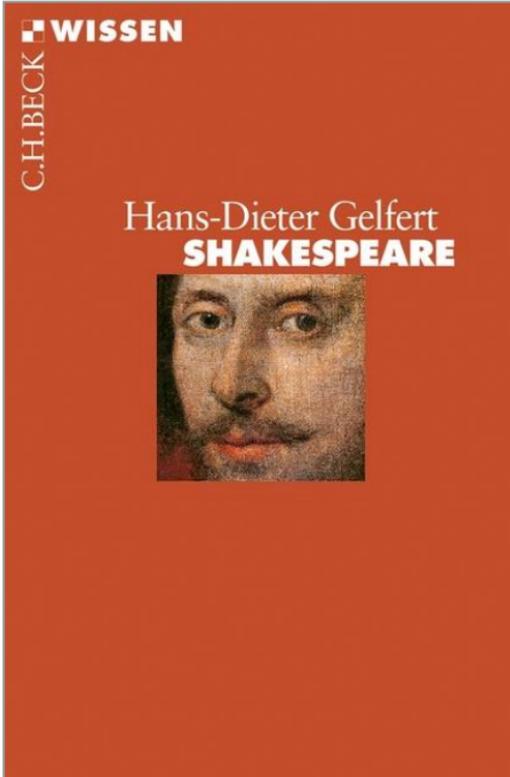


Unverkäufliche Leseprobe



**Hans-Dieter Gelfert
Shakespeare**

128 Seiten. Broschiert
ISBN: 978-3-406-66377-2

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/13500395>

Shakespeares Weltsicht

Von keinem englischen Dichter werden so viele Aussagen zur *conditio humana* zitiert wie von Shakespeare. Das Missliche ist nur, dass jeder Satz in seinen Stücken die Aussage einer dramatischen Figur ist und nicht als Ansicht des Dichters genommen werden darf. Allenfalls die Sonette können als persönliches Bekenntnis gelesen werden. Wenn sich trotzdem auch in den Dramen so etwas wie eine Weltsicht abzeichnet, dann beruht das auf statistischer Evidenz; denn da bestimmte Ansichten und Problemstellungen hartnäckig wiederkehren, wird man darin Themen sehen dürfen, die den Dichter persönlich beschäftigten. Im Folgenden sollen die wichtigsten davon vorgestellt und dokumentiert werden, damit der Leser bei der anschließenden Betrachtung der Werke das Bezugssystem sieht, in dessen Rahmen die zentralen Themen der Stücke verhandelt werden.

Ordnung

Bei Shakespeare beginnt jedes Stück mit einer Störung, die zur Krise zugespitzt und durch Wiederherstellung der Ordnung behoben wird. Man könnte einwenden, dass dies die Grundform jedes Dramas sei; denn anders lässt sich keine Spannung erzeugen. Es ist aber ein Unterschied, ob ein Stück wie Ibsens *Wildente* mit dem Geheimnis eines unaufgeklärten Fehltritts einer Hauptfigur einsetzt, die sich danach mit ihrer Vergangenheit auseinander setzen und diese bewältigen muss, oder ob wie bei Shakespeare die gestörte Ordnung selber zum Thema gemacht wird. Welch zentrale Bedeutung das Problem für ihn hatte, ließ sich bereits der Odysseusrede entnehmen. Auch in allen anderen Stücken steht es im Zentrum. So bringt in *Hamlet* der berühmte Satz „Etwas ist faul im Staate Dänemark“ alle Geschehnisse auf den Generalnenner, und der Held sieht es als seine Aufgabe an, die aus den Fugen geratene Welt wieder einzurenken. In den Historien, in denen das Problem mit aktuellem Bezug zu den nationalen Interessen der Engländer verhandelt wird, geht es um *staatliche* Ordnung. Auch in *Macbeth*, wo der Held durch Königsmord einen Thron usurpiert, und in *Lear*, wo der König selber den Thron räumt und dadurch den *body politique* ins Chaos stürzt, steht das *politische* Problem im Mittelpunkt, ebenso in den Komödien *Wie es Euch gefällt* und *Der Sturm*. In allen genannten Stücken geht es zugleich aber auch um eine Störung der *moralischen* Ordnung. Das gilt in besonderem Maße für die Tragödien und die so genannten Problemstücke.

Die Wiederherstellung der Ordnung am Ende der Stücke geschieht in den Komödien durch das komische Dénouement mit anschließender Versöhnung zwischen den Konfliktparteien, während sie in den Tragödien durch die Eliminierung des Störers, also des Helden, erfolgt. An dessen Stelle tritt regelmäßig ein Nachfolger von deutlich geringerem Format. Was ihm fehlt, ist die tragische Unbedingtheit. Im Gegensatz zu den kompromisslosen Helden verhalten sich deren Erben ausgesprochen pragmatisch und kompromissbereit, ja manchmal

geradezu zynisch. So stößt Aufidius dem Helden Coriolan am Schluss den Dolch in die Brust, um gleich darauf eine ehrende Leichenrede auf ihn zu halten und anschließend die Macht zu übernehmen. Nicht so zynisch, doch genauso pragmatisch verhalten sich Fortinbras in *Hamlet*, Oktavian in *Antonius und Cleopatra*, Malcolm in *Macbeth* und all die anderen, die dem tragischen Inferno entkommen sind. Malcolm ist vielleicht der typischste Vertreter dieser Haltung. Er tritt gar nicht erst mutig gegen den Helden an, sondern bringt sich in Sicherheit, tarnt sich und passt sich an. Solche Kompromissler ziehen weniger Sympathie auf sich. Für sie alle gilt, was Edgar am Schluss von *König Lear* sagt:

Dem Ältsten war die schwerste Last gegeben;
Wir Jüngren werden nie so viel erleben.

Die Wiederherstellung der Ordnung wird von Shakespeare einerseits als moralische Notwendigkeit dargestellt, andererseits aber auch als Rückkehr zur Normalität durch Vernichtung des Exzeptionellen. Darin unterscheidet sich seine Sicht grundsätzlich von der *ordo*-Vorstellung des Mittelalters, für die jeder Verstoß gegen die göttliche Ordnung unzweifelhaft sündhaft war. Der mittelalterliche Mensch sah nichts Bewundernswertes in großen Menschen, die ihren von Gott zugewiesenen Platz verließen und der Todsünde des Hochmuts verfielen. Der Renaissancemensch Shakespeare hingegen gibt deutlich zu erkennen, dass er mit der einen Hälfte seines Herzens die herausragenden Störer bewundert, während er mit der anderen ihre Nivellierung gutheißt.

Vernunft und Leidenschaft

Anders als in der antiken Tragödie, wo die Götter oder das Schicksal den Heros an seiner Schwachstelle packen und ins Verderben stürzen, ist bei Shakespeare die zentrale Problematik ganz in die Psyche der Helden verlagert. Dort wird sie als Widerstreit von Vernunft und Leidenschaft virulent. In den Tragödien ist die Leidenschaft so zentral, dass sie von Anfang

an als der Quell des Unheils kenntlich gemacht wird, so der Ehrgeiz Macbeths, die Eifersucht Othellos, die verblendete Liebe des Antonius, der Stolz Coriolans, der aus verletzter Eitelkeit entspringende Jähzorn König Lears und die unvernünftige Freigebigkeit Timons. Die gleichen Leidenschaften finden sich aber auch in den Komödien, so Stolz und Trotz in *Viel Lärm um nichts*, Eifersucht in der gleichen Komödie und im *Wintermärchen*, verblendete Liebe in *Ein Sommernachts Traum* und *Was ihr wollt*, Ehrgeiz und Machtgier in *Wie es euch gefällt* und *Der Sturm*, Rachsucht im *Kaufmann von Venedig* und sexuelle Gier in *Maß für Maß*.

Wie zentral der Antagonismus von Vernunft und Leidenschaft in den Stücken ist, lässt sich daran ablesen, dass er darin nicht nur psychologisch in den Charakteren aufbricht, sondern oft zur Opposition zweier moralischer Sphären ausgeformt wird. Schon in *Titus Andronicus* wird die rationale Welt Roms mit der leidenschaftlichen Wildheit der Goten konfrontiert. In *Antonius und Cleopatra* kommt Rom die gleiche Rolle zu, während das afrikanische Ägypten für Sinnlichkeit steht. Der gleiche Gegensatz wird in *Othello* durch die staatliche Ordnung Venedigs und die afrikanische Herkunft des Mohren repräsentiert. In *Macbeth* steht England für Ordnung und Schottland für archaische Leidenschaft. König Lear, der das Opfer seiner bösen Töchter Goneril und Regan ist, steht als entmachteter Repräsentant staatlicher Ordnung im Gegensatz zu einer irrationalen Machtgier, deren Ursprung er selber im weiblichen Unterleib sieht. In *Coriolan* repräsentiert das wankelmütige Volk die Sphäre des Irrationalen, während der Patrizier Menenius für die Vernunft eintritt.

Der Gegensatz von Vernunft und Leidenschaft ist in den Stücken nicht nur Antrieb des Geschehens, sondern wird zudem oft explizit als Problem diskutiert. Am deutlichsten geschieht dies in *Troilus und Cressida*, wo Hektor und Helenus als Anwälte der Vernunft auftreten, während Troilus ihnen das folgende Plädoyer für die Leidenschaft entgegensetzt:

Du polsterst deinen Handschuh mit Vernunft.
 Hier ist, was du vernünftig findest:
 Du weißt, der Gegner trachtet dir zu schaden,
 Und die Vernunft flieht jegliche Gefahr.
 Wen wundert's da, dass Helenus, wenn er
 'nen Griechen und sein Schwert erblickt, schnurstracks
 Auf Flügeln der Vernunft sich aus dem Staub macht,
 Wie der Merkur, wenn Jupiter ihn schilt,
 Oder wie'n Stern, der seine Bahn verlässt.
 Vernünftige Gründe? Männlichkeit und Ehre,
 Wenn sie von Gründen sich ernährten, hätten
 Nur Hasenherzen; was die Vernunft euch sagt,
 Macht bleich die Leber und den Mut verzagt. (II,2; 38–50)

Die Ansicht, dass Vernunft feige mache, hatte Shakespeare schon dem Helden des vermutlich kurz vorher entstandenen *Hamlet* in den Mund gelegt. Interessant ist, dass Troilus mit dem Bild des aus der Bahn geworfenen Sterns (*a star disorbed*) die kosmische Ordnung für sich und seine Leidenschaft in Anspruch nimmt, was der elisabethanischen Ordnungsvorstellung diametral widerspricht; denn derzufolge hatten sich die der Leber entspringenden Leidenschaften der Vernunft zu unterwerfen. Wenn sie dies nicht taten, dann drohte nicht nur der betreffenden Person, sondern dem gesamten Kosmos Unheil. Dies ist der Grund, weshalb in Shakespeares Tragödien die moralischen Verfehlungen der Helden die ganze Weltordnung erzittern lassen, was den Stücken ihre noch heute spürbare metaphysische Resonanz verleiht.

Nicht nur bei Shakespeare, sondern im elisabethanischen Drama insgesamt steht das Problem von Vernunft und Leidenschaft im Zentrum. In einem Stück des Zeitgenossen Fulke Greville, dem Lesedrama *Mustapha* (1609), bringt es der Chor auf eine prägnante Formel:

O wearisome condition of humanity!
 Born under one law, to another bound:
 Vainly begot, and yet forbidden vanity,
 Created sick, commanded to be sound:

What meaneth Nature by these divers laws?
Passion and reason, self-divisions cause.
(5. Akt; Chorus Sacerdotum, 1–6)

(O trauriges Geschick des Menschen! / Geboren unter einem Gesetz, zu einem anderen verpflichtet, / eitel gezeugt, und doch mit dem Verbot der Eitelkeit, / krank geschaffen, mit dem Befehl, gesund zu sein: / Was meint Natur mit solchen unvereinbaren Gesetzen? / Vernunft und Leidenschaft, die Ursachen der inneren Spaltung.)

Der hier beschriebene Zwiespalt war auch dem Menschen des Mittelalters vertraut, doch für ihn war er noch kein Problem; denn seine Wertordnung war noch strikt vertikal, so dass die Vernunft gegenüber der Leidenschaft eine unbezweifelte Herrschaftsposition innehatte. Im elisabethanischen Denken aber hatte sich das Verhältnis fast horizontalisiert. Zwar glaubte man auch jetzt noch, dass die Leidenschaften durch Vernunft kontrolliert werden müssten, doch hielt man sie gleichzeitig für etwas, was den Menschen groß und bewundernswert macht. Nirgendwo kommt diese Ambivalenz deutlicher zum Ausdruck als in Shakespeares Tragödien.

[...]

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de