

Rudolf Steiner

AUCH EIN SHAKESPEARE-GEHEIMNIS

Erstveröffentlichung: Dramaturgische Blätter 1898, 1. Jg., Nr. 30.

GA 29, S. 134-140.

Immer und immer wieder muss ich mir die Frage vorlegen: worauf beruht die weite Wirkung einiger Shakespearescher Dramen? «Hamlet», «Othello», «Der Kaufmann von Venedig», «Romeo und Julia» machen auf Gebildete und Ungebildete, auf Klassisch-und Modern-Gesinnte, auf Idealisten und Lebemenschen einen gleich tiefen Eindruck. Und wir haben das Gefühl, dass wir Gegenwärtigen diesem Dichter einer relativ längst vergangenen Zeit so gegenüberstehen, als wenn er heute unter uns lebte. Man braucht daneben nur an die Wirkungen von Dichtungen wie zum Beispiel Goethes «Amphigonie» und «Tasso» zu denken, um sich den Unterschied in vollkommener Deutlichkeit vor Augen treten zu lassen. Und was die Veränderlichkeit des Einflusses dramatischer Kunstwerke in der Zeit betrifft, so möchte ich aufmerksam machen auf das Abnehmen der Begeisterung für Schillers Schöpfungen im Laufe unseres Jahrhunderts. Nur Shakespeares Dramen scheinen jedem Grade und jeder Art der Bildung und nicht minder jeder Zeit die gleiche Schätzung abzurufen.

Ich glaube, man muss auf die Grundursachen der Wirkungen von Kunstwerken eingehen, wenn man die eben berührte Frage lösen will.

[135]

In unserer Zeit ist das nicht leicht. Denn in dem Zweige menschlichen Denkens, den man heute Ästhetik nennt, herrscht eine Fülle von Vorurteilen, die eine Verständigung unter unseren Zeitgenossen über gewisse Grundfragen der Kunst geradezu ausschließen.

Vor allen Dingen denke ich, indem ich dieses sage, an gewisse Kritiker, auf die alles, was innerhalb der Kunstbetrachtung nach Weltanschauung oder Philosophie aussieht, wie auf den Stier ein rotes Tuch wirkt. Wie der Dichter über die Dinge denkt, die den Inhalt zu seinen Werken abgeben, das soll ganz gleichgültig sein. Ja, diese Kritiker sind sogar der Ansicht, dass der Künstler um so größer ist, je weniger er überhaupt denkt. Man beliebt einen Dichter, von dem man glaubt, dass er gar nicht denkt, «naiv» zu nennen, und begeistert sich für seine Schöpfungen, deren holde «Unbewusstheit» man in allen Tonarten preist. Und misstrauisch wird man sofort, wenn man merkt, dass ein Dichter eine Weltanschauung hat, der er in seinen Werken zum Ausdruck verhilft. Man glaubt, die Naivität, die Unbewusstheit des Schaffens gehe ihm dadurch verloren. Manche Kunstbetrachter gehen so weit, zu sagen, der Dichter, der nicht wie ein Kind in einem Traum-zustand lebt, der ihm die Klarheit der Gedanken verdunkelt und verbirgt, sei überhaupt kein wahrer Dichter. Ich habe es oft hören und lesen müssen, dass Goethes Größe darauf beruhe, dass er über seine künstlerischen Leistungen nicht nachgedacht hat, dass er wie in Träumen lebte, und dass ihm Schiller, der Bewusstere, seine Träume erst deuten musste.

Ich habe mich oft gewundert darüber, dass man einem solchen Vorurteil zuliebe die Tatsachen geradezu auf den Kopf stellt. Denn gerade bei Goethe lässt sich nachweisen, dass die ganze Art seines künstlerischen Schaffens aus einer klaren, scharf umrissenen Weltanschauung folgt. Goethe war ein Erkenntnismensch. Er konnte nichts um sich sehen, ohne darüber sich eine in Begriffen deutlich formulierbare Ansicht zu bilden. Als der Herzog Karl August ihn nach Weimar rief und ihn zu allen möglichen praktischen Tätigkeiten veranlasste, da wurden die Dinge, mit denen er es in der Praxis zu tun hatte, für ihn zu Quellen, aus denen er

[136]

seine Kenntnis der Welt und der Menschen unablässig bereicherte. Die Beschäftigung mit dem Ilmenauer Bergbau führte ihn dazu, die geologischen Verhältnisse der Erdrinde eingehend zu studieren und sich auf Grund dieser Studien eine umfassende Ansicht über die Bildung der Erde zu machen. Auch dem Genusse der Natur konnte er sich nicht als bloß Genießender hingeben. Der Herzog schenkte ihm einen Garten. Er konnte sich nicht bloß an Blumen und Pflanzen freuen; er suchte bald nach den Grundgesetzen des Pflanzenlebens. Und dieses Suchen führte ihn zu den epochemachenden Ideen, die er in seinen morphologischen Arbeiten niedergelegt hat. Diese Studien, in Verbindung mit der Betrachtung der Kunstwerke in Italien, bildeten bei ihm eine Weltanschauung aus, die scharfe, begriffliche Konturen hat, und aus der seine künstlerische Art mit Notwendigkeit geflossen ist.

Diese Weltanschauung muss man kennen; man muss sein ganzes Geistesleben mit ihr durchdrungen haben, wenn man von Goethes Kunstwerken den rechten Eindruck empfangen will. Goethe ist, wenn man das von den Gegenwärtigen arg missbrauchte Wort noch anwenden will: Naturalist. Er wollte die Natur in ihrer Reinheit erkennen und in seinen Werken wiedergeben. Alles, was zur Naturerklärung zu Dingen Zuflucht nahm, die nicht in der Natur selbst zu finden sind, war seiner Vorstellungsart zuwider. Jenseitige, transzendente, göttliche Gewalten lehnte er in jeder Form ab. Ein Gott, der nur von außen wirkt, nicht die Welt im Innersten bewegt, geht ihn nichts an. Jede Art von Offenbarung und Metaphysik war ihm ein Greuel. Wer den Blick unbefangen auf die wirklichen, die natürlichen Dinge richtet, dem müssen sie aus sich selbst ihre tiefsten Geheimnisse enthüllen. Aber er war nicht so wie unsere modernen Tatsachenfanatiker, die nur die Oberfläche der Dinge sehen können und «natürlich nur dasjenige nennen, was sich mit Augen sehen, mit Händen greifen und mit der Waage wägen lässt». Diese oberflächliche Wirklichkeit ist ihm nur die eine Seite, die Außenseite der Natur. Er will tiefer in das Getriebe sehen; er sucht die höhere Natur in der Natur. Er ist nicht damit zufrieden, die Fülle der Pflanzen zu betrachten und in ein System zu bringen; er will in ihnen eine Urform, die Urpflanze,

[137]

entdecken, die ihnen allen zugrunde liegt; die man nicht sehen kann, sondern die man in der Idee erfassen muss. So macht er es auf allen Gebieten. Auch die Menschen und ihre gegenseitigen Verhältnisse betrachtet er so. Das wirre Getriebe der Menschen, die mannigfaltigen Charaktere sucht er auf einige typische Grundformen zurückzuführen. Und diese Grundformen, diese Typen, nicht die Erscheinungen der alltäglichen Wirklichkeit, sucht er in seinen Dichtungen zu verkörpern. Die höhere menschliche Natur in der Natur stellen seine Iphigenie, sein Tasso dar. Und die Möglichkeit, höhere Naturen darzustellen, ergab sich ihm, weil er in rastloser Erkenntnisarbeit zu einer bestimmten Ansicht, zu einer klaren Ideenwelt gekommen war. Nur wer seine Grundansicht hat, kann die Menschen und ihr Zusammenleben so darstellen, wie er es getan hat. Und verstehen kann diese Ansicht nur der, der sich Goethes Weltanschauung zu eigen gemacht hat. Aus dieser Tatsache ergibt sich die Abhängigkeit der dichterischen Technik Goethes von seiner Weltanschauung. Ein Tatsachenfanatiker arbeitet seine Gestalten so heraus, dass sie uns erscheinen wie Erscheinungen des alltäglichen Lebens. Dazu muss er auch technische Mittel anwenden, die den Eindruck der niederen Natürlichkeit machen. Goethe muss andere künstlerische Mittel anwenden. Er muss in Linien und Farben zeichnen, die über das Oberflächliche der Dinge hinausgehen, die überwirklich sind und doch mit dem Zauber auf uns wirken, welcher die Notwendigkeit des natürlichen Daseins hat.

Ich möchte noch andere Beispiele anführen, welche die Abhängigkeit der künstlerischen Technik von der Weltanschauung klarmachen. Schiller ist Anhänger der sogenannten moralischen Weltanschauung. Für ihn ist die Weltgeschichte ein Weltgericht. Wem in der Welt Böses widerfährt, der muss eine gewisse Schuld haben; er muss sein Schicksal verdienen. Nun will ich nicht behaupten, dass Schiller die wirkliche Welt so angesehen hat, als ob auf jede Schuld auch die gerechte Strafe folge. Aber er hatte die Ansicht, dass das so sein soll, und dass uns jede andere Art des Zusammenhanges der Dinge moralisch unbefriedigt lässt. Deshalb baut er seine Dramen so auf, dass sie einen Weltzusammenhang

[138]

spiegeln, wie er dieser moralischen Anforderung entspricht. Er lässt seine Helden deshalb tragisch enden, weil sie eine Schuld auf sich geladen. Dass ein harmonischer Zusammenhang bestehe zwischen Schicksal und Schuld: dies ist die Grundbedingung seiner dramatischen Technik. Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Wallenstein müssen schuldig werden, damit wir von ihrem tragischen Ende befriedigt werden.

Man vergleiche damit die dramatische Technik Henrik Ibsens in seiner letzten Periode. Bei ihm ist von Schuld und Sühne nicht mehr die Rede. Dass ein Mensch untergeht, hat bei ihm ganz andere als moralische Ursachen. Sein Oswald in den «Gespenstern» ist unschuldig wie ein Kind und doch geht er zugrunde. Ein Mensch mit moralischer Weltanschauung kann von diesem Verlaufe der Dinge nur angewidert werden. Ibsen aber kennt eine moralische Weltanschauung nicht. Er kennt nur einen außermoralischen Naturzusammenhang; eine kalte, gefühllose Notwendigkeit. Wie der Stein nichts dafür kann, dass er zerschellt, wenn er auf die harte Erde fällt, so kann ein Ibsenscher Held nichts dafür, dass ihn ein böses Schicksal trifft.

Dieselbe Tatsache können wir bei Maeterlinck uns anschaulich machen. Er glaubt an feine, seelenartige, geheimnisvolle Zusammenhänge in allen Erscheinungen. Wenn zwei Menschen miteinander sprechen, so hört er nicht nur den gemeinen Inhalt ihrer Reden, sondern er nimmt tiefere Beziehungen, unausgesprochene Verhältnisse wahr. Und dieses Unausgesprochene, Geheimnisvolle sucht er in die Dinge und Menschen, die er darstellt, hineinzuarbeiten. Ja, er betrachtet alles Äußerliche, Sichtbare nur als ein Mittel, um das Tieferliegende, Verborgene-Seelische anzudeuten. Seine Technik ist ein Ergebnis dieses Strebens und somit seiner Weltanschauung. Wer nicht imstande ist, aus den Dingen und Menschen, die er auf die Bühne bringt, die angedeuteten, tieferen Wesenheiten durchzufühlen, der kann Maeterlinck nicht verstehen. Jede Gebärde, jede Bewegung, jedes Wort auf der Bühne ist ein Ausdruck der zugrundeliegenden Weltanschauung.

Wer sich diese Wahrheiten gegenwärtig hält, wird einsehen, dass Goethe, Schiller, Ibsen, Maeterlinck nur auf einen bestimmten

[139]

Kreis von Menschen wirken können, auf diejenigen, welche sich in die Weltanschauung dieser Dichter einleben können, welche denken und empfinden können wie sie. Daher rührt es, dass die Wirkung dieser Künstler Grenzen haben muss.

Warum ist das bei Shakespeare anders? Hat etwa Shakespeare keine Weltanschauung? Und wirkt er deshalb so allgemein, weil die Wirkung nicht aus einer solchen fließt und deshalb auch nicht durch sie eingeschränkt wird?

Das letztere kann nicht zugeben, wer die Verhältnisse gründlicher betrachtet. Auch Shakespeare hat eine bestimmte Ansicht von der Welt.

Für Goethe ist die Welt der Ausdruck typischer Grundwesen; für Schiller der einer moralischen Ordnung; für Ibsen einer rein natürlichen Ordnung; für Maeterlinck eines seelischen, geheimnisvollen Zusammenhanges der Dinge. Was ist sie für Shakespeare?

Ich glaube, das passendste Wort, um Shakespeares Weltanschauung auszudrücken, ist, wenn man sagt: die Welt ist ihm ein Schauspiel. Er betrachtet alle Dinge vermöge seiner Natur auf einen gewissen schauspielerischen Effekt hin. Ob sie typische Grundformen abspiegeln, ob sie moralisch zusammenhängen, ob sie Geheimnisvolles ausdrücken, ist ihm gleichgültig. Er fragt: was ist in ihnen vorhanden, das, wenn wir es ansehen, unsere Befriedigung am reinen Anschauen, am harmlosen Betrachten befriedigt? Findet er, dass an einem Menschen die Schaulust am meisten befriedigt wird, wenn wir das Typische an ihm betrachten, so richtet er den Blick auf dieses Typische. Glaubt er, dass die harmlose Betrachtung am meisten auf ihre Rechnung kommt, wenn ihr das Geheimnisvolle geboten wird, so stellt er dieses in den Vordergrund. Die Schaulust ist aber die verbreitetste, die allgemeinste Lust. Wer ihr entgegenkommt, wird das größte Publikum haben. Wer den Blick auf eines richtet, kann auch nur auf die Zustimmung von Menschen rechnen, deren Grundempfindungen gleichfalls auf dieses eine gerichtet sind. So auf einzelnes gerichtet ist die Seele nur der wenigsten Menschen, wenn auch diese Wenigsten gerade die Besten sind, diejenigen, welche aus der Welt das Tiefste zu schöpfen vermögen. Um die Tiefen der Welt auszuschöpfen,

[140]

muss man intensiv denken und fühlen. Das heißt aber sich nicht an alles mögliche hängen, sondern eines nach allen Seiten auskosten. Auf Tiefe hat es aber Shakespeare nicht abgesehen.

Ein Anklang an alle Richtungen des Denkens und Empfindens findet sich aber bei jedem Menschen. Selbst der Oberflächlichste kann empfinden, was Typisches, Moralisches, Geheimnisvolles, Grausam-Natürliches in der Welt ist. Aber es berührt ihn alles dieses nicht gerade intensiv. Er huscht so darüber hinweg und möchte bald zu einem anderen Eindrucke übergehen. Und so interessiert ihn alles; wenig aber andauernd. Ein solcher Mensch ist der eigentlich schaulustige. Er will von allem berührt, von nichts ganz eingenommen werden. Wieder aber darf man behaupten, dass von dieser Schaulust in jedem etwas ist, auch in demjenigen, der sich im allgemeinen - sogar fanatisch - ganz einer Grundempfindung hingibt. Mit dieser allgemeinen Charakteranlage der Menschen hängt die weite Wirkung der Shakespeareschen Dramatik zusammen. Weil er nicht einseitig ist, deshalb wirkt er allseitig.

Ich möchte diese meine Ausführungen nicht so gedeutet sehen, als wenn ich Shakespeare eine gewisse Oberflächlichkeit vorwerfen wollte. Er dringt in alle Einseitigkeiten mit einem genialischen Spürsinn; aber er engagiert sich für keine Einseitigkeit. Er verwandelt sich von dem einen Charakter in den andern. Er ist seinem ganzen Wesen nach Schauspieler. Und deshalb ist er auch der wirksamste Dramatiker.

Ein Mensch mit ausgeprägtem, scharfem Naturell, bei dem alle Dinge, die er anfasst, sofort eine bestimmte, seine individuelle Farbe gewinnen, kann kein guter Dramatiker sein. Ein Mensch, dem die einzelnen Charaktere «schnuppe» sind, der sich in jeden mit der gleichen Hingabe verwandelt, weil er alle gleich und keinen besonders liebt, der ist der geborene Dramatiker. Eine gewisse Lieblosigkeit muss dem Dramatiker eigen sein, ein Allerweltssinn. Und diesen hat Shakespeare.