog ist hauptsächlich und wesentlich Umschreibung der lebendigsten Art, mit Gehalt gefüllt. Die Wendungen die individuellsten, der Gehalt der allgemeinste, die Worte die bezeichnendsten. — Das Zausen an einem Worte, das wie ein Refrain immer wiederkehrt. „Thu' Geld in deinen Beutel" u. s. w. — Die Ungewißheit, Unentschlossenheit macht gern Parenthesen. — Auch der Sinn verstärkt: „Und Unternehmungen von Mark und Nachdruck" u. s. w. Wie anders machen sich hier die beiden schweren Wörter, als sich ein Beiwort gemacht haben würde. Durch Metonymie wird hier das Nachdrucksvolle durch den Klang und die Breite gemalt. — Entlassung der einzelnen Glieder aus der logischen, philosophischen Wortfolge oder der bloßen Aufzählung und Emanzipation derselben, freieste, selbständigste Bewegung: „Schreibtafel her! — da steht Ihr, Oheim!" — Das Feierliche, Erhabene tritt bei Shakespeare immer massig auf. Das Dünne, Junge, der gänzliche Mangel an Selbstgefühl umgekehrt (Junker Bleichenwang). — Die Parenthesen retardieren sehr und sind deshalb zum Gehaltenen behilflich. — Überhaupt zieht Shakespeare wie die Alten das Breite, Getragene vor. Die kurzen Sätze malen dann desto ausdrucksvoller. Ich glaube, und man muß es untersuchen — daß die durchschnittlich längere oder kürzere Satzbildung ein wesentliches Moment an seinen Charakteren ist. Hat Brutus nicht längere Sätze als Cassius? — Zunächst findet im Gespräche, besonders im affektvollen, eine gewisse lyrische Unordnung statt, oft eine Umwendung der philosophischen Wortfolge. Der Inhalt des Gespräches und Selbstgespräches, die einzelnen Mitteilungen werden zerlegt und so geordnet, daß stets eine Spannung übrigbleibt, so, daß man die Sache nicht eher weiß, als bis das letzte Wort der Mitteilung gefallen ist. Dann werden die einzelnen Sätze sozusagen emanzipiert, wie die Finger an der Hand eines tüchtigen Klavierspielers. Nicht eine Mitteilung und dann Glossen und Gehalt

dazu; die Glossen und der Gehalt sind in die Mitteilung eingewirkt. Beispiele: die Szene Hamlets mit dem Geiste, der Anfang vom Othello u. s. w. In den reinen historischen Expositionsszenen ist das anders. — Es ist im Dialoge allemal weniger Detaillierung der Handlung, als des Seelenzustandes, des Gesprächsganges, des Charakters. Auch dadurch wird das Ganze nur plastischer und gehaltvoller. — Immer führt das Studium Shakespeares auf die Hauptregel: a) die Handlung an sich, d. i. der Kausalnexus, so einfach, so schlank als möglich, damit er desto mehr Raum dem Handlungsdetail zur Belebung der Bühne, zum Ausleben der Charaktere, zur klarsten Versinnlichung der inneren Handlung gönne; dann ebenso b) der Anteil der einzelnen Szenen so schlank als möglich, damit das dialogische Detail sie frei und ungeniert mit charakteristischem und poetischem Leben erfüllen könne. Also immer mehr auf Gehalt, als auf Inhalt gesehen, — mehr auf theatralischen Gehalt als auf Fabelinhalt — diese Simplifikation ist eine Hauptsache. — Hamlet gegenüber spricht der König im Anfange: „Wiewohl von Hamlets Tod“ u. s. w., eine Art Kanzleistil oder Repräsentationsrede. „Wiewohl“ — „soweit“ u. s. w. Dazu ist viel Bilderschmuck darin. Die Rede ist prächtig, voll Haltung und Majestät; aber man sieht, es ist eine äußerlich angeheftete; man kann Hamlet glauben, wenn er ihn einen geflickten Lumpenkönig nennt. Merkwürdig ist, wie die Sprache der Horatio, Marcell u. s. w. von Hamlets absticht; wie Hamlets Rolle auch dadurch gehoben ist. Horatio ist der bedeutendste unter den Sprechern; aber weit unter Hamlet. Die ganze Szene (A. 1, 2), so lange der König zugegen ist, hat etwas Feierliches; eine Gène schwebt über allen. Wie charakteristisch unterschieden von der Sprachart der Soldaten und jungen Männer auf der Wache! —

Die Handlung ist bloß Anlaß des Gespräches, und sie muß so erfunden sein, daß sie natürlichen Anlaß zu schauspielerisch belebten, poetisch gehaltreichen Gesprächen giebt und zugleich zum mannigfaltigen Wechsel derselben nach Kontrast u. s. w. Die Handlung muß mit Charakteren und Motiven vollständig und klar in diesen Gesprächen entfaltet sein. — Die Hauptsache im Drama ist doch nicht die Handlung, sondern das

dramatische Gespräch, wie im menschlichen Leibe der Knochenbau ja auch nur Mittel ist. Aber sie ist ein wichtiges Mittel, wie ein gesunder und symmetrischer Knochenbau im Leibe, ohne welchen weder Gesundheit, Kraft, noch Schönheit des ganzen Leibes möglich ist. —

Der verschiedene Ton der Shakespeareschen Stücke. Charakter der Diktion.

Die Sprache ist ein Hauptmittel für Shakespeare, seine Stücke im Tone zu unterscheiden. Mir scheint's, als sei der Ton seiner Stücke von dem des Helden bestimmt. Der beredte, grüblerische Hamlet konnte sich nur in einer gewissen Breite der Diktion darstellen. Hamlet ist mehr sprechend, als handelnd, seine Witze, die beredte Darstellung seiner Situation sind sein Handeln. So ist das Ganze ein Sprechstück geworden. Wie die Gestalt des Lear selber gedrängter ist, und er kein Meister der Rede, so geht der rauhe, jähzornige Ton des Stückes seinen Schritt. — Das Stück der Liebe — Romeo — hat ganz das Schmelzende, welches diese Leidenschaft am Romeo zeigt. — Am ähnlichsten ist der „Kaufmann" in der typischen Wirklichkeit des Gespräches, in der Ausführlichkeit und Breite, in der Leichtigkeit und dem poetischen Gehalt, in der Schönheit der Bilder. Der Macbeth ist viel rauher und gedrängter. — Welche Tautologie: O schmölze doch dies allzufeste Fleisch, zerging' und löst' in einen Tau sich auf! — Aber der Affekt liebt tautologisch zu reden. Was er sagt, ist ihm noch nicht stark genug; er sucht immer nach einem noch stärkeren Ausdrucke für dasselbe. Dieser Monolog ist ein verjüngtes Bild von Hamlets ganzer Gestalt und erklärt so diese. Der Affekt vertobt sich; so wie der ganze Hamlet, hebt der Hamlet dieses Monologes mit Überschwang der Gefühle an, um in Erschlaffung zu enden. Kurze Sätze nehmen immer einen Anlauf zu einem längeren, als wenn das Übermaß von Atem, das die Lunge unfähig machte, erst hinweggestoßen werden müßte, oder, wie wenn etwas eine Röhre verstopft hat, das gestaute Wasser erst heftiger und in Stößen gesprudelt kommt, ehe der gleichmäßigere Fluß sich wiederherstellen kann. — In der affektvollen Szene Hamlets mit seiner Mutter ist alles anders als

in der Wirklichkeit. Man denkt an die Antike, wo die Glieder des Menschen ihren wirklichen Zusammenhang haben, aber alle in größeren Verhältnissen gebaut. Auch hier wieder eine Szene, die mit wenig Worten abgethan sein könnte; aber es gilt ja im ganzen Stücke dem Triumphe der Beredtheit, der schauspielerischen Rhetorik. Es sind viele Fälle zusammengetragen, wo diese Rhetorik ihre Gewalt über das menschliche Gemüt zeigt. Auch hier wieder die Beredsamkeit des Affektes, die Rede oft nur ein breitartikulierter Schrei des Unwillens — „weh, welche That brüllt denn so laut und donnert im Verkünden?“ — u. s. w. Das Auslassen des Zornes, wie ein Zugwind in die Flamme. Er schilt die Galle heraus. — Die Gespräche haben den Gang wirklicher Gespräche; das, wovon eigentlich die Rede ist, erfährt man, besonders in den exponierenden, allmählich; die Hauptsache zuletzt. Scheinbare Unordnung. Nur so ist das Retardieren möglich, das zur Breite hilft. Es ist Herauswickeln, Entfalten, und dadurch Vorbereiten. Auch keine logische Ordnung; Natürlichkeit der Hauptcharakter. Es geht auf einen Punkt los, aber durch Absprünge retardiert. Die Retardationen haben den Charakter der Parenthese. — Jedes Gespräch hat einen gewissen Rhythmus, einen gewissen Ton, der sich nach Lokal, Situation und Charakter richtet und gleichmäßig durch dasselbe beibehalten wird. In einem herrscht der Affekt, in einem anderen die poetische Ausmalung oder die Lehre vor. Also: sein Dialog ist Nachahmung der Natur, aber vergrößernde, verschönernde. Nichts ist dünn, was es in der Natur ist. Auch der bloße Aufschrei hat eine gewisse Breite. Die Hilfsmittel sind Umschreibung, Tautologie, Parallelismus und alle rhetorischen Figuren, poetischer Gehalt und Lehre. Aber in der Breite wieder eine gewisse Konzentration durch Zusammenziehung, eine gedrängte Breite. Das Wichtige, Schwere, Gewaltige ist gedrängt. Das tändelnde Gespräch gaukelt phantastisch, die Rede des Herzens ist eindringlich, mit vielen Wiederholungen (in Umschreibung). Das Wie der Reden psychologisch, wunderbar treu nach der Natur, das Was poetisch und plastisch verschönert und vergrößert, idealisiert. Ton und Rhythmus von Leidenschaft und Affekt völlig treu, aber in volleren

Akkorden gegriffen. — Die affektvollen Monologe haben gewöhnlich einen einfachen Grundgedanken, dessen Aussprechen aber immer wieder durch Nebenvorstellungen unterbrochen wird. So auch das Gespräch. Man möchte sagen, das Hauptmittel Shakespeares zur Plastik, Natürlichkeit, Gehalt des Dialoges ist die Parenthese. Denn auch im Zwei-, Drei- und Mehrgespräche schieben sich immer zwischen Frage und Antwort, zwischen Vorbereitung und Sache noch ein und mehrere Sätze oder Reden ein, deren Natur die Parenthese ist, obgleich sie nicht mit dem graphischen Zeichen ( ) — angedeutet ist. Es wird fast immer erst noch etwas anderes gebracht, als was katechismusmäßig unmittelbar folgen müßte. Oder mit dem musikalischen Ausdrucke: Ausweichung, Trugmodulation, Trugschluß. Die Ähnlichkeit der beiden Künste hierin ist groß. — Alle rhetorischen Figuren treten als psychologisch-pathologische auf; darin unterscheidet sich Shakespeare auffallend von Schiller, bei dem sie nur Zierde der Sprache sind, nicht Hilfe zur Nachahmung. — So z. B. macht die Asynthese einen wahren Eisgang. Die Wiederholung desselben Gedankens in verschiedener Einkleidung macht Lehre, Warnung und Rat eindringlicher. Die Ellipse bezeichnet die Stufe des Affektes, wo der Verstand noch zu verdunkeln ist, um auf die regelmäßige Verbindung der Vorstellungen denken zu können. Die Länge oder Kürze der Sätze hängt von der größeren Ruhe oder Bewegtheit der Gruppen ab. Die Epipher und Anapher machen feierlich, z. B. in Horatios Beschwörung des Geistes. Überall aber ist die Sprache eine rhetorisch-poetische und weicht völlig von der Wirklichkeit ab. In mancher Rücksicht weicht die Sprache auch von der Nachahmung der Natur des Affektes ab, so z. B. die der lakonischen Affekte. Hier ist das Gefühl des Schweigenden in Sprache übersetzt; z. B. die bilderreiche Rede der Königin, wo sie das Entsetzen Hamlets vor dem Geiste sympathetisch empfindet und dessen Aussehen beschreibt. — In der Darstellung der Affekte liegt das Schauspielerische; die Beredtheit des Affektes läßt ganz natürlich zu, ja sie fordert, daß hier auch am meisten Poesie niedergelegt werde. — Züge, so fein, daß sie sich nicht plastisch, poetisch aussprechen lassen, verwirft Shakespeare; er wählt daher wenigere

aber größere Züge und prägt sie durch rhetorische Umschreibung ein, läßt jeden sich ausleben; denn eben in ihnen lebt sich ja der ganze Charakter und in diesem die Idee des Stückes aus. — Shakespeare liebt es, einen Seelenzustand sich ausklingen zu lassen, ehe er ihn verändert. Wie wundervoll das erste Auftreten Hamlets bis zu seinem ersten Monologe. Er zeigt uns allemal erst sozusagen die Grundtonart, aus der sein Held geht, und läßt uns heimisch darin werden, ehe er moduliert. — Die Unmittelbarkeit liegt bei ihm fast lediglich in der plastischen Form, in der psychologischen Gebärde seiner Reflexionen über psychologische Phänomene. Reflexion in Unmittelbarkeit gekleidet.

Zu viel des Wassers hast du, arme Schwester!
Drum halt' ich meine Thränen auf. Und doch
Ist's uns're Art; Natur hält ihre Sitte,
Was Scham auch sagen mag: sind die erst fort,
So ist das Weib heraus. — Lebt wohl, mein Fürst.
Ich habe Flammenworte, welche gern
Auflodern möchten, wenn nur diese Thorheit
Sie nicht ertränkte.

Das ist Beschreibung. Neuere würden das als Anweisung für den Schauspieler hinsetzen: (er will seine Thränen aufhalten, weil er sich ihrer schämt. Aber er vermag es nicht). Lebt wohl mein Fürst u. s. w. — (er macht Anstrengungen, sein Rachegefühl gegen Hamlet auszudrücken. Da es ihm nicht gelingt, geht er, seinen unmännlichen Zustand dem Blicke des Königs zu entziehen). Diese Anweisung ist ihm als die Rede selber, an der sie sich als Gebärde zeigen soll, in den Mund gelegt. Sie ist aber so gegliedert, daß die kurzen Sätze in ihrem Rhythmus die Unterbrechungen durch Thränen und den immer wieder heraufschwellenden Schmerz darstellen. — Damit den Monolog im Tell zu vergleichen, der reine, bloße Beschreibung ist. Shakespeare würde den Zustand Tells nach seinem psychologischen Gesetze haben aussprechen lassen, aber so, daß diese Aussprache psychologisch-pathologische Gebärde hätte und zugleich den Sinnen und der Phantasie darstellte, was die Reflexion aussprach.

Der ethische Inhalt.

Jede Shakespearesche Tragödie hat sozusagen einen jüngsten Tag, ein Bild des großen Weltgerichtes am Ende in sich. Bei den mehreren auseinander entstehenden Verbrechen im Hamlet, die sich in einem letzten, in einer Gesamtkatastrophe strafen, wird man an die kanonische Schreibart oder an die Fuge erinnert. Es ist der tragische Kontrapunkt. Zweimal dieselbe Situation mit kontrastiertem Hauptcharakter derselben. Hamlet rächt seinen Vater an dem Könige, Laertes rächt seinen Vater am Hamlet. Der König will sich retten und macht gemeinsame Sache mit Laertes und holt sich so seine Strafe. — So finden wir bei Shakespeare wie bei den Griechen eine *πρώταρχος ἄτη*, eine anfängliche Schuld, die wie ein Wirbel andere, die nahe stehen, mit in sich hineinreißt. Denn das Böse, das sittlich oder intellektuell Verkehrte fällt nicht allein überhaupt auf des Begehrers Haupt zurück, sondern es reißt auch andere in den Wirbel hinein und zeitigt, was sie von Keimen zur Schuld in sich haben, durch seine Brutwärme, sich zu verschulden, dann straft eine Schuld die andere. —

Der Fehler der lyrischen Steigerung.

Das ließ poetische Ausmalung und Gehalt bis jetzt nicht in mir aufkommen, daß ich fast jede Szene zu einer einzigen Steigerung eines einzigen Gefühles machte. Da die Szenen lang waren, so wurde der Eindruck peinlich, nach dem Gesetze, daß jedes zu lang anhaltende Gefühl, selbst das angenehme, schon durch den Mangel an Wechsel unangenehm wird. Es muß nur eine solche Steigerung in der Tragödie sein, d. i. der tragischen Stimmung, die der Grund des Gemäldes ist; von diesem müssen sich die einzelnen Szenen kontrastierend und im freien Wechsel abheben. Das ist wiederum ein Vorteil der Shakespeareschen Form. Mein Fehler war also eine lyrische Steigerung; in dieser ließ sich keine Betrachtung, Ausmalung u. s. w. anbringen; erstlich, weil dergleichen aus der Klimax herausfiel, zweitens, weil die zu leidenschaftliche Spannung durch dergleichen zur Ungeduld oder zum Zerreißen der Spannung geführt hätte. Die Leichtigkeit, die

freie Bewegung des Gespräches, das Typische war da ganz unmöglich. — Der Anfang muß den Ton anschlagen für das Verhalten der Gemütskräfte des Zuschauers während des ganzen Stückes, daher muß seine Bewegung frei und natürlich sein, retardierend durch Gehalt, was durch Wechsel der Gefühle, durch Kontrast der Charaktere und durch die Behaglichkeit des Typischen ausgeglichen wird; so daß keine Langeweile entstehen kann. — Die ergreifendsten Szenen müssen auch die poetischsten und gehaltvollsten sein; dadurch wird die Wirkung auf das Gefühl künstlerisch gemildert, indem man ihm Verstand und Phantasie zu Hilfe ruft. So teilt sich nun die Aufmerksamkeit des Zuschauers; ein Teil wird auf den geistigen Gehalt, ein Teil auf die Bilder der Phantasie, ein Teil auf die Kunst des Schauspielers gelenkt; dem Gefühle wird ebensoviel entzogen von der Bürde, die es sonst peinlich drücken würde. In Dekoration und fremdem Kostüm kann auch noch dem äußern Sinne ein Teil der Last zugewiesen werden. Jede dieser Kräfte trägt dann nur soviel, als sie gerne trägt. — Der Gang der Hauptszenen analytisch, der Inhalt wird herausgewickelt; der Plan synthetisch. Muster: Hamlets Szene mit dem Geist, mit der Mutter, die Szene, wo ihm die Erscheinung des Geistes gemeldet wird. — Überall muß das Gespräch schon an sich selbst interessieren. — Der gewöhnliche Gang des Gesprächs in der Wirklichkeit: durch Association von Nebenvorstellungen von einer Hauptvorstellung aus. Es fällt einem eins über dem andern ein, und man muß sich bestimmen, immer wieder auf die Hauptsache zu kommen. —

Mittlere Grade des Affektes.

Man kann die Ungeduld darstellen, ohne selbst sympathetisch durch den Gedanken, daß man die Ungeduld darstellen will, in Ungeduld zu geraten und ungeduldig darzustellen, statt die Ungeduld. Dabei hat man noch den Nachteil, daß der eigene Affekt Verstand und Einbildungskraft paralysiert, und statt der Darstellung eines Ungeduldigen eine trockene Darstellung zuwege kommt. Ich glaube, es war Kleists Fehler, wie es meiner ist, daß wir ein zu kräftiges Gefühls- und Begehrungsvermögen zu wenig zu disziplinieren wußten. Der

Lakonismus seiner und meiner Gestalten im Affekte läßt einen Nichtkenner der Seele schließen, wir seien zu kalt gewesen, während wir zu heiß waren. Wir reißen an solchen Stellen deswegen nicht so hin, wie man wünschen kann, weil wir den mittleren Grad des Affektes, der die Phantasie erregt und den Verstand und den Menschen beredt macht, überschritten, den der Dichter nie überschreiten darf, wenn er auch seine Personen ihn überschreiten läßt. Man braucht dem Ungeduldigen nur einen Phlegmatischen oder Ruhigen, auch nur einen Ruhigeren, dem Heißen einen Kalten an die Seite zu stellen, so wird man seinen Zweck erreichen, ohne die wirkliche, gemeine Ungeduld und Hitze darzustellen. Es ist das nicht einmal nötig; man vergleiche Lear. Das schnellere Zuströmen der Vorstellungen, öfteres Abspringen von der begonnenen Reihe und ein glühendes Kolorit, ein schneller Witz genügen. Also eine gewisse, plastische Ruhe muß mein Hauptaugenmerk sein! —

Die Klage J. Schmidts, man falle bei dem Verfolgen meiner Handlungen aus einer Befremdung in die andere, mahnt Shakespeares Beispiel zu folgen, der jede Veränderung, auch die kleinste, in Meinung, Wunsch, Gefühlen, Entschlüssen, nicht allein motiviert, sondern diese Motive auch aussprechen läßt, zuweilen selbst ziemlich abstrakt, ja sogar die Motive, die man ihnen fälschlich unterlegen könnte, abweisen läßt.

Einheit bei Shakespeare.

Wie Shakespeares ganze Poesie das Innerliche, Geistige, Wesentliche über das Äußerliche, Sinnliche, Zufällige setzt, so hat er auch die äußerlichen sogenannten Einheiten nichts geachtet; aus seiner Behandlungsart kann man aber leicht ersehen, daß er das nur that, weil er die inneren, geistigen, wesentlichen Einheiten, ohne deren Beachtung sie nicht möglich war, über sie setzte. Wie die ganze Dichtart in ein höheres Gebiet hinaufgerückt war, mußten es auch ihre Gesetze sein. Wir finden, den Einheiten des Aristoteles entsprechend, nun 1. die Einheit des typischen Falles, wonach der ideale Zusammenhang von Charakter, Schuld und Leiden eine Einheit bilden, 2. Einheit des Motivs, der Leidenschaft, 3. Ein-

heit der Stimmung, Geschlossenheit des Gehaltes. — — Die Handlung der griechischen Tragödie eine idealisierte Anekdote, die der Shakespeareschen ein individualisierter Typus. — Je wahrer eine Darstellung ist, desto schöner muß sie sein. — Als Idealist habe ich angefangen, dann schlug ich aus Ungenügen in den Realismus um und trieb diesen, soweit es möglich ist. Nun muß ich beide Einseitigkeiten zusammenzufassen suchen, was ja der Zweck meiner künstlerischen Selbsterziehung war. —

Lautes Denken.

Shakespeares Personen denken gleichsam laut. In der Wirklichkeit wird nur ein Teil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens u. s. w. ausgesprochen; er läßt das Ganze laut werden. — Ein unübertrefflicher Meister ist er darin, das Unaussprechliche auszusprechen, überschwängliche Gefühle, bei denen der Mensch, der sie hat, verstummt, weil er keine Worte finden kann, die seinem Fühlen adäquat wären. Die Worte, die Shakespeare ihnen leiht, sind, verständig genommen, zuweilen Unsinn, Bombast; das würde aber, wenn solche Gefühle sich ausdrücken könnten, dieser Ausdruck allemal sein. Und es bleibt kein anderes Mittel als das Shakespeares — nur daß es wenigen zu Gebote stehen wird, diese Zustände zu versinnlichen und dem Zuhörer mitzuteilen. Bloße Gebärden des Schauspielers thun es nicht, und der Phantasie des Zuschauers kann man nicht zumuten, die Pausen zu ergänzen. Auch die Sprache der Wirklichkeit kann sich in solchem Zustande nur Bilder machen; es ist das Thun der Phantasie, selbst das abstrakte Denken mit Bildern zu begleiten, so gut sie kann; auch die Gefühle machen entsprechende Bilder lebendig, deren man sich nur hernach nicht erinnern kann, teils wegen des rapiden Wechsels derselben, teils weil der ruhiger Gewordene sie nicht reproduzieren kann, da der Affekt ein schlechter Beobachter, und ein um so schlechterer ist, wenn er sich selbst beobachten soll. Aber man versuche es, absichtlich einen Reflex eines solchen unaussprechlichen Gefühles in sich hervorzubringen, und man wird ein fieberisches Abarbeiten der Phantasie bemerken, ein wildes Umsichschlagen mit Bildern, die die gelähmte Aufmerksamkeit nur so unbestimmt fassen kann, wie riesige Wolkenschatten.

Phantasie ist das eigentliche Werkzeug des Dichters; wenn der Mensch das Spiel der Phantasie, wie es Gedanken- und Gefühlsfolgen begleitet, fixieren könnte, so würde dies das unmittelbarste Gedicht geben. Etwas Ähnliches thut Shakespeares Sprache im Dialoge. Gefühle darzustellen namentlich hat er kein anderes Mittel als die Darstellung entsprechender Phantasiebilder und Nachahmung von Rhythmus und Ton der Gefühle im Mittel der Sprache.

Das Poetische Shakespeares.

Wodurch ist Shakespeare so poetisch? Weil er in jedem kleinsten, wie größeren Teile, wie im ganzen ein Allgemeines in einem Besonderen giebt. Die Novellen, deren er sich bediente, waren wie ausersehen dazu, daß er sich ihrer bedienen sollte. Denn sie alle verkörpern ein Allgemeines in fast grillenhafter Besonderheit, wodurch sie der realistischen Behandlung vorgearbeitet waren. Und hier berühren sich die Extreme. Man betrachte Shakespeares Stoffe, und man wird sich überzeugen, daß eben ihre Besonderheit es ist, welche die typische Behandlungsweise möglich macht. Eben nur am Besonderen kann das Typische hervortreten. Ein anderes Allgemeines, ein abstraktes Ideal, führt zur Unwahrheit, zur poetischen, zur leeren Phrase. Das Typische aber ist die Zusammenfassung vieler Züge. Wie es aus vielen einzelnen, besonderen Erfahrungsfällen genommen ist, so muß das Mannigfaltige vieler einzelnen Fälle zusammengestellt werden, um diesen Typus in eine Anschauung zu pressen. Das Problem des Dichters muß also ein allgemeines sein, d. h. eines, das womöglich sprichwörtlich und der Vorstellung des Publikums geläufig ist, d. h. es muß eine Regel sein und keine Ausnahme. Je mehr Fälle des gewöhnlichen Lebens in ihm zusammengefaßt sind, desto besser. Die einzelnen Motive müssen dieselben sein, die in den Menschen, im Publikum wirken, welche diese aus Erfahrung kennen, deren Notwendigkeit sie also begreifen. Die Fabel selbst in ihrem Reichtum, ihrer Zusammenstellung braucht den in der Wirklichkeit gewöhnlichen Fällen nicht zu entsprechen, ja sie kann es nicht aus schon beregtem Grunde. Doch ist es gut, wenn auch die Handlung bei aller Besonderheit in dem Sinne all-

gemeiner Natur ist, daß die darin dargestellten Mächte nicht als Sitten und Gebräuche auftreten, die nur zu gewisser Zeit und in gewissen Ländern gegolten haben, daß man auch demjenigen, was in der Gegenwart zufällig, was Krankheitserscheinung am moralischen Sinne oder am Menschenverstande und Schönheitssinne ist, den Eintritt verwehrt. Schillers Spruch „Was niemals war, das ist zu allen Zeiten“ läßt sich auch so umstellen: Nur was zu allen Zeiten war, das ist — für die Tragödie — wirklich. Auch Gervinus hat gefunden, daß die besondersten Charaktere Shakespeares zugleich die am meisten typischen sind. — In der Qualität muß der Dichter wie die Natur schaffen; in der Quantität darf er darüber hinausgehen. Er darf, der Tragiker muß sogar seinen typischen Fall extremer wenden, als die Fälle aus der Wirklichkeit, die er zusammenfaßt, ausgehen. Denn er braucht einen Abschluß, den die Fälle in der Wirklichkeit gewöhnlich nicht haben, wo das Leben ein Problem durch das andere, oft durch das verschiedenartigste, modifiziert oder ganz verschlingt. Dem Dichter liegt ob, nicht was die Natur, sondern wie die Natur schafft, ihr nachzuschaffen. —

Ruhepunkte der Leidenschaft.

In Momenten, wo der Affekt der Leidenschaft ruht, kann sich der eigentliche Charakter der Person ausleben, und auch des Zuschauers Sympathie kann so lange ausruhen, um dann um so bereiter und kräftiger zu folgen. Da läßt sich natürliches Gespräch entwickeln und wenden. Auch ist dadurch das Peinliche zu mindern und künstlerisch zu mildern. Hier ist der Schein des wirklichen Lebens zu fassen, während das beständige Spiel des Affektes in einer Person etwas Unnatürliches und Absichtliches hat. Nicht allein der Affekt, auch die Ruhe, das Zurücktreten der Leidenschaft vor anderen Dingen, muß dargestellt werden, wenn das Bild sowohl der Leidenschaft als des Charakters vollständig und naturgetreu sein soll. Vergleiche Hurd. — Dieses Vorteiles des Auslebenlassens habe ich mich bei meinem Streben nach Steigerung beraubt. Natürlich ist es, daß diese Ruhepunkte gehaltvoll und voll Naturzügen des Gespräches sein müssen, damit der Zuschauer nicht gelangweilt wird. Darum ist es nötig, nicht gleich vom Anfange

an nach leidenschaftlicher Spannung zu trachten. Auch der Charakter muß seine Ruhepunkte haben, nicht immer individuelle Männchen machen. — Dadurch entsteht Karikatur, wie oft bei Hebbel. — So läßt Shakespeare seinen Romeo scherzend seine Melancholie und Liebesvertiefung verlassen. —

Eindruck der Diktion Shakespeares.

Die meisten Stellen der Shakespeareschen Stücke können beim Lesen den Eindruck von Kälte machen. Man wird mehr von der Schönheit, Kühnheit und Pracht der Poesie ergriffen, als von dem Gegenstande. Das Haften an den einzelnen Stellen läßt keine rechte Spannung aufkommen. Schiller in seiner Jugend fand ihn zu kalt und grell. Bei der Aufführung ist's anders. Da fliegen die Stellen, an denen man beim Lesen hängen blieb, zu schnell vorüber, als daß sie uns die Wirkung der mächtigen Situationen und großen Gestalten beeinträchtigen könnten. Da sind die schweren und tiefen Gedanken nur Glieder der rhetorischen Ausbreitung von Leidenschaft und Affekt; sie rollen in dem mächtigen, breiten, rasch aber nicht heftig fließenden Strome dahin als einzelne Wellen; eine drängt die andere. — Besonders die einzelnen Reden scheinen beim ruhigen Lesen kühl gegen die Reden in einem Drama Schillers; aber es ist eben die Kühle der Gesundheit. Man fühlt immer heraus, daß der Dichter selbst den Affekt seiner Personen nicht teilt, daß er sich ironisch gegen ihn verhält. Er steht nie auf der Seite einer Leidenschaft, die ihm das Absolute wäre, sondern immer über den Parteien. Ohne diese Kühle läßt sich keine Klarheit, keine Zeichnung denken. Darum wird er nie lyrisch hingerissen, sich selbst in das Spiel mischend. Und so ruft er auch im Zuschauer ein Etwas auf, das mit ihm über dem Ganzen schwebt, während die sinnlichen Kräfte sympathisch sich parteien und mitkämpfen. Das ist, was Schillern fehlte. Bei ihm sieht man immer, daß die Wärme für die Reden der Personen, die lyrische Erregung, sein Urteil über die Personen verdunkelte. Das giebt eine Hauptregel für die Produktion: Man muß nicht wollen, daß jedes Wort, jede Rede die Spannung vermehren soll, man muß sich auf seine großen Situationen verlassen, auf die

Wirkung des Ganzen als Ganzen. Gehalt und Poesie ist dann die Hauptsache; alles hektische Fortstreben, alle Hastigkeit muß abgelegt werden, alle zu große Unmittelbarkeit und Innigkeit, weil diese zu dünnen, kleinen Züge führen, alle Ungeduld, die in jedem Einzelnen die Wirkung erzielen will, die nur das Ganze machen soll. — Anstatt auf Vermehren der Spannung, muß alles auf Milderung derselben angelegt sein. Die Hauptsache, daß immer die Situation beleuchtet wird. Ist der Plan, das Ganze auf Wirkung eingerichtet, so ist das Bestreben, in jeder Rede zu wirken, unnütz, wenn nicht diese Wirkung auf Poesie und Gehalt sich gründet. — Also Ruhepunkte, wo die Leidenschaft unter der Asche unsichtbar fortglimmt, bis der Affekt der Leidenschaft wiederum als Flamme durch etwas Äußeres — durch Association oder Absicht — angefacht, aufschlägt. Leidenschaft, kein perennierender Affekt. Im affektlosen Zustande kann der Leidenschaftsträger wie die anderen Personen reden, besonders wenn die Leidenschaft verdunkelt ist. — Auch der Schauspieler muß gezwungen werden, alles durch großen Kunstverstand zu ordnen und auszuführen, von allen kleinen Kunststücken, praktischen Pfiffen abzusehen — aufs Wesentliche zu gehen; die Abgänge und sonstigen kleinen Mittel werden ihm abgeschnitten. Er muß ebenfalls durchs Ganze seiner Leistung — des Charakters — wirken; im Behandeln des Affekts, im Pathologisch-Rhetorischen, im Vortrage geistreicher Einfälle, in Darstellung der Stimmungen der unbelauschten und vertrauten Natur kann er sich genugsam zeigen.

Keine Szene macht bei der Aufführung des Hamlet einen stärkeren Eindruck, als das erste Auftreten der wahnsinnigen Ophelia; vermutlich wegen der völligen Unempfindlichkeit, die Ophelia gegen ihr Unglück hat. Eine große Empfindlichkeit, und der völlige Mangel daran, scheinen einerlei Wirkung zu thun. Im letzteren Falle füllen die Zuschauer das aus, und im ersten sympathieren sie. —

Wie gleichgültig Shakespeare gegen die äußeren Effekte ist, zeigt die Szene, wo Laertes sich des Schlosses bemächtigt. Wie war das auszubeuten! Hier ist nur das Notdürftigste; ein Edelmann erzählt in langer Rede Laertes' Aufruhr. Da ist kein Hasten, kein Durcheinander, keine Ausmalung einer

solchen Situation. Natürlich, denn hier würde alle äußere Spannungserregung zerstreuen, die Handlung unruhig machen und die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken. Nach dieser kreatürlichen Aufregung hätte der Zuschauer weder Lust noch Fähigkeit, dem wieder ruhigeren Gange der Handlung mit Interesse zu folgen. Dergleichen Anlässen und Gelegenheiten, die Szene zu beleben, geht Shakespeare jederzeit mit weiser Absicht vorbei. Dergleichen Nebendinge macht er mit wenigen Strichen ab. Nur das, was von dem Aufruhre dienen kann zur Beleuchtung der Hauptidee, nämlich, wie leicht es ist, gegen diesen König zu agieren, wird dargestellt. Das Volk will dem Laertes helfen und hilft ihm, den Tod seines Vaters zu rächen an diesem Könige; wie viel leichter nun wäre es dem Lieblinge dieses Volkes geworden, Hamlet, sie zur Rache für seinen Vater zu gewinnen! Aber das ist nicht weiter dargestellt. — Nur für das Ganze der Handlung sucht er zu spannen. Die Spannung hängt bei ihm, und damit die Illusion, jederzeit an der Entwickelung des idealen Nexus, der Idee. — — Überhaupt, alle heftige That muß mit großer Mäßigung behandelt werden; erstlich wird eine solche ohnehin über das andere hinausschreien, dann bringt eine solche leicht ein Erwachen aus der Illusion und dem Genusse hervor, eine Störung, die selten wieder gut zu machen ist. —

Shakespeares Diktion erinnert an die Tizianische Venus. Kein Zoll dieses Fleisches an sich wird, in der Nähe besehen, überzeugen, selbst nicht das ganze Fleisch in der Nähe besehen; aus einiger Entfernung, wo man das Ganze übersehen kann, weckt es dagegen die wunderbarste Illusion, die je einem Maler gelang. So sind die einzelnen Sätze in Shakespeares Reden, die einzelnen Szenen oft wunderlich, weil man nicht begreift, wozu. Kommen aber alle Teile in ihrem Zusammenhange in Bewegung, dann ist's ein anderes, dann werden die Grellheiten zu Schatten, die Poesie zum Lichte, dann wird das Tote wunderbar lebendig, und die richtige Spannung stellt sich ein. —

Die Hauptsache, daß die dramatische Rede charakteristische Gebärde hat, das Gespräch individuelle Wendungen, die aber typisch sein müssen. Der allgemeinste Gehalt, aber besonders

die bekannteren Bemerkungen individuell eingekleidet, so daß sie durch die Form wie neue erscheinen. Nimmt man die Charaktere typisch, wovon die Kopieen, wenn auch unscheinbar, in der ganzen Welt herumlaufen, so braucht man nicht in Sorgen zu sein, das Werk werde so leicht veralten. Ein Beispiel: Polonius. Seine Vieldienerei, die ihn sich so beidrängen macht, den Hamlet zu erforschen, ist typisch. —

Besonders ist Shakespeare ein Meister in der dramatisch-psychologischen Stickerei; wie er den vorübergehenden Seelenzustand auf den Grund eines dauernden aufzutragen weiß, woraus wiederum theatralischer Kontrast entsteht. So wie er seine Melancholischen scherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Szene nach der des Geistes. In diesen Modifikationen liegt ein wunderbarer Reiz, wie in allen gemischten Gefühlen. Es ist Scherz, aber melancholischer; desgleichen wenn ein Coriolan vorübergehend zärtlich und weich wird. Es gehört dies ins Gebiet der Doppelrollen; so wenn Imogen sich aus Furcht recht männlich stellt. Jeder Charakter muß einen Grundton haben, auf den die vorübergehenden Stimmungen, durch ihn modifiziert, aufgemalt sind, so daß die Grundfarbe hindurchscheint. Dieser fehlt in den Schillerschen Dramen der zweiten Periode, z. B. im Wallenstein; in dem Resignierten erkennt man nicht mehr den Angreifenden, desgleichen fällt die Maria Stuart mit ihrem lyrischen Monologe „Eilende Wolken“ u. s. w. ganz aus ihrem Grundtone. — Antonio beim Gerichte im Kaufmann „Und schneidet nur der Jude tief genug“ u. s. w. (A. 4, 1.) —

Das Wunderbarste am Hamlet: es giebt kein Stück, das eine reichere Handlung darböte, und doch auch keines, in welchem dem Dialoge freier der Zaum gelassen wäre, keines, worin die Grundidee so immer gegenwärtig, und doch keines, in welchem die Phantasie sich mehr gehen zu lassen und willkürlicher schiene.