

Werk

Titel: Ueber den Monolog in Shakespeare's Dramen

Autor: Delius, Nicolaus

Ort: Weimar

Jahr: 1881

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0016|log4

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber den Monolog in Shakespeare's Dramen.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von
Nicolaus Delius.

Verehrte Anwesende!

Vor einigen Jahren hatte ich die Ehre, hier einen Vortrag zu halten, der nach einer Seite die Technik der dramatischen Kunst Shakespeare's zu erläutern versuchte. Es handelte sich darum, die Motive zu erforschen und darzulegen, die unsern Dichter bestimmt haben mochten, an den betreffenden Stellen seiner Schauspiele in epischer Darstellung Ereignisse zu erzählen und Situationen schildern zu lassen, anstatt dieselben seinen Zuschauern scenisch vorzuführen. — Einen ähnlichen Beitrag zur Kenntniss der Shakespeare'schen Technik möchte ich nun heute liefern in einem Versuche, die Gründe zu erforschen, aus denen der Dichter jeweilig von der Form des Monologs Gebrauch gemacht hat. Es wird sich dabei vielleicht herausstellen, daß diese Gründe eben so mannigfaltig sein können, wie die Gestaltung des Monologs selber mannigfaltig durch die Stellung des Redenden und durch seinen Charakter im Drama modificirt wird.

Wie das moderne Drama überhaupt so baut sich auch Shakespeare's Drama aus der doppelten Form des Dialogs und des Monologs auf. Daß von diesen beiden Formen die erstere, die dialogische, die bei Weitem vorherrschende ist, das liegt in den scenischen Verhältnissen wie in der Natur der Sache selbst begründet. Die dialogische Form würde sogar die fast allein herrschende sein, wäre das Drama nichts weiter als ein bloßes

Abbild des menschlichen Verkehrs, unmittelbar aus dem Leben auf die Bühne gebracht. Denn im wirklichen Leben redet ja der Mensch nur zum Menschen und wenn er zu sich und mit sich selber spricht, so geschieht das in der Regel doch nur in Gedanken, nicht in Worten, vor Allem aber nicht in längerer zusammenhängender Rede, wie der Dramatiker ihn auf der Bühne sprechen läßt. Auf der Bühne ist das laut ausgeführte Selbstgespräch freilich eine Nothwendigkeit, wenn die Gedanken, die der Schauspieler seinem Mitschauspieler vorenthalten will oder muß, doch den Zuschauern offenbar werden sollen. So gestaltet sich denn der Monolog zu einer theatralischen Convenienz, zu einem Hilfsmittel, dessen Unentbehrlichkeit allseitig anerkannt und dessen Anwendung dem Dramatiker als ein selbstverständliches Recht gestattet wird. Fraglich und bedingt bleibt dabei nur das Maaß und Ziel dieser Anwendung von Seiten des Dichters. Der Monolog darf ebensowenig da erspart und vernachlässigt werden, wo sein Fehlen eine Lücke in dem Gange der Handlung oder eine Dunkelheit der Entwicklung der Charaktere veranlassen würde, wie er andererseits nicht überflüssiger Weise an ungehörigem Platze eingeschoben werden darf, etwa als ein bloßes Paradestück des declamatorischen Pathos oder als ein müßiges Spiel des Witzes. Der Monolog muß vielmehr seine jedesmalige Stellung im Drama aus sich selber rechtfertigen können, aus einer innern Nothwendigkeit gleichsam da stehend wo es steht, im engsten Zusammenhang mit dem, was ihm vorangeht und was ihm nachfolgt, als ein festeingeschlossenes Glied in der großen dialogischen Kette der übrigen Scenen.

Diese Theorie des Monologs, die hier nur in den wichtigsten Zügen skizziren ließ, möge denn nun ihre vervollständigende Illustration erhalten an der Praxis Shakespeare's als des sichersten Führers und Meisters auch auf diesem Gebiete dramatischer Kunst. Freilich würde es die mir gesteckten Grenzen eines Vortrags weit überschreiten, wollte ich Shakespeare's Verfahren an einer Musterung seiner sämtlichen Dramen nachweisen. Ich werde mich vielmehr auf das engere Gebiet der Tragödie beschränken müssen und zwar auf die fünf grossen tragischen Dramen, deren Bekanntschaft ich bei Ihnen Allen am sichersten voraussetzen darf und zur Vermeidung weitläufiger Inhaltsrecapitulation allerdings auch voraussetzen muß.

Wir beginnen mit der frühesten der fünf großen Tragödien unseres Dichters, an denen wir den Gebrauch des Monologs nachzuweisen haben, mit *Romeo und Julie*. Von vornherein ist es klar, daß da die Stellung

der beiden Liebenden zu einander und zu ihrer Umgebung, isolirt wie sie dastehen, mitten in den Conflicten der Parteiwuth ihrer hadernden Familien, sie für alle Aeüßerungen ihrer Empfindungen in Wonne und Verzweiflung auf sich selbst, d. h. auf den Monolog hinweisen muß. So hat denn Shakespeare auch von dem Monolog den ausgiebigsten Gebrauch gemacht; aber nur — und das ist ein feiner charakteristischer Zug — für die wahre echte Leidenschaft der Beiden, nicht für die unklaren oder unentwickelten Gefühle, die dieser Leidenschaft bei Beiden vorangingen. Romeo macht seiner halt- und grundlosen Liebesschwärmerei für die spröde Rosalinde in keinem Monologe Luft, sondern nur im witzelnden Dialoge mit seinen Freunden. Und auch Julie äußert in keinem Monologe den Eindruck, den die von der Mutter ihr angekündigte Bewerbung des Grafen Paris auf ihr Herz, das noch nicht gesprochen hat, hervorbringen mochte. Erst die erste Begegnung des Liebespaares auf dem Feste der Capulets beseitigt mit ihrem urplötzlich zündenden Lichte den bisherigen Dämmerungszustand, und da tritt der Monolog beiderseits in sein Recht und kurz, aber entschieden, zeichnet er gleichsam das Programm der jetzt beginnenden Tragödie. Zuerst von Seiten Romeo's, da er Juliens Abstammung erfährt, in dem Ausruf:

Sie eine Capulet! O theurer Preis! mein Leben
Ist meinem Feind als Schuld dahingegeben.

Und dann Julie, noch ehe sie Romeo's Namen und Herkunft weiß:

Ist er vermählt,
So ist das Grab zum Brautbett mir erwählt.

Nachdem sie aber Namen und Herkunft erfahren hat:

So einz'ge Lieb' aus einz'gem Haß entbrannt.
Ich sah zu früh, die ich zu spät erkannt.
Mein Lieben kündet Unheil im Beginn:
Dem schlimmsten Feinde gab mein Herz ich hin.

Ihren vollen Erguß in Worten findet Romeo's Leidenschaft aber erst in seinem folgende Monologe, Nachts, im mond hellen Garten der Capulets unter dem Fenster, an welchem Julie sichtbar wird. Bei ihrem Anblick gedenkt er nicht mehr des Familienhaders, der sie trennt oder doch trennen sollte. Nur die Feier der Schönheit Juliens bildet den Inhalt dieses Hymnus der Liebe als die nothwendige Einleitung gleichsam zu dem Zwiegespräch, das sich daran schließt und den Bund der Beiden für das Leben und den Tod besiegelt. Bezeichnend für diesen Monolog Romeo's ist es, daß eben nur der Preis der sonnengleichen Erscheinung Juliens darin vorherrscht und daß Romeo's eigene Liebesempfindung sich

nur in diesem Preise widerspiegelt, sonst aber hier kaum zu ihrem entsprechenden Ausdrucke gelangt.

Aus dem Garten der Capulets in der Mondnacht führt uns der Dichter unmittelbar in den Klostergarten Lorenzo's im Morgenlichte und zeigt uns den vielkundigen Mönch als Sammler von Kräutern aller Art, heilsamen wie giftigen. Sein philosophisches Selbstgespräch bei dieser Beschäftigung, ohne scheinbare Bezugnahme auf die uns bisher bekannt gewordenen Personen und Verhältnisse, erhält seine Würdigung und Berechtigung für uns erst später aus der Verwendung, welche der vertraute Beichtvater der beiden Liebenden von seiner botanischen Wissenschaft für die Bereitung des verhängnißvollen Schlaftrunkes macht.

In jener früheren Gartenscene hatte Julie in ihrer Apostrophe an den vermeintlich abwesenden, Romeo des aus dem Familienhader entspringenden Hindernisses ihrer Liebe wohl gedacht:

Dein Nam' ist nur mein Feind. Du bleibst du selbst,
Und wärest du auch kein Montag.

Und zum Schlusse, ehe noch Romeo sich zu erkennen gab:

Und für den Namen, der kein Stück von dir,
Nimm ganz mich selbst.

Jetzt hat Romeo sie beim Worte genommen. Der Bund der Liebenden ist geschlossen und in Juliens nächstem Monologe kümmert sie nicht mehr der Familienhader der Montagues und Capulets, sondern nur die Saumseligkeit der Amme, ihrer Liebesbotin an Romeo, die schon drei Stunden fort ist und noch immer mit dem heißersehnten Bescheide nicht zurückkehrt. Bedeutsam genug betont Julie da ihr Herz, ihr warmes jugendliches Blut im Contraste mit der schwerfälligen Unbehilflichkeit ihrer alten Amme. Solche psychologische und physiologische Fingerzeige für das Verständniß der Charaktere und der rasch weiterstürzenden Handlung zu geben, dazu hat der Dichter den Gebrauch des Monologs für vorzugsweise geeignet erachtet.

Zwischen dem zweiten und dritten Akte des Dramas vollzieht sich die heimliche Trauung des Liebespaares durch den hilfsbereiten Mönch Lorenzo, und demgemäß trägt der neuvermählten Julie folgender Monolog einen von dem vorhergehenden Monologe der bräutlichen Julie wesentlich verschiedenen Charakter. Wenn in jenem in leidenschaftlicher Klage die ungeduldige Erwartung der Rückkehr der Amme mit der ersehnten Botschaft von Romeo sich aussprach, so äußert sich in diesem Monologe die Erwartung des ersten Besuchs ihres jungen Gatten in einem innigeren und zugleich gehaltneren Tone. Der Monolog gipfelt in den Worten:

Ich kaufte einen Sitz der Liebe mir,
Doch ach! besaß ihn nicht: ich bin verkauft,
Doch noch nicht übergeben.

Auch hier finden wir Andeutungen, welche Julie füglich nur im Selbstgespräch machen konnte, Andeutungen, die im Gespräch mit der Amme und mit Romeo kaum am Platze gewesen wären.

Die nun eintretenden gewaltsamen Ereignisse: Tybalt's Tod, Romeo's Verbannung, Juliens erzwungene Verlobung mit Paris, schaffen eine allseitig veränderte Situation, und diese resumirt sich in dem kurzen Monologe, mit welchem die nun auch von der Amme in ihren Nöthen verlassene Julie den dritten Akt beschließt. Indem sie sich von ihrer bisherigen Vertrauten und Rathgeberin lossagt, gedenkt sie des Mönches Lorenzo. Wenn auch der ihr nicht helfen kann, so bleibt ihr doch als letzte Zuflucht der Selbstmord. Die verzweiflungsvolle Energie dieses Entschlusses fordert hier den kürzesten und knappsten Ausdruck der Sprache und führt uns zurück auf jenen eben so kurzen und knappen Ausdruck, den wir in Juliens erstem Monologe fanden. Ohne Romeo kein Leben! das ist der beiden Monologen gemeinsame Inhalt, am Anfange wie jetzt am drohenden Ende dieses Liebesbundes.

Wenn durch Juliens Monologe, die wir bisher betrachteten, je ein leitender Gedanke hindurchging und ein einheitlicher Ton sich darin vernehmbar machte, so ändert sich das mit dem Monologe, zu dessen Betrachtung wir nunmehr übergehen. Julie hat sich nicht vergebens an den Mönch um ein Rettungsmittel in ihrer Bedrängniß gewandt, aber jetzt, da sie dieses einzige Rettungsmittel ergreifen, da sie den Schlaftrunk nehmen soll, drängen sich ihr, die wir bisher als so entschieden und entschlossen lernten, mannigfache Bedenklichkeiten auf. Zuerst möchte sie, da ihre Lebenswärme schon vor der ahnenden Vorstellung des Kommenden zu erstarren beginnt, zu ihrem Troste die Amme zurückrufen. Aber

Mein düstres Spiel muß ich allein vollenden

sagt sie und greift zum Schlaftrunk. Aber vielleicht bleibt dieser Trank wirkungslos und sie muß am Morgen sich dem Grafen Paris antrauen lassen. Doch dafür liegt der Dolch bereit, das letzte Mittel, auf das schon der Schluß des vorigen Monologs hingedeutet hatte. So ist das Bedenken von der Wirkungslosigkeit des Trankes beseitigt, und an dessen Stelle tritt das andere Bedenken von einer tödtlichen Wirkung desselben. Aber nur für einen Augenblick giebt sie dem Verdachte Raum, der Mönch könne sie vergiften wollen, um sich selber vor den Folgen ihrer

von ihm vollzogenen Trauung mit Romeo sicher zu stellen. Ihr drittes Bedenken ist schlimmer als die beiden ersten, die sie leichter Hand abwies:

Wie aber, wenn ich, in die Gruft gelegt,
Erwache vor der Zeit, da Romeo
Mich zu erlösen kommt!

Alle Schrecknisse eines solchen zu frühen Erwachens in der Gruft malt ihre aufgeregte Phantasie in einer sich drängenden Reihenfolge grauenhafter Bilder sich aus, die dann ihren Höhepunkt erreichen in der Vorstellung eines sie packenden Wahnsinns und im Wahnsinn zu vollbringenden Selbstmordes. Wie sie in dieser Vorstellung Tybalt's Leichnam aus seinem Grabe zerrt, so sieht sie in ihrer letzten Vision Tybalt's Geist ihren Romeo mit dem Stossdegen bedrohen und in dem Drange, ihrem Romeo zu Hilfe zu eilen, leert sie in höchster Beängstigung den Becher mit dem Ausruf:

Ich komme, Romeo! Dies trink' ich dir.

Hier haben wir denn statt der Monologe der Reflexion, der Empfindung, der Selbstbekenntnisse, die wir bisher beobachteten, den Monolog der dramatischen Handlung, einen Monolog, der den Verlauf einer ganzen Scene in sich faßt, nur daß diese Scene im Innern eines Individuums, nicht im Aeußern der Wechselrede verschiedener Personen sich abspielt.

Ein schrofferer Contrast ist kaum denkbar, als der zwischen den beiden Monologen des verbannten Romeo in Mantua. Im ersten spricht sich in der Zuversicht einer glücklichen Traumdeutung die frohe Hoffnung baldiger Wiedervereinigung mit der geliebten Julie aus. Da mitten in die anticipirte Ausmalung dieses Wiedersehens kommt ihm durch seinen Diener die Kunde von Juliens bereits erfolgtem Tode und Begräbniß, und rasch ist sein Entschluß gefaßt:

Wohl, Julie, heute Nacht ruh' ich bei dir.
Ich muß auf Mittel sinnen.

Und dieses Mittel ist bald gefunden: es ist das Gift, dessen Verkauf zwar das Gesetz in Mantua mit dem Tode bestraft; aber die hungerleidende Armuth des Apothekers, deren drastisch anschauliche Schilderung den folgenden größeren Theil des zweiten Monologs ausfüllt, wird sich durch Romeo's Gold schon bewegen lassen, das Gesetz zu brechen. In das leibliche Elend dieses Apothekers hatte sich schon früher Romeo wie zufällig im Vorübergehen an seinem Laden vertieft, gleichsam wie in ein Seitenstück zu seinem eignen geistigen Elend in der Verbannung zu Mantua.

Die grosse Schlußscene der Tragödie bringt uns zunächst in einem Monologe des Grafen Paris sein der Julie dargebrachtes Todtenopfer, das

bei aller scheinbarer Innigkeit doch etwas kalt und conventionell gehalten ist, ganz im Gegensatze zu Romeo's letztem Monologe, der wiederum als ein wesentlich handelnder Monolog aus verschiedenen Theilen besteht. Der erste Theil ist der Bestattung seines von ihm im Irrthum getödteten Nebenbuhlers Paris neben der gemeinsam geliebten Julie gewidmet, im Sinne des Alles sühnenden und versöhnenden Todes. — Der zweite Theil feiert zugleich die selbst dem Tode unantastbar gebliebene Schönheit Juliens und fleht, um vor dem Scheiden seinen Frieden mit aller Welt zu machen, noch den todten Tybalt um Vergebung an. Der dritte Theil endlich leitet mit einer letzten Umarmung Juliens das Leeren des Giftbechers ein und schließt mit den Worten:

Und so im Kusse sterb' ich.

So lösen sich die grellen Dissonanzen in Juliens vorhergehendem Monologe zu sanften Harmonien in dem Sterbemonologe Romeo's. Ihm erscheint die Gruft der Capulets, die Juliens Phantasie sich mit allen Grauenbildern ausgemalt hatte, in der Wirklichkeit vielmehr als eine lichte Feierhalle, als eine willkommene Ruhestatt des Lebensmüden. Auf solche Worte friedlicher Ergebung würde ein abermaliges Aufreißen alter Wunden kaum am Platze gewesen sein. Der Dichter hat denn auch im Gegensatze zu Romeo's trostreicher Todesrede der wiedererwachenden Julie für den Ausdruck ihrer Verzweiflung mit weiser Beschränkung nur wenige Worte geliehen. Nachdem sie Lorenzo's Aufforderung, mit ihm die Gruft zu verlassen, zurückgewiesen und vergebens in Romeo's Becher einen Rest von Gift für sich selbst gesucht hat, stößt sie sich Romeo's Dolch in die Brust mit den Worten:

O willkommner Dolch!
Dies werde deine Scheide. Roste da
Und laß mich sterben.

Was dann noch weiter folgt, die Versöhnung der beiden feindlichen Geschlechter über dem Grabe ihrer Kinder, das konnte dem Dichter zu fernerer Anwendung des Monologs keinen Anlaß bieten.

Shakespeare's Romeo und Julie würde uns im Ganzen und Großen auch ohne die darin verflochtenen Monologe verständlich bleiben, obgleich wir dann allerdings manchen feineren psychologischen Zug zur Charakteristik der Hauptpersonen und ihrer Handlungsweise vermissen würden. Die Tragödie spielt sich ja im engeren Sinne zwischen den beiden Liebenden, im weiteren Sinne zwischen den beiden feindlichen Geschlechtern

ab und baut sich daher mit innerer Nothwendigkeit aus dem Dialoge auf. — Anders verhält es sich aber mit dem Drama, zu dem wir nun übergehen, mit *Hamlet*. Hier spielt sich die Tragödie, so weit sie vornehmlich unsere Theilnahme in Anspruch nimmt und unsern Geist beschäftigt, im Innern eines mehr leidenden als handelnden Helden ab und würde, da dieser Held seine Kämpfe für sich allein zu bestehen hat, uns schlechterdings unverständlich bleiben, hätte nicht der Dichter in den Monologen uns die Schlüssel zur Lösung der Räthsel dieses räthselhaftesten aller Dramen dargeboten oder doch darbieten wollen. Es erhellt aber daraus, daß für die Würdigung dieses Trauerspiels eine Erwägung der Monologe in ihrer jedesmaligen Stellung im Drama viel schwerer in's Gewicht fällt als für das Verständniß des vorigen Drama's. Betrachten wir das denn im Einzelnen eingehender.

In Hamlet's erstem Monologe ist die ungeheure Last der Aufgabe, den Vaternord am Oheim und Stiefvater zu rächen, noch nicht auf seine Schultern gelegt. Was ihn bis jetzt gepeinigt hat, das faßt er zusammen in seinen Ausruf:

Schwachheit, dein Nam' ist Weib!

Es ist die herzerschütternde Thatsache, daß gerade seine Mutter ihm zum Anlaß dieses Denkspruchs dienen muß. Sonst wird in diesem ersten Monologe nur Hamlet's grenzenlose Liebe und Verehrung für den todtten Vater mit seiner ebenso grenzenlosen Verachtung des gehaßten Oheims constatirt. — Viel kürzer spricht sich Hamlet am Schlusse derselben zweiten Scene aus, denn die ihm mittlerweile gewordene geheimnißvolle Kunde von der Geistererscheinung seines Vaters in Waffen kann zuerst doch nur einen unbestimmten Verdacht in ihm erregen, und den äußert er in den Worten:

Ich vermuthe was von argen Ränken.

Solche Vermuthung wird ihm denn bald zur entsetzlichen Gewißheit aus dem Munde des gemordeten Vaters selbst. Nach dem Verschwinden des Geistes erwarten wir natürlich, daß Hamlet's nächster Monolog den Entschluss der Rachevollstreckung, zu der er soeben durch eine so eindringliche Mahnung aus dem Jenseits beschworen war, aussprechen, ja daß er das Wo und Wie dieser theuersten Pflichterfüllung erwägen würde. Statt dessen aber heftet sich der Monolog an die letzten Worte des Geistes: Gedenke mein! und Hamlet's einzige Sorge scheint sich um die Möglichkeit zu drehen, dass er diese letzten Worte vergessen möchte. In dem „Gedenke mein!“ liegt nun allerdings auch das Gedenken an die Blutthat des Oheims miteingegriffen, und so wird denn auch diese mit-

ingezeichnet in die Schreiftafeln. Eingezeichnet bis auf Weiteres, möchten wir in Hamlet's Seele hinzufügen und uns fragen: Hat nicht der Dichter schon in diesem Monologe uns seine Auffassung von dem Charakter des Helden andeuten wollen? Gewiß hat er das gewollt. Wir sehen, der Racheakt soll verschoben werden. In welchem Sinne aber dem Hamlet die Ausführung desselben vorschwebt, das verräth uns kein Wort seines Monologs. Wohl aber giebt sein Ausruf am Schlusse der Scene:

Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt sie einzurichten kam

uns eine Probe davon, wie Hamlet es liebt, eine specielle, seinem Gewissen unabweisbar nahegelegte Frage zu verallgemeinern, das Concrete zum Absoluten zu verflüchtigen und das Praktische zum Theoretischen aufzulösen.

Aus diesem Zustande einer thatenscheuen Reflexion, dem die angenommene Wahnsinnsmaske freien Spielraum und beliebigen Aufschub gewährt, ihn herauszureißen zu einem Versuche wenigstens des Handelns, dazu bedarf es eines zufälligen äußeren Anlasses. Dieser Anlaß bietet sich denn dar in dem Auftreten der wandernden Schauspielergesellschaft und in der Declamation des ersten Schauspielers. Ihre Nachwirkung auf Hamlet's Gemüth zeigt uns sein folgender Monolog. Die tiefe Empfindung, welche der Schauspieler in seiner Recitation vom rauhen Pyrrhus für die Leiden der ihm doch fremden Hecuba in so erschütternder Wahrheit zu fingiren verstand, mahnt den Prinzen an seine bisherige Theilnahmlosigkeit in der eigenen Sache, in der Sache des ermordeten Vaters. Aber die ingrimmigen Schmähworte und Hohreden, mit denen er sein Nichtsthun und sich selbst überhäuft, sollten ihn doch noch mehr zum Thun anstacheln, als der Vortrag des Schauspielers, und wir erwarten natürlich abermals aus Hamlet's Munde den festen Entschluß zur schleunigen Rachevollziehung zu vernehmen. Da treten neue Bedenken ihm wieder hindernd in den Weg. Der Geist, an dessen Erscheinung und Wort er bisher so sicher glaubte, kann ja ein böser Geist, ein Teufel, und der so bitter gehaßte und verschmähte Oheim kann ganz unschuldig an dem vermeintlichen Brudermorde sein. Die Rachevollstreckung muß also abermals verschoben werden, bis daß der König bei der Aufführung des Drama's von der Ermordung des Gonzago seine bis dahin nur präsumirte Schuld in Mienen und Geberden verrathen hat.

Mit diesem vorläufigen Aufschube, den Hamlet's Zweifelsucht zur Beschwichtigung seiner heraufbeschworenen Gewissensscrupel zu fordern scheint, gewinnt er denn abermals eine Frist, um sich vor der argen Zeit, die aus den Fugen ist, und vor seiner schweren Aufgabe, sie

wieder einzurichten, in sein Inneres zu flüchten. Da ergeht er sich denn in den melancholischen Betrachtungen, die den Inhalt seines nächsten berühmtesten Monologes vom Sein oder Nichtsein ausmachen. Diese Betrachtungen über den Selbstmord als ein probates Mittel zur Befreiung von allem möglichen menschlichen Elend und über die Bedenken, die der Ergreifung dieses Mittels entgegenstehen, scheinen doch rein theoretischer Natur zu sein, und die Frage vom Sein oder Nichtsein hat auf die Frage von Hamlet's Thun oder Nichtthun keine weitere praktische Bezugnahme, als etwa die im Schlusse des Monologs liegende:

So macht Gewissen Feige aus uns allen;
Der angeborenen Farbe der Entschloßung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so den Namen Handlung.

Zu solchen Unternehmungen, welche die Feigheit des Gewissens und die Blässe des Gedankens nicht zu Thaten werden läßt, müssen wir und muß Hamlet selbst, im Sinne des Dichters, doch auch wohl die ihm aufgelegte Rachevollstreckung an dem Oheim rechnen.

Durch die Aufführung des Schauspiels im Schauspiel hat Hamlet dann seine schwankende Ueberzeugung von der Blutschuld des Oheims wieder vollständig befestigt, und wir erwarten nun in seinem nächsten Monologe doch eine bestimmte Ankündigung seines sofortigen Handelns. Aber glücklicher oder unglücklicher Weise hat ihn seine Mutter vor dem Schlafengehen zu sich beschieden und da er doch lieber Dolche reden als Dolche brauchen mag, so liegt ihm die Aufgabe, der Mutter in's Gewissen zu sprechen, näher als die andere Aufgabe, seinen Stiefvater umzubringen. Nur zufällig — wenigstens entnehmen wir das aus seinem eben berührten Monologe — geräth er auf seinem Wege zur Mutter in das Gemach des Königs und findet ihn am Betpult knieend, also in einer so wehrlosen, unbeschützten Lage, so bequem wie nur möglich, um endlich an ihm das Werk der Rache zu vollstrecken. Aber gerade diese betende Stellung ist es, die den Rächer des Vätermordes irre macht. Der König selbst freilich verspricht sich, wie sein Monolog beweist, keinerlei Erfolg von seinen vergeblichen Gebetsversuchen. Wohl aber fürchtet Hamlet, durch das Schwert, das er schon gezückt hat, den betenden Verbrecher stracks in den Himmel zu befördern. Der Racheakt wird also abermals verschoben, nicht in der früheren Besorgniß, einen Unschuldigen, vom Teufel in Gestalt des väterlichen Geistes Verleumdeten, zu würgen, sondern in der Besorgniß, einen Schuldigen durch unzeitige Wegräumung der verdienten Höllenpein zu entziehen.

Aber wenn Hamlet auch solche zarten oder vielmehr raffinirt grausamen Bedenken hegt, den König in einer gegebenen Situation zu erstechen, so theilt der König in Betreff Hamlets diese Bedenken durchaus nicht, sobald er dessen Gemeingefährlichkeit, aus der Erstechung des Polonius, auch für seine eigene Person erkannt hat. Und zwar soll, der besseren Sicherheit wegen, England dieses Henkeramt an Hamlet vollziehen, wie der folgende Monolog des Königs das mit dürren Worten ausspricht. Den geheimen Mordplan in seinem ganzen Umfange entdeckt Hamlet freilich erst später auf der Fahrt nach England, aber daß er seinen Reisegefährten Rosencranz und Gildenstern und den ihnen mitgegebenen Briefschaften das Schlimmste zutraut, das hat er ja vorher schon gegen seine Mutter deutlich ausgesprochen. Wenn er dennoch die Seereise scheinbar bereitwillig antritt, so bestimmt ihn dazu schwerlich allein die Genugthuung, die er fühlt, seine beiden Schulgenossen mit ihrem eigenen Pulver in die Luft zu sprengen, wie er sich bildlich gegen seine Mutter ausgesprochen hatte. Im Sinne des Dichters ist für Hamlet diese englische Reise ein willkommener Anlaß oder Vorwand, den Racheakt abermals zu verschieben. Eine Beschönigung von sich selber läßt sich freilich für diesen Aufschub nicht so leicht beschaffen, wie für die früheren Verzögerungsfälle, und so erklärt es sich, daß Hamlet's letzter Monolog auch nichts Derartiges versucht, sondern nur die eigne Unentschlossenheit und Unthätigkeit mit der Entschlossenheit und Thatkraft des jungen Fortinbras contrastirt, der in den Krieg mit Polen zieht, während Hamlet sich nach England einschiffen läßt. Der Parallelismus der Gedankenreihe Hamlet's in diesem seinem letzten Monologe mit derjenigen in dem Monologe, der sich an die Recitation des Schauspielers knüpfte, ist augenfällig genug. Aber jener frühere Monolog hatte doch ein greifbares Resultat zu seinem Ausgange: die Inszenirung des Schauspiels im Schauspiel, um damit die Schuld des Königs zu constatiren. Hier aber dient im Sinne des Dichters die Verherrlichung des Fortinbras in Hamlet's Munde und zugleich seine eigene Herabwürdigung, lediglich als Prophezeiung der Zukunft, die dem siegreich aus Polen heimkehrenden norwegischen Königssohne gehören wird. Der dänische Königssohn aber hat alsdann seine einzige Lebensaufgabe, der Rächer seines Vaters zu sein, mit seinem Tode besiegeln sollen und dürfen. Die Katastrophe, die dazu führt, tritt nothwendig aus der bisher in Hamlet's Innern spielenden Tragödie heraus und bedarf für den fünften Akt nicht mehr der Monologe, die uns als willkommene Fingerzeige für das Verständniß der Absichten des Dichters durch die vier ersten Akte begleitet haben.

Wie im *Hamlet*, so bildet auch im *Othello* der Monolog ein vorherrschendes unentbehrliches Element und zwar aus ähnlichem Grunde. Wie der Held des einen Dramas kann auch der Schurke des anderen keinen Vertrauten haben bei der Vollführung des Planes, den er durch alle Stadien der dramatischen Handlung verfolgt, und der Dichter sieht sich daher veranlaßt, in beiden Fällen durch eine Reihe von Monologen die Zuschauer fortlaufend zu orientiren über die Motive der betreffenden Personen und über den jedesmaligen Stand der Angelegenheit, die gefördert werden soll. Damit ist freilich die Aehnlichkeit zwischen beiden abgeschlossen, denn im Uebrigen läßt sich kaum ein größerer Contrast denken als der zwischen Hamlet's und Jago's Selbstbekenntnissen besteht. Auf der einen Seite eine reflectirende grüblerische Gewissenhaftigkeit, die immer anhält und zögert auf dem Wege zu dem erstrebten Ziele und dieses Ziel am Ende doch nur durch einen außer der Berechnung liegenden Zufall erreicht; auf der andern Seite eine praktische energische Gewissenlosigkeit, die ihr Ziel unverrückt in's Auge faßt und sich durch keine menschliche Regung von ihrem teuflischen Wege zur Erreichung des Zieles abirren läßt. Damit hängt es denn zusammen, daß der offene [!]Cynismus, mit welchem Jago das Publicum gleichsam zum passiven Mitwisser seines Vorhabens und Thuns macht, das Verständniß seiner Monologe und aus den Monologen heraus seines Charakters eben so sehr erleichtert, wie die verschleierte Selbsttäuschungen Hamlet's solches Verständniß erschweren. Eine Analyse der Jago'schen Monologe hat es denn auch mit der Bewältigung eines bequemeren Materials zu thun, wie sich das nun im Einzelnen ergeben wird.

Schon Jago's erster Monolog am Schlusse des ersten Actes enthält das Programm der ganzen Tragödie, so weit sie Jago zu ihrem Urheber hat. Das „doppelte Schelmenstück“, das er vollführen will, Othello's und Cassio's Verderben und zwar das Verderben des Einen durch den Anderen, steht ihm hier schon vor Augen. Zunächst nur in allgemeinem Umriss, denn die Details der Ausführung muß er noch der Zeit und den Umständen überlassen, die er schon seinen Zwecken dienstbar zu machen wissen wird. Seinen Beweggrund zu solchem Plane kennen wir bereits aus seinem Zwiegespräch mit Rodrigo: es ist die kränkende Zurücksetzung, welche er von Othello erlitt, als nicht er, sondern Cassio zu dessen Leutnant ernannt wurde. In dem Monologe ist aber dieser Beweggrund, der für den Gimpel Rodrigo plausibel genug sein mochte, als irrelevant übergangen, und fast eben so wenig stichhaltig scheint ein statt dessen angeführtes Motiv: der von Jago selbst angezweifelte Verdacht, als ob Othello zu Jago's Frau in sträflichem Verhältnisse gestanden habe. Jago's eigentlichen Beweggrund läßt

der Dichter in dem Monologe uns nur errathen: Jago haßt den Othello und den Cassio wie der Böse den Guten, der Gemeine den Edlen haßt und hassen muß, psychologisch aus innerer Nothwendigkeit.

Auch an das folgende Zwiegespräch Jago's und Rodrigo's schließt sich ein Monolog des Ersteren, wiederum als Ergänzung zu dem mit Rodrigo Verhandelten und als solche ein Seitenstück seines früheren Monologs. Ein neu hinzutretender Zug darin ist eine gewisse Selbstanreizung zur Verfolgung seines Planes, deren ein Mensch wie Jago doch kaum zu bedürfen schien. Der Verdacht, Othello sei ihm bei Emilie in's Gehege gekommen, vorher von ihm selber angezweifelt, wird hier als eine ihn quälende Vermuthung hingestellt, aber hier zur Rechtfertigung eines etwaigen Anschlages auf die Ehre der Desdemona von Seiten Jago's:

Nichts kann und soll mein Herz beruhigen,
Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib.

ruft er aus, und wenn er hinzufügt: .

Den Cassio fürcht ich auch für mein Gespons,

so hat der Dichter damit vielleicht weniger ein secundäres Motiv zur Intrigue gegen Cassio dem Jago in den Sinn und Mund legen wollen, als vielmehr einen weiteren Beitrag zur Charakteristik des Letzteren liefern. Der Niederträchtige findet eben eine Art von Genugthuung darin, dass er die eigne Schlechtigkeit Andern zutraut.

Wenn Jago seinen zweiten Monolog, auf seine Stirn deutend, schließt:

Hier denn, zwar noch verworren, hab' ich's nun:
Wie'n Schelmstück aussieht, zeigt sich erst beim Thun,

so darf er im dritten Monologe sich rühmen, daß sein Plan mittlerweile eine feste Gestalt gewonnen hat. Cassio ist wegen eines Disciplinarvergehens auf Jago's Anstiften seines Dienstes entlassen und soll nun nach Jago's tückischem Rathschlag Desdemona's Fürbitte bei Othello in Anspruch nehmen. Noch mehr als über den sichern Erfolg dieses Anschlages frohlockt Jago über den frommen Anschein, den er sich mit diesem Rathschlage gegeben, über diese Theologie der Hölle, wie er sie nennt und übt, über seine Virtuosität in der Heuchelei. Wir haben da wieder einen neuen Zug in der Charakteristik des Bösewichts, den der Dichter natürlich nur im Monologe anbringen konnte.

Jago's Intriguenspiel ist nunmehr im vollen Gange seiner Ausführung und seines Erfolges. Die Periode der bloßen Entwürfe und Berechnungen liegt hinter ihm und damit fällt für den Dichter jeder Anlaß weg, zur Charakteristik Jago's und seines Thuns und Treibens, sich

ferner der Form des Monologs zu bedienen. Die Tragödie wird nunmehr in die Seele Othello's verlegt und der durch Jago's täuschende Insinuation so traurig vereinsamte Mohr muß im Monologe seinem gepreßten Herzen Luft machen und zugleich die immer tiefer fressenden Wirkungen des in sein Gemüth geträufelten Giftes vor den Zuschauern darthun. Othello's erster Monolog beginnt denn charakteristisch genug mit dem Ausdruck seines völligen Vertrauens auf Jago's Redlichkeit, also auch seines unbedingten Glaubens an dessen verläumderische Aussagen in Betreff der Desdemona. Zur Verstärkung dieses Glaubens muß ihm denn das Bewußtsein der äußern Mängel seiner Persönlichksit dienen, welche Desdemona's Untreue motiviren könnten. Seine selbstquälerische Betrachtung verallgemeinert sich und gipfelt in dem pessimistischen Ausruf:

O, Fluch des Ehestands,
Daß unser diese zarten Wesen sind
Und ihr Gelüste nicht.

Aber der Anblick der auftretenden Desdemona in ihrer Reinheit und Unschuld bannt für einen Moment alle diese Seelenpein, und mit den Worten:

Wenn diese falsch ist, oh, dann macht der Himmel
Sich selbst zum Spott. Ich will's nicht glauben

schließt sein Monolog. Indeß hat Jago's Gift schon zu tief gewirkt und neue Verdachtsgründe kommen zu den alten, zum Verderben der vermeinten beiden Schuldigen. Cassio's Wegräumung übernimmt Jago und an Desdemona will Othello selbst das Rächeramt des verrathnen Gatten vollziehen. In welcher Auffassung und Gesinnung er daran geht, das sagt uns sein letzter Monolog im ehelichen Gemach am Bette der schlafenden Desdemona. Zunächst mahnt er sich selbst zu der schweren That durch die Vorhaltung der Ursache, die ihn dazu zwingt. Diese Ursache selbst, den Ehebruch seiner Gattin, wagt er freilich im Angesicht der keuschen Sterne nicht zu nennen. Daß er Desdemona später erwürgt, nicht etwa ersticht, das wird schon hier angedeutet mit Othello's Worten:

Doch nicht ihr Blut vergieß' ich,
Noch ritz' ich diese Haut, so weiß wie Schnee
Und glatt wie eines Denkmals Alabaster.

Das Mitleid, welches dieser Anblick der Schlafenden in ihm erregt, weicht aber der sittlichen Betrachtung, von der Othello's ganzes Rächeramt durchdrungen und geleitet wird:

Doch muß sie sterben, sonst betrügt sie Andre

und noch deutlicher, noch reiner tritt diese Empfindung hervor bei den Thränen, die er im Abschiedskusse vergießt:

Dieser Schmerz
Ist wie der Himmel strafend wo er liebt.

Wir erkennen, wie der Dichter diesen Monolog benutzt hat, um uns Othello's That in dem denkbar mildesten Lichte erscheinen zu lassen. Daß wir dem Gatten ein noch innigeres Mitgefühl zollen als der Gattin, diese Absicht des Dichters ließ sich eben nur im Monologe, im rückhaltlosesten Seelenergusse Othello's erreichen, in keinem Dialoge, denn es ist ja keine Person im Drama, der Othello sein Innerstes so hätte offenbaren können und dürfen.

Die nun eintretende Katastrophe mit ihrem vielbewegten Durcheinander von Handlung bot eben so wenig wie der Schluß des Hamlet Raum und Anlaß zu den Selbstbetrachtungen, die den Monolog bedingen.

In den Dramen, die uns bisher beschäftigten, hatte der Dichter immer nur für wenige Personen von dem Monologe Gebrauch zu machen, aus Gründen, die sich aus der Analyse uns ergaben. Zu einer umfangreicheren und vielseitigeren Anwendung gelangt der Monolog erst in der Tragödie, zu welcher wir nun übergehen, im *König Lear*. Wie wir sahen, ist der Monolog die natürliche Redeweise derer, die ihre Gedanken, Empfindungen, Hoffnungen und Pläne Andern nicht mittheilen dürfen oder nicht können, je nachdem ihr arges Bewußtsein oder ihre Isolirung sie so oder so gestellt hat. In Lear finden wir beide Kategorien von Charakteren, die erste einfach, die zweite mehrfach vertreten. Der Repräsentant der ersten Klasse ist Gloster's Bastardsohn Edmund, dessen wahre Gesinnung freilich in der ersten Scene, wo der Vater ihn als seinen wohlgerathenen Liebling seinem Freunde Kent vorstellt und empfiehlt, sich nicht verrathen darf, desto unverhüllter aber in den folgenden Scenen sich kund thut. Wie Jago in seinem ersten Monologe, so spricht auch Edmund in dem seinigen, zunächst in allgemeinen Andeutungen, seine bösen Absichten aus. Das Gefühl eines erlittenen Unrechts ist bei Beiden dasselbe: Othello's Parteilichkeit für Cassio gegen Jago entspricht der Parteilichkeit der Völkersatzung für Edgar, den Echtbürtigen gegen Edmund, den Bastard. Diese angebliche Unbill zu rächen, sein vermeintliches Anrecht wieder zu erobern, dazu muß denn Edgar wie Cassio weggeräumt werden mit dem Mittel teuflischer Hinterlist, das beiderseits eben so energisch gewissenlos wie raffinirt berechnend ergriffen wird.

Wie Jago seinen Anspruch auf seine militärische Tüchtigkeit und erprobte Dienstleistung gründet, so Edmund auf die körperlichen und geistigen Gaben, welche die gütige Natur, seine Göttin, bei seiner Bastard-erzeugung ihm schon vor den in der Ehe erzeugten Söhnen verlieh.

Wie im ersten Monologe Edmund seinen verderblichen Plan darlegt, so im zweiten der verbannte Kent seine edle Absicht, in der Verkleidung einer schlichten Diensttracht seinem Herrn, der ihn verstieß, doch treu zur Seite zu bleiben. In solcher vereinsamer Stellung, ohne einen Vertrauten, kann Kent diese brave Gesinnung und loyale Anhänglichkeit, die den Zuschauern für das Verständniß des Folgenden schon hier klar werden mußte, nur im Monologe äußern, einfach und kurz ohne weitere motivirende Reflexionen, die weder zu Kent's Charakter noch zu der gegebenen Situation sich schicken würden.

Desto inhaltreicher ist Kent's folgender Monolog, da wo er in den Fußblock gespannt, sehnsüchtig dem Aufgange der Sonne entgegenharrt, um bei ihrem Lichte den Brief Cordelia's lesen zu können. Daß Cordelia seiner eingedenk ist und daß ihr Brief in seine Hände gelangen konnte, das erscheint ihm wie ein Wunder, dergleichen man nur im Elende erlebt. Endlich spricht er die Hoffnungen aus, die er für eine endliche Lösung aller gegenwärtigen Wirren auf Cordelia setzt. — Wir haben hier also wieder einen orientirenden Monolog, vorbereitend auf kommende Ereignisse und eben in dieser monologischen Form dem Zuschauer mitgetheilt, da keine dialogische Form für Kent, als Cordelia's einzigen Vertreter, in seiner Vereinsamung möglich war.

Wie der bei Todesstrafe verbannte Kent sich nur in dem Incognito seiner Verkleidung im Lande, in der Nähe seines Herrn, halten und aufhalten kann, so bleibt auch dem geächteten Edgar kein andres Rettungsmittel als die Verkleidung; und zwar gedenkt er die Tracht und Haltung der vagabondirenden Tollhausbettler anzunehmen, deren abschreckend widerliche, dem englischen Publicum zu Shakespeare's Zeit wohlbekannte Erscheinung sein Monolog uns schildert, noch ehe wir ihn als solchen angeblich Besessenen auftreten sehen.

Zu den beiden bisher betrachteten dramatischen Figuren, welche die Noth der Zeit aus ihrer Stellung herausgetrieben und auf sich, d. h. für unsere Auffassung auf den Gebrauch des Monologs angewiesen hat, kommt endlich noch eine dritte, der Held der Tragödie, Lear selbst. Denn die Gesellschaft des Narren, in welcher er auf der Haide auftritt, ist für keine Gesellschaft zu rechnen, da Lear selbst keine Notiz davon nimmt: Lear ist und fühlt sich vielmehr allein, dem Sturme und Drange der entfesselten Elemente preisgegeben, den er mit dem Sturme und Drange seines Innern zu überbieten wagt. So lange Lear den vergeblichen Kampf

mit zwei unnatürlichen Töchtern bestand, so lange war der Dialog die Form, in welcher er, je nach der jedesmaligen Situation, mit dem Ausbruch seines Zornes, mit dem Appell an das Gerechtigkeitsgefühl oder an das Mitleid, mit dem Versuche der Unterhandlung, mit der Aeußerung bitterster Ironie seine Stellung behaupten oder wiedergewinnen wollte. Jetzt, da er sich aus allen diesen Positionen herausgeschlagen sieht, bleibt ihm nur der Monolog übrig, in dessen leidenschaftlichen Ergüssen wir ihn vollends dem Wahnsinn entgegentreiben sehen.

Zu der folgenden Wahnsinnscene in ihrer überwältigenden Wirkung hat der Dichter, gleichsam als eine Ruhepause und ein Moment der Beschwichtigung, Edgar's nächsten Monolog gefügt. In Reimversen, in welche Shakespeare auch sonst antithetische Sentenzen einzukleiden liebt, stellt Edgar hier seine Interessen als geringfügige und bescheidene den Angelegenheiten der Höheren gegenüber, die doch nicht besser daran sind als er, und er findet in dieser Parallele eine Art von Trost. Ist ja ihm durch seinen Vater Gloster dasselbe Leid widerfahren, wie dem König Lear durch seine Töchter.

Noch tröstlicher für seine eigene Lage lautet Edgar's folgender Monolog, dessen optimistische Resignation und getroste Zuversicht freilich alsbald auf die härteste Probe gestellt wird beim Anblicke seines geblendeten Vaters, der, von einem alten Lehnsmanne geführt, nun der Führung seines nicht erkannten Sohnes übergeben wird.

In den Dialog der vierten Scene des vierten Actes zwischen Cordelia und dem Arzt, wie zwischen Cordelia und dem Boten finden wir einige monologische Stellen eingeflochten. Die erste spricht Cordeliens Wünsche für die Wiederherstellung des geisteskranken Vaters aus, die zweite rechtfertigt im Sinne des Dichters für sein englisches Publicum den kriegerischen Einfall der französischen Truppen in England. Sie sagt:

Kein hohler Ehrgeiz treibt uns zum Gefecht,
Nur inn'ge Lieb' und unsers Vaters Recht.

wie sie eben vorher betont hatte, daß ihr Gemahl, der französische König, nur ihrer Thränen Flehen erhört habe, als sie sich zum Feldzuge gerüstet.

Wie im Hamlet und Othello, bietet auch im Lear die im fünften Acte sich vollziehende Katastrophe zu Monologen keinen weiteren Anlaß, und der Dichter hat sie aus denselben Gründen unangewendet gelassen, die wir dort schon erörterten.

Unsere Monologmusterung schliesse mit *Macbeth*, der an äusserem Umfange ärmsten, an Monologen reichsten Tragödie Shakespeare's. Letzterer Umstand erklärt sich nicht wie bei Jago im Othello, bei Edmund im Lear aus der isolirten Stellung des Charakters, der seine verbrecherischen Pläne etwa für sich allein entwerfen und ausführen müßte. Macbeth hat ja an der Lady Macbeth mehr als eine bloße Mitwisserin, eine Helfershelferin des Königsmordes. Vielmehr scheint der Dichter in unser Drama deshalb so viele Monologe eingefügt zu haben, weil dem Tiefsinn seiner spätern Dramaturgie gemäß eine psychologische Entwicklung und Darlegung der dramatischen Figuren ihn eben so anzog und sein Publicum anziehen sollte, wie die Vorführung der dramatischen Handlung. Bei Edmund und bei Jago lag das Element des Bösen schon fertig vor in ihrem ersten Auftritte; bei Macbeth aber hat sich der Abfall vom Guten zum Bösen erst vor unsern Augen zu vollziehen. Um diesen Wandlungsprozeß in der Seele des Helden den Zuschauern zu verdeutlichen, bedurfte der Dichter des Monologs, sogar einer Reihe von Monologen, gleichsam einer Reihe von Szenen, in denen diese innere Tragödie parallel mit der äußern Tragödie fortschreiten sollte.

Macbeth's erster Monolog unterbricht seinen Dialog mit den beiden Abgesandten des Königs Duncan, deren Begrüßung und Botschaft ihm die Erfüllung eines Theiles der eben gehörten Hexenprophezeiungen gebracht hat. Sein zunächst sich ihm aufdrängender Gedanke ist: Wenn so viel erfüllt ist von Dem, was die Hexen prophezeiten, so kann auch die Verheißung des Uebrigen, der Königswürde, in Erfüllung gehen. Dass ihm diese Erfüllung nur durch die Wegräumung des Königs Duncan möglich scheint, das deutet er eher an, als daß er es ausspräche, in der Schilderung der furchtbar aufregenden Wirkung, die schon der bloße Mordgedanke auf seinen gesammten Organismus ausübt. So weist er denn diese erschütternde Vorstellung als eine Versuchung von sich ab und will es dem Schicksal überlassen, ihn zum König zu machen ohne sein Zuthun. — Aber der einmal in ihm aufgestiegene Mordgedanke läßt sich nicht bannen; von Neuem und in faßbarer Gestalt drängt er sich ihm auf bei Duncans Verkündigung, daß Prinz Malcolm feierlich als Thronerbe proclamirt werden solle. Damit ist denn Macbeth jede Aussicht benommen, ohne sein Zuthun, wie er doch gemeint, König zu werden. Und dieses sein Zuthun kann eben nur die Mordthat sein, die er in's Auge zu fassen sich scheut, wenn die Hand sie vollbringt. Das ist der Inhalt des zweiten Monologs zum Schlusse der vierten Scene des ersten Aktes.

Die Mordthat, vor welcher Macbeth selbst noch zurückschrak, faßt die Lady in ihrem folgenden Monologe desto fester in's Auge. Und

eben so bestimmt und klar erkennt sie dabei die Nothwendigkeit ihrer Mitwirkung in der richtigen Würdigung ihres Gemahls, dessen Gewissensbedenken sie als Resultat seiner Charakterschwäche erklärt. Das Pathos, mit dem sie sich selbst zur Mordthat rüstet und reizt und dazu den Beistand aller Geister des Verderbens anruft, könnte, wie der fertig in sich abgeschlossene Charakter der Lady sich uns sonst darstellt, fast überflüssig erscheinen, hätte nicht der Dichter damit auf die Vollführung des Mordes in seiner ganzen entsetzlichen Bedeutung die Gemüther der Zuschauer vorbereiten wollen. Zugleich liegt in diesem Pathos eine Steigerung des Monologs in seinem zweiten Theile, herbeigeführt durch die dazwischenfallende Botschaft von der nahe bevorstehenden Ankunft des Königs auf Macbeth's Schloß. Damit hat Duncan's Ermordung für die Lady aufgehört eine Frage der Zeit zu sein. Es muß alsbald gehandelt werden.

Macbeth's folgender Monolog, während der König noch beim Nachtmahle sitzt, fügt zu den früher geäußerten Bedenken gegen den Mordplan neue hinzu. Seiner Erwägung, daß solche That schon hienieden ihren Lohn erwarten muß, schließt sich zunächst die warnende Mahnung an das verletzte heilige Gastrecht an, und dann die Vorstellung des allgemeinen Jammers, den die Ermordung eines so vortrefflichen und geliebten Königs im Lande verbreiten werde. Diesen Abmahnungen hat Macbeth, wie er schließlich sagt, keinen andern Antrieb zur That entgegenzustellen, als den blind dahinstürmenden Ehrgeiz, der sich selber überspringt und jenseits niederfällt.

Der nächste Monolog zum Schlusse der ersten Scene des zweiten Aktes zeigt uns Macbeth auf seinem nächtlichen Gange zum Königsmorde. Seine Gewissensqualen scheinen beseitigt oder doch für den Augenblick zurückgedrängt durch den energischen Zuspruch der Lady. Aber an die Stelle der früheren Bedenken tritt die Vision des ihm vorschwebenden Dolches, das Vorbild des wirklichen Dolches, den er bald selbst ergreifen soll. Die dann folgende Ausmalung des nächtlichen Grausens in der Natur ist das Gegenstück zu dem Grausen in Macbeth's eigener Seele, ganz wie jener blutbefleckte Dolch in Macbeth's Phantasie ein Reflex ist des Dolches der schlafenden Kämmerlinge, der erst mit Duncan's Blut befleckt werden soll. Im Gegensatze zu dem visionären Monologe Macbeth's steht der sich daran schließende aller Visionen baare, rein auf die Vollführung der Mordthat gerichtete praktische Monolog der Lady, für die Zuschauer ein Bericht der von ihr vorbereiteten Mittel, sich vor jeder Entdeckung der wirklichen Mörder sicher zu stellen.

Es folgt der Monolog des Pförtners, der das scurrile Element des Clowns auch in der Tragödie vertritt und neben diesem conventionellen

Zwecke auch den andern hat, über die Zeitpause der nächtlichen Stunde des Mordes und der morgendlichen der Entdeckung desselben den Zuschauer hinüberzuleiten.

Banquo's kurzer Monolog zu Anfang des dritten Aktes äußert neben dem unbestimmten Verdachte gegen Macbeth, an welchem nunmehr sämtliche Hexenprophезeungen in Erfüllung gegangen sind, die Hoffnung, daß diese auch an Banquo oder vielmehr an Banquo's Geschlecht sich erfüllen mögen. — Mit derselben Möglichkeit, nur in entgegengesetztem Sinne, beschäftigt sich denn auch Macbeth's nächster Monolog. Diese letzte Prophezeiung darf und soll nicht verwirklicht werden, und deshalb muß Banquo und dessen Sohn Fleance den gedungenen Meuchelmördern zum Opfer fallen. So läßt sich die Frucht der ersten Mordthat mit Sicherheit nur genießen im Gefolge weiterer Mordthaten. Aber daß der gekrönte Mörder auch so dieser Frucht nicht froh wird, das verräth uns ein kurzer, in gereimten Sentenzen verfaßter Monolog der Lady. Er bezieht sich auf die melancholische Stimmung ihres Gemahls, der seines Wunsches theilhaft geworden ohne die Zufriedenheit, deren Entbehnung alles Gethane hat umsonst gethan sein lassen. Wir sehen, die Lady spricht nicht von ihrem Gemüthszustande, sondern von dem ihres Gemahls, und diesen feinen Charakterzug hat uns der Dichter eben nur im Monologe geben können.

Wie Macbeth's Seelenstimmung, so wird auch seine äußere Lage immer verzweifelter. Banquo's Sohn ist der Mörderhand entflohen und die aus dem Hexenkessel aufsteigenden Erscheinungen zeigen den ermordeten Banquo als Stammvater des künftigen schottischen Königshauses. Nur in terroristischer Tyrannei, die sich zunächst gegen die Familie des geflüchteten Macduff wendet, will Macbeth noch sein Heil suchen. Das ist der Inhalt seines Monologs zum Schluß der ersten Scene des vierten Aktes, gleichsam das Vorspiel zu Macbeth's Monologen im fünften Akte, die das krampfhaft vergebliche Aufraffen seiner Widerstandskraft nach Außen und das quälende Bewußtsein seines zusammenbrechenden Innern bezeichnen und die sich füglich kurz zusammengefaßt hier anticipiren lassen.

Die gemeinsame Blutschuld, welche die verbrecherischen Ehegatten enger mit einander verknüpfen sollte, scheint vielmehr das Band gelockert zu haben und jedes der Beiden hat seine Kämpfe für sich allein durchzukämpfen. Denn auch der Lady sind solche auf die Dauer nicht erspart geblieben. Seitdem ihr Gemahl gegen die aufrührerischen Vasallen in's Feld zog und ihre eigne Stellung gefährdet schien, da spiegelt ihr aufgeregter Geist ihr im Schlafe alle jene Grauenbilder vor, welche Macbeth vor der Mordthat im wachen, aber visionären Zustande zu erblicken

wähnte. So aufgefaßt erscheint der Monolog der Lady zu Anfang des fünften Aktes als ein Seitenstück zu Macbeth's früherem Monologe. Als Nachtwandlerin hat sie die Ereignisse jener Mordthat, die damals spurlos an ihrem verhärteten Gemüthe vorübergingen, jetzt nachträglich in allen ihren Einzelheiten wieder durchzuleben und im Traume die damals im Wachen gespielte Rolle abermals zu spielen. Daß diese Qualen aber nicht bloß im Traume an ihr nagen, sondern auch beim Erwachen sie peinigen, das konnte der Dichter allerdings nicht im Monologe der Nachtwandlerin andeuten, wohl aber in dem, was der Arzt über die Natur der Krankheit der Lady sagt. Seine an die Kammerfrau gerichtete Mahnung, alle Mittel sich Schaden zu thun von der Lady fern zu halten, scheint, im Sinne des Dichters, das als thatsächlich zu bestätigen, was Malcolm am Schlusse des Dramas von einem vermeintlichen Selbstmorde der Mörderin sagt.