

Leseprobe

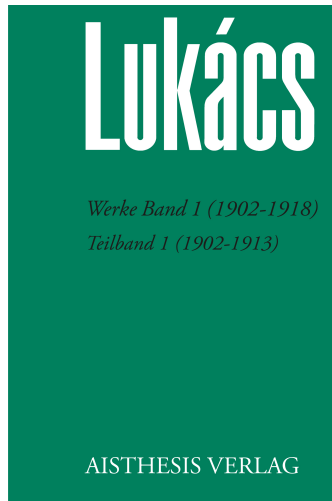
GEORG LUKÁCS

Werke Band 1 (1902-1918)

Teilband 1 (1902-1913)

Herausgegeben von

Zsuzsa Bognár, Werner Jung und Antonia Opitz



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2017

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der DFG.

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2017

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten

© The Lukács Estate (Mosóczy Zoltán) Budapest, 2016

e-mail: lukacs.estate@gmail.com

All rights reserved

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: Hubert & Co., Göttingen

ISBN 978-3-8498-1150-1

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

1902

Das Gnadenbrot	11
Berlin im Juli	14

1903

Nationaltheater: Gastspiel von Emma Somló. – <i>Königsidyllen</i> . – <i>Der letzte Brief</i> . – Lustspieltheater: <i>Herr Doktor</i> . – Wien. Burgtheater: <i>Der arme Heinrich</i> . – Berlin. Kleines Theater: <i>Salome</i>	21
Nationaltheater: <i>Monna Vanna</i> . – <i>Ännchen</i> . – Ungarisches Theater: <i>Thérèse Raquin</i>	33
Hermann Bang	39
Der neue Hauptmann	41

1906

Gedanken über Henrik Ibsen	49
Die Form des Dramas	64

1907

Motive. Essays von Rudolf Kaßner. Berlin. S. Fischer, 1906	71
Der letzte Streich der Königin von Navarra (Hohe Liebe. Trauerspiel von Johannes <i>Raff</i> . Berlin. S. Fischer. 1907)	72
Gauguin	74
In vier Wänden. Gedichte von Dezső Kosztolányi	79

1908

John Ford. (Ein moderner Dichter aus Shakespeares Zeiten.)	85
»Hochzeit.« Von Emil <i>Strauss</i> . Berlin, S. Fischer. 1908	91
L'évolution du théâtre contemporain. (Par Alphonse Séché et Jules Bertaut. Paris. Mercure de France. 1908)	92
Bücher über Ibsen	93
Die Novellen von Lajos Biró	96
Thalia rediviva	101
Neue ungarische Lyrik	103

1909

Ein Novellenbuch von Zsigmond Móricz (Móricz Zsigmond: Sieben Kreuzer. Erzählungen. Edition des <i>Nyugat</i> , 1909)	113
---	-----

1910

Über Margit Kaffka (Stille Krisen. Die Novellen von Margit Kaffka. Edition <i>Nyugat</i>)	119
Lajos Fülep über Nietzsche Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Übertragung und Einleitung von Lajos Fülep. Sammlung Philosophischer Schriftsteller XXIII.	124
Angst vor der Gesundheit	126
Die Dramen der englischen Lyriker	129
<i>Die Kunst des Schauspiels. Die Kunst der Aufführung</i> Zwei Bücher von Sándor Hevesi	134
Zur Theorie der Literaturgeschichte	136

1911

Aenesidemus. Von G. G. Schulze. (Neudrucke seltener philosophischer Werke. Herausgegeben von der Kantgesellschaft. Band I.)	171
Leo Popper. (1886-1911.). Ein Nachruf	172
Die romanische Gefahr	174
Das Problem des untragischen Dramas	180
Hauptmanns Weg	184
Emil Reich: Aus Leben und Dichtung. Aufsätze und Vorträge. Leipzig, Dr. Werner Klinkhardt, 1911	187
Gedanken zu einer Ästhetik des »Kino«	190
Die Seele und die Formen. Essays	195
Über Form und Wesen des Essays	195
Platonismus, Poesie und die Formen: Rudolf Kassner	212
Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen	221
Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis	235
Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm	248
Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik: Stefan George	272
Sehnsucht und Form: Charles-Louis Philippe	284
Der Augenblick und die Formen: Richard Beer-Hofmann	299
Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Lawrence Sterne	315
Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst	343
Shakespeare und das moderne Drama	367
Wilhelm Dilthey (1833-1911)	379
Leopold Ziegler	381
Jüdischer Mystizismus	383
Kunsterziehung in der Schule	385

1912

Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief	391
Alex Wernicke, Dr., Die Begründung des deutschen Idealismus durch Immanuel Kant. Braunschweig, Joh. Heinrich Meyer, 1910. – Karl Wolff, Schiller und das Unsterblichkeitsproblem. München, C. H. Becksche Buchhandlung, 1910	404

1913

Ästhetische Kultur	409
Vorwort. Über jene gewisse Verschwommenheit	409
Ästhetische Kultur	415
Die Wege haben sich getrennt – Am Scheideweg	428
August Strindberg zum 60. Geburtstag	434
Endre Ady	438
Erzählungen von Dániel Jób	446
Notizen über <i>Fräulein Doktor</i>	449
Thomas Manns Roman »Königliche Hoheit«	457
Der Weg ins Freie	465
Die Novellen Pontoppidans	469

Anhang

Sehr geehrter Herr	472
--------------------------	-----

Shakespeare und das moderne Drama

In der Reihe dieser Vorträge, die allesamt den Ruhm unseres großen Dichters verkündet haben und weiter verkünden werden, ist mir keine sympathische und angenehme Rolle zugefallen. Hier sprechen die Redner über ihre auf wirklichen oder geträumten Bühnen erlebten Räusche und drücken ihre tiefe Dankbarkeit für diese Erlebnisse aus. Sie wenden sich an Zuhörer, die für die gleichen Ekstasen dankbar sind, nur vielleicht mit etwas geringerer Intensität. Ich denke mit Neid an diejenigen, denen es reicht, um hier sprechen zu können, an ein solches Erlebnis zu denken, eine große Sensation ihres Lebens heraufzubeschwören, und schon berührt uns der fabelhafte Farbenreichtum einer undurchdringlich vielfältigen Welt. Und auch wenn ihre Worte die bereits verblassten Erinnerungen nur andeuten können, so richten sie sich an ein Publikum, das dieselben Erlebnisse durchlebt hat; und selbst noch so schwache Worte lassen beim dankbaren Zuhörer die Erinnerung an tief Erlebtes aufkommen. Auf all das muss ich hier verzichten. Ich werde nicht über die Reichtümer Shakespeares sprechen, vielmehr über seine Grenzen, nicht über seine Schönheiten, vielmehr über seine Gefahren. Eigentlich spreche ich gar nicht über Shakespeare, sondern über seine Wirkungen, die Möglichkeiten dieser Wirkung und deren gute oder gefährliche Beschaffenheit.

Was soll diese Frage? Wie kommt es, dass ein längst verstorbener Mensch aus einer längst vergangenen Zeit auf die heutige Kunst eine Wirkung ausüben kann? Sicher muss ich Ihnen hier nicht detailliert auseinandersetzen, dass ich damit nicht Nachahmung meine; ich werde nicht über die bequeme Übernahme von oberflächlichen Äußerlichkeiten sprechen, sondern davon, ob das Wesen einer Kunst übernommen und weiterentwickelt werden kann? Ich will die Hauptprinzipien behandeln, auf denen die ganz eigene Welt dieser Kunst ruht, Prinzipien, die diese Welt ordnen, vor der Außenwelt abschließen, sie in sich vollendet und von anderen geschaffenen Welten unterscheidbar machen. Ich werde danach fragen, ob diese Grundelemente der künstlerischen Stilisierung übertragbar sind, ob sie sich dazu eignen, mit ihrer Hilfe – vielleicht sogar in ihrem Wesen missverstanden – ein anderes Leben zu ordnen, als in sich geschlossen erscheinen zu lassen. Ich denke in diesem Zusammenhang zum Beispiel daran, dass die Kunst von Velázquez und Franz Hals die Entfaltung des Impressionismus gefördert hat, und dass der romantische und humoristische Roman am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts die entscheidenden Elemente seines eigenen Stils bei Rabelais und Cervantes gefunden hat. Die Frage, die ich hier natürlich mehr streifen als erschöpfend beantworten werde, heißt: Welches sind die entscheidenden Elemente der dramatischen Stilisierung bei Shakespeare, sind

sie übertragbar, inwiefern sind sie brauchbar, wenn es darum geht, dass ein modernes Drama entsteht, das unserm Leben genauso den Spiegel vorhält wie das Drama Shakespeares seiner Zeit, ein modernes Drama, das genauso in sich birgt und verewigt, wie seine Kunst das Leben seiner Zeit.

Es ist die Historie, die uns berechtigt, diese Frage zu stellen. Vom Augenblick an, in dem Shakespeare aus dem großen Kreis seiner Zeitgenossen hervorgetreten war, dominierte er tatsächlich die Stilprobleme des großen europäischen Dramas. (Von vergänglichen Alltagsproduktionen soll hier nicht die Rede sein!) Dass es dabei nicht um eine Erscheinung geht, die bedingungslos bejaht werden kann, dass hier tatsächlich ein Problem existiert, dass Shakespeares Stil tiefe Gefahren in sich birgt, beweist historisch die verheimlichte oder offene Opposition, die tiefe Denker von Voltaire über Tolstoi bis hin zu Shaw, eine beachtliche Zahl der edelsten Künstler, ihm gegenüber hegen. Hier denke ich zum Beispiel an das Entsetzen Lessings, als der Sturm und Drang in die Praxis übertragen wollte, was er zwar verkündet hat, sich in seiner eigenen Kunst dagegen verwahrte. Oder ich denke an den – wenn auch nicht offen zugegebenen, jedoch faktisch gegen Shakespeare gerichteten Kult des griechischen Dramas bei Goethe und Schiller, weiterhin an die offene Opposition gegen ihn bei Hebbel und Grillparzer. Ich erwähne noch, dass unlängst einer der vornehmsten Vertreter der heutigen Stilkunst, Paul Ernst, die Kompositionen Shakespeares einer harten und schonungslosen Kritik unterzog. Als letztes Argument führe ich noch an, dass dort, wo Shakespeare eine bedingungslose Wirkung ausübte (der Sturm und Drang, das Drama der französischen und in vieler Hinsicht auch der deutschen Romantik), diese Tendenzen letztendlich doch immer unfruchtbar geblieben sind. Schließlich erwähne ich noch, dass die großen englischen Dichter, die, wie Swinburne sagte, für ein imaginäres Globe oder Blackfriars Theater schrieben, nie ein lebensstarkes, großes Drama zustande gebracht haben, und dass all diejenigen, die mit größter Energie Shakespeares zentralen Problemen nachgingen, alle in einer Sackgasse gelandet sind wie – um hier nur das treffendste Beispiel anzuführen – der unglückliche, tiefe und bedeutende Künstler Otto Ludwig.

Dass hier tatsächlich ein Problem steckt, beweist am deutlichsten, dass die Frage aufkommen konnte, ob Shakespeares Stil tatsächlich ein dramatischer Stil sei. Goethe hat dies, wie wir wissen, in seiner reifen Zeit und nach langer Theaterpraxis verneint. Viele moderne Theoretiker behaupten: unterzöge man Shakespeares Dramen einer gründlichen Analyse und parallel dazu ein griechisches Drama, erwiese sich Shakespeare als Epiker. Ich wiederum glaube, dass jede Polemik gegen Shakespeare ungerecht ist, dennoch kann man ihre symptomatische Bedeutung nicht leugnen. Wenn es für ernsthaftere und ihre Kunst ernst nehmende Menschen eine Frage sein kann,

ob Shakespeares Kompositionsart tatsächlich dramatisch sei, dann ist es sicher, dass es zumindest fragwürdig geworden ist, ob sie im spezifisch heutigen Sinne tatsächlich dramatisch ist. Unsere Frage lautet folglich: sind die wesentlichen Elemente der dramatischen Stilisierung bei Shakespeare tatsächlich dieselben, die wir heute von einem Drama erwarten? Kann also in Shakespeares Spuren ein heutiges Drama entstehen?

Wie motiviert Shakespeare? Wir meinen, dass mit dem Problem der Motivation beinahe das umfassende Problem des Dramas bestimmt ist, dass das Wesentliche beim Dramenaufbau in der zwingenden Verknüpfung von Ursache und Wirkung besteht. Wie empfand das dagegen Shakespeare? Zuallererst sei bemerkt, dass bei ihm die Motivation einen wesentlich geringeren Raum einnimmt als in unseren heutigen Dramen. Vor allem entfällt bei ihm die Begründung jeglichen Geschehens, das außerhalb des konkreten Dramas liegt, auch wenn es mit diesem im engsten Zusammenhang steht. Shakespeare kümmert sich nie um die Begründung der Vorgeschichte des Falles. In einem Shakespeare-Drama muss man das Vorhergegangene so annehmen, wie es ist, wir könnten auch sagen, wie Shakespeare es seinen Quellen entnommen hat. Denken Sie nur an die phantastische, märchenhafte, gänzlich ungläubhafte, durch nichts zu begründende Vorgeschichte in der Exposition von *König Lear*, aus der sich diese großartige, faszinierende Tragödie entfaltet, wenn – ja – wenn wir diese Vorgeschichte akzeptieren, wenn wir sie nicht analysieren, wenn wir aus ihr bezüglich der sich später entfaltenden Charaktere keine Schlussfolgerungen ableiten. Oder denken Sie an die Vorgeschichte von *Der Kaufmann von Venedig* oder von *Cymbeline*. (Ich nehme die Beispiele absichtlich aus den unterschiedlichsten Schaffensphasen Shakespeares.) Jeder spürt hier eine Dissonanz. Und eben weil man sie spürt und gleichzeitig mit derselben Kraft die starke Wirkung des späteren Geschehens wahrnimmt, ist man bestrebt, diese Dissonanz aufzuheben, mittels nachträglicher Analyse dort eine Einheit zu schaffen, wo es keine Einheit gibt. Diese Einheit gibt es nicht, weil die Forderung nach Einheit, die wir erheben, für Shakespeare und seine Zeit nicht existierte – auf die Gründe dafür kommen wir noch zurück. Man behauptet, Shakespeares Dramen seien Märchendramen und das Märchen ließe das Unlogische zu, das bei anderen Dramen nicht erlaubt sei. Ich möchte jetzt nicht darauf eingehen, ob das überhaupt stimmt, beziehungsweise ob Shakespeares Publikum seine Dramen tatsächlich als Märchen empfunden hat oder als Realität, ebenso intensiv wie wir heute, sagen wir, die von Ibsen. Ich halte Letzteres für wahrscheinlicher. Jedoch ist der logische Aufbau ein Formgesetz des Dramas. Er ist nicht erhoben worden, um die Illusion von Wirklichkeit zu schaffen; der Wirklichkeit gegenüber lässt sich diese Forderung ohnehin nicht erheben. Wenn wir also ein Drama Märchendrama nennen, so haben wir nur behauptet, dass in ihm

die strenge Konsequenz des Zusammenhangs von Ursache und Wirkung andersgeartete Dinge und Menschen verknüpft, dass sich der Inhalt des kausalen Zusammenhangs verändert hat, dieser Inhalt an ihm selber aber nichts Wesentliches ändern kann. Denken Sie nur an Grillparzers Märchendramen, an Kleists *Käthchen von Heilbronn*, an *Csongor und Tünde*, an die *Versunkene Glocke*. In all diesen Dramen entspringen Vorgeschichte und Märchen derselben Quelle, unterliegen denselben Gesetzen; in beiden handeln dieselben Menschen, man muss dabei nichts vergessen und von nichts absehen. Andere wiederum versuchen, in das Unmotivierbare Motive hineinzudeuten, sie konstruieren für Cordelia eine weitverzweigte Vergangenheit, um das Verhältnis zwischen ihr und Lear als notwendig erscheinen zu lassen. Hebbel bemüht sich, mit modernen – der Milieu- und der Vererbungstheorie ähnlichen – Argumenten, den Handlungen von Regan und Goneril relative Berechtigung und Notwendigkeit einzuräumen.

Diese Versuche müssen selbstverständlich unfruchtbar bleiben, sie sind ja bloß Hineindichtungen, und die müssen in der lebendigen Wirkung immer fehlen. Sie müssen es, denn Shakespeare und seine Zeit – unter seinen Zeitgenossen hat immer noch er am sorgfältigsten motiviert – hielten eine solche Motivation gar nicht für notwendig. Wir kennen das ältere Stück, aus dem Shakespeare *König Lear* formte. Dort gab es den – zwar naiven und primitiven – Versuch, die Taten von Lear, Goneril, Regan und Cordelia zu motivieren. Shakespeare verzichtete darauf. Aus Cinthios Novelle, der er den Stoff für *Othello* entnahm, ließ er ebenfalls alle Gründe für die Intrige Jagos weg. Auch im Fall von *Julius Caesar* übernahm er nicht die Erklärung für den Hass von Cassius auf Caesar aus der Kaiserbiographie von Plutarch usw. Es handelt sich also hierbei nicht um Zufälle, vielmehr um die Absichten von Shakespeare; es geht darum, was er in den überlieferten Quellen einer Ausarbeitung würdig bzw. was er für verzichtbar hielt. Wir wissen, dass Othello in der ursprünglichen Novelle kein edler Held der Tragödie war. Nur Shakespeare hat ihn dazu gemacht. Postulieren wir hier eine bewusste – wenn auch spontane und unmittelbare – künstlerische Intention, so ist es unmöglich, dies nicht auch bezüglich des Weggelassenen zu tun.

Wir wissen, dass für Shakespeare die Motivation auch bei der Handlungsführung wenig wichtig war. Die entscheidenden Tatsachen, die größten Katastrophen sind bei ihm immer Zufällen und Missverständnissen geschuldet und resultieren nicht notwendig aus der Logik der Geschehnisse. Shakespeare braucht große, pathetische Situationen, in denen sich die ganze Seele eines Menschen offenbart. Für ihn ist es gleich, wie sein Held in diese Situationen geraten ist, und vollkommen gleich war es sicher auch für seine Zeit. Hier kann ich dafür nur einige wenige Beispiele anführen. Der Selbstmord von Cassius ist die Folge eines Zufalls, eines Missverständnisses. Ebenso geht

die Beziehung von Gloster, Edgar und Edmund aus einem solchen hervor. Der tragische Ausgang in *Romeo und Julia* – um nur das treffendste Beispiel anzuführen – ist einem ganz brutalen Zufall geschuldet, und schließlich ergibt sich die Tragödie von Othello und Desdemona aus beinahe Kartenspiel ähnlichen Zufällen. Hier gibt es freilich auch einen psychologischen Hintergrund. Immer hängt es an einem Haar, ob nicht doch alles gut ausgeht.

Wie kann das sein? Warum ist für Shakespeare auch der pragmatische Zusammenhang der Dinge unwichtig, und warum ist er für uns so wichtig? Also: Zu welchem Zweck stilisiert Shakespeare, aus welcher Intention heraus wählt er bestimmte Elemente aus und verzichtet wiederum auf andere? Worauf gründet er die Komposition seiner Tragödien? Und worauf gründet sich diese bei den heutigen? Hebbel – ein ebenso typischer Vertreter des modernen Dramas wie Shakespeare des Dramas seiner Zeit – hat einmal das Endziel, bezogen auf seine Dramenpraxis, wie folgt definiert: »alle Ratten- und Mäuselöcher zu verstopfen«, das Drama vollkommen geschlossen zu halten, einer unbarmherzigen Notwendigkeit zu unterwerfen. Shakespeares Ziele können wir nur aus seinen Werken errahnen, und sie lassen sich aus vielerlei Gründen auch schwerer auf eine Formel bringen, in einen einzigen Satz pressen.

Obwohl ich mir dessen vollkommen bewusst bin, dass aus jeder Verallgemeinerung viel Leben außen vor bleiben muss und sie deshalb ein falsches Bild von der Wirklichkeit bietet, will ich die Situation verknüpft wie folgt beschreiben: Shakespeares Dramenkomposition basiert auf Menschen, auf Charakteren, auf dem Verhältnis von Menschen zu anderen Menschen. Die des modernen Dramas beruht auf Situationen, oder noch genauer auf dem Verhältnis von Menschen zu bestimmten Situationen. Noch einfacher schließlich: Shakespeares Konflikte sind konkret, die des modernen Dramas abstrakt.

Was bedeutet das? Ungefähr so viel, dass die tragische Vision von Shakespeare darin besteht, einen Menschen mit einem anderen oder mit mehreren anderen, lebendigen Menschen, mit in ihrer Art einmaligen Menschen zu konfrontieren. Othellos Tragödie entsteht dadurch, dass er ist, wie er ist, und dass Jago und Desdemona sind, wie sie sind, und dass diese Menschen aufeinandertrafen. Die Begegnung ist eine Tatsache, etwas Konkretes, ein Geschehen, das gegeben ist, darüber lässt sich nicht streiten. Das muss gegeben sein, damit die Tragödie entsteht. Das Wesen dieser Tragödie macht gerade aus, dass sich diese drei Menschen begegnet sind. In einem sehr tiefen Sinne kann man die Grundlage jeder Tragödie einen Zufall nennen – gerade aus der Perspektive Shakespeares. Die Begegnung bestimmter Menschen kann immer nur Zufall sein. Das Wesentliche von Shakespeares wunderbarer Klarheit besteht vielleicht gerade darin, dass er das Leben als von solchen Zufällen zusammengesetzt sieht. In diesem Licht spielt keine Rolle und kann auch

keine Rolle spielen, dass sich diese Zufälle stark häufen, (wie am Anfang von *König Lear*) oder zum tragischen Geschehen wesentlich beitragen (wie am Ende von *Romeo und Julia*).

Mit Hilfe einer Bestimmung ex negativo wird diese Frage vielleicht noch deutlicher. Haben wir am Anfang danach gefragt, was die tragische Weltsicht von Shakespeare beinhaltet, fragen wir nun, was fehlt in ihr. Die knappe Antwort auf diese Frage lautet: das Abstrakte. Was bedeutet das? Es bedeutet, dass der tragische Inhalt von *Julius Caesar* der für Brutus tragische Gegensatz von vier besonderen Charakteren, von vier Menschen, Caesar, Brutus, Cassius und Antonius ist; dass dabei nichts enthalten ist von den abstrakten Kämpfen der Epoche, der Auseinandersetzung der untergehenden aristokratischen Republik und des neuen Zarismus. Im *Coriolan* geraten nicht das Volk und der Adel aneinander, das Leben von Coriolan wird durch die Konfrontation der Kleinheit von Sicinius, Brutus und Aufidius und der damit in Widerspruch geratenen Vornehmheit von Volumnia zerstört. In den historischen Kämpfen der Königsdramen zerbricht nicht der englische Feudalismus an seinen blutigen inneren Kämpfen, deren Ausbruch und Unauslöschbarkeit nur noch ein Symptom des großen Auflösungsprozesses ist. Vielmehr sind es einzelne Menschen, die über andere Menschen siegen; und mit Heinrich dem VII. siegt nicht die neue Zeit über die alte, sondern ein edler Held über den monumentalen Verbrecher Richard. In den Themen dieser Dramen wohnt das Abstrakte. Shakespeare hat es jedoch weggelassen, entweder bewusst weggelassen, oder gar nicht bemerkt. Er sah die Probleme anderswo, hier sah er keine. Denken Sie nur an die einführenden Szenen des *Julius Caesar*. Die Rolle von Flavius und Marullus war für Shakespeare gegeben. Dennoch sprechen sie, als sie dem Volk vorwerfen, sie würden sich Caesar unterordnen, nur von Undankbarkeit gegen Pompeius und nicht vom Kampf gegen die Tyrannei. Das Wesentliche an der Argumentation von Cassius ist, warum gerade Caesar herrschen soll, wo er doch ihm und Brutus keineswegs überlegen ist, und ob er den Platz verdient, den er einnimmt. Brutus ist natürlich ein überzeugter Anhänger der Freiheit, dennoch ist auffällig, dass selbst er kein überzeugendes und entscheidendes Argument gegen die Krönung Caesars anführt, wie er es haben müsste, wenn sich hier tatsächlich Freiheit und Tyrannei gegenüberstünden. Ihn leitet lediglich die Angst, dass die Herrschaft Caesars Charakter verändern würde. Die absolute Unvereinbarkeit dieser Argumentation mit der historischen Lage ist schon Coleridge aufgefallen. So ist diese Überzeugung bei ihm genauso seinem Charakter (und nicht der großen historischen Situation) geschuldet, wie dem von Cassius der Neid. Die tragische Wende tritt dort ein, wo Brutus aus kurzsichtiger Großherzigkeit Antonius verschont und ihm sogar einräumt, die Trauerrede über Caesar zu halten. Die Wankelmütigkeit der Menge ist keine Folge der

historischen Situation (also eines Abstraktums). Die Menge bei Shakespeare ist immer so. Antonius kann aber damit rechnen, Brutus jedoch nicht. Darin liegt der Schlüssel für seine Tragödie. Erinnert seien Sie nur daran, wie im *Coriolan* das Elend des Volkes (die Brotfrage) eher episodisch behandelt wird, wie sehr nur davon die Rede ist, dass die Tribunen, die Coriolan hasen, ihn von der Macht verdrängen, ihn endgültig zerstören wollen. Ebenso hängt in *Antonius und Cleopatra* das Schicksal der Welt vom Charakter des eher episodischen Sextus Pompeius ab.

Ich habe absichtlich gerade diese Dramen hervorgehoben, denn, bedingt durch ihren Stoff, wohnt ihnen eine große, historisch abstrakte Notwendigkeit inne. Man kann sie, ohne ihnen Gewalt anzutun, in diese Stücke hineinlegen, wenn ihnen gegenüber die Anforderung erhoben wird, die abstrakten Notwendigkeiten, die das Leben beherrschen, zum Ausdruck zu bringen. Dass dies auch geschehen ist, muss ich – glaube ich – hier nicht mit zahlreichen Beispielen belegen. Die großartige deutsche Ästhetik am Anfang und in der Mitte des vorigen Jahrhunderts hat in ihren Kommentaren zu Shakespeare nichts anderes getan, als die Konflikte, die das moderne Leben hervorbrachte, in Shakespeare hineinzudeuten. Sie hat versucht, die Problemsicht Shakespeares mit der aktuellen in Einklang zu bringen. Das auffälligste – und zugleich das interessanteste – Beispiel bietet dafür Hegel, der in seiner *Macbeth*-Interpretation das Hauptgewicht darauf legt, dass dort die Kollision aus dem Streit um die Erbfolge resultiert. Er hebt hervor, dass *Macbeth* – als ältester Verwandter von *Duncan* – vor allem das Recht auf den Thron habe. Ihm sei eigentlich damit, dass *Duncan* seinen eigenen Sohn zum Thronerben erklärt, Unrecht widerfahren. Hegel wirft Shakespeare als Fehler vor, dieses Motiv fallen gelassen und *Macbeth* in einen Schurken verwandelt zu haben. Was er dann auch mit nichts anderem begründen kann als mit einem Kniefall vor dem englischen König *Jakob*. Weiterhin hielt es Hegel für einen Fehler, dass der König nach dem Mord an *Duncan* dessen Söhne ins Ausland fliehen lässt und dass sich zu dem Zeitpunkt keiner der Mächtigen darum kümmert.

Dass ein so tiefgründiger Kunstphilosoph wie Hegel diese großartig komponierte Tragödie so missdeuten konnte, daraus lässt sich ersehen, wie grundsätzlich schon damals die Aktualisierung des Wesens des Dramas war. Denn Hegel hat ungefähr das beschrieben, wie *Schiller*, *Grillparzer*, *Hebbel*, oder einer von der *Jüngsten* – so sehr sie sich auch voneinander unterscheiden mögen – das *Macbeth*-Thema aufgearbeitet hätte, wäre er in einer alten Chronik zuerst darauf gestoßen. Auch können wir daraus ersehen, zu welchen Missverständnissen – zum Teil am Rande der Lächerlichkeit – dieser Anspruch selbst einen wirklich tiefen und großen Denker Shakespeare gegenüber verleiten kann.

Aus der rein künstlerischen Perspektive bedeutet es, dass das Wesen der Shakespeare'schen Komposition in dem Nacheinander von großen Szenen liegt, die die tragischen Gefühle von starken, tragischen Menschen mit voller Kraft klarlegen. Weiterhin bedeutet es, dass das wesentliche Element, das diese Szenen verknüpft, in dem betreffenden Menschen, in dessen Charakter zu finden ist, in der Atmosphäre, die ihn und die ihm gegenüberstehenden Menschen, seine Beziehungen zu ihnen umgibt, und nicht in deren möglicher oder gesetzmäßiger Beschaffenheit. Hebbel hat das klar erkannt und so formuliert, dass bei Shakespeare die dramatische Dialektik in den Charakteren liegt, im modernen Drama dagegen in der Idee, im Abstrakten. Also – und das hält jede Shakespeare-Tragödie zusammen –: dass zum Beispiel aus der Othello-Jago-Desdemona-Beziehung eine Tragödie hervorgehen muss. Diese Tragödie ist unausweichlich – nur wie sie sich abspielt, ist nicht zwingend notwendig. Doch stellte sich für Shakespeare diese Frage nicht – da das Problem ihn nicht in abstrakto interessierte –, ihn interessierte nur, wie sich die aus dieser Beziehung resultierenden tragischen Gefühle manifestieren. Unter diesem Aspekt hat er die Szenen gewählt, weil sich in ihnen diese Gefühle am unmittelbarsten und stürmischsten offenbaren. Jede andere Anforderung ihnen gegenüber wäre ungerecht, denn man würde da etwas verlangen, was gar nicht intendiert war, dessen Gelingen oder Misslingen kein Gegenstand der Hinterfragung sein kann.

Deshalb dominieren in Shakespeares Dramen die Menschen das Geschehen. Die Ereignisse und die Umstände haben ausschließlich die Funktion, für die Manifestation der seelischen Offenbarung Möglichkeiten zu bieten und für diese einen schönen, malerischen Hintergrund abzugeben. Ein Eigenleben besitzen sie nicht. Abgesehen vom Menschen, in dessen Leben sie sich abspielen, existieren sie gar nicht. (An dieser Stelle merke ich lediglich am Rande an, dass das große Thema, das das gesamte moderne Drama durchzieht und von jedem großen modernen Schriftsteller in zahlreichen Varianten durchgespielt wurde, gerade die Umstände, die von der Außenwelt hervorgerufenen Konflikte und Zusammenstöße abgeben. Das ist das zentrale Thema, und zwar in einem so hohen Maße, dass es nicht übertrieben wäre zu behaupten, dass es das zentrale Hauptthema des neuen Dramas ist.) Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den Zypernkrieg im *Othello* und an die Fortimbras-Episode im *Hamlet*. Oder bedenken Sie, wie wenige Umstände es sind, die die Thronbesteigung Macbeths beeinflussen, und alles dagegen kämpft, als er scheitern muss. Die Welt von Shakespeares Gestalten ist nur die Welt von Menschen, von isolierten Menschen. Goethe hat einmal über Shakespeare gesagt, dass noch nie jemand das materielle Kostüm der Menschen so missachtet hätte wie er. Das trifft sogar noch allgemeiner zu, als Goethe es damals dachte, da sich bei Shakespeare alles in solch ein

materielles Kostüm verwandelt: Ort, Zeit Umstand, Handlung, selbst die seelische Verfassung sind so, dass von ihnen kein Licht auf die große und reiche Seele seiner Menschen, die die wahren Schauplätze der tragischen Ereignisse abgeben, fällt.

Mit Ausnahme von wenigen Gestalten, die im Mittelpunkt stehen, gibt jede andere nur den Hintergrund ab, ist nur in ihrer Relation zu den Hauptgestalten bedeutsam. Schon allein deshalb ist eine tiefschürfende Analyse von Figuren wie Claudius oder Polonius unersprießlich. Raleigh behauptet, Shakespeare habe beide mit den Augen von Hamlet gesehen, es existiere von ihnen nur, was Hamlet von ihnen wahrnimmt, was für die Seelentragedie Hamlets notwendig ist, was im Zusammenhang mit dieser Tragödie ans Tageslicht kommt. Ein Eigenleben – wie jede Gestalt eines modernen Dramas – besitzen sie nicht. Deshalb kann Shakespeare mit ihnen so souverän, so willkürlich umgehen. So verschwindet in der Mitte des Stücks *Ein Wintermärchen* Antigonus, da er für die Tragödie der Hauptgestalten nicht mehr nötig ist. Ebenso ist auch der Untergang Clotens zu erklären. Aber um noch deutlichere Beispiele anzuführen: so verschwinden Lepidus und Sextus Pompeius als Antonius und Octavianus um die Weltmacht kämpfen, und auch der Narr hat nach der großen Sturm-Szene keinen Platz an der Seite von König Lear und verabschiedet sich mit einem kaum hörbaren Satz von der Welt – ohne dass später auch nur ein Wort von ihm fallen würde. *Der Kaufmann von Venedig* ist vielleicht das einzige Drama Shakespeares, in dem eine Figur, eben die von Shylock, über diesen Rahmen hinauswächst, ein in sich ruhendes Leben erhält, ein Leben, das vom Dramenverlauf unabhängig ist. Sie sprengt jedoch das Drama – wie dies auch die einander widersprechenden Interpretationen deutlich genug belegen. Es entstehen zwei Dramen, aus unserer heutigen Sicht tötet sogar das eine das andere, das ursprüngliche Drama, das Ringdrama Antonia-Bassanio-Portia.

Eigentlich steckt in diesem Problem die Frage nach der Bedeutung des Hintergrundes. Bei Shakespeare dominieren einige wenige Hauptfiguren die gesamte Komposition. Und nichts Anderes kann eine ihnen gleichrangige oder auch nur mit ihnen vergleichbare Bedeutung erlangen. Diese anderen Faktoren haben jedoch – auf die Gründe dafür kann ich hier nicht eingehen – seitdem eine ganz andere Bedeutung bekommen. Soviel Vorzüge die Shakespeare'sche Komposition in rein künstlerischer Hinsicht auch haben mag, sie ist nicht zu gebrauchen, wenn wir gerade diese Faktoren (Momente) hervorheben möchten. Vielleicht kann ein Beispiel aus der bildenden Kunst die Situation veranschaulichen. Gerade Maler, die am modernsten, am konsequentesten stilisieren, spüren am deutlichsten, welch unsagbar großer Vorzug die sogenannte Primitivität von Giotto war. Zum Beispiel der Vorzug, dass er – hier ist allein die erhellende Kraft des Beispiels wichtig – von der