

Shakespeare in Deutschland

Noch zu Shakespeares Lebzeiten, im Jahre 1604, also vor 410 Jahren, konnte man wohl zum ersten Mal eine Aufführung eines seiner Werke auf dem deutschsprachigen Theater sehen. In Nördlingen spielte eine anonyme englische Vagantentruppe „Romeo und Julia“. Diese sogenannten Englischen Komödianten zeigten ihre an Shakespeares Text orientierten und dann improvisierten Darbietungen auf Einladung begeisterter Fürsten in Kassel, wo auch das erste deutsche Theatergebäude stand: das „Ottonium“, in Braunschweig, Dresden und vielen anderen Städten, dann 1611 den „Kaufmann von Venedig“, 1629 „Titus Andronicus“, 1626 wieder „Romeo und Julia“, sowie „Julius Caesar“, „König Lear“ und daraufhin in immer kürzeren Zeitabständen immer wieder „Julius Caesar“, „Othello“, „Titus Andronicus“, „Lear“ und ab 1677 Shakespeares Komödien. Der deutsche Dichter und Dramatiker des Spätbarocks, Andreas Gryphius (1607-1671), bearbeitet das Satyrtheater aus dem „Sommernachtstraum“ als „Absurda Comica oder Herr Peter Squentz“ (1658) und eröffnet damit die lange Reihe von deutschsprachigen Shakespeare-Bearbeitungen.

1624 erschien **Frederick Menius** zweite Edition der „*Englischen Komödien*“, seit 1766 **Wielands** Übersetzung von 22 Dramen, 1777 die erste vollständige deutsche Ausgabe von **Eschenburg** und 1780 die **Eckertsche** Gesamtausgabe und endlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also in der Epoche der Romantik, die berühmte **Schlegel-Tiecksche** Gesamtübersetzung. Bis 1927 erscheinen mehr als 14 mehr oder weniger vollständige Ausgaben neben über 50 Einzelübersetzungen.

Im Jahr 2014 kann man in diesen und den nächsten Wochen auf den Spielplänen von 9 von 54 deutschsprachigen großen Stadttheatern sehen: in Landshut „*Macbeth*“, München „*Othello*“, in Cottbus und Leipzig „*Romeo und Julia*“, in Basel, Wiesbaden, und Hannover den „*Sommernachtstraum*“ in Dresden „*Hamlet*“ und in Wien „*König Lear*“. Dieser Shakespeare-Trend ist älter als in diesem und dem nächsten Jubiläumsjahr 2016. Shakespeare ist der meist gespielte Dramatiker.

Diese statistische Rekordzahl ist umso erstaunlicher als parallel zu Shakespeare die Dramatiker des französischen Klassizismus: **Racine, Corneille und Moliere** in der Tradition der Antiken-Renaissance die „Poetik“ von **Aristoteles** in Verbindung mit **Horaz, Seneca, Plautus und Terenz** interpretieren und zum Regelwerk machen wie die Italiener in ihrer *Commedia erudita*. Unter diesem Einfluss verfasst der Literaturreformer **Martin Opitz** (1597-1639) seine didaktischen Schriften („*Buch von der deutschen Poeterey*“ (1624), die auch auf die patriotische Verbesserung der deutschsprachigen Literatur zielen, vor allem aber auf einen internationalen Standard im Vergleich zu den Nachbarländern. Opitzs Bemühungen um Drama und Theater in Deutschland trifft sofort auf Zustimmung, hier vor allem bei den Dramatikern **Daniel Casper von Lohenstein** (1635-1683) und dem schon erwähnten **Andreas Gryphius** und seinen Trauerspielen. Opitz und mit ihm die deutschen Barockdichter nehmen die französischen Dramatiker und ihre Aristoteles-Interpretation wortwörtlich und stellen ihre akademisierenden Regelwerke (noch nicht bewusst) gegen Shakespeare. Das bezieht sich sogar auf die Kunstsprache des deutschen Trauerspiels, die nur von dem adeligen Personal dieser Literatursorte gesprochen werden darf, nicht vom gemeinen Volk der Komödie in Prosa: Der französische Alexandriner wird jetzt obligat, während der *englische Blankvers* etwa Shakespeares, **Dekkers, Marlowes oder Ben Jonsons** sich noch nicht durchsetzen kann. Der der deutschen Literatur jetzt durch Opitz aufgepfropfte Alexandriner entpuppt sich für die die Schreiber zweiter Qualität als zu künstlich, um für die Dauer hier Fuß zu fassen. Die französische Tragödie dieser Racine und Corneille kann man als „akademisch“ bezeichnen, als intellektuelles Konstrukt mit bei Opitz (1640) allzu

regelhaften Strukturen und Inhalten und wenn man so will: als Gegensatz zu Shakespeares „natürlichem“ Theater.

100 Jahre später wiederholt der Leipziger Literaturprofessor **Johann Christoph Gottsched** (1700-1766) in seinem „*Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*“ (1730) – ebenso als Reformator, aber diesmal aus dem Geist der Aufklärung – was Opitz (vergeblich) provoziert hatte: ein Regeldrama und –theater. Gottsched vertreibt den Hanswurst/ Pickelhäring, den shakespeareschen Narr oder Clown, aus dem Theater. Der Narr passe nicht in die Logik und Einheit der dramatischen Handlung oder Fabel. Gottsched will diese Handlung/ Fabel also purifizieren. Diese angebliche aus französischer interpretatorischer Sicht aristotelische Einheit der Handlung, aus der das Drama entstehen soll, ist im Vergleich zu Shakespeares Handlung, die aus dem Individuum entsteht, akademisch und leblos-regelhaft, für Shakespeare seine typische künstlerische Einheit innerer und dann äußerer Handlung. Der Protagonist Shakespeares bestimmt also die Handlung, womit im Gegensatz zu Racine und Corneille und damit den von ihnen beeinflussten Dramatikern ein individuell-psychologischer Charakter-Ansatz für später und heute vorprogrammiert ist.

Auch für die beiden anderen Einheiten – die des Ortes und der Zeit - als französische akademisierende und Opitzs Gottschedische Interpretationen des Aristoteles – kommen für **Shakespeare** nicht in Betracht. Shakespeare betrachtet den Verlauf des Lebens, nicht aber das Resultat von 24 Stunden an einem (zufälligen) Ort. Aristoteles Ständeklausel: die Tragödie für die Edlen, die Komödie für die Schlechten – wird mit Shakespeares Einfluss zwar noch nicht aufgehoben, aber seit **Gotthold Ephraim Lessing** (um 1750-60) als „bürgerliches Trauerspiel“ mehr und mehr relativiert und im „*Sturm und Drang*“ und später nahezu aufgehoben. Shakespeare mischt soziale Ober und Unterschichten, **Goethes** „*Götz von Berlichingen*“ (1772) sogar in den Dialekten. Vers und Prosa gehen damit eine dramatische Einheit ein, und die sozialen Ethiken gleichen dramatisch einander an. Die strikte Trennung wird obsoleter.

Um die Mitte des 18. Jahrhundert wird von **Herder, Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller und Lenz** der poetische Rigorismus der Aristoteles-Interpretation des französischen Klassizismus und seiner deutschen Anhänger aufgegeben, zugleich mit der früh-romantischen Kritik **Bodmers und Breitingers** an **Gottscheds** Akademismus, dessen veraltetes Prinzip der Mimesis: der *Nachahmung der Natur* als Kopie-ismus (Goethe) bzw. Fotografismus. Mit Klopstock beginnt zur selben Zeit der freie Vers, der rhythmisch dem inneren individualistischen Bild von der Natur Ausdruck verleiht. Der Blankvers ist freier als der Alexandriner.

Mit dieser Verlagerung auch im Sprachlichen ist die Brücke zu Shakespeares Werk geschlagen. In Goethes Sturm und Drang-Drama „*Götz von Berlichingen*“ (1772), noch im „*Egmont*“ (1788) und in Goethes früher Lyrik (Prometheus als menschlicher Schöpfer) und **Schillers** „*Räuber*“ (1781), in den Dramen der Sturm und Drang-Dichter **Lenz und Klinger**

findet sich der Restriktismus beiseite gestoßen. Das Individuum, bei Shakespeare erkannt, bestimmt die dramatischen Einheiten von Handlung, Ort und Zeit, die Sprache und sozialen Strukturen aus sich heraus. Die literarische Revolution des Sturm und Drang ist aggressiv. Besonders anschaulich stellt sich diese Revolution dar in Goethes programmatischen Aufsätzen „Zum Schaekspears Tag“ (1771), „Shakespeare und kein Ende“ (1813-16) und in seiner „Nachlese zu Aristoteles Poetik“ (1826), sowie in Lenzs Aufsatz „Anmerkungen übers Theater“ (1774): Shakespeare stelle den Ausgleich her zwischen antik-klassizistischem Sollen (durch etwa das Schicksal) und dem individuellen Wollen der Moderne.

Seit Lessing, den frühen Romantikern, dem Sturm und Drang, spielen die deutsch-sprachigen Theater keinen Racine oder Corneille, außer Moliere, keine barocken Trauerspiele oder Dramen, die in irgendeiner Weise damit zusammenhängen. Umso mehr – auch rein statistisch – die intensive Pflege des Dramas und Theaters Shakespeares in Deutschland.

