

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der
Regiekunst und der Theatergeschichte

Kilian, Eugen

München, 1905

Der Shakespearsche Monolog und seine Spielweise

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Der Shakespearesche Monolog und seine Spielweise.

Noch ist kein langer Zeitraum darüber hingegangen, seit in der revolutionären Bewegung unsrer jüngsten literarischen Vergangenheit eine Parole ertönte, die die Existenzberechtigung des Monologes in der dramatischen Literatur für eine Weile ernstlich zu gefährden schien. Weg mit dem Monologe, dem unkünstlerischen und unwahren Kunstmittel einer überwundenen Kunstepoche! So ungefähr lautete der Kampfruf, der sich aus den Reihen des konsequenten Naturalismus damals vernehmen ließ und mit Sturmesungestüm das vermeintliche Uebel mit allen seinen Wurzeln dem literarischen Boden zu entreißen drohte.

Der Sturm jener Tage hat sich mittlerweile gelegt. Der reinigende und kräftigende Luftzug, den die realistische Bewegung unserm gesamten künstlerischen Schaffen gebracht hat, wird in seiner segensreichen Wirkung nur mehr von wenigen verkannt; die törichtesten Uebertreibungen aber, die Einseitigkeiten und Irrtümer, die der Sturm und Drang des Naturalismus, wie zu allen Zeiten, so auch diesmal mit sich brachte, beginnen der richtigen Schätzung ihres wirklichen Wertes und Unwertes anheimzufallen.

Auch der dramatische Monolog hat sich von den Stößen und Püffen, die ihm in der Hitze des Gefechtes zuteil wurden, leidlich erholt und beginnt sich seines ungeminderten literarischen Ansehens von neuem zu erfreuen. Ja, er hat sogar Grund, auf das überlebte Ungemach mit dem Gefühle einer gewissen Genugthuung zurückzublicken. Denn durch die zahlreichen theoretischen Diskussionen, die der Streit um die Berechtigung des Monologes mit sich brachte, wurde die Erkenntnis von dem wahren Wesen dieses Kunstmittels gefördert und der Blick ge-

scharft für die vielfache Unzulänglichkeit und Nichtigkeit, die hier ihr Wesen trieb.

Schon die Geschichte der dramatischen Literatur würde für die künstlerische Berechtigung des Monologes ein schwerwiegendes Zeugnis geben, auch wenn die naturalistischen Keime des Selbstgesprächs, wie sie an den mehr oder minder zusammenhängenden Ausrufen, den abgebrochenen Reden allein sich glaubender Menschen im wirklichen Leben häufig zu beobachten sind, nicht vorhanden wären und durch diese Tatsache selbst für den eingefleischten Naturalisten die Berechtigung des Selbstgesprächs erhärteten. Nicht die Frage, ob diese naturalistischen Keime des Selbstgesprächs künstlerisch zu verwerten sind, sondern nur die Frage, wie sie zu verwerten sind, und welche Gesetze ihre künstlerische Stilisierung zu beobachten hat, ist ernstlicher Erwägung wert. Daß der Monolog an sich die verschiedenste Behandlung erträgt, von der rein naturalistischen Wiedergabe bloßer Interjektionen und abgerissener Worte bis zu der feinen realistischen Dialektik eines Lessingschen und dem volltönenden Pathos eines Schillerschen Monologes, das ist ebenso selbstverständlich, wie die Berechtigung der verschiedensten Stilarten selbst innerhalb der künstlerischen Welt.

Gewisse unumstößliche Grundgesetze allerdings werden für die Handhabung des Monologes zu allen Zeiten bindend bleiben, in welchen Geleisen seine stilistische Behandlung sich auch bewegen mag. Es ist nicht ohne Nutzen, sich bei der Handhabung des Monologes der naturalistischen Grundlage zu erinnern, worauf die Ansätze zum Selbstgespräch im wirklichen Leben basieren. Sie geben wenigstens bis zu einem gewissen Maße eine Richtschnur für die künstlerische Behandlung des Monologes, und ihre Vergegenwärtigung verhindert eine allzu weite Entfernung vom Boden der festen Erde und der Wirklichkeit.

Gottsched faßte seine Doktrin von der Unwahrscheinlichkeit des Monologes einmal in den Ausdruck zusammen: „Kluger Menschen pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind; es wäre denn in besonderen Affekten, und das zwar mit wenigen Worten.“ In dem anscheinend so platten und nüchternen Ra-

tionalismus dieses Ausspruchs ist ein Stück schätzenswerter dramaturgischer Weisheit enthalten. Der Hinweis auf den „Affekt“, als die unbedingt notwendige psychische Grundlage für die Berechtigung des Monologes, und der Hinweis auf die „wenigen Worte“, als besonderes Kennzeichen des naturalistischen Selbstgesprächs, geben in der Hauptsache wenigstens die unverrückbaren Grundforderungen, die in sachlicher und formaler Beziehung an den Monolog zu stellen sind: eine mehr oder weniger starke, zum unwiderstehlichen Ausbruch drängende Gemütsbewegung und eine gewisse Kürze und Beschränkung in den Ausdrucksmitteln des Monologes. Der Affekt kann sich freilich zum leifesten Vibrieren der Seele verflüchtigen, und die Kürze des Ausdrucks kann sich, ganz abgesehen von Charakter und Stil der Dichtung, zu dem breiten Strome eines vollaustönenden lyrischen Ergusses erweitern, ohne daß die innere Wahrheit des Monologes darunter zu leiden braucht. Aus jenem Grundgesetz aber ergibt sich in logischer Folge die weitere Forderung, daß der Monolog sich mit Notwendigkeit aus der dramatischen Situation zu ergeben hat und nur da den Schein der Wahrheit gewinnt, wo die besondere Lage und der Charakter des Betreffenden auf einen Ausbruch seiner Empfindungen und seiner Gedanken hindrängen. Bei jedem echten Dramatiker wird sich das Selbstgespräch ganz von selbst wirklich dramatisch gestalten, d. h. so, daß es in irgend einer Beziehung zum Fortschritt der Handlung oder zur Entwicklung der Charaktere beiträgt. Ausgeschlossen aber ist aus dem Monologe, sobald er sich seiner Eigenheit als Selbstgespräch bewußt bleibt, das erzählende Element.

Die Beantwortung der Frage, wie die Schauspielkunst den Monolog zu behandeln habe, sollte trotz des buntscheckigen Bildes, das die Praxis unsrer Bühnen leider auch heute noch in diesem Punkte bietet, keinem Zweifel begegnen, wo man sich über das Wesen des Monologes im Klaren ist. Die Darstellung des Selbstgesprächs muß beherrscht sein von dem Prinzip der Intimität, d. h. der Darsteller muß durchdrungen sein von der Vorstellung, daß die Person, die er verkörpert, allein sei, er

muß das Gebahren eines Menschen nachzuahmen suchen, der sich allein gelassen über seine innersten Gedanken und Empfindungen Rechenschaft gibt; weder durch Haltung noch durch Sprechweise darf er verraten, daß er von der Anwesenheit des Publikums Kenntnis hat und von diesem durch die durchsichtige Wand der vierten Bühnenseite beobachtet wird. Die leiseste direkte Wendung zum Publikum in Blick oder Rede zerstört die Illusion des künstlerisch behandelten Monologes. Jeder wirklich gute, d. h. dem Wesen des Selbstgesprächs entsprechende Monolog, kann ohne Schwierigkeiten vom Darsteller nach diesem Prinzipie gespielt werden. Fühlt sich der nach dieser Seite geschulte Darsteller an irgend einer Stelle versucht, zum Publikum zu spielen, so liegt mit ziemlicher Bestimmtheit die Vermutung nahe, daß der Dichter gegen die Bedingungen des Monologes verstoßen hat. Insofern bietet die Spielbarkeit eines Monologes in gewissem Sinne einen Prüfstein für die künstlerische Wahrheit des Selbstgesprächs.

Das Prinzip der Intimität, das der Darstellung des Monologes auf der heutigen Bühne zu Grunde liegt und das mit dem Aussehen und der scenischen Entwicklung des heutigen Schauspielhauses zusammenhängt, war der Bühne Shakespeares fremd. Darauf deutet schon das äußere scenische Gerüst der Shakespeareschen Bühne, die, wie die Orchestra des antiken Theaters, in den Zuschauerraum hineingebaut, an drei Seiten von den Zuschauern umgeben war. Der Schauspieler stand auf der altenglischen, wie auf der antiken Bühne, — wenigstens überall da, wo auf der Vorderbühne und in der Orchestra gespielt wurde — inmitten der Zuschauer; er war zu diesen in ein ganz andres Verhältnis, in andre Beziehungen gerückt, als der Schauspieler der modernen Illusionsbühne. Die Täuschung, die das heutige Theater erstrebt, eine Welt für sich darzustellen, die von der Anwesenheit der Zuschauer nichts zu wissen scheint, war auf der Bühne Shakespeares weder möglich noch beabsichtigt. Hier mußte vielmehr die Vorstellung herrschen, daß der Schauspieler ausschließlich des Publikums wegen da sei, daß er für das Publikum und zu dem Publikum spreche und spiele.

Diese grundsätzliche Verschiedenheit der altenglischen und der modernen Bühne muß man sich unablässig vor Augen halten, wenn man sich mit technischen Fragen auf dem Gebiete des Shakespeareschen Dramas beschäftigt. Zumal auf die Technik des Monologes mußte die eigentümliche Beschaffenheit der altenglischen Bühne einen wichtigen Einfluß üben. Die Vermutung, die diese Bühneneinrichtung aufdrängt, daß der Schauspieler im Monologe vielfach direkt zu den Zuschauern sprach, wird bestätigt, wenn man sich den Monolog des Shakespeareschen Dramas daraufhin vor Augen führt. Man erkennt dabei, daß der Monolog Shakespeares in der Tat zahlreiche Elemente enthält, die dem Charakter des Selbstgesprächs widersprechen, die lediglich zur Orientierung des Publikums dienen und die vom Schauspieler demgemäß auch nur schwer anders als zum Publikum gesprochen werden konnten.

Es handelt sich dabei in erster Linie um das erzählende Element, das mit dem Wesen des Monologes an sich unvereinbar ist und im allgemeinen nur in Ausnahmefällen verwertet werden kann, wo der Dichter es versteht, die Erinnerung an ein zurückliegendes Ereignis scheinbar absichtslos aus der seelischen Stimmung oder dem seelischen Affekte des Sprechenden loszulösen, sodaß sich diesem die Vergangenheit zu vergegenwärtigen scheint oder seinem geistigen Auge noch einmal vorüberzieht.

Bei Shakespeare tritt uns das erzählende Element im Monolog, namentlich in den Jugendwerken des Dichters, noch in voller Naivität entgegen.

Die Frage, ob und inwieweit in Shakespeares frühesten dramatischen Versuchen originale Arbeiten des Dichters oder nur Uebearbeitungen der Dramen anderer Autoren zu erblicken sind, ist dabei ohne Bedeutung. Der Monolog dieser Stücke ist auf alle Fälle charakteristisch für die Technik dieses Kunstmittels, wie Shakespeare es in der Literatur seiner Zeitgenossen und Vorgänger vorfand, und beweist auch da, wo das betreffende Selbstgespräch nicht von ihm selbst herrührt, daß dies den damaligen künstlerischen Anschauungen des Dichters nicht widersprach.

So enthält Titus Andronicus einen kleinen Monolog des Mohren Aaron, der mit den Worten beginnt (II, 5):

Wer Witz hat, dünkte wohl, er fehle mir,
Weil ich dies Geld hier unterm Baum vergrub,
Von wo mir's niemals wieder aufersteht.
So wisse denn, wer mich so albern wähnt,
Daß dieses Gold mir einen Anschlag münzt
2c. 2c.

Der Inhalt dieses kleinen Monologes, der das Publikum über ein zum Verständnis der Handlung notwendiges Geschehnis unterrichtet, ist ebenso bezeichnend, wie die naive Art der Einleitung, die sich mit den Eingangsworten und dann mit dem Verse „So wisse denn, wer mich so albern wähnt“ (Let him, that thinks of me so abjectly, know etc.) in direkter Anrede an die Hörer wendet.

Dieselbe Naivität in der Behandlung des Monologes zeigt sich fast durchweg in Heinrich dem Sechsten. In dem ersten Teile sind namentlich die kurzen Monologe Suffolks, worin er dem Publikum seine Zukunftspläne enthüllt, in dieser Beziehung charakteristisch. Aber auch im zweiten Teile, wo sich des Dichters Kunst schon in wachsender Reife zeigt, steht die Technik des Monologes im wesentlichen noch auf demselben primitiven Standpunkt. In dem großen Monologe Yorks im ersten Akte des zweiten Teils (I, 1) wird man, trotz der unverkennbaren Absicht des Dichters, York aus der dramatischen Situation heraus sprechen zu lassen, noch stark an die Gattung des reinen Expositionsmonologes erinnert, der mit dem Wesen des Selbstgesprächs nichts zu tun hat und der im vorliegenden Falle nur dazu dient, die Zuschauer über die politische Situation zu Beginn des Stückes und Yorks ehrgeizige Zukunftspläne („Denn nach der goldenen Scheibe ziel' ich nur“) aufzuklären. Noch bezeichnender ist in dieser Beziehung Yorks großer Monolog im dritten Akte des Stückes, wo namentlich das technische Ungeschick, womit die Gestalt des John Cade eingeführt wird, störend wirkt. Nachdem York seinen Plan entwickelt hat, während seiner Abwesenheit in Irland einen Aufstand in England zu erregen, fährt er fort (III, 1):

Und als das Werkzeug dieses meines Plans
 Verführt' ich einen strubelköpfigen Kenter,
 John Cade aus Ashford,
 Aufruhr zu stiften, wie er's wohl versteht,
 Unter dem Namen von John Mortimer.
 In Irland sah ich den unbänd'gen Cade
 Sich einer Schar von Kerns entgegensetzen;

26. 26.

Und so erzählt er des weiteren von Cades kühnem Löwenmut, von dessen Ähnlichkeit mit dem jüngst verstorbenen Mortimer und seinem eigenen, hierauf gegründeten Anschlag. Die innere Unwahrheit und der undramatische Charakter des Monologes fällt umsomehr ins Auge, da York nach seiner eignen Aussage mit John Cade bereits abgeschlossen hat, also nicht die geringste Veranlassung für ihn vorliegt, den fertigen Plan sich selber vorzuerzählen.

Die Entstehung des Planes im Kopfe des Usurpators zu schildern, konnte Aufgabe eines dramatischen Monologes sein; der Bericht über die fertige Angelegenheit widerspricht dem Wesen des Selbstgesprächs.

Höchst charakteristisch ist in dem gleichen Stücke der Monolog des Pfaffen Hume (I, 2), den die Herzogin von Gloster zur Inszenierung einer Geisterbeschwörung gedungen hat, indem sie Auskunft über die politische Zukunft und die Aussicht ihrer eignen ehrgeizigen Pläne zu erlangen hofft. Hume gesteht in seinem Selbstgespräch, daß er auch von dem Kardinal und Suffolk, den Gegnern der Herzogin, Gold empfangen habe, und fährt fort:

denn, grad heraus, die zwei,
 Frau Leonorens hohes Trachten kennend,
 Erkauften mich, um sie zu untergraben
 Und die Beschwörungen ihr einzublafen.

Sehr bezeichnend ist hier die kleine Parenthese „grad heraus“ (to be plain), die in dem Munde des Monologisierenden unmöglich ist und ebenso wie das vorangehende „doch hab' ich Gold, — — ich darf's nicht sagen, von dem reichen Kardinal“ (I dare not say) auf eine Zwiesprache mit einem Dritten, na-

türlich dem Publikum, hindeutet. Zumes Selbstgespräch dient nur dazu, den Zuschauer über die angezettelte Intrige zu unterrichten. Es ist bezeichnend, daß der Dichter, wie jene kleinen Zwischensätze zeigen, nicht einmal formell den Charakter des Selbstgesprächs zu wahren sucht.

Auch im dritten Teile des sechsten Heinrich begegnet man noch einer ähnlichen Behandlung des Monologes. Ganz und gar undramatisch ist das Selbstgespräch Norks in der Schlacht von Wakefield (I, 4):

Das Heer der Königin gewinnt das Feld;
Mich rettend fielen meine beiden Onkel

16.

Auch dieser reinweg erzählende Monolog ist dem Dichter nur das Mittel zu dem Zweck, das Publikum von dem Ausgang der Schlacht in Kenntnis zu setzen, und fällt in seiner Unwahrheit um so mehr ins Auge, da Nok — mitten im Schlachtgetümmel! — Zeit dazu findet, auf das ausführlichste von den soeben vollzogenen Heldentaten seiner Söhne zu berichten. Züge, die für das Charakterbild des jungen Richard von Bedeutung sind, seinen unbändigen Kampfesmut, seinen Ausruf „Eine Krone, sonst ein ruhmvoll Grab! Ein Szepter, oder irdische Gruft!“ erfährt der Hörer aus einem unwahrscheinlichen und mit der Situation unvereinbaren Monologe von Richards Vater.

Es ist hervorzuheben, daß in der Art und Weise, wie Shakespeare das unvergleichlich großartige Bild des spätern Richard des Dritten anlegt — und hier zeigt sich mit Sicherheit die Hand des Dichters — eine gewisse jugendliche Unbeholfenheit fast durchweg in die Augen springt. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß ein für das Charakterbild Richards so wichtiger Zug, wie die ihm eigene Kunst der Verstellung, nicht, wie es zu erwarten wäre, von vornherein als Ingrediens seines Charakters erscheint, sondern völlig unvorbereitet erst in Richards großem Monologe „Ja, Eduard hält die Weiber wohl in Ehren“ (III, 2) mit den Worten:

Kann ich doch lächeln, und im Lächeln morden,
Und rufen: schön! zu dem, was tief mich kränkt

zum erstenmale anschlägt. Und gerade dadurch wird auch diesem dichterisch an sich so wundervollen Monologe der Charakter eines mit zwingender Gewalt aus dem Innern hervorsprudelnden seelischen Ergusses genommen und ihm bis zu einem gewissen Grade der Charakter einer bloß für das Publikum bestimmten Selbstcharakterisierung des Helden aufgeprägt. Bei aller Bewunderung für die kraftstrotzende Pracht dieses dichterischen Paradenstücks, das sich auch durch seine dramatischen Accente, namentlich im ersten Teil, beträchtlich über die Monologe der gleichen Schaffensperiode erhebt, vermag man sich doch des Eindruckes des Absichtlichen nicht zu erwehren. Und der Eindruck des Absichtlichen bleibt vorherrschend bei dem Monologe Richards an der Leiche von König Heinrich; er bleibt vorherrschend auch in den Monologen von König Richard dem Dritten selbst, trotz des gewaltigen Fortschritts, den diese Tragödie in anderer Beziehung gegenüber Heinrich dem Sechsten bedeutet.

Auch Richards berühmter Eingangsmonolog (I, I):

Nun ward der Winter unsres Mißvergnügens
Glorreicher Sommer durch die Sonne Norfolk

erhebt sich, entsprechend den monologischen Eingängen in vielen Helden dramen von Shakespeares Vorgängern — den monologischen Selbstschilderungen im alten Kynge Johan und im alten King Leir —, in seinem Charakter keineswegs über den Typus des reinen Expositionsmonologes, wie er uns in der Tragödie der Antike bei Euripides entgegentritt. Die Absicht des Dichters, den Zuschauer über die Vorgeschichte und die treibenden Kräfte in dem Charakter des Helden aufzuklären, verrät sich mit unverkennbarer Deutlichkeit, während eine innere Notwendigkeit für das Selbstoffenbarungsbedürfnis des Helden fehlt.

Derselbe absichtliche Zug und daselbe ausgesprochen undramatische Gefüge kennzeichnet Richards folgende Monologe, die, sozusagen etappenmäßig, seine verbrecherischen Pläne und Umtriebe dem Publikum offenbaren. Auch hier ist es bezeichnender Weise immer der fertige, der ausgereifte Plan; nicht der soeben im Entstehen begriffene, sich allmählich aus dem grübelnden

Zirne losringende Plan, der die unwillkürlich laut werdende Gedankenarbeit des Grübelnden zu einem dramatisch wahren und glaubhaften Selbstgespräch gestalten würde. Es fehlt diesen Monologen — und dies gilt in der Hauptsache vom Shakespeareschen Monolog im allgemeinen, auch dem seiner reifsten Zeit — das Element, das dem Monolog in erster Linie dramatischen Charakter verleiht: das genetische Element, d. h. die Eigentümlichkeit, daß im Monologe selbst die Gedanken des einsam Sinnenden entstehen und sich weiter entwickeln. Nur das genetische Element macht den Reflexionsmonolog innerlich wahr und dramatisch. Erst das genetische Element setzt den Schauspieler instand, den Monolog, indem er ihn nicht wie ein auswendig gelerntes Paradestück abhaspelt und dem Publikum vordekammiert, sondern seine Gedanken und Eingebungen allmählich entstehen läßt, wirklich natürlich und realistisch im guten Sinne des Wortes zu spielen.

Um sich die ungeheure Weiterentwicklung zu vergegenwärtigen, die der Monolog seit Shakespeare in unsrer deutschen dramatischen Literatur erfahren hat, bedarf es nur der Erinnerung an Lessing, einen Meister des Monologes in seinen reifen Dramen, etwa an die unvergleichlichen, dem Leben gleichsam abgeläuschten Monologe von Odoardo Galotti, in denen sich der Vorsatz, die Tochter zu töten, in dem grübelnden Zirne des Alten entwickelt. Es bedarf nur der Erinnerung — um ein Richard dem Dritten einigermaßen analoges Beispiel zu wählen — an Franz Moor und die instinktive geniale Sicherheit, womit der junge Schiller im Eingangsmonologe des zweiten Aktes Franzens Anschlag gegen das Leben seines Vaters ebenso wahr wie echt dramatisch sich entwickeln läßt.

Entsprechend dem Fehlen des genetischen Elementes im Monologe Shakespeares, widerspricht auch Stil und Sprachbehandlung in Richards Monologen dem eigentlichen Wesen des Selbstgesprächs. Während dieses seiner ganzen Natur nach eine gewisse Kürze und Beschränkung in den Ausdrucksmitteln notwendig macht, während das bewegte Spiel der im Selbstgespräche sich häufenden und sich wirr durchkreuzenden Gedanken

auch in der Sprache nach einem mehr oder weniger durchbrochenen und zerrissenen Satzbau verlangt, bewegen sich die Shakespeareschen Monologe dieser Schaffensperiode, entsprechend ihrem Inhalt, in kunstvollem Periodenbau, in einem breit dahinrollenden rhetorischen Flusse, durch den alles, eher als der Schein der den Monolog charakterisierenden Improvisation erreicht wird. Der Shakespearesche Monolog dieser Periode ist in Stil und Behandlung so unrealistisch als nur möglich.

Wie wenig Shakespeare die Täuschung erstrebte, die dem Selbstgespräch im modernen Sinne eigen ist, zeigen mancherlei formelle Kleinigkeiten. So sagt Richard (I, 5):

Clarence, den ich in Sinsternis gelegt,
Bewein' ich gegen manchen blöden Tropf,
Ich meine Stanley, Hastings, Buckingham —

Wie charakteristisch ist hier das erläuternde „ich meine“ (namely im Original), das, im wirklichen Selbstgespräch unmöglich, den Hörer über etwa vorhandene Zweifel in zuvorkommender Weise aufklärt! Auch in der äußern Motivierung des Monologes macht der Dichter wenig Umstände: das Gespräch mit Hastings (I, 1) unterbricht Gloster ganz unvermittelt durch die Worte „Geht nur voran, ich folge bald euch nach“ und bekundet damit in unzweideutiger Weise sein Bedürfnis nach einem Monologe, um das Publikum über den Fortschritt seiner Intrigen auf dem Laufenden zu erhalten.

Die innere Unwahrheit dieser ersten Monologe Glosters, von denen sich nur der eine „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?“ (I, 2) durch einen gewissen dramatischen Zug und dramatische Anlage abhebt, macht sich auf der modernen Dekorationsbühne weit störender geltend, als es auf dem altenglischen Theater der Fall war. Dem die dekorationslose Bühne stellte hier keine Straße dar, sondern sie war, wie so häufig bei Shakespeare, ein neutraler Raum, wo sich kein störender Widerspruch zwischen Richards breiten Selbstoffenbarungen und dem hierfür wenig geeigneten Schauplatz bemerkbar machte.

Ganz anders auf der modernen Bühne, wo sich der Schauspieler in einer, mit dem Realismus heutiger Ausstattungskunst

hergerichteten Straße bewegt und wo die Unwahrscheinlichkeit von Richards zahlreichen Monologen, auf dem Hintergrund einer in diesem Falle natürlich menschenleeren Straße, besonders störend empfunden wird.

Während sich in Richards Selbstgesprächen in den ersten Akten des Stückes mehr oder minder fast überall des Dichters Absicht verrät, das Publikum zu belehren, enthält die Tragödie einen Monolog, worin der junge Dramatiker eine ganz andre künstlerische Höhe in der Behandlung des Selbstgesprächs erklimmen hat. Es ist der herrliche Monolog im Zelt, als der Nachhall der Geistererscheinungen den vom Gewissen Gepeinigten vom Lager emporjagt. Hier pulsiert mit einem male, was dem Monologe bis jetzt gefehlt hat: echt dramatisches Leben. Wie der Monolog sich inhaltlich zu einem Seelengemälde von erschütternder Wahrheit gestaltet, so entspricht auch formell die knappe, zerrissene Ausdrucksweise — mit dem zum erstenmale hier auftretenden, dem Charakter dieses Monologes vortrefflich entsprechenden dialogischen Elemente („Ist hier ein Mörder? Nein!“) — allen Anforderungen des dramatischen Monologes. Die mehr oder minder schablonenhafte und unwahre Form des bisherigen Selbstgesprächs wird siegreich von der genialen Kraft des Dichters durchbrochen.

Die dichterische und dramatische Bedeutung dieses Monologes fällt um so mehr ins Gewicht, da uns neben ihm in derselben Tragödie, abgesehen von Richards Selbstgesprächen, die schülerhaftesten Anfänge in der Technik des Monologes begegnen. So berichtet Tyrrel (IV, 3) die Ermordung der Prinzen in einem Monologe, der in dem Bilde von den „Vier Rosen eines Stengels“ eine Perle Shakespearescher Dichtung enthält, dessen Erzählung aber in ihrer ruhigen, sachlichen Breite, mit der Anführung der Reden der beiden Kinder im Munde des Monologisierenden hier gänzlich unmöglich ist. Es ist bezeichnend, daß der Dichter auch nicht den leisesten Versuch macht, diesem Monologe, der dem Publikum mit der Objektivität des Historikers das mittlerweile Geschehene berichtet, eine gewisse dramatische Särbung zu verleihen, etwa durch Betonung der

Gewissenspein, die Tyrrel in der Erinnerung an das Verbrechen empfindet. Der Monolog ist ein wahres Schulbeispiel für die undramatische Verwendung erzählender Elemente im Selbstgespräch.

Noch naiver beinahe ist die Technik, womit der bekannte Monolog des Kanzellisten in Richard dem Dritten (III, 6) behandelt ist. Das Motiv, daß die Klageschrift gegen Hastings schon vollendet war, lange ehe seine Verhaftung erfolgte, ist an sich nicht ohne Bedeutung, und der Dichter gewann durch seine Verwendung den Vorteil, mit dem Auftreten des Kanzellisten gleichzeitig einem technischen Bedürfnis seiner Bühne zu dienen: während der Kanzellist auf der Vorderbühne seinen Monolog sprach, konnte auf der durch den Vorhang verschlossenen Hinterbühne der Umbau der Scene in den Hof von Baynardschloß vorgenommen werden. Beides aber entschuldigt nicht die beinahe ans Komische streifende Naivität, womit die kleine Scene technisch vom Dichter behandelt ist. Der Kanzellist, eine neue und dem Publikum unbekanntere Figur, tritt auf und erzählt, ohne daß irgend ein Motiv für seine monologische Auslassung vorhanden ist, den merkwürdigen Fall von der verfrühten Klageschrift; nachdem er die Absicht des Dichters erfüllt hat, verschwindet er alsbald wieder von der Bildfläche. Bezeichnend ist auch die mehr oder weniger direkte Anrede des Kanzellisten an die Hörer:

Nun merke man, wie fein das hängt zusammen
(And mark how well the sequel hangs together).

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Schauspieler hier, desgleichen in dem Monologe Tyrrels und zum großen Teile in den Monologen Richards, entsprechend dem Charakter dieser Pseudoselbstgespräche, direkt zu den Zuschauern sprach.

Die Monologe in Richard dem Dritten und in den Werken der gleichen Schaffensperiode sind besonders charakteristisch für die Technik und den Charakter des Shakespeareschen Monologes im allgemeinen.

Ein Ueberblick über das Gesamtchaffen des Dichters belehrt zwar, daß der Monolog sich mit der zunehmenden Reife

und Meisterschaft seiner Dramen zum Teil in staunenswerter Weise vervollkommenet, daß das rein erzählende Element und das Absichtliche in der Selbstoffenbarung der Personen in den Monologen der spätern Zeit mehr und mehr zurücktritt, aber nicht völlig verschwindet, auch nicht in den eigentlichen Meisterdramen, auch nicht in den Werken seines reifsten Alters. Noch in Heinrich dem Vierten, der bereits der Mitte der neunziger Jahre angehört, begegnet uns in dem Monologe des Prinzen Heinz nach der ersten Salstaffcene (I. U. I, 2) ein Musterbeispiel des unkünstlerischen, d. h. innerlich unwahren, nur für das Publikum bestimmten Monologes:

Ich kenn' euch all und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen eures Müßiggangs.
Doch darin tu' ich es der Sonne nach,
Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre:

16. 16.

Alle dichterischen Schönheiten des Monologes sind nicht in stände, darüber hinwegzutäuschen, daß das Selbstgespräch des Prinzen psychologisch unmöglich ist, daß im Grunde nicht dieser, sondern der Dichter spricht, daß sich unverkennbar dessen Absicht verrät, das Publikum schon hier über die wahre Natur des königlichen Sprossen aufzuklären; ja daß durch diese Absicht des Dichters des Prinzen entzückendes Charakterbild einen unschönen, und unnaiven Zug erhält, in der kühlen Berechnung, womit er sich in der scheinbaren Zügellosigkeit seiner Jugend eine wirksame Solie zu schaffen meint für die künftige glänzende Entpuppung seines wahren Ichs.

Das Absichtliche dieses Monologes macht sich an dieser Stelle um so auffälliger bemerkbar, als dieselbe Historie in König Heinrichs wundervollem Anruf an den Schlaf („Wieviel der ärmsten Untertanen sind um diese Stund' im Schlaf!“ 2. U. III, 1) eines der herrlichsten Beispiele des lyrischen Stimmungsmonologes in Shakespearescher Poesie aufweist und in dem Selbstgespräch des brieflesenden Percy (I. U. II, 5)

das Beispiel eines Reflexionsmonologes, worin der Monologisierende, unabsichtlich und, ohne ein Wort von sich zu sagen, sein Wesen in treffender Weise charakterisiert.

Tritt man in die Periode der tragischen Meisterwerke, so stößt man noch in Romeo, neben den mit unendlicher Zartheit behandelten Selbstgesprächen Julias, auf den Monolog Lorenzos im Klostergarten (II, 5), der sich bei allem dichterischen Zauber doch allzu bewußt und absichtlich an das Publikum wendet, diesem in seiner programmatischen Pflanzen-Symbolik den tieferen Sinn der folgenden Tragödie in nuco enthüllend. Auch in Othello tritt noch eine auffällige Ungleichheit in der Behandlung des Monologes zu Tage. Wohl ist in den Selbstgesprächen Jagos gegenüber den in vieler Beziehung damit verwandten Monologen Richards des Dritten ein un-leugbarer, teilweise sogar sehr bedeutender Fortschritt zu erkennen, namentlich darin, daß das genetische Element jetzt eine viel umfangreichere Rolle spielt, als früher und daß der sprachliche Stil des Monologes in seinem charakteristischen Realismus dem Wesen des Selbstgesprächs weit näher kommt, als der rhetorisch gefärbte Stil in den Monologen Richards. Trotzdem verstimmt auch in Jagos Selbstgesprächen sehr vielfach noch die störende Absicht, die Motive hervorholt, von denen man sonst in dem Stücke nichts erfährt, und die Jago in Monologen reden läßt, wo der Dichter nur das Bedürfnis fühlte, das Publikum über das allmähliche Weiterschreiten der Jagoschen Intrige recht deutlich zu unterrichten — technische Ungeschicklichkeiten in der Behandlung des Monologes, die gerade in dieser technisch sonst so bewundernswerten Tragödie besonders störend ins Auge fallen.

Noch 1605, wo sich der Dichter in König Lear zum Zenith seines tragischen Schaffens erhebt, begegnet man einer Behandlung des Monologes, die dem Wesen des Selbstgesprächs widerstreitet. Der verkleidete Kent führt sich in einem kleinen Monologe ein (I, 4), der mehr seinem berechtigten Wunsche, sich dem Publikum in dieser Vermummung bekannt zu geben, als einer inneren Notwendigkeit entspringt.

Besonders charakteristisch aber ist der Monolog des geächteten Edgar (II, 5), der technisch dazu dient, den zeitlichen Zwischenraum zwischen dem Monologe Kents im Block und dem Erscheinen Learns vor Glosters Schloß zu überbrücken und den der Dichter mit denkbar naivster Technik dazu benutzte, das Publikum über das weitere Schicksal Edgars aufzuklären und auf seine Umwandlung in den armen Thoms der folgenden Akte vorzubereiten. Edgar erzählt, was mit ihm geschehen ist, schildert seine verzweifelte Lage und verkündet hierauf seinen fertigen Entschluß, sich in die Gewandung eines Tollhausbettlers zu verkleiden, indem er — im Selbstgespräch! — der Reihe nach die verschiedenen Mittel aufzählt, die ihm zu seiner äußeren Verwandlung dienen sollen. Man hat hier lediglich die äußere Form des Monologes vor sich: tatsächlich ist die Scene eine Mitteilung Edgars an die Zuhörer, die kaum den Schein erstrebt, etwas anderes zu sein, als eine solche. Es zeigen sich hier deutlich die Reste epischen Schaffens, die der Kunst Shakespeares auch auf ihrem Höhepunkt mehr oder minder sichtbar noch anhaften. Statt Edgars könnte ebensogut der Rhapsode, etwa in der Form des Chorus, oder wie in Perikles, in der Gestalt des alten Gower, vor das Publikum treten, um ihm zu erzählen, was zum Verständnis des Zusammenhangs notwendig ist.

In Maß für Maß, das ungefähr derselben Periode angehört, steht neben den größtenteils vortrefflichen Monologen Angelos, die teilweise echt dramatisch sind und mit besonderem Glück mit dem dialogischen Element arbeiten, das Selbstgespräch des Herzogs (III, 2) zum Schluß des dritten Aktes:

Wer führen will des Himmels Schwert,
Muß heilig sein und ernst bewahrt!

20.

Dieser Monolog — gewissermaßen ein verkümmertes Rest des alten, aus Seneca stammenden, die Akte beschließenden Chores — ist im Grund nur für die Hörer bestimmt; er verkündet gleichsam aus dem Munde des idealen Zuschauers des Dichters eignes sittliches Empfinden und nimmt erst in sei-

nem zweiten Teil die individuellere Färbung der dramatischen Situation an. Eine an sich unwesentliche, aber doch bezeichnende Einzelheit bietet in demselben Stück ein Monolog Angelos (II, 4), wo das parenthetisch eingefügte „o hör' es niemand“ (let no man hear me) dem Charakter des Selbstgesprächs widerstreitet. Denn die theatralische Konvention, die dem stilisierten Selbstgespräche zugrunde liegt, geht von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß der Monologisierende sich des Lautwerdens seiner Gedanken nicht bewußt ist, sich selbst also unmöglich durch eine Parenthese unterbrechen kann, worin er die Belauschung seiner Reden befürchtet. Durch eine Parenthese im Monolog, wie „o hör es niemand“, wird der Hörer aus dem Reich der Wirklichkeit, in das ihn die Kunst des Dichters gezaubert hat, alsbald auf den nüchternen Boden des Theaters versetzt, wo ein Schauspieler des Publikums wegen Komödie spielt.

Aus dem gleichen Grund ist auch jede Belauschung des Monologes durch einen dritten unmöglich — denn sie hebt die künstlerische Täuschung des Selbstgesprächs auf. Eine solche Belauschung des Monologes kommt in Shakespeares Dramen wiederholt vor; die künstlerische Unwahrheit tritt besonders störend zu Tage, wenn der Monologisierende seine Betrachtungen durch Pausen unterbricht, um dem Belauschenden Gelegenheit zu einer Zwischenrede zu geben. So in Heinrich dem Sechsten, in der dichterisch äußerst reizvollen Scene, wo der landesflüchtige König in die Gefangenschaft der beiden Förster gerät (3. U. III, 1), wo Heinrichs für das Publikum bestimmte monologische Mitteilungen durch die Zwischenbemerkungen der beiden verborgenen Förster mehrmals unterbrochen werden. Der heutige Zuschauer vermag sich eines Lächelns über die glückliche Naivität dieser Kunst kaum zu erwehren, wenn der eine Förster in Bezug auf den Wiederbeginn von Heinrichs Selbstgespräch zu seinem Nachbarn äußert: „Halt noch ein Weilchen, hören wir noch mehr.“ Dasselbe Spiel begegnet uns noch in der ausgereiften Kunst von Was ihr wollt, wo Malvolios großer Brief-Monolog von den Interjektionen des ihn belauschenden Kleeblattes Tobias,

Bleichenwang, Fabio unterbrochen wird. Selbst die außerordentlich komische Wirkung, die durch die Situation hier hervorgerufen wird, läßt doch die Gewagtheit dieses Kunstmittels nicht ganz vergessen.

Auch in der letzten Schaffensperiode des Dichters, die uns in der erotischen Welt der Romanzen die wundervollen Früchte seiner abgeklärten dichterischen Lebensweisheit besichert hat, verschwinden aus den Monologen nicht völlig die Elemente, die dem Charakter des Selbstgesprächs zuwiderlaufen.

Noch im Wintermärchen erzählt Antigonus bei Aussetzung des Kindes (III, 5) ein Traumgesicht der vergangenen Nacht in der unbeholfenen Form eines Monologes, und in Cymbelin finden sich, entsprechend der Ungleichheit, die auch sonst diesem wunderbaren Werke eigen ist, neben Monologen, die dramatisch auf bewundernswerter Höhe stehen, wie dem des Posthumus nach Empfang der Nachricht von der angeblichen Untreue Imogens — Spuren der allernäufsten Technik in Behandlung des Selbstgesprächs. Wenn Bellarius seinen Monolog im Walde, zur Belehrung des Publikums und zur Ergänzung der mangelhaften Exposition, damit schließt, daß er sich selbst erzählt, wie er vor vielen Jahren Cymbelins beide Söhne entwendete, wie Euriphile die Kinder säugte, und daß er zuguterlegt sogar sich selbst mit seinem wirklichen und seinem angenommenen Namen vorstellt (III, 5):

Ich selbst Bellarius, den man Morgan nennt,
Geht als ihr rechter Vater. — Horch, die Jagd!

so sucht diese Naivität in der Behandlung des Monologes selbst bei Shakespeare ihresgleichen und findet kaum in einigen ähnlichen technischen Hilflosigkeiten der ersten Jugenddramen eine Parallele. Hierher gehören auch die im ganzen wenig glücklichen und zum großen Teile an die Zuschauer gerichteten Monologe Clotens und das ausschließlich für das Publikum bestimmte lange Apart des Arztes Cornelius, der in Gegenwart der Königin die Zuschauer über die Unschädlichkeit des von ihm bereiteten Giftes unterrichtet. Von dem unkünstlerischen und auf alle Fälle unmorganischen Kunstmittel des Aparts macht

Shakespeare in Cymbelin auch an anderer Stelle, so in den Seitenbemerkungen des einen Edelmanns in dem Gespräche mit Cloten (I, 3), einen für die Technik dieses Stückes charakteristischen und weit ausgiebigeren Gebrauch, als er es sonst wohl zu tun pflegt. Das Apart des Arztes Cornelius wächst durch seine Ausdehnung zu einem kleinen Monolog an, der nur das besondere hat, daß er in Gegenwart von andern gesprochen wird: eine Form des Selbstgesprächs, die im Drama der vorausgehenden Zeitepoche, u. a. in *Tancred und Gis-munda* (1568), ein gewisses Vorbild hat, die — seltsam genug — auch in der neueren Literatur, bei Hebbel, insbesondere in seiner *Genoveva* noch einmal auftaucht, die aber bei Shakespeare in dieser Art der Verwendung ziemlich vereinzelt steht.

Es zeigt sich, daß die Verwendung von Elementen im Monologe, die mit dessen wirklichem Wesen nichts zu tun haben, die vielmehr ausschließlich zur Belehrung des Publikums dienen und die sich mehr oder minder direkt an dieses richten, der Dramatik Shakespeares in allen Stadien ihrer Entwicklung eigentümlich ist; am häufigsten in den Jugendwerken, weniger häufig, aber keineswegs vereinzelt in den Meisterwerken seiner mittleren Schaffensperiode und in den letzten Produkten seines Mannesalters. Die Anforderungen, die Shakespeare und die Kunst seiner Zeit an den Monolog und seine Technik stellten, waren durchaus verschieden von denen der heutigen Kunst. Nichts wäre deshalb verkehrter, als in dem Shakespeareschen Monolog etwa schlechtweg ein Ideal des dramatischen Monologes erblicken zu wollen und den großen Dichter, wie es noch vor Jahrzehnten durch Delius geschah, als den „sichersten Führer und Meister auch auf diesem Gebiete dramatischer Kunst“ zu verherrlichen¹⁾. Mit einer derartigen Verallgemeinerung der Verherrlichung erweist man dem Dichter und der Erkenntnis seines Wesens einen zweifelhaften Dienst; als ein Führer und Meister auf diesem Gebiete kann Shakespeare nur in sehr bedingtem Sinne gelten. Viel besser wird man tun, wenn man dem Monologe Shakespeares vom historischen Standpunkt aus gerecht zu werden sucht und sich

daran erinnert, daß dieser Monolog, den der Dichter in solcher Weise von seinen Vorgängern übernahm, in seiner naiven Technik und seinen epischen Bestandteilen, aufs engste mit der eigentümlichen Beschaffenheit der altenglischen Bühne und der auf ihr üblichen, in gewissem Sinne durch sie gebotenen Spielweise zusammenhing.

Wenn man sich die durch die historische Ueberlieferung und die scenischen Verhältnisse bedingte Befangenheit vor Augen hält, der Shakespeare in der Behandlung des Monologes unterworfen war, und sich gleichzeitig daran erinnert, daß der Dichter, wie die zahlreichen Reste mangelhafter Monologe in seinen reifsten Dramen beweisen, keineswegs eine prinzipielle Umgestaltung des Monologes zum Selbstgespräch im wirklichen Sinn anstrebte: so muß man umso mehr die Genialität bewundern, womit der Dichter den Monolog im Lauf seiner Entwicklung mehr und mehr vervollkommnete, ihn in *Romeo*, in *Caesar*, vor allem aber in *Hamlet* und *Macbeth* zu staunenswerter künstlerischer Höhe hob und ihn dem Ideale des künstlerisch behandelten Selbstgesprächs näherte. Aber auch in *Hamlet*, der durch die Eigenart des Helden gleichsam prädestinierten Tragödie des Monologes, steht dessen Behandlung keineswegs überall auf derselben Höhe; hinter *Hamlets* erstem Monolog „O schmelze doch dies allzu feste Fleisch“ (I, 2), einem Meisterstück des dramatischen Selbstgesprächs, bleiben die übrigen Monologe in dramatischer Beziehung teilweise beträchtlich zurück; für eine gewisse lose Verbindung des Monologes mit dem dramatischen Gefüge ist der Umstand immerhin bezeichnend, daß „Sein oder nicht Sein“ in den beiden Quartos von 1605 und 1604 jeweils eine andre Stelle in dem Stück einnehmen konnte, ohne daß tiefgreifende Veränderungen dadurch notwendig wurden. Auf bewundernswerter Höhe steht fast durchweg der Monolog in *Macbeth*²⁾. Das erstreckt sich bis auf den kleinen Monolog *Banquos*

Du hast nun: König, Cawdor, Glamis, alles (III, 1),

wo das dem Hörer noch unbekanntes Faktum der Königskrönung *Macbeths* in unabsichtlicher und echt dramatischer Weise in

das Selbstgespräch verwoben ist. Es ist ein Zug von feinsten psychologischen Wahrheit, daß Banquos brütendes Sinnen, das unablässig auf den zweiten Teil der Herenprophezeiung, die Erhebung seines Stammes, gerichtet ist, an die Vorstellung von Macbeths Krönung anspinnt.

Die Vermutung, die sich aus dem Selbstgespräch der Shakespeareschen Tragödie für dessen Spielweise ergibt, wird zur Gewißheit, wenn man auch den Monolog der Komödie, den des Humoristen und den der komischen Figur, des Fool und des Clown, von demselben Gesichtspunkt aus ins Auge faßt.

Auch in dem Monologe des Shakespeareschen Lustspiels finden sich zahlreiche Stellen, wo der Darsteller durch die direkte Anrede an das Publikum in unmittelbare Beziehung zu den Hörern tritt. Ganz unverblümt geschieht dies in einem Jugendwerke des Dichters, in den *Beiden Veronesern*. Der Clown des Stückes, der Diener Lanz mit seinem Hunde, apostrophiert in einem seiner Monologe die Zuschauer in folgender Weise:

Meine Großmutter, die keine Augen mehr hat, seht ihr, die weinte sich blind bei meinem Fortgehen. Ich will euch zeigen, wie es herging. Dieser Schuh ist mein Vater etc. (II, 3.)

In der gleichen Weise unterbricht der Spieler seine Darlegungen auch im folgenden zu verschiedenen Malen durch das charakteristische „seht ihr“ (look you) oder „urteilt selbst“ (you shall judge).

Diese Art des Monologes hat weder inhaltlich noch formell mit dem Selbstgespräch im strengern Sinn etwas gemein. Der Spasmacher tritt vor das Publikum, bereitet ihm Kurzwel durch seine Späße und Possen, ohne ein Ziel daraus zu machen, daß er für das Publikum und wegen des Publikums seine Schnurren zum besten gibt. Wir sehen hier im Keim den echten und rechten Hanswurst, wie er in der Dramatik der folgenden Jahrhunderte unter den verschiedensten Namen sein Wesen treibt und wie er sich in vielfach veränderter und teilweise veredelter Form bis in die neuere Literatur herein, bis auf Raimund und Aestroy, lebendig erhalten hat.

Es ist hervorzuheben, daß dieser Typus des Spaßmacher-Monologes, der das Publikum in bewußter Absicht durch Späße und witzige Reden zu unterhalten sucht, der Grundtypus für den Monolog der Shakespeareschen Komödie bleibt; daß dieser Typus aber mit der zunehmenden Entwicklung und Reife des Dichters eine wachsende künstlerische Vertiefung und Individualisierung erfährt bis hinauf zu dem Monologe, wie er uns bei den Meisterschöpfungen eines Benedikt und Falstaff entgegentritt.

Die direkte Anrede des Darstellers an das Publikum in der plumpen Art, wie die Monologe der Beiden Veroneser sie zeigen, kommt später nur selten vor und wird vom Dichter in seinen reiferen Schöpfungen, mit wenigen Ausnahmen, vermieden. Doch haben sich viele Spuren dafür, daß der Darsteller mit dem Publikum konvergierte, auch in Shakespeares spätern Komödien erhalten, bis zu den Werken seiner letzten Schaffensperiode — ein deutlicher Beweis, daß auch hierin eine grundsätzliche Wandlung von dem Dichter nicht erstrebt wurde. Petruchio wendet sich zum Schlusse seines Monologes, worin er die Methode seiner Zähmungskur auseinander setzt (IV, 1), direkt an die Hörer mit den Worten:

Wer Widerspenst'ge besser weiß zu zähmen,
Mög' christlich mir's zu sagen sich bequemen.

In dem Monologe Lanzelot Gobbos sowohl, wie in denen Sir John Falstaffs, findet sich die charakteristische Wendung „die Wahrheit zu sagen“ (to say the truth, oder: in deed).

Denn, die Wahrheit zu sagen, mein Vater hatte einen Kleinen
Beigeschmack —

so witzelt Lanzelot (II, 2), und Falstaff gesteht im Hinblick auf das einzige in seiner Kompagnie vorhandene Hemd (I. Tl. IV, 2):

Das Hemde ist, die Wahrheit zu sagen, dem Wirt zu St. Albans
gestohlen.

Es ist einleuchtend, daß diese Bekräftigung der Aussage im Monologe unmöglich ist und unzweideutig auf die Anrede an eine dritte Person — das Publikum — hinweist. Ein an-

dermal sagt Falstaff, als er davon spricht, wie er den Prinzen durch die Person des Friedensrichters Schaal zu erheitern gedenkt (2. U. V, 1), zu den Zuschauern:

©, ihr sollt ihn lachen sehen (you shall see him laugh), bis sein Gesicht ausseht wie ein nasser, schlecht zusammengefalteter Mantel.

Auch im Dialoge wendet sich Lancelot — bezeichnender Weise — direkt an die Hörer, wenn er, im Begriff seinen blinden Vater zu foppen, in einem Apart jenen zuruft: „Nun gebt Achtung (mark me now), nun will ich loslegen.“ In ähnlicher Weise begegnet uns auch noch in den Werken der letzten Schaffensperiode, in Troilus und Cressida bei Thersites („Sragt mich nicht, was ich sein möchte, wenn ich nicht Thersites wäre“, V, 1), und im Wintermärchen beim alten Schäfer („Hört nur!“ III, 5) die direkte Anrede des Darstellers an die Zuschauer. Aber auch wo solche direkte Hinweise auf die Beziehung des Schauspielers zum Publikum fehlen, verrät der Monolog des Shakespeareschen Lustspiels durch Inhalt und Art der künstlerischen Behandlung seinen Charakter als den einer sich unmittelbar an das Publikum wendenden Spaßmacherei. Dem eigentlichen Wesen des Selbstgesprächs wird die Shakespearesche Komödie nur in den allerfeltesten Fällen gerecht. Auch da nicht, wo Shakespeares Humore sich zu ihrem genialsten Erzeugnis krystallisiert haben: bei der Schöpfung Sir John Falstaffs. Das behagliche, allen starken innern Erregungen abholde Phlegma, das ein wesentliches Ingrediens seines Charakters bildet, ist an sich schon eine wenig günstige Vorbedingung für häufige und ausgedehnte Selbstgespräche. Ebenso wenig ergibt sich aus den Situationen, in denen sich Falstaff bewegt, die Notwendigkeit oder die Berechtigung zu langen Monologen.

In der Tat entbehren denn auch Falstaffs Selbstgespräche fast durchweg der innern Notwendigkeit; der Inhalt seiner Monologe — er beleuchtet entweder in behaglicher Selbstironisierung seinen eignen Charakter oder er berichtet mit unumwundener Offenheit über die seltsame Methode seiner Rekruten-

werbung oder er bespöttelt das lächerliche Renommistentum seines Freundes Schaal oder aber er ergeht sich in redseliger Breite über die köstlichen Eigenschaften des spanischen Sektes — der Inhalt dieser Monologe widerstreitet, wenigstens in der Art, wie der Dichter ihn künstlerisch verarbeitet, dem Wesen des Selbstgesprächs. Ohne jede äußere oder innere Veranlassung bleibt der monologschwangere dicke Ritter jeweils auf der Bühne zurück, um die Hörer durch ein Raketenfeuer seiner Humore zu ergötzen. Es ist für die lose dramatische Ökonomie der Salstaffschen Monologe bezeichnend, daß man sie beinahe ausnahmslos beseitigen könnte, ohne daß sich in dem Stück als Ganzem eine Lücke bemerkbar machte. Man würde viele köstliche Einzelheiten schmerzlich vermissen; aber der Zusammenhang der Handlung und, was noch bezeichnender ist, das Charakterbild Salstaffs würde keine wesentliche Einbuße erleiden. Das Bild des dicken Ritters ist durch die dialogischen Szenen mit bewundernswerter Meisterschaft in allen Grundzügen festgelegt und erhält durch die Selbstoffenbarungen seiner Monologe wohl eine leichte Schattierung und Nuancierung, aber keine neue Beleuchtung. In dramatischer Beziehung nimmt nur ein Monolog eine Sonderstellung ein: das Selbstgespräch, worin der totgeglaubte Salstaff auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury die angenommene Maske abwirft (I. U. V, 4):

Eingefahrt! Wenn du mich heute eingefahrt, so gebe ich dir Erlaubnis, mich morgen einzuspökeln und zu essen obendrein. Blitz, es war Zeit, eine Maske anzunehmen, u. u.

Dieser Monolog ergibt sich aus der Situation und wirkt, zum größten Teile wenigstens, psychologisch überzeugend; durch Salstaffs Entschluß, sich selbst als Percys siegreichen Gegner auszugeben, bildet er ein notwendiges Glied im dramatischen Zusammenhang. Im allgemeinen aber zeigt auch der Monolog Salstaffs — natürlich künstlerisch in hohem Maße veredelt und individualisiert — den Typus des für die Shakespearesche Komödie charakteristischen Spasmmacher-Monologes, der deutlich seine Absicht verrät: die Belustigung des Publikums.

Ein Monolog, der an sich aus einer echt dramatischen Situation erwächst, ist das Selbstgespräch Lancelot Gobbos, da dieser mit dem Entschlusse kämpft, ob er aus dem Hause des Juden entlaufen soll oder nicht. Hier ist der Monolog vorzüglich am Platze, und die entsprechende künstlerische Behandlung konnte in der wahrheitsgetreuen Schilderung der den armen Jungen quälenden Zweifel und der sich in ihm bekämpfenden Gedanken das Muster eines psychologisch glaubhaft wirkenden Lustspiel-Monologes schaffen. Es ist bezeichnend, daß der Dichter auf die Erreichung dieses Zieles verzichtet. Kein ehrliches Empfinden, das sich in die Seele Lancelots zu versetzen vermag, wird den Eindruck haben, daß der Konflikt und das Widerspiel der Gedanken in dem Jungen wahr und überzeugend verkörpert sei. Der Eindruck ist vielmehr der bewußter Spielerei und absichtlicher Possenreißerei. Das dialogische Element, das in richtiger Behandlung (man vergleiche Lessing!) so glücklich für den Monolog verwertet werden kann, ist hier durch die Art und Weise, wie Lancelot den bösen Feind und sein Gewissen verkörpert und diese sich in Rede und Gegenrede bekämpfen läßt (man vergleiche die charakteristischen „oder“: „guter Lancelot, oder guter Gobbo, oder guter Lancelot Gobbo!“), rein theatralisch angewandt. Das alles ist nur zur Unterhaltung des Publikums: Theater und Spielerei, aber keine naive, überzeugende Schilderung des Menschen und des ihn beseelenden Konfliktes. Lancelot steht über dem Konflikt und spielt damit, aber er ist nicht wirklich von dem Konflikt erfaßt. Wie man vom Schauspieler im übeln Sinne sagt: er spielt mit der Rolle, statt: er spielt die Rolle, so in ähnlicher Weise hier der Dichter. Lancelots Monolog ist sehr charakteristisch, weil er zeigt, wie schwer sich der Dichter bei der Figur des Clown von dem Schema des bloßen Spaßmacher-Monologes zu wirklicher Menschendarstellung durchzuringen vermag.

Auf einer erheblich höhern Stufe der Entwicklung stehen die Monologe Benedicts in *Viel Lärmen um Nichts*, die dem Wesen des Selbstgesprächs vielleicht am nächsten kommen unter den Monologen der Shakespeareschen Komödie. Die Selbstge-

sprache Benedicts im zweiten Akt ergeben sich mit logischer Notwendigkeit aus seinem Charakter und der dramatischen Situation; indem sie die Entwicklung seines Verhältnisses zu Beatrice stufenweise illustrieren, sind sie echt dramatisch und insofern unentbehrliche Glieder im Organismus des Ganzen. Es hängt dies auf das engste mit dem Charakter des Stückes zusammen, das in dem Verhältnis von Benedict und Beatrice zum erstenmal in Shakespeares Lustspielen das Beispiel einer eigentlichen Charakterentwicklung bietet. Auch in der Einzelausführung zeigt sich in Benedicts Monologen die reifere Kunst des Dichters, die wirkliche Seelenmalerei zu geben sucht. Einzelne Rückfälle in das Gebiet der bloßen Spasmacherei fehlen allerdings auch hier nicht; namentlich der Monolog des fünften Aktes verrät allzudeutlich die Absicht, bloße Heiterkeit hervorzurufen.

Wie weit der Dichter davon entfernt war, prinzipiell eine künstlerische Reform des humoristischen Monologes zu erstreben, zeigt am deutlichsten ein Werk aus seiner letzten Schaffenszeit: das Wintermärchen, wo die Monologe des Autolycus wieder die denkbar naivste Technik in der Behandlung des Selbstgesprächs bekunden. Dem erzählenden Element ist der breiteste Spielraum gegönnt, der Inhalt hat mit dem Wesen des Selbstgesprächs nichts zu tun; bezeichnend ist namentlich der Auftrittsmonolog des Gauners (IV, 2), worin er sich, nach dem einführenden Liede, dem Publikum regelrecht vorstellt („Mein Vater nannte mich Autolycus“) und ihm seine Personalien auseinandersetzt.

Es zeigt sich hier das unverkennbare Schema für den Auftrittsmonolog des Komikers, wie er aus der Lokal- und Gesangsposse der volkstümlichen dramatischen Literatur bekannt ist: Entréelied mit darauf folgendem Monologe, der das Publikum über Person und Verhältnisse des Betreffenden mehr oder weniger witzig unterrichtet.

Genug: in noch geringerem Maße als auf dem Gebiete der Tragödie kann der Shakespearesche Monolog in der Komödie als ideales Vorbild dieser Kunstform gelten oder gar für

dessen künstlerische Behandlung als Richtschnur dienen. Noch weit mehr als dort muß man dem Monolog der Komödie vom historischen Standpunkt aus gerecht zu werden suchen und sich daran erinnern, daß seine naive Technik und der ihm eigne Charakter der bewußten, sich an das Publikum wendenden Späßmacherei mit der volkstümlichen Tradition, dem äußern Bau und der Spielweise des altenglischen Theaters zusammenhängt. Auch hier hat natürlich Shakespeares dichterischer Genius vielfach fördernd und veredelnd gewirkt, namentlich dadurch, daß er den Clown, der vor seiner Zeit gänzlich außerhalb der Handlung des Stückes stand und lediglich dazu diente, in den Pausen die Zuschauer zum Lachen zu bringen, mit dem dramatischen Bau des Stückes enger verknüpfte und die Individualisierung des Narren zu den mannigfachsten Charaktergebilden auch in der Behandlung des Monologes bis zu einem gewissen Maß zum Ausdruck brachte. —

Noch eine Frage drängt schließlich zur Beantwortung: welchen Standpunkt hat die moderne Schauspielkunst dem Shakespeareschen Monologe gegenüber einzunehmen? Soll sie, entsprechend der feststehenden Tatsache, daß der Monolog auf der Shakespeareschen Bühne in der Komödie wohl durchweg, in der Tragödie sehr vielfach vom Darsteller unmittelbar zum Publikum gespielt wurde, an dieser historisch beglaubigten Spielweise auch heute festhalten? Oder aber soll sie das Grundgesetz der modernen Illusionsbühne, das Gesetz der Intimität, auch auf die Darstellung der Shakespeareschen Dramen, insbesondere des Shakespeareschen Monologes übertragen?

Die Frage steht im Zusammenhang mit einer andern: soll die heutige Bühne durch eine Darstellung der Shakespeareschen Dramen in völlig unveränderter und unverkürzter Form, auf einer dem Vorbild des altenglischen Theaters nachgebildeten Bühne, ein historisch einigermaßen treues Bild einer Theatervorstellung des Elisabethanischen Zeitalters zu geben suchen? Oder aber soll sie die Dramen des Dichters mit schonender Hand den veränderten scenischen Bedingungen des heutigen Theaters

anpassen, um mit Hilfe der fortgeschrittenen Technik und der Stimmungskunst unsrer Tage den ewigen Gehalt seiner Dichtung zu möglichst eindringlicher Wirkung zu bringen? Mit der Beantwortung dieser Frage zugunsten der modernen Illusionsbühne ist auch die andre Frage erledigt. Die heutige Bühne soll in der Darstellung Shakespeares nicht das historische Bild einer vergangenen Epoche der Schauspielkunst zu geben suchen, sondern sie soll Shakespeares Dramen so spielen, wie sie nach den Gesetzen der modernen Schauspielkunst, insbesondere nach dem von der heutigen Illusionsbühne untrennbaren Grundgesetz der Intimität zu spielen sind.

Die moderne Spielweise, die in diesem Sinne von der Darstellung Shakespeares verlangt werden muß, ist selbstverständlich nicht zu verwechseln mit jener Spielweise, die den törichtesten Irrtum begeht, den saloppen Konversationston des modernen Naturalismus, die Natürlichkeit der Gasse, auf die erhabenen dramatischen Gebilde unsrer Geistesheroen übertragen zu wollen. Es gibt keine sinnlosere und verderblichere Phrase, als das heute vielfach gangbare Wort von der Modernisierung der Klassiker, und als warnendes Beispiel, wohin die Verwirklichung dieses Wortes zu führen droht, sollte für alle Zeiten das Fiasko in der Theatergeschichte lebendig bleiben, das eine moderne Aufführung der Luise Millerin an einer ersten Berliner Bühne erlebte. Jedes wirkliche Kunstwerk hohen Stiles hat auch seinen eignen feststehenden und unverrückbaren Darstellungsstil; es kann nur in dem Stile gespielt werden, in dem es von seinem Schöpfer gedacht und empfunden ist. Innerhalb des eigentümlichen Stiles aber, der Shakespeare eigen ist, und innerhalb der mannigfach untereinander nuancierten Stilarten, die die einzelnen Stücke des Dichters verlangen, kann das Grundprinzip der modernen Illusionsbühne, das Gesetz der Intimität, doch jeweils in Kraft bleiben, ohne daß der dichterische Stil des einzelnen Werkes darunter zu leiden braucht. Nur durch die Verbindung dieser beiden Prinzipien ist eine wirklich stilvolle und einheitliche Darstellung Shakespeares auf der modernen Bühne zu erhoffen.

Die Darstellung des Shakespeareschen Monologes in mo-

derdem Sinn, ohne Rücksicht auf das Publikum, ist freilich nicht immer leicht, am wenigsten im Lustspiel, wo vielfache Elemente des Monologes den Darsteller zur direkten Wendung an das Publikum zu drängen scheinen. Sie ist nicht leicht, aber bei entsprechender Retuschierung einiger wenigen Textstellen sehr wohl möglich und überall durchführbar, wo aufseiten des Darstellers wirkliche Begabung und einige Phantasie vorhanden ist und wo, was freilich die Hauptsache bleibt, eine künstlerische Regie ihres Amtes waltet, die den Darsteller auf diesem noch immer sehr vernachlässigten Gebiete — die meisten Regisseure halten den Monolog für einen wünschenswerten Ruhepunkt ihrer eignen Tätigkeit — unterstützt und eine einheitliche Durchführung des Monologes in diesem Sinne zu erzwingen weiß.

Das höchste, was die Kunst der Menschendarstellung zu erreichen vermag, die Keuschheit des intimen Zusammenspiels, die Täuschung, daß der Zuschauer nicht Theater, sondern eine wirkliche Welt zu schauen glaubt, wird durch nichts in so störender Weise verletzt, als durch eine Wendung des Darstellers zum Publikum, durch sein Heraustreten aus dem Rahmen des Zusammenspiels, das jene Täuschung, das den Schein der Wirklichkeit, das die schlichte, absichtslose Natürlichkeit des Spiels vernichtet. Das Prinzip der Intimität hängt auf das engste mit der Forderung der Natürlichkeit zusammen. Und insofern handeln wir, indem wir den Shakespeareschen Monolog im Sinne der modernen Bühne zu spielen suchen, trotz der Abweichung von der historisch beglaubigten Spielweise, doch im Geiste des großen Dichters, der uns in Hamlets Vorschriften für die Schauspieler sein reifstes Denken über die Kunst der Menschendarstellung offenbart und in der eindringlichen Mahnung des Prinzen an die Spieler, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten und der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, den letzten Schluß seiner künstlerischen Weisheit verkündet hat.