

Frank Günther

UNSER
SHAKESPEARE



dtv
ebook

VON NOSTRIFIZIERUNG UND
ENT-ENGLISIERUNG
ODER
WIE SHAKESPEARE UNSER SHAKESPEARE WURDE

Zur Nation euch zu bilden, ihr hofft es, Deutsche, vergebens;
Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus.
Schiller und Goethe, Xenien, Nr. 96

Am Anfang war Deutschland wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe. Der Geist Shakespeares schwebte noch nicht über den deutschen Landen. So unglaublich es scheint – es gab einmal eine Zeit, als man in Deutschland von Shakespeare nichts wusste. Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts – Shakespeare war seit fast hundert Jahren tot, nämlich seit 1616, und in England längst mit dem Dichterlorbeer gekrönt – hatte man in Deutschlands gebildeten Bürgerkreisen kaum auch nur seinen Namen gehört. Das lag unter anderem daran, dass man ihn nicht recht lesen konnte – es gab keine einzige Shakespeare-Übersetzung, man stelle sich vor! Und auf Englisch lesen konnten ihn nicht sehr viele, denn Englisch war für die Deutschen nicht unbedingt die Fremdsprache erster Wahl: Das war damals Französisch, die internationale Kultursprache der Zeit, die Sprache der Höfe und der Bildung. Mit Französischkenntnissen bewies man, dass man *très en vogue*, auf der Höhe der Zeit und der Kultur war. Wer's nicht konnte, flickte bei jeder *occasion* mit *coquetterie* wenigstens französische Wörter in die *conversation* ein. Friedrich der Große von Preußen konnte später Deutsch nur radebrechen, hielt es für vulgär und betrachtete Französisch als seine Muttersprache.

Vorbild aller europäischen Höfe und Bürgerstuben war Frankreichs Prunkhof Versailles, der Nabel der zivilisierten Welt. Der

Festglanz der französischen Hofkultur überstrahlte seit Ende des 17. Jahrhunderts ganz Europa und erleuchtete auch die letzten Winkel der vielen deutschen Lande, denn eine einheitliche deutsche Nation gab es nicht. Es gab nur die deutsche Kleinstaaterei, einen Flickenteppich aus über 300 kleinen und kleinsten selbstständigen Fürstentümern im erschütterten Überbau des Heiligen Römischen Reiches; in ihrem Mittelpunkt rückständige Miniatur-Residenzen, die sich alle mühten, Versailles nachzueifern. Von der galanten Kleidermode, dem abgezirkelten Hofzeremoniell, den Umgangsformen bis zur korrekten Perücke war Frankreich der Maßstab: Seit Ludwig XIV. wegen Haarausfalls zur gelockten Zweitfrisur gegriffen hatte, wurde die weiß, blau oder rosa gepuderte Allongeperücke überall in Europa zum höfischen wie bürgerlichen Statussymbol.

Unter den Puderlocken verbreitete sich in den Köpfen auch das aus Frankreich importierte *cogito ergo sum* (*Ich denke, also bin ich*) des Descartes: der neue, mathematisch begründete Glaube an die Vernunft, der Rationalismus. Sein verspieltester Ausdruck waren die Gärten und Parkanlagen: Da wurde die wuchernde Natur mit Zirkel und Lineal zu geometrisch-mathematischen Wunderwelten gezähmt.

Das Universum war eine große rationale mathematische Maschine, man lebte laut Leibniz in der besten aller denkbaren Welten, alles war vernünftig geordnet und geregelt. Auch die Dichtkunst. »Die Gartenkunst und die dramatische Dichtkunst haben in neuern Zeiten ziemlich dasselbe Schicksal gehabt«, meinte Schiller später, 1793, »dieselbe Tyrannei der Regel in den französischen Gärten und in den französischen Tragödien. Dieselbe bunte und wilde Regellosigkeit in den Parks der Engländer und in ihrem Shakespeare.«¹ Und so war auch das Theater.

Mit dem Theater hatte es in Deutschland seit dem Dreißigjährigen Krieg lange recht schlimm gestanden. Zwar wurde überall an den Höfen und in den Residenzstädten der vielen deutschen Kleinstaaten Theater gespielt, ob am Hoftheater oder durch Wanderbühnen – aber es war grobschlächtiges Zeug, wie Gotthold

Ephraim Lessing später erinnert: »Unsre *Staats- und Helden-Aktionen* waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsre Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben.«²

Dies zu verändern, war ab 1727 ein 27-jähriger deutscher Gelehrter in Leipzig angetreten: der Professor für Poetik, Logik und Metaphysik, Johann Christoph Gottsched. Er war ein der Vernunft verpflichteter, aufrechter Bürger, der den Idealen der Frühaufklärung anhing und eine große emanzipatorische Mission hatte: Er wollte die konfuse deutsche Sprache, die rückständige deutsche Literatur und vor allem das chaotische und stilllose deutsche Theater reformieren. Er wollte den Traum eines deutschen Nationaltheaters verwirklichen, den damals viele Bürger angesichts des deutschen Zoten- und Rüpelttheaters träumten. Nach dem Vorbild der *Comédie-Française* sollte es eine Agentur des aufklärerischen Denkens für Bürger, »Volk« und Adel werden – ein allgemeines aufklärerisches Erziehungsinstitut. Es sollte in der deutschen Kleinstaaterei eine übergreifende deutsche Nation erst eigentlich formen helfen, denn die gab es noch gar nicht. Statt eines Nationalstaats also wenigstens ein Nationaltheater.

Zusammen mit der Leipziger Theaterdirektorin Friederike Caroline Neuber verbannte der vernünftige Gottsched als Erstes demonstrativ die Figur des pöbelnden, furzenden und frech anarchischen deutschen Hanswurstes von den Bühnenbrettern. Seine Vorbilder waren – was sonst – französisch: die Dramen eines Corneille und Racine.

Missionarisch verbreitete Literaturpapst Gottsched deren Dramentheorie, wie sie in der rationalistischen Dichtungsrezeptur »L'Art poétique« des Nicolas Boileau dargelegt war. Es handelte sich um eine »Regelpoetik«, die auf die klassischen Vorbilder der großen »Alten« wie Horaz und Aristoteles zurückging. Dramen müssten nach korrekten Regeln geschrieben werden, die auf Vernunft gründeten, wurde da behauptet, und müssten vor allem einen moralischen Nutzen als belehrenden Anschauungsunterricht haben. Gottsched stellte sich – mit den französischen Dichtern –

eine Art Bastelanweisung für das Schreiben von Dramen vor. Das ging etwa so:

Der Poet wehlet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: ... Er erdencket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen. ... Dieses theilt er denn in fünf Stücke ein, die ungefehr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet.³

Ein Drama hatte also einen nützlichen moralischen Lehrsatz zu illustrieren. Der Dichter war pädagogischer Verpackungskünstler desselben im Dienste von Aufklärung, Vernunft und Humanität. Als oberstes Gebot galt Gottsched die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit des Werkes. Darunter verstand er nicht etwa naturalistische Abbildung der Realität, sondern ihm genügte die »Ähnlichkeit des Erdichteten mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt«⁴. Also war alles Wunderbare, Phantastische und Übernatürliche verboten – keine Geistererscheinungen, keine Götterauftritte und keine Feenreigen. Zentrales Gerüst seiner Theorie war die strenge Einheit von Ort und Zeit – Zeitsprünge in der Dramaturgie waren untersagt, denn »die besten Fabeln sind also diejenigen, die nicht mehr Zeit nötig gehabt, wirklich zu geschehen, als sie zur Vorstellung brauchen«⁵. Die Spielhandlung sollte idealerweise – gemäß einer etwas absonderlichen Wirklichkeitsauffassung– »wirklich« die genaue Dauer der Vorstellung haben. Sonst wäre es nicht natürlich.

Ebenso untersagt waren dem Dichter Ortsveränderungen im Ablauf der Handlung, denn

die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen, folglich müssen auch die spielenden Personen alle auf einem Platze bleiben, den jene

übersehen können, ohne ihren Ort zu ändern. ... Wo man ist, da muß man bleiben; und daher auch nicht in der ersten Handlung im Walde, in der andern in der Stadt, in der dritten im Kriege und in der vierten in einem Garten oder gar auf der See sein. Das sind lauter Fehler wider die Wahrscheinlichkeit: Eine Fabel aber, die nicht wahrscheinlich ist, taugt nichts: weil dieses ihre vornehmste Eigenschaft ist.⁶

Nun läßt ein solches Gerüst (oder eher Schnürkorsett) beim Schreiben nicht allzu viel Luft zum Atmen; es schließt alles aus, was sich nicht in ein paar Stunden und an ein und demselben Ort ereignen kann. Das hatte natürlich Folgen auch für die Darstellung komplexer Charaktere; solche lassen sich, angenagelt an einen einzigen Ort, schlecht in ein paar Stunden Realzeit entfalten, und daher meinte Gottsched:

Ein widersprechender Charakter ist ein Ungeheuer, das in der Natur nicht vorkömmt; daher muß ein Geiziger geizig, ein Stolzer stolz ... seyn und bleiben; es würde denn in der Fabel durch besondere Umstände wahrscheinlich gemacht, daß er sich ein wenig geändert hätte. Denn eine gänzliche Aenderung des Naturells oder Characters ist ohnedieß in so kurzer Zeit unmöglich.⁷

Auch die Einheitlichkeit des menschlichen Charakters wurde also verlangt: Was eine Figur einmal war, hatte sie unveränderlich zu sein und zu bleiben; etwaige Wandlungen einer Figur waren verboten, weil in ein paar Stunden kaum darstellbar und sowieso »in der Natur« unwahrscheinlich, laut Gottsched. Eine etwas enge Sicht: Von den Werdensmöglichkeiten eines Menschen konnte in einem solchen mechanistischen Regelwerk nichts erzählt werden. Der Mensch war in diesem Prokrustesbett der rationalen Poetik ein starres, eindimensionales Etwas.

Besonders folgenreich an dieser Literaturverfertigungstheorie war aber die *Ständeklausel*. Sie besagte, dass die Tragödie nur von hohen, erhabenen und großen Menschen handeln konnte, also