

Jan Kott, *Shakespeare heute*



Jan Kott

Shakespeare heute

Erweiterte Neuauflage

Aus dem Polnischen von Peter Lachmann

Alexander Verlag Berlin | Köln

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel
»Szekspir współczesny«
im Państwowy Instytut Wydawniczy, Warschau 1965
© Jan Kott 1965
Die deutsche Erstausgabe erschien 1970 bei R. Piper & Co.,
München.

Dritte Auflage 2013
© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2013
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin
www.alexander-verlag.com, info@alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten.

Satz, Layout, Umschlaggestaltung: Antje Wewerka
Druck und Bindung: Interpress Budapest
Printed in Hungary (May) 2013
ISBN 978-3-89581-313-9

Inhalt

7	Vorwort von Peter Brook
13	Vorwort
	I. DIE TRAGÖDIEN
19	Die Könige
86	Der <i>Hamlet</i> der Jahrhundertmitte
101	<i>Troilus und Cressida</i> , verblüffend und modern
110	<i>Macbeth</i> oder die vom Tod befallenen
126	Die zwei Paradoxe des <i>Othello</i>
159	<i>König Lear</i> oder das Endspiel
205	Let Rome in Tiber melt!
214	<i>Coriolan</i> oder von Shakespeares Widersprüchen
	II. DIE KOMÖDIEN
255	Titania und der Eselskopf
283	Bitteres Arkadien
350	Prosperos Stab
	III. MISZELLEN
407	Der <i>Hamlet</i> von Stanisław Wyspiański
422	Shakespeare, grausam und wahrhaftig
431	Notizbuch
446	Zeittafel: Die Welt und Shakespeare
452	Quellennachweis
454	Register

Vorwort von Peter Brook

Es geschah in Polen

Ich habe Jan Kott in einem Warschauer Nachtclub kennengelernt. Es war Mitternacht. Er war eingezwängt in eine Gruppe heftig erregter Studenten. Wir wurden sofort Freunde. Ein schönes Mädchen wurde irrtümlich vor unseren Augen verhaftet. Jan Kott eilte sofort zu ihrer Verteidigung, und es folgte ein höchst abenteuerlicher Abend, der etwa um vier Uhr morgens endete, als Kott und ich uns im Präsidium der polnischen Polizei bemühten, ihre Freilassung zu erreichen. Erst jetzt, als die Ereignisse sich nicht mehr überschlugen, bemerkte ich plötzlich, daß die Polizisten meinen neuen Freund »Professor« nannten. Ich hatte zwar vermutet, daß dieser schlagfertige, kämpferische Mann ein Intellektueller sei, ein Schriftsteller, ein Journalist, vielleicht ein Parteimitglied. Doch der Titel »Professor« paßte nicht zu ihm. »Professor wofür?« fragte ich ihn, als wir durch die stille Stadt nach Hause gingen. »Theater«, gab er zur Antwort.

Ich erzähle diese Geschichte, um eine Qualität des Autors von *Shakespeare heute* hervorzuheben, die in meinen Augen einzigartig ist. Wir haben es mit einem Mann zu tun, der aus unmittelbarer Erfahrung über Shakespeares Weltsicht schreibt. Kott ist zweifellos der einzige Schriftsteller, der über das elisabethanische Theater schreibt und annehmen kann, daß jeder seiner Leser irgendwann einmal mitten in der Nacht von der Polizei geweckt worden ist. Ich bin sicher, daß trotz der vielen Millionen Wörter, die über Shakespeare schon geschrieben worden sind – und die es so gut wie ausgeschlossen erscheinen lassen, daß irgend jemand noch irgend etwas Neues sagen kann –, es immer noch einmalig ist, wenn ein Autor, der sich mit der Theorie des politischen Mordes beschäftigt, annimmt, daß ein Regisseur sich mit folgenden erläuternden Worten an seine Schauspieler wenden könnte: »Eine Geheimorganisation bereitet eine Aktion vor ... Sie fahren nach Z. und bringen eine Kiste Handgranaten zum Haus Nr. 12.« Er schreibt gelehrt, gebildet, seine Untersuchung ist ernsthaft und

präzise, wissenschaftlich, ohne akademisch zu sein, was wir normalerweise damit verbinden. Kotts Existenz führt einem plötzlich vor Augen, wie selten es ist, daß ein Gelehrter oder ein Interpret irgendwelche Erfahrungen von dem gemacht hat, was er beschreibt. Es ist ein beunruhigender Gedanke, daß der größte Teil der Kommentare, die Shakespeares Leidenschaften und seine politischen Vorstellungen betreffen, von weltabgeschiedenen, behüteten Gestalten hinter efeubewachsenen Mauern ausgebrütet werden.

Im Gegensatz dazu ist Kott ein Elisabethaner. Wie für Shakespeare und für Shakespeares Zeitgenossen ist für ihn die Welt des Fleisches und die Welt des Geistes unteilbar. Beide existieren sie auf schmerzhaft Weise in ein und demselben Körper: Der Dichter hat die Füße im Schlamm, den Blick in den Sternen und einen Dolch in der Hand. Jeder lebendige Prozeß ist unleugbar durch Widersprüche gekennzeichnet. Es gibt ein allgegenwärtiges Paradox, das nicht diskutiert, sondern gelebt werden muß: Die Dichtung ist eine ungezähmte Magie, die die Gegensätze miteinander verschmilzt.

Shakespeare ist ein Zeitgenosse von Kott, Kott ist ein Zeitgenosse von Shakespeare – er spricht einfach über ihn, aus erster Hand, und sein Buch hat die Frische der Äußerungen eines *Globe*-Besuchers oder die Unmittelbarkeit einer Kritik über einen gerade laufenden Film. Für die Welt der Wissenschaft ein wertvoller, für die Welt des Theaters ein unschätzbare Beitrag. In England, wo wir doch die besten Voraussetzungen der Welt haben, um unseren größten Dichter zu präsentieren, ist unser größtes Problem – eine Verbindung zwischen diesen Werken und unserem Leben herzustellen. Unsere Schauspieler sind begabt und einfühlsam, aber sie schrecken vor umfassenden Fragen zurück. Jene jungen Schauspieler, die sich der lebensbedrohenden Fragen der Gegenwart bewußt sind, neigen dazu, vor Shakespeare zurückzuschrecken. Es ist kein Zufall, daß unsere Schauspieler bei den Proben Verschwörungen, Kämpfe und gewaltsame Tode »leicht« finden – sie haben Klischees zur Verfügung, um mit diesen Situationen, die sie nicht in Frage stellen, fertig zu werden. Aber sie sind zutiefst unsicher bei Fragen des Vortrags und Stils; obwohl diese Fragen so wesentlich sind, können sie ihre wahre Bedeutung nur dann erlangen, wenn der Gebrauch der Worte und Bilder sich mit Lebenserfahrung verbindet. England

hat, als es viktorianisch wurde, nahezu sämtliche elisabethanischen Züge eingebüßt. Mittlerweile ist es eine merkwürdige Mischung aus elisabethanischer und viktorianischer Welt. Neben der alten Tendenz, Shakespeare zu verschleiern und zu romantisieren, gibt uns das eine neue Möglichkeit, ihn zu verstehen.

In unserer Zeit ist Polen dem Tumult, der Gefahr, der Intensität, dem Erfindungsreichtum und den täglichen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, die das Leben für den Elisabethaner so grauenhaft, so feinnervig und so ekstatisch machten, am nächsten gekommen. Daher ist es ganz natürlich, wenn ein Pole uns den Weg weist.

P. B.

Für Lidia

For he is but a bastard to the time
That doth not smack of observation ...
KÖNIG JOHANN, I, 1

Zur Verteidigung von *Shakespeare heute*

Zwischen zeitgenössischem Drama und dem Aufführungsstil der Klassiker besteht ein enger Zusammenhang: So entwickelte das Theater der Romantik unter dem Einfluß von Victor Hugo – der seinerseits von Shakespeare stark beeinflusst war – für Shakespeare-Aufführungen eine spezifische Art von Bühnenbild, Gestik und Rhetorik, die mehr als fünfundzwanzig Jahre lang die Szene beherrschte. Die Begegnung mit dem elisabethanischen Theater war entscheidend für Brecht – und jetzt benutzt man Brechts Technik für die Inszenierung von Shakespeares historischen Dramen, und zwar mit großem Erfolg. Das Nachleben der großen Klassiker ist immer ein Ergebnis der Kritik, aber im Nachleben großer Dramen ist alles zeitgenössisch bis auf den Text. Die Verse des Dichters werden von den Stimmen eines anderen Jahrhunderts rezitiert und von Menschen verschiedener Länder und Zeiten verkörpert; sie werden durch neue Methoden der Darbietung erhellt und in eine neue Umgebung versetzt. Dieses Zusammentreffen von klassischem Text und neuen Erfahrungen kann sich manchmal verheerend und zu anderen Zeiten sehr fruchtbar auswirken. Der Zusammenstoß zwischen Shakespeare und den ›Zeitgenossen‹ der Nachwelt führte zweimal zu katastrophalen Ergebnissen: zuerst im 18. Jahrhundert und dann während der Viktorianischen Epoche. Zweimal führte das Zusammentreffen zu einer Bereicherung Shakespeares: zunächst während der Romantik und dann wieder in der gerade vergangenen Dekade.

Nun ist meine Interpretation Shakespeares keineswegs etwas völlig Neues. Sie wurde schon mehrfach von Shakespeare-Adepten und -Regisseuren in der »vor-Kottischen Ära« formuliert, wie Kenneth Tynan etwas spöttelnd bemerkt hat. Ich habe sie in meinem Buch lediglich mit der ganzen mir eigenen Anmaßung noch einmal nachdrücklich ausgesprochen. Vielleicht haben mir der Naturalismus der Viktorianer und die pseudoromantische Shakespeare-Interpretation mehr mißfallen als anderen. Ich habe laut nach

Veränderung gerufen, und nun fühle ich mich verantwortlich, aber natürlich nur bis zu einem gewissen Grad. Ich ersehe aus meinen Unterlagen, daß mein Name mit über hundert Shakespeare-Inszenierungen in Europa und in den USA in Verbindung gebracht worden ist, manchmal von den Regisseuren und Intendanten selbst, öfter noch von den Rezensenten; manchmal mit zurückhaltendem Lob, aber meistens mit rückhaltloser Verachtung: als Abweichler, der zur Vernichtung des großen Bardens aufhetzt. Ich wäre nicht überrascht, in einem neuen Lexikon den folgenden Eintrag zu finden: »*Kottisch* (von: Kott, Jan, polnischer Kritiker und Autodidakt), der Stil der abscheulichen Shakespeare-Aufführungen der sechziger Jahre, voll billiger Gags und maßloser Modernismen, der Shakespeare als Imitator von Beckett und Ionesco erscheinen ließ.« Für einen Großteil der Kritik bin ich eben der Sündenbock oder, genauer gesagt, der Sündenlott.

Persönlich fühle ich mich nur verantwortlich für (aber vielleicht ist das ein zu starkes Wort: ich fühle mich verbunden mit) zwei Shakespeare-Aufführungen außerhalb Polens. Die eine war Peter Brooks' *König Lear*, die andere Clifford Williams' *Wie es Euch gefällt*. In beiden Fällen haben meine Ideen die Regisseure nur in geringem Maße verblendet. Einiges von meinen Vorstellungen haben sie aufgegriffen, anderes abgelehnt, und die Verantwortung für das Endergebnis sollten sie selbst übernehmen. Ich war in der glücklichen Lage, daß mein Buch genau zu dem Zeitpunkt erschien, als eine entscheidende Veränderung im Stil der Shakespeare-Inszenierungen fällig war. Irgendein anderer hätte mein Buch ebensogut schreiben können, allerdings nur jemand anderes aus Osteuropa. Denn es scheint mir kein Zufall zu sein, daß gerade ich für ein neues Verständnis der Gewalt bei Shakespeare verantwortlich bin: daß nämlich Shakespeares Richards und Jagos nun nicht mehr als die machiavellistischen Helden der alten Zeiten gesehen werden, sondern als das wahre Antlitz der großen Diktatoren und Henker unserer Zeit. Vielleicht erscheint mir und dem Publikum in Osteuropa Shakespeare düsterer als den Menschen in glücklicheren Ländern, und selbst wenn diese Sicht nicht die einzig mögliche ist, so ist sie doch auch zutreffend. Weiter fühle ich mich dafür verantwortlich, daß man beginnt, die Zweideutig-

keit des Geschlechts mancher Figuren wahrzunehmen. Vor einigen Jahren sah ich in Stockholm zum erstenmal junge Paare Hand in Hand auf der Straße, die einander in Haartracht und Kleidung so ähnlich waren, daß man unmöglich sagen konnte, wer Junge oder Mädchen war – da fiel mir ganz plötzlich die Ähnlichkeit mit Viola und Rosalinde auf. Shakespeare ist Stimme, Fleisch und Blut, ebenso aber reine Kostümierung. Wenn man heute ein modernes Mädchen mit Minirock oder in bunten Jeans sieht, hat man zum erstenmal seit Jahrhunderten das genaue Abbild eines elisabethanischen Pagen vor Augen. Der Shakespeare von heute kommt, sogar was die Kostüme anbelangt, dem elisabethanischen am nächsten.

Man hat mir oft vorgeworfen, vergagten Aufführungen den Weg geebnet zu haben – aber was ist in einer Shakespeare-Inszenierung Gag und was nicht? Erst kürzlich nahm ein Kritiker meines Buches einen meiner Scherze zu ernst und behauptete, daß meine Interpretation des *Hamlet* auf nichts anderes hinauslaufe, als die Rolle des Geistes mit einem Maulwurf zu besetzen. Da kann ich nur zustimmen, ein Maulwurf als Geist ist möglicherweise nicht die beste Lösung, ein Maulwurf wäre wirklich nur ein Gag – aber warum ist ein Maulwurf ein Gag, ein Gerippe mit alter Rüstung dagegen eine echte Shakespeare-Vision? Und was sind zwei Männer, einer, der Rad fährt mit dem anderen auf den Schultern – wie nämlich der Geist in Peter Halls letzter *Hamlet*-Inszenierung dargestellt wurde? Warum sind künstlicher Wind und Gewitterstürme aus der Schalldose kein Gag, dagegen aber die Metallscheiben zum Donnern, die in Brooks *König Lear* offen auf der Bühne standen? Warum gelten die gemalten Landschaften und künstlichen Bäume im *Sommernachtstraum* als einer normalen, ernsthaften Aufführung angemessen, während vier Betten in einem echten Garten als eine Beleidigung der Shakespeareschen Poesie bezeichnet werden? Alles, was an Shakespeare nicht reine Sprache ist – Bewegung, Musik, Szenerie, Kostüme –, ist schon Gag, und es ist vielleicht die größte Entdeckung des modernen Theaters, Shakespeare einfach auf einer leeren Bühne zu spielen; zwar Requisiten zu benutzen, aber sonst den Raum ganz Shakespeares Poesie und Temperament zu überlassen. Gerade hierin zeigt sich deutlich der Einfluß Brechts.

Für die englischsprachige Welt ist der Shakespeare-Text sakrosankt. Wenn Shakespeare aber anderswo, in Übersetzung, aufgeführt wird, stammen nicht nur Umgebung, Szenerie und Beleuchtung aus einer anderen Zeit, sondern auch die Sprache: Sie ist entweder romantisch, symbolistisch oder modern. Shakespeare in romantischer oder symbolistischer Übersetzung – das heißt, ihn in eine andere Art von Dichtung zu versetzen oder vielmehr hineinzuquälen, wobei ›Dichtung‹ hier Bild und Bedeutung zugleich meint. Aber Shakespeare in moderner Sprache ist auch eine Verfälschung. Man hat nur die Wahl zwischen verschiedenen Zerrspiegeln – ebenso wie bei den griechischen Klassikern. Auf englisch erklingen Sophokles und Euripides entweder im stilreinen klassischen Ton oder romantisch-sentimental oder platt-naturalistisch. Warum nicht die zeitgenössische Umgangssprache benutzen, die ungebrochene Heftigkeit ihrer Ausdrucksweise? Moderne Sprache und altgriechische Gewänder passen jedoch schlecht zusammen. Moderne Aufführungen Shakespeares wie der griechischen Tragödien sind in jedem Fall problematisch, und jeder Lösungsversuch hat sein spezifisches Risiko. Andererseits ist man in nicht-englischsprachigen Ländern unbefangener und freier im Umgang mit Shakespeare, weil man nicht an den Originaltext gebunden ist, und gerade die Inszenierung von Jacques Copeau, von Meyerhold und Kurosawa haben eine sehr heilsame und erfrischende Wirkung gehabt. Gewaltanwendung ist im politischen Leben entweder ein Verbrechen oder der Anfang einer neuen Ordnung. Dasselbe gilt für das Theater. Eine gelungene Vergewaltigung Shakespeares ist der Beginn eines neuen Stils.

J. K.

I. Die Tragödien

Die Könige

What! Do you tremble? are you all afraid?
 Alas! I blame you not; for you are mortal!*

RICHARD III., I, 2

I

Mehr braucht man nicht. Es genügt, das Personenverzeichnis von *Richard III.* aufmerksam durchzugehen, um die geschichtliche Materie zu begreifen, derer sich Shakespeare bediente, um seine Gegenwart zu füllen.

Hier, in diesem Stück, das zu seinen frühesten gehört, oder vielmehr, in dem historischen Rohstoff dieses Stückes – bildet sich bereits der Umriß aller späteren großen Tragödien Shakespeares (*Hamlet, Macbeth, König Lear*) heraus. Will man Shakespeares Welt als wirkliche Welt verstehen, so muß man mit den Königsdramen beginnen und vor allem mit den beiden Richards.

Also beginnen wir mit dem Personenverzeichnis:

König Edward IV., der Heinrich VI., den letzten Herrscher des Hauses Lancaster, entthronte und in den Tower warf, wo ihn seine Brüder: Richard und der Herzog von Clarence, ermordeten. Einige Monate zuvor war der einzige Sohn Heinrichs VI. von Richard in der Schlacht bei Tewkesbury erstochen worden.

Edward, Prinz von Wales, der im Alter von zwölf Jahren im nämlichen Tower an der Themse auf Richards Geheiß ermordet wurde.

Richard, Herzog von York, Edwards IV. zweiter Sohn, der im Alter von zehn Jahren in eben jenem düsteren Tower, dem gotischen Turm aus weißem Stein, auf Richards Geheiß ermordet wurde.

Georg, Herzog von Clarence, Edwards IV. Bruder, der im nämlichen gotischen Turm auf Richards Geheiß ermordet wurde.

* Wie nun? ihr zittert, ihr seid all erschreckt?

Doch ach ich tadl' euch nicht: ihr seid ja sterblich ...

Des Herzogs von Clarence Sohn, der sofort nach der Krönung von Richard gefangengenommen wurde.

Des Herzogs von Clares Tochter, die minderjährig einem einfachen Edelmann zur Frau gegeben wurde, damit sie nicht Königmutter werde. Die Herzogin von York, Mutter zweier Könige, Großmutter eines Königs und einer Königin, deren Mann und jüngster Sohn in den Kämpfen der weißen und der roten Rose fielen oder ermordet wurden; deren zweitältester Sohn von zwei gedungenen Mördern im Gefängnis erstochen wurde, deren dritter Sohn, Richard, die Ermordung ihrer beiden Enkelkinder befahl; aus deren gesamter Nachkommenschaft nur ein Sohn und eine Enkelin eines natürlichen Todes gestorben sind.

Margareta, Heinrichs VI. Witwe, deren Mann im Tower ermordet und deren Sohn in einer Schlacht erschlagen wurden.

Lady Anna, Richards III. Gattin, deren Vater in der Schlacht bei Bannockburn und deren erster Mann in der Schlacht bei Tewkesbury von Richard getötet wurden, deren Schwiegervater zuvor von Richard im Tower hingerichtet worden war – die nach der Hochzeit sofort von Richard gefangengenommen wurde.

Herzog von Buckingham, Richards Vertrauensmann und dessen rechte Hand im Kampf um die Krone, der noch im Krönungsjahr von Richard geköpft wurde.

Graf Rivers, Königin Elisabeths Bruder, Lord Grey, Königin Elisabeths Sohn, Sir Thomas Vaughan, die alle drei auf Richards Befehl vor der Krönung in Pomfret hingerichtet wurden.

Sir Richard Ratcliffe, Organisator des Blutbads von Pomfret und des Staatsstreichs, der zwei Jahre darauf bei Bosworth fiel.

Lord Hastings, Baron, Anhänger des Hauses Lancaster, der verhaftet, freigelassen, erneut verhaftet und darauf von Richard unter dem Vorwurf des Staatsstreichs hingerichtet wurde.

Sir James Tyrrel, Mörder der Kinder Edwards IV. im Tower, der später hingerichtet wurde.

Wir nähern uns dem Ende dieses Personenverzeichnisses oder vielmehr, dem Ende der Liste der Opfer. Noch fehlen Sir William Catesby, der nach der Schlacht bei Bosworth hingerichtet wurde, und Herzog von Norfolk, der in derselben Schlacht fiel. Dazu kommen noch einige Lords und Barone, die ihre Köpfe durch die Flucht

in die Emigration gerettet haben. Dann sind wir bei den letzten drei Zeilen angelangt. Diese Gestalten besitzen keine Eigennamen mehr. Man braucht nur den Theaterzettel abzuschreiben: »Geister der von Richard III. Ermordeten, Lords, Höflinge, Bürger, Mörder, Boten, ein Gerichtsschreiber, Soldaten und andere. Ort der Handlung ist England.«

Shakespeare ist wie die Welt oder das Leben. Jede Epoche findet das bei ihm, wonach sie selbst sucht und was sie selbst sehen will. Der Leser unserer Jahrhundertmitte liest und sieht Richard III. so, wie man ihn auf der Bühne zeigt, durch seine eigenen Erfahrungen. Er vermag ihn weder anders zu lesen noch anders zu sehen. Und deshalb entsetzt, vielmehr, verwundert ihn Shakespeares Grausamkeit nicht. Auf den Machtkampf und das Gemetzel zwischen den Helden der Tragödie blickt er viel gelassener als manche Publikums- und Kritikergeneration des 19. Jahrhunderts. Gelassener oder jedenfalls verständiger. Den grausamen Tod der Mehrzahl der Personen betrachtet er nicht als ästhetische Notwendigkeit, nicht als Norm, die für die Tragödie verpflichtend ist und die die Katharsis herbeiführt, ja nicht einmal als eine besondere Eigenart des mächtigen Genies Shakespeares.

Er ist viel eher geneigt, den grausamen Tod der Protagonisten als geschichtliche Notwendigkeit anzusehen oder aber als eine völlig natürliche Sache. Selbst in *Titus Andronicus*, den Shakespeare vermutlich in demselben Jahr wie die Tragödie *König Richard III.* umarbeitete oder neu faßte, wird der zeitgenössische Zuschauer bedeutend mehr erblicken als eine überzogene und groteske Häufung entbehrlicher Grausamkeiten, wie es die Kritik des 19. Jahrhunderts verkündete. Und wenn man *Titus Andronicus* so aufführt, wie es Peter Brook getan hat, so ist der Zuschauer sogar bereit, die Szene des allgemeinen Abschlachtens aus dem fünften Akt mit demselben begeisterten Beifall zu bedenken, wie ihn die Kesselflicker, Schneider, Metzger und Soldaten zur Zeit Shakespeares spendeten. Es war damals einer der größten Theatererfolge. Der heutige Zuschauer, der in den Tragödien Shakespeares seine eigene Gegenwart wiedererkennt, rückt der Gegenwart Shakespeares oftmals überraschend nahe. Auf jeden Fall versteht er sie gut. Das betrifft in erster Linie die Königsdramen.

Diese Dramen Shakespeares tragen die Namen der Könige als Titel: *König Johann*, *Heinrich IV.*, *v.*, *VI.*, *König Richard II.* und *III.* (*König Heinrich VIII.*, der nur zum Teil von Shakespeare stammt und am Ende seines Schaffens steht, gehört nur formal zum Zyklus der historischen Dramen). Außer *König Johann* aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert umfassen die historischen Dramen Shakespeares die Geschichte der Kämpfe um die englische Krone vom Ende des 14. bis in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts. Sie sind eine mehr als ein Jahrhundert umfassende Epopöe, eingeteilt in die großen Kapitel der Herrschaftsperioden. Lesen wir aber die einzelnen Kapitel in der Reihenfolge der Ereignisse, in der Aufeinanderfolge der Herrscher, so werden wir gewahr, daß die Geschichte für Shakespeare stillsteht. Jedes Kapitel beginnt und endet an derselben Stelle. In jedem *Königsdrama* beschreibt die Geschichte gleichsam einen Kreis, wonach sie zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Diese sich wiederholenden und unveränderlichen Kreise, die die Geschichte zieht, sind die einzelnen Herrschaftsperioden der Könige. Jede dieser großen Geschichtstragödien beginnt mit dem Kampf um den Thron oder dessen Befestigung, jede endet mit dem Tod des Monarchen und der neuen Krönung. In jeder Chronik schleppt der rechtmäßige Herrscher eine lange Kette von Verbrechen hinter sich her, er hat die Feudalherren von sich gestoßen, die ihm zur Krone verholten hatten, er hat zuerst seine Feinde, dann seine einstigen Verbündeten umgebracht, seine Nachfolger und die Thronprätendenten ausgelöscht. Aber es ist ihm nicht gelungen, alle auszumerzen. Aus der Verbannung kehrt ein junger Prinz zurück – Sohn, Enkel oder Bruder der Ermordeten –, dieser setzt sich für das vergewaltigte Recht ein, um ihn versammeln sich die verstoßenen Herren, er verkörpert die Hoffnung auf eine Ordnung und auf Gerechtigkeit. Aber jeder Schritt auf dem Wege zur Macht ist auch weiterhin durch Mord, Gewalttätigkeit und Treubruch gezeichnet. Und wenn sich dann der neue Prinz in Thronnähe befindet, schleppt auch er eine Kette von Verbrechen hinter sich her, eine Kette, die ebenso lang ist wie die des bisherigen rechtmäßigen Herrschers. Und im Augenblick, da er den Thron besteigt, ist er bereits ebenso verhaßt wie jener. Er hat seine Feinde getötet, nun wird er mit dem Töten seiner einstigen Verbündeten begin-

nen. Und ein neuer Thronanwärter tritt auf – wiederum im Namen der mißachteten Gerechtigkeit. Der Zyklus schließt sich. Ein neues Kapitel beginnt, eine neue geschichtliche Tragödie:

Then thus

Edward the Third, my lords, had seven sons:
 The first, Edward the Black Prince, Prince of Wales;
 The second, William of Hatfield; and the third,
 Lionel, Duke of Clarence; next to whom
 Was John of Gaunt, the Duke of Lancaster;
 The fifth was Edmund Langley, Duke of York;
 The sixth was Thomas of Woodstock, Duke of
 Gloucester;

William of Windsor was the seventh and last.

HEINRICH VI., 2. Teil, II, 2

Dann so:

Eduard der Dritte hatte sieben Söhne;
 Erst, Eduard Prinz von Wales, der Schwarze Prinz;
 Der zweite, William Hatfield; und der dritte
 Lionel, Herzog Clarence; dem zunächst
 Kam John von Gaunt, der Herzog Lancaster;
 Der fünfte, Edmund Langley, Herzog York;
 Der sechste, Thomas von Woodstock, Herzog Gloster;
 William von Windsor war der siebt' und letzte.

Dieses Schema tritt selbstverständlich nicht in allen historischen Dramen Shakespeares mit der gleichen Schärfe zutage. Am klarsten wird es in *König Johann* sichtbar und in den beiden Meisterwerken der geschichtlichen Tragödie, in *Richard II.* und *Richard III.* Am verschwommensten erscheint es in *Heinrich v.*, dem idealisierten, patriotischen Stück, in dem der Kampf mit dem äußeren Feind beschrieben wird. Aber der Kampf um die Macht ist bei Shakespeare immer frei von jeglichem Mythos, im Reinzustand gezeigt. Es ist ein Kampf um die Krone, der sich zwischen lebendigen Menschen abspielt, die mit Namen, Titeln und zäher Kraft ausgestattet sind.

Im Mittelalter war das reinste Sinnbild des Reichtums ein Sack Gold. Jedes Goldstück ließ sich auf der Hand abwägen. Jahrhunderte lang bedeuteten Wälder, Felder, Wiesen, Schafherden, ein Schloß und Dörfer Reichtum. Später konnte es auch ein mit Pfeffer oder Gewürznelken beladenes Schiff sein, gefüllte Getreidespeicher und Weinkeller, Warenlager, die sich an der Themse entlangzogen und aus denen schon von weitem der säuerliche Geruch des gegerbten Leders und der stickige Baumwollstaub drangen. Den Reichtum konnte man sehen, man konnte ihn berühren und riechen, erst später entmaterialisierte er sich, wurde zum Zeichen, zum Symbol, zu etwas Abstraktem. Er hörte auf, Ding zu sein. Wurde zu einem Blatt beschriebenen Papiers. Karl Marx hat es sehr wohl verstanden, diese Umwandlungen in *Das Kapital* zu beschreiben. Ähnlich entmaterialisierte sich die Macht. Sie entkörperte sich. Sie verlor Vor- und Zunamen. Sie hatte aufgehört, Augen, Mund und Hände zu haben. Sie wurde zur Abstraktion, zum Mythos. Nahezu zur reinen Idee. Nicht nur in unserer Epoche hat man das Schreckensantlitz der absoluten Macht sehen können, die Vor- und Zunamen, Hände, Mund und Augen hat. Der Kampf um die Macht hat seinen abstrakten Charakter verloren. Er ist zum erbarungslosen Kampf zwischen lebenden Menschen geworden, die an einem Tisch sitzen. Und siehe da, einer von ihnen ist gefallen. Dieser Fall hat das ganze Königreich ins Wanken gebracht. Genau wie in den Königsdramen Shakespeares. Aber für Shakespeare besitzt die absolute Macht Vor- und Zunamen, sie hat Hände, Augen und Lippen. Sie ist der unerbittliche Kampf zwischen lebendigen Menschen, die an einem Tisch sitzen.

For God's sake, let us sit upon the ground
 And tell sad stories of the death of kings:
 How some have been depos'd, some slain in war,
 Some haunted by the ghosts they have depos'd,
 Some poison'd by their wives, some sieeping kill'd;
 All murder'd...

RICHARD II., III, 2

Ums Himmelswillen, laßt uns niedersitzen
Zu Trauermären von der Kön'ge Tod:
Wie die entsetzt sind, die im Krieg erschlagen,
Die heimgesucht von Geistern der Entthronten,
Im Schlaf erwürgt, von ihren Frau'n vergiftet,
Ermordet alle ...

Für Shakespeare ist das Zeichen der Macht die Krone. Sie ist schwer. Man kann sie in die Hände nehmen, dem sterbenden Herrscher vom Haupte reißen und auf das eigene setzen. Von diesem Augenblick an ist man König. Und nur dann ist man es. Aber man muß warten, bis der König stirbt, oder sein Sterben beschleunigen.

He cannot live..., and must not die
Till George be pack'd with post-horse up to heaven.
I'll in, to urge his hatred more to Clarence...
With lies well steel'd with weighty arguments;
Which done, God take King Edward to his mercy,
And leave the world for me to bustle in!

RICHARD III., I, 1

Er kann nicht leben ... darf nicht sterben,
Eh George mit Extrapost gen Himmel fährt.
Ich will hinein, und ihn auf Clarence hetzen
Mit Lügen ...
Dann nehme Gott in Gnaden König Eduard,
Und lasse mir die Welt, zu hausen drin.

In jeder Chronik sind es vier oder fünf Menschen, die dem verlöschenden Monarchen in die Augen schauen, dem Zittern seiner Hände folgen. Schon haben sie sich verschwörerisch zusammengetan, schon haben sie die ihnen ergebenen Truppen in der Hauptstadt konzentriert, schon haben sie sich mit ihren Vasallen verständigt. Sie haben den gedungenen Mördern Aufträge erteilt, und der steinerne Tower wartet auf neue Häftlinge. Es sind ihrer vier oder fünf, aber nur einer kann am Leben bleiben. Jeder von ihnen hat ein anderes Gesicht. Der eine ist tückisch, der andere

mutig, der dritte grausam, der vierte zynisch. Sie sind lebendige Menschen, denn Shakespeare war ein großer Dichter. Wir behalten ihre Gesichter. Aber wenn wir dann am Ende eines Kapitels angelangt sind und mit dem nächsten beginnen, wenn wir die historischen Dramen Shakespeares in einem Zuge lesen, eins nach dem anderen, dann verwischen sich die Gesichter der Herrscher und Usurpatoren.

Selbst ihre Namen gleichen einander. Immer sind es ein Richard, ein Edward und ein Heinrich. Sie tragen dieselben Titel. Da gibt es den Herzog von York, den Herzog von Clarence. Der eine ist tapfer, der andere grausam, wieder ein anderer verschlagen. Aber das Drama, das sich zwischen ihnen abspielt, ist immer das gleiche. In jeder Tragödie wiederholt sich ein und dasselbe Stöhnen der Mütter der ermordeten Könige:

QUEEN MARGARET

I had an Edward, till a Richard kill'd him;
I had a Harry, till a Richard kill'd him:
Thou hadst an Edward, till a Richard kill'd him;
Thou hadst a Richard, till a Richard kill'd him.

DUCHESS OF YORK

I had a Richard too, and thou didst kill him;
I had a Rutland too, thou holp'st to kill him...

QUEEN MARGARET

Thy Edward he is dead, that kill'd my Edward;
Thy other Edward dead, to quit my Edward;
Young York he is but boot...
Thy Clarence he is dead that stabb'd my Edward;
And the beholders of this tragic play,
The adulterate Hastings, Rivers, Vaughan, Grey,
Untimely smother'd in their dusky graves.

RICHARD III., IV, 4

KÖNIGIN MARGARETE

Mein war ein Eduard, doch ein Richard schlug ihn;
Mein war ein Heinrich, doch ein Richard schlug ihn;
Dein war ein Eduard, doch ein Richard schlug ihn;

Dein war ein Richard, doch ein Richard schlug ihn.

HERZOGIN VON YORK

Mein war ein Richard auch, und du erschlugst ihn;

Mein war ein Rutland auch, du halfst ihn Schlagen ...

KÖNIGIN MARGARETE

Tot ist dein Eduard, Mörder meines Eduards;

Ein anderer Eduard tot für meinen Eduard;

Der junge York war Zutat ...

Tot ist dein Clarence, Meuchler meines Eduards;

Und die Zuschauer dieses Trauerspiels,

Der falsche Hastings, Rivers, Vaughan, Grey,

Sind vor der Zeit versenkt ins dumpfe Grab.

Und da enthüllt sich in den dramatischen Chroniken Shakespeares allmählich hinter den individuellen Zügen der Könige und Usurpatoren das Bild der Geschichte selbst. Das Bild des Großen Mechanismus. Jedes einzelne Kapitel, jeder große Shakespearesche Akt ist nur eine Wiederholung –

The flattering Index of a direful pageant;

One heav'd a – high to be hurl'd down below.

RICHARD III., IV, 4

Ein schmeichelnd Inhaltsblatt zu grausem Schauspiel;

So hoch erhoben, tief gefüllt zu werden.

Dieses Bild der Geschichte, von Shakespeare vielfach wiederholt, drängt sich uns mit aller Kraft auf. Die Feudalgeschichte ist eine große Treppe, über die ununterbrochen der Zug der Könige schreitet. Jede Stufe, jeder Schritt nach oben ist von Mord, Treubruch oder Verrat gezeichnet. Jede Stufe, jeder Schritt aufwärts rückt den Thron näher oder festigt ihn.

...that is a step

On which I must fall down, or else o'er-leap.

MACBETH, I, 4

Das ist ein Stein,
Der muß, sonst fall ich, übersprungen sein.

Von der letzten Stufe ist es dann nur noch ein Schritt in den Abgrund. Die Herrscher wechseln. Aber die Treppe ist immer dieselbe. Und auf dieselbe Weise beschreiten sie die Guten und die Bösen, die Mutigen und die Feigen, die Niederträchtigen und die Edlen, die Naiven und die Zynischen.

Hat Shakespeare die Tragik der Geschichte in seiner ersten jugendlichen Schaffensperiode, die man frohgemut optimistisch nannte, so verstanden? Oder war er vielleicht ein Anhänger der absoluten Monarchie und hat deshalb nach dem blutigen Stoff des 15. Jahrhunderts gegriffen, um dem Publikum mit dem Bild des Kampfes der Feudalherren und der inneren Zerrüttung Englands Entsetzen einzujagen? Oder schrieb er gar über seine eigene Zeit? Und sollte *Hamlet* vielleicht gar nicht so weit entfernt sein von den beiden *Richards*? Aus welchen Erfahrungen schöpfte er? War er ein Moralist, oder beschrieb er ganz einfach die Welt, die er kannte oder erahnte, ohne Illusionen, ohne Verachtung, aber auch ohne Entrüstung? Und wie ist die Welt in Wirklichkeit, die er in seinen Königsdramen zeigte?

Versuchen wir, die beiden *Richards* zu verstehen, so gut wir es können.

II

Beginnen wir mit dem Gang des Großen Mechanismus, wie ihn Shakespeare in seinem Theater dargestellt hat. Auf der Vorderbühne kämpfen die Truppen miteinander; der kleine überdachte Alkoven verwandelt sich in das Unterhaus oder in das königliche Gemach; auf dem Balkon erscheint der König, umgeben von Bischöfen; Fanfaren ertönen, die Vorderbühne ist bereits der Platz vor dem gotischen Tower geworden, wohin die Hellebardenträger die gefangenen Prinzen abführen; der Alkoven hat sich in die Kerkerzelle verwandelt; heftige Gedanken gewähren dem Thronfolger keinen Schlaf. Aber schon öffnet sich die Tür, und die gedunge-

nen Mörder schleichen mit Dolchen in der Hand herein. Die Vorderbühne ist jetzt zur nächtlichen Straße von London geworden, über die verschreckte Bürger huschen, die von hoher Politik reden; wieder Fanfaren: der neue Herrscher erscheint auf dem Balkon.

Beginnen wir mit der großen Abdankungsszene aus *Richard II.*, die zu Lebzeiten der Königin Elisabeth in keiner Edition der Tragödie enthalten war. Diese Szene enthüllte nämlich den Gang des Großen Mechanismus auf eine allzu brutale Weise: im Augenblick des Machtwechsels. Die Macht stammt entweder von Gott oder aus dem Willen des Volkes. Ein aufblitzendes Schwert, Schritte der Hellebardenträger, der Applaus der verängstigten Würdenträger. Dann die Rufe der herbeigetriebenen Menge, und auch diese neue Macht stammt von Gottes Gnaden oder aus dem Willen des Volkes.

Heinrich, mit dem Beinamen Bolingbroke, der spätere König Heinrich IV., ist aus der Verbannung zurückgekehrt, landete mit seinen Truppen und nahm den von seinen Vasallen verlassenen Richard II. gefangen. Der Staatsstreich ist vollzogen. Nun heißt es, ihn rechtskräftig machen. Noch ist der alte König am Leben.

Fetch hither Richard, that in common view
He may surrender; so we shall proceed
Without suspicion.

RICHARD II., IV, 1

Holt Richard her, daß er vor aller Augen
Sein Reich abtrete; so verfahren wir
Frei von Verdacht.

Unter Bewachung tritt Richard herein, seiner königlichen Gewänder beraubt. Ihm folgen die Würdenträger mit den königlichen Insignien. Die Szene spielt im Oberhaus, das Proszenium stellt die Westminsterhall dar, die Richard umgebaut und mit der berühmten Eichenholzdecke versehen hat. Er stand nur einmal darunter, als Gefangener, als König, der abzdanken hatte. Der König ohne Krone spricht:

Alack! why am I sent for to a king
 Before I have shook off the regal thoughts
 Wherewith I reign'd? I hardly yet have learn'd
 To insinuate, flatter, bow, and bend my limbs...

Yet I well remember

The favours of these men: were they not mine?
 Did they not sometime cry ›All hail!‹ to me?

RICHARD II., IV, 1

Ach, warum ruft man mich vor einen König,
 Eh ich des Fürstensinns mich abgetan,
 Womit ich herrschte? Kaum hab ich gelernt,
 Zu schmeicheln, mich zu schmiegen, Knie zu beugen;

Dieser Männer Züge

Sind wohl im Sinn mir: waren sie nicht mein?
 Und riefen sie nicht manchmal ›Heil!‹ mir zu?

Aber sie lassen ihn nicht allzu lange reden. Für einen Augenblick geben sie ihm die Krone, damit er sie Heinrich überreiche.

Auf seine Macht, Zinsen und Einkünfte hat er bereits verzichtet. Seine Edikte hat er für ungültig erklärt. Was mögen sie noch von ihm wollen? Shakespeare wußte es.

No more, but that you read
 These accusations and these grievous crimes
 Committed by your person and your followers
 Against the state profit of this land;
 That, by confessing them, the souls of men
 May deem that you are worthily depos'd.

RICHARD II., IV, 1

Nichts, als daß Ihr hier
 Die Anklagepunkte lest und die Verbrechen,
 Die Ihr durch Eure Diener, oder in Person
 Begangen habt wider dieses Landes Wohl,
 Daß, wenn Ihr sie bekennt, der Menschen Seelen
 Ermessen, Ihr seid würdiglich entsetzt.

Der König ohne Krone spricht:

Must I do so? and must I ravel out
My weav' d-up follies? Gentle Northumberland,
If thy offences were upon record,
Would it not shame thee in so fair a troop
To read a lecture of them?

RICHARD II., IV, 1

Muß ich das tun? Erstricken das Gewebe
Verworrner Torheit? Lieber Northumberland,
Wenn deine Fehler aufgezeichnet ständen,
Würd es dich nicht beschämen, so vor Leuten
Die Vorlesung zu halten?

Aber wiederum lassen sie ihn nicht lange reden. Die Entthronung muß schnell und gründlich erledigt werden. Der König seiner Königlichkeit entblößt werden. Denn neben ihm steht bereits wartend der neue. War der alte König kein Verräter, so ist der neue ein Usurpator. Ich kann Königin Elisabeths Zensoren gut verstehen:

NORTHUMBERLAND

My lord, dispatch; read o'er these articles.

KING RICHARD

Mine eyes are full of tears, I cannot see:
And yet salt Water blinds them not so much
But they can see a sort of traitors here.
Nay, if I turn mine eyes upon myself,
I find myself a traitor with the rest;
For I have given here my soul's consent
To undeck the pompous body of a king.

RICHARD II., IV, 1

NORTHUMBERLAND

Herr, macht ein Ende, leset die Artikel.

KÖNIG RICHARD

Ich kann nicht sehn, die Augen sind voll Tränen,

Doch blendet salz'ges Wasser sie nicht so,
 Daß sie nicht hier 'ne Schar Verräter sähn.
 Ja, wend ich meine Augen auf mich selbst,
 So find ich mich Verräter, wie die andern.
 Denn meine Seele hat hier eingewilligt,
 Den Schmuck von eines Königs Leib zu streifen.

Worin besteht die Dramatisierung der Geschichte durch Shakespeare? Vor allem darin, daß sie in Form einer großen Ellipse, unendlich verdichtet, gezeigt wurde. Denn dramatischer als die Dramen des Johann, der Heinrichs und der Richards ist die Geschichte als solche. Der reine Gang des Großen Mechanismus. Shakespeare verwandelte ganze Jahre in Monate, in Tage, in eine einzige große Szene, in zwei, drei Repliken, in denen der ganze Kern der Geschichte enthalten ist. Und hier das Finale jeder Entthronung:

KING RICHARD

Then give me leave to go.

BOLINGBROKE

Wither?

KING RICHARD

Wither you will, so I were from your sights.

BOLINGBROKE

Go, some of you convey him to the Tower...

On Wednesday next we solemnly set down

Our coronation: lords, prepare yourselves.

RICHARD II., IV, 1

KÖNIG RICHARD

erlaubt mir denn zu gehen.

BOLINGBROKE

Wohin?

KÖNIG RICHARD

Gleichviel wohin, muß ich nur Euch nicht sehn.

BOLINGBROKE

Gehn eurer ein'ge, nehmt ihn mit zum Turm.