



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

15. Die Komödie bei Shakespeare (Die bezähmte Widerspenstige - Die Episode - Das Gleichgewicht der beiden Momente - Falstaffs Tod - Der latente Humor - Das goldene Zeitalter - Kaliban und Prospero - ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

stummt. Wenn nun aber alle Wirklichkeiten der Kultur vereitelt werden, geht das nicht über den Spaß, sofern es sich im Drama immer doch um das Menschenherz dreht?

Sofern der Humor das unentbehrliche Element der Komödie ist, werden die Individuen von ihm bestrahlt, werden die Individuen mit dieser milden Strahlenkrone von ihm eingeführt. Humor ist es schon, und nicht Satyre, daß die Menschen als Vögel sich vernehmen lassen. Nicht erniedrigt, nicht entartet soll dadurch der Mensch werden, sondern der Einfalt der Natur wieder angenähert. Und ist nicht auch dieser Zug selbst eine Milderung des Humors, daß es der Vater ist, der den Strep-siades anklagt? Vater und Sohn sollen Grundsäulen des sittlichen Baus bleiben. Daran rüttelt auch Aristophanes nicht. Diese Säulen tragen einen sittlichen Bau, auf dem alle tiefste Rührung des Menschenherzens ruht. Sobald die Individuen eintreten, ist dafür gesorgt, daß der Humor die Führung hat, und nicht die Satyre.

15. Die Komödie bei Shakespeare.

Bei Shakespeare ist noch die Aristophanische Urkraft in kongenialer Nachwirkung. Zugleich aber behandelt er die Aufgabe der Komödie in der spätern Form. Die Individuen selbst erscheinen als Repräsentanten, als Vertreter der Kulturideen, die Individuen mit ihren Fehlern und Lastern, wie mit ihren ritterlichen Stärken und Gutmütigkeiten.

Man kann Formen im Charakter der Komödie Shakespeares unterscheiden, die nicht nur einen technischen Unterschied an sich tragen dürften.

1. Grundinstitute der Kultur werden in Frage gestellt insofern der Schein innerer Widersprüche über sie gebreitet wird. Eine solche Komödie ist die der Bezähmten Widerspenstigen. Das tiefste Fundament der Kultur, die Ehe, wird hier in Anspruch genommen. Dieser Angriff betrifft nicht nur den Staat, und nicht nur in der Familie die urmenschliche Sittlichkeit, sondern er geht auch auf die Poesie und die Kunst, deren Herz-

kraft die *L i e b e* ist. Und nun entfaltet sich in vollen Kräften das Schönheitsmoment des *H u m o r s*. Mag es auch Humor sein, wenn das Liebesleben der Menschen, auf das sie nicht nur ihren Staat, sondern auch die Blüte ihrer Kultur, ihre Poesie und alle ihre Kunst errichten, in allen seinen schlüpfrigen Natürlichkeiten und instinktiven Bedrängnissen samt den daher rührenden psychischen Listen und Irrungen in aller ihrer Nacktheit bloßgestellt wird, so ist solche Aufrichtigkeit doch nur die zynische Vorstudie des menschlichen Humors.

Wahrhaft menschlich wird der Humor erst, wenn aus der animalen Wurzel heraus das spezifisch Menschliche zum Erblühen gebracht wird. Dafür ist die bezähmte Widerspenstige ein schier unübertreffliches Beispiel. Die Herrschsucht im Weibe empört sich gegen die Liebe, die immer dienend ist, und zwar keineswegs allein im Weibe. Aber die relative Schwäche, nicht die Schwachheit, fühlt das Weib unmittelbarer, und sie wird dadurch zu der widernatürlichen Konsequenz verleitet, daß sie sich der Ehe widersetzt. Von Anfang aber regt sich die Macht der Liebe auch in ihr, wie sie vom ersten Anblick an die treibende Kraft im Manne wird. Seine Grausamkeiten sind nur Mittel der Erhabenheit, nämlich pädagogischer Ausklügelung, um den Keim der Liebe an den Tag zu bringen. Er würde sonst nicht den Backenstreich von Käthe erdulden, wenn er ihn nicht als den Handschlag der Liebe erkannte. Hier ist also unter dem Schein des Erhabenen — denn alle diese Kunstgriffe der Bezähmung fallen unter diesen Titel — von Anfang an der beseeligende Friede des Humors zielbewußt und trefflich an der Arbeit. Aller Widerstand auch steht unter diesem doppelten Zeichen der Erhabenheit, die mit allem ihrem Trotz doch gegen diesen selbst sich wehrt, und somit die Trotzskraft selbst demütigt. Das ist schon auf ihrer Seite der Segen des Humors. Solcher Humor waltet in dieser Komödie. Diese Komödie erscheint sonach als die eminente Vertreterin des Humors.

In *E n d e g u t*, *A l l e s g u t* liegt ein ähnliches Problem vor, aber der Humor ist hier von anderer Art, daher ruht sein Frieden nicht über diesem Werke, das von der mindern Abkunft der Helena her teils einen mildernden Umstand für den

Trotz Bertrams, teils aber auch ein höheres Licht des Humors über das Ganze bringt. Dennoch mischen sich hier die niederen Lüste, die mehr satyrisch als humorvoll gegen den Widerstigen wirken.

Und nicht viel anders geht es auch in *Cymbeline* zu, während sonst in diesem Werke die reinste Poesie der Liebe waltet. Das Novellenmotiv aber, welches die Treue auf die Probe stellt, wirkt hier wie eine höhere Art des Humors, indem es die Schwachheit im Manne darstellt, der einer solchen Probe bedarf, und sich daher ins Unglück stürzt. Hier wirkt mehr der Aristophanische Humor als der selbständige, der seines Sieges und seines Friedens gewiß ist.

Auch Maß für Maß steht nicht auf dieser Höhe. Es ist zu viel Satyre dabei im Spiel. Und andererseits wiegt auch zu viel Erhabenheit vor. Die Macht der Liebe wird nur in einer Nebenfigur zum Siege gebracht, und zudem noch als Rache an einem Unwürdigen. In allen diesen Komödien ist mehr Dramatisierung von Dekameron-Motiven als ursprüngliche dramatische Motivierung.

2. Das Motiv der Komödie wird Episode in der Tragödie. In dieser Form ist die Steigerung des Platonischen Satzes zu erkennen, daß derselbe Mann Tragödie und Komödie schreiben sollte. Wir hatten oben gefragt, wie es zu verstehen sei, daß Äschylus ein Satyrdrama seiner Tragödie anfügen konnte. Hier erkennen wir die eigentliche Antwort. Es ist ein innerer Zwang der Sache, der den Tragiker aus der Rolle fallen läßt. Die Tragödie bliebe überspanntes Pathos, wenn sie nicht diese Selbstkritik in sich enthielte. Da posaunen diese Helden ihre Prahlerien von sich und ihren Großtaten in die Welt hinaus, und sind doch nur Drahtpuppen, von ihrem Übermut nicht minder, als von allen den vielen Mächten aufgezogen, deren Schiebungen sie nicht erraten. Es ist sonach die Selbstbehauptung des antiken Dichters, die Behauptung seiner Naivität, die ihn seine Zuflucht zum Satyrdrama nehmen läßt.

Was schon dem antiken Dichter not tut, das muß die Tugend des modernen Dichters werden. Er steht unter

der Prallsonne der Kritik, der kritischen Kultur. Er müßte der Rührseligkeit anheimfallen, wenn er sich nicht zwischen- durch zur Komik ermannen dürfte. Hier wird der Humor zu einem durchschlagenden Moment. Nicht nur derselbe Shakespeare ist es, der den Hamlet und die lustigen Weiber schreibt, sondern der Typus Falstaff wird zum roten Faden, der seine feierlichsten Dramen durchzieht, der seine Tragödie mit seiner Komödie verflucht, der beide mit einander durchdringt. Beide, in ihrer Vereinigung erst, können den Begriff des Dramas erfüllen. Darin prägt sich der Charakter des Shakespeareschen Dramas aus: es vereinigt die Komödie mit der Tragödie.

Der allgemeine Begriff der Schönheit wird dadurch von Shakespeare zur Klarheit und zur Vollendung gebracht. Die Schönheit beruht auf der Gegenwirkung des Erhabenen und des Humors. Nur eine Gegenwirkung durften wir fordern. Nur eine Gegenwirkung haben wir bisher an Beispielen in Betracht gezogen, außer etwa, sofern Raffael schon in Betracht kam. Jetzt aber verwandelt sich die Gegenwirkung in die Gleichwirkung. Diese Gleichheit der Momente in der Wechselwirkung bildet keine durchgängige Stilforderung. Sie ist der Charakterzug Shakespeares. Bei ihm kommen die gewaltigen Gegenkräfte zur Ruhe des Gleichgewichts. Die Kraft des Erhabenen wird nicht überspannt, und die Einfalt des Humors nicht übertrieben; ebenmäßig, wie ebenbürtig, werden beide Kräfte eingespannt, und in Gleichgewicht versetzt.

Dieses echtteste Zeugnis der Klassicität liegt in der komischen Episode der Shakespeareschen Tragödie. Die Komödie ist hier nicht zur Episode verstümmelt, geschweige die Einheit der Tragödie durch diese Einschubung gestört. Man braucht gar nicht an eine selbständige Komödie mehr zu denken: der Humor ist hier zu einer Wirksamkeit gereift, welche ihm das Lebensrecht gibt, auch wenn es keine selbständige Komödie gäbe. Das Komische hat ja ohnehin ursprünglich vom Satyrspiel her das Geburtsmal der Posse.

Dieser Charakter wird nun gänzlich abgestreift. Verliert ja doch sogar das Tragische bei dieser Unterbrechung seine Alleinherrschaft, und mit ihm das Erhabene seine Hegemonie im Drama. Der Humor erringt sich eine unbestreitbare Gleichwertigkeit mit der Erhabenheit. In der komischen Episode erstarkt der Humor zu einer absoluten Kraft, von welcher die Komödie selbst resorbiert wird. Die Beispiele sind daher von mannigfaltiger Art.

An Falstaff hatten wir soeben gedacht. Sein Name vertritt einen ganzen Typus, durch den die neuere Zeit sich vom Mittelalter losringt. Wie schön aber gestaltet Shakespeare den Tod Falstaffs. Es mutet beinahe schon übermodern dieses Ableben des alten Rittertums an. Die Gefährtin seiner Narrensposen, die Wirtin, führt ihn zum Sterben, etwa ähnlich wie Jung Jochens Frau den Onkel Bräsig so zur letzten Tröstung bringt. Bis an die Grenze der Lyrik wird hier der dramatische Humor geführt.

Und dieser Stoff ist der Stoff des neuern Ritterepos und des großen Romans des Cervantes. Und schließlich ist er die Urform aller der Erziehungsromane, von Wilhelm Meister ab. Sie alle sind die Fortsetzungen des Ritterromans. Sie alle sind lehrhaft, sei es, daß sie es sein wollen, sei es, daß es ihnen, wie dem grünen Heinrich gelingt, zur Pädagogik der Liebe sich durchzuringen, während Bojardo wenigstens, und mit voller selbstbewahrter Kraft Cervantes dem Humor die Oberherrschaft zuerteilen. Im Falstaff aber wird dieses große Motiv des Humors zur Episode.

Und nicht allein Falstaff bildet diese Episoden, sondern ebenso die Totengräber und alle die Kopien Falstaffs, sowie ferner die große Schar der Narren. Sie alle bilden eine Art des Chors, der das Parterre mit der Bühne verbindet. Es ist ja ein innerer konstruktiver Zug in dem Bau dieses Dramas: daß die ernstesten Szenen, in denen die eigentliche Handlung gesponnen wird, immerfort durch diese Narrensposen unterbrochen werden. Sie sind keine Unterbrechung; sie vollführen eine unterirdische Befestigung, ohne welche das Drama bei aller seiner Pracht aus den Fugen gehen könnte,

weil das Maß des Erhabenen nur durch die Mäßigung eingehalten werden kann, welche der Humor ihm hinzubringt. Wenn der Hofnarr das Attribut des Serenissimus ist und seiner Absolutheit, so ist der Narr die konstitutionelle ästhetische Einschränkung und dadurch die Kraft, die das Erhabene vor dem unfreiwilligen Selbstmord bewahrt.

3. Das Aristophanische Element wird zum latenten Humor. Für dieses Stadium ist Troilus und Kressida ein Musterbeispiel. Shakespeare hat auch sonst, wie im Timon, die griechische Heldenwelt sich zum Vorwurf der Komödie gemacht. Aber Timon ist doch nur ein Individuum, wie es der Misanthrop und auch der Geizige Molières sind. Im Timon verschlingen sich sogar diese beiden Motive, wenngleich der Geiz nur negativ in der Verschwendung. Auch die Freigiebigkeit ist nur eine Tugend des Individuums, nicht eine absolute Kulturleistung. Sie entspricht nur einem sozialen Mißstand der Ungleichheit im materiellen Besitze.

In Troilus und Kressida dagegen kommt die griechische Heldenwelt selbst auf den Moquierstuhl. Aber es handelt sich gar nicht mehr nur um Paris oder Menelaus oder Helena, sondern um irgend einen andern Trojaner, der ein griechisches Mädchen liebt. Er liebt sie, und sie schien auch ihn zu lieben, aber nun kommt der Grieche Diomedes, der schon von der Ilias her als Gastfreund bekannt ist, und den alten Homer schon, wie Schiller dies entdeckt hat, in die Gefahr hätte bringen können, sentimental zu werden, und er verführt die Cressida. Hier ist der Humor an seiner Grenze angekommen. Hier wird die Komödie selbständig.

Eine ähnliche Richtung, wenngleich mehr tragikomisch gewendet, nimmt Titus Andronikus, insofern die herzlose Pedanterie der römischen Tapferkeit und ihrer Anbetung der kaiserlichen Autorität mit ihrem Ende im subjektiven und objektiven Cäsaren-Wahnsinn charakterisiert wird. Das Seitenstück dazu bildet die grausame Wollust des Weibes in der Gotenkönigin.

Auch der Kaufmann von Venedig darf vielleicht in seinem letzten Grunde dieser Richtung des Humors

beigezählt werden. Es wäre ja ein innerer Widerspruch in dem Charakter Shylocks, wenn er als der Bluthund, und zugleich als der Rächer seines Stammes an dem Judenhaß der Christen, mithin doch auch als ein idealer Held, als der er schließlich herauskommen könnte, von vornherein gedacht wäre. Anders aber stände es, wenn dieser Judenhaß selbst in aller seiner konventionellen Ehrbarkeit mit der instinktiven Kraft, vielmehr mit der poetischen Urkraft des weltgeschichtlichen Humors den Vorwurf bildete. Dann werden auch die Widersprüche in Shylocks Charakter leichter, und selber daher dem Humor zugänglich. Falsches Heldentum, da wie dort. Dort von Anfang an das Heldentum des Menschenhasses, und hier der Rachegeist, der die Weltgeschichte als ein persönliches Geschäft behandelt. Das ist nicht das Dulden, das er sich zum Ehrenschild macht. Daher muß er als geprellter Scheinheiliger zu Grunde gehen.

4. Die Verklärung der Komödie zur Utopie. Das goldene Zeitalter ist einer der ältesten, im Mythos wurzelnden, poetischen Grundgedanken. In England besonders ist die Utopie zur klassischen Fassung gekommen durch Thomas Morus. Auch Bacon hat die *Nova Atlantis* geschrieben. In Heinrich VI. bringen die Volksszenen das sozialistische Ideal zu einem mächtigen Ausdruck. Diesem Urgedanken, in der allgemeinen Form der dramatisierten Idylle, hat Shakespeare das *Wintermärchen*, den *Sommernachts Traum*; vor allem aber den *Sturm* gewidmet.

Der *Sommernachts Traum* enthält, worauf wir schon aufmerksam wurden, den allgemeinen Gedanken des Scheins und des Schattenspiels der Dichtung, und demgemäß verspottet er die poetische Urkraft, die Liebe. Es ist aber nicht etwa Satyre, sondern reinsten Humor, mitleidige Nachsicht mit den Einbildungen der Menschenkinder, vor denen die Feenkönigin selbst nichts voraus hat.

Im *Sturm* kommt noch ein anderes Kontrastmoment hinzu im *Kaliban*. Er ist mehr als der Narr. Er ist erstlich der Vertreter des Häßlichen. Hat das Häßliche

ein Recht in der Natur, ein Recht im Schönen, dieweil ja die Natur und das Schöne zusammenfallen sollen? Genügt es aber, diese Frage damit zu beantworten, daß das Häßliche durch seinen Kontrast das Schöne bestätigen soll? Diese Kalodicee gleiche der Theodicee, daß das Böse vorhanden sei, damit man das Gute erkenne.

Das Häßliche haben wir als ein Moment des Humors erkannt. Die Bosheit Kalibans selbst darf uns daran nicht irremachen. Er gemahnt uns in seiner Mißgestalt an die Tierheit, die im Menschen steckt, und die im Menschen häßlich ist. Seine Figur gehört zum Humor des goldenen Zeitalters. Kaliban ist eine attributive Figur zu Prospero, wie Panther und Leopard zum kleinen Knaben im messianischen Urbild Jesajas.

Es darf die Frage erhoben werden, ob diese Form der Shakespeareschen Komödie nicht ein hinlänglicher Ersatz sein möchte für das Idyll, das Schiller als die höchste Form der Poesie fordert.

Wir werden sehen, daß von hier aus eine große Einwirkung auf die Musik ausgeht, und zwar auf diejenige Form derselben, welche schweren Komplikationen ausgesetzt sein muß, weil sie sich nicht auf ihre eigenen Mittel und Kräfte beschränkt, sondern mit der Poesie eine Verbindung eingeht. Diese Einwirkung auf Mozart wird uns später beschäftigen. Hier sei schließlich noch eine andere Frage angeknüpft.

Wir wollen nicht etwa fragen: Ist die Komödie, oder aber die Tragödie die höhere Form des Dramas? Beide sind Arten desselben, sie müssen mithin als solche gleichwertig sein. Aber zu fragen ist nach der dramatischen Handlung und dem dramatischen Individuum: ob sie Vollendung erlangen ohne die Komödie.

Die Tragödie drängt über sich selbst hinaus zur Komödie. Die Handlung, als die Vereinigung der Maske mit dem Zuschauer gedacht, kann daher nicht vollendet werden durch die tragische Handlung, und ebenso wenig das Individuum, das in dieser Vereinigung fingiert wird.

Das Große und Einzige, das wir vornehmlich im Humor Shakespeares erkennen, besteht in dieser Durchdringung des Humors und des Erhabenen in seiner Dramatik. Und diese Durchdringung vollendet sich in der Aufhebung von Tragödie und Komödie, als der beiden selbständigen Arten des Dramas. Tragödie und Komödie treten ebensowohl in Durchdringung, wie das Erhabene und der Humor. Er selber schreibt freilich noch Komödien, und sie wären wahrlich voll sprudelnder Kraft, auch wenn der Witz nicht von sophistischer Urkraft und der Galgenhumor sich überbieten ließe. Dennoch bilden diese Komödien nicht das Eigentümliche seines Humors. Sein Beispiel geht über die Lehre Platons hinaus: dasselbe Werk, nicht nur desselben Mannes, ist ebenso tragisch, wie komischen Blutes.

Dieses Beispiel ist von großer Lehrkraft für die Prinzipien der Ästhetik. Tragödie und Komödie bleiben nicht separate Formen des Dramas, weil das Erhabene und der Humor nicht selbständige Idealbegriffe sind, sondern nur Momente im einzigen Idealbegriffe des Schönen.

Das Beispiel Shakespeares bildet daher den Wendepunkt in den Weltaltern der Ästhetik. Die alte Welt richtete zwei Welten des Schönen auf, die eine als die des Schmerzes und der Klage, die andere als die der Freude und der Lust. Die neuere Zeit bringt Einheit auch in diese beiden ästhetischen Welten. Es geht nicht an, nur zu weinen, oder nur zu lachen. Der moderne Mensch kann nur ein frohes und ein feuchtes Auge haben.

Der Pessimismus ist nicht nur rhetorische Heuchelei, sondern schon eine geistige Engbrüstigkeit. „Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur“. Nicht minder freilich ist aber auch der schale, satte Optimismus eine klägliche Roheit. „Ach, an der Erde Brust sind wir zum Leide da“. Die Freude wird uns nicht vergällt durch diese tiefere Einsicht, aber sie wird uns eingedämmt und

untermalt. Es gehört zu ihrer Fassung, daß das Leid sich hindurchwirkt durch alle menschliche Freude.

So überwindet der Humor alle Erhabenheit, die doch nur in tragischer Arbeit besteht. Und er übertrifft nicht nur die intellektuelle Erhabenheit, sondern er überwindet auch die moralischen Blößen, indem er sie als die Schwächen der Stärken erkennbar macht. Das ist der Gipfel der dramatischen Handlung und des dramatischen Individuums.