

ADRIEN TUREL

Shakespeare

Zur Einheit
und
Mannigfaltigkeit
der großen Schöpfer
Fragment um
1939

Edition Moderne

Druck H. Tschudy & Co. AG, St.Gallen
Einband Buchbinderei G. Wolfensberger AG, Zürich
Ausstattung Jost Hochuli

ISBN 3-907010-20-5

1986

c für diese Ausgabe:

Edition Moderne

Kreuzstr. 41

Postfach 4626

8022 Zürich

INHALT

| | |
|--|----|
| Benutzte und nicht benutzte Shakespeare- Literatur | 9 |
| Shakespeare, le grand Revenant | 15 |
| Falstaff und François Villon | 25 |
| Pallas Athene | 38 |
| Shakespeares Sonette <i>oder</i> Madonna und Eros, <i>nicht vorhanden</i> | |
| Hamlet, Prinz von Dänemark | 47 |
| Der Sturm <i>oder</i> Die Phantasmagorie der Werte | 62 |
| Shakespeare, der große Mörder | 73 |

ANHANG

| | |
|--|-----|
| Die Einführung des Relativitätsprinzips in die Literatur | 83 |
| Wer war der Mann, der Shakespeare hieß? | 86 |
| Astrodiagnose der menschlichen Geschicke | 89 |
| Eigenart ist oft die Unwissenheit der andern | 92 |
| Sir John Falstaff-Oldcastle <i>oder</i> Ich kann nicht völlig trotzen meiner Stunde <i>Romanfragment</i> | 95 |
| Shakespeare-Prospero und Isaak Newtons Geburtstag <i>Romanfragment</i> | 101 |
| Zahlenarithmetik der Shakespeare-Dramen | 110 |

DAS GENIE ABER
IST EINE TRAGISCH VERPFLICHTENDE
GEDÄCHTNISKRAFT

BENUTZTE UND NICHT BENUTZTE SHAKESPEARE-LITERATUR

Als ich daran ging, die vorliegende Arbeit niederzuschreiben, kannte ich vor allem Shakespeare selbst, seine Dramen und Sonette in den berühmten deutschen Übersetzungen, manches auch in französischen Fassungen. Wesentliche Stellen hatte ich im Originalfolio von 1623 kontrolliert. Ich hatte außerdem gelesen, was Bodmer und Lessing, Goethe, Marx und Tolstoi, ferner Freud und seine Schüler über den bei weitem größten Dramatiker moderner Zeiten geschrieben und geurteilt hatten. Jetzt am Schlusse der Arbeit erweist es sich, daß dies genügt hätte. Die Kenntnisnahme weiterer Kommentatoren hat zum Bilde, das ich mir von ihm gemacht hatte, kaum irgend etwas Wesentliches hinzugetragen. Um der Gewissenhaftigkeit willen aber war es notwendig, Bücher wie Brandls *Shakespeare*, Otto Ludwigs *Shakespeare-Studien*, G. Landauers *Shakespeare-Vorlesungen* genau durchzulesen. Den tiefsten Eindruck haben mir die Ausführungen gemacht, die H. Taine in seiner *Histoire de la Littérature anglaise* dem Leser darbietet. Taine sagt (dem Sinne nach), das Erstaunlichste, kaum Begreifliche an Shakespeare sei, daß eine derart drängende Fülle, eine solche Hageldichte der Bilder, Gleichnisse, Symbole, ein derartig blitzschnelles Facettieren der Gesichtspunkte nicht zur Dissoziation des Werkes und der

Persönlichkeit, zum Wahnsinn und zur Selbstzerstörung führe, sondern zu einem harmonisch in sich kreisenden Gesamtsystem des Lebens und der Geschichte als Drama. Im sechsten Abschnitt *Hamlet, Prinz von Dänemark*, wird auf diesen wesentlichen Punkt zurückzukommen sein. Hier mußte er bereits Erwähnung finden, weil er zur Frage hinüberleitet, welchen Wert die Schriften haben, die, umgekehrte Detektivromane sozusagen, Shakespeare gegenüber den Indiziennachweis versuchen, er sei der Täter eben *nicht* gewesen. Die ungeheuerliche Assoziationsenergie Shakespeares, sein beispielloser Wortschatz von rund 16 000 lebendig verwandten Vokabeln hängen aufs tiefste mit dem Eindruck zusammen, den man von seinem Gesamtwerk erhält, er sei ein Polyhistor, ein Renaissancediplomat, ein kanonisch geschulter Katholik, ein gewiegter philosophischer Denker gewesen. Man hat sich infolgedessen gedrängt oder bemüßigt gefühlt, «nachzuweisen», der sechste Graf von Derby oder aber der Philosoph Francis Bacon von Verulam hätten Shakespeares Dramen verfaßt und, etwa weil das Schauspielergewerbe noch als infam galt, den des Schreibens eigentlich unkundigen Histrio William Shakespeare als Strohhalm vorgeschoben.

Die letzte Hypothese liegt besonders nahe, wenn man an die kassenfüllenden Bühnenreißer denkt, die wir einem Spinoza, Kant oder August Comte verdanken. Scherz beiseite. Die ganze Weltliteratur erweist, daß wenn ein großer Dichter eine philoso-

phische Abhandlung zu schreiben unternimmt, diese dramatischer ausfällt, als wenn ein philosophisches Genie Theaterstücke zu verfassen den Ehrgeiz empfindet. Man vergegenwärtige sich, was Plato, vielleicht von allen großen Philosophen der künstlerischste nach Äschylos, Sophokles und Aristophanes, geschrieben hat, um zu ermessen, was es mit der dramatischen Begabung großer Denker auf sich hat. Selbst das berühmte *Gastmahl* und das Gespräch, in welchem Plato die Todesstunden des Sokrates im Gefängnis, seine Passion und sein Gethsemane sozusagen, verherrlicht, sind voll großartiger Gedanken und menschlich wunderschön. Vom dramatischen Gesichtspunkte aus aber sind sie unendlich unbeholfen, krasser Dilettantismus.

Nein, die wahre künstlerische Spannungsform großer Philosophen ist das geometrische und arithmetische Gesetz, die Gleichung. Plato, Kepler und Descartes, Leibniz und Newton haben es gewußt und vermocht. Auch Kant, Hegel, Nietzsche waren sich darüber im klaren, nur hatten sie nicht die Fähigkeit, mathematische Symbolik original zu entwickeln.

Die andere Vermutung, ein großer Hof- und Weltmann, zum Beispiel William Earl of Pembroke, habe nicht nur den *Hamlet*, sondern auch *Romeo und Julia* verfaßt, ist ebensoviel wert wie eine Theorie, die dem Kardinal von Richelieu oder dem Grand Condé die Dramen Corneilles zuschanzen möchte. Turenne hat ausdrücklich das diplomati-

sche Genie, die macchiavellistische Staatsräson der Corneilleschen Dramen gepriesen, und doch war der Dichter dieser Tragödien nichts anderes als ein kleiner bürgerlicher Rechtsanwalt aus Rouen. Die Grandseigneurs konnten geist- und giftsprühende postume Memoiren, elegante Briefe und weltmännische Maximen verfassen, aber keine Dramen, die schon der Bühnentechnik wegen unlösbar mit dem Handwerk verbunden sind.

Von Jeanne d'Arc hat man insinuiert, sie sei ein vornehmer, wilder Nebenschößling vom Capetingerstamme gewesen. Diese Unterstellung erledigt sich schon durch eine einzige Bemerkung des romantischen Historikers Michelet. Dieser sagt, es sei geradezu unheimlich, welche Begabung das Mädchen für die rationelle Verwendung der Artillerie gehabt habe. Der ganze Adel und Hochadel, wie er bei Crécy, Poitiers und Azincourt dahingesunken war, mochte ritterlich und tapfer gewesen sein bis zur Selbstvergeudung, er gehörte dennoch zur absterbenden mittelalterlichen Stilphase. Wie die eigene Haut haftete ihm ein veraltetes Kriegsverfahren an, mit dem er bei Taus wie bei Nikopolis, bei Tannenberg, Liegnitz und Crécy wie bei Sempach und sogar noch bei Pavia immer von neuem unbelehrbar gegen eine neue Welt unterlag.

Aus ganz entsprechenden Gründen kann das fast unerhörte Wesen, welches sich für uns im Namen William Shakespeare integriert, nur aus der keimenden Bourgeoisie hergekommen sein, aus dem ganz

kleinen Landadel. Villon, Rabelais, Corneille und Molière, auch noch Lessing, Goethe, Schiller sind sich in dieser Hinsicht alle gleich. Es ist auch unwahrscheinlich, daß Shakespeare ganz aus der Tiefe kommt. Rasputins erweisen sich, zum Gipfel emporgehoben, als unausgegorenes Gestein, das allzu schnell verwittert.

Dieser Dinge gewiß, habe ich mir die Arbeit erspart, möglicherweise auch den Genuß versagt, die Schriften zu lesen, die durch Indizienbeweise Shakespeare zu entthronen und als nicht existent zu erweisen trachten. Etwas ganz anderes ist natürlich die Frage, ob er mit den Adeligen und Kavalieren, andererseits mit Philosophen Geistesverkehr gehabt haben könnte. Sein Rivale und Freund Benjamin Jonson war ein wahrer Brunnen an Gelehrsamkeit. Schon der Verkehr mit diesem allein könnte einem Geiste wie Shakespeare fast alles vermittelt haben, was die Kritiker in Shakespeares Werken als mit seinem Bildungsgang unvereinbar empfinden.

Ein guter Geograph wäre denn allerdings auch Jonson nicht gewesen, denn die Geographie des «Polyhistor» Shakespeare ist nicht viel besser als diejenige Marlowes im *Dr. Faustus*. Auch kann man sich nicht recht vorstellen, daß Francis Bacon bei der Abfassung des *Wintermärchens* Schiffe an der Küste Böhmens hätte scheitern lassen.

Shakespeare soll als Schriftsteller gar nicht existiert haben, weil wir so gut wie nichts Handschriftliches von ihm besitzen. Ja, was blieb uns denn von

den gewaltigen Vorsokratikern, von der Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, wie Nietzsche so schön sagt? Was von den ungezählten Generationen riesiger Drachen aus dem Mittelalter der Erdgeschichte? Was von den großen Bibliotheken der Spätgriechen? Kurz nach Shakespeares Tod begann die Ikonoklasie der Puritaner gegen die ganze Epoche, die in Shakespeare kulminiert. Leicht kann man sich einen beflissen-spießigen Erben Shakespeares vorstellen, der dessen ohnehin bedrückenden Nachlaß verbrennt, um sich als besonders tüchtigen Calvinisten auszuweisen. So hat ja auch Nietzsches Mutter Franziska den Nachlaß ihres Sohnes verbrennen wollen. Ein ignoranter und subalterner Zeitgenosse Oliver Cromwells hatte weit triftigere Gründe, entsprechend zu verfahren.

Die Spannungen, die das Große umwittern und umlauern, sind so gewaltig, daß man sich eher wundern muß, wie dennoch vieles von ihm die Rancune und das Ressentiment der Umwelt überdauerte. Es hat möglicherweise an einem Haar gehangen, daß das Infolio von 1623 überhaupt zustande gekommen ist.

SHAKESPEARE, LE GRAND REVENANT

Revenant ist ein Wort französischer Sprache, einprägsamer als die entsprechenden Ausdrücke germanischer Herkunft, weil es den Glauben an die unverwüstliche Erhaltung der geistigen Kräfte, an die Unsterblichkeit des Wesens — um nicht zu sagen der Seele — in einem dichterischen Bilde festhält. Gespenst, auch ghost, mahnt an das nebelhaft Wehende, an die geisternde Unwirklichkeit der abgeschiedenen Seelen, ist farb- und kraftlos wie die Überzeugung, die der durchschnittlich fromme Mensch von seiner Unsterblichkeit hat.

Form und plastische Gewalt des Unterblichkeitsglaubens hängen hauptsächlich von der seelischen Wucht der betreffenden Persönlichkeit ab. Ein Blaise Pascal, ein Goethe, Nietzsche, an sich durchaus nicht fügsame Geister im Sinne christlicher Dogmatik, Jansenisten vielmehr, protestantische Pantheisten, Antichristen sogar, werden immer viel urwüchsiger an der Vorstellung einer Auferstehung hängen, als ein Frommer, dem es schwerfiele zu sagen, was von ihm eigentlich zu überdauern wert sei. Das Genie ist ja ohnedies meist auf dem Sprung, aus sich selbst herauszutreten. Bei manchen Genies scheint die Seele ständig bereit, den Leib wie ein Gewölle abzustoßen. Sobald sie sich verkannt fühlen, appellieren sie an die räumliche Ferne oder an die zeitliche Zukunft. Möglicherweise spotten sie über die Unsterb-

lichkeit der Seele. Dann ist es eben ihr Werk, in welches ihre Seele und ihr Geist gefahren ist. Dies soll nun unsterblich sein und soll sie «rächen». Lassen wir den Typus der politischen Revolutionäre und der Religionsstifter beiseite. Bleiben wir beim Künstler, der weit fügsamer ist und schwerlich jemals in Konflikte mit seiner Staatsgewalt geraten wird, um die Verwirklichung oder Anerkennung seines Werkes zu ertrotzen. Bei der äußerst problematischen Beziehung zwischen Leistung und Erfolg, auch in Dichtung, Malerei und Musik, wird aber irgendeine Form des Unsterblichkeitsglaubens auch für die größten Künstler unerlässlich sein, wenn sie ihr Schicksal ertragen sollen.

Denn nur die platteste Ahnungslosigkeit kann sich bei dem Wahne beruhigen, was den Leuten sogleich gefalle, sei eben dadurch bestätigt, was ihnen dagegen mißbehave eben dadurch widerlegt. In Wahrheit gibt es genau vier Relationen zwischen Werk und Massenerfolg:

Man kann wie Hegel und Shakespeare ungeheuren Immediatbeifall finden und «dennoch» unsterblich sein;

man kann wie Nietzsche oder der Mathematiker Abel, wie Cézanne und Kleist von den Zeitgenossen verkannt und mißhandelt werden und später ungemaine Dauerbedeutung gewinnen;

man kann vom Publikum ausgepiffen und verachtet werden . . . und «dennoch» in wahrhaft «unsterblicher» Bedeutungslosigkeit verharren;

man kann Immediaterfolge aufflammender Art haben und hernach dauernd zu kümmerlicher, grauer Asche verbrannt bleiben . . .

Diese Systematisierung der Beziehungsmöglichkeiten zwischen Werk und Erfolg ist aber unvollständig, wenn man nicht hinzufügt: in keinem Falle der Geschichte des Genies haben Ruhm und Erfolg einen Namen dauernd begleitet. Immer verlassen sie ihn periodisch, wie Sonne und Mond periodisch jeden Meridian der Erde «verlassen» müssen. Auch die größten Geister müssen sich von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Jahrtausend zu Jahrtausend, ja in noch längeren Perioden (vor wie langen Zeiten hat der Michelangelo der Altamira-Fresken gelebt?) durch «ewige» Wiedergeburten und Wiederkünfte behaupten. So ist Shakespeare und die durch seinen Namen integrierte elisabethanische Kunstepoche durch die darauffolgende puritanische Sintflut überschwemmt worden und erst später wieder emporgetaucht. 1642, im Jahre von Richelieus Tod und Newtons Geburt, wurde die Bühnenkunst insgesamt als Teufelswerk, als unsittlich, «entartet», dem calvinistisch-puritanischen Bilderverbot widersprechend, in England verpönt und verboten. Aber wie Plato nach der Scholastik, die Gotik nach der Aufklärung ist er mit einer neuen Epoche wieder emporgestiegen. Und der gewaltige Erfolg «des süßen Schwans von Avon» wandert auch räumlich über die Erde.

In diesem Sinne ist Shakespeare ein «grand Revenant». Ohne es wie Horaz oder Ronsard bis zum

Überdruß zu betonen, ist er von der unzerstörbaren Elementarkraft seines Wesens durchdrungen. Daher haben Banquos Schatten und Hamlets ghost nichts von der fatalen Abgeschmacktheit, der die Geister bei epigonenhaften Romantikern verfallen. Denn wenn ein großer Wissenschaftler, der Schöpfer einer mathematischen Theorie oder irgendein Künstler großen Formats die Überzeugung hat, sein Werk werde ihn überleben und über kommende Generationen die Menschen an seiner Statt regieren, bleibt auch die Symbolik jener «Revenants» lebendig, welche beim großen William ohne die Trompete des Jüngsten Gerichtes ihrem Grabe entsteigen, um sich Recht zu verschaffen. Es ist eine Vorform des Satzes von der Erhaltung der Energie. Schöpfer von der Größenordnung Shakespeares müssen notwendigerweise zu einem Satze von der Erhaltung der geistigen Energie und der Gestalten gelangen. Die Erfahrung bestätigt es ihnen, daß jeder Zettel, auf den sie eine entscheidende Formel schreiben, dauernden Wert gewinnt und in die wirksamen Realitäten eingeht. So erwehren sie sich nur mühsam einer geradezu hochmütigen Überzeugung ihrer eigenen Unverletzlichkeit.

Zwar sind die hochkomplexen und daher unstablen Gebilde unseres lebendigen Fleisches leicht mit chemischen Mitteln zu zerstören. Aber auf die Grundstoffe haben Chemie und Physiologie keinerlei verändernde Gewalt. Und vor ihren Zugriffen zieht sich das Genie immer auf die unangreifbare

Basis ganz einfacher seelischer Atome zurück, von denen aus das Labile, dem Wandel der Moden Unterworfenene sich spielend leicht wieder aufbauen läßt. Aber die Ultrachemie, die Astrochemie unserer Tage gewinnt Zugriff auf die Atome und vermag sie durch einen systematischen Gestaltenwandel zu treiben. Denn die quantitativen und die qualitativen Konstanten unserer irdischen Größenordnung sinken in der Größenordnung der Gestirne zu Variablen herab. Und wie unser Blut gewisse Fiebertemperaturen noch übersteht, darüber hinaus aber in Zerfall gerät, so halten unsere Grundstoffe, Leukozyten ähnlich, gewisse Spannungen unseres äußerlichen Erdorganismus aus; in den ungeheuerlichen Fiebertemperaturen und Druck der Sterne aber verlieren sie ihre Unzerstörbarkeit.

Je mehr also eine Begabung einseitig an hochkomplexe, daher empfindliche und vorübergehende Erscheinungen wie Moden, bloße Äußerlichkeiten unseres sozialen Lebens angepaßt ist, desto sicherer wird sie endgültig mit dieser ephemeren Form versinken. Je mehr sie aber den ganz einfachen und wenig zahlreichen Primärelementen (Archetypen) der Menschheitsgeschichte entspricht, desto sicherer wird sie in ständigen Wiedergeburten selbst gewaltige Metamorphosen des Gesellschaftskörpers siegreich überstehen. So scheinen im Leben der Sterne die Wasserstoffkerne und die Elektronen auch noch in Zuständen und Gewaltvorgängen, denen weder Gold noch Blei, noch Eisen, noch Stickstoff oder

selbst Helium standzuhalten vermögen, unzerstörbar zu bleiben und fortzubestehen.

Weltgeschichte als Drama der Einzelnen, der Geschlechter (*Romeo und Julia* zum Beispiel), als Drama der Völkerfamilie sodann, das ist Shakespeares Gegenstand durch zwanzig Jahre gewaltigen Schöpfertums von 1590 etwa bis um 1612. Welches sind nun die einfachen und wenig zahlreichen Atome, Grundstoffe, aus denen er immer wieder Fleisch, Kostüm, Milieu, Tragik oder auflösende Heiterkeit hervorzaubert? Vermögen wir diese Frage auch nur einigermaßen zu beantworten, so erfahren wir, warum er zu den unverwüstlichst-elementaren «Wiederkehrern» der Weltliteratur gehört.

Shakespeare hat von seinem 26. Lebensjahre etwa bis zu seinem 48. Lebensjahre (1612) ein gewaltiges Lebenswerk vollbracht, das sich rein äußerlich in rund drei Dutzend Dramen, einen Band Sonette und zwei ritterlich-romantische Gedichte aufgliedert. Ist dieses Werk eine Einheit oder eine Vielheit? Mit demselben Recht kann man fragen, ob Goethes *Faust* eine Einheit bilde. Menschen von solcher Größenordnung zeigen regelmäßig einen derart gesteigerten inneren Gestaltenwandel, daß nur innerhalb ganz kurzer Zeitabschnitte die Einheit der Produktion gewahrt bleiben kann. Dehnt sich die Arbeit an einem Kunstwerk über Jahrzehnte hinaus, so ist die Einheit zunächst immer nur fiktiv, auch wenn sie, wie bei Dantes *Göttlicher Komödie* und Goethes *Faust*, mit größter Kraftanstrengung angestrebt

wird. Umgekehrt ist jedes Gesamtwerk dieser Art die Projektion des Gestaltenwandels ein und derselben gewaltigen Person und somit eine Einheit, auch wenn es wie bei Shakespeare in zahlreiche selbständige Stücke zerfällt, die überdies zuweilen rein auf äußere Bestellung hin verfertigt zu sein scheinen.

Gleichgültig, ob es sich wie bei Bachofen um Abhandlungen über die Morphologie der menschlichen Gesellschaft handelt, bei Dante um ein episches Gedicht, bei Goethes *Faust* um ein Riesen-drama von 12 100 Versen, bei Shakespeare um ein ganzes Repertoire von Tragödien, Lustspielen und Historien, das Gesamtwerk zeigt in sich eine Periodenfolge, einen Wechsel von Gegensätzlichkeiten. Ein Thema wird angeschlagen, taucht unter, um nach Jahren in abgewandelter Form, möglicherweise als Gegensatz, wiederzukehren. Diese Gliederung des Gesamtwerkes muß von der chronologischen Entstehungsfolge scharf unterschieden werden. Ein gutes Gleichnis dazu ergibt sich aus der Musik. Schlagen wir einen Ton an, welcher 400 Schwingungen in der Sekunde hat, und steigern wir in systematischer Progression die Frequenz auf 410, 420, 450 und so fort, gelangen wir automatisch zu einem Ton von 800 Schwingungen. Dieser Ton ist nun aber durchaus nicht dasselbe wie der vorhergehende mit der Frequenz von 790. Jedermann weiß, daß dieser letzte Ton gewissermaßen wieder zurückspringt, zurückgreift und sich mit dem Ausgangston zur sogenannten Oktave bindet, die nunmehr, einem

Brückenbogen vergleichbar, die dazwischenliegenden Abstände souverän überkuppelt. Im Lebenswerk eines Shakespeares wird man nach diesen Gesichtspunkten etwas Entsprechendes gewahr: Möglicherweise hat Shakespeare (auch an Molière kann man hier denken) zunächst gar keinen sehr hochgesteigerten Ehrgeiz besessen. Er wollte Schauspieler sein und Stücke schreiben. Hierbei ging er gewissermaßen von den vorgeschriebenen Regeln einer erfolgreichen Zunft aus. Dann aber setzte er einen Grundpfeiler, indem ihm eine Arbeit gelang, die den Grundton zur erst viel später kommenden Oktave bildete. Es ist aber unwahrscheinlich, daß ein Schöpfer schon im nächsten Werk den Ton doppelter Frequenz, die bindende Antithese findet. Vielmehr wird das entscheidende Thema meist fallengelassen, es wird «vergessen». Auch die Natur erholt sich winters vom Sommer und arbeitet im Sommer die Fähigkeiten heraus, die im Winter schliefen. Nach einer Reihe andersgearteter Werke taucht dann so gut wie sicher das für den betreffenden Autor typische große Thema wieder auf. Die Werke folgen einander, aber sie gleichen sich nicht. Damit ist nicht die Binsenwahrheit gemeint, daß auch einem großen Schöpfer sehr schwache Stunden begegnen; gemeint ist die Tatsache, daß die Eigenzeiten der großen Gestalter ihr Lebenswerk permutatorisch gestalten. Schlüsselwerke tauchen auf, die sich nicht auf die unmittelbar vorhergehende oder nachgefolgte Arbeiten beziehen, sondern auf ein weit früheres

oder ein erst viel später zu erwartendes Gebilde hinüberspannen und so eine Gestaltseinheit bilden.

Dieser Gesichtspunkt ermöglicht es, die ganz großen Geister auf den gleichen Nenner zu bringen, auf die gleiche kosmische Spannweite. Dieser Umstand verführt die Gründlinge unter den Kritikern immer wieder dazu nachzuforschen, was diese Geister voneinander übernommen, auf deutsch gesagt plagiiert haben. Das Problem ist aber ganz anders zu stellen: Jeder, der im Wasser schwimmen will, muß sich irgendwie Flossen verschaffen, und sei es nur dadurch, daß er bei flach ausgestreckter Hand die Finger dicht zusammenlegt. Jeder, der vom Zenit zum Nadir die gleiche Zahl von Weltstockwerken durchstößt, gelangt vollkommen natürlich zu den gleichen Symbolspannungen, zur gleichen ungeheuren Streuung der Bilderwahl, die dem Normalmenschen, sofern er etwas zerdrückt in einem einzigen Stockwerk daheim ist, als eine Art von Wahnsinn erscheint.

Goethe, Dante, Äschylos, Cervantes, Shakespeare spannen alle im großen ungefähr gleich weit vertikal durch die Stockwerke der Welt. Die Ausdrucksform ist hierbei fast gleichgültig: mag es sich um ein Epos oder um eine «gestreute» Folge von abendfüllenden Stücken handeln wie bei Shakespeare, immer ist das Maßgebende, ob ein bestimmter Grad von Gegensätzlichkeit und von Spielweite der Variationen gewahrt und bewältigt werden kann. Vermutlich könnte ein Mensch, der weniger als der Ver-

fasser dieser Zeilen zur künstlerischen Symbolik Affinität haben würde, die gleiche Gesetzlichkeit statt bei Shakespeare etwa bei Leibniz oder Augustinus nachweisen.

FALSTAFF UND FRANÇOIS VILLON

Im Gesamtwerke Shakespeares liegen die Dramen, in denen John Falstaff einerseits und anderseits Hamlet, Prinz von Dänemark, agieren, nicht so sehr weit auseinander. *Heinrich IV. mag 1597*, *Die lustigen Weiber von Windsor* etwas später, *Hamlet* 1600 oder 1601, in den allerletzten Regierungsjahren Elisabeths, entstanden sein. Ihrem inneren Wesen nach aber scheinen die beiden Gestalten durch eine ganze Welt getrennt. Führt man das Strukturbild konsequent durch, welches wir im vorigen Kapitel für das Lebenswerk Shakespeares angesetzt haben, so haben wir es hier nicht mit weiten und flachen, sondern mit engen und hochgespannten, sozusagen gotischen Bögen der höchst gestrafften Lebensmitte zu tun. Keine Generation ist verpflichtet, sich auf die Thematik des vorhergehenden Geschlechtes zu besinnen, und es wird ihr leichtfallen, das Gegenteil von jenen zu tun. Erfolgt aber ein Stimmungsumschlag bereits innerhalb derselben Generation, so wachsen die Spannungen ins Ungeheure. Innerhalb eines einzelnen großen Lebensabspiels gilt das gleiche. Es ist ganz etwas anderes, ob ein Mensch wie Shakespeare eine seiner Gestalten innert weniger Jahre oder aber erst nach Jahrzehnten kontrapunktiert. Schon aus diesem Grunde halte ich die Gegenüberstellung Falstaff und Hamlet für ganz besonders charakteristisch. Die Möglichkeit einer derarti-

gen Kontrastbildung im Rahmen der Spannweite ein und derselben Person ist ebenso kennzeichnend für Shakespeare wie der unvergleichliche Reichtum seiner Worte und Bilder.

Hierbei ist allerdings von uns in schier unzulässiger Weise vorausgesetzt, daß Falstaff mit Hamlet überhaupt etwas zu tun habe. Der eine ist komisch, der andere tragisch; der eine ein drolliger und anschmiegsamer Bettler, der andere ein Thronerbe; der eine ein Fleischberg, der gewissermaßen nur mit seinen Eingeweiden zu denken vermag, der andere scheinbar ein ephebenhafter Asket; der eine befaßt sich ständig mit Bordellrechnungen, der andere ist in fast gespensterhaft hohen Geistesregionen schwebend . . . Was haben die beiden gemeinsam? Was unterscheidet die Unterschiedlichkeit vom Gegensatz? — Noch fehlt die Sprache, um Dinge auszudrücken, denen der gesund entwickelte Geist rein instinktiv auf die Spur zu kommen pflegt; im vorigen Kapitel haben wir das Entscheidende schon angesetzt. Dort haben wir geschrieben: «Schlagen wir einen Ton an, welcher 400 Schwingungen in der Sekunde hat, und steigern wir nun in systematischer Progression die Frequenz auf 410, 420 und so fort, so gelangen wir automatisch zu einem Ton von 800 Schwingungen pro Sekunde. Dieser Ton ist aber durchaus nicht ‚dasselbe‘ wie der vorhergehende Ton mit der Frequenz von 790.»

Von Stück zu Stück, ja von Person zu Person in der Schar seiner aufeinanderfolgenden Gestalten

mag Shakespeare abwandeln. Es entsteht etwas anderes. Hierbei hätten wir es mit einer Unterschiedlichkeit zu tun. Das unterschiedlich Neue braucht aber gar nichts mit dem Alten gemeinsam zu haben. Es heißt aber die Phantasie selbst eines großen Schöpfers überschätzen, wenn man annimmt, es sei ihr möglich, einfach von der einen Welt in die andere hinüberzuspringen. Der äußerste Versuch hiezu würde zum dissoziativen Irresein führen. Das wohlorganisierte Genie aber findet nach den dazugehörigen Zwischenstationen den Gegensatz zu einer früheren Gestalt, eben nach dem Gesetz der Oktave, in dem die Verteilung gleicher Elemente in einem charakteristischen Elemente neu vollzogen ist. Gegensätzliche Gestalten haben daher immer bestimmte Dinge gemeinsam, aber — eine entgegengesetzte Einstellung zu diesen gemeinsamen Dingen. Es binden sich Tragik und Komik, Tragödie und Posse, Drama und Lustspiel im ganzen ebenso, wie nach unserer Behauptung Falstaff, dieser typische Repräsentant der Shakespeareschen Komik, und Hamlet, dieser typische Vertreter der Shakespeareschen Tragik, sich wechselseitig finden.

In der Tragödie kommt das Geld von der Macht, im Lustspiel die Macht vom Geld. Im Drama ist das Uralte heilig, verspottet wird das modisch «Allerneueste». In der Komödie ist alles Altehrwürdige lächerlich, todernst genommen wird nur das Flüchtigste an Modelaunen. In der Tragödie beherrscht das Adlerauge den Magen, im Lustspiel beherrschen

die Eingeweide die blinzelnden Äuglein des feisten Maulwurfs Falstaff. In der Tragödie regiert der Mann die Frauen und das Schicksal, dagegen sind von Aristophanes bis Shakespeare, von Molière bis Lessing alle großen und «klassischen» Komödien ein Refugium des Matriarchats, eine Welt, wo die Frauen mit den Männern wie mit Puppen oder naschhaften Säuglingen umgehen, selbst aber als heilbringende Gottheiten fungieren können.

Wir wollen nicht allzu genau untersuchen, ob die reale Menschenwelt, in der wir leben, in diesem Sinne mehr ein Lustspiel als eine Tragödie ist. Fest steht jedenfalls: die Herrscherin, unter deren Szepter Shakespeare lebte, bekundete für den Falstaff tiefere Sympathien als für Hamlet, und die bei weitem populärste Gestalt aus *Heinrich IV.* gelangte nicht in die weiteren Historien hinüber, sondern nahm in den *Lustigen Weibern von Windsor* auf höheren Befehl ein ebenso unterhaltendes wie unrühmliches Ende.

An sich läßt ein großer Schöpfer seine geistigen Kinder nicht gern unter dem Gelächter der Mitwelt verkümmern. Auch eine Mutter wird ein verkrüppeltes Kind gerne in einer Art von Trotz gegen das Hohngelächter der Mitwelt durchzusetzen bestrebt sein. Im Gefängnis, vielleicht lediglich darauf ausgehend, sich abzulenken und zu beschäftigen, hat der Shakespeare-Zwillingsbruder Miguel Cervantes die Gestalt des Don Quijote skizziert. Im ersten Ansatz möglicherweise als eine Karikatur, als eine lieblose

Witzblattgestalt. Ist einmal dieses Kindwesen in der Welt, so lassen typischerweise gerade bei jenen großen Männern erstaunliche Muttergefühle das betreffende Wesen nicht verkommen. Sie heben es in ununterbrochener Transformation derart, daß aus dem ursprünglichen Krüppel ganz neue, andere Elemente hervorbrechen, denen der Umriß seiner Gestalt anfangs keineswegs gewachsen war. Man lese daraufhin einmal all die großen Werke gleicher Größenordnung durch.

Zunächst ist Don Quijote nichts als ein Narr, verrückt geworden durch das Lesen von Ritterromanen, völlig verfallen dem grotesken Minnedienst irgendeiner Köchin, die er Dulcinea von Toloso betitelt. Weil Cervantes aber ein Genie ist, wächst ihm die Gestalt unwiderstehlich ins Menschliche. Die Akzente verschieben sich. Don Quijote ist nach kurzer Zeit nicht mehr lächerlich, die Posse schlägt zur Tragödie um. Bei seinem Zeitgenossen Sir John Falstaff vermögen wir die gleiche Tendenz festzustellen. Und fast möchte ich behaupten: hätte zur Zeit, als Falstaff konzipiert wurde, nicht Elisabeth Tudor, sondern bereits Jakob Stuart über London geherrscht, hätte John Falstaff genauso die Shakespearesche Hauptgestalt werden können, wie Don Quijote della Mancha die durchgehende Hauptgestalt im Cervantesschen Lebenswerk geworden ist.

Die Vornehmheit verbietet es einem großen Kritiker, sich allzusehr mit Clowngestalten abzugeben, sonst hätte man längst festgestellt, daß auch Falstaff

eine eigentümliche Kurve hat. Seine unvorstellbar dankbare Theaterrolle beginnt in der Historie *König Heinrich IV.* im ersten Aufzug, zweite Szene, mit dem Spiel zwischen Falstaff und Prinz Heinz in einer Märchenkinderwelt. Nur der Einsatz ist dabei völlig verschieden. Prinz Heinz verkehrt zwar scheinbar mit Falstaff wie gleich zu gleich, spielt aber in Wahrheit mit ihm wie ein römischer Imperator mit seinen Gladiatoren in der Arena. Falstaff nimmt dieses Spiel ernst. Das führt für ihn zu dem jammervollen und geradezu tragischen Ausgang, daß er nach dem Avènement seines Kumpan's an der Krönungsstraße gewissermaßen ins Leere katzbuckelt und grüßt, während der König vorbeireitet, ohne ihn überhaupt wahrzunehmen.

Bekanntlich verheißt Shakespeare den Zuschauern seines Theaters die Fortsetzung der Schicksale Falstaffs unter der Regierung Heinrichs V., was nicht der Fall ist. Man hat angenommen, dies liege daran, daß schon der «zweite Falstaff», das heißt der Falstaff im zweiten Teil *Heinrichs IV.*, bereits schwächer sei als die erste Inkarnation dieser Figur, und man fügt gerne hinzu, dies sei eine allgemeine Erscheinung, wenn ein großer Schriftsteller sich veranlaßt sehe, eine erfolgreiche Figur in Fortsetzung neu zu beleben. Bei Don Quijote ist dies zum Beispiel keineswegs der Fall. Der zweite Teil des Romanes insgesamt gilt für noch großartiger als der erste, und auch in der Thematik steigert sich das Werk fortlaufend, wobei allerdings der Held immer weniger

als groteske Figur und immer mehr als Träger menschlich berechtigter Gedanken erscheint.

Bei Falstaff zeigt sich eine nicht ganz unähnliche Kurve der Entwicklung. Man nehme die weltberühmte Szene, in der Falstaff den besorgten König Heinrich IV. vertritt, den Prinzen Heinz wegen seiner lockeren Streiche ausschilt, ihm aber ausdrücklich die Vortrefflichkeit des John Falstaff zubilligt, worauf dann umgekehrt Heinz persönlich in die Rolle seines Vaters tritt, während Falstaff den mißratenen Kronprinzen darstellt und nun vernehmen muß, Falstaff sei ein ganz besonderer Schädling und Verführer. In all diesen unvergleichlich komischen Auftritten finden wir bis ins einzelne das Verhalten von Kindern wieder, welche irgendeinen Gegenstand ergreifen und durch magischen Befehl erwirken, daß der betreffende Gegenstand bis auf weiteres irgend etwas ganz anderes «wirklich» ist. Lediglich dadurch, daß diese Kinderrollen hier vom Kronprinzen einer großen Macht, von einem riesenhaften, vergreisenden Säufer und der Gefolgschaft ausgewachsener Männer dargestellt werden, sind diese Auftritte von geradezu zwerchfellerschütternder Wirkung.

In der Folge aber, nachdem der Krieg zwischen Heinrich Bolingbroke und den rebellischen Großen ausgebrochen ist, geht Prinz Heinz unmittelbar zu einem völlig königlichen Verhalten über, und Sir John Falstaff hätte auf keinen Fall die gleiche komische Rolle weiterführen können. Sein Kumpan

und Spießgeselle Prinz Heinz war nun König Heinrich V., der nachmalige Sieger von Azincourt. Nun stelle man sich Falstaff vor, seinen königlichen Herrn auf französischen Boden begleitend, um dort gegen die Franzosen zu fechten. Die patriotische Schicklichkeit hätte es unbedingt verboten, ihn noch feiger erscheinen zu lassen als einen Franzmann. — Wenn in einer der Schlachtszenen aus *Heinrich V.* Sir John Falstaff mit dem französischen Dauphin oder mit der Pucelle zusammenstieße, hätte nicht er, sondern sein Gegner das Hasenpanier zu ergreifen. Was bliebe dann übrig von der ungemainen Komik, die sich aus der Feigherzigkeit des Mannes ergibt, der den strategischen Grundsatz erfunden hat, die Vorsicht sei der bessere Teil der Tapferkeit. Nur wenn es für Shakespeare möglich gewesen wäre, den Falstaff im gleichen Sinne zu entwickeln wie Cervantes seinen Don Quijote, hätte sich eine künstlerische Lösung finden lassen. Dies wurde aber durch das Eingreifen der Königin Elisabeth ebenso unmöglich gemacht wie durch die Entrüstung puritanischer Kreise, von denen noch die Rede sein wird.

Zur gleichen Zeit, in der Heinrich V. und der «wirkliche» Falstaff lebten, in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, lebte auch der berühmte französische, bereits grotesk entartete Troubadour François Villon. Geboren im selben Jahre 1431, in dem die große madonnenhafte Symbolgestalt der französischen Geschichte, Jeanne d'Arc, in Rouen

verbrannt wurde, ist Villon beim Regierungsantritt Ludwigs XI., also etwa 1461, verschollen wie ein Wölkchen am Abendhimmel. Höfling an feudalen Provinzhöfen, Tramp und Gangster, ein großer Lump und ein großer Dichter, als Lyriker dramatisch bewegt wie Marlowe, mit Falstaff mehr verwandt als mit Shakespeare, hätte Villon von sich sagen können, was Dante im Purgatorio den Troubadour Arno singen läßt: «Je suis Villon que plor e vai cantan.»

An die Gestalten dieser Epoche darf man nicht denselben Maßstab legen wie an einen Musset, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire im neunzehnten Jahrhundert. Für Villon lagen Dante und Petrarca nur so weit zurück wie für uns Goethe. Der Madonnenkult des feudalen Mittelalters ist noch nah und lebendig, doch verbrennt man die Muttergottheiten wie Ketzer besonderer Art als Hexen. Denn bereits ist matriarchalische Einstellung als *echte* Religiosität «unzeitgemäß» und unmöglich geworden. Nur noch deren Karikatur ist denkbar, und unwiderstehlich wird der Troubadour zum Zuhälter. Wüßten wir mehr von Christopher Marlowe, so würde sich unzweifelhaft erweisen, daß sein Dasein in dieser Hinsicht eine viel tiefere Tragödie gewesen ist als seine pathetischen Dramen. Auch Villon zeigt diese für den heutigen normalen Menschen unerträgliche Spannung zwischen lebendig empfundenen Marienliedern und Bordellsongs in krassester Weise.

Seiner Mutter legt Villon das «Kirchenlied» in den Mund:

*Reine des Cieux, Régenze terrienne,
Impérière des infernaux paluds . . .*

welches nur richtig aus der noch brennend nahen Tradition von Dante und Avignon her zu verstehen ist. Wenn Verlaine oder Baudelaire dergleichen versuchen, bekommt es einen völlig anderen Klang, von Musset gar nicht erst zu reden.

Von Villon stammt auch das Gedicht, in dem die Zeilen vorkommen:

*Je meurs de soif auprès de la fontaine
En mon pays je suis en terre lointaine
Rien ne m'est sûr que la chose incertaine.*

Er hat Strophen geschrieben mit dem Refrain:

Dans le bordell où était notre état . . .

in denen das selbe Milieu geschildert wird, in welchem sich Falstaff und Prinz Heinz bewegen. Hätte nun Shakespeare den Trieb verspürt, seinen Sir John sich aus dieser Bordellwelt emporarbeiten zu lassen, so hat ihn Königin Elisabeth schon dadurch daran verhindert, daß sie den «Wunsch» ausgesprochen hat, den feisten Prasser weiterhin in matriarchalischen Nöten zu erleben. Bekanntlich hat dies zur Abfassung der *Lustigen Weiber von Windsor* geführt, in denen Falstaff nur noch ein lächerlicher, von verschiedenen Frauen «geprellter» Säugling ist; um eine volle Stufe gesenkt im Vergleich zu der Rolle, die er in *Heinrich IV.* spielte. Dort entsprach er in Gemeinschaft mit Heinz und den anderen

einem Indianer spielenden Knaben von fünfundfünfzig Jahren. In den *Lustigen Weibern* ist er einem etwa einjährigen Kinde gleichgesetzt und muß, um sich vor Prügeln zu retten, in einem Korb voll schmutziger Wäsche sich hinaustragen lassen, also offensichtlich in Windeln gewickelt. Für uns ist diese Symbolik vermutlich zu grob und eindeutig geworden, ist aber typisch für eine Zeit, in welcher alle matriarchalischen Elemente noch in anderer Weise lebendig waren als für uns. Ein drittes Element ist der Zorn, den die Verunglimpfung des Falstaff in den immer mächtiger werdenden puritanischen Kreisen Londons erweckte. Bekanntlich fühlt sich Shakespeare im Epilog des zweiten Teils *Heinrichs IV.* dazu gedrängt, zu betonen, der Falstaff seines Stückes sei keineswegs identisch mit dem bekannten protestantischen Märtyrer Oldcastle, dem Freund und Berater des geschichtlichen Heinrich V., der dann aber als Ketzer in grausamster Weise zu Tode befördert worden war.

In der katholischen Restaurationszeit unter der blutigen Maria hatte es noch keine dramatische Kunst im Sinne der elisabethanischen Zeit gegeben, selbstverständlich aber eine gewaltige und ungeschlachte Pamphletliteratur, die für die welthistorischen Flegeljahre der Buchdruckerkunst und für die Reformationszeit insgesamt kennzeichnend ist. Die katholische Polemik tat dasjenige, was jedes historische Zeitalter gnadenlos mit den dauernd oder vorübergehend besiegtten Göttern unternimmt: sie

hatte die protestantischen Märtyrer in Clowns verwandelt. Oldcastle war bereits zu einer Art Falstaff entartet, ohne daß die Bühnentechnik und das Genie Shakespeare vorhanden gewesen wären, um diese Figur in jener Abwandlungsphase für alle Zeiten zu fixieren. So hat Shakespeare, von dem einzelne vermuten, daß er insgeheim Katholik gewesen sei oder wenigstens dem Katholizismus wohlwollend gegenübergestanden habe, zunächst unter dem Namen Oldcastle, endgültig unter dem Namen Falstaff eine Figur unsterblich gemacht, welche durchaus der katholischen Einstellung entsprach, keineswegs aber den Instinkten und Bedürfnissen der heraufsteigenden calvinistischen Macht. Rein äußerlich dokumentiert sich das dadurch, daß er seine Gestalt ausdrücklich hat umtaufen müssen, in viel tieferem Sinne dadurch, daß er als Gestalter allerersten Ranges überhaupt nicht imstande war, gleich einem Marlowe einfache politische Karikaturen auf die Bühne zu bringen.

Shakespeare sieht und greift unmittelbar durch die Tagesmoden hindurch auf wesentliche Elemente, welche ihre Bedeutung behalten, nachdem die Schlagworte des Tages längst eine andere Gestalt angenommen haben. Die Frage, ob Falstaff eine protestantische oder eine katholische Ausgeburt polemischer Bedürfnisse ist, verschwindet gänzlich. Was übrig bleibt, ist ein scharf geprägter seelisch-physiologischer Typus, alles in allem ein Mensch, der gleich einem neugeborenen Hunde oder einem Säug-

ling in den ersten Lebenstagen lediglich mit seinem Hunger und mit seinen Eingeweiden, mit der Futterseite seines ganzen Körpers «denkt».

Vier Umstände insgesamt: der Wunsch der Königin Elisabeth; der Protest der puritanischen Kreise; die Unmöglichkeit, Sir John bei Azincourt ebenso als grotesken Feigling auftreten zu lassen wie in *Heinrich IV.*, und — last not least — der gesetzmäßige Schöpfertrieb Shakespeares, die von ihm für alle literarischen Zeiten geprägte Gestalt so zu läutern und zu steigern, wie der *Faust* bei Goethe, der *Don Quijote* bei Cervantes im Verlaufe des ganzen Werkes gesteigert werden, haben zum «Abbruch», zur entscheidenden Unterbrechung der Gestalt Falstaff geführt. Der infantil genialische, matriarchalisch zuhälterische Fleischberg taucht unter . . . aber nur, um einige Jahre später, in scheinbarem Gegensatz zu sich selbst, in der Person des Prinzen Hamlet von Dänemark wiederzukehren.

PALLAS ATHENE

Lassen wir hier die Frage beiseite, ob *Heinrich VI.* von Shakespeare stammt oder nicht. Wichtig ist hierorts nur der Umstand, daß diese Trilogie etwa 1592 aufgeführt worden ist, und die Frage, warum im ersten Teile Jeanne d'Arc in derart unritterlicher Weise als Hure, Betrügerin und Hexe gebrandmarkt wird, daß der Shakespeare-Bewunderer Voltaire hier die Idee zu seinem Zerrbild der Pucelle empfangen haben könnte.

Zu jener Zeit wäre es in London massenpsychologisch ebenso unmöglich gewesen, Jeanne d'Arc als jungfräulich kriegerische Erlöserin ihrer Nation darzustellen, als etwa ein das Papsttum verherrlichendes Stück aufzuführen. Hierbei genügt die Erklärung nicht, Shakespeare oder der sonstige Verfasser von *Heinrich VI.* habe als englischer Patriot eben die Feindin Englands mit seinem Haß verfolgt. Der Grund ist ein anderer und ein tieferer. Seit der Verbrennung der Jungfrau von Orleans waren rund anderthalb Jahrhunderte vergangen. Kaum vier Jahre zuvor aber hatte England selbst ein Phänomen erlebt, welches dem Auftreten Johannas in Frankreich völkerpsychologisch weitgehend entspricht.

Es war im Spätsommer des Jahres 1588 gewesen, als die spanische Armada vom Hafen La Corunia aus in See ging, eine gewaltige, aber navigatorisch unbeholfene Flotte. Wie bei Lepanto, war sie eigent-

lich noch auf Enterung eingestellt, artilleristisch an Geschossgewicht der Breitseiten nur halb so stark wie die englische. Außerdem war sie nicht an die holländische Küste gefahren, um die dort stehenden Kerntruppen aufzunehmen. Denn das Rückgrat der spanischen Macht war doch ihre Infanterie, die unerschütterlichen Tercios, schwerfällige, gewaltige Formationen, die mit den schweizerischen Gewalthaufen vergleichbar waren. Wäre es gelungen, diese Armee überzusetzen, so hätten die Briten einen sehr schweren Stand gehabt. Die kavalierrmäßige Welt versuchte eine Armee aus dem Boden zu stampfen. Die Lager dieser in Entstehung begriffenen Armee wurden von der damals seit dreißig Jahren regierenden Königin Elisabeth Tudor besucht, der jungfräulichen Königin. Die moralische Wirkung scheint eine mystisch fanatisierende gewesen zu sein. Etwas vom Madonnendienst der Troubadours und Dantes wurde hier noch einmal lebendig. Es war Elisabeth vergönnt, noch seine Neige zu schlürfen, kurz bevor Cervantes in der Gestalt der Dulcinea von Toloso, Shakespeare in den Frauengestalten des *Macbeth*, *Lear*, *Antonius und Cleopatra* die Frau als regierende Muttergottheit entthronten und zu Milton und Cromwell hinüberführten.

Somit hatten die Engländer, als *Heinrich VI.* erschien, gerade kurz vorher ihre eigene Jeanne d'Arc erlebt, und noch ragte die merkwürdig steile Gestalt Elisabeths über London wie Pallas Athene über dem

Athen des Perikles, wie das Bild der Notre Dame des Domes über der päpstlichen Akropolis von Avignon. In ihrem Schatten hat sich die nur mit Athen vergleichbare Dramenschule Englands entfaltet.

Die Analogie ist erstaunlich. Sie ist so vielseitig und so tief, daß sie es vermutlich gestattet, klar und scharf zu errechnen, wann und wo in der Welt das große Kunstphänomen des Dramas entstehen kann und entstehen muß. Es wird sich feststellen lassen, daß in den Anfängen der Menschheit insgesamt, und auch bei jedem Volk für sich, wenn die Menschen wenig zahlreich, sozusagen in homöopathischer Verdünnung in der umgebenden Landschaft verteilt sind, Stilformen als geistige Atmosphäre, als geistige Ambiance von Mann *und* Weib sehr lange ohne Selbstvergiftung ertragen werden können. Ballen sich dann aber die Menschen wie die Athener im Synoikismos des Theseus, wie das englische Leben der Renaissance in London zu solchen Menschenverdichtungen, daß die Verteilung in der Landschaft unmöglich noch homöopathisch genannt werden kann, dann tritt eine Erscheinung auf, zu der die Welt der Mikroben ein vortreffliches Gleichnis bietet: Wird eine notwendig sehr große Zahl von Bakterien in einer sogenannten Bouillon gezüchtet, so übersättigen diese kleinen Lebewesen sehr schnell ihr «Milieu» mit dem eigenen Sud, mit dem Schrott und Abfall ihres eigenen physiologischen Umsatzes. Die ganze Kolonie geht also bald zugrunde, wenn man nicht regelmäßig die Bouillon erneuert.

Entsprechendes stellen wir mühelos fest bei den Schöpfungskrisen menschlicher Kulturzentren, die wir Synoikismos oder Metropolenbildung nennen mögen. Die Tracht wird dem Menschen unerträglich wie dem Herakles sein Nessushemd. Das Problem der Mode steigt gebieterisch empor. Man sagt dann von diesen ungeheuren insektenstockartigen Verdichtungen, sie wüßten nicht, was sie wollen, weil sie ständig nach Abwechslung lechzen. Demgegenüber ist festzustellen, daß jene Menschen sehr wohl wissen, was sie wollen: nämlich ganz einfach weiterleben. Sie spüren an einer ständigen geistig-seelischen Atemnot das Bedürfnis nach ununterbrochener Lüftung der Stilatmosphäre durch den sogenannten Modewechsel. Man beginnt, wenn ich so sagen darf, die Trachten so oft zu wechseln wie das Hemd. Die Frauen treiben es mehr mit Kleidern und Hüten, dafür die Männer zuweilen gefährlicher mit dem Wandel ihrer Regierungsform.

An dieser typischen und kritischen Stelle entsteht das Drama, wenn die riesenhafte Kristallbildung der beginnenden Weltstädte sich von der Mutterlauge ihrer eigenen Landschaft abkehrt und abpanzert, um ihre Energien wie große Scheinwerfer auf ozeanische Weiten zu richten. Wenn der Bauer sich in den Seemann verwandelt, der pflügende Landmann in den Krieger, entfaltet sich die Kunst der Metamorphose und der Bühne. Hier, an der Schwelle der Zeiten, finden wir dann die großen kentaurischen Gestalten eines Äschylos und Sophokles, eines Ari-

stophanes, Marlowes und Shakespeares. Aus der noch bäuerlichen Provinz stammend, stürzen sie in den Saugtrichter der Weltstadt hinüber, in ihrer Person Gleichnisse des allen gemeinsamen Schicksals, mit wahrer Frömmigkeit ihrem Handwerk dienend, virtuose Lieferanten aller modischen Bedürfnisse ihrer weltstädtischen Arbeitgeber.

Unter solchen Bedingungen ist Shakespeare geworden, was er bleiben wird: von ländlichen Dingen bis zu den kolonialen Visionen des *Sturms* hinüberspannend, in denen recht besehen bereits diffus Robinson Crusoe vorempfunden ist.

Diese Übergangszeit wurde in England durch die Gestalt Elisabeths beherrscht, und daß Shakespeare es vermocht hat, Äschylos und Aristophanes, Corneille und Molière in sich zur Einheit zu binden, verdankt er möglicherweise nächst seinem Genie eben der Aufeinanderfolge des elisabethanischen Patriarchats und des unter dem Nachfolger Jakob Stuart einsetzenden Patriarchats über England. Mag sich die Königin auch für den großen Dramatiker ihrer Zeit in gleichem Maße interessiert haben wie ihr Nachfolger, so tat sie es doch als Frau naturgemäß nicht in der gleichen Weise. Sie hat zur Senkung und zum Abbruch der Falstaffgestalt die Veranlassung gegeben und vermutlich darüber hinaus entsprechende Kurven der schöpferischen Entwicklung wenn nicht gebrochen, so doch wesentlich abgelenkt. Diese Feststellung ist keineswegs einfach als Anklage gemeint. Nehmen wir an, der um das

Jahr 1600 in Shakespeare «unterbrochene», unterdrückte Falstaff sei einige Jahre später in der Gestalt des Hamlet wiedererstanden, so müßte letzten Endes die Weltliteratur der Königin Elisabeth Tudor hoch zu Dank verpflichtet sein, daß sie den größten Dichter ihrer Zeit gezwungen hat, noch einmal ganz von vorne anzufangen.

Wenig bekannt noch ist für uns die Dynamik der ungeborenen Werke, fast möchte ich sagen der ungeborenen Seelen. Im zweiten Abschnitt «Shakespeare le grand Revenant» haben wir bereits ausgeführt, wie bei großen Schöpfern das ganze Schwergewicht der Persönlichkeit, der ganze Drang zur Unsterblichkeit allmählich auf das Gesamtwerk übertragen wird und daß der betreffende Mensch selbst später fast unmerklich aus seiner Lebensarbeit verschwinden kann. Sein Unsterblichkeitsglaube nimmt also eine ganz bestimmte Form an, die wir beim normalen Menschen so gut wie niemals antreffen werden. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß die Schöpfungsinstinkte des gewöhnlichen Menschen sich von denjenigen der größeren Genies irgend wesentlich unterscheiden. Wenn man die Traumleistung eines beliebigen Menschen untersucht, so findet man die Keimanlage einer Phantastik vor, welche sich von derjenigen selbst eines Dante oder Shakespeare meiner grundsätzlichen Überzeugung nach nur minimal unterscheidet. Allerdings dringt diese Phantastik nie zu einer realen Ausgestaltung vor. All diese Werke bleiben ungeborene Seelen . . . und gerade deswegen

eignet bezeichnenderweise derartigen Menschen eine ganz bestimmte Art von persönlichem Unsterblichkeitsglauben an, den man in dieser Form bei einem Shakespeare oder Äschylos, einem Michelangelo oder Rubens kaum jemals antreffen wird. Gerade weil diese Menschen, welche man in einem ganz bestimmten Sinne als Nichtschöpfer bezeichnen kann, noch völlig geladen sind mit unausgewirkten Möglichkeiten, ist es für sie nie an der Zeit zu sterben.

Es ist unwahrscheinlich, daß man vom bloßen virilen Zerebralintellekt aus jemals an diese großen Dinge wirklich herankommen wird. Man betont, daß die Arbeitsbienen die Drohnen abschlachten oder bei den Insekten insgesamt die Weibchen oft ihre Männchen umbringen und verzehren, sobald deren Befruchtungsaufgabe vollzogen ist, aber man vergißt hinzuzufügen, daß die betreffenden Weibchen regelmäßig nur um eine einzige Lebensschicht weiterexistieren. Das Männchen dieser Gattung stirbt in der Zeugung, das Weibchen in der Geburt. Es überlebt den Geschlechtspartner nur so weit als notwendig ist, um die empfangene Zukunftsgeneration geburtsfähig und lebensfähig zu machen.

Auf dem Gebiete des geistigen Schöpfertums obwalten ganz entsprechende Gesetzmäßigkeiten. Ob Mann oder Frau, jedes Wesen scheint in sich das Potential einer gewissen Gestaltung zu beherbergen. Solange man dieses als eine Welt der ungeborenen Seelen noch in sich enthält, *darf* man noch nicht sterben. Sobald man hingegen diese Welt von Ge-

stalten aus sich herausgestellt hat, hat man sozusagen seine große Sache getan und ist überflüssig geworden wie die Drohne nach dem Hochzeitsflug der Bienen, wie die Mutterspinne nach der Sicherstellung ihres Kokons.

Man wundert sich darüber, daß William Shakespeare nach der Abfassung des *Sturms*, und überdies belästigt durch die auf ihn folgende letzte Generation der englischen Dramatiker, sich gänzlich abgestumpft in seine Heimatstadt zurückgezogen habe, um dort, wie es scheint, als vollendeter, arrivierter Bürger zu enden. Das mag angesichts des Werkes, welches hinter ihm lag, im Gegenteil völlig konsequent erscheinen. Denn es mögen wenige Menschen so vollständig wie er alle Werk-Seelen entfaltet haben, die als Potentiale in ihnen eingeschlossen lagen.

Shakespeare hatte das Bauernland erlebt und die werdende Weltstadt, die Katholizität und die entstehende Reform, er spannte von Heinrich VIII. zu Cromwell hinüber, und nicht zuletzt schloß sein Werk den Gegensatz des mediovalen Madonnenkults und des modernen Patriarchats in sich, so daß das Erlebnis der jungfräulichen Königin Elisabeth Tudor für die innere Mannigfaltigkeit seiner Welt gewiß von größter Bedeutung gewesen ist.

Es dürfte sich nachweisen lassen, daß Shakespeare in den Werken seiner letzten Zeit unter dem Mäzenat Jakobs I. die Frau in seinen Dramen wesentlich anders behandelt hat als unter der letzten Tudor, daß sie hier mehr oder minder von Göttinnen

zu Hexen gemindert erscheinen oder aber, zum Beispiel im *Sturm*, zu Objekten männlich regierender Weisheit.

HAMLET, PRINZ VON DÄNEMARK

He's fat, and scand of breath

Bereits im zweiten Kapitel haben wir nachdrücklich das System beschrieben, nach welchem Shakespeare hier betrachtet werden soll. Nicht die einfache Folge der Dramen soll ins Auge gefaßt werden, sondern «die Dramen bevorzugten Abstandes». Dieses System gestattet, fast zu jedem Stück seines Gesamtwerkes bevorzugte Abstände festzustellen. Wie man auf einer Geraden fast an beliebigen Punkten das Zentrum eines kleinen Kreises ansetzen kann, der dann links und rechts die Leitlinie in zwei gleichen Abständen durchschneiden wird, so würde man etwa *Richard III.* oder *Lear* als Zentrum ansetzen können, um nun nach rückwärts und vorwärts die anderen Werke zu suchen, welche im Sinne unserer Ausführungen «Oktavenabstand» von ihm haben. Dies würde zur Entwicklung eines ganzen Werkes über Shakespeare führen und könnte auch auf andere entsprechend große Dichter Anwendung finden. Hier begnügen wir uns mit einer Darstellung, bei der Hamlet im «Mittelpunkt» steht, dessen «Oktavenabstand» Falstaff wir im dritten Kapitel schon vorweggenommen haben.

In der mir bekannten Shakespeare-Literatur finde ich nirgends die Feststellung, daß Hamlet ganz nah dem Falstaff verwandt ist. Sie dürfte sogar zunächst als bloßes Paradoxon empfunden werden. Man den-

ke sich den Falstaff gewissermaßen als Zwillingsbruder neben den unglücklichen Kronprinzen von Dänemark gestellt! Allerdings haben wir schon im dritten Kapitel darzutun versucht, daß der hagere, schwarze Gangster-Dichter François Villon dem scheinbar ganz anders gearteten Falstaff in geradezu tragischer Art verwandt ist. Dazu kommt, daß in der Vision Shakespeares Hamlet fundamental verschieden von alledem war, was die Romantik Joseph Kainz' oder Sarah Bernhardts aus ihm gemacht haben.

«Er ist fett und keucht beim Atmen.» Mit diesen Worten bezeichnet die Königin Gertrud in der berühmten Fechtszene des fünften Aktes ihren Sohn als feist und asthmatisch, und schließlich muß sie doch über seine Beschaffenheit besser Bescheid wissen als der Literaturhistoriker des neunzehnten Jahrhunderts. Indes hat die ewige Backfischnatur des Menschen es nicht geduldet, daß diese vielleicht berühmteste Figur Shakespeares in ihrer wahren physiologischen Verfassung belassen werde, nämlich nicht bei Don Quijote oder Romeo, sondern in unheimlicher Nähe Sancho Pansas und Falstaffs. Erst die um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eingeführte Übersetzung «er ist heiß und außer Atem» erlaubt es, den Dänenkronprinzen als Chopingestalt zu denken.

Die großen Physiologen des Barocks: Jonson, Shakespeare, Cervantes, Molière, welche mit den Humoren arbeiteten wie mit Kretschmerschen Typen oder mit Hormonen, hätten einen solchen Fehler

schwächerer körperlicher Verklärerei nie begangen, denn die titanische Geschwätzigkeit Hamlets wider das Fleisch hat keinen fieberhaft ausgezehrten asketischen Charakter. Sie ist typisch für die Verzweiflung eines mit genialer Intelligenz begabten Mannes, der in seiner Jugend ephebenhaft schlank gewesen sein mag, der aber etwa Mitte der Zwanzigerjahre, wenn man so sagen darf, vom Fleisch überfallen wurde und nun über die demütigende Schwere alles Fleisches wettet, ohne auch nur den ernsthaftesten Willen aufzubringen, sich jemals wieder daraus emporzuwinden.

Physiologisch und psychologisch richtig ist in diesem Zusammenhang, daß Hamlet in der Fechtszene seinen Gegner Laertes etwa um eine halbe Stunde überlebt, obgleich er mit dem vergifteten Rapier früher verwundet worden ist als jener. Vermutlich rechnet König Claudius sogar ganz besonders mit Hamlets schwammiger und ungesunder Konstitution, als er den Plan faßt, den Pariser Meisterfechter Laertes mit einem scharf geschliffenen und vergifteten Degen zu versehen. Er meint wohl, Hamlet werde der Sepsis besonders schnell erliegen. Stattdessen erweist sich dieser viel zäher als seine Feinde. Von allen wird er zuerst verwundet und stirbt als letzter. Und so wird ihm noch die Genugtuung zuteil, nach dem Tode des Claudius und der Königin Gertrud wenigstens einige Minuten lang Herrscher, König von Dänemark zu sein und das Testament zu machen, indem er über die Nachfolge verfügt und

sie auf Fortinbras überträgt. Diese hohe Giftfestigkeit ist äußerst wichtig, denn durch sie will Shakespeare Hamlets überragende moralisch-geistige Energie zeigen. Bei Schiller würde sich dergleichen in pathetischen Worten, Bekenntnissen zu irgendeinem kategorischen Imperativ ausdrücken. Beim Shakespeare-Menschen soll man die Tugend gewissermaßen an ihren physiologischen Früchten erkennen.

Es ist vielleicht mehr als nur ein Scherz, zu sagen, die Gestalt Hamlets spiegle sich in allen Dramen wider. Im Infolio von 1623 folgt *Hamlet* unmittelbar hinter *Macbeth*. *Macbeth* umfaßt 20 Seiten, *Hamlet* 30 Seiten, *Der Kaufmann von Venedig* ihrer 21, *Lear* 27, *Othello* 28, *Sturm* nur 19. *Hamlet* dürfte somit das längste Drama Shakespeares sein. Ich zähle 3967 Verse, wobei die Prosastellen etwas gewaltsam mitgenommen werden müssen. Von diesen Versen spricht Hamlet vermutlich die Hälfte.*

Gleich in der zweiten Szene des ersten Aktes, noch bevor er dem Geiste seines ermordeten Vaters begegnet ist, ergeht er sich in wahren Arien wunderbarer

* Mir ist nicht bekannt, ob es bereits eine zureichende Shakespeare-Statistik gibt, in welcher nicht nur die Zahl der von ihm lebendig gehandhabten Worte, sondern die Verszahl der einzelnen Rollen, die Verteilung der dramatischen Schwergewichte auf Tragödien und Lustspiele, auf Männer und Frauen usw. zureichend bearbeitet ist (um 1939).

Was ich selbst in meinem Buch *Bachofen-Freud* im ersten Kapitel veröffentlichte, kann lediglich als Ansatz und Anregung gelten.

Reden: «Oh schmelze dieses allzu erdenfeste Fleisch, zerging und löste sich in wehenden Tau . . .» Ein gewaltiger Strom von Reden, die alle den gleichen tragischen Sinn haben, daß er alles durchschaut und weiß und dennoch nicht handeln wird, daß er das Schicksal erkennt, nicht um sich dagegen aufzubauen, sondern um sich ihm zu unterwerfen.

Dennoch ist sein «Fatalismus» ganz anders geartet als derjenige seines Komplementärs Falstaff. Wir haben entwickelt, in welchem Ausmaße Falstaff der grotesk gesteigerte Typ eines Wesens ist, welches nur mit den Eingeweiden denkt und in der Zuspitzung der *Lustigen Weiber von Windsor* geradezu einem Säugling, ja einem Embryo entspricht. Trifft die physiologische Charakteristik zu, die wir hier für Hamlet voraussetzen, so müßte er mit einer ganz entsprechenden infantilen «Sinnlichkeit» zu ringen haben wie Falstaff. Er müßte fast verspielt mit der Puppenwelt der sichtbaren Erscheinungen hantieren, ein Fresser und Gourmet sein, zur Frau eine schleckerhafte, wengleich unschöpferische Beziehung haben. Es ist unseres Erachtens nicht schwer, festzustellen, daß dies auch tatsächlich der Fall ist, nur daß Hamlet diese Futterseite seines Wesens völlig nach innen verdrängt und lediglich im Sinnenspiel außerhautlicher Wahrnehmungen zu schwelgen sich gestattet. Hamlet tut überhaupt nichts als sehen und hören, und alle seine Taten laufen darauf hinaus, Reden und schauspielerische Leistungen zu erzeugen, welche auch die anderen Menschen im gleichen

Sinne ununterbrochener wechselnder Wahrnehmung beschäftigen.

War Falstaff der innenhautliche Typ, so ist Hamlet das extreme Widerspiel, und daraus ergibt sich, daß er unterwegs ist nicht nur zur Phantasmagorie der Werte, wie wir sie in Shakespeares letztem Drama, im *Sturm*, finden werden, sondern auch unterwegs zur Gravitationstheorie Newtons.

Bekanntlich ist es den Astronomen möglich, die Wechselwirkung der Gestirne, Geschwindigkeiten und Bahnverhalten auf Sekunden genau zu errechnen, ohne daß sie es dabei nötig hätten, sich auch nur im geringsten um die qualitative Beschaffenheit der Massen zu bekümmern, die hierbei von ferne her aufeinander wirken. Ich habe es einmal einem Laien klarzumachen versucht, indem ich sagte, für die Ebbe- und Flutwirkung des Mondes im Sinne der Newtonschen Gravitationstheorie sei es vollkommen gleichgültig, ob der Mond aus Tuffgestein, aus verdichteten Gasen oder aus ungezählten schönen Mädchenleibern zusammengeballt sei. Wir kennen Gestirne, die derartig «unwirklich» sind, daß es uns nicht möglich ist, in Vakuumröhren eine derartige Verdünnung zu erreichen, wie sie sie darstellen, und die dennoch völlig reale, leuchtende Gestirne bilden und in der Fernwirkung etwa die dreißigfache Schwere unserer Sonne erreichen. Wir kennen andererseits, zum Beispiel in der Gestalt des berühmten Siriusbegleiters, Gestirne, welche 60 000-mal dichter sind als die Materie, mit der wir es in

unserer sinnlichen Welt zu tun haben, und auf deren Oberfläche jeder von uns durch seine eigene Schwere nicht nur zu einer Goldfolie plattgedrückt, sondern durch einen unvorstellbaren Zusammenbruch in sich selbst geradezu verdampfen würde.

Die Astrophysiker streiten sich heute noch darüber, wie denn die Atmosphäre des Mars, der Venus und der Außenplaneten Jupiter, Saturn, Uranus und Neptun beschaffen sei. Trotzdem sind wir bereits um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts imstande gewesen, aus dem unerwarteten Verhalten des Planeten Uranus Dasein und Lage des noch unbekanntem Planeten Neptun zu errechnen. Es gibt also eine Welt des quantitativ genauen Kalküls, in welcher alles außer Betracht gelassen werden kann, wovon wir in unserer Sinnenwelt zu leben scheinen. Entscheidend ist nun die Tatsache, daß im Mikrokosmos der Politik das Entsprechende sich wiederholt. Aus diesem Grunde haben wir diesen Abschnitt mit dem vollen Titel des Dramas, *Hamlet, Prinz von Dänemark*, überschrieben. Als Privatperson würde Hamlet niemals in die Konflikte geraten, die wir speziell bei ihm und später im *Sturm* beim gestürzten König Prospero finden.

Der fünfte Aufzug beginnt mit den berühmten Kirchhofszenen, die man nur verstehen kann, wenn man sie mit dem «Dies irae» des Hochmittelalters oder mit der modernen, großen Paläontologie in Zusammenhang bringt. Im kosmischen Maßstabe werden nämlich Raum und Zeit äquivalent. So wie für

die gewaltige Ferne aufeinanderwirkender Gestirne die qualitative Gestalt der einzelnen «Massenpunkte» gleichgültig wird, so faltet sich in der Richtung sehr großer Zeittiefe alle dramatische Vielgestaltigkeit des Daseins zur bloßen Einfalt der Schwere zusammen. In der Kirchhofszene werden Menschenschädel emporgewühlt, welche höchstens einige Jahrzehnte lang in der Erde ruhten. Trotzdem entstehen schon die schmerzlichsten Zweifel, wem sie angehörten, ob einem geistvollen Narren, einem König, einem verbrecherischen Bettler . . .

Hamlet ist ein Mensch, welcher sich weigert, seinen Herrscherberuf anzutreten. Er weiß unseres Erachtens nach genau, woher der Zwang zu diesem Verzicht bei ihm kommt. In den Gesprächen mit Rosenkranz und Güldenstern, mit den Schauspielern, die er am dänischen Hofe in Tätigkeit setzt, in der Kirchhofszene, überall spielt er mit der Austauschbarkeit aller sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften. Im nächsten Abschnitt werden wir auf diese Frage noch einmal zurückkommen; dort aber nur vom Standpunkt Shakespeares (und Molières) aus, als den großen Handwerkern und Industriellen der Bühnentechnik.

Hamlet selbst ist als Dramatiker wie die großen Adeligen, welche am Hofe der Königin Elisabeth und in Frankreich am Hofe Ludwigs XIII. die Bühnenkunst förderten, nur Dilettant. Sein eigentlicher Beruf wäre das Regieren. Man hat behauptet, daß

auswärtige Diplomaten am Hofe Elisabeths die Königskandidatur irgendeines Lords für unmöglich erklärt hätten, weil der Betreffende seinen Ehrgeiz offensichtlich darauf beschränkt habe, die Londoner Schauspielertruppe mit Bühnenstücken zu versorgen. Diejenigen nun, welche den Ehrgeiz haben nachzuweisen, daß Shakespeare nichts als ein Strohmann gewesen sei, benutzen dies hinwiederum, um zu behaupten, hieraus gehe hervor, Earl of Pembrock oder der Graf von Derby sei der eigentliche Shakespeare. Mit solchen Mitteln könnte umgekehrt nachgewiesen werden, daß Richelieu niemals der politische Diktator Frankreichs gewesen sein könne, weil er nachweislich eine derartige dilettantische Leidenschaft für die Kunst Corneilles entwickelt hat, daß «selbstverständlich» für die politische Energie nichts übriggeblieben sei. Der Verdacht, auch Corneille sei nur eine Strohpuppe gewesen, welche Richelieu vorschob, um seine Dramen aufführen zu lassen, da doch in seinem Jahrhundert ein Schauspieler oder eine Schauspielerin sozusagen infame soziologische Rollen spielten, sei also falsch.

Nur die exakte dokumentarische Kenntnis, die wir vom Grandsiècle der französischen Geschichte haben, verhindern derartige müßige detektivische Spielereien. Sollten kommende europäische Krisen die betreffenden Belege so weit ausmerzen, daß man nur noch Bruchstücke dieser Tradition besitzt, so wird die historische Kombinatorik, welche man nur bedingt richtig als Kritik bezeichnet, unfehlbar

beginnen, derartige Konstruktionen zu versuchen, die uns im Falle Frankreichs noch als unsinnig erscheinen, im Falle Shakespeares aber allen Ernstes versucht werden, und zwar aus keinem anderen Grunde, als bei ihm die Dokumentation weit lückenhafter ist.

So wie Shakespeare später im *Macbeth* die Königin Elisabeth bis zur Unkenntlichkeit abgewandelt in der Gestalt der Hexen auftreten läßt, hat er vermutlich in der Person des Hamlet, völlig unsichtbar für die Mitlebenden, einzelne von den dilettierenden Hochadeligen karikiert, welche über ihren dramatischen Liebhabereien ihren Herrscherberuf versäumten. Die Interessengebiete überschneiden sich. Es ist selbstverständlich, daß ein Condé oder Turenne, ein Pembroke sich für die führende Kunst ihrer Zeit lebhaft interessieren, und umgekehrt sind die großen Künstler der betreffenden Periode von entsprechender politischer Leidenschaft erfüllt. Entscheidend ist dabei lediglich, welches Gebiet von den betreffenden Menschen «ernst»-genommen wurde.

Hamlet ist bekanntlich der Mensch, der sich nicht entscheiden kann. Es wäre nur sehr wenig damit gewonnen, wenn wir diese Binsenwahrheit lediglich zum tausendundersten Male wiederholen wollten. Entscheidend ist die Feststellung, daß die Entwicklung der Welt immer von neuem zu Kreuzungspunkten gelangt, wo diese Unentschlossenheit durchaus nicht rein negativ bleibt, vielmehr in das Positivum der Newtonschen Gravitationstheorie um-

schlägt. Denn im Zusammenhang mit dieser «Rechnungsweise» gelangt man ja eben zu ganz präzisen Gesetzen gerade dadurch, daß man die qualitativen Wertunterschiede der Dinge und Wesen unentschieden und außer Betracht läßt.

Wir sind in diesem Zusammenhang bei einer äußerst gefährlichen und verwirrenden Wegkreuzung angelangt. Die Einnivellierung aller Werte in eine machtlos entrückte Ferne des Raumes und der Zeit kann zu nihilistischer Selbstentwertung, zu völligem moralischem Zusammenbruch führen, kann aber auch umgekehrt zur Erfassung entscheidender Gravitationsgesetze hinüberleiten, welche auf dem Gebiete der Astrophysik ebenso gelten wie bei den großen Zahlen, mit denen man stets in der Politik und Soziologie zu rechnen hat.

Hamlet wäre also der Mensch, der vor seinen Eingeweiden flüchtet, dafür aber seinen Augen und Ohren, seinen Sinnesorganen verfällt. Bekanntlich muß man aber von den Dingen abrücken, um sie zu sehen, und das berühmte Phänomen, daß die Riesenswelt eines Sternes uns lediglich als einzelner Lichtpunkt erscheint, ist nur der äußerste Fall der perspektivischen Gesetze, die bereits unsere Anschauung einer weit näheren Umgebung bestimmen. Die Unentschlossenheit Hamlets ist das Symbol einer Krise, welche heutzutage die ganze Menschheit befällt, aus dem einfachen Grunde, weil sie gegenwärtig an der Schwelle des vierdimensionalen, des sphä-

rischen Zeitalters steht. Ein Baum kann «entschlossen» sein, weil er in einer Dimension ausgerichtet ist. Mit seinen Wurzeln im Grunde verankert, strebt er nach oben. Desgleichen ist auch ein Tier eindimensional ausgerichtet; sowohl wenn es flüchtet als auch wenn es frißt oder angreift besteht keinerlei Zweifel darüber, in welchem Sinne seine Energien zusammenzufassen sind. Das gleiche gilt für ein kleines Land, für eine begrenzte Landschaft, die mit einer Pflanze oder einem Tier als Totem zu verbinden möglich ist. Aber es gilt nicht mehr für ein Reich, dessen Teile über die ganze Erdoberfläche zerstreut wären. Karl V. hat bekanntlich gesagt, in seinem Reiche gehe die Sonne niemals unter. Noch charakteristischer wäre es vielleicht gewesen, zu sagen: in seinem Reiche seien immer alle Stunden des Tages, alle Jahreszeiten, alle Epochen der Geschichte in einem räumlichen Nebeneinander zugleich vorhanden, denn das Kennzeichen des sphärischen oder vierdimensionalen Wesens ist sein Wissen, daß sich durch Gesamterfassung des Raumes auch ein Nebeneinander von Zuständen ergibt, die sonst nur in der Zeit aufeinanderfolgen.

Dehnt man diesen Gesichtspunkt von der Erdoberfläche weiter aus auf die Sternräume, so bestätigt sich die gewonnene Einsicht in noch viel höherem Grade. In der Vielheit der Sterne, die uns umgeben, finden wir alle denkbaren Altersstufen dieser Gebilde nebeneinander, die Tiefe des Weltraumes schlägt um in Zeithaftigkeit.

Muß man betonen, daß ein Mensch, dem diese Erkenntnis zum erstenmal beschieden wird, in völlige Unentschlossenheit zu verfallen droht? Wie der Baum aus der Wurzel zum Wipfel emporstrebt, so ist der Mensch zunächst gewohnt, in der einen Dimension der lebendigen Zeit vorwärtzuzustürmen oder zu wandern, unumkehrbar von der Zeugung zum Tode. In diesem Sinne können die Jugend und das Alter, Frühling und Herbst, Tag und Nacht nicht gleichzeitig vorhanden sein. Stellt man sich aber in den Mittelpunkt der Erde, so ist man von diesen sich bisher ausschließenden Zuständen völlig gleichmäßig umgeben, und man kann ebensowenig eine eigentliche Richtung mehr besitzen, wie ein Stern oder ein Planet dergleichen besitzen kann.

Hamlet ist der Mensch an der Schwelle der Zeiten, der unentschlossen im Mittelpunkt der Erde sitzt, andererseits aber auch dem Erdenleben insgesamt perspektivisch so weit entrückt ist, daß er das qualitative Dasein zum eindeutigen Phänomen der Schwere eingefaltet sieht. Diese beiden scheinbar entgegengesetzten Standpunkte der Zentrierung und der Entrückung bedingen einander wenigstens dann, wenn sich ein Zustand der geistigen Gesundheit ergeben soll.

In dieser Theorie der hamletischen Unentschlossenheit besteht kein Widerspruch zu meiner früheren Ausdeutung der gleichen Gestalt. Dem einen oder anderen Leser könnte bekannt sein, daß ich vor relativ kurzer Zeit (1938) in meinem Buche

Bachofen — Freud, zur Emanzipation des Mannes vom Reich der Mütter auf den Prinzen von Dänemark die «klassische» freudianische Deutung angewandt habe, nach welcher er den berühmten Mechanismus des Ödipus-Komplexes zur Darstellung bringt, dem Usurpator und der Welt gegenüber völlig unentschlossen bleibt, weil er, der Mutter hörig, sich ähnlich wie Falstaff in einen kindhaften, noch zum Spiel berechtigten, in seinem Handeln noch nicht verantwortlichen Frühbereich zurückzieht.

Meiner Erfahrung nach ist die psychoanalytische Auffassung des Hamlet die unerläßliche Voraussetzung für die sphärische oder vierdimensionale Ausdeutung seines Charakterkonfliktes. Denn es ist bekannt, daß von den mathematisch orientierten Vertretern der «Vierdimensionalität» eine Sinnfälligkeit dieser höheren Dimensionalität weder behauptet noch überhaupt als möglich anerkannt wird. In allen Fällen, wo ich diese Frage zur Debatte habe stellen können, neigten die betreffenden Forscher dazu, die für uns klassische Dreidimensionalität als Apriori unserer Anschauung anzuerkennen.* Höhere Dimensionierungen der Welt sollen für unsere Sinnlichkeit transzendent und lediglich in mathematischen Symbolen darstellbar sein. Hierbei wird in allen mir bekannten Fällen die Rolle übersehen oder übergangen, welche die große Zahl für den Aufbau der Vierdimensionalität spielt, und seltsamerweise scheint die Psychoanalyse der einzig denkbare Weg zu sein, um diesen Spalt zu überbrücken. Von der

Zeugung zum Tode, von der ersten Wahrnehmung der Mutter, des Vaters, der Geschwister, der Mitmenschen des Dorfes, dann derjenigen der Stadt und der Städte, der Heimat und der Länder, der Erde und der Planeten, der Sonne und der Sonnen vollzieht sich normalerweise in jedem Menschen die grundlegende Erfahrung, daß zunächst jedes Ding als singuläres Phänomen erscheint, sodann als Vielfaches anerkannt werden muß, und es schließen sich dann die Variationen jeder Gruppe sphärisch zu einer «Kugeloberfläche» zusammen.

* Bekanntlich sollen die sogenannten Kurven zweiter Ordnung, die Kegelschnitte, Kreisparabel, Ellipse, Hyperbel, durch den Bau unseres Auges ganz besonders typisch für die Art und Weise sein, in welcher uns die Welt erscheint. Es ist aber darauf aufmerksam zu machen, wie spät, erst bei den alexandrinischen Griechen und im siebzehnten Jahrhundert unseres Abendlandes, das Dimensionensystem der Kegelschnitte sich entwickelt hat. Unsere dreidimensionale, architektonische und malerische Perspektive ist wohl mit ihm verknüpft, schwerlich aber identisch, und selbst innerhalb der Vierermannigfaltigkeit KEPH ist eine hyperbolische Welt durchführbar, die sich vom Kreisideal wesentlich unterscheidet.

DER STURM
ODER
DIE PHANTASMAGORIE DER WERTE

Der Mensch, dieser Prothesengott

Die Weltgeschichte ist scheinbar eine große Pulsation, in deren Diastole die ganze Mannigfaltigkeit der sinnfällig ausgeprägten Werte anerkannt, ja sogar angebetet wird, deren Systole sodann ikonoklastisch alle «Götzenbilder» zertrümmert, um in einen nihilistischen oder buddhistischen Verneinungszustand einzumünden.

Dies kann nicht zutreffen. So war die katholische Welt des Hochmittelalters einerseits ikonophil, andererseits konnte sie wirtschaftspolitisch fast für weltfremd gelten im Vergleich mit der gewaltigen Geschäftsfreudigkeit des aufkommenden ikonoklastischen Calvinismus. Erst der Jesuitismus hat in gegenreformatorischer Anpassung an die protestantische Welt die katholische Kirche der modernen Wirtschaftspolitik geöffnet, während der gesamte Protestantismus den religiösen Bilderdienst verboten hat, fast möchte man sagen, um die entsprechende Inbrunst der Menschen auf einen technisch-schöpferischen Warenhandel umzulenken.

Auch in dieser Beziehung steht Shakespeare an der Wende der Zeit. Wie alle Künstler war er vermutlich zunächst mehr «katholisch», ikonophil, im Geiste künstlerisch-religiöser Bildfreudigkeit, und

relativ fremd dem industriellen Kult immer wechselnder Warengestaltung gegenüberstehend, wie er sich aus der Reform der französischen, holländischen und englischen Protestanten entfaltet hat. Anders als für einen Wirtschaftsphilosophen ergibt sich für einen Menschen vom Typus Shakespeares und Goethes das Mißtrauen und die Kritik der Werte nicht aus dem Börsenbetrieb und Marktschwankungen, sondern aus der großen Mimikryleidenschaft des Menschen, von der der schauspielerische Trieb nur ein kleiner Teil ist. Der große Bühnentechniker Shakespeare befaßt sich leidenschaftlich gerne mit dem Grundproblem seines Handwerks. Warum spielt ein verhätschelter Bühnenstar mit wahrer Hingabe einen verachteten Intriganten, der arme Schmiere schauspieler einen mächtigen König; warum gaben die Knaben der Shakespearebühne die Frauenrollen mit solcher Virtuosität wieder, daß ein Engländer sich in Italien ganz naiv darüber wunderte, daß dort die italienischen Schauspielerinnen es ebenso intelligent und naturgetreu zu tun vermochten? Warum sind es gerade Männer, welche mit besonderer Liebe die Frauenmode entwickeln? Man mimt Leidenschaften und versteckt umgekehrt Triebe. So gibt es Homosexuelle, die besonders erfolgreich Liebhaberrollen übernehmen, und schwer dem Weib Verfallene, die sich systematisch asketisch gebärden.

In der elisabethanischen Epoche, die dem Totemismus der alten Massenpsychose noch näherstand

als unsere Zeit, tummelten sich die Darsteller noch gern in Tiermasken auf der Bühne. Hier öffnet sich das weit umfassendere Problem der Metamorphose und der Metapsychose, welche in der vorindustriellen Epoche der Menschheit bei den Griechen, Ägyptern und Römern den unbedingten Willen der Menschheit ausdrückt, alle denkbaren Tierformen, auch Pflanzenformen im eigenen Bereich miteinzubegreifen. Ohne sein Menschentum als Leitlinie und als Konstante jemals aufgeben zu müssen, will der Mensch *auch* jedes Tier und jedes Gewächs sein können. Alle anderen Gattungen des Lebendigen sollen zum Menschentum nur so stehen wie in unserem Leibe die untergeordneten Gewebe und Organe zum ganzen Körper.

Dieses Programm, alle vorhergegangenen Wesensformen einzufangen, dieser Anspruch des Menschen, grundsätzlich das krönend letzte Lebewesen zu sein, wird von der jetzt unter uns zur Herrschaft kommenden Elektronik fundamental anders begriffen und angefaßt als von den früheren Stilepochen der Geschichte: Gerade deswegen ist es wesentlich, zu untersuchen, wie diese Probleme einem Goethe oder Shakespeare erschienen sind.

Vom Willen zur Metamorphose war Shakespeare notwendigerweise noch weit tiefer erfaßt als ein Nur-Schauspieler. Im *Sommernachtstraum* hat er diese Fragen mit mozartischer Anmut, im *Hamlet* mit großartigem Tiefsinn behandelt, indem er eine Bühne auf der Bühne erscheinen läßt. Das hat zum

Beispiel Molière auch getan, und die Grundsätze einfacher und naturwahrer Darstellung, die er dabei entwickelte, sind von den Sätzen gar nicht sehr verschieden, die Shakespeare dem Dänenprinzen in den Mund legt. Trotzdem bleibt die Shakespearesche Problematik in dem Maße umfassender, als auch der Mensch, der Tragödie und Komödie in sich vereinigt, dem bloßen Lustspieldichter oder bloß tragischen Pathetiker überlegen ist.

Wenn wir bei Shakespeare von einer Kritik und einer Phantasmagorie der Werte sprechen, so ist kaum ein anderes Werk als Goethes *Faust* in diesem Sinne kommensurabel. Der *Faust*, von dem wir schon ausgeführt haben, daß er trotz einer scheinbaren Einheit kaum weniger mannigfaltig ist als Shakespeares dramatisches Werk, hat auch Teile mit ausgesprochen hohem Lustspielcharakter. Manche Szenen des zweiten Teils (am Kaiserhof) sind höchst verfeinerte Konversationen. Der *Faust* insgesamt kann aber im shakespeareschen Sinne insofern nicht als reine Tragödie gelten, als es in ihm die Frau ist, welche letztendlich die Erlöserrolle spielt.

Wie gewisse Elemente des *Hamlet* mit denen Falstaffs konfrontiert werden mußten, so führen wiederum andere Elemente zu *Sturm* hinüber. Der Magier Prospero entspricht wohl der Kritik der Werte, wie sie bei Goethe zweihundert Jahre später im ersten und vierten Akt des zweiten *Faust* dichterisch-dramatisch entfaltet wird. Goethe hatte bereits die berühmten Geldexperimente Laws und die Assigna-

tenwirtschaft der Französischen Revolution vor Augen, vermutlich auch Begebnisse wie den holländischen Tulpenschwindel. Im ersten Akt wird am Hof des Kaisers Geld in größtem Maßstabe als Hypothek auf die ungehobenen chontischen Schätze des Mütterreiches gezaubert, und Geldscheine ohne jeden Realitätswert werden wie Herbstblätter über den Hof und das Land ausgeschüttet. Im vierten Akt dagegen überträgt er seine Kritik am Geld auf die technischen Wertbildungen des Menschen, besser gesagt des Mannes. Die Schreckmittel der Kriegsmaschinerie, mit welcher der «echte» Kaiser den Gegenkaiser aus dem Feld schlägt, sind ebenso unwirklich wie die Assignaten des Mephisto im ersten Aufzug, oder wie der Homunculus in Wagners *Reborte*, oder der Euphorion, welcher der Geistesee zwischen Faust und Helena entspringt. Unergründlich tief ist das Mißtrauen Goethes gegen alle lediglich «geistgeborenen» Werte. Hierin ein Wirtschaftskritiker größten Formates, äußerte er ganz allgemein den Verdacht, bevor man zu den eigentlichen Werten vordringt, müsse man die Scheinwerte absondern, die nur in Überbetonung der männlichen Leistungsformen, gewissermaßen künstlich und außer Gleichgewicht mit den Schöpfungsformen weiblicher Art, vom Manne überstürzt auf den Markt geworfen werden.

Bei Shakespeare finden wir diese Aufspaltung der Werte nicht. Er kennt noch keine Tragik der Geldprobleme. Falstaff darf in Geldnot sein; der schwa-

che Richard II. erfährt ähnliches, und auch Percy Heißsporn spricht verdächtig viel vom Geld. Desgleichen kennt der entmachtete, in die matriarchalische Gewalt seiner Töchter abgeglittene greise Lear Geldnöte. Echte Shakespeare-Helden aber kennen keine Geldsorgen. Sie kennen nur Machtsorgen. Haben sie die Macht, so haben sie Geld, denn die gesamte Finanztheorie des extremen Patriarchats lautet gewissermaßen kurz und bündig: Macht erzeugt Geld. Man beachte wohl: Wo immer in der Weltliteratur Geld nicht als Lustspiel-, sondern als Tragödienmotiv aufzutauchen beginnt, pocht das Matriarchat an die Pforten. Insofern in Goethes *Faust* Geldprobleme «ernst»-genommen werden, ist dieses Riesenwerk bei gleicher kosmischer Gesamtspannweite gegenüber der Leistung Shakespeares dennoch um eine Terz zum Lustspielhaften hin umgestimmt. Wie schließt Goethes *Faust*?:

*Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan.*

Leider hat der große Friedrich Nietzsche den Verkehr mit Bachofen in Basel nicht besser genutzt, sonst hätte er sich nicht mit der folgenden, höchst kümmerlichen Travestie lächerlich gemacht:

«An Goethe»

*Das Unvergängliche
Ist nur dein Gleichnis!
Gott, der Verfängliche
Dichter-Erschleichnis . . .
Welt-Rad, das rollende,
Streift Ziel um Ziel:
Not nennt's der Grollende,
Der Narr nennt's — Spiel . . .
Welt-Spiel, das herrische,
Mischt Sein und Schein: —
Das Ewig-Närrische
Mischt uns hinein! —*

Gewiß stecken hinter diesen Versen die gewaltigen Bemühungen Nietzsches um die Wahrscheinlichkeitsrechnung und die Gesetze der großen Zahlen, mit denen er seiner These von der ewigen Wiederkunft des Gleichen mathematischen Halt zu geben suchte. Aber das eben hat Nietzsche übersehen, daß praktisch genommen in der Folge der Geschlechter zwischen Wiederkunft und Wiederkunft jeweils ein für den patriarchalischen Geist demütigender Abstieg ins Reich der Mütter unvermeidlich ist. Denkt man sich das Leben von der Vergangenheit zur Zukunft hin fortrollen wie das Rad eines Wagens, so liegt der Horizont, wie die Philosophen vom Typus Plato, Kant, Schopenhauer, Nietzsche ihn sehen wollen, in der Höhe der Radachse, das heißt nur der Felgenteil, der von hinten her nach vorne überrollt, um dann wieder zum Boden hin unterzutauchen, wird

diesen rein «männlich» denkenden Philosophen sichtbar.

Es wird sich noch endgültig erweisen, daß Dichter wie Goethe in diesem Betracht weit umfassendere Mathematiker des Lebens insgesamt sind. Zum Diesseits des Geistes hinzu erfassen sie auch noch, was unterhalb der rollenden Weltradachse liegt. Was hierbei aber auf dem Spiele steht, kann am *Faust* voll erfaßt werden.

In der Bachofenschen Antithese liegt das Reich der Mutter prinzipiell in der nächtigen Tiefe. Der Aufstieg vom anfänglichen Matriarchat heißt Vermännlichung. Goethe im Schlußteil seiner «Göttlichen Komödie» macht den vom Bachofenschen Standpunkt aus seltsamen, fast paradoxalen Versuch, die Mater Gloriosa, die Mutterkönigin, umgeben von einer ganzen Gruppe weiblicher Erzengel, im Glanz nicht des hekatischen Mondes, sondern olympischer Sonnenstrahlung emporschweben und herrschen zu lassen. Der Doktor Marianus führt das Korps aller die Muttergottheit erlösenden Männer an. Die «Una Pönitentium», weiland Gretchen geheißen, darf großzügig wie eine Königin dem Büßer Heinrich Faust «Böses mit Gutem» vergelten. Die Mater Gloriosa, weniger redend als Gottvater am Eingang der Dichtung, sagt zu ihr nur die beiden einzigen Verse:

*Komm! Hebe Dich zu höheren Sphären!
Wenn er Dich abnet, folgt er nach.*

Es ist nicht unmöglich, daß diese nicht nur halb katholische, sondern auch offenkundig matriarchalische Schlußapotheose seiner Dichtung Goethe veranlaßt hat, sein Hauptwerk zu versiegeln und nur für eine posthume Veröffentlichung zu bestimmen. Wenige Wochen vor seinem Tode hat dann der in Würde verlöschende Greis das Paket noch einmal geöffnet und die Dichtung seiner Schwiegertochter vorgelesen.

Damit vergleiche man das Ende Shakespeares, von dem seine Biographen mit einer Art von Verstörung feststellen, daß er seiner Witwe eigentlich nichts vermacht habe als mit furchtbarem Lakonismus «das zweitbeste Bett in seinem Haus». Dieser für einen Tolstoi oder Goethe undenkbaren Ausschließung des Weibes aus seinem Denken, aus seinen letzten Verfügungen ging allem Anschein nach ein völliges Erlöschen jedes Interesses für das eigene Riesenwerk parallel.

«Es ist ein Mensch aus seinem Werk verschollen!»

Kaum für einen anderen der großen Dichter ist dieser Vers so anwendbar wie für Shakespeare, den am Ende seines Lebens keine ungeborene Werkseele mehr beunruhigt zu haben scheint. In seltener Vollständigkeit hatte er alle Werkteile entfaltet und aus sich herausgestellt, so daß er sich auf seine provinzielle Heimatstadt zurückziehen und nach allem, was wir wissen, mit sehr geringer Spannung dem Leben entgleiten konnte.

Sein letztes Werk aber, der *Sturm*, ist im Zusammenhang seiner Lebensarbeit ebenso charakteristisch, wie es poetisch zu seinen schönsten Arbeiten gehört. Besteht nicht zwischen der Art, mit der Hamlet durch das Schauspiel und Drama das Gewissen des Königs zu wecken sucht, und den Mitteln der technischen Phantasmagorie, durch welche Prospero wieder zu seinem Rechte kommt, eine tiefe Beziehung? Unwirklich sind die von Hamlet angesetzten Mittel, unwirklich auch die Prüfung, durch welche Prospero und Ariel die Sünde erschüttern, über die sie gewissermaßen zu Gerichte sitzen.

In der ungewöhnlich schönen Einleitung zum *Sturm* werden alle Naturkräfte in Bewegung gesetzt und gesteuert, als wenn sie keinerlei Realität hätten. Die Zauberkräfte Prosperos hatten vor seinem Sturz nicht die geringste Kraft gehabt, ihn als König am Ruder zu halten. Erst als seine Gegner nach ihrem ergaunerten Siege eine Reaktion erwarten, gelingt es ihm, durch eine bloße Phantasmagorie der Machtentfaltung sie zum Rückzug und zur Kapitulation zu veranlassen. Entsprechendes finden wir im zweiten Teil des *Faust* beim Siege des echten Kaisers über den Prätendenten.

Wollen Shakespeare und Goethe damit sagen, daß die alte und die gerechte Sache auch mit dem Teufel in Bund treten dürfe, daß die Erzengel stark genug sein müssen, um sich auch mit der Hölle verbinden zu können? Gelangen wir hiermit zu Problemen der Politik, an die Grenze gravitatorischer

Unifizierung der Werte, der gravitatorischen Uniformierung aller politischen Qualitäten, vor welcher ein Hamlet und Prospero zurückscheuen?

Es würde viel zu weit führen, diese Fragen hierorts in voller Breite aufzurollen. Als Tatsache bleibt das tiefe Mißtrauen, mit welchem, in ganz anderer Weise allerdings, als es Philosophen oder Theologen tun würden, Dichter wie Shakespeare und Goethe dem Realitätsanspruch aller vom männlichen Geiste erzeugten technischen Werte gegenüberstehen. Dieses Mißtrauen ist durchaus nicht rein negativ, rein nihilistisch, ikonoklastisch oder buddhistisch einzuschätzen. Es steht am Kreuzwege zwischen Nihilismus und Gravitationsgesetz, so wie Shakespeare halbwegs steht zwischen der Weltanschauung des Mittelalters und der Gravitationstheorie des Isaak Newton.

SHAKESPEARE, DER GROSSE MÖRDER

Hat man genugsam gepriesen, was Shakespeare war, was er bedeutet, so muß man der Gerechtigkeit halber auch noch sagen, was er auf dem Gewissen hat. Summarisch läßt sich sagen: er hat alle europäischen Dramatiker auf dem Gewissen, die sich unterstanden haben, in seinen Spuren wandeln zu wollen.

Wir haben schon von dem «struggle for life», von dem grausamen und unerbittlichen Wipfelkampf gesprochen, der sich innerhalb der «Seele» ganz großer, mikrokosmisch angelegter Naturen abspielt, wo, ähnlich den Organen und Zellen im Gestaltenwandel der Lebewesen, sich die Begabungssektoren wechselseitig überwuchern, abwürgen und einengen, bis sich entschieden hat, welche Fähigkeit schließlich die Führung übernimmt und die anderen Vermögen zwingt, ihr nur noch zu dienen.

Das gleiche wiederholt sich innerhalb der Menschengruppe, die im Wettbewerbe und gemeinsam eine Stilperiode oder eines der großen menschheitlichen Handwerke entfalten. Für uns ist «selbstverständlich», daß Marlowe, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher einem Shakespeare nur als Folie dienen und er aus der historischen Fernsicht allein sein Zeitalter für uns integriert. Aber man denke sich bei Shakespeare ein oder zwei Begabungselemente fort, bei seinen Konkurrenten ein oder zwei Elemente hinzu . . . und wir hätten eine Marlowesche oder eine

Jonsonsche Integration der Elisabethanischen Zeit. Shakespeare wäre einer von denen, die sich als grundlegende Quadern haben hergeben müssen für eine fremde Kuppelbildung.

Man spricht und schreibt sehr viel von den politischen Tyrannen, Diktatoren und Cäsaren, die niemand neben sich aufkommen lassen mögen. Ein Shakespeare aber wirkt, obgleich sein Charakter uns als edelmütig und gentlemanlike gepriesen wird, kaum weniger zermalmend und lähmend auf die Dramatiker, die nach ihm kommen, als das Feldherrengenie Napoleon I. auf die um ihn lebenden französischen Feldherren, die mit ihm aus der Französischen Revolution erwachsen und als subalterne Marschälle des ersten Kaiserreiches eingeschüchtert und verbürgerlicht enden.

Shakespeare hat nicht nur die etwa 36 Dramen geschrieben, die wir von ihm kennen. Versenkt man sich ohne Voreingenommenheit in das dramatische Werk eines Goethe, Heinrich von Kleist, Victor Hugo, Grabbe, Otto Ludwig, Hebbel, ja, eines Lessing, so sieht man klar, daß es sich hier um ebenso viele Tragödien handelt, die Shakespeare «auf dem Gewissen hat». Jeder, der den selbstmörderischen Fehler begangen hat, nach Shakespeare shakespeare'sche Dramen zu schreiben, hat sich sein Leben zu einem mühseligen Inferno gemacht. Liest man zum Beispiel Otto Ludwigs *Shakespearestudien* bei gleichzeitiger Kenntnis seiner Dramenproduktion, so erlebt man ein Drama, das unendlich erschütternder

und auch «originaler» ist als irgendeine Szene aus *Erbförster*, *Makkabäer* oder *Bernauerin*.

Heinrich von Kleist ist nicht durch die Ungunst des Napoleonischen Zeitalters und das Unverständnis Goethes vernichtet worden, sondern dadurch, daß dieser genial begabte, aber unendlich suggestible Mensch in die fürchterliche Zange zwischen dem puritanischen Rigorismus Kants und der Renaissance-Unbedenklichkeit Shakespeares geraten ist. Hätte ihm ein gütiges Schicksal erspart, Shakespeare zu kennen, so wäre es ihm vielleicht möglich gewesen, sich in seiner Epoche zu vollenden . . . Da er nun einmal den Schwan von Avon kannte, hätte er die Energie aufbringen müssen, dem Dramendichten zu entsagen.

Keineswegs will ich mit diesen Ausführungen sagen, daß nach Shakespeare überhaupt kein europäisches Drama möglich sei. Die mögliche Lösung haben hier die vielgeschmähten Franzosen geschaffen. In richtigem Verzicht auf das Drama als Urphänomen haben sie das Drama als Technik und als ganz großes Handwerk organisiert. Was das für Europa bedeutet hat, sieht man am besten an Gotthold Ephraim Lessing. In seiner *Hamburgischen Dramaturgie* überschüttet er die Franzosen, vor allem Corneille und den «Herrn von Voltaire», mit Kübeln von Spott und Beschimpfungen, er verätzt sie mit Hohn und zerbeizt sie mit Kritik, und auf der anderen Seite inthronisiert er in einer Art von Anbetung Shakespeare als den Gott des Dramas. Schaut

man sich dann aber seine eigenen Stücke an, *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*, *Nathan der Weise* — von solchen eisigen Konstruktionen wie *Pilotas* gar nicht zu reden —, so gewahrt man mit Staunen, daß Lessing zwar Shakespeare preist, aber die Franzosen kopiert. Struktur und Technik seiner Meisterwerke (denn *Minna von Barnhelm* kann durchaus als Meisterwerk gelten) sind so unshakespearisch wie nur möglich. Sogar der Lessingsche Vers ist nur äußerlich dem sogenannten Blankvers der Briten angepaßt, in Wahrheit aber dem Corneilleschen Vers entsprechend.

Nur ein ganz unmusikalischer Mensch schätzt hohe Tonschöpfungen ab, indem er in einer Art von Marsch- oder Tanzrhythmus dazu mit dem Kopf wackelt. Nur ein unbegabter Gymnasiast klopft ein Versmaß ab, indem er die Versfüße mit den Fingern auf dem Tisch «skandiert». Nicht nur geht Shakespeare an den poetischen und berühmtesten Stellen seiner Dichtung unmittelbar für einige Zeilen gewissermaßen in «Prosa» über (was man freilich in den deutschen Übersetzungen nicht mehr findet); seine Prosa ist überhaupt keine Prosa im Sinne Voltaires und Lessings, und sein Vers ist kein fünffüßiger Jambus im Sinne Lessings und Schillers. Die großen monologischen Arien der *Jungfrau von Orleans* haben rhythmisch und kontrapunktisch mit den *Hamlet*-Monologen rein gar nichts gemein, dagegen stimmen sie weitgehend mit der «Arientechnik» eines Corneille überein. Die Schlachtbeschreibung im *Cid*

oder aber bei Racine in der *Phaedra*, der Bericht über den Tod des Theseussohnes sind Musterbeispiele der ganzen Gattung. Nur bei Goethe, der wie Shakespeare auch ein genialer Lyriker war, finden wir Partien, die in ihrer Melodik vom großen französischen Handwerk vollkommen abweichen.

Jeder normale Mensch kann zur Not zwei Zahlen miteinander multiplizieren, eine Wurzel ziehen oder, wenn er einigermaßen mathematisch begabt ist, eine Differentialgleichung bewältigen. Dies kann er aber nur deshalb, weil er eine lernbare Rechentechnik vorfindet, eine automatisch funktionierende Denkmaschine, einen sogenannten Algorithmus. Ganz ähnlich liegen die Dinge im Handwerk des Dramas. Ein Gustav Freytag, ein Scribe, Sardou, auch ein Lessing stehen zu Shakespeare wie ein sehr begabter Ingenieur zu Descartes oder zu Leibniz. Sie können wirksame Bühnenstücke zimmern, wenn sie die entsprechende Technik vorfinden. Versuchen sie es aber auf dem Wege des shakespeareschen Schöpfertums, so kommt etwas hilflos Drolliges dabei heraus, wie Victor Hugos *Burgraves* oder Hebbels *Judith und Holophernes*, Tragödien, denen man nicht beiwohnen kann, ohne in schallendes Gelächter auszubrechen.

Hier liegt die große Leistung der Franzosen und sogar des schwer verkannten Richelieu. Shakespeare seinerseits wirkt mit ihnen in eigentümlicher Weise zusammen. Sein überwältigendes Beispiel vernichtet jeden Epigonen, der schwach genug ist, ihn nach-

ahmen zu wollen; alle anderen aber schreckt er ab und treibt sie sozusagen den Franzosen in die Arme, indem ihnen zunächst gar nichts anderes übrig bleibt, als den französischen Kristallisationsregeln des wirksamen Dramas zu folgen, um sich nicht in die Urnebel tragischer Formlosigkeit aufzulösen.

Lessing hat den geistvollen Vierzeiler verfaßt:

*Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? — Nein!
Wir wollen weniger erhoben
Und fleißiger gelesen sein.*

Dies könnte man hierorts etwa so paraphrasieren:

*Wer wird den Shakespeare nicht vergotten?
Wer aber kann wie Shakespeare sein?
Ich will der welschen Zahmheit spotten
Und zahm wie die Franzosen sein.*

Auf allen Gebieten der Kunst ist der Bedarf der Menschheit viel zu groß, als daß die wenigen ganz großen, bahnbrechenden Gestalter ihn allein befriedigen könnten. Es bleibt also nichts anderes übrig, als eine Technik zu schaffen, einen Algorithmus des Dramenbaues, des Opernbaues, der Romananlage, welche es den hohen Begabungen unter der Geniegrenze ermöglicht, Brauchbares zu liefern.

Man kann nicht die Theaterangestellten der ganzen Welt brotlos machen, weil man sich darauf ka-

priziert, auf den nächsten Shakespeare zu warten. Man kann auch das schaulustige Publikum der ganzen Welt nicht mit dem Plakat abspeisen: «Geschlossen bis zur Uraufführung des nächsten *Hamlet*». Sonst möchte wohl aus den Menschenmassen der enttäuschende Ruf erschallen: «Wir sind auf den nächsten *Hamlet* gar nicht so erpicht. Wir sind auch mit einem Sechstagerennen zufrieden, sonderlich wenn zwischen den Fahrern eine solenne Keilerei zustande kommt.»

Mögen es mir Christopher Marlowe, dieser geniale François Villon der englischen Hochrenaissance, möglicherweise auch Kyd, Greene und die Schar der pedantisch-gelehrten und der volkstümlich-rohen Vorgänger des Schwans von Avon verzeihen, wenn ich ihr Zeitalter auf den Namen Shakespeare integriere; aber gerade um seine ungeheure Variabilität zu binden, ist der Mensch zur «Heldenverehrung» genötigt.

Sobald wir die Variabilitätsgrenze A unserer Zeugung beherrschen werden, diese Differentialgrenze des Zellstaates Mensch, werden auch unsere Integrationsbedürfnisse wesentlich anders erscheinen.

ANHANG

DIE EINFÜHRUNG DES RELATIVITÄTS- PRINZIPS IN DIE LITERATUR

aus den Shakespeare-Studien 1938 bis 1939

William Shakespeare starb an seinem zweiundfünfzigsten Geburtstag. Am selben welthistorischen Tage soll in Spanien auch Miguel Cervantes aus dem Leben geschieden sein.

Diese beiden Männer haben völlig unabhängig voneinander eine neue Beziehung geschaffen zwischen dem, was der Mensch als erschütternd, und dem, was er als komisch empfindet. Die Griechen, die Römer, ein Lyly und Marlowe in England haben den Parallelismus des Geschehens gekannt. Seit dem Jahre 1598, in welchem Shakespeare Sir John Falstaff dem Prinzen Heinz gegenüberstellte, und seit dem Jahre 1613, in dem Cervantes Don Quijote dem dicken Sancho Pansa gegenüberstellte, sollten die Welt als Tragödie allein und die Welt als Komödie allein zu Schatten herabsinken, und nur eine reziproke Verbindung dieser beiden Dimensionen, der Weltgeschichte als Gelächter oder als Tragödie, soll Wirklichkeit behalten. Dies bedeutet nichts Geringeres als die Einführung des Relativitätsprinzips in die Literatur.

Shakespeare hat rein zeitlich genommen die Priorität. Auch ist in der Gesamtheit seines Lebenswerkes diese Fundamentalentdeckung doch weit gewaltiger durchgeführt und ausgewertet als bei dem

großen Spanier, der nicht den Gegensatz von Katholizität und Neuzeit, von Renaissance und puritanischer Ikonoklasie so urgewaltig erleben konnte wie der elisabethanische Engländer.

Shakespeare wußte, er sah mit der plastischen Kraft genialer Anschauung, daß Marlowe für seinen *Doktor Faustus* im gleichen London unter Heinrich VIII. (1509—1547) geköpft worden wäre, unter Eduard VI. vermutlich damit ans Tageslicht hätte treten dürfen, um dann unter der «Blutigen Maria» (1553—1558) unter unausdenkbaren Torturen dafür hingerichtet zu werden.

Aus dieser Tiefe der Erfahrung kommt die durchschlagend populäre, scheinbar urkomische Gestalt Oldcastle-Falstaff. Sir John Oldcastle war unter den Königen des Hauses Lancaster, die katholisch bigott sein mußten, um ihre zweifelhafte Legitimität zu sichern, als Märtyrer der Reform umgekommen. Solange die katholische Partei in England siegreich war, machte man aus ihm einen Tunichtgut und Verführer des Prinzen von Wales, des Prinzen Heinz. So hat ihn Shakespeare übernommen. Aber der Puritanismus drang vor, auch in der Londoner Stadtverwaltung, und so mußte er seinen Oldcastle in Falstaff umtaufen und im Epilog zum zweiten Teil von *Heinrich IV.* ausdrücklich Buße dafür tun.

Diese Genesis muß erwähnt werden, denn sonst wäre Falstaff nicht zur «umkehrenden Schicht» in der Shakespeareschen Spektralanalyse der Menschheit geworden. Billiger sind solche Dinge nun ein-

mal nicht zu haben. In England mußten Rosenkriege und Reformationskämpfe ein Jahrhundert lang wüten, damit Shakespeare in seinem Werk integrieren konnte, was seine Mitmenschen Stück für Stück immer von neuem zerbröckeln lassen und jeweilen vergessen mußten, um es überhaupt ertragen zu können.

Das Genie aber ist eine tragisch verpflichtende Gedächtniskraft.

Ein Schmetterling wäre genial, wenn er sich als Falter «besinnen» könnte, noch kontinuierlich «vor Augen» hätte, wie es vordem mit ihm im Puppenzustand war. Durchschnittsmenschen bisheriger Schulung können dergleichen nicht. Um aber ihren Halt nicht zu verlieren, müssen sie von einer Stilwelle zur anderen den früheren Zustand so total vergessen wie die Frauen jeweils ihre Leidenschaft für Hüte- und Kleiderschnitte des vorhergegangenen Jahres.

Shakespeare gehört zu den großen Begnadeten, denen die tiefe Demütigung erspart bleibt, vergessen zu müssen, um am Gestaltwandel des äußeren Lebens nicht irrsinnig zu werden. Hinter welcher Spektralfarbe das Leben gerade glüht, hinter allem weiß und spürt er die großen Lebenskonstanten.

Mit Newton ist er näher verwandt, als man denken mag. Und heutzutage wäre er ein großer Astrophysiker — ein Nobelpreisanwärter für die große Synthese zwischen Planck und Huyghens. Seiner Epoche aber entsprach es, diese Dinge in dramatischer Form zu gestalten.

WER WAR DER MANN, DER SHAKESPEARE HIESS?

Allzu leicht wird man antworten: ein Stern über Menschen, ein unbegreifliches Gestirn. Mag man Schweizer und Deutsche des achtzehnten Jahrhunderts heranziehen, oder die Franzosen Voltaire, Victor Hugo, Hippolyte Taine, immer wird man von einer Veneration reden können, von einer Art Verzweiflung, an diese ungeheure menschliche Beziehungs- und Gravitationskraft heranzukommen. Haben sich seine Zeitgenossen die Finger an ihm verbrannt, weil er ein «Star» erster Größe war? Mußten sie deswegen von ihm abrücken, sich nur von ferne wie an der Sonne die Hände wärmend? Ist er deswegen in die Einsamkeit der Großen gedrängt worden, ins Unzeitgemäße eines Nietzsche? Keineswegs! Er war populär und erfolgreich wie die Jungfrau von Orleans und wie Franz von Assisi. Mehr noch! Ich wage zu behaupten, daß der Konjunkturbetrieb fanatischen Theaterspielens, in dem sich Shakespeare herumschlug, mit den erbitterten Kämpfen unseres heutigen Filmbetriebes mehr Ähnlichkeit hatte, als einem Ästheten lieb sein dürfte.

Es ist für die große Leistung vollkommen gleichgültig, ob sie zeitgemäß ist oder nicht. Man stelle sich einen Menschen vor, der «entschlossen» ist, berühmt zu werden, der aber «gelernt» hat, das Ge-

niale werde ein für allemal von den Zeitgenossen nicht gewürdigt. Nun widerfährt ihm das «Unglück», daß er Stücke dichtet, die die Gunst des Publikums, des Hofes, des Königs finden. Wird er nun, weil nur Minderwertiges Beifall finden könne, wie jener athenische Redner überzeugt sein, nichts Wertvolles erzeugt zu haben und sein Werk verleugnen? Diese Frage ist nicht abwegig. Doch nur wenige Leser werden sich vorstellen mögen, daß man das große Los, das Gnadengeschenk einer außerordentlichen Leistung zurückweisen könnte. Tatsächlich scheint das bei Dramatikern und Komponisten kaum jemals vorgekommen zu sein. Auch ist mir kein einziger Dramatiker bekannt, der, nur für den Schreibtisch arbeitend, bei Lebzeiten später zu durchschlagendem Erfolg und Wirkung gelangt wäre.

Am häufigsten ist bei den Mathematikern und Philosophen die Tendenz vorhanden, wie den Erscheinungsformen der Dinge, so auch der Gegenwart zu mißtrauen. Der Philosoph und der Mathematiker läßt die Dinge so schnell an seinem Bewußtsein vorüberreichen, daß er dahinter den Wesensquerschnitt, die Wesenskonstante erfaßt. Nicht nur ein Heraklit, Nietzsche, Schopenhauer, Bachofen distanzierte sich eigenwillig von seiner Gegenwart. Auch bei Newton, Gauß, Galois — um nur ganz wenige Beispiele zu nennen — zeigt sich die Tendenz, größte mathematische Leistungen geheimzuhalten. Die Begründungen sind verschieden. Versucht man sich einen Tenor vorzustellen, der seinen Zeitgenossen die

Wohltat seiner Stimme vorenthalten wollte, so erkennt man leicht, daß sich hier zwei Welten gegenüberstehen.

ASTRODIAGNOSE DER MENSCHLICHEN GESCHICKE

Alte Wahrheiten werden nicht so einfach zu Irrtümern, wie viele Menschen glauben. Sie kehren in neuer Verfassung wieder.

Der steinzeitliche Mensch scheint nur den Mondkult gekannt zu haben, aber so weit wir patriarchalische Schriftkulturen in Mesopotamien zurückverfolgen können, ist Sternenstatistik getrieben worden (Saros), und es wurde insofern mit den Sternen eine Art Götzendienst getrieben, als man sie für die Regenten aller menschlichen Geschicke hielt. Dieses ganze System, menschliche Geschicke zu errechnen, nannte man später Astrologie.

In der großen Periode von 1600 bis 1900 geriet die Astrologie in Verruf. Zwar lebten solche Forscher wie Kepler noch davon, daß sie Horoskope stellten und verkauften. So etwa, wie ein Porträtmaler der gleichen Epoche vornehme Kunden abkonterfeite; aber insofern ein Kepler selbst noch an seine Astrologie geglaubt haben sollte, hat er sie selbst unterhöhlt und entwertet, indem er den gesetzgebenden, den gesetzerschöpfenden Geisteswillen des Menschen auf das Gravitationsverhalten der einen Sonne und ihres Planetensystems hinlenkte. Newton und seine großen Epigonen im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert folgten ihm und errangen solche Triumphe in der Berechnung des

Bahnverhaltens innerhalb unserer Sonnenfamilie, daß dies zu einer viel zu wenig bemerkten Renaissance der Astrologie führte. Gewiß hatten Männer wie Saint Simon, Fourier, Marx, Ricardo die Astrologie als einen Aberglauben weit von sich gewiesen, aber es läßt sich leicht nachweisen, daß sie von dem Ehrgeiz völlig verhext sind, die soziologische Gravitation, die «Bewegungsgesetze» der Weltwirtschaft vor allem gänzlich nach dem Muster des Newtonschen Gravitationsgesetzes zu erfassen.

Die Hegemonie dieser astronomischen Stufe, welche in Gauß und Bessel, in Adams, Laplace und Leverrier ihre höchsten Triumphe feierte, währte ungefähr bis 1900. Seitdem ist in der Astronomie eine neue Epoche angebrochen, dadurch charakterisiert, daß wir uns nicht mehr auf die Strukturforschung «unserer» Sonne zu beschränken brauchen, sondern uns wieder, ähnlich der alten Saros-Astronomie uralter Priesterschaften, mit der Physiologie und der Marschordnung der Sternenheere insgesamt befassen und Sternriesen verschiedener Lichtklassen, auch zwei volle Millionen Milchstraßensysteme, so souverän kontrollieren und sortieren wie ein Hygieniker die Staubteile und Mikroben in einer Luftprobe, die den Slums einer Weltstadt oder aber den Stürmen entnommen ist, welche zur Winterzeit über den Himalaja fegen. Gefährlich dabei ist nur die Parole unserer Epoche, die Astrophysik von gestern sei die Technik von heute. Im Volk der Termiten, der Ameisen und Bienen werden die Individuen,

kaum geboren, sofort spezialisierten Arbeitsleistungen zugetrieben. So reißt unser Industrialismus den großen Theoretikern kaum formulierte Gleichungen vom Notizblock weg, um damit irgendeine Serienfabrikation zu verbessern.

Entsetzlich wäre die Gewitterspannung zwischen Göttern und Menschen, müßten sie im gleichen Hause in Etagen übereinander wohnen. Die Tendenz, die Spannung zwischen einem Faraday und einem Marconi, zwischen astrophysikalischer Grundkenntnis und technischer Anwendung nicht auf den dreißig Jahren eines Generationenbestandes beruhen zu lassen, sondern auf wenige Jahre, ja sogar auf Monate zusammenzuziehen, ist eine unserer größten sozialen Gefahren, denen wir begegnen müssen.

EIGENART IST OFT NUR DIE UNWISSENHEIT DER ANDERN

Sieht man zuweilen, was die Menschen beispielsweise an Marlowes *Großmächtigen Tamerlan* oder an Shakespeare bestaunen, muß man sich fragen, was von dieser Verwunderung übrigbleiben würde, wenn die Bewunderer die Tragödien Senecas kennen würden und wüßten, daß Shakespeare und seine Vorgänger und Konkurrenten diesen römischen Dramatiker, auch die Metamorphosen des Ovid so genau kannten wie jeder Deutsche oder Schweizer heutzutage den *Wilhelm Tell* von Friedrich Schiller. Das gleiche gilt auf dem Gebiete des Lustspiels. Hier ist es Plautus, welcher mit seinen aus den griechischen Originalen übersetzten Komödien die unerschöpfliche Fundgrube zwerchfellerschütternder Begebnisse und Situationen abgibt.

Was würde das heutige Publikum von einem Autor denken, der seine Werke mit Versen schmücken würde wie:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne . . .

Durch diese Hohle Gasse muß er kommen . . .

*Ins Inn're der Natur dringt kein erschaff'ner
Geist . . .*

und dergleichen mehr? Man würde lachen und sagen, das betreffende Werk sei eine bessere Zitatensammlung. Fast ebenso steht es mit der Mehrzahl der berühmtesten Sentenzen bei Shakespeare. So ist

der Monolog aus *Hamlet*: «Sein oder nicht sein, das ist hier die Frage . . .» aus Ciceros Schriften übernommen. Von Jahrtausend zu Jahrtausend schreibt eine Literatur die vorhergehende ab. Man könnte sogar versucht sein festzustellen: originell sein sei lediglich der Ehrgeiz mittlerer und kleinerer Begabungen. Die größten sagen eigentlich alle wie Molière: «Je prends mon bien où je le trouve.» Sie lernen mit fast kindlicher Begeisterung von bewundernten Vorgängern, und merkwürdigerweise hat man doch bei jedem von ihnen den überwältigenden Eindruck in sich geschlossener Eigentümlichkeit . . . auch dann, wenn man genau um ihre «Plagiate» weiß.

Voltaire, der seinen Seneca auswendig wußte, wäre über einige Gespenster wie Hamlets Vater oder Banquos Geist nicht außer sich geraten. Seit der Steinzeit hat der Mensch nie aufgehört, sich vor dem Rachedurst ermordeter Seelen zu ängstigen. Auch das Repertoire der Greuel, welche zwischen nächsten Anverwandten begangen werden können, steht seit der Zeit der Griechen und Römer so fest wie die Liste der Requisiten, welche eine Schmierentruppe mit sich führt. Trotzdem war Voltaire über *Hamlet* entsetzt. Dieses Stück schien ihm von einem «betrunkenen Wilden» verfaßt zu sein. Warum? Zunächst beantworten wir die Frage ganz primitiv, indem wir sagen: ebenso wie später Corneille, Racine und Voltaire schreibt Shakespeare den Seneca ab — aber er schreibt auch den Plautus ab. Bei ihm aber sind Seneca und Plautus, Tragik und Komik

im selben Stück, ja in derselben Seele und Person fugisch ineinander komponiert und synchronisiert. Miguel de Cervantes Saavedra hat mit der Gegenüberstellung von Don Quijote und Sancho Pansa Entsprechendes geleistet. Aber der große Platoniker Shakespeare geht in der Stuartperiode seines letzten Schaffens noch entscheidend weiter, indem zum Beispiel in *Hamlet* Don Quijote und Pansa, Falstaff und Prinz Heinz, Narr und Held, Seneca und Plautus, im platonischen Ursinne sogar Mann und Weib zu einer einzigen kentaurischen Gestalt verbunden sind.

SIR JOHN FALSTAFF-OLDCASTLE
ODER
ICH KANN NICHT VÖLLIG TROTZEN
MEINER STUNDE

Romanfragment

An einem Nebelmorgen, 1598, näherte sich William Shakespeare, von einem besorgten Freunde mit etwas dramatischen Gebärden am Mantel zurückgehalten, einem Wirtshaus, dessen Fenster durch den Nebel leuchteten.

«William», bat der Pathetiker, «geh' nicht zu diesem Stelldichein . . . Es ist eine Falle. Denk an Marlowe . . .»

«Wäre Marlowe kein Lockspitzel gewesen, man hätte ihm nie eine Falle gestellt», versetzte Shakespeare. «Der Mann wird mir nichts tun.»

«Es ist ein Puritaner, also ein Fanatiker. Er zeichnet Oldcastle. Du hast ihn beleidigt, nimm dich in acht!»

«Wer sein Leben erretten will, der wird es verlieren», lächelte Shakespeare, dem es Vergnügen machte, schon jetzt gewissermaßen die Sprache eines Puritaners anzunehmen. «Wenn ich ihm ausweiche, wird er beginnen, auf meine Spur zu hetzen. Ich werde ihm meine Welt zeigen, und er wird fast mein Freund werden . . .»

«Du rechnest mit der Vernunft . . .?»

«Ich rechne nicht mit der Vernunft, ich rechne mit dem Schicksal. Lieber Burbadge, geh' hübsch nach Hause und memoriere deine Rolle. Um zwei Uhr treffen wir uns im Globetheater.»

Shakespeare war nie zur See gegangen. Aber seine Insel war ihm ein gewaltig großes, besonders tief verankertes Schiff. Mit Bewegungen Bord über Bord, vom Bug zum Heck, so langsam und unwiderstehlich, daß kein Mensch sie wahrnahm. Auch die dämmerige, wie von Kanonenrauch durchschwelte Trinkstube, in die er jetzt eintrat, war für ihn eine Kajüte, in verräuchertem Holz vertäfelt, mit Fenstern als Luken. Und hatten die Gäste zuviel getrunken, taumelte ihnen wohl das ganze Gebäude. Er sah sich um. Zur Linken saß ein Mann allein am Tisch, mit vergrämtem Gesicht, im Reiterkoller des Dreißigjährigen Krieges, Ale trinkend.

Shakespeare trat auf ihn zu: «Sind Sie Sir Oldcastle?»

Der andere sah ihn mit etwas betrunkenen, schönen, bösen Augen an: «Sie sind der Katholik, der Sir Oldcastle verhöhnt?»

«Ich bin kein Katholik», versetzte Shakespeare traurig. «Und ich habe Sir Oldcastle nie verhöhnt..., aber ich werde gerne mit Ihnen sprechen . . .»

Der Puritaner machte nur die Andeutung einer Gebärde, als möge sich Shakespeare hinsetzen. Dementsprechend legte Shakespeare seinen Mantel nur sehr langsam ab. Diese Engländer standen doch noch etwas im Schatten der spanischen Grandezza.

«Sie sind, Sir», sagte der vergrämte Mann, «seit kurzem ehrlos geworden. Sie haben sich populär, erfolgreich und berühmt gemacht durch eine Gemeinheit. Seit es Zeitungen gibt . . ., nein, seit der Mensch lüstern ist, bei den anderen Menschen die tigerhafte Blutgier und Mordlust zu bewundern, die er sich selbst nicht mehr getraut, seit dieser furchtbaren Stunde kann jeder um den Preis einer flammenden Gemeinheit einen kurzfristigen Ruhm erkaufen, gleich jenem Heiden Herostrat, der einen Tempel Jehovas anzündete, um in die ungewaschenen Mäuler der Leute zu kommen . . . Ihren Namen mag ich Ihnen nicht entgeschleudern, denn er wird künftig nur noch eine Beschimpfung sein zwischen den Menschen, Sie haben sich nunmehr den Ruhm des Ketzers Herostratos verschafft, denn Sie sind beim Abschaum dieses Babels London berühmt geworden durch Verhöhnung eines Märtyrers.»

Shakespeare blickte seinen kreidebleichen Gegner an, der völlig ruhig, mit eisiger, schneidender Strenge sprach, gewissermaßen mit dem anerkennenden Auge des Tigers, der die Stärke eines jungen Elefantenbullens prüft. Er fühlte, hier war der Keim einer neuen Beredsamkeit, die noch nicht in seinen Stücken vorkam. «Ich gebe zu», sprach er langsam, «nach verschiedenen Siegen meiner Stücke, die jedoch alle noch mit Siegen meiner Vorgänger verwechselt werden konnten, hat sich mein Falstaff bei den Menschen hier in London eingepägt, wie ein Sieg, wie eine neue seltsame Gestalt . . . Schließen Sie

schon daraus, daß diese Gestalt böse sein muß . . .?»

Der junge Puritaner spürte den tiefen Sinn der Frage. Er schwieg eine Weile, nahm einen Schluck vom Ale aus seinem Glas. Dann sah er Shakespeare an und rief, fast versöhnt mit seinem Gegner: «Sie raten das Rechte. Der Mensch ist derart schlecht, daß man ihn auch zum Besten verführen muß. Die Mühsal seiner Kinder zeugt er, verführt durch Lust am Weibe. Sein Geld, er opfert es, verführt durch Wucherzinsen . . . Nur durch das böse Fenster steigt die Zukunft ins Bett der Menschen . . .»

«Dann ist mein Erfolg der Beweis, daß ich mit meinem Falstaff das Heiligste verraten . . .?»

«Gewiß. Ansonst wäre der Erfolg mitnichten eingetreten . . . Ich habe Psalmen gedichtet. Um sie zu drucken, ging ich der reichsten Männer einen an. Er lachte nur und legte das Geld in Schiffen an, die von der Sklavenküste Neger holen. Die Flotte ward von Philipp abgefangen. Unsere Semiramis, die selbst mit den Lastern Babylons nicht hindern kann, daß Englands Tugendwaage im Kreis der Völker steigt, Elisabeth, sie nahm's zum Vorwand, span'sches Gut zu rauben . . . So treibt der gute Himmel die Bösen noch mit Hornnissenstacheln ihrer Lüste zu seinen wundervollen Zielen an . . .»

Shakespeare mußte an sich halten, um nicht die Vertrautheit zu zeigen, die er verspürte. War dies sein Sohn? Und würde ihn ermorden? Was wußte Burbadge von dem Gang der Welt? Er sagte: «Man soll das großgewollte Böse ruhig gelten lassen . . .»

«Ja», nickte der Zelot ihm gegenüber. «Denn Zebaoth will starke Taten sehen . . . Es mag der Baum in Brunst gewachsen sein, der nun zum guten Kaperschiffe dient im Kampf mit Spanien . . .»

«So laß' den Falstaff steh'n . . .!»

«Nenn ihn nicht Falstaff. Sei nicht feige, gestehe, daß Du einen heiligen Mann, nicht schlechter als Hus, Calvin oder Luther, einen Mann, der als Märtyrer gestorben ist für die Sache der Reformation, als Lachopfer vorgeworfen hast der wiehernden Bestie Pöbel . . .!»

«Der ihn an Armen und Beinen zusammenbinden und wie ein Ferkel überm Feuer rösten ließ, war König Heinrich-Azincourt. Es war der König, der in Rouens Gräben die Neugeborenen der verhungerten Mütter in Körben hochziehen ließ, um sie zu taufen. Dann wurden sie zum Leibessterben wieder hinabgereicht den Eltern . . .»

Der Puritaner sah zur Ampel hoch. «Ein großer König, Heinrich der V.-Azincourt! Der letzte König Englands über Frankreich . . .»

«Ein Pfaffenknecht!»

«Doch Sieger bei Azincourt . . .»

«Ich mache es mir», so sagte Shakespeare, «nicht so leicht wie Marlowe, dessen Faust den Papst in Rom backpfeift . . . Leicht wird der Dichter feige zum Erfolg . . . Der Dichter gehe hin und spotte des Papstes zu Madrid . . . Er verlache den Ablass unter Sankt Peters Kuppel . . . Er vertrete den Papst in Wittenberg . . . Ich glüh' von Taten. Der Baum hat

nie geschattet, der schon im Keime auf dürrem Weg verdorrte . . . Ich kann nicht völlig trotzen meiner Stunde, ich kann nicht gold'ne Biene sein im eis'gen Nord. Doch was nur möglich ist, den Feind zu ehren, der Dienst am kleinsten und der Könige Mahnung, der Frau'n Gehorsam und der Männer Ehre, das trotz ich ab der großen Königin . . .»

«Stört dich die Königin?»

«Kann ich schildern, wie der Mann, vom Weib verführt, dem Heil entgegenschreitet? Die gnadenvolle Fürstin, die uns leitet, zwingt mich die Weiber darzustellen, als gute Göttin für den gier'gen Mann. Soeben hat sie mir befohlen, den Falstaff viel tiefer noch im Weibersumpf zu zeigen, vom Weib verführt, vom Weibe auch erlöst . . .»

«Dies geht wider die Bibel», brauste der Puritaner auf. «Adam verliert durch Eva das Paradies. Der Mann erlöst sich selbst durch Kampf und Arbeit. Das Weib verführt nur schlangenhaft zu Lust und Faulheit . . .»

«So ist es! Wenn unsre gnadenvolle Königin dereinst die Augen schließt, hoff' ich noch spät in nachgeholten Werken, zu zeigen wie das Weib der Biene gleicht, des Mannes Werk aushöhlend wie die Drohne . . . In diesen letzten Tudorjahren aber, vom Weib geknechtet wie ein welkes Rohr, hab' ich des Mannes Lustigkeit gefunden, als seine tiefste Not . . .»

SHAKESPEARE-PROSPERO
UND ISAAK NEWTONS GEBURTSTAG
(25. DEZEMBER 1642)

Romanfragment

Es ist unbekannt geblieben, daß Shakespeare in Wahrheit nicht an jenem berühmten 23. April 1616 gestorben ist. Aber nach der Vollendung seines Lebenswerkes hat er seine Feder «mit Ketten festgeschmiedet» und ein neues Leben begonnen.

Warum? Wären die Entwürfe, Gedanken, Gedichte seiner letzten Jahre nicht verschollen, würde man vermutlich darunter Zettel finden, in denen Shakespeare ungefähr zur Statistikkurve des englischen Dramas seiner Zeit geschrieben hätte: «Jede Macht beginnt bei tollkühnen Seeräubern und endet bei matten Kavalieren. So hat das große Zeitalter des englischen Dramas, welches sich in meinem Namen integriert, bei tobenden Gangstern wie Marlowe und Green begonnen. Sein Gipfel war in mir, der ich zugleich ein Genie, ein guter Kaufmann und ein Gentleman war. Nun sind meine Nebenbuhler und Nachfolger schon Kavalier wie Beaumont und Fletcher. Wird das englische Drama nicht schon wieder zahm und alt? Auch England wird wohl einmal vergreisen. Nicht so schnell wie eine, wenn auch noch so große Stilwelle. Das Tudor- und Stuartzeitalter altert am Körper Englands viel schneller als

England selbst. An dieser Weltmacht werden wir nur das Milchgebiß gewesen sein. Dies wird in den Kinderjahren fröhlich blitzen, dann ausfallen. Neue Zähne, härtere und endgültige Zähne werden diesem Lande im Munde lachen und kauen.»

So könnte Shakespeare geschrieben haben. Und den *Robinson Defoes*, auch *Gullivers Einsamkeit* bei den Riesen und Zwergen, auf der Insel *Laputa* und bei den *Luggnagg-Anbetern* vorwegnehmend, hat er den *Sturm* verfaßt. Dann hat er den Zeitgenossen an seiner Statt die Mumie eines wohlgeölten Christus-Kavaliers in das Grab gelegt und ist außer Welt gegangen.

Im Jahre 1642, am Tage, nachdem in London und England das Theaterspielen verboten worden war, tauchte aus dem Nebel eines grämlichen Vormittags ein Mann von etwa achtzig Jahren auf, mit einem hohen, runden, kahlen Schädel, ähnlich dem des größten Tragikers der Griechen, *Äschylos*. Sein Auge hatte den eigentümlichen Blick in die Weite, von Leuten, die nicht verwöhnt sind, in der Nähe viel Behagliches und Erfreuliches anzutreffen. Dieser Mann ging durch die Straßen Londons und horchte auf die Sprache der Menschen. Nicht um zu spionieren. *Prospero-Shakespeare* horchte ab, was an seinem allmächtigen Werkzeug, an seinem Englisch anders und fremd und was sich gleichgeblieben war.

Er trat in eine Matrosenkneipe und setzte sich hin. Ziemlich dicht bei den anderen Menschen; aber sei es, daß der Ausdruck seines Gesichtes allen sofort

bekannt erschien, verwandt beinahe, oder er von dem melancholisch verschleiernden Nebel draußen so viel mit hereingetragen hatte, daß man ihn gar nicht wahrnahm, keiner von den Puritanern ringsum nahm davon Kenntnis, daß sich William Shakespeare am Ende ihres Tisches befand. So konnte er gut zuhören bei den eigenen Enkeln.

«Warum mußte man denn das Theaterspielen verbieten?», frug ein alter Mann, der möglicherweise noch mit anderen zusammen unter dem Strohdach des Globe dabeigewesen war.

«Davon verstehst du nichts», sagte ein Junger. «Man darf die Kraft des Herrn nicht auswuchern lassen in Nebentrieben. Man muß den Weinstock beschneiden, damit er schlank wächst.»

«Ihr mutet euch viel zu», versetzte der Alte, «ich war als Leichtmatrose bei den Brandern, die an der flandrischen Küste der unbezwinglichen Armada den Rest gaben. Gerade das machte uns Lust zum Theaterspielen. Prächtige Stücke gab's da zu sehen. 1596 habe ich dann mit Howard und Essex Cadix ausgeplündert, daß es nur so eine Art hatte. Ihr könnt es mit den Holländern gar nicht besser machen.»

Zwei Männer in hohen Reitstiefeln und kargen puritanischen Lederkollern traten ein. Der eine sprach mit den beiden und verließ den Raum mit ihnen. Der andere, jüngere, setzte sich zum heimgekehrten Prospero und sagte: «Die Dachziegel überdecken einander, und vom First zur Traufe wachsen

sie untereinander hervor wie die Schuppen an einem Tannenzapfen, so, alter Mann, wachsen die Geschlechter der Menschen untereinander hervor. Ich bin 1608 geboren, im fünften Regierungsjahre des Stuarts, des Sohnes der Maria. Damals durfte man, ohne gestäubt zu werden, Stücke schreiben und spielen, mit Versen wie:

*. . . denn das Gemeinste
Wird so geadelt, daß die heil'gen Priester,
Sie segnen, wenn sie buhlt.*

Hätte diese Pestluft nicht meine Kindheit anstecken müssen? Aber aus solcher Gottestiefe kommt der Mensch, daß ihn das Beispiel der Menschen nicht verlockt. Gerade unserem Geschlecht war es beschieden, den Karneval der verderbten Kavaliers auszu-rotten.»

«Ja», sagte Prospero und sah zum Fenster der Trinkstube, an dem Regen und Wind wüteten nicht anders als an der Luke einer Schiffskabine. «Wer weiß, wer in diesem Jahre 1642 geboren wird, in dem ihr unsere Welt verbietet? Vielleicht ein Mann, karger noch an Sinnlichkeit als ihr. Ein Geist, dem Fleisch und Erde, Diamant und Kohle nur noch eines sind, Gewicht und Schwere, Gewicht und Schwere . . .»

«Es steht geschrieben», versetzte der Jüngere nicht unfreundlich, «daß wir alle Staub fressen wie die Schlange. Das Grün der Blätter und das Rot der Blüten, der Frauen Brüste und der Stahl der Schwerter hebt sich und formt sich vom Staube nur für

kurze Zeit. Ehe denn daß Berge wurden, war Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit . . .»

«Doch Gott ist Geist», versetzte Prospero, «so mögen die mannigfaltigen Seelen der Guten und der Bösen, die Seele Falstaffs und die Seele Heinrich-Azincourts jenseits von allem, was wir mit unserem Geiste an Seelenfarbe, an Seelenhäßlichkeit und Anmut fassen können, zusammenfließen in eine einzige Kraft, und die Körper der Fürsten und der Bettler, die Knochen Yoricks, Hamlets, Marlowes versöhnen sich in der Gräbertiefe ferner Erden, und sind einzig noch Gewicht und Schwere . . .»

«Ja, vor Gott ist zwischen Gut und Böse die Spanne klein. Und wie die Riesen längstverstorbener Zeit nur noch gewichtig sind wie Kreid und Stein, so wird der Mensch dereinst zum Steine eingefaltet, den Enkeln schwer wie Berge sein . . . Denn in der Zeitenferne nur ist das Alte schwer und leicht nach dem Maß der Waage. Es sind im Stolz des Raumes weit verteilt, die Mächte, Gewicht und Schwere für einander nur . . . Und in den ew'gen Büchern ist der Menschen Glück zum Schläfe eingefaltet in den Seiten — so blättere ich aus blassen Kreidesärgen die Liebestäuschung toter Riesen auf.»

«Wer von den fernen Inseln wiederkehrt», versetzte Prospero, wie Odysseus lächelnd, «der findet Grund zur Demut und zum Stolze . . . Und ist er klug, so findet er sein Maß. Er weiß, zu unserer Zeit verdammten wir, was euch als Gottesdienst erscheint. Wir schnitten euresgleichen die Ohren ab,

ihr köpftet die Häupter, die wir gekrönt. Doch was sich gleich bleibt, ist der Krieg und Raub. Du bist mir feind, nicht furchtbar bist du mir. Die Fülle der Gestalten, die wir schufen, erscheint euch ketzerisch gleich got'schen Domen, doch kahl wie Totenschädel schreitet ihr zu Gottes Ehre. Jedoch ich fühle, es wird mein Rächer in dieser Stunde und auch hier geboren. Ein Mann, erblindet für den Glanz der Nähe, erstorben jedem Duft der Blüte, verbrannt an allen Fingerspitzen, nichts ertastend als die fernste Schwere . . . taub jedem Laut . . . auch herrischsten Befehls.»

«Auch Cromwells und der Heil'gen Kämpfer...?»

«Auch dieser . . .»

«Wo liegt der Mann, in welcher Wiege . . .?»

«Wie Jesus einstmals bei den Viel-zu-Vielen, wie damals du im Schatten meiner Zeit . . . Dein Vater könnt' ich sein . . . Er ist mein Enkel . . . Er wird mich rächen am Henker meines Werks . . . Nicht durch Anbetung meiner Kampfantfaltung, nicht in der Neubelebung meiner Spiele . . . nur in der Überwindung eurer Strenge. Denn ihr seht nicht die Bekämpfung allen Fleisches, in all den Flüchen meines Lears. Ihr seht nicht wie mein Hamlet bei den Gräbern, den Schein verspottet, dem er unterliegt. Ihr wollt nicht merken wie er, das süße Fleisch mit Tränen küssend, es doch in Zeit und Raum so ferne rückt, wie Sterne. Ihr wollt nicht merken, wie im Volke meiner Geisteskinder kein Wert entsteht, der nicht im Kampfe entlarvt wird und vernichtet, so

daß die Fülle, einem röm'schen Brunnen gleich, nur um das Templum heilger Leere tanzt. Es hat im Märchenland Italien schon ein Genöß im Fleische erwiesen, daß die Feder so schwer ist wie das Blei, das Gute vor Gott so leicht wie Böses . . . Gleichgültig scheint der Grund gewalt'gen Schaffens, in schweren Felsen versöhnt sich Tier und Pflanze mumienhaft.»

«Gib acht, mein alter Vater», lächelte nun Milton bitt'ren Mundes, «du weißt, daß Calvin verbrannt den Servet . . .»

«Gesetze werden nicht verbrannt. Es wiegt die Asche dem Holze gleich. Und Weinen oder Lachen, es führen beide hin zum Tode. Der Tod nur hat Gewicht. Die Toten wuchten, gleichen schweren Erden, Sockeln aus der Tiefe, darauf wir steh'n . . .»

Da sich die Großen finden zu den Großen, sah Milton freundlich zu dem alten Mann: «So wärs, der dritte Dämon hieße Mensch?»

Der Alte sagte: «Dies war die dunkle Stunde sondergleichen, als Gott vor Adam tiefe Angst bekam . . . Nicht mehr mit Willkür eines stolzen Bildners, konnt' er den Ton umkneten, den er schuf . . . Gott hatte Furcht vor diesem Dritten Dämon . . . Im Schlaf vernahm er, wie bei den Titanen der Teufel, von Adam überlistet, mit bitt'ren Tränen Rübenblätter würzte . . . und das verzehrte, was der Mensch ihm ließ . . . Es hob sich Gott zu Nacht von seinem Lager und grüßte Satan mitten in der Welt: ,Was ist dies Wesen, weder Tier noch Pflanze, nicht

Maulwurf, Fisch noch Vogel, mit Sternen würfelnd wie mit blauer Kälte? Was ist dies Wesen, reich aus seiner Armut, Allmacht gebärend tief aus seiner Not? Im Glück verfaulend, und aus dem Verfall gleich Wäldern wachsend aus dem eignen Sumpf...?’

„Mein Vater“, grüßte Satan Gott den Herrn, „den Menschen zähme, wer ihn selbst erschuf! Große Kühnheit wars von dir, solch Kind zu zeugen... Wir Teufel wissen wohl, wie Sonnen dämmern, und keine Wüste war uns je zu kahl... Dies alles hätten wir so gut vermocht wie du..., doch als du Adam schufst und seine Eva, den Menschen und sein Schlangenglück, dies Nichts und alles, da bebten, hör’ mich, Gott, wir all’ von Ehrfurcht: daß Gott getraute, dies zu schaffen und diesen Adam zu beherrschen als sein Werk, erweist sein Recht, der Hölle zu befehlen. Für mich Satan wär’ es Selbstmord, die Eva zu erzeugen und den Adam, dieses Paar, geölt zum Ringen, wie das Nichts, entgleitend jeder Panzerhand...‘

„So wärs der Dritte Dämon?“, fragte Gott.

„So mein ich’s“, nickte Satan. „Doch meine Schuld ist’s nicht, wenn wir von dieser Weltenstunde sondergleichen, die Pole Gott und Teufel zu teilen haben mit dem Gleicher Mensch...‘

„Ich schickte Sintflut“, sagte Gott. „Da ward der Mensch zur Qualle erster Zeiten. Ich sandte Feuer, doch er nahm’s mit Dank, sein Schwert zu schmieden und der Feinde Mark sich gar zu sotten wie zum Abendmahle... Und werd’ ich sprengen diese

üble Erde, dann hebt der Mensch sich schwebend wie Trabanten, weit auseinander in dem Stolz des Raumes und schwebt, sich selber eisig wägend, Gottes Apotheker, kometenschweifend durch das All...‘

„So wärs der Dritte Dämon?“, fragte Satan.

„Adam und Eva sind der Teufel zweierlei...‘ So lächelte der Gott mit einem Lächeln, erschreckender als aller Teufel Fletschen.»

Hier brach das Fenster klirrend. Wer von hoch her auf die Wogen fällt, stürzt wie auf Pflaster und zerbricht wie Glas. Geballte Luft schlägt Mauern ein wie Geist und Blitz. Durchs offene Fenster quoll der Nebel ein, gepeitschte Geister, und es nahm der Tanz den großen Wiederkehrer löschend mit hinweg.

Als Milton sich den Regenschauer aus seinen wunden Augen fortgewischt, war er allein mit Engeln und mit Teufeln, und mit dem unbekanntem, neu-geborenen Genius dieses Jahres.

(Isaak Newton, geboren 25. Dezember 1642)

ZAHLENARITHMETIK DER SHAKESPEARE-DRAMEN

| | |
|----------------------------------|---------------------|
| Titus Andronikus | 23 Personen |
| | 20 Männer, 3 Weiber |
| Romeo und Julia | 24 Personen |
| | 20 Männer, 4 Weiber |
| Hamlet, Prinz von Dänemark | 22 Personen |
| | 20 Männer, 2 Weiber |
| Othello, der Mohr von Venedig | 14 Personen |
| | 11 Männer, 3 Weiber |
| König Lear | 21 Personen |
| | 18 Männer, 3 Weiber |
| König Johann | 22 Personen |
| | 18 Männer, 4 Weiber |
| König Richard II. | 27 Personen |
| | 23 Männer, 4 Weiber |
| König Heinrich IV., 1. Teil | 19 Personen |
| | 16 Männer, 3 Weiber |
| König Heinrich IV., 2. Teil | 36 Personen |
| | 32 Männer, 4 Weiber |
| König Heinrich V. | 38 Personen |
| | 34 Männer, 4 Weiber |
| König Heinrich VI., 1. Teil | 38 Personen |
| | 35 Männer, 3 Weiber |
| König Heinrich VI., 2. Teil | 39 Personen |
| | 35 Männer, 4 Weiber |
| König Heinrich VI., 3. Teil | 37 Personen |
| | 34 Männer, 3 Weiber |

| | |
|------------------------------------|---|
| König Richard III. | 36 Personen 31 Männer, 5 Weiber |
| König Heinrich VIII. | 37 Personen 33 Männer, 4 Weiber |
| Was ihr wollt | 14 Personen 11 Männer, 3 Weiber |
| Die lustigen Weiber von Windsor | 21 Personen 17 Männer, 4 Weiber |
| Ende gut, alles gut | 15 Personen 9 Männer, 6 Weiber |
| Maß für Maß | 22 Personen 17 Männer, 5 Weiber |
| Troilus und Cressida | 25 Personen 21 Männer, 4 Weiber |
| Cymbelin | 20 Personen 17 Männer, 3 Weiber |
| Der Sturm | 23 Personen 14 (?) Männer, 9 (?) Weiber |
| Das Wintermärchen | 22 Personen 15 Männer, 7 Weiber |

In den 36 Dramen Shakespeares, ohne *Perikles* usw., kommen auf 739 Männer 148 Frauen. Die Männer stehen also im Verhältnis zu den Frauen fünf zu eins. Ein seltsames Reziprok zum Haremssystem, welches jedem rechtgläubigen Manne vier Weiber oder Gattinnen gestattet.

