

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

**Artikel:** Das englische und das deutsche Shakespeare-Bild  
**Autor:** Mason, Eudo C.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-161600>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 17.03.2025

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

# Das englische und das deutsche Shakespeare-Bild

EUDO C. MASON

Während Shakespeare in Deutschland erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, und zwar von der fortgeschrittensten geistigen Elite der Nation entdeckt wurde, ist er in England schon zu seinen Lebzeiten und dann ununterbrochen das ganze 17. und 18. Jahrhundert hindurch ohne ernstzunehmenden Widerspruch vom ganzen geistig irgendwie in Frage kommenden englischen Volk mit Bewunderung, Stolz und Liebe gefeiert worden. Diese Shakespeare-Begeisterung zeichnet sich jedoch notwendig weniger durch Feinheit und Scharfsinn als durch eine gewisse, oft fast primitive Herzhaftigkeit aus. Der Reiz der Neuheit, der Shakespeare in Deutschland bis 1800 noch zukommt, fehlt im zeitgenössischen England. Die Anhänger und Vorkämpfer Shakespeares in Deutschland fühlten sich zunächst mit Recht als eine auserwählte Minderheit, die eine arg befehdete, revolutionäre, gute Sache gegen die Beschränktheit der bisherigen geistigen Führer und gegen den Stumpsinn der Masse zu verteidigen und durchzusetzen hatte; es ging dabei auch um ihre eigenen, aufbegehrenden neuen Bestrebungen, für die sie weitgehend in Shakespeare ein höchstes Symbol erblickten. Das alles verlieh ihrem Verhältnis zu Shakespeare eine Spannkraft, ein Hochgefühl, ein geistiges Verantwortungsbewußtsein und eine Kühnheit, wie sie sich nur bei oppositionellen Bewegungen entwickeln und von denen im Verhältnis des zeitgenössischen Engländers zu Shakespeare keine Spur vorhanden war. Denn in England waren sich alle über die einmalige Größe Shakespeares einig, da gab es keine Opposition. Dafür gab es aber etwas anderes, weniger Erfreuliches. Die fast einstimmige englische Bewunderung für Shakespeare war schon verhältnismäßig früh gewisse nicht unbedenkliche Kompromisse mit dem abgewandelten Geist und Geschmack der neueren Zeit eingegangen, also mit der immer stärker werdenden Aufklärung und mit dem dazugehörigen, größtenteils auf französische Vorbilder zurückgehenden Klassizismus. Die führenden Geister, die diese neue Richtung vertraten und die damit eine ähnliche Rolle in unserer Literaturgeschichte spielten wie etwa Gottsched in der deutschen, ließen sich zwar an Shakespeares unvergleichlicher Größe nicht irre machen. Dazu hatten sie zuviel Geist und zuviel echtes Dichtertum im eigenen Wesen. Sie waren ganz andere, viel imposantere Gestalten als Gottsched, diese Dryden, Pope, Addison und Samuel Johnson. Und doch waren sie alle mit der einen Hälfte ihres Wesens mehr oder weniger jenem gleichen Geist hörig, der Gottsched in Shakespeares Werken weiter nichts als «Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und

der gesunden Vernunft» erblicken ließ. Man fand aber einen Ausgleich zwischen dem aus vollem Herzen bewunderten Geist Shakespeares und diesem aufklärerisch-klassizistischen Geist, indem man Shakespeare zu einem reinen Naturgenie stempelte, das überhaupt keine Kunst besaß und das keine brauchte, von dem dann aber auch eingeräumt werden mußte, daß es den legitimen Forderungen der Dichtkunst als solcher nie Genüge leisten konnte. Dafür hatte es zu viele «Fehler», und die Hauptbeschäftigung der englischen Shakespeare-Kritik dieser Zeit besteht eben darin, diese Fehler aufzuzählen und dann am Schluß triumphierend festzustellen, daß seine «Schönheiten» noch zahlreicher und schwerwiegender sind. Überall begegnet diese fatale, aus dem Kompromiß geborene Formel, die es einem erlaubt, Shakespeare zu huldigen, ohne den klassizistischen Regeln und den Korrektheitsbegriffen der Aufklärung abtrünnig zu werden. Diese regelmäßig wiederkehrende Formel wird 1771 von Herder mit Recht beanstandet. Sie zerstückelt die Arbeit des Dichters, anstatt sie als ein zusammenhängendes Ganzes gelten zu lassen. Das ist der Preis, der um diese Zeit dafür entrichtet werden mußte, daß Shakespeare nicht, wie in Deutschland, das Heiligtum einer kämpferischen, avantgardistischen Elite, sondern der «darling» der ganzen Nation war. Wo alle Bedingungen in Deutschland dafür sorgten, daß eine äußerst prägnante, konturierte, scharf durchdachte Vorstellung Shakespeares entstand, mußten die entgegengesetzten englischen Bedingungen eher zu einem vagen Sowohl-Als-auch, zu einem verschwommenen, physiognomielosen, ganz und gar nicht kühnen Shakespeare-Bild führen.

Und doch gibt es schon von der Mitte des 18. Jahrhunderts an *auch im englischen Kulturraum* deutliche Anzeichen eines Strebens nach einer organischeren Shakespeare-Auffassung, das wesentlich in die gleiche Richtung geht wie die neu entstehende deutsche Shakespeare-Deutung, wenn es auch begreiflicherweise nicht mit der gleichen unbeschwerten Energie und Folgerichtigkeit durchgeführt wird. Die bisher doch vorwiegend *negative* Anwendung vom Begriff des Naturgenies auf Shakespeare, nämlich um seine Verstöße gegen die Regeln und seine sonstigen Fehler zu entschuldigen, weicht einer viel positiveren Auffassung, für welche das Naturgenie als das Höchste, das einzig wirklich Wertvolle, gilt. Das Wort Originalgenie wird zur Losung, und Shakespeare wird als reinsten, höchsten Typus des Originalgenies aufgefaßt und dargestellt. Diese Wendung zum Besseren innerhalb der sonst allzu amorphen englischen Shakespeare-Begeisterung steht der sich gleichzeitig abspielenden, voraussetzungslosen und daher kühneren und entschlosseneren deutschen Entwicklung so nahe, daß man zunächst meinen könnte, die führenden Geister beider Nationen hätten sich hier begegnen und auf Grund ihrer gemeinsamen Liebe zu Shakespeare einen Bund schließen müssen. Dazu ist es aber nicht gekommen. Shakespeare hat sogar den deutschen und den englischen Geist eher voneinander getrennt als daß er sie verbunden hätte.

Dem zunehmenden deutschen geistig-kulturellen Hochgefühl kam es immer weniger auf bloße Ebenbürtigkeit und immer mehr auf unbedingte Überlegenheit dem zeitgenössischen England gegenüber an. Zumal die Jenaer Romantiker waren im Gegensatz zu den so sehr anglophilen Generationen Lessings und Herders ausgesprochen ablehnend in ihrer Einstellung zu England. Sie ließen niemand darüber im Zweifel, daß sie sich durch ihre Shakespeare-Begeisterung gar nicht mit dem zeitgenössischen England verbunden fühlten. Indem sie sich Shakespeare aneigneten, hatten sie für ihr eigenes Gefühl die Engländer enteignet, das heißt sie glaubten Shakespeare unvergleichlich viel besser zu verstehen und viel tiefer und inniger zu lieben als irgend ein Engländer es je zu tun imstande wäre. Am 11. Dezember 1797 schrieb A. W. Schlegel an Tieck:

Ich hoffe, Sie werden in Ihrer Schrift beweisen, Shakespeare sei kein Engländer gewesen. Wie kam er nur unter die frostigen, stupiden Seelen auf dieser Insel. Freilich müssen sie damals mehr menschliches Gefühl und Dichtersinn gehabt haben als jetzt.

Ähnlich hat Schelling um 1803 Crabb Robinson gegenüber behauptet: Shakespeare sei für die ganze englische Nation ein Buch mit sieben Siegeln. Bei dieser von den deutschen Romantikern eingeführten Auffassung ist es dann auch im wesentlichen geblieben. Es wird angenommen, daß die Engländer bis 1800 nur ein völlig unzulängliches oder gar kein Verhältnis zu Shakespeare hatten und ihn dann erst bei den Deutschen einigermaßen verstehen und schätzen lernten. So schreibt 1885 B. K. Schröder: «Sein eigenes Volk vergaß ihn, und gerecht wurde man seiner Größe erst in Deutschland, durch Lessing, Goethe.» Die gleiche Haltung findet man noch 1911 bei Gundolf überall in seinem *Shakespeare und der deutsche Geist* und 1941 bei Herbert Schöffler, wenn er schreibt:

Englisch-romantisches Denken, so in Coleridge, genährt von Lessings Ideen und denen unserer andern Klassiker, öffnet das Heimatland Shakespeares neuen Einsichten über seinen größten Sohn.

Allzu naiv und ahnungslos war Carlyle, als er 1841 erklärte:

Ja, dieser Shakespeare ist unser; wir erzeugten ihn, wir denken und sprechen durch ihn; wir sind eines Blutes und einer Sippe mit ihm.

Dieses stolze «denn er war unser» macht der Deutsche den Engländern aus voller Überzeugung streitig, und darin gibt ihm übrigens gerade Bernard Shaw in einem sehr interessanten Zusammenhang recht. Er hat nämlich mitten im Ersten Weltkrieg, als am 23. April 1916 Shakespeares 300. Todestag feierlich begangen wurde, in einer liberalen Zeitschrift geschrieben: «England hat kein Recht, Shakespeare zu feiern. Das überlasse man Berlin.» Was wir von unsern Vätern geerbt hatten, haben die Deutschen erworben, um es zu besitzen. Der Fall dürfte wohl einmalig in der Geschichte der Weltliteratur

dastehen, daß eine Nation auf den Gedanken gekommen wäre, den größten Dichter einer anderen Nation auch über alle Grenzen der Sprache hinweg gleichsam zu kapern und daß ihr dies sogar, wenigstens für ihr eigenes Gefühl, restlos gelungen wäre.

Man bekommt gelegentlich zu hören, nicht nur, daß die Deutschen wertvollste Beiträge zur wissenschaftlichen Erforschung Shakespeares geleistet haben — was gar nicht in Frage zu stellen ist —, sondern auch, daß sie die Shakespeare-Philologie erst begründet hätten. Dies trifft aber nicht zu. Die wesentliche Forschungsarbeit über Shakespeare, von welcher sowohl die englischen wie auch die deutschen Gelehrten noch immer leben, war, schon lange ehe der erste deutsche Forscher sich auf diesem Gebiet hervortat, geleistet worden, und zwar von den braven und langweiligen Herausgebern und Privatgelehrten des 18. Jahrhunderts, Theobald, Warburton, Johnson, Malone, Steevens und wie sie alle heißen. Alle späteren Entdeckungen sind doch nur Ergänzungen, neue Auslegungen, Berichtigungen und Umordnungen dieses riesigen wissenschaftlichen Grundstocks. Es war das Verdienst der ersten deutschen Shakespeare-Forscher, daß sie öfters eher als die Engländer selber ahnten, welchen *Gebrauch* man von diesen so emsig und gewissenhaft zusammengetragenen Kenntnissen machen könne — sie ernteten aber dabei, wo sie nicht gepflügt oder gesät hatten. Ohne die fünfzehnbändige Shakespeare-Ausgabe von Steevens (1793) mit ihrem riesigen kritischen Apparat sind die Arbeiten A. W. Schlegels und Tiecks als Shakespeare-Übersetzer und -Forscher nicht zu denken. Man höre, was A. W. Schlegel selber 1808 zu dieser Frage sagt:

Shakespeare ist wie dem Dante die hier vielleicht unentbehrliche, obwohl lästige Ehre zuteil geworden, als ein klassischer Autor des Altertums behandelt zu werden. Man hat die ältesten Ausgaben sorgfältig verglichen, und wo die Lesarten verderbt schienen, mancherlei Verbesserungen versucht; man hat eine ganze vergessene Literatur aus jener Zeit wieder aufgestöbert, um etwas zur Erklärung von Shakespeares Ausdrücken und Anspielungen Dienliches darin zu finden. Der Ausleger sind so viele aufeinander gefolgt, daß ihre Arbeiten nebst den kritischen Streitigkeiten, Widerlegungen, Rechtfertigungen usw. eine nicht unbedrängliche Bibliothek ausmachen. Diese Bemühungen sind Lobes und Dankes wert, vorzüglich die historischen Untersuchungen über die Quellen, woraus Shakespeare seine Stoffe geschöpft, über die damalige Verfassung der Schaubühne und dergleichen mehr. Allein schon in Hinsicht auf die bloße philologische Kritik kann ich häufig nicht gleicher Meinung mit den Kommentatoren sein. Wo sie es aber vollends unternehmen, über den Dichter als solchen zu reden, ihn zu beurteilen, zu meistern, da muß ich mich gänzlich von ihnen trennen.

Es liegt hier schließlich noch immer der gleiche alte Gegensatz vor wie überhaupt in allen Dingen zwischen deutschem und englischem Geist. Bei den Engländern wiegt das Empirische, das Dilettantenhafte und der gesunde Menschenverstand, bei den Deutschen dagegen das Philosophisch-Tiefschürfende, der Sinn für das Absolute und das Wissenschaftlich-Systematische und Gründliche vor. Es könnte aber so sein, daß zur gediegensten Kritik der metaphysische Sinn fürs Absolute *und* der empirische Sinn fürs Bedingte, der hohe

Schwung des Geistes *und* der trockene Verstand, die Gründlichkeit wissenschaftlicher Strenge *und* die Frische des Dilettantismus im gleichen Maße gehören. Wenn dem so wäre, müßte eine ausschließlich englische und eine ausschließlich deutsche kritische Haltung gleichermaßen unbefriedigend sein. Die eine hat manches von der anderen zu lernen, verlangt gewissermaßen durch die andere ergänzt zu werden. Man könnte in diesem Zusammenhang etwa an A. C. Bradley denken, der als Engländer doch zugleich Hegelianer war, oder an L. L. Schücking, der als Deutscher einen so hochentwickelten konkreten Realismus aufweist, wie er sonst eher dem Engländer eignet.

Bei allen bisherigen Erörterungen dieser Frage hat man nicht nur in Deutschland, sondern auch in England vorausgesetzt, daß die ernstzunehmende englische Shakespeare-Deutung (soweit es sie gibt) erst nach 1800 mit der Romantik einsetzt. Wird dies einmal zugegeben, so kommt es nur darauf an, ob die englischen Romantiker unabhängig von den Deutschen zu ihrer Shakespeare-Auffassung gelangt sein könnten oder nicht. Für denjenigen aber, der es nicht zugibt und der, wie der Verfasser, sowohl der englischen wie auch der deutschen romantischen Shakespeare-Deutung nur einen bedingten Wert beimißt, ist diese bis zum Überdruß debattierte Frage bloß von nebensächlichem Interesse. Gewiß verdankt Coleridge in seiner Shakespeare-Kritik A. W. Schlegel, Schelling und anderen Deutschen viel mehr als er je eingestehen wollte, wenn auch bei den anderen englischen Romantikern kein so entscheidender deutscher Einfluß auf diesem Gebiet vorliegen dürfte, wie ihn etwa René Wellek nachzuweisen versucht. Es geht uns aber jetzt nicht um Coleridge und seine Zeitgenossen, sondern um ihre englischen Vorgänger aus der Zeit, als noch nicht das Geringste über die große deutsche Shakespeare-Entdeckung in England bekannt geworden war, ja auch aus der noch früheren Zeit, ehe diese überhaupt begonnen hatte. Zu dieser früheren englischen Shakespeare-Kritik nimmt Tieck 1800 in seinen *Briefen über Shakespeare* Stellung:

Die meisten der unzähligen Schriften, die über ihn geschrieben sind, habe ich gelesen, und von diesen kann ich Dir ohne Bedenken behaupten, daß kein gedruckter Engländer ihn jemals verstanden hat, ebensowenig einer von denen, die ich mündlich gesprochen habe; es mag aber wohl welche geben, die von allen diesen abweichen; schlimm ist es immer, daß sie bei Kotzebue nun endlich gefunden haben, was sie immer bei Shakespeare vergeblich suchten. Zur Zeit als der Dichter noch lebte, haben ihn wohl manche Briten begriffen, denn sonst hätten sie ihn eben nicht geduldet, aber seitdem sind sie um vieles brutaler geworden. In Deutschland hat man hin und wieder ein einzelnes schönes Wort über ihn gehört. . .

Nicht viel günstiger haben Coleridge und mit und nach ihm die meisten romantisch angehauchten Engländer des ganzen 19. Jahrhunderts über das Shakespeare-Schrifttum ihrer eigenen Landsleute vor 1800 geurteilt. So mußten sie, so mußten die Schlegels, Tieck und ihre Gefährten urteilen, denn sie gehörten alle, sowohl die Engländer wie auch die Deutschen, einer neuen, aufbegehrenden, «romantisch» orientierten Generation an, für welche die mehr

oder weniger klassizistisch-aufklärerischen Voraussetzungen jener älteren englischen Schriften über Shakespeare unerträglich waren. Das, was Tieck, die Schlegels, Schelling und andere deutsche Romantiker so geringschätzig als spezifisch englisch abtaten, war im Grunde nichts als der Geist der Aufklärung überhaupt, aber besonders in Beziehung zur Dichtung, wie er früher in ganz Europa, auch in Deutschland geherrscht hatte. Indem sie England zur Hochburg des alten, beschränkten Aufklärungs-Klassizismus schlechthin machten, vergaßen sie, daß die Bewegung zu dessen Überwindung in England begonnen hatte und daß ohne zeitgenössische englische Vorbilder und Anregungen die große deutsche Entwicklung seit 1750, deren Erben sie selber waren, unmöglich gewesen wäre. Im Hochgefühl, es selbst zuletzt so herrlich weit gebracht zu haben, vermochten sie in der englischen Shakespeare-Kritik ausschließlich das Rückständig-Beschränkte zu vernehmen.

Liest man diese älteren Schriften aufmerksamer und vorurteilsfreier als Tieck, Schlegel oder Coleridge sie zu lesen imstande waren, so überrascht einen immer wieder, wieviel vom Wesentlichen unseres heute noch gültigen Shakespeare-Bildes doch von ihnen vorweggenommen wird. Vor allem wären hier Dryden, Addison, Pope und Samuel Johnson zu nennen. Freilich standen sie noch wesentlich auf dem gleichen aufklärerischen Standpunkt wie Gottsched — und trotzdem bringen sie nebenher immer wieder die treffendsten Urteile und Betrachtungen. Drydens Wort: «Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig», zählt zum Großartigsten, was je von Shakespeare gesagt worden ist.

Ein Hauptthema der früheren englischen Schriften über Shakespeare ist natürlich seine Nichtachtung der Aristotelischen Regeln, besonders der drei Einheiten. Gerade hierin erblickte man schlimme «Fehler», die nur durch ganz außerordentliche «Schönheiten» wieder aufgewogen werden konnten. Dieses alte Problem ist für uns inzwischen gegenstandslos geworden und nur noch von historischem Interesse. Das verdanken wir vor allem dem Shakespeare-Aufsatz Herders von 1771/72. Um dieses Problem ein für allemal zu erledigen, bedient sich Herder zweier Hauptbegriffe. Der eine ist historisch-empirisch: er beruft sich auf die völlig verschiedenen historischen, völkischen und kulturellen Bedingungen, unter denen sich das Drama im alten Hellas und im elisabethanischen England entwickelt hat, und fragt, wieso die Gesetze, die sich notwendig aus der einen Situation ergeben hätten, für die andere auch gelten könnten oder sollten:

In Griechenland entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland war's, was es im Norden nicht sein konnte. Im Norden ist's also nicht, und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen.

Herders zweiter Hauptbegriff ist aber eher ein philosophischer, wobei er nicht von den historischen Tatsachen, sondern von der Idee ausgeht, indem

er nach der Beschaffenheit des menschlichen Bewußtseins fragt: «Was denn Ort und Zeit sei»? Es gibt, meint er, für die Seele, für die Einbildungskraft, das heißt aber dann auch für die Dichtung eine *innere* Zeit, einen *inneren* Raum, und diese haben mit der meßbaren äußeren Zeit, mit dem meßbaren äußeren Raum nichts gemein, unterliegen also auch nicht ihren Gesetzen: «So ist da im Innern dein Maß von Zeit und Raum.» Das Bemerkenswerte ist nun aber, daß diese beiden Hauptbegriffe Herders von den Engländern *Pope* und *Samuel Johnson* in ihren Shakespeare-Vorreden vorweggenommen wurden, wobei zu fragen wäre, ob Herder, der diese Vorreden innerhalb seines Shakespeare-Aufsatzes selber erwähnt, nicht unbewußt ein wenig Anregung von ihnen empfangen haben könnte. Der Keim von Herders historisch-empirischem Hauptbegriff ist schon in Popes Worten vom Jahre 1725 enthalten:

Shakespeare nach den Regeln des Aristoteles zu beurteilen ist daher das gleiche, wie wenn man jemandem nach den Gesetzen eines Landes den Prozeß machen wollte, der nach denen eines anderen Landes handelte.

Der Keim von Herders philosophischem Begriff ist in Johnsons Worten vom Jahre 1765 enthalten:

Wenn man einwendet, daß es unmöglich sei, die erste Stunde in Alexandria und die nächste in Rom zu verbringen, so setzt das voraus, daß der Zuschauer sich wirklich bei Beginn des Stückes in Alexandria wähnt. . . Wer sich aber soviel vorstellen kann, kann sich auch mehr vorstellen. Wer die Bühne einmal für den Palast der Ptolomäer zu halten vermag, kann eine halbe Stunde später in ihr das Vorgebirge von Actium sehen. Wenn man Illusion überhaupt zugibt, so hat die Illusion keine festen Grenzen. . .

Ähnlich sagt Johnson zur Frage der Einheit der Zeit — und hier berührt er sich noch enger mit Herder:

Von allen Daseinsformen fügt sich die Zeit am willigsten der Einbildungskraft; wir können uns den Verlauf von Jahren ebenso leicht vorstellen wie den Verlauf von Stunden.

Es liegt hier etwas vor, was auch sonst immer wieder im Verhältnis zwischen deutschem und englischem Geist zu beobachten ist. Pope und Johnson sind unter der Gewalt ihres Shakespeare-Erlebnisses auf neue und kühne Gedanken gekommen — denn es waren für die damalige Zeit in der Tat kühne Gedanken. Sie wollen Shakespeares Verstöße gegen die Regeln nicht bloß entschuldigen oder durch seine Schönheiten aufgewogen wissen, wie es bisher üblich war; sie wollen sie *rechtfertigen*, sie wollen den Dichter bedingungslos freisprechen. Johnson weigert sich ausdrücklich, Shakespeares Verstöße gegen die Regeln zu seinen «Fehlern» zu zählen. Das heißt aber, daß diese beiden Erz-Klassizisten die heiligen Regeln nicht mehr anerkennen, und ferner, daß ihnen die umfassenden historischen und philosophischen Überlegungen aufgegangen sind, von denen allein aus die starre Autorität dieser Regeln erfolgreich kritisiert und gebrochen werden könnte. *Weiter geht es bei ihnen aber nicht.* Aus irgendeinem Grund können oder wollen sie sich nicht auf der Höhe ihrer



kühnen geistvollen Aperçus halten, sie nicht zu Ende denken. Das bleibt solchen Deutschen wie Gerstenberg oder Herder vorbehalten, während Johnson und Pope sich auf die Ebene des Alltags, des Vertrauten und Bewährten zurückbegeben. Johnson, der sehr wohl einsieht, wohin seine Kritik an der Einheit der Zeit und des Ortes führen könnte, bemerkt dazu, nicht ohne einen Anflug von Ironie:

Vielleicht kann das, was ich dem Leser nicht als starres Dogma, sondern als Frucht meines Nachsinnens vorlege, Veranlassung geben, die Grundgesetze des Dramas aufs neue zu untersuchen. Ich bin dabei über meine eigene Tollkühnheit fast erschrocken, und wenn ich den Ruhm und die Stärke jener betrachte, die die entgegengesetzte Meinung vertreten, so bin ich bereit, in ehrfürchtiges Schweigen zu versinken.

Jene «neue Überprüfung der Grundgesetze des Dramas», die Johnson, obwohl er sie selber Shakespeare zuliebe heraufbeschworen hatte, nicht ohne Schrecken voraussieht, wurde kurz darauf von Lessing, dann aber viel radikaler von Gerstenberg und Herder vorgenommen. Der deutsche Geist zeichnet sich dadurch aus, daß er sich immer auf der Höhe seiner kühnsten Gedanken zu halten, sie konsequent zu Ende zu denken sucht oder gar über sie hinauschießt, wie es der lässigere und kompromißbereitere Engländer — der auch seine kühnen Gedanken hat — viel seltener tut.

Die hier erörterte Vorwegnahme von Herders Lösung des Problems der Einheit von Zeit und Ort durch Pope und Johnson steht keineswegs vereinzelt da. Sie ist vielmehr nur ein besonders anschauliches Beispiel für die Art, wie die besten dieser alten englischen Shakespeare-Interpreten doch immer wieder trotz ihrer Grenzen etwas von dem ahnten, worauf es wirklich ankommt. Um 1711 zum Beispiel verteidigt Addison energisch den tragischen Ausgang des King Lear gegen die «chimärische Idee der poetischen Gerechtigkeit». 1712 singt er eine Lobeshymne auf jenen «edlen Überschwang der Phantasie», der Shakespeare wie keinen anderen befähigte, «Geister, Feen, Hexen und dergleichen imaginäre Wesen» lebendig und überzeugend darzustellen. Sogar vom metaphysischen Elan, womit Coleridge von Shakespeares «myriad-mindedness» und andere englische und deutsche Romantiker von der Welthaftigkeit seines Geistes sprechen sollten, schwingt schon etwas in folgenden Worten Drydens und Popes mit:

Er war der Mann, der unter allen neueren und vielleicht auch alten Poeten die größte und umfassendste Seele besaß.

Er brauchte nicht die Brille der Bücher, um die Natur zu lesen; er blickte nach innen und fand sie dort.

Es war nun schließlich doch ein ganz gesunder Instinkt, der die Menschen des früheren 18. Jahrhunderts noch so großen Wert auf die dramatischen Einheiten legen ließ. Denn so wie die Entwicklung vor sich gegangen war, bedeuteten die drei Einheiten für die damalige Zeit den einzig vorstellbaren Be-

griff einer *dramatischen Form* überhaupt. Es ging von Shakespeare, so wie man ihn damals erleben mußte, eine Verführung aus, die Form als etwas für das Drama unter Umständen Entbehrliches abzutun. Bei einem Volk, das ohnehin zu einer empirischen Gesinnung neigte, und in einem Zeitalter, das unter der Vorherrschaft der empirischen Philosophie Lockes stand, konnte die Ansicht sich leicht durchsetzen, daß die Form und die Forderungen der Form vielleicht doch, wenigstens wenn es sich um einen Dichter wie Shakespeare handelte, nichts als Aberglaube und Hirngespinnst seien — hier sei eine Fülle der heterogensten Einzelschönheiten, bei denen jeglicher Geschmack irgendwie auf seine Kosten komme: was wollte man mehr verlangen? Die Grundsätze von Goethes Theaterdirektor machten Schule: «Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen. . . »

Auf den früheren Stufen der deutschen Begegnung mit Shakespeare fehlte es übrigens auch keineswegs an einer ähnlichen Neigung, Shakespeare zu Ehren die Formlosigkeit heilig zu sprechen, besonders unter den Stürmern und Drängern — nichts anderes besagt das Wort des jungen Goethe: «Schakespears Theater ist ein schöner Raritätenkasten.»

Auf die Dauer aber konnte diese Gefahr die Deutschen mit ihrem Sinn fürs Absolute weniger bedrohen, zumal zu einer Zeit, als eine große idealistische Philosophie sich bei ihnen entwickelte und Schiller mit seinen ästhetischen Schriften die entscheidende Bedeutung der Form sowohl für das Kunst-Schaffen wie auch für das Kunst-Genießen so eindringlich darlegte.

Es gehörte im früheren 18. Jahrhundert eine außergewöhnliche Behendigkeit des Geistes dazu, sich die Möglichkeit einer anderen, freieren, biegsameren und organischeren dramatischen Form vorzustellen als die bisher allein offiziell anerkannte mit ihren drei Einheiten und sonstigen Regeln. Und es gehörte auch eine noch seltenere Wachsamkeit des Geistes dazu, einzusehen, daß man sich unbedingt einen derartigen neuen, erweiterten Begriff der dramatischen Form bilden muß, wenn man von Shakespeare nicht nur als *großem* Dichter, sondern als Dichter *überhaupt* zu reden gewillt ist. Behendigkeit und Wachsamkeit des Geistes waren gerade damals Sache der Deutschen, wie man an den Äußerungen Lessings, Gerstenbergs und Herders zu diesem Thema erkennt. Sie fehlten aber keineswegs gänzlich im zeitgenössischen England. Hier ist vor allem wieder Samuel Johnson zu nennen, der schon 1747 das Wesentliche an Shakespeares Kunst darin erblickte, daß er «jeden Wechsel des vielfarbigen Lebens zeichnet». 1751 und 1753 wurde dieser Grundgedanke weiter entwickelt:

Seine Werke dürfen als eine Karte des Lebens, als ein getreuer Abriß menschlicher Verhältnisse betrachtet werden.

Weder mit diesem Begriff von Shakespeares Dichtung als einer «Karte» oder «Darstellung» des Lebens noch mit seiner In-Frage-Stellung der Einheiten von Ort und Zeit wollte Johnson jedoch die dramatische Form als solche

preisgeben. Es gehe bei Shakespeare um das «gemischte Drama» (1751), dem die einzig wirklich notwendige Einheit, die der *Handlung*, nicht abzusprechen sei. Dabei setzte sich Johnson unbeirrt über die herkömmliche Auffassung der Einheit der Handlung hinweg wie später Herder mit seiner «Einheit der Begebenheit»; Nebenhandlungen seien durchaus zulässig, sofern sie, wie fast immer in Shakespeares besten Stücken, zumal im *König Lear*, kunstvoll mit der Haupthandlung verbunden sind und durch Abwandlung oder Kontrast die Gesamtwirkung erhöhen. Wer, in den Schulregeln befangen, an Shakespeares Nebenhandlungen und an seiner Verbindung des Komischen mit dem Tragischen Anstoß nimmt, verrät bloß, nach Johnson, daß er den wahren Sinn seiner Dichtung und die wahre Eigentümlichkeit seiner Form (Johnson nennt sie «design» oder «composition») gar nicht verstanden hat:

Shakespeares Stücke sind im strengen und kritischen Sinne weder Tragödien noch Komödien, sondern Kompositionen eigener Art. Sie enthüllen den wahren Zustand der irdischen Natur, die an Gut und Böse, Freude und Leid teilhat, welche sich wieder in unbegrenzt vielfältiger Art und zahllosen Kombinationen miteinander vermischen. Sie offenbaren so den Lauf der Welt, in der des einen Verlust der Gewinn des anderen ist, in der zur gleichen Stunde der Fröhliche zum Wein eilt und der Trauernde seinen Freund begräbt, in der die Bosheit des einen zuweilen durch den Scherz des anderen überwunden wird und in der viele Übeltaten und viele Wohltaten absichtslos erwiesen oder verhindert werden... Shakespeare hat die Fähigkeit, Lachen und Traurigkeit zu erregen, nicht nur in einem Geist, sondern in einer Komposition vereinigt. (1765)

Hier, bei Johnson, meldet sich zum ersten Male, schon 1751 ansatzweise und 1765 in aller Deutlichkeit, jener Sinn für Shakespeares polyphonische Form als Einheit in der Vielfalt, der für alle ersprißlicheren späteren Entwicklungen maßgebend bleiben soll und der auch bei Lessing mit seinem Begriff des «weitläufigen Freskengemäldes» (1768) noch nicht richtig zu erkennen ist. Hans Wolffheim meint zwar in seiner «Entdeckung Shakespeares» (1959), daß Johnsons «direkte Wirksamkeit auf die deutsche Geschichte der Aneignung Shakespeares im 18. Jahrhundert nur gering gewesen ist». Und doch ist es schwer, zu glauben, daß Gerstenberg und Herder ganz unabhängig von Johnson zu ihren bedeutenden Einsichten in die Geheimnisse von Shakespeares dramatischer Form gelangt sind. Freilich konnte der vierschrötige gesunde Menschenverstand, der Johnsons kühnere Gedankenflüge stets begleitet und manchmal fast wieder aufhebt, den nachlessingschen Schriftstellergenerationen in Deutschland wenig zusagen. Da war es leicht, gerade in dem Augenblick, in dem man sich das Beste von ihm halb unbewußt aneignete, sich auch in einem nicht ganz berechtigten Gefühl geistiger Überlegenheit über ihn hinwegzusetzen.

Wo der Sinn für Shakespeares polyphonische Form fehlt, begnügt man sich allzu oft damit, seine Dichtung bloß als eine Art riesigen Steinbruch anzusehen, aus dem es verschiedenerlei wertvolles Material zu gewinnen gilt. Man hat kein Gefühl dafür, daß dies keine angemessene Art ist, mit Werken umzu-

gehen, von denen jedes idealiter ein organisch zusammenhängendes Ganzes, eine abgerundete Welt für sich darstellt und als solches, wie Johnson betont, ein hohes Maß an bewußt überlegendem *Künstlertum* voraussetzt. Man unterscheidet nicht zwischen den Gestaltungen der Kunst und der empirischen Lebenswirklichkeit; der Gedanke einer solchen Abgrenzung ist einem unfaßbar oder lästig, zumal Shakespeare gegenüber. Daß seine Dramen überhaupt Dramen sind, scheint das Unwesentlichste an ihnen zu sein. Goethe schreibt zu diesen Fragen im allgemeinen: «Wenig Deutsche, und vielleicht nur wenige Menschen aller neueren Nationen haben Gefühl für ein ästhetisches Ganzes.» Dieser Mangel macht sich aber trotz der bahnbrechenden Einsichten Johnsons bis zum heutigen Tage viel häufiger bei den vorwiegend empirisch eingestellten Engländern in ihrem Umgang mit Shakespeare bemerkbar als bei den philosophischen Deutschen, denen die strenge ästhetische Lehre Kants und Schillers auch hier zustatten kommt.

Es sind vor allem vier Aspekte Shakespeares, die viele Leser und Kritiker so einseitig ansprechen, daß sie darüber für die spezifische Qualität seiner Dichtungen als dramatischer Kunstwerke blind bleiben. An erster Stelle stoßen wir hier auf seine Charakterdarstellung und seine Fähigkeit, die Leidenschaften auszudrücken: man begeistert sich für ihn als den großen Kenner des menschlichen Herzens, als den genialen Psychologen, ohne dabei zu bedenken, daß das Psychologische als solches nie Selbstzweck eines Dichters sein kann, sondern immer im Dienst des «ästhetischen Ganzen» steht. Es stimmt etwas nicht, wenn die Personen ganz und gar aus der dramatischen Situation und Handlung, in der Shakespeare sie zeigt, losgelöst und als «wirkliche Menschen» mit einem selbständigen Dasein betrachtet werden, wie das allzu oft, gerade in der englischen Kritik, geschieht; so etwa wenn Hazlitt schreibt:

Jeder seiner Charaktere ist so sehr er selbst, so absolut unabhängig von den anderen sowie von dem Dichter, als ob sie lebende Menschen und keine Erfindungen des Geistes wären. Seine Charaktere sind wirkliche Wesen von Fleisch und Blut.

Die Personen in einem Drama existieren doch nur in diesem Drama, das heißt in ihren wechselseitigen Beziehungen, und wir nehmen ihnen viel mehr als wir ihnen geben, wenn wir sie wohlmeinend zu «wirklichen Menschen von Fleisch und Blut» befördern. «Charakter im Drama, so er nicht mehr ist als Charakter, gleicht einer Brücke ohne Schwungkraft», sagt Rudolf Kaßner in einer seiner ausgezeichneten Shakespeare-Deutungen. Johnson, der das seltene «Gefühl für ein ästhetisches Ganzes» besaß, hat dies klar erkannt, ohne jedoch bei seinen eigenen Landsleuten recht damit durchdringen zu können. Was hier fehlte, war ein englischer Schiller.

Eine hervorragende Eigenschaft Shakespeares, die aus naheliegenden Gründen fast ausschließlich von Lesern mit Englisch als Muttersprache allzu oft einseitig auf Kosten von allem übrigen herausgestrichen wird, ist seine rein

sprachliche Genialität. Es werden dabei vor allem die irgendwie als lyrisch empfundenen Stellen herausgeklaut, als ob Shakespeares eigentliches Dichtertum sich nur in ihnen offenbarte. Man spielt sozusagen das *Dichterische* bei Shakespeare gegen seine *Dichtung* aus und erblickt in den Dramen als solchen bloße mit in Kauf zu nehmende minderwertige Fassungen der kostbaren poetischen Edelsteine. Diese noch immer bestehende Richtung der englischen Shakespeare-Kritik meldet sich, wie die einseitige Hervorhebung des Seelenkundigen, schon vor Mitte des 18. Jahrhunderts; 1765 legt Johnson gegen sie Berufung ein: «Shakespeares eigentliches Können zeigt sich nicht in der Schönheit einzelner Stellen, sondern im Fortgang seiner Handlung.»

In diesen beiden Fällen geht es um einen durchaus richtigen Instinkt für Wesentliches, der sich nur deshalb unheilvoll auswirkt, weil ihm der Mittelpunkt fehlt, dem er sich hätte unterordnen müssen, nämlich ein angemessener Sinn für die Form von Shakespeares Dramen. Viel problematischer sind zwei andere einseitig-abwegige Hauptrichtungen der Shakespeare-Kritik, von denen im 18. Jahrhundert noch kaum eine Spur zu erkennen ist. Es handelt sich dabei um die Aspekte seines Werks, mit denen man sich das ganze 19. Jahrhundert hindurch vorwiegend befaßte und für die man sich erst mit dem Aufkommen der Romantik zu interessieren begann. Der eine betrifft Shakespeares vermeintliche Offenbarung der eigenen Seele, der Geheimnisse seiner inneren und sogar auch seiner äußeren Biographie durch seine Dichtung, der andere seine anzunehmende einzigartige philosophisch-religiöse Weisheit. Eins der plumpsten Beispiele für den Versuch, die innere Biographie des Dichters aus seinen Dramen zu rekonstruieren, ist Frank Harris' *Der Mensch Shakespeare und seine tragische Lebensgeschichte* (1909), von Thomas Mann immerhin hoch geschätzt. Eins der subtilsten ist Gundolfs *Shakespeare: Leben und Werk* (1928), das bei allen ausgezeichneten Einzelheiten in der Gesamtanlage doch ein abwegiges Unternehmen bleibt. Bei allen derartigen Bemühungen um Shakespeares Persönlichkeit, wie bei den unzähligen, fast noch bedenklicheren Versuchen, seine Dichtung in verwegene philosophisch-religiöse Lehren umzusetzen, feiert der Subjektivismus hemmungslose Orgien: Shakespeare erscheint dann meistens als ein Bundesgenosse, Bruder im Geist oder gar seelischer Doppelgänger des jeweiligen modernen Kritikers. Dieses Überhandnehmen des Subjektiven ist sowohl in Deutschland als auch in England die auffallendste, nicht ohne weiteres als Fortschritt zu bezeichnende Entwicklung, mit der die Shakespeare-Kritik des 19. Jahrhunderts über die des 18. Jahrhunderts hinausgeht. Ansätze dazu sind in der Hamlet-Deutung in Goethes *Wilhelm Meister* schon zu erkennen. Man erblickt dabei in Shakespeares Dramen immer weniger ein «ästhetisches Ganzes», immer mehr «Bruchstücke einer großen Konfession».

Ein auffallendes Beispiel sowohl für die weitverbreitete Ahnungslosigkeit britischer Kritiker im rein Ästhetischen wie auch für die Gefahren der neueren subjektiven Einstellung zu Shakespeare ist Carlyle, der 1841 von ihm schreibt:

Seine Werke sind so viele Fenster, durch die wir einen Blick auf ihn erhaschen . . . nur hier und da tönt in ihnen die volle Selbstaussage des Menschen. Stellen gibt es, die wie ein Glanz aus dem Himmel über einen kommen, Lichtausbrüche, die das innere Herz der Dinge erhellen . . . Solche Ausbrüche lassen uns jedoch fühlen, daß das, was sie umgibt, nicht strahlend, daß es zum Teil zeitgebunden, konventionell ist. Ach, Shakespeare mußte für das Globe-Theater schreiben; seine mächtige Seele mußte sich, so gut es ging, in jene und in keine andere Form hineinzwängen.

Die einzige uns in Shakespeares Dichtung gebotene Offenbarung ist doch nicht etwas, das erst hinter ihr gesucht werden müßte und das genau so gut in einer anderen, uns vielleicht mehr zusagenden Form hätte in Erscheinung treten können, sondern eben diese Dichtung selbst, die so, wie sie nun einmal vorliegt, hinzuzunehmen ist und allein nach den ihr immanenten Gesetzen richtig begriffen und bewertet werden kann. Carlyle stellt sich hier im Grunde auf genau den gleichen Standpunkt wie Voltaire, wenn er von den «auf einen Misthaufen gestreuten Diamanten» im *Julius Cäsar* spricht. Es gibt zwar keinen Einzelaspekt Shakespeares, mit dem man sich grundsätzlich überhaupt nicht befassen dürfte, wie denn auch zugegeben werden muß, daß in mehreren seiner Stücke das Ganze sich keineswegs auf der Höhe der besten einzelnen Teile hält, sondern faktisch im Flickwerk stecken bleibt; aber auch für alle solche Einzelteile und Einzelaspekte wird man nie den rechten Sinn haben und sich bei ihrer Erörterung nie über eine bloß private und anachronistische Eigenmächtigkeit erheben, wenn man nicht zugleich den Sinn für das Ganze hat, zu dem sie nun doch einmal gehören und durch das sie erst Bestand erhalten. Es ist immer etwas Verdächtiges an dem Kritiker, der besser als Shakespeare selber weiß, was dieser eigentlich will und wie er es hätte anpacken sollen.

Das wichtigste Anliegen der romantischen Shakespeare-Kritiker in England sowohl wie in Deutschland, sein bewußtes Künstlertum gegen die bisherige Ansicht, er sei ein wildes Naturgenie, zu behaupten, interessiert uns vor allem insofern, als gerade darin die Deutschen gegen die Unzulänglichkeit und Verständnislosigkeit der Engländer polemisieren. 1792 schreibt Tieck an Wackenroder:

Ich ärgere mich aber immer über die anmaßlichen Kommentatoren, die so blind wie Maulwürfe sind; über die Nachbeterei, wo in jedem Lesebuch steht, Shakespeare sei ein Genie, aber ohne Geschmack (Genie ohne Geschmack ist für mich jetzt ein Unding), er besitze keine Kunst, und ich finde auf jeder Seite so feine Kunst, so feines Gefühl, den feinsten Geschmack.

In der Tat war dies eine Reaktion, die sich gleichzeitig in Deutschland und in England abspielte und von der, wie wir gesehen haben, die ersten deutlichen Spuren sich schon 1751 gerade bei Johnson finden. Im Grunde handelt es sich dabei um die letzte Stufe in der Überwindung des alten französisierenden Klassizismus, wonach «Geschmack» und Kunst ausschließlich in einer ganz genauen Beobachtung aller Regeln bestand. Sobald man sich von dieser engen

Auffassung befreit hatte, wurde es klar, daß Genie, auch Naturgenie und Kunst sich durchaus nicht notwendig gegenseitig auszuschließen brauchen. Dabei ist es aber weder unter den deutschen noch unter den englischen Romantikern geblieben. Man fiel ins andere Extrem und wollte überhaupt *alles* an Shakespeare, auch seine Wortspiele, seine Concetti und manches andere vom allgemeinen elisabethanischen Geschmack Bedingte als allerfeinste, allerpersönlichste und genau berechnete Kunst erklären und rechtfertigen. Darin zeigt sich die Hauptgefahr jenes einseitigen Sinnes für das Absolute, der für die Romantiker in beiden Ländern, in einem viel höheren Grad aber für die Deutschen, so bezeichnend ist. *Alles* an Shakespeare sollte bloß aus dem eigenen Inneren hervorquellen — er sei der «absolute» Dichter. So schreibt zum Beispiel Tieck an A. W. Schlegel am 23. Dezember 1797:

Er ist der größte und mannigfaltigste Dichter, den ich kenne, bei allem auch der dichterischste: ein Erzpoet, wie ich ihn nennen möchte, *der durchaus von nichts außer sich abhängt*.

Diese nunmehr allenthalben, auch bei den englischen Romantikern auftauchende Grundvoraussetzung, daß Shakespeare als *Erzpoet durchaus von nichts außer sich abhängt*, bedeutet in ihrer konkreten Anwendung, daß er in keinem wesentlichen Punkt von seiner Zeit, von seiner Umwelt, von den zeitgenössischen literarischen Strömungen, von seinen Quellen oder vom Theater und von dessen Schauspielern und Publikum abhängig gewesen wäre. Die Gefahr, daß man beim Auslegen seiner Werke geistige Anachronismen begehen könnte, bestehe gar nicht, denn er sei selber geistig eine völlig anachronistische Erscheinung. Der untrügliche, der einzig wahre Zugang zu ihm sei also nicht — wie Herder noch meinte — vom Geschichtlichen, sondern vom absoluten Geiste her oder — was so ziemlich auf das gleiche hinausläuft — vom eigenen tiefsten Inneren des würdigen, wahlverwandten Lesers her.

Dies ist die romantische Vorstellung von Shakespeare, die sich um 1800 durchsetzt und die in England eigentlich nur zu einem großen Strohdreschen (worin Coleridge sich besonders hervortat), in Deutschland aber zu etwas viel Bestimmteren und Folgeschwererem führt, nämlich zu der heiligen Überzeugung, Shakespeare sei innerlich *einfach ein deutscher Romantiker*, der zufällig zur falschen Zeit und am falschen Ort zur Welt gekommen sei. Mit so dünnen Worten spricht man dies allerdings nicht aus — es bleibt bei solchen Erklärungen wie der Fr. Schlegels vom Jahre 1797, Shakespeare scheine in mancher Hinsicht «die Bildung unserer Zeit antizipiert zu haben», oder der A. W. Schlegels vom Jahre 1809, Shakespeare sei *wie ein in der Fremde geborener Landsmann*. Im übrigen wird es aber stillschweigend vorausgesetzt als etwas, was nicht erst besonders begründet zu werden braucht. Wer dagegen protestiert hat, ist aber der sechsundsechzigjährige Goethe, der weniger aus einer sonderlichen Liebe zu den Engländern als aus einem sehr bestimmten Widerwillen gegen die Romantiker 1815 schreibt:

Shakespeares Dichtungen sind ein großer, belebter Jahrmakkt, und diesen Reichtum hat er seinem Vaterlande zu danken. Überall ist England, das meerrumflossene, von Nebel und Wolken umzogene, nach allen Weltgegenden tätige. Der Dichter lebt zu einer würdigen und wichtigen Zeit und stellt ihre Bildung, ja Verbildung mit großer Heiterkeit uns dar; ja, er würde nicht so sehr auf uns wirken, wenn er sich nicht seiner lebendigen Zeit gleichgestellt hätte.

In der Folge erklärt Goethe ferner, unter Berufung auf Schiller, daß Shakespeare «*nicht* . . . zu den Dichtern der neueren Welt, welche man die romantische genannt hat . . . gehöre». Aber auch ein Goethe konnte nicht der nun einmal eingeführten subjektiven romantisierenden Einstellung zu Shakespeare Einhalt gebieten.

Es ist die Hauptaufgabe der Shakespeare-Forschung unseres Jahrhunderts gewesen, das, was das 19. Jahrhundert, das heißt aber vor allem das, was der romantische, zumal der deutsch-romantische Geist in ihn hineingelesen hatte, wieder herauszulesen, wobei es natürlich nicht ausbleiben konnte, daß man mitunter zu weit in die andere Richtung ging und das eigentliche Schöpferische, Selbständige und Formstrebige bei ihm zu gering einschätzte. Was sich vor allem herausgestellt hat, ist zwar nicht, daß Shakespeare überhaupt nichts Eigenes hat, daß aber das meiste von dem, was das 19. und auch in geringerem Maß das 18. Jahrhundert für ihm eigentümlich und sonst nie dagewesen hielt, doch das geistig-kulturelle Gemeingut seiner Epoche war. Dies betrifft sowohl sein Künstlertum als auch alles Weltanschauliche, was bei ihm zum Ausdruck kommt. Er stand durchaus nicht vereinzelt da. Zwar ragte er über seine Zeitgenossen hinaus, aber nur um Kopf und Schulter, nicht um die ganze Gestalt. Geniale Dichter haben ihm vorgearbeitet und neben ihm gearbeitet, und er hat wichtigste Anregungen von ihnen empfangen. Auch das Theater selber war ihm eine wichtige und nicht unwürdige Schule, fast die einzige höhere Schule, die es für ihn geben konnte; er hat es zwar, wie Gundolf mit Genugtuung feststellt, oft gehaßt und gescholten, trotzdem verdankt er ihm aber unendlich viel. Ohne das damalige, von Carlyle und Gundolf so sehr verachtete Theater ist Shakespeare überhaupt nicht zu denken. Auch jene polyphonische Einheit in der Vielfalt, die wir als das wahre zugrunde liegende Prinzip der dramatischen Form Shakespeares erkannt haben, war keineswegs eine ihm eigentümliche private Erfindung. Sie hat sich aus der zunächst ziemlich rohen dramatischen Praxis und aus dem verhältnismäßig primitiven Geschmack seiner Zeit durch einen allmählichen Läuterungsvorgang entwickelt, und es finden sich viele eindrucksvolle Parallelen dazu bei seinen Zeitgenossen. Auch das Weltanschauliche in Shakespeares Stücken, woraus man die verschiedensten esoterischen Philosophien und Religionsentwürfe zu konstruieren versucht hat, sprengt nirgends den geistigen Rahmen seines eigenen Zeitalters, das zwar nach den Maßstäben der so viel raffinierteren Goethezeit beschränkt und rückständig wirkt, auf seine Weise jedoch eine sehr breite Skala denkerischer



Möglichkeiten und viele extreme Kontraste umspannte. Wir müßten auch endlich einsehen, daß die Goethezeit selber mit ihrem Idealismus für uns nicht weniger überholt und historisch geworden ist als die realistische Zeit Shakespeares, die dem heutigen Menschen in mancher Hinsicht sogar geistig näher steht. Mit Recht sagt T. S. Eliot:

Ich finde keinen Grund, zu glauben, daß ein Dante oder Shakespeare je auf eigene Faust philosophiert hätte. . . Seine Sache war es, die größte Gefühlsintensität seiner Zeit auf der Grundlage dessen, was seine Zeit eben dachte, auszudrücken.

Shakespeare war sowohl als Denker wie auch als Künstler viel weniger «originell» im banalen Sinne als meistens angenommen wird, hatte es auch nicht nötig. Er hat keineswegs, wie die Hamburger Goethe-Ausgabe 1951 behauptet, «als *Einsamer* eine neue Tragik im Bühnenspiel hingestellt». Gerade seine Auffassung des Tragischen wurzelt ganz und gar in der seiner Zeit überhaupt. Es ist nicht einmal ein bewußter oder unwillkürlicher Drang zu solchem Avantgardismus bei ihm festzustellen, wie ihn die Grenzen seines Zeitalters zuließen. Marlowe, Bacon, Donne, Marston, Ben Jonson und mehrere andere haben jeder auf die ihm eigene Weise mehr Willen zur Originalität als solcher und eine kritischere, fortgeschrittenere Einstellung zu den bestehenden Satzungen, Kunstformen und Geschmacksrichtungen an den Tag gelegt, als wir sie Shakespeare billig zuschreiben dürfen. Seine Genialität und Einzigartigkeit offenbarte sich vielmehr darin, daß er in dem schon Vorhandenen neue, subtilere Möglichkeiten entdeckte, es steigerte und zu seltenen, verwickelten Mustern verarbeitete. Seine Umwelt bot ihm eher zu viel als zu wenig. Er lebte zu einer Zeit und in einer Gesellschaft, die bei allen Unzulänglichkeiten letzten Endes seiner nicht unwürdig waren, nicht unwürdiger jedenfalls als das Deutschland des späteren 18. und des früheren 19. Jahrhunderts Goethes war. Dies sei mit aller Schärfe den typisch romantischen Behauptungen Coleridges entgegengehalten:

Shakespeare gehört zu keinem Zeitalter. . . Seine Sprache ist ganz und gar seine eigene. . . Sein Stil ist nicht der Stil seiner Zeit. Vor allem ist Shakespeares Blankvers eine absolut neue Schöpfung. . . Ich glaube nicht, daß Shakespeare um das Geringste in seiner eigenen Zeit verständlicher war, als er es heutzutage für einen Gebildeten ist. . . Alles Wesentliche an seiner Dichtung entsprang den unergründlichen Tiefen seines eigenen ozeanischen Geistes.

Aus dem unendlich vielen, das sich auf Grund unseres tieferen Eindringens in den Geist der elisabethanischen Zeit klären ließe, sei nur noch eine wichtige Frage herausgegriffen: die Frage von Shakespeares Verhältnis zur Moral. Hierzu schreibt Dr. Johnson 1765:

Er opfert die Tugend der Bequemlichkeit und strebt so viel mehr zu gefallen als zu belehren, daß er ohne alle moralische Absicht zu schreiben scheint. . . Er verteilt Gutes und Böses nicht nach dem Prinzip der Gerechtigkeit und ist nicht immer bemüht, bei den Tugendhaften eine Mißbilligung der Lasterhaften zu zeigen; er führt seine Menschen gleichmütig durch Recht und Unrecht.

Dies mag uns zwar beschränkt vorkommen, aber immerhin hat Johnson hier etwas richtig beobachtet, was auch Lessing und den jungen Schiller befremdete, nämlich das Fehlen der poetischen Gerechtigkeit bei Shakespeare. Die gleiche Erscheinung ist auch Gundolf aufgefallen, der sie aber ganz anders bewertet:

Erst durch Nietzsche ist ein Standpunkt außerhalb der Moral gewonnen worden, dessen es bedarf, um den wirklichen Shakespeare von dem [bisher] gültigen zu reinigen. . . Shakespeare sah im Untergang keinen Richterspruch. Auch kannte er kein Gut und Böse auf alle Fälle. Seine Frevler stürzen nicht, weil sie. . . das Sittengesetz verletzt, sondern weil sie, jeder in jedem Falle anders, eine größere Macht, das heißt eine stärkere Wirklichkeit gegen sich aufgerufen haben. Diese stärkere Wirklichkeit *kann* sich zufällig verkörpern in dem unter den Menschen gültigen, daher mächtigen Sittengesetz. . . Die Moral ist für Shakespeare eine der Wirklichkeiten der Welt, wie andere auch, und nicht immer siegreich: Dummheit, Bosheit, Genie, Schönheit, Kraft usw. sind oft gerade so mächtig oder mächtiger. . . Bei Shakespeare hat jeder recht, sofern er ist und lebt, denn im Leben selbst sind keine Moralwertungen. . . ja, man würde gut tun, bei der Deutung seiner Stücke diese rationalistischen Begriffe [Gut und Böse] überhaupt zu vermeiden.

So macht Gundolf aus Shakespeare einen Dichter, der «den Gott, welcher Leben um seiner selbst willen liebt», verkündet. Ähnlich schreibt Herbert Schöffler 1941 von «Shakespeares der Gottheit. . . barem Weltgeschehen».

Dieses Fehlen der poetischen Gerechtigkeit bei Shakespeare, das Johnson so sehr beunruhigt, von Gundolf aber mit Begeisterung als ein Beweis dafür ausgelegt wird, daß Shakespeare ein vor der Zeit geborener Nietzsche gewesen sei, findet sich im gleichen Maß bei allen anderen elisabethanischen Dramatikern, außer solchen Verfassern bürgerlicher Rührstücke wie Dekker und Heywood. Wenn Shakespeare also tatsächlich so etwas wie ein sich jenseits von Gut und Böse bewegender Zarathustra war, so waren es die meisten seiner dichtenden Zeitgenossen ebenfalls. In *dieser* Hinsicht unterscheidet er sich überhaupt nicht wesentlich von ihnen. In Wirklichkeit ist jedoch die poetische Gerechtigkeit nur eine Forderung der Aufklärung und als solche dem Geist eines noch von der christlichen Tradition beherrschten Zeitalters, wie es das Elisabethanische bei allen Spannungen noch immer war, völlig fremd. Wem das unglaublich vorkommt, der lese nach, warum der rührende Puritaner John Bunyan noch 1680 seinen hemmungslos frevelnden Mr. Badman nicht nur in dieser Welt gedeihen, sondern sogar eines sanften Todes sterben läßt. «Aus dem Glück oder Unglück auf Erden läßt sich nicht von der Frommkeit urteilen. Gott behält darin ganz freie Hand», stellt Luther fest. Das Fehlen der poetischen Gerechtigkeit bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen läßt sich also genau so gut und mit viel größerer Wahrscheinlichkeit als ein Fortwirken christlicher Gläubigkeit wie als eine Vorwegnahme des Nietzsche'schen Jenseits-von-Gut-und-Böse auslegen. Das moralische Gesetz war für die damaligen Menschen schon allein dem bestehenden Sprachgebrauch nach «das Gesetz der Natur», das sich von selbst verstand und nicht ausdrücklich betont

oder unterbaut zu werden brauchte. Wenn wir versuchen, auf Grund der völlig anderen Voraussetzungen späterer Generationen eigene metaphysische Schlüsse aus dieser scheinbaren Gleichgültigkeit der Elisabethaner gegenüber der Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit des Geschicks zu ziehen, laufen wir Gefahr, gänzlich in die Irre zu gehen.

Ein Dichter wie Shakespeare ist natürlich nie *bloß* historisch zu erfassen. «Er gehörte nicht einer Zeit, sondern allen Zeiten an», behauptete hyperbolisch sein sonst so tadelsüchtiger Freund Ben Jonson. Jede neue Generation wird das Bedürfnis empfinden, sich ein eigenes Bild von ihm zu machen; das würde man ihr vergeblich verbieten. Sie tut es aber auf eigene Gefahr. Soll es nicht bei einer heil- und sinnlosen anachronistischen Willkür bleiben, so muß doch das Historische an seiner Erscheinung richtig begriffen und mit berücksichtigt werden. Seine wahre Größe kann dadurch nur gewinnen. Er gehörte unbeschadet seiner Universalität jedenfalls mehr zu seinem Zeitalter als etwa zum 18., 19. oder 20. Jahrhundert, und man erweist ihm einen sehr fragwürdigen Dienst, wenn man daran zu rütteln trachtet. Zu einer haltbaren und sinnvollen Shakespeare-Auffassung ist aber neben dieser empirischen Einsicht in seine durchaus positiv zu deutende Zugehörigkeit zu seiner eigenen Zeit und Umwelt auch die rein ästhetische Einsicht in seine polyphonische dramatische Form erforderlich. In diesen beiden, sich gegenseitig ergänzenden Einsichten ist allein ein wahrer Fortschritt in der Shakespeare-Forschung und -Kritik und ein Leitstern für künftige Entwicklungen zu erblicken. Zu ihnen gehört im gleichen Maße der vorwiegend deutsche Sinn für das Unbedingte und der vorwiegend englische Sinn für das Bedingte. Auf die rechte Synthese zwischen diesen beiden Elementen, wie sie vorbildlich in den kritischen Aufsätzen T. S. Eliots und in den gewichtigen wissenschaftlichen Untersuchungen L. L. Schückings zu finden ist, kommt es an. Vor unserem heutigen Urteil können die alten Shakespeare-Abhandlungen Samuel Johnsons und Herders vielleicht besser bestehen als das meiste, was die Romantiker in England wie auch in Deutschland über ihn geschrieben haben.