

**Zeitschrift:** Schweizer Theaterjahrbuch  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur  
**Band:** 30 (1964)

**Artikel:** Der schweizerische Beitrag zur neueren Shakespeare-Forschung  
**Autor:** Nagy, N. Christoph de  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-986598>

#### **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:** 12.01.2026

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

# DER SCHWEIZERISCHE BEITRAG ZUR NEUEREN SHAKESPEARE-FORSCHUNG

Von N. Christoph de Nagy

In dem nachfolgenden Versuch soll über die Shakespeareforschung in der Schweiz während des vergangenen Vierteljahrhunderts berichtet werden. Ferner soll dort, wo die Beziehung zwischen der schweizerischen Forschung und wichtigen Strömungen in der internationalen Forschung eng ist, dies angedeutet werden; jedoch wird auch bei engen Beziehungen nicht versucht, alle Zusammenhänge aufzuklären. Auch setzt es sich unser Bericht nicht zum Ziel, sämtliche Publikationen der Schweizer Forscher zu behandeln oder anzugeben; es wird lediglich angestrebt, anhand repräsentativer Arbeiten die Haupttendenzen in der schweizerischen Forschung zu erfassen und darzustellen. Beim Aufbau unseres Berichtes haben deshalb die einzelnen Problemkreise und nicht die Forscherpersönlichkeiten als Gesichtspunkte gedient, obwohl in einigen Fällen das eine sich mit dem anderen deckt. Die Problemkreise, nach denen sich unser Bericht gliedert, sind die folgenden: Struktur, Text und Uebersetzung, Charakterdarstellung, Verhältnis von Dichtung und Theater, Interpretation des symbolischen Gehaltes; die Monographien über das Gesamtwerk, die wir zuerst behandeln, bilden naturgemäß eine Gruppe für sich.<sup>1</sup>

Eine allgemeine, für einen weiteren Leserkreis bestimmte Einführung in Shakespeares Dramen verdanken wir dem bekannten Erforscher der Weltliteratur, August Rüegg<sup>2</sup>, der, obwohl sich sein Hauptinteresse später den grossen literarischen Gestalten der iberischen Halbinsel sowie Dante zuwandte, bereits am Anfang seiner Laufbahn eine Monographie über *Hamlet*<sup>3</sup> veröffentlicht hatte. Bei Rüeggs Geistesart ist es Selbstverständlichkeit, dass in seiner Einführung in Shakespeares dramatisches Werk dessen verschiedene Aspekte ständig und nicht nur dort, wo es um historische Abhängigkeit geht, in weltliterarischen Zusammenhängen gesehen werden; seine Darstellung erhält dadurch eine innere Weite, die man bei ähnlichen Studien über Shakespeare oft vermisst. Mit der neueren Forschung

hat sich der Verfasser allerdings nicht auseinandersetzt, was die Auswahl der behandelten Probleme wohl stark beeinflusst hat. Sein Interesse umfasst die seelische Entwicklung Shakespeares, wie er sie in den Dramen gespiegelt sieht, den Aufbau der Dramen, das Verhältnis von Komödie und Tragödie sowie die Charakterzeichnung. Diesem allgemeinen Interesse gemäss wird in den Eingangskapiteln Shakespeares Lebensauffassung und das Verhältnis der Struktur seiner Dramen zu derjenigen des römischen Dramas skizziert, während im Hauptteil sämtliche Spiele einer kürzeren oder längeren Analyse unterzogen werden.

Am meisten Raum nehmen die Analysen der grossen Tragödien ein, in denen die Charaktere und ihr Zusammenwirken bis in die subtilsten Einzelheiten hinein beleuchtet werden; so wird in dem Abschnitt über *Othello* der Figur der Desdemona, die im allgemeinen als eher blass angesehen wird, durch Herausarbeiten der Zusammenhänge zwischen ihrer venezianischen Herkunft, ihrer Ehe, ihrer Isoliertheit auf Cypern sowie durch Vergleiche mit anderen Frauengestalten Shakespeares ein eindrucksvolles Relief verliehen. Jedoch wird auch bei der Behandlung einzelner Dramen und Charaktere immer wieder Bezug genommen auf Shakespeares innere Entwicklung, die als die Ursache der Wänderungen in seinem Werk angesehen wird. Mit dieser Ansicht steht der Verfasser dem repräsentativen Kritiker der spätviktorianischen Zeit, E. Dowden, den er auch im Vorwort als ersten seiner Vorbilder nennt, sehr nahe. Es wurde allerdings schon unter Dowdens Zeitgenossen von Sidney Lee auch die entgegengesetzte Auffassung vertreten, nämlich dass bei Shakespeare die Trennung zwischen Mensch und Künstler vollständig sei. Für Rüegg geht Shakespeares Entwicklung von dem die frühen Lustspiele erfüllenden Optimismus über ein Zerwürfnis mit der Welt, das sich in den dunklen Komödien und in den grossen Tragödien äussert, zu einer wieder gewonnenen Harmonie, von der die Romanzen Zeugnis ablegen; den Pessimismus der mittleren Zeit betrachtet er demnach nicht als etwas Konstitutionelles, sondern als eine vorübergehende Verdüsterung von Shakespeares Lebensschau, deren Grund in seiner Lebenserfahrung zu suchen ist.

Auch das umfangreiche Werk Max Lüthis<sup>4</sup> über Shakespeares Dramen wendet sich an einen weiteren Leserkreis, und es ver-

zichtet deshalb auf eine direkte Auseinandersetzung mit der Forschung, deren Ergebnisse jedoch in allen Teilen des Buches verarbeitet werden. Diese Verarbeitung vollzieht sich auf zwei Arten: in einem 50 Seiten umfassenden Anhang werden die wichtigsten der äusseren wissenschaftlichen Tatsachen zusammengestellt, während im Hauptteil (etwa 400 Seiten), der die ausführliche Interpretation aller Spiele enthält, die existierenden Auffassungen der Dramen berücksichtigt werden. Die genannten Seitenzahlen zeigen an, dass das Hauptgewicht auf den Einzelinterpretationen liegt, in deren Zentrum der Verfasser die Vorgänge in den Dramen rückt; er setzt es sich zum Ziel, «in enger Fühlung mit dem Text die Eigenbewegung der Stücke zu erfassen, die wirkenden Grundmotive herauszuheben und so dem eigentlichen Geschehen, dem geistigen Sinn der Vorgänge nahe zu kommen.»<sup>5</sup> Im Einklang mit dieser Zielsetzung wird in den meisten Interpretationen die Entfaltung des bestimmenden dramatischen Grundmotivs auf mehr als einer Ebene — am eingehendsten auf derjenigen der Handlung — verfolgt. In *Lear* etwa wird die *Verkehrung* als das dramatische Grundmotiv gesehen, das in der Entfaltung der tragischen Handlung in verschiedenen Zusammenhängen (Verstossung der guten Tochter und des guten Sohnes, Herumirren des Königs als Bettler) immer wieder auftaucht, aber auch in den Lichtpunkten des Geschehens (Opferbereitschaft des verstoßenen Kent, Verzeihung der Cordelia) erscheint.

Die Interpretationen im Buche Lüthis sind durchsetzt von Bezeichnungen wie «barock» und «manieristisch», die der Stilgeschichte der bildenden Künste entnommen, heute aber auch in der Literaturwissenschaft beheimatet sind. Indem er diese Bezeichnungen in seiner Shakespeare-Interpretation anwendet, schliesst sich Lüthi einer Reihe von Forschern an, die vor allem in Deutschland Shakespeares Kunst mit Hilfe kunstgeschichtlicher Termini zu deuten versuchten; so hat Levin Schücking Shakespeares Kunst dem Frühbarock zugewiesen, während Wilhelm Freiherr Kleinschmitt von Lengefeld in Shakespeare einen Manieristen erblickt. Lüthis Beitrag besteht zum Teil im Ausbau der einzelnen stilgeschichtlich fundierten Deutungen, jedoch vor allem in deren Synthese in der Schlussbetrachtung seines Buches: er sieht in Shakespeares Kunst und in der Weltanschauung seiner Dramen eine Vereinigung von Elementen

des Mittelalters, der Renaissance, des Manierismus und des Barocks. Die Vereinigung dieser disparaten Elemente wird durch das urbarocke Prinzip der Häufung ermöglicht, wodurch der Barock unter ihnen eine dominierende Stellung erhält. Durch jede der Stilrichtungen können mehrere charakteristische Züge des Shakespeareschen Werkes erklärt werden — durch die Renaissance Lebensfülle, Vielfalt, Harmonie, durch den Barock Häufung, Vielschichtigkeit, Kontrast.

Eine Monographie über ein einzelnes Drama, über die Struktur von *Julius Caesar*, hat Adrien Bonjour<sup>6</sup> geliefert. Er hatte in früheren Aufsätzen sein Interesse an strukturellen Fragen bereits bekundet; im besonderen hatte er sich in Aufsätzen über *König Johann*<sup>7</sup> mit dem Problem des Helden befasst und nachzuweisen versucht, dass wir es in dieser frühen Historie mit zwei Hauptfiguren zu tun haben, da Faulconbridge dem König die Rolle des Helden streitig macht. Etwas Aehnliches unternimmt er in der Monographie über *Julius Caesar*, in dem er im Gegensatz zu den meisten Kritikern, die in der Tragödie entweder ein Caesar Drama oder ein Brutus Drama sehen, ein antithetisch aufgebautes Doppeldrama mit zwei Helden sieht. Die zwischen Caesar und Brutus bestehende Antithetik beherrscht die Struktur des Dramas überhaupt, und die Antithetik wird von Bonjour in der Grundstruktur, in der strukturellen Funktion der Motive sowie in der sprachlichen Entkleidung untersucht. Eine der wichtigsten aufgezeichneten Strukturlinien soll hier angedeutet werden; sie bezieht sich auf die Antithetik zwischen dem Politischen und dem Menschlichen. Verankert ist diese Antithetik darin, dass Shakespeare Caesar ausdrücklich nicht als Tyrannen, und folglich als Schuldigen, darstellt und dadurch die Aktion der Verschwörer einer präventiven Handlung gleichsetzt. Durch diese Ausgangssituation entsteht in Brutus (ganz abgesehen von seiner Freundschaft zu Caesar) der Gegensatz zwischen politischen und menschlichen, d. h. hier ethischen, Erwägungen. Wäre Caesar in der Tat der Tyrannie schuldig, so wäre die Auflehnung gegen ihn, wie das Ende Richards III es zeigt, für Shakespeare voll gerechtfertigt, und der Mord selbst erschiene in einem anderen Licht; Brutus aber nimmt am Mord teil aus Angst vor der möglichen Tyrannie Caesars und verwickelt sich in Schuld, weil er einen unschuldigen Menschen ermorden hilft. Der Mord an Caesar

ist der Punkt, wo das Politische und Menschliche zusammenfallen; Caesar als politische Gefahr kann nur durch den Mord am unschuldigen Menschen beseitigt werden. Es ist bei Shakespeare jedoch gerade der ermordete, in den ersten Akten als gebrechlich dargestellte Leib Caesars, der die Wende im Drama, und im Schicksal Brutus', bewirkt; denn es ist die menschliche Ergriffenheit von Antonius angesichts des erdolchten Leibes, die ihn zur Rache bewegt, und es ist die Ergriffenheit der Römer beim Anhören seiner Rede und beim Anblick des Leichnams, die die Ausführung der Rache ermöglicht. Mit der Rede des Antonius greift die Rache für das menschliche Unrecht, der grundlegenden Antithetik entsprechend, auf das Politische zurück, und der politische Apparat der Triumvire erlaubt erst ihre Ausführung, die mit dem Tod der Führer der Verschwörung endet. Im Untergang von Brutus treffen sich die beiden Elemente wieder: das Politische ist verkörpert in den Legionen des Antonius, das Menschliche wirkt durch den Geist Caesars. Jedoch gerade der Tod von Brutus bringt zum Ausdruck die Antithetik, die auch in der Motivierung seiner Teilnahme an der Verschwörung zu erkennen ist: er als einziger handelte aus rein politischen Motiven und nicht aus Motiven menschlicher Niedrigkeit. Dies wird in der Lobrede des Antonius auf den toten Feind feierlich ausgesprochen und die Stellung von Brutus als der zweite Held der Tragödie bestätigt.

Die antithetischen Bezüge in der Grundstruktur der Tragödie wie auch in den einzelnen Motiven werden vom Verfasser bis in die feinsten Verästelungen verfolgt. Eine Untersuchung der Sprache ergibt, dass diese durchsetzt ist von Bildern und Wörtern, die auf die Antithetik von «hoch» und «tief» und dadurch auf das Schicksal der beiden Helden hinweisen.

Was die Grundlage der heutigen Shakespeareforschung überhaupt, die moderne Textkritik, betrifft, die unter der Führung von Pollard, Greg und Dover Wilson in den vergangenen Jahrzehnten einen Text herausgearbeitet hat, dem man vertrauensvoll begegnen kann, so hat die Forschung in der Schweiz an sie keinen Beitrag geleistet. Dies wäre vielleicht anders gewesen, wenn die Bibliotheca Bodmeriana schon vor dem Jahre 1953 das geworden wäre, was sie heute ist: die Bibliothek mit der bedeutendsten Sammlung von Shakespeare Frühdrucken ausserhalb Englands und Amerikas, die sich sogar mit den

öffentlichen Sammlungen dieser Länder messen kann. Unter den Schweizer Forschern war es Georges Bonnard<sup>8</sup>, der in einem Bericht für *Shakespeare Survey*, aus dem hier einige Tatsachen angeführt seien, die Bodmersche Sammlung beschrieben hat: die Sammlung enthält neben ihren prächtig erhaltenen Exemplaren der ersten vier Foliodrucke je ein Exemplar von 32 verschiedenen Quartodrucken; damit steht sie unter allen Sammlungen an neunter Stelle. Der Wert der vorhandenen Exemplare wird noch dadurch erhöht, dass sie alle in gutem, oft vollkommenem Zustand sind und einige von ihnen zu Drucken gehören, bei denen dies nur von wenigen Exemplaren gesagt werden kann.

Ein Vorschlag, wie man bestimmte Erfahrungen der Textkritik für den gebildeten, des Englischen mächtigen, aber an einzelnen textkritischen Fragen uninteressierten kontinentalen Leser nutzbar machen könnte, stammt ebenfalls von Georges Bonnard.<sup>9</sup> Von der Tatsache ausgehend, dass der kontinentale Leser gewohnt ist, die Klassiker seiner Nationalliteraturen in Texten zu lesen, die das Imprimatur des Dichters erhalten haben, und daher ganz andere Voraussetzungen mitbringt als der englische Leser, befürwortet er die Edition eines Textes nach besonderen Richtlinien, von denen einige hier erwähnt werden sollen: in einem knappen Vorwort soll zugegeben werden, dass es einen absolut definitiven Text der Dramen nicht gibt; der Text soll auf einem einzelnen, als besten anerkannten Frühdruck beruhen, und Emendationen sollen nur bei offensichtlich korrupten und folglich unverständlichen Stellen ausgeführt werden; die Akteinteilung, die ja noch in der Folio-Ausgabe nicht überall durchgeführt ist und möglicherweise nicht von Shakespeare stammt, soll fallengelassen werden, da gerade der kontinentale Leser durch eine Akt- und Szenen-einteilung, die derjenigen seiner Klassiker nicht entspricht, nur verwirrt würde — die Werke sollen lediglich in Szenen — im Shakespeareschen Sinn — eingeteilt werden.

Eine besondere, für den Kontinent bestimmte englische Ausgabe der Dramen liegt nicht vor, und es kann überhaupt angenommen werden, dass die meisten Leser Shakespeares in der Schweiz eine Uebersetzung benützen. Die Frage der deutschen Uebersetzung hat auch die Forschung beschäftigt, vor allem im Hinblick auf die Uebersetzung fast aller Dramen durch Hans

Rothe und Richard Flatter. Beide Uebersetzer verfolgen, obwohl ihre Leistung sich auf deutlich verschiedenen Ebenen bewegt, das gleiche Hauptziel: die von ihnen als allzu romantisch und «literarisch» empfundene Uebersetzung von Schlegel und Tieck durch eine theaternahe Wiedergabe zu ersetzen. Es sind denn auch vor allem Forscher, die in den Dramen Aufführungstexte sehen — wie Henry Lüdeke und Rudolf Stamm —, die sich mit den neueren Uebersetzungen auseinandergesetzt haben; namentlich hat sich Rudolf Stamm dieser Aufgabe unterzogen. Bei verschiedenen Anlässen hat er sich mit den als Uebersetzung getarnten Bearbeitungen Rothes auseinandergesetzt und gegen sie Stellung genommen; er hat auch in einer Analyse der Uebersetzung von *Julius Caesar*<sup>10</sup> im einzelnen die Hauptmerkmale der charakteristischen Willkür Rothes aufgezeigt: Weglassung von als nebensächlich aufgefassten Figuren und Szenen; Hinzufügung von erfundenen Reden, die ein Motiv willkürlich stark hervortreten lassen; Unzulänglichkeit der Sprache, die zwischen Roheit und Seichtheit hin und her pendelt.

Bei der eingehenden Analyse von Richard Flatters *Hamlet*-Uebersetzung,<sup>11</sup> der Stamm seine Anerkennung nicht versagt, geht es wegen der Beschaffenheit des Gegenstandes um Subtileres, nämlich um die Frage, ob es Flatter tatsächlich gelungen sei, einen Text zu liefern, der unserem Geschmack — und unserer Bühne — adäquater ist als die Schlegelsche. Anhand wiederholter Konfrontierung von Stellen aus den drei Texten stellt Stamm fest, dass Flatter zwar häufig den Schlegelschen Text durch Besseres ersetzt, nicht selten aber blasser erscheint als Schlegel oder auch beim Uebersetzen willkürlich interpretiert. Zahlreiche Stellen sind bei Flatter in der Tat spannungsgeladener und bühnenwirksamer als bei Schlegel, oft wird dies jedoch durch eigenwillige Aenderung der Schlegelschen wie auch der Shakespeareschen Wortordnung (etwa mittels elliptischer Konstruktionen) bewerkstelligt, so dass man den Eindruck erhält, Flatter wolle auch das Original verbessern. Stamm sieht in dem Text von Schlegel und Tieck immer noch die weit aus adäquateste deutsche Uebersetzung Shakespeares. Es ist auch dieser Text, der in der von Hans Matter besorgten, beim Birkhäuser Verlag in Basel erschienenen Ausgabe der Dramen, die hier erwähnt werden soll, benutzt worden ist.

Die Auffassung von Shakespeares Charakterbildern, die von einem Beitrag der schweizerischen Forschung stark beeinflusst worden ist, hatte während der ersten Dekaden unseres Jahrhunderts eine antithetische Entwicklung durchgemacht. Auf den Versuch von Forschern wie Bradley, die Charaktere gleichsam aus dem Werk zu «extrahieren» und als lebendige Menschen darzustellen, folgte die Reaktion des Amerikaners Stoll und des Deutschen Schücking, die, unabhängig von einander, durch Untersuchung der Texte sowie der Voraussetzungen, unter denen Shakespeare seine Dramen verfasste, zur Ansicht gelangten, dass es eine Absurdität sei, die Charaktere Shakespeares als logisch fassbare und psychologisch konsequente Einheiten aufzufassen. Schücking behandelte als erster den gesamten Komplex der Charakterzeichnung und erblickte vor allem in dem Einfluss des oft recht primitiven Publikums der elisabethanischen Zeit, in Shakespeares weitgehender Anlehnung an Vorlagen und Quellen, in seiner gelegentlichen Flüchtigkeit den Hauptgrund für die «Verzeichnungen» und «Brüche», die Shakespeares Charakterdarstellung kennzeichnen sollen.

Indem er davon absieht, in Shakespeares Geschöpfen gradlinige psychologisch fassbare Phänomene im Sinne einer rationalen Motivierung zu sehen, gleichzeitig jedoch in ihnen das Wirken eines bewussten Strukturprinzips erkennt, vereinigt Robert Fricker<sup>12</sup> in seinem Buch über die Charakterbilder die beiden Richtungen in einer Art Synthese. Als fassbare und bewusste Strukturprinzipien der Shakespeareschen Charaktergestaltung, die in der antithetischen Persönlichkeitsauffassung der Renaissance und vor allem Montaignes wurzeln, werden Kontrast, d. h. der «vom Träger bewusst zur Schau getragene Gegensatz zwischen Maske und Wirklichkeit, Innen und Außen, Sein und Schein»,<sup>13</sup> und Polarität, d. h. ein Widerspruch im Charakterbild «dessen Vorhandensein der Mensch als etwas Gegebenes hinnehmen muss, obwohl er seine Entwicklung bis zu einem gewissen Grad beeinflussen kann»,<sup>14</sup> angesehen. Kontrast wird durch die wohlbekannten äusseren Mittel der Verweichlung, Verkleidung und unbekannten Herkunft oder durch die psychologischen Mittel der Verstellung und Heuchelei, die in einer gesteigerten Form als Schauspielerei auftreten können, erzeugt: durch brillante Schauspielerei macht sich Richard III bewusst als Gegenpol seiner teuflischen Natur die Maske des

Menschenfreundes zurecht. Bei Richard II handelt es sich, trotz der schauspielerischen Pose, um die im Charakter selbst verankerte Polarität zwischen königlicher Würde und menschlicher Schwäche; die Schauspielerei dient hier der Selbstdramatisierung, nicht der Verstellung.

Der Gestaltung der Polarität in den einzelnen grossen Charakterbildern widmet Fricker den mittleren Teil seines Buches; neun Charaktere werden im Hinblick auf das Prinzip der Polarität untersucht, mit Hamlet an der Spitze, in dem sie sich wohl am augenfälligsten darbietet. Bei der Betrachtung des Charakters der Cleopatra wird der Gegensatz zwischen Fricker und Schücking am deutlichsten: während Letzterer einen deutlichen Bruch sieht zwischen der selbstischen Buhlerin der ersten Akte und der opferbereiten Liebenden des letzten, versucht Fricker in einer subtilen Analyse nachzuweisen, dass in einem rasch wechselnden Spiel der Polarität Umrisse der aufrichtig Liebenden sich schon im ersten Teil des Dramas abzeichnen, während das berechnend Dirnenhafte im Charakter erst mit dem Tod ganz ausgelöscht wird. Demnach wäre ihr Charakterbild nach dem gleichen Prinzip aufgebaut wie dasjenige von Antonius, der in der Antithetik zwischen Römerstolz und erotischer Hörigkeit befangen ist. Bei ihm wie bei allen tragischen Helden Shakespeares wird in der Polarität des Charakters ein Ausdruck des Gegensatzes zwischen Persönlichkeit und menschlicher oder kosmischer Ordnung, der den Renaissance-Menschen beherrscht, gesehen.

Der in der schweizerischen Forschung stark vertretenen Tendenz, die Theaterbezogenheit der Shakespeareschen Dramen zu betonen, ist durch die zwei Modelle des Globe Theatre, die während des zweiten Weltkrieges unter der Leitung von Henry Lüdeke im Basler Englischen Seminar erbaut wurden, bedeutende Anregung gegeben worden. Die Basler Modelle, auf die in der Forschung oft Bezug genommen wird, beruhen, wie Henry Lüdeke selbst berichtet hat,<sup>15</sup> auf den Vorstellungen des Amerikaners John Cranford Adams, dessen Rekonstruktion allerdings ein Element enthält — die in die Bühnenwand eingelassene Hinterbühne —, das von der neuesten Theaterforschung abgelehnt wird. Es handelt sich hier überhaupt um ein Gebiet der Shakespeareforschung, das sich mit der Theaterwissenschaft teilweise überschneidet. Es ist denn auch vor

allem der Verfasser eines grundlegenden Buches über das englische Theater, Rudolf Stamm, der in der schweizerischen Forschung die theaternahe Tendenz vertritt. In zahlreichen, zum Teil programmatischen Publikationen, die wohl Bausteine zu einem umfassenden Werk über Shakespeare bilden, hat er eine Erforschung der Dramen gefordert und auch exemplifiziert, die keine Trennung des Dichterischen und Theatermässigen kennt. Er verlangt auch, dass eine solche zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft stehende Forschung, von ihm «Dramenforschung»<sup>16</sup> genannt, als Disziplin eigenen Rechts anerkannt wird. Als denjenigen unter seinen Vorgängern, von dem die Methodik der heutigen Shakespeareforschung am meisten lernen kann, bezeichnet Stamm stets Harley Granville-Barker, der, jahrzehntelang als Schauspieler, Regisseur und Dramatiker tätig, am entschiedensten die Anschauung verfocht, «der niedergeschriebene Text sei für Shakespeare niemals das vollendete Werk gewesen, sondern nur die wichtigste Voraussetzung für die Vollendung des Werkes in der Aufführung.»<sup>17</sup> Shakespeare schrieb demnach nicht dichterische Texte, sondern Partituren für das Theater — er kümmerte sich ja kaum um den Druck seiner Dramen —, und die überlieferten Texte sollten als solche behandelt werden: sowohl für Granville-Barker als auch für Stamm entspricht erst das «Drama im Vollzug der Aufführung» (Granville-Barkers «play-in-performance») dem, was Shakespeare schaffen wollte. In der Entzifferung der dramatischen Partituren möchte Stamm das von Granville-Barker Erreichte systematisch ausgebaut sehen und betrachtet deshalb die «Interpretation aller nachweisbaren und unbestreitbaren Aufführungszeichen, die im Texte enthalten sind»<sup>18</sup> als eine zentrale Aufgabe der heutigen Forschung. Dies ist ein reiches Arbeitsfeld, da bei Shakespeare, d. h. in den Drucken der Shakespeare-Zeit, ja fast alle Aufführungszeichen in den Text eingebettet und die Bühnenanweisungen klein an Zahl und gering an Bedeutung sind.

Die wichtigsten Probleme der Forschung als Wegweiserin zum «Drama im Vollzug der Aufführung» entspringen dem Verhältnis von Wort und Handlung einerseits und dem Verhältnis von Wort und szenischem Bild andererseits.<sup>19</sup> Bei dem zweiten Problemkreis, dem Stamm bis jetzt seine Hauptaufmerksamkeit gewidmet hat, geht es vorerst um die Unter-

suchung des Vorhandenseins von Ort- und Zeitangaben überhaupt und der grundlegenden Funktionen solcher Angaben. Die Szene wird bei Shakespeare nur dann näher bestimmt, wenn die szenische Angabe eine spezielle Funktion hat; das Fehlen der Lokalisierung charakterisiert die Szene bereits bis zu einem bestimmten Grad — wir haben es in einem solchen Fall meistens mit einer rhetorischen Deklamationsszene zu tun. Wenn Szenenangaben vorhanden sind, finden wir sie meistens im Text und sprechen deshalb von Wortkulissen. Die Wortkulisse, die gleichsam auf eine imaginäre, die wirkliche ergänzende Bühne projiziert wird, kann ihrerseits vielfältige Funktionen ausüben; in einer Schrift über die Wortkulisse in *Macbeth* und einigen anderen Dramen untersucht Stamm<sup>20</sup> mit Hilfe der Methode, die er in «Dramenforschung» umrissen hat, einige dieser Funktionen. Oft gibt die Wortkulisse am Anfang einer Szene auf eine primitive, aus den Mysterienspielen übernommene Art lediglich an, wo sich die Handlung abspielt; auf einer etwas höheren Stufe gestattet sie eine von dem eventuell vorhandenen Bühnenbild unabhängige dekorative Ausmalung des Hintergrundes — etwa in den eingehenden Deskriptionen des Handlungsortes durch den Prolog in *Heinrich V*; die Wortkulisse kann auch, über das Deskriptive und Dekorative hinausgehend, die Stimmung einer Szene untermalen und entscheidend mitbestimmen, wie sie es im letzten Akt des *Kaufmann von Venedig* tut; zur wirkungsvollsten Entfaltung kommt sie jedoch dort, wo Inhalt der Szene und Wortkulisse, wie der Mord an Duncan und die durch Wortkulissen dargestellten Erscheinungen der Nacht in *Macbeth*, schlechthin gleichgesetzt werden: die Nacht wird in *Macbeth* zur Emanation des Mordes. Ähnliche Identifikation finden wir in der Heideszene von *König Lear* zwischen der zerstörerischen Wut des Greises und des Sturms; der Sturm soll Shakespeares Absicht gemäss vor allem durch die Wortkulisse und nur sekundär als eine hinter der Bühne erzeugte Geräuschimitation auf den Zuschauer wirken.

Dem Problem des Verhältnisses von Wort und Handlung, das in den vergangenen Jahrzehnten auch vom Shakespeare-Ueersetzer Richard Flatter in verschiedenen Schriften beleuchtet wurde, ist die Arbeit Arthur Gerstner-Hirzels<sup>21</sup> über die Gestik in Shakespeares Dramen gewidmet. Gerstner untersucht, bis zu welchem Grad und auf welche Weise Shakespeare, in fast voll-

ständiger Ermangelung von Regieangaben, die von den Schauspielern auszuführenden Gebärden in den von ihnen gesprochenen Reden andeutet sowie die Entwicklung, die diese Methode erfährt. Dieses Problem ist dem Problem der Wortkulisse schon deswegen verwandt, weil, wie Rudolf Stamm zeigt, neutrale, unlokalierte Szenen manchmal auch gebärdearm sind. Den Schlüssel zu Shakespeares Auffassung von dem Verhältnis von Wort und Bühnenhandlung sieht Gerstner in der berühmten Rede Hamlets an die Schauspieler mit der Forderung «suit the action to the word, the word to the action», und er macht denn auch Hamlets Rede zu einem wichtigen Gesichtspunkt seiner Untersuchungen über Shakespeares Gestik, in der er zwischen im Text explicite geforderten, implicite angedeuteten und auf eine etwas vague Art meistens mit der Hilfe von «thus» angegebenen Gebärden unterscheidet. Da die Handlung auf der Bühne häufig äusserer Gegenstände bedarf, wird in vielen Szenen die Gestik durch die verwendeten Bühnenrequisiten mitbestimmt, die aber, im Gegensatz etwa zu ihrer Stellung im realistischen Drama, durch spärliche und zielbewusste Verwendung sowie durch die begleitenden Gebärden meistens zu Symbolen erhöht werden — so der Spiegel Richards II, den der König nach seiner erzwungenen Abdankung in höchster Verzweiflung zerschmettert. Solche heftige, um ein Bühnenrequisit herum aufgebaute Szenen finden sich meistens zwischen zwei Monologen oder allgemein zwischen zwei innerlichen und gebärdearmen Szenen. Ueberhaupt koordiniert Shakespeare, wie Gerstner zeigt, seine Gestik sehr bewusst; Gebärden werden vorbereitet und bereiten ihrerseits andere vor, und sie werden unabhängig von der Szeneneinteilung in gestischen «Phasen» zusammengefügt; anhand einer gestischen Analyse von *Hamlet* wird dies erhärtet. Man kann in den einzelnen Dramen auch das Vorhandensein von aus «Gebärdebündeln» bestehenden gestischen Leitmotiven feststellen, die den von Caroline Spurgeon entdeckten Leitmotiven in der Bildersprache verwandt sind; der Kuss und überhaupt Gebärden, die sich auf den Körper der Cleopatra beziehen, bilden das Leitmotiv in *Antonius und Cleopatra*, in *Lear* sind es Gesten des Wahnsinns. Entscheidende Gesten werden, wie es schon Richard Flatter bewiesen hatte, durch metrische Unregelmässigkeiten angezeigt: eine Taktumstellung deutet den Selbstmord Cassius' an, ein verkürzter Vers

mit Taktumstellung das Niederstürzen des erdolchten Caesar und ein unvollendeter Vers das Ende Lears.

Als ein wichtiges Resultat seiner Untersuchung betrachtet Gerstner, dass sie die Widerlegung der verschiedenen Theorien unterstützt, nach denen nicht der Schauspieler und Theaterdirektor Shakespeare der Verfasser der Dramen gewesen sei; denn es zeigt sich, dass nur ein Dichter, der auch mit den intimsten Einzelheiten des Theaterbetriebs vertraut war, sie hat schreiben können. Ueberhaupt steht Gerstners Buch unter allen hier besprochenen Arbeiten am entferntesten von der namentlich durch die Schule Wilson Knights vertretenen und heute einflussreichen «neuromantischen» Tendenz, bei der Be trachtung des Shakespearischen Dramas nicht nur das Theatermässige, sondern das Dramatische überhaupt unberücksichtigt zu lassen und die Deutung mit Ausschliesslichkeit auf den symbolischen Gehalt, der vor allem in der Bildersprache und ihren Leitmotiven gesucht wird, auszurichten. Diese extreme Tendenz ist in der schweizerischen Forschung nicht vertreten, die auch keinen grösseren Beitrag zum Problem der Bildersprache Shakespeares als solchem geliefert hat.<sup>22</sup> Derjenige Forscher, der ausser Max Lüthi die Auslegung des symbolischen Sinnes in verschiedenen Dramen versuchte, Georges Bonnard, hat nicht den Weg über die Bildersprache eingeschlagen. Sich für Quellenfragen überhaupt interessierend,<sup>23</sup> hat er in der Regel seine Interpretation an Vergleiche zwischen Shakespeares Quellen und den Dramen selbst geknüpft. In seiner Interpretation von *Romeo und Julia*<sup>24</sup> richtet er seine Aufmerksamkeit auf jene von Shakespeare vorgenommenen Änderungen, die auf die übermenschlichen, hinter der Handlung waltenden Mächte bezogen sind. In Brookes *Romeus and Juliet* waltet, wie es im Gedicht wiederholt auch explicite betont wird, die unberechenbare Fortuna, die das menschliche Schicksal einem Zufallsspiel gleichsetzt. Die Macht jedoch, die bei Shakespeare die Liebenden in den Tod treibt, ist zielbewusst und böse. Es sind in *Romeo und Julia* oft unauffällige, von Shakespeare eingefügte Elemente, die auf ein böses Prinzip, dessen Wirken über das Zufällige hinausgeht, hinweisen. So sind im älteren Gedicht Tybalt und Mercutio im Zeichen der allgemeinen Fehde bereits im Duellieren begriffen, als Romeo zufällig dazukommt; bei Shakespeare will Tybalt überhaupt nur Romeo herausfordern,

der ihm ja zuerst ausweicht und erst durch den Tod Mercutios — nur im Drama als Romeos bester Freund dargestellt — wider Willen in den fatalen Kampf hineingezogen wird. Ist die waltende Macht bei Shakespeare böse, so sind die Liebenden, anders als bei Brooke, rein und hassenntblösst; Bonnard sieht in ihnen das Prinzip der Liebe, das vom bösen Prinzip, dem Hass, bekämpft wird. Die Liebenden müssen zwar sterben, aber gerade durch ihren Tod triumphiert das Liebesprinzip; die Versöhnung von Montague und Capulet angesichts der Leichen ihrer Kinder interpretiert Bonnard, allerdings sehr vorsichtig formuliert, als Erlösungssymbol.

Bei Shakespeares Gedicht *Phönix und Taube*, dem Heinrich Straumann<sup>25</sup> eine längere Studie gewidmet hat, drängt sich eine allegorische oder symbolische Interpretation geradezu auf. Es handelt sich um ein Gedicht, das 1601 in einem Band veröffentlicht wurde, zu dem auch andere bekannte Dichter der Zeit, wie George Chapman und Ben Jonson, Gedichte beisteuerten, die alle von dem Phönix und der Taube handeln. Shakespeares Gedicht besingt die wundersame Vereinigung des Vogelpaars, die aber nicht von Dauer ist und im Tode endet. Es besteht kein Zweifel, dass es sich bei der Publikation als solcher zur Hauptsache um einen allegorischen Lobgesang auf eine Persönlichkeit oder auf das Verhältnis von zwei Persönlichkeiten handelt. Auch Shakespeares Gedicht ist von einer Gruppe der Interpreten, die Straumann «Positivisten» nennt, als die Verherrlichung einer wirklichen Liebes- oder Freundschaftsbeziehung erklärt worden, und die Positivisten sind bemüht gewesen, jedoch ohne eindeutigen Erfolg, die besungenen Persönlichkeiten zu identifizieren. Eine zweite Gruppe der Interpreten bilden die Idealisten, die in dem Vogelpaar die Inkarnation zweier Ideale oder zweier Ideen erblicken. Eine dritte Gruppe ist stoff- und formgeschichtlich orientiert und sieht in dem Gedicht vor allem die Vereinigung von zwei literarischen Traditionen, nämlich der Liebeshof- und Sinnspruchliteratur; durch die Bemühungen dieser Gruppe sind im Gedicht zahlreiche Einzelheiten abgeklärt worden.

Straumann geht es in seiner Studie nicht darum, Einzelheiten zu erklären oder eine weitere Interpretation zu liefern, die über den Rahmen des Gedichts hinausgeht. Was er unternimmt, nachdem er die Auffassung seiner Vorgänger skizziert

hat, ist eine Koordination der Interpretationen im Zeichen des Prinzips der «extensiven Mehrdeutigkeit». Er nimmt an, dass das Gedicht auf drei verschiedenen Ebenen Gültigkeit besitzt: es «mag auf der ersten Ebene des Verstehens eine persönliche Allegorie sein, zu der uns heute der Zugang verschüttet ist», es bedeutet auf der zweiten Ebene «ein gewandtes Spiel mit literarisch aktuellen Konventionen», und auf «der dritten und den modernen Leser am stärksten ansprechenden Ebene symbolisiert es die reine Verschmelzung von Schönheit und Treue oder Wahrheit in der Liebe und deren Untergang.»<sup>26</sup> Die Interpretation auf der dritten Ebene wird durch Untersuchung der gedanklichen Zusammenhänge und der Bildersprache vorbereitet, die aber nie ohne ihre Bezüge zum ganzen Gefüge des Gedichts gesehen werden: die Interpretation von Phönix und Taube als Symbole für Schönheit und Treue oder Wahrheit ergibt sich daraus, dass das Vogelpaar im Gedicht mehr als einmal «beauty» und «truth» gleichgesetzt werden.

Durch die Untersuchung der Begriffe von Schönheit und Treue oder Wahrheit im Gesamtwerk Shakespeares kommt der Verfasser zur wichtigen Feststellung, dass nach dem Jahre 1601 Shakespeares Frauengestalten im Gegensatz zu den früheren entweder die Ideale von Schönheit, Wahrheit und Treue nicht mehr vereinigen (Ophelia, Cressida) oder, wenn sie es tun, von der Welt grausam zerstört werden (Desdemona, Cordelia). Ausnahmen bilden lediglich die Heldinnen der Romanzen, von denen jedoch zwei (Imogen und Hermione) haarscharf an der Vernichtung vorbeigehen. Es kann deshalb angenommen werden, dass um das Jahr 1601 herum, zu einer Zeit, da Shakespeare am *Hamlet* arbeitete, sich seine Einstellung zu den Werten, die in *Phönix und Taube* gespriesen sind, entschieden geändert hat.

Mit dieser Annahme Heinrich Straumanns über Shakespeares innere Entwicklung sind wir in der Nähe der Shakespeare-Auffassung August Rüegg's, die wir am Anfang unseres Berichtes skizziert haben.

Zum Schluss soll noch auf zwei Aufsätze Robert Frickers<sup>27</sup> und Max Lüthis<sup>28</sup> über Shakespeares Einfluss auf das Drama der englischen und deutschen Romantik und besonders auf Hans Jürg Lüthis umfassendes Buch *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*<sup>29</sup> hingewiesen werden.

## LITERATUR

<sup>1</sup> An Beiträgen der Forschung in der Schweiz zur Shakespeare-Bibliographie sind zu erwähnen:

Henry Lüdeke, «Shakespeare-Bibliographie für die Kriegsjahre 1939—1946. England und Amerika», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, Band 187, 1950, S. 25—36, und Band 188, 1951, S. 8—40.

Rudolf Stamm, *Englische Literatur*, Bern 1957; etwa 40 Seiten des Kapitels «Theater und Drama bis 1640» in diesem Forschungsbericht enthalten eine kommentierte Shakespeare-Bibliographie für die Jahre 1935—1955.

Ausserdem die von Robert Fricker regelmässig zum *Shakespeare-Jahrbuch* beigesteuerte «Zeitschriftenschau».

<sup>2</sup> *Shakespeare. Eine Einführung in seine Dramen*. Bern 1951.

<sup>3</sup> *Shakespeares Hamlet*. Basel 1912.

<sup>4</sup> *Shakespeares Dramen*. Berlin 1957.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>6</sup> *The Structure of Julius Caesar*. Liverpool 1958.

<sup>7</sup> «Le problème du héros et la structure du Roi Jean de Shakespeare», *Etudes de Lettres*, No 23, 1950, S. 3—15.

<sup>8</sup> «Shakespeare in the Bibliotheca Bodmeriana», *Shakespeare Survey*, No. 9, 1956, S. 81—85.

<sup>9</sup> «Suggestions towards an Edition of Shakespeare for French, German and other Continental Readers», *Shakespeare Survey*, No. 5, 1952, S. 10—15.

<sup>10</sup> «Der elisabethanische Shakespeare?», *Mimos. Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*, 10. Jahrg., Nr. 4/11. Jahrg., Nr. 1, 1958—59, S. 1—10.

<sup>11</sup> «Hamlet in Richard Flatter's Translation», *English Studies*, XXXVI, 1955, S. 228—238, 299—308.

<sup>12</sup> *Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares*. Bern 1951.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 12—13.

<sup>15</sup> «Shakespeares Globus-Theater. Nach den neuesten Ergebnissen der Forschung», *Shakespeare-Jahrbuch*, Band 84/86, 1950, S. 131—139.

Das Leben im London der Shakespeare-Zeit schildert Max Wildi in «London im Zeitalter Shakespeares», *Hesperia*, Band 3, Heft 8, 1951, S. 15—26.

<sup>16</sup> «Dramenforschung», *Shakespeare-Jahrbuch*, Band 91, 1955, S. 121—135.

<sup>17</sup> «Dichtung und Theater in Shakespeares Werk», *Shakespeare-Jahrbuch*, Band 98, 1962, S. 7—23. Zitat von S. 13.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>19</sup> Siehe «Elizabethan Stage-Practice and the Transmutation of Source Material by the Dramatists», *Shakespeare Survey*, No. 12, 1959, S. 64—70.

Vgl. auch Robert Fricker, «Das szenische Bild bei Shakespeare», *Annales Universitatis Saraviensis*, Vol. V, 1956, S. 227—240.

<sup>20</sup> *Shakespeare's Word-Scenery with some Remarks on Stage-History and the Interpretation of His Plays*, Zürich und St. Gallen 1954.

<sup>21</sup> *The Economy of Action and Word in Shakespeare's Plays*, Bern 1957.

<sup>22</sup> Vgl. den Aufsatz von Rudolf Stamm über einen Shakespeare-Bearbeiter der Zeit nach 1660: «Sir William Davenant and Shakespeare's Imagery», *English Studies*, XXIV, 1942, S. 65—79, 97—116.

Betreffend Shakespeares Stil siehe Elisabeth Tschopp, *Zur Verteilung von Vers und Prosa in Shakespeares Dramen*, Bern 1958.

<sup>23</sup> «Note sur les sources de *Timon of Athens*», *Etudes Anglaises*, VII, No. 1, Janvier 1954, S. 59—69.

<sup>24</sup> «*Romeo and Juliet*: A Possible Significance?», *Review of English Studies*, New Series, Vol. II, No. 8, 1951, S. 319—327.

<sup>25</sup> *Phönix und Taube. Zur Interpretation von Shakespeares Gedankenwelt*. Zürich 1953.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>27</sup> Robert Fricker, «Shakespeare und das englische romantische Drama», *Shakespeare-Jahrbuch*, Band 95, 1959, S. 63—81.

<sup>28</sup> Max Lüthi, «Kleist und Shakespeare», ebenda, S. 133—142.

<sup>29</sup> Bern 1951.

