Werk

Titel: Nietzsche und Shakespeare

Autor: Ludwig, Albert

Ort: Weimar

Jahr: 1920

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0056|log8

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Nietzsche und Shakespeare.

Von

Albert Ludwig.

Die Jahre, in denen der junge Nietzsche seine ersten Eindrücke von großer Dichtung in sich aufnahm — sie fallen zusammen mit seinem Aufenthalt in Schulpforta von 1858—64 — waren sicherlich eine Zeit, in der Shakespeare's Dichtung mehr als heute eine Macht war, mit der sich jeder einzelne, der teilnehmen wollte am höheren geistigen Leben, auseinanderzusetzen hatte. Es will mir scheinen, als ob William heute gewiß so gut wie je ein Stern der höchsten Höhe ist, an dessen Licht wir uns alle freuen, den wir vom Himmelszelt weder hinwegdenken können noch wollen, daß er aber doch nicht mehr unmittelbar zu den Leitsternen gehört, nach denen das Schiff unseres dichterischen Schaffens seinen Kurs nimmt. Damals war es anders: auf der Bühne war das hohe Drama in keiner Art denkbar als irgendwie zu Shakespeare Stellung nehmend; die 1866 einsetzenden theoretischen Studien Otto Ludwig's hielten es einfach für selbstverständlich, daß das bisherige dramatische Schaffen der Deutschen an diesem Vorbild zu messen sei; die damals neu erscheinenden Übersetzungen mit ihrer vielköpfigen Verfasserschar legen den Gedanken mindestens nahe, daß so ziemlich jeder deutsche Dichter den Ehrgeiz in sich spürte, auch als Shakespeare-Dolmetsch sich zu bewähren; man vergesse auch nicht, daß 1864 die Shakespeare-Gesellschaft gegründet wurde; Jahrzehnte vergingen, ehe ihr eine Goethe-Gesellschaft folgte.

Unter solchen Umständen wäre als selbstverständlich vorauszusetzen, daß ein lebhafter, geistig so reger Jüngling wie Nietzsche im Bannkreise des großen Briten geweilt hätte, auch wenn wir nicht von seinem Jugendfreunde Paul Deussen[1]) hörten, daß auf ihren

[1]) «Erinnerungen an Friedrich Nietzsche», Leipzig 1901, S. 9.

einsamen Spaziergängen «alle möglichen Gegenstände der Religion und Philosophie, der Poesie, bildenden Kunst und Musik besprochen» wurden, daß «alle großen Namen der Geschichte, Literatur und Musik» die Unterhaltung belebten. Im einzelnen müssen wir uns freilich begnügen zu hören, daß der Freund vertrauter mit den Alten war, Nietzsche dafür die größere Kenntnis der deutschen Literatur und Vorzeit besessen habe; wir wären also für Shakespeare immerhin nur auf einen nach Lage der Sache freilich zweifellosen Rückschluß angewiesen, wenn nicht Nietzsche's Schwester als unmittelbare Zeugin aufträte.

Durch sie[1]) erfahren wir, daß der junge Nietzsche zu Weihnachten 1861 (er war damals siebzehn Jahre alt) Shakespeare's Werke erhielt. Vorher hatte er nur einzelnes von Shakespeare (und Byron) gelesen, jetzt wirkten «diese beiden mit der ganzen Wucht ihres Geistes auf ihn ein» und hatten auf seine damaligen schriftstellerischen Versuche großen Einfluß. Er wollte nun «ironisch, stark und realistisch» dichten; nach seinem eigenen Urteil sei der neue Stil freilich nur «albern, roh und unanständig» gewesen, immerhin «von jener unschuldigen Unanständigkeit» nach dem Muster der «kräftigsten Ausdrücke von Shakespeare und Schiller». Erhalten ist noch das Anfangsbruchstück einer Novelle; ein Denkmal jener mißverstandenen Shakespeare-Nachahmung nennt es die Schwester, die Nietzsche bald überwunden und als «ekelhaft und kindisch» bezeichnet habe.

Auch diese Angaben sind knapp, aber sie erlauben uns doch, vor unserem geistigen Auge das Bild des jungen Nietzsche erstehen zu lassen, wie er über seinem köstlichen Weihnachtsgeschenk sitzt, wie die Gestalten von Shakespeare's Herrenmenschen vor ihm lebendig werden: es mögen besondere Stunden gewesen sein — nein, es sind besondere Stunden gewesen, denn der sie durchlebte, hat ihr Gedächtnis in einem um 1863/64 entstandenen Gedicht «Nachtgedanken»[2]) festgehalten. Von weltschmerzlichen Stimmungen hören wir da, von Überdruß an der Bücherweisheit und von einem großen Helfer:

> «Du gabst mir Trost, du gabst mir Wein und Brot,
> Mein Shakespeare, als mich Schmerzen niederzwangen» —

gewiß, das sind noch etwas jugendliche Gebärden mit ein wenig Wohlgefallen an Faustischem Überdruß, aber wir werden doch im folgenden nicht vergessen, daß der Jüngling Shakespeare, das heißt seine

[1]) Elisabeth Förster-Nietzsche, «Der junge Nietzsche», Leipzig 1912, 110f.
[2]) «Gedichte und Sprüche», herausgegeben von E. Förster-Nietzsche.

handlungs- und leidenschaftserfüllte Welt, zeitweise wenigstens als eine Zuflucht empfand vor der ihn drückenden Umgebung.

Nach dem Zeugnis der Schwester wie nach dem eigenen haben wir also das Recht, von einem Shakespeare-Erlebnis Nietzsche's zu reden, wenn er seiner damaligen Umgebung auch anscheinend nicht davon sprach. Das dürfen wir daraus schließen, daß Deussen Shakespeare nicht besonders hervorhebt; das deutet auch das Verzeichnis[1]) seiner recht zahlreichen Beiträge zu der von ihm gegründeten literarischen Schülervereinigung Germania an: er hielt einen Vortrag über «Byron's dramatische Werke», über Shakespeare findet sich nichts; die Vita, die er nach Pfortenser Sitte vor dem Abgang von der Schule verfaßte, gedenkt nur der Eindrücke, die er der Beschäftigung mit der griechischen Literatur verdankt, und hebt außerdem seine Beschäftigung mit altdeutscher Dichtung (seine Abhandlung über die Ermanarich-Sage) hervor.

Ein besonderer Umstand soll nicht vergessen werden: in Nietzsche's Schulzeit fiel der große Shakespeare-Gedenktag des Jahres 1864; die Pforte hat nicht versäumt, ihren Schülern den Tag zum Fest zu machen, und Nietzsche gehörte zu den Mitwirkenden. «Zur Shakespeare-Feier habe ich früh ein Gedicht vorgetragen, und Koberstein hat eine gute Rede gehalten. Nachmittags lasen wir vor einem großen Publikum Heinrich IV. Ich habe den Heinrich Percy mit viel Aufregung und Wut gelesen», so schreibt er selbst[2]) an zwei Freunde, und das Urteil, das er mit den letzten Worten andeutet, wird von Deussen[3]) bestätigt, nach dem er seine Rolle «mit wohltönendem und sympathischem Organe, jedoch nicht ohne falsches Pathos» vortrug.

Ob die Vertiefung in Shakespeare, zu dessen «weiten Ausblicken die Enge der Pförtnerschule nicht passen» wollte, dazu beigetragen hat, eine gewisse Unzufriedenheit mit der Schule und ihrem Leben zu erwecken, wie eine scharfsinnige Tante vermutete und die Schwester gar nicht für ausgeschlossen hält, mag dahingestellt bleiben; für unser Urteil sind wir fürderhin auf den Briefwechsel und die Schriften angewiesen. Die Ausbeute, die der erste liefert, ist freilich sehr kärglich; groß genug ist die Zahl der Briefe, die wir von Nietzsche besitzen — man kann es ruhig ein wenig auffallend finden, wie selten Shakespeare in ihnen erwähnt wird. Wir treffen auf ein paar

[1]) «Der junge Nietzsche» 105 f.
[2]) An Pinder und Krug vom 12. 6. 1864; «Briefe» I (3. Aufl.), S. 3.
[3]) A. a. O. S. 10.

Zitate — es sind wirklich nur ein paar — und nur einmal, in einem zu Weihnachten 1864 geschriebenen Briefe [1]), der wohl noch von den frischen Erinnerungen aus der Schulzeit zehrt, handelt es sich um eine nicht gerade allgemein gekannte Stelle des «Sturms». Aber auch dies Zitat, von den anderen ganz gleichgültigen zu schweigen, hat in keiner Weise irgendwelchen Gefühlswert; es läuft genau so beiher wie die Mitteilung von ein paar Shakespeare-Vorstellungen, die der Student in Bonn und Leipzig [2]) besucht hat. Der Briefwechsel wäre ganz unergiebig, enthielte er nicht ein Schreiben aus Genua vom November 1883 [3]), d. h. dem Jahre, in dem die ersten drei Teile des «Zarathustra» entstanden sind. Der Brief wird besser unten in anderem Zusammenhange verwertet, hier genüge zu sagen, daß er der Schwester das Verständnis seiner Lehre durch den Rat «Lies Shakespeare» erleichtern will.

Zum Glück sind Nietzsche's Werke nicht so schweigsam über Shakespeare: von der «Geburt der Tragödie» bis zum «Ecce homo» finden sich eine ganze Reihe Stellen, die auf ihn Bezug nehmen, neben flüchtigen Erwähnungen stehen eindringende und eindringliche Betrachtungen über den Dichter und das eine oder andere seiner Werke. Freilich, nimmt man alles in allem, so gewinnt man doch den Eindruck, den das Schweigen des Briefwechsels mindestens nahelegte: zu den poetischen Hausgöttern Nietzsche's gehörte der große Dramatiker nicht. Es war etwas in ihm, was sich fremdartig berührt fühlte von diesen Tragödien und Komödien: wo er die Kunst, wie sie ausströmt als Überschuß einer weisen und harmonischen Lebensführung, das zu ergreifende Rechte nennt, da reiht er Homer, Sophokles, Theokrit, Calderon, Racine und Goethe auf die Perlenschnur, und wer wird glauben, daß zufällig der Name Shakespeare fehlt, besonders wenn er dieser Kunst entgegenstellt «jene barbarische, wenngleich noch so entzückende Aussprudelung hitziger und bunter Dinge aus einer ungebändigten, chaotischen Seele, welche wir früher als Jünglinge unter Kunst verstanden» [4]). Zwar sagt er nicht, an wen er denkt, aber es ist kein Zweifel, wohin er zielt, steht doch überdies wenige Seiten vorher der Aphorismus «Wirkung der Quanti-

[1]) «Briefe» V.

[2]) Ebd. S. 92 und 135 (Jan. 1865 und 24. 1. 1869).

[3]) Ebd. 550.

[4]) Ich zitiere nach der Taschenausgabe, nenne aber außerdem Werk und womöglich Aphorismusnummer. «Menschliches. Allzumenschliches» II 173 (Werke IV, S. 94).

tät», der Shakespeare, mit Sophokles zusammengehalten, einem Bergwerke vergleicht voll einer Unermeßlichkeit an Gold, Blei und Geröll, während der Grieche nicht nur Gold, sondern Gold in seiner edelsten Gestaltung sei[1]).

Bei alledem blieb Nietzsche doch ein Bewunderer der Dichtergröße auch in dieser Form: derselbe Aphorismus bezeichnet es als «größte Paradoxie», «daß in allem, worin die alten Dichter ihre Größe haben, einer ein Barbar, nämlich fehlerhaft und verwachsen vom Wirbel bis zur Zehe sein kann und dennoch der größte Dichter bleibe» — daß hier «der größte Dichter» absolut zu nehmen ist, halte ich nebenbei gesagt nicht für wahrscheinlich: in der Form des Satzes, dem unbestimmten Pronomen als Subjekt scheint mir zu liegen, daß der Superlativ hier nur besagen will, daß die betreffende Eigenschaft in einem sehr hohen Grade ihrem Träger zukommt. In diesen Zusammenhang ist vielleicht eine Aufzeichnung aus dem Nachlaß zu stellen, in der vom Problem der Rangordnung der Künstler die Rede ist: es heißt von ihnen, sie seien großen geistigen Bewegungen unterworfen, nicht deren Leiter, oft aber ihre Vollender, so Shakespeare für die Freigeisterei Montaigne's. Hieran schließt sich die Bemerkung: «die höheren Formen, wo der Künstler nur ein Teil des Menschen ist — z. B. Plato, Goethe, Giordano Bruno. Diese Formen geraten selten.»[2])

Bedingt ist Nietzsche's Urteil über Shakespeare's Kunst wesentlich durch den Vergleich mit Formen der Dichtung, die seinem Geschmacke näherstanden. Das waren nicht die modernen des neunzehnten Jahrhunderts: gegen die Kultur seiner Zeit, insbesondere in ihrer deutschen Ausprägung, hatte der «Unzeitgemäße» ja viel auf dem Herzen, er war geneigt, sie rundweg zu verneinen: was er in der Gegenwart vermißte, fand er im hellenischen Altertum, an ihm maß er auch Shakespeare. Das belegt schon die vorhin angeführte Stelle, und ganz ähnlich redet er auch noch später[3]) von ihm als «dieser erstaunlichen spanisch-maurisch-sächsischen Geschmacks-Synthesis, über welche sich ein Altathener aus der Freundschaft des Äschylus halb tot gelacht oder geärgert haben würde: aber wir — nehmen gerade diese wilde Buntheit, dies Durcheinander des Zartesten, Gröbsten und Künstlichsten mit einer geheimen Vertraulichkeit und Herzlichkeit an, wir genießen ihn als das gerade uns aufgesparte Raffinement.» Was befähigt uns dazu? Unser berühmter «historischer

[1]) Ebd. 162 (IV 84 f.).

[2]) «Kunst und Künstler» 43 (Werke XI 16).

[3]) «Jenseits von Gut und Böse» 224 (VIII 178).

Sinn», der uns im Gefolge der europäischen Halbbarbarei gekommen ist; weil er den Sinn und Instinkt so ziemlich für alles bedeutet, ist er ein unvornehmer Sinn. Eben darum ist er vornehmen Zeiten fremd; das Europäertum besaß Vornehmheit, als und solange es die alte französische Kultur für maßgebend anerkannte. Der Zwang, den die Theorie Boileau's auf das französische Drama ausübte, hatte denselben Nutzen wie die Regeln des Kontrapunkts für die Musik — es hätte gegolten, die Fesseln dieser Form um der Kunst willen tragen zu lernen, bis sie schließlich nicht mehr als Fesseln gefühlt worden wären, statt dessen hat Lessing's Kampf diese wirkliche, stetige Entfesselung verhindert und hat an ihre Stelle einen Sprung zurück in den Naturalismus, d. h. in die Anfänge der Kunst gesetzt[1]). Und nun können wir jenes Etwas in Nietzsche, das sich Shakespeare's Art fremd gegenüberstellte, mit einem von ihm selbst gebrauchten Ausdruck benennen: es ist sein «Artistengeschmack», der «die Namen Molière, Corneille, Racine nicht ohne Ingrimm gegen ein wüstes Genie wie Shakespeare in Schutz nimmt»[2]). Er sieht Shakespeare mit den Augen des französischen Klassizismus an und nennt ihn mit dessen Ausdruck den «großen Barbaren»; er glaubt, daß die Kunst, frei von allen Bindungen der ihr eigenen Gesetze, offen allen Anregungen durch die Poesie aller Völker, zugrunde gehen müsse, er ruft Byron als Eideshelfer an: «denselben Byron, welcher sagt: ‚Ich betrachte Shakespeare als das schlechteste Vorbild, wenn auch als den außerordentlichsten Dichter'»[3]).

Noch ein Umstand mag dazu beigetragen haben, daß Nietzsche Shakespeare's Kunst gegenüber immer seine Vorbehalte machte: ihre enge Verbindung mit dem Theater. Schon an und für sich vergleicht ein aus dem Nachlaß[4]) veröffentlichter Satz die Dramatiker nicht zu ihrem Vorteil mit den Epikern: jene sind konstruktive Genies, diese auffindende und originale. «Das Drama steht tiefer als das Epos: roheres Problem, demokratisch.» Das letzte war wohl die Hauptsache: das Drama wirbt unmittelbar um den Beifall der Menge; auf Nietzsche, der sich an seine Freunde, die Einzelnen, die Erlesenen wendet, mußte es wie eine Veranstaltung für die Vielzuvielen wirken. Seine Kenntnis von den altenglischen Bühnenverhältnissen konnte dieser Ansicht nur noch mehr Nahrung geben, und so redet er von

[1]) «Menschliches, Allzumenschliches» I 221 (III 201 f.).
[2]) «Ecce homo», Warum ich so klug bin 3 (XI 294).
[3]) «Menschliches, Allzumenschliches» I 221 (III 203, 204).
[4]) IV 456.

«den widrigen Dämpfen und der Nähe des englischen Pöbels, in welcher Shakespeare's Kunst und Geschmack leben», freilich fügt er hinzu, daß wir uns so wenig von ihnen stören lassen als auf der Chiaja Neapels[1]) — aber die «wir» sind eben die vom historischen Sinn verdorbenen, in Halbbarbarei lebenden Europäer des neunzehnten Jahrhunderts mit ihrem unvornehmen Geschmack, und zu denen rechnet sich Nietzsche doch nicht! Kurz zuvor hatte er ja noch in der «Fröhlichen Wissenschaft»[2]) bei einem Ausfall gegen Wagner gerufen: «Was geht mich das Drama an! Was die Krämpfe seiner sittlichen Ekstasen, an denen das ‚Volk' seine Genugtuung hat! Was der ganze Gebärden-Hokuspokus des Schauspielers! Man errät, ich bin wesentlich antitheatralisch gesinnt!» Wie verträgt sich aber damit die Bewunderung der französischen und griechischen Tragödie? Nun, diese war eine Kulthandlung, jene eine Veranstaltung des Hofes; uns erscheinen überdies diese Formen der Tragödie ziemlich losgelöst von den Brettern, während genug Bestandteile des Shakespearischen Dramas nur erklärlich sind aus seinem engen Zusammenhang mit der Volksbühne, ganz abgesehen davon, daß es als Ganzes noch heute wesentlicher Bestandteil unseres Spielplanes ist.

Ob auch Shakespeare's Schauspielerberuf Nietzsche's Empfinden beeinflußte, mag dahingestellt sein. In der Zeit, da er in der vierten Unzeitgemäßen Wagner's Ruhm verkünden wollte, sich innerlich aber allmählich von ihm trennte, hat er beider Namen mehrfach aneinandergereiht und dabei sich auch an eine Äußerung Wagner's über Shakespeare erinnert. Diese hatte eine Erklärung für Shakespeare's Genie darin gefunden, daß er als improvisierender Schauspieler zu denken sei, der die Besonnenheit habe, seine Improvisationen zu fixieren. Danach ergibt sich Selbstentäußerung als Wesen dieser Kunst, und da Wagner sich als Musiker ähnlich charakterisiert hat, so benutzt nun Nietzsche diesen Gesichtspunkt auch für sein Schaffen[3]). Aber noch wendet er sich damit nicht ausdrücklich gegen den Meister von Bayreuth, und so werden wir auch keine Folgerungen auf Shakespeare ziehen dürfen — wenn aber späterhin der Schauspieler für Nietzsche ein Inbegriff des Verächtlichen war, so fragt es sich doch, ob nicht die Vorstellung des Dichters Shakespeare so mächtig war, daß die Erinnerung an seinen Stand dagegen gar nicht aufkam — überdies hatte Nietzsche die Sonette gelesen und konnte aus ihnen

[1]) «Jenseits von Gut und Böse» 224 (VIII 178).
[2]) 368 (VI 347).
[3]) IV 428.

wissen, wie bitter der Dichter seine äußere Stellung empfand, sein Haß galt aber nur dem Schauspieler, der in seinem innersten Wesen nichts anderes ist noch sein kann.

All das hindert natürlich nicht, es geht ja auch aus den angeführten Stellen trotz ihrer entschiedenen Kritik hervor, daß Nietzsche von dem Problem Shakespeare stark angezogen wurde. Zunächst übte die Persönlichkeit des Dichters, der hinter diesen Werken steht, einen besondern Reiz aus. Nietzsche vermißte an seiner Zeit den eigenen Stil: schon früh redete er von der Formlosigkeit der Deutschen im besonderen, der geschwächten Persönlichkeit des modernen Menschen im allgemeinen; er führt Goethe's Wort an[1]), nach dem Shakespeare's Römer einfach die Engländer seiner Zeit sind, und fragt bitter, ob man unsere Literaten, Volksmänner usw. wohl als Römer vorführen könne; mit Grillparzer ruft er: «Shakespeare hat uns Neuere alle verdorben»[2]), weil nämlich unsere Kunst mit seinen Mitteln arbeitet, nach seinem Muster Menschen schafft, die nun nicht diejenigen unserer Zeit sind. Durch diese Werke des elisabethanischen Zeitalters fühlte er wohl etwas von seiner geliebten Renaissanceluft wehen, und eben darum fragte er sich nach der Art des Mannes, der dieser großen und kühnen Zeit Genüge tat, dem es gegeben war, ihre Menschen nachzuschaffen.

Das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk hat Nietzsche in der «Genealogie der Moral»[3]) berührt und dabei nachdrücklich vor allzu eiligen Schlüssen gewarnt. «Man soll sich vor der Verwechslung hüten, in welche ein Künstler nur zu leicht selbst gerät . . . wie als ob er selber das wäre, was er darstellen, ausdenken, ausdrücken kann»; aber die Gesamthaltung der Menschen Shakespeare's, ihr Lebensrhythmus, wenn ich so sagen darf, hat ihm doch erlaubt zu behaupten, daß ihr Schöpfer diesen mit ihnen geteilt haben muß: «Shakespeare hat über die Leidenschaften viel nachgedacht und wohl von seinem Temperament her zu vielen einen sehr nahen Zugang gehabt (Dramatiker sind im allgemeinen ziemlich böse Menschen)», so beginnt sein Aphorismus «Shakespeare als Moralist»[4]). Und er blieb dabei nicht stehen: man kennt Nietzsche's Urteil über die Reformation als die Verderberin der Renaissance, Shakespeare war aber ein Sohn des protestantischen England, er besaß also nicht mehr

[1]) «Nutzen und Nachteil der Historie» 5 (II 147f).
[2]) Ebd. 4 (II 141).
[3]) Dritte Abhandlung 4 (VIII 404) —
[4]) «Menschliches, Allzumenschliches» I 176 (III 179).

die volle Gesundheit, war nicht ungebrochen in seinen Trieben — auch an ihm fraß das Gift des Christentums, das notwendige und regelmäßige Empfindungen zu einer Quelle des inneren Elends gemacht hatte. Freilich, er besaß den Mut, in den Sonetten seine «christliche Verdüsterung in diesem Punkte zu bekennen»[1]), aber welch bittere Kämpfe sind da zu ahnen! In dem Aphorismus der «Morgenröte»[2]), «Selbsthilfe», ist die Rede von «jenen Menschen der intellektuellen Krämpfe, welche gegen sich selber ungeduldig und verfinstert sind», die «dürsten nach einem Aufgehen in einem Außersich», weil sie es «in sich nicht aushalten können». Byron und Alfred de Musset werden zuerst genannt, aber auch Shakespeare gehört unter sie, denn «ist man mit solchem Durste Shakespeare, so genügt einem erst das Aufgehen in Bildern des leidenschaftlichsten Lebens».

Wenn in den Sonetten der Dichter unmittelbar spricht, so birgt er sich in den Dramen hinter seinen Gestalten, und doch: müssen nicht irgendwo dünne Stellen im Schleier sein, durch die man etwas erspähen kann von dem Menschen und seinem ganz persönlichen Erleben? Es ist merkwürdig, daß für Nietzsche gerade «Julius Caesar»[3]) solche Offenbarungen enthielt: das Drama ist zunächst ein Ruhm des Menschen Shakespeare; das Schönste, was man von ihm sagen kann, ist, daß er an Brutus geglaubt, kein Stäubchen des Mißtrauens auf diese Art Tugend geworfen hat. Die Frage ist nun, was den Dichter denn zu diesem Mitgefühl mit Brutus trieb, was ihn gewissermaßen zu seinem Mitschuldigen machte. Die Begeisterung für die politische Freiheit wäre natürlich die nächstliegende Antwort, doch paßt sie anscheinend nicht zum Bilde, das sich Nietzsche von dem Dichter macht, und so sieht er denn hier «Symbolik für etwas Unaussprechbares». «Stehen wir vielleicht vor irgendeinem unbekannt gebliebenen dunklen Ereignisse und Abenteuer aus des Dichters eigener Seele, von dem er nur durch Zeichen reden mochte? Was ist alle Hamlet-Melancholie gegen die Melancholie des Brutus! — und vielleicht kannte Shakespeare auch diese, wie er jene kannte, aus Erfahrung! Vielleicht hatte auch er seine finstere Stunde und seinen bösen Engel gleich Brutus!» Ein besonderer Umstand bestärkt Nietzsche in dieser Auffassung: welch jämmerliche Rolle spielen doch die Poeten in diesem Drama! Schon Hebbel hat sich darüber ge-

[1]) «Morgenröte» 76 (V 74).
[2]) Ebenda 549 (V 358).
[3]) «Die fröhliche Wissenschaft» 98 (VI 154 f.).

legentlich eine Notiz gemacht[1]); aber wo er nur einen Spott des Dichters über ärmliche Zeitgenossen sah, spürt Nietzsche die Offenbarung einer tiefinneren Wunde. Zweimal tritt ein Dichter im «Julius Caesar» auf, und zweimal hat Shakespeare «eine solche ungeduldige und allerletzte Verachtung über ihn geschüttet, daß es wie ein Schrei klingt — wie der Schrei der Selbstverachtung . . . Kennt er die Zeit, so kenn ich seine Launen — fort mit dem Schellen-Hanswurst! ruft Brutus. Man übersetze sich das zurück in die Seele des Poeten, der es dichtete.»

Es sei wenigstens versucht, diese Andeutungen zu erklären, zu sagen, was Nietzsche in Shakespeare's Seele sah. Von der «christlichen Verdüsterung», der «Selbstflucht« aus «intellektuellen Krämpfen» haben wir gehört, zu erinnern haben wir uns auch hier der oben angeführten Stelle aus der «Genealogie der Moral»[2]), nach der wir uns hüten sollen zu glauben, der Künstler wäre das, was er ausdrücken kann; vielmehr — so heißt es weiter — sei gerade der ganze Künstler in alle Ewigkeit von dem «Realen», dem Wirklichen abgetrennt — diese ewige «Unrealität» und Falschheit seines innersten Daseins könne ihn aber mitunter bis zur Verzweiflung müde werden lassen. Dabei aber kommt uns Zarathustra's Wort[3]) in den Sinn: «Die Dichter lügen zu viel»; wir denken seiner Rede «Von den Dichtern[4])»: «Oberflächliche sind sie mir alle und seichte Meere. Sie dachten nicht genug in die Tiefe: darum sank ihr Gefühl nicht bis zu den Gründen»; eitel werden sie gescholten, aber der Schluß klingt milder: «Dieses Geistes wurde ich müde: und ich sehe kommen, daß er seiner selber müde wird. Verwandelt sah ich schon die Dichter und gegen sich selber den Blick gerichtet. Büßer des Geistes sah ich kommen: die wuchsen aus ihnen.»

Von solcher Dichter-Erkenntnis, solchem Dichter-Überdruß spürte Zarathustra's Schöpfer wohl etwas bei Shakespeare: darum steht der Poet vor Brutus «eingebildet, pathetisch, zudringlich, wie Poeten zu tun pflegen, als ein Wesen, welches von Möglichkeiten der Größe, auch der sittlichen Größe zu strotzen scheint und es doch in der Philosophie der Tat und des Lebens selten selbst bis zur gemeinen Rechtschaffenheit bringt». Um einen Ekel vor dem Schein, der leeren großen Gebärde hätte es sich also bei Shakespeare gehandelt,

[1]) «Tagebücher» zum 3. 7. 1845.
[2]) Dritte Abhandlung 4 (VIII 404).
[3]) Erster Teil: «Von den glückseligen Inseln» (VII 125).
[4]) Zweiter Teil (VII 186 ff.).

die doch eben verknüpft sind mit dem Wesen der Kunst des Scheines, und wenn dieser Ekel sich in den Dichtergestalten des «Julius Caesar» als Selbstsatire äußert, so ist er im «Hamlet» dargestellt an einer Idealfigur: in «Jenseits von Gut und Böse»[1]) lesen wir vom geistigen Hochmut aller, die tief gelitten haben, von ihrem Streben, sich vor allem Mitleid durch irgendwelche Verkleidung zu schützen. «Es gibt freie, freche Geister, welche verbergen und verleugnen möchten, daß sie zerbrochene, stolze, unheilbare Herzen sind (der Zynismus Hamlet's . . .), und bisweilen ist die Narrheit selbst die Maske für ein unseliges, allzugewisses Wissen.»

Damit aber sind wir vorbereitet auf jene Sätze des letzten Werkes, des «Ecce homo»[2]), die das persönlichste Wort Nietzsche's über Shakespeare sagen: «Ich kenne keine herzzerreißendere Lektüre als Shakespeare: was muß ein Mensch gelitten haben, um dergestalt es nötig zu haben, Hanswurst zu sein! — Versteht man den Hamlet? Nicht der Zweifel, die Gewißheit ist das, was wahnsinnig macht.» Und nun ist es, als ob ein Mißtrauen in dem Schreiber dieser Worte wach wird, ein Mißtrauen gegen den Dichter Shakespeare — die Dichter lügen doch so viel! Kann ein Poet die Kraft solcher Erkenntnis, den Wahrheitsmut, sie zu bekennen, denn besitzen? Dazu «muß man tief, Abgrund, Philosoph sein, um so zu fühlen» — folglich ist Nietzsche «instinktiv sicher und gewiß, daß Lord Bacon der Urheber, der Selbst-Tierquäler dieser unheimlichen Art Literatur ist». Um mehr als einen augenblicklichen Einfall handelt es sich hier wohl nicht, niemals hat früher Nietzsche mit einem Wort Ähnliches angedeutet. Wie der Einfall sich erklärt, ist zu deuten versucht worden; ein Recht, seinetwegen den Philosophen als den ihrigen zu begrüßen, haben die Baconianer jedenfalls nicht, denn Nietzsche stützt sich ausdrücklich nur auf seinen Instinkt, für die Baconianer hat er nur den Ruf übrig: «Was geht mich das erbarmungswürdige Geschwätz amerikanischer Wirr- und Flachköpfe an!»

Die positive Seite von Shakespeare's Persönlichkeit scheint bisher etwas zu kurz gekommen zu sein; im «Ecce homo» wird das nachgeholt. Von dem Dichter, der den Caesar konzipiert hat, heißt es: «Dergleichen errät man nicht — man ist es oder ist es nicht. Der große Dichter schöpft nur aus seiner Realität.» Merkwürdig: die

[1]) 270 (VIII 258 f.) — ähnlich auch die «Hamlet-Lehre» in der «Geburt der Tragödie» I 87; vgl. unten.

[2]) «Warum ich so klug bin» 4 (XI 296).

schon mehrfach verwendete Stelle der «Genealogie der Moral»[1]) schien anderes zu lehren. «Ein Homer hätte keinen Achill, ein Goethe keinen Faust gedichtet, wenn Homer ein Achill und wenn Goethe ein Faust gewesen wäre», der Künstler sei «in alle Ewigkeit vom Realen abgetrennt», so hieß es da, anscheinend in vollem, fast wörtlichem Widerspruch. Und der so schrieb, hatte doch den Zarathustra schon geschaffen, sprach also in eigener Sache: ausgeschlossen ist daher, daß er etwa, durch Erfahrung belehrt, anderer Meinung geworden wäre. Wieder haben wir zu sagen, daß Nietzsche sich auf die Geistesform des Dichters bezieht: sie war fähig, einen Typus, wie ihn Nietzsche in Caesar sieht, nicht nur nachzuerleben, sondern, so scheint es wenigstens Nietzsche's Meinung hier zu sein, sie entsprach in ihrer ursprünglichen Anlage diesem Typus, wenn schon mit einem andern Inhalt. Und weil dem so war, weil dieser Inhalt, Shakespeare's Dichtung, die Form trug eines so beschaffenen Geistes, deshalb empfand Nietzsche, trotz seines «Artistengeschmackes» für den französischen Klassizismus, immerdar den Reiz dieser Kunst. In einem war Shakespeare überdies verwandt mit den Dichtern des «grand siècle»: seine Persönlichkeit war so gar nicht geschwächt von historischer Bildung; er stand im Strom seiner Zeit, einer Zeit starker Persönlichkeiten und starker Leidenschaften, und diese schwangen in seiner Seele mit. Er beobachtete ihr Wirken; freilich, er vermochte nicht, «wie Montaigne darüber zu reden, sondern legte die Beobachtungen über die Passionen den passionierten Figuren in den Mund: was zwar wider die Natur ist, aber seine Dramen so gedankenvoll macht, daß sie alle anderen leer erscheinen lassen und leicht einen allgemeinen Widerwillen gegen sie erwecken»[2]). Schon damals, lange vor dem bekannten höhnischen Wort der «Götzendämmerung» fällt ein fast verächtlicher Seitenblick auf Schiller's Theatersentenzen: sie sollen auf falschen oder unbedeutenden Einfällen beruhen (gegenüber der auf Miterleben gegründeten Beobachtung); vielleicht empfand Nietzsche schon damals Schiller als «moralisch». Das ist aber Shakespeare gar nicht: er wirkt nicht so und empfand selbst nicht so: am «Macbeth» wird es dargelegt[3]). Mit Lust schaue der Ehrgeizige den Helden, in seinem Untergang finde er gerade «die schärfste Würze in dem heißen Getränke dieser Lust». Was geht diesen Dichter die Schuld an! Verliebt ist er in die

[1]) VIII 404.

[2]) «Menschliches, Allzumenschliches» I 176 (III 179 f.).

[3]) «Morgenröte» 240 (V 226 f.).

Leidenschaft und nicht am geringsten in ihre todbereiten Stimmungen; in ihnen spürt er das Leben mit allen seinen Höhen und Tiefen; mit der Lust am «Abenteuer» des Daseins will er seine Hörer erfüllen. So empfindet der Philosoph den Dichter als einen großen Bejaher; er spricht «aus einer unruhigen und kraftvollen Zeit heraus, die von ihrer Überfülle an Blut und Energie halbtrunken und betäubt ist — aus einer böseren Zeit heraus als die unsere ist», und spottend fügt er hinzu, «weshalb wir nötig haben, uns den Zweck eines Shakespeare'schen Dramas erst zurecht und gerecht zu machen, das heißt, es mißzuverstehen». Ähnlich hatte er schon, als er das Urphänomen des Tragischen am antiken Drama aufgezeigt und es in Wagner's musikalischem Drama wiedergefunden hatte, denen, die noch immer von Katharsis und sittlichen Erhebungen erzählten, als Entschädigung für hoffnungslosen Mangel an ästhetischer Natur «die Interpretation Shakespeare's nach der Manier des Gervinus» als unschuldigen Ersatz empfohlen[1]).

Auf einzelne Werke geht Nietzsche nur selten ein: die Welt von Shakespeare's Komödien streift einmal ein gelegentliches Zitat aus «Was ihr wollt»[2]), es zeigt jedenfalls, daß der Baseler Nietzsche seinen Shakespeare ganz gut im Kopfe hatte; in dem Aphorismus «Warten können»[3]) wird diese Kunst so schwer genannt, daß die größten Dichter es nicht verschmäht haben, das Nicht-Warten-Können zum Motiv ihrer Dichtungen zu machen, Shakespeare's Othello dient neben dem Ajax des Sophokles zum Beweis; wie die Sonette und Macbeth zu des Dichters Charakteristik herangezogen werden, ist schon gesagt — all das sind vereinzelte Erwähnungen. Zu wiederholten Malen ist Nietzsche auf zwei Dramen zurückgekommen, auf «Hamlet» und auf «Julius Caesar».

Es sieht so aus, als ob ihm zunächst die Tragödie des Dänenprinzen das charakteristische Werk Shakespeare's war. In der «Geburt der Tragödie»[4]) erscheint ihm Hamlet als eine dichterische Gestaltung des dionysischen Menschen: in dionysischer Verzückung vergißt der Mensch den Alltag; erwacht, empfindet er die Wirklichkeit mit Ekel, verfällt in eine asketische, weltverneinende Stimmung. So hat Hamlet einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, er hat erkannt, und es ekelt ihn zu handeln, weil seine Handlung doch

[1]) «Geburt der Tragödie» 22 (I 189).
[2]) «Nutzen und Nachteil der Historie» 9 (II 194).
[3]) «Menschliches, Allzumenschliches» I 61 (III 80f.)
[4]) Abschnitt 7 (I 87f.).

am wahren Wesen der Dinge nichts ändern kann. «Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion — das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Überschuß von Möglichkeiten nicht zum Handeln kommt.» Daseinsverneinung die Frucht der Erkenntnis, Ophelia's Schicksal das Sinnbild für Wert und Ziel des Lebens — freilich diese Auffassung offenbart sich nicht aus den Worten des Dichters, sondern aus dem Gefüge der Szenen, aus dem vertieften Anschauen und Überschauen des Ganzen: Hamlet redet oberflächlicher als er handelt.

Hier spricht noch der Verehrer Schopenhauer's; es ist klar, daß der spätere Philosoph des Willens zur Macht, dem der Macbeth jenen Hymnus auf das Abenteuer des Daseins eingab, entweder seine Auffassung des Hamlet ändern oder ihn nach seiner Bedeutung für Shakespeare und für uns anders einschätzen mußte; das letzte scheint der Fall gewesen zu sein. «Jenseits von Gut und Böse»[1]) wendet sich gegen die Skeptiker, die das Denken der Gegenwart beherrschen und wirklich fortgeschrittene, das Leben verneinende Geister in Mißachtung bringen — gemeint ist natürlich nicht die Verneinung des Lebens an sich, sondern des heutigen, in seinen Instinkten gebrochenen und geschwächten Lebens. Hier spielt nun Hamlet seine Rolle: gegen den Lebens- und Machtwillen der Jünger Zarathustra's gibt es kein besseres Schlaf- und Beruhigungsmittel als den «sanften, einlullenden Mohn Skepsis, und Hamlet selbst wird heute von den Ärzten der Zeit gegen den 'Geist' und sein Rumoren unter dem Boden verordnet». Dies könnte sich ja darauf beziehen, daß hier die «wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer» mißverständlich als Sinn dem Hamlet untergelegt wird; aber auch die wirkliche Hamlet-Lehre konnte doch wohl Nietzsche nicht mehr zusagen, und in der Tat findet sich in einer Bemerkung des Nachlasses aus derselben Zeit die Bestätigung. Über «Völker und Vaterländer» hatte sich der Philosoph Aufzeichnungen gemacht; am Deutschen wollte er eine «Mephistopheles-Natur» wahrnehmen — freilich die Natur eines größeren Mephistopheles als des Goethe'schen: viel gefährlicher, kühner, böser, verschlagener und folglich offenherziger. Dieser echte deutsche Mephistopheles aber betrachtet Faust und Hamlet «als Karikaturen, die zum Lachen erfunden sind»[2]).

Vor «Hamlet» tritt dem späteren Nietzsche «Julius Caesar» als eigentlich charakteristisches Werk. Als «beste Tragödie» Shake-

[1]) 208 (VIII 152 f.).

[2]) VIII 489 f.

speare's gilt ihm jetzt ohne Einschränkung dies Drama; Brutus ist es geweiht und «dem furchtbarsten Inbegriff hoher Moral. Unabhängigkeit der Seele — das gilt es hier.» Es geht um die Freiheit als die Freiheit großer Seelen, und Caesar, Brutus' liebster Freund, dazu noch «der herrlichste Mensch, die Zierde der Welt, das Genie ohnegleichen», bedroht diese Freiheit. Das ist die tragische Verwicklung, vor der Brutus steht; in's Ungeheure ist sie gehoben durch die Höhe, in die Caesar gestellt ist, in's Ungeheure damit auch die seelische Kraft des Brutus[1]). Verwundert schrieb Georg Brandes[2]) über diese Stelle an Nietzsche, wie er von der Höhe sprechen könne, in der Caesar bei Shakespeare stehe. «Ich finde den Caesar Shakespeare's erbärmlich. Ein Majestätsverbrechen. Und diese Verherrlichung des armseligen Kerls, der nichts anderes konnte als ein Messer in einen großen Mann stechen!» Aber Nietzsche blieb bei seiner Meinung; wie eine Antwort klingt es aus dem «Ecce homo»: «Wenn ich meine höchste Formel für Shakespeare suche, so finde ich immer nur die, daß er den Typus Caesar konzipiert hat»[3]).

Diese Anwort ist aber keine Widerlegung: wenn Nietzsche innerhalb des «Ecce homo» sich mit einer einfachen Wiederholung seiner Ansicht begnügte, so muß er gemeint haben, daß sie durch seine früheren Äußerungen genugsam begründet sei. Daß und inwiefern es der Fall ist, wird sich am besten zeigen, wenn wir zunächst die Frage erörtern, ob Shakespeare's Gestaltenwelt einen Einfluß auf Nietzsche's Lehre und ihre Veranschaulichung in der Gestalt des Übermenschen ausgeübt hat — dabei muß dann im Zusammenhang auch seine Auffassung des Caesar und Brutus zur Sprache kommen.

Schon in der bisherigen Literatur finden sich gelegentlich Andeutungen, die solchen Zusammenhang wenigstens nicht auszuschließen scheinen — in England, wo der Krieg Nietzsche zu ungeahnter Verbreitung geführt hat, lag ja noch ein besonderer Grund vor, die Beziehungen zwischen dem deutschen Philosophen als Verkünder des feindlichen Machtwillens und dem größten Dichter des eigenen Landes als Schöpfer gewaltiger Kraftnaturen zu beachten. So liest man in der Jubiläumsschrift des englischen Geistlichen H. C. Beeching[4]) gleich zu Beginn: «Von Interesse ist die Bemerkung, daß ein deutscher Gelehrter, Friedrich Nietzsche, der vermutlich dadurch dazu

[1]) «Die fröhliche Wissenschaft» 98 (VI 154f).
[2]) Am 3. 4. 1888, «Briefe» III (1904), 296.
[3]) XI 296.
[4]) «Shakespeare and the English Ideal», 1916.

beigetragen hat, dem deutschen Volk den Kopf zu verdrehen, daß er es zu dem Glauben veranlaßte, es sei ein Volk von Übermenschen, die besondere Größe Shakespeare's in der Anerkennung eines ganz anderen Ideals (als des englischen) findet (es folgt die «Ecce homo»-Stelle). Zu jeder Zeit wäre es ergreifend, daß die wenigen Züge von Größenwahn, die Shakespeare in sein flüchtiges Bild eines der größten Männer der Geschichte aufgenommen hat, gleichsam um an ihm den Beginn des Verfalls zu kennzeichnen, als des Dichters Verkündigung eines über alle anderen hinausgehenden Ideals begrüßt wurden; aber im Hinblick auf die Nemesis, die jenes Ideal in seinem Adoptiv-Vaterlande jetzt erreicht, ist es nicht nur ergreifend, sondern tragisch.» Auch die Schwester Nietzsche's scheint auf eine solche Bedeutung hinzuweisen, wenn sie schreibt[1]): «Immer wieder .... exemplifizierte er an den granitenen Gestalten seiner (Shakespeare's) Werke seine höchsten Probleme und Lehren: der Rangordnung, des Willens zur Macht und des Übermenschen.» Freilich, wenn sich Frau Förster-Nietzsche nicht etwa auf mündliche Unterredungen bezieht, so ist das »immer wieder», wie aus allem Gesagten hervorgeht, nicht gerade im ausdrücklichsten Sinn zu nehmen; wir sahen ja, wie unergiebig der Briefwechsel ist. Indessen, so selten in ihm Shakespeare's Name auftaucht, er enthält doch eine Stelle, die für manche andere entschädigen kann; oben wurde sie nur angedeutet, in diesem Zusammenhang ist auf sie zurückzukommen. Aus Genua schrieb Nietzsche im November 1883[2]) an die Schwester: «Ich weiß vielleicht besser als irgendjemand, auch noch unter den starken Menschen Rangordnungen zu machen nach der Tugend, so gewiß unter den Schwachen es noch hundert Arten und sehr artige und liebenswürdige gibt — gemäß den Tugenden, die den Schwachen zukommen. Es gibt starke Selbste, deren Selbstsucht man beinahe göttlich nennen möchte (z. B. die Zarathustra's) — aber jede Stärke ist schon an sich etwas für den Blick Lebendes und Beseligendes. Lies Shakespeare: er steckt voll solcher starken Menschen, roher, harter, mächtiger Granitmenschen. An diesen ist unsere Zeit so arm . . . und nun gar an starken Menschen, die Geist genug hätten für meine Gedanken».

Nun ist es natürlich eine sehr heikle Sache, gerade bei Nietzsche zu behaupten, daß er auf diese oder jene seiner Konzeptionen durch diesen oder jenen Dichter geführt oder bei ihrer Formung beeinflußt

[1]) Nietzsche, Frankreich und England («Neue freie Presse», 11. 6. 1916).
[2]) «Briefe» V 1909, 549 f.

worden sei. Er hat sich von früh auf alle möglichen Quellen erschlossen; die Antike, die Renaissance-Literatur, französische, englische und deutsche Dichtung, dazu die ganze Welt der Geschichte und Philosophie haben seinen Geist genährt — gewiß, so selbständig sein eigenes Denken war, auch er muß Anregungen empfangen haben, vor allem müssen sein Geist und sein Geschmack angezogen worden sein von dem, was ihnen gemäß war, vorhandene Anlagen mußten bestärkt werden, wenn sie Nahrung in verwandten Zügen fanden. Aber auf einzelnes den Finger legen und sagen «hier ist Shakespeare!» wäre doch eine gewagte Sache — gerade im vorliegenden Fall kann man an einen Brief[1]) Nietzsche's erinnern, der den Erfolg der Brandes'schen Vorlesungen in Kopenhagen über seine Lehre damit in Zusammenhang bringt, daß die Nordländer besser vorbereitet seien, «z. B. für eine Theorie der ‚Herrenmoral' durch die allgemeine genaue Kenntnis der isländischen Sagas, die das reichste Material dafür abgeben».

Aus dem Briefe wird man nichts anderes folgern, als daß Nietzsche eine Bestätigung seiner Lehre von der christlichen Begriffen ganz entgegengesetzten Moral eines starken, ursprünglich gesunden Volkes nachträglich in den nordischen Sagas fand; bei Shakespeare haben wir immerhin in Rechnung zu stellen, daß er ihn früh kennen lernte, und wohl mögen die eisenklirrenden Gestalten der Königsdramen, die Warwick, Clifford, Percy und wie sie sonst heißen, dem empfänglichen Gemüt des Jünglings eine Welt lebendig gemacht haben, in der fessellos der Wille zur Macht sich betätigte. Wenn er späterhin bei einem Cesare Borgia von einer Krankhaftigkeit nichts wissen wollte, sondern ihn und seine Art als die gesundesten aller tropischen Untiere und Gewächse bezeichnete, wenn er den Staufer Friedrich II. den ersten Europäer nach seinem Geschmack nannte, so ist durchaus denkbar, daß eben die Welt Shakespeare's seine Teilnahme auf die Frage gelenkt hat, «wo und wie bisher die Pflanze Mensch am kräftigsten in die Höhe gewachsen ist», es ist möglich, daß damals sein Geist vorbereitet wurde für jene Anschauung, aus der heraus er sich später einen «Umgekehrten» nannte: hier war «Härte, Grausamkeit, Sklaverei, Gefahr auf der Gasse und im Herzen ... Teufelei jeder Art», und alles Böse, Furchtbare, Tyrannische, Raubtier- und Schlangenhafte dieser Menschen tat doch ihrer unbekümmerten Selbstverständlichkeit keinen Abbruch. Wenn später der

[1]) An Peter Gast («Briefe» IV, 2. Aufl., S. 381).

Philosoph lehrte, alle diese Umstände und Eigenschaften dienten so gut zur Erhöhung der Spezies Mensch wie ihr Gegenteil, so mag der Jüngling vor aller Theorie hier seinen Anschauungsunterricht empfangen haben, und der konnte dann nachwirken, als der Denker über den Wert der christlichen Moral zu grübeln begann.

Aus der Fülle der Shakespeare'schen «Granitmenschen» ragen einzelne Charaktere von besonderer Färbung empor, wie ja auch Nietzsche den Typus Caesar mit Betonung als des Dichters größte Leistung bezeichnet. Entsprechend ist der Übermensch, den Zarathustra verkündet, nicht mit der vielberufenen «blonden Bestie» zu verwechseln; von vornherein diesen Nietzsche'schen Begriff näher zu bestimmen, wäre allerdings kaum zweckmäßig, um so mehr da er «nicht nur der umstrittenste, sondern wirklich der strittigste ist» — zunächst haben wir es ja auch mit der Frage zu tun, welche Shakespeare'schen Gestalten denn in Frage kommen, wenn man bei ihm nach Typen sucht, die dem sehr allgemeinen Begriff Übermensch entsprechen. Dazu wird es genügen, ihn nach dem jetzigen Sprachgebrauch etwa dahin zu bestimmen, daß ein Übermensch nicht nur seiner Umgebung schlechthin überlegen ist, sondern daß er auch das Recht beansprucht, über andere Menschen wie über sich selbst zu schalten nach eigenem Belieben, das keine Rücksicht auf überlieferte Anschauungen oder Gesetze einengt. Nach diesem Gesichtspunkt können als Shakespeare'sche Übermenschen bei Beschränkung auf männliche Charaktere vor allem gelten Richard III. und der Bastard Edmund, Julius Caesar, Coriolan, vielleicht auch Mark Anton, endlich der Prospero des «Sturms». Von diesen vertreten Richard III. und Edmund (vor ihnen übrigens schon Gestalten des «Titus Andronicus») einen Typus der «blonden Bestie», den wir schon vor Shakespeare gestaltet finden: der Übermensch dieser Art verdankt seine erste bezwingende dichterische Darstellung Shakespeare's großem Vorgänger Christopher Marlowe, und deutlich genug wird uns bei ihm der Zusammenhang zwischen dichterischem Ideal und großem Leben.

Wenn einer, war der leidenschaftliche Mann erfüllt von den Gedanken und Willenszielen, die sein Zeitalter bestimmten. Das Heldenalter der Elisabeth hatte den Gesichtskreis erweitert: aus der Beschränktheit ihrer Insel waren die Engländer hineingerissen in die große Politik, die Weiten des Weltmeeres lockten zu kühner Fahrt und reicher Beute; dem Cambridger Studenten wird oft genug sein Wams zu eng geworden sein, wenn er las von Kampf und Not in der neuen Welt, von den Abenteurern, die in Amerika mit Fürsten-

kronen spielten, und die Seehelden seines eigenen Volkes, die Sieger im Kampf mit der Armada, die kecken Piraten der Spanischen See, gehörten sie nicht auch zum Geschlecht der Cortez und Pizarro? Sein Sehnen stand nach anderem als nach behäbigem Dasein in der Gelehrtenstube, sein Leben hat es bewiesen, und wenn ihm die Umstände versagten, selber seinen Traum zu leben, wenn er stecken blieb im literarischen Zigeunertum, so schuf ihm die Phantasie wenigstens Gebilde von Herrennaturen, und weit über Menschliches wuchs das Riesenmaß ihrer Leiber hinaus.

Seinem eigensten Empfinden die Form zu finden, erleichterten ihm einigermaßen wenigstens literarische Vorbilder. Als Student hatte er das lateinische Drama «Ricardus III.» sehen können, in dem der Cambridger Rektor Legge die finstere Gestalt des letzten Königs aus dem Hause York auf die Bühne stellte; dessen Muster Seneca konnte ihm auch unmittelbar Anregungen geben: der Held seiner ersten Tragödie ist Herkules, der Halbgott, der in die Geheimnisse der Unterwelt gedrungen ist, den Höllenhund heraufgeschleppt hat. Jetzt bringt er Zeus das Dankopfer, er bittet um Frieden für die Erde, aber im Bewußtsein seiner Taten fordert er doch, daß, wenn ihr Mutterschoß noch ein Ungeheuer gebären solle, sie eilen möge — sein sei es zu Kampf und Sieg. Da schlägt den Triumphierenden die Hand des Schicksals: seine Sinne umdüstern sich. Ober- und Unterwelt hat er gebändigt — jetzt soll der Himmel seine Kraft spüren. Das erst ist die des Alciden würdige Aufgabe; den Eingang zum Saal der Olympier will er sich ertrotzen, und wird er ihm verweigert, soll der alte Titanenkampf wieder entbrennen, auf Ossa und Pelion wird er noch den Olymp türmen — freilich, nur Weib und Kind fallen unter den Pfeilen des Wahnsinnigen. So hatte der angestaunte antike Tragödiendichter im «Hercules furens» ein Bild gegeben von unerhörter Kraft, die ihre Leistungen in ruchlosen Frevel hinein übersteigert; zum klassischen Muster aber gesellte sich der Eindruck einer modernen politischen Lehre, die Geschicke von Fürsten und Völkern beleuchtete: in Machiavelli's Buch vom Fürsten war sie niedergelegt.

Es ist bekannt, daß der Florentiner die Frage, wie ein Fürst die Herrschaft erlangt und behauptet, rein von dem Gesichtspunkt aus behandelt, ob die einzuschlagenden Wege zum Ziele führen; ob sie sittlich bedenkenlos oder verwerflich sind, kümmert ihn nicht; die Laufbahn eines Cesare Borgia verfolgt er mit lebhaftester Anteilnahme, ohne sich um den Ruf zu kümmern, in dem der Sohn

Alexander's VI. schon bei der Mitwelt stand — ein Lehrbuch der Machtpolitik gab er, und nicht die Züge Mark Aurel's trug das Fürstenideal, das sich aus seinem Büchlein ergab. Die Gegner aber verzerrten es noch, und in solcher Auffassung kam es zu Marlowe. Er hat Machiavelli nicht selbst gelesen, sondern schöpfte seine Kenntnis wahrscheinlich aus einer 1577 erschienenen lateinischen Übersetzung der französischen Gegenschrift von Gentillet[1]), die des Florentiners Lehren ihrer ganz bestimmten geschichtlichen Voraussetzungen und Ziele entkleidet, sie als allgemein gültig sein sollende Vorschriften hinstellt und dazu noch verzerrt. Die Folge war, daß Machiavelli den Elisabethinern als der Typus eines ruchlosen Politikers erschien, als Vater aller Ränke, nicht nur als frei von sittlichen Bedenken, sondern als unsittlich schlechthin — dabei aber flößte sein Name neben dem Abscheu doch auch eine heimliche Bewunderung ein: Machiavelli wies die Wege zu Erfolg und Macht; wer sie ging, mochte Schaden leiden an seiner Seele, aber den irdischen Machthunger durfte er hoffen zu stillen.

In dreifacher Ausprägung hat uns Marlowe ein Bild seiner Träume hinterlassen. Sein erstes Werk schildert den Eroberer: vom räuberischen Hirten schwingt Tamerlan sich auf zum Herrscher über ein Weltreich; der Dichter berauscht sich förmlich an der Kraftsprache, in der sein Held seine Größe und seinen Ehrgeiz verkündet, sie war ihm der rechte Ausdruck einer tyrannischen, aber in ihrer Tyrannei großen Natur. Alle Willenseigenschaften sind auf seinen Scheitel gehäuft: er ist tapfer und grausam, treulos und eigensüchtig, in mancher Einzelheit ein guter Schüler der Lehren Machiavell's; dabei aber umgibt seine Persönlichkeit ein unheimlicher Reiz: er macht es ihm möglich, zu Beginn seiner Laufbahn den gefährlichen Gegner zu sich herüberzuziehen, die Liebe einer schönen Gefangenen, die im Range weit über ihm steht, zu gewinnen. Und daß jeder Gründling im Parterre den Übermenschen sinnfällig erlebe, dafür sorgten Szenen wie die, in der Bajazeth, der Türkenkaiser, Tamerlan als Fußschemel dienen muß, oder jene berühmte, in der besiegte Könige, gleich Pferden vor seinen Wagen geschirrt, unter seiner Geißel über die Bühne traben.

Neben den Übermenschen der physischen Kraft tritt der Übermensch des Geistes, Faust. Freilich noch nicht der Goethe'sche! Zwar ist auch Marlowe's Faust der Fakultätswissenschaften überdrüssig,

[1]) Vgl. A. Hauffen, Shakespeare-Jahrbuch 35, 274.

zwar treibt es ihn zu einem letzten Wissen, und Mephisto muß ihm über allerlei Fragen Himmels und der Erde Auskunft erteilen, aber wesentlich mehr ist er doch darauf bedacht, sich auszuleben im Genuß und der Freude an der Macht, die ihm seine Zaubergewalt über andere gibt; dabei ist sein Schritt ihm immer wieder ein Gegenstand des Zweifels und der Reue, wenn sie auch nie stark genug werden, um ihn zur Rückkehr zu bringen. Die allgemeine Auffassung der Zeit in religiösen Fragen erzwang wohl solche Zugeständnisse — rein eigensüchtig ist jedenfalls auch dieser Übermensch.

Das dritte Drama, der «Jude von Malta», führt Machiavelli als Prologsprecher ein; der Held wird also in unmittelbaren Zusammenhang mit diesem als seinem Vorbild und Meister gebracht; folgerichtig erscheint er als Bösewicht. Ein moderner Dichter hätte hier vielleicht als dritten Typus des Übermenschen den Geldmagnaten dargestellt, aber dafür war die Zeit noch nicht gekommen. Marlowe führt den Juden freilich in seinem Kontor vor, wie er unter seinen Goldhaufen wühlt, er läßt ihn später eine phantastische Schilderung seines Reichtums geben, aber nicht der Reichtum als solcher, sondern dessen Verlust wird zur Triebfeder seines Handelns. Es gilt, die verlorenen Schätze wiederzugewinnen und zugleich Rache zu nehmen an allen, die für den Raub verantwortlich sind; mit unheimlicher Bedenkenlosigkeit, selbst die eigene Tochter nicht schonend, führt Barrabas seine Rache durch. Das Geschick hebt ihn dabei auf eine Höhe, die sein ehrgeizigster Traum nicht ahnen mochte: die türkischen Eroberer von Malta machen ihn, der ihnen den Weg ins Herz der Festung gewiesen hat, zu ihrem Gouverneur; Verräter nach beiden Seiten, will er den Türken den Untergang bereiten, fällt dabei aber seinerseits der Rache seiner christlichen Gegner zum Opfer.

Das sind die Typen des Übermenschen, die Shakespeare vorfand: in seinem jugendlichen Mord- und Greuelstück, dem «Titus Andronicus», hat er sie zunächst in der Gestalt des Titelhelden und des Mohren Aaron übernommen; dann aber erwuchs ihm aus dem blutigen Zwist der weißen und roten Rose der erste Übermensch eigenen Gepräges. Der Fortschritt über Marlowe liegt zunächst darin, daß der Charakter aus seiner Zeit herauswächst: von äußerem und innerem Zwist, von Hofintrigen und blutigem Aufstand, vom Kampf um die Macht zwischen Blutsverwandten und Befreundeten ist England zerrissen, jedermanns Hand ist gegen jedermann, und da verkörpert sich aller Eigennutz, alle Hab- und Machtgier eines sittlich verwilderten Geschlechts in einem Sproß des ehrgeizigen Hauses York. Richard ist der jüngste

von vier Brüdern, durch den Zufall der Geburt also zur verhältnismäßigen Unbedeutendheit bestimmt; die Natur hat ihn gezeichnet, er ist jedem Spott in dieser ihrer gesunden Leiblichkeit frohen Welt ausgesetzt, von Kindesbeinen an hat er nichts gesehen als das Ringen eigensüchtiger Naturen um den Preis der Herrschaft — er aber ist ihres Geschlechts. So wundert es uns nicht, daß er «den mörderischen Machiavell in Lehr' nimmt», daß er «gewillt ist, ein Bösewicht zu werden» — mit viel reicheren Farben als bei Marlowe ist dann das Bild ausgeführt. Tamerlan ist ein Kraftmensch, Barrabas ein Ränkespinner, Richard weiß sich zu wandeln, wie es Umgebung und Lage erfordern: ein Krieger von stürmischer Tapferkeit und ein zynischer Heuchler und Frömmler, bei alledem eine Persönlichkeit von dämonischem Reiz, keiner und keine widersteht ihm, wenn er sich vorgenommen hat, sie zu umgarnen. Ob Nietzsche an ihn besonders gedacht hat, können wir nicht wissen; aber jene Charakteristik der Zeit, wo bisher «die Pflanze Mensch am kräftigsten in die Höhe gewachsen ist», die ist ihm jedenfalls förmlich auf den Leib geschrieben, ihm wie einem späteren Vertreter desselben Typus, dem verworfenen Sohn des Herzogs von Gloster im «Lear». Freilich, Shakespeare stand anders zu seinem Geschöpf als vor ihm Marlowe und nach ihm Nietzsche: nicht nur, daß den Raubmenschen (was Marlowe unterläßt) eine Lichtgestalt gegenübergestellt wird (in «Richard III.» der künftige Träger der Krone, der erste Tudor, im «Lear» Edgar), nicht nur, daß der Übermensch scheitert, während Tamerlan in seinem Bette stirbt; er erlebt auch den inneren Zusammenbruch unter den Qualen des Gewissens, vor allem Richard, aber auch Edmund, der sterbend noch gutmachen will, was sich gutmachen läßt.

Richard und Edmund wie die Marlowe'schen Gestalten sind nun wahrlich nicht Vertreter des Übermenschen, den Zarathustra verkündet. Wohl ist ihr Lebensatem der Wille zur Macht, in dem Nietzsche den tiefsten Trieb alles Lebenden sah, aber im dritten Reich würde man vor allem fragen, wozu die Macht angewendet wäre. So ist auch Shakespeare nicht stehengeblieben beim Marlowe-schen Gewaltmenschen: auch in den Werken seiner Reife finden wir Naturen, auf welche die oben angegebene Begriffsbestimmung des Übermenschen paßt, aber gegenüber den großen Zerstörern sind es im wesentlichen positiv gerichtete Naturen.

Nun ist es merkwürdig, daß Nietzsche nirgends eine dieser Gestalten erwähnt, die doch sein Ideal in vielen Zügen geradezu vorwegzunehmen scheint — ich meine Coriolan. «Man möchte zu

Nietzsche's oder Stirner's Worten greifen, um das Verhältnis dieses Einzigen, dieses Herrenmenschen zu der Menge zu schildern, die, auf ewig zum Sklaventum verurteilt, in Fron und Lohn schuften muß, damit der Meister bauen kann», so heißt es in Wolff's Shakespeare-Biographie[1]). In der Tat, Coriolan ist das Bild des Adelsmenschen, des Kriegers und Herrschers, des Mannes der ungebrochenen Herrentriebe, der nun aber keine Raubtier- und Schlangennatur ist. Seine Moral ist eine Adelsmoral; unbewußt lebt in ihr das Gedenken der Zeit, da in der Horde die Tapfersten und Stärksten herrschten: seine gute Sitte ist da für seinesgleichen[2]), für sie hat er «Rücksicht, Selbstbeherrschung, Zartsinn, Treue, Stolz und Freundschaft»[3]) — seine Tragik ist, daß er alleinsteht, daß die Standesgenossen sich schon lange abgefunden haben, daß sie es zufrieden sind, mit und durch den Pöbel zu herrschen, statt über ihn; er geht daran zugrunde, daß er sich überreden läßt, mit den Vielzuvielen sich auf ihre Weise einzulassen und damit der Form nach ihr Recht anzuerkennen: nicht umsonst hat Nietzsche seinen Adelsmenschen das «Pathos der Distanz» gepredigt.

Züge des Übermenschen mag man auch finden bei Mark Anton, dem Herrscher der halben Welt, der durch Feldherrntüchtigkeit und soldatische Männlichkeit seine Stellung erobert hat und der sie um des Weibes willen verliert. «Liebe als Passion muß schlechterdings vornehmer Abkunft sein», lehrte Nietzsche[4]), aber sein Zarathustra erhält doch auch von dem alten Weiblein jene berühmte oder berüchtigte kleine Wahrheit geschenkt, die niemand vergessen soll, der zu Weibern geht — Mark Anton kennt sie nicht und spielt den Herkules am Hof der Omphale. So verliert er denn das «größere Eckstück dieser Welt», «küßt Provinzen und Königreiche weg» und bleibt doch der Herkules. Mit der ganzen ritterlichen Torheit des Adelsmenschen fordert er Oktavian zum persönlichen Zweikampfe heraus; er allein will wiedergewinnen, was verloren ist; als der klügere Gegner ablehnt, rafft er alle Kräfte zusammen zur letzten Schlacht: der Kampfpreis ist ihm schließlich doch nur das eine Weib. So bleibt er der, «dessen Laune mit des Weltalls Wucht gespielt, Schicksale schaffend und vernichtend»; die Botschaft vom angeblichen Tode der Kleopatra läßt ihn alles wegwerfen: er geht unter, aber nur durch sich selbst, am Überschwang des eigenen Wesens.

[1]) I 272 (1. Aufl.).
[2]) «Jenseits von Gut und Böse» 260 (VIII, 241).
[3]) «Genealogie der Moral» 11 (VIII, 321).
[4]) «Jenseits von Gut und Böse» 260 (VIII, 243).

Sucht man bei Shakespeare Gestalten übermenschlichen Maßes, so wird man natürlich nicht an Tragödienhelden wie Macbeth oder Lear vorübergehen, aber Übermenschen in unserem Sinne sind sie nicht. Der Schottenkönig ist eben nicht die Natur, die Menschenleben ungestraft ihren Zwecken unterordnen darf; Lear aber beginnt gerade damit, der Macht zu entsagen, es fehlt ihm das Bewußtsein, daß er dem Willen zur Macht gar nicht entsagen kann: typisch für den Übermenschen ist sein Schicksal also nicht. Aber am Ende seiner Laufbahn ist Shakespeare nochmals zu der Gestalt zurückgekehrt: in Prospero schuf er den Übermenschen als Weisen. Als Herzog von Mailand hat er seine Macht als ihm selbstverständlich gegeben angesehen; er hat es seinem Bruder überlassen, sie in seinem Namen auszuüben, und hat dafür nach der Herrschaft der Magie getrachtet. Vertrieben, auf einsamer Insel hausend, findet er sich zum vollen Machtwillen zurück. Das Ziel seiner Träume ist erreicht, er gebietet den Geistern und weiß, Strenge und Milde paarend, zunächst in ihrem Reiche zu herrschen. Auch menschlich prägt sich das in seiner Erscheinung und seinem Wesen aus; in langer Einsamkeit — er teilt sie mit Zarathustra — ist er zum Weisen herangereift, und als die Stunde gekommen ist, da lenkt er die Geschicke von Freund und Feind, straft und verzeiht, belohnt und beglückt. Nicht zuletzt hätte Nietzsche an ihm hervorheben können, daß er den «großen Ekel» überwindet: seine ehemaligen Feinde sind immer noch, was sie gewesen sind: Schurken, und werden es bleiben, er durchschaut sie bis ins Innerste, er straft sie, aber er läßt sie an ihren Stellen — er wird künftig wissen, was er von ihnen halten und wie er sie halten soll.

Aber merkwürdig: über all diese Gestalten, soweit sie nicht «Raubtiere und Schlangenmenschen» sind, findet sich bei Nietzsche kein Wörtlein, das man auf sie hinweisend nennen könnte; nur eben den Typus Caesar hebt er hervor als «höchste Formel für Shakespeare», und diese Worte wollen doch sagen, daß im Caesar ein Charakter gestaltet ist, der seinem Ideal nahekommt. Nicht nur Georg Brandes, auch uns gibt Nietzsche damit ein kleines Rätsel auf: die allgemeine Auffassung geht dahin, daß Shakespeare's Caesar eigentlich etwas enttäuschend wirkt gegenüber der Vorstellung, die man sich zunächst von dem großen Römer macht. In der angeführten Briefstelle drückt Brandes das sehr kräftig aus, Wolff[1]) sagt

[1]) A. a. O. II 81.

vorsichtiger «und dennoch ist der Imperator nicht ohne Größe» (wobei die Satzform schon die starke Einschränkung zeigt), er meint, daß «seine Rolle aus dramatischen Gründen auf das denkbar geringste Maß beschränkt werden mußte, damit Brutus immer den Vorrang behalten kann», entsprechend drückt sich auch Brandl[1]) aus — Nietzsche aber sagt ziemlich das Gegenteil: die Höhe, in die Shakespeare Caesar stelle, sei die feinste Ehre für Brutus. Damit verträgt sich allerdings sehr wohl, daß die Handlungen und Worte Caesar's, die wir auf der Bühne sehen und hören, auf ein geringes Maß beschränkt sein können — Nietzsche wußte natürlich so gut wie wir, daß Shakespeare für den Imperator nur wenige Szenen übrig hat — gemeint sein muß also wohl neben der unmittelbaren Bühnenerscheinung der Gesamteindruck der Gestalt, wie er sich aus dem ganzen Verlauf der Handlung, den Worten von Freund und Feind ergibt.

Nun ist in dieser Beziehung des öfteren ausgeführt worden, wie das ganze Drama von der Atmosphäre Caesar's erfüllt ist, wie der Druck seines Geistes auf jedem Gemüt lastet. In prächtigem Bild spricht Cassius von ihm als dem Kolossus, der die enge Welt beschreitet: alle menschlichen Schwächen, die sein haßerfüllter Blick bemerkt, ändern nichts an seinem Gefühl, daß Caesar herrscht, wo er ist; mit Schücking's[2]) Ausdrück: «seine ungeheure Größe ist die stillschweigende oder laute Voraussetzung für alles, was geschieht» — als Rahmen für eine großartige Herrschergestalt konnten also die Andeutungen, die Shakespeare gibt, für Nietzsche genügen.

Damit dürfen wir uns aber nicht zufrieden geben; Anstoß erregt ja gerade der Gegensatz, in dem der tatsächlich auf der Bühne erscheinende Caesar zu der Gesamtvorstellung zu stehen scheint, und augenscheinlich hat es gar keinen Zweck, diesen oder jenen Erklärer heranzuziehen und die Rechtfertigung oder Deutung, die er findet, als von Nietzsche angenommen oder vorausgenommen hinzustellen. Zunächst haben wir uns mit der Tatsache abzufinden, daß Nietzsche an der Erscheinung des Shakespeare'schen Caesar keinen Anstoß nahm; um seine Meinung zu begreifen, werden wir gut tun, das Bild zu berücksichtigen, das ihm von dem geschichtlichen Caesar vorschwebte.

Da finden wir zunächst, daß Nietzsche die Schwächen von Caesar's

---

[1]) Einleitung zum «Julius Caesar» in der Ausgabe von Schlegel-Tieck.

[2]) Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Leipzig 1919, S. 40. — Im Gegensatz zu den anderen Erklärern (auch zu Schücking) ist die wahre Größe von Shakespeare's Caesar-Gestalt hervorgehoben worden von Wolfgang Keller, Shakespeare-Jahrbuch 45, 227.

Leiblichkeit wohlbekannt waren: nicht nur hatte er bei Plutarch gelesen, mit welchen Mitteln sich Caesar gegen Kränklichkeit und Kopfschmerz verteidigte[1]), die Krankheit gehörte für ihn geradezu zur besonderen Form der Persönlichkeit des Imperators; es schien ihm erweislich, und zwar bei den höchsten Exemplaren des Tatendranges, daß dieser Selbstflucht sei: «man erwäge doch, mit dem Wissen und den Erfahrungen des Irrenarztes, wie billig — daß vier von den Tatendurstigsten aller Zeiten Epileptiker gewesen sind (nämlich Alexander, Caesar, Mohammed und Napoleon)»[2]). Daß Shakespeare diesen Zug nicht weggelassen hat, konnte für Nietzsche also nur die Wahrheit der Gestalt erhöhen; er wird ihn angesehen haben als die äußere Erscheinung des «intellektuellen Krampfes», der ihm bestimmend für das Wesen von Menschen wie Caesar war. Denn der Maßstab des Genies ist für ihn nicht die Kraft, sondern der «Grad der Vernunft in der Kraft», die Energie, «welche ein Genie nicht auf Werke, sondern auf sich als Werk verwendet, das heißt auf seine eigene Bändigung, auf Reinigung seiner Phantasie, auf Ordnung und Auswahl im Zuströmen von Aufgaben und Einfällen»[3]) — Brutus aber sagt von Caesar (II 1):

> Die Wahrheit zu gestehn, ich sah noch nie,
> Daß ihn die Leidenschaften mehr beherrscht
> Als die Vernunft —

Casca's Bericht, wie Caesar die Königskrone abweist und unmittelbar darauf einen epileptischen Anfall erleidet, läßt ahnen, wie schwer es ihm wird, den Trieb des Ehrgeizes durch vernünftige Erwägung zu bändigen, und Caesar's berühmte Selbstcharakteristik in der Senatsszene: «Doch ich bin standhaft wie des Nordens Stern» will doch nichts anderes sagen, als daß er an seinen auf Vernunft, nicht auf Leidenschaft gebauten Entschlüssen unerschütterlich festhalte.

«Und dies Geheimnis redete das Leben selber zu mir: ‚Siehe', sprach es, ‚ich bin das, was sich immer selber überwinden muß'» — natürlich ist nicht von Askese in diesem Wort Zarathustra's[4]) die Rede; hart und tapfer sollen seine Jünger werden, um ihr Werk durchführen zu können. In dem geschichtlichen Caesar sah Nietzsche nun Züge einer solchen Natur. Vom Menschen der Auflösungszeitalter, dem Menschen der späten Kulturen und gebrochenen Lichter,

[1]) Brief an Peter Gast vom 13. 2. 1888 («Briefe» IV, 2. Aufl., 356).
[2]) «Morgenröte» 549 (V, 358).
[3]) Ebenda 548 (V, 357).
[4]) 2. Teil «Von der Selbstüberwindung» (VII, 167).

galt ihm, daß er durchschnittlich ein schwächerer Mensch sein werde, sein Verlangen gehe nach dem Glück des Ausruhens, nach ungestörtem Frieden der in ihm sich streitenden Triebe. Aber das ist nur der Durchschnitt: «wirkt der Gegensatz und Krieg in einer solchen Natur wie ein Lebensreiz und -kitzel mehr — und ist andererseits zu ihren mächtigen und unversöhnlichen Trieben auch die eigentliche Meisterschaft und Feinheit im Kriegführen mit sich, also Selbstbeherrschung, Selbstüberlistung hinzuvererbt und angezüchtet: so entstehen jene zauberhaften Unfaßbaren und Unausdenklichen, jene zum Siege und zur Verführung vorherbestimmten Rätselmenschen, deren schönster Ausdruck Alcibiades und Caesar . . sind»[1]). Nehmen wir den Aphorismus aus der «Fröhlichen Wissenschaft» hinzu, der von den «Anzeichen der Korruption»[2]) handelt, so hören wir, daß Verfallsalter die Reifezeit der Individuen sind: in ihnen tauchen zuerst als «frühreife Erstlinge der Individuen» jene Wesen auf, welche man Tyrannen nennt. «Ist der Verfall auf seine Höhe gekommen und der Kampf aller Art Tyrannen ebenfalls, so kommt dann immer der Caesar, der Schlußtyrann, der dem ermüdeten Ringen um Alleinherrschaft ein Ende macht, indem er die Müdigkeit für sich arbeiten läßt.» Denn jene zum Bewußtsein ihrer Sonderart erwachten Menschen wollen Ruhe von außen, «weil sie ihre Unruhe und Arbeit in sich haben», sie neigen zu Bestechlichkeit und Verrat, denn «die Liebe zu dem eben erst entdeckten Ego ist jetzt viel wichtiger als die Liebe zum alten, verbrauchten, totgeredeten ‚Vaterlande'». So entsteht ein Zustand der Seele, bei dem alle Verführer — und Caesar war ja einer der «zur Verführung vorherbestimmten Rätselmenschen» — ein leichtes Spiel spielen, öffnen sich doch selbst «edlere Hände, sobald ein Mächtiger und Reicher sich bereit zeigt, Gold in sie zu schütten»; mit anderen Worten: die Freiheit auch großer Seelen ist in Gefahr. Wo aber Gefahr ist, da kann sich der Mann zeigen: «den höchsten Typus freier Menschen» — so lehrt die «Götzendämmerung»[3]) — «hätte man dort zu suchen, wo beständig der höchste Widerstand überwunden wird: fünf Schritte weit von der Tyrannei, dicht an der Schwelle der Gefahr der Knechtschaft».

Und damit stehen wir wohl am Kernpunkt von Nietzsches Auffassung. Shakespeare's Drama war ihm das Bild eines Zeitalters der Korruption: Mark Anton, ein glänzender Vertreter des Römertums,

[1]) «Jenseits von Gut und Böse» 200 (VIII, 131).
[2]) Aph. 23 (VI, 89 ff., bes. S. 91).
[3]) Streifzüge eines Unzeitgemäßen 38 (X, 326).

bietet dem Imperator die Krone an, Casca hat dazu nur Achselzucken, Cicero gelehrte Redewendungen, Cassius verzehrt sich in ohnmächtigem, eigennützigem Neid — Brutus aber ist frei geblieben trotz seiner persönlichen Liebe und Bewunderung für Caesar: er widersteht dem großen Verführer, nicht aus Scheel- oder Ehrsucht, sondern um der Freiheit willen. Von diesen Gegenfiguren her fiel für Nietzsche das hellste Licht auf ihren Feind: sie fordern den Typus Caesar, wie er ihn erkannt hatte, und weil sie ihn fordern, war er bereit ihn zu sehen. Und noch eins ist hinzuzufügen: er nennt seine Lehre vom Verhältnis von Freiheit und Tyrannei psychologisch wahr, wenn man «unter den ‚Tyrannen' unerbittliche und furchtbare Instinkte begreift, die das Maximum von Autorität und Furcht gegen sich herausfordern — schönster Typus Julius Caesar»; er sagt anderwärts[1]), bei Naturen wie Caesar und Napoleon könne man etwas ahnen von einem interesselosen Arbeiten an ihrem Marmor, wenn auch dabei von Menschen geopfert werde was nur möglich. «Auf dieser Bahn liegt die Zukunft der höchsten Menschen: die größte Verantwortlichkeit tragen und nicht daran zerbrechen» — Shakespeare's Julius Caesar aber entspricht dieser Forderung: er kennt keinen Zweifel an seinem Beruf, nicht der Schatten einer Reue berührt ihn über die Opfer, die fallen mußten, die etwa seinem Ziele noch fallen müssen, er ist seiner und seiner Sache sicher. Richard und Edmund, Coriolan und Mark Anton erleben ihre schwache Stunde — Caesar steht jenseits aller Anfechtungen, er kann zerbrochen werden, nicht zerbrechen.

Diese Züge im Bilde des Shakespeare'schen Caesar hafteten bei Nietzsche als die bestimmenden: in welcher Weise er damit die wechselnden Entschlüsse der Calpurnia-Szene sowie manches im Ton der Reden Caesar's, das uns auffällig dünkt, in Einklang brachte, können wir nicht wissen; an sich kann als wahrscheinlich gelten, daß die Nietzsche'sche Charakteristik aus der Erinnerung an eine länger zurückliegende Lektüre geschrieben ist; den Philosophen uns öfter mit seinem Shakespeare in der Hand vorzustellen, liegt nach allem keine Veranlassung vor. Jedenfalls aber kann keine Rede davon sein, daß, wie Beeching (s. S. 38) meint, die «wenigen Züge von Größenwahn» in Shakespeare's Bild des Imperators irgendwie dazu beigetragen hätten, Nietzsche hier eine dichterische Gestaltung seines Ideals finden zu lassen.

[1]) «Der Wille zur Macht» 975 (X, 178).

Noch ein Wort zu Nietzsche's Preis des Brutus, der mir eine ganz persönliche Färbung zu tragen scheint, spricht er doch von «irgendeinem unbekannt gebliebenen dunklen Ereignisse und Abenteuer aus des Dichters eigener Seele», dessen Widerschein die Melancholie des Brutus sei! Vielleicht dürfen wir sagen, daß das Brutus-Problem in dieser Auslegung den Philosophen an eigene Kämpfe gemahnte. Brutus opfert den liebsten Freund um eines Höheren, um einer Idee willen — war es denn anders mit Nietzsche? Auch wenn wir sein Verhältnis zu Wagner beiseite lassen, er, dem persönlich alle Härte, alle Ichsucht so fremd wie möglich waren, dem nichts ferner lag, als in seinem Tun und Lassen die allgemein gültigen Gebote der Moral zu verletzen, fühlte als seine Aufgabe die Umwertung aller Werte, die Predigt des Willens zur Macht. Immer wieder erklingt aus Zarathustra's Mund der Schmerz der «herzbrechenden letzten Stunden» des Abschieds vom ererbten Gefühl, die Klage darüber, daß er das Gewissen der anderen nicht mehr teile; als eine schwere Aufgabe steht vor ihm die öffentliche Darlegung seiner letzten Lehre von der ewigen Wiederkunft: er muß tiefer hinab, als er jemals stieg, tiefer hinab in den Schmerz bis in seine schwärzeste Flut; immer wieder packt ihn der Zweifel an seiner Kraft, an seinem Mut — nun, Brutus zerhaut einen ähnlichen Knoten: ein Zarathustra-Schicksal sah Nietzsche in ihn hinein.

Es bleibt nun noch die Frage zu erörtern, in welchem Verhältnis Caesar zu Nietzsche's letztem Ideal steht. Zarathustra predigt den Übermenschen, der er selbst zwar noch nicht ist, mit dem er aber nach Meyer's Ausdruck in idealer Berührung steht. Haben wir nun anzunehmen, daß der Philosoph in Shakespeare's Caesar das Bild eines Übermenschen, wie er ihn dachte, sah? Vom Caesar der Geschichte hat er gesagt: «auf dieser Bahn liegt die Zukunft der höchsten Menschen», das heißt aber doch nur, daß der Typus Caesar ein Durchgangs- oder Übergangstypus zu Formen der Zukunft ist: wir haben daran zu denken, daß im Zarathustra der Übermensch weit jenseits des «höchsten Menschen» gestellt wird.

Es ergibt sich also eine Art Stufenleiter. Wir haben gesehen, daß Gestalten wie Richard III. durchaus als Verkörperungen eines Nietzsche'schen Menschentypus — nennen wir ihn kurz die «blonde Bestie» — gelten können, natürlich sind sie aber in keiner Weise das Ideal Zarathustra's: der Philosoph hat nur stets betont, daß sie gesund und kräftig sind und damit Eigenschaften besitzen, die für eine Hinaufzüchtung des Menschen in seinem Sinne die Voraus-

setzung bilden. Aber ihre Kraft verstehen sie nur in niederer Selbstsucht anzuwenden, die Selbstsucht, die da «schenkende Tugend» ist, kennen sie nicht; sie sind frei, doch Zarathustra kümmert nicht das «frei wovon?», er fragt «frei wozu?». Wenn er den Menschen zurückführen will auf den wahren Weg seiner Natur, so geschieht es, damit er ein Seil sei, geknüpft zwischen Mensch und Übermensch, und dazu galt es vor allem, eine Fähigkeit in ihm wachzurufen, die des Schaffens. Nicht nach Glück sollte er trachten, sondern nach seinem Werke, und Härte braucht zu ihm der Schaffende. Zu großen Schaffenden der Vergangenheit ging sein Blick, unter ihnen aber stand ihm Caesar mit an erster Stelle. Es ist also nicht so, daß Shakespeare's Imperator seine Vorstellung bestimmt hätte, sondern umgekehrt: weil er in der Dichtung Züge fand, die zu dem Bilde, das er sich aus seiner Geschichtsauffassung gemacht hatte, paßten, darum pries er Shakespeare, weil er diesen Typus Caesar auch für sich gefunden habe.

Nietzsche's letztes Ideal läßt sich also nicht mit Gestalten Shakespeare's in Zusammenhang bringen: nur bei den Vorstufen hat er sich an den Dramatiker erinnert. Man könnte fragen, warum er Prospero, der dem Zarathustra immerhin äußerlich am ähnlichsten sieht, nicht als eine Gestalt nach seinem Sinne erwählt: vielleicht darf man zur Antwort darauf hinweisen, daß Prospero kein Prophet ist. Er steht am Ende seiner Laufbahn; wenn er nach Mailand zurückkehrt, wird er ein weiser und gerechter Herrscher sein, aber den Zaubermantel hat er abgelegt, und kein Jünger ist da, dessen Schultern ihn tragen könnten. Fernando wird der Erbe seines Landes sein; daß er in ihm den Erben seines Geistes sieht, hören wir nicht: Prospero ruft nicht nach Freunden und Schülern wie Zarathustra. Dazu ist seine Weisheit letzten Endes wehmütig genug: «Wir sind von solchem Stoff, aus dem die Träume werden; unser kleines Leben umfaßt ein Schlaf» — das sind Molltöne, Zarathustra's Stimme aber erklingt in Dur; es fehlt der Gestalt die große Resonanz, die Nietzsche seinem Helden mit allem Ungestüm seiner Seele ersehnte.

Wenn wir darum den Nietzsche'schen Übermenschen in eine Typenreihe eingliedern wollen, so darf keine Shakespeare'sche Gestalt das unmittelbar voraufgehende Glied der Kette sein: wir haben uns daran zu erinnern, daß der Übermensch als dichterische Gestalt zwischen Shakespeare und Nietzsche nicht aus der Literatur verschwunden ist. Gewiß, weder der ästhetische Geschmack des fran-

zösischen Klassizismus noch die gesamte Geistesrichtung der Aufklärung konnten ihm hold sein, aber als Rousseau's Evangelium erschollen war, als in Deutschland die Jugend Shakespeare und die Natur wieder auf den Schild erhob, da war auch die Zeit der Titanen wieder gekommen. Die Rücksicht auf die Gesellschaft war bisher die Hauptsache, der Sturm und Drang pochte auf ursprüngliche Kraft: die Menschen der Aufklärung waren eingestellt auf das Zusammenleben nach der Gesamtheit nützlichen Gesetzen, jetzt sollte der Mensch wieder auf die Stimme seines Dämons lauschen, der große Einzelne anderen Gesetzen gehorchen als der Durchschnitt. Mit bezwingender Gewalt zogen den jungen Goethe die großen Bahnbrecher in ihren Bann: Prometheus, Caesar, Mohammed wollte er in den Mittelpunkt großer Dichtungen stellen — wir besitzen den Faust, und in ihm klingt aus des Erdgeistes Munde der Name Übermensch entgegen. Ganz persönlich wird hier das Problem des Übermenschen gefaßt; was bei Marlowe mit dem Eingangsmonolog abgetan ist, durchzieht hier die ganze Dichtung. Es ist die Tragödie des ringenden Menschengeistes, dem seine Grenzen viel zu eng sind, der selbst den Teufel verächtlich fragt, was er denn geben könne. Mit Zarathustra teilt er das Sehnen, den Einzelnen über sich hinauszusteigern, er teilt mit ihm die Freude an der Tat, am Schaffen — aber eins scheidet ihn von dem Nachfolger: am Schluß verkünden Engelschöre den Trostspruch: «Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen». Zarathustra aber will nicht erlöst sein, er will andere erlösen.

Nicht mehr so rein persönlich stellt sich das Problem bei Schiller dar: er sieht es vorwiegend als Sache der Gesellschaft, des Staates. Das Pathos seiner Jugend beruht auf dem Gegensatz des starken Einzelnen zum tintenklecksenden Säkulum, aber schon der himmelstürmende Jüngling gab doch schließlich einer kleinen Zeit, die immerhin ein geordnetes, nach festen Gesetzen lebendes Ganzes darstellt, zuletzt recht gegen den trotzigen Brecher alter Tafeln. Und als er Napoleon's große Erscheinung erlebte, da schilderte er den mächtigen Feldherrn, den Mann mit der Herrscherseele, den das Schicksal auf einen Herrscherplatz gestellt hat, aber sein Tun nannte er Verrat, ließ den Idealisten sich abwenden von dem Realisten: der Staat behielt recht gegenüber dem großen Einzelnen.

Gestellt blieb aber das Problem in der Form: der Übermensch und die Allgemeinheit — man wird zwei Richtungen unterscheiden, in denen es abgewandelt wurde. Auf die eine, die mit Nietzsche keine unmittelbaren Berührungen hat, sei nur hingewiesen: sie faßt den

Titanen wesentlich als Machtmenschen und ist vertreten durch Grillparzer's Böhmenkönig Ottokar, sowie durch Gestalten Grabbe's und Hebbel's, die andere bleibt im Gefolge Goethe's, und hier hat Nietzsche seinen unmittelbaren Vorgänger.

Seit längerer Zeit ist auf Hölderlin's Empedokles als ein Mittelglied zwischen den Übermenschen des Sturmes und Dranges und Zarathustra hingewiesen worden: hier ist der Geistesheld, der zugleich ein Volksführer ist, der Lehrer und Freund seiner Jünger, der Verkünder erhabener, alle Schranken des Hergebrachten durchbrechender Weisheit, einer Weisheit, die nicht ererbt oder erlernt, sondern im tiefsten Innern erlebt ist. Hier ist auch ein neuer Mensch, ein Übergroßer, Unbegrenzter; er wird einmal Sophokles, dem Götterfreund, gegenübergestellt, der ist der Idealtypus, wie ihn seine Zeitgenossen anerkennen, alle Stirnen erhellen sich, wenn er erscheint, während an Empedokles das Herz sich «in schmerzlich fortgerissener Huldigung verliert» — so sollte auch Zarathustra den Übermenschen verkünden, der furchtbar sei in seiner Güte. Und die Feinde des Propheten sind «höhere Menschen»: der Priester, der Herrscher — sie sind im Besitz der Macht und wollen sie behalten, weil sie ihre persönlichen Interessen befriedigt, sie sind Vertreter des irdisch beschränkten Menschentums, und ein Frevler ist ihnen der Mann, der seine Seele bloßgibt, Unauszusprechendes verschüttet, als wäre es Wasser. Neben dem Gegenzatz zur bestehenden Ordnung ist noch ein zweiter vorhanden: der Übermensch und die Vielzuvielen. An das Volk, die Menge, hatte sich Empedokles zunächst gewendet, er muß erleben, daß der Priester sie besser zu leiten weiß; ein Ausgestoßener wandert er in's Elend. Der Tag kommt, da die Masse ihn ruft, und sie ruft vergeblich: Empedokles mag nicht mehr ihr König heißen: er hat seinen Weg gewählt und wird ihn zu Ende gehen. Er hat der Menge genug gegeben, wovon sie leben kann; mag es ihre Sorge sein, aus der Erinnerung an ihn sich zu bereiten für eine neue Zeit: «die glücklichen Saturnus-Tage, die neuen, männlicheren».

Daß Hölderlin's Dichtungen Nietzsche sehr wohl bekannt waren, wissen wir, es ist durchaus anzunehmen, daß er auch das Empedokles-Fragment gelesen hat; aber um die Frage, ob und wie weit er sich bei der Konzeption des Zarathustra daran erinnert hat, handelt es sich hier gar nicht: selbstverständlich ist Zarathustra zunächst und vor allem ein Erzeugnis von seines Schöpfers eigenem Erleben. Aber er ist auch eine literarische Gestalt, und diese in eine Entwicklungs-

reihe zu stellen, haben wir ein gutes Recht; genau so wie es noch lange nicht heißt, daß Goethe nach Marlowe oder Shakespeare schielte, wenn wir bei seinem Faust daran denken, wie die Aufnahme Shakespeare's in Deutschland das Ihre dazu beitrug, daß die Sturm- und Drangzeit ihre Lust daran hatte, überlebensgroße Charaktere zu schaffen. So reiht sich der Faust, wahrlich ein Sinnbild innersten Erlebens, als literarischer Typus an den Übermenschen der Renaissancezeit; an Faust aber schließt sich durch Vermittlung des Hölderlin'schen Empedokles der Typus Nietzsche's.

Und damit ergibt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen diesem und der Shakespeare'schen Ausprägung der Gestalt. Der Elisabethinische Übermensch war der Sohn einer Zeit, in der eine glänzende Entwicklung der äußeren Lebensbedingungen, eine unübersehbare Erweiterung des geographischen Gesichtskreises dem Geiste die Schwingen gelockert hatte — kein Wunder, daß der geniale Einzelmensch damals zunächst als der Eroberer, der Machtpolitiker aufgefaßt wurde, trägt doch selbst der englische Faust — wir sahen es — Züge dieses Bildes. So erschien denn auch Shakespeare's Blick der Übermensch zunächst und vor allem als Feldherr und Staatsmann, sein Ziel ist politische Macht, nach außen erstreckt sich sein Willen; die scheinbare Ausnahme Prospero bestätigt die Regel: auch seine Weisheit dient ihm letzten Endes dazu, sein verlorenes Herzogtum wiederzugewinnen.

Der deutsche Übermensch war dagegen der Sohn eines Volkes, das auf dieser Stufe seiner Entwicklung politische Machtziele nicht kannte: das Ideal ging auf Erhöhung der Persönlichkeit durch Steigerung des Innenlebens; dem Gegensatz der Elisabethiner: Mensch und Welt, entsprach hier der Gegensatz: Mensch und Gott. Gewiß, wir haben auch Wallenstein und Ottokar, aber sie sind ihren Schöpfern Frevler, sie können nicht als Verkörperungen allgemeiner Strömungen der Zeit gelten, sondern stehen unter dem Einfluß einer Einzelerscheinung, derjenigen Napoleon's — der typische deutsche Übermensch trägt die Züge des Forschers, des Lehrers, des Propheten, es gilt von ihm das Faustwort: «Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, will ich in meinem innern Selbst genießen»: sein Willen erstreckt sich zunächst nach innen.

In diese Reihe aber stellte Nietzsche sein Ideal; auch sein Übermensch ist zuerst der Mensch des gesteigerten Innenlebens. Zarathustra liebt den, der «über sich selber hinaus schaffen will und so zugrunde geht»; er trachtet nicht nach Herrschaft: «nicht soll Zara-

thustra einer Herde Hirt und Hund werden». Aber er ruft nach Freunden und Gefährten, nach Schülern und Jüngern — und wieder nicht, um sie zu beherrschen: er sendet sie fort, heißt sie ihn verlieren und sich finden, erst wenn sie ihn alle verleugnet haben, will er ihnen wiederkehren. Denn nicht der Machtwillen eines einzelnen soll gelten im «Kinderlande», es soll gesteigerten Persönlichkeiten gehören; nicht ein vom Zufall der Welt geschenktes Genie ist der Übermensch der Zukunft, sondern das Ergebnis planvoller Züchtung: «der Mensch ist etwas, das überwunden werden muß, damit der Übermensch werde.» Das aber kann nimmer auf Gebot eines Machtpolitikers geschehen, sondern ist innere Arbeit, Wirkung der Lehre eines Propheten, und damit scheidet sich grundsätzlich Nietzsche's Typus der Gestalt von dem Shakespeare's, und unberechtigt, wenn auch zu unserem Schicksal gehörig, ist es, daß er als Vertreter eines deutschen Imperialismus hingestellt wird, von dem sein Schöpfer nichts wissen wollte und mit dem das Geschöpf nach Ursprung und Art nichts zu tun hat.