

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

**Artikel:** Mittelalter und Neuzeit in Shakespeares Tragödien  
**Autor:** Fricker, Robert  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-986599>

#### **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:** 29.01.2026

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

## MITTELALTER UND NEUZEIT IN SHAKESPEARES TRAGÖDIEN

Von Robert Fricker

(Vortrag, gehalten am 29. Januar 1964 im Rahmen des Collegium generale der Universität Bern: Die Entfaltung des neuzeitlichen Geistes im 16. Jahrhundert.)

In dem Jahr, da sich Shakespeares Geburtstag zum 400. Mal wiederholt, ist es angebracht, sich an Ben Jonsons Huldigungsgedicht auf seinen toten Freund und Rivalen zu erinnern. Hier finden sich die berühmten Verse:

And though thou hadst small Latine, and lesse Greeke,  
From Thence to honour thee, I would not seeke  
For names; but call forth thund'ring Aeschilus,  
Euripides, and Sophocles to us . . .  
... to heare thy Buskin tread,  
And shake a Stage . . .  
Triumph, my Britaine, thou hast one to showe,  
To whom all Scenes of Europe homage owe.  
He was not of an age, but for all time !

Jonson sagt, die Latein- und Griechischkenntnisse seines verehrten Freundes seien bescheiden gewesen — verglichen mit den seinen, denn er war ein Humanist, der sein Wissen stolz zur Schau trug —, dennoch hielten seine Tragödien den Vergleich mit denen der Antike aus; nicht einem Zeitalter, sondern allen Zeiten gehöre er an. Mit Shakespeares humanistischer Bildung hat sich die Nachwelt intensiv beschäftigt. Die klassischen Philologen, denen daran gelegen war, den grössten dramatischen Dichter seit der Antike zu den ihren zu zählen, waren bestrebt, den Nachweis zu erbringen, dass mindestens seine Lateinkenntnisse recht ansehnlich waren und ihn befähigten, auf alle Fälle Ovids Metamorphosen und einzelne Dramen von Plautus und Seneca in der Schule und später zu lesen. Churton Collins ging am weitesten, als er in einem längeren Aufsatz, der 1903 in The Fortnightly Review erschien, die Ansicht vertrat, Shakespeare habe auch lateinische Uebersetzungen der griechischen Tragödien lesen können, denn nur so liessen sich die Parallelen erklären, die zwischen diesen und seinen Trauerspielen bestünden. Andere waren vorsichtiger und beschränkten sich auf den Nach-

weis von Echos im einzelnen. In einem feinsinnigen Aufsatz, den er 1943 in der Zeitschrift *Die Antike* veröffentlichte, ist Emil Wolff den tieferen Einwirkungen der Antike, vor allem von Ovid, auf den Dichter nachgegangen, ohne jedoch auf einer direkten Beeinflussung zu beharren: er erkannte sie im Menschenbild des Theseus im *Sommernachtstraum*, des Prinzen Heinrich und späteren Heinrichs V., und Hektors in *Troilus und Cressida*, ferner in der Gestaltung des Leidens in der frühen Tragödie *Titus Andronicus*; als Auseinandersetzung eher mit dem humanistischen als mit dem antiken Geist, und zwar im Sinne einer allmählichen Ueberwindung, verstand Wolff das Gedicht *Venus und Adonis*, die frühen Komödien *Verlorene Liebesmüh* und *Der Kaufmann von Venedig*, sowie *Troilus und Cressida*. Für den wertvollsten Beitrag, den die Betrachtung der shakespareschen Tragödie vom Standpunkt der Antike aus erbracht hat, halte ich das Buch von H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama* (1956). Ohne auf die heikle Frage einer direkten oder indirekten Beeinflussung einzugehen, konfrontiert Kitto die griechische Tragödie mit *Hamlet*, hebt die grundsätzlichen Unterschiede in der Gestaltung hervor und weist das Gemeinsame im tragischen Welterlebnis nach. Kitto — und Wolff — scheinen mir deshalb auf dem richtigen Weg zu sein, weil dort, wo eine direkte Beeinflussung Shakespeares angenommen worden ist, es sich oft gezeigt hat, dass Zwischenglieder bestanden haben — die bekanntesten sind die vorshakespareschen Dramen, ferner Montaignes *Essais* und die Werke John Lylys —, welche die Vermittlerrolle gespielt haben dürften, wenn nicht die Aehnlichkeit einer dramatischen Situation eine ähnliche künstlerische Reaktion hervorgerufen haben kann. Und auch dort, wo erwiesen ist, dass eine Beeinflussung durch Ovid, Plautus, Seneca oder Plutarch, — um nur die wichtigsten zu nennen — vorliegt, war es in vielen Fällen nicht möglich, die genaue Quelle zu bestimmen, ob nämlich der lateinische Text oder eine französische oder eine englische Bearbeitung benutzt wurde; dass Shakespeare die Lebensbeschreibungen von Plutarch in Christopher Norths englischer Uebertragung eines französischen Textes verwendete, ist allerdings erwiesen.

Seit den 30er Jahren hat die Shakespeareforschung deshalb einen anderen Weg beschritten, um eine genetische Erklärung seiner Kunst, insbesondere seiner tragischen, zu finden: man hat

sie vom mittelalterlichen Drama, also von der einheimisch-christlichen Tradition her zu begreifen versucht. Diese Betrachtungsweise steht in direktem Zusammenhang mit einer neuen Beurteilung der englischen Renaissance im 16. Jahrhundert, die nicht nur den antik-humanistischen, sondern auch den christlich-mittelalterlichen Aspekt berücksichtigt. Sie hat zu einer völlig neuen Akzentsetzung, wenn nicht zu einer neuen Konzeption der englischen Renaissance geführt. Dieser allgemeine Rahmen interessiert uns nicht; wesentlich für unser Thema sind die spätmittelalterlichen Voraussetzungen von Shakespeares tragischer Kunst, die vor allem Willard Farnham in seiner grundsätzlichen Untersuchung *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (1936, 1956<sup>2</sup>) erforscht hat. Bevor wir uns dem gestellten Thema zuwenden, ist deshalb eine knappe Bestandesaufnahme der mittelalterlichen Tragödie notwendig.

Sie leitet sich aus dem christlichen Jenseitsglauben und der daraus sich ergebenden Weltverachtung ab. Die negative Einstellung der Welt gegenüber fand, auf das Schicksal hochgestellter Menschen bezogen, exemplarischen Ausdruck in dem Werk, dem bis ins 16. Jahrhundert Boccaccio seinen Ruhm verdankte: *De casibus virorum illustrium* (beendet 1360). Wie bei dem später so viel berühmteren *Decamerone* handelt es sich um eine Rahmenerzählung, in der die Geister berühmter Männer und Frauen aus der biblischen, antiken und neueren Geschichte den Dichter anflehen, er möge ihr unglückliches Schicksal erzählen. Die Mehrzahl der Geschichten lässt einen bestimmten Aufbau und auch eine tragische Konzeption erkennen: entweder zeigt sich das Schicksal in der Form eines Abstieges oder Sturzes von der weltlichen Machtstellung ins Elend und den Tod, oder die Erzählung beginnt mit dem Aufstieg der betreffenden Person zur weltlichen Macht und endet, nachdem der Höhepunkt erreicht ist, mit dem Sturz ins Unglück. Diesem pyramidenförmigen Bau der Tragödie entspricht die Drehung des Rades der römischen Schicksalsgöttin Fortuna, das den Menschen zuerst emporträgt und dann unweigerlich hinabfallen lässt und zermalmt. Die wankelmütige Fortuna lenkt die meisten Schicksale, von denen Boccaccio berichtet, wobei er die Frage wohl berührt, aber nicht beantwortet, in welchem Verhältnis sie nämlich zu den Sternen und zu Gott stehe, ob Gott durch sie die Welt lenke, oder ob Fortuna einfach die Unzuverlässigkeit und Ver-

gänglichkeit der Welt und ihrer Güter, vor allem der Frauen und der Macht, verkörpert. Klar ist, dass wer ihr vertraut, schliesslich ins Unglück gestürzt wird. Gelegentlich macht Boccaccio es deutlich, dass einzig der Verzicht auf die weltlichen Güter, also die Armut und das Vertrauen auf die Schätze des Jenseits, den Menschen vor einem tragischen Schicksal zu bewahren vermag. Nur selten erwärmt sich der Dichter für den irdischen Erfolg eines Opfers oder stellt den Sturz eines edlen, schuldlosen Mannes dar. In einzelnen Fällen lässt sich ein persönliches Verschulden des Helden erkennen, welches das Wirken Fortunas im innerweltlichen Bereich als sinnvoll, d. h. als Vergeltung erscheinen lässt; in den meisten Fällen ist das tragische Opfer nur insofern schuldig, als es sich den Gütern dieser Welt zugewandt und damit Fortuna vertraut hat — sein Schicksal ist insofern sinnvoll, als es zeigt, dass der Mensch sein Trachten nicht auf diese Welt, sondern auf die nächste ausrichten soll. Boccaccio gibt keine Definition der Faktoren und Kräfte, die eine Tragödie auslösen, sondern eine Auswahl von Möglichkeiten, unter denen Fortuna, die Sterne, Gott und die Welt, aber auch der Held selbst die wichtigsten sind.

Dass im späten 14. Jahrhundert die Tragödie auch in England im Sinne von Boccaccios *De casibus* verstanden wurde, zeigt die Erzählung des Mönches in Chaucers *Canterbury Tales*, wo dieser seinen dünnen Katalog tragischer Schicksale einleitet mit den Worten:

I wol bewayle in maner of Tragedie  
The harm of hem that stode in heigh degree.

Das schönste Beispiel einer vollentwickelten mittelalterlichen Tragödie ist wohl Chaucers lange Verserzählung *Troilus and Criseyde*, die von dem Verfasser am Ende als «litel myn tragedie» bezeichnet wird. Fast symmetrisch wirkt hier die Pyramidenform von Aufstieg, Glück und Abstieg, d. h. von Liebeswerben, Liebeserfüllung und Trennung. Im vierten Buch, nachdem Criseyde ihm untreu geworden ist, macht Troilus sich Gedanken über die Ursache seines Leidens und erkennt sie in der Vergänglichkeit irdischer Güter, die sich ihm in der Gestalt der trügerischen Geliebten dargeboten haben und an die er sich fälschlicherweise gehängt hat. Wenn deshalb seine Seele, nachdem er gefallen ist, in den Sternenhimmel emporsteigt und voll

Verachtung auf sein Schicksal und die Welt, die es verursacht hat, zurückblickt, so nimmt sie den Standpunkt ein, von dem aus seine tragische Verwirrung ihre Entwirrung erfährt. Diese Erkenntnis hinderte jedoch Chaucer nicht daran, seine ganze Kunst aufzubieten, um die Menschen, die ihr tragisches Schicksal verursachen und erleiden, so lebensnah darzustellen, dass die Erzählung eine der grossen Liebesgeschichten der Weltliteratur geworden ist. Weltfreude auf der einen, und Weltverachtung auf der anderen Seite erzeugen einen Widerspruch, wie er bei Boccaccio nur angedeutet ist.

Noch weniger ist dieser Widerspruch zu spüren in dem englischen Pendant zu Boccaccios Werk: Lydgates *Fall of Princes* (1430—40), der ziemlich freien Uebertragung ins Englische einer freien französischen Uebersetzung von *De casibus*. Dieses Gedicht unterscheidet sich deutlich von dem ein halbes Jahrhundert früher entstandenen *Troilus* von Chaucer. Es ist zwar ebenso weltlich orientiert, aber nicht im Sinne der Weltfreude, sondern der Verurteilung der Weltfreude. Stärker als Boccaccio arbeitete Lydgate an den tragischen Schicksalen die Schuld der Betroffenen in der Form einer Sünde heraus; entsprechend tritt die unberechenbare Fortuna ihre Macht ab an das sehr berechenbare Gesetz einer innerweltlichen Vergeltung.

Die Entwicklung der mittelalterlichen Tragödie im Sinne einer Verweltlichung und Rationalisierung schob dem Menschen eine individuelle Schuld an seinem Schicksal zu. Seine persönliche Verantwortung hatte ein Hervortreten des Menschenbildes zur Folge; dieses und nicht mehr nur sein Schicksal begann den Verfasser einer Tragödie zu interessieren. Der Entwicklungsprozess lässt sich im tragischen Drama des Mittelalters verfolgen. Den Ausgangspunkt bilden nicht die Mysterienspiele, sondern die Morality Plays, in deren Mittelpunkt nicht eine biblische Gestalt, sondern der Mensch schlechthin stand. Bereits das erste erhaltene Stück dieser Art, *The Pride of Life* (ca. 1400) zeigt die Verwandtschaft mit einerseits dem Totentanz — der Tod bereitet den Freuden des Lebens, an die der König sich klammert, ein Ende —, andererseits mit den *De casibus*-Tragödien, denn auch hier wird der Sturz von der höchsten weltlichen Machtstellung ins Nichts, d. h. in die Hölle gezeigt. In den Moralitäten-Dramen des 15. Jahrhunderts tritt der Mensch in seiner allgemeinen, sozusagen abstrakten Form auf als Mankind

oder Everyman; er wird den guten Kräften, den Tugenden und ihren Satelliten, untreu und lässt sich von den schlechten, den Vices, zum Weltgenuss verführen, bis der Tod ihn sein vertanes Leben bereuen lässt, worauf ihm mehr oder weniger deutlich die göttliche Gnade in Aussicht gestellt wird. Für die elisabethanische Tragödie und das englische Drama allgemein sollte die biographische Struktur dieser Spiele bestimmend bleiben: mehrere beginnen mit der Geburt des Menschen, alle enden mit seinem Tod. Sie finden ihre direkte Fortsetzung im elisabethanischen Historiendrama, den *Life and Death*-Stücken.

Die Entwicklung der Moralität im 16. Jahrhundert war gekennzeichnet durch eine rasch zunehmende Säkularisierung, Individualisierung und Objektivierung, die in mehr als einer Beziehung geistesgeschichtliche Parallelen im Protestantismus und im Entstehen einer neuen Wissenschaft finden. Die abstrakte Zentralgestalt wird zunächst durch Typen, dann durch Gestalten aus der einheimischen Geschichte und Legende und später aus der Antike abgelöst. Die Prototype des Tyrannen (Cambyses, Appius), des Rächers (Orestes), der weiblichen Buhlerin und Rächerin (Klytämnestra), und der leidenden Unschuld (Griseldis, Virginia) halten ihren Einzug auf der englischen Bühne. Immer noch stehen ihnen allegorische Figuren, die Tugenden und Laster, zur Seite, aber vor allem die Laster erscheinen in immer konkreterer und zugleich komischer Gestalt. Die Verweltlichung des Dramas bekundet sich in der immer reichereren Handlung und ihrer effektvollen Darstellung, in der Differenzierung der Personen und im Verweilen auf ihrem Leiden. Wir begegnen Sündern, welche die Vergeltung herausfordern, und unschuldig Leidenden, deren Standhaftigkeit geprüft wird, aber die Vergeltung oder Prüfung im Diesseits engt den Blick auf das Jenseits und die göttliche Gnade mehr und mehr ein.

Diese Entwicklung fiel mit einem neuerwachten Interesse an den *De casibus*-Tragödien zusammen. Als Fortsetzung von Boccaccios Werk gedacht, erschien 1559, und später in erweiterter Form, der *Mirror for Magistrates*, in dem die Verfasser nicht mehr tragische Schicksale erzählen, sondern die Geister von Gestalten aus der britischen Geschichte und Legende in der Form von Klagereden sprechen lassen. Immer noch wird als Ursache der Tragödie das Walten Fortunas genannt, die denjenigen plötz-

lich im Stiche lässt, dem sie zu Macht und Ansehen verholfen hat; aber das Interesse der Verfasser gilt vorwiegend solchen Fällen, wo die Drehung ihres Rades auf fassbare Ursachen zurückgeführt werden kann, nämlich auf die persönliche Schuld des vom Unheil Betroffenen.

In den volkstümlichen Bühnentragödien der späteren 60er Jahre wird die Problemstellung des christlichen Moralitäten-dramas auf einen antiken Stoff übertragen — anders ausgedrückt: der antike Vorwurf dient nicht nur dem Gefallen des Publikums an erschütternden, meist blutigen Vorgängen, sondern auch als Exempel für die vom mittelalterlichen Drama übernommene Lehre, welche die Tragödie vermittelt. Auf die weitere Entwicklung des populären Trauerspiels hatte das akademische Drama einen nicht zu unterschätzenden Einfluss. Der erste Vertreter war der in den frühen 60er Jahren aufgeführte *Gorboduc*, eine Juristentragödie, die nicht nur deshalb eine Schlüsselstellung in der Geschichte des englischen Dramas einnimmt, weil in ihr zum erstenmal der Blankvers, d. h. der englische dramatische Vers verwendet wird, sondern auch wegen der Uebernahme einer Reihe klassischer Formelemente: der vom antiken Drama abgeleiteten 5-Akte-Struktur, des Chores, des Prologs, der Klagerede und des Botenberichts. Auch das Motiv der um die Thronfolge streitenden Brüder, Ferrex und Porrex, dürfte auf die feindlichen Brüder der antiken Tragödie, Polynikes und Eteokles, die Seneca in den *Phoenizierinnen* dargestellt hatte, zurückgehen. Aber alle diese klassischen Elemente dienen im *Gorboduc* einem unklassischen Zweck. Die Verfasser wollen durch das blutige Schauspiel des Brudermordes, der zum Bürgerkrieg und damit zum politischen Chaos führt, ihrer kinderlosen Königin die verheerenden Folgen einer ungelösten Thronfolge, bzw. des Fehlentscheides des britannischen Königs Gorboduc vor Augen führen, denn bei diesem allein liegt die tragische Schuld — hätte er richtig gehandelt und sein Reich nicht an seine Söhne verteilt, so wäre sein Geschlecht nicht ausgelöscht, sein Reich nicht dem Chaos ausgeliefert worden. Höchst unklassisch ist vor allem der 5. Akt, wo wie in der alten Moralität *Respublica England*, d. h. das englische Volk die leidende Heldenin ist, denn alle Hauptgestalten sind bis zum Ende des 4. Aktes getötet worden.

Das über *Gorboduc* Angedeutete lässt sich — cum grano salis

— auch von den übrigen akademischen Tragödien dieser Zeit sagen: von *Jocasta*, *Gismond of Salerne*, *The Misfortunes of Arthur*, und selbst von der strengen lateinischen Trilogie *Richardus Tertius* (1580), wo nicht wie in der antiken Tragödie eine legendäre, sondern eine historische Königsgestalt im Dreitakt der mittelalterlichen Tragödie dargestellt wird: Aufstieg zur Macht, Krönung, Sturz. Trotz der Einteilung des Geschehens in dreimal fünf Akte hat der humanistisch gebildete Verfasser nicht die Form des klassischen Trauerspiels nachgeahmt, sondern den biographisch-episodischen Aufbau und den stattlichen Personenapparat des späteren Chronicle Play und seines Vorläufers, des Morality Play, übernommen. Die Gestalt des Senecaschen Tyrannen — Lycus in *Hercules furens*, Atreus in *Thyestes* — zeichnet sich in Richard III. nur schwach ab, und die Götter und Geister Senecas haben sich in der Idee des Fortunarades aufgelöst.

Die Distanz dieser akademischen Dramen von der griechischen Tragödie illustriert die Entstehung von *Jocasta* (1566), George Gascoignes Bearbeitung von Euripides' *Phoenizierinnen*, die vor den Londoner Juristenschulen aufgeführt wurde. Diese englische *Jocasta* ist die freie Uebertragung von Dolces italienischer Version einer lateinischen Uebersetzung von Euripides, und unter den griechischen Tragikern steht Euripides dem Römer Seneca am nächsten.

Der aus undramatischen und dramatischen Quellen gespeisten, aus mittelalterlichen und antiken Elementen gemischten Tragödie, wie sie in den späten 80er Jahren in den Londoner Volkstheatern und vor einem akademischen Publikum aufgeführt wurde, stand ein Entwicklungsweg offen, der ihr durch den Säkularisierungsprozess vorgezeichnet war. Im Verlaufe dieses Prozesses erschien das tragische Schicksal immer mehr als innerweltliche Vergeltung einer menschlichen Verschuldung durch Leiden und Tod. Hatte das Leiden eine Parallel im antiken Trauerspiel und ist infolgedessen der Einfluss der Klagerede mit allen ihren Topoi in der vorshakespeareischen Tragödie besonders deutlich zu erkennen — W. Clemen hat diesem Aspekt 1955 eine abschliessende Untersuchung gewidmet —, so muss die dominierende Rolle des Todes aus der christlichen Tradition abgeleitet werden. Eine Reihe antiker Tragödien endet nicht mit dem Tod des Helden oder der Helden; die Rolle des Todes

im elisabethanischen Trauerspiel geht auf den Totentanz und die mit ihm verwandte Moralität zurück, wo der Tod als grösstes Uebel des gefallenen Menschen und infolgedessen als der Ort erscheint, wo er über sein Leben Rechenschaft abzulegen hat. Der Entwicklungsweg, der der elisabethanischen Tragödie vorgezeichnet war, führte zu einer vertieften Beschäftigung mit der menschlichen Schuld, welche die Vergeltung auf den Plan ruft. Kollektivschuld, Sünde, individuelles Verschulden — dies sind die Etappen, die von der Moralität zu dem ersten grossen Dramatiker, Christopher Marlowe, führen. In seinem avantgardistischen *Tamburlaine* ist zwar weder von einem persönlichen Verschulden noch von einer Vergeltung etwas zu spüren: der gewaltige Eroberer schreitet von Erfolg zu Erfolg; sein Tod ist weder ein Sturz noch die Strafe für seine Weltsucht, sondern der menschliche Tribut an die Natur. Das warnende Beispiel von Bajazeth und seiner Gattin — typische *De casibus*-Tragödien — und die Rache von Bajazeths Sohn verfehlten ihre Wirkung gänzlich; sie illustrieren lediglich, dass an diesen Himmelsstürmer keine konventionellen Maßstäbe angelegt werden können. *Tamburlaine* bietet dem Schicksal die Stirne.

Anders verhält es sich mit Doctor Faustus und Eduard II. Immer wieder tritt der gute Engel an Faust heran und versucht, ihn zum Abfall von der Welt zu bewegen; aber Faust bleibt seinem Wissensdrang, den er mit Tamburlaine gemein hat, treu und folgt Mephistopheles. Wie eine Ironie und nicht bloss als die Folge eines schlecht erhaltenen Textes von Szenen, die von einem Mitarbeiter stammen, wirkt es, wenn Faust dort, wo er sein hohes Streben in die Tat umsetzt, als gewöhnlicher Zauberkünstler in einer Reihe niederer Farcen auftritt. Wollte Marlowe dadurch die Diskrepanz zwischen Wollen und Können demonstrieren? Wollte er zeigen, dass das fehlgerichtete Streben dem Menschen nicht nur die göttliche Gnade verscherzt, sondern ihn Taten vollbringen lässt, die auf den Jahrmarkt gehören? Faust ist ein Mensch mit einem wachen Gewissen, das ihn jedoch nicht retten kann, sondern in die Verzweiflung stürzt.

Die Schuld Eduards II. ist anderer Art: seine Liebe zu dem jungen, schönen Gaveston hat den Aufstand seiner Barone zur Folge. Als Rächer seines Freundes gewinnt er zwar die Macht zurück, aber er verliert sie an Mortimer, der seinerseits am Ende gestürzt wird. Durch die äussere Struktur der *De casibus*-Tra-

gödie — Eduards Aufstieg zur Macht und sein Sturz werden in gegensätzlichem Sinne begleitet von Mortimers Schicksalslinie — zeichnet sich deutlich die moderne Charaktertragödie ab: nicht Fortuna ist für das Schicksal dieses Mächtigen verantwortlich, sondern es ist seine menschliche Schwäche, die das Verhängnis heraufbeschwört. Mortimer fordert die Vergeltung durch die Usurpation heraus.

Damit sind einige Formen der Tragödie skizziert, an die Shakespeare anknüpfte, als er entweder in den späten 80er- oder in den frühen 90er Jahren für das Volkstheater zu schreiben begann. Treten wir unter diesem Blickwinkel an seine frühen Dramen heran, so zeigt es sich, dass nicht der seltsam schillernde *Titus Andronicus* (um 1594) seine erste Tragödie war, sondern das bereits vor 1592 entstandene Chronicle Play *Henry VI*, dessen drei Teile inhaltlich und formal die Tradition des *Mirror for Magistrates* weiterführen. Shakespeare stellt hier zwar das Auf und Ab der Mächtigen mit sehr viel mehr Anteilnahme dar als die Verfasser dieses tragischen Gedichtes. Man glaubt etwas von dem Gefallen am diesseitigen Machtstreben, das den *Tamburlaine* kennzeichnet, in dieser bewegten Folge von Aufstiegen und Abstürzen zu erkennen, welcher der machtlose König Heinrich wie ein mittelalterlicher Chor beiwohnt, ohne aber eine Welt zu finden, in die er sich zurückziehen kann. Wenn er im dritten Teil (II, 5), auf einem Maulwurfs hügel sitzend, den einfachen Mann um seine Ruhe beneidet, wenn er sich also nach dem Zustand der Armut sehnt, den Boccaccio als den einzigen bezeichnet hat, der den Menschen Fortunas Zugriff entzieht, so wird ihm durch eben diese einfachen Menschen vor Augen geführt, dass auch sie von dem Leid der brudermörderischen Wirren nicht verschont bleiben. Das Versagen des Königs erscheint also nicht vom Standpunkt der mittelalterlichen Frömmigkeit aus als gerechtfertigt, sondern Shakespeare stellt die verheerenden diesseitigen Folgen seines Versagens für das ganze Reich dar, und England spielt in dieser Trilogie eine fast ebenso wichtige Rolle wie in der alten Moralität *Respublica* und im 5. Akt des *Gorboduc*.

Die Konzeption der mittelalterlichen Tragödie wird klarer, wenn wir *Heinrich VI.*, wie E. M. W. Tillyard es in seiner Untersuchung *Shakespeare's History Plays* (1944) getan hat, im Rahmen des ganzen Zyklus der acht Königsdramen betrachten. Dann

zeichnet sich — zwar nicht so deutlich, wie Tillyard es zu sehen glaubt — die Idee der Vergeltung ab, welche die Angehörigen des Hauses Lancaster, die Träger der roten Rose, und diejenigen des Hauses York heimsucht, welche in *Heinrich VI.* die weisse Rose wählen — jene für die Absetzung und Ermordung Richards II. durch Bolingbroke, Herzog von Lancaster, den späteren Heinrich IV.; diese wegen ihrer fortgesetzten Usurpationsversuche, die Richard III. zu einem blutigen Erfolg führt. Der Königsmord, d. h. die Beseitigung des Stellvertreters Gottes, rächt sich furchtbar an den beiden Geschlechtern, bis sie sich aufgerieben haben und ein neuer Monarch, Heinrich VII. aus dem unbefleckten Hause Tudor, den Thron besteigt. Dass Shakespeare diese Konzeption nicht völlig übernahm, zeigt das Beispiel Heinrichs V., der durch persönliche Tüchtigkeit und Integrität den Lauf des Schicksals wenigstens während seiner Regierungsperiode aufzuhalten vermugt; allerdings bricht das Verhängnis mit doppelter Wucht wieder über seinen schwachen Sohn und Nachfolger herein.

Obwohl diese tragische Idee in *Heinrich VI.* mitschwingt, ist es offensichtlich, dass Shakespeare die Aufstiege und Abstürze der Mächtigen mit viel mehr Anteilnahme dargestellt hat als die Verfasser mittelalterlicher Tragödien. Marlowes Glauben an die menschliche Autonomie macht sich in dem stürmischen Geschehen bemerkbar, wenn auch nicht so deutlich wie in der Fortsetzung der Trilogie: *Richard III.* Aber auch diese faszinierende Tyrannengestalt, in deren Bild Shakespeare mehr Elemente der klassischen Tragödie verwendet hat als anderswo — Nemesis, Rachegeister, chorähnliche Gestalten, Klagerede, Stichomythie — auch dieser Held muss mit Sturz und Tod für sein verbrecherisches Machtstreben büßen, wobei sein Gewissen sich allerdings nicht entfernt in dem Masse regt wie in Marlowes Faust und in dem Helden der anonymen *True Tragedy of Richard III.*

Der mittelalterlichen Tragödie am nächsten steht das später, um 1595 entstandene erste Glied des Zyklus: *Richard II.* Hier zeichnet sich die Bewegung von Fortunas Rad am deutlichsten ab, obwohl Shakespeare dieses bezeichnenderweise nicht nennt, sondern es sich durch die Schicksalslinie des Königs bekunden lässt, die von derjenigen Bolingbrokes in kontrapunktischem Sinne begleitet und betont wird: Richards Abstieg steht der Auf-

stieg seines Gegners gegenüber. Als der König sich in III, 3, also genau in der Mitte des Stückes, in die Hände Bolingbrokes begibt, verweilt er mit dem Wohlgefallen eines Dichter-Schauspielers auf seinem Herabsteigen von der Mauer in den Burghof, das seinen Untergang einleitet, und als er im 4. Akt seinem Rivalen die Krone übergibt, kommentiert er den Vorgang mit dem Gleichnis von den beiden Eimern, deren einer, tränenschwer, sich senkt, während der andere sich unbeschwert hebt. Im Kerker meditiert Richard über sein Schicksal im Sinne der mittelalterlichen Tragödie und des Totentanzes; er erkennt die Nichtigkeit seiner weltlichen Würde und die Allmacht des Todes, aber der Gedanke bringt auch ihm keinen Trost. Nur flüchtig erinnert er sich in seinen letzten Worten an das Jenseits; die Jenseitshoffnung und die daraus sich ergebende Weltverachtung können die Verbitterung des entthronnten Monarchen über den Verlust der Welt kaum mildern. Allerdings wird auch der Sieger als König Heinrich IV. seines durch Richards Versagen, aber auch durch Usurpation erlangten Amtes nicht froh. Es ist offensichtlich, dass Richard, wie Marlowes Eduard II., in erster Linie selbst für sein tragisches Schicksal verantwortlich ist. Durch Willkür und Schwäche und das heimlich Gefallen, das er als königlicher Dichter und Schauspieler an «the sweet way to despair», an seiner tragischen Rolle, findet, spielt er sich seinem Gegner in die Hände und macht ihm den Aufstieg leicht. Mit der ehernen Notwendigkeit eines Naturgesetzes bringt jede seiner Handlungen Bolingbroke der Macht näher, ohne dass dadurch jedoch die Nemesis ausgeschaltet würde. So zeichnet sich schon in dieser frühen, deutlich an die mittelalterliche Tradition angelehnten Tragödie eine Konzeption ab, deren unergründliche Vielschichtigkeit auf die grossen Trauerspiele hinweist.

Die Zeit verbietet, auf die in denselben Jahren entstandenen Tragödien *Titus Andronicus* und *Romeo und Julia* einzugehen. Sie sind auch wenig ergiebig, wenn die Entwicklung von Shakespeares tragischer Idee zur Diskussion steht, weil der Dichter hier mit anderen Formen der Tragik experimentiert hat. Steht in *Titus* das Leiden und seine ausdrucksstarke Gestaltung, sowie die durch das Leiden verzögerte Rache im Vordergrund, so nimmt in *Romeo und Julia*, welches deutlich die Pyramidenstruktur der alten Tragödie aufweist, Fortuna nicht wie in

*Richard II.* die Gestalt der persönlichen Verantwortung an, sondern bekundet sich in einer Reihe von Zufällen, denen die «star-crossed lovers» zum Opfer fallen.

Auf der Schwelle der grossen Trauerspiele entstand *Julius Caesar* (1599). Shakespeare entnahm den Stoff der englischen Uebersetzung von Plutarchs Lebensbeschreibungen, aber er gab ihm die Form einer mittelalterlichen Tragödie. Dem unmittelbar auf die Hybris folgenden, ausdrucksstarken Sturz Caesars im dritten Akt, also in der Mitte des Dramas, steht der gleichzeitige Aufstieg zur Macht von Brutus und seinen Helfern gegenüber. Auf ihn folgt, wie durch eine Drehung von Fortunas Rad verursacht, der Abstieg, der von einem erneuten Anwachsen von Caesars mittelbarem Einfluss durch Antonius begleitet wird, bis der Geist des Ermordeten — Senecas Rachegeist, der hier allerdings die Autorität Plutarchs besitzt — dem Brutus erscheint und dieser sich schliesslich von ihm als geschlagen erklärt; er erkennt, dass Caesars Geist oder das Regierungsprinzip, das jener verkörperte, mächtiger ist als sein Leib. Der halben Drehung des Rades in *Richard II.* steht hier die volle gegenüber. Dennoch ist in diesem Drama von dem Geist der alten Tragödie viel weniger zu verspüren als in der anonymen akademischen *Tragedie of Caesar and Pompey or Caesar's Revenge*, wo auch die antiken Elemente deutlicher ausgeprägt sind als bei Shakespeare. Caesar fällt seinen menschlichen Schwächen zum Opfer, die Plutarch erwähnt, wenn er sie auch nicht so herausstreckt wie Shakespeare; aber sein Geist überdauert den körperlichen Zerfall und setzt sich durch — ob als politische Idee oder als Nemesis oder als beides, ist unwesentlich. Brutus als der eigentliche Held der Tragödie stellt sich aus den reinsten Motiven, allerdings ohne die letzte Klarheit über Caesars Absichten erlangt zu haben und ohne, wie sein Gegenspieler Antonius, über das notwendige politische Geschick zu verfügen, an die Spitze der Verschwörer und muss seinen Irrtum schliesslich mit dem Leben bezahlen. Dem bloss schwachen Urheber seines Schicksals, Richard II., steht in Brutus der Held gegenüber, der aus edlen Motiven sich in einen Vorgang einschaltet, dessen Tragweite er ebensowenig zu beurteilen vermag wie die Seele seines Opfers Caesar. Durch sein Handeln setzt er Kräfte in Bewegung, mit denen er nicht rechnen konnte, weil für sie der Mensch Julius Caesar ein sehr unvollkommener Repräsentant

war. Er löst ein politisches Geschehen aus, dem er als Bürger nicht gewachsen ist; er löst einen Vergeltungsprozess aus, der seine Motive ignoriert oder ins Unrecht versetzt und ihn geistig und körperlich vernichtet — ohne ihm aber seine menschliche Würde zu rauben. Die Preisrede auf Brutus, mit der Antonius die Tragödie beschließt, umreisst das Bild eines an sich vollkommenen Menschen, dessen Motive selbstlos und edel waren, der aber vor einem höheren Gesetz nicht bestehen konnte, nicht zuletzt deshalb, weil es in Julius Caesar eine so unvollkommene Gestalt annahm und sich deshalb den Kategorien einer bloss menschlichen Gerechtigkeit oder Ethik entzog.

In diese Sphäre einer höheren Gerechtigkeit oder Gesetzmäßigkeit, die sich nicht mit dem einfachen Gesetz von Ursache und Wirkung, von Sünde und Vergeltung, oder mit dem Walten einer wankelmütigen Fortuna gleichsetzen lässt, ragen die grossen Tragödien hinein, deren Reihe mit *Hamlet* (1601) beginnt und mit den beiden Römerdramen *Antonius und Cleopatra* und *Coriolanus* (1607—08) endet. Nach ihrem äusseren Aufbau beurteilt, führen sie die mittelalterliche Tradition weiter. Ihre ‚biographische‘ oder epische Anlage, die sich für die Anreicherung zusätzlicher Episoden und Nebenhandlungen eignet, hebt sie scharf von der geradlinigen, auf ein einziges Ziel ausgerichteten Tragödie der Griechen ab. Unmöglich, sich in dieser eine komische Episode vorzustellen, wie sie das Auftreten des betrunkenen Pförtners in *Macbeth* erzeugt, oder den den Narren vertretenden betrogenen Edelmann Roderigo in *Othello*, oder den Narren in Person, der sich König Lear an die Fersen heftet, bis er den Verstand verloren hat, der ihn betrog. Diese komischen Arabesken lassen sich mit den Wasserspeiern an gotischen Kathedralen vergleichen, sie finden keinen Platz im antiken Tempel. Sie gehören in ein menschliches Panorama, in dem alle Kreaturen vor Gott gleich sind, in ein Drama, das dieses weite Panorama nachgestaltet, und nicht in eine Kunst, die auf die innere Wahrheit ausgerichtet ist, diese Wahrheit darstellt und die äussere Wirklichkeit — z. B. die Züge des menschlichen Charakters — entweder ausschaltet oder nur in dem Masse berücksichtigt, wie es für die Konfrontation des Menschen mit dem göttlichen Gesetz notwendig ist. Unmöglich, in einer strengen antiken Tragödie polymythische, polar angelegte und dynamisch sich entwickelnde Charaktere zu erwarten, wie wir ih-

nen in jedem shakespeareschen Drama begegnen. Prometheus und Orestes bei Aeschylus, Antigone und Oedipus bei Sophokles befinden sich zwischen zwei Gesetzen, einem menschlichen und einem himmlischen; sie folgen ungeteilten Sinnen und ohne zu zögern dem einen und fallen dadurch dem anderen zum Opfer. Hamlet zögert, die Tat auszuführen, die der Geist ihm vorschreibt; Macbeth folgt dem Weg, den ihm die Hexen weisen, mit gesträubtem Haar. Und dennoch — trotz aller Verschiedenheiten stehen Shakespeares grosse Tragödien in der Weltanschau, die sie offenbaren, der griechischen näher als der mittelalterlichen. Ein Blick auf *Hamlet* möge dies zu zeigen versuchen.

Ueber den episodischen oder ‚biographischen‘ Aufbau dieses Dramas und damit seine Zugehörigkeit zur mittelalterlichen Tradition brauche ich keine Worte zu verlieren; dennoch sind die einzelnen Teile dieses geradezu labyrinthisch angelegten Schauspiels wie in einer antiken Dichtung, allerdings eher mittelbar als direkt, auf einen Mittelpunkt, das tragische Thema, ausgerichtet. Offensichtlich ist auch, dass der Auftakt oder die Exposition völlig durchdramatisiert und somit vom Prolog oder der Eröffnungsrede bei Seneca ebensoweit entfernt ist wie der so menschlich anmutende Geist von Hamlets Vater von dem Senecaschen Rachegeist oder das Spiel des sich wahnsinnig stellenden Prinzen mit seiner Umwelt von dem Spiel, das Orestes bei Sophokles mit seiner Schwester Elektra treibt. Aber auch die pyramidenförmige Gestalt der Handlung, die der Drehung von Fortunas Rad entspricht, muss man suchen, bis man sie erkennt. Farnham sieht in der ersten Hälfte eine aufsteigende Kurve, die in der Schauspielszene, wo Hamlet erkennt, dass König Claudius seinen Bruder tatsächlich ermordete, ihren Scheitelpunkt berührt. Unmittelbar darauf beginnt der Abstieg: Hamlet verschont den betenden Claudius, ersticht statt seiner den lauschenden Polonius und setzt dadurch eine Gegenhandlung in Bewegung, der schliesslich alle zum Opfer fallen, während Fortinbras in einem weitausholenden Bogen zur Macht emporsteigt. Ich würde nicht sagen, dass dieser für die mittelalterliche Tragödie bezeichnende Handlungsverlauf weniger deutlich ausgeprägt ist als die zahlreichen Parallelen, die vor Jahren Gilbert Murray und neuerdings Schadewaldt zwischen *Hamlet* und der *Elektra* des Sophokles erkannt haben. Die Schwäche

der Ähnlichkeiten nach beiden Richtungen zeigt, dass der Standort von Shakespeares Tragödie fast ebensoweit von der mittelalterlichen wie von der antiken Tragödie entfernt ist.

Auch die Begriffe «Sünde» und «Vergeltung» werden dem Geschehen nicht gerecht. Allerdings gibt es einen hochgestellten Sünder in dem Stück: den Königsmörder, Brudermörder und Usurpator Claudius. Auch seine Gattin, wenn wir sie von der Mitschuld an der Mordtat freisprechen, wurde um 1600 wohl als eine Sünderin betrachtet, denn die Heirat eines Schwagers galt damals als Inzest. Problematisch ist hingegen die Mitschuld derer, die ihrem Herrscher, ohne zu wissen, was für ein Mensch er ist, zu Dienste sind, d. h. ihre staatsbürgerliche Pflicht tun: Polonius, Rosenkranz und Güldenstern. Problematisch ist auch die Schuld des Laertes, der eine Rachepflicht erfüllt, wie sie der Geist Hamlet auferlegt. Ausserhalb des Bereiches einer Vergeltung im innerweltlichen, d. h. rationalen Sinn, befindet sich jedoch Ophelia. Freilich leiht auch sie dem verbrecherischen König die Hand, als sie sich von ihrem Vater dazu verleiten lässt, Hamlet gegenüber die Rolle eines Lockvogels zu spielen. Ist es der Gehorsam der unerfahrenen Tochter, oder mischt sich eine Spur von Falschheit in das Spiel, das sie mit Hamlet treibt? Es ist als ob Shakespeare bewusst die Grenze zwischen Schuld und Unschuld verwischt habe, um das Ungenügen dieses Begriffes angesichts der Realität aufzuweisen. Das Gift, das in Dänemark wirkt, seitdem Claudius die Untat verübt hat, steckt alle an, und es wirkt symbolhaft, wenn in der Katastrophe dem äusseren Gift des Claudius nicht weniger als vier Menschen zum Opfer fallen: der Giftmischer selbst und die letzten Angehörigen zweier Geschlechter, Gertrud und ihr Sohn, sowie Laertes. Das Böse vernichtet sich selbst, aber es rafft auch alle jene hinweg, die in das Geschehen verwickelt worden sind. Einzig Horatio und Fortinbras stehen ausserhalb und werden deshalb verschont.

Wie verhält es sich mit Hamlet? An ihn ergeht zweimal der Auftrag aus dem Geisterreich, also aus dem Jenseits, die Untat, die am Anfang steht, die Ermordung seines königlichen Vaters, zu rächen, seine Mutter aber zu schonen. Wäre er nicht Hamlet, sondern Laertes, Fortinbras oder Horatio, so wäre die Tragödie nie entstanden; aber weil er eine vollentwickelte, ungewöhnlich reiche Persönlichkeit ist, sieht er die Dinge in ihrer

verwirrenden Vielgestalt, und der einfache Auftrag des Geistes verwandelt sich für ihn in die gewaltige Aufgabe, eine aus den Fugen geratene Welt wieder einzurenken. Denn wo er hinblickt, wirkt das Gift: seine Mutter hat den Mörder ihres Gatten merkwürdig rasch geheiratet; Polonius ist dessen Ratgeber; Ophelia weist seine Liebe zurück; seine Freunde Rosenkranz und Güttenstern nehmen den Auftrag des Brudermörders entgegen — er steht allein und muss schweigen, wie ihm der Geist seltsamerweise geboten hat. Weshalb sollte er nicht auch dessen Wort misstrauen? Das Gift frisst sich in seine Seele ein; die Rolle des Verrückten liegt ihm, schützt ihn nicht nur, sondern entspricht auch seiner geistigen Verwirrung. Als er die Worte des Geistes durch Claudius' Verhalten in der Schauspielepisoden (III, 2) bestätigt findet, als er sich wieder dort befindet, wo er den Auftrag aus dem Geisterreich erhielt und ihn sogleich zu erfüllen gelobte (I, 5), da beginnt der Dreischritt der verhängnisvollen Fehlhandlungen dieses homo sapiens: anstatt den nur scheinbar betenden Claudius zu durchbohren, stösst er seiner Mutter den Dolch der Reue in die Brust und ersticht schliesslich Polonius. Durch sein Nichthandeln und sein Fehlhandeln löst er die beiden Gegenhandlungen seines Feindes aus, die mit übermenschlicher Folgerichtigkeit das Reich reinigen, indem sie alle hinwegfegen, die an dem Geschehen teilhatten.

Hamlet verwandelt sich im Laufe dieses Geschehens von einem sich autonom wähnenden Menschen in ein gefügiges Werkzeug der Vorsehung. Die Verwandlung beginnt sinnvoll auf dem Höhe- und Wendepunkt im dritten Akt, wo er erkennt, wen er getötet hat, und sagt:

Heaven hath pleased it so,  
To punish me with this, and this with me,  
That I must be their scourge and minister. (III, 4, 173)

der *Himmel* hat gewollt,  
Um mich durch dies [Polonius] und dies durch mich  
zu strafen,  
Dass ich *ihm* Diener muss und Geissel sein.

Wohl bildet der Tod des Polonius die äussere Ursache seines eigenen Todes — das sinnvolle Werkzeug ist Laertes —, aber hier und dort, wo er Rosenkranz und Güttenstern in der ihm

selbst gestellten Falle verenden lässt, von einer Schuld im üblichen Sinne zu sprechen, wäre verfehlt, denn er selbst ist sich keiner solchen bewusst; nur Claudius stellt seine Tat dem Laertes gegenüber in diesem Lichte dar, um ihn zur Rache zu veranlassen. Deutlicher äussert sich Hamlet über den Sinn des labyrinthischen Geschehens, als er von seiner Englandfahrt zurückgekehrt ist und zu Horatio sagt:

There's a divinity that shapes our ends,  
Rough-hew them how we will. (V, 2, 10)

Eine Gottheit formt unsere Zwecke,  
Wie wir sie auch entwerfen.

Die Vorsehung lenkt die sich autonom gebärdenden Menschen zu ihrem Ziele hin; durch ihr Handeln und Nichthandeln vollziehen sie die Reinigung des Reiches, die einem furchtbaren Aderlass für das Menschengeschlecht gleichkommt — so wie sich durch das Nachforschen und die Ausweichversuche des Oedipus das Götterwort furchtbar erfüllt. Das Ausmass der reinigenden Katastrophe im *Hamlet* entspricht der in den Raum projizierten, gewaltigen Anlage des Dramas. Es ist das Missverhältnis zwischen Ursache und Wirkung, der Umstand, dass ein Mord — allerdings ein Königsmord — die Ausrottung zweier Geschlechter zur Folge hat, dieses Missverhältnis erhebt den Reinigungsprozess über die rationale Vergeltung, die in der mittelalterlichen Tragödie geübt wird, und führt die Shakespeare'sche Tragödie an den religiösen Raum heran, in dem sich die griechische Tragödie vollzieht. Auch bei Shakespeare erfüllt uns das Walten des Schicksals mit Ehrfurcht und Schaudern. Ob wir den *Hamlet* mehr im christlichen oder im antiken Sinne deuten — er spielt im ‚göttlichen Bereich‘. Verstehen wir diesen im christlichen Sinne, so resultiert das Irrationale des höheren Gesetzes aus dem Umstand, dass die von dem Geist geforderte Rache sich nicht ohne weiteres mit der christlichen Lehre versöhnen lässt. Die Terminologie ist zwar christlich, doch Shakespeare handhabt sie so diskret, dass erst unsere Zeit wieder darauf aufmerksam geworden ist. Im Gegensatz zu *King Lear* wird die antike Götterwelt nirgends erwähnt, aber auch die spezifische Terminologie der mittelalterlichen Tragödie fehlt. Es gehört zur Eigenart und Universalität der Shakespeare'schen Tra-

gödie, dass sie das Erlebnis einer religiös fundierten Tragik ausschliesslich mit den Mitteln und der Sprache des säkularisierten Bühnenschauspiels ausdrückt. Sie wird dadurch der zeitlichen Fixierung durch ein bestimmtes weltanschaulich-religiöses System oder Dogma weitgehend entzogen.

Hat sich der Dichter durch die Tragödien Senecas, bzw. ihre englischen Uebersetzungen, zu ihrem Ursprung, der Tragödie des Euripides und seiner Vorgänger, Aeschylus und Sophokles, «zurückgeföhlt»? Vieles in seinen Trauerspielen — ihre Form, die Rolle der Verantwortung des Individuums, die sich daraus ableitende Charakterisierung, die weitverzweigte Handlung, die Idee einer Vergeltung, die Rolle des Todes — weist auf das Drama seiner Vorläufer hin, in dem das mittelalterliche Erbe sich mit antiken Elementen unlösbar verbunden hatte, ohne sich jedoch zu verleugnen. Der Anglist von heute neigt deshalb dazu, die vorshakespearesche Tragödie als Ausgangspunkt für die genetische Betrachtung des shakespeareschen Trauerspiels zu wählen und das, was dieses von jener unterscheidet, der persönlichen Weltschau des Dichters zuzuschreiben, so wie er auch andere Ansätze im Drama seiner Vorläufer — Auftakt, dramatische Rede, Charakterzeichnung und Struktur — in das verwandelt hat, was wir in seinen Schauspielen bewundern.

Was eine Tragödie sein kann, mag er erkannt haben, als er aus Holinsheds Chronik und anderen Berichten seinen *Richard II.* schuf; die tragische Idee vertiefte sich, als er Plutarchs Biographie in seinen *Julius Caesar* verwandelte; sie offenbarte sich ihm in ihrem vollen Umfang, als er den alten, nordischen Hamletstoff, möglicherweise auf Grund eines älteren Schauspiels von Thomas Kyd bearbeitete; Variationen ergaben die Dramatisierung einer italienischen Novelle — *Othello* —, von Berichten in Holinsheds Chronik über König Lear und Macbeth, und dann wieder der Lebensbeschreibungen Plutarchs — *Antonius und Cleopatra* und *Coriolan*. Wenn es sich nicht um die erwiesene Anlehnung an Textstellen, also um Echos im einzelnen handelt, sondern um einen direkten Einfluss der Antike auf breiter Basis, dann sträubt sich der Anglist, denn er weiss sich nicht zu erklären, weshalb dieser Einfluss sich so tief verschleiert bekundet; in seiner Zeit hätte sich Shakespeare wahrlich nicht zu scheuen brauchen, seine humanistische Bildung unverhüllter zu zeigen. Wenn wir den eingangs zitierten Versen

Ben Jonsons Glauben schenken, so können wir sagen, dass das Schicksal es so fügte, dass Shakespeare in einer Entwicklungsphase des englischen Dramas zu schreiben begann, als mittelalterliche und antike Elemente sich miteinander verschmolzen hatten; das Schicksal fügte es ferner, dass er die Distanz zur Antike — und zur Lehre der mittelalterlichen Kirche — und mithin die Freiheit besass, welche ihm gestattete, die in der einheimischen Tradition liegenden Keime, die sich zum Teil unter antikem Einfluss im Drama seiner Vorgänger bereits zu ansehnlichen Pflanzen entwickelt hatten, zur Blüte und Reife zu bringen. Dass *Julius Caesar*, *Hamlet* und *König Lear* einer Weltanschau dramatische Gestalt geben, die sich nur mit derjenigen der griechischen Trauerspiele vergleichen lässt, müsste durch eine innere Verwandtschaft grosser Dichter und ihrer Vision der Grundkräfte des menschlichen Daseins erklärt werden. Hamlets Worte: «Eine Gottheit formt unsere Zwecke, wie wir sie auch entwerfen», und die Worte des Chores im *Gefesselten Prometheus* des Aeschylus: «Heilige Fügung des Zeus wird Menschlich Planen nie durchkreuzen» (549), stammen aus Tragödien, die durch zwei Jahrtausende und zwei Kulturen getrennt sind; dennoch drücken sie dieselbe tragische Idee aus. Wenn der Blick eines Dichters so tief dringt, dann erscheint das Neuzeitliche in seinem Werk als Zeitloses — wie Ben Jonson sagte:

He was not of an age, but for all time.

#### *Literatur über Shakespeare und die Antike*

- Baldwin, T. W., *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*. 1944.  
Brandl, Alois, Shakespeares Vorgänger. *Shakespeare Jahrbuch* 35, 1899, S. IX —XXIV. (Hebt Vermittlerrolle der vorshakespeareschen Tragödie hervor.)  
Clemen, Wolfgang, *Die Tragödie vor Shakespeare. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede*. 1955.  
Collins, J. Churton, Had Shakespeare read the Greek Tragedies? *The Fortnightly Review* 73, 1903, S. 618—637, 848—858; 74, 1903, S. 115—131.  
Cunliffe, J. W., *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. 1893.  
Delius, N., Sh's Coriolanus in seinem Verhältnis zum Coriolanus des Plutarch. *Sh. Jb.* 11, 1876, S. 32—58.  
ders. Sh's Julius Caesar und seine Quellen in Plutarch. *Sh. Jb.* 17, 1882, S. 67—81.

- ders. Klassische Reminiszenzen in Sh's Dramen. *Sh. Jb.* 18, 1883, S. 81—103.  
 Hense, C. C., Das Antike in Sh's Drama Der Sturm. *Sh. Jb.* 15, 1880, S. 129—155.  
 Heuer, Hermann, From Plutarch to Sh., a Study of Coriolanus. *Sh. Survey* 10, 1957, S. 50—59.  
 Joseph, Sister Miriam, *Sh's Use of the Arts of Language*. 1947.  
 Kennedy, M. B., *The Oration in Sh.* 1942.  
 Kitto, H. D. F., *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*. 1956.  
 Lucas, F. L., *Seneca and Elizabethan Tragedy*. 1933.  
 Murray, Gilbert, *The Classical Tradition in Poetry*. 1927 (VIII. Hamlet and Orestes).  
 Rick, Leo, Shakespeare und Ovid. *Sh. Jb.* 55, 1919, S. 35—53.  
 Root, R. K., *The Classical Mythology in Sh.* 1903.  
 Schadewaldt, Wolfgang, Sh. und die griechische Tragödie: Sophokles' Elektra und Hamlet. *Sh. Jb.* 96, 1960, S. 7—34.  
 Schirmer, Walter F., *Chaucer, Sh. und die Antike*. 1932.  
 Sehrt, E. Th., *Der dramatische Auftakt in der elisabethanischen Tragödie*. 1960.  
 Sigismund, Reinhold, Uebereinstimmungen zwischen Sh. und Plutarch. *Sh. Jb.* 18, 1883, S. 156—217.  
 Simpson, Percy, *Studies in Elizabethan Drama*. 1955 (1. Sh's Use of Latin Authors — übersichtliche Zusammenstellung der 'Echos').  
 Thomson, J. A. K., *Sh. and the Classics*. 1951.  
 Vatke, Th., Sh. und Euripides. *Sh. Jb.* 4, 1869, S. 62—93.  
 Wilson, J. Dover, Sh's Small Latin — How Much? *Sh. Survey* 10, 1957, S. 12—26.  
 Wolff, Emil, Sh. und die Antike. *Die Antike* 19/20, 1943, S. 134—174.

*Jüngere Versuche einer christlichen Interpretation der shakespareschen Tragödien*

- Farnham, Willard, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*. 1936, 1956<sup>2</sup>.  
 Elliott, G. R., *Scourge and Minister: A Study of Hamlet as a Tragedy of Revengefulness and Justice*. 1951.  
 ders. *Flaming Minister: a Study of Othello*. 1953.  
 Joseph, Bertram, *Conscience and the King: A Study of Hamlet*. 1953.  
 Whitaker, V. K., *Sh's Use of Learning*. 1953.  
 Bowers, Fredson, Scourge and Minister (Hamlet). *PMLA* 70, 1955, S. 740—749.  
 Siegel, Paul N., *Sh'an Tragedy and the Elizabethan Compromise*. 1957.  
 Wilson, Harold S., *On the Design of Sh'an Tragedy*. 1957.  
 Elliott, G. R., *Dramatic Providence in Macbeth*. 1958.  
 Ribner, Irving, *Patterns of Sh'an Tragedy*. 1960.  
 Fricker, Robert, Hamlet: Mensch und Vorsehung. *Anglia* 78, 1960, S. 317—340.  
 ders. Vom Wirken der Providenz bei Shakespeare. *Anglia* 79, 1961, S. 17—44.

