

Das Lachen im *Mittsommernachtstraum*

Einführung

In diesem Texte über Lachen und Humor habe ich Inspiration in einer Zeit gesucht, in der Humor ins Zentrum der Aufmerksamkeit gezogen wurde. Das war an der Grenze des späten Mittelalters und der Renaissance. Die Wurzeln der Moderne stammen aus dieser Zeit (Toulmin in *Cosmopolis. The hidden agenda of modernity*) und in diesem Zusammenhang nenne ich die Namen von Erasmus, Rabelais, Montaigne, Cervantes und Shakespeare. Die vier genannten Autoren rückten auf ähnliche Weise und aus gleichen Gründen das Lachen in den Mittelpunkt wie Shakespeare.

Zuerst bespreche ich das Lachen und auch das Lächerliche als gesellschaftliches Phänomen. Dann lasse ich Theorien darüber Revue passieren und versuche diese auf die Werke von Shakespeare anzuwenden. Zur weiteren Konkretisierung hole ich dies näher an den letzten Akt des *Mittsommernachtstraums* heran. Dieses Fragment habe ich gewählt, weil hierauf haarscharf Freuds spätere Aussage über den Humor anwendbar ist: *Sieh' her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen.* (Freud in *Der Humor*).

Einleitung

Die Renaissance folgt einer Zeit des Obskurantismus und des Aberglaubens. Diese Sachen haben ihre traurige, aber auch ihre humorvolle Seite. Diese Einsicht gewann einen Höhepunkt in der letzten Geschichte des sechsten Tages des Decamerone über Bruder Cipolla: Ich werde versuchen nachzuweisen, wie in Shakespeares *Mittsommernachtstraum*, die durch Animismus und Aberglauben gespeisten Ängste von der dramatischen Illusion und Desillusion humorvoll ersetzt werden. Ich definiere diesen Vorgang als die komische Katharsis.

Noch etwas: Humor, Torheit und Verrücktheit kreieren im Theater eine eigenständige Wirklichkeit. Der unumgängliche Wahrheitsbeweis dafür ist, dass unter dem Druck der

Puritaner das Theater Shakespeares 1644 schließen musste und danach abgerissen wurde. Das verweist uns auf die Gegenwart. Da werden in manchen Ländern Leute, die über die Aktualität etwas Lustiges zu sagen haben, wenn sie überhaupt ihres Lebens noch sicher sind, einfach mundtot gemacht. Es war sehr verlockend, zum Schluss etwas darüber zu bemerken. Ich habe es mich nicht getraut. Die Aktualität von Shakespeare spricht, auch in dieser Hinsicht, für sich.

Humor und Torheit auf der Grenze von Mittelalter und Renaissance

Bevor ich eine Theorie über Humor und Torheit herantrage und mich mit Shakespeare auseinandersetze, folgt hier eine kurze Skizze der Torheit in seiner Zeit.

Es gab damals offensichtlich einen großen Bedarf allerhand in Wort und Schrift ins Lächerliche zu ziehen und dem Gespött preiszugeben.

Freiräume bildeten sich heran, worin sich durch die Torheit eine zeremonielle Katharsis vollziehen konnte. Die Folgen waren die Unterminierung von Glaube, Aberglaube, Quacksalberei und wachsende Bedenken und Skepsis gegenüber den neuen Wissenschaften und der um diese gebauten professionellen und semiprofessionellen Berufsausübung. Weiterhin versuchte man, eine rituelle Prävention zu der schon damals epidemiologischen Melancholie herbeizuführen.

Dann war da noch die Angst vor Allem, worin die Menschen einander ähnlich seien: *The heartache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to (Hamlet 3,1,62-63)*.¹

Dazu gehört auch die Liebe. Auch und eben in der glücklichsten Verbindung wissen die Geliebten, dass der Tod sie einmal beenden wird. Das war ein zeitlos gültiger Tatbestand. Je größer und authentischer die autonome Wahl, um so größer die Drohung und Angst vor der heteronomen Willkür des Schicksals.

*Or, if there were a sympathy in choice,
War, death, or sickness did lay siege to it,
Making it momentary as a sound,*

¹ Die englischen Texte sind aus *The Arden Shakespeare*. Die Übersetzungen aus dem Französischen sind von mir.

Swift as a shadow, short as any dream / (A Midsummer Night's Dream 1,1,141-144)

Die Tradition der komischen Torheit herrschte vor allem auf dem Lande. Es gab dort eine Mischung von Religion, Magie und Blindgläubigkeit, womit Spot und Satire sich füttern konnten.

Elemente des Narrenfestes und Karnevals wurde in die Organisation der städtischen Narrenfreiheit eingefügt und neue Aktivitäten bekamen ihren Platz. Auch soll man darauf achten, dass in England Festivitäten im Umfeld der Königin - im Winter am Hofe und im Sommer auf dem Lande - eine wichtige Inspiration darstellten: *Court and Country*. Im Sinne des holländischen Festkalenders des Jahres wurden *Königstag* und Karneval eingeschrieben in einen Jahresalmanach, worin Torheit und Gelächter das Jahr hindurch Raum und Rhythmus bekamen.

Wem fiel in dieser Art von Festivitäten die Hauptrolle zu? Das waren die Narren. Die Narrenfeste zogen eine sehr heterogene, sehr bewegliche und auf großen Strecken herumschweifende Bevölkerung an: *mimi, pantomimi, histriones, ioculatores*.

Das bevorzugte Symbol der Torheit war in all seiner Ambivalenz der Esel. Die Zerstörung der Fassade des schönen Scheins war die wichtigste Zielsetzung ihrer Aktivitäten. Sie waren in dem Jahreskalender aufgenommen; eine von Arbeit, Leben und Weltanschauung ausgegliederte bunte Reihe von Aktivitäten: Jahrmärkte, Kirmes, Obstfeste, Heiligenfeste, Hochzeiten usw. Eine zwischen Mittsommer und Mittwinter eingeklammerte Anatomie von Zeit und Jahreszeit also.

Der Narr repräsentiert zwei Bestandteile des menschlichen Daseins. Einerseits ist er blinder Passagier auf einem Narrenschiff der fahrenden Leute und als solcher den reinen Elementarbedürfnissen und Begierden der Existenz unterworfen. Andererseits gibt es dort eine schwer zu bestimmende optische Metaebene, von der aus mit Luzidität die sich hinter schönem Schein versteckende Absurdität mit Spott und Zynismus ins Auge gefasst wird. Schiffer und Loreley zugleich.

Meiner Meinung nach führt eben die dieser Zwiespältigkeit innewohnende Inkongruenz den Humor herbei. Unter dem Gesichtspunkt der Verspottung und, nicht zu vergessen, Selbstverspottung werden wir das Leben mehr genießen.

Diese Ansicht versuche ich anhand der drei folgenden theoretischen Ansätze weiter zu erklären: Wie gesagt, interessiert mich die Inkongruenz in diesen Theorien. Nicht zufällig haben die folgenden drei theoretischen Annäherungen eine analoge Struktur:

Drei theoretische Modelle

Victor Hugo und das Groteske

Ich fange mit der Einführung zu Victor Hugo und seinem Theaterstück *Cromwell* an. In dem Moment als der Mensch, dank des Christentums, anfang, sich als eine mittels Körper und Seele zusammengestellte Einheit zu betrachten, wurde erst dem Humor und dem Gelächter der Weg geebnet. Aus der lächerlichen Inkongruenz von Körper und Seele war das Groteske geboren. Der Mensch versteht sich als eine mit Lüsten und Lasten befrachtete, der Gravitationskraft der alltäglichen Bedürfnisse unterworfenen körperlichen Masse. Diese wird von einem, im spirituellen Raum flatternden Geiste überall dort, wo die Einbildungskraft ihm das in der fantasierten Unendlichkeit gestattet, überflogen. Victor Hugo behauptet, dass das primär Körperliche im Spiegel der Seele einen komischen Eindruck macht. Diese Ansicht lässt sich meiner Meinung nach sehr gut verteidigen. Ich sehe nicht ein, warum das Umgekehrte nicht auch der Fall sein sollte. Die thrakische Frau, die sich zu Tode lachen musste, als Thales in der Betrachtung der Sterne versunken auf den Mund fiel, kann dabei mitreden.

Bergson: Körper und Seele

In seiner wohlbekannten Studie *Das Lachen (Le Rire)* entfaltet der französische Philosoph eine Theorie des Komischen. Auch dieser Theorie liegt der Zwiespalt von Körper und Seele zugrunde.

Wie Victor Hugo unterstellt Bergson eine Dualität zwischen Körper und Seele. Diese verhalten sich in einem Zweikampf folgendermaßen: Die Seele oder der Geist ist in der Arena der menschlichen Konstitution fortwährend dabei, das Körperliche seiner seelischen Art und Weise gefügig zu machen. Der Körper lässt das aber nicht so einfach passieren. Der

Geist ist flexibel und biegsam. Der Körper dagegen ist lieber unbeweglich, untätig, träge und hölzern. Bergson formuliert es folgendermaßen: Die Materie ist (in ihrem Streit mit dem Geist) so starrköpfig wie ein Esel. Sie zwingt die immer aufmerksame und erhabene Seele ihrem trägen Rhythmus und Beharrungsvermögen nachzufolgen und versucht sie zum Automatismus zu reduzieren. Wo das Körperliche oder die Materie diesen Streit gewinnt, entsteht Bergson zufolge ein komisches Ergebnis.

Die Bedeutung des Komischen ist bei Bergson eng mit dem Eckigen, Unbeholfenen und Ungeschickten verknüpft. Das Schlüsselwort im Bedeutungsfeld ist hier hölzern. Das ist kein Wunder; denn Bergson liebt es, in Bezug auf das Komische auf Marionetten zu verweisen. Es ist die Idee des vom Körper geschlagenen Geist oder im Körper abwesenden Geist, die sich hier breit macht. Wörter wie geistabwesend, gedankenversunken, zerstreut, schusselig usw. konstituieren die Substanz des Komischen. Auch Starrheit und mentale Bewegungslosigkeit gehören zum komischen Raritätenkabinett. Viele Beispiele aus seiner Darstellung kommen aus den Komödien von Moliere. Viele berühmte Passagen aus der Filmgeschichte scheinen entworfen zu sein, um die Angemessenheit der Ideen Bergsons zu belegen: Der Anfang der *Modernen Zeiten* von Chaplin und das ganze Werk von Buster Keaton, der seine Karriere im Zirkus seiner Eltern als ein Stück Holz begann (vgl.: Felicitas Hoppe: *Unglücksselige Begebenheiten*).

Die Annäherung Bergsons ist beschränkt. Schadenfreude und Überlegenheitsgefühl stellen sich in seiner Annäherung mit größerer Prägnanz heraus. Mit dem gemilderten Humor, für den Freud als siebzigjähriger soviel übrig hatte, hat es noch weniger zu tun.

Nagel: sub specie aeternitatis und sub specie theatri

In ihrem Dualismus sind die Ansichten von Thomas Nagel wieder analog zu den Theorien von Hugo und Bergson. Wie der Narr stellt Nagel sich die Frage, was es bei/mit allem, was wir machen, auf sich hat (Nagel in *Absurdity* und *The View from Nowhere*). Die Frage nach dem Sinn unseres Bemühens also. Zur Bearbeitung dieser Frage gibt es zwei Betrachtungsweisen. Die erste ist die der kurzzeitigen Überlebensperspektive. Nagel vergleicht diese mit der eines Radfahrers, der auf das Pedal treten muss, um das

Gleichgewicht zu halten. Von diesem letzten Gesichtspunkt aus ist alles mit einem Schleier des Ernstes bedeckt. Als zweiten allgemeingültigen Aspekt auf die Sachen des Lebens legt Nagel das, was er in *The absurd* den Blick *sub specie aeternitatis* und in seinem späteren Werk *den Blick von nirgendwoher* (*the view from nowhere*) nennt, dar. Mit dieser Perspektive stellen sich die Absurditäten und Irrationalitäten des Lebens klar heraus: *the view is at once sobering and comical*.

Wesentlich in der Darstellung Nagels ist die Behauptung, dass beide Sichtweisen im mentalen Vorstellungsraum von jedermann nicht nur nebeneinander existieren, sondern auch miteinander interagieren. Diese Interaktion führt zu einer milden Absurdität. Ein Beispiel: Woody Allen erzählt am Anfang von *Annie Hall* folgenden Witz: Zwei Frauen sitzen in einem Restaurant. Die eine sagt: *Das Essen ist hier schrecklich*. Die andere antwortet: *Und am grausamsten ist, dass die Portionen so klein sind*. Der Kommentar von Allen: so ist es auch mit unserem Leben. Das Leben ist nicht immer leicht und schön. Was wir aber am meisten bedauern ist, dass es so kurz und unbedeutend ist. Dass wir aus ähnlicher Sichtweise das ganze Leben betrachten können, beweist Heines wunderbarer Satz:

Bis auf den letzten Augenblick spielen wir Komödie mit uns selber. Wir maskieren sogar unser Elend, und während wir an einer Brustwunde sterben, klagen wir über Zahnweh. (Heine in *Das Buch le Grand*).

Es ist meine Behauptung, dass man die milde Absurdität mit Humor gleichstellen kann. Es ist die sinnvolle Umkehrung von Freuds Definition in *Der Witz* (Freud *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*): Der Unsinn, der dem Sinne innewohnt.

Die Kraft von Nagels Abhandlung im Vergleich zu der von Bergson ist der Raum, den es da neben der Schadenfreude auch für den Selbstspott gibt. Bei Bergson kann man Lachen über einen, der in die Grube fällt, die er anderen gegraben hat. In der Sichtweise Nagels wird einem klar, in wie viele Gruben man fallen kann, wenn man in voller Konzentration dabei ist, sich selber Monumente zu errichten. Stärker noch - in der Philosophie von Nagel wird der observierende Überblick eines mit seinem Leben spielenden Komödianten mit Nachdruck unterstellt.

Ich behaupte, dass die *sub specie aeternitatis* bei Nagel sich hier nicht wesentlich unterscheidet von dem *specie theatri*, das von Shakespeare, Erasmus und vielen ihrer Zeitgenossen hervorgehoben wurde.

Der Liebhaber des Theaters lässt sich im Theater, und sicher bei Shakespeare, in die Spitze der Imagination und die Perspektive auf Jahre und Zeiten führen, um dann nachher sofort, zu ebener Erde, in die Tretmühle der alltäglichen Existenz einzusteigen. Das ist genau die von Nagel in seinen Aufsätzen und in den dargestellten Beispielen von W. Allen und H. Heine hervorgehobene Inkongruenz. Dieses werde ich im Folgenden weiter erörtern.

Shakespeare: die mehrfache Globalisierung der Torheit

Im Werk von Shakespeare umspannt die Torheit drei Welten: die Außenwelt, die Innenwelt und die Welt des *Mundus Theatri*.

Was die Außenwelt betrifft, sind die Beispiele, die dieses illustrieren können, vielbedeutend. In *Twelfth Night* sagt der Narr Feste: Foolery, sir, does walk about the orb like the sun, / it shines everywhere (3,1,37-38). In *As you like it* ist es das Bekannte: All the world's a stage, / And all the men and women merely players (2,7,140-141).

Parallel zur Außenwelt entsteht auch die Innenwelt: Hamlet sagt es folgendermaßen: ... *whiles memory holds a seat / In this distracted globe (Hamlet 1,5,96-97)*.

Und in *Richard II* macht er die Torheit zum Mitregierenden. Der mentale Innenraum des Gehirns eines Königs und die dramatische Rolle des universellen Narren darin wird folgendermaßen umschrieben:

*All murdered. For within the hollow crown
That rounds the mortal temples of a king
Keeps Death his court; and there the antic sits,
Scoffing his state and grinning at his pomp.
(Richard II 3.2,160-163)*

Neben Innen- und Außenwelt gibt es da auch noch die Welt des Theaters; *Theatrum Mundi*. In dem wichtigen Prolog aus *Henry V (Henry V, Prologue 13,)* nennt der Prologsprecher die

Bühne *this wooden O*. Aber in dieses scheinbare Vakuum eines hölzernen **O** passt mit Hilfe des Vorstellungsvermögens des Zuschauers wirklich ALLES. Und das auf eine solche Art und Weise, dass der Unterschied zwischen der Leere der Bühne und der Fülle der innerlichen Imagination des Publikums tendenziell aufgehoben wird. Was ist hier Schein und was ist hier Wirklichkeit? Die Frage betont die Verrücktheit unserer Vorstellungen von Schein und Wesen (Sein). Im Theater wird die Torheit nicht nur zur Schau gestellt. Das Theater ist die Torheit. Weil hier alles anders ist als es den Anschein hat. Die zwei Prinzipien von *Bezauberung und Entzauberung* bestreiten hier einander die Existenzgrundlage. Die Leere des Podiums wird mit der Gutgläubigkeit der Einbildungskraft ausgefüllt: Dem Wesen eines der Theaterrealität innewohnenden Animismus und dessen Entzauberung zugleich. Diese Absurdität bestätigt Bergsons Aussage, dass der Blick *sub specie theatri* das Witzige in unserer Empfindung der Realität hervorhebt. Das fragt nach Parodie und Humor als Ergebnis der Art und Weise, wonach Schein und Wesen sich auf der Theaterbühne hinsichtlich ihrer Realitätsansprüche bekämpfen. Das wird im fünften Akt des *Sommernachtstraum* in einer Katharsis herbeigeführt, eine von einem befreienden Gelächter begleitete Szene.

Shakespeare war sich dieser komischen Essenz des Theaterspiels sehr bewusst. In jedem Winkel und jeder Ecke seiner Arbeit gibt es die närrischen Figuren. Sie versuchen Leuten, die zu viel Theater spielen, die Maske abzunehmen. Die Tragödien bilden hier keine Ausnahme. Hamlet, der behauptet, den Schein nicht zu kennen (*Seems, madam? Nay, it is. I know not seems.*), nimmt zur Entlarvung der Bedeutung der Ereignisse, eine närrische Haltung an (*an antic disposition: Hamlet, 1, 170-172*). Auch am Ende des *King Lear*, wo fast alle Hauptfiguren, außer dem Narren, den Löffel abgeben, erklingt Lachen in den unvergesslichen Worten von Lear zu seiner geliebten Tochter Cordelia. Dort glänzt wie nirgendwo in seinem Werk die Aussichtslosigkeit des Trauerspiels des Lebens:

... *So we'll live
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies, and hear poor rogues
Talk of court news; and we'll talk with them too -
Who loses and who wins; who's in, who's out -
And take upon's the mystery of things
As if we were God's spies.
(King Lear 5,3,11-17)*

Sehr dicht besiedelt sind seine Stücke mit Clowns, Narren und Tricksern. Diese sind aber nicht die einzigen Personifizierungen des Humors und der Torheit. Auffallend sind die vielen weiblichen humorvollen Hauptpersonen in den Komödien: Beatrice in *Much ado about Nothing*, Rosalind in *As you like it* und in geringerem Maße Viola in *Twelfth Night*.

Ganz im Einklang mit den theoretischen Hauptansätzen oben repräsentiert der Narr bei Shakespeare sowohl den alltäglichen Lebensgang als auch den Blick von oben herab auf das charakterlos Unstetige der Lebensabläufe.

Großartig ist die Art und Weise wie der Narr Feste in *Twelfth Night* das *sub specie aeternitatis* mit dem *sub specie theatri* in der Schlußballade zusammenfließen läßt.

*A great while ago the world begun,
With hey, ho, the wind and the rain,
But that's all one, our play is done,
And we'll strive to please you every day.*
(*Twelfth Night* 5,1,398-401)

Der größte Narr bei Shakespeare ist eigentlich kein Narr. Das ist einfach Fallstaff. In seiner Handlungsweise und im Benehmen ist Fallstaff die fettleibige Dramaturgie von Nagels Theorie in eigener Person. Schlaue, ausgefuchste und feige bewegt er sich dickleibig und wohlgenährt als fleischgewordenes labiles Gleichgewicht durch das Leben.

Seine ersten Worte im zweiten Akt von *Henry IV* sind schon sehr charakteristisch: Now Hall, what time of the day is it, lad? (*Henry IV*, Part 1 1,2, 108) Die Antwort ist ebenso vielbedeutend:

What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack and minutes capons and clocks the tongues of bawds and dials the signs of leaping-houses and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day.
(*Henry IV*, Part 1 5,1, 5-11)

Daneben überschreitet er die beschränkte Perspektive der Tagesstunde, lässt von irgendeinem spirituellen Weitblick jenseits von Leben und Tode (*view of nowhere*) die Absurdität der Schicksale auf der Erde sichtbar werden und hält seine unübertroffene Ansprache über Ehre.

*Can honour set to a leg? no: or
an arm? no: or take away the grief of a wound? no.
Honour hath no skill in surgery, then? no. What is
honour? a word. What is in that word honour? what
is that honour? air. A trim reckoning! Who hath it?
he that died o' Wednesday. Doth he feel it? no.
Doth he hear it? no. 'Tis insensible, then. Yea,
to the dead. But will it not live with the living?
no.*

(*Henry IV, Part 1* 5,1, 131 – 138)

Das war Fallstaff: komisch und kosmisch. Einerseits die komische Banalität der Tagesstunde und andererseits der imaginäre Nullpunkt eines Nichts. Die Ehre als das Symbol einer Unsterblichkeit, die es in der Ewigkeit nicht gibt.

Und dann noch Puck, alias Robert Goodfellow, die große Personage im *Mittsommernachtstraum*. Als Hofnarr des Elfenkönigs Oberon ist er der märchenhafte Antipode von Fallstaff. Der widerwillige Drahtzieher, Hauptdarsteller und zugleich Zuschauer einer böartigen Intrige. Er ist die Verkörperung der Ambivalenz und Inkongruenz. Ihm wird das karnevaleske Prädikat *preposterous* (*vorhinten*) beigemessen. Er ist vorn und hinten zugleich, das soll sagen: überall und nirgendwo. Wie in einem magischen Ballett begleitet er in der Bewegung des Glücksrads die Leute, die ihm anvertraut sind: *Up and down, up and down, / I will lead them up and down (A Midsummer Night's Dream 3,2,396-397)*. Sieben Minuten schneller als der Sputnik umzirkelt er die Erde: *I'll put a girdle round about the earth / In forty minutes (A Midsummer Night's Dream 2,1,175-176)*. Das Theater liebt er auch, besonders wenn die Menschen dort ihr Wesen treiben: *Shall we their fond pageant see? / Lord what fools these mortals be! (A Midsummer Night's Dream 3,2,114-115)*. Sind die Leute komisch, weil Sie sterblich sind? Wie viel Freude und Gelächter würde mit der eventuellen Unsterblichkeit des Menschen verschwinden?

Als Puck ist er ein Quälgeist, immer bereit mit den Leuten auf dem Lande Schabernack zu treiben. Als Robert Goodfellow ist er ein aus seiner christlichen Ausrüstung ausgebrochener Schutzengel, der sich nicht nur um Haus und Herd der Menschen kümmert, sondern auch über die ewige Verwirrung über Schein und Wesen beim Menschen Erbarmen zeigt und so die komische Katharsis im *Mittsommernachtstraum* tröstend zu Ende führt.

Der *Mittsommernachtstraum* zwischen Animismus und Animation

In diesem letzten Paragraphen hole ich den fünften und letzten Akt des *Sommernachtstraums* heran. Dieser fängt in dem Moment an, als sich die liebenden Paare, wie es zu in einer Komödie passt, gefunden haben und zusammen mit Theseus, dem Herzog von Athen und seiner Geliebte Titania, hochzeitsbereit und hochzeitsbelustigt am Tisch sitzen. Shakespeare hat dieses *Happy End* nicht genügt. Er hat schließlich noch einen Akt mit großer Lachdichte angehängt. Eine komische Katharsis, auf die die Intrige im ganzen Theaterstück mit großem Raffinement und Schritt für Schritt angelegt hat.

In den vorigen vier Akten musste die wahre Liebe erkämpft werden. Nichts für nichts. Ohne Glück hatten sie es nicht fertig gebracht. Wie es, wie wir schon sahen, der alten Tradition zufolge die Gewohnheit war, wurde die authentische Liebe, eben in dem Maße worin sie authentisch war, von Außen belagert. Diesmal war es die Stumpfsinnigkeit des Gesetzes und die Autorität eines Vaters in Zusammenhang mit (misslungenem) Zauber und Magie, die das Glücksrad wie eine Turbine drehen ließ.

Besonders in den vorangehenden Nächten im Wald in der Nähe von Athen, wo die Handlung des Stückes sich größtenteils abspielt und wo die vier Geliebten beim finsternen Mondlicht die Nacht verbrachten, hat die Liebe viel zu leiden. Im Wald wohnte Oberon. Der dachte die Weisheit mit Löffeln gefressen zu haben. Wie stohdumm man sich dann manchmal benimmt, ist ja jedem bekannt. Die dumme Schlauheit ist der größte Gegner der Menschheit. Auch die wahre Liebe ist sich hier nicht sicher. Die Liebenden haben es bemerkt. Was hat Oberon gemacht? Man muss ja wissen, dass dort im Wald die *love-in-idleness* Blume wuchs. Wer den Saft dieser Blume im Schlaf über die Augen gestrichen bekam, verliebte sich bis über beide Ohren in das erste Wesen, dessen er beim Erwachen gewahr wurde. Wir machten

im vorigen Paragraphen schon Bekanntschaft mit Oberons Hofnarr Puck. Da hat Oberon den Puck mal mit einer sehr sonderbaren Aufgabe beauftragt. Er wurde beauftragt, mit dem Liebessaft an die Arbeit zu gehen und den Liebenden einiges davon auf die Augen zu schmieren, mit dem Ziel, der wahren Liebe zu helfen. Die Kombination von Zauberei und guten Zielsetzungen ist nicht immer so ergebnisreich, wie man es gerne wollte. Das Ergebnis war, dass jeder der vier Geliebten sich verliebt in einen, der die andere Person nicht liebt. Wie es in einem holländischen Lied lautet: *Die eine will einen anderen und der andere will die eine nicht. Der andere will eine andere und die eine leidet Schmerzen*. Deswegen sind die Liebenden durch die Hölle gegangen. Verletzte und verletzende Liebe in einer Gruppe von vier. *Who is afraid of Virginia Woolf* im Quadrat. Aber wie es in dieser Zeit noch üblich war, hatte man für jedes Übel ein zauberhaftes Heilmittel. Also gab es natürlich auch ein Heilkraut, um die Folgen misslungener Heil- und Zauberkunst zu bekämpfen. Oberon kennt sich aus und Puck wird mit der Wiederherstellung beauftragt. Das Ergebnis? Ein kompletter Reset der verkehrten Verhältnisse. Ende gut, alles gut: *All is well that ends well*. Das ist die Lage am Ende des vierten Aktes.

Jetzt wartet auf die jetzt sich richtig Liebenden am Anfang des Hochzeitsfestes eine neue Bezauberung: ein Theaterstück. Der Namen dieses Stückes? Es ist die *allertraurigste Komödie und (der) allergrausamste Tod von Pyramus und Thisbe*, die von einer Gruppe von Amateurspielern zur Gelegenheit dieser Hochzeit dargestellt wird. Das Stück fängt an. Der Inhalt des Stückes ist ganz besonders. Das Thema ist im Grunde nicht anders als das, was die vier Geliebten im Wald erlebt haben. Die wahre Liebe, die von der dummen Autorität der Eltern und von schicksalhaften Missverständnissen so bedrängt und bedroht wird, dass die Liebenden es mit ihrem Leben bezahlen müssen. Im Prolog wird die ganze Geschichte im Großen und Ganzen vorerzählt:

Pyramus und Thisbe lieben einander. Die beiden Elternpaare wollen nichts davon wissen. Zufällig sind die beiden auch Nachbar und Nachbarin. Eine Mauer trennt ihre Gärten. In der Mauer ist eine Spalte. Durch diese Spalte fließt der amouröse Austausch der Geliebten. Thisbe schlägt ein Treffen am Grabe einer gewissen Ninnie vor. *Abgemacht*, sagt Pyramus. Thisbe erscheint als erste am Ort. Dort erscheint auch ein Löwe mit blutigem Maul. Wahrscheinlich hat er eben eine Kuh verspeist. Thisbe rennt davon. Sie verliert ihren Mantel.

Der Löwe fasst den Mantel mit seinem blutigen Maul, aber beschließt sofort, dass man einen Mantel nicht fressen kann. Er lässt den Mantel los und geht davon. Pyramus trifft ein. Er sieht den blutbefleckten Mantel und entscheidet, dass Thisbe mit Haut und Haar aufgefressen ist. In großem theatralischen Stil nimmt er sich das Leben. Thisbe kehrt zur Unglücksstätte zurück. Sie sieht den Leichnam des Pyramus und nimmt sich das Leben in einem ebenso großem und ganz zu dieser Gelegenheit passenden und theatralischen Stil.

Ja, so geht es mit der Liebe, wenn die Umstände ungünstig sind. Das war der Prolog. Wir wissen jetzt alles, aber wer alles weiß und nichts gesehen hat, weiß nichts.

Dann kann das Spiel anfangen. Die erste Überraschung ist, dass die die beiden Gärten trennende Mauer ihren Auftritt macht als eine Person, die als Mauer verkleidet ist. Dies ist Animismus in optima forma. Darüber hinaus macht die Mauer sich bekannt als ein Schauspieler, der eine Mauer darstellt. *Jedes mal, wenn eine Person uns als ein Ding anmutet, müssen wir lachen* sagt Bergson. Dies ist aber unschlagbar. Hier wird etwas Entseeltes durch die dramatische Illusion wieder animiert. Das Publikum schenkt inzwischen in voller Freude dieser Vorstellung seine Gutgläubigkeit und die zugleich einleuchtenden Zweifel.

*In this same interlude it doth befall
That I, one Snout by name, present a wall;
And such a wall as I would have you think,
That had in it a crannied hole, or chink.
(A Midsummer Night's Dream 5,1,154-157)*

Kein Engländer wird mir das Versäumnis verzeihen, nicht zu melden, dass die dramatische Illusion einer Mauerspalte, wodurch die verbalen Liebkosungen zwischen Pyramus und Thisbe ihren Weg finden, einzig und allein durch die Spreizung vom Zeigefinger und Mittelfinger zustande gebracht wird. Das ist die Wechselsprechanlage, die Pyramus und Thisbe benutzen. Mauer und Spalte werden von den Geliebten, wie die Mitglieder eines immer hilfsbereiten Familienkreises, persönlich angedredet und gepriesen. Das Publikum lacht.

Dann kommt die Verabredung zu einem Rendezvous bei einer Grabstätte. Damit steht die Tür zum Galgenhumor jeglicher Art natürlich sperrangelweit offen.

Dann geht der Mond auf, aber dieses Mal nicht als der Mond, sondern als der Mann im Mond. Hier haben wir, meiner Meinung nach, den größten Geistesblitz, den Shakespeare bei der Arbeit am *Sommernachtstraum* gehabt hat. Gegenüber der schwermütigen und abergläubischen Mondsymblik vom Wahnsinn und der Unstetigkeit der Liebe und des Lebens, mit der das Stück bepackt ist, wählt Shakespeare hier die leichtfüßige Mythologie des Mondmannes. Genial, denn bis in unsere Zeit ist die Geschichte des Mannes im Mond ein spielerisches und liebenswürdiges, von Aufklärung und Mythomanie in Ehre gehaltenes Requisit in der Frontlinie der Säkularisierung.

Damit ist es folgendermaßen bestellt: Die Geschichte des Mannes im Mond hat zu tun mit einem Holzfäller. Er bestand darauf, am Sabbat oder Sonntag (beide Versionen gibt es) Holz zu fällen. Da begegnete ihm ein Zauberer oder Heiliger im Sonntagsanzug. Er wurde von ihm auf die Sonntagspflicht hingewiesen. Das stieß auf taube Ohren. Es sei ihm egal, so erwiderte der Holzfäller den Vorwurf, am Sonntag oder am Montag zu arbeiten. Dann scher' dich zum Monde, so lautete die Replik des Zauberers oder Heiligen und er ließ den Holzfäller zum Mond fahren, damit dieser dort für immer und ewig Montag feiern konnte. So geschah es.

Zurück zum Theaterstück. Der Mond tritt auf als der Mann im Mond mit einer Laterne, die den Mond darstellen soll. Wieder eine groteske Form der Animation. Er stellt sich folgenderweise vor.

*All that I have to say is, to tell you that the
lantern is the moon; I the man i' th' Moon; this
thorn-bush my thorn-bush; and this dog my dog.
(A Midsummer Night's Dream 5,1,247-249).*

Die Hilarität nimmt kein Ende mehr.

Inzwischen ist auch der Löwe eingetroffen. Auch er stellt sich vor und spricht beruhigende Worte zu den Damen.

*When lion rough in wildest rage doth roar,
Then know that I as Snug the joiner am*

*A lion fell, nor else no lion's dam.
(A Midsummer Night's Dream 5,1,217-219)*

Man sieht förmlich, wie das Publikum gegen seine eigene Gutgläubigkeit, an die es selbst kaum noch glauben kann, in Schutz genommen wird. Auch hier kann das Publikum das Lachen nicht unterlassen. Das Übrige der Geschichte kennen wir. Der Löwe verjagt Thisbe. Pyramus erscheint und beendet sein Leben und während er sich ersticht, findet er die Gelegenheit lautstark Wörter von sich zu geben, die ich dem Leser nicht vorenthalten will:

*Thus die I, thus, thus, thus!
Now am I dead.
(A Midsummer Night's Dream 5,1,289-290)*

Das am meisten reizende Beispiel der schon von vornherein misslungenen dramatischen Illusion und Animation aber zugleich auch der komischen Todesangstbeschwörung ist hier natürlich der Satz *Now am I dead*. Wer im Stande ist, das noch zu sagen, ist nicht tot. Ein wunderbarer Text von nur vier Wörtern. Wieder eine schöne, humorvolle selbstverweisende Vereinigung, die auf den ganzen Akt und eben auch auf das ganze Stück seine Ausstrahlung hat.

Als dann auch Thisbe ihr Leben und auch das Stück im Stück beendet hat, kommt der Skeptiker Theseus in seinem Dankeswort am Ende unterkühlt auf die letzten Worte von Pyramus zurück.

*No epilogue, I pray you; for your play needs no excuse. Never excuse; for when the players are all dead, there need none to be blamed. Marry, if he that writ it had played Pyramus, and hanged himself in Thisbe's garter, it would have been a fine tragedy - and so it is.
(A Midsummer Night's Dream 5.1,341-346)*

Nebenbei sehen wir, wie Shakespeare im komischen Selbstverweis als Autor und möglicher Hauptrollenspieler, der sich am Strumpfband von Thisbe erhängt, sich metaphorisch in die Grube fallen lässt, die er mit großer Sorgfalt und einem vielseitigen Repertoire an poetischen und dramaturgischen Mitteln andern gegraben hat. Großartige Neckerei und Selbstverspottung zugleich.

Wie laut und überschwänglich das befreiende Lachen damals geklungen hat, kann keiner sagen. Leute, die es hätten nacherzählen können, sind leider gestorben. Aber all die Dokumentation, die man darüber bekommen kann, belegt es unzweideutig: Das befreiende Lachen aber auch die eng damit verbundene Spielfreude am Ende des *Mittsommernachtstraum* gehört zum britischen Patrimonium.

Denn, allem Anschein nach, ist der *Mittsommernachtstraum* am Ende geträumt. Der Moment des Erwachens aus der traumhaften Illusion von Sprache und Bildern ist nahe. Und dann erklingt urplötzlich die Stimme von Puck alias Robin Goodfellow, der Elfennarr. Nach den Lachsalven geleitet er die Komik der Katharsis zur Vollendung. Er macht dies in der fast unmöglichen Doppelrolle des sorgsamem Butlers einerseits und des, zum letzten Male, die dramatische Illusion entzaubernden Gestalters der meist hochgestellten Weisheit, die man innerhalb des Rahmens eines Theaterstücks von sich geben kann, andererseits. Es ist auffallend, dass er sich hier ausnahmsweise nicht in seiner inkongruenten *Preposterität* nicht als *Puck*, aber im allerletzten Satz des *Mittsommernachtstraum* als *Robin (goodfellow)* bekanntmacht: *And Robin shall restore amends*.

Zuerst präsentiere ich ihn in der Rolle eines Butlers, dem, auf der ebenen Erde der alltäglichen Existenz, ein sauberes und aufgeräumtes Haus ebenso wichtig ist wie die angekündigte Hochzeit, die zwei Wochen dauern wird.

*Now are frolic; not a mouse
Shall disturb this hallow'd house.
I am sent with broom before
To sweep the dust behind the door.
(A Midsummer Night's Dream 5,1,373-376)*

Und dann, als letzte Worte des *Mittsommernachtstraums*, kommt das, was innerhalb des Rahmens des Spiels und des Werkes von Shakespeare als höchste Weisheit gelten darf. Die Evokation von Illusion und Desillusion umgewandelt in eine Metamorphose von Wörtern des Trostes und milden Humors, denen auch Freud 22 Jahre nach *Der Witz* das letzte und bestimmende Wort gegeben hat: *Sieh' her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen.*

*If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumber'd here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend:
If you pardon, we will mend.
And, as I am an honest Puck,
If we have unearned luck
Now to 'scape the serpent's tongue,
We will make amends ere long;
Else the Puck a liar call.
So, goodnight unto you all.
Give me your hands, if we be friends,
And Robin shall restore amends.
(A Midsummer Night's Dream 5,1,409-424)*

Literatur:

- Barber, C.L., *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton University Press, 1972.
- Bell, R.H., *Shakespeare's great stage of fools*, Robert H. Bell, 2011.
- Bergson, Henry, *Le Rire*, Presses Universitaires de France, 1988.
- Freud, S., *Der Humor*, in *Das Lesebuch*, S. Fischer Verlag, 2006.
- Ghose, I., *Shakespeare and Laughter*, Manchester University Press, 2008.
- Hugo, Victor, *Le Grottesque et le Sublime*, in Sternberg-Greiner, *Le Comique*, Flammarion, 2003.
- Leggan, A. e.a., *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge University Press, 2002.
- Nagel, Th., *The Absurd*, in *Mortal Questions*, Cambridge University Press, 1979.
- Nagel, Th., *The view from nowhere*, Oxford University Press, 1986.
- Pleij, H., *De eeuw van de zotheid*, Bert Bakker, 2007.
- Zijderveld, A.C., *Over narren en hun gespiegelde werkelijkheid*, Van Loghum Slaterus, 1985.