

Inhalt.

Seite

Einleitung: Die soziologische Stellung des Shakespeareschen Dramas.

Das Problem der Mehrdeutigkeiten und Unklarheiten. — Die Gewinnung eines objektiven Standpunkts aus der soziologischen Stellung. — 1. Die Stoffwahl. (S. 3 ff.) — 2. Die Zusammenarbeit (S. 4 ff.) — 3. Die Namenlosigkeit. (S. 6 ff.) — 4. Beginnender Individualismus. (S. 9 ff.) — 5. Shakespeares Verhältnis zum Publikum. (S. 13 ff.) — 6. Ältere dramatische Formen. (S. 14 ff.) — 7. Die Anachronismen. (S. 17 ff.) — 8. Der Clown. (S. 18 ff.) — Schlußfolgerungen. (S. 21 ff.) 1

I. Die unmittelbare Selbsterklärung.

1. Der Zusammenhang mit dem Publikum. (S. 25-26) — 2. Die Selbsterklärung in Harmonie mit dem Charakter. Zum Charakter Hamlets, Falstaffs u. a. (S. 26-31) — 3. Die mißverständliche Selbsterklärung. (S. 31-48) Die Schurken über ihre Schurkeret: Jago, Cloten, Edmund. Anderes seelisches Verhalten des Renaissancemenschen? Bühnenkonvention. — Selbsterklärung edler Personen. — Primitivform, die nicht mittelbar charakterisieren soll: der Geist im Hamlet, Cordelia im Lear, Brutus im Julius Cäsar. — Heinrich V. — Entsprechendes Verhalten der Zeit? — Die bombastische Ausdruckweise des Königtums. — Der Charakter des Julius Cäsar: Die Vorwürfe gegen diesen Charakter. — Brandes' Formulierung. — Was daran richtig ist. — Verhältnis zur Quelle. — Gründe für Shakespeares Zeichnung. — Cäsars Figur aus dramatischen Rücksichten gedrückt? — Die Wirkung der angeblich verkleinernden Züge. — Die Voraussetzung seiner Größe. — Die dramatische Gestaltung seiner Größe. — Die individualisierenden Züge. — Dramatische Schwierigkeiten bei der Zeichnung. — Die Coriolan-Einleitung als Gegenstück. — Der Vorwurf des Dramarbastierens. — Cäsar ein Prahlhans? — Angebliche historische Gründe. — Das Zeugnis der Verschworenen. — Die Selbstcharakteristik auch hier ein primitiver Zug. — Ayres über die dramatische Cäsartradition. — Cäsars Reden in der dritten Person und die Parallelen dazu. — Das theatrale Spiel. 25

II. Die Charakterspiegelung.

1. Die Charakterspiegelung in Harmonie mit dem Cha-

rakter des Sprechenden. (S. 49-55) Gewöhnliches Beispiel im *Cortolan*. Beaumont-Fletcher. — Der Charakter des *Troilus*. — Wie sich der Charakter des *Troilus* in seiner Liebe zeigt und entwickelt. — *Troilus* reißt an seiner Enttäuschung zum Mann. — Die süßsanten Kritiker. Die angebliche Lächerlichkeit der Liebe des *Troilus*. — *Talbot* und *Volkelt*. — Die objektive Erklärung aus der direkten Selbstcharakteristik und der Charakterspiegelung. — Das Zeugnis des *Thersites*. —

2. Die mißverständliche Charakterspiegelung: Die Schurken über die Helden. (S. 56-62) Die Grenzen des Shakespeareschen Realismus in der Fiktion des richtigen moralischen Urteils der Schurken über ihre Opfer. — *Oliver* in „Wie es Euch gefällt“ über seinen Bruder *Orlando*. — *Edmund* im *König Lear* über seinen Bruder *Edgar*. — *Jago* über den *Othello*. — Zum Charakter des *Jago*. — Die falschen Schlussfolgerungen aus dem primitiven technischen Zug auf den Charakter des Sprechenden. — *Macbeth* über *König Duncan* und über *Banquo*. —
3. Ein subjektives Moment in der Charakterspiegelung? (S. 62-83) Scheinbare Ausnahmen im *Julius Cäsar* und *Othello* von der Regel, daß der Zuschauer nicht in der Exposition durch subjektive Ausführungen irreführt werden soll. — *Laertes* über *Hamlets* Liebe. — Die Auffassung von *Hamlets* Liebe bei *Löning* und *Gertrud Landsberg*. — Die Beteiligung der *Ophelia* an der Handlung und ihre Liebe. — Die Zeugnisse für *Hamlets* Liebe im Drama. *Hamlets* Urteil über seinen „Anfall“ an *Ophelias* Grabe. — *Lady Macbeth* über ihres Gatten Charakter. *Macbeths* angebliches Gewissen. — In *Macbeths* Seele kein Ringen zwischen guten und schlechten Instinkten, sondern ein Kampf gegen seine eigene Schwäche. — Die Quellenbenutzung für den *Macbeth* Charakter. — *Macbeth* bei den früheren Erklärern als urkräftige Natur aufgefaßt. — *Macbeth* als angeblicher Phantasiemensch. — *Macbeths* moralische Feigheit und nervöse Veranlagung. — Die krankhafte Erregbarkeit und Reizbarkeit. — Der erste Eindruck von *Macbeth*. — Sein Lügen. — Sein Mienenspiel. — Seine krankhaften Zustände und ihre Überwindung. — *Macbeths* angebliche bessere Natur. — Zeugnisse über die Schwäche seines Willens. — Ist das Bild *Macbeths* in der Schilderung seiner Frau richtig? — *Macbeth* hat „kein gutes Herz, sondern schwache Nerven.“ — Die *Lady* kämpft keine Gewissensbedenken nieder. Der Grund für die objektiv falsche An-

gabe eine Verzeichnung. — Der Grundsatz der objektiven Richtigkeit von dramatischen Zeugenaussagen. Der Bericht über den Selbstmord der Lady Macbeth. Die unzutreffenden Einwände der Clarendon-Herausgeber. Die unberechtigte Verdächtigung der Wahrheit des Berichts über die Hochzeitsreise des Zähmers in der Widerspenstigen Zähmung und die widersprechenden Berichte über Ophelias Tod.

III. Charakter und Aeußerung.

1. Durchgeführter Einklang. (S. 84-90) Tolstoi über die Gleichartigkeit der Sprache im Munde der Shakespeareschen Figuren. — Theorie und Praxis zu seiner Zeit. — Der Einklang bei Shylock. — Ist Shylock mit Verwertung der eigenen Beobachtung an Juden gezeichnet? — Die angeblich jüdischen Züge. — Shylock ein Wucherertyp, in Anlehnung an Marlowe's Juden von Malta individualisiert. — Die rhetorische Frage. — Die Wortwiederholung. — Die sonstigen Eigentümlichkeiten Shylocks und ihr Ursprung. Shylock lebt in einer Welt für sich. —
2. Mangelnder Einklang. (S. 90-93) Die Fessel der Wirklichkeitstreue gelockert bei Percy Hotspur. — Poetische Sprache des Unpoetischen. — Die angebliche Übereinstimmung der Bilder mit dem Charakter. — Zwei Gegenbeispiele aus Romeo und Julia. — Drollige Versuche, die Eigenart des Stils mit der Eigenart des Sprechers in Einklang zu bringen bei Granville Barker, Vischer, Dr. Johnson. —
3. Losgelöste Szenen und Einlagen. (S. 93-108) Die Durchbrechung der Einheitlichkeit des Charakters auf Szenen. — Der Sommernachts Traum (III, 1.) — Zettel wird geistreich. — Mercutio (Romeo und Julia I, 4) wird in der Queen-Mab-Stelle feinsinnig und grazios. — Polontus' Charakter. Direkte Selbstcharakterisierung und Charakterespiegelung. — Irrige Anschauungen über ihn. — Der Charakter des Polontus in den Hamletquellen. — Was Shakespeare daraus macht. — (Anmerkung: Die falsche Beurteilung der Aushorchung des Laertes durch den Boten des Polontus und Lord Hesterfields Verhalten.) — Hamlets Urteil über ihn. — Die Unfolgerichtigkeiten im Charakter. — Die Laertes-Abschiedsszene. — Die irrigen Meinungen der Ausleger über diesen Auftritt: Conrad, Wolff, Vischer, Löning. — Eine Beobachtung Rümelins. — (Ein Beispiel für kritische Falschmünzerei im Spiel Sonnenthals.) — Die Unfolgerichtigkeit im Charakter der Jungfrau von Orleans und ihre Parallele

in der Widerspenstigen Zähmung und im Juden von Malta. — Der Wert der Einzelstelle für die Charakteristik mithin kein absolutes. 84

IV. Charakter und Handlung.

1. Die Selbständigkeit der Szenen. (S. 109-111) Die Neigung zur Auflösung der Handlung in selbständige Szenen. — Die Einschaltungen in die Handlung. — Grillparzer und Rümelin über die Entstehung des Shakespeareschen Dramas. — Der Sir Thomas More als krasses Beispiel eines Stückes, das aus einem Bündel von Szenen besteht. —
2. Die Tendenz zur szenischen Erhöhung. (S. 111-117) Charakterisierung dieser Eigentümlichkeit von Shakespeares Dramatik. — Beispiele aus dem Othello III, 4, Sturm V, 1, Hamlet I, 1, Macbeth I, 7, Antonius und Cleopatra III, 11, Hamlet III, 1, sämtlich falsch erklärt. — (Ähnliche Erscheinung im Kaufmann von Venedig III, 1.)
3. Szenenweise verschieden aufgefaßter Charakter. (S. 117-139) Das Beispiel der Cleopatrafigur. — Plutarchs Auffassung des Charakters. — Ihre rühmlichen Eigenschaften. — Wie Shakespeare die Figur in den ersten Akten herabdrückt. — Das Niedrige und Unehle im Charakter der Cleopatra bei Shakespeare. — Die Meinungen von A. Symons und Brandes. — Versuch einer Rechtfertigung durch die Ausleger für das Fehlen der anziehenden Züge. — Kreyffigs Meinung widerlegt. — Cleopatra in den letzten Akten. — Falsche Auffassung des Hergangs bei Vischer und Kreyffig. — Die Hebung des Charakters in diesem Teil bei Shakespeare. — Die angebliche „Sterbekomödie.“ — Cleopatra und der sterbende Antonius. — Cleopatras edles Verhalten nach dem Tode Antonis. — Der innere Widerspruch im Charakter der Cleopatra im ersten und zweiten Teil des Stückes. — Die Erklärungsversuche für den Zwiespalt bei den Auslegern. — Kreyffig und MacCallum's Bestreben, ihr Verhalten zu mißdeuten. — Andere Beispiele für dieselbe Erscheinung eines Charakterzwiespalts bei Shakespeare: Ophelia, Artel, Falkban. — Die besonderen Gründe für diesen Fall. — Wie Antonius und Cleopatra gearbeitet ist. — Brandes' Versuch, in der Zerrissenheit des Stückes eine Feinheit zu finden. — Zeichen rascher und flüchtiger Arbeit. — (Anmerkung: Stellen, die nur aus der herangezogenen Quelle verständlich werden.) — Die herkömmliche Anschauung von Cleopatra beim Publikum. — Modellzeichnung. — Eine Charakterentwicklung möglich? — Einfluß der zeitgenössischen

Dramatik? — Dekkers Honest Whore und Antonius und Cleopatra (III, 2).

4. Handlungsreste aus der historischen Quelle. (S. 139-145) Eine falsche Erklärung des Verhaltens der Cleopatra im fünften Akt durch die Ausleger. — Versuch, Widersprüche bei Shakespeare zu überbrücken. — Wird die psychologische Tragweite der in der Quelle gegebenen Tatsachen für die Charaktere vom Dramatiker durchdacht? — Das Beispiel von Macduff und Malcolm. — Die seelische Unmöglichkeit der Vorgänge. —
5. Die Ausfüllung des vorhandenen Handlungsschemas. (S. 146-177) Die irrigen Anschauungen von V. Hugo, Gervinus und Fischer über Shakespeares Ableitung der Handlung aus dem Charakter. — Das Beispiel des Hamlet. — Wie der Urhamlet ausfiel. — Die Annahme der Wahnsinnsmaske. — Der Fortgang der Handlung. — Die Stärken und Schwächen des alten Stückes. — Der Wert des Rückschlusses auf den Urhamlet aus dem deutschen „bestraften Brudermord.“ — Kyds Hieronimo als Parallele. — Hamlet als Melancholiker. — (Anmerkung: Löntng, nicht Bradley hat die Melancholikeiteseigenschaft Hamlets zuerst gewürdigt.) — Der Modemelancholiker. — Der Liebesmelancholiker. — Overburys Melancholiker. — Marstons Antonto und Chappmans Dowsecer. — Vervollständigung des Typs. — Jacques in „Wie es Euch gefällt.“ — (Anmerkung: Das Durchsuchen der Vorgesichte durch die Ausleger.) — Der erste Eindruck von Hamlets Charakter als Schlüssel. — Schwäche und Reizbarkeit. — Die Melancholie eine Folge seines verletzten sittlichen Idealismus? — Hamlets Melancholikercharakter. Das Moderne in seinem Empfinden. — Die krankhaften Züge. — Sarah Bernhards Spiel. — Historische Zeugnisse, wie er gespielt wurde. — Die Erotik. — Der Melancholiker als Sittenrichter. — (Anmerkung: Wird Dowsecers Sittenrichtererei ernst genommen?) — Die Erklärung des Hamletcharacters vom Gesichtspunkt seiner Philosophie aus. Wolff, Fürst, Fischer. — Der Gegenspieler Laertes. — Das Handeln Hamlets im Verhältnis zum Charakter. — Die Annahme der Wahnsinnsmaske. — Verhalten zu Ophelia. — Sonstiges Handeln. — Das Handeln anderer willensschwacher Personen bei Shakespeare. Richard II. — Weitere Beispiele übernommener Handlung und Verhältnis zur Charakteristik. Ophelias Wahnsinn. — Der Widerspruch zwischen Claudius' Charakter und Handeln. —
6. Die Handlung der Charakterentwicklung angepaßt.

(S. 177-191) Die Handlung im König Lear. — Vorläufer und Anreger der Learfigur. — Die Eingangshandlung. — Meinungen der Ausleger: Kümeltin, Kreyssig, Brandes und Vissler. — Die symbolische Erklärung. — Bradley's Meinung. — Ist das Verhalten des Königs im Einklang mit seinem Charakter? — Die Charakterenthüllung Lear's in Übereinstimmung mit der Eingangshandlung. — Das Benehmen Lear's im Gnadenbrot. — Ungeduld, Unbeherrschtheit und anmaßendes Wesen des Königs. — Was nicht zu der Überlieferung von dem edlen mißhandelten König stimmt. — Wie der Charakter gesehen werden soll. — Shakespeares Wertschätzung der Würde. — Die Auffassung des Royalisten Shakespeare von der königlichen Stellung. — Die Tragödie ein Läuterungsprozeß? — Lear's Mitleid für die Bettler und das soziale Gefühl bei Shakespeare. — Lear's Kritik an der Welt und die Melancholikertradition. — Das Verhalten zu Cordelia und der körperliche Zusammenbruch. — Der Einfluß der Charakterentwicklung auf die Handlungsänderung. —

7. Die allgemeinen Ursachen von Unstimmigkeiten zwischen Charakter und Handlung. (S. 191-205) Disharmonien in Handlungen auch Shakespearescher Erfindung. — Die Nebenhandlung im Lear und ihre seelischen Schwächen. — Raleigh's falsche Begründung der typischen Erschütterung. — Die Erklärung aus dem romantischen Charakter der Shakespeareschen Kunst. — Romantik schließt seelische Folgerichtigkeit nicht aus. — Die Bühnenwirksamkeit der seelentüchtig bedenklichen Stellen. Shakespeares Vernachlässigung seiner höchsten Fähigkeit als letzter Grund. — Beispiele aus den Komödien: Viel Lärm um Nichts, Ende gut, alles gut. — Teile der Handlung in Maß für Maß. — (Anmerkung: Die grundsätzlich falsche Betrachtung von Shakespeares Auffassung des Verhältnisses der Geschlechter durch Furness an einem Beispiel erklärt.) — Shakespeares Griff nach der bequemsten Lösung. — Das Erhebliche in Shakespeares Kunst. Die Verschiedenartigkeit der Behandlung aller technischen Probleme. — Das Mangelhafte als künstlerische Absicht und Feinheit aufgefaßt (Eretzenach). — Das Beispiel Steldings. — Die Erscheinung ein notwendiger Begleitumstand von Shakespeares Veranlagung 109

V. Die Handlungsbegründung.

1. Die ausgesprochene Begründung. (S. 206-230) Die zusammenfassende Handlungsbegründung im Monolog: Brutus, Macbeth, Ophloß. — Ophloß Gründe nicht die richtigen? —

Die Handlungsbegründung bei Jago. — Der Widerspruch der Ausleger dagegen, daß diese Gründe die echten wären: Kreyffig, Ulrichi, Gervinus, Brandes und Bradley. — Was der Text besagt. — Falsche Einwände gegen die wörtliche Auslegung. — Die naive Registrierung einer Selbsttäuschung. — Der Verdacht gegen Cassio und Desdemona. — Aufklärung. — Jagos Liebe. — Cassio als Nebenbuhler. — Endergebnis ein wörtlicherer Anschluß an den Text. — Einwände aus Bradleys Auffassung. — Jagos Gründe nicht subjektive Einbildungen, sondern, wo durch die Tatsachen als unzutreffend erwiesen, auf dramatischer Verzeichnung beruhend. — Der Grundsatz gewollter objektiver Richtigkeit unangetastet. — Der Grund für den Verzicht auf den Ausdruck des Unterbewußten in der Handlungsbegründung. — Die Handlungsbegründung im entscheidenden Monolog des Hamlet. (III, 3, 73 ff.) — Die Erklärung von Kreyffig, Vischer, Brandes, Wolff und Löning. — Ihre irrige Auffassung. — Der unbußfertige Tod in der Anschauung Shakespeares. — Hamlets Stepsis ein Gegengrund? — Die Unmöglichkeit, daß die Gründe als Scheingründe zu denken. — Einwände aus Hamlets Charakter und sonstigem Verhalten. — Im Urhamlet schon dieselbe Erklärung. — Einwände aus andern Hamletstellen gegen den aufgestellten Grundsatz. — Der Monolog des Prinzen Heinz in Heinrich IV. — Die Situation. — Die verschiedene Auffassung der Ausleger: Kreyffig, Brandes. — Wolffs Erklärung der Stelle als psychologischen Mißgriff. — Was ist das Falsche daran? — Grund der poetischen Verzeichnung in Shakespeares Loyalität. — Eine ähnliche Erscheinung in der Behandlung Falstaffs (2 H. IV, V, 5). — Das moralisch Unberechtigte in des Königs Verhalten. — Wie Shakespeare dazu kommt. Bradleys irriger Rettungsversuch. — Die Altertümllichkeit der Shakespeareschen Kunstform aufgewiesen an Othello II, 1, und der „Beisett“-Bemerkung Lear I, 1 u. a. — Die Begründung für den Irrsinn der Ophelia. — Die Verwechslung von Wirklichkeit und Kunst durch die Ausleger in der Erklärung der Äußerung der Königin Gertrud über Hamlet. —

2. Untergeschobene Begründungen. (S. 231-251) Das Unterbleiben einer Begründung bei Shakespeare häufig. — Eingebildete Schwierigkeiten: Lady Macbeths Ohnmacht als Beispiel. — Bedenkliches in der Charakterzeichnung der Lady Macbeth. — Die Ohnmacht als natürlicher Anfang der seelischen Reaktion. — Die überschlauen Ausleger. — Vischers magische Deutungskunst. — Bradleys Frage. — Das Nebeneinander

primitiver und fortschrittlicher Elemente in seinen Werken als Anreiz zur Annahme verborgener Bedeutungen. — Der Grund für die mangelnde Herausstellung der Motivierung in Shakespeares Arbeitsart. — Sein Leben in den Gestalten. — Rasche Einfühlung in das Seltsame. — Intensität, Vielheit und Raschheit seines schöpferischen Erlebens. — Anzeichen im und Folgen für den Stil. — Dunkelheit aus Intensität. — Gegensätzliche Arbeitsart an andern Stellen. — Der Höhepunkt von Antonius und Cleopatra. — Weg liest Gründe heraus, an die nicht gedacht ist. — Heinrich VIII. — Was sich an Grundsätzlichem für die Erklärung ergibt. — Shakespeares Art die Kunst des Ausgesprochenen. — Zwei Beispiele aus dem Hamlet. — Ein klassisches Beispiel für untergeschobene Begründungen: Der Widerspenstigen Zähmung. — Inhalt. — Die Zähmungsmethode und ihr Bedenkliches. — Die Unterstreichung der karikatüristischen Merkmale des alten Märchens. — Die Keiserin und der Schlagetot. — Die Versuche, die Handlung literarisch zu nehmen. — Die Aufföhnung der Ausleger. — Der Vater als Schuldiger. — Die angebliche Sünde der Schwester. — Die verdächtige Sympathie für Petruccio. — Kreyffig über das Verdienstliche der Mitigsfjagd. — Die „ideale Ehe.“ — Stevers, Ulrich und Kreyffig über sie. — Die Entstellung des Sinns durch die Ausleger.

VI. Symbolische Charaktere?

1. Die Charaktere im Sturm. (S. 252-271) Symbolismus im König Lear? Die Datterung des Sturms. — Der Zweck des Stücks. — Der Kern der Fabel. — Der Ursprung. — Zwiespalt der Umwelt. — Die Nebenhandlung und ihr Wert. — Die Doppelung des Mordmotivs. — Der Charakter des Prospero. — Dürftigkeit der Zeichnung. — Miranda. — Die Blafheit des Bildes. — Die angebliche Verwandtschaft mit Perdita. — Der Charakter des Ferdinand. — Thorndikes Erklärung für die Art der Charakterzeichnung im Sturm. — Shakespeare im Geschmaß der verknüsten Gesellschaft befangen. — Davenants unfreiwillige Kritik am Sturm. — Die Figur des Ariel. — Der Zwiespalt zwischen Dämon und Elfe. — Der Caliban. — Aufereß. — Der festgehaltene eigene Standpunkt. —
2. Die angebliche Symbolik. (S. 271-283) Prospero = Shakespeare? — Der vermeintliche Abschied von der Bühne. — Eine Abrechnung mit seinem Lebenswerk in symbolischer Darstellung? Wolff, Lollins. — Der Sturm eine Symbolisierung von Vor-

	Seite
gängen am Hofe? — Garnetts Gleichsetzung von Prospero und Jakob. — Shakespeares angebliche Modelle. — Der Sturm als „Kulturdrama.“ — Caliban als Vertreter der Eingeborenen? — Shakespeare ein Kulturphilosoph? — Caliban als Vertreter des Pöbels? — Schlußfolgerungen. — Das Individuelle bei Shakespeare.	252
Verzeichnis der behandelten Charaktere	284
Namenverzeichnis	285
