Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 44 (1964-1965)
Heft: 1

Artikel: Der Zeitgeschmack in Shakespeares Tragödie
Autor: Schücking, Levin L.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161597

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Zeitgeschmack in Shakespeares Tragödie

LEVIN L. SCHÜCKING

Die Auffassung von der Shakespeareschen Kunst während dreieinhalb Jahrhunderten ist ein überaus fesselndes Kapitel in der Geschichte des menschlichen Geistes, lehrreich vor allen Dingen in Hinsicht auf die Wandelbarkeit des Geschmacks und seine Befangenheit in den ihm unbewußten Voraussetzungen, die sein Urteil bestimmen. Die wachsende historische Aufklärung hat auf diese Vorurteile zwar eingewirkt, und Popes berühmte Forderung:

> A perfect judge will read each work of wit
> With the same spirit that it's author writ

hat sich wohl einigermaßen durchgesetzt, indes, was eben dieser «spirit» nun sei, dafür bleibt der Deutung noch ein weites Feld. Es wären sonst nicht Urteile möglich, die am Kern der Shakespeareschen Leistung vorbeigehen, wie Dostojewskijs Meinung über den *Othello:* Shakespeare kenne die Eifersucht gar nicht; der wahrhaft Eifersüchtige verstecke sich unter Tischen, besteche die gemeinsten Leute, erniedrige sich durch Horchen an den Türen und finde sich am Ende doch mit der schlimmsten Untreue ab, indem er sich einrede, daß dieses zum letzten Male geschehen sei. Oder eine Stelle bei dem vielleicht bedeutendsten amerikanischen Shakespeare-Forscher E. E. Stoll, in der er sich mit Heftigkeit gegen die Szene im *Hamlet* wendet, wo der Prinz dem Laertes in das Grab der Ophelia nachspringt, ein Auftritt, der «so abscheulich und so bombastisch», so wenig «in character» sei, daß er sich überhaupt nur durch die Übernahme aus dem Kydschen Ur-Hamlet erkläre — eine Begründung nebenbei, die für diesen Teil der Dichtung schwerlich zutrifft, und wenn sie richtig wäre, am Tatbestand wenig ändern würde —, und man halte daneben die nicht ganz unähnliche Betrachtung T. S. Eliots, der an Hamlets Auftreten bei seiner Aussprache im Kabinett der Königin (III, 2) die Adäquatheit der äußeren Umstände mit dem über die Maßen gesteigerten Grad seiner Erregtheit vermißt, eine Rüge, die freilich noch weit durch die bekannte Feststellung desselben Autors überboten wird, die Hamlet-Tragödie, die wir gewohnt sind, als die höchste Leistung dieser Art, die aus Menschenhand hervorgegangen ist, anzusehen, sei: «an undoubted failure», das heißt «zweifellos mißraten». Sofern sich in solchen Urteilen schlechthin Eindrücke auf den modernen Menschen widerspiegeln, brauchen sie nicht angefochten zu werden; aber dem Literarhistoriker, der sich bemühen muß, festzustellen, worauf es dem Autor ankam, scheint doch hier etwas wie ein allen Fällen gemeinsamer Irrtum vorzuliegen — wenn wir die Erklärung Stolls, daß Shakespeare wohl ein großer

Dramatiker, aber nicht ein großer Psychologe sei, als nicht ernstzunehmen, beiseite lassen. Mit anderen Worten: Zu Grunde liegt die Verkennung eines ganz ausgesprochenen Kunstwillens. Es gehört der Mangel an Unterscheidungsvermögen für die Besonderheiten literarischer Epochen, der früheren Generationen so stark zu eigen war und von dem wir uns selbst erst mühsam befreien müssen, dazu, um Shakespeare so wenig in stilistischer Übereinstimmung mit seiner Zeit zu sehen. Das so viel angeführte Wort Ben Jonsons: «he was not of an age but for all time», hat ja nur sehr teilweise recht: wenn er gewiß «for all time» war, so deswegen doch «of an age». Wie sehr er es war, wird sofort deutlich, wenn man sein Werk etwa mit dem Realismus der Kunst seiner Bewunderer im 19. Jahrhundert vergleicht. Ein besonders beliebtes Lob in der landläufigen Terminologie ihrer Kritik pries «dem Leben abgelauschte Charaktere». Dazu hat seine Dramatik in bezug auf Helden wenig Parallelen: weder Hamlet noch Othello noch Macbeth noch König Lear sind «dem Leben abgelauschte Charaktere». Es liegt also nahe, die Frage nach einer schärferen Definition des Stilwillens bei Shakespeare aufzuwerfen, weil nur dessen Verständnis dafür bürgt, daß wir seinen Absichten vollkommen gerecht werden. Dieser Stilwille aber ist in seinen Grundelementen zweifellos ein Kollektivwille, als solcher dem einzelnen Schaffenden unbewußt, denn auch für die Größten gilt eine gewisse selbstverständliche, unauflösbare geistige Verflochtenheit mit der Umgebung — ein gotischer Architekt baut nicht im romanischen Geschmack —, ein Stilwille also, der ihm bei allem Gefühl innerer Freiheit in seiner Arbeit doch etwas wie den Zwang einer sich in bestimmten Grenzen haltenden Problemwahl und Problembehandlung auferlegt. Es versteht sich von selbst, daß diese Verflochtenheit besonders eng in einer Gemeinschaft sein muß, wo die Berührung der Schaffenden untereinander und ihr Zusammenhang mit dem Publikum so nahe ist wie in der Elisabethanischen Periode.

Aber was ergibt sich nun als Antwort für die Shakespearesche Tragödie?

Wir würden gewiß schneller zum Ziele gelangen, wenn wir mehr Äußerungen der elisabethanischen Dramatiker selbst zur Theorie ihrer Arbeit besäßen. Aber hier bietet sich uns ein merkwürdiges Bild. Die Italiener der Renaissancezeit haben sich früher, die französischen Klassiker später ausführlich und lehrreich über ihre Kunstideale verbreitet und, von ihnen lernend, auf englischem Boden dann auch Dryden und andere, aber in dieser Zeit, wo sich doch eine alle Nachwelt beschämende verschwenderische Fülle der talentvollsten literarischen Erzeugnisse in das öffentliche Leben ergießt, bleibt es bei mehr als dürftigen Ansätzen zur theoretischen Analyse, werden die Allgemeinheiten der schulmäßigen, größerenteils antiken Poetik, die für die Gegenwart damals schon längst wenig mehr besagen, andachtsvoll immer weiter hergebetet, und auch jemand wie Ben Jonson, der sich stolz als den ersten Kritiker der Zeit betrachtet, bringt es im Grunde nicht weit über ein paar neoantike Plattheiten hinaus.

Wenn er versucht, seine Zeitgenossen zu charakterisieren, so findet er wohl einmal einen glücklichen Ausdruck, wie den viel angeführten von Marlowes «mighty line»; aber wie wenig gelingt es ihm, in dem Gedicht auf Shakespeare beispielsweise, das diese Wendung enthält, die Qualitäten der Shakespeareschen Kunst zu fassen und zu benennen! Statt festzustellen, worin ihre Besonderheit besteht, geistreichelt er in lahmem, im Grunde nichtssagendem Wortspiel mit dem Namen. «In each of which [sc. lines] he seems to shake a lance / As brandish't at the eyes of ignorance.» Jedoch ähnlich unpräzise sind die kritischen Äußerungen der Reynolds, Beaumont und der anderen in dieser Zeit. Zeigt sich doch sogar Shakespeare selbst eigentümlich unbeholfen, wenn es die unterscheidende Charakterisierung dichterischer Eigenart gilt, wie in jener Hamlet-Szene (II, 2), wo der Passus vom «Rauhen Pyrrhus» aus dem Stück, das «Kaviar für das Volk» war, als in ungemein schlichter Manier «as wholesome as sweet» abgefaßt, gepriesen wird, und dann vor dem nicht wenig verblüfften Hörer ein in so schreienden Farben gemaltes Bild auftaucht, daß es in neuerer Zeit Kritiker gegeben hat, die — völlig irrtümlich — darin geradezu eine gewollte Karikatur erblickten.

Derart von der zeitgenössischen Theorie im Stich gelassen, bleibt uns nichts anderes übrig, als die Stücke der Periode selbst zu befragen, um aus ihren gemeinsamen Stilmerkmalen dem Kunstwillen, aus dem sie hervorgegangen, auf den Grund zu kommen. Aber an welcher von den tausendfachen Erscheinungsformen, die das Drama jener Tage bietet, sollen wir die entscheidenden Tendenzen des Stils abzulesen versuchen? Sollen wir das Gemeinsame in dem vielfach so kuriosen Experimentieren mit neuen Sprachformen, Wortbedeutungen, Wortzusammensetzungen oder grammatischen Freiheiten ins Auge fassen? Sollen wir den Prunk und die Fülle der Diktion, die Häufung ihres in Spannweite und Kühnheit unerhörten Bilder- und Metaphernreichtums, sollen wir die sensationellen, aufregenden Verknüpfungen der Motive zur dramatischen Fabel oder sollen wir den Aufbau einer meist mehrsträngigen, bunten Handlung mit ihrer so überaus mannigfaltigen Verwendung der Mittel aufzuzeigen unternehmen, die offenbar auf eine ununterbrochene, nicht mehr zu überbietende Eindrucksverstärkung abzielen? Auf die Gefahr hin, auch unsrerseits als «terribles simplificateurs» zu erscheinen, tun wir vielleicht am besten, alles dieses beiseite zu lassen und aus der ausdrucksvollen Physiognomie der Shakespeareschen Tragödie einen einzigen Zug als repräsentativ auszuwählen, nämlich etwas wie das Grundschema für ihre Heldencharaktere.

Gibt es nun überhaupt ein solches? Hier hat die Amerikanerin Lily Campbell einmal einen grundsätzlich wichtigen Gesichtspunkt mit ihrem bahnbrechenden Werk *Shakespeare's Tragic Heroes, Slaves of Passion* (1930) in den Vordergrund gerückt. Sie hat den Nachweis erbracht, daß es sich bei den Helden der Shakespeareschen Tragödien um ganz bestimmte Typen von Leidenschaften handelt, die im Bewußtsein der Zeitgenossen lebendige Vorstellungen von

gewissen Komplexen seelischer Phänomene, wie Melancholie, Ehrgeiz, Eifersucht, Altersjähzorn wachriefen. Es ist wahr, unter «passion» — einem weiten Begriff — können sehr verschiedene Dinge verstanden werden, aber hier handelt es sich um etwas genau Umschriebenes, nämlich eine unerhört gesteigerte Dynamik des an bestimmte Vorstellungen gebundenen Gefühls, das bis zur Besessenheit gehen kann und seinen Träger zu zerrütten und zugrunde zu richten droht. Für das Fortissimo der Empfindungsstärke denke man an Auftritte, wie die im *Lear*, wo wahre Sturzbäche des Gefühls zu einer Art von Raserei führen, an Othello (IV, 1), der vor Aufregung in etwas wie einem epileptischen Anfall besinnungslos auf den Boden stürzt, oder an den Melancholiker Hamlet, der sich immer wieder in einer Exaltiertheit bewegt, die so stark ist, daß er sich nicht zurückhalten läßt, in einem «fit» in ein offenes Grab zu springen (V, 1). Daß man mit dieser Erscheinung einer ins Rasende gesteigerten Bewegtheit ein Herzstück des Kunstwillens, nicht nur bei Shakespeare, sondern der Zeit überhaupt, erfaßt hat, wird sofort deutlich, wenn man die überraschend parallelen Züge wahrnimmt, denen man ziemlich gleichzeitig sogar auf ganz anderem Kulturboden begegnet. Selbst im deutschen Barock-Drama klingen sie an. Von Lohenstein zum Beispiel sagt Flemming: «Der reizvolle Einzelfall wird schließlich bei ihm auf einen Typus zurückgeführt, die Fülle des Lebens gliedert sich in eine Anzahl von Grundleidenschaften.» Das könnte beinahe als Inhaltsangabe für Lily Campbells These über *Shakespeare's Tragic Heroes, Slaves of Passion* gelten. Jedoch, wie nahe verwandt sind dem Shakespeareschen Helden nicht erst die der eigenen Landsleute, der Marlowe, der Ben Jonson, der Marston, der Chapman, der Webster! Auch das Anliegen dieser Dramatiker besteht ja darin, Figuren hinzustellen, die durch die Stärke ihrer Leidenschaft als überlebensgroß wirken sollen, keine Idealgestalten, oder nur höchst selten — darin bleibt man, anders als die Franzosen, Seneca getreu —, eher das Gegenteil, titanische Schurken wie Catilina bei Ben Jonson, großzügige Dirnennaturen, wie der «White Devil» bei Webster, Ehrgeizbesessene, wie Biron bei Chapman. Auf solche Charaktere geht offenbar der Geschmack der Zeit, und wie er das Sensationelle an der Handlung liebt, so an ihnen das Extravagant-Übersteigerte. Denn die Periode liegt jetzt hinter uns, in der man die Norm der Dinge und die einfachen Grundformen suchte, deren Schönheit man im Verhältnis der Teile zum Ganzen fand; man studiert jetzt vielmehr den Menschen, entdeckt typische seelische Zusammenhänge und gesetzmäßige Reaktionen, vor allem aber interessiert man sich für die subjektive Art, die Dinge zu sehen und die Realität der Phantasie. Man hat die Subjektivität aller Anschauung entdeckt und verwertet sie künstlerisch. Das gilt für das ganze fortgeschrittene Europa. Pathologische und Ausnahme-Naturen als Träger bizarrer Sonderbarkeiten sind auch anderswo beliebt. Cervantes' *Don Quichote* und *Hamlet* sind im selben Jahr erschienen. Gemeinsam ist ihnen die Freude daran, die Welt durch die Augen des Abnormen zu sehen: das ein-

gebildete Weltbild ist bei dem Spanier ins Komische, das getrübte Weltbild bei dem Engländer ins Tragische gezogen. In beiden Fällen aber übersteigert man die seelische Dynamik ins Unerhörte.

Indes der aristokratische Grundcharakter der Zeit führt noch zu einem anderen gemeinsamen Zug: sogar wenn es sich, wie bei Don Quichote, eigentlich um einen Narren handelt, so wird ihm doch eine trotz seiner Lächerlichkeit unzerstörbare Würde mitgegeben; denn Würde ist in dieser Zeit alles. Die Helden der Zeitgenossen Shakespeares, ein Catilina, ein Biron, ein Bussy d'Ambois (bei Chapman) haben sogar soviel davon, daß sie uns in der Selbstbespiegelung ihrer Bedeutung oft wie größenwahnsinnig anmuten. Das gilt zwar für Shakespeare nicht. Aber auch seine Helden besitzen doch alle ein gerüttelt Maß von Würde in ihrem Auftreten — es braucht nur an König Lear: «Every inch a king» erinnert zu werden. Ein Mime, der als Shakespeare-Darsteller diesen Zug nicht beachtet, würde deshalb sicher nicht der Absicht des Dramatikers gerecht werden. Hier können sich die Wege des Historikers und des Schauspielers in der Tat völlig scheiden. Joseph Kainz zum Beispiel war gewiß ein genialer Schauspieler, dessen Fähigkeiten niemand wird verkleinern wollen; aber wenn er sich als Hamlet auf eine Tischkante setzte, die Beine herabbaumeln ließ und fast im leichten Gesprächston begann: «Sein oder Nichtsein...», so war das wohl aus dem Geiste des Realismus, aber sicher nicht aus dem des Barocks konzipiert, eines Stilwillens, der auch Dostojewskijs naturalistische Forderung, der Eifersüchtige solle unter einen Tisch kriechen, absurd erscheinen läßt.

Vielleicht erhebt der Leser gegen das bisher Gesagte bei sich den Einwand, daß hier wohl einige Punkte angedeutet sind, in denen Shakespeare sich in enger Berührung mit dem allgemeinen Geschmack seiner Zeit befand, daß es sich aber doch schließlich um Dinge handelt, die für dasjenige, was uns heute an ihm so namenlos entzückt, ganz peripher, also mehr oder weniger gleichgültig sind. In diesem Vorwurf läge etwas Treffendes, nur ließe er außer acht, daß Shakespeare, historisch betrachtet, erst richtig zu verstehen ist, wenn man sich die besondere Art klar macht, in der er die allgemeinen Tendenzen des tragischen Theaters seiner Zeit verwirklicht. Denn im Stilwillen, der hier mehr als die bloße Problemwahl bedeutet, ist der Verfasser etwa des heißblütigen Bussy d'Ambois oder des über das ihm angetane Unrecht vor Zorn fast irrsinnigen Biron (beide von Chapman) nicht so weit vom Autor des *Lear* oder des *Coriolan* entfernt.

Hier aber scheiden sich nun freilich die Wege Shakespeares von denen seiner nächsten Zeitgenossen. Was er vor ihnen voraus hat, das ist ja die grenzenlose Tiefe menschlichen Erlebens in mit Sicherheit erfühlten, ganz ungewöhnlichen Charakteren von beispiellos komplexer Individualität. Seine magischen Fähigkeiten für das letzte Mögliche auf diesem Gebiet werden etwa klar, wenn die Biographen Swifts dessen erstaunliche Mischung von düsterem, bit-

terem Pessimismus und höchst übermütiger Jungenhaftigkeit, seine Lust am Possenspielen, wie sie die bekannte Partridge-Affäre zeigt, in Hamlets, des Melancholikers, auffälliger Ader für drastische Komik wiederfinden, deren Opfer ein Polonius oder ein Osrick werden.

Daß er mit diesem Zuge zur Darstellung komplexer Charaktere so ohnegleichen in seiner Zeit dasteht, liegt nicht allein daran, daß den zeitgenössischen Dramatikern die entsprechenden Gaben fehlen. Es erklärt sich auch daraus, daß sie durch Kunstideale verdorben sind, denen sich Shakespeare nur sehr beschränkt verpflichtet fühlt, nämlich die der Antike. Es geht ersichtlich nicht so schnell, bis die Vorstellung vom Drama als Deklamationstragödie überwunden ist. Noch 1589 spricht Nashe von «whole Hamlets, I should say, handfuls of tragical speeches». «Tragical speeches», das ist die Tragödie. Taucht doch überall bei Marlowe, bei Chapman, bei Marston in ihrer Heldendarstellung eine Anlehnung an die Antike auf, bei der die Komplexheit und Konsequenz der Charaktere einer oberflächlichen, das heißt äußerlichen, heroisierenden Pathetik geopfert wird. Nirgends aber, wo einmal im elisabethanischen Schrifttum die, wie oben angedeutet, so spärliche Theorie von den Aufgaben der Tragödie redet, wird überhaupt von den Charakteren gesprochen. Im Grunde fehlt sogar das Wort für sie. Unzweifelhaft ist das die Erbschaft aus dem Altertum. Kein Geringerer als Mommsen hat ja einmal in seiner «Römischen Geschichte» (I, S. 887) darauf hingewiesen: «das wesenhaft Menschliche ist bei den großen Dramatikern der Antike von der Persönlichkeit nur leise umhüllt... Sophokles faßt wohl den König, den Greis, die Schwester, ...aber die Schilderung des Menschen in seiner Ganzheit ist eine Steigerung und darum sind, gegen Shakespeare gehalten, Äschylos und Sophokles unvollkommene Entwicklungsstufen.» Wieviel mehr aber gilt das von dem großen Vorbild der Renaissance, dem Rhetoriker Seneca!

Shakespeare aber, der gewiß der Antike unendlich viel verdankt, geht doch gerade in dieser Hinsicht ganz selbständig seinen Weg, und es ist überaus bezeichnend, wie er sich von den Zeitgenossen unterscheidet. So formt Marlowe etwa, nach Senecaschem Vorbild, einen titanischen Tyrannen aus der Geschichte, den Tamerlan. Von Tamerlans Persönlichkeit weiß man nicht viel, außer, daß er lahm war. Aber gerade diesen Zug läßt Marlowe fort, gleichgültig gegenüber der seelischen Motivierung. Er paßte ihm zu dem Pathos seines überlebensgroßen Wüterichs nicht. Shakespeare jedoch, der großenteils nach seinem Muster Richard III. schafft, begründet das Handeln seines Bösewichts einleuchtend gerade mit der Grollhaltung des von der Natur mit Lahmheit und einem Buckel Geschlagenen. Wenn er ferner einmal, wie in der Figur der Lady Macbeth, ersichtlich eine Anleihe bei Senecas Medea macht, so löst sich doch im weiteren Verlauf des Geschehens die starre antike Maske der Frau in das erschütterndste menschliche Erleben auf, und aus dem wirklichkeitsfremden Dämonentyp wird ein leidendes, nervenzerrüttetes Weib.

Man sollte nun meinen, sein Publikum müsse für die Genialität einer Leistung, die sich, wie wir sahen, aus dem Untergrunde dessen, was die gemeinsame Richtung der Zeit war, so turmartig erhob, Verständnis gehabt haben. Wir wissen ja aber — und unumstößliche Zeugnisse beweisen es —, daß Shakespeare sich zwar immer großer Volkstümlichkeit erfreute und für seinen Witz und Humor reiche Anerkennung fand, daß aber zu seinen Lebzeiten kein Mensch ihm eine Stellung zugewiesen hat, wie sie etwa Michelangelo in Italien unter den bildenden Künstlern seiner Zeit einnahm. Daß die gebildete Welt seinen Tragödien den ihnen zustehenden Rang eingeräumt hätte, davon kann keine Rede sein. Andere, wie Beaumont-Fletcher, werden ihm eher vorgezogen. Woran mag das liegen? Die Frage ist nicht ganz leicht zu beantworten. Die Geschmacksgeschichte bietet vielfach komplizierte, nicht mit einer einfachen Formel lösbare Sachverhalte. Damals, wie heute, entscheidet die jeweilige, mehr oder weniger zufällige Präponderanz aus irgendwelchen Gründen soziologisch einflußreicher Gruppen, die den Kritiker stellen, und auf der anderen Seite die gleichfalls sehr verschieden bedingte Reaktion oder Passivität der aufnehmenden Schichten. Was die uns unbefriedigende Stellung Shakespeares in der literarischen Würdigung seiner Zeit angeht, so führt man sie in der Regel darauf zurück, daß Shakespeare dem am Vorbild der Antike geschulten Zeitgenossen so viel Anstöße bot. Nun ist es ja gewiß richtig, daß man von ihm nicht sagen kann, was man über Michelangelo bemerkt hat, er sei über die Antike zu sich selber gekommen. Jedoch wird man vielleicht noch ein anderes Moment zur Erklärung dafür anführen können, daß Shakespeare, so lange er lebte, in Hinsicht auf seine Mitdramatiker als «inter pares» aufgefaßt wurde. Es ist der Umstand, daß die Schauspielkunst damals der Wiedergabe dessen, wodurch seine Dramen so weit über die der Zeitgenossen hervorragten, einfach nicht gewachsen war. Das ist eine These, die früher allgemeiner Ablehnung sicher gewesen wäre. Erst in der neuesten Zeit haben wir ja wirkliche Aufschlüsse über die elisabethanische Schauspielkunst erhalten. Es ist noch nicht lange her, daß die Meinung vorherrschte, Garrick habe zwar im 18. Jahrhundert als erster einer zur Schablone gewordenen Mimik den Garaus gemacht, aber ehe die Schauspielkunst in solche lang andauernde klassizistische Erstarrung versunken sei, wie er sie vorfand, das heißt zu Shakespeares Zeiten, sei sie ihrer Aufgabe auch im modernen Sinne völlig gerecht geworden. Die neueren Forschungen, namentlich die von B. L. Joseph (1951), lassen uns nun viel skeptischer darüber denken. Denn wenn auch die Schauspielkunst damals in manchen Stücken schon vorgeschritten war, so scheint doch kein Zweifel daran möglich, daß die Aufgaben von Mimik und Rhetorik noch stark zusammenfielen und daß das Wesen der Schauspielkunst in einer ausgesprochenen Formelhaftigkeit und konventionellen Stilisiertheit der Gestik erblickt wurde. Dann aber mußte gerade das, worin sich die auf einer unendlichen Sensibilität beruhende, individualistisch vielseitige und tiefgründige Kunst Shakespeares

von der seiner seelisch oberflächlicheren Zeitgenossen unterschied, zu kurz kommen. Stellt doch gerade Shakespeare, wie wir wissen, an die Bretter Ansprüche, die auch für uns Heutige oft das Maß irdischer Möglichkeiten überschreiten. Man braucht nicht einmal daran zu erinnern, daß ein bewunderungswürdiger Mut dazu gehört, etwa den Zauber des Elfenspuks im *Sommernachtstraum* so vor uns erstehen lassen zu wollen, wie ihn unsere Phantasie uns vorzugaukeln imstande ist; denn sind nicht auch die Ansprüche auf Verwirklichung seiner komplizierten und tief im Unbewußten verankerten Charaktere schwer zu erfüllen? Wer eine solche Spannung zwischen Shakespeare und der Bühne behauptet, hat jedenfalls den Trost eines mächtigen Bundesgenossen, dessen Autorität größer als die irgendeines anderen auf diesem Gebiete ist, nämlich Goethes, der bekanntlich zu dem Ergebnis kam, daß «die Bühne kein würdiger Raum für sein (das heißt Shakespeares) Genie gewesen» und daß er *mehr Dichter überhaupt als Theaterdichter* gewesen sei. Ja, Goethes Auffassung von dem, was die Bühne fordert und was sie nachläßt, scheint gelegentlich (zu Eckermann 25. Mai 1831) fast auf eine Antinomie zwischen «sorgsamem Motivieren» und Wirkung auf den Brettern herauszulaufen. Daß die auf szenische Effekte abgestellte Kunst von Zeitgenossen wie Beaumont-Fletcher (Stücke wie etwa die *Maid's Tragedy*) das Rennen bei den Zeitgenossen zu gewinnen imstande war, dürfte in der Tat nicht zweifelhaft sein. Man muß diese Dinge in der richtigen Perspektive sehen. Sicher ist die Kluft zwischen Shakespeare und den zeitgenössischen Dramatikern riesengroß, aber auf der Bühne, wo überdies der grenzenlose Reichtum der Shakespeareschen Sprache, der sich erst dem *Lesenden* voll erschließt, nicht genügend zur Geltung kommen kann und traditionelle Mimik der dramatischen Verkörperung hemmend im Wege steht, dürfte sie wesentlich geringer erschienen sein. Diese Umstände muß man dem Geschmack der Zeit — das Wort dieses Mal in einem anderen, subjektiven Sinne verstanden — zugute halten, wenn man die Shakespearesche Tragödie noch nicht in der alles andere weit überragenden Stellung erblickt, die ihr die Nachwelt eingeräumt hat.