

Werk

Titel: Über die bei Shakespeare vorkommenden Wiederholungen

Autor: König, Wilhelm

Ort: Weimar

Jahr: 1878

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0013|log10

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Über die bei Shakespeare vorkommenden Wiederholungen.

Von

Wilhelm König.

Bei Ausübung aller Kunst überhaupt wie der einzelnen Künste wird es im Allgemeinen mit Recht als fehlerhaft bezeichnet, wenn der Künstler sich wiederholt. Die Natur ist auch in dieser Hinsicht das beste Vorbild. Unter den unendlich vielen Gestalten, welche sie schafft, ist wohl keine als eine genaue Wiederholung einer anderen zu erkennen, und wieder in den einzelnen Körpern wechseln die Formen, die Linien in einer fast wunderbaren Mannigfaltigkeit. Man sehe sich z. B. den Umriss eines Baumes an, wie verschieden die Ausladungen der Äste und Zweige, der Blätter, wenn auch auf derselben Grundform basirend, sich gestalten, man betrachte die menschliche Gestalt, aus wie mannigfachen unendlichen Bogenlinien von immer wieder verschiedener Form dieselbe sich zum harmonischen Ganzen zusammensetzt. Der Mensch hat, fast im Gegensatz zur Natur, bei seinen Schöpfungen das unwillkürliche Streben nach gleichmässiger monotoner Gestaltung, welches immer mehr hervortreten wird, je befangener er an hergebrachten Vorbildern hängt, je weniger er die Erscheinungen mit künstlerischer Freiheit auffasst und wiedergibt. Andererseits wird der grosse und gewissenhafte Künstler selbst bei geringeren Gestaltungen sich unmittelbare Vorbilder in der Natur suchen. Der tüchtige Landschaftsmaler wird für den gewöhnlichsten Baum, den er in seiner Composition anbringt, sich lieber ein besonderes Vorbild wählen, als dasz er ohne ein solches die ihm noch so geläufigen Formen frei darstellt, und wie viel im Einzelnen gerade die in Darstellung der Formen des menschlichen Körpers sichersten Künstler nach lebenden Mo-

dellen gebildet haben, beweisen die von ihnen noch verbliebenen Studienblätter mit den Notizen ihrer Messungen u. dgl. Alles das geschieht und geschah, um Wahrheit in ihre Darstellungen zu bringen, um die Einheit bei der Mannigfaltigkeit, und Mannigfaltigkeit in der Einheit zu erringen, wie es das Ziel aller Kunst ist und worin sie sich mit der Natur in den besten Schöpfungen beider berührt.

Doch die Einheit ist eine der Mannigfaltigkeit gewissermaßen entgegengesetzte Eigenschaft, und das Streben nach einer jeden führt leicht zu entgegengesetzten Resultaten. Der Künstler wird auch in bewusster Art, entgegen dem Streben nach Mannigfaltigkeit, sich bemühen, gewisse charakteristische Züge allen seinen Werken aufzuprägen, in denen er theils die eigene Individualität ausspricht, theils gewissen Grundsätzen Regeln und Ausdrucksformen, die er an andern sich zum Muster in hergebrachter Weise und aus Ueberzeugung genommen hat, huldigt und sie wiederholt. So entsteht das, was wir als Kunststil des Einzelnen und ganzer Schulen bezeichnen und was in seiner Ausartung zur Manier wird.

Es bedarf einer gewissen Kraft des Einzelnen, wenn er von den wiederkehrenden Formen des Hergebrachten sich losreißen will, ebenso wenn er den ihm persönlich eigen gewordenen Stil verläugnen und die ihm einmal geläufigen oder auch nur einzeln angewandten Formen nicht wiederholen will, wenn sich die Gelegenheit zu deren Anwendung bietet.

Im Allgemeinen stehen sich Streben nach Einheit und Streben nach Mannigfaltigkeit, Festhalten am Vorhandenen und Suchen nach Neuem im künstlerischen Schaffen entgegen, jedes führt in einseitiger Verfolgung auf Abwege und nur in dem richtigen Gleichgewicht beider Strebungen können gedeihliche Kunstziele erreicht werden.

Der obige Satz, dass Wiederholung im Allgemeinen ein Fehler ist, wird hiernach sehr viele Modifikationen erleiden. Sowie Wiederholungen einzelner Worte einerseits Fehler und zum Stammeln des Idioten werden, andererseits aber Schönheit und den grössten Nachdruck verleihen können, so werden auch ganze Gestalten und dichterische Motive unter Umständen in Wiederholungen gegeben werden dürfen, wenn sie nur einem gewissen Zwecke dienen und dem Ganzen eines Kunstwerks sich harmonisch und wirkungsvoll einfügen.

Von den groszen Dichtern, bei denen sich Wiederholungen sowohl in fehlerhafter Art, wie in bewunderungswürdiger Weise ihrem Kunstzwecke dienend, vorfinden, ist vornehmlich Shakespeare zu er-

wählen. Wir bemerken aber auch andererseits in seinen Werken deutlich genug, wie er mit meisterhafter Kunst oder vermöge einer fast wunderbaren Naturgabe des Schaffens Wiederholungen zu vermeiden wuszte, was namentlich von der Bildung seiner Charaktere gilt, bei denen er sich nie und nur in beabsichtigter Art bei untergeordneten Personen wiederholt hat.

Im Allgemeinen lassen sich bei ihm Wiederholungen in dreierlei Art bemerken:

- 1) Wiederholungen desselben Motivs in anderen Werken,
- 2) Wiederholungen eines solchen in demselben Stücke,
- 3) Wiederholungen einzelner Gedanken und Ausdrucksweisen.

Die Wirkung oder Beeinträchtigung der Wirkung wird sich in jeder dieser drei Richtungen verschieden gestalten.

Bei Wiederholungen der ersten Kategorie wird der Werth des einzelnen Werkes durch sie am wenigsten beeinträchtigt sein, doch können wir dem Dichter um so weniger Erfindungsgabe bemessen, je mehr er sich in verschiedenen Dichtungen in Hauptmotiven wiederholt. Das Interesse für das eine Werk wird nothwendig in demselben Grade verlieren, in dem wir dessen Inhalt bereits aus einem anderen kennen gelernt haben.

Hauptsächlich sind es aber die Wiederholungen der zweiten Art, welche als Fehler zu vermeiden sind, und welche nur durch besondere Gründe sich rechtfertigen lassen, deren Prüfung also in ästhetischer Hinsicht am meisten interessiren wird.

Die dritte Art ist von den vorigen schwer zu trennen, und die Trennung ist auch nicht ganz logisch. Es wird nicht leicht die Grenze zu ziehen sein, um eine Rede, eine Situation, einen Ausspruch als Einzelheit aufzufassen, oder schon unter die ersten beiden Kategorien einzuordnen, und solche Wiederholungen gestatten ja überhaupt nach ihrem Vorkommen die Unterordnung unter die ersten beiden Arten. Indesz wird mit dem geringeren Umfang des Gegenstandes auch weit weniger Gewicht auf diesen Unterschied zu legen sein, der Werth der Dichtung selbst wird davon nicht so berührt, sie tragen aber dazu bei, die Anschauungsweise des Dichters zu charakterisiren.

Hiernach werden die Wiederholungen der zweiten Art am meisten zu einer eingehenden Erörterung sich eignen und die der dritten Art schon wegen ihrer Mannigfaltigkeit sich einer solchen am meisten entziehen, doch werden wir keine ganz ausschlieszen können und am besten die obige Reihenfolge innehalten.

Aus der bekannten Methode Shakespeare's, seine Dichtungen auf vorhandene und dem Publikum geläufige Ereignisse zu basiren, ergiebt sich gewissermaßen von selbst, dasz er denselben Stoff, der ihm eben ein an sich werthloses oder auch werthvolles Gemeingut war, auch bei anderen Schöpfungen wieder benutzte, wenn er ihn brauchbar fand. Warum sollte er, wenn er das von Anderen Dargestellte wiederholte, sich nicht auch selbst wiederholen? Bei dieser Eigenthümlichkeit dürfte die Zahl, wenn wir diesen Begriff überhaupt anwenden können, von solchen Wiederholungen noch gering, der Umfang derselben noch sehr mäsizig erscheinen, wie denn aus seinen Dichtungen unzweifelhaft nicht ein auf wenige Momente beschränktes, sondern ein reiches und mannigfaltiges, äusserst vielseitiges Bild des menschlichen Lebens uns entgegentritt.

Bekanntlich ist Shakespeare namentlich in der ersten Zeit seiner dichterischen Laufbahn von der italienischen Literatur aus den seinem Auftreten vorangehenden Jahrzehnten erheblich beeinflusst worden, und dieser Einfluss zeigte sich namentlich in der Aufnahme des thatsächlichen Materials, welches die italienischen Novellisten und Dramatiker den Erzeugnissen ihrer Muse zu Grunde legten und in unendlichen Variationen dem lese- und schaulustigen Publikum interessant zu machen suchten. Die Hauptpersonen in jenen Dichtungen sind nun sehr häufig Kinder, welche die Eltern, Eltern, welche die Kinder, meist in früher Jugend der letzteren, Geschwister und Liebende, welche sich gegenseitig, am häufigsten durch Schiffbruch und Türkenraub verlieren und nach langer Zeit in der wunderbarsten Art wiederfinden, Mädchen, die in Mannskleidern einem widerwärtigen Liebhaber entfliehen oder dem begünstigten nachreisen, deren Verkleidung neue Leidenschaften, Missverständnisse und Verwechslungen aller Art herbeiführt, bis endlich aller Irrthum und alle Verwirrung in einem glücklichen Wiederfinden sich auflöst.

Aus diesen Vorbildern sind zunächst die vielfachen Verkleidungen von Frauen und Männern hervorgegangen, welche bei Shakespeare in verschiedenen seiner Dramen vorkommen und das vielleicht am häufigsten wiederholte Motiv sind. Wir finden dasselbe in den beiden Veronesern, in Ende gut Alles gut, Cymbeline, im Kaufmann von Venedig, Was Ihr wollt, Wie es Euch gefällt, zum Theil sogar doppelt und dreifach (wie im Kaufmann von Venedig) als wesentliche Hebel der ganzen Handlung und Intrigue. In den ersten drei Stücken werden in der Verkleidung die geliebten Männer aufgesucht und in den andern dreien ist ebenfalls mehr oder weniger

ein abenteuerliches Umwerben oder ein Eingreifen in das Schicksal des Geliebten in der gedachten Maske das Hauptmotiv der Handlung, ganz wie in den italienischen Novellen. Dem Glauben an die Arglosigkeit oder Blindheit der geliebten Männer werden dabei oft die stärksten Zumuthungen gemacht, welche der Dichter dann mitunter in naiver Weise — vielleicht die beste Aushilfe, wo eben sonst nicht zu helfen war — selbst betont, z. B. im Kaufmann von Venedig (V):

Were you the doctor, and I knew you not?

Das pikante, aus der Verkleidung hergeleitete Motiv, welches ebenfalls bei den italienischen Novellisten häufig vorkommt, dasz das verkleidete Mädchen als vermeintlicher Mann die Leidenschaft eines andern erweckt, findet sich bei Shakespeare in den ziemlich gleichzeitigen Stücken: Was Ihr wollt (Viola und Olivia) und Wie es Euch gefällt (Rosalinde und Phöbe) allerdings ganz auf Grund der Quellen.

Die Trennung der Geschwister durch Schiffbruch und ihre Verwechslung in Folge der Aehnlichkeit und Verwickelung in Folge dessen, namentlich durch Einwirken und Einmischung der Frauen wird in der Comödie der Irrungen und Was Ihr wollt wiederholt. Die Trennung durch Schiffbruch war auch schon im Pericles das Hauptmotiv.

Das Wiederfinden der Frau nach langer Trennung ist im Pericles, in der Comödie der Irrungen und im Wintermärchen, in zum Theil sehr ähnlicher Weise behandelt, und in allen drei Stücken scheint es auf Seiten der Frau ungenügend motivirt, dasz sie so lange Zeit sich verborgen gehalten und dem Manne keine Nachricht von sich geben konnte oder wollte.

In mehreren Dramen Shakespeare's finden wir Scenen, welche das Verhältnisz zwischen Mann und Frau oder vielmehr die Behandlung eingetretener Miszverhältnisse zwischen ihnen behandeln und wovon einzelne auffallende Ähnlichkeiten ergeben. Es ist namentlich interessant und vielleicht ein Schritt, um der Anschauungsweise des Dichters näher zu treten, dasz dabei Gleichartiges aus denselben Zeitperioden des dichterischen Schaffens hervorgegangen ist. In den beiden — für uns zweifellos frühen — Stücken 'Der Widerspänstigen Zähmung' und der 'Comödie der Irrungen' wird die Frau, welche ihre Stellung überschreitet, in ihre natürlichen Schranken zurückgewiesen und darüber in ziemlich derselben Rede belehrt. In der Comödie der Irrungen beschränkt sich die Zurechtweisung allerdings auf die Rede, in der Zähmung ist sie auch Gegenstand der Handlung.

Im Gegensatz dazu oder vielmehr in der positiven Ausführung derselben Anschauungsweise hat der Dichter in einer viel späteren und noch in der allerletzten Zeit seines Schaffens, in Heinrich VIII. und im Wintermärchen, in Hermione und der Königin Katharina zwei Frauengestalten gezeichnet, welche bei aller weiblichen Würde die Unterwürfigkeit unter den Willen des Mannes in idealer Weise bei vielfacher Aehnlichkeit in der Situation und in einzelnen Zügen zum Ausdruck bringen. Zwischen jenem ersten Stück und dem Wintermärchen hat Shakespeare das eheliche Verhältnisz bei grösseren und kleineren Störungen noch vielfach und in unendlichen Abtonungen behandelt. Von den gewaltigen Darstellungen der Eifersucht in Othello, dann in immer gelinderen Graden und Nuancen in Cymbeline, Antonius und Cleopatra, den lustigen Weibern von Windsor, im Sommernachtstraum bis zu der durch äusere Ereignisse nur leise getrübtten Gattenliebe von Portia und Brutus, Heinrich und Katharina Percy sind solche Störungen in den verschiedensten Modificationen gegeben. Die letzten beiden Ehepaare dürften am ähnlichsten dieselbe Situation widerspiegeln, nur ist der Charakter der Portia entsprechend bedeutender gehalten.

Im Einzelnen findet sich dann eine Wiederholung der Situation bei der Königin Katharina in Heinrich VIII. und Mariana in Masz für Masz. Beide sind von den Männern, auf welche sie Anrechte hatten, verlassen, und beide werden zu Anfang der Scene vorgeführt, wie sie sich den Kummer durch Musik zu vertreiben suchen. (Masz für Masz IV, 1. Heinrich VIII., III, 1.) An beiden Stellen wird auch die Macht der Musik besonders erwähnt, und vielleicht ist auch das eine Reminiscenz an das andere Stück, wenn Katharina dabei sagt: *'but all hoods make not monks'* und dieser Ausspruch in Masz für Masz (V, 1) lateinisch von Lucio wiederholt wird; er findet sich aber auch in Was Ihr wollt I, 5, in welchem Drama er übrigens auch in der Handlung vielfach seinen Ausdruck findet.

Ein in der germanischen Literatur seltenes und der ganzen germanischen Anschauung widerstrebendes, wengleich auch in deutschen Sagen vorkommendes (Simrock, Quellen des Shakespeare 2. Aufl. I, Seite 154), der italienischen Novellenliteratur dagegen geläufiges Motiv der Unterschiebung einer andern Person bei geschlechtlicher Vereinigung hat Shakespeare in bemerkenswerther Weise zweimal gebraucht. In Ende gut Alles gut hat er ganz nach der italienischen Novelle die verlassene Frau durch List an Stelle einer andern, deren Gunst der Mann suchte, die Umarmung des-

selben genießen lassen und ist darauf die Lösung der ganzen dramatischen Verwicklung basirt. Dieses Motiv der Unterschiebung ist in dem offenbar späteren Drama Masz für Masz wiederholt. Die Quelle des letzteren, eine Novelle des Cinthio und eine demselben nachgebildete Erzählung und Schauspiel von Whetstone, lässt Epitia, die vom Statthalter verfolgte Jungfrau, seiner Nachstellung zum Opfer fallen. Hier ist Shakespeare von seiner Quelle, der er sonst fast Schritt für Schritt in seinem Drama gefolgt ist, wesentlich abgewichen. Zu der erhabenen Gestalt seiner Isabella paszte ihm dieses an sich schon widerwärtige Motiv nicht, und er setzte an dessen Stelle die Täuschung des Mannes und die durch einen frommen Betrug, wenn man es so nennen darf, verübte Unterschiebung eines andern Weibes, welche an den Mann Ansprüche hatte, in den Hauptzügen ganz ebenso, wie er es schon in Ende gut Alles gut dargestellt hatte. Mit wie groszer Kunst auch dies ganz verschiedene Motiv in dem sonst beibehaltenen Verlauf der Handlung eingefügt und verschmolzen ist, so ist es doch augenscheinlich nicht willkürliche Erfindung, wie es bei solcher Veränderung am nächsten liegen würde, sondern ein Zurückgehen auf ein von ihm schon einmal durchdachtes und dargestelltes Motiv, was der Dichter hier zur Anwendung gebracht hat.

Wenn wir auch derartige Wiederholungen im Gang der dramatischen Handlung sonst wenig auffinden dürften, so sind doch in der Hauptmotivirung und einzelnen Situationen dergleichen allenthalben nachzuweisen.

Ungleiche Brüder, von denen einer den andern um Reich und Erbe bringt, werden in verschiedenen Schattirungen im Hamlet, Sturm und Wie es Euch gefällt, in dem letztern Stück sogar doppelt vorgeführt, wobei Richard III. als historische Person noch ausser Betracht bleiben kann. Ferner sind ungleiche und mehr oder weniger feindliche Geschwister in König Lear (wieder doppelt), der Zähmung der Widerspänstigen und König Johann (die Faulconbridges), sowie in Viel Lärm um Nichts, in allen drei Stücken Bastardbrüder, vorgeführt. Dabei mag hervorgehoben werden, dasz Shakespeare nirgends oder wenigstens viel seltener ein brüderliches Verhältnisz in seiner Lichtseite vorführt; wir können hierher nur etwa die Söhne Cymbeline's und des Titus Andronicus rechnen. Ein zärtliches Verhältnisz zwischen Bruder und Schwester ist allerdings in Masz für Masz und Was Ihr wollt, noch lebendiger aber ein inniges Freundschaftsverhältnisz zwischen in gleicher Weise verwandten Mädchen in Wie es Euch gefällt (Celia und Rosalinde) und Viel Lärm um

Nichts (Hero und Beatrix), ziemlich gleichzeitigen Stücken dargestellt; noch häufiger findet sich die Freundschaft unter Männern bis zur idealsten Ausbildung im Kaufmann von Venedig, Hamlet, den beiden Veronesern und im Wintermärchen, in den letzten beiden Dramen allerdings mit einigen Störungen. Sollte es Zufall sein, dasz grade unter Brüdern häufiger ein feindliches Verhältnisz in den Werken des Dichters vorkommt? Bei dem Umstande, dasz Shakespeare mit seiner Familie und seinen zahlreichen Geschwistern in gutem Vernehmen und stetem Verkehr geblieben ist, dürfte dies fast auffallen. Andererseits ist es auch natürlich, dasz einen Dichter Verhältnisse, welche ihm geläufig sind als alltäglich weniger zur Darstellung reizen, als ungewöhnliche, wie denn auch Shakespeare grade zur Klarlegung und Darlegung von psychologischen Problemen eine unverkennbare Neigung hatte und sie gern in verschiedenen Schattirungen und Beziehungen wiedergab. Dadurch erklären sich so manche Wiederholungen, welche der Mannigfaltigkeit seiner Dichtung äusserlich vielleicht Abbruch thun, aber dafür eine gewisse Vollständigkeit und Universalität gewisser Hauptmotive und Grundanschauungen gewähren. Eine Reihe anderer Wiederholungen sind dagegen wohl nur auf eine gewisse Vorliebe und ein Gefallen des Dichters an einzelnen Situationen zurückzuführen, z. B. die Gespräche über die Reisen der jungen Edelleute in den Veronesern und der Zähmung der Widerspänstigen und über den Werth des Reisens, während in späteren Stücken z. B. Wie es Euch gefällt mehr in satirischer Weise davon gesprochen wird. Dem Berufe des Dichters als Schauspieler und seinen vielfachen darin gemachten Erfahrungen und Beobachtungen verdanken wir die vielfach wiederholten theatralischen Darstellungen in seinen Dramen: in der Widerspänstigen Zähmung als Rahmen, im Sommernachtstraum, Verlorener Liebesmühe als selbständige Darstellungen mit denselben Unterbrechungen und ähnlichen Scherzen der Zuschauer, und dann im Hamlet das in die Handlung selbst als wirkendes Motiv eingefügte Schauspiel.

Maskenaufzüge und Maskenscherze wiederholen sich in Verlorener Liebesmühe, Viel Lärm um Nichts, den lustigen Weibern von Windsor und Heinrich VIII. In dem ersten und zweiten Stück sehen wir die Cavaliere in ähnlicher Art von den Damen verhöhnt und geneckt, wie denn auch in dieser Richtung das Verhältnisz von Benedikt und Beatrix die weitere Ausbildung der im ersten Stück enthaltenen Motive enthält. Bei dem ersten und letzten Stück ist auch die Art wie die Masken sich als fremde, weit hergekommene

einführen lassen, dieselbe, es mag dies aber wohl auf dem damals bei solchen Scherzen üblichen Ceremoniel beruht haben.

Ein weiteres, zu verschiedener Vergleichung anregendes Motiv, die Beschreibung verschiedener Freier und Werber hat Shakespeare mehrfach wiederholt. Zunächst hat die berühmte Beschreibung der Freier der Portia (Kaufmann von Venedig I, 2) schon in den beiden Veronesern eine Vorstudie im Gespräch zwischen Julia und Lucetta. Der Dialog wird an beiden Stellen sogar mit ziemlich denselben Worten eingeleitet, indem Julia sagt (I, 2):

*Please you, repeat their names, I'll show my mind
According to my shallow simple skill —*

Portia (I, 2):

I pray thee, overname them, and as thou namest them, I will describe them, and, according to my description, level at my affection —
Seitenstücke zu beiden Dialogen sind die Scene in Troilus und Cressida, in welcher Pandarus und Cressida die verschiedenen trojanischen Helden Revue passiren lassen und mit ihren Bemerkungen begleiten, bis der begünstigte Troilus erscheint, und die ganz ähnliche Turnierscene im Pericles (II, 2), in welcher Simonides von seiner Tochter die um diese werbenden Ritter und deren Abzeichen sich beschreiben lässt und seine Bemerkungen dazu macht, bis Pericles auftritt.

Ein etwas breit getretener Scherz über eine gar nicht zur Handlung gehörige Person wiederholt sich in den Veronesern und in der Komödie der Irrungen, nämlich die scherzhafte Rede der Diener, in welcher die Eigenschaften und das Aussehen der Geliebten in sehr derber und geschmackloser, nicht einmal immer recht witziger Weise erörtert werden. Schon eine Vergleichung dieser Dialoge und die Beschaffenheit der in der Komödie der Irrungen ungleich gröberen Witze führt zu dem Resultat, den Veronesern eine spätere Zeit der Abfassung zuzuweisen als jener andern Komödie.

Ein weiteres Motiv, welches Shakespeare des Breiteren wiederholt, enthalten die Gerichtsszenen in Viel Lärmen um Nichts und Masz für Masz, wesentlich nur als Mittel für komische Effekte; in einiger Verwandtschaft damit steht im Lear die im Wahnsinn gegebene Vorstellung von dem Erscheinen seiner Töchter vor Gericht.

Im grössten Umfange aber dürften in den Werken Shakespeare's Wiederholungen im zweiten Theil Heinrich's IV. uns entgegenreten. Denn die thatsächlichen Motive des zweiten Stücks sind fast durchgängig dieselben wie die im ersten Theil behandelten und sogar in mehr abgeschwächter Darstellung gehalten, namentlich sind hier die

interessanteren und ansprechenderen Erscheinungen unter den Gegnern des Königs schon abgetreten, wie Percy, Glendower und Douglas. Das Schwanken und ungleiche Vorgehen unter den Aufständischen bringt auch hier ihr Unternehmen zu Falle, und das einzige entschieden Neue der Handlung ist die Gefangennehmung der Rebellen durch eine schlechte Kriegslist oder gemeinen Treubruch, was um so abstossender wirkt, als derselbe in den Umständen oder dem Charakter der ausübenden Personen keine ausreichende Begründung findet und in keinem organischen Zusammenhange mit der sonstigen Handlung steht.

Das eigentliche dichterische Motiv beim zweiten Theil Heinrich's IV. war für Shakespeare die tiefere Begründung der Hauptcharaktere, des Königs und des Prinzen Heinrich, und in dieser Richtung hat er allerdings hier Scenen geschaffen, denen an Schönheit keine aus dem ersten Theil an die Seite zu stellen sein dürfte, so sehr auch sonst der zweite Theil gegen den ersten an Werth zurückstehen musz. Hierbei kommt andererseits die Anomalie vor, dasz Ereignisse, die in früheren Stücken vorkamen und in Bezug auf die Motive unbestimmt gehalten waren oder nur oberflächlich äuszere Erwähnung und Darstellung fanden, jetzt ausführlich wiederholt und in einer Art erörtert werden, dasz erst jetzt auf dieselben und die wirkenden Ursachen ein volles und klares Licht geworfen wird.

Mit Heinrich IV. können wir, da er mit den anderen Historien gleichsam ein Ganzes bildet, füglich den Übergang zu der zweiten Kategorie von Wiederholungen, zu den in demselben Stück vorkommenden, machen. Dieselben äuszern sich theils durch Erzählung des bereits Dargestellten, theils durch wiederholte Vorführung derselben oder ähnlicher Motive und Situationen. Beispiele der ersten Art finden sich wiederholt und besonders auffallend in Romeo und Julia. Dort wird gleich im ersten Akt nach dem ersten auf der Bühne dargestellten Kampf der Verlauf desselben von Benvolio den Eltern Romeo's erzählt. Dies hatte keinerlei Werth und Interesse, es war allerdings natürlich, dasz sich die Montagues den Verlauf des Vorfalls berichten lieszen, doch hätte es hinter der Bühne geschehen und nur vorausgesetzt werden können. Dagegen läszt sich die zweite, noch ungleich längere Erzählung Benvolio's über den Zweikampf Tybalt's mit Mercutio und Romeo durch Gründe der Kunst vollkommen rechtfertigen. Dieser, in langem Zwischenraum wiederkehrende Zweikampf ist selbst eine Wiederholung desselben Motivs, aber mit verschiedenen Gegensätzen wirkungsvoll nüancirt, und beim zweiten Fall ist das Interesse durch Betheiligung der

Haupthelden und die anderen leitenden Motive wesentlich erhöht.¹⁾ Bei beiden Todesfällen wird der Wichtigkeit des Ereignisses gemäsz die Wirkung desselben auf die andern Personen, betheiligte und unbetheiligte, des weitern zur Darstellung gebracht. Es wäre falsch, hier durch einen Scenenwechsel oder Aktschlusz die Handlung abzubrechen; ein solcher Tod im Zweikampf ist so schnell hervorgebracht, dasz der Zuschauer kaum wüsste, was vorgegangen ist, wenn mit dem Ereignisz selbst abgebrochen würde, ohne dasz noch Reflexe davon auf die andern sich zeigten, wenn sie auch zur Fortführung der Handlung nichts beitrügen. Die Art, wie Shakespeare hier das Ende der beiden Zweikämpfe darstellt, kann geradezu meisterhaft genannt werden. Mercutio fällt nicht gleich hin, seine Worte deuten zuerst auf die Vergeltung, welche so folgenschwer dann von Romeo übernommen wird. Die Theilnahme der Umstehenden, ihre Angst wird dann gesteigert durch die Art, wie er von seiner Wunde spricht, da sie Hoffnung haben, dasz die Wunde nicht tödtlich ist. Darauf entwickelt sich Romeo's Leidenschaft der Rache im Kampf mit seiner Liebe und reizt ihn, seine Kraft zur Tödtung Tybalt's anzuspannen. Dann folgen die Zwischenreden der Bürger, die ihn zur Flucht drängen, die nach Tybalt, Mercutio's Mörder, fragen, und zuletzt tritt erst der Prinz auf und verlangt und erhält den Bericht Benvolio's über den Vorgang, der übrigens so kurz und lebhaft wie möglich gehalten ist und noch zur Erklärung desselben dient. Der Reflex der Erzählung auf die Umstehenden, auf die feindlichen Parteien, die Aufregung und Zurückhaltung der Leidenschaften, die sich dabei zeigt und in den folgenden Reden der Lady Capulet und des alten Montague für und gegen Romeo sich äuszert, gewährt ein lebhaftes Interesse, ein buntes und reiches Bild für den Zuschauer und volle Beschäftigung für die Darsteller. Da nun auch die Auffassung der Erzählung, welche zu dem Verbannungsurtheil gegen Romeo führt, von grösster Wichtigkeit für den weiteren Verlauf der Handlung ist, so dürfte hier gegen die erwähnte Wiederholung und dagegen, dasz die Erzählung Benvolio's auf die Bühne gebracht ist, nicht das mindeste einzuwenden sein. Denn Wiederholungen sind ja nur deshalb zu vermeiden, weil sie den Zuschauer durch Darstellung eines schon Dagewesenen ermüden, und weil überhaupt die Darstellung auf das knappste Masz zurückzuführen ist, um in der für die Kräfte des Darstellers und Zuschauers angemessenen Zeit ein möglichst reiches Bild von collidirenden Kräften, von Verwicklung und Entwicklung

¹⁾ Vergl. Freytag, Technik des Dramas. 2. Aufl. S. 71.

zu geben. Hier wird aber weder Erwiderung hervorgerufen, noch unverhältnismäßig viel Zeit für etwas Überflüssiges in Anspruch genommen. Die Scene ist eine der wichtigsten, der Angelpunkt der ganzen Handlung, und wenn sie zur vollen Darstellung gelangt und dabei vielseitiges Interesse gewährt, so ist es sicher nicht gerechtfertigt, sie abzukürzen, blos weil eine Abkürzung möglich ist. Der Dichter hat sie gewisz mit voller Überzeugung so gegeben und würde sie nicht gekürzt haben, wenn ihm auch vielleicht eine geschickte Art eingefallen wäre, wie er die Erzählung Benvolio's vermieden hätte. Der von Benedix gegen ihn erhobene Vorwurf, dasz er hierbei ungeschickt verfahren sei, fällt daher ganz zusammen.

Eine dritte Wiederholung der erwähnten Art ist die längere Erzählung des Lorenzo am Schlusz des ganzen Stücks, in welcher die Anwesenden über den Hergang der Sache aufgeklärt werden und wodurch die Versöhnung der Montagues und Capulets herbeigeführt und der Tragödie der versöhnende Abschluss gegeben wird. Es lässt sich auch hier geltend machen, dasz zu diesem Abschluss eine nicht füglich anders als durch Erzählung zu gebende Mittheilung des Geschehenen nothwendig ist, doch ist diese Erzählung viel zu lang, um dramatisch zu sein und um durch Darstellung der Reflexe und durch Charakteristik der Personen solche zu rechtfertigen. Selbst die Quellen sind hier in den Fehler der Wiederholung, welcher sonst in den alten italienischen Novellen in dieser Art sehr häufig ist, nicht verfallen, da es sowohl bei Luigi da Porto, als auch bei Bandello nur heiszt (wenn Simrock, dem wir folgen, hier den Text genau wiedergegeben hat), dasz der Mönch den Hergang in der Kürze vor vielen Zeugen (bei Bandello dem Herzog ausführlich) wiederholte. Aber die Darstellung einer ausführlichen Erzählung ist eben länger als ein Bericht davon.

Hier dürfen wir also die Erzählung des Mönchs, wie jene erste, als eine fehlerhafte Wiederholung bezeichnen. Sie scheint uns charakteristisch für die erste Periode der Dichtung Shakespeare's, wo er der rhetorischen Ader mehr freien Lauf liesz, als sich mit den Grundsätzen dramatischer Dichtung, die er später immer tiefer erkannte und immer sicherer handhabte, vertrug. Man vergleiche mit jener Erzählung Lorenzo's die Auflösung des Conflicts in späteren Stücken, wo es sich auch darum handelte, die Personen der Handlung in ihrer Mehrheit von dem Zusammenhang und dem wahren Verlauf der Ereignisse in Kenntniz zu setzen, z. B. in Cymbeline und Masz für Masz. Da wird auch wohl hier und da erzählt, wie z. B. von Jachimo der von ihm gespielte Betrug, doch wird in der Haupt-

sache die Entwicklung und Auflösung echt dramatisch durch eigentliche Handlung und in unmittelbarer Wechselwirkung von Bericht und Handlung gegeben, und die schönsten und gewaltigsten Wirkungen werden nach der ernsten, wie komischen Seite hin erzielt.

Ein interessantes Beispiel, wie die Erzählung vermieden ist, wo sie erwartet wird, giebt der Schluß des Hamlet. Die eigentliche Katastrophe ist vorüber, aber mit dem Auftreten des Fortinbras tritt der versöhnende Abschluß der Tragödie ein, und hier würde eine Aufklärung für die hinzutretenden Personen natürlich sein. Diese Aufklärung wird aber nur versprochen, nicht gegeben, und dabei in würdiger und befriedigender Weise die Thatsache des neuen Regiments festgestellt, in versöhnenden Worten auf den gefallenen Helden des Stücks hingewiesen und das Resultat der Handlung nicht in Wiederholung der Thatsachen, wie in Romeo und Julia, sondern in ethischen Bemerkungen und Rückblicken gegeben.

In andern Stücken finden wir dann noch öfters — und es wird sich ja bei wichtigen Ereignissen gar nicht vermeiden lassen — Erzählungen und Berichte von Handlungen und Ereignissen, welche wir schon auf der Bühne haben abspielen sehen, sie sind aber darin mit einer Kürze behandelt, wie sie fast unnatürlich für die Situation sein würde, jedoch ist eine solche eher zu billigen, als die glatte Wiederholung des schon Dargestellten. Ein wenn auch unbedeutendes Beispiel aus König Johann kann hier gewissermaßen als muster-gültig bezeichnet werden. Im Eingang macht Chatillon als Gesandter Frankreichs die Ansprüche Arthurs geltend und exponirt dabei in prägnanter Kürze die politische Situation. Zu Anfang des zweiten Akts kehrt er zurück und hätte nun genauen Bericht von der Sendung zu erstatten und müßte hier als Gesandter die Wiederholung des schon Geschehenen geben. Er sagt darüber aber nur folgendes:

*England, impatient of your just demands,
Hath put himself in arms.*

Mit der Dringlichkeit der Situation wird also die für den Gesandten dem Souverain gegenüber nicht passende Kürze gerechtfertigt und zugleich das darauf folgende Auftreten des englischen Lords vorbereitet. Bei der Beschreibung des letzteren ist der Dichter wieder mehr der poetischen Inspiration gefolgt, als der Rücksicht auf dramatische Regel, doch hat auch hier eine solche schwungvolle Beschreibung der Heeresmassen die Rechtfertigung, dasz damit der Darstellung derselben, welche die damalige wie die heutige Bühne kaum geben kann, einigermassen nachgeholfen und dieselbe ersetzt wird.

Da wir jene Gesandtschafts-scene erwähnten, mag gleich bemerkt werden, dass uns Shakespeare drei dergleichen, durch die ein Krieg eingeleitet wurde, vorführt, ausser der obigen noch im Anfang von König Heinrich V. und im dritten Acte von Cymbeline. Bemerkenswerth ist dabei besonders, dass die letzte und die erste Scene mit derselben Frage eingeleitet werden:

Now say, Chatillon, what would France with us?

in Cymbeline:

Now, say, what would Augustus Cæsar with us?

bis auf die Namen Wort für Wort gleich, nur am Schluss mit verschiedener, durch den Namen bedingter Accentuation und Versendung. Andere Beispiele von Wiederholungen in demselben Stücke gewähren die vielbesprochene Einführung einer Doppelhandlung, deren, da dieselbe schon so vielfach erörtert worden ist, hier nur Erwähnung gethan werden soll. Dem Princip nach lässt sich nichts gegen eine solche einwenden, die Doppelhandlung muss nur so gehalten werden, dass sie nicht zu sehr mit einander übereinstimmt, dass gewisse Modificationen vorkommen, so dass in der einen nicht ganz dasselbe wie in der andern dargestellt wird, sondern dass nur derselbe Grundgedanke, dasselbe Hauptmotiv in reicherm Detail, in interessanter Abwechslung zum Ausdruck kommt. Bei Shakespeare finden wir auch fast nur in dieser Art die Doppelhandlung eingeführt. Von sonstigen Wiederholungen derselben Situationen und Nüancen in demselben Stücke ist ein besonders auffallendes Beispiel die dreimalige Kästchenwahl im Kaufmann von Venedig. Die beiden ersten Wahlen von Marocco und Aragon hätten füglich wegbleiben oder erzählt werden können, zumal diese Personen auf den Gang der Handlung gar keinen weiteren Einfluss haben. Freytag bezeichnet sie (Technik des Dramas 2. Aufl. S. 73) als einen Übelstand und meint, dass sich Shakespeare die rhetorischen Feinheiten, die er in diese Scenen legt, mit Rücksicht auf den Geschmack, den sein dauerhafteres Publikum daran fand, erlauben durfte. Gewiss ist, dass Shakespeare diese Scenen mit einer gewissen Vorliebe und seiner poetischen Intuition folgend behandelt hat und dadurch zu deren Ausbildung geführt worden ist, zumal seine Quellen hier immer nur eine wählende Person aufführen und gar kein speciell Vorbild darboten, während der andere Theil der Fabel des Stückes, der Handel mit Shylock, in der Novelle des Pecorone ein viel ausführlicheres und genauer benutztes Vorbild gewährte. Wir unsererseits sehen den Grund der ausführlicheren Behandlung des Motivs weniger in rhetorischen als gedanklichen Intentionen und haben an

einer andern Stelle darzustellen gesucht, wie der Dichter in den Freiern das Scheinwesen schon vom ersten Dialog der Portia an in einer gewissen Steigerung zum Ausdruck bringen wollte.¹⁾ Die Steigerung ist in echt künstlerischer Art zur Ausführung gekommen, und die Scenen sind dem damaligen Theater gemäsz angemessen vertheilt und zwischen die andern, den Shylockfall betreffenden eingeschoben, so dasz das wechselseitige Vorschreiten der Doppelhandlung gleichmäszig bewirkt wird. Auf der modernen Bühne ist eine derartige Sceneführung nicht ausführbar, und demgemäsz hat auch Öchelhäuser die sämtlichen auf die Kästchenwahl bezüglichen Scenen bis zum Auftreten Bassanio's in Belmont in Eine Scene zusammengezogen. Aber auf den Fortgang der Handlung haben die übrigen Freier keinen Einflusz, und es kann somit ihre Einfügung unter die Kategorie völlig unnöthiger Wiederholungen gerechnet werden. Das ganze Motiv der Kästchenwahl ist auch an sich ein höchst undramatisches, da hierbei von einem Kampf und Austrag sich entgegenstehender Interessen nicht die Rede sein kann. Der Dichter hat ihm seinen Werth erst dadurch gegeben, dasz er einen tiefen Gedankeninhalt hineingelegt, ihn poetisch umkleidet, ja mit einer gewissen Pracht ausgestattet und mit künstlerischer Steigerung zum Ausdruck gebracht hat. Er hat freilich dabei alles gethan, um die Spannung im Zuschauer bei den verschiedenen Wahlen zu erhalten, da wir wissen, was von dem Ausgang derselben abhängt. Das ganze Motiv und Stück steht auf dem Boden des Wunderbaren, und Wunderbares hat auch der Dichter dabei geleistet. Wir mögen genießen, was er uns dabei gegeben, wir mögen für die dramatische Kunst manches daraus lernen, was die Steigerung des Effekts betrifft, auch die Darstellung, wenn wir einmal das Motiv als ein gegebenes voraussetzen, bewundern, aber wir werden so manches und gerade auch die Wahl des Hauptmotivs als den dramatischen Grundsätzen widerstrebend und nicht nachzuahmen bezeichnen müssen.

In der Sceneführung und im Dialog stossen uns sodann mehrfache Wiederholungen im zweiten Akt von König Johann auf. Der ganze Akt spielt vor den Mauern von Angers und hat für den Fortgang der Handlung eigentlich nur die Bedeutung und das Resultat, dasz die beiden mit ihren Heeren sich feindlich gegenüberstehenden Könige von Frankreich und England Frieden schlieszen und dasz durch diesen und die mit herbeigeführte Heirath des Dauphin mit Blanca die Hoffnungen Arthur's und seiner Mutter auf den Thron

¹⁾ König, Shakespeare als Dichter, pp. 404 fg.

Englands vereitelt werden. Es ist also im Ganzen schon viel Aufwand der Darstellung für ein viel einfacher zu erzielendes Resultat gemacht worden, und der Frieden hätte durch jede beliebige Person vorgeschlagen und dann angenommen werden können, wodurch die ganzen Kämpfe und Verhandlungen um Angers, welche auch für Charakteristik oder sonst wenig praktischen Werth haben, erspart gewesen wären. Aber auch im Einzelnen enthält diese Darstellung bis zum Friedensschluss mehrfache Wiederholungen, welche wenig oder keine Rechtfertigung haben und als dramatischer Fehler bezeichnet werden können.

Nachdem schon zu Anfang des Aktes, in welchem bloß das französische Heer mit seinen Führern auftritt, davon die Rede ist, dasz jetzt von ihnen Angers belagert und bezwungen werden soll, wird nach dem Erscheinen des englischen Königs und Heeres, und nachdem beide Parteien sich tüchtig die Wahrheit gesagt und ihre Sache mit Worten verfochten haben — dies hat dramatisch höchstens den Werth einer Exposition, nicht den eines herbeigeführten Conflicts — Angers wieder von beiden Parteien bedroht und zur Übergabe aufgefordert. Dabei überbieten sich die beiden Könige in zwei längeren schwungvollen, aber auch schwülstigen Reden in Versuchen der Überredung und in Drohungen, werden aber von den Bürgern von Angers hartnäckig darauf verwiesen, dasz man ihnen erst beweisen solle, wer die bessern Ansprüche auf den englischen Thron habe, erst dann würden sie ihm die Thore öffnen. In Folge dessen schicken sich beide Heere zur Schlacht an, und nach einigem Getümmel tritt wieder von jeder Partei ein Herold auf und fordert in längerer Rede die Bürger zur Übergabe auf, indem er seiner Partei den Sieg zuschreibt. Die Bürger antworten wieder ablehnend, indem sie versichern, recht gut gesehen zu haben, dasz der Kampf keiner Partei zum Sieg verholfen habe. Darauf treten wieder die Könige auf, höhnen sich und suchen sich gegenseitig einzuschüchtern, indem sich jeder den Vortheil zuschreibt, und jeder fordert wieder die Bürger auf, für ihn Partei zu ergreifen. Die Bürger berufen sich abermals ablehnend auf die Ungewisheit, wen sie als König anzusehen hätten, und nun erst reizt den beiden Prätendenten die Geduld und auf die Aufforderung des Bastards vereinigen sie sich, um erst die widerspänstige Stadt und dann sich selbst zu bekriegen. Nun erst bekommen es die Bürger mit der Angst und machen den Vorschlag der erwähnten Heirath und des Friedens, der dann acceptirt wird. Es kann davon abgesehen werden, wie sehr hier der Verlauf der Sache in militärischer wie diplomatischer Hinsicht, na-

mentlich wenn wir den Maszstab der Gegenwart anlegen, verstoszen mag, aber mögen wir hierin dem Dichter auch die vollste Freiheit einräumen, so werden wir doch diese dreimalige Aufforderung an die Bürger und die Ablehnung derselben, alles mit groszem Wortaufwand und ohne eine künstlerische Steigerung, als einen Übelstand und Fehler bezeichnen müssen.

Die Veranlassung dazu scheint dem Dichter auch hier seine Quelle, das alte Stück *King John* gegeben zu haben, welches nach der allgemeinen Annahme nicht von ihm herrührt, mit dem seinigen jedoch immerhin so sehr übereinstimmt, dasz das Shakespeare'sche Stück beinahe nur auf den Werth einer Überarbeitung herabgesetzt wird.

Das alte Stück hat auch in diesen Scenen ziemlich denselben Gang wie Shakespeare's König Johann. Auch dort tritt zuerst der französische König mit Gefolge auf, Angers belagernd, dann Chatillon, von der Gesandtschaft zurückkehrend und ihm auf dem Fusze folgend König Johann mit seinem Heere. Dann folgt auch hier die Erörterung der beiderseitigen Ansprüche und das Gezänk der Mütter der beiden Prätendenten. Dabei ist bemerkenswerth, dasz in dem alten *King John* der Kampf um Angers insofern motivirter erscheint, als König Johann (allerdings im Widerspruch mit dem Eingang des Stücks, welcher das Motiv des Kriegs im Allgemeinen eben so wie bei Shakespeare enthält) sich verwahrt, etwas gegen Frankreich und dessen Recht zu unternehmen, sondern nur sein Recht auf Angers geltend machen will. Bei Shakespeare sagt König Johann nur im Allgemeinen, dasz er Frieden mit Frankreich dann haben will, wenn es ihm sein Eigenthum gewährt. Darin zeigt sich also mehr Harmonie mit dem vorigen, doch die Situation vor Angers weniger motivirt, und dieser ist ein unverhältnismässig breiter Raum gewährt.

Im alten *King John* folgt dann auch die Aufforderung zur Übergabe an die Bürger durch die beiden Könige und dieselbe Antwort der Bürger, alles in Prosa, wie auch dann nach der Schlacht die Aufforderung durch die Herolde. Zwischen beide ist das Auftreten des Bastards mit dem Haupte Österreichs (dort Lymoges genannt) und sein Monolog eingeschoben, welchen Shakespeare erst im dritten Akt bringt. Die zweite Aufforderung und Antwort der Bürger ist ganz kurz, während Shakespeare sie in Versen und ganz in dem schwungvollen Ton gehalten hat, den er so häufig bei dem Bericht und der Erwähnung von Schlachten &c. anschlägt. Bemerkenswerth ist, dasz die Bürger auf die Aufforderung der Herolde, welche sich keineswegs auf den Sieg ihrer Heere berufen, antworten:

Herald, go tell the two victorious princes, that we, the poor inhabitants of Angiers, require a parley of their majesties.

Die Bezeichnung *victorious*, welche eine feine Ironie enthielte, wenn sie auf die Shakespeare'schen Reden, in denen beide Theile sich den Sieg zuschreiben, gebraucht wäre, verliert also hier jede Bedeutung. Jene Aufforderung der Bürger sieht fast so aus, als wenn sie nun die später folgenden Friedensvorschläge machen wollten, hätte wenigstens den Bearbeiter leicht dazu führen können. Es ist aber scheinbar ein Nothbehelf, um das Auftreten der beiden Parteien zu vermitteln. Ein solcher bedurfte aber hier, wie das Auftreten der Heere einmal gehandhabt ist, keiner besonderen Motivirung und Shakespeare lässt auch hierauf ohne weiteres beide Theile auftreten. Die Aufforderung der Bürger hat auch deshalb keinen Sinn, weil sie den beiden Monarchen zunächst gar keine Vorschläge machen, sondern stumm bleiben und erst wieder die Prätendenten sich um den Sieg streiten lassen und dann auf nochmalige Aufforderung bloß die alte Weigerung wiederholen.

Bei dem Gespräch der Könige berufen sich beide darauf, daß die Bürger ja von ihren Thürmen gesehen hätten, wie ein jeder nach seiner Behauptung gesiegt habe. Shakespeare lässt die Könige ihren Sieg auch einander vorhalten, aber nicht in dieser Form, nicht den Bürgern gegenüber, an welche bei ihm die Könige die Aufforderung nur kurz wiederholen. Viel natürlicher lässt er vielmehr die Bürger selbst in der Antwort auf die Herolde sich darauf berufen, daß sie nur gesehen hätten, wie unentschieden der Kampf gewesen sei.

Im alten *King John* erscheint es ferner inconsequent, daß die Bürger — allerdings auf die hier kürzer gehaltene Aufforderung des Bastards an die Könige, die Stadt gemeinschaftlich zu bekämpfen, über deren Erfolg noch nicht einmal etwas geäußert wird — nur mit dem Vorschlag zum Frieden und der erwähnten Heirath herausrücken, auf Grund eines ihnen gegebenen Auftrags und offenbar nach vorheriger Überlegung. Damit stimmt eben die vorherige Weigerung nicht.

Bei Shakespeare kommt der Vorschlag der Bürger in sofern weit natürlicher heraus, als sie ihn erst thun, da sie in die Enge getrieben sind und wie auf Grund unmittelbarer Inspiration, indem sie die Betheiligten vor sich sehen. Jede Art der Darstellung hat ihre Vorzüge, Shakespeare ist naiver, aber consequenter, bei ihm sind zwar die Wiederholungen noch mehr hervortretend, als im alten Stück, aber der Ton der ganzen Scene ist ungleich harmonischer, mehr aus einem Gusse und unvergleichlich mehr poetisch und schwung-

voll. Die nicht geordnete Vermischung verschiedener Motive im alten König Johann könnte fast auf die Vermuthung führen, dasz dem Verfasser verschiedene andere Quellen vorlagen, die er nicht gehörig verarbeitet hat, und wenn nicht anderes dagegen spräche, und man bloß die Existenz dieser beiden Dramen über König Johann voraussetzte, so könnte man auf die Vermuthung kommen in dem alten Stück eine ungeschickte Bearbeitung des Shakespeare'schen König Johann vor sich zu haben.

Im wesentlichen aber ergibt eine Vergleichung als Endresultat, dasz Shakespeare auch hier in den Fehler verfallen ist, dasz er zu sehr an dem vorhandenen Material festgehalten hat. Dieses hat er in seiner Weise verschönert, und es ist dann bei der poetischen Ausgestaltung der Fehler, den wir hier hervorgehoben haben, Wiederholung desselben Motivs, noch mehr hervorgetreten, als selbst das dürftige Original erkennen liez.

Heben wir nun aus einem viel späteren, einem der vollendetsten Werke Shakespeare's ein interessantes Beispiel von Wiederholung desselben Motivs hervor. Ein solches geben im Othello die Dialoge zwischen Roderigo und Jago, welche fast nur den Inhalt haben, dasz dem Roderigo Hoffnungen auf Desdemona von Jago gemacht und seine Einwendungen und Vorwürfe zurückgewiesen werden. Freytag ¹⁾ bezeichnet sie als prächtige Variationen desselben Themas zur Verstärkung der Wirkung. Als solche erscheinen sie indes doch etwas zu zahlreich, da nicht weniger als fünf solche Scenen vorkommen, wobei die kurze Begegnung vor dem Anfall auf Roderigo (V, 1), da sie bloß die Ausführung des vorher Besprochenen enthält, nicht einmal gerechnet ist.

Eine so häufige Wiederholung darf uns veranlassen, der Sache etwas näher zu treten und dürfte um so mehr zu einer genaueren Prüfung anregen, als Othello offenbar eines der reichsten, ausgearbeitetsten und in der Handlung einheitlichsten Stücke des Dichters ist. Dabei werden sich die meisten dieser Scenen als nicht nothwendig für die Handlung ergeben, ja der ganze Roderigo ist eine für die Handlung füglich entbehrliche Person und daher auch in der Quelle des Dramas, einer Novelle des Cinthio, nicht enthalten. Die erste beginnt gleich mit Vorwürfen desselben gegen Jago, da er sich als Vertrauter vernachlässigt fühlt. Jago's feindliche Gesinnung gegen Othello wird exponirt, ebenso die Geldverhältnisse zwischen Jago und Roderigo. Desdemona steht noch im Hinter-

¹⁾ Technik des Dramas. 2. Aufl. S. 72.

grunde, aber um in seiner Beziehung zu ihr den Mohr zu ärgern, wird Brabantio aus seiner Nachtruhe aufgeschreckt, die einzige unmittelbare Folge dieser Scene, welche aber dann zu der Offenbarung der Verbindung des Mohren mit Desdemona führt.

In der zweiten Scene wird von Jago die Liebe Desdemona's, und dasz sie nicht Bestand halten könnte, von seinem cynischen Standpunkte aus erörtert und werden dem Roderigo auf Grund dessen Hoffnungen auf sie gemacht. Hier ist also das auch sehr nebenbei behandelte Resultat für die Handlung nur, dasz Roderigo veranlaszt wird, mit nach Cypem zu gehen. Dabei ist dasselbe noch in sofern unklar gehalten, als er in Verkleidung, mit falschem Bart, mitgehen soll, offenbar um Othello nicht aufzufallen, da er sonst wahrscheinlich in Cypem nichts zu suchen hat. Später tritt er dann unter dem übrigen Gefolge auf, ohne dasz der Umstand weiter betont wird.

In der dritten Scene wird dem Roderigo vom Jago vorge spiegelt, dasz Desdemona den Cassio liebt und jener dadurch angestachelt, den Cassio in der Trunkenheit zu reizen, was ihn denn um seine Stelle bringt.

Die vierte Scene (Schluss des zweiten Akts) enthält bloß eine Vertröstung des Roderigo auf die Zukunft, allerdings in entsprechender Kürze, ohne praktische Folge.

In der fünften Scene, welche wie die vorige mit Klagen des Roderigo beginnt, wird das Komplott geschmiedet, dem Cassio aufzulauern und ihn aus dem Wege zu schaffen. Durch dessen Misglücken wird dann der Betrug Jago's enthüllt und die Katastrophe herbeigeführt, aber auch unabhängig davon werden durch Emilia dem Mohren die Augen geöffnet.

Man ersieht hieraus, dasz eine Scene (die vierte) gar keinen Einflusz auf die Handlung hat, und die erste und zweite nur äusserlich mit derselben verbunden sind, indem kein Erfolg aus der Scene hervorgeht, der nicht ebenso gut anders hätte vermittelt werden können, also die Mitwirkung Roderigo's nicht nothwendig erforderte. Dieser greift überhaupt in die Handlung erst mit der dritten und fünften der angeführten Scenen dadurch ein, dasz er Cassio in der Trunkenheit reizt und dasz er den misglückten Mordanfall auf ihn macht. Beides hätte füglich durch andere, gleichgültige Nebenpersonen bewirkt werden können. Wir sind daher immer zu der Frage berechtigt, wie kommt der Dichter dazu, der an sich uninteressanten Erscheinung des Roderigo einen so breiten Raum zu

gewähren und ihm Scenen zu widmen, die zum Fortgang der Handlung mehr oder weniger unnöthig waren.

Die Veranlassung zur Schöpfung des Roderigo war zunächst wohl die, dass hier und da und zwar bei den erwähnten Gelegenheiten ein geeignetes Werkzeug für die Pläne des Jago vorzuführen war, und dieses musste nothwendig ein Mensch ohne Charakter und Sittlichkeit sein, der sich leiten liesz. Shakespeare hat dann, seiner dichterischen Methode gemäsz, die ganze Erscheinung dieser Person zu einem Gegenstück des Haupthelden gemacht. Die Täuschung des Roderigo bis zum Mordversuch gegen Cassio entspricht demgemäsz ganz der Täuschung des Othello, die zur wirklichen Tödtung der Desdemona führt.

Sehen wir uns nun noch die Dialoge der Beiden, abgesehen von dem thatsächlichen Inhalt, näher an, betrachten wir die derbere und häufiger in das Komische fallende Ausdrucksweise, die eingestreuten rohen, manchmal ingrimmigen Scherze Jago's und die äuszere Form der Prosa, in welcher der Dialog meist gehalten ist, so wird es immer klarer, dass diese Roderigo-Scenen die komische Nebenhandlung bilden sollen, welche mehr oder weniger in allen Dramen Shakespeare's enthalten ist und welche hier nur mit der Haupthandlung in eine möglichst nahe Verbindung gebracht ist, wie dies Shakespeare in seinen späteren Stücken, namentlich in den Tragödien, immer mehr gethan hat. Zwar kommt noch ein besonderer Clown in A. III. bei der Musik, welche der Desdemona von Cassio gebracht wird, vor, aber Roderigo ist der eigentliche Clown des Stückes, wenn man darunter im weitem Sinne den Träger des Scherzes versteht, und er ist auch in der Folio als '*a gull'd gentleman*' bezeichnet, was die Bedeutung von '*dupe, fool*' hat. Die Scenen mit Roderigo hatten also den Zweck, als Zwischenspiele zwischen den tief-ernsten und leidenschaftlichen Scenen dem Bedürfniss des Publicums und der Gewohnheit, abwechselnd auch eine mehr heitere Unterhaltung zu haben, Rechnung zu tragen. Ohne diese Rücksicht würden die Scenen gewiss kürzer gehalten und mehr oder weniger ganz vom Dichter unterlassen worden sein. Hierin also hat hauptsächlich die Wiederholung desselben Hauptmotivs in den Roderigo-Scenen vom Standpunkt des Dichters, weniger von dem der heutigen Bühne aus, ihre Rechtfertigung. Auch hier, wie in anderen Stücken mit Doppelhandlung, wie in Heinrich IV., I. Thl., Masz für Masz, sind diese Scenen hauptsächlich zu Anfang des Stückes eingelegt, werden bei der Entwicklung der gewaltigen Leidenschaft

im dritten Akt ganz zurückgedrängt, und gegen den Schluss kürzer gehalten und mehr mit der Handlung verbunden.

In ähnlicher Art ist in Cymbeline Cloten der eigentliche Clown des Stücks, was vielleicht schon der Name andeutet. Auch er ist viel fester in die Haupthandlung gezogen, als sonst die Clowns bei Shakespeare. Die Szenen, wo er vorkommt, sind fast ganz in Prosa und nach dem oben Gesagten in etwa demselben Verhältnisz in die Haupthandlung verstreut, wie im Othello. Weitere Vergleichen mit anderen Dramen würden immer deutlicher den Zusammenhang der Roderigo-Szenen mit dem Princip und der Methode der komischen Nebenhandlung ergeben, es würde uns aber hier, wo wir nur vom Gesichtspunkt der Wiederholungen den Gegenstand erörtert haben, zu weit abführen. Dagegen macht sich in Beziehung auf Wiederholungen dieser Gesichtspunkt einigermassen wieder bei einem andern Drama geltend, welches eigentlich gar keine komische Nebenhandlung hat, bei Macbeth. Hier ist es z. B. von Freytag als ein Miszglücken bezeichnet worden, dasz die Hexenszenen wiederholt werden, ohne dasz eine Verstärkung der Wirkung erzielt worden, indem das Gespenstige des Motivs der breitem Ausführung bei der Wiederholung widerstanden habe.¹⁾ So richtig dies an sich auch ist, so lässt sich doch dagegen geltend machen, dasz in der letzten Hexenscene ein reicherer Kreis von verschiedenen Erscheinungen eingeführt und die Phantasie auch mit Rücksicht auf Fortführung der Handlung nach mehreren Richtungen hin beschäftigt wird. Im Ganzen aber lassen sich die Hexenszenen als solche bezeichnen, die ganz ausserhalb der Handlung stehen und namentlich die erste und zweite Scene konnten füglich in Eine zusammengezogen oder mit der zweiten gleich begonnen werden, wenn man es geltend macht, dasz damit gleich wie bei der ersten Scene des Hamlet die eigenthümlich düstre Stimmung der ganzen Dichtung von vornherein zur Geltung gebracht werden sollte. Es scheint also auch hier, dasz es Absicht des Dichters war, durch eine Nebenhandlung, eine Darstellung auf ganz anderer Grundlage, diejenige Abwechselung in die dramatische Entwicklung zu bringen, welche er als ein Bedürfnisz des Publicums einmal voraussetzte. Hier ist nun anstatt des komischen Elementes das Gespenstige, Geisterhafte ganz²⁾ der Natur der Dichtung gemäsz hereingezogen worden, aber, ebenfalls dem Gegenstand angemessen, davon ein nur sehr sparsamer Gebrauch gemacht worden. Es werden daher die Hexen

¹⁾ Technik des Dramas S. 72.

nur in drei Scenen eingeführt, wovon die erste ganz kurz und überflüssig ist, und die beiden andern in demselben Verhältnisz an Länge zunehmen und immer enger mit der Handlung verknüpft sind. In letzterer Beziehung macht sich also hier dasselbe, in der ersteren das entgegengesetzte Princip geltend, wie in Othello und anderen Dramen mit komischer Nebenhandlung, auch wieder ganz dem Gegenstand entsprechend, denn die Hexen konnten nicht, wie Clowns, in gemüthlicher, breiter Unterhaltung eingeführt werden. Uebrigens ist Macbeth nicht ganz ohne komisches Element geblieben, dasselbe wird wenigstens von dem Pfortner (A. II, Sc. 3) eingeführt, doch auch seine Scherze schlagen harmonisch den Ton des Schreckensvollen an. Auch in Heinrich VIII., einem Drama, welches ebenfalls eine komische Nebenhandlung fast ganz entbehrt, wird das komische Element lediglich durch einen Pfortner (A. V, Sc. 3), ausserdem höchstens noch durch das alte Hoffräulein repräsentirt.

Als besonders interessantes Beispiel von Wiederholung desselben Motivs ist endlich die zweimalige Werbung Richard III. in Akt I, Scene 2 und Akt IV, Scene 4 der gleichnamigen Tragödie anzuführen. Die Wiederholung würde noch auffallender sein, wenn man, wie es sonst meist geschah, die zweite Werbung ebenfalls als eine erfolgreiche auffassen wollte. Die letztere ist aber, wie Öchelhäuser ausführlich dargelegt hat, nicht eine solche, vielmehr erscheint Richard hierbei als der überlistete, die Scene bildet also einen Contrast zu der ersteren, dabei ist aber jedoch die Scene, wie Freytag mit Recht bemerkt, bei aller Schönheit zu ausgedehnt für den zum Schlusz drängenden Gang der Handlung (S. 72). Der Dichter ist auch, wie in anderen Scenen dieser, noch seiner frühern Schaffenszeit angehörigen Tragödie, mehr auf die poetische Ausführung einzelner Scenen, auf Entwicklung von Pathos in verschiedener Gradation bedacht gewesen, wie auf dramatische Abrundung und Gesamtwirkung. Andererseits ist in ästhetischer Richtung nicht ohne Grund angefochten worden, dasz die erste Werbung in unnatürlicher Art viel zu schnell zum Resultat führt, dasz also hier eine Wiederholung der ersten Werbung natürlicher sein würde, welche ein Nachgeben Anna's nach einiger Zeit der Werbung entschuldbar erscheinen liesze. Wir dürfen aber hier ein Zusammendrängen einer naturgemäsz in längerer Zeit vor sich gehenden Umwandlung der Gesinnung in Eine Scene aus Rücksichten auf den dramatischen Bau und die Gesamtwirkung für eine zulässige dramatische Lösung erachten und wäre aus dieser Rücksicht nur wünschenswerth gewesen, wenn auch die zweite Werbung noch kürzer und gedrängter

gehalten worden wäre. Wie sehr der Dichter alle diese Rücksichten sonst beobachtet und gegeneinander abgewogen hat, liesze sich bei vielen Stücken nachweisen; besonders bietet ein zu Vergleichung anregendes Beispiel der Dialog zwischen Angelo und Isabella in Masz für Masz. Hier wird eine Werbung, freilich ganz verschiedener Art, in zwei Scenen abgehandelt, welche bei einer Methode, wie sie in Richard III. beobachtet ist, füglich in Einer hätte zur Darstellung kommen können. Die beiden Scenen enthalten also eine nur durch eine kurze Scene getrennte Wiederholung desselben Hauptmotivs. Der Dichter hat aber dafür gesorgt, Mannigfaltigkeit und Steigerung in die Darstellung zu bringen. In der ersten Scene ist noch der, im Grunde genommen hier überflüssige Lucio eingeführt und die Trennung der Scenen zur Einschlebung von zwei Monologen des Angelo benutzt, welche die Entwicklung seiner sündigen Leidenschaft in höchst charakteristischer und interessanter Weise zum Ausdruck bringen. Ausserdem mag auch die rein praktische Absicht, die Kräfte der Schauspieler zu schonen, die Trennung solcher Scenen veranlaszt haben. Ein ähnliches Beispiel ist auch das zweimalige Auftreten der wahnsinnigen Ophelia im vierten Akt des Hamlet und an derselben Stelle die zweimalige Verhandlung des Königs mit Laertes, worin dessen Feindschaft auf Hamlet geleitet wird. Die Trennung der letzteren Scene rechtfertigt sich zwar äusserlich durch die Scene 6, in welcher Horatio die Nachricht von der Rückkehr Hamlets erhält, aber diese Rückkehr wird ja auch in der zweiten Scene des Königs mit Laertes (7) berichtet, und die Scene 6 erscheint also als eine absichtliche und nicht unbedingt nöthige Einschlebung. Da wir namentlich in Hamlet ganz besonders eine sehr planmässige und künstlerisch fein abgewogene Vertheilung der Scenen voraussetzen dürfen, müssen wir annehmen, dass der Dichter der Wiederholung desselben Motivs hier absichtlich nicht aus dem Wege gegangen ist. In der That erkennt man in diesen Scenen bei näherer Betrachtung eine sehr künstliche Steigerung und Vertheilung der dramatischen Wirkung. Zunächst wird Ophelia's Wahnsinn und dessen Wirkung auf das Königspaar, dann das Auftreten des Laertes und seine erste Berufung durch den König, darauf das zweite Auftreten der Ophelia und die gesteigerte Wirkung des Wahnsinns auf Laertes vorgeführt. In dieser Stimmung würde der kalt berechnete Anschlag auf das Leben Hamlets nicht recht natürlich für Laertes sein, er wird also vom König ausdrücklich auf eine spätere Berathung verwiesen, der eine Besprechung mit seinen Freunden vorhergehen soll. Zur Trennung

dieser Scene von der weiteren Berathung mit Laertes ist dann der Bericht an Horatio durch die Matrosen über Hamlets Rückkehr benutzt, und vor dem wirklichen Anschlag sind in den Dialog verschiedene vergleichende und charakterisirende Bemerkungen über Hamlets und des Königs Situation eingeflochten, die bei fortlaufendem Dialog aus Scene 5 nicht möglich gewesen wären. Es ist also auch hier zu sehen, dasz der Dichter auf die Wiederholung einen mehr untergeordneten Werth gelegt und die Steigerung und Mannigfaltigkeit der Motive gelegentlich vor der Einheit derselben beobachtet hat.

Die Reihe der hier berührten Beispiele wird nicht abzuschlieszen sein, ohne eine der gleichmässigsten und dabei schönsten Wiederholungen des dargestellten Motivs zu erwähnen, welche wir bei Shakespeare finden, ich meine das Herantreten des Brutus an seinen Diener Lucius, den er eingeschlafen findet, in Akt II und IV von Julius Cäsar. Die Rechtfertigung dieser Wiederholung ist von Freytag kurz und treffend gegeben worden, und es mag daher nur auf sie verwiesen werden.¹⁾

Die dritte Art von Wiederholungen, wie wir sie oben bezeichnet haben, die von Einzelheiten, entzieht sich der Natur der Sache nach einer zusammenfassenden Prüfung und Darstellung. Es lässt sich darüber sehr viel und sehr wenig sagen, und wir haben einige Beispiele schon gelegentlich berührt. Im Allgemeinen finden wir solche Wiederholungen aus den verschiedensten Gründen. Am interessantesten sind diejenigen, welche in bestimmter Absicht mit Rücksicht auf eine gewisse Wirkung angewendet sind, ferner auch solche, welche durch häufige Wiederkehr auf eine gewisse Anschauung des Dichters schlieszen lassen. In ersterer Beziehung mag auf ein paar Beispiele aus Othello hingewiesen sein. Zunächst in Akt III, Scene 3 in dem ersten groszen Dialog zwischen Jago und Othello auf die dreimalige Wiederholung des *'Indeed'*, *'honest'* und *'think'*, welche die Leidenschaft des Othello und seine Worte veranlassen:

*By heaven, he echoes me,
As if there were some monster in his thought
Too hideous to be shown.*

Dann, wie durch Emilia die Intrigue Jago's zur Enthüllung kommen soll, ist die vielfache Wiederholung des *'my husband'* be-

¹⁾ Technik des Dramas. 2. Aufl. S. 71.

merkenwerth, in welche eine gewaltige Wirkung gelegt und der Darstellerin Gelegenheit zu einer groszen Kunstentfaltung gegeben ist.

Mit dem Gesagten soll der Gegenstand keineswegs erschöpft sein. Es werden sich noch viele und vielleicht interessantere Beispiele für das hier Erwähnte aus den Werken des Dichters herausnehmen und daran tiefere Betrachtungen über sein Schaffen knüpfen lassen, aber auch hier dürfte sich die so oft gemachte Wahrnehmung wiederholen, dasz jedes redliche Streben dem Dichter näher zu treten, die Mühe reichlich lohnt, selbst wenn sich dies nur auf den Schreiber, nicht den Leser solcher Erörterungen beziehen liesze.
