Werk

Titel: II. Zu Shakespeares Kunst (Botenreden. Stimmungsszenen)

Ort: Berlin

Jahr: 1912

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0048|log40

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

französischen Gesandtschaft, die die Befreiung Franz I. betreiben sollte. Auf diesem Umweg endlich findet das spanische Werk (das doch vielleicht auch im Original herangezogen ist) seinen Eingang in englische Literatur durch Vermittlung des Kreises um Katharina von Aragonien, wo Lord Berners auf Anregung seines Neffen Sir Francis Bryan 1532, ein Jahr vor seinem Tode, seine Übersetzung beendigt. Gálvez geht umsichtig der Überlieferung und Entstehungsgeschichte der drei Werke, besonders des für die Entwicklung der englischen Prosa und des englischen Romans wichtigen, nach; die älteste ihm bekannte Ausgabe des «Golden Boke» stammt (S. 33) im Gegensatz zu früheren Angaben aus dem Jahre 1535. Wiederum weit ausgreifend bis zu Alfreds und Chaucers Boethius-Übersetzungen sowie den mittelalterlichen Fürstenspiegeln, folgt dann zur Erläuterung der Aufnahmebedingungen in England eine Übersicht über die bereits in England vorhandenen, unter dem Einfluß Platos und der Stoa stehenden «Fürstenspiegel, Staatsspiegel, Spiegel der Lebensführung», von denen sich die erfundene Biographie des «Golden Boke» durch das Fehlen christlicher Elemente und größere künstlerische Einheit abhebt; wir erhalten eine Inhaltsangabe des Werkes selbst und eine Übersicht über Zufügungen, Auslassungen und Umgestaltungen des französischen und englischen Übersetzers, die eben zu der Vermutung führt, Lord Berners habe gelegentlich das spanische Original herangezogen. Im Ganzen ergibt dieser Abschnitt nur wenig zur Kennzeichnung der literarischen Individualität des Engländers, wie auch der folgende eigentlich mehr dem auf Antithese und Parallelismus aufgebauten Stil des Originals gilt, immerhin einen häufigen Ersatz des Reimes der Vorlagen durch Alliteration im Englischen feststellt.

II. Zu Shakespeares Kunst.

Botenreden.

Mit großem Fleiß und auf Grund umfassender Lektüre ist W. Grosch (Diss. Gießen 1911) dem Gang nachgeschritten, den «Bote und Botenbericht im englischen Drama bis Shakespeare», von den frühesten Anfängen bis zum Höhepunkt, genommen haben. In chronologischer Folge ziehen die einzelnen Entwicklungsstufen des englischen Dramas an uns vorüber, jeweils gemustert nach Träger, Inhalt, Behandlung und Quellen der Botenreden, das Statistische öfters in Tabellen verarbeitet; die notgedrungen etwas einförmige, auch entsagungsvolle Einzelforschung — von 31 Moralitäten z. B. boten nur zehn magere Ausbeute — schließt eine entwicklungsgeschichtliche Skizze ab.

Natürlich handelt es sich vor allem um Seneca und die Verarbeitung seines Einflusses. In bezug auf die Träger der Botenreden ist dieser gering oder fehlt überhaupt; verwendet das klassische Drama als Boten fast ausschließlich unbenannte Personen, die sonst im Stück nichts zu tun haben, so enthalten z. B. die untersuchten Moralitäten unter zehn Boten acht benannte und darunter sieben Spielfiguren, und die alte Kategorie (gelegentlich Träger des Humors) behält weiter ihre Beliebtheit. Anders der Inhalt;

Grosch scheidet Botschaften, die auf Zukünftiges gehen, Bitte, Befehl und dergleichen enthalten, von Botenberichten, die sich auf in der Vergangenheit begonnene Ereignisse beziehen; der Inhalt der letzteren kann dem Zuschauer bekannt oder unbekannt sein. Im alten nationalen Drama wiegt die Botschaft vor; Botenberichte fehlen der Moralität und beginnenden Komödie, sind nur in den Mysterien häufiger; aber von den zehn Fällen hier dienen sechs, Bekanntes berichtend, nur dazu, die Handlung nicht stocken zu lassen, drei reden von schwer darstellbaren Dingen, nur einmal wird Christi Gefangennahme nicht dargestellt, sondern erzählt. Umgekehrt bei Seneca und seiner unmittelbaren englischen Gefolgschaft; hier überwiegt Botenbericht, und zwar unbekannten Inhalts; die Praxis dauert bis auf Shakespeare fort, weicht aber schon seit den frühen Historien (The Famous Victories of Henry V, The Troublesome Reign of King John etc.) darin vom klassischen Muster ab, daß zwar kleinere, für den Gang der Handlung notwendige Ereignisse, nicht aber mehr die hinter die Szene verlegte Katastrophe Gegenstand des Berichts wird. Grund der Beibehaltung des Kunstmittels war die Möglichkeit überquellender Stoffülle oder bühnentechnischen Schwierigkeiten auszuweichen, kaum Scheu vor krasser Anschaulichkeit in Greuelszenen u. dgl. Stärker noch äußert sich die Reaktion gegen das römische Vorbild in der Behandlung der Botenrede. Zweierlei war hier für die mittelalterlichen Gattungen kennzeichnend: eine bis zu den ersten Komödien und auf nationaler Grundlage beruhenden Tragödien bewahrte typische Dreiteilung der Botschaft in Auftrag, Ausführung und Rückkehr; sodann das Vorwiegen langer, ununterbrochener, nur zuweilen von kurzem Dialog eingeführter Reden (Ausnahme: Towneley Plays mit dialogischen Botenszenen). Senecas Botenberichte — die Botschaften tut er kurz ab — stimmen wie seine Kopien, Gorboduc usw., in dem zweiten Punkte zur altheimischen Technik; aber auch hier suchen sich schon die ersten Historien frei zu machen. Mit wenigen Ausnahmen (auch noch in Shakespeares Historien) herrscht von jetzt ab der kurze, knappe Botenbericht, der zugleich mehr und mehr die alte Dreiteilung aufgibt, seit Marlowe dialogische Form bevorzugt, bei Shakespeare durch das successive Auftreten mehrerer Boten an Eindringlichkeit gewinnt. — Die Frage, ob eine Botenrede der Quelle entnommen, ob sie vom Dichter frei geschaffen sei, ist im Ganzen von wenig Belang.

Stimmungsszenen.

Eine gut geschriebene Greifswalder Diss. (1910) von Berthold Blaese widmet sich den «Stimmungsszenen in Shakespeares Tragödien». In allen Shakespearischen Dramen überwiegen der Zahl nach Informationsszenen, die in Darstellung oder Erzählung die epische Handlung des Ganzen übermitteln, seltener und nur in der Exposition (wie A Cl I 2) der Milieuschilderung dienen. Trägt demgegenüber die Entschließungsszene dramatischen Charakter, sei es daß auf neutraler Basis ein bestimmter Entschluß erwächst (M I 5), sei es daß ein bestimmtes Wollen in die entgegengesetzte Richtung umlenkt (R III, IV 4), so ist die Stimmungsszene vorwiegend lyrischer Natur: darauf berechnet, die Situation bei Stillstand der Handlung

auszuempfinden, ohne ein Entschließen, ein Geschehnis, eine Erzählung zu enthalten. An sich für das Verständnis des Dramas entbehrlich, dient das Stimmende als kräftigstes Mittel, Vorgänge und Charaktere dem Empfinden des Zuschauers nahezubringen. Seine Elemente (innere: alle Reden, die ein deutlicher Affekt trägt; äußere wie Tracht, Musik, Kerzenschein, die einen deutlichen Affekt zu erzeugen vermögen) finden sich innerhalb der Szenen in verschiedener Mischung: sporadisch zwecks eindringlicher Hebung von Einzelpartien Informations- und Entschließungsszenen eingestreut, bei Shakespeare in fast jeder einigermaßen bewegten Szene begegnend; in «gemischten Stimmungsszenen» eine Informations- oder Entschließungsszene vollständig und zusammenhängend füllend (in 12 Tragödien Shakespeares über fünfzigmal, Verzeichnis S. 22—25); endlich in reinen Stimmungsszenen (S. 16—22, über hundertmal). Die einfachste Form der Verteilung der Stimmung auf die Zahl beteiligter Personen ist der rein lyrische, von szenischem Beiwerk freie Stimmungsmonolog, bei Shakespeare unverhältnismäßig häufig; enthält die Szene mehrere Personen, so wird die Stimmung entweder von einer allein oder überwiegend getragen (Marc Anton in der Forumszene), oder wie R J II 2 von allen Personen in gleicher, endlich aber auch in verschiedener Richtung. Im letzten Falle (z. B. Hamlet und die Totengräber) entsteht dennoch eine durch Kontrast verstärkte einheitliche, häufig groteske Gesamtfärbung. Inhaltlich führt eine ähnliche Skala vom einfachen Ausdruck einfachen Gefühls — Klage, Reflexion, schwere Vorahnung, launige Heiterkeit — «bis zur kunstvollen Komposition verschiedener gleichgerichteter und kontrastierender äußerer und innerer Stimmungselemente». Mischung des Humoristischen mit dem Tragischen hat (vielleicht mit Ausnahme von den zwei Narrenszenen im Othello) stets bestimmte Bedeutung für ein Ereignis der Handlung. Die Stimmung kann sich in eine charakteristische, für die Hauptfabel bedeutungslose Handlung umsetzen; oder sie wird durch eine vom Dichter zwanglos eingeführte, rein zufällige Handlung erst ausgelöst; unterbrochen durch ein Zwischenereignis, kann sie mit gesteigerter Intensität ertönen. Ähnliche Steigerung bewirken eingelegte Lieder; Verzeichnis der wichtigsten äußeren Stimmungsmittel S. 52. Zu letzteren gehört, soweit sie fehlende Dekorationen ersetzt, Fernes nahe bringt, auch die Naturschilderung; anders, wenn sie als Symbol oder zum Vergleich für seelische Stimmungen benutzt wird, oder wenn die Gemütsstimmung der Personen in der Art sich ausdrückt, wie sie die Natur anschauen. — Shakespeares Stimmungsszenen stehn in der Regel in Beziehung zu einem besonders gewichtigen Ereignis. Die Vorklangszene hebt den Zuschauer in die vom Dichter gewünschte Stimmung; besonders der junge Shakespeare scheint sie gepflegt zu haben; typisch entwickelt zeigt sie «Romeo and Juliet», wo jedes wichtige Moment der Handlung auf diese Art, zum Teil komisch kontrastierend, eingeleitet ist. Nach dem Ereignis kann, mehr der Technik des reiferen Dichters entsprechend, ein Stimmungskomplex den Eindruck kräftig nachhallen lassen. Sonst sind Prinzipien für Verwendung der Stimmungsszenen im Aufbau der Tragödien schwerer zu fassen. Oft wird das Stück, oft das erregende Moment von einem «stimmenden Akkord» eingeleitet, der der Katastrophe fast nie fehlt. Am sorgfältigsten gestaltet sind auch hier «Romeo», «Hamlet» und «Macbeth». — Der kunstvolle Bau