

Werk

Titel: Otto Ludwigs Shakespearestudium

Autor: Meyer, Richard M.

Ort: Berlin

Jahr: 1901

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0037|log11

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Otto Ludwigs Shakespearestudium.

Von

Richard M. Meyer.

Ich habe in meiner «Geschichte der deutschen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert» (2. Auflage, S. 327) über Otto Ludwigs Shakespearestudium das Urteil gefällt, der tiefsinnige Grübler beschreibe mehr das künftige Drama eines Ibsen, als das vorhandene eines Shakespeare; und gerade in der Bestimmtheit, mit der er wesentliche Züge dieses noch nicht vorhandenen Theaters ahne und sie naiv in seinen geliebten Master William trage, liege die wahre Bedeutung seiner lebenverzehrenden Arbeit. Es sei gestattet, dies Urteil hier etwas ausführlicher zu erläutern und zu begründen. Ich muß mich dabei, um die Umriss deutlich hervortreten zu lassen, auf die Hauptmomente beschränken. Eine eingehende Kritik von Ludwigs Auffassung der Shakespearischen Technik und Poetik wäre nur im Rahmen einer allgemeineren Darstellung des deutschen Shakespearestudiums zu geben. Eine solche ist freilich nicht nur eine höchst dankbare Aufgabe, sondern geradezu ein Bedürfnis: wir werden die Einseitigkeiten unserer Ästhetiker in ihrer Lehre vom Drama erst dann historisch begreifen, wenn die Entwicklung ihrer Anschauungen von Sophokles und von Shakespeare einmal eingehend dargestellt sein wird.

Otto Ludwig ging an die Erforschung des wirklichen «Shakespeare-Geheimnisses» nicht aus rein wissenschaftlichem, sondern aus persönlich-praktischem Interesse. Er suchte einen Führer aus dem Labyrinth seiner eigenen Arbeitsweise. Er besaß die lebendige Gesamtanschauung seiner Figuren: zum Greifen deutlich standen sie vor ihm. Unaufhörlich exponierten sie sich in Gesten und Reden,

denen seine arme zitternde Hand kaum schnell genug zu folgen wußte. Sie sprachen, sie gingen, sie kamen wieder. Wie Gespenster wirkten sie auf ihn — und die schlimmsten Gespenster, versichert Isolde Kurz (die sie wohl kennt!) sind die, die bei hellem Tage erscheinen. Denn was hilft ihm diese deutliche, überdeutliche Anschauung? E. Th. A. Hoffmann, neben Tieck der einzige Romantiker, der Ludwig stark beeinflußt hat, hatte freilich die ganze Kunst des Dichters in diese lebendige Anschauung verlegt. «Jeder prüfe wohl», heißt es in seinem noch lang nicht nach Gebühr gewürdigten Programm in den «Serapionsbrüdern» (Gesammelte Schriften Berlin 1871; 1, 53), «ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichten und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen.» Nach dieser Vorschrift hatte Ludwig selbst bisher produziert — natürlich nicht aus Gehorsam gegen das Recept, sondern weil es seiner Natur entsprach. Aber doch nicht ganz. Einfach das Angeschaute «ins äußere Leben zu tragen» — das wollte für Hoffmanns phantastische Erzählungskunst etwa genügen; obwohl ein Vergleich von Ludwigs hoffmannisierendem «Märchen von den drei Wünschen» mit des Vorbildes «Goldenem Topf» ohne Weiteres zeigt, daß Ludwig selbst hier strengere Entwicklung an Stelle des märchenhaften Abrollens zu setzen suchte. Läßt doch Hoffmann selbst seinen Lothar an jener Stelle (S. 257) versichern, «daß es dem armen Autor gar wenig helfe, wenn ihm wie im wirren Traume allerlei Phantastisches aufgehe, sondern daß dergleichen, ohne daß es der ordnende Verstand wohl erwäge, durcharbeite, und den Faden zierlich und fest daraus erst spinne, ganz und gar nicht zu brauchen.» Wie viel mehr gilt das nun aber jedenfalls vom Drama! Ein romantisches Märchendrama, in dem die Gestalten «wie Schatten kommen und schwinden», konnte Ludwigs strengem Kunstsinn unmöglich genügen. Und doch lag die Gefahr eines solchen ihm nahe, so lang er von seinen Traumgespinsten abhängig blieb.

Das Problem stand also für Otto Ludwig so: wie regiere ich meine Figuren? wie nehme ich ihnen die Willkür der Erscheinung? wie bringe ich einen «zierlich und fest gesponnenen Faden» in ihre charakteristischen Reden?

Dies Problem ist nun aber kein anderes als das der dramatischen Handlung. Eine Handlung wird gesucht — gebrauchen wir vor-

läufig diesen Ausdruck, obwohl es sich bei Ludwig weniger um ein «Suchen» als um ein «Aussuchen» unter vielen Möglichkeiten handelt —, die die Eigenart der deutlich ersichtlichen Figuren mit innerer Notwendigkeit hervortreibt, sie zwingt, in Worten, Gebärden, Thaten ihr Wesen zu offenbaren.

Das ist es, was Ludwig an seiner angeborenen Schaffensweise vermißt. Die Gestalten sagen ihm so viel, zu viel; was nötig sei, verraten sie nicht. Ein Plan zur «Agnes Bernauerin» oder dem «Jud Süß» jagt den andern. Die «Makkabäer» erfahren durchgreifendste Umgestaltungen. «Der Erbförster», groß und gewaltig und folgerecht angelegt, wird durch hineingepreßte Motive aus einer Charaktertragödie zu einem Schicksalsdrama.

Es ist in dem, was Ludwig so hart und so oft gegen Schiller vorgebracht hat, ein gut Teil Selbstbeschuldigung. Schillers Trauerspiel erschien ihm als der Typus des modernen Willkürdramas; «das heißt nicht spielen, heißt mit dem Spiele spielen!» Was er aber hier rügte, die von außen aufgezwungene Tragik, die an irgend einer Stelle angebrachten Reden, die Absichtlichkeit der Gesamttendenz — das fühlte er in geringerem Grade und in seinen Dramen. Und das eben wollte er abtöten.

So ist Shakespeare sein Rettungsanker geworden — der Felsen freilich, an den das Schiff sich festklammert, sollte es sein, an dem es scheiterte! «Shakespeare als Erzieher» könnte man nach heute beliebter Schablone über Ludwigs Shakespeare-Studien setzen. Und so sind wir denn wohl von vornherein darauf vorbereitet, daß er auch bei dem großen Lehrmeister nur sieht, was er sucht. «Suchet, so werdet ihr finden» — es ist ein gefährlicher Spruch für Forscher. Und dennoch — Ludwig hat wohl nicht den Schlüssel zum Shakespeare-Geheimnis gefunden, aber ein ganzes unentdecktes Königreich: das Reich des zukünftigen Dramas!

Otto Ludwig giebt von Shakespeares Technik im wesentlichen folgende Darstellung, deren Einseitigkeit sich, wie eben gezeigt, aus seinem persönlichen Bedürfnis erklärt. (Ich zitiere natürlich nach der vortrefflichen von Erich Schmidt und Adolf Stern besorgten Ausgabe der Gesammelten Schriften, die die Studien als B^d.V und VI enthält).

1. Shakespeare geht überall auf Typen aus, nicht auf die Schilderung von Individuen (5, 68. 78. 81). Hauptstelle (5, 183): «Jener individuelle Konflikt zwischen den Rechten Duncans und Macbeths wäre ein einzelner Fall; Shakespeares Bemühen geht auf

Typen». Sicherlich ist dieser Satz in seiner Allgemeinheit richtig. Am stärksten zeugen für ihn die historischen Stücke: Coriolan wird der typische Aristokrat, Richard III. der gekrönte Verbrecher. Aber es ist vom rein historischen Standpunkt aus die Frage aufzuwerfen, wie weit Shakespeare überhaupt sich vom Typischen hätte entfernen können, wenn er selbst gewollt hätte. Die Beobachtung der Individualität ist eine junge Kunst; Generationen haben, seit sie die Renaissance entdeckte, die Methode vervollkommen müssen, ehe so individuelle Gestalten wie Lessings Derwisch oder Ibsens Hjalmar gelingen konnten. Und zeigt Shakespeare nicht selbst schon gelegentlich eine Richtung auf den Einzelfall? Othello ist viel individueller gezeichnet als etwa Macbeth; Julius Caesar schildert viel stärker den historischen Einzelfall als Richard III., und in den übrigen Königsdramen ist das Maß der historisch-individualisierenden Auffassung sehr verschieden bemessen.

Weiter aber: dieser Kardinalsatz gilt von fast allen bedeutenderen Dichtern. Sie heben den Einzelfall eben zu typischer Bedeutung durch die Energie, mit der sie das Allgemeine erfassen, das nirgends fehlt. «Jeder Charakter, so eigentümlich er sein möge, und jedes Darzustellende, vom Stein herauf bis zum Menschen, hat Allgemeinheit», sagt Goethe (Eckermann 1, 52). Es gilt, dies herauszuholen, ohne das Eigentümliche des Einzelfalls zu schädigen. So soll der Künstler zwischen der Scylla eines flauen Idealismus, der nur das Allgemeine sieht, und der Charybdis eines beschränkten Naturalismus, der bei dem Besondern stecken bleibt, zu den ewigen Typen hindurch steuern.

Ludwig kannte nun aber sehr genau seinen «naturalistischen Tic» (5, 460), der ihn zwang, die erscheinenden Figuren mit kleinlicher photographischer Treue wiederzugeben. Den sieht er als seinen Hauptfeind an, deshalb also erscheint ihm dies so wichtig: «Verkehrt ist die eigensinnige Konsequenz der sich immer steigernden Individualisierung des schon Individuellen aus der Bemühung, ja immer Wahrheit zu geben. Dadurch hauptsächlich entsteht Poesie, daß ein Typus stets der einzelne Fall, und im einzelnen Fall der Typus zugleich erscheint, zu dem er gehört» (5, 79).

2. Jeder Typus ist durch einen «Generalnenner» (5, 121) gekennzeichnet: durch eine beherrschende Leidenschaft wie Othellos Eifersucht, Macbeths Ehrgeiz, Coriolans Stolz.

Dieser Satz ist wohl unanfechtbar, wenn man nur zugiebt, daß der Generalnenner auch in der Zusammenwirkung oder Gegen-

einanderwirkung mehrerer Eigenschaften bestehen kann, was Ludwig selbst ausführt (5, 64. 95. 120). Das Gemisch von königlicher Art und väterlicher Weichheit kennzeichnet Lear, der nicht bloß eine Herrschernatur ist — wie Caesar — und nicht bloß ein weicher Vater. Hamlet ist nicht nur Grübler, sondern zugleich von einer schwankenden Thatenlust erfüllt. Lady Macbeth ist nur Ehrgeiz (für den Gemahl); bei Macbeth aber begegnen sich der Ehrgeiz des glücklichen Soldaten mit dem Gewissen des treuen Vasallen u. s. w.

Ludwig mußte aber den Generalnenner stark betonen, weil er selbst den Hang hatte, die Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in Detail zu zerlegen (6, 221). Deshalb eilt er später sofort der Haupteigenschaft zu: «Generalnenner von Falieros Natur ist eine Jünglingshaftigkeit» (6, 240), «Tiberius Gracchus' Generalnenner ist Liebe» (6, 254).

3. Diese Grundfarbe des Charakters ist nun aber keineswegs die Farbe jedes seiner Worte, jeder Handlung, jedes Moments; nur im Affekt enthüllt sie sich ganz (5, 63. 142. 516). «Der Charakter ist ihm bloß der Boden für die Leidenschaft, die er schildern will. . . Er will irgend eine Leidenschaft in all ihrer Vollständigkeit sich steigernd vom leisen Anfange, bis wo sie ihren Träger tötet, ein Leiden ausmalen, z. B. Lear; dazu wählt er als Faden einen Charakter, in dem diese Leidenschaft so recht normal ihren Verlauf haben kann. Der Charakter ist dann bloß der Faden, an dem die Phasen der Leidenschaft sich reihen» (5, 63, vgl. 5, 509). Dies hatte übrigens schon der von Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie (Stück XCII) citierte Hurd treffend hervorgehoben.

Der Typus ist also nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck; Zweck ist die Darstellung der namentlichen Leidenschaft. «Der Lyriker schaut Zustände, der Epiker Gestalten, der Dramatiker die Zustände von Gestalten» (6, 41).

Von dieser Auffassung aus erklärt sich die scharfe Polemik, die Ludwig gegen Hebbels Drama wiederholt geführt hat. Dessen Figuren zeigen die Grundfarbe in jedem Wort und jeder Handlung. Sie machen «immer individuelle Männchen» und «dadurch entsteht Karikatur» (5, 433). «Der Charakter ist in ihnen bis zur Monomanie gesteigert»; sie sind «beständig auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen» (5, 358) und wissen sich was auf ihre Eigentümlichkeit, recht in Gegensatz zu denen bei Ludwig (5, 421). Wie bei Richard Wagner «leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu sein» (5, 358) —

«bedeutend» nämlich im Goethischen Sinn: andeutend, symbolisch. (Weiteres über Hebbel: 5, 357 f., 6, 37, «Julia» 298. 358, «Bernauerin» 344 f., «Erzählungen» 359, «Judith» 478, «Mutter und Kind» 6, 51, «Nibelungen» 6, 289; Hebbel neben Auerbach und Ludwig selbst als die Strebenden, die das Naive selbst mit den Schrecken mischen», 6, 189). — Dagegen vermißt Ludwig die Grundfärbung ganz bei Schiller (5, 145), wo also nur Einzelmomente übrig bleiben.

Aber von jener Überladung einer «Grundfarbe» sind auch seine eigenen dramatischen Versuche keineswegs frei. Er neigt dazu bei den Personen: «Maria Stuarts Leidenschaft liegt in Phantasie und Sinnlichkeit, nicht im Herzen. So ist auch ihre Sprache» (2, 30). Noch stärker übertreibt er die Lokalfarbe der Handlung: «Zur Geschlossenheit wird beitragen, wenn die Bilder u. s. w. alle aus Venedigs Sage, Natur und Verfassung genommen sind» (zum «Marino Faliero» 4, 37).

4. Zu vollem Ausdruck kommt, wie erwähnt, die Grundfarbe erst im Affekt. Ludwig unterscheidet (5, 184 f., 220 f., 452. 471) sehr nachdrücklich zwischen Leidenschaft und Affekt und sieht darin, daß Schiller (S. 220) und Goethe (S. 471) beide verwechseln, eine Fehlerquelle ihrer Ästhetik. Leidenschaft ist eben die geheime Grundstimmung; der Affekt ist die momentane Einwirkung äußerer Umstände oder bestimmter Vorstellungen. So überwindet der «Affekt aus der ästhetischen Idee an Größe, Herrschaft, Ehre, Gefürchtetheit, Glanz u. s. w.» (S. 221), das Menschliche in Macbeth, das erst im Affekt der Reue wiederkehrt. Immer im Affekt sind aber (ebd.) nur die Charakterlosen.

Diese Scheidung von Leidenschaft und Affekt gehört zu den charakteristischen Eigenheiten der Shakespeare-Ästhetik Ludwigs. Sie scheint mir durchaus zutreffend und sehr fruchtbar. Ihre Erkenntnis lag aber dem Thüringer nahe, dessen Wesen die Fassung, die Konzentration verhaltener Leidenschaft ist (S. 452), bis im Affekt diese mit Lutherscher Macht hervorbricht.

5. Ein Fehler wäre es also, eine Gestalt nur im Affekt zu zeigen. Es wäre ein Fehler gegen die Naturwahrheit — außer beim Strohfeder eines charakterlosen Phantasten wie etwa des Erzherzogs Matthias in Grillparzers «Bruderzwist» —, es wäre aber auch ein Fehler gegen die Ökonomie des Dramas. Denn der Zuschauer will Figuren in runder Lebensfülle sehn. Deshalb giebt Shakespeare jeder Gestalt «Gesprächsmimen», typische Arten zu reden, zu denken, die ihr mit andern ihrer Klasse gemein sind: dem Othello mit andern Feldherren, mit Macbeth und Coriolan; dem Hamlet mit andern Jünglingen, mit Romeo und Benedikt.

Die Lehre von den «Gesprächsmimen» (5, 68. 112. 477, Hauptstelle 5, 238) hat Ludwig mit besonderer Liebe ausgebaut. Es ist klar: sie dienen dem Herausarbeiten des Typischen. Des Typischen in der Figur, «wie z. B. der Erbförster mehrere dergleichen Jägermimen hat, d. h. Züge, die jedem Jäger beigelegt werden können» (S. 112); des Typischen in der Situation: «Mimen des Familien-, des Lager-, des Bureaubens» (S. 477); ja des Typischen im menschlichen Wesen und Verkehr überhaupt (S. 238), Typen «der erregten Natur» schlechtweg (S. 68). «Dies sind die Ruhepunkte für das Gefühlsvermögen des Zuschauers, sie müssen im Plane vorbedacht sein, namentlich wo ein großer Spannungs- und Affektsturm vorüber oder bevorstehend ist; hier werden wir so recht heimisch im Stücke und vertraut mit den Figuren, die sich uns nicht bloß im Sonntagsputze zeigen; hier werden wir erst so recht überzeugt, daß wir mit wirklichen, ganzen Menschen, mit unsersgleichen zu thun haben. Von dieser Mitte aus wird durch kleinste Anstrengung ein großer Wechsel der Töne möglich. Dieser mittlere Ton macht die ruhigeren Zustandsbilder, die so reizend sind, möglich. So bekommen die Affektanstriche ein Relief und stechen gegen das übrige ab. Überhaupt muß man mit den äußersten Graden der Affektanstriche sparsam sein und sie durch Gehalt, durch Breite, Plastik mildern» (S. 477).

Daß diese «Gesprächsmimen» reichlich vorhanden sind, und daß sie dem von Ludwig so ausgezeichnet geschilderten Zweck dienen, wird niemand bestreiten. Eine andere Frage ist — wie bei dem Typisieren —, ob von bewußter Absicht des Dichters, ob auch nur von einer dahin zielenden Tendenz gesprochen werden darf. Die rein genrehaften Szenen und erst recht die Witzgefechte und ihresgleichen (S. 238) haben wohl größtenteils rein theatralische Ursachen: das Stück muß eine gewisse Ausdehnung haben, die Schauspieler wollen beschäftigt werden. Ein gemütlicher Anteil an dem Inhalt, wie er sich etwa in den Volksszenen des «Egmont» zeigt, ist selten zu erkennen. Aber bei Ludwig kommt sofort die herzliche Teilnahme mit seinen Leuten, die breite, etwas kleinstädtische, Behaglichkeit seines Verkehrs mit den Figuren hinzu. Und nun — wunderbar! — gerade aus diesem Herzensantrieb heraus hat Ludwig eine charakteristische Eigenheit des modernen realistischen Dramas vorausgenommen: jenes naturalistische Einschleichen an sich bedeutungsloser Redestücke, wie es z. B. Ibsen zu so breiter Entfaltung gebracht hat. Aber hier dienen die «Gesprächsmimen» lediglich der Illusion, die Ludwig (5, 79) als unkünstlerisch verwirft.

6. Die Gesprächsmimen also dienen dazu, das Typische in den Figuren herauszuarbeiten. Aber auch das Individuelle bedarf noch breiterer Entfaltung. Dazu dienen die «Auslebescenen», in denen die Gestalten sich in ihrer spezifischen Beschaffenheit geben, ohne die Zuspitzung des einzelnen Affekts. Die Auslebescene giebt gewissermaßen den individuellen Typus, die Durchschnittsbeschaffenheit des Einzelnen.

Hier hat Ludwig ausnahmsweise nicht alle Ehren auf das Haupt seines Abgotts gehäuft, sondern findet schon in Sophokles etwas von dieser Kunst: «Die Elektra hat bereits etwas von Shakespeare; diese Auslebescenen, die nicht unumgänglich zum Mechanismus der Handlung, aber zur Poesie des Charakters wesentlich sind . . ., sind ganz im Geiste Shakespeares» (5, 325).

Die Auslebescenen gehen bis zur momentanen Auslöschung der Leidenschaft (5, 74). Vor allem aber dienen sie auf höherer Stufe dem gleichen Zweck wie die Gesprächsmimen. Diese stellen die führenden Charaktere mit andern ihresgleichen auf dieselbe Basis — den einen Feldherrn mit andern, den einen Jüngling mit andern; die Auslebescenen dagegen bringen sie zu den andern Gestalten des gleichen Stücks in ein sozusagen musikalisch geordnetes Verhältnis. «In Szenen ohne eigentliche Thatenhandlungen findet das polyphone Ausleben mehrerer kontrastierender Stimmen nebeneinander, worin die Poesie am meisten Spielraum hat, am bequemsten Platz. Dahin sind zu rechnen z. B. die Learszenen während des Gewitters, die im Othello, wo Desdemona sich an Jago wendet u. s. w.» (5, 94). Diese «Auslebescenen der interessantesten und amüsantesten Art» (5, 88) mit ihrem mannigfaltigen Detail (5, 92) verbergen zugleich auch die Maschinerie: «Wie ist es ihm gelungen, die Blumenstiele dem Auge zu verbergen, so daß der Kranz nur aus den Blumen selbst zu bestehen scheint!» (S. 88.) So werden jederzeit selbst im kleinsten Punkt «die sämtlichen Vermögen des Menschen beschäftigt, Phantasie, Vernunft und Verstand» (S. 74).

7. Die Auslebescenen haben also die Wirkung, daß die Hauptfigur unter den Andern nicht fremd steht, sondern organisch, ein Hauptakkord auf der Tonleiter. Aber die Hauptfigur lebt sich nicht nur mit den andern insgemein aus, sondern auch noch mit Einzelnen. Dadurch entstehen die Doppelrollen. «Die meisten seiner Helden spielen doppelte Rollen, sie sind andere mit ihrer Umgebung und mit sich allein» (5, 119). So entsteht ein Gegenstück zu den Affektscenen: wie dort ein äußerer Umstand das Maximum, ruft hier ein

solches das Minimum des «Generalnenners» ans Licht. «Besonders ist Shakespeare ein Meister in der dramatisch-psychologischen Stickerei; wie er den vorübergehenden Seelenzustand auf den Grund eines dauernden aufzutragen weiß . . . So wie er seine Melancholischen scherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Scene nach der des Geistes. In diesen Modifikationen liegt ein wunderbarer Reiz, wie in allen gemischten Gefühlen» (5, 142, vgl. 433). — Während die Gesprächsmimen, das «Ausleben der Gespräche», auch dem Roman eignen (6, 173), haben diese Doppelrollen einen spezifisch theatralischen Ursprung (5, 119).

Diese Vielfärbigkeit der Theaterfiguren gehört auch zu den Dingen, die Ludwig bei Hebbel besonders vermißt: «Die Charaktere sind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; sie gehen nebeneinander, ohne sich durch Berührung gegenseitig zu modifizieren, wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht, der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger; sie sprechen überhaupt nicht mit einander, nur zu einander» (5, 358). Sicherlich zeigt sich hier auch gerade die Meisterschaft des Dramatikers besonders glänzend; man prüfe nur die Kunst Molières und die Kunstarmut Corneilles an diesem Prüfstein! Die Modernen haben in ihrem «naturalistischen Tic» dies Abtönen der Eigenart nur zu oft versäumt; unübertrefflich hat es aber Ibsen z. B. im «Volksfeind» und der «Wildente» durchgeführt: Stockmann, Hjalmar sprechen mit verschiedenen Personen gleichsam verschiedene Dialekte derselben Sprache.

8. Indem nun die Hauptgestalt trotz ihrem individuellen «Generalnener» gewisse Eigenschaften mit allen andern auf der Bühne befindlichen Personen teilt oder auf ihren Ton mindestens eingeht, ergibt sich auch für das ganze Stück eine gemeinsame Grundfärbung, an der jede Scene — wieder jede mit ihrer eigenen Tönung — Anteil hat. So rundet sich (wie schon Herder bemerkte und der junge Goethe ausführte) jedes Drama zu einer eigenen Welt, die ihre «Totalität» hat, der Charaktere von verschiedener Anlage, aber mit gemeinsamer Grundstimmung angehören.

Dies ist keine neue Entdeckung Ludwigs, aber er hat die Beobachtung wesentlich vertieft. Der eine Punkt war seit Lessing der deutschen Ästhetik geläufig und als ein Hauptstück in Shakespeares dramatischer Meisterschaft erkannt. Ludwig exemplifiziert hier aber nicht nur, sondern giebt auch den Schlüssel für die Eigenart der Dramen. Wie eine Leidenschaft den Generalnener der Hauptfiguren abgiebt, so bekommt die Hauptfigur ihrerseits den Generalnener des

Stückes. «Mir scheint, als sei der Ton seiner Stücke von dem des Helden bestimmt. Der beredte, grüblerische Hamlet konnte sich nur in einer gewissen Breite der Diktion darstellen, Hamlet ist mehr sprechend als handelnd, seine Witze, die beredte Darstellung seiner Situation, sind sein Handeln. So ist das Ganze ein Sprechstück geworden. Wie die Gestalt des Lear selbst gedrängter ist, und er kein Meister der Rede, so geht der rauhe, jähzornige Ton des Stückes seinen Schritt. Das Stück der Liebe — Romeo — hat ganz das Schmelzende, welches diese Leidenschaft am Romeo zeigt. — Am ähnlichsten ist der Kaufmann in der typischen Wirklichkeit des Gespräches, in der Ausführlichkeit und Breite, in der Leichtigkeit und dem poetischen Gehalt, in der Schönheit des Bildes. Der Macbeth ist viel rauher und gedrängter» (5, 133). — Ferner hat er den Satz vom Ganzen auf das Einzelne übertragen: «Jede Handlung hat ihre eigenen Gesten, ihre eigenen Worte, eigentlich auch ihre eigene lokale Heimat» (5, 87). «In Shakespeare ist alles individualisiert. . . Jedes seiner Stücke hat seine eigene, hellere oder trübere, Atmosphäre. Jede Scene hat wieder ihre Stimmung . . . Selbst die Methode des Motivirens wird in jedem andern Stück eine andere» (5, 73). Und die Ausarbeitung des Einzelnen geht noch weiter: «Überall individualisiert er den Vortrag des Gegenstandes einer Situation; er detailliert das Ganze der Empfindung, so daß jedes Moment des Details Gebärde wird» . . . (5, 114). So eben entsteht seine poetische Welt: «eine Welt der stärksten Kontraste in Situationen, Charakteren, Gefühlen, Sprechtonen, aber eine abgeschlossene, stilisierte» . . . (5, 121). «Der Tragödienstoff ist bei ihm nach allen Seiten geschlossen; es ist sein eigener Organismus» . . . (5, 80).

Ludwig ward hier wieder in der Vertiefung einer gegebenen Erkenntnis durch seine eigene Anlage gefördert. Seine berühmte Schilderung des poetischen Prozesses (6, 215 f.) stellt Shakespeares Abtönungen («bei Shakespeare ist jede Scene eine Nuance der besondern Farbe, die das ganze Stück mit hat») nur als höchste Erscheinung in die allgemeine Wirkung der Poesie auf den lesenden Dichter ein, und vergleicht in tiefgehender Weise dessen geistige Nacharbeit beim Lesen mit der beim eigenen Schaffen geleisteten. Auch seine Thätigkeit als Musiker und Komponist wird ihm hier zu Hilfe gekommen sein.

Im höchsten Grade wünschenswert wäre es, wenn gerade dies «Aperçu» durch eine vollständige Sammlung und Bearbeitung der Belege ergänzt würde. Wie führt Shakespeare die Abrundung der

Totalität im Einzelnen durch? Welche Hilfsmittel wendet er an, um eine Scene im Romeo schon im Ton von den nächstverwandten im Kaufmann von Venedig zu differenzieren?

9. Innerhalb der poetischen Welt Shakespeares bildet also jedes Drama seinen abgeschlossenen Kranz. Jede dieser Welten hat ihre eigenen Gesetze, ihre eigene Messung von Zeit und Raum. Denn diese sind für die Bühne ganz ideal und nur die Continuität der Handlung, nicht ein außerhalb schlagendes Uhrwerk oder ein fremder Kalender bestimmt hier Stunden, Tage, Jahre.

Die Frage der poetischen Messung von Zeit und Raum, die neuerdings Bulthaupt wieder behandelt hat, gehört zu den wichtigsten Angelpunkten in der Geschichte der poetischen Technik. Die berüchtigten drei Einheiten der französischen Tragödie entsprangen vielmehr dem heimlichen Realismus des äußerlich rein idealistischen Salondramas als der Anlehnung an die Antike; so hat denn auch Molières Schüler Holberg in der übermütigsten aller Litteratursatiren, im «Ulysses von Ithacia», die Siebenmeilensprünge der «Deutschen» über Zeit und Raum lustig parodiert. Das «shakespearisierende» Drama der Stürmer und Dränger zerschlägt gerade deshalb die Uhr mit einem gewissen Trotz: wie fliegt man im «Götz» von Ort zu Ort! Freilich wird das Ritterdrama des jungen Goethe deshalb noch lange nicht shakespearisch, wie Ludwig energisch betont (5, 63, vgl. 6, 93). Denn Shakespeare hält bei aller Gleichgiltigkeit gegen die klassische «Einheit von Zeit und Raum» andere Einheiten, die dem «Götz» fehlen, um so unerbittlicher fest (Shakespeares Einheiten: 5, 84). Goethe selbst ist ja dann in «Iphigenie» und «Tasso» zu französisierender Konzentration übergegangen. Schiller hat im wesentlichen eine Kompromißberechnung: er hält an einer gewissen ungefähren Einheit der Zeit fest, die freilich mit sehr großen, Wochen und Monate angehenden Uhrzeigern zu berechnen ist, und ebenso an einer idealen Einheitlichkeit — nicht Einheit — des Ortes: «Wallenstein» spielt immer im Lager, Tell immer in den Hirtenkantonen: eine Scene etwa am Kaiserhof würde hier wie dort die ideale Einheitlichkeit des Bühnenraumes zerstören, während Immermann in der späteren Bearbeitung seines «Trauerspiels in Tirol» als echter Romantiker diese Stillosigkeit nicht verschmäht hat. Und neuerdings ist man — wie Sittenberger gezeigt hat — mit dem strengeren Realismus wieder fast ganz bei den drei Einheiten angelangt, die z. B. in «Rosmersholm» durchgeführt sind.

Bei Shakespeare sind Zeit und Ort sozusagen keine apriorischen Vorstellungen, sondern jedesmal aus der Handlung erst empirisch zu erwerben. «Weil Shakespeare die Zeit nicht individualisiert, so tritt sie als bloße Stetigkeit auf. Wir sehen abstrakt bloß eine Folge von Vorgängen. Wie viel Zeit dazwischen, wie viel Zeit sie selbst zu ihrem Werden brauchen, ist uns ganz gleichgiltig, weil er keinen Wert darauf legt, weil nichts für die Geschichte selbst, die es darstellt, darauf ankommt. Und wo etwas darauf ankommt, da spricht er es zwar aus, aber ganz beiläufig. Dem Gemüt und der Phantasie ist die Handlung eine ununterbrochene. — Ähnlich ist es mit dem Orte. Es ist auf individuelle Zeit und individuellen Ort nichts in der Hauptkomposition gebaut» (Hauptstelle: 5, 109). Selbst in *Romeo und Julia* hat er die chronometrische Spannung vermieden, die «unsere Fabrikarbeiter» (5, 111; zur Sache vgl. S. 109) gelockt hätte. Im *Julius Caesar* nichts von der ängstlichen Zeitberechnung der «*Emilia Galotti*» (5, 205, vgl. 6, 402); im *Lear* doppelte Zeitberechnung (5, 211), ebenso im *Caesar* und *Richard II.* (6, 402).

Eigene Not trieb auch hier wieder den Forscher: «Jetzt, wo mein eignes Bedürfnis mich den Kunstmitteln nachjagen läßt, die eine reiche, eine weite Zeit einnehmende Fabel ohne sichtbare Gewalt in die drei Stunden pressen helfen —» (5, 219), jetzt studiert er «die ideale Behandlung der Zeit als Hilfe gegen die unnatürliche Hast der Bewegung» (ebd.). Und das dramatische Hilfsmittel wird ihm wieder zur ästhetischen Notwendigkeit — macht die Ästhetik und gerade seine Ästhetik doch gar zu gern aus der Not eine Tugend! Bald erklärt er jede andere Behandlung der Zeit überhaupt für prosaisch (5, 536)!

Das geht nun wohl sicherlich zu weit; und zu weit auch die Behauptung, daß die Beziehungen der Zeit- und Ortsbestimmungen aus einer Scene auf die andere schlechtweg unerlaubt seien (ebd.). Spielt denn bei Shakespeare selbst die Fristbestimmung nicht in Maß für Maß und gar im *Kaufmann von Venedig* eine bedeutsame Rolle? Soll dies uralte Motiv, das im Märchen vom Blaubart wie in der Rahmenerzählung von «1001 Nacht», in der Sage von des Columbus angstvoller Nacht wie in zahlreichen Teufelslegenden der volkstümlichen Spannung dient, wirklich mit den Chronometer-Scherzen in Jules Vernes «*Reise um die Erde*» auf eine Stufe gestellt werden? Was würde aus Schillers «*Bürgschaft*» ohne die erregende Fristbestimmung?

Sicherlich ist aber das Aperçu von der «idealen Zeit» selbst tief und wichtig. Der relative Zeitbegriff an sich ist ja ein altes Lieblings-

thema der Sage: was von dem Mönch von Heisterbach die Sage, von Anselmo Chamisso erzählt, hat Grillparzer im «Traum ein Leben» mit unerreichbarer Kunst dramatisiert und die auch von den Neuesten wieder anerkannte Wahrheit, dass «nur die von Inhalt erfüllte Zeit zu zählen ist», symbolisch verkörpert. «Der Künstler», heißt es in einem bedeutenden modernen Roman («Tino Moralt» von Walter Siegfried, S. 432) «darf eigentlich weder von einer Einteilung, noch von einem Wert, noch von einem Entfliehen der Zeit im Sinne der andern Menschen wissen, ihm müssen Jahre gleich kurzen Monaten gelten können und verlorene Tage gleich Jahren, je nachdem sein Werk es erheischt. Er darf nur das Eine kennen: das Leben als gleichmäßig fortfließende Folge von Tagen . . . So muß auch du lernen Zeit zu verstehen.»

10. Aus der Eigenartigkeit jeder dieser Welten ergibt sich die Notwendigkeit der Handlung. Wie ihre eigene Grundfarbe, ihre eigene Zeitmessung, so hat auch jede ihre eigene Notwendigkeit. Das italienische Klima des Romeo — «das Italienische vertritt als Ideales dem Nordländer das allgemein Menschliche» (5, 225) — ergibt für die Gestalten andere Schicksale als etwa der graue Nebel im Hamlet: dort heiße überströmende Leidenschaft, hier jede frische Farbe der Entschließung angekränkelt.

Dieser Satz ist nur eine Anwendung der Lehre von der Totalität. Es ist aber diejenige Anwendung, aus der Ludwigs Auffassung der «Idee» bei Shakespeare hervorgeht. «Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philosophische, sondern eine poetische Abstraktion, d. h. innerhalb der Anschauung. Die Organe des Gedichtes haben eine bestimmte Gruppierung, ein bestimmtes Verhältnis zu einander, dieses hat einen Mittelpunkt, und dieses ist die poetische Idee» (5, 337). Wie der Kern des dramatischen Charakters «die Idee des Charakters» ist (5, 108), so ist die aus der Grundfärbung, aus der Totalität des Einzelstücks resultierende Notwendigkeit die Idee des Einzelstücks. Was im Lear tragisch enden muß — die trotzige Wahrheitsliebe einer gutherzigen Tochter —, das wird in der Bezähmten Widerspenstigen zum heitern Ausgang geführt: hier verlangt die Idee diese, dort jene Lösung. Für den melancholischen Jacques ergeben sich andere Fata als für den Menschenfeind Timon; aber beidemal wachsen sie zwingend aus der Idee des Dramas heraus. Die Idee des Dramas ist nichts anderes als was beim Menschen der Begriff der Persönlichkeit ist (vgl. meine «Deutschen Charaktere»

S. 43 f.): die aus gerade dieser Vereinigung von Zügen sich entwickelnde individuelle Notwendigkeit. —

Dies sind die Hauptsätze für Shakespeares Drama nach seiner innern Form. Praktisch für Ludwig noch belangreicher sind die über die äußere Form, über die Kunst, das Angeschaute «ins äußere Leben zu übertragen»: über Shakespeares eigentliche Technik.

11. Wie zeichnet Shakespeare nun in diesen Rahmen die eigentliche Handlung ein?

Hier gerade schlägt Ludwigs eigentümlichste, verdienstvollste Beobachtung ein — ganz natürlich, weil ja gerade dies Problem ihn am schlimmsten peinigte. Von hier ging, wie wir ausführten, sein verzweifelt Ringen um die Geheimnisse der Shakespearischen Kunst recht eigentlich aus. Und gerade deshalb beachtete Ludwig nun fast ausschließlich die allerdings sehr wichtigen Punkte, in denen die Technik des großen Britten von der seinen abweicht — die aber um so schärfer.

Der Hauptunterschied ist dieser: Ludwig war gewöhnt, Figuren und Situationen unmittelbar aus seiner Anschauung auf die Bühne zu übertragen; er fand, daß Shakespeare sich ausschließlich einer indirekten Übertragung bediene: «Man kann sagen: das Mittel der Poesie ist das Indirekte, wie der Verstand direkt vorwärts schreitet». («Ein Hauptgesetz der poetischen Darstellung», von Ludwig mit wahrhaft rührendem Finderglück vorgetragen, 5, 468 f.; vgl. 529 f.)

12. Zunächst gilt das für die Komposition im ganzen. Shakespeare simplifiziert (5, 145); es gilt von ihm, was Conrad Ferdinand Meyer (in der «Hochzeit des Mönchs») seinem Dante nachrühmt: «Seine Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm, aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte». «Also eine in einfachster Erzählung ergreifende, einfache Fabel mit großen, einfachen Motiven, die keine zusammengesetzten Gerüste bedürfen» (5, 101). Diese Fabel entwirft er «in wenigen großen Zügen, die, kausal miteinander verknüpft, feststehen. Dann teilt er die Fabel solchergestalt in Szenen, daß die Motive vollständig klar, der äußere Vorgang vollständig anschaulich sich darin darstellen können» (5, 92). Nun erweitert sich ihm die Komposition in reicher, bereichernder Anschauung (5, 155), wobei aber immer eine gewisse musikalische Proportionslehre vorwaltend bleibt, «eine Art Sonatenform, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden, mit dem Gegenthema . . . in die innigste Wechselwirkung und Kontrastierung bringt, in sogenannten Gängen die Motive des Themas sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch an

und gegen einander ausleben läßt, worauf der dritte Teil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart» (5, 89). Nichts also von romantischer Willkür, wie schon bei Webster und andern Nachahmern Shakespeares (5, 164) oder wie im «Götz» (5, 63); vielmehr ist Shakespeares Komposition die für seine Absichten vollkommenste, zweckmäßigste (5, 84 f.).

13. Im übrigen ist die Komposition, wie sie überhaupt etwas Relatives ist (5, 84), für jedes Stück verschieden, weil eben jedes «seinen eignen Maßstab, seine eigene Natur, seinen eignen Stil» hat (5, 103). Einige Haupttypen lassen sich (ebd.) unterscheiden.

14. Die Handlung war bei Ludwig in jedem Augenblick seiner individuellen Vision nachgezeichnet; bei andern, wie im modernen französischen Drama, regiert der Verstand als Disponent, was Ludwig (5, 349) auch schon Lessing und Kleist nachsagt. Shakespeare dagegen weiß bei aller «Simplifikation» «durchaus den Anschein des Skelettartigen, Geradlinigen, Pressirten» zu vermeiden (5, 96). Wie das? Wie macht es Shakespeare, daß die vereinfachte Fabel doch reich bleibt?

Das Geheimnis liegt darin, daß Shakespeare den ursprünglichen Inhalt der Fabel zunächst nicht verkürzt, sondern konzentriert. Und wie er das macht, hat Ludwig mit seltener Meisterschaft aufgedeckt: er epitomiert. «Wie der Epitomator mit einem Buche thut; er giebt den wesentlichen Sinn des Ganzen, aber auf kleinerem Raume zusammengedrängt.» Und, was die Hauptsache ist: «Der Dramatiker muß verfahren nach den Gesetzen der Erinnerung» (5, 432). Diesen Satz hat Ludwig (6, 39 f.) ausführlich erläutert und zu voller Klarheit gebracht. Die Regel ist keineswegs auf das Drama beschränkt, sondern zeigt sich (6, 202) auch in der Erzählung anwendbar; ich habe in meiner Deutschen Litteratur des 19. Jahrhunderts (2. Auflage, S. 485 f.) zu zeigen versucht, daß die Technik der Storm'schen Novelle ganz und gar auf dieser Analogie des Erinnerens beruht.

In der That wird ein solches Verkürzen des Gegebenen schon durch die Gesetze der ästhetischen Perspektive gefordert. Nichts kann kunstwidriger sein, als die Vollständigkeit, mit der schlechte Erzähler von Personen ihrer Romane und Novellen «die ganze Wahrheit» wieder berichten lassen. Eine kernige Verkürzung, die die hellbeleuchteten Punkte heraushebt, die andern im Dunkel läßt, wird freilich in jedem Einzelfall anders ausfallen: die Psychologie hat sie zu diktieren und nicht eine mechanische Extraktlehre. Etwas von jener dunkeln Kunst des Epitomierens haben das Volksepos und das Volkslied jederzeit bewahrt.

15. Und zweitens läßt Shakespeare die Fabel, nachdem er sie konzentriert hat, von neuem sich ausbreiten, sich entfalten. «Der Ast zweigt sich ab. Austiefung der Situation» (5, 96). Hier vor allem wurzelt wohl die Ähnlichkeit Shakespeares mit venetianischen Malern, die Ludwig nicht müde wird zu betonen (5, 77. 141. 160. 469. 472. 509), gerade wie neuerdings «Rembrandt als Erzieher». «Überall Existenz, Verklärung des Irdischen ohne Sehnsucht, ohne Nimbus, ohne Sentimentalität, auch im Tragischen heiter durch Heiterkeit der Kunst» (5, 77; Hauptstelle). «Bei Tizian ist Gesichtsausdruck, Stellung und Bewegung ein Teil der Existenz seiner Gestalten —» (5, 472). Das ist es: Existenz überall, im Gegensatz zu der effektvollen Beleuchtung bei Correggio (5, 77. 472); deshalb wirkt bei Shakespeare wie in Tizians Venus (5, 141. 160. 469) das Ganze «die wunderbarste Illusion, obwohl kein Zoll dieses Fleisches an sich überzeugen wird» (ebd.). Denn wie in der Wirklichkeit, so giebt es bei Shakespeare keine «leeren Stellen», überall «Existenz», wie Otto Ludwig, «sichere Gegenwart», wie Goethe (von der Antike) sagt. Selbst die kleinste Kleinigkeit wird lebendig, ist nicht bloß eine von fremdem Licht übergossene an sich tote Stelle wie (nach Ludwigs Urteil!) bei Correggio — und Schiller.

Überhaupt rückt Ludwig die Kunst des Malers und Dramatikers auffallend nah aneinander. Beide «können nur Existenzen darstellen und ihre Verhältnisse zu einander andeuten» (5, 509; unterstrichene Hauptstelle). Und «die Gestalten sind die wirkliche Existenz, die Handlung nur ein Accidens derselben, nur die Gelegenheitsmacherin für die Exposition der Gestalt . . .» (ebd.; vgl. 5, 63). Die Handlung hat eben den Personen nur Gelegenheit zu geben, sich auszu-
leben. «Entwicklung im richtigen und dramatischen Sinne ist Heraus-
wicklung, Entfaltung des schon Vorhandenen, welches durch den
Vorgang nicht gemacht, nur gezeigt wird. Weder Shylock noch Porzia
z. B. zeigen das Werden eines Charakters. Es tritt nur allmählich
ans Licht, was sie sind, es ändert sich aber nichts an ihnen» (5, 71;
Hauptstelle). Ebenso im Hamlet, im Macbeth (5, 72). Das drama-
tische Werden (5, 63) besteht demnach nur in der Entfaltung der vor-
handenen Leidenschaft. Das gilt auch für den Roman: «Die innern
Entwicklungen sind am gelungensten, wenn sie bloß ein allmähliches
Enthüllen dessen sind, was in den Menschen ist» (6, 167).

Während also Ludwig gewohnt war, die Handlung aus seiner gleichsam automatisch abrollenden Vision abzuschreiben, sobald er sich einmal in die Figuren und ihre Gebärden vertieft hatte, erscheint

ihm bei Shakespeare wie bei den großen Venetianern, den Meistern der farbenprächtigen Wirklichkeitsmalerei, gerade das bewundernswert, wie die angeschauten Figuren sich weiter entwickeln, eine eigene Existenz annehmen und mit ihrer Lebensfülle sich austreiben. Die Meisterschaft der Raumfüllung, die keinen leeren Platz läßt; die Tiefe des Colorits, die das Bild über eine bloße Oberflächenbemalung heraushebt; die Leben vortäuschende Übereinstimmung des Ganzen läßt ihn in Tizian und Shakespeare die großen Vorbilder bewundern.

16. Wie mit der Handlung, so steht es auch mit den Figuren. Ludwig sah sie vor sich in außerordentlicher Lebendigkeit, jeden Moment mit kleinen individuellen Zügen ausgestattet. Nahm er sie so herüber, so verloren sie an Leben, weil eben ein gut Teil ihrer Lebenskraft nur in seinem Auge lag. Die Gesten werden dann leicht unverständlich. Shakespeare überläßt, um das zu vermeiden, einen Teil der Charakteristik dem Zusammenspiel der Gestalten.

Gerade hier glaubte Ludwig seiner größten Schwäche auf die Spur gekommen zu sein. «Mein Fehler war, daß ich durch zu große Stetigkeit und sinnliche Wahrheit die Phantasie meiner Zuhörer oder Leser band und unmittelbar an die Sinne und das Gemüt sprach. Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantasie» (5, 463; Hauptstelle). Deshalb eben machte Tizian (wie eben angeführt) den einzelnen Zoll Fleisch nicht naturwahr: er hätte die Sinne überzeugt, aber die Phantasie gelähmt. Alles Lyrische, meinte ebenso Goethe, muß im ganzen vernünftig, im einzelnen etwas unvernünftig sein. «Dann wurde mein Fehler, die Entwicklung zu sichtbar zu machen, d. i. unmittelbar zum Verstande zu sprechen, wodurch wiederum die Phantasie aus dem Spiele gesetzt werde. Man muß die Dinge im ganzen und großen anschauen und anzuschauen geben, und die Phantasie muß der Sprecher sein» (a. a. o.). Dadurch wird auch die tragische Wirkung gefördert: «dadurch, daß er solchergestalt hauptsächlich auf die Phantasie wirkt, macht er es dem Gemüte möglich, das Herbst zu tragen» (5, 73).

17. Aber der Dichter überläßt dem Zusammenspiel noch mehr, viel mehr. Das Drama ist für ihn überhaupt kaum mehr als das «Textbuch», dessen Skizze erst bei der Aufführung völlige Wahrheit gewinnt

Dies ist vielleicht derjenige Punkt, den Ludwig am heftigsten und hartnäckigsten betont hat. In der Geringschätzung des Lesedramas, in der Hervorhebung der Aufführung als Erfüllung des vom Dichter

Gewollten geht er fast soweit wie sein Zeitgenosse Richard Wagner, den er sonst (5, 358) nicht liebt.

Mit wahrer Leidenschaft unterstreicht er es, «daß bei Shakespeare Charakteristik, Malerei der Leidenschaften, Intimität und Expansion der Gefühle aus dem Bedürfnisse des Theaterspiels hervorgingen. Selbst die Stimmungen sind nichts anderes als «Vorbereitungen, Grundierungen für die Farben des Theaterspiels» (5, 114). Shakespeare «hat seiner schauspielerischen Technik unendlich viel zu danken» (5, 117 f.; eine Hauptstelle), bedarf nun aber auch ihrer Hilfe: absichtlich hält er die Reden kühler, damit der Schauspieler die Wärme hinzubringen kann (5, 130). Nur Lessing hat noch dem Schauspieler genug übrig gelassen (5, 148); «Schillers Stücke dagegen haben viel Farbe, aber wenig Zeichnung, viel Wärme, kurz viel von allem dem, was der Schauspieler erst in seiner Persönlichkeit hinzubringen soll. Indem Schiller und Goethe den Schauspielern die zweite Arbeit an ihren Stücken nicht gönnten und selbst die Haut dazu thaten, mußten sie es an ihren Knochengerüsten und Muskelanlagen, an dem, was sie eigentlich als Dichter zu liefern hatten, fehlen lassen» (5, 132). Shakespeares Stücke «sind wie gestreiche malerische Skizzen, mit Bleistift gezeichnet, im ganzen bloße Umrisse» (ebd.); «bloße Untermalung» (5, 148); das wahre Kunstwerk entsteht erst bei der Aufführung (5, 158 f., 162 f.).

In neuerer Zeit hat Alfred v. Berger in seinen «Dramaturgischen Vorträgen» das Schauspielerische an Shakespeare wieder stark accentuiert und besonders auch am «Hamlet» geistreich dargelegt. Sicherlich ist das Aperçu zutreffend und es wird besonders auch durch Ludwigs glänzenden Nachweis, wie Shakespeare selbst rein scenische Anweisungen dem Schauspieler in den Mund legt (5, 137. 494), erhärtet, wie fern dieser Dichter dem papiernen Regiebuch stand. Dennoch wird man zweifeln dürfen, ob Ludwig nicht zu weit geht. Darf man dem «Textbuch» des Kaufmanns von Venedig oder des Sommernachtstraums wirklich mit Otto Ludwig (5, 132) die Farbe absprechen? beweist nicht die ungeheure Wirkung, die das Lesen Shakespeares auf Lessing, auf Herder, auf Goethe (über Goethes Hamlet-Erklärung 5, 203 f.), auf Unzählige geübt hat, daß Shakespeare eben die Kraft besaß, auch schon den Leser gewissermaßen zum geistigen Aufführen seiner Dramen zu zwingen?

18. Weil nun der Schauspieler das Stück trägt, und weil die Handlung im Drama nur symbolisch ist — denn «die dramatische Darstellung ist selbst eine Figur, eine Art des uneigentlichen

Ausdruckes» (5, 469) — deshalb kommt alles auf das an, was sie wirklich thun: auf ihr Sprechen. Daher die befremdende aber für Ludwig durchaus berechtigte Erklärung: «Die Hauptsache im Drama ist doch nicht die Handlung, sondern das dramatische Gespräch, wie im menschlichen Leibe der Knochenbau ja auch nur ein Mittel ist» (5, 145, für das Gleichnis vgl. die eben citierte Stelle 5, 132, ferner 5, 106). «Die Handlung ist bloß Anlaß des Gespräches, und sie muß so erfunden sein, daß sie natürlichen Anlaß zu schauspielerisch belebten, poetisch gehaltreichen Gesprächen giebt und zugleich zum mannigfaltigen Wechsel derselben nach Kontrast u. s. w.. Die Handlung muß mit Charakteren und Motiven vollständig und klar in diesen Gesprächen entfaltet sein» (a. a. o.).

19. Deshalb also muß besonders der Dialog lebhaft, reich, unterhaltend sein. Das liegt schon in der «Hauptregel»: Handlung schlank, Detail «zur Belebung der Bühne, zum Ausleben der Charaktere, zur klarsten Versinnlichung der inneren Handlung» reich (5, 144); das geht aus der Lehre von den «Gesprächsmimen» und «Auslebescenen» (s. o.) des Weiteren hervor; das folgt nun endlich auch aus den Ansprüchen des Schauspielers.

Es ist wieder ein Lieblingspunkt Ludwigs. Unermüdlich malt er den Reichtum von Shakespeares Dialog aus (5, 66. 116. 127 f. 134. 135. 143. 150. 161). Er ist glücklich in der Beobachtung, wie der Dichter das Gespräch durch Parenthesen anschwellt (5, 134 f. 150 f. 161. 230). Er sucht die allmähliche Verbreiterung — die dem Auswachsen der simplifizierten Fabel entspricht — durch eingehende Analyse (5, 156 f.; Hauptstelle) klarzulegen. Er sucht die psychologische Wurzel dieses Verfahrens in dem Gang unserer wirklichen Gespräche auf (5, 437), wobei an Kleists Brief «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» (Werke bei Zolling 4, 282 f.) zu erinnern ist. Er unterscheidet den Stil der Monologe und Dialoge (5, 143) und sieht Shakespeares künstlerische Wirkung besonders im Dialog (5, 160). Er ist entzückt darüber, was für gute Gesellschafter alle Helden Shakespeares sind (5, 67. 115 f.). Seine eigene Freude an breiter lebendiger Rede traf hier einmal mit Shakespeares Technik zusammen; man glaubt seinen Jubel darüber zu hören.

Mit diesen Untersuchungen glaubte Ludwig sein Ziel erreicht zu haben. «Das Bedürfnis, genau zu wissen, was ich wollen soll, und dies in Harmonie zu setzen mit dem, was ich können muß» (6, 375) hatte ihn zu seinen dramaturgischen Studien geführt; dann freilich dachte er sie auch für andere nutzbar zu machen (6, 324,

vgl. 5, 36). Nun meinte er seine Fehler erkannt zu haben: «zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verstandes» (6, 221), die er übrigens als typische Schwäche der Zeit ansieht (6, 18); die Neigung, «den kleinsten Einzelheiten den Schein der Wirklichkeit zu geben» (6, 361); das naturalistische Abschreiben aus der Wirklichkeit (6, 390) und das zu weit getriebene Individualisieren (5, 469). Gegen den ersten Fehler schrieb er sich nun vor: die Phantasie nicht lähmen! (5, 463); gegen den zweiten: wie Tizian Wahrheit nur vom Ganzen fordern! gegen den dritten: reicherem, allgemeinerem Gehalt! (6, 390); gegen den vierten: auf das Typische ausgehen! Das sind die Hauptpunkte, in denen ihm Shakespeare werden sollte, was Goethe den jungen Dichtern werden wollte: ein Befreier. —

Viel weniger kam es ihm auf gewisse viel umstrittene Fragen mehr theoretischer Art an, über die gerade andere Ästhetiker und Litterarhistoriker am meisten gegrübelt haben.

21. Die Objektivität des Dichters war ihm längst eine theoretische Forderung, schon aus dem oft betonten Gegensatz gegen die jungdeutsche Dichtung heraus (vgl. 5, 168); darin liegt der Unterschied der Sach- und Ichdichter (5, 320). Das ist seine trefflich formulierte «Einheit der dichterischen Intention» (5, 262). Schon der Idealismus Schillers (5, 301 f. 368. 525) und Goethes (5, 347) ist ein außenstehender «künstlicher Gesichtspunkt». Der Dichter soll voll Selbstbeherrschung über den Figuren stehen (5, 75. 77), Kritik seiner Gestalten nur durch den Dialog geben («die innere Kritik in Shakespeares Dramen» 5, 106). Er soll auch das äußerlich Theatralische, Überraschende meiden: es liegt ja nicht in der Handlung, sondern geht aus der Rücksicht auf die Zuhörer hervor (5, 334) und führt zu «Effektmausefallen» (5, 377). Shakespeare vermindert die Spannung (5, 111. 139), bereitet auf die Katastrophe fortwährend vor (5, 99), nimmt an den Affekten seiner Figuren nicht Teil (5, 121. 141).

22. Deshalb konnte er auch dem Dichter eine «Idee» im philosophischen Sinne nicht leihen. Die Idee ist, wie Ludwig an einer schon angezogenen Stelle (5, 437) sagt, nichts anders als «die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige sich als Einheit anschauen läßt . . . Sie ist das plastische Gesetz des Werkes.» Von solchen Ideen also, wie sie etwa Gervinus («Schein und Sein»), oder gar Hegel und Ulrici in die Dramen legen, erkennt er nichts an.

23. Aber die Idee im dramaturgischen Sinn hält er fest und versteht deshalb nicht, wie man von der Regellosigkeit Shake-

speares sprechen kann (s. o. zur Komposition). Gern gebraucht er für die Kunst, mit der Shakespeare Kontraste durchführt (5, 94), musikalische Bilder (vgl. 5, 83. 111. 114); und «der Generalnenner alles Dramatisch-Theatralischen ist Kontrast in der Einheit» (5, 121).

24. Das Problem des Tragischen bei Shakespeare hat Ludwig allerdings wiederholt erörtert, doch mehr polemisch gegen Schiller (5, 215 u. ö.) als zur eigenen Aufhellung. Das Tragische liegt in der Person, in einem Mißton ihrer Anlage (5, 171. 175), aus dem beim Handeln das tragische Leiden folgt (5, 67). «Das Tragische ist der immer notwendige Nexus von Schuld aus Leidenschaft und von Leiden aus Schuld» (5, 163; eine Hauptstelle). Die Welt erhält bei Shakespeare nicht, wie bei Schiller, unrecht: die Tragödie «ist Kampf einer Leidenschaft mit einem Bestehenden, dessen Recht als solches von den Leidenschaftsträgern anerkannt wird» (5, 169).

Hier liegt auch vorzugsweise das Gewicht der Stellen, in denen Ludwig Schiller tadelnd mit Shakespeare vergleicht (5, 253 f. 525): Schiller lege die Dialektik in die Situation, Shakespeare in den Helden (5, 296). Der antiken Tragödie (5, 302, vgl. auch 5, 83) steht die Shakespeares nach Ludwig jedenfalls näher als der Schillers, des Vaters der Romantik (5, 288). Shakespeare giebt eben den wirklichen Weltverlauf, wenn auch stilisiert (5, 168); das thaten die Alten auch, während der neuere Dichter die Wirklichkeit idealistisch entstellt (Hauptstelle 5, 54 f.).

25. Daraus ergibt sich denn auch die Stellung der Poesie zur Moral bei Shakespeare. Hier steht (5, 441) Shakespeare allein gegen die altgriechische (5, 186) und die Goethe-Schiller'sche Tragödie, indem er die allgemeine Ordnung und Fügung respektiert und als gegeben nimmt. Deshalb muß die Überschreitung des Maßes, die ja der Held aus seiner Individualität heraus, aber mit Bewußtsein (5, 215; nicht wie bei Schiller durch das Loos des Schönen auf der Erde gezwungen) verschuldet, zu einer Sühne führen, einem «tragischen Kontrapunkt» (5, 83). Verschuldung und Katastrophe stehen in nur idealem Zusammenhang (5, 106), sind aber doch bei jeder Person des Stückes in Ebenmaß (5, 104). «Das ists eben, was in der Shakespeare'schen Tragödie das Schöne zugleich wahr und sittlich macht, daß sie die Schuld nicht bemäntelt, aber sie aus großer Leidenschaft hervorgehen läßt» (5, 187). Die «falsche Sentimentalität in der Auffassung des Tragischen» (5, 441) empörte ja vor allem Ludwig an den «Idealisten»: sie verderbe die Lebensfreude (vgl. 6, 175). «Das war Shakespeares Humanität, die Schuld zu verurteilen, den Menschen

zu bedauern; seine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung» (Hauptstelle: 5, 525). —

In diesen Punkten liegt Ludwigs Darstellung der Technik Shakespeares im wesentlichen beschlossen. Die vollständigste Lobrede (5, 227 f.) führt ihn geradezu zu der Erklärung, «daß die Shakespearische Form für die vollkommenste Tragödie unentbehrlich, daß sie keine Lizenz, daß sie ein Gesetz ist» (5, 228). Wir werden nicht so weit gehen; wir werden mit Scherer in seiner schönen Würdigung der Shakespearestudien (Vorträge und Aufsätze S. 389 f.) Shakespeare «nicht als den ersten und letzten Glaubensartikel des Dramatikers so rückhaltslos hinstellen, wie es Ludwig thun zu müssen meinte» (S. 392). Von den Klassikern gilt kaum minder als von der Bibel das Epigramm, das der englische Schulmeister Owen auf diese münzte:

Hic est liber, in quo quaerit sua dogmata quisque,
Invenit et pariter dogmata quisque sua.

Dem armen Otto Ludwig schwebte ein bestimmtes Ideal zu deutlich vor Augen, als daß er es nicht bei Shakespeare hätte finden sollen. Daß ihm öfters die vorgefaßte Meinung den reinen Blick trübte, haben wir mehrmals zu zeigen gesucht. Es kommt noch eine weitere Fehlerquelle hinzu: Ludwig hält sich fast ausschließlich an diejenigen Dramen, die den traditionellen Shakespeare verkörpern, und vernachlässigt es, das so gewonnene Bild durch Befragung der andern zu ergänzen.

26. Ludwig hält sich fast nur an ein halb Dutzend Dramen Shakespeares. Ihre Auswahl ist charakteristisch: sie ruht auf dem Kanon seiner eigentlich «klassischen Dramen», wie er sich seit Lessing, Herder, Goethe festgesetzt hatte, modifiziert ihn aber doch in eigenartiger Weise. Es mag sein, daß meine Zahlen nicht ganz vollständig sind; im wesentlichen geben sie doch eine Statistik der ästhetischen Bedeutsamkeit der Stücke für Ludwig. (Eine Einteilung derselben nach Typen 5, 103).

a) An der Spitze steht natürlich dasjenige Drama, das so recht eigentlich die Deutschen für Shakespeare erobert hat: der Hamlet mit 29 Stellen (5, 64. 69. 72. 74. 83. 94. 96 f. 100. 101. 116. 119. 121. 126. 131. 132. 133. 136. 140. 142. 143. 145. 165. 173. 176. 180. Verglichen mit «Tasso» 180, mit «Wallenstein» 5, 305; 6, 303; mit dem «Erbförster» 6, 381).

b) Es folgt das zweite Lieblingsstück der deutschen Ästhetiker — nicht so der Dichter —: König Lear mit 16 Stellen, also doch in beträchtlichem Abstand (5, 71. 72. 79. 99. 100, Hauptstelle; 105. 107. 108. 113. 130. 133. 147. 170. 176. 179. 180).

c) Daneben Othello mit 15 Stellen (5, 66. 71. 76. 94, Hauptstelle; 95. 102. 105. 119. 131. 144. 150. 152. 161. 170. 180).

d) Und das Parallelstück der wilden Leidenschaft: Macbeth, mit 13 Stellen (5, 71. 93. 105. 108. 119. 133. 147. 163. 174. 180. 181. Verglichen mit «Emilia Galotti» 5, 88 und «Tasso» 5, 526).

e) Ein wenig steht schon Lessings zweiter Liebling zurück: Romeo und Julia, mit 11 Stellen (5, 71. 100. 105. 109. 111. 113. 133. 142. 170. 180. 187).

f) Dann folgt ein Drama, das Ludwig stärker heranzieht als die traditionelle Shakespearekritik zu thun pflegt: Julius Caesar, mit 10 Stellen (5, 91. 94. 95. 106. 109. 144. 173. 175. 176. Verglichen mit «Clavigo» 6, 305).

g) Verhältnismäßig wenig Stellen bietet ein Stück, das auf Ludwig doch besonders stark eingewirkt hat: Der Kaufmann von Venedig mit 8 Stellen (5, 71. 95. 103. 118. 125. 133. 143. 150).

h) Mit beträchtlichem Abstand folgt Coriolan: 5 Stellen (5, 81. 89, Hauptstelle; 142. 176. 180).

i) Spät kommt ein Paradeobjekt der deutschen Ästhetik: Richard III. mit 4 Stellen (5, 78. 105. 170. 180).

k) l) Mit je 3 Stellen: Heinrich IV. (5, 105. 112. 125) und Richard II. (5, 114. 180. 183).

m) n) o) Endlich mit je 1 Stelle: Was Ihr wollt (5, 144), Wie es Euch gefällt (5, 188) und Viel Lärm um nichts (5, 125).

Ich wiederhole: ich kann sehr wohl ein paar Stellen übersehen oder ausgelassen haben. Im ganzen sind diese 14 Stücke doch die eigentliche Grundlage von Ludwigs ganzer Shakespearekritik. Und ihr Anteil ist noch recht verschieden. Wir finden folgende Rangordnung:

α) Hamlet: 29 Stellen.

β) Lear, Othello, Macbeth: 16—13 Stellen.

γ) Romeo, Julius Caesar, Kaufmann von Venedig: 11 bis 8 Stellen.

δ) Coriolan: mit 5 Stellen, die aber durch ihre Bedeutung hervorragen.

Diese 8 Dramen sind es eigentlich, die Ludwig meint, wenn er von «Shakespeare» oder «Shakespeares Dramen» schlechtweg spricht. Ergänzend kommen noch 6 weitere hinzu:

ε) Richard III., Heinrich IV., Richard II. mit 4—3 Stellen.

ζ) Drei Lustspiele mit je 1 Stelle.

Die Auswahl ist höchst charakteristisch.

Daß Hamlet weit voransteht, versteht sich von selbst. Die zentrale Bedeutung dieses Trauerspiels ist nie verkannt worden. Wenn für Goethe der «Faust» seinem Inhalt nach eine ähnliche Bedeutsamkeit hat, so doch entfernt nicht der Form nach: «Tasso» und «Götz», «Pandora» und «Der Großkophta» sind dramatische Typen, für deren Bau aus dem «Faust» wenig zu lernen ist. Ähnlich steht es mit «Nathan» und «Minna von Barnhelm», mit «Wallenstein» und den «Räubern». Bei Shakespeare klafft nirgends eine so jähe Kluft zwischen den Perioden oder Typen: auch rein dramaturgisch hat der Hamlet die erste Stellung unbedingt zu beanspruchen.

In dem «Kanon» der klassischen Stücke Shakespeares gehören weiter nach allgemeiner Anerkennung die vier, die bei Ludwig folgen: Lear, Othello, Macbeth, Romeo und Julia, auch der Kaufmann von Venedig; ferner aber auch Richard III., der bei Ludwig stark zurücktritt. Seiner moralistischen Natur widerstrebte diese wilde Tragödie im Geheimen doch wohl, und die direkte Selbstkritik des großen Monologs stimmte schlecht zu seiner Betonung des Indirekten.

Mit persönlicher Auswahl läßt er dagegen die beiden vornehmen Römerstücke Julius Caesar — immer noch eins der berühmtesten Stücke — und Coriolan hervortreten. Die Wahl des letzteren, eines der wenigst zitierten großen Dramen Shakespeares, zeigt seinen sichern Blick wie seine Freude an den ganz modernen Seelenkonflikten (5, 90) des römischen Aristokraten.

Auffallend schlecht kommt noch Heinrich IV. fort, in dem die Stilmischung vielleicht doch für Ludwigs Geschmack zu stark war. Und sehr bezeichnend ist überhaupt, was er zurückschiebt.

Die Königsdramen fallen (außer Richard III. und zwei andern, knapp besprochenen) ganz aus. Noch stiefmütterlicher sind die Lustspiele behandelt. Wintermärchen und Sturm sind doch wahrlich bezeichnend auch für Shakespeares Technik! Eine Komödie wie Der Widerspenstigen Zähmung durfte doch schon ihrer typischen Bedeutung wegen nicht ganz übergangen werden!

Es fehlt ferner eine so wichtige Tragödie wie Antonius und Cleopatra, deren Ton wohl wieder Ludwigs ethische Ansprüche verletzte. Weniger befremdet es, daß Ludwig den reifen Shakespeare ausschließlich befragt und Anfängerstücke wie Titus Andronicus

und die Komödie der Irrungen sowie des gealterten Dichters trauriges Abschiedsstück Timon von Athen ignoriert.

Im ganzen war es sicherlich nicht vorgefaßte Meinung, was aus Ludwigs leidenschaftlicher Lektüre des ganzen Shakespeare eine so enge Auswahl der als maßgebend anerkannten Stücke hervorgehen ließ. Ludwig ging natürlich von den berühmtesten Dramen aus, sah in ihnen den «wahren Shakespeare» und vernachlässigte, was nicht ganz zu dem Bild des Hamletdichters zu stimmen schien.

27. Aber auch aus den besprochenen Dramen werden mit fanatischer Einseitigkeit immer nur dieselben Gesichtspunkte herausgeholt — diejenigen, die entweder Ludwig gegen Schiller, gegen die Tendenzdichter, gegen das französische oder französiierende Maschinendrama recht geben, oder aber (was doch die Hauptsache bleibt) ihm Hilfe beim Prozeß des Schaffens versprechen. Und so findet er eben doch in Shakespeare fast nur, was er finden will. Und gerade darin liegt, wie schon gesagt, die Bedeutsamkeit seiner Shakespeare-Studien. Sicherlich wäre es ein großes Verdienst, wenn er ein zuverlässiges, objektives und vollständiges Bild von der Technik des Königs der Dramatiker entworfen hätte. Aber dazu war schließlich kein bedeutender Dichter nötig. Dieser aber las aus seinem Idol eine Schilderung des künftigen Dramas heraus. Was Ludwig schildert, ist weniger die Technik Shakespeares, als die Ibsens und seiner Schule. Hier ist das breit realistische, bewußt um die Hauptlinie sich herum-schlängelnde Gespräch, hier die psychologisch wahre Epitomierung der Handlung, hier die indirekte Charakteristik in strengster Durchführung, hier die sorgfältige Nuancierung des Grundtons, der Scenestimmungen, der Einzelreden — all das in viel höherem Grade als bei Shakespeare, der etwa in den Monologen Richards III. und Hamlets das «Prinzip des Indirekten» energisch verletzt. Beschreibt Ludwig Shakespeare oder Ibsen, wenn er sagt: «Der Stoff ist unter den andern der glücklichste für die Bearbeitung, der am meisten Stetigkeit hat, der immer dieselbe Anzahl von Personen im engsten Raume zusammenhält und mit ruhiger Bewegung seinem Abschlusse entgegengeht» (5, 94)? Haben Hamlet und Othello wirklich eine kleine Anzahl von Personen im engsten Raum zusammengehalten? Aber «die Gespenster», «Nora», «Rosmersholm» haben dies. «Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen, durch welche der Verstand zufriedengestellt, die Phantasie angeregt, das Gefühl befriedigt wird» (5, 413). «Ein gutes Stück nichts als eine Katastrophe»

— das verteidigt «Nora» gegen hundert Kritiker, aber auf Shakespeare paßt es nicht. Noch genauer freilich paßt auf solche Dramen Ludwigs Wort von den «Expositionsstücken», «die die konzentrierteste äußere Form zulassen, wo vor den Beginn der eigentlichen sichtbaren Handlung, die aber dann meist bloß in Gesprächen oder Besprechungen der Lage besteht, schon ein großer Teil der Abwicklung fällt» (5, 333). Wie Ludwigs eigene Anlage auf solche Stücke hinwies, hab ich schon früher («Deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts» 2. Aufl. S. 324 f.) dargelegt. Seine Praxis und Theorie wiesen in die gleiche Richtung: in die, die das neue Drama eingeschlagen hat. Und in dieser prophetischen Vorwegnahme einer künftigen Kunst, die an das Größte in älterer Kunst doch überall anklingt und anknüpft, liegt der größte Reiz und das größte Verdienst der noch lang nicht gebührend ausgeschöpften und benutzten Shakespeare-Studien von Otto Ludwig. In seinen Entdeckungen zu Shakespeare ist er vielfach von Tieck abhängig, wie H. Bischoff (L. Tieck als Dramaturg S. 2) mit Recht betont. Dieser hat die musikalische Abtönung der Einzelstimmen hervorgehoben (Tieck, kritische Schriften 3, 191) und hat schon die Schiller'schen Sentenzen als eingelegte Perlen getadelt (ebd. 48, 56, 58, zum «Wallenstein»); er ist auch in der positiven Erfassung der Shakespearischen Totalität, in der Betonung des Schauspielerischen, Ludwig vorangegangen. (Vgl. über Tieck als Shakespeare-Kritiker H. Hettner kleine Schriften S. 516). Aber ihm blieb versagt, als Geschichtsschreiber, als rückwärts schauender Prophet zugleich der Prophet des künftigen Dramas zu sein, wie Otto Ludwig in seinen Shakespeare-Studien es wurde.
