

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Shakespeare-Studien

Ludwig, Otto

Halle, 1901

G. Studien aus dem Jahre 1865

G. Studien aus dem Jahre 1865. *)

Objektivität der dramatischen Dichtung.

Wenn der dramatische Dichter hinter seinem Werke verschwinden soll, wie die Natur es thut, so muß er sich ihr auf das äußerste in seinem Verfahren ähnlich zu machen trachten. Welchen ihrer Eigenschaften muß er daher nach-eifern? d. i. worin muß er ihr gleichen? worin nicht? Das darf er nicht nachahmen, was aus der ungeheuren Expansion und der Unendlichkeit ihres großen Dramas folgt, weil sein Werk kein unendliches sein kann, aber ein geschlossenes sein muß; das letzte wird es für uns erst sein, wenn es überhaupt sein kann, am Ende des großen Dramas. Geschlossen, d. h. es muß einen gegebenen Anfang haben, alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen müssen in das Werk fallen bis zu einer letzten Folge, die die Reihe für unser Interesse abschließt. Es liegt nun auf der Hand, daß ein Werk, welches alle seine wesentlichen Ursachen und Folgen in sich enthalten soll, und dessen Vorstellungsdauer einige Stunden nicht übersteigen soll, nicht aus der Breite des Daseins geschöpft werden darf. Dazu ist das Drama des Dichters nicht, wie das der Natur, um seiner selbst, sondern um einer Versammlung von Zuschauern und Hörern willen da. Es muß also seine Motive erkennbar machen. Zugleich muß es auf die Natur des Menschen berechnet sein. Also ein Kompromiß zwischen der Wirklichkeit der Dinge und dem Wunsche des Menschen, wie sie sein möchten. Wahre Schönheit der Darstellung, Ordnung der Schicksale nach dem moralischen Gefühle. Ist nun dies der Punkt, wo die Absicht des Dichters (im Plane) in das Spiel

*) Manuscriptheft Nr. 6. gr. 8° 21 Seiten.

kommt, so muß doch die Ausführung diese Absicht wieder möglichst maskieren. Ein Stück des großen Dramas, d. h. eine Anzahl Handlungen, eine Zahl von Charakteren, aber durchsichtig und geschlossen, d. h. mit der Eigenschaft, die jenes große Drama als ein Ganzes hat, für höhere Geister; so ausgeführt, daß es, wie jenes, eine gegenwärtige, absichtslose Wirklichkeit erscheint. Also ein Stück Wirklichkeit, welchem die Gesetze der ganzen Wirklichkeit, und in der Fügung des Materiales, die Gesetze des menschlichen Geistes, der Vernunft, zu Grunde gelegt sind, denn diese Fügung liegt gewiß auch schon im Ganzen der Wirklichkeit, das wir nur nicht übersehen können. Den Charakteren und Vorgängen, dem Dialoge darf man die Absicht des selbst individuellen Dichters nicht ansehen, er muß sich zur möglichsten Objektivität ausgebildet haben, d. h. er darf seine eigenen individuellen Neigungen und Gesinnungen nicht in sein Werk hinübertragen. Zunächst darf er als Dichter gar keine individuellen Neigungen, z. B. für gewisse Arten der Charaktere, der Gegenstände, der Behandlung in sich dulden; in gleicher Unbefangenheit muß er allen diesen gegenüberstehen und nicht wählen, was er gern hat, sondern was sein Werk bedarf. Er muß jedem Stoffe gerecht zu werden versuchen, jeden Stoff nach und aus seinen eigenen Bedingungen entwickeln und besonders die Grundidee unverfälscht aus dem Stoffe nehmen, nicht willkürlich eine hineinlegen; er muß nicht seinen inneren Sinn mit dessen Individualitäten in den Stoff und das Werk einhauchen, sondern sein innerer Sinn muß lediglich das Haus des Werkes werden, der Mutterleib, in welchem der Keim sich nach seinen eigenen Bedingungen entwickelt, welcher diesem das zuführt, was dieser braucht, und das abscheidet, was ihm nicht wesentlich ist. Der Dichter darf sich nicht in das Werk, sondern er muß dieses in sich hineinbilden. Beide müssen stets voneinander losgelöst sein. —

Der parenthetische Ausdruck. Die Retardation.

Es ist wunderbar, welche Fülle und Wucht der Gegenstand erhält durch die Retardation durch Parenthese in Parenthese, durch die Umschreibungen desselben; wie er eingetieft

wird, als hätten wir, wer weiß wie lange, davon sprechen gehört, wie die Rede selbst und darin die Gestalt des Redenden plastifiziert wird. Erstaunlich, welche Zeit die Methode erspart, nur einen oder wenige Gedanken durch Umschreibung und Parenthese so zu entfalten, daß man meint, ein ganzes Gedankenfüßhorn geleert zu haben, eine Masse von Gegenstand, Stoff, während doch nur eine dialogische Aufstreibung stattfindet. Eine Szene kann aus wenigen eigentlichen Hin- und Herreden bestehen, von denen jede einen Schritt vorwärts thut, und die dann nur durch dialogische Kunst entfaltet sind, so daß viele Glieder zu fein scheinen, wo nur wenige oder gar nur eines ist. So müßte jedem Gespräche ein aus wenigen Reden bestehender Katechismus zu Grunde gelegt werden, der das zu wissen und zu bereden unbedingt Nötige enthält. Ein auf das Allernotwendigste reduzierter Stoff, dialogisch ausgeschwellt. Der Charakter des dramatischen Dialoges ist scheinbare Abwesenheit jeder Disposition, eine Art künstlicher formeller Konstruktionslosigkeit, scheinbare Verzehrung der Form, soweit diese vom Dichter als solchem kommt, durch den Gegenstand, künstliche Einkleidung durch den Sinn. Gleichsam ein stetes Durchbrechen des unmittelbaren Sinnes durch die formelle Gerechtigkeit des Ausdruckes. Wie eine lebendige Hecke üppig ihr lattenes Gerüst überschwellt und überrankt und doch von dem Gerüste in gerader Linie erhalten wird. — Man muß die Kunst des Dialoges in all ihren großen und kleinen Mitteln studieren. So kann z. B. das erst noch etwas anderes bringen, als was nach Frage oder nach logischem Zusammenhange zunächst erwartet wird, Seelenzustände malen helfen. Dies läßt den lyrischen Rhythmus eines ganzen Gespräches nicht aufkommen, der undramatisch ist; es mäßigt und kühlt beständig die Spannung, wo diese zu leidenschaftlich werden könnte, wie es auch im Gegenteile dieselbe stauend vermehren kann, es giebt Gelegenheit zur Charakteristik der Personen, zur Bervollständigung der Motive, zu poetischer Ausmalung, zur Repräsentation, zur plastischen Breite und Dicke des Dialoges. Auch an sich, in Ruhe, ist es das Palladium des dramatischen Dialoges. Diese Retardation macht geistigen und poetischen Charaktergehalt möglich und erhält doch immer beim Gegen-

stande, es ist das Hauptmittel zur objektiven Ruhe und plastischen Kühle der Repräsentation. Auf dieser Kunst beruht auch hauptsächlich das Wichtige bei Shakespeare. — Wie der dramatische Vorgang nur stilisierte Wirklichkeit ist, so soll es auch die dramatische Sprache sein. Aber so, daß ihre Wirklichkeit weniger im Einzelnen als im Ganzen liegt. Wie im Freskobilde, welches auch für einen ferner stehenden Betrachter die Umrisse härter, alles wichtiger, breiter, nachdrücklicher behandelt, sonst in der Qualität der der Wirklichkeit, des Lebens gleich. — Auf welche Weise nun fügt Shakespeare seine Parenthesen ein? Er hat zwei Arten; die eine giebt dem Satze das Plastische, wichtig Retardierende, die andere aber gewinnt es durch Überwachsen über die Unterordnung und treibt die Form des Satzes aus den Fugen, sie bringt so das dramatische aus der Konstruktion Fallen zuwege. Eine andere Art zerstört durch ihre heftige Ironie die Form gleich völlig im Hinzutreten, so daß der Verstand gar keinen Versuch macht, um den Zusammenhang mit dem, was folgen sollte, zu erhalten, sondern Zusammenhang und Folge zugleich aufgibt. So z. B. der Anfang des Othello; Jago's Rede „drei Mächtige aus dieser Stadt“ u. s. w. Hier ist der einfache Grundgedanke durch Parenthese, oder Parenthese in Parenthese aufgeschwellt, so daß der tote Mechanismus einer künstlichen Periode zu einer gestikulierenden künstlerischen Folge von freigelassenen Sätzen, zu einem lebendigen Organismus wird. Der für Jago charakteristische Thätigkeitstrieb, die Unruhe und Geschäftigkeit der Intriguensucht ist immer wieder retardiert durch ganz kurze parenthetische Brocken, so daß dies Retardieren selbst etwas von jener Unruhe und vom Mangel an Behagen hat. Wie viele Umschreibungen des „ein Michael Cassio“, in denen seine mißgünstige Kritik sich, den Affekt auslebend, eine Güte thut, sind hier als Parenthesen, und Parenthesen in Parenthesen verwandelt, vorwärts treibend und retardierend zugleich. Man könnte sagen: Es sind Umschreibungen seines inneren Verhältnisses zu Cassio, in deren Häufung seine unruhige und echauffierte Mißgunst sich selbst treibend stauet. — Auffallend ist es doch, daß alle Reden in Shakespeares Drama, die ich bis jetzt untersucht habe, und darunter die längsten

und lebendigsten, die scheinbar eine ganze Reihe selbständiger Sätze zu sein scheinen, sich auf einen einzigen kurzen Satz zurückführen lassen, durch bloße Ignorierung der Interpunction und durch Herauswerfen von Zwischensätzen, — Parenthesen im weitesten und engsten Sinne; und daß dieser Satz ohne irgend eine Veränderung, ganz wie er ist, nicht allein ein formell ganz richtig gebauter, sondern auch ein materiell vollständiger ist, d. h. das Wesentliche von dem, was Shakespeare mit dem ganzen Kunstgebäude, daraus er durch bloßes Hinwegnehmen entstanden ist, sagen will, schon vollständig enthält. Zuweilen sind einer oder zwei dieser Zwischensätze notwendig beizubehalten, um den ganzen wesentlichen Sinn in ihnen zu haben — man kann eben denken, diese standen schon in der einfacheren Rede, die er allmählich dann mit den vielen anderen ausschwellte. Man sollte denken, er habe jeden Auftritt erst so ganz einfach und knapp dramatisirt, mit so wenigen Reden als möglich, und diese Reden in knappen Sätzen, mit denen er das Wesentliche des Auftrittinhaltes festgehalten, und nur das Wesentliche. Dann habe er einiges allmählich immer mehr erweitert, ohne etwas hinzubringen, was in jener Fassung nicht schon lag; das eine mehr, das andere minder, manches gar nicht, sondern es blieb, wie es in der einfachsten Anlage stand. Auf diese Weise wurden die einzelnen Reden nicht allein in der Anzahl ihrer Sätze reicher, sondern es wurden auch mehrere Reden — ursprünglich auch nur Parenthesen im weiteren Sinne, aber dann mehr oder weniger emanzipirt. Und wirklich wäre es ihm, wenn er sich hätte gehen lassen wollen, ohne jene erste einfache Anlage zu machen, kaum möglich gewesen, so bei der Stange zu bleiben, d. h. nur das Wesentliche zu bringen, und nichts weiter als das Wesentliche, so daß nur ein geschwelltes Einfaches, ein ausgeführtes Wesentliches zu stande kam, und daß man nun von den Zwischensätzen so viel oder so wenig streichen kann, als man will, ohne daß vom Wesentlichen des Inhaltes etwas verloren ginge. Wie käme es auch sonst, daß alle diese Zwischensätze nur den Inhalt des Hauptsatzes umschreiben, oder auch die Parenthese in Parenthese den der Parenthese, in welche sie wiederum eingeschaltet ist, also bloß umschreiben,

ausmalen, und in der Art ihrer Zusammenfügung, ihres Baues, zugleich der allgemeinen Plastifizierung der Rede, und ihrer größeren oder geringeren Lebendigkeit und der besonderen der Charaktere in der betreffenden Situation dienen. — Sollte denn nun vielleicht auch die Komposition bei Shakespeare auf ähnliche Weise entstanden sein? So, daß aus einer einfachen Vorgangsdisposition mit wenigen Gelenken nach und nach durch Erweiterung eine reiche entstand, deren Suiten und Auftritte hier sich verhielten, wie dort die Parenthese und Parenthese in Parenthese? Ohne daß die Geschichte selbst und die einfache Eindrucksberechnung alteriert wurden? Und wie die Komposition der Charaktere immer mit der des Vorganges eine und dieselbe war, so daß auf diese Weise kleinere Züge zu den größeren sich gesellten, wiederum wie Parenthesen u. s. w. und so aus der einfachen und gebundenen Gestalt eine reiche und freistehende und souverän sich bewegende wurde, ohne daß das Grundverhältnis des Charakters sich veränderte, d. h. ohne daß etwas Neues hinzugebracht wurde, welches nicht schon in der ersten einfachsten Konzeption der Gestalt lag. Das einfachste Grundschema: ein Mensch wird durch seine Natur und von außen durch die Situation bewogen, sich eine Aufgabe zu stellen, der er wiederum durch die Beschaffenheit jener Natur nicht gewachsen ist; aus diesem Widerspruche geht Leiden hervor; aus diesem die Schuld, meist Blutschuld u. s. w., die dann zur Nemesis wird. Dasjenige in seiner Natur, welches ihn der Aufgabe unangemessen macht, ist der tragische Charakterzug, und wird in konkreten Beispielen ausgemalt. Diese Beispiele sind im Charakter und im Stücke, was die Ausmalungen, Umschreibungen der Grundvorstellung im Dialoge sind, und bilden als Parenthesen dieser Grundvorstellung selber den Bau der Rede, der dialogischen Komposition, wie jene den Bau des Vorganges, die pragmatisch-ideale Komposition des Stückes bilden. — Wunderbar ist es, wie höchst vortrefflich dieser künstlerische Aufbau den entgegengesetzten Darstellungszwecken dient. Man vergleiche mit jener Rede Jagos, in der die ganze Unruhe und der unstete Thätigkeitsreiz der Intriguier sucht zur lebendigsten Anschauung kommt, z. B. diejenige, in welcher Othello dem Dogen die Entstehung seines

Einverständnisses mit Desdemona erzählt, und welche wiederum die Schlichtheit und tüchtige Treuherzigkeit, die ganze heroische Naivität und Ehrlichkeit Othellos darstellt. Es ist in den drei Szenen des ersten Aktes des Othello durchaus nichts Unwesentliches, aber das Wesentliche ist durch liberalen Dialog in plastischer Breite zur Wirklichkeit gemacht, in die man sich völlig und behaglich einlebt. Man betrachte z. B. genauer den Bau der Rede des Othello (Akt 1, 3):

A. Stimmt bei, ihr Herr'n: (ich bitt' euch drum;) gewährt
Ihr freie Willkür.)

(Der Himmel zeuge mir's,) dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenlust,
[Noch heißem Blut zuliebe, (jungen Trieben
Selbstsücht'ger Lüste, die jetzt schweigen müssen,)]
Nur ihrem Wunsch willfährig hold zu sein;
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wännen,
Ich werd' eu'r ernst und groß Geschäft versäumen,
Weil sie mir folgt — nein, wenn der leere Tand —
(Des flücht'gen Amor) mir mit üpp'ger Trägheit
Des Geistes und der Thatkraft Schärfe stumpft,
(Und mich Genuß entnervt und schwächt mein Wirken,)
Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Kessel,
(Und jedes niedre und unwürd'ge Zeugnis
Erstehe wider mich und meinen Ruhm! —)

B. Stimmt bei, ihr Herr'n —

— — — — —
Dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenlust,
— — — — —

Nur ihrem Wunsch willfährig hold zu sein,
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wännen,
Ich werd' eu'r ernst und groß Geschäft versäumen,
Weil sie mir folgt. —

C. Stimmt bei, ihr Herr'n —

— — — — —
Dies bitt' ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenlust,
Noch heißem Blut zuliebe, — —
— — — — —

Nur ihrem Wunsch willfährig hold zu sein,
Und Gott verhüt', Eu'r Edeln möchten wännen,
Ich werd' eu'r ernst und groß Geschäft versäumen,
Weil sie mir folgt — nein, wenn der leere Tand

Des flücht'gen Amor mir (mit üpp'ger Trägheit)
 (Des Geistes und) der Thatkraft Schärfe stumpft,

Mach' eine Hausfrau meinen Helm zum Kessel.

In dieser Rede ist in B. der vollständige Sinn, bei C. ist von den, gewöhnlich je zwei sich folgenden Umschreibungen, allemal die zweite weggelassen. Nun sind bloße Füller: „ich bitt euch drum, der Himmel zeuge mir's“. Dann haben wir in den Umschreibungen, Parenthesen, und Parenthesen in Parenthesen, einen völligen Parallelismus „den Gaum zu reizen meiner Sinnenlust“, und „noch heißem Blut zuliebe“, und dazu noch eine eigentliche Parenthese (jungen Trieben u. s. w.); wiederum „wenn der leere Tand (des flücht'gen Amor) mir (mit üpp'ger Trägheit) des Geistes und der Thatkraft Schärfe stumpft“, „und mich Genuß entnervt“ und noch einmal „und schwächt mein Wirken“; ferner, „mach' eine Hausfrau“, „und jedes niedre“ u. s. w. Die plastisierenden Attribute „flüchtig“, „mit üpp'ger Trägheit“ nicht gerechnet. — Wie macht dieser breite, füllereiche Dialog es möglich, detaillierende Charakterzüge, Motive anzubringen, und verbirgt zugleich ihre Absichtlichkeit, so daß der individuelle Charakter eben nicht bloß seine Individualität beständig zeigt — wie ein hageres Gerippe — sondern zugleich den mittleren Menschendurchschnitt der Person. Hier ist ein Beispiel, wo Goethes „Winkler und Steifer“ mit dem „Undulisten“ vereint, schon etwas besseres wird, als was diese künstlerischen Typen allein und unvermischt sind. —

Vorbereitung des Effektes.

Shakespeare bereitet seine Effekte so vor, daß die Vorbereitung, die Mittel dazu, die Gedanken abziehen, so daß der Eintritt des Effektes vorbereitet und doch plötzlich, überraschend und desto imposanter erfolgt. So z. B. wie der Geist dem Hamlet erscheint, in dessen Rede von der Trunksucht der Dänen hinein. —

Die Exposition des Othello.

In der Exposition des Othello ist der Aufbau der Haupt- und Nebenvorstellungen zu bewundern. Man wird auch hier im großen die dialogischen Mittel von Parenthese, und Parenthese in Parenthese finden. Die erste Szene enthält Teile der Hauptvorstellung, die Entführung, die Liebe Rodrigos zu Desdemona, den Widerwillen des Vaters, das Unnatürliche dieser Ehe in freiester und lebendigster Ausschwellung. Wir sehen die möglichste Tiefe und Breite der ethisch-psychologischen Motivierung als Hauptsache. Alles ist motiviert, auch das Kommende schon im voraus, und wiederum die einzelnen Motive. Der ganze Bau ist darauf berechnet, die historische Exposition möglichst in anschauliche Handlung zu verwandeln, in der die Motive zwanglos und wie unabsichtlich in Aktion ausgelebt und in gelegentlicher Rede auf das klarste und einschärfendste ausgesprochen werden, die nächsten Motive, und wiederum die entfernteren, die Motive der Motive, und so fort bis zu einem letzten Grund in Situation und Charakter. Diese einzelnen Motive sind an sich meist auch in der Sprache bis zur abstrakten Absichtlichkeit kalt und klar, ja, deutlich ausgesprochen, aber die Kunst der Umstellung, die Üppigkeit und Plastik der Umschreibungen maskiert dies vollkommen, so daß ein oberflächlicher Beschauer keine Ahnung der künstlichen Berechnung hat, ja, daß er meinen kann, diese ungeheure Absichtlichkeit sei Mangel an irgend einer bewußten Absicht und genialer Wurf des Dichters, da er doch eingestehen muß, er, der Beschauer, empfinde kein Gefühl von Mangel, kein unerledigtes Bedenken. Und gerade, was am meisten absichtlich ist, wie das Ab- und Wiederdaraufkommen, das Antworten auf eine frühere Rede aus einer späteren heraus, scheint am wenigsten absichtlich. Es bleibt doch in der That kein Weg, als der: erst das ganze Material von auseinandergelegtem, detailliert ausgeführtem Fabelinhalte, mit ethischer Kritik und psychologischem Kommentar, zu sammeln, und dann an dem Faden eines typischen Gespräches es so zu reihen mit Parenthesen in Parenthesen, mit lebendigster Vorstellung des emanzipierten Einzelnen, daß Gegenstand und Gegenstand sich in und mit der Form durchdringen. —

Dichter und Schauspieler. Shakespeares Kunst.

Dichter und Schauspieler müssen sich zu einer Kunst vereinigen, sie müssen sich im ganzen, wie in jedem einzelnen Momente innigst durchdringen. Damit nicht bloß ein mechanisches Konglomerat, sondern ein lebendiger, künstlerischer Organismus aus dieser Vereinigung, eine wirkliche und selbstständige Kunst daraus werde, die dramatische, so muß die umfangreichere Dichtkunst sich in die Schranken der engeren Schauspielkunst fügen und ihre Absicht teilen: Menschen-darstellung, wobei sie nicht verlieren, nur gewinnen kann, da das höchste, was der Mensch darstellen kann, eben er selbst ist. Keine der beiden Künste darf eitel und selbstfüchtig einen Erfolg für sich allein erringen wollen, jede nur einen teilbaren, durch und mit der anderen. Die Dichtkunst muß nach ihren Gesetzen das Einzelne des Stoffes zu einem Geschlossenen machen, d. h. den Stoff so durchgeistern, daß er lediglich der ethisch-psychologische und schauspielerische Gehalt seiner selbst im Typus ist, daß das Kunstwerk eine fortwährende Motivierung, ein psychologisch-ethischer kritischer Kommentar seiner selbst wird. Er muß dann diese durch den Geist reproduzierte Wirklichkeit, Wahrheit, wiederum durch Naturzüge, durch das Medium der Schauspielkunst zu einer illusorischen Wirklichkeit verkörpern. Das abstrakte Handlungsschema muß ganz von der Konkretheit handelnder, typischer Menschen verschlungen werden, wie das Holz durch die Flamme. Diese Flamme ist eben die Erscheinung der dramatischen Kunst, wie die gemalten Figuren in einem Bilde aus der Fläche der Leinwand rund und energisch hervortreten müssen. Das Unmittelbare gehört dem Drama, deshalb muß die Leidenschaft das Hauptmotiv sein, nicht die Reflexion, diese müßte denn, wie im Hamlet, selbst zur Leidenschaft geworden sein. Das Tragische ist der immer notwendige Nexus von Schuld aus Leidenschaft, und von Leiden aus Schuld. Die äußere Begebenheit ist nur ein Symbol der notwendig inneren, und teilt insofern sich mit jener in das Gefühl der Notwendigkeit des Ganzen; sonst kann in ihr nur Zweckmäßigkeit, nicht Notwendigkeit erscheinen. So ist es z. B. nicht notwendig, daß der englische König den Macbeth mit Krieg

überzieht, der in Macbeths Tode den äußeren Abschluß herbeiführt; aber daß ein Mensch wie Macbeth, der ein so starkes Gewissen mit einer momentan stärkeren Leidenschaft verbindet, an diesem Widerspruche in ihm selbst moralisch untergehen muß, das ist notwendig. Ein Stück wird tragisch, wenn alles Handeln des Helden leidende Schuld und schuldvolles Leiden ist, aus der Schuld und ihren Motiven und Umständen wird der Charakter des Helden konstruiert. — Das reelle Darstellungsmittel ist der Schauspieler. Er kann einen handelnden und leidenden Menschen wirklich darstellen, alles andere kann nur angedeutet werden, wie das Fallen eines Glases vom Tische auf einem Gemälde nicht dargestellt, sondern nur angedeutet werden kann, dadurch, daß wir das Glas in einer Stellung sehen, wo es über den Schwerpunkt so hinausgeneigt ist, daß es fallen muß, welche Andeutung eben die Phantasie ergänzt. Die Erscheinung vor dem äußeren Sinne ist hier, wie in der dramatischen Kunst, die Hauptsache. Und wie thöricht wäre es, das weit stärkere Mittel der Darstellung mit dem schwächeren der Andeutung zu vertauschen. Daher ist die Darstellung und Kritik von Menschen selbst, innerhalb ihrer Zustände der natürliche Vorwurf der dramatischen Kunst, nicht die Darstellung von menschlichen Einrichtungen, Sitten, Gebräuchen. Diese gehören als Darstellung dem Epos, die besprechbare Debatte gehört dem Buche und der Rhetorik. Die Handlung selbst ist ein Abstraktes, welches nur an den Menschen selbst, d. h. in der Darstellung handelnder und leidender Menschen konkret darzustellen ist. Rede und Gebärde müssen sich dabei so durchdringen, daß der Gedanke sich gebärdet und die Gebärde redet. — Shakespeares Dialog, ja, sein ganzes Verhalten als Autor ist: gedrängte Ausführlichkeit, ausführliche Gedrängtheit, ein sich zusammennehmendes Sichgehenlassen, fortstrebendes Retardieren, retardierendes Fortstreben, scharfe Breite, ruhige Gewalt, größte Absichtlichkeit in scheinbarster Unabsichtlichkeit. —