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

Artikel: Themen und Motive im Werk Shakespeares
Autor: Lüthi, Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161598

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

Themen und Motive im Werk Shakespeares

MAX LÜTHI

Aus der Zahl der Themen und Motive, die das Leben und die Phantasie den Dichtern anbieten oder nahelegen, greift jede Zeit die ihr gemäßen heraus. Die Wahl und die Konstellation der Motive, der Themen sind für die Erkenntnis einer Epoche oder eines Dichters ähnlich aufschlußreich wie die Eigenart der Gestaltungsweise.

Im Werk Shakespeares fällt die beharrliche Wiederkehr bestimmter Themen und Motive jedem Betrachter auf. Sie ist das Gegengewicht zu jener Mannigfaltigkeit und feinen Abtönung der Vorgänge, Charaktere, Stimmungen, die den Ruhm der Shakespeareschen Dramen bilden. Als ein Element der Dauer im Wechsel trägt sie dazu bei, dem Gesamtwerk des Dichters Konsistenz und Struktur zu geben. Im Zusammenspiel zwischen den großen Konstanten der Motivik und Thematik und den wechselnden Gesichtern, Gebärden, Situationen, den sich wandelnden Formen des Geschehens, Reagierens, Sprechens vollendet sich Shakespeares Kunst.

Einsamkeit und Beziehung zum Du sind die Pole des menschlichen Lebens. Liebe, Haß, Steigen und Sinken, Entscheidung, Schuld und Leiden geben ihm das Gepräge; in glücklichem Spiel, leidenschaftlichem Streben und schmerzlichem Dulden erfüllt und verzehrt es sich. Shakespeares Dichtungen sind ein Theatrum mundi, in dem all dieses sich spiegelt. Aber innerhalb dieser reichen Welt heben sich bestimmte Züge schärfer hervor, Züge offenbar, die der Zeit und dem Dichter besonders wesentlich waren.

Da ist das Motiv des Beobachtens, des Belauschens. «An jedem Ohr ein Hörrohr!», höhnt Hamlet seine einstigen Studienkameraden Rosenkranz und Güldenstern, die, beflissen und ungeschickt, sich dem verbrecherischen König zur Verfügung stellten, Hamlet zu belauern. «At each ear a hearer» (II, 2) — aber Hamlet selber ist der große Horcher, Späher, Beobachter, Prüfer; er durchschaut nicht nur die Tölpel Rosenkranz und Güldenstern, sondern auch den schlauen König und seine Listen und Schurkereien. «I'll observe his looks, I'll tent him to the quick», sagt er, als er jene Aufführung plant, die dem König dessen eigenes Verbrechen in nur leichter Verkleidung vorspielen soll, «Ich will seine Blicke beobachten, ich will ihn prüfen bis ins Leben». Gleichzeitig aber prüft er mit dieser Aufführung auch den Geist, den Geist seines Vaters, der den jetzigen König des Brudermords bezichtigt hat. So ist die von Hamlet inszenierte Aufführung eine «Mausefalle», die dem Angeklagten und dem Ankläger offensteht. Der König soll sich in ihr fangen, aber vielleicht ist es auch der Geist, der in sie hineinläuft; «er könnte ein Teufel sein», der Hamlet

verderben möchte (II, 2). Die Aufführung scheint Klarheit zu schaffen, der König verrät sich, der Geist ist gerechtfertigt — aber noch immer zögert Hamlet, ihm zu gehorchen. Nun versteht er sich selber nicht mehr, und so wie er zuvor den König belauerte und prüfte, beobachtet und prüft er jetzt sich selbst, ob er entdecke, was wohl seinen Arm lähme (im Schlußmonolog des 2. Akts, im Gespräch mit Horatio im letzten Akt), aber er deckt es nicht auf, er, der große Prüfer und Durchschauer, durchschaut sich selber nicht. Ja er täuscht sich schließlich auch über den König: Als er ihn im Gebete sieht, ahnt er nicht, daß der Schurke der Reue, der Umkehr nahe ist; Hamlet ahnt nicht, daß das Schauspiel, das er vor des Königs Augen aufführen ließ, diesem einen Spiegel vorhielt, der ihn nicht nur erschreckte und sich verraten ließ, sondern zugleich ihn tief aufwühlte und einer Bekehrung nahe brachte. Hamlet verfolgt sein Werk auch hier nicht weiter. Er sieht nicht, daß er nicht nur Rächer, sondern auch Arzt sein könnte. Er verkennt, daß zwar nicht die Aussage, aber der Auftrag des Geistes fragwürdig ist. Irgend etwas in ihm sträubt sich gegen den Vollzug dieses Racheauftrags, er weiß aber nicht was, und sein ihm unverständlicher Widerstand übersetzt sich in Zweifel an der Wahrheit der Aussage, die er doch durch das Gefühl seiner «prophetischen Seele» und durch den prüfenden Verstand bestätigt sehen muß. Wie Ödipus, der große Rätsellöser, weiß auch Hamlet über sich selber nicht Bescheid, er verkennt sich und die Situation; der scharfe Späher entdeckt alle Intrigen und Schurkereien in der Außenwelt, über die Vorgänge in des Königs Seele aber weiß er ebenso wenig wie über jene in seiner eigenen Brust. So ist schon in der Person Hamlets die Figur des Lauschenden, Horchenden in das Licht der Ironie getaucht — um wie viel mehr gilt das für all die andern Späher, Prüfer, Schläulinge in diesem Stück: für Polonius, für Rosenkranz und Güldenstern, aber auch für den König Claudius. Nicht nur Hamlet, auch der König ist ein Horcher und Beobachter, auch er arrangiert Szenen, in denen er, als ein Zuschauer, den selber niemand sieht (seeing, unseen, III, 1), die Akteure belauern will, und auch ihm hilft all sein Scharfblick schließlich nichts. Ludwig Tieck hat von einer Familienähnlichkeit zwischen ihm und Hamlet gesprochen — aber auch Polonius ist, freilich auf niedriger Ebene, den beiden Hauptfiguren verwandt; in ihm, der nicht nur Hamlet, sondern auch Sohn und Tochter aushorcht und bespitzeln läßt, in ihm, der sich als großen Schlaukopf, dem nichts verborgen bleibt, fühlt und anpreist, verzerrt sich die Art Hamlets und des Königs zur Fratze.

«Ich huschte hinter den Gobelin», sagt der üble Horcher Borachio in *Viel Lärm um nichts*, «I whipt me behind the arras» (I, 1). Es ist eine Gebärde, die in fast allen Spielen Shakespeares in irgend einer Weise vorkommt. «Verbirg dich», sagt der Veroneser Valentin zu sich selber, zieht sich zurück und beobachtet den untreuen Freund. Borachio benützt das Erhorchte, eine Büberei anzuzetteln, Valentin aber, eine Büberei zu verhindern. Das Horchen, Lauschen, Beobachten hat, wie so vieles in Shakespeares Dichtung, ein doppeltes

Gesicht, es ist Nachäffung oder aber Nachahmung Gottes. «Er, der alle Dinge weiß» (*Ende gut, alles gut*, II, 1), ist den Menschen wechselweise Vorbild und Verführung. Noch das Unterfangen jenes Herzogs aus *Maß für Maß*, der gottähnlich die Menschen zu prüfen und zu durchschauen strebt, scheint uns zwiespältig; wir Heutigen jedenfalls glauben den Hauch der Hybris, den Keim des Irregehens in ihm zu spüren. Und doch ist es hier am ehesten reine, legitime Imitatio Dei, ein Lauschen und Spähen aus fürstlicher und geistlicher Verantwortung, der Erkennen und Lenken Verpflichtung bedeutet. Der Überführte selber, der Statthalter, der die Prüfung nicht bestanden hat, unterwirft sich willig seinem Herrn, der wie Gott — «like power divine» — all seine Schritte überwacht habe (V, 1). Und nun wandelt den Richter die Neigung zu verzeihen an — auch darin ist Imitatio Dei. Von ähnlicher Milde wird ein anderer, ein außermenschlicher Beobachter ergriffen, Oberon im Sommernachtstraum. Erst will der kleine Halbgott zornig werden, als er die Elfenfürstin Titania, seine Gattin, einem plumpen Eselskopf schöntun sieht, aber bald spürt er nur noch Mitleid mit ihr, die sich selber verloren hat. Der Fürst in *Maß für Maß* und Oberon lösen ihre Opfer vom Bann, der über ihnen lag; in ihnen sind Inszenieren, Beobachten, Durchschauen, Richten, Begnadigen und Heilen eins geworden. Bei anderen vermag sich das Beobachten zur Vision, zur Erleuchtung zu steigern; so bei dem schottischen Prinzen im *Macbeth*, der den englischen König Kranke heilen sieht und damit das eigentliche Wesen des Königtums erschaut, oder bei dem melancholischen Jaques, der, selber wieder belauscht, das Leiden eines verwundeten Wilds «scharf beobachtet» (II, 1); auch ihn führt die genaue Wahrnehmung zum Mitleid, und ebenso den guten König Heinrich VI., der, selber ungesehen, einen Sohn erblickt, welcher in der Schlacht seinen Vater hat erschlagen müssen, und dann einen Vater, der zum Mörder seines Sohnes gemacht wurde. «O piteous spectacle», ruft der König aus, «erbarmungswürdiges Schauspiel!», «O daß mein Tod die Greuel hemmen möchte» (3, II, 5). Meist aber sind die scharfen Späher gerade die Irregeführten. Am fürchterlichsten erweist es sich an Othello, der in die Rolle des Horchers und Lauschers hineingezwungen wird und als Beobachter, als Augenzeuge sich täuschen läßt, sich und seiner geliebten Gemahlin zum Verderben. Ähnlich wird der alte Gloster im *Lear* als Belauscher eines Gesprächs seiner Söhne in die Irre geführt, wieder zu seinem eigenen Unheil, und Cassius im *Julius Cäsar* gibt sich den Tod, weil er eine Schlachtszene, die er, selber kurzsichtig, beobachten läßt, falsch deutet. «Ach, jeden Umstand hast du mißgedeutet!» «O hassenswerter Wahn, der Schwermut Kind, was zeigst du doch dem regen Sinn der Menschen das, was nicht ist?» (V, 3). Troilus versucht es, seinen Sinnen zu mißtrauen, an eine bessere Cressida zu glauben als seine Augen sie ihm zeigen, aber auch er scheitert; denn diesmal ist die Wirklichkeit nicht Schein, und die Sinne, die andere so oft täuschen und narren, zeigen ihm die Wahrheit; hinter Troilus steht, als einer, der die Beobachteten und den

Beobachter überschaut, der Zyniker Thersites. Noch reicher gestaffelt ist die Belauschungsszene in der *Verlornen Liebesmüh*, wo der eine Verliebte den andern ertappt, worauf beide von dem selber verliebten König, der aus seinem Versteck hervortritt, beschämt werden — alle drei aber sind von dem hellsten Geist, von Biron, beobachtet worden und werden nun von ihm verspottet, bis auch er unversehens entlarvt wird. Belauschte Lauscher, Maskierte, die die Maske der andern erkennen und gleich darauf selber durchschaut werden. Spötter, die sich eine Weile als Halbgötter (demigods, IV, 3) vorkommen und unvermittelt als Kinder vor sich und den andern dastehen.

Sehend, aber selber ungesehen — die Formel aus dem *Hamlet* findet sich auch in *Heinrich IV.*: «Wie könnten wir den Falstaff heute abend in seinen wahren Farben sehen, ohne selbst gesehen zu werden?» (2, II, 2). Es ist «ein Spiel aus Kinderzeiten», wie Biron sagt: «an old infant play» (IV, 3), eine menschliche Ursituation. Unsichtbar wie Gott alles überschauen und durchschauen zu können, das ist ein kindlicher und eben deshalb ewiger Traum des Menschen. Die Haltung des Spähens, Lauschens, Beobachtens gehört zum Menschen als solchem. Den einen führt seine Schau zu wirklicher Einsicht, andere Späher täuschen sich oder werden getäuscht, gehen irr oder entstellen sich selber in satanischer Nachäffung Gottes: am ärgsten Jago, der sich voll Hohn und Lust zum Zuschauer einer Tragödie macht, die er selber entwirft und in Szene setzt, lebendige Menschen als Marionetten behandelnd.

Wenn der Mensch als Mensch schon auf Erkennen ausgeht und ausgehen muß, so gilt dies in besonderem Maße für den Theaterdichter und den Schauspieler, die die Welt und die Menschen, welche sie darstellen wollen, scharf ins Auge zu fassen genötigt sind. So verstehen wir wohl, daß in Shakespeares Spielen gerade dieses Motiv eine so bedeutsame Rolle spielt. Es gehört zum Bild des Menschen, es liegt dem Schauspieler und dem Dichter in besonderer Weise nahe, und es entspricht zudem den Stilbedürfnissen der Zeit, der Shakespeares Werk angehört: Die scharfe Trennung zwischen den Beobachteten und dem Beobachter hat manieristische Prägnanz, und die Bildung verschiedener, oft mehrfach gestufter Räume ist barockes Bauprinzip.

Das eine Motiv des Lauschens und Spähens ist Grundlage einer ganzen Reihe von Themen. Erkenntnis, Täuschung, Schein, Maskierung und Demaskierung, Auftrumpfen und Unsicherheit, Diabolik und Mitleid klingen an, alles Themen, die sich durch das ganze Werk Shakespeares ziehen. Ehe wir uns einzelnen von ihnen zuwenden, sei nochmals nach auffallenden Motiven gefragt.

Korrelat zum Spähen und Horchen ist das Schauspielern. Die Barockzeit, die die Welt als ein Schauspiel, den Menschen als Träger einer Rolle sah, war Schöpferin der reichsten Theaterkultur in der neueren Geschichte, und so verwundert es nicht, daß die Motive des Schauspielerns, der Maske, der Verkleidung in Shakespeares Theaterstücken allenthalben auftauchen. Hamlet spielt

den Wahnsinnigen, sein Widerpart, der Mörder-König Claudius, den Unschuldigen; die Höflinge spielen die Willfährigen — gegen Hamlet spielen sie falsch, dem König aber sind sie wirklich zu Willen, und doch sind sie auch hier nichts weiter als Spieler: Spieler, die sich eine Rolle vorschreiben, welche ihre Menschlichkeit verkümmern läßt. Selbst Ophelia läßt sich bewegen, in ihre Reihe zu treten und Hamlet etwas vorzugaukeln. Einmal aber erhebt sie sich zu echtem, frei gewähltem Schauspielertum: da wo sie, ergriffen von der Begegnung mit Hamlet, ihn nachahmt, seine Bewegungen, seine Gebärden, seine Redeweise nachvollzieht (II, 1). An den wirklichen Schauspielern, die in dem gleichen Stück auftreten, bewundert Hamlet eben dies, die Kraft, fremdes Leiden so aufzunehmen und zum Ausdruck zu bringen, daß es die Zuhörer ergreifen muß. Der echte Schauspieler vermag in freiem Spiel viele Möglichkeiten des Menschen darzustellen, zur Wirklichkeit und zur Wirkung zu bringen, während die Hofschranzen und zeitweise auch Ophelia sich einengen auf eine einzige kümmerliche Rolle. Im *Julius Cäsar* spielt Cäsar die Rolle des Herrschers, als Schauspieler seiner selbst die Sicherheit, die ihm einst eigen war, jetzt zur Schau tragend; Brutus, der am liebsten wahr und maskenlos sein möchte, muß in das Gewand des Verschwörers schlüpfen und die Rolle des Richters übernehmen, gegen die sein Herz sich ebenso heftig wehrt wie jenes Hamlets und Othellos; aber gleich ihnen zwingt er sich zu dem ihm fremden Spiel, wie sie unterdrückt er sein Gefühl, sein Ahnen — während Antonius mit seiner Rolle des Anklägers, des treuen Freunds und Rächers ganz eins wird, Schmerz und Empörung und Richterpflicht zugleich fühlend und vorführend. Im *Cäsar* ebenso wie im *Hamlet* kehrt das Motiv des Schauspielerns in Randfiguren und Randsituationen wieder, und im gesamten Werk Shakespeares variiert es sich mannigfaltig. Richard III. und Jago sind satanische Schauspieler; andere Schurken, so Macbeth und seine Gattin, tragen die Maske mit weniger Geschick; Coriolan versucht umsonst, die Rolle des Demütigen zu spielen. Macbeth, und vor ihm schon Richard II., sehen, als sie sich Rechenschaft über ihr Dasein zu geben versuchen, den Menschen als Träger einer unbedeutenden Rolle im großen Welttheater: «Ein armer Komödiant, der auf der Bühne sich spreizt sein Stündchen und dann nicht mehr vernommen wird» (*Macbeth*, V, 5); er darf eine Weile, einen kleinen Auftritt lang, den Herrscher spielen, Furcht einjagen, mit Blicken töten, ...sich selbst betrügen...» (*Richard II.*, III, 2). Der große Zyklus der Königsdramen mutet wie eine Illustration solcher Aussagen an; man sieht immer wieder andere Große ähnliche Rollen spielen; manche von ihnen tragen dieselben Namen wie ihre Vorgänger aus früheren Zeitaltern. Aber Richard II. ebenso wie Macbeth sprechen ihre bitteren Worte im Unglück — anderswo, namentlich in den Komödien, kommt auch die Herrlichkeit des Spielendürfens zur Erscheinung.

Einer der köstlichsten Schauspieler, der, trotz seiner unförmigen Gestalt, behend in fast jede beliebige Rolle sich zu fügen weiß, ist Falstaff, der bald den

König, bald den Prinzen spielt, bald den Feigling (der er wirklich ist, den er aber auch zu spielen oder gespielt zu haben vorgibt: weil sein Instinkt im Angreifer den Prinzen gewittert habe, habe er sich nicht gewehrt), bald den Kriegshelden, der den großen Percy getötet haben will. Aber Falstaffs Schauspielertum ist trübe, ein verlottertes Königtum der Phantasie, das im Sichausleben Genüge findet und nicht daran denkt, die Möglichkeiten, die in ihm liegen, wirklich zu entfalten. Der Jubel echten Schauspielerns, lustig sinnvollen Sich-Verkleidens, Sich-Maskierens, Sich-Verstellens klingt in Komödien wie *Der Widerspenstigen Zähmung* auf, wo ein selbstbewußter und wendiger junger Mann die unwahrscheinlichsten Rollen spielt, um ein böses Mädchen schließlich in ein gutes zu verwandeln, oder im *Kaufmann von Venedig*, wo eine kluge Jungfrau den weisen Richter spielt, um einen bösen Mann zu zähmen und Gnade und Gerechtigkeit zu bringen, oder auch in den *Lustigen Weibern von Windsor*, wo Falstaffs muntere Gegenspielerinnen ihn zum Narren halten, auf sein Spiel einzugehen scheinen und ihn so sich selber zum Narren machen, sich selber bestrafen und schließlich sich selber Hörner aufsetzen lassen. Zugleich kurieren sie mit ihrem Spiel ihre Ehemänner und werden selber durch das Verkleidungsspiel der Jungen zum Narren gehalten und kuriert — Falstaff wird in die halb tierische, halb gespenstische Rolle des Jägers Herne gedrängt, der eifersüchtige Ehemann verliert sich selber, indem er sich in einen anderen verkleidet, um Falstaff auszuhorchen — ähnlich wie auch Falstaff sich selber verliert, indem er das einemal die Kleider eines Weibes anlegt (auch diesmal behauptet er, er habe nur um der Verkleidung zu entsprechen den Feigling gespielt), das andere Mal gar unter einem Berg schmutziger Wäsche sich selber als ein Stück schmutziger Wäsche forttragen läßt: Selbstverlust und Selbstenthüllung zugleich, denn das, wozu Falstaff sich machen läßt, ist er wirklich: ein Stück Schmutz. Das liebliche Töchterlein aber darf die Elfenkönigin spielen und auf solche Weise dartun, daß der Mensch nicht nur nach unten, sondern auch nach oben sich verwandeln kann — auf der Ebene der Wirklichkeit ist solche Verwandlung ihrem Bräutigam gelungen. So sind in den *Lustigen Weibern* die zentralen Verkleidungen von einem wahren Wirbel von begleitenden Vermummungen umspielt, und ganz ähnlich ist es in der *Widerspenstigen Zähmung*. Jede neue Variation des Motivs zeigt etwas vom Sinn oder von der Gefahr der Verkleidung, der Möglichkeit des Menschen, sich zu verwandeln oder zu verlieren, ein anderer zu scheinen und damit oft auch zu werden als er ist, etwas von der Verheißung und den Abgründen des menschlichen Schauspielertums. Hamlet empfiehlt seiner Mutter, eine Zeitlang die Keusche zu spielen, um es schließlich wirklich zu werden: Wenn Ihr eine Tugend nicht habt, so versucht sie zu spielen. «Assume a virtue, if you have it not.» Was sonst ein Teufel sein kann, die Gewöhnung, mag, als ein hilfreiches Gewand, ein Engel werden, der uns zum Guten leitet (III, 4). Der Mensch ist nicht bestimmt, zu bleiben, was er ist, die Masken, die Verkleidung, Spiel und Schauspiel über-

haupt, gehören wesenhaft zu ihm, durch sie prägt er sich selber. Auch sie haben, wie der Hang zu lauschen und zu spähen, ein Doppelgesicht; ihre zahllosen Varianten in Shakespeares Spielen weisen uns nicht nur bald die helle, bald die dunkle Seite, sondern zugleich die Mannigfaltigkeit der Formen und Nuancen, in denen sie sich manifestieren.

Wie das Motiv des Lauschens und Beobachtens, so ist auch das des Schauspielerns, sich Verkleidens und Maskierens Grundlage für das Spiel verschiedenartiger Themen: Selbstverlust und Selbstentfaltung, Selbstverhüllung und Selbstenthüllung, Täuschung und Offenbarung, legitime und illegitime Unterjochung oder Verwandlung der angeborenen Art oder des natürlichen Fühlens und Wollens.

An bemerkenswerten Motiven in Shakespeares Dichtung fallen noch ins Auge: Krieg, Bürgerkrieg, Sturm, Schlaf, Rausch, Wahnsinn, Wüten, Tyrannei, Verbrechen, Verrat, Gift, Rache und Gericht, Reue, Melancholie, Freundschaft, ferner spezielle Motive und Figuren wie Eid, Syllogismus, Eile, Bastard, Hure, Narr, König. (Liebe und Tod, die, oft innig miteinander verbunden, in Shakespeares Werk eine so große Rolle spielen, gehören, als Grundmotive der Dichtung aller Zeiten, nicht in diese Reihe.)

Krieg, Bürgerkrieg, Sturm: Sie sind, wie Rache und tyrannisches Wüten, Kraftäußerungen des Menschen, der in der Renaissance- und Barockzeit sich gerne als Übermensch fühlt, sie sind zugleich Träger der Bewegung, die wiederum Ausdruck intensiven Lebens, zugleich freilich schon eines über die Menschen hinweg flutenden Schicksalsstroms ist, sie sind aber auch Zeichen der Spaltung, der Zerrissenheit, die in der Shakespearezeit das Empfinden und das Dasein der Menschen prägen. Der äußere Zwiespalt ist Abbild des inneren; Hamlet ist mit sich selber ebenso uneins wie Brutus oder Othello; Casca vermutet «civil strife in heaven», Bürgerkrieg im Himmel als Ursache der irdischen Wirren, und im *Sommernachtstraum* ist es wirklich der Zwist der Elfen, der verwirrend auf die menschliche Welt übergreift; aber die Elfen und ihr Irren sind Bild für Vorgänge in der menschlichen Brust. Zwiespalt ist eines der wesentlichen Themen in Shakespeares Werk. Die Gestalten des Narren, der weise Worte spricht, und des Weisen, der töricht handelt, haben ebenso Bezug zu ihm wie jene des Melancholikers, des Bastards und der Hure; in der Hure, die bei Shakespeares Zeitgenossen noch stärker in den Vordergrund gespielt wird als bei ihm, macht sich die Frau, die doch die Anlage zu einem Engel hat, zum Teufel (*Lear*, IV, 6; *Timon*, IV, 3), und der Bastard ist das lebende Zeugnis einer illegitimen, zwiespältigen Verbindung. «Wir alle sind Bastarde!» ruft Posthumus aus, und meint damit, jeder Mann sei Sohn von Mann und Weib, und wenn alles Ehrenhafte ihm vom Vater komme, so sei ihm doch von der Mutter her das Laster eingeimpft. «We are all bastards!» (*Cymbeline*, II, 5). Aber Posthumus verkennt das Weib; seine Gattin wie seine Mutter, die er beide in Zweifel zieht, sind rein. Und wenn unter Shakespeares Figuren sich

üble Bastarde finden, so hat doch auch der Bastard die Möglichkeit, sich zu legitimieren, ja er ist zu solcher Selbstrechtfertigung geradezu berufen. Der königliche Bastard Faulconbridge tut es durch sein Leben, sein Verhalten, sein Sein: Denn «ich bin ich, wie ich erzeugt auch ward» (I, 1). Er ist stolz darauf, von königlicher Abkunft zu sein, «mein Vater gab mir Adel, Eurer Land», der äußerlich legitime Sohn ist ein «Halbgesicht», der Bastard ein heimlicher König: «Ei Mutter, von ganzem Herzen dank ich dir für meinen Vater!» Im *Wintermärchen* wird das Lob der «Bastarde» unter den Blumen gesungen, der gesprenkelten Nelken; sie sind nicht bloße Natur: Kunst — die doch auch der Natur entspringt — hat sie veredelt, verwandelt. Ein edles Pfropfreis wird dem wilden Stamm vermählt — solche Bastarde dürfen nicht mehr Bastarde heißen. «Do not call them bastards... This is an art which does mend nature, change it rather, but the art itself is nature» (IV, 3).

Der Bastard ein heimlicher König. Jeder Mensch ist ein heimlicher König (so wie jeder Narr ein heimlicher Weiser). «Denn so gering und schlecht ist euer keiner, daß er nicht edlen Glanz im Auge trüg», sagt Heinrich V., in dem man Shakespeares Idealbild eines Königs sehen darf, von seinen Soldaten. Die Figur des Königs ist in Shakespeares Dramen ebenso sinnvoll wie im Märchen, sie ist ein Bild des höchsten Rangs, den ein Mensch erreichen kann, und die Sehnsucht nach der Krone, die in so manchem lebt, ist an sich legitim, die Gier nach der Krone aber, die einen Macbeth oder Richard verzehrt und sie nach den schändlichsten Mitteln greifen läßt, verkennt das Wesen des Königtums: der Verbrecher zerstört sich selber, statt daß er sich adelt. Als Bild des sich selber zerstörenden Menschen sind die Frevler und Verräter im Shakespeareschen Welttheater ebenso wichtige Figuren wie die echten Könige, die lichten Frauen und die treuen Freunde. Die Freundschaft, Abglanz eines hohen Renaissance-Traums, steht bei Shakespeare neben der Liebe als Zeugnis der Möglichkeit des Menschen, aus seiner Einsamkeit herauszutreten und den Zugang zum Du zu finden. Freilich erweist sich schon in der frühen Komödie von den beiden Veronesern der Freund als ein falscher Freund. Alles kann sich in sein Gegenteil verkehren, diese Erfahrung der manieristisch-barocken Generationen ist von Anfang an in Shakespeare wach. Schlaf kann Himmelsbalsam oder tierische Trägheit sein, Wahnsinn kann den Menschen zersetzen und ihn zur Hellsicht führen, im sich Verkleiden, sich Verstellen und im Schauspielern kann der Mensch sich entfalten, sich gestalten oder sich schänden, sich verlieren.

Die Motive, die in Shakespeares Werk hervorstechen, stehen in enger Beziehung zu den großen Themen, die es durchdringen; manche von ihnen haben sich uns bei der Interpretation, ja schon bei der bloßen Nennung der Motive von selber präsentiert. Im Rahmen des gesamten Werks scheinen uns die folgenden Themen ein besonderes Gewicht zu haben: Richten und Rächen in Auseinandersetzung mit der kontrastierenden Haltung: Mitleid, Vergebung,

Gnade, Heil und Heilen. Zwiespalt, Chaos im Ringen mit Ordnungsmächten. Unsicherheit neben ruhiger Festigkeit. Selbstverlust neben Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung. Sichentscheiden, Ausharren, Sichverwandeln. Fühlen und Ahnen im Kampf mit Geist und Wollen. Einsamkeit und Bezug zum Mitmenschen. Hinter allem die Fragen: Wer bin ich? Wer ist der andere? Was soll ich tun? Was ist Schein, was ist Sein?

Als zentral erscheint die Beziehung des Menschen zu sich selber. Brutus, Hamlet, Othello, aber auch Macbeth, Antonius, der Leontes des *Wintermärchens*, die Helena aus *Ende gut, alles gut* werden von außen angerufen oder berührt und wirken nach außen oder wollen es tun, aber die Entscheidung fällen sie allein, in Einsamkeit. Nicht nur hilft ihnen niemand dabei — Cassius ist für Brutus nicht Helfer, sondern Verführer, und der treue Horatio wird von Hamlet im wesentlichen gar nicht befragt, so wenig wie Portia von Brutus —, sie haben auch keine festen Leitlinien, an die sie sich halten könnten. Wer wie Macbeth sich zu sichern trachtet, wird getäuscht und eben dadurch vernichtet: Dem Menschen kommt Sicherheit nicht zu, der Wahn, sicher zu sein, ist des Menschen gefährlichster Feind, «mortals chiefest enemy» (*Macbeth*, III, 5). Die Weissagungen der Hexen, aus denen Macbeth die Unmöglichkeit eines Scheiterns herausliest, sagen vielmehr, entgegen allem Anschein, gerade die genaue Form dieses Scheiterns voraus. Die Morde an Duncan und Banquo, die Macbeths Königtum begründen sollen, untergraben es von vorneherein. Eid, Syllogismus, Verstandesbeweis, Sprichwörter, Gewohnheiten sind trügerische Versuche, sich zu sichern, sie erscheinen bei Shakespeare immer wieder mit negativem Vorzeichen. Auch auf die Sinne ist kein Verlaß, das Augenzeugnis kann uns ebenso täuschen wie Orakel und Prophezeiungen. Es kommt nicht von ungefähr, daß dem großen Publikum der ratlose Hamlet die Kernfigur des Shakespeareschen Werks ist. Seine Melancholie gründet im Zwiespalt mit sich selbst und in der Unsicherheit, was zu tun sei. In ihm wird die Situation des Menschen besonders deutlich zum Bild. In allen Spielen Shakespeares ist der Mensch ständig in Gefahr, sich zu verlieren, seine Bestimmung zu verfehlen. Er verliert sich in Rausch und Wahn, in Eifersucht und Wut, im Sichausleben und im Fehlentscheid, in Verrat und Frevel; beide, der Verräter und der Frevler freveln mehr an sich als an anderen, denn nur sich selber beschmutzen sie durch ihr Tun, nicht ihre Opfer. So sagt schon in dem frühen Gedicht Tarquin, der nach der Gattin seines Freundes greift, daß er nach seiner eigenen Schmach strebe: «Yet strive I to embrace mine infamy» (*Lucrece*, 504). Shakespeares Tragik ist im wesentlichen eine Tragik des Selbstverlusts — durchaus im Einklang mit dem Empfinden seiner Zeit, die der Formel «he lost himself» nicht müde wird.

Innerhalb des Themenkreises Unsicherheit und Selbstverlust tritt bei Shakespeare das Thema Selbstzerstörung besonders eindringlich hervor. «Oft sind wir unsre eignen Teufel», sagt Troilus, «und es geschieht, was wir nicht

wollen» (IV, 4). Titus Andronicus läßt seine Feinde in ihren eignen Ränken sich verfangen (V, 2). So bleiben auch Jago, Shylock, Falstaff und viele andere im selbstgespannten Netz hängen. «Gott zwingt die Schwerter böser Menschen, ihre Spitze gegen die Brust der eigenen Herren zu wenden», sagt der im Sturz zur Einsicht kommende Buckingham (in *Richard III.*, V, 1). Aber nicht nur einzelne, sondern ganze Geschlechter, Völker, Länder richten sich selber zugrunde. So vernichtet im *Hamlet* das dänische Königshaus, in *Richard III.* das Geschlecht der York sich selber, und daß England sich selber zerreiße, daß es nur durch Selbstzerstörung untergehen könne, ist ein Grundthema der Königsdramen überhaupt. Heinrich VI. hält seinen Großen vor, sie seien im Begriff, sich selber zu zerstören (IV, 1). Richmond, am Ende der Wirren stehend, faßt es so: «Lange war England wahnsinnig *(mad)*, verwundete sich selbst» (*Richard III.*, V, 4), und *King John* schließt mit den Worten des königlichen Bastards: «Dies England lag noch nie und wird auch nie zu eines Siegers stolzen Füßen liegen, als wenn es erst sich selbst verwunden half... Nichts bringt uns Leid, bleibt England nur sich selber treu.» Selbstverlust und Selbstwahrung, zwei Pole der manieristisch-barocken Anthropologie, sind in dieser Formulierung einander gegenübergestellt. Daß der Mensch an sich selber zugrunde geht, der Bösewicht im eigenen Netz sich fängt, das ist freilich nicht erst eine Erkenntnis der Shakespearezeit. Schon die aus dem 14. Jahrhundert stammende Vorlage für den *Kaufmann von Venedig*, Ser Giovanni Fiorentinos Novelle, weiß davon, daß der Vogelfänger sich selber auf den Leim gehen kann: «Tale si crede uccellare, ch'è uccellato.» «Thow brought thyself in care»: Du hast dich selbst in Not gebracht, heißt es von Jedermann, dem Helden des spätmittelalterlichen Moralitätenspiels. Im Volksmärchen werden die Unholde nach ihrer eigenen Methode umgebracht, und des Sophokles *König Ödipus* stellt den Ankläger und Richter vor uns, der schließlich erkennt, daß er sich selber anklagen und richten muß. Die Verfangenheit des Menschen in sich selber ist ein alle Zeiten beschäftigendes Thema; aber es ist dem 16. und 17. Jahrhundert, in dem der Mensch sein eigener Gott zu sein sich vornahm und dabei oft zu seinem eigenen Henker wurde, in besonderer Schärfe zu Bewußtsein gekommen. Bei Shakespeares Zeitgenossen lebt es in drastischen Bildern und Formulierungen, bei Shakespeare selber, der hier wie in manchem anderen weniger aufdringlich ist als sie, spricht es in vielen Formen, bald offen, bald verborgen, zu uns. So ist es im Motiv der Eile da: Fast alle Bösewichter Shakespeares haben es eilig, aber sie eilen ins eigene Verderben. Der große Gegenklang ist die Geduld, *patience:* Sie bedeutet reif sein. Der Mensch, der keine Sicherheit haben kann, weder im Wissen noch im Handeln, hat sein Dasein zu erdulden in ruhigem Vertrauen, daß es von Gott komme. «Was, wieder in üblen Gedanken?» tadelt Edgar den Todeswunsch seines Vaters. «Ergehen lassen *(endure)* muß der Mensch sein Weggehn aus der Welt, genau wie seine Ankunft in ihm. Reifsein ist alles.» Von Marina rühmt

Pericles, sie sehe aus wie die Geduld, die lächelnd Verzweiflung aus dem Spiel weise (V, 1).

So steht dem Zwiespalt die Geduld, dem Raffinement und der Verwirrung die Einfalt, der Melancholie die Ergebenheit gegenüber. Selbstverlust und Selbstvergewaltigung sind nicht bloßer Zerfall, sie sind Zerrformen der Selbstgestaltung; ohne die Freiheit, sich zu verlieren, gibt es auch die Möglichkeit, sich zu finden, sich zu verwirklichen nicht. Die Grimasse ist negatives Zeugnis, daß Verwandlung möglich sei. «Noch nie gab's eine schöne Frau, die nicht vorm Spiegel Grimassen schnitt» — das Wort des Narrs aus dem *König Lear* (III, 2) brandmarkt nicht nur die Neigung des Menschen, sich zu entstellen, seine Schönheit selbst zu zerstören, es zeugt auch von seinem Drang, sich zu verwandeln, die verschiedenen Möglichkeiten seines Seins zu erproben.

Wer die Motive und Themen, die dem Werk Shakespeares das Gepräge geben, ins Auge faßt, dem kann es nicht entgehen, daß sie sich durch eine oft schmerzende Schärfe auszeichnen. Das Extreme, die Grenzsituation, Verbrechen, Greuel, Gewalt, Willensunterjochung, Bürgerkrieg und Zwiespalt, Wahnsinn, Anfälle *(fits)*, Melancholie und Exzentrik faszinierten das Zeitalter. Aber gerade im Werk Shakespeares sind diese scharfen Züge eingebettet in ein großes Ganzes, in dem ihnen anderes das Gegengewicht hält: die «süße Gnade», die Neigung zu Mitleid und Verzeihung, natürliche und geistvolle Anmut, demütiges Dulden, treue Freundschaft und Liebe, ausgewogene Charaktere von der Art des Horatio oder des Octavius. In der Sprache steht neben heftigen Stößen und überhitzter Artistik die ruhige Rede, der kraftvolle und maßvolle Ausdruck, der schmiegsame Fluß der Verse. Daß Verzeihung, Mitleid, Gnade in Shakespeares Dramen eine größere Rolle spielen als in denen seiner Zeitgenossen, hat Ernst Theodor Sehrt kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in einer großangelegten Untersuchung nachgewiesen. Auch die Wendung zur Gnade kann schlagartig erfolgen, genau so wie die zur Reue: insofern haben auch sie jene Schärfe, die das Zeitalter kennzeichnet. Aber in der Reue, in der der Mensch, der sich verloren hatte, wieder zu sich kommt — es ist das einer der Gründe, weshalb sie im Drama der Shakespearezeit eine so große Rolle spielt — gelangt er auch zur Beruhigung, zum Frieden: «Noch nie war ich so wahrhaft glücklich», sagt der gestürzte Wolsey, der Ehrsucht *(ambition)* und Eigenliebe von sich getan hat, «jetzt kenn ich selber mich *(I know myself now)*, jetzt fühl ich Frieden..., ein stilles, ruhiges Gewissen» (*Heinrich VIII.*, III, 2). Und die Gnade hat das Beiwort *sweet* schon in der allerersten Tragödie, da, wo Tamora den Titus zur echten statt zur frevlerischen Imitatio Dei aufruft.

> Wilt thou draw near the nature of the gods?
> Draw near them then in being merciful;
> Sweet mercy is nobility's true badge...

So können bei Shakespeare in einem und demselben Element, in der Darstellung der Reue wie in jener der Gnade, Schärfe und Milde sich einen, manieristische Schwenkung von einem Extrem zum andern und ruhiges Dulden, beglückender und heilender Segen. Im Zusammenklang des Ganzen aber wirken Reue, Mitleid, Gnade, Dulden, Freundschaft, Liebe, wirkt der weise Narr, die treue Gattin, der redliche Mensch (auf den neuerdings Heinrich Straumann aufmerksam gemacht hat) als Gegenkraft gegen all das Hektische, Nervöse, Überspitzte, gegen Zwiespalt, Zerstörung, Verrenkung, deren Bedeutung bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen namentlich Levin Ludwig Schückings Untersuchungen aufzeigen.

Wir haben einige der wichtigsten Themen und Motive in den Spielen Shakespeares beleuchtet, andere gestreift. Ihre vielfache Verschränkung, Variation, Umkehrung gibt dem Werk Shakespeares Reichtum, Spannung und Einheit zugleich. Im Kreis der hohen Vorzüge von Shakespeares Dichtung — von denen Charakterisierungskunst, Führung und Aufbau der Handlung, Fügung, Rhythmik und Bildkraft der Sprache am häufigsten und eindringlichsten untersucht worden sind — ist der spannungsreiche Kosmos der Themen und Motive nicht der geringste. Unsere Zeit ist von manchen unter ihnen in neuer Weise ergriffen worden, weil wir heute Ähnliches erleben, erkennen, empfinden wie das Zeitalter Shakespeares. Davon möchten unsere Hinweise einiges angedeutet haben, auch wenn es nicht ausdrücklich ausgesprochen wurde. In einer Epoche, da die Menschheit die Gefahr, sich selber zu verlieren, neu vor Augen hat, liegt es besonders nahe, auf das Werk eines Mannes zu greifen, in dem Selbstverlust und Selbstverwirklichung zentrales Thema sind.

Rückstände des Sturms

ANDRÉ DU BOUCHET

«Dregs of the storm...»
(Der Sturm 11,2)

Was wir lesen, läßt sich nie in seiner Gänze auf das Buch reduzieren, das wir in der Hand halten. Nichts von dem, was in Wahrheit *anderswo* begonnen hat, löst sich in dem wieder zugeklappten — oder *verbrannten* (Caliban) — Band. Die unsagbare Handlung, der unsere Lektüre ein vorläufiges Ende zu setzen scheint, gerade lang genug, um ihr einen Namen und Gesichtszüge — auch sie zweifelhaft und flüchtig — zu verleihen, geht weiter oder wird ohne Verzug