

Michael Szczekalla
**Shakespeare
als skeptischer
Europäer**

Michael Szczekalla

Shakespeare als skeptischer Europäer

Michael Szczekalla

Shakespeare als skeptischer Europäer

Die Open-Access-Publikation wurde durch die Universität Greifswald gefördert.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnd.d-nb.de> abrufbar

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2021 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.
Umschlagsabbildungsnachweis: akg-images / Erich Lessing
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-40619-7

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-40620-3

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Einbandabbildung als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY International 4.0 («Attribution 4.0 International») veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhalt

Vorwort.....	6
1 Shakespeares Europäertum.....	7
2 Die Römerdramen – Vergil oder Ovid?	29
3 Die Königsdramen – Metamorphosen der Monarchie	41
4 Tragische Helden als „freie Künstler ihrer selbst“?.....	56
5 Das intellektuelle Abenteuer der Problemstücke	73
6 <i>The Tempest</i> oder das Ende der Magie.....	85
7 Die Schärfung der politischen Urteilskraft	95
Literaturverzeichnis	116

Vorwort

Der vorliegende Essay über Shakespeare als ‚skeptischen Europäer‘ ist der Versuch einer politischen Lektüre seiner Dramen. Ein solcher Versuch sollte nicht ohne eine vertiefte, wenngleich selektive Auseinandersetzung mit der überreichen Literatur zu diesem Dichter unternommen werden. Allerdings wendet sich der Essay nicht nur an ein anglistisches Fachpublikum. Die These, dass es, ungeachtet der fiktiven Historizität der meisten Shakespeare-Stücke, bei Shakespeare nicht um Belehrung, sondern um die Schärfung der politischen Urteilskraft gehen sollte, darf wohl ein breiteres Interesse beanspruchen, als es von jenen repräsentiert wird, die sich der Fachwissenschaft zurechnen.

Das Ideengerüst und die methodischen Zugriffsweisen des kleinen Buches habe ich in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten vor allem mit Lehramtsstudierenden meiner Greifswalder Seminare erproben können. Danken möchte ich Jörg W. Rademacher, Christoph Szczekalla und meiner Frau Maria Behre, die auf unterschiedliche Weise seine Entstehung begleitet haben.

Aachen, den 26. Mai 2021

Michael Szczekalla

1 Shakespeares Europäertum

Wenn wir Shakespeare einen ‚skeptischen‘ beziehungsweise ‚guten Europäer‘ nennen, handelt es sich um eine Aussage über das Werk und nicht den Dichter. Sie soll zudem etwas für das Werk Konstitutives zum Ausdruck bringen, das vielleicht schon früher hätte gesagt werden können und in anderer Form auch gesagt worden ist, das aber gerade heute pointierter Explikation bedarf, wenn Literaturwissenschaft oder Literaturkritik den Anspruch hat, nicht nur werk-, sondern auch gegenwartserhellend zu sein.

Keine Shakespeare-Deutung sollte sich indes der Geschichtsblindheit zeihen lassen. Die Behauptung, dass es einen besonderen historischen Moment gab, dem das Werk Shakespeares seine Entstehung verdankt, ist freilich trivial. Wenn der Shakespeare-Biograph Peter Ackroyd von einem „Shakespearean Moment“¹ spricht, hat er allerdings Nicht-Triviales im Sinn. Im Grunde meint er dasselbe wie schon Heinrich Heine, der launig und mit leichter Feder diesen Moment als den Zeitpunkt bestimmte, zu dem England noch jenes „merry England“ und der Katholizismus „erst in der Theorie zerstört“ war, bevor uns also zuerst der Puritanismus und später dann der Liberalismus „jenes steinkohlenqualmige, maschinenschnurrende, kirchengängerische und schlecht besoffene England“ bescherten, dem der frankophile Heine offenbar wenig abzugewinnen vermochte.²

Auch Dichter pflegen eben manchmal ihre Ressentiments. Was jedoch an dieser Charakterisierung interessieren sollte, ist nicht das Vorurteil, das sie transportiert, sondern der Wahrheitskern, den sie enthält, und der ist immerhin so substantiell, dass sich mit Heine ein Kontrapunkt setzen ließe zu den soziologischen Betrachtungen des eher anglophilen Max Weber über das „asketische Grundmotiv des bürgerlichen Lebensstils“³, dessen religiöse Wurzeln im Puritanismus zu finden

¹ Peter Ackroyd: *Shakespeare, The Biography*. New York und London: Doubleday, 2005. 261.

² Heinrich Heine: *Shakespeares Frauen und Mädchen, Sämtliche Werke*, Bd. 3. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1873. 160–166.

³ Max Weber: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, ders.: *Religion und Gesellschaft, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Frankfurt a. M.: Zweitausendundeins, 2006. 23–183, hier 180.

seien, der damit entscheidend zur Entstehung des bürgerlich-kapitalistischen Zeitalters beigetragen habe.

Nun beziehen sich Heine und Weber allerdings auf eine Welt, die es bei Shakespeare noch gar nicht gibt; denn es ist eine Welt, die erst von den Nachfahren Malvolios, Shylocks oder Angelos geschaffen wurde, doch ohne jene drei vielleicht nie hätte geschaffen werden können. Zwei der drei Dramen, in denen sie auftreten und die zu den sogenannten ‚Problemstücken‘ zählen, nämlich *The Merchant of Venice* und *Measure for Measure*, werden durch diese Figuren, die bereits durch ihre bloße Existenz die genretypische Heiterkeit der Komödie dämpfen, erst wirklich interessant. Gleichwohl werden nicht nur Malvolio, sondern auch Shylock und Angelo der Lächerlichkeit preisgegeben und zu Verlierern erklärt.

Damit affirmieren diese ‚Problemstücke‘ scheinbar ein Ordnungsideal, das sich als konservativer Aristotelismus⁴ beschreiben ließe oder als ständisch, korporativistisch, paternalistisch, antikapitalistisch und vormodern oder auch als christlich beziehungsweise erasmianisch. Allein die Tatsache jedoch, dass sich solche Mehrfachattribuierungen kaum widerspruchsfrei vornehmen lassen, dürfte bereits die Charakterisierung als ‚Problemstücke‘ rechtfertigen. Die ältere Shakespeare-Kritik hat sie wohl auch deshalb mitunter als ästhetisch inferior angesehen, eine Einschätzung, die heute niemand mehr teilen mag.

Denn diese Stücke machen ja gerade in besonders nachhaltiger Weise etwas bewusst, was auch die Römerdramen, die Historien sowie die großen Tragödien Shakespeares zeigen. Sie alle präsupponieren eine wie auch immer zu

⁴ Für Aristoteles definiert sich der Staatsbürger über die aktive Teilhabe am Gemeinwesen (*Politik* 1275a). Doch ist nicht jeder Stadtbewohner auch ein Bürger. Den *banausoi* ist die politische Teilhabe verwehrt (1277b). Auch Handwerker sind für Aristoteles keine Vollbürger. Was die Erzeugung von Gütern und das Erbringen von Dienstleistungen anbelangt, denkt der Philosoph vom *oikos* her; ein moderner Wirtschaftsliberalismus ist ihm gänzlich fremd. Das Zinsnehmen erscheint ihm gar als naturwidrig (1258a). Shakespeare solche Positionen zuzuschreiben ist jedoch – wie wir sehen werden – höchst problematisch. Alasdair MacIntyres vielbeachtete Monographie *After Virtue, A Study in Moral Theory* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981) stellt den Versuch dar, das teleologische Denken des antiken Philosophen für die Moderne zurückzugewinnen – mit allen Konsequenzen, auch wenn MacIntyre nicht so dezidiert auf das Politische fokussiert ist wie Aristoteles. So ist für Aristoteles der Mensch außerhalb der Polis entweder ein Gott oder ein Tier. Allan Bloom macht darauf aufmerksam, dass man mit diesem Satz immerhin die Tragik von Shakespeares Coriolan erfassen könne (*Shakespeare's Politics*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1981 (1964). 86).

charakterisierende ‚Ordnung‘, die gestört und am Ende wiederhergestellt wird. Dieses basale Ablaufmuster erlaubt es, sie als Restitutionsdramen zu bezeichnen. Doch erleben wir in der christlichen Seehandelsrepublik Venedig tatsächlich die Wiederherstellung einer ‚idealen Ordnung‘? Oder im Wien des Herzogs Vincentio? In früheren Zeiten ist das zumeist so gesehen worden. Bis zur Romantik wurde die Demütigung Shylocks als Sieg der ‚christlichen Gnadenordnung‘ verstanden.⁵ Auch heute noch gibt es Leserinnen und Leser, die eine erasmianische Lektüre von *Measure for Measure* überzeugend finden, also meinen, dass diese dunkle Komödie in einem ‚Lob der Ehe‘ kulminiere – ganz im Geiste des *Encomium matrimonii* des Erasmus von Rotterdam. Die Charakterisierung als ‚Problemstücke‘ legt indessen nahe, dass in beiden Fällen gegenüber solchen Lesarten Skepsis angezeigt ist.

Doch soll hier eine viel radikalere These verfochten werden: Nicht nur die ‚Problemstücke‘, sondern (fast) alle Shakespeare-Dramen folgen lediglich in formaler Hinsicht dem Schema eines Restitutionsdramas.⁶ Diese Erkenntnis ist freilich nicht neu. Dass „Offenheit“ und „Perspektivismus“ Leitbegriffe jeder ernsthaften Auseinandersetzung mit Shakespeare zu sein haben, darf innerhalb der Shakespeare-Forschung geradezu als gesichertes Handbuchwissen bezeichnet werden.⁷ Und dennoch – bis in unsere Gegenwart mangelt es nicht an Versuchen auch namhafter Interpreten, sich über diese Erkenntnis nonchalant hinwegzusetzen.

Um sich bewusst zu machen, was die genannten Leitbegriffe für jeden Versuch einer Interpretation zu bedeuten haben, genügen zunächst ein paar einfache Überlegungen. In Dantes *Göttlicher Komödie* fallen die Cäsar-Mörder Brutus und Cassius ewiger Verdammnis anheim. Nun war Dante ein christlicher Monarchist des Spätmittelalters. Die Literatur der Moderne konnte aber nicht minder

⁵ Carl Schmitt, der den *Kaufmann* als das einzige Shakespeare-Stück, das „durch und durch – und sogar noch sehr in einem durchaus mittelalterlichen Sinne – christlich“ sei, mit Lessings *Nathan* vergleicht, ist ein später Vertreter dieser Auslegungstradition, was auf den aus der Tiefe des 19. Jahrhunderts stammenden ‚Syllabus‘-Katholizismus des Staatsrechtlers zurückzuführen sein dürfte: *Glossarium, Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1958*, neu herausgegeben von G. Giesler und M. Tielke. Berlin: Duncker & Humblot, 2015. 351. Selbstredend geht der Vergleich bei Schmitt zum Nachteil Lessings aus. In der ‚Unfähigkeit‘ des Aufklärers zur ‚Dezision‘ eine Tugend zu sehen, kommt ihm nicht in den Sinn.

⁶ *Richard III* und *Macbeth* sind die Ausnahmen von dieser Regel.

⁷ Ina Schabert (Hg.): *Shakespeare-Handbuch, Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt*. Stuttgart: Kröner, 2000. 266f.

doktrinär sein. So begriff George Bernard Shaw, der Shakespeares Cäsar-Stück von den Spielplänen verdrängt und durch sein eigenes ersetzt sehen wollte, die Ermordung des Diktators auf Lebenszeit als eine „Verschwörung von Moralisten“,⁸ womit er eine Urteilsgewissheit offenbarte, die ohne seine Nietzsche-Lektüre schwerlich vorstellbar gewesen wäre.

Wie aber sollte sich ein zeitgenössisches Publikum, das eine Aufführung von Shakespeares *Julius Caesar* erlebte, in der Frage ‚Republik oder Monarchie‘ denn entscheiden? Wie mit Blick auf *Henry V* über die Genese des ‚kriegerischen Nationalstaats‘ denken? (Letzteres ist gewiss eine moderne Kategorie, aber der Republikanismus war ein großes Thema in der Renaissance.) Was zeichnet sodann in *Hamlet* oder *King Lear* die ‚legitime Ordnung‘, die offenbar durch einen Akt der Usurpation beziehungsweise durch eine Revolte gegen ‚christliches Naturrecht‘ aus den Angeln gehoben wurde, tatsächlich aus?

Oder sind dies vielleicht unzulässige Vereinfachungen? Ist nicht der des Brudermords schuldige Claudius ein fähiger Herrscher und mitnichten ein Tyrann? Und Fortinbras, den der sterbende Hamlet als legitimen Thronfolger anerkennt, ein *military strongman*, der auf dem Parkett der Diplomatie Claudius nicht das Wasser reichen kann? Hat nicht in *King Lear* der Bastard Edmund auf seine Weise Recht, weshalb Edgar, der am Ende als rechtmäßiger Herrscher ein trauriges Erbe antritt, gut beraten ist, von seinem zynischen Halbbruder zu lernen, bevor er sich anschickt, die brüchigen Fundamente der alten Königsherrschaft zu restaurieren? Die Fragen dergestalt zuzuspitzen, heißt freilich auch über die Helden und Heldinnen einer Tragödie reden zu müssen, also darüber, was Harold Bloom in legitimer Hyperbolik als Shakespeares „Erfindung des Menschlichen“⁹ bezeichnet hat.

„His story requires Romans and kings, but he thinks only on men“, meinte bereits Samuel Johnson im legendären Vorwort zu seiner Shakespeare-Ausgabe von 1765.¹⁰ Die Romantik ging in ihrer Shakespeare-Rezeption noch einen Schritt wei-

⁸ George Bernard Shaw: „Notes“ zu *Caesar and Cleopatra*, ders.: *Four Plays by George Bernard Shaw*. New York: Dell, 1957. 315.

⁹ Harold Bloom: *Shakespeare, The Invention of the Human*. London: Fourth Estate, 1999 (1998).

¹⁰ Samuel Johnson: *The Major Works*. Oxford: University Press, 2000. 423. Einem neoklassizistischen Literaturkonzept verpflichtet, das aber weitgehend frei von präskriptiven Verhärtungen ist, betont Johnson vor allem die mimetische Kraft von Shakespeares dramatischer Kunst: „his drama is the mirror of life“ (422).

ter. Mit Friedrich Gundolf darf man sagen, sie begegnete dem Dichter erstmals auf Augenhöhe.¹¹ Während nämlich die antike Tragödie, so lesen wir in Hegels Ästhetik, von einer Kollision der Werte handle, seien die Heroen der romantischen beziehungsweise modernen Tragödie, was für Hegel dasselbe ist, so etwas wie „freie Künstler ihrer selbst“.¹² Um sittlich zu handeln, habe Antigone gegen die Sittlichkeit verstoßen müssen. Ihren Bruder zu beerdigen, sei nicht minder eine Pflicht gewesen als den Gesetzen der Polis zu gehorchen. Darin, dass sie nicht für beides zugleich optieren konnte, liege die eigentliche Tragik. Bei Hamlet aber drehe sich letztlich alles um seinen „subjektiven Charakter“.¹³ Den äußeren Umständen hingegen, also dem väterlichen Racheauftrag und den Verhältnissen am dänischen Königshof, hafte etwas Akzidentelles an, eine Feststellung, die gar den Schluss nahelegen könnte, dass so etwas wie eine naturgegebene oder göttliche ‚Ordnung‘ gar nicht existiert.

Wenn aber fast alle Shakespeare-Dramen lediglich in formaler Hinsicht als Restitutionsdramen zu bezeichnen sind, wenn wir also in Bezug auf die wiederhergestellte ‚gute Ordnung‘ skeptisch sein sollten, dann ist das gewiss eine Botschaft, die ebenso zentral wie erläuterungsbedürftig ist. Vor allem wäre zu zeigen, wie gehaltvoll sie ist. Das aber dürfte am besten gelingen, wenn wir – des metonymischen Charakters dieser Formulierung eingedenk – von Shakespeare als ‚skeptischem‘ respektive ‚gutem Europäer‘ sprechen.

Vom ‚guten Europäer‘ ist freilich bereits in der deutschen Philosophie des späten 19. Jahrhunderts die Rede, und zwar in einer wortmächtigen Polemik gegen „atavistische Anfälle von Vaterländerei und Schollenkleberei“, die sich in *Jenseits von Gut und Böse* findet.¹⁴ Doch geht es Nietzsche, der diesem Attribut einen besonders tiefen Gehalt zu geben versucht hat, um viel mehr als die Zurückweisung eines bornierten Nationalismus. Pathetisch spricht er vom zweitausendjährigen Kampf gegen den „Irrthum“, will heißen einer perennierenden Auseinandersetzung mit dem Dogmatismus. Im Kampf mit diesem Gegner vermochten die Europäer jede

¹¹ Friedrich Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin: Georg Bondi, ³1918 (1914). 310ff.

¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III, Werke*, Bd. 15, herausgegeben von E. Moldenhauer und K. M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. 562.

¹³ A. a. O., 559.

¹⁴ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Werke*, Bd. 5, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag, Berlin: Walter de Gruyter, 1999 (1967ff.). 180.

Dogmatik hinter sich zu lassen und das „Perspektivische“ als die Grundbedingung allen Lebens zu erkennen.¹⁵ Wir können allerdings auch sagen, sie seien auf diese Weise zu Skeptikern geworden – unbeeindruckt davon, dass Nietzsche meinte, den Skeptizismus als „europäische Krankheit“ denunzieren zu müssen.¹⁶

Doch sollte uns der Perspektivismus zunächst als hermeneutische Maxime interessieren. Es geht darum, wie wir Shakespeare lesen wollen. Wenn es aber für den Dichter so etwas wie eine verbindliche ‚substanzielle Ordnung‘ gar nicht gibt, dann könnten seine Stücke dazu einladen, sich in einem ständigen Wechsel der Perspektive zu üben. Folgen wir einer solchen Einladung, lassen wir uns auf eine Praxis des Lesens und Deutens ein, vor der keine Orthodoxie auf Dauer zu bestehen vermag.

Allerdings wollen wir uns hier weder Nietzsches Vitalismus verschreiben noch George Bernard Shaw oder George Wilson Knight folgen, einem der meistgelesenen Shakespeare-Kritiker des 20. Jahrhunderts, der sich wie kein anderer durch Nietzsche hat inspirieren lassen. Dass das Perspektivische die Grundbedingung allen Lebens sei, ist eine Überzeugung, die selbst nicht gegen dogmatische Verhärtung gefeit ist. Daher sollte sich das Augenmerk am Ende vor allem darauf richten, was Nietzsche den Kampf gegen den „Irrthum“ genannt hat und von dem er behauptet, dass er eine so „kraftvolle Spannung des Geistes“ erzeugt habe, „wie sie auf Erden noch nicht da war“, weshalb die Europäer mit einem derart „gespannten Bogen“ nun nach den „fernsten Zielen“ schießen könnten.¹⁷

Anders als Nietzsche erkennen wir darin aber eine aufklärerische Perspektive, die sich geradezu aufdrängt, wenn wir Aufklärung als den Versuch einer Neubestimmung des Verhältnisses von Geist und Sinnlichkeit, näherhin als „Rehabilitation der Sinnlichkeit“¹⁸ begreifen und nicht – wie Nietzsche – normativistisch (miss)verstehen wollen, weshalb er der Aufklärung auch pauschal unterstellt, sie habe diesen Bogen letztlich abspannen wollen.¹⁹

¹⁵ Nietzsche 1999, 12, 53.

¹⁶ A. a. O., 139.

¹⁷ A. a. O., 11–13.

¹⁸ Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg: Felix Meiner, 2002. 19.

¹⁹ So ist die ältere beziehungsweise gemäßigte Aufklärung immer dann normativistisch, wenn sie das Sein mit dem Sollen verknüpft. Zu Recht sprechen wir deshalb auch vom Moralismus der Aufklärung. Ihre Ästhetik aber ist neoklassizistisch. Der Shakespeare-

Was uns in Shakespeares Dramen begegnet, ist allerdings zunächst einmal Renaissance-Skeptizismus. Will man hingegen mit aufklärerischem Impetus das Verhältnis von Vernunft und Sinnlichkeit neu justieren, geht es – philosophisch gesehen – um das Problem der Kontingenz der Weltinhalte, also um die Frage ‚Zufall‘ oder ‚Telos‘, und um den Stellenwert von Ideen. So spricht Hegel in Bezug auf die Kunst vom „sinnliche[n] Scheinen der Idee“²⁰ und gibt sich damit auch in seiner Ästhetik als Teleologe zu erkennen. Shakespeare mochte hingegen dem Skeptiker Montaigne nahegestanden haben.²¹ Sein Verhältnis zu Ideen scheint eklektisch. Zugleich hat es aber eine europäische Dimension, insofern nämlich Europa die Heimat von Ideen ist, denen eine transformierende Kraft innewohnt und die deshalb immer auch politisch sind. Wenn wir daher Shakespeare – metonymisch gesprochen – einen ‚skeptischen‘ beziehungsweise ‚guten Europäer‘ nennen wollen, dann müssen wir anzugeben in der Lage sein, was es uns erlaubt, den ‚ideellen Gehalt‘ seines dramatischen Werkes so zu charakterisieren.

Mit einem solchen Vorhaben wird nicht jeder einverstanden sein. Wer große Literatur, was völlig legitim ist, lieber mit großer Emotion verbindet, „die Leib und Seele erfasst“ und „das ganze Ich prägt“,²² und solcherart gar eine Ästhetik fundieren möchte, dürfte sich kaum für Shakespeares ‚Ideen‘ interessieren. In einem Essay, erschienen in einem Sammelband, der immerhin den Titel *The Imperial Theme* trug, hatte Knight einst zeigen wollen, wie Shakespeare in *Antony and Cleopatra* die Begegnung mit dem „Absoluten“ in der Liebe zelebriert – einer Liebe, die vielleicht auch eher ein großartiger *égoïsme à deux* ist, aber aufseiten des Antonius in jedem Fall eine Absage an die Politik, das heißt an sein Römersein, zur Voraussetzung hat.²³ In einer der

Herausgeber Samuel Johnson (1709–1784) passt indessen – wie wir sehen werden – weit weniger gut in dieses Schema, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Sein Klassizismus ist alles andere als doktrinär, sein Moralismus hat christliche Wurzeln.

²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke*, Bd. 13, herausgegeben von E. Moldenhauer und K. M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 151.

²¹ Stuart Gillespie: *Shakespeare's Books, A Dictionary of Shakespeare's Sources*. London und New York: Continuum, 2004. 342–349.

²² Karl Heinz Bohrer: *Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt*. Berlin: Suhrkamp, 2019. 165.

²³ „[I]n *Antony and Cleopatra* we touch the Absolute.“ Das essentialistische Pathos ist offenbar ernst gemeint. Die Liebe ist das „Reale“; die düsteren Tragödien seien hingegen der

jüngsten Veröffentlichungen Karl Heinz Bohrer erscheint hingegen der Hass als eine „fundamentale Energiequelle“ der Literatur.²⁴ Auch Bohrer macht zur Bedingung, dass dieses Gefühl nicht politisch-ideologisch motiviert ist, und er denkt dabei ausgerechnet an die alte Königin Margarete von Anjou, die in *Richard III* als ebenso schuldbeladene wie rachsüchtige Witwe den Vertretern des Hauses York ihre Hasstiraden entgegenschleudert, aber auch an Hamlets Worte, mit denen er den Gang zu seiner Mutter ankündigt, um mit ihr Tacheles zu reden, und die Bohrer sogar den Buchtitel liefern:

I will speak daggers to her (3.2.385).²⁵

Bohrers Begründung für einen solchen Ansatz, der hier ‚antikognitivistisch‘ genannt werden soll, erscheint keineswegs unplausibel: Shakespeares „Vertiefung der Sprache zu ausgesucht grausamen Bildern, zur Ausdrucksfinesse außerordentlicher psychischer Zustände“ lasse alle historisch-politischen Ansätze weit hinter sich.²⁶

Doch gibt es auch Interpretinnen und Interpreten, die einer solchen Auffassung nicht folgen wollen. Sie sollten unser Gehör finden.²⁷ Allerdings laborieren sie alle an einem Problem. Was sind denn schon Shakespeares ‚Ideen‘? William Shakespeare war schließlich nicht John Milton, von dem wir ja wissen, dass er zum Beispiel nicht nur für ein Recht auf Scheidung eintrat, sondern auch

Welt des „Scheins“ verhaftet („The Diadem of Love: An Essay on *Antony and Cleopatra*“, *The Imperial Theme*. London: Methuen, 1965 (1931). 263–326, hier 326).

²⁴ Bohrer 2019, 40.

²⁵ „[...] but use none“ (*ebd.*), wie Hamlet beschwichtigend hinzufügt. – Im Folgenden basieren alle Shakespeare-Zitate auf der Ausgabe von Stanley Wells und Gary Taylor: *The Complete Oxford Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

²⁶ Bohrer 2019, 50. – Es lässt sich freilich argumentieren, dass Margarets Hass ganz eindeutig seinen Ursprung im Gemetzel der verfeindeten Dynastien York und Lancaster und den wider ihre Familie begangenen Gräueltaten hat. Im ausgehenden Mittelalter und unter den Bedingungen einer schwachen Zentralgewalt waren das eminent politische Auseinandersetzungen.

²⁷ Drei herausragende Monographien, deren Autoren sich explizit gegen den ‚Antikognitivismus‘ positionieren: David Bevington: *Shakespeare's Ideas, More Things in Heaven and Earth*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2008. – Peter Holbrook: *Shakespeare's Individualism*. Cambridge: Cambridge UP, 2010. – A.D. Nuttall: *Shakespeare the Thinker*. New Haven und London: Yale UP, 2007.

überzeugter Republikaner war, der sich in einem brillanten politischen Pamphlet über die vorgebliche Selbststilisierung des Stuart-Herrschers Karls I. zu einem Märtyrer mokierte²⁸ und unter Cromwell ein wichtiges Amt bekleidete. In der englischen Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts ist der Dichter des christlichen Epos *Paradise Lost* wohl der Prototyp des Intellektuellen, der zum Parteigänger wird. Bei Shakespeare aber findet sich eine solche Disponiertheit nicht einmal im Ansatz.²⁹

Allerdings haben wir, wenn wir Shakespeare einen ‚skeptischen Europäer‘ nennen wollen, nicht nur über ‚Ideen‘, sondern auch ganz konkret über Politik zu reden, die ja mitnichten ‚idealistisch‘ aufgeladen sein muss. Niemand hat das wohl besser gewusst als der Dichter selbst, von dem ja immer wieder gerne behauptet worden ist, dass er es mit den Mächtigen seiner Zeit hielt.³⁰ Doch auch die gegenteilige Überzeugung – bis hin zu der Annahme, Shakespeares Dramenkunst sei hochgradig subversiv – hat zumal in jüngerer Zeit zahlreiche Anhänger gefunden. So meint Kiernan Ryan, Shakespeares Komödien durchströme ein egalitärer Geist. Harold Bloom und Stephen Greenblatt gelangen zu ähnlichen Befunden in Bezug auf das Gesamtwerk.³¹ Allein deshalb müssen wir uns auf die Kunstform wirklich einlassen, die Shakespeare vollendet beherrschte. Er schrieb keine Lesedramen. Seine dramatischen Werke entfalten ihre Wirkung erst im öffentlichen Raum.

²⁸ John Milton: *Iconoclastes*, ders.: *Prose Writings*, mit einer Einführung von K. Burton. London und New York: Dent, 1958. 207–218. – *Iconoclastes* antwortet auf das *Icon Basilike*. Der Verfasser dieses Werkes war vermutlich der royalistische Kleriker John Gauden.

²⁹ Auch wenn Nigel Smith in *Is Milton Better than Shakespeare?* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2008) letztlich der Beantwortung seiner im Titel gestellten Frage ausweicht, scheint er sie doch mit Blick auf die politische Haltung der beiden Dichter bejahen zu wollen. So hat seiner Auffassung nach Shakespeare Miltons puritanischer Synthese aus biblischem Freiheitspathos und der politischen Philosophie des Aristoteles nichts Gleichwertiges entgegensetzen (*a. a. O.*, 111). Samuel Johnson, der das als antirepublikanischer Tory anders sah, verwies auf die geradezu panegyrische Verehrung, die Milton dem Lord Protector Cromwell entgegenbrachte, die schlimmer gewesen sei als die Schmeicheleien, mit denen römische Senatoren am Ende der Republik Julius Cäsar als *dictator perpetuus* überhäuften (*Lives of the Poets*, herausgegeben von G. Birkbeck Hill. Hildesheim: Georg Olms, 1968. Bd. 1, 118).

³⁰ Peter Ackroyd zitiert zustimmend William Hazlitt: „the language of poetry is the language of power“ (Ackroyd 2005, 376).

³¹ Kiernan Ryan: *Shakespeare's Comedies*. London: Palgrave Macmillan, 2009. – Bloom 1999. – Stephen Greenblatt: *Tyranny, Shakespeare on Power*. London: Vintage, 2018.

In einem immer noch lesenswerten Essay aus dem Jahr 1994 begreift Peter Sloterdijk Europa als ein „Theater der Imperium-Metamorphosen“.³² In der frühneuzeitlichen Literatur ist auch das *theatrum belli* eine gängige Metapher und dies nicht nur in Spezialwerken über das Kriegshandwerk. Der Kriegsschauplatz wird als Bühne imaginiert, die Bühne als *theatre of war*:

Can this cockpit hold / The vasty fields of France? (1.0.11f.),

fragt im letzten der großen Heinrich-Dramen³³ der Chor, indem er – gewissermaßen in einem Akt patriotischer Selbsterniedrigung – die Shakespeare-Bühne als „cockpit“ bezeichnet, also zur „Hahnenkampfarena“ degradiert und mit niederen Formen der Volksbelustigung assoziiert, die es in der Nachbarschaft des Globe-Theaters zuhauf gab.

Lässt also das nur noch in der Erinnerung gegenwärtige Heldentum Heinrichs V., des Siegers von Azincourt, den Glanz der Schauspielkunst selbst dann verblassen, wenn sie sich ganz in den Dienst dieser Erinnerung stellt, weil sie ihre Adepten gerade dadurch der Eitelkeit überführt? Oder verhält es sich nicht vielmehr so, dass die militärischen Erfolge des Lancaster-Monarchen, die einen hohen Blutzoll forderten, aber das Machtgefüge auf Dauer nicht verändert haben, eitel und nichtig waren? War Heinrich gar ein Kriegsverbrecher? Dass es am Ende nicht einfach ist zu ergründen, wie sich Shakespeare positioniert haben könnte, wenn ihm denn überhaupt daran gelegen war, es zu tun, mögen bereits unsere knappen Hinweise auf den in dieser Frage nach wie vor bestehenden kritischen Dissens verdeutlichen.

Weil die Stücke auf diese und viele andere Fragen gerade keine oder zumindest keine eindeutigen Antworten geben und weil in dieser Urteilsabstinenz ein, wenn nicht der entscheidende Wesenszug des Shakespeareschen Dramenwerks

³² Peter Sloterdijk: *Falls Europa erwacht*. Suhrkamp: Frankfurt a. M., 2002 (1994).

³³ Wir sprechen von der ersten und zweiten Henriad. Erstere umfasst die drei Teile von *Henry VI* sowie *Richard III*, letztere *Richard II*, die beiden Teile von *Henry IV* sowie *Henry V*. Die chronologisch früheren Stücke sind also später entstanden. Die drei älteren Heinrich-Stücke bilden auch keine Trilogie; möglicherweise ist der erste Teil – als eine Art *prequel* – zuletzt verfasst worden. Außerdem sind diese frühen Stücke die Frucht kollaborativer Anstrengung. Insbesondere den ersten Teil von *Henry VI* als ‚Shakespeare-Drama‘ zu bezeichnen, ist also eine Konvention. Der Herausgeber Edward Burns spricht gar von einer „necessary commercial fiction“ („Introduction“, *1 Henry VI*, London: Thomson Learning, 2000. 84).

auszumachen ist, wollen wir von analytischen Dramen sprechen. Nun wurde der Umstand, dass der Dramatiker so vollständig hinter seinen Figuren verschwindet, dass er geradezu seine Individualität zu verlieren scheint, schon in der Romantik bemerkt, um dann später auch von der Shakespeare-Forschung gewürdigt zu werden. Der Dichter John Keats sprach von Shakespeares „negative capability“.³⁴ Kein Deutungsversuch kann umhin, sich mit diesem „negativen Vermögen“ zu befassen, insbesondere in seiner Bedeutung für den interpretierenden Umgang mit Entscheidungs- beziehungsweise Konfliktsituationen.³⁵

So enthalten Shakespeares Dramen reichlich Stoff für Konflikte, die danach verlangen, theatralisch ausagiert zu werden. Dabei kommen natürlich ‚Ideen‘ ins Spiel – Freiheit und Vornehmheit, das Konstrukt der ritterlichen Ehre und seine Obsoleszenz, die Legitimität dynastischer Herrschaft, der Fürst als Usurpator, aber auch als Exilant, *scholar prince* oder gar als Magier, Adel und Bürgertum, die Nation in ihren regionalen Varietäten, der Umgang mit Fremden, das Verhältnis von Anlage und Erziehung, die Beziehungen zwischen den Geschlechtern wie den Generationen, der Kommerz und das Zinsnehmen, schließlich die Rolle der göttlichen Vorsehung, Natur und Gnade, Glaube und Zweifel sowie Wahrheit und Poesie.³⁶ Auch zeigen die Stücke das Brüchigwerden von Traditionen, womit sie zugleich Bruchlinien der frühen Neuzeit kenntlich machen. Gerade wenn neue mit alten ‚Ideen‘ in einen Wettstreit geraten, wird es spannend. Harold Bloom spricht von einer „cognitive music“³⁷ in Hamlets größtem Monolog, die wir vernehmen können, wenn wir es verstehen, die richtigen Hörgewohnheiten zu entwickeln. Die Betonung der Theatralik geht mit dem Herauskehren der Subjektivität einher. „All the world’s a stage“ (2.7.139), meint Jacques in *As You Like It*. Nirgends gibt es mehr Metareflexion über die Schauspielerei als in *Hamlet*. So belehrt der in Schwarz gehüllte Prinz seine Mutter, die von ihm vestimentär zur Schau gestellte

³⁴ Zitiert nach: Samuel C. Chew and Richard D. Altick: *The Nineteenth Century and After, A Literary History of England*, Bd. 4, herausgegeben von Albert C. Baugh. London: Routledge and Kegan Paul, 1972. 1245.

³⁵ Vielleicht hat niemand so konsequent das „negative Vermögen“ Shakespeares zum Leitgedanken seiner Interpretation erhoben wie Jonathan Bate: *The Genius of Shakespeare*. London: Picador Classic, 2016 (1997). In *How the Classics Made Shakespeare* (2019) vermag er diesen Ansatz allerdings nicht durchzuhalten (vgl. Fußnote 81).

³⁶ Diese Aufzählung beansprucht mitnichten Vollständigkeit.

³⁷ Harold Bloom: *Hamlet, Poem Unlimited*. Edinburgh: Canongate, 2003. 36.

Trauer über den Tod des Vaters sei nichts im Vergleich zu dem, was er wirklich empfinde:

But I have that within me which passeth show –
These but the trappings and the suits of woe. (1.2.85f.)

„Ideell“ wurzelt Europa in der griechisch-römischen Antike sowie im Christentum. In etwa einem Drittel seiner Werke bedient sich Shakespeare antiker Sujets. Wenn allerdings von „Imperium-Metamorphosen“ die Rede sein soll, liegt auch der „Translationsgedanke“ nicht fern, jene seltsame Vorstellung von einer Übertragung des römischen Reiches auf die Franken, für Sloterdijk eine Art Urübertragung, die ein Muster liefert und damit eine Kette von Iterationen ermöglicht, an deren Ende die Übertragung auf eine „nachimperiale politische Großform“³⁸ steht beziehungsweise stehen soll – das heutige Europa.

Im Unterschied zur Welt der Griechen und Römer tritt das Reich der Franken bei Shakespeare freilich nur ganz peripher in Erscheinung. Schon gar nicht, ließe sich ergänzen, finden wir bei ihm das Selbstkonzept heutiger Europäerinnen und Europäer. Doch dürfen wir fragen, ob es nicht auch in Shakespeares dramatischem Kosmos so etwas wie ein Muster gibt, ein „Shakespeare pattern“³⁹, wie es T. S. Eliot und mit ihm zumindest Teile der älteren Sekundärliteratur noch mit großer Selbstverständlichkeit anzunehmen bereit waren, also eine Art Schema, das es gestattet, die Stücke in ihrer Gesamtheit als eine Abfolge von Gattungen und Themen zu begreifen, so dass wir uns – etwa mit Knight – von den Problemstücken über die Tragödien zu den Mythen vorarbeiten können.⁴⁰ Knight stilisiert *The Tempest* zu einem „myth of the national soul“, bevor er dann in seinem letzten Aufsatz des bezeichnenderweise mit *The Crown of Life* betitelten Bandes in *Henry VIII* die „organische Einheit“ von Shakespeares

³⁸ Sloterdijk 2002, 48.

³⁹ So T. S. Eliot in seinem Vorwort zu *The Wheel of Fire, Interpretations of Shakespearean Tragedy*. London: Methuen, 1961 (1930). XVIII.

⁴⁰ Michael Szczekalla: „Shakespeare und die ästhetische Moderne im Werk von G. Wilson Knight“, *Britannien und Europa, Studien zur Literatur-, Geistes- und Kulturgeschichte*, Festschrift für Jürgen Klein, herausgegeben von M. Szczekalla. Frankfurt a. M., Berlin, Bern: Peter Lang, 2010. 55–68, hier 59f.

Oeuvre vollendet sieht.⁴¹ Damit erweist sich dieser Kritiker freilich ebenso wenig als politikabstinenter wie Karl Heinz Bohrer.⁴²

Mit Shakespeares Königsdramen bleiben wir ganz im alten Europa. Man sollte sich jedoch nicht durch die mittelalterliche Drapierung täuschen lassen. Schon der – meist Bolingbroke genannte – Vater Heinrichs V. ist bei Shakespeare im Grunde ein frühneuzeitlicher Monarch, der zwar ständig davon spricht, auf einen Kreuzzug gehen zu wollen, doch keineswegs aus einem frommen Impuls. Vielmehr scheint die Herrschaftsstabilisierung der Leitgedanke des müde gewordenen Thronräubers zu sein. Seinem Sohn gibt er noch auf dem Sterbebett den machiavellistischen Rat,

Be it thy course to busy giddy minds
With foreign quarrels (2 *Henry IV*, 4.3.342f.).

⁴¹ G. Wilson Knight: „The Shakespearean Superman: A Study of *The Tempest*,“ *The Crown of Life, Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*. London: Methuen, 1965. 203–255, hier 255 sowie „*Henry VIII* and the Poetry of Conversion,“ *a. a. O.*, 256–336, hier 336. – Knights Lektüre des *Tempest* zelebriert am Ende der kolonialen Epoche (die erste Auflage des Bandes erschien 1947) völlig ungeniert eben dieses Erbe. Noch in tausend Jahren würde ein um Objektivität bemühter Historiker zu würdigen wissen, wie das Britische Empire es vermochte habe, „wildem Völkern“ eine „aufgeklärtere Existenz“ zu ermöglichen (*ebd.*). Für Knight aber spiegelt sich diese historische Leistung in der milden Herrschaft Prosperos. Allerdings habe Shakespeare sein Oeuvre wohl nicht mit einem Ausflug in den „esoterischen Mystizismus“ abschließen mögen (*a. a. O.*, 256). *Henry VIII*, das letzte Stück, wird von Knight im Geist eines nationalgeschichtlich verbrämten Providentialismus gelesen. Naturgemäß wirft der Despotismus dieses Herrschers dabei gewisse Probleme auf. So heißt es über den Tudor-Monarchen in Shakespeares Drama: „He is autocratic, but constitutionally-minded and just“ (*a. a. O.*, 308) – ein Oxymoron, aus dem höheren Sinn zu destillieren, auch Knights damalige Leser als Zumutung empfunden haben könnten.

⁴² Auch wenn der (unpolitische) Hass das Sprachkunstwerk tatsächlich tragen sollte, stellt sich für Bohrer die Frage nach den realweltlichen Bezügen. Immerhin bringt er die englische Literatur der Renaissance mit der besonders grausamen englischen Nationalgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts in Verbindung (Bohrer 2019, 167). In Deutschland aber habe sich „der politisch-ideologische Hass“ weniger in der Literatur, sondern in der Publizistik und dann vor allem in der Realität des 20. Jahrhunderts ausgetobt (*a. a. O.*, 44). Wenn das eine Apologie der *literarischen* Hass-Rede sein soll, dann erscheint der Hinweis auf die frühneuzeitliche Nationalgeschichte Englands allerdings deplatziert. Interessanter ist da schon die Bemerkung zur „Säkularisation der Hassobjekte“ in der Moderne beziehungsweise die Feststellung, dass der Hass seither dem „banalen Leben“ gelte (*a. a. O.*, 411).

Prinz Hal, der jugendliche Thronfolger, hatte sich am liebsten mit Falstaff in Londoner Kneipen herumgetrieben, ja zu Taten hinreißen lassen, die sogar den Straftatbestand der Wegelagerung erfüllten. Er ist ein *wastrel prince*, der in aristokratischer Nonchalance sein Erbe zu vergeuden scheint, bevor er es überhaupt angetreten hat. Als er dann aber unmittelbar nach dem Tod seines Vaters Anstalten macht, Frankreich zu erobern, lässt diese plötzliche Transformation den Erzbischof von Canterbury und den Bischof von Ely geradezu in Verzückung geraten. Für den jungen König eröffnet der Krieg die Aussicht auf schnellen Ruhm; den das institutionelle Gedächtnis der Kirche verkörpernden Bischöfen gibt er jedoch die Hoffnung, dass eine schon ältere Gesetzesinitiative der Commons, die zur Schmälerung des kirchlichen Vermögens geführt hätte, abermals in Vergessenheit gerät. Als seine klerikalen Rechtsberater klären sie Heinrich auf höchst eigennützige Weise über den Geltungsbereich der Erbfolgeregelung der Lex Salica auf. Die Lex Salica und damit der Ausschluss der weiblichen Thronfolge gelte glücklicherweise nur für die deutschen Lande, nicht aber für Frankreich. Sein über eine Frau – die Mutter Eduards III. – hergeleiteter Anspruch auf die französische Königskrone bestehe deshalb zu Recht.⁴³ Ihr auf rechtshermeneutische Spitzfindigkeiten gründendes Raisonement über die spätantike Gesetzessammlung, die traditionell mit dem Namen des Frankenherrschers Chlodwig verbunden war, ist im Stück alles andere als nebensächlich.

So liefern das in herrischem Duktus vorgebrachte Auskunftsverlangen Heinrichs, der einerseits über Nacht zum ‚allerchristlichsten König‘⁴⁴ gereift zu sein scheint und vorgibt, ehrlich wissen zu wollen, ob er sich durch das geplante militärische Abenteuer nicht auch schuldig machen könne, aber andererseits von den Bischöfen doch wohl nur eine martialische Antwort akzeptieren dürfte, und die tendenziöse, aber adressatengerechte Beratung durch die beiden Kleriker, denen es primär darum geht, das kirchliche Vermögen vor ‚übermäßigem‘ Zugriff zu schützen, eine wunderbare Einführung in die politische Realität Alteuropas, das wir gern als ‚christlich‘ apostrophieren. Der bischöfliche Rat möge von derselben Reinheit sein wie die Seele eines Täuflings:

That what you speak is in your conscience washed
As pure as sin with baptism (*Henry V*, 1.2.31f.),

⁴³ „In terram Salicam mulieres ne succedant“ (1.2.38).

⁴⁴ Das war eigentlich ein Ehrentitel der französischen Könige.

schärft Heinrich ihnen ein. Doch ist kaum auszumachen, wer hier eigentlich wen für die eigenen Zwecke benutzt.

Obwohl Shakespeare weder Historiker noch politischer Philosoph ist, wirft sein Drama die – zumindest für die ältere europäische Historiographie – unausweichliche Frage auf, ob Heinrichs Ehrgeiz eine Tugend war.⁴⁵ Im Unterschied zu seinem Dramatikerkollegen Ben Jonson ist Shakespeare jedoch kein Advokat der klassischen Tugendlehre. Eine Poetik, die dem Dichter ein horazisches *dulce et utile* präskribieren möchte, ist ihm gleichermaßen fremd.

Wohl auch deshalb erscheint uns Shakespeare heute moderner als Jonson. So lassen sich die Szenen, die den alten König Lear auf der Heide zeigen, gar als Evokation eines Naturzustandes begreifen, mit denen sich Shakespeare Hobbes als kongenial erweist, während sein Verständnis von Machtbeziehungen beziehungsweise Herrschaftstechniken eher den Vergleich mit Machiavelli provoziert, der in der Shakespeare-Literatur auch weit geläufiger ist als die Verweise auf Hobbes. Auf eine einfache Formel gebracht könnte man sagen, dass das, was Shakespeare mit dem Florentiner Diplomaten und Staatstheoretiker verbindet, die Absicht oder das Vermögen ist, Menschen so zu zeigen, wie sie nun einmal sind, nicht hingegen, wie sie vielleicht sein sollten. In Bezug auf Machiavelli ist das freilich ein seit der Renaissance vertrauter Topos.⁴⁶

Doch bliebe dann immer noch der Unterschied zwischen politischer Philosophie beziehungsweise in der Fürstenspiegeltradition stehender und für einen konkreten Zweck geschriebener Ratgeberliteratur, und der Poesie, für die eine solche Verzweckung zumindest seit der Romantik als Zumutung zu gelten hat. Selbstredend ist es der poetische Intensitätsdiskurs, da ist Bohrer nicht zu widersprechen, der den Rang des Dichters ausmacht. So vermag bei Shakespeare eben auch ein Bischof in Bildern von exquisiter Grausamkeit zu schwelgen. Canterbury rät dem König, er möge doch zum Grab Eduards III. pilgern und sich an den Schwarzen Prinzen

⁴⁵ Der größte britische Historiker des 18. Jahrhunderts beweist historisches Einfühlungsvermögen, ohne ‚bürgerliche Werte‘ zu verraten: „This prince possessed many eminent virtues; and if we give indulgence to ambition in a monarch, or rank it, as the vulgar are inclined to do, among his virtues, they were unstained by any considerable blemish“ (David Hume: *The History of England*. Indianapolis: Liberty Classics, 1983. Bd. 2, 378).

⁴⁶ „So that we are much beholden to Machiavel and others, that write what men do, and not what they ought to do“ (Francis Bacon: *The Advancement of Learning*, herausgegeben von A. Johnston. Oxford: Clarendon, 1974. 157).

erinnern, der einst zur Freude des Vaters eine breite Blutspur in Frankreich hinterlassen habe, indem er den französischen Hochadel dezimierte,

Who on the French ground played a tragedy,
Making defeat on the full power of France,
Whiles his most mighty father on a hill,
Stood smiling to behold his lion's whelp
Forage in blood of French nobility (1.2.106–110).

Das kontemplative Wohlgefallen, das der Schwarze Prinz in der Schlacht von Crécy bei seinem Vater auslöst, ist ein starkes Bild. Machiavelli mag deshalb tatsächlich als der kühle Analytiker erscheinen, während uns Shakespeare den Rausch der Macht nacherleben lässt. Das kann zu einem Fest der Imagination werden, etwa wenn Lady Macbeth ihr künftiges Glück antizipiert, das sich einstellen werde, sobald der einstweilen noch durch menschliche Regungen gehemmte Gatte nur den Entschluss zu fassen vermag, das „Geschäft dieser Nacht“, in der König Duncan zu Gast weilt, in ihre Hände zu geben:

[...] and you shall put
This night's business into my dispatch;
Which shall to all our nights and days to come
Give solely sovereign sway and masterdom. (1.5.66–69)

Machiavelli hält für eine solch glückliche Konstellation den Begriff *occasione* bereit, der dem griechischen *kairós* nachgebildet ist.⁴⁷ Es wäre jedoch ein Irrtum zu glauben, bei Shakespeare fänden wir nichts anderes als das rauschhafte Ausleben oder zeremonienverliebte Auskosten der Macht – man denke an die von Claudius dominierte Hofszene im ersten Akt von *Hamlet* (1.2.1–128). Vielmehr handelt es sich bei der ersten und zweiten Henriade⁴⁸, ja bei fast allen Shakespeare-Stücken – wie bereits angedeutet – in einem ganz fundamentalen Sinn um analytische Dramen.

⁴⁷ Herfried Münkler: *Machiavelli, Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1984. 306.

⁴⁸ Vgl. Fußnote 33.

Ihrer Poetizität tut das indes in keiner Weise Abbruch. Schon bei Heine heißt es ja über den Dramatiker: „Und immer wußte er die Wahrheit zur Poesie zu erheben“⁴⁹ – einer der schönsten Sätze in *Shakespeares Frauen und Mädchen* und vielleicht sogar der wichtigste, wenngleich es einer umsichtigen Klärung bedarf, was hier unter „Wahrheit“ verstanden werden sollte. Für Heine steht fest, dass Shakespeare es vermochte, nicht nur seinen Landsleuten, sondern auch den Rittergestalten des Mittelalters wie den alten Römern „in die Nieren“ zu schauen. Das hat, was immer man auch von diesem der Antike entlehntem Bild halten will, etwas geradezu Phänomenologisches.⁵⁰

In jedem Fall verkennt der Antikognitivismus, der die ‚Ideen‘ aus der Poesie verbannen will, den wahren Charakter dieser Dichtung. So kann kein Zweifel daran bestehen, dass im Falle *Canterburys* der Grausamkeitsdiskurs von einem Kalkül beherrscht wird. *Canterbury* ist ganz wie der päpstliche Legat Pandulph in *King John*, dem es ausschließlich um die weltliche Macht der Kirche geht,⁵¹ oder der Richard II. zur Abdankung nötigende Bolingbroke ein „vile politician“. Als Schmähung intendiert, dürfte in dieser Attribuierung selbst aus dem Munde des ritterlichen Hotspur noch ein gehöriges Maß an Anerkennung mitschwingen.⁵²

Was nun aber Machiavelli und Hobbes verbindet, ist die Tatsache, dass ihr politisches Denken letztlich auf derselben Prämisse fußt. Beide sehen die Selbsterhaltung als fundamental an – die Selbsterhaltung des Staates beziehungsweise der Herrschaft eines Fürsten (Machiavelli) oder des Individuums, das sich qua Gesellschaftsvertrag

⁴⁹ Heine 1873, 171.

⁵⁰ *Ebd.* – So heißt es weiter: „[...] und sogar die gemüthlosen Römer, das harte nüchterne Volk der Prosa, diese Mischlinge von roher Raubsucht und feinem Advokatensinn, diese kasuistische Soldateske, wusste er poetisch zu verklären“ (*ebd.*).

⁵¹ Pandulph lässt sofort von seinen Machinationen ab, als Johann die Krone niederlegt und die Herrschaft über England als päpstliches Lehen zurückerhält. So erklärt er dem zum päpstlichen Vasallen mutierten Johann: „It was my breath that blew this tempest up, / Upon your stubborn usage of the Pope; / But since you are a gentle convertite / My tongue shall hush again this storm of war, / And make fair weather in your blust’ring land“ (5.1.17–21).

⁵² Es ist nicht zufällig der ganz in ritterlicher Etikette aufgehende Hotspur, der im ersten Teil von *Henry IV* den Usurpator Bolingbroke mit diesem Attribut versieht (1.3.239). In *Troilus and Cressida* beklagt sich der listenreiche Odysseus darüber, dass er von dumpfen Heroen als feiger ‚Politiker‘ gesehen wird: „They tax our policy and call it cowardice“ (1.3.197).

einem Souverän unterworfen hat, dem es fortan zu gehorchen hat (Hobbes), wobei sich die Verpflichtung zum Gehorsam aus dem Schutz ergibt, den jener gewährt.⁵³

Hobbes lässt sich deshalb mit gleichem Recht als Vordenker des Absolutismus wie des Liberalismus lesen, je nachdem ob man den Akzent auf den Unterwerfungsvertrag legt oder auf die Tatsache, dass er mit unerbittlicher Konsequenz vom Individuum und dessen Recht auf Selbsterhaltung ausgeht. So ist für ihn der Tod schlicht das *summum malum*. Das ist eine Haltung, die bei Shakespeare in den späteren Heinrich-Dramen von Falstaff, in *Troilus and Cressida* von Thersites sowie in *All's Well That Ends Well* von Parolles eingenommen wird. Die drei Figuren stehen für die frühneuzeitliche Abkehr vom Heroismus.⁵⁴ Aber auch Bolingbroke lässt auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury gleich mehrere Kämpfer mit seinen heraldischen Insignien ausstatten, ein unritterlicher Identitätsschwindel, der Hotspur nicht entgeht:

The King hath many marching in his coats. (*1 Henry IV*, 5.3.25)

Machiavelli interessiert sich indessen für die Stabilisierung der Herrschaft eines neu zur Macht gelangten Prinzen, dessen größtes Handicap ein Legitimitätsdefizit darstellt, eine Beschreibung, die gleichermaßen auf Bolingbroke, der als Heinrich IV. den Thron bestiegen hat, wie auf Claudius zutrifft. Wer von beiden mit größerem Recht ein Usurpator genannt werden darf, ist gewiss schwer zu entscheiden. Machiavelli ist von Cesare Borgia fasziniert (*Il Principe*), aber auch vom *virtus*-Ideal der römischen Republik (*Discorsi*), das indessen eine Bedeutungsverschiebung erfährt, der die konsequente Trennung von Privat- und Fürstenmoral (*virtù*) zugrunde liegt. Für Hobbes, der das Wohl und das heißt vor allem das Sekuritätsbedürfnis des Erwerbsbürgers⁵⁵ im Auge hat, ist das Leben im Naturzustand unerträglich. In Worten von beinahe poetischer Ausdruckskraft beschreibt er es als „solitary, poore,

⁵³ Über „Selbsterhaltung“ beziehungsweise „Selbstbehauptung“ als zentrale neuzeitliche Kategorie: Hans Blumenberg: *Säkularisation und Selbstbehauptung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. – Zu Machiavelli: Münkler 1984. 281ff.

⁵⁴ Michael Szczekalla: „Hobbes: Feigheit als erste Bürgerpflicht“, *Der Staat, Zeitschrift für Staatslehre, Öffentliches Recht und Verfassungsgeschichte* 36,2 (1997). 237–251.

⁵⁵ Es war C.B. Macpherson, der in Bezug auf Hobbes zuerst und völlig zu Recht von einer „Ideologie des bürgerlichen Besitzindividualismus“ sprach: *The Political Theory of Possessive Individualism, Hobbes to Locke*. Oxford: Clarendon, 1962.

nasty, brutish, and short“.⁵⁶ Im wohleingerichteten Staat ist der Mensch hingegen nicht länger des Menschen Wolf, sondern dessen Gott, wie es im Widmungstext zu *De Cive* tatsächlich heißt.⁵⁷

Methodisch ist Machiavelli einer pragmatischen Geschichtsschreibung verpflichtet, während sich Hobbes, der den Anspruch hat, *more geometrico* zu philosophieren, letztlich an einem Analysis-Synthesis-Schema orientiert: Die Beschreibung des Naturzustandes ist der analytische Schritt, der Akt der Staatsgründung die Synthesis. Da es sich hierbei um reine Denkopoperationen handelt, kann der Naturzustand nicht historisch sein.⁵⁸ Historisch ist hingegen die Erfahrung des englischen Bürgerkriegs, die Hobbes wohl erst zu einem politischen Philosophen hat werden lassen, so wie Machiavellis Denken durch die Verhältnisse in den oberitalienischen Stadtrepubliken und Kleinfürstentümern der Renaissance geprägt wurde. Beide geben sich betont illusionslos. Sie huldigen einem Verismus, einem Hang zur moralfreien Deskription, die sich bei Machiavelli auch der antiken Historiographie verdankt, bei Hobbes hingegen einem Wissenschaftsideal, das er in prononcierter Gegnerschaft zur *Politik* des Aristoteles entwickelt. Und doch gibt es durch das Prinzip der Selbsterhaltung bei beiden auch eine unhintergehbare normative Setzung.

Wie anders verhält es sich hingegen bei Shakespeare! Es dominieren die Anschauung und das Prinzip der Plenitudo, der Überfülle. Alle Urteile scheinen suspendiert. Mangelt es Titus Andronicus, dem Helden in Shakespeares gleichnamigem Römerdrama, der als siegreicher Feldherr in einer brüderlichen Auseinandersetzung um die Thronfolge offensichtlich zugunsten des Unwürdigeren, aber Erstgeborenen interveniert, an geistiger Beweglichkeit, weshalb es ihm unmöglich ist, aus dem traditionalistischen Starrsinn, in dem er befangen ist, auszubrechen? Hält Shakespeare es in *Julius Caesar* mit der Senatspartei oder den Cäsarianern? Hat sich Bolingbroke gegen Ende seiner Herrschaft nicht doch ein wenig vom Makel der Illegitimität befreien können? Oder gelingt das, wenn überhaupt, erst dem Sohn? Hat schließlich Heinrich VI., der anständige,

⁵⁶ Thomas Hobbes: *Leviathan*, herausgegeben von C.B.Macpherson. Harmondsworth: Penguin, 1981. 186.

⁵⁷ Ders.: *Vom Bürger*, eingeleitet und herausgegeben von Günter Gawlick. Hamburg: Felix Meiner, 1994. 59.

⁵⁸ Hobbes 1981, 187.

aber entscheidungsschwache und zu bukolischer Weltflucht neigende Enkel, sein Herrschaftsrecht durch Unfähigkeit verwirkt? Ist Claudius ein Tyrann? Verstoßen Regan und Goneril, die bösen Töchter Lears, gegen göttliches Naturrecht? Was ist von Portias Lobpreis der christlichen Gnade zu halten oder vom Heiratsantrag, den der Herzog Vincentio an Isabella adressiert und der unbeantwortet bleibt? Warum lässt Shakespeare Prospero am Schluss sagen, dass er sich nach Mailand, also in seine alte Residenz, zurückbegeben werde,

where / Every third thought shall be my grave (5.1.314f.)?

Soll die Restitution der legitimen Herrschaft in einer Depression enden?

Geht es um Shakespeare als ‚skeptischen‘ oder ‚guten Europäer‘, müssen wir des „negativen Vermögens“ und der sich aus ihm ergebenden Implikationen für eine Deutung seiner Werke eingedenk sein. Da eine Kritik, die sich ganz bewusst im ‚Hier und Heute‘ einrichten möchte, zugleich über eine ausgeprägte historische Sensibilität verfügen sollte, haben wir zudem nicht nur über das Theater der englischen Renaissance, sondern auch über die Lateinschule sowie die Kultur der Rhetorik zu reden. Der von Stephen Greenblatt begründete New Historicism, der den dichterischen Schaffensprozess auf „soziale Energien“ zurückführen wollte, mag ein wenig in die Jahre gekommen sein.⁵⁹ Das Werk des Dichters aus seiner Zeit heraus erklären zu wollen, bleibt aber ebenso legitim wie sinnvoll. Deshalb sollten

⁵⁹ In seinen jüngeren Veröffentlichungen – so auch in *Tyrant* – hat sich Greenblatt von der Methodologie des *New Historicism* weitgehend losgesagt. Aber auch schon früher war es nicht sein Anliegen, den Zauber ästhetischer Autonomie zu zerstören, sondern eher nach den objektiven Bedingungen dieses Zaubers zu fragen. Inwiefern ihm das gelungen ist, lässt sich freilich nicht leicht entscheiden. So verfolgt er in *Shakespearean Negotiations* (deutsch: *Verhandlungen mit Shakespeare, Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach, 1990) erklärtermaßen das Projekt einer „Kulturpoetik“, die uns die Macht der Sprache, ihr Vermögen, den Geist aufzurühren, bewusst machen soll. Methodisch geht er dabei stets so vor, dass er nicht-literarische Texte mit Blick auf ein Shakespeare-Stück analysiert. Diese werden aber nicht im herkömmlichen Sinn als Quellen gelesen. So soll beispielsweise William Strachey's zeitgenössischer Bericht über Fälle von Insubordination auf den Bermudas gestrandeter Kolonisten Aufschlüsse über die Herrschaftsauffassung in Shakespeares *Sturm* geben. Der Strachey-Text ist der Shakespeare-Forschung seit langem wohlvertraut. Greenblatt spricht allerdings von einer „mimetischen Ökonomie“, in der sich Strachey, als Aktionär der Virginia Company, und Shakespeare, als Aktionär der King's Men, als gleichberechtigte Geschäftspartner gegenüberstehen.

wir gerade auch mit Blick auf die „negative capability“ von einem „Shakespearean moment“ sprechen.⁶⁰

Rhetorik und Philosophie sind die zwei großen Bildungsmächte der Antike. Der Humanismus der Renaissance darf ciceronianisch genannt werden, insoweit er für die Rhetorik optierte. Der Rhetorik gegenüber der Philosophie den Vorzug einzuräumen, heißt freilich immer auch Skeptiker zu sein. Der antike Redner begnügt sich mit Wahrscheinlichkeitswissen. Er ist Probabilist. Denn das wohlgesetzte Wort, die geschliffene Rede wird umso höher geschätzt, je pessimistischer man die Aussicht auf letztgültige Wahrheiten beurteilt. Es gilt der uralte *in-utramque-partem*-Topos, der nichts anderes besagt, als dass ein guter Redner gleichermaßen überzeugend für beide Parteien eines Konfliktes einzutreten vermag. Die Gründe für die jeweilige Parteinahme sind daher – so will es dieser Topos – stets extrinsischer Natur. Der Ort, an dem der junge Shakespeare ebendies gelernt hat, dürfte die Grammar School seiner Heimatstadt Stratford gewesen sein. Dass er sie besucht hat, wollen wir auch ohne sicheren Quellenbeleg annehmen. Und ‚gelernt‘ sollte mehr heißen als schulmäßig angeeignet. Wir haben es hier mit einer Grundhaltung zu tun, die für sein späteres dramatisches Schaffen prägend werden sollte.⁶¹ Rhetorik bedeutet Wettstreit der Meinungen. Ob die Republik der Monarchie überlegen ist oder ob es sich nicht eher umgekehrt verhält, war ein beliebtes Thema für die Zöglinge elisabethanischer Grammar Schools.⁶²

⁶⁰ Ackroyds Formulierung (2005, 261) scheint durch J. G. A. Pococks bahnbrechende Studie über die anglo-amerikanische Machiavelli-Rezeption inspiriert: *The Machiavellian Moment and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton: Princeton UP, 1975.

⁶¹ Die Rhetorik ist also mehr als eine Kunst, sie ist ein Bildungsprogramm, wie es die *Institutiones Oratoriae* Quintilians zeigen. Was nun den *in-utramque-partem*-Topos anbelangt, war Quintilian allerdings vorsichtig. Er forderte eine Rückbindung an ethische Postulate, indem er den guten Redner mit einem Cato-Zitat als „vir bonus dicendi peritus“ apostrophiert: M. Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners / Institutiones Oratoriae Libri XII*, herausgegeben und übersetzt von H. Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. 2, 685 (XII, 1, 1).

⁶² Der Republikanismus ist ein großes Thema in der Renaissance. Um das zu verstehen und in seiner Bedeutung richtig einschätzen zu können, muss man wissen, dass sich für elisabethanische wie spätere Verfechter eines klassischen Republikanismus republikanische Tugenden auch in einer Monarchie bewähren konnten. So verweist Quentin Skinner auf Machiavelli, für den ein ‚freies Gemeinwesen‘ sowohl eine Republik als auch ein Fürstentum sein konnte (*Liberty before Liberalism*. Cambridge: UP, 1998. 54). Auch der Schotte George Buchanan war kein Gegner der Monarchie. Entscheidend war die Teilhabe am Gemeinwesen durch Wahlen oder Ämter.

Der Streit der Meinungen, der sich nur dezisionistisch überwinden lässt, kann agonale Züge annehmen. Dass Shakespeare sich auch und gerade mit dieser Dimension auseinandergesetzt hat, bezeugen in ganz besonderem Maße die Römerdramen.⁶³ Er war indessen das Gegenteil eines Dezisionisten. So werden wir uns von der Annahme einer weitgehenden Urteilsabstinenz leiten lassen.

⁶³ Quentin Skinner meint gar, dass Shakespeare auch die Konventionen der Gerichtsrede beherrschte, und liefert schöne Beispiele rhetorischer *inventio* in den Stücken, muss aber am Ende einräumen, dass der Dramatiker eine ausgeprägte Antipathie „towards the conclusive and the disambiguated“ zeige. Daher fehle stets die *peroratio*, das Schlussplädoyer. Damit gelangt der Ideenhistoriker Skinner auf einem anderen Weg zur selben Einsicht wie Keats, den er nirgends erwähnt: *Forensic Shakespeare*. Oxford: UP, 2014. 311.

2 Die Römerdramen – Vergil oder Ovid?

Für gebildete Elisabethaner war die römische Antike so etwas wie das nächste Fremde. Dies gilt *a fortiori* für ihr Verhältnis zur Redekunst. In *Julius Caesar* prägt die Rhetorik gleichermaßen das Thema wie den Stil.⁶⁴ Bevor die senatorische Armee bei Philippi im östlichen Makedonien eine vernichtende Niederlage erleidet, werden die Cäsarmörder durch die Redekunst des Antonius bezwungen. Das Wort *ornatus*, das ‚Schmuck‘ bedeutet und sich sowohl auf rhetorische Figuren als auch auf eine militärische Rüstung beziehen kann, suggeriert einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Kämpfen, die mit Worten und solchen, die mit Waffen ausgetragen werden.⁶⁵ Die Wirkung, welche die Leichenrede des Antonius entfacht, von der vor allem das ironische Lob des Gegners,

For Brutus is an honourable man (3.2.81),

in der Erinnerung haften bleibt, veranlasst die Führer der Senatspartei zur sofortigen Flucht. Das erste Opfer aber ist der Poet Cinna, der sterben muss, weil ihn der aufgebrachte Mob mit dem gleichnamigen Verschwörer verwechselt und nach der Aufklärung über den Irrtum für die einmal entfachte Mordlust sogleich eine neue Begründung findet:

Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses. (3.3.30f.)

Selbst der unschuldigste Wortschmied lebt gefährlich, wenn die Situation außer Kontrolle gerät und das Land in den Bürgerkrieg abgleitet. Wie in der antiken

⁶⁴ Gayle Greene: „The power of speech / To stir man's blood': The Language of Tragedy in Shakespeare's *Julius Caesar*“, *Renaissance Drama* 14,2 (1980). 67–93, hier 69.

⁶⁵ M. Tullius Cicero: *De oratore* / *Über den Redner*, herausgegeben von H. Merklin. Stuttgart: Reclam, 1997. 576.

Historiographie üblich, gibt es wundersame Vorzeichen, die das Zerbrechen der staatlichen Ordnung ankündigen. Shakespeare folgt darin Plutarch. Vor der Ermordung Cäsars lässt er Casca über himmlische Erscheinungen berichten, die auf den bevorstehenden Bürgerkrieg – „civil strife“ (1.3.11) – verweisen. Sodann hat sich ein Löwe auf den kapitolinischen Hügel verirrt. Brennende Gestalten durchstreifen die Stadt. Auf dem Markplatz schreit am helllichten Tag eine Nachteule. Bemerkenswert ist allerdings der kühle Kommentar Ciceros, der den Vorzeichenglauben durch Verweis auf dessen semiotische Plastizität zu hinterfragen scheint:

But men may construe things after their fashion
Clean from the purpose of the things themselves. (1.3.34f.)

Oder verraten Ciceros Worte gar Vorbehalte gegenüber seiner eigenen Kunst? Dabei ist doch gerade der Mangel an sicherer Erkenntnis (*episteme, scientia*) das Lebenselixier der Rhetorik, die nur verschiedene Meinungen (*doxa, opinio*) kennt beziehungsweise gelten lassen will. Die Verschwörer ließen sich durch Ciceros Eitelkeit davon abhalten, ihn einzuweihen.⁶⁶ Macht ihn nun gerade seine Isoliertheit zum unbestechlichen Beobachter?

Das Stück zeichnet sich dadurch aus, dass Zuschauer wie Leser mit dem zentralen Handlungsstrang zutiefst vertraut sind. Von den Konventikeln der Verschwörer führt ein gerader Weg zu den Iden des März und von dort zur militärischen Entscheidung, die aber noch nicht final ist. Darauf deutet schon der Dissens im Lager der Sieger hin, der eine Spiegelung der Meinungsverschiedenheiten im Lager der Verlierer ist. Oktavian kommen die letzten Worte zu:

So call the field to rest, and let's away
To part the glories of this happy day. (5.5.79f.)

⁶⁶ Brutus meint und seine Meinung erweist sich als maßgeblich, dass sich der *pater patriae* niemals einer Aktion anschließen würde, die von anderen begonnen worden ist: „For he will never follow anything / That other men begin“ (2.1.150f.). Plutarch weiß indessen zu berichten, dass die Verschwörer Cicero für furchtsam – „a coward by nature“ – hielten („The Life of Marcus Brutus“, übersetzt von Th. North (1579), W. Shakespeare: *Julius Caesar, The Arden Shakespeare*, herausgegeben von D. Daniell. London: Thomson Learning, 2003. 336).

Die Sieger werden bald über die Früchte des Sieges in Streit geraten. Darüber lässt uns das Stück nicht im Zweifel. Erst nach der Seeschlacht von Actium beginnt die Zeit der Pax Augusta. Die Schlussworte des als unheroisch verschrienen ‚Jünglings‘ Oktavian scheinen daher ironisch gebrochen. Das galt jedoch bereits für die vermeintlichen Gewissheiten der Senatspartei, die just in dem Moment erodieren, als sie ihre Tat vollbracht haben.

Let him be Caesar (3.2.51),

ruft ein Vertreter der Plebs, als Brutus, der Anhänger der Republik, seine Rede hält. Da die Zustimmung zur Tat offenbar mit einem völligen Unverständnis für ihre hehren Motive einhergeht, erntet der Redner vergifteten Applaus. Statt mit festen Überzeugungen haben wir es mit volatilen Stimmungen zu tun. Die Verschwörer sind zudem planlos. Sie scheinen gar nicht über die Ermordung des vermeintlichen Tyrannen hinaus gedacht zu haben. Antonius, der nach Brutus spricht und zu Beginn noch eindeutig in der Defensive ist, agiert da geschickter – zunächst mit Worten und dann mit Waffen. Er flüchtet sich auch nicht in ein abstraktes Raisonement über republikanische Tugenden, sondern ködert das Volk mit dem Testament des Ermordeten:

You will compel me then to read the will?

Then make a ring about the corpse of Caesar (3.2.158f.).

Versammelt euch um die Leiche! Das Ganze hat einen Hauch von handlungsorientierter Pädagogik und es herrscht das Gebot der Deixis: „Look, in this place ran Cassius’ dagger through“ (3.2.172). Ein doppelter Superlativ beschreibt die Wunde, die ausgerechnet Brutus dem Diktator auf Lebenszeit, der doch sein Förderer war, beibrachte: „This was the most unkindest cut of all“ (3.2.181). Niemand wird diese Redekunst unschuldig nennen wollen.

Warum aber nimmt nach der Ermordung Cäsars das Verhängnis seinen Lauf? Shakespeare, so könnte man sagen, erklärt das politische Geschehen – gestützt auf Plutarch – aus den unterschiedlichen Disponiertheiten der Charaktere. Brutus und Cassius sind Freunde, die indessen verschiedener nicht sein könnten, was

ihre Freundschaft zerbrechlich macht.⁶⁷ Brutus, ein Anhänger der Stoa, ist der Intellektuelle, den die Aura eines tugendhaften Republikaners umgibt. Eine unfreundlichere, aber nicht minder treffende Charakterisierung läge in dem Verdikt ‚politikunfähig‘, auch wenn Allan Bloom das in Abrede stellt.⁶⁸ Dreimal begeht Brutus, so sieht es auch Plutarch, einen schweren Fehler – als er sich zunächst gegen die Liquidierung des Antonius ausspricht,⁶⁹ als er diesem sodann gestattet, nachdem er selber gesprochen hat, auf dem Forum eine Leichenrede zu halten, als er schließlich in der Nähe der ostmakedonischen Stadt Philippi die Entscheidungsschlacht herbeiführen will. Cassius, ein bekennender Epikureer, widerspricht ihm jedes Mal, lenkt aber stets ein, weil der Freund wegen seiner Reputation zumindest nominell der Anführer der Verschwörer ist. Als ihr moralisches Aushängeschild darf er nicht beschädigt werden.⁷⁰ Doch kann man in einem Bürgerkrieg, den man gewinnen will, wohl nur auf Kosten anderer moralisch rein bleiben. So erbittet Brutus von Cassius Geld, damit er Soldaten ausheben kann. Er steht ohne Ressourcen da, weil er es nicht fertigbringt, sich unlauterer Mittel zu bedienen:

For I can raise no money by vile means (4.2.128).

Genau deshalb soll ihm eben der weniger skrupulöse Freund Cassius helfen.

Die Szene, in der es unter anderem wegen dieses fragwürdigen Ansinnens zum Streit zwischen den beiden kommt, der dann aber gütlich beigelegt wird, ist ein

⁶⁷ Dem in Ciceros Dialogschrift *Laelius* entwickelten Freundschaftsideal werden sie also nicht gerecht. Denn Laelius macht dort die *voluntatum, studiorum, sententiarum summa consensio* – „die vollkommene Übereinstimmung der Absichten, Interessen und Meinungen“ – zum Prüfkriterium wahrer Freundschaft (Marcus Tullius Cicero: *Laelius / Über die Freundschaft*, herausgegeben von Max Faltner. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler, 1993. 126f.).

⁶⁸ Bloom 1981, 94. – Der Schüler von Leo Strauss meint offenbar, dass Brutus – im Unterschied zu Cassius – die Klugheit (*prudentia*) nicht über die Tugend (*virtus*) stellen möchte, weil das seiner Vorstellung von einem *vivere civile* zutiefst widersprechen würde.

⁶⁹ Brutus sieht sich und Seinesgleichen nicht als Mörder, sondern als Ärzte, die das Gemeinwesen heilen: „We shall be called purgers, not murderers“ (2.1.180). ‚Säuberung‘ ist hier natürlich eine medizinische Metapher – ein früher Beleg für die politische Verwendung des Begriffs.

⁷⁰ Plutarch 2003, 342. – Am Ende beginnt sich Cassius allerdings von Epikurs Einstellung gegenüber Vorzeichen zu distanzieren und verfällt im Angesicht der Niederlage dem Aberglauben. Auch in diesem Detail folgt Shakespeare Plutarch (*a. a. O.*, 353).

politisches Lehrstück von ebenso herausragender Qualität wie die Begegnung zwischen Heinrich V. und seinen bischöflichen Ratgebern. Freilich handelt es sich in beiden Fällen um Lehrstücke, die gänzlich ohne Belehrung auskommen, weil Shakespeare nichts anderes tut, als uns zu zeigen, wie zwei ranghohe Kleriker, die gegenüber dem Monarchen als geschickte Sachwalter kirchlicher Interessen auftreten, beziehungsweise zwei Angehörige des römischen Senatsadels, die obendrein Freunde sind, die indes unterschiedlicher nicht sein könnten, in ganz bestimmten Situationen mehr oder weniger voraussehbar agieren. Welche Schlüsse wir daraus ziehen und welche Bewertungen wir vornehmen wollen, bleibt allein uns überlassen.

Wir sollten allerdings nicht vergessen, dass über Jahrhunderte hinweg nicht nur bei den hier diskutierten Szenen monarchistische beziehungsweise national-patriotische Lesarten dominierten. Dass sie alles andere als zwingend sind, war keine Erkenntnis, die sich aufdrängte, auch wenn die Staatsform der Republik in der Renaissance prominente Fürsprecher hatte.⁷¹ Will man jedoch Brutus als Lichtgestalt des Republikanismus deuten, muss man erklären können, warum ihn Shakespeare am Vorabend der Tat wie Macbeth reden lässt:

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream (2.1.63–65).⁷²

Fast könnte man meinen, hier walte ein albtraumhafter Determinismus, der die persönliche Verantwortung suspendiere.⁷³

⁷¹ Das monarchistische Vorurteil gegen Brutus ist eigentlich mittelalterlich und findet sich – wie bereits erwähnt – in der denkbar krassesten Form bei Dante. Im neunten Kreis der Hölle zermalmt der im Eis gefangene Luzifer die Leiber von Judas Iskariot, Brutus und Cassius. Die Cäsarmörder stehen mit dem, der Christus verriet, auf derselben Stufe der Verderbtheit. Sie haben sich am Begründer des Kaisertums vergangen: „Der Kopf der andern beiden hängt nach unten, / Der aus der schwarzen Fratze hängt, ist Brutus; / Sieh nur, wie er sich krümmt, doch keinen Laut gibt; / Der andre mit den starken Gliedern ist Cassius“ (Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, übersetzt von I. und W. von Wartburg. Zürich: Manesse, 2004. 404).

⁷² Vgl. *Macbeth* 1.3.129–141.

⁷³ Knight, der dem Vergleich von Brutus mit Macbeth einen Aufsatz gewidmet hat, glaubt auf eine grundlegende Verwandtschaft in der „poetischen Konzeption“ der beiden Figuren verweisen zu dürfen („Brutus and Macbeth,“ *The Wheel, of Fire, Interpretations*

Friedrich Gundolf war davon überzeugt, dass Shakespeare die Geschichte im Reich der „Notwendigkeit“ verorte, weil seine Helden als „Vollzieher und Träger der geschichtlichen Schicksale“ handelten. So seien Brutus und Cassius eben erst „dadurch Individuen[,] dass sie Römer und Republikaner sind.“⁷⁴ Damit machte Gundolf den Dichter aber auch zum Geschichtsschreiber beziehungsweise -denker.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Shakespeare sein Quellenmaterial – und das heißt hier im Wesentlichen die Parallelbiographien Plutarchs in der zeitgenössischen Übersetzung von Thomas North – mit klarem Blick für die Erfordernisse eines dramatischen Textes den eigenen Gestaltungsabsichten unterwirft, ohne dabei jedoch dem antiken Biographen Gewalt anzutun. In der Sekundärliteratur begegnet man mitunter der Auffassung, dass *Julius Caesar* die republikanische Gesinnung des Brutus als Anachronismus erscheinen lasse.⁷⁵ Das wäre durch Shakespeares Hauptquelle Plutarch indessen nicht gedeckt. Auch ist Shakespeare nicht Mommsen.⁷⁶ Die Frage, weshalb wir gerade seit der Zeit der Gracchen von einer Krise der Republik sprechen, weil ‚große Männer‘ die Regeln der Verfassung zu missachten begannen, bis am Ende einer von ihnen den republikanischen Staat aus den Angeln hob, stellt Shakespeare nicht. Sie lässt sich auch im Medium seiner Kunst weder stellen noch beantworten.⁷⁷

of Shakespearean Tragedy. London und New York: Methuen, 1983 (1930). 139). Selbstredend ist der Determinismus auch in *Macbeth* ein großes Thema. Bevington meint, der schottische Than sei ein „Verworfenener“ im Sinne Calvins (Bevington 2008, 130).

⁷⁴ Für Goethe, der zur Geschichte, so Gundolf, keinen adäquaten Zugang gefunden habe, sei sie hingegen bloß „Zufall“ (Gundolf 1918, 314).

⁷⁵ Coppélia Kahn: *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*. London und New York: Routledge, 1997. 87. – Auch Andrew Hadfield, der eine substantielle Studie über Shakespeare und das republikanische Denken vorgelegt hat, gelangt zu dem Schluss, dass Shakespeare nach anfänglichen Sympathien für eine verfassungsmäßige Beschränkung monarchischer Gewalt – etwa in *Titus Andronicus* – uns in *Julius Caesar* mit einem „necrotic body politic“ konfrontiere, der nur noch die Option für die Monarchie zulasse (*Shakespeare and Republicanism*. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 166 und 182).

⁷⁶ Große Geschichtsschreibung schließt ideologische Verblendung nicht aus. Für Shakespeare ist indessen weder das mittelalterliche Kaisertum (wie für Kantorowicz – vgl. Fußnote 109) noch der moderne Cäsarismus, wie ihn Mommsen und das 19. Jahrhundert kannten, ein Bezugspunkt. Der Renaissancedramatiker hat ein geradezu unbefangenes Verhältnis zur römischen Geschichte.

⁷⁷ Allerdings zeigt uns Shakespeare in *Coriolanus*, wie der hochmütige Titelheld vom Volkstribun Sicinius Velutus „[a] foe to the public weal“ (3.1.178) genannt wird. Doch haben wir es hier mit einer Geschichte aus der Frühzeit der Republik zu tun, in der die

Wenn Coppélia Kahn – vielleicht inspiriert durch Jacob Burckhardt – über das „agonistische Ethos“ der Senatsaristokratie schreibt, tut sie allerdings weder der römischen Geschichte noch Shakespeare Gewalt an. Wie *Coriolanus*, dessen Titelheld freilich in die Frühzeit der Republik gehört, bringt *Julius Caesar* das destruktive Potenzial dieses Ethos auf wunderbare Weise zur Anschauung.⁷⁸ Bei dem vom Senat zum Diktator auf Lebenszeit ernannten Feldherrn verbinden sich ein durch militärische Erfolge genährtes Selbstbewusstsein und Todesverachtung in ihren hypertrophen Steigerungen zu einer einmaligen Synthese:

Wilt thou lift up Olympus? (3.1.74),

fragt Cäsar unmittelbar vor seiner Ermordung den insistierenden Petenten Cassius, nachdem er gerade ein von diesem vorgebrachtes Gnadengesuch abgelehnt hat. Von seiner Frau hatte er sich zuvor mit markigen Worten über Tapferkeit und Feigheit verabschiedet, bevor er sich auf seinen letzten Weg zum Forum begab:

Cowards die many times before their death;
The valiant never taste of death but once. (2.2.32f.)

Offensichtlich beweist Shakespeare hier einen Sinn für multiple Ironien. Denn Cassius und seine Mitverschworenen werden Cäsar sogleich in den Olymp expedieren, zu einem *divus Iulius* machen⁷⁹ und damit im Nachhinein die feigen Vergottungsbeschlüsse des Senats bekräftigen, an denen sie ja nicht unbeteiligt gewesen waren. Eine weitere geschichtliche Ironie liegt in der Tatsache, dass die Republik dem „agonistischen Ethos“, von dem der römische Adel durchdrungen war, zugleich auch ihre Existenz verdankt. Warum aber das republikanische Gemeinwesen erst im letzten vorchristlichen Jahrhundert zugrunde ging und nicht schon zweihundert Jahre früher, lässt sich nicht mit den Deformationen dieses Ethos, will heißen der

„Verfassung“ noch funktioniert, weshalb auf Coriolan das Exil wartet. – Demgegenüber präsentiert uns *Titus Andronicus*, ein durch Seneca inspiriertes frühes Stück, den spätantiken Imperator Saturninus als einen zur Willkürherrschaft neigenden Dominus, der keinen Respekt vor Volkstribunen hat. Fraglos lassen sich in beide Stücke Sympathien für die republikanische Staatsform hineinlesen.

⁷⁸ Kahn 1997, 88–96.

⁷⁹ Stefan Weinstock: *Divus Iulius*. Oxford: Oxford UP, 1971.

„Hypermaskulinität“ ihrer Eliten, erklären. Da wäre denn doch wohl eher über die Funktionsmechanismen der republikanischen Verfassung zu reden, die durch die territoriale Expansion des einstigen Stadtstaates partiell suspendiert worden waren. *Imperial overstretch* ist allerdings eine moderne politikwissenschaftliche Kategorie.

*

Shakespeares Imagination des Empire – in *Julius Caesar* und in *Antony and Cleopatra* – ist etwas ganz anderes. Gerade in Bezug auf das spätere Stück sind freilich Missverständnisse auszuräumen, weil es gern und natürlich auch zu Recht als Liebestragödie gelesen wird:

Husband, I come (5.2.282),

lauten Cleopatras Worte, mit denen sie ihren Liebessuizid antizipiert – allerdings erst nachdem sie geprüft hat, ob nicht doch noch die Option eines politischen Arrangements mit Oktavian besteht. Solcher Illusionen beraubt, agiert sie sogleich viel beherzter als Antonius, dem der Selbstmord zunächst misslingt, und erweist sich damit als die bessere Römerin. Und weil es sie nun mit aller Macht zu Antonius drängt, dessen Physis von solcher Strahlkraft sei, dass sich die in ihrem Formenreichtum der Natur sonst stets überlegene Fantasie im direkten Vergleich geradezu erbärmlich ausnehme, mag Cleopatra auch nicht glauben, in ein Schattenreich der Imagination zu gehen. Mitnichten ist sie eine Dido, die zu ihrem Sychäus zurückkehrt:

[...] Nature wants stuff
To vie strange forms with fancy; yet to imagine
An Antony were nature's piece, 'gainst fancy,
Condemning shadows quite. (5.2.97–100)

All For Love hatte der neoklassizistische Dichter John Dryden seine Version dieses Shakespeare-Dramas genannt.⁸⁰ Jonathan Bate meint über Shakespeares Verhältnis

⁸⁰ Samuel Johnson urteilt über dieses Stück recht unnachsichtig. Eine Tragödie, die „the romantic omnipotence of love“ affirmiere, sei moralisch fragwürdig (Johnson 1968, Bd. 1, 361).

zu den römischen Klassikern Vergil, Ovid und Horaz, dass die Gebildeten unter den elisabethanischen Zeitgenossen sofort seine Präferenz für Ovid erkannt hätten. Gerade in *Antony and Cleopatra* zeige er sich in bewusster Kontinuität zum Dichter der *Metamorphosen*: „Shakespeare is continuing Ovid’s work of undoing Virgil.“⁸¹ Das scheint zunächst nachvollziehbar. Vergil ist schließlich der Staatsdichter⁸², der Oktavian Augustus unsterblich machen möchte. Aeneas, der imaginäre Stammvater des julischen Hauses, hatte Dido unter dem Diktat der Staats(gründungs)räson verlassen müssen und mit seinem Pflichtbewusstsein die Geliebte in den Selbstmord getrieben.

Oktavians Rivale Antonius aber entscheidet sich gegen die Politik und für die Liebe:

I’ th’ east my pleasure lies (2.3.39),

deklamiert er – auch er trifft die Entscheidung allerdings erst endgültig, nachdem er sich einem Wahrsager anvertraut hat, von dem er hören musste, dass die Göttin Fortuna Oktavian mehr zugetan sei als ihm. Damit zeigt sich bei Antonius dieselbe Ambivalenz wie bei Cleopatra. *Antony and Cleopatra* gestattet uns deshalb einen gleichermaßen nüchternen Blick auf die Liebe wie auf die Politik.⁸³ Erst in der finalen Ausweglosigkeit lassen die beiden jedes Kalkül fahren. Eine Begegnung mit dem „Absoluten“ in der Liebe – wie Knight gemeint hat – oder doch bloß die Vollendung eines *égoïsme à deux*?⁸⁴

⁸¹ Jonathan Bate: *How the Classics Made Shakespeare*. Princeton und Oxford, Princeton UP, 2019. 336.

⁸² Was manchen Interpreten heute zu ihm einfällt, liest sich so, als würde Nicolaus Sombart über Carl Schmitt schreiben: *Die deutschen Männer und ihre Feinde, Carl Schmitt, ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos*. München und Wien: Carl Hanser, 1991.

⁸³ Es gibt allerdings ein weiteres Shakespeare-Stück, von dem sich dies mit noch größerer Emphase sagen lässt, *Troilus und Cressida*, und die Figur, die gewissermaßen die Inkarnation dieser doppelten Illusionsverweigerung ist, heißt Thersites: „Lechery, lechery, still wars and lechery! Nothing else holds fashion“ (5.2.196f.). Man kann freilich auch meinen, dass Thersites so giftig ist, weil er im Grunde seines Herzens noch die Vorurteile des heroischen Zeitalters teilt. Seinen Standpunkt als die Zentralperspektive des Stücks auszumachen, ist erst Interpreten und Regisseuren des 20. Jahrhunderts in den Sinn gekommen.

⁸⁴ Auch Knight unterschlägt das Schäßige im Verhalten der beiden Liebenden nicht, meint aber, „we must be prepared to see all elements of sordidness [...] dissolved into beauty“ (Knight 1965, 255).

Was nun die Politik angeht, ist das Trinkgelage auf der vor Misenum ankernden Galeere des Pompeius in seiner desillusionierenden Wirkung nicht zu übertreffen. Der Sohn des großen Feldherrn lädt die Triumvirn,

[t]hese three world-sharers, these competitors (2.7.69),

auf sein Schiff. Sein Freund Menas rät das Seil zu kappen. Dazu aber fehlt Pompeius die Entschlusskraft. Er hätte sich gewünscht, jemand anders hätte das für ihn getan, ohne ihn vorher davon in Kenntnis zu setzen. Folglich lässt er die Gelegenheit verstreichen. *Occasione non rapta*, wird der politische Widerstand im Alkohol ertränkt. Die Großen tauschen sich über Nichtigkeiten aus. Berechnung, Missgunst und aufgesetzte Freundlichkeiten prägen die Atmosphäre. Man schwadroniert über die Wunder Ägyptens. Lepidus will versöhnen. Doch gebricht es ihm an Trinkfestigkeit. So entschärft er den Konflikt um den Preis einer fortschreitenden Entzweiung „zwischen ihm selbst und seiner Urteilskraft“ (2.7.9f.). Er wird als Alkoholleiche abtransportiert.

Wie Oktavian, Antonius und Lepidus, die Männer des zweiten Triumvirats, schon vorher miteinander umgegangen sind, als sie nämlich gerade dabei waren, ihre gemeinsamen Feinde zu proskribieren, zeigt Shakespeare – wiederum gestützt auf Plutarch – bereits in *Julius Caesar* mit faszinierender Eindringlichkeit. Die Physiognomie einer aus den Wirren des Bürgerkriegs aufsteigenden Junta wird in keiner Geschichtserzählung deutlicher als zu Beginn des vierten Aktes des Cäsar-Stücks. So nötigt Oktavian Lepidus einen Loyalitätsbeweis ab – die Einwilligung, dass der Name seines Bruders auf die Liste der zu Ermordenden gesetzt werden möge, und von Antonius verlangt er die Zustimmung zur Tötung seines Neffen. Beide erklären sich ohne Zögern einverstanden. Der ‚Jüngling‘ Oktavian bestimmt das Gesetz des Handelns. Dann wird Lepidus von den beiden anderen weggeschickt, das Testament Cäsars herbeizuschaffen. Die Bereitschaft zur Übernahme des Botengangs dekuviert gleichermaßen die augenblickliche Nützlichkeit wie grundsätzliche Entbehrlichkeit dieses Triumvirn. Dass Oktavian ihn unter Hinweis auf vergangene militärische Verdienste zunächst noch verteidigt, „he’s a tried and valiant soldier“, was bei Antonius die zynische Entgegnung “[s]o is my horse” provoziert (4.1.28f.), zeigt uns den kampferprobten Soldaten und Feldherrn, der auch gern mal seine Brachialität zur Schau stellt. Darüber hinaus aber deutet sich in

diesem Wortwechsel, in dem Oktavian scheinbar nachgibt, nicht nur bereits an, zwischen wem sich nach dem Sieg über die gemeinsamen Gegner der eigentliche Machtkampf abspielen dürfte, sondern auch wer von den beiden am Ende obsiegen wird und warum. Denn Oktavian Augustus ist – wie Heinrich IV. – ein *vile politician*, der mehr aus Kalkül denn Pietät die Formen zu wahren weiß. Shakespeare lässt ihn daher am Ende für Brutus – ganz ähnlich wie Fortinbras es für Hamlet – verfügt – ein feierliches Begräbnis anordnen.⁸⁵ Das wirkt versöhnlich, ohne dass es politisch etwas kostet, und hat zugleich etwas Staatstragendes, obwohl es den neuen Staat noch gar nicht gibt.

Damit wäre ungefähr umrissen, was den Dramatiker Shakespeare zu einem Geschichtsschreiber oder -denker qualifiziert und warum Gundolf glaubte, von einer „Notwendigkeit“ sprechen zu dürfen, der Shakespeare einsichtig geworden sei.⁸⁶ Es handelt sich nicht um eine Notwendigkeit, die Geschichtsprozessen inhärent sein mag. Vielmehr geht es um die Handlungslogik, die ganz bestimmte Situationen kennzeichnet, in denen die Individuen so handeln, wie sie es aufgrund ihrer Einsicht in die realen Gegebenheiten sowie ihrer charakterlichen Prädispositionen, in denen sich gewiss auch ihr Römersein äußert, tun müssen. Vor allem aber lässt sich argumentieren, dass Shakespeare, dem wir sicher kein modernes Verständnis für die Prozesshaftigkeit von Geschichte unterstellen dürfen, sehr wohl verstanden hat, was seit Wilhelm Wundt ‚Heterogonie der Zwecke‘ heißt, er also nicht nur wusste, dass Geschichte zumeist nicht im Intendierten aufgeht, sondern dies in seinen Dramen auch zeigt.

Ein solches Verständnis geht unweigerlich mit einem geschärften Sinn für Ironie einher. Doch wenn das „Let him be Caesar“ (3.2.51), die Approbation der ‚bösen Tat‘ durch die umherstehenden Plebejer, denen das republikanische Ethos fremd geworden ist und die sich unmittelbar darauf den Einflüsterungen des Antonius zugänglich zeigen werden, einen solchen Sinn für Ironie offenbart, gilt dies noch viel mehr für die Assoziationen, die sich bei einem elisabethanischen Publikum einstellen mussten, wenn es nur den Namen der Stadt Philippi hörte. Der bloße Gedanke an den Philipper-Brief des heiligen Paulus, adressiert an die Mitglieder der ersten christlichen Gemeinde auf europäischem Boden, gab unweigerlich der Vorstellung Raum, dass in diesem Drama eine Geschichtsepoche ‚verhandelt‘ wird,

⁸⁵ Bei Plutarch ist es Antonius, der das verlangt.

⁸⁶ Vgl. Fußnote 74.

der allenfalls durch ihren Untergang eine heilsgeschichtliche Bedeutung zukommt. Der Geist des ermordeten Cäsar, der Brutus am Vorabend der Schlacht erscheint und ihm mit den Worten droht,

thou shalt see me at Philippi (4.2.337),

mochte daher ein bloßes Hirngespinnst sein. Und doch lässt sich vielleicht auch von einem unabwendbaren Schicksal sprechen.

Seit Augustinus ist die Vorstellung geläufig, dass die göttliche Vorsehung die Pax Augusta beziehungsweise den Prinzipat, also die frühe Kaiserzeit, für die Verbreitung des Christentums zu instrumentalisieren wusste.⁸⁷ In jedem Fall lässt sich bei Shakespeare eine Distanz zur paganen Welt der Römer und Griechen wahrnehmen, die aber auch bedeutete, dass es für ihn bei der Verwendung antiker Stoffe weniger Tabus gab, also die Grenzen für das Sag- und Zeigbare weiter gezogen waren als bei dramatischen Sujets, die der jüngeren Geschichte des eigenen Landes entstammten. Mit dem römischen Staatsdichter Vergil und dessen Reichsideologie verbindet ihn zumindest auf den ersten Blick eher wenig. Aber auch die Politikferne Ovids, den man in seinem Schwarzmeer-Exil ja auch als einen Verlierer der Geschichte bezeichnen könnte, ist Shakespeares Sache nicht.

⁸⁷ Vgl. Paola Pugliatti: *Shakespeare and the Just War Tradition*. London und New York: Routledge, 2016. 33ff.

3 Die Königsdramen – Metamorphosen der Monarchie

Die politischen Rücksichten, die Shakespeare insbesondere in den Königsdramen zu nehmen hatte, waren beachtlich. „The mirror of all Christian kings“ – so nennt der Chor den jugendlichen Herrscher Heinrich V., der den seit Eduard III. erhobenen Anspruch der englischen Monarchen auf die französische Königskrone mit kriegerischen Mitteln durchsetzen will. Das scheint ihm zunächst auch zu gelingen. Die Vermählung mit der französischen Königstochter Katharina von Valois und die Zusicherung der Thronfolge nach dem Tod des französischen Königs Karls VI., der im Stück namenlos bleibt, sind die Früchte des Sieges von Azincourt. Insbesondere der Chor affirmiert eine patriotische Sicht auf die Spätphase des Hundertjährigen Krieges. Zu Beginn des fünften Aktes nennt er Heinrich einen „conqu’ring Caesar“ (5.0.28), dem nun zu Hause ein triumphaler Empfang bevorstehe. Darüber hinaus riskiert Shakespeare an dieser Stelle – für ihn ziemlich ungewöhnlich – einen tagesaktuellen und politisch brisanten Vergleich. Ebenso siegreich wie König Heinrich aus Frankreich möge demnächst auch der Earl of Essex, „the General of our gracious Empress“ (5.0.30), aus Irland zurückkehren.

Diese Reverenz gegenüber einem hochmütigen Aristokraten und Theatermäzen sollte sich als katastrophaler Missgriff erweisen.⁸⁸ Denn Essex blieb militärisch ohne Fortune, weshalb er sich für die Flucht nach England entschied, wo sich der überschuldete und von Verfolgungswahn geplagte Adelige mit Königin Elisabeth überwarf und eine Rebellion anzettelte, die mit seinem Tod auf dem Schafott endete.

Für Shakespeare war das äußerst heikel. Denn die Gefolgsleute des Grafen hatten am Vorabend der Erhebung eine Aufführung von *Richard II* veranlasst. Von

⁸⁸ Ein abstoßendes fiktionales Porträt des Grafen findet sich in Antony Burgess’ Shakespeare-Roman von 1964, der eine Szene enthält, in der Essex den Dichter nötigt, der grausamen Exekution von Elisabeths jüdischem Leibarzt Lopez beizuwohnen (*Nothing Like the Sun, A Story of Shakespeare’s Love-life*. London: Arrow Books, 1985. 127–132).

Elisabeth ist überliefert, dass sie sich wiederholt mit diesem Monarchen, der von Bolingbroke zur Abdikation genötigt worden war, verglichen hat:

I am Richard II, know ye not that?⁸⁹

Die Abdankungsszene konnte auf der elisabethanischen Bühne nicht gespielt werden. Richard II. ist indessen auch ohne den sich an der eigenen Selbsterniedrigung delektierenden Auftritt,

[...] I hardly yet have learnt
To insinuate, flatter, bow, and bend my knee (4.1.164f.),

eine faszinierende Figur von enormer Bühnenwirksamkeit. Das Stück zählt nicht ohne Grund bis heute zu den beliebtesten der Shakespeareschen Historiendramen.

In den dynastischen Auseinandersetzungen zwischen den Nachfahren Eduards III. ist dieser Monarch indessen alles andere als unschuldig. So ist es wohl auch die Angst vor den möglichen Folgen der eigenen Verfehlungen, die von Anfang an sein Handeln mitbestimmt, etwa als er sich entscheidet, das Duell zwischen Bolingbroke und Mowbray, dem Mörder Thomas Woodstocks, des Herzogs von Gloucester, abzubreaken, um beide in die Verbannung zu schicken, wobei er gegenüber ersterem eine gewisse Milde walten lässt, weil er sich vor Bolingbrokes Popularität fürchtet. Aber auch vor Mowbray muss sich Richard in Acht nehmen, da dieser vermutlich als sein Werkzeug handelte.⁹⁰ Dann aber begeht er den Fehler, nach dem Tode des

⁸⁹ Andrew Gurr: „Introduction“, *King Richard II.* Cambridge: UP, 1984. 3.

⁹⁰ Mowbrays Abschiedsworte können als Drohung gelesen werden: „A heavy sentence, my most sovereign liege, / And all unlooked for from your highness' mouth. / A dearer merit, not so deep a maim / As to be cast forth in the common air, / Have I deserved at your highness' hands“ (1.3.155–158). Solche Andeutungen zeigen freilich auch, dass Shakespeare sich darauf versteht, den ‚schmutzigen‘ Arkanbereich der Herrschaft auszuleuchten. Dabei wird dann deutlich, dass starke Herrscher weniger erpressbar sind. So muss sich Exton, der Mörder Richards II., von seinem Auftraggeber Bolingbroke anhören: „They love not poison that do poison need“ (5.6.38). Nicht Fürstengunst möge deshalb der Lohn für seine Mühen sein, sondern quälende Schuldgefühle. Auch Johann Ohneland scheint zu glauben, er könne seine Hände in Unschuld waschen. Man solle es nicht den Monarchen anlasten, wenn ihre Handlanger dazu neigen, eine bloße Laune ihres Herrn als Tötungsbefehl zu missdeuten (*King John*, 4.2.209ff.).

Patriarchen John of Gaunt die Familie Bolingbrokes zu enteignen. Das wird zur Initialzündung für die Rebellion.

Zwar zeigt sich Richard anfangs auch als ein Mann der Tat. Er kämpft, wie es später Essex tun sollte, in Irland. Doch wer sich auf fernen Kriegsschauplätzen verausgabt, schwächt seine Position zu Hause, sei es als Angehöriger des Hochadels oder als König. In der zweiten Hälfte des Stücks ist Richard dann vor allem wortmächtig, während sein machtpolitisch versierter Gegner Bolingbroke immer lakonischer wird. Zugleich verschiebt sich die Balance von Schuld und Unschuld. Der exproprierte Bolingbroke holt sich nicht bloß das ihm zustehende väterliche Erbe zurück, sondern setzt sich durch den Akt der Usurpation ins Unrecht. Richard aber könnte mit dem alten König Lear von sich sagen, er sei nun

[...] a man / More sinned against than sinning. (*King Lear*, 3.2.59f.)

Das Stück lebt von solchen Symmetrien, die geradezu seinen ästhetischen Reiz ausmachen. Der entmachtete Richard zeigt indessen nicht die unbändige Wut des alten Lear. Er wird mehr und mehr zum Hysteriker und Masochisten.

Was aber bedeutet das für die vermeintliche politische Botschaft? Zu Beginn der Rebellion berauscht sich Richard noch an seinem Gottesgnadentum:

Not all the waters in the rough rude sea
Can wash the balm from an anointed king.
The breath of worldly men cannot depose
The deputy elected by the Lord. (3.2.50–53)

Doch während sich Bolingbroke zunächst unterwürfig gebärdet und lediglich um die Herausgabe seines väterlichen Erbes bittet, gar meint, dass alles, was er verdiene, durch „wahren Dienst“ gegenüber König Richard erworben sei,

as my true service shall deserve your love (3.4.197),

beginnen sich allmählich die realen Machtverhältnisse zu zeigen. In der ihm eigenen Gewandtheit greift Richard den Tropus auf und resümiert bitter:

They well deserve to have
That know the strong'st and surest way to get. (3.3.198f.)

Offenkundig stehen Bolingbroke, der nach seiner Landung in Ravenspurgh die von Richard Enttäuschten um sich versammeln kann, nun die nötigen Machtmittel zur Verfügung. Und wer kann, der darf auch. Das ist die Annihilierung jeder Ethik und jeden Rechts, also purer Machiavellismus. Dass aber Richard, indem er den Sohn John of Gaunts um sein Erbe gebracht, selber gegen feudales Recht verstoßen hatte, lässt sich schwerlich leugnen. Obendrein ist ihm wohl die Ermordung des Herzogs von Gloucester anzulasten.

Doch darf man König Richard deshalb zur Abdankung nötigen? Der alte Gaunt hatte das gegenüber der Witwe des Ermordeten verneint und zu christlicher Duldsamkeit geraten. Gibt es nicht so etwas wie die *sacrosanctitas* des Monarchen, die in monarchisch verfassten Staaten eigentlich immer nur die Ausflucht zuließ, die schlechten Ratgeber des Königs zu bestrafen? Indem er anordnet, Bushy und Green zu exekutieren, die beide Mitglieder des königlichen Rates waren, folgt Bolingbroke zunächst genau dieser Logik. Freilich ist das für ihn lediglich ein weiterer Schritt auf dem „festesten und sichersten Weg“ zur Herrschaft, den er offensichtlich nur zu gut kennt und längst betreten hat.

Welche Perspektive aber affirmiert das Stück? Gibt es überhaupt eine politische Botschaft? Im vierten Akt begegnen wir dem Bischof von Carlisle, der sich Bolingbroke, der für ihn bloß der Herzog von Hereford ist, entgegenstellt und eine Unheilsprophetie riskiert, mit der er auch ein persönliches Risiko eingeht:

My Lord of Hereford here, whom you call king,
Is a foul traitor to proud Hereford's king,
And, if you crown him, let me prophesy:
The blood of English shall manure the ground,
And future ages groan for this foul act. (4.1.125–129)

Die brutale Realität der Rosenkriege sollte Carlisle Recht geben. Doch will der mutige Bischof, der umgehend des Hochverrats beschuldigt wird, solches Unheil unter Berufung auf eine „mystische Fiktion“ (Ernst Kantorowicz) abwenden.

Dieser „mystic fiction“ hat Kantorowicz eine große Studie gewidmet.⁹¹ Für den einst zum George-Kreis gehörenden Mediävisten war Shakespeares *Richard II* unter den literarischen Quellen der *locus classicus* der Vorstellung von den „zwei Körpern des Königs“, was Shakespeare zum Propagandisten einer politischen Theologie hätte machen können. Dass er das tatsächlich war, behauptet indessen auch Kantorowicz nicht. Er sieht hier einfach eine genuin englische Tradition und kann darauf verweisen, wie sich Juristen der Tudor-Zeit in ihrer Entfaltung der Lehre von den zwei Körpern des Königs geradezu der Begrifflichkeit des athanasischen Glaubensbekenntnisses bemächtigten und ihrer juridisch-politischen Darstellungsabsicht unterwarfen: der König als eine Person in Gestalt zweier Körper.⁹² Die christologische Überhöhung der Königswürde, wie sie aus Richards eigenen Worten und aus denen des Bischofs von Carlisle hervorscheint, ist im Stück allgegenwärtig. So projiziert Richard sein eigenes Schicksal in die Passionsgeschichte, aber nicht als Gläubiger, der sich in der Nachfolge Christi wähnt, sondern – in einem für ihn höchst charakteristischen rhetorischen Exzess – als leidender Christkönig, der von mehr Feinden und Heuchlern umgeben ist, als Jesus von Nazareth es je war. Nicht nur Bolingbroke gerät ihm dabei zu einer Pilatus-Figur, sondern alle schamlosen Gaffer bei Hofe, die nicht intervenieren, obwohl sie um die Unschuld des rechtmäßigen Königs wissen sollten:

Nay, all of you that stand and look upon
 Whilst that my wretchedness doth bait myself,
 Though some of you, with Pilate, wash your hands,
 Showing an outward pity; yet you Pilates
 Have here deliver'd me to my sour cross,
 And water cannot wash away your sin. (4.1.227–232)

⁹¹ Ernst Kantorowicz: *The King's Two Bodies, A Study in Medieval Political Theology*. Princeton und Oxford: Princeton UP, 2016 (1957). 41.

⁹² Man dürfe deshalb wohl von einer spezifisch englischen Ausprägung des Gottesgnadentums sprechen: „[...] non duo tamen, sed unus [...] Unus autem non conversione divinitatis in carnem, sed assumptione humanitatis in Deum [...]“. Diese Anleihen beim Athanasium wie auch anderen Glaubensbekenntnissen seien am Ende so weit gegangen, dass von englischen Juristen auch Analogien zu den bekannten häretischen Positionen – Arianismus, Nestorianismus – erörtert werden konnten (a. a. O., 58f.).

Während jedoch der den König verteidigende Bischof als Anwalt einer politischen Theologie eher etwas eindimensional wirkt, ist jener durchaus zu erstaunlichen Einsichten fähig. So schwelgt der entmachtete Herrscher in Worten, die nicht nur seinem tiefen Schmerz Ausdruck geben, sondern auch zeigen, dass er seine Situation begriffen hat:

O, that I were as great
As is my grief, or lesser than my name (3.3.135f.).

Richard ist die Macht entglitten. König ist er in diesem Moment nur noch nominell. Man muss, um diese politische Metamorphose zu reflektieren, nicht auf den spätmittelalterlichen Universalienstreit rekurrieren. Aber die Frage, was Namen sind, stellt sich schon: *flatus vocis* – nicht mehr als ein von der menschlichen Stimme erzeugter Lufthauch. Das ist zumindest die Antwort der Nominalisten, für die Allgemeinbegriffe keine außersprachliche Realität besitzen. Es spricht einiges für die Annahme, dass diese Überlegung eine Lesehilfe für das Stück sein könnte.⁹³

Dass Richard seine Deinvestitur wortmächtig und machtvorgessen zelebriert, ist deshalb vor allem psychologisch interessant. Von seiner Frau verabschiedet er sich am Ende mit Worten, die zeigen, dass er auch im Elend nicht auf selbstverliehtes Allegorisieren verzichten mag:

I am sworn brother, sweet,
To grim necessity and he and I
Will keep a league till death (5.1.20–23),

was die kühle Entgegnung

Hath Bolingbroke / Deposed thine intellect? (5.1.27f.)

⁹³ Das sieht auch Nuttall so (2007, 158). Der Nominalismus scheint also revolutionäre Positionen begünstigt zu haben. Doch waren diejenigen, die im Spätmittelalter radikale Positionen einnahmen, nicht immer Nominalisten. Die Protoreformatoren Wyclif und Hus sind prominente Gegenbeispiele. Da sie als Theologen nicht an einen nominalistischen Willkürgott glauben, sind sie auch keine Anwälte einer radikalen Kontingenz.

provoziert. Neben dem Herzog von Hereford ist sie – in diesem hellen Moment – die wahre Machiavellistin des Stücks. So weit mochte Kantorowicz offenbar nicht gehen. Doch sieht auch bei ihm Richard am Ende in der Königswürde ein bloßes *nomen*.⁹⁴ Bloße Namen aber eignen sich hervorragend, um Wandlungen zu kaschieren. Das ließ sich schon in der Antike beobachten. Beim Übergang von der Republik zur Monarchie blieben die alten Amtsbezeichnungen erhalten. Die Worte des Tacitus – *eadem magistratum vocabula* – wurden zu einem Topos, der festhält, wie man Kontinuitätsfiktionen stiftet.⁹⁵

Folgt man einer lange geläufigen Auffassung, propagieren Shakespeares Königsdramen freilich den Tudor-Mythos, der den Herrschaftsanspruch der mit Heinrich VII. auf den englischen Königsthron gelangten Dynastie der Tudors bekräftigen sollte. Heinrich Tudor, Graf von Richmond, hatte durch den Sieg in der Schlacht von Bosworth (1485) und durch die Vermählung mit Elisabeth von York die Rosenkriege beendet. Doch gab es anfangs mehrere Prätendenten. Die Begründung seines Thronanspruchs qua Geburtsrecht war prekär. Die dann tatsächlich von ihm erbrachte Befriedungsleistung durch eine Art Mythos zu überhöhen, der im Kern die Aussage enthielt, dass die durch einen Akt der Usurpation, das heißt durch die Thronbesteigung Heinrich Bolingbrokes, befleckte Geschichte der englischen Monarchie durch Heinrich Tudors Versöhnung der Häuser York und Lancaster von diesem Makel befreit worden war, erschien mehr als opportun. Der Tudor-Mythos wäre ein zentraler Beleg für die suggestive Wirkung der von Kantorowicz rekonstruierten „mystic fiction“ von den zwei Körpern des Königs.⁹⁶ Zugleich ließe sich mit ihm auch eine anti-ovidische Pointe setzen.

Am Morgen der Schlacht von Azincourt bittet Heinrich V. Gott darum, ihn nicht ausgerechnet an diesem Tag für das Verbrechen seines Vaters sühnen zu lassen:

⁹⁴ A. a. O., 63.

⁹⁵ Bacon 1974, 89. Der Lordkanzler Jakobs I. plädiert für eine neue Methode der Forschung. Forschung habe Naturforschung zu sein, weshalb man das Buch der Natur und nicht Bücher lesen solle. Um das durchzusetzen, sei es aber notwendig, der Kultur der Rhetorik eine Absage zu erteilen, was umso leichter akzeptiert werden dürfte, wenn man es bei den alten Begriffen belasse. So müsse aus der rhetorischen *inventio* – dem Finden von Argumenten – wahres Erfinden werden. Das ist der Kontext, in dem Bacon sich auf Tacitus be ruft. Der Kontrast zu Shakespeare könnte schärfer nicht sein (vgl. jedoch Fußnote 236).

⁹⁶ Noch in der Art und Weise, in der die Hinrichtung Karls I. im Januar 1649 von einem breiten Publikum aufgenommen wurde, zeigt sich möglicherweise die Nachwirkung der Lehre von den zwei Körpern des Königs.

Not today, O Lord,
 O not today, think not upon the fault
 My father made in compassing the crown.
 I Richard's body have interrèd anew,
 And on it have bestow'd more contrite tears
 Than from it issued forcèd drops of blood. (*Henry V*, 4.1.289–294)

Eine unvoreingenommene Lektüre nicht nur von *Richard II*, sondern sämtlicher Stücke der ersten und zweiten Henriade⁹⁷ zeigt indessen, dass sich eine auf Bekräftigung des Tudor-Mythos ausgerichtete Mitteilungsabsicht allenfalls für *Richard III* plausibel annehmen lässt, einem Stück, das in seiner negativen Sicht auf die Herrschaft dieses Monarchen von der tendenziösen Biographie des Thomas Morus abhängig ist.⁹⁸ *Richard III* ist neben *Macbeth*⁹⁹ denn auch das Stück, von dem sich am wenigsten behaupten ließe, dass es sich um ein analytisches Drama handelt. Die drei Teile von *Henry VI* sind es durchaus.¹⁰⁰ Die Stücke der später verfassten

⁹⁷ Die Stücke *King John* und *Henry VIII* können hier unberücksichtigt bleiben, da es in ersterem um die Herrschaft Johann Ohnelands geht, während das späte Heinrich-Drama proleptisch auf die glorreiche Zukunft der englischen Monarchie unter der protestantischen Herrscherin Elisabeth verweist.

⁹⁸ Gillespie 2004, 371. – Die Sicht des Humanisten Morus auf die Geschichte dieser Herrschaft ist eine rhetorisch-theatralische und zutiefst ironische. Sie wurde von Shakespeare vollständig absorbiert: „And so they said that these matters bee Kynges games, as it were stage plays, and for the most part plaied vpon scaffoldes. In which pore men but be y^e lokers on“. Thomas More: *The History of King Richard III, The Complete Works*, Bd. 2, herausgegeben von R. S. Sylvester (New Haven und London, Yale UP, 1963. 81). Die zentrale Ambiguität dieser Aussage über die Plattform, auf der sich das Schauspiel der Monarchie entfaltet, liegt in dem Wort ‚Gerüst‘, das eben auch Schafott bedeutet. Allerdings pflegte sich Morus, der ein Meister der invektiven Kommunikation war, in den politisch-religiösen Kontroversen seiner Zeit nicht mit Ambiguitäten aufzuhalten. In der modernen Geschichtsforschung findet die Dämonisierung Richards keinen Widerhall.

⁹⁹ Gleichwohl gibt es gelegentlich auch Versuche, *Macbeth* als ein analytisches Drama zu lesen. So bemüht sich Richard Strier etwas zaghaft, in dieser Tragödie Spuren republikanischen Denkens im Geiste George Buchanans auszumachen, um dann doch mit der Bemerkung zu enden, dass Shakespeare vor allem König Jakob gefallen wollte (*The Unrepentant Renaissance from Petrarch to Shakespeare to Milton*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 2011. 149).

¹⁰⁰ Das große Thema der drei frühen Heinrich-Dramen ist „das Dilemma des schwachen Königs“ (Michael Manheim: *The Weak King Dilemma in the Shakespearean History Play*. Syracuse: Syracuse UP, 1973). – Zu den frühen Historien, auf die im Folgenden

zweiten Henriade, deren Handlung aber chronologisch früher anzusetzen ist, müssen in einem emphatischen Sinn so genannt werden.

*

So bekräftigt gerade auch *Henry V* den *in-utramque-partem*-Topos. Das Stück ist im Grunde nicht minder ‚rhetorisch‘ als *Julius Caesar*, mit dem es möglicherweise das Jahr der Uraufführung (1599) teilt, und kaum weniger ‚theatralisch‘ als *Hamlet*, die nur ein Jahr später entstandene Tragödie. Um das akzeptieren zu können, darf man freilich den Chor nicht in der Rolle des allwissenden Kommentators sehen, als handele es sich bei diesem Königsdrama um eine sophokleische Tragödie. Dann wäre nämlich eine patriotisch-monarchistische Lesart zwingend. Freilich kann sich ein Chor auch darauf beschränken, das Publikum durch Tatsachenberichte mit dem nötigen Hintergrundwissen auszustatten. Und obwohl bei diesem Stück eigentlich nicht notwendig, geschieht beispielsweise am Schluss genau das. *Henry V* endet mit einem vom Chor gesprochenen Hinweis auf das Schicksal des noch im Kindesalter befindlichen Thronfolgers, unter dessen Herrschaft das väterliche Erbe zerrann. Hier von einer Ironie des Schicksals zu sprechen, ist einerseits trivial, andererseits drängt sich eine solche Perspektive geradezu auf.

Heinrich V., der einstige *wastrel prince*, der sich von Falstaff, seinem ‚Erzieher‘ respektive ‚Verführer‘ lossagt, nach der französischen Königskrone greift, ein Heer aufstellt, sich dreier hochrangiger Verschwörer entledigt, einen glänzenden Sieg erringt, in einer seltsam martialischen Brautwerbung der Prinzessin Katharina vorschlägt, mit ihr einen Sohn zu zeugen, der einst Konstantinopel erobern werde, dann aber noch vor der Konsolidierung seiner Herrschaft plötzlich erkrankt und nach seinem frühen Tod ein Machtvakuum hinterlässt, in dem sich der englische Hochadel in den Rosenkriegen gegenseitig dezimieren wird, bis Heinrich Tudor der Schreckensherrschaft Richards III. ein Ende bereitet – das ist im Wesentlichen das Rohmaterial für ein sinnstiftendes Narrativ, den Tudor-Mythos, den Shakespeare indessen nur scheinbar bedient.

nicht mehr ausführlich eingegangen werden kann, siehe auch: Janis Lull: „Plantagenets, Lancastrians, Yorkists, and Tudors“, *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, herausgegeben von M. Hattaway. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 89–105, hier 90–96.

Zwar werden – in der ersten Henriade – durchaus auch vulgärpatriotische Gefühle, ja Ressentiments geweckt, zum Beispiel in der Denunziation der Jungfrau von Orléans als Hexe, die, um ihre niedrige Herkunft zu kaschieren, ihren leiblichen Vater verleugnet und obendrein freizügig mit ihrem eigenen Körper umgeht,

[...] she hath been liberal and free (*1 Henry VI*, 5.6.82),

was auf ihre nachhaltige Diskreditierung beim zeitgenössischen Publikum gezielt haben dürfte.¹⁰¹ Auch sollte man – wenn man über die zweite Henriade spricht – das Pathos der Monologe Heinrichs V. in ihrer Wirkung nicht unterschätzen.¹⁰²

In „Upon the king“ (4.1.227–281) spricht Heinrich V. freilich so pathetisch von der Bürde seines Amtes, dass er die Parodie gleichsam schon mitliefert, was nicht erst Regisseure des 20. Jahrhunderts entdeckt haben dürften. Noch jedes private Unglück würden seine Untertanen ihm anlasten. Er trage so schwer an dieser Bürde, dass der zeremonielle Vorrang, den er als König genießt, die dürftigste aller Entschädigungen sei:

And what have kings that privates have not too,
Save ceremony, save general ceremony?
And what art thou, thou idol ceremony?
What kind of god art thou, that suffer'st more
Of mortal griefs than do thy worshippers? (4.1.235–239)

¹⁰¹ Shakespeare habe sich „an der Pucelle versündigt“, klagte schon Heinrich Heine. Auch der Umstand, dass die drei frühen Heinrich-Dramen das Produkt einer Zusammenarbeit sind und der erste Akt von *1 Henry VI* vollständig von Thomas Nash stammen mag, konnte Heine nicht dazu bewegen, sein Urteil über die unfaire Behandlung der Jeanne d'Arc abzumildern (Heine 1873, 251). Doch ist es eine Überlegung wert, ob das chronologisch früheste dieser Dramen nicht lediglich gewisse Konzessionen an den Vulgärpatriotismus macht, während es Jeanne d'Arc das letzte Wort über die Vergänglichkeit allen Ruhms und damit auch die Metamorphosen der Monarchie einräumt: „Glory is like a circle in the water, / Which never ceaseth to enlarge itself / Till, by broad spreading, it disperse to naught. / With Henry's death the English circle ends: / Dispersed are the glories it included. / Now am I like that proud insulting ship / Which Caesar and his fortune bore at once“ (*1 Henry VI*, 1.3.112–118).

¹⁰² Nicht zufällig ist gerade dieses Stück immer wieder in Sonderausgaben für das britische Heer verbreitet worden.

Niemand käme wohl auf die Idee, ausgerechnet diesem Monarchen bukolische Weltflucht unterstellen zu wollen – ganz im Unterschied zu seinem Sohn, dem späteren Heinrich VI., der in seinen angstgeschwängerten Träumen zu einem Hirtenjungen regrediert.¹⁰³ Peter Zadek hatte in seiner Bremer Inszenierung von 1964 Heinrich V. den Monolog auf einem Feldbett sitzend sprechen lassen, rauchend und unterbrochen durch das Lachen einer Kurtisane.¹⁰⁴

In den beiden Teilen von *Henry IV* war indessen Falstaff für den parodistischen Diskurs zuständig. Doch erkrankt der feiste Ritter bald nach seiner Verstoßung und findet in „Arthurs Schoß“ (*Henry V*, 2.3.9f.) seine ewige Ruhe, wie es seine Wirtin in ihrer verklärenden Erinnerung auf herrlich konfuse Art zum Ausdruck bringt, indem sie nämlich den alten Zechpreller zum armen Lazarus des Lukas-Evangeliums macht (Lukas 16:22), der aber nicht in Abrahams Schoß, sondern standesgemäß in eine ritterliche Tafelrunde entschwebt zu sein scheint. Hält man in *Henry V* nach weiteren Trägern dieses Diskurses Ausschau, wird man jedoch auch in dem vermeintlich so heroischen Drama schnell fündig.

Da wäre zum Beispiel die Figur des Llewellyn, eines Walisers, der – zusammen mit einem Schotten und einem Iren – offenbar die Vielfalt der ‚Nationen‘ repräsentieren soll.¹⁰⁵ Man könnte Llewellyn aber ebenso gut den Repräsentanten einer kolonialisierten Ethnie nennen, in dessen Charakterisierung das Element der Komik nicht fehlen darf. Dafür eignet sich das von dieser Gruppe gesprochene Idiom mit seinen vermeintlichen Unzulänglichkeiten in ganz besonderer Weise. So vermag es der walisische Offizier nicht, den stimmhaften bilabialen Plosivlaut zu

¹⁰³ „Methinks it were a happy life / To be no better than a homely swain“ (3 *Henry VI*, 2.5.21f.).

¹⁰⁴ Wilhelm Hortmann: *Shakespeare und das deutsche Theater im 20. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 2001. 238.

¹⁰⁵ Im Stück selbst taucht der Begriff „Nation“ in einer unter den Mauern der Stadt Harfleur stattfindenden spannungsgeladenen Begegnung des Walisers Llewellyn mit den Hauptleuten Jamie und MacMorris auf, einem Schotten und einem Iren. Letzterer fühlt sich durch Llewellyn angegriffen und fragt, „What ish my nation?“ (*Henry V*, 3.3.66). – Der Hundertjährige Krieg hat sowohl in Frankreich als auch in England den Prozess der Nationwerdung beschleunigt. Wir haben es also mit einem neuen Kollektivbewusstsein in seinem Anfangsstadium zu tun, an dessen Entstehung auch Shakespeare mitwirkt. So unterschlägt er beispielsweise die Tatsache, dass das burgundische Heer auf englischer Seite kämpfte. Ob allerdings Schotten im Geiste der „Auld Alliance“ aufseiten des französischen Heeres kämpften, ist nicht belegt.

artikulieren. Er sagt ‚p‘ statt ‚b‘. Nach gewonnener Schlacht, in einem komischen Interludium, unmittelbar nachdem der königliche Feldherr die Hinrichtung aller Gefangenen angeordnet hatte, was aber wohl, auch wenn es als Vergeltung für die Beschlagnahme des englischen Trosses geschah, selbst im Verständnis der damaligen Zeit ein Kriegsverbrechen war, sinniert Llewellyn über Alexander den Großen, den er wegen seines ‚Sprachfehler‘ „Alexander the Pig“ (4.7.13) nennt. Dieser habe einst im Alkoholrausch seinen besten Freund erschlagen, erinnert uns Llewellyn auf etwas umständliche Weise, um sodann in einem gewagten Vergleich,

[f]or there is figures in all things (4.7.32),

eine Kostprobe seiner Gewandtheit zu liefern. Hat nicht Heinrich nach seiner Thronbesteigung seinen besten Freund im Zustand völliger Nüchternheit verstoßen, also nicht in „his ales and his cups“, wie der Makedone, sondern in „his right wits and good judgements“ (4.7.44f.)? Vielleicht ist der Waliser aber auch bloß eine ehrliche Haut und kann deshalb so ungeniert delikate Sachverhalte ansprechen, wobei ihm die zwar nur leicht verborgenen, aber äußerst heiklen Implikationen möglicherweise vollständig entgehen.

Heinrich ist – wie sein Vater – ein Machiavellist, der nach seiner Thronbesteigung nur noch das Gebot der Staatsräson kennt. Das zeigt sich bei der Belagerung von Harfleur, wo er dem Kommandanten mit Ausschreitungen droht, falls er weiterhin auf Verteidigung setze, wie in der Hinrichtung Bardolphs, der eine Paxtafel (ein Täfelchen, das der Weitergabe des liturgischen Friedenskusses diene) gestohlen hat und der ein Kumpan Falstaffs war. Doch auch in *Henry V* verdrängt das Martialische die Komik nicht. Sie bleibt unentbehrlich.

Man muss nicht gerade Harold Bloom folgen, der Falstaff in der Rolle des Prinzenzerziehers sieht, gewissermaßen eines Aristoteles im Londoner Kneipenmilieu, um die Komik als ein Mittel der Subversion zu begreifen.¹⁰⁶ Auch die Franzosen werden im Stück ja zunächst in ähnlicher Weise ridikülisiert. Pretiös und dandyhaft, aber nicht frei von Anzüglichkeiten rühmt sich der Herzog von Bourbon, ein Sonett auf sein Streitross verfasst zu haben. Kämpfen kann das französische Aristokratenheer indessen nicht. Die Prinzessin Katharina nimmt schon

¹⁰⁶ Bloom gehört ohne Frage zu den Falstaff-Sentimentalisten und er nennt den Ritter tatsächlich den „Philosophen von Eastcheap“ (Bloom 1999, 275).

vor der Niederlage Sprachunterricht. Ihre Unterweisung beschränkt sich indes-
sen auf Elementares – *body words*. Zweideutigkeiten verletzen ihr Schamgefühl.
Notdürftig überdecken dann in der Brautwerbung Heinrichs, in der es wiederum
um Sprache geht, die Konventionen höfischer Etikette den brachial-fremdbestimm-
ten Charakter des Gesprächs. Katharinas Bemerkung

O bon Dieu! Les langues des hommes sont pleines de tromperies! (5.2.116f.)

mag daher, obwohl ganz am Anfang gesprochen, als abschließender Kommentar
zu dieser Szene zu lesen sein. Die Komik geht hier also nicht unbedingt zulasten
der Edukandin, die das für sie neue Prestige-Idiom noch höchst unzulänglich be-
herrscht, was für monolingual Sozialisierte ja lustig sein mag. Die Wirkung der
Szene ist freilich immer auch eine Frage der Inszenierung.

Wir müssen uns also keineswegs vom Chor die Deutung des Stücks vorgeben las-
sen, der Heinrich als heroischen und zugleich volkstümlichen Herrscher zelebriert,
der sich am Vorabend der Schlacht verkleidet unter die einfachen Soldaten mischt,
um die Stimmung zu ergründen, aber auch, um ihnen angesichts der zahlenmäßi-
gen Übermacht des Gegners allein durch seine physische Präsenz, wenngleich unter
Wahrung seines Inkognitos Mut zu machen:

A little touch of Harry in the night. (4.0.47)¹⁰⁷

Die Pluralität der Nation bedeutet zwangsläufig eine Vielfalt der Perspektiven –
vom walisischen Offizier über Falstaff, der allerdings nur noch in der Erinnerung
lebendig ist, bis hin zum Trossjungen, der einst zur Entourage des Ritters gehörte
und der am Ende von marodierenden Soldaten des Feindes ermordet wird. „Would
I were in an ale-house in London. I would give all my fame for a pot of ale, and safe-
ty“ (3.2.12f.), lautet seine Klage, die vielleicht stärker nachhallt als das Te Deum, das
nach dem errungenen Sieg von den Engländern gesungen wird.

Das Publikum weiß auch ohne den Chor, dass Azincourt und der das Ergebnis
der Schlacht besiegelnde Vertrag von Troyes nicht zur Begründung einer

¹⁰⁷ Wenn heutige Mitglieder der königlichen Familie – sie müssen nicht unbedingt Harry
heißen – in dunklen Stunden Veteranen besuchen, stehen sie damit in einer ehrwürdigen
Tradition.

Doppelmonarchie führen werden. Geschichte geht eben selten im Intendierten auf. Sie ist – genau wie die Sprache – voll von „Tromperien“. Dennoch wähnt sich bis heute manch ein britisches Publikum dem Helden des Stückes nahe.¹⁰⁸

Es sollte aber nicht vergessen werden, dass die Darstellung der englischen Geschichte zahlreichen Restriktionen unterlag, was sich vor allem in den frühen Heinrich-Stücken zeigt. Während Casca in *Julius Caesar* von einem epileptischen Anfall Cäsars zu berichten weiß und Brutus das als glaubwürdig erachtet (1.2.252ff.), findet die Tatsache, dass der historische Heinrich VI., der schwächliche Thronfolger, unter dem alles verloren gehen sollte, was sein Vater errungen hatte, von Anfällen geistiger Umnachtung heimgesucht wurde, in der ersten Henriade nirgends Erwähnung. Und doch gilt für alle Heinrich-Stücke dasselbe wie für *Julius Caesar*. Es handelt sich um analytische Dramen, in denen der Dichter hinter seinen Figuren verschwindet und seinem Publikum die Beantwortung der großen Fragen überlässt, die diese Stücke aufwerfen.

Vielleicht darf man deshalb Heines Gedanken weiterführen und feststellen, dass nicht nur der Katholizismus, sondern auch die politische Theologie, von der hier die Rede ist, im spätelisabethanischen Zeitalter bereits ‚in der Theorie‘ zerstört war und deshalb zu einer Ressource für Shakespeares dramatische Poesie werden konnte. Wie Shakespeare selber über diese politische Theologie dachte, vermögen wir nicht zu sagen. Wir können lediglich Aussagen über den Gebrauch treffen, den er von ihr in seinen Historiendramen machte.

Doch lässt sich auf eine interessante Parallele im 20. Jahrhundert verweisen – auf das Werk sowie die intellektuelle Biografie von Ernst Kantorowicz selbst. So lautet der Untertitel der Monografie von 1957 *A Study in Medieval Political Theology*. Sie ist das Spätwerk des Verfassers einer Biografie über den Staufer Friedrich II., die am Ende der Weimarer Republik erschienen war und sich grundlegend von *The King's Two Bodies* unterschied. *Kaiser Friedrich der Zweite*¹⁰⁹ bietet eine ästhetisierende Geschichtsschau, die in einem „mythopoetisch-messianischen Latenzraum“¹¹⁰, dem ‚geheimen Deutschland‘ des George-Kreises, entstanden war. Die Biografie war das

¹⁰⁸ Das vielleicht eindrucksvollste Zeugnis stammt aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. In Laurence Oliviers Verfilmung mit ihm selbst in der Hauptrolle wird das Stück zu einem Zeugnis englisch-französischer Verbundenheit!

¹⁰⁹ Ernst Kantorowicz: *Kaiser Friedrich der Zweite*. Berlin: Georg Bondi, ³1931.

¹¹⁰ Andreas Greiert: „Innovation und Ressentiment, Ernst Kantorowicz im historiographischen Diskurs der Weimarer Republik“, *Historische Zeitschrift* 305,2 (2017). 393–419.

Werk eines politisch konservativen Ästheten, der „in unkaiserlicher Zeit“¹¹¹ die Kunst für eine „mystische Fiktion“ braucht, der sich aber im amerikanischen Exil neu erfindet und eine positivistische Monografie von stupender Gelehrsamkeit vorlegt. So verwundert es nicht, dass man *The King's Two Bodies* auch als Reverenz des Verfassers an den englischen Konstitutionalismus gelesen hat.¹¹² Das wiederum konnte nicht die Perspektive Shakespeares sein, der sich in der ersten Henriade am „Dilemma des schwachen Königs“¹¹³ abgearbeitet hat, bevor er sich dann in der zweiten Henriade den weitaus tüchtigeren Vorfahren dieses Herrschers zuwandte. So lässt er den jungen Clifford im dritten Teil von *Henry VI* eine beredte Klage vorbringen, mit der er diesen Kontrast herausarbeitet:

[...] Henry, hadst thou swayed as kings should do,
Or as thy father and his father did,
Giving no ground unto the house of York,
They never then had sprung like summer flies;
I and ten thousand in this luckless realm
Had left no mourning widows for our death,
And thou this day hadst kept thy chair in peace,
For what does cherish weeds but gentle air?
(3 *Henry VI*, 2.6.14–21)

Es sei Heinrichs viel zu milde Herrschaft gewesen, die bewirkt habe, dass sich seine Feinde wie Sommerfliegen vermehrten und das Unkraut der Insurrektion zu wuchern begann. Da nimmt es nicht wunder, wenn A.D. Nuttall mit Blick auf die zweite Henriade vom „weißen Machiavellismus“¹¹⁴ des Großvaters wie des Vaters dieses Lancaster-Monarchen spricht. Könnte es sein, dass sich den ‚reiferen‘ Königsdramen nicht doch ein vorsichtiges Plädoyer für Realpolitik entnehmen lässt, weil sich mit Königen, die zu bukolischer Weltflucht neigen, kein Staat machen lässt?

¹¹¹ Kantorowicz 1931, 8.

¹¹² Zugleich besteht Grund zu der Annahme, dass *The King's Two Bodies* auch eine Replik auf Carl Schmitt darstellt, der bis zuletzt darauf bestand, dass „alle Begriffe der modernen Staatslehre“ als „säkularisierte theologische Begriffe“ zu gelten haben (*Politische Theologie, Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker & Humblot, 2009 (1922). 43).

¹¹³ Manheim 1973 (siehe Fußnote 100).

¹¹⁴ Nuttall 2007, 160.

4 Tragische Helden als „freie Künstler ihrer selbst“?

Während die Römer- wie die Königsdramen allein durch ihre Sujets zur Parteinahme herausfordern, um derartige Versuche dann durch ihre Analytizität zu konterkarieren, vielleicht sogar gänzlich scheitern zu lassen, geht es in der Tragödie – so will es zumindest der auf die Antike blickende deutsche Idealismus – um eine Kollision der Werte. Schon Hegel hat aber – wie eingangs bemerkt – gemeint, dass in *Hamlet* der Konflikt um die Thronfolge im Grunde sekundär sei und sich die „eigentliche Kollision“ um den „subjektiven Charakter“ Hamlets drehe.¹¹⁵ Möchte man der hyperbolischen Redeweise Harold Blooms folgen, darf man gar von der „Erfindung des Menschlichen“ sprechen.¹¹⁶ In der Tat begegnet uns in den großen Monologen nicht nur der *Hamlet*-Tragödie eine Form von Innerlichkeit, die in der Geschichte der dramatischen Poesie ohne Vorbild ist und deren sprachliche Gestaltung sich durch eine besonders „eng[e] Verknüpfung von Gedanke und Gefühl“ auszeichnet.¹¹⁷ Ob wir allerdings Wolfgang Clemen auch darin folgen wollen, dass das, was Hamlet sagt, immer nur für den jeweiligen Augenblick gelte und er sich im Grunde selber nicht verstehe, sei einmal dahingestellt.¹¹⁸

Gewiss sind wir gerade bei der Annäherung an dieses Stück auf Vereinfachungen angewiesen. Von den Problemen, die in *Hamlet* ‚verhandelt‘ werden, mögen deshalb

¹¹⁵ Hegel 1993, 486 und 559.

¹¹⁶ Bloom 1999.

¹¹⁷ Wolfgang Clemen: *Shakespeares Monologe, Ein Zugang zu seiner dramatischen Kunst*. München und Zürich: Piper, 1985. 189.

¹¹⁸ A. a. O., 122. – Zustimmung verdient Clemens Beschreibung von Shakespeares Charakterisierungskunst als „Konzentration der Aussage, die ebenso blitzhaft erhellend wie genau zutreffend ist; [als] die Fähigkeit, Empfindungen und Gedanken mit sinnenhafter Eindringlichkeit zu verbildlichen, und schließlich [als] das umfassende Begreifen des menschlichen Wesens, das in seiner rationalen Bewußtheit wie in seinem irrationalen Handeln, in seiner Logik und Unlogik, kurzum in seiner ganzen widerspruchsvollen Vielschichtigkeit geschaut wird“ (a. a. O., 90). Auch wenn man das ‚essentialistische‘ Vokabular für antiquiert halten möchte, behält der Autor in der Sache Recht.

drei unser besonderes Interesse beanspruchen: die Suche nach der Wahrheit, der, weil sie sich nicht nur auf konkrete Ereignisse am dänischen Königshof bezieht, sondern aufs engste mit dem Phänomen der Subjektivität zusammenhängt, die größte Aufmerksamkeit gebührt,¹¹⁹ sodann – was immer auch Hegel gedacht haben mochte – das Problem der Legitimität, über die ein Herrscher qua rechtmäßiger Sukzession verfügen sollte, und schließlich die Frage nach der Qualifikation für dieses Amt. Verkörpert der gerade aus Wittenberg zurückgekehrte legitime Thronfolger Hamlet als *scholar prince* nicht ein erasmianisches Ideal?

Doch so leicht lässt sich die in der Rachethematik aufscheinende archaische Dimension des Stückes nicht überwinden. Harold Jenkins hat von Hamlets „Doppelrolle“ gesprochen.¹²⁰ Damit weist er auf den Zwiespalt hin, der sich aus der Tatsache ergibt, dass der väterliche Racheauftrag, den Hamlet empfängt, nicht unbedingt eine höhere Legitimität besitzt als das Verlangen des Laertes, Vergeltung für die Tötung seines Vaters Polonius durch Hamlet zu üben, sofern denn überhaupt von Legitimität gesprochen werden darf, heißt es doch im Römerbrief des Paulus: „Die Rache ist mein, ich will vergelten, spricht der Herr“ (Römer 12:19). Im fünften Akt bringt Hamlet den Sachverhalt selber präzise auf den Punkt, in dem er seinem besten Freund Horatio gesteht:

But I am very sorry, good Horatio,
That to Laertes I forgot myself;
For by the image of my cause I see
The portraiture of his. (5.2.76–79)

Nun ist aber Hamlet nicht einfach nur ein tragischer Held, dem am Ende Einsicht zuteil wird. Die Wahrheitssuche ist das, was ihn als Figur geradezu definiert. Die Fragen, um die es bei dieser Suche geht, scheinen sich gleichermaßen auf die Situation am Königshof, die Aufklärung erheischt, wie auf Grundprobleme der menschlichen Existenz zu beziehen. Wie aber hängen die beiden Fragekomplexe zusammen? Gibt es vielleicht so etwas wie eine metaphysische Existenzerhellung

¹¹⁹ So spricht Günter Walch von einer „gnoseologischen Strategie“ des Stücks: *Hamlet*. Bochum: Kamp, 2004. 52.

¹²⁰ Harold Jenkins: „Critical Introduction“, *Hamlet. The Arden Shakespeare*. London and New York: Methuen, 1981. 129.

im Lichte dessen, was im Laufe des Stücks über die Ereignisse am Hof zutage gefördert wird?

Der berühmteste der Hamletschen Monologe erinnert – formal betrachtet – an eine scholastische *quaestio*. Die Erörterung der Frage „to be or not to be“ (3.1.58ff.) darf man folglich ganz schulmäßig verstehen, was bei einem jungen Mann, der sein Studium wegen einer familiären Verpflichtung nur unterbrochen zu haben scheint, auch wenig Anlass zur Verwunderung geben sollte. Als Hamlet diesen Monolog spricht, ist Claudius der Tat noch gar nicht überführt. T. S. Eliot glaubte deshalb feststellen zu dürfen, dass sich der Prinz durch eine Emotionalität „in excess of the facts as they appear“¹²¹ auszeichne. Dem kann man durchaus beipflichten, ohne gleich wie Eliot von einem „künstlerischen Versagen“¹²² aufseiten des Dichters sprechen zu müssen. „Frailty, thy name is woman“ (1.2.146) – so lautet bereits im ersten großen Monolog das befremdliche Urteil des Prinzen über seine Mutter, die Hamlets Onkel – einen „Satyr“ – geehelicht habe, kaum einen Monat nach dem Tod ihres „Hyperions“ (1.2.140). Selbst Harold Bloom kann nicht umhin, von Hamlet als einem „maniac moralizer“ zu sprechen, meint aber, dass er einen solchen doch nur spiele.¹²³

In der Literatur ist immer wieder die Frage erörtert worden, ob wir es im fünften Akt dann mit einem veränderten Hamlet zu tun haben, der mit einem beherzten Sprung in das Grab Ophelias¹²⁴ und dem Ausruf

This is I, / Hamlet the Dane (5.1.253f.)

die Thronfolge für sich reklamiert und zur Tat entschlossen ist. Entstehungs- wie motivgeschichtlich handelt es sich bei dem Stück fraglos um eine Rachetragödie, das ist nun einmal durch das von Shakespeare benutzte Quellenmaterial vorgegeben, aber doch um eine Tragödie, die das Rachethema in seiner Archaik schließlich nahezu vollkommen transzendiert. Das geschieht vor allem dadurch, dass die Tragödie den Racheauftrag fortwährend problematisiert, und zwar nicht nur, indem sie Hamlet zu der Einsicht bringt, dass er Laertes durch die Ermordung des

¹²¹ Zitiert nach Jenkins 1981, 127.

¹²² *Ebd.*

¹²³ Bloom 2003, 125.

¹²⁴ So will es zumindest die 1603 erschienene erste Quarto-Ausgabe des Stücks.

Polonius, die er gegenüber Claudius ja zunächst noch zynisch kommentiert, in genau dieselbe Rolle gedrängt hat, in der auch er sich befindet. Problematisch ist vor allem die Erscheinung des Geistes, genauer seine Provenienz:

I am thy father's spirit,
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to fast in fires (1.5.9–11).

Diese Auskunft lässt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig. Der alte Hamlet weilt im Fegefeuer, wo er seine zeitlichen Sündenstrafen abbüßt. Dieser imaginäre Ort aber ist eine katholische Institution. Stephen Greenblatt hat der Frage, was es bedeuten könnte, dass in einem gerade protestantisch gewordenen Land eine Gestalt auf der Theaterbühne erscheint, die angibt, aus dem Fegefeuer zu kommen, eine ganze Monografie gewidmet.¹²⁵ Ein guter Protestant hätte einen solchen Racheauftrag allein aus diesem Grund niemals annehmen dürfen. Der Geist wäre für ihn entweder ein Hirngespinnst oder der Teufel höchstpersönlich gewesen. Als Hamlet nach dem Theaterstück – dem Spiel im Spiel – seine Mutter zur Rede stellt und ihm erneut der Geist erscheint, wird dieser interessanterweise von der Mutter gar nicht bemerkt.

George W. Knight hat bereits in den späten 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in einer dezidiert nietzscheanischen Lektüre des Stücks Hamlet als ‚Lebensverneiner‘ gebrandmarkt.¹²⁶ Allerdings hat dieser Kritiker über Brutus dasselbe Verdikt ausgesprochen. Macht er damit Claudius zu einer Cäsar-Gestalt? Harold Bloom hätte eine solche Charakterisierung wohl für einen schlechten Scherz gehalten. Doch ist die Antike bei Shakespeare ja immer irgendwie gegenwärtig. Bevor Hamlets intimer Freund Horatio, der wie Brutus ein Stoiker ist, auf Drängen seiner Gefährten den Geist zur Rede stellen will, bemüht er eine Parallele zu den Iden des März:

In the most high and palmy state of Rome,
A little ere the mightiest Julius fell,

¹²⁵ Stephen Greenblatt: *Hamlet in Purgatory*. Princeton und Oxford: Princeton UP, 2001.

¹²⁶ In seinem Hamlet-Roman folgt John Updike dieser Deutung, wie er auch im Nachwort bekennt: *Gertrude and Claudius*. London: Penguin, 2000. 213f.

The graves stood tenantless and the sheeted dead
Did squeak and gibber in the Roman streets.¹²⁷

Nun lebt dieser Stoiker mit seinen antiken Reminiszenzen in einer doch eher begrenzten Welt:

There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy (1.5.168f.),

muss sich Horatio von Hamlet sagen lassen.¹²⁸ Die im Altertum verbreitete Vorzeichengläubigkeit, die sich auch bei den großen Historikern der Zeit und – wie wir gesehen haben – in Shakespeares *Julius Caesar* findet, ist in *Hamlet* bloßes Dekor.

Zwar kann auch der Prinz der Enge seiner dänischen Heimat nicht entkommen. Ganz Dänemark sei ein Gefängnis, erklärt er Rosencrantz und Guildenstern, den Gefährten seiner Jugend, die nun den königlichen Auftrag haben, ihn auszuspionieren. Als ihm Rosencrantz widerspricht, räumt er jedoch bereitwillig ein, dass man das natürlich auch anders sehen könne, um dann mit einem vermeintlichen Gemeinplatz zu schließen:

for there is nothing either good or bad but thinking makes it so (2.2.250f.).

Das klingt sentenziös, hat es aber in sich. Als antiker Topos aufgefasst, handelt es sich um eine stoische Weisheit: Was immer uns auch im Leben widerfahren mag, mit der richtigen Einstellung können wir es ertragen. Aber der Stoiker in dieser Tragödie ist Horatio. Die kühnere, die antike wie mittelalterlich-christliche Welt transzendierende Deutung ist deshalb eine andere: Warum sollen wir nicht annehmen dürfen, dass, so wie *Hamlet* die Grenzen einer banalen Rachetragödie sprengt, Hamlet einen Gemeinplatz verwendet, um sich zu einem Relativismus der Werte zu bekennen? Es soll hier gleichwohl nicht behauptet werden, dass er das tut, sondern lediglich, dass

¹²⁷ Diese Zeilen finden sich nur in der zweiten Quarto-Ausgabe von 1604.

¹²⁸ Allerdings macht Julia Reinhard Lupton darauf aufmerksam, dass es in der Folioausgabe von 1623 „our philosophy“ heißt (*Thinking with Shakespeare, Essays on Politics and Life*. Chicago und London: University of Chicago Press, 2011. 83).

eine solche Option in dem Stück beziehungsweise in den Worten, die Shakespeare Hamlet sprechen lässt, angelegt ist. Freilich könnten wir auch – inspiriert durch Wolfgang Clemen – annehmen, dass Hamlet sich hier gerade selber nicht versteht.

Deutlich wird in solchen Überlegungen allerdings, dass die genannten Frage- und Problemkomplexe aufs engste zusammenhängen. Was ist am dänischen Königshof vorgefallen? Ist Claudius ein illegitimer Herrscher? Soll man ihn als Tyrannen bezeichnen? Was weiß Gertrude? War sie gar in die Geschehnisse involviert? Bietet ihr Verhalten eine Erklärung für Hamlets Misogynie? Hat die ‚moralische Fäulnis‘, die den dänischen Staat (nach dem Urteil des Wachsoldaten Marcellus) befallen hat, beim Prinzen eine Art Seinsverdüsterung ausgelöst?

Claudius verliert bezeichnenderweise im Theater die Selbstbeherrschung. Anschließend findet Hamlet ihn in ein Gebet versunken, das ein Schuldbekenntnis enthält. Doch weiß Claudius bei Hofe und auf dem Parkett der Diplomatie elegant zu agieren. Es gibt niemanden, außer Hamlet, der sich seinen ebenso eindeutigen wie zielgerichteten Weisungen widersetzt oder sie zumindest unterläuft. Ihn mit Bloom als „zweitklassigen Machiavellisten“¹²⁹ abzutun, überzeugt nicht. Er beweist Mut gegenüber dem aufgebrachten Laertes, ist aber kein Cäsar. Der Vergleich mit Bolingbroke scheint indes nicht gänzlich unangemessen. Wie dieser ist er ein *homme politique* der Renaissance¹³⁰ oder eben ein *vile politician*.

Auch sollte nicht übersehen werden, dass Dänemark bei Shakespeare eine Wahlmonarchie ist und der dänische Adel der Thronbesteigung offenbar zugestimmt hat. Sodann bestimmt der sterbende Hamlet ausgerechnet Fortinbras zu seinem Nachfolger, der einen sprechenden Namen trägt, welcher ihn als *military strongman* ausweist. Aber in der kleinen Welt Dänemarks ist so die legitime Ordnung wiederhergestellt. Ein Tyrann ist hingegen nach antikem Verständnis ein Herrscher, der seine Leidenschaften nicht zu zügeln vermag. Die Tarquinier sind das Standardbeispiel aus der etruskisch-römischen Geschichte, ein Stoff, der in *Lucrece* auch von Shakespeare bearbeitet wurde. Zudem vergleicht sich Macbeth in der Mordnacht mit Tarquinius, als würde er sich,

¹²⁹ Bloom 2003, 64.

¹³⁰ In Bezug auf Bolingbroke mutet diese Behauptung freilich anachronistisch an. Sie ist aber gleichwohl zutreffend, auch wenn die Tatsache, dass er vorgibt, den exaltierten Ritter Hotspur mehr zu schätzen als seinen eigenen Sohn, den Thronfolger, und vielleicht auch seine Müdigkeit nicht in dieses Bild passen.

[w]ith Tarquin's ravishing strides (2.1.55),

einem Wüstling gleich dem Nachtlager des alten Königs Duncan nähern.

Wohl ist Claudius – wie im Stück mehrfach betont wird – ein Trinker. Will man darin einen Hinweis auf mangelnde Selbstbeherrschung erkennen, würde er allenfalls damit in das Schema der tradierten Tyrannentypologie passen. Doch scheint dieser Mangel – so sieht es Hamlet – weniger eine individuelle Schwäche denn ein kollektives Laster zu sein, ein übler Brauch also, der wegen des Reputationsverlustes für die gesamte Nation schnellstmöglich aufgegeben werden sollte:

[...] it is a custom

More honour'd in the breach than the observance (1.4.17f.).

Zur partiellen Entlastung Hamlets, dessen Invektiven gegen seine Mutter (wie auch gegen Ophelia) schwer entschuldbar scheinen, lässt sich anführen, dass die eheliche Verbindung, die Gertrude mit Claudius eingeht, im Verständnis der Zeit tatsächlich als ‚inestuös‘ gelten konnte. Das ergab sich aus dem 3. Buch Mose (Levitikus 18:16). So hatte auch der spätere Heinrich VIII. noch als Kronprinz eine päpstliche Dispens erhalten, um Katharina von Aragon, die Frau seines verstorbenen Bruders, heiraten zu können. Die anglikanische Kirche vertrat später kirchenrechtlich dieselbe Auffassung.

Im kollektiven Gedächtnis der spätelisabethanischen Gesellschaft war jedoch eine Herrscherin gegenwärtig, an die Gertrude erinnert haben muss – Maria Stuart, die jahrelang im englischen Exil lebende schottische Königin, die zwar nicht ihren Schwager, aber doch den Mörder ihres Gatten geheiratet hatte. Carl Schmitt hat in einem Essay diese Verbindung ins Zentrum einer *Hamlet*-Deutung gerückt, die auf die bereits 1921 erschienene Monografie *Hamlet and the Scottish Succession* von Lilian Winstanley zurückgeht, in der sich aber vor allem das gegen Romantik und Subjektphilosophie gerichtete Politik- und Geschichtsverständnis des Autors artikuliert. So ist bereits im Untertitel vom „Einbruch der Zeit in das Spiel“ die Rede. Weil die „geschichtliche Wirklichkeit“¹³¹ stärker sei als jede Ästhetik, stärker auch

¹³¹ Carl Schmitt: *Hamlet oder Hekuba? Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2008. 31. – Fraglos liegt die größte Schwäche dieses zumal in jüngerer Zeit wieder stärker beachteten Essays in der Abhängigkeit von Winstanley, der wohl zu konzедieren

als das genialste Subjekt, möchte Schmitt Hamlet lieber mit Jakob VI. / I., dem Sohn der Maria Stuart, vergleichen als mit Orest, obwohl doch ‚Rache‘ ein großes Thema gerade auch der antiken Tragödie ist. Es sei das „Tabu“ der Königin, so Schmitt, das Shakespeare sich nicht zu verletzen getraut habe und dem wir die „Abbiegung des Rächer-Typus“, will heißen „die Hamletisierung des Helden“ verdanken.¹³²

*

Eine solche Temporalität zum eigentlichen Kriterium des Tragischen zu machen, hieße indes, *King Lear* als bloßes Trauerspiel bezeichnen zu müssen. Beiden Stücken ist gemeinsam, dass sie uns mit einer archaischen Welt konfrontieren. Die Hamlet-Geschichte ist, so wie sie sich bei Saxo Grammaticus oder Belleforest findet, ja noch kein Renaissancedrama.¹³³ Das wird sie erst durch den ‚Ideenkosmos‘, in dem sich Hamlet, Claudius, Gertrude, Polonius und die übrigen Mitglieder der höfischen Gesellschaft wie auch die Schauspieler, die auf Schloss Helsingör zu Besuch sind, bewegen.

Die Lear-Story scheint hingegen den archaischen Rahmen zunächst überhaupt nicht zu sprengen.¹³⁴ Sie spielt im vorchristlichen Britannien. König Lear will sich aufs Altenteil zurückziehen und plant eine Reichsteilung zugunsten seiner drei Töchter, die ihm aber zuvor noch eine Frage beantworten müssen:

ist, dass sie eine interessante Idee hat, deren methodisches Vorgehen aber elementaren Grundsätzen historisch-philologischer Arbeit Hohn spricht. Am Ende erlaubt sie sich eine Psychologisierung, die Schmitt eigentlich hätte zuwider sein sollen und die weder der Hamlet-Figur noch dem Stuart-Herrscher gerecht wird. Letztlich fußt beider Argumentation auf einem Zirkelbeweis. Andreas Höfele bringt es auf den Punkt: „But in order to explain Hamlet, Schmitt, like Winstanley, must first Hamletize James“ (*No Hamlets, German Shakespeare from Nietzsche to Carl Schmitt*. Oxford: UP, 2016. 259). – Zu Schmitts Kritik der Romantik, insbesondere der romantischen Ironie als des „intellektuellen Mittel[s] des vor der Realität sich reservierenden Subjekts“, siehe: *Politische Romantik*. Berlin: Duncker & Humblot, 1991 (1919). 82.

¹³² A. a. O., 46.

¹³³ Der sogenannte *Ur-Hamlet*, der Shakespeares unmittelbare Vorlage gewesen sein mag, war wohl ein simples Rachedrama im Stile Senecas. Ob Shakespeare die *Histoires tragiques* von Belleforest im französischen Original zugänglich waren, ist nicht bekannt: Gillespie 2004, 39.

¹³⁴ Regan und Goneril sind freilich in gewisser Weise Karikaturen aristokratischer Frauen der Renaissance.

Which of you shall we say doth love us most? (1.1.51)

Weil ihm Cordelia eine unaufrichtige Liebesbezeugung verweigert, geht sie leer aus und wird obendrein von ihm verstoßen. Damit begibt sich der alte Mann in die gefährliche Abhängigkeit von Regan und Goneril, die ihn zu umschmeicheln wissen, solange er sich noch nicht sämtlicher Machtmittel entledigt hat. Als er seinen Irrtum bemerkt, ist es zu spät.

Das Ende ist wie kein anderes Shakespeare-Stück von einer Düsternis überschattet, die noch in unserer Gegenwart einen Vergleich mit der Passionsgeschichte provoziert hat, von der sich die Lear-Tragödie aber dadurch unterscheidet, so will es wenigstens Navid Kermani, dass sie mit dem Karfreitag ende. Für ihn leben Lear und Gloucester in einer Welt ohne Gott.¹³⁵

Es lässt sich darüber streiten, ob dem greisen Monarchen am Ende Einsicht zuteil wird – die Anagnorisis des tragischen Helden – oder ob nicht vielmehr gilt, was Regan schon ganz am Anfang gegenüber Goneril zu bedenken gibt, dass nämlich ihr Vater nun zwar senil geworden sein mag, doch Selbsterkenntnis noch nie zu seinen Stärken gehört habe:

[...] he hath ever but slenderly known himself. (1.1.292f.)

Wir dürfen annehmen, dass sie Recht hat. Das Besondere nicht nur dieser Tragödie scheint nämlich, dass es vor allem die bösen Charaktere sind, die sich des unverstellten Blicks auf die Wirklichkeit – auch des eigenen Selbst – als fähig erweisen. Das Paradebeispiel ist der Bastard Edmund. Seine illegitime Abstammung ist gerade in diesem Zusammenhang nicht ohne Bedeutung. Weil von der Erbfolge ausgeschlossen, begehrt er gegen die legitime Ordnung auf. Die zentrale Kategorie seines Welt- und Wertverständnisses heißt „Natur“:

Thou, Nature, art my goddess (1.2.1),

¹³⁵ Navid Kermani: „Welt ohne Gott: König Lear und sein Glaube“, *Shakespeare Jahrbuch* 149 (2013). 159–175. Die Auffassung, dass *King Lear* die österliche Hoffnung negiert, ist freilich nicht neu: David K. Anderson: „The Tragedy of Good Friday: Sacrificial Violence in *King Lear*“, *English Literary History* 78,2 (2011). 259–286. – Eine ganze andere Sicht bekundet A.D. Nuttall, der meint, *King Lear* ver helfe uns zu „einen geschärften Sinn für die Unterscheidung von Gut und Böse“ (Nuttall 2007, 309).

lauten seine Eingangsworte zu Beginn der zweiten Szene des ersten Aktes. Sie könnten so etwas wie der Introitus einer schwarzen Messe sein, wäre Edmund kein Verächter des Aberglaubens. Genau deshalb spricht er ja von der „Natur“. Als natürlicher Sohn glaubt er weder an Vorzeichen noch an übernatürliche Kräfte. Auch müsste man lange nach einem literarischen Zeugnis suchen, in dem die Astrologie auf nachhaltigere Weise lächerlich gemacht wird als in seinem brillant-zynischen Monolog, der sich trotz einer Wendung ins Allgemeine nicht nur auf ihn selbst, sondern auch auf den eigenen Vater bezieht, der als sternengläubiger ‚geiler Bock‘ zu den seltsamsten Erklärungen Zuflucht nehmen konnte, um seine Libido zu rechtfertigen:

An admirable evasion of whoremaster man, to lay his
goatish disposition on the charge of a star! My father
compounded with my mother under the Dragon's tail
and my nativity was under Ursa Major, so that it follows I
am rough and lecherous. Fut! I should have been that I
am had the maidenliest star in the firmament twinkled
on my bastardizing. (1.2.124–130)¹³⁶

Die Astrologie dient also der Verschleierung eigener Verantwortung. Ein Bastard aber ist das Produkt einer natürlichen Liaison und schon deshalb nicht zu verachten, insbesondere wenn er eine stattliche Erscheinung ist und obendrein Esprit hat:

Why ‚bastard‘? Wherefore ‚base‘?
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous, and my shape as true,
As honest madam's issue? (1.2.6–9)

Edmund sprüht vor Energie. Sein vitalistisches Credo sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass für ihn die Natur erst einmal Natur ist, also frei von Wertprojektionen, wie sie es für Lear, der das Verhalten seiner lieblosen Töchter

¹³⁶ Gegenüber dem Vater ist das freilich nicht ganz fair. So gesteht Gloucester dem treuen Kent, dass er Edmund nicht geringer schätze als Edgar: „yet was his mother fair, there was good sport at his making, and the whoreson must be acknowledged“ (1.1.21–23).

beklagt, die den „Pflichten der Natur“ – „[t]he offices of nature“ (2.2.351) – zuwiderhandeln, und wohl zunächst auch für Edgar, den rechtmäßigen Sohn Gloucesters, eben nicht ist. Edmunds Naturauffassung darf trotz seiner vitalistischen Posen vielleicht sogar protowissenschaftlich genannt werden.

Schon deshalb muss die Frage erlaubt sein, ob *King Lear* nicht der *Leviathan* Shakespeares ist, weil uns in dieser Tragödie ein Naturverständnis begegnet, das dem des Staatstheoretikers Hobbes kongenial ist. Zumindest mit der Figur des Edmund scheint Shakespeare dem antimetaphysischen Reduktionismus nahezu kommen, den wir bei Hobbes antreffen, wenn dieser den Menschen als bewegte Materie begreift, bewegt von seinen Leidenschaften, den *appetites and aversions*, die auch die Unterscheidung von Gut und Böse fundieren, so dass wir nicht mehr von Substanzwerten sprechen können.¹³⁷

Lear auf der Heide, von seinen Töchtern gedemütigt und um seine restlichen Privilegien gebracht, wäre dann eine Naturzustandsfiktion, die uns den Menschen Lear in seiner Unbehaustheit vor Augen führt, obwohl es Edmunds Halbbruder Edgar ist, der sich zu ihm gesellt hat und dem Lear dieses Attribut zuschreibt:

unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. (3.4.100–102)

Edmund könnte also im Sprachgebrauch des späten 17. Jahrhunderts ein ‚Hobbist‘ genannt werden. Damit sei nicht gesagt, dass Shakespeares Tragödie den Immoralismus affirmiert. Das erlaubt sich ja auch der Verfasser des *Leviathan* nicht.¹³⁸ Was hingegen den Dichter und den Philosophen zu verbinden scheint, ist eine skeptische Anthropologie. Außerdem ist für beide der Mensch Teil der Natur, weshalb er möglicherweise sein Heil auch nur in dieser finden kann.

¹³⁷ Hobbes 1981, 120. – Michael Szczekalla: „Leviathan und Behemoth – Natur und Geschichte bei Hobbes“, *Saeculum* 49,2 (1998). 280–295, hier 286.

¹³⁸ In einer solchen Pose gefiel sich lediglich manch ‚schlechter‘ Hobbes-Leser des 17. Jahrhunderts wie der Höfling und Dichter John Wilmot, der in seiner „Satyr Against Reason and Mankind“ aus der Erkenntnis des instrumentellen Charakters der menschlichen Vernunft ein Bekenntnis zu ethischer Libertinage ableitet: „Those creatures are the wisest who attain, / By surest means, the ends at which *they* aim“ (*The Complete Poems of John Wilmot Earl of Rochester*, herausgegeben von D. M. Vieth. New Haven und London: Yale UP, 1968. 94–101, hier 98, Hervorhebung MS).

Shakespeare verwendet also eine Geschichte aus dem alten Britannien, um uns am Ende doch mit einer modernen Figur zu konfrontieren. So ist auch für Peter Sloterdijk der Bastard modern.¹³⁹ Unter Berufung auf die Natur bricht dieser mit guten wie schlechten Traditionen. Vorurteilslos¹⁴⁰ steht er für die große Zäsur. An Filiationen kann ihm nicht gelegen sein. Es ist paradoxerweise die Archaik der Lear-Geschichte, die uns das erst richtig verstehen lässt. ‚Lear auf der Heide‘ ist daher tatsächlich so etwas wie das strukturelle Äquivalent zu Hobbes’ Naturzustand.

Dass Hobbes mit unüberbietbarer Radikalität das Mittelalter zu überwinden trachtet, hat ausgerechnet Carl Schmitt durch einen erhellenden Vergleich mit dem *Defensor pacis* des Marsilius von Padua zum Ausdruck gebracht: Für den auf der Basis eines christlichen Aristotelismus argumentierenden Scholastiker Marsilius sei der Staat Verteidiger eines letztlich von Gott gestifteten Frieden gewesen; der Leviathan des Thomas Hobbes sei hingegen ein *creator pacis*.¹⁴¹ In ihm vollzieht sich die Selbstbehauptung des modernen Menschen durch wertfreie Erkenntnis, die ihn die „Naturgesetze“ deduzieren lässt, die den modernen Staat fundieren.¹⁴²

Vergleicht man Hobbes’ *Leviathan* in solcher Weise mit *King Lear*, darf man freilich nicht übersehen, dass Edmund keineswegs das letzte Wort hat. Dieses gebührt

¹³⁹ „I grow, I prosper. / Now, gods, stand up for bastards“ (1.2.21f.). Edmunds Worte aus dem Eingangsmonolog sind das Motto des Großessays von Peter Sloterdijk: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp, 2014. Thema des für einen Apologeten der Bürgerlichkeit doch sehr modernitätsskeptisch geratenen Essays ist die „antigenealogische Revolte“ der Neuzeit, die schon an ihrem Beginn von einer regelrechten Faszination durch Bastarde ergriffen worden sei. Die Figur des Edmund sei ein beredtes literarisches Zeugnis, Don Juan, der Sieger von Lepanto, ein historisches. Aber auch Desiderius Erasmus – der Vorname sage es bereits – teile das Schicksal der illegitimen Geburt. Shakespeare konzidiert Sloterdijk mit *Hamlet* und *King Lear* „Proben einer genealogiekritischen Hellsicht“ abgeliefert zu haben, die „immer noch auf ihre Übersetzung in die Sprache zeitgenössischer Theorie“ warte (411).

¹⁴⁰ Vorurteilslosigkeit ist auch der hervorstechendste Charakterzug des anderen großen Bastards – Faulconbridge in *King John*, ein natürlicher Sohn des Richard Löwenherz, dem sogar das Schlusswort vergönnt ist: „Nought shall make us rue / If England to itself do rest but true“ (5.7.117f.). Da wir allerdings auch bei diesem Stück in Bezug auf ‚wahr‘ und ‚falsch‘ nicht mehr von Substanzwerten sprechen können, bleibt durchaus unklar, welche konkreten Bedingungen erfüllt sein müssen, damit England sich gegen seine Feinde zu behaupten vermag beziehungsweise den Engländern die ‚Reue‘ erspart bleibt.

¹⁴¹ Carl Schmitt: *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes, Sinn und Fehlschlag eines Symbols*. Köln: Hohenheim, 1982. 50.

¹⁴² Hobbes 1981, 189–217.

dem Thronfolger Edgar, Gloucesters rechtmäßigem Sohn, der ein trauriges Erbe antritt:

The weight of this sad time we must obey,
Speak what we feel, not what we ought to say.
The oldest hath borne most: we that are young
Shall never see so much, nor live so long. (5.3.299–302)

Edmunds Vitalismus ist destruktiv. Auf ihn lässt sich nichts gründen. Edgar aber zeigt sich am Ende einem ernüchterten Traditionalismus verpflichtet. Die Ernüchterung könnte aus der Einsicht kommen, dass sein Halbbruder auf seine Weise Recht hat. „Ripeness is all“ (5.2.11), erklärt Edgar seinem Vater, dem geblendeten Gloucester. Wenn das eine Montaigne-Paraphrase ist, lautet die Botschaft: Philosophieren lernen heißt sterben lernen. Und auch wenn Hamlet sich ganz ähnlich ausdrückt – „The readiness is all“ (*Hamlet*, 5.2.168) –, spricht doch zunächst einiges für die Annahme, dass *King Lear* moderner oder wenigsten illusionsärmer ist als *Hamlet*, dessen Titelheld sich am Ende als providenzgläubig zu erkennen gibt:

There's a divinity that shapes our ends (*Hamlet*, 5.2.10).

Es mag daher überraschen, dass Carl Schmitt das nicht gesehen hat, obwohl er sich zu der Bemerkung hinreißen lässt, dass katholische Denker wie Suarez und Bellarmin, ganz zu schweigen von Hobbes, in ihrer politischen Philosophie auf der Höhe ihrer Zeit waren – im Unterschied zu König Jakob, den er doch in Shakespeares *Hamlet* wiedererkennen möchte.¹⁴³

¹⁴³ Das dürfte freilich damit zusammenhängen, dass Schmitt eigentlich lieber von ‚Säkularisation‘ als von ‚Selbstbehauptung‘ sprach und von der ‚Legitimität der Neuzeit‘ eine gänzlich andere Auffassung hatte als Hans Blumenberg (Carl Schmitt: *Politische Theologie II, Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. Berlin: Duncker und Humblot, 52008. 85ff. – Hans Blumenberg und Carl Schmitt: *Briefwechsel 1971–1978 und weitere Materialien*, herausgegeben von A. Schmitz und M. Lepper. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2007. 130ff.) – König Jakob hatte ein traditionelles Herrschaftsverständnis, das er in den religionspolitischen Auseinandersetzungen seiner Zeit zu verteidigen versuchte: „For a king is not *mere laicus*, as both the Papists and Anabaptists would haue him, to the which error also the Puritanes incline ouer farre“ (*Basilikon Doron*, James VI / I, *Political*

Allerdings liegen die Dinge noch ein wenig komplizierter. Denn der von seinen Töchtern entrechtete Lear tritt ja die Flucht in die Natur an, um seinem aufgewühlten Gemüt,

[t]his tempest in my mind (3.4.12),

zu entrinnen. Er sucht die Nicht-Idylle aus demselben Motiv, das uns aus der bukolischen Weltflucht vertraut ist. Sodann ist darüber nachzudenken, was es bedeutet, dass Lear in der dritten Szene des fünften Aktes die tote Cordelia hereinträgt. Stephen Medcalf hat in diesem Auftritt die Evokation einer männlichen Pietà mit einem weiblichen Christus sehen wollen.¹⁴⁴ Der alte Mann ist jedoch erstaunlich gut bei Kräften:

I kill'd the slave that was a-hanging thee. (5.3.249)

Seine Physis war vielleicht immer schon stärker als sein Verstand. Die von ihm einst verstoßene Tochter aber nennt er jetzt „my poor fool“ (5.3.281).

In *King Lear* gibt es in der Tat auch einen Hofnarren. Dessen Rolle wurde ursprünglich wohl vom selben Spieler übernommen, der auch Cordelia zu spielen hatte. Das Wort „fool“ kann jedoch auch emotionale Nähe zu der angesprochenen Person ausdrücken, und wenn wir „foolishness“ mit „Torheit“ übersetzen, erhält die Szene gar eine erasmianische Einfärbung. Man möge sich daran erinnern, dass das *Lob der Torheit* des Erasmus von Rotterdam wie eine konventionelle Satire beginnt, in der die Torheit als allegorische Figur auftritt, um ein Loblied auf sich selber anzustimmen, wie es nur die Torheit fertigbringt, um dann am Ende mithilfe der Paulus-Worte im 1. Korintherbrief – „Denn dieser Welt Weisheit ist Torheit bei Gott“ (1 Kor 3:19) – zu etwas ganz anderem überzuleiten.¹⁴⁵ Cordelias ‚Torheit des Kreuzes‘ könnte sich darin zeigen, dass sie sich in Lebensgefahr begibt, um ihren Vater zu retten. Zwar wurde *King Lear* lange Zeit nur mit einem Happy End

Writings, herausgegeben von J. P. Sommerville. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 1–61, hier: 52).

¹⁴⁴ Vgl. Nuttall 2007, 307.

¹⁴⁵ Erasmus von Rotterdam: *Moriae encomion sive laus stultitiae*, *Ausgewählte Schriften* in acht Bänden, lateinisch und deutsch, herausgegeben von W. Welzig. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. 2, 194.

gespielt, das ihm Nahum Tate, der Librettist von Purcells *Dido and Aeneas*, verpasst hatte. Doch gab es immer auch vereinzelt sogenannte *redemptive readings* der Originalversion. *King Lear* ist schließlich wie *Hamlet* – und alle anderen Stücke Shakespeares – auch ein Restitutionsdrama, in dem am Ende die rechtmäßige Ordnung wiederhergestellt wird. In Bezug auf *Lear* könnte das aber nicht nur bedeuten, dass Edgar die Thronfolge antritt, sondern auch, dass die Entzauberung doch nicht ganz so gründlich vonstatten gegangen ist, wie Edgars Traurigkeit oder Navid Kermanis Deutung uns vermuten lässt. Was also verrät uns der Ausgang von *King Lear* wirklich über die ‚gute Ordnung‘?

Harold Bloom nennt Edgar das „Zentralbewusstseins“ des Stückes, in dem er auftritt.¹⁴⁶ Das erscheint ein wenig kühn, obwohl man diesen Thronerben wiederum auch nicht mit Fortinbras vergleichen möchte, der ja nicht ohne Grund einen sprechenden Namen trägt. Er ist ein Muskelprotz mit einem gewissen Sinn für Würde.¹⁴⁷

Die Entgegnung Cordelias auf die Frage ihres erzürnten Vaters, was sie ihm denn noch zu sagen habe,

[n]othing, my lord (1.1.87),

sind die Worte, die im gesamten Stück vielleicht am stärksten nachhallen. Lear ist hier wahrhaft ein Narr, was ihm der treue Höfling Kent denn auch zu verstehen gibt, da er es für seine Pflicht hält, deutlich zu werden,

[w]hen majesty falls to folly (1.1.168),

selbst wenn er damit in Ungnade fallen könnte, was ja auch sogleich geschieht.

Nun gibt es in *King Lear* aber auch noch den richtigen Narren, der sich zum alten König auf die Heide gesellt hat und sich tatsächlich einmal über die ‚gute Ordnung‘ auslässt, indem er kundtut, was er Merlins Prophezeiung nennt:

¹⁴⁶ Bloom 1999, 482. – Hamlet, so Bloom, könnte diese Funktion nur in einem „kosmologischen Drama“ einnehmen, das aber Shakespeare nicht geschrieben habe (Bloom 2003, 88).

¹⁴⁷ Die Vita des Fortinbras liefert uns freilich frappierende Parallelen zu Hamlet und Laertes: Fortinbras' Vater wurde durch den alten Hamlet erschlagen; ein Onkel brachte ihn um die Thronfolge.

I'll speak a prophecy ere I go:
 When priests are more in word than matter;
 When brewers mar their malt with water;
 When nobles are their tailors' tutors;
 No heretics burned, but wenches' suitors;
 Then shall the realm of Albion
 Come to great confusion.
 When every case in law is right;
 No squire in debt, nor no poor knight;
 When slanders do not live in tongues;
 Nor cut-purses come not to throngs;
 When userers tell their gold i' the' field;
 And bawds and whores do churches build;
 Then comes the time, who lives to see't,
 That going shall be used with feet.
 This prophecy Merlin shall make; for I live before his time. (3.2.79–96)

Dieser Narr, dem nicht immer die nötige Aufmerksamkeit zuteil wird, tritt hier am Ende seiner klamaukhafte Prophezeiung sogar aus seiner Rolle heraus und spricht das Publikum direkt an, indem er erklärt, dass er in einer früheren Epoche lebe als der Zauberer Merlin. Diese mit dem Mittel der Achronie arbeitende Distanzierung könnte – vielleicht mehr noch als die logischen Inkonsistenzen – den traditionellen Diskurs über Tugenden und Laster ins Leere laufen lassen. Das Ganze ist offensichtlich ein Spaß. Mokierte sich hier der Dichter über die Moralphilosophie?

Wenn wir diese Frage nicht abschließend beantworten können, dürfte das wiederum dem analytischen Charakter der Shakespeareschen Dramenkunst geschuldet sein. Dass also Lear kein Märtyrer ist, weil er in einer „Welt ohne Gott“ existiert, wie Navid Kermani meint, könnte daher auch durch den scheinbar unkontrollierten Redeschwall des Narren bestätigt werden, unter dessen Wortkaskaden jeder Sinn verschüttet wird. Die Prophezeiung Merlins hat im Grunde keinen angebbaren Inhalt.¹⁴⁸ Mithilfe der in einem trotzig „nothing“ gleich zu Beginn des Stücks

¹⁴⁸ Im Grunde wird hier ein Tugend- und Lasterkatalog ad absurdum geführt, wie es – in der Pose eines ‚Hobbist‘ – auch der Earl of Rochester in seiner „Satyr Against Reason and Mankind“ machen sollte (vgl. Fußnote 138).

ihren prägnantesten Ausdruck findenden „Torheit“ Cordelias ließe sich allerdings ein erasmianischer Kontrapunkt setzen. Ihr „Nichts“ wäre dann eine Absage an den Nihilismus. Wer will, mag hier die spätmittelalterliche Vorstellung von einem Deus absconditus bemühen. Textimmanente Belege finden sich für dieses Theologumenon selbstverständlich nicht. In jedem Fall zeigt sich aber sowohl bei Cordelia, die durchaus ein wenig an Antigone erinnert, als auch bei Edgar eine Annäherung an das ‚sittliche Pathos‘ der antiken Tragödie, womit der eigentümliche Charakter dieser Figuren in den Hintergrund tritt. Im Unterschied zu Hamlet blieb ihnen die Romantisierung erspart.¹⁴⁹ Wir dürfen uns also entscheiden, ob wir mit A. D. Nuttall dem Widerhall einer negativen Theologie nachspüren oder mit Jan Kott, der *King Lear* mit Becketts *Endgame* verglichen hat, von „philosophischer *buffonerie*“¹⁵⁰ sprechen oder doch lieber mit der Annahme operieren wollen, dass wenigstens *Hamlet* als Problemstück gelesen werden kann, das nicht nur die politischen Fragen, die es aufwirft, unbeantwortet lässt. Niemand käme auf die Idee, Lear im Besitz der „Wahrheit“ zu wähnen, die das Stück zur „Poesie“ erhebt. Doch auch von Hamlet wäre solches zu verneinen.

¹⁴⁹ Vgl. Peter Szondi, der zu Recht Hegels Vorbehalte gegenüber der ‚romantischen‘ Tragödie betont: *Versuch über das Tragische*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1961. 25.

¹⁵⁰ Nuttall 2007, 300–312. — Jan Kott: *Shakespeare Our Contemporary*. New York. Doubleday, 1964. 164.

5 Das intellektuelle Abenteuer der Problemstücke

Zu den Problemstücken zählen gewöhnlich *The Merchant of Venice* und *Measure for Measure* sowie *Troilus and Cressida*, *All's Well That Ends Well*, *Timon of Athens* und *The Winter's Tale*, für den Renaissancesforscher Tillyard allerdings auch *Hamlet*.¹⁵¹ Weil uns diese Dramen mit ethischen Problemen konfrontieren, für die sich keine Lösung finden lasse beziehungsweise von den Stücken selber nicht angeboten werde, so Frank Kermode, stellen sie „a new kind of intellectual enterprise“ dar und zeigen uns Shakespeare im eminenten Sinn als Denker.¹⁵² Älteren Interpreten galten sie mitunter als ästhetisch von minderem Rang. Tatsächlich aber sind sie analytische Dramen par excellence.

The Merchant of Venice führt uns zunächst in eine bürgerliche Welt, was für Shakespeare etwas ungewöhnlich ist. So finden wir in den Worten Salerio, eines der Freunde des melancholisch veranlagten Großkaufmanns Antonio, eine Apologie des Kommerzes in Versen von verführerischer Schönheit. Dabei spielt es keine Rolle, dass Salerio ein vergnügungssüchtiger Dummkopf ist und sein Versuch, Antonios Traurigkeit zu ergründen, allein deshalb scheitern muss. So meint dieser Angehörige der venezianischen *Jeunesse dorée*, dass die Gedanken des väterlichen Freundes selbst noch beim Kirchgang um die spezifischen Risiken des Seehandels kreisen würden. Zumindest wäre es bei ihm so, dem Müßiggänger und Nichtkaufmann, sollte er ein solches Wagnis eingehen und sich auf den Handel mit Gewürzen und Seidenstoffen einlassen:

¹⁵¹ Allerdings ist die Perspektive Tillyards eine abwertend-kritische: Hamlet werde von einer Obsession beherrscht, der Schuld seiner Mutter, was ihn als als tragischen Helden disqualifiziere: E.M.W. Tillyard: *Shakespeare's Problem Plays*. London: Chatto and Windus, 1951. 25.

¹⁵² Frank Kermode: *Shakespeare's Language*. London: Penguin, 2001. 127. – Das ist auch die Position, die ich bereits in meinem Aufsatz „Shakespeare als guter Europäer,“ *Anglistik* 16,2 (2005) 25–34, auf dem Teile des 5. Kapitels beruhen, eingenommen habe.

[...] Should I go to church
 And see the holy edifice of stone
 And not bethink me straight of dangerous rocks,
 Which, touching but my gentle vessel's side,
 Would scatter all her spices on the stream,
 Enrobe the roaring waters with my silks,
 And, in a word, but even now worth this,
 And now worth nothing? (1.1.29–36).

Obgleich sich Salerio in Bezug auf Antonio irrt, scheint er uns doch beinahe davon zu überzeugen, dass sogar ein drohender wirtschaftlicher Verlust Gefühle von erhabener Trauer auszulösen vermag.

Da will es bereits im ersten Akt gänzlich unplausibel erscheinen, dass Shakespeare, wie der Kulturkritiker Allan Bloom gemeint hat, ein konservativer Aristoteliker war, welcher der Seehandelsrepublik Venedig lediglich die verführerische Schönheit einer babylonischen Hure – „the adorned beauty of a strumpet“ – zuerkannte.¹⁵³ Für die unter europäischen Intellektuellen seit jeher verbreitete Kommerzverachtung lässt sich *Der Kaufmann von Venedig* so leicht nicht vereinnahmen.

Richtig ist allerdings auch, dass diese Komödie zwei Schauplätze hat. Belmont, das Reich Portias, ist als aristokratisches *fairy-tale*-Refugium konzipiert, in dem nach den Gesetzen des Genres die Vermählungen stattfinden. Als Ort der ostentativen Verschwendung kompensiert es die Zumutungen der rauen Handelsmetropole, der Welt Antonios wie Shylocks, denen die Freuden Belmonts verschlossen bleiben. Der Kaufmann und der Geldverleiher sind sich feind und doch zugleich sehr nahe, weil diese dunkle Komödie ihnen zumindest in einer Hinsicht dasselbe Schicksal zuweist, indem sie beide zu traurigen Zölibatären macht.¹⁵⁴ Dietrich Schwanitz hat deshalb den Antisemitismus Antonios als bürgerlichen Selbsthass diagnostiziert.¹⁵⁵ In dessen von Melancholie überschatteter Freundschaft zu Bassanio, dem adeligen Verschwender und Freier Portias, kann man folglich einen Ausdruck derselben

¹⁵³ Bloom 1981. 31.

¹⁵⁴ Bezogen auf den Witwer Shylock, der eine Tochter hat, ist das freilich nicht ganz wörtlich zu nehmen. Doch ist beider Einsamkeit für das Stück von zentraler Bedeutung.

¹⁵⁵ So liege die Vermutung nahe, dass „der Antisemitismus der Bürger mit den Juden das eigene verdrängte Selbstbild verfolgt“ (Dietrich Schwanitz: *Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei*. Frankfurt a. M.: Eichborn, 1997. 127).

Grundhaltung sehen, eines Bürgertums, das sich seiner eigenen Tugenden nicht erfreuen kann.

Belmont ist also eine eskapistische Fantasie, legitimiert durch die Konventionen der Gattung, so dass sich das Publikum zu dieser Märchenwelt hingezogen fühlen darf, und doch zutiefst fragwürdig. Aus dieser Spannung, von der allerdings in modernen Aufführungen meist wenig erhalten bleibt, resultiert ein Unbehagen, in dem der Dichter Wystan Hugh Auden das eigentliche Problem dieser Komödie gesehen hat. „[T]he attraction we naturally feel towards Belmont is highly questionable“, weshalb das Stück zu den „unpleasant plays“ Shakespeares gehöre.¹⁵⁶

Vor allem ist Portias programmatische Rede in der Gerichtsszene des vierten Aktes, die von der vermeintlichen Überlegenheit der christlichen Gnade handelt, für ein heutiges Publikum so schwer zu goutieren, dass vom Standpunkt der Regie ein bewusst schlampiger oder zumindest hastiger Vortrag oft als einzige Lösung erscheint. Dabei sind die Fragwürdigkeiten allenfalls zum Teil ein Produkt moderner Empfindsamkeit. Vielmehr scheinen sie dem Stück inhärent zu sein. Auch beginnen sie schon damit, dass die als Richter verkleidete Portia die Gnade als eine monarchische Tugend preist, was vor dem höchsten Gericht einer altehrwürdigen Republik ziemlich deplatziert wirkt:

The quality of mercy is not strain'd,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath: it is twice blest:
It blesseth him that gives, and him that takes.
'Tis mightiest in the mightiest, it becomes
The thronèd monarch better than his crown. (4.1.181–186)

Beginnt man in solcher Weise diese Schlüsselszene zu interpretieren, lässt man sich freilich abermals auf das Grundproblem jeder Shakespeare-Deutung ein: die Tatsache, dass der Dramatiker vollständig hinter seinen Figuren verschwindet.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Wystan Hugh Auden: „Brothers and Others“, *The Dyer's Hand*. London: Faber & Faber, 1975 (1962). 218–237, hier 221.

¹⁵⁷ So spricht auch Enno Ruge von einem „disappearing act“: „The Disappearing Act: Zwei fiktionale Shakespeare-Biographien von Robert Nye“, *Shakespeare Jahrbuch* 137 (2001). 50–65.

Das Gelingen einer Interpretation zeigt sich – wie immer – an der Art und Weise, in der die Konsequenzen dieser ‚Selbstverleugnung‘ reflektiert werden.

Wenn Phyllis Rackin zu der Überzeugung gelangt, dass im *Kaufmann* in einem frühneuzeitlichen Kontext kontrastive Ansichten über die Globalisierung ‚verhandelt‘ werden,¹⁵⁸ dann ist ihr in inhaltlicher wie formaler Hinsicht zuzustimmen, was den Widerspruch im Detail nicht ausschließt. So verkennt sie, wie aus dem Stück eine sehr viel genauere und anschaulichere Vorstellung von der Dynamik des venezianischen Kapitalismus hervorsieht, als dass es gerechtfertigt wäre, diesen als ein ‚Nullsummenspiel‘ zu beschreiben, das gewissermaßen durch die aristokratische Großzügigkeit Belmonts kompensiert wird. Da erscheint uns die *largesse* der Portia denn doch etwas zu märchenhaft.

Wichtiger als solche Detailkritik ist das Einverständnis im Großen, das allen Interpretinnen und Interpreten gelten sollte, die Lesarten vorbringen, welche das Schema des Restitutionsdramas sprengen, dem die allermeisten Shakespeare-Stücke doch nur formal genügen, die Problemstücke indes am allerwenigsten.

Gewiss stellt sich die Frage, wie ein zeitgenössisches Publikum mit solchen Gegebenheiten umzugehen vermochte. Nicht unwichtig dürfte zunächst einmal die Suggestion von Vertrautheit gewesen sein, die von den in den Stücken ‚verhandelten‘ Problemen, aber auch von den Geschichten selbst sowie von einzelnen ihrer Figuren ausgehen konnte. Die Shakespeare-Bühne ist schließlich Volkstheater gewesen.¹⁵⁹ Daher kam der an höchst kontingente Voraussetzungen geknüpften Bühnenwirksamkeit der Figuren eine erhebliche Bedeutung zu. So gerieren sich in *Julius Caesar* die vom Volkstribun Flavius zurechtgewiesenen Plebejer – „Hence home, you idle creatures, get you home!“ (1.1.1) – wie Londoner Handwerker, die einen der vielen Feiertage auf eine der Obrigkeit nicht genehme Weise begehen wollen. In *Richard II* tritt ein Gärtner auf, der sich ungeniert und zu seinem eigenen Vorteil mit dem entmachteten König vergleicht, den er einen „wasteful king“ (3.4.56) schilt, der Wildwuchs toleriert und damit das Staatswesen vom Unkraut der Insurrektion habe überwuchern lassen. Und auch wenn die Zuschauer in Hamlet nicht König Jakob erkennen wollten, wussten sie doch, dass dessen Ehefrau vom

¹⁵⁸ Phyllis Rackin: „The Impact of Global Trade in *The Merchant of Venice*“, *Shakespeare Jahrbuch* 137 (2002). 73–88.

¹⁵⁹ Robert Weimann: *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*. Berlin: Henschel, 1967.

dänischen Königshof kam.¹⁶⁰ Schließlich dürfte es nicht ohne Bedeutung gewesen sein, dass ein zeitgenössisches Londoner Publikum mit hoher Wahrscheinlichkeit Venedig als Spiegelung heimischer Verhältnisse wahrnahm. Das protestantische England vermochte der Seehandelsmetropole schon deshalb mit Sympathie zu begegnen, weil sich die ‚allerdurchlauchtste Republik des Heiligen Markus‘ in einem Dauerkonflikt mit dem Kirchenstaat befand, der 1607 während der Amtszeit des Dogen Leonardo Donà sogar zu einem päpstlichen Interdikt führen sollte, womit sich die Stadtoberen allerdings den Zorn der einfachen Bevölkerung zuzogen.

Wie ‚volksnah‘ indessen auch das ‚Unbehagen‘ war, das die Stücke gleichfalls auslösen konnten, ist allerdings eine ganz andere Frage. Wir haben gesehen, dass sich – der patriotischen Erbaulichkeiten des Chores zum Trotz – auch *Henry V*, um nochmals die Worte Audens zu gebrauchen, als ein ‚unpleasant play‘ inszenieren lässt. Und so wie sich letztlich die gesamte zweite Henriade als subversives politisches Theater auffassen lässt, das den kriegerischen Nationalstaat, dessen Genese es dokumentiert, kaum weniger desavouiert, als es ihn in Gestalt eines heroischen Monarchen hochleben lässt, stellt in durchaus analoger Weise *The Merchant of Venice* die christliche Gnadenordnung in Frage, die das Stück durch die auf Antonios Betreiben erfolgte Zwangstaufe Shylocks scheinbar bekräftigt. Eine solche Rezeptionshaltung ist jedoch auch an Voraussetzungen geknüpft, die – bis in die heutige Zeit – nicht bei jedem Publikum gegeben sind.

So macht uns *Der Kaufmann von Venedig* mit der Innenansicht einer christlichen Republik vertraut, die ganz unterschiedliche Reaktionen auszulösen vermag. Um das zu verstehen, sollten wir unser Augenmerk auf Gratiano richten, dem in dieser Komödie das letzte Wort vergönnt ist – ein Umstand, der zu keinerlei zwingenden Schlüssen berechtigt, aber dafür umso mehr Anlass zur Irritation geben sollte.

Indem er als komische Figur teils Unsinniges, teils Anzügliches von sich gibt, verhält sich Gratiano wie jene leichtlebigen Freunde Antonios, die den Kaufmann von seiner Melancholie zu heilen versuchen. „Seine vernünftigen Gedanken“ urteilt Bassanio, „sind wie zwei Weizenkörner in zwei Scheffeln Spreu versteckt: Ihr sucht den ganzen Tag, bis Ihr sie findet, und wenn Ihr sie habt, so lohnen sie das Suchen

¹⁶⁰ Sie war wie alle Stuart-Frauen katholisch. Ihre Überfahrt nach Schottland wurde zunächst durch einen Sturm vereitelt. Jakob sah darin Hexenwerk. Es kam zu Verfolgungen, an denen der König direkt beteiligt war. In *Macbeth* sollte Shakespeare den superstitiösen Neigungen Jakobs auf ingeniose Weise entgegenkommen.

nicht“ (1.1.115–118). Immerhin darf er Bassanio auf dessen Brautfahrt begleiten, nachdem dieser ihm das Versprechen würdigen Betragens abgenommen hat.

Es lässt sich jedoch kaum darüber streiten, dass Gratiano der am wenigsten sympathische Vertreter jener venezianischen Jeunesse dorée ist, mit der uns das Stück konfrontiert. Einerseits Vertreter einer vulgären Spaßgesellschaft, so zumindest zeigen ihn moderne Aufführungen, hat er andererseits das Zeug zum üblen Fanatiker, der Shylock als „unversöhnlichen Hund“ (4.1.128) beschimpft und am Ende gegen dessen Zwangstaufe opponiert, weil er ihm den Gang zum Galgen und nicht zum Taufbecken wünscht. Dabei gehört er zum „Belmont set“, wie Harold Bloom, der das Stück nicht schätzt, diese beinahe sorglos glückliche Gesellschaft nennt.¹⁶¹ So hat er sich in Portias Dienerin Nerissa verliebt, die gut zu ihm zu passen scheint, und darf am Ende verkünden, dass er es kaum erwarten kann, mit seiner Frau zu schlafen. Nicht allzu fest scheint indessen sein Glaube an ihre zukünftige Treue. Horst Meller hat darauf aufmerksam gemacht, dass vermutlich niemandem unter den Gebildeten eines elisabethanischen Publikums entgangen sein dürfte, dass ausgerechnet diese Figur einen programmatischen Namen trägt, der unsere Aufmerksamkeit auf das Zentralthema der Komödie lenkt: Gratiano – *gratia, grace, mercy*.¹⁶²

Wer es als Regisseurin darauf anlegt, das subversive Potenzial des Stückes auszuspielen, sollte vielleicht Portia ihre schöne Rede wirklich halten lassen. Das wäre gut europäisch. Denn Europa stünde dann nicht nur für die imperialen Gelüste des Hauses Lancaster oder einen fragwürdigen Umgang mit Minoritäten, sondern gleichermaßen für die Skepsis, mit der bereits ein frühneuzeitliches Publikum das Machtgebaren einer großen Dynastie wie einer bedeutenden Seehandelsrepublik betrachten konnte, deren Eliten viel lieber ihren kalten merkantilen Instinkten folgten als dem Ethos, das Portia in ihrer Gerichtsrede evoziert.¹⁶³ Es ist Shylock, der das

¹⁶¹ Blooms (1999) Vergleich mit Fellinis *La dolce vita* ist sicher nicht unangemessen (179).

¹⁶² Horst Meller: „Verpfändetes Fleisch und ökonomische Gnade, Shakespeares *Kaufmann von Venedig* als Ärgernis“, *Europäische Komödie*, herausgegeben von H. Mainusch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. 38–72. – Gratiano heißt freilich auch der komische Doktor in der *Commedia dell'Arte*.

¹⁶³ Heine möchte allerdings auch die Engländer im Hundertjährigen Krieges nicht heroisieren und zitiert zustimmend den romantischen Historiker Michelet: „Das Geheimnis der Schlachten von Crécy, von Poitiers u. s. f. befindet sich im Komptoir der Kaufleute von London, von Bordeaux, von Bruges“ (Heine 1873, 259).

den Anwesenden unmissverständlich klarmacht und damit einen Kontext herstellt, in dem sich Portias Rede bewerten lässt:

You have among you many a purchased slave
Which, like your asses, and your dogs and mules,
You use in abject and in slavish parts
Because you bought them [...] (4.1.89–92)

Treffend resümiert Kiernan Ryan, dass die Verhinderung von Selbsterkenntnis aufseiten der venezianischen Christen das stärkste Motiv für die Ausgrenzung Shylocks sei.¹⁶⁴ Die Verpflichtung, sich taufen zu lassen, die ihm auf Betreiben des bigotten Antonio das Gericht auferlegt, ist offenbar nicht nur ein Gnadenerweis, sondern der ultimative Triumph einer stolzen Republik, deren Elite ein durch nichts zu erschütterndes ‚Selbstlobkollektiv‘ darstellt. Nach dem Gericht begibt man sich passender Weise zur Feier der Hochzeiten.

Bassanios kostspielige Brautfahrt nach Belmont war ja schließlich der Auslöser aller Verwicklungen gewesen. Um sich dort im Wettbewerb mit den anderen Freiern behaupten zu können, brauchte er das Geld seines Freundes. Er selber sieht sich als Jason auf der Suche nach dem Goldenen Vlies und weiß, dass er nicht der einzige ist:

[...] many Jasons come in quest of her (1.1.172).

Gerade die mythologische Verbrämung macht uns bewusst, dass auch Portias Märchenland vom Cash Nexus beherrscht wird.

Dennoch stellt sich der Eindruck ein, dass die Herrin von Belmont souverän über allem steht und selbst mit den Konventionen des Patriarchats zu spielen weiß. Das zeigt sich besonders deutlich in der ‚Heiratslotterie‘. So ist der Ausgang der ihr vom Vater oktroyierten Kästchenwahl alles andere als offen. Natürlich erhält sie den gewünschten Freier – ein Resultat, das sogar überdeterminiert erscheint, da es sich nicht nur den Konventionen des Genres verdankt, sondern Portias geschickter Manipulation.

Wie Hamlet gegenüber Rosencrantz und Guildenstern gibt sich Portia im vertrauten Gespräch mit ihrer Dienerin Nerissa gar als Relativistin zu erkennen. Und

¹⁶⁴ Ryan 1999, 121.

wie dieser bedient sie sich dabei aus einem Vorrat etablierter Topoi, die auch eine harmlosere Bedeutung haben können:

Nothing is good, I see, without respect. (5.1.99)

Portia mag also alle Wertzuschreibungen als relativ ansehen. Daran, dass sie Gratiano für einen der Ihren hält, erlaubt die Komödie jedoch keinen Zweifel. Vielleicht hat sie ein weniger instrumentelles Verhältnis zu Abhängigen als der Lancaster-Monarch. So spricht Heinrich V. seine Soldaten als Brüder an (*Henry V*, 4.3.60ff.), findet aber nach gewonnener Schlacht schnell zum aristokratischen Komment zurück. Doch auch wenn Heinrich seine Herrschaft als großes Staatsschauspiel (*pageant*) zu inszenieren weiß, vermag uns nichts daran zu hindern, die Perspektive Falstaffs einzunehmen. In gleicher Weise können wir, ohne es billigen zu müssen, Verständnis für Shylocks Insistieren auf Vertragserfüllung aufbringen. Was aber ist das anderes als eine Selbstkritik Europas, die wir dem „endlessly perspectivizing Shakespeare“ (Harold Bloom) verdanken?

*

Dass ein Interpretationsversuch in einer endlosen Folge von Perspektivierungen enden kann, gilt *a fortiori* für *Measure for Measure*. Dieses vielleicht interessanteste der Problemstücke, dessen vermeintliche Unzulänglichkeiten zu betonen frühere Kritiker nicht müde wurden, ist als christliche Allegorie und als leicht ranziges nihilistisches Drama gelesen worden. Ein größerer Kontrast ist schwerlich vorstellbar.¹⁶⁵

Vincenzio, der Herzog von Wien, zieht sich vorübergehend von seinem Amt zurück, das er Angelo überträgt. In der Verkleidung eines Bettelmönchs beobachtet er aber fortan das Geschehen. Angelo ist ein Puritaner, der umgehend ein altes Gesetz wiederbelebt, das den außerehelichen Geschlechtsverkehr zu einem todeswürdigen Verbrechen erklärt. Claudio ist das erste Opfer. Als dessen Schwester Isabella sich bei Angelo für ihn verwendet, entfacht die Novizin eines Klarissenklosters allein durch ihre Tugendhaftigkeit die Begierde des Interimsregenten:

¹⁶⁵ Christoph Kardinal Schönborn: „Gnade! Vergebung! Verzeihen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19. Mai 2007. – Bloom 1999, 358 und 363.

[...] Never could the strumpet,
With all her double vigour – art and nature –
Once stir my temper: but this virtuous maid
Subdues me quite. (2.2.188–191)

Er knüpft eine Begnadigung des Bruders an die Bedingung des Beischlafs mit ihr. Allerdings denkt er nicht daran, Claudio, der ihm als Belastungszeuge ja gefährlich werden könnte, überleben zu lassen. Am Ende heißt es aber gerade nicht, wie der Titel des Stücks suggerieren könnte, „Maß für Maß“, muss Angelo nicht das Schicksal erleiden, das er dem Bruder Isabellas zgedacht hatte.

Die simple Handlung ist gewiss nicht frei von Zumutungen.¹⁶⁶ Abermals geht es um die christliche Gnade. Es ist Isabella, die zweimal dafür plädiert, Gnade walten zu lassen, zunächst – vergeblich – zugunsten ihres Bruders und dann – erfolgreich und damit das Happy End der dunklen Komödie ermöglichend – für Angelo. Im Unterschied zu Portia muss der Vorwurf der Verlogenheit an ihr abprallen. Sie ist keine Relativistin, verfügt über keinerlei manipulatives Genie. So ist es ihre Reinheit, die man ihr zum Vorwurf gemacht hat, die Weigerung, ihren Bruder zu dem von Angelo verlangten Preis zu retten:

More than our brother is our chastity. (2.4.185)

Noch bis in die jüngste Vergangenheit hinein hat manch ein sich modern wähnendes Publikum Isabella als so puritanisch wahrgenommen, wie Angelo es zu sein vorgibt. Ältere Kritiker verwiesen hingegen gern auf Augustinus, der das pagane Tugendideal Lukrezias als hochmütig verurteilte. Bekräftigt die Komödie nicht einen christlichen Humanismus im Geiste des Erasmus, der in seinem *Encomium matrimonii* gegen die religiös motivierte Keuschheit polemisiert? So macht Vincentio der Novizin am Ende einen Heiratsantrag. Doch warum bleibt dieser unbeantwortet? Aus feministischer Sicht lässt sich Angelo mühelos eines *pornographic gaze* überführen. Wenn es dennoch gerade auch die ältere Kritik war, die sich um ein Verständnis für Isabella zu bemühen schien, dürfte Tillyards Versuch, sich

¹⁶⁶ Die Vorlage für das Stück ist die Geschichte über Promos und Cassandra in Cinthios Novellensammlung *Gli Hecatommiti* (Gillespie 2004, 112ff.).

unter Hinweis auf die vorgeblichen Mängel des Stücks zu salvieren, ein Hinweis auf Überforderung sein.¹⁶⁷

Sicher gibt auch die Figur des Herzogs Probleme auf. Zunächst ist die Motivation für seinen temporären Herrschaftsverzicht unklar. War er zu milde und möchte nun schauen, wie denn der sittenstrenge Angelo regiert? Oder will er ganz einfach diesen nur testen? Auf der elisabethanischen Bühne waren Stücke mit einem verkleideten Herzog – sogenannte *disguised duke plays* – beinahe so etwas wie ein etabliertes Subgenre.¹⁶⁸ In *Henry V* hatte sich Shakespeare dieser Konvention ja ebenfalls bedient, indem er uns den königlichen Heerführer zeigt, wie er sich am Vorabend der Schlacht unerkannt unter die einfachen Soldaten begibt.

Will man das Stück als christliche Allegorie lesen, müsste man im Herzog freilich eine Christus-Figur erkennen können. Doch handelt Vincentio eher wie ein gewöhnlicher Herrscher des 17. Jahrhunderts. Im Grunde ist er – wie die älteren Lancaster-Monarchen – ein „weißer Machiavellist“ (A. D. Nuttall). Harold Bloom sieht das ebenso, hätte aber sicher die Verwendung des exkulpierenden Attributs beanstandet. Vincentio greift manipulierend in das Geschehen ein, lässt es gar unter dem Schutz der Dunkelheit zu einer fleischlichen Vereinigung kommen, aber nicht zwischen Angelo und Isabella, das wäre ja sündhaft, sondern zwischen dem durch die Lichtverhältnisse düpierten Angelo und der von ihm für Isabella gehaltenen Mariana, einer Frau, der dieser vor Jahren ein Eheversprechen gegeben hatte, das er aber wegen des plötzlichen Verlusts der versprochenen Mitgift gebrochen hatte. Um den Treuebruch zu kaschieren, hatte er sie obendrein verleumdet. So kann auch bei Angelo in seinem Verhalten gegenüber Isabella von einer singulären Verfehlung keine Rede sein. Der sogenannte *bed trick* mag dennoch anrühlich erscheinen; er ist aber eine Konvention der Komödie.

Lucio, ebenfalls kein unproblematischer Charakter, nennt Vincentio

¹⁶⁷ Man möge Isabella nicht zum „Sündenbock der Unzulänglichkeiten des Stückes“ machen, möchte Tillyard schließlich zu ihrer Verteidigung vorbringen (Tillyard 1951, 123). – Hanna Scolnicov liest *Measure for Measure* hingegen als pornographisches Stück, allerdings mit offenem Ausgang, womit sie durchaus eine gewisse Annäherung an ältere Positionen vollzieht: „Chastity, Prostitution and Pornography in *Measure for Measure*“, *Shakespeare-Jahrbuch* 134 (1998). 68–81.

¹⁶⁸ Thomas Dekkers *The Honest Whore* und John Marstons *The Malcontent* sind die bekanntesten Beispiele.

the old fantastical duke of dark corners (4.3.152f.).¹⁶⁹

Nicht Angelo, der sich allerdings auch als eine Metamorphose Shylocks¹⁷⁰ begreifen lässt, sondern Lucio qualifiziert sich damit als der eigentliche Gegenspieler des Herzogs, den er mit dieser Beschreibung geradezu als ‚metaphysischen Eckensteher‘ denunziert haben könnte. Am Ende enttarnt er den falschen Mönch, indem er ihm einfach die Kopfbedeckung herunterreißt, was ihm einen herzoglichen Tadel einträgt, den man indessen auch als epistemische Privilegierung lesen mag:

Thou art the first knave that e’er mad’st a duke. (5.1.353)

Er macht sich der Majestätsbeleidigung schuldig und wird vom Herzog genötigt, eine Frau zu heiraten, die von ihm ein Kind erwartet. Diese Strafe empfindet er als eine Kombination aus „pressing to death, whipping, and hanging“ (5.1.521f.). Auch hier haben wir uns wohl bewusst zu machen, dass eine solche Äußerung den Genrekonventionen der Renaissancekomödie entspricht.¹⁷¹ Der Libertinage ergeben, zeigt Lucio jedoch – als einziger – einen gewissen Respekt für Isabellas Berufung. Auch ist er mit Claudio befreundet und sagt die denkbar schönsten Sätze über Angelo: „Some report a sea-maid spawned him. Some, that he was begot between two stockfishes. But it is certain when he makes water, his urine is congealed ice“ (3.2.104).

Dass er den Herzog durchschaut hat, ist eine Feststellung, die sich keineswegs nur auf das Vestimentäre, also die Mönchskutte, beziehen sollte. Gravierender noch als die Bloßstellung des herzoglichen Machiavellismus („dark corners“) ist die gänzlich *en passant* erfolgende Erledigung christlicher Staatsmetaphysik („fantastical“) — oder wäre es, sollte jemand so vermessen sein, eine solche in das Stück hineinprojizieren zu wollen. Wenn also Lucio, der in der Auflistung der *dramatis*

¹⁶⁹ In *All’s Well That Ends Well* bedient sich Shakespeare ihr ein weiteres Mal.

¹⁷⁰ Howard Jacobson lässt seinen Romanhelden Shylock sagen, er habe schon immer einen „soft spot for Puritans“ gehabt (*Shylock Is My Name*. London: Vintage, 2016. 71).

¹⁷¹ „Many a good hanging prevents a bad marriage“, sagt der Clown in *Twelfth Night* (1.5.18). – Kierkegaard sollte den Spruch als Motto für seine *Philosophischen Brocken* wählen. „Schlecht verheiratet“ ist man mit der Philosophie Hegels, „gut gehängt“, wenn man Christ wird.

personae selber als „a fantastic“¹⁷² angeführt wird, den Herzog als „exzentrisch“ beziehungsweise „wirklichkeitsentrückt“ bezeichnet, dann könnte in diesem Attribut die eigentliche Zurückweisung einer allegorischen Lektüre des Stücks liegen. Die Figur, mit der wir Lucio am ehesten vergleichen dürfen, heißt daher wohl Edmund, als dessen Pendant im komischen Genre ihn wir uns vorzustellen haben.

¹⁷² Im elisabethanischen Englisch meint diese Bezeichnung auch einen „Prahler“ oder „Geck“.

6 *The Tempest* oder das Ende der Magie

Wirklichkeitsentrückt – *fantastical* – ist allerdings auch die Insel Prosperos. Das hat gleich mehrere Gründe: die imaginäre Geografie (ein Eiland irgendwo im Mittelmeer auf der Seeroute von Tunis nach Italien), die magischen Fähigkeiten des exilierten Fürsten, der gegen alle Staatsräson zu viel Zeit auf seine privaten Studien verwandt hat und deshalb seinem Bruder Antonio weichen musste, und schließlich die Genrekonventionen der Bukolik, von denen sich aber schwerlich behaupten ließe, dass das Stück sie vorbehaltlos affirmiert.

Doch ist Prosperos Exilort vielleicht auch im Atlantik zu finden. Denn so genau nimmt es Shakespeare mit der Geografie nicht. Der aus Mailand vertriebene Herzog ist ganz offenkundig ein Vertreter des frühneuzeitlichen europäischen Kolonialismus, der sich Caliban, welcher die Insel von seiner Mutter Sycorax erbt, gefügig gemacht hat. Sodann befreite Prospero unmittelbar nach der kolonialen Landnahme den Luftgeist Ariel, den Sycorax in einen Baumstumpf verbannt hatte, und machte ihn dann – mit der allergrößten Selbstverständlichkeit dessen Dankbarkeit einfordernd – zu einem willfähigen Instrument seiner magiegestützten Herrschaft, um ihn schließlich doch in die Freiheit zu entlassen.

Wonder – das Wundervolle und Staunen Erregende von Prosperos Inseldominium – ist eine wichtige Erfahrungsdimension, die es auszuloten gilt. Auf diese Dimension verweist bereits der Name seiner Tochter Miranda, die – von ihrem unterbeschäftigten Vater erzogen – ihr Staunen nie verlernen wird. „Admir’d Miranda“ (3.1.37) wird Ferdinand sie später nennen, eine partizipiale Verdichtung, deren Pleonasmus den Zauber dieser Figur zum Ausdruck bringen soll.¹⁷³

Dass Prosperos Aufenthalt auf der Insel nur ein befristeter sein kann, versteht sich beinahe von selbst. Auch der „Ardenner Wald“ in *As You Like It*, dem Shakespeare-Stück, das wie kein anderes an die Tradition der Hirtendichtung

¹⁷³ Das *Oxford English Dictionary* gibt als archaische Wortbedeutung von „to admire“ auch „to view with wonder and surprise“.

anknüpft, ist ja bloß ein vorübergehender Zufluchtsort für einen exilierten Herrscher und seine Entourage.¹⁷⁴ Zwar mochte sich zumindest in früheren Zeiten so mancher Theaterbesucher Prosperos insularen Fürstenstaat als wohlgeordnetes Gemeinwesen vorgestellt haben. Doch gibt dieser ihn bei der ersten sich bietenden Gelegenheit auf und kehrt in seine alte Residenz nach Mailand zurück.

Als nämlich eines Tages ein Schiff aus Tunis an seiner Insel vorbeisegelt, entfacht er einen Sturm, der ihm nicht nur seine Feinde, darunter den thronräuberischen Bruder Antonio, an Land spült, an dem er nun Vergeltung üben könnte, sondern auch seinen zukünftigen Schwiegersohn Ferdinand, Sohn des Königs von Neapel. Nachdem Prospero den jungen Mann einer Eignungsprüfung mit positivem Ausgang unterzogen hat, begnügt er sich indessen mit der Wiedererlangung seiner Herzogswürde.

Die Rettung geschieht ebenso ‚okkasionell‘ wie das Verbrechen, das sie erst notwendig gemacht hat. Doch wird der eine „günstige Gelegenheit“ nutzende unerlaubte Griff nach der Herrschaft, zu dem Antonio kurz nach der Landung auf der Insel Sebastian, den Bruder des Königs von Neapel, verführen will – „What thou shoudst be th’occasion speaks thee“ (2.1.212) – durch die prompte Intervention des Luftgeistes Ariel vereitelt. In Prosperos Inselreich haben Machiavellisten keine Chance. Eine Wiederholung des Mailänder Thronraubs scheint an diesem Ort unvorstellbar.

The Tempest ist also ein Präventions- wie Restitutionsdrama. Zugleich ist es dasjenige Shakespeare-Stück, das – ungeachtet der vermeintlich simplen Geschichte von Vertreibung und Rückkehr – besonders nachdrücklich die Frage nach der ‚legitimen Ordnung‘ stellt und in diesem Zusammenhang auch das Problem der menschlichen Natur adressiert. „Anlage“ und „Erziehung“ – „nature“ und „nurture“ – sind die zentralen Kategorien. „Adel“ fungiert als Unterkategorie, und es ist Miranda, die gleich zu Anfang das Attribut „noble“ verwendet (1.2.7) – als Ausdruck ihrer spontanen Anteilnahme am Schicksal der Schiffbrüchigen, von denen gleichwohl nicht alle es verdienen, mit diesem Attribut ausgezeichnet zu

¹⁷⁴ Wenn Harold Bloom über den „Forest of Arden“ urteilt, er sei „simply the best place to live, anywhere in Shakespeare“ (Bloom 1999, 202), wird man ihm wohl widersprechen müssen. Ganz sicher möchten auch Perdita und Florizel, die Königskinder aus dem *Wintermärchen*, ihr Leben nicht als Schäfer und Schäferin in böhmischen Küstengefilen beenden.

werden.¹⁷⁵ Schon der Romantiker Coleridge merkte an, dass ‚noble‘ hier mitnichten auf den alteuropäischen Geburtsadel verweist. Die Wortbedeutung erschließt sich durch die Verbindung mit dem Prädikat ‚natürlich‘. So hängt es von der natürlichen Disposition, will heißen vom natürlichen Adel eines Individuums ab, ob es bildsam ist.¹⁷⁶ Wenn Prospero Caliban

[...] a born devil on whose nature
Nurture can never stick (4.1.188f.),

nennt, spricht er ihm mit diesem sinistren Wortspiel geradezu die Bildsamkeit ab. Wenn er sich darüber hinaus – ausgerechnet kurz bevor er die Insel aufgibt, aber noch ganz auf seinen Herrscherrechten insistierend – zu der Bemerkung versteigt,

[t]his thing of darkness I / [a]cknowledge mine (5.1.278f.),

fällt es schwer, Prospero nicht in der Attitüde des Kolonialherren zu sehen, der es unverzeihlich findet, dass Caliban mit dem ‚unwürdigsten‘ Teil der Schiffsbesatzung einen Aufstand geplant hatte. Doch bewegen wir uns mit solchen Überlegungen nicht in eine Richtung, die es uns schwer machen könnte, den *Sturm* wie die vorherigen Stücke als ein analytisches Drama aufzufassen? Sollte Shakespeare am Ende affirmativ geworden sein, weil er nicht mehr auf die Stärke seiner *negative capability* vertrauen mochte?

Frank Kermode konnte Shakespeares *Sturm* noch mit großer Unbefangenheit als ein Werk der Hirtendichtung lesen. Allerdings heißt es am Ende des Vorworts zu seiner in vielfacher Hinsicht Maßstäbe setzenden Textausgabe von 1954 immerhin, dass die Zeit nunmehr reif sei für eine radikal veränderte Sicht auf das Stück, von der sein Vorwort aber noch keinerlei Vorstellung gibt.¹⁷⁷ Es

¹⁷⁵ Dass *As You Like It* dasselbe Kategoriensystem zugrunde liegt, scheint also durch das pastorale Genre vorgegeben zu sein. Allerdings zeigt sich dort der Usurpator Frederick der Reue fähig, nachdem er sich in den Ardenner Wald begeben hat. Das gehört eigentlich zu den Wirkungen eines *locus amoenus*.

¹⁷⁶ Die Erbsünde ist hier offenbar ebenso wenig eine zentrale Kategorie wie im *Wintermärchen*.

¹⁷⁷ Zuvor hatte Kermode sich bereits die Bemerkung erlaubt, dass es bislang überhaupt nur wenige denkwürdige Deutungsversuche des Stücks gebe („Introduction“, *The Tempest*.

sollten zwei weitere Jahrzehnte vergehen, bis der Postkolonialismus Caliban und Ariel schließlich in ein anderes Licht rückten.¹⁷⁸ Und noch fast ein halbes Jahrhundert später konnte Harold Bloom meinen, dass der *Sturm* – neben dem *Sommernachtstraum* – als „the worst interpreted and performed“ aller Shakespeare-Dramen gelten müsse.¹⁷⁹

Das mag, wenn es denn in dieser Schärfe zutrifft, dem visionären Charakter der beiden Dramen geschuldet sein. So beendet Prospero im vierten Akt ein von ihm inszeniertes Maskenspiel mit den Worten:

These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep. (4.1.148–158)

Maskenspiele mit ihrem obligatorischen Figureninventar griechischer Gottheiten gehörten traditionell zu höfischen Hochzeitsfeiern und in einen solchen Aufführungskontext passt auch der *Sturm*.¹⁸⁰ Für den jähen Abbruch des Spiels im

London und New York: Methuen, 1964 (1954). LXXXI und LXXXII).

¹⁷⁸ Jonathan Bate: „Caliban and Ariel Write Back“, *Shakespeare and Race*, herausgegeben von C. Alexander und S. Wells. Cambridge University Press, 2000. 165–176. Bate interessiert sich allerdings für karibische Autoren wie Edward Brathwaite und weniger für die mittlerweile fast schon kanonisch gewordenen Werke postkolonialer Literaturkritik wie Stephen Greenblatts Aufsatz „Learning to Curse“ (abgedruckt in dem Band *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*) oder die von Stephen Orgel besorgte Ausgabe des *Tempest* (*The World's Classics*: Oxford, 1987).

¹⁷⁹ Bloom 1999, 662.

¹⁸⁰ Im Winter 1612/13 kam es anlässlich des Besuchs des pfälzischen Kurfürsten Friedrichs V., des späteren Winterkönigs, zu einer Aufführung bei Hofe (Kermode 1958, XXII). – Dass man sich Prospero zuallererst als Theaterdirektor vorzustellen habe,

Spiel gibt es eine simple Erklärung. Dem alten Magier fällt plötzlich ein, dass er sich ja noch um Calibans Verschwörung zu kümmern habe. Doch nehmen Prosperos Worte eine Wendung ins Allgemeine. Alles Schöne, alles Harmonische ist von ephemerer Qualität. Nuttall, der sich – im Unterschied zu Kermani – gegen eine nihilistische Lektüre von *King Lear* ausdrücklich verwahren möchte, findet hier eine solche Lesart beinahe zwingend.¹⁸¹

In der Tat ist der *Sturm* bis heute eine besondere Herausforderung für Regie und Interpretation – ganz gleich ob man das Stück (anti)bukolisch oder (post)kolonial lesen beziehungsweise inszenieren möchte. Für Giorgio Strehler, den Begründer und einstigen Leiter des Mailänder Piccolo Teatro, war es gerade die trügerische Simplizität der Geschichte, die *The Tempest* zu einem Stück großer Weltliteratur macht und einen Vergleich mit *Faust II* rechtfertigt. Um aber das Trügerische dieser Simplizität zu begreifen, brauche man bloß sein Augenmerk auf eine winzige Szene zu richten – das Schachspiel der Liebenden im fünften Akt. Es sei ein Fehler, so Strehler, den Kontrast zwischen der Welt Mirandas und Ferdinands auf der einen und der Welt Calibans auf der anderen Seite zu überzeichnen:

Sweet lord, you play me false (5.1.174),

ruft Miranda beinahe entzückt und sieht dem Geliebten sogleich sein falsches Spiel nach. Der Theatermann wollte vor allem das – wie er es sah – Monströse der kleinen Szene in unser Bewusstsein heben.¹⁸² Er könnte mit seiner Wahrnehmung richtig gelegen haben. Miranda scheint in der Großzügigkeit ihrer Liebe tatsächlich so weit zu gehen, dass sie Ferdinand schon mal zugesteht, nach den Geboten einer ‚Fürstenmoral‘ handeln zu dürfen:

ist auch der zentrale Gedanke von Margaret Atwoods *Tempest*-Roman: „The theatre isn’t a republic, it’s a monarchy“, erklärt darin die Felix genannte Prospero-Figur einer aus Gefängnisinsassen bestehenden Laienspielschar. Man gewinnt den Eindruck, dass man dem Roman keine Gewalt antut, wenn man das affirmativ liest (*Hag-Seed*. London und New York: Hogarth Shakespeare 2016. 152). Die durch Shakespeare inspirierten Romane können es eher selten mit der Ambiguität von Shakespeare-Dramen aufnehmen.

¹⁸¹ Nuttall 2007, 374.

¹⁸² Herbert Mainusch: *Regie und Interpretation, Gespräche mit Regisseuren*. München: Wilhelm Fink, 1985. 125f.

[...] for a score of kingdoms you should wrangle,
And I would call it fair play. (5.1.177f.)

Von der Liebe zu den *arcana imperii* ist es für die vermeintlich so naive Fürstentochter offenbar ein kurzer Weg. Prosperos Eignungskriterien für seinen Schwiegersohn scheinen sich also mit denen Mirandas zu decken. Daher hat es gewiss auch seinen Sinn, dass die väterlichen Gedanken zunächst obsessiv um das Keuschheitsthema kreisen:

If thou dost break her virgin-knot (4.1.15),

lautet die Drohung, möge „unfruchtbarer Hass“ (4.1.19) eure Beziehung zerstören. Doch bekräftigen diese Worte einmal mehr, dass dynastisches Denken für Prospero in jeder Hinsicht bestimmend ist.

Bis in die jüngste Zeit hinein hat sich allerdings auch eine Deutungsschablone erhalten, die suggeriert, dass der *Sturm* als Palinodie oder dichterischer Widerruf zu lesen ist. Der seinen Zauberstab zerbrechende und damit der Magie entsagende Prospero sei Shakespeare selbst. Die beiden dann noch folgenden späten Stücke – *The Two Noble Kinsmen* und *Henry VIII* – sind ja aus der Zusammenarbeit mit John Fletcher hervorgegangen.

Auffallend häufig wird zudem registriert, dass sich Shakespeare am Ende seiner Dichterkarriere sogar neoklassizistischen Konventionen – wie der Einheit des Ortes und der Zeit – gefügt habe. Schließlich aber vermag das Stück den Eindruck zu erwecken, als propagiere es einen Freiheitsbegriff, dem nichts mehr von Subversion und Anarchie anhaftet. Freiheit, laute die Botschaft, erwachse allein aus der Selbstbeherrschung, zu der sich eben ein Ferdinand, nicht hingegen ein Caliban als fähig erweise.¹⁸³

Bewegt sich Shakespeare am Ende seiner Karriere damit nicht doch auf einen konservativen Aristotelismus zu, eine Wertorientierung, die eine ältere Kritik beispielsweise auch dem *Kaufmann von Venedig* zu unterlegen bereit war? Prospero wäre dann tatsächlich der Prosperierende, der es sich leisten kann, vor der Rückkehr in seine alte Residenz den Feinden zu verzeihen, die ihn vorübergehend um die Herrschaft über Mailand gebracht haben:

¹⁸³ Vgl. Bevington 2008, 203–212.

[...] the rarer action is / In virtue than in vengeance (5.1.27f.).

Doch ist sein großmütiger Verzicht auf Vergeltung glaubwürdiger als dieselbe Botschaft aus dem Munde Portias? Was macht Prospero dann so depressiv, dass er schon vor seinem Aufbruch in die alte Heimat die ihm noch verbleibende Zeit als rechtmäßiger Herrscher Mailands von Todesgedanken überschattet sieht?

Der Sturm ist fraglos ein politisches Stück. Prospero, der sich völlig seinen Büchern und der Magie hingegeben hatte, war die Herrschaft entglitten. Man muss hier vom schuldhaften Versagen eines Regenten sprechen. Verbannung und Tod warteten auf ihn. Doch heimlich versorgt ihn der treue Höfling Gonzalo in letzter Minute mit dem Notwendigsten für die Fahrt ins Ungewisse.

Zu der Gesellschaft, die durch den inszenierten Schiffbruch an Land gespült wird, gehört wiederum auch Gonzalo, der sogleich zu Prosperos kolonialer Landnahme ein imaginäres Kontrastprogramm entwirft. Mit den Worten

Had I plantation of this isle [...]
And were the King on't [...] (2.1.149–151),

beginnt sich der alte Mann ein idyllisches Leben auszumalen, das – konträr zu allen Üblichkeiten – völlig ohne Magistrat und hierarchische Verhältnisse, auch ohne Privatbesitz auskommt:

I would by contraries / Execute all things (2.1.153f.).

Er vergisst indessen, dass er die Frage nach der Souveränität allenfalls eingeklammert hat, sieht er sich doch wie selbstverständlich als den großen Arrangeur dieser Sozialutopie. Hannah Arendt hätte angemerkt, utopisches Denken ist eben Politik im Modus des Herstellens; es verfehlt daher stets die eigentliche Dimension politischen Handelns.¹⁸⁴ Wohl nicht zufällig sind es die üblen Reisegefährten Gonzalos, die ihn einer fundamentalen Inkonsistenz überführen. Antonio, der illegitime Herrscher Mailands, bringt es auf den Punkt:

¹⁸⁴ Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München und Zürich: Piper, ¹⁴2014. 161ff.

The latter end of his commonwealth forgets the beginning. (2.1.163f.)

Auch im *Sturm* gibt es offenbar so etwas wie die epistemische Privilegierung des Schurken, auch wenn Antonio nicht das Format eines Edmund hat.

In Wahrheit verhält es sich sogar noch ein wenig schlimmer. Denn selbst der Bukoliker Gonzalo denkt, wenn er sich nicht gerade seinen utopischen Fantasien hingibt, in erprobten hierarchischen Kategorien. Sein grenzenloser Optimismus verdankt sich nicht nur einer selektiven Wahrnehmung; er hat obendrein eine hässliche Seite. So glaubt Gonzalo, im Sturm und dem Kentern nahe, bereits an der Gesichtsfarbe eines tüchtigen Seemannes, der sich jedoch aus seiner Sicht der Insubordination schuldig gemacht hat, erkennen zu können, dass auf den Mann der Galgen warte,

his complexion is perfect gallows (1.1.29f.),

weshalb Gonzalo und Seinesgleichen die Hoffnung nicht verlieren dürften. Die Hinrichtung durch den Strang muss schließlich an Land erfolgen – für die Edelleute ein implizites Versprechen baldiger Rettung. Dabei hatte der Maat den geschwätzigen und im tosenden Sturm völlig nutzlosen Aristokraten bloß in seine Kabine schicken wollen.¹⁸⁵

Nicht nur aus postkolonialer Optik scheint aber Prosperos Landnahme das größte Problem des Stücks zu sein. So erklärt Caliban dem geschassten Fürsten:

This island's mine, by Sycorax my mother,
Which thou tak'st from me. When thou cam'st first,
Thou strok'st me, and made much of me; would'st give me
Water with berries in't; and teach me how
To name the bigger light and how the less
That burn by day and night; and then I loved thee
And show'd thee all the qualities o' th' isle,

¹⁸⁵ Seine Geschwätzigkeit verbindet ihn mit Polonius, den Hamlet „a foolish prating knave“ (*Hamlet*, 3.4.189) schilt, während Antonio meint, er könne selbst noch eine Dohle dresieren, wie Gonzalo zu reden: „I myself could make / A chough of as deep a chat“ (*The Tempest*, 2.1.260f.).

The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile –
Curs'd be I that did so! (1.2.334–342)

Prospero hat in ‚seinem‘ Inselreich Verhältnisse geschaffen, die er selber offen als ausbeuterisch beschreibt. Auf die Dienste Calibans, der infolge seiner Gutmütigkeit ein Abhängiger geworden ist, glaubt er nicht mehr verzichten zu können:

We cannot miss him (1.2.314),

erklärt er seiner gelehrigen Tochter, die das sicher versteht. Da er Caliban die Bildsamkeit abgesprochen hat, gibt es aus Prosperos Sicht auch keine Alternative zu einem Unterwerfungsverhältnis. Denn Caliban ist kein Ferdinand. Seine Triebhaftigkeit, so scheint uns Prospero glauben machen zu wollen, stelle eine reale Gefahr für Miranda dar.¹⁸⁶

Im *Sturm* verlagert Shakespeare die koloniale Landnahme in das Reich der Fantasie. Peter Sloterdijk hat einem Vortrag über die Einbildungskraft den Titel „Tau von den Bermudas“ gegeben, der auf ein Zaubermittel anspielt, das Ariel einst für Prospero zu besorgen hatte. Gewiss lässt sich behaupten, das Stück handle von der „transatlantische[n] Chance, die mit dem Bermuda-Tau in europäische Hände gelangt“.¹⁸⁷ Doch wäre es ein Irrtum zu glauben, es ginge im *Sturm* ausschließlich um ein koloniales Projekt und seine Fragwürdigkeiten.

Man kann *The Tempest* von den Konflikten her lesen, die im Verlauf der Handlung aufbrechen, aber auch von den Harmonien, die das Stück zu stiften versucht. Das betrifft selbst die ‚übernatürlichen‘ Fähigkeiten Prosperos. In Anknüpfung an den Neuplatonismus unterschied man in der Renaissance zwischen goetischer und theurgischer, schwarzer und weißer Magie. Im Stück heißen ihre Adepten Sycorax, die Mutter Calibans, respektive Prospero. Am Ende aber zerbricht der zur Rückkehr entschlossene Herzog nicht nur seinen Stab, sondern versenkt auch noch sein Kompendium der Magie im Meer:

¹⁸⁶ Was am Anfang des kolonialen Zeitalters als real imaginiert wird, die versuchte Vergewaltigung Mirandas durch Caliban, erscheint an dessen Ende als pure Phantasie – mithilfe der Figur der Adela Quested in E. M. Forsters Roman *A Passage to India*.

¹⁸⁷ Peter Sloterdijk: *Tau von den Bermudas, Über einige Regime der Einbildungskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. 39.

I'll drown my book (5.1.57).

Während der unbedarfte Gonzalo das Thema einer *felix culpa* entfalten darf, indem er die zurückliegenden Ereignisse zu einer Erzählung formt, in welcher die Restitution der legitimen Herrschaft mit einer Doppelhochzeit verknüpft wird, die den alten Mann in eine geradezu feierlich-liturgische Tonlage verfallen lässt,

[o] rejoice / [b]eyond a common joy! (5.1.209f.),

erinnern uns Prosperos Worte an den zur Hölle fahrenden Dr. Faustus Christopher Marlowes:

I'll burn my books. Ah, Mephestopheles!¹⁸⁸

„They love not poison that do poison need“ (*Richard II*, 5.6.38), beschied Bolingbroke dem Mörder Richards, der zu ihm gekommen war, um seinen Lohn für die vollbrachte Tat zu erhalten. Der Magier Prospero ist in der glücklichen Lage, dass er solches niemals hat sagen müssen. Er ist das Gegenteil eines *vile politician*, aber um keinen Deut besser. Das mag zur Entzauberung seiner Herrschaft genügen.

¹⁸⁸ Christopher Marlowe: *Doctor Faustus, The Complete Plays*, herausgegeben von J.B. Steane. Harmondsworth: Penguin, 1969. 338. – Die Vermutung, das *Missale Romanum* sei das reale Vorbild für Prosperos Zauberbuch, beruht gewiss auf einer eher ‚unschuldigen‘ Lektüre des Stücks (Martin Mosebach: *Häresie der Formlosigkeit, Die Römische Liturgie und ihr Feind*. München: Carl Hanser Verlag, 2007. 156). – Den Sturm auf eine „Poesie der Ausfahrt und Bereicherung“ zu reduzieren, dürfte ebenfalls nicht statthaft sein (vgl. Sloterdijk 2001, 12), es sei denn, man betrachtet auch die nicht poesiefähigen Bedeutungen des zweiten Substantivs als mit gemeint.

7 Die Schärfung der politischen Urteilskraft

„[H]e seems to write without any moral purpose.“ – Es war Samuel Johnson, der meinte, dies von Shakespeare sagen zu müssen.¹⁸⁹ Ein solches Urteil darf im Zeitalter der Aufklärung nicht überraschen. Die Shakespeare-Bühne war keine ‚moralische Besserungsanstalt‘. Im Unterschied zu vielen anderen¹⁹⁰ vermochte Johnson souverän damit umzugehen, dass sich die Stücke nicht den Konventionen des Neoklassizismus fügen. Doch den Amoralismus eines großen Dichters zu zelebrieren, wäre für ihn undenkbar gewesen. In jeder Faser seines Wesens ein Moralist, blieb Johnson nichts anderes übrig, als von Shakespeares „faults“ zu sprechen. Was wir Renaissance-Skeptizismus genannt haben, besaß für ihn keinerlei Faszination. Obwohl ein hochgebildeter Latinist, wäre es ihm nie in den Sinn gekommen, Ovid gegen Vergil auszuspielen oder über die Rhetorizität der Shakespeareschen Dramenkunst so zu denken, wie das hier vorgeschlagen worden ist.¹⁹¹ Nie hätte er – wie der Romantiker Keats – von einer *negative capability* sprechen können. Die Urteilsabstinenz eines großen dramatischen Dichters musste ihm als *moral disability* erscheinen.

Wir haben indessen darauf zu bestehen, dass kein Deutungsversuch davon absehen darf, sich mit diesem „negativen Vermögen“ in einer Weise auseinanderzusetzen, die plausibel macht, dass es gerade die dichterische Urteilsabstinenz ist, die aufseiten der Rezipienten zu einer Schärfung der Urteilskraft führt. Die Fähigkeit,

¹⁸⁹ Johnson 2000, 427.

¹⁹⁰ Darunter befanden sich auch die größten Philosophen des Jahrhunderts. Für Voltaire, der eine hohe Meinung von seinem eigenen dramatischen Schaffen hatte, schien festzustehen, dass Shakespeare das englische Theater verdorben hat (*Philosophische Briefe*, herausgegeben von R. von Bitter. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein, 1985. 83). Auch Hume meint zumindest Regelverstöße und Absurditäten beklagen zu müssen (*The History of England*. Liberty Classics: Indianapolis, 1983. 5, 151) und Kant spricht gar von einem rohen Genie (Ernst Sandvoss: *Immanuel Kant*. Stuttgart: Kohlhammer, 1983. 50).

¹⁹¹ Vgl. Seite 26f.

ein Besonderes unter ein Allgemeines zu subsumieren, sollte sich gerade auch in jeder politischen, die eigene Gegenwart mitreflektierenden Lektüre der Shakespeare-Dramen bewähren, wobei nicht nur an Inszenierungen oder Literaturkritik zu denken wäre, sondern auch an moderne Erzählwerke, deren Autorinnen und Autoren sich durch Shakespeare haben inspirieren lassen.¹⁹²

In der Literaturkritik respektive -wissenschaft sprechen wir im Englischen gar explizit von *presentist criticism*. Das Phänomen ist nicht neu. Drei herausragende Beispiele mögen genügen. Kurz vor dem Ersten Weltkrieg erschien – gewiss nicht ohne historische Ironie¹⁹³ – Friedrich Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist*, ein Werk, das, so darf man ohne Übertreibung sagen, von dem Anliegen beherrscht wird, der Shakespeare-Kritik den Moralismus auszutreiben. In den 60er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts erlangte der später in Kalifornien lehrende polnische Literaturwissenschaftler Jan Kott mit *Szekspir wspólny* (1965) – *Shakespeare heute* – geradezu Weltberühmtheit, indem er den Dichter vor dem Hintergrund der Zeitgeschichte neu interpretierte. Ein aktuelles Beispiel ist Stephen Greenblatts elegante Monografie *Tyrant, Shakespeare on Power*, deren Anliegen am besten dadurch wiedergegeben werden kann, dass wir sie als eine Meditation über den ‚aufhaltsamen Aufstieg‘ Donald Trumps beschreiben.¹⁹⁴

Sich über Shakespeare auf sehr prononcierte Weise in einem jeweiligen ‚Hier und Heute‘ zu verständigen, ist genau das, was alle drei Autoren verbindet – Gundolf, dem Geist eines Ästhetizismus verhaftet, der sich Nietzsche und George verdankt, Kott, dessen Shakespeare-Lektüre von der Erfahrung des Totalitarismus imprägniert wurde, und schließlich Greenblatt mit Reflexionen über die Macht in einer Situation, die den liberalen Ostküstenamerikaner von einer Krise der demokratischen Repräsentation sprechen lässt, die mit dem Ende der Präsidentschaft Donald Trumps nicht überwunden sein dürfte.

¹⁹² Shakespeare-Romane gibt es freilich viele. Unter den Publikationen der letzten Jahre verdient der „Hogarth Shakespeare“ besondere Erwähnung. Im Rahmen dieses Projektes sind Werke von Margaret Atwood (siehe Fußnote 180), Tracey Chevalier, Gillian Flynn, Howard Jacobson (siehe Fußnote 170), Jo Nesbo, Edward St Aubyn, Anne Tyler und Jeanette Winterson erschienen. – Von den zahlreichen Hamlet-Romanen sei John Updikes *Gertrude and Claudius* genannt (siehe Fußnote 126).

¹⁹³ Bate 2016, 278.

¹⁹⁴ Gundolf 1918. – Kott, 1964. – Greenblatt 2018.

Alle drei Monografien, mit deren Publikationsdaten sich ein Zeitraum von hundert Jahren abstecken lässt, können daraufhin befragt werden, ob es ihre Verfasser verstanden haben, das „negative Vermögen“ des Dichters angemessen zu würdigen. Dass solches allen dreien gleichermaßen gut gelungen ist, mag schon deshalb zweifelhaft erscheinen, weil bereits die knappe Charakterisierung ihres jeweiligen interpretatorischen Zugriffs zu der Vermutung Anlass gibt, dass es sich bei Gundolf und Greenblatt geradezu um Antipoden handeln könnte. Wer von ihnen wird Shakespeare eher gerecht? Derjenige, der wie Oscar Wilde ethische Positionierungen in der Kunst für einen unverzeihlichen Fehler hält,¹⁹⁵ oder derjenige, der einem solchen Ästhetizismus nichts abgewinnen kann? Es wäre wohl unfair, allein wegen des größeren zeitlichen Abstandes, der uns gewöhnlich Fragwürdigkeiten leichter erkennen lässt, den Vergleich von vornherein zulasten Gundolfs ausgehen zu lassen.

Über Gundolf ließe sich denn auch schnell so manches anführen, was heutzutage Distanzierung erheischt. *Shakespeare und der deutsche Geist* ist neben der 1930 erschienenen Biografie über den Staufer-Kaiser Friedrich II. von Ernst Kantorowicz der andere große ‚Bestseller‘ aus dem George-Kreis. Beide Autoren pflegen ein Pathos der Distanz. So mag Gundolf das Theater nicht. Es gilt ihm als ein Medium minderer Dignität. Zwar hat er eine frühneuzeitliche Aufführungspraxis im Blick, wenn er von der „Vergewaltigung de[s] Geistigen durch die Bühne, den Zirkus“¹⁹⁶ spricht, doch scheinen seine Worte ein tiefsitzendes Ressentiment zu offenbaren. Auch haben bei ihm die Begriffe ‚Humanismus‘ und ‚Aufklärung‘ einen pejorativen Nebensinn. Es sei die Romantik gewesen, die Shakespeare erstmals auf Augenhöhe zu begegnen vermochte. Am Ende resümiert er in expliziter Frontstellung gegen Schiller, dass Moralisten Shakespeare „nie rein genießen“ könnten,¹⁹⁷ da sie mit seinem „tiefste[m] Instinkt“, haderten, dem „Wille[n] zur Wirklichkeit“, der „keineswegs stark“ gewesen sei im nun offenbar zu Ende gehenden „Zeitalter der Humanität“.¹⁹⁸ Man kommt nicht umhin, Gundolf zu bescheinigen, dass er etwas

¹⁹⁵ „No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style“: Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*. Harmondsworth: Penguin, 1978 (1891) 5.

¹⁹⁶ Gundolf 1918, 47.

¹⁹⁷ A. a. O., 297.

¹⁹⁸ A. a. O., 358.

Fundamentales erkannt hat, auch wenn man sein Erkenntnisinteresse nicht teilen möchte.¹⁹⁹

Auf eine geradezu konträre Weise dürfte das allerdings auch für Jan Kott gelten, der Shakespeare unbefangen zu einem Zeitgenossen erklärt, während uns etwa der Klassizismus eines Corneille nichts mehr zu sagen habe. Unter den großen Dramatikern der europäischen Literatur zeige sich allein Shakespeare den Erschütterungen des 20. Jahrhunderts gewachsen. Sein Wirklichkeitssinn entlarve selbst den Realismus des 19. Jahrhunderts als bloße Prätention.

Kotts Lektüre (nicht nur) der Historiendramen gelangt zu dem Ergebnis, dass uns Shakespeare mit einer düsteren Geschichtsvision konfrontiere, einem „Grand Mechanism“²⁰⁰ von geradezu kosmischen Dimensionen, der sich besonders eindrucksvoll in den stets wiederkehrenden unheilvollen Symbiosen zeige, die Shakespeares Gewaltherrscher mit ihren jeweiligen Handlangern eingingen. Zwar habe dieser Mechanismus in den frühen Historien noch ein menschliches Antlitz, etwa wenn in *Richard III* der sich in Friedenszeiten nutzlos wähnende, weil liebesunfähige Titelheld geradezu um die Gunst des Publikums buhle. In der Tat möchte dieser uns ja zu seinen Komplizen machen, weshalb er schon bei seinem ersten Auftritt ein Versprechen abgibt, das ihm die ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums sichern dürfte:

And therefore since I cannot prove a lover
To entertain these fair well-spoken days,
I am determinèd to prove a villain,
And hate the idle pleasures of these days. (1.1.28–31)

Seiner spezifischen Theatralik entkleidet, wird Richard bei Kott allerdings zum Repräsentanten einer Gegenrenaissance, deren Schrecknisse tatsächlich eher an den Zivilisationsbruch des 20. Jahrhunderts gemahnen denn an eine

¹⁹⁹ Trotz des Titels seiner Monographie sollte man Gundolf gegen den Vorwurf verteidigen, er habe dem Mythos vom ‚deutschen Shakespeare‘ Vorschub leisten wollen. Dass dieser kulturelle Mythos die Verstrickungen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in der NS-Zeit, die Ruth Freifrau von Ledebur sorgsam rekonstruiert hat, begünstigte, lässt sich indessen nicht bestreiten (*Der Mythos vom deutschen Shakespeare: Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918–1945*. Köln: Böhlau, 2002).

²⁰⁰ Kott 1964, 30, 32, 35, 37, 39, 43 usw.

Seinsverdüsterung durch die calvinistische Gnadentheologie,²⁰¹ von den spätmittelalterlichen Mysterienspielen, dem eigentlichen Ursprung der populären Vice-Figur, die Shakespeare zu seinem Richard inspiriert hat, ganz zu schweigen.

Wenn es bei Kott sodann heißt, *Hamlet* ende nach einem unsäglichen Blutbad mit der Etablierung einer „neue[n] Ordnung“ durch den Eroberer Fortinbras, erhält diese Feststellung allein schon durch das auch im Original deutschsprachige Zitat einen sinistren Klang.²⁰² Den *Sturm* versteht er schließlich als finalen Abgesang auf den Optimismus der Renaissance. Die Worte Claudios in *Measure for Measure* verriet uns eigentlich alles über Prosperos Inselreich – für Kott ein gottverlassenes Eiland ohne einen Hauch von Bukolik, das Hieronymus Bosch imaginiert haben könnte. Ebenso triebhaft wie selbstzerstörerisch strebe die menschliche Natur un-
aufhörlich nach dem Bösen wie Ratten nach dem für sie ausgestreuten Gift:

[...] Our natures do pursue,
Like rats that raven down their proper bane,
A thirsty evil; and when we drink, we die.
(1.2.120–123).²⁰³

Dass Kott Shakespeares Dramen im Lichte der materialistischen Philosophie von Hobbes liest, ist sicher ein Selbstmissverständnis.²⁰⁴ Die Nähe zum Theater des Absurden ist indessen evident und man versteht, warum Kott unzählige Aufführungen inspiriert hat.

²⁰¹ Zum Konzept der Gegenrenaissance: Hiram Haydn: *The Counter-Renaissance*. New York: Charles Scribner's Sons, 1950.

²⁰² Kott 1964, 111. – Welch ungeheure Wirkung polnische Shakespeare-Aufführungen in der frühen Nachkriegszeit auch auf Besucher aus dem Ausland haben konnten, lässt sich einer Bemerkung Reinhart Kosellecks entnehmen, die dieser in einem an Carl Schmitt adressierten Brief vom Juni 1959 über eine Warschauer *Hamlet*-Inszenierung macht, die den Prinzen als „Hooligan“ respektive „Vertreter einer skeptischen Generation“ zeige, für den Sein und Nichtsein letztlich „austauschbar“ seien, weshalb er auch Fortinbras mit großer „Gleichgültigkeit“ erwarten könne (Reinhart Koselleck u. Carl Schmitt: *Der Briefwechsel 1953 bis 1983 und weitere Materialien*, herausgegeben von J. E. Dunkhase. Suhrkamp: Berlin, 2019. 159).

²⁰³ A. a. O., 340. – Claudio steht allerdings noch ganz unter dem Schock seiner soeben erfolgten Inhaftierung. Man wird also einwenden können, dass Kott hier in unzulässiger Weise vom Dramenkontext abstrahiert.

²⁰⁴ A. a. O., 368f.

Man kann Kott aber auch als eine Antwort auf Gundolf lesen. Beide schreiben sie über Shakespeares „Willen zur Wirklichkeit“ – einmal als Deutscher im Geist des Fin de Siècle und dann als Pole im „Zeitalter der Extreme“²⁰⁵. Tut man das, ist es ein Leichtes, den Gundolfischen Ästhetizismus für diskreditiert zu erklären, auch wenn sich dieser von frivoleren Spielarten des Ästhetizismus dadurch unterscheidet, dass er die Erkenntnisproblematik ernst nimmt. Allerdings ließe sich wiederum gegen Kott vorbringen, dass sich Shakespeares „Wille zur Wirklichkeit“ schwerlich auf das krude Konstrukt eines „großen Mechanismus“ reduzieren lässt. Heinrich IV. ist nicht Richard III., Edgar ist nicht Edmund und Claudius ist kein Tyrann. Während die ‚schottische Hölle‘ das Werk Macbeths ist, eines „Stoikers des Verbrechens“²⁰⁶, naht denjenigen, die sie aushalten müssen, Rettung aus dem England Eduards des Bekenners. Das Schicksal ewiger Verdammnis bleibt ihnen vermutlich erspart. Der gegen seine Depressionen kämpfende Prospero hat nicht in allem Unrecht – wenigstens dann nicht, wenn er sich selber der Vernachlässigung seiner Herrscherpflichten bezichtigt, wird er doch für die totale Hingabe an seine privaten Studien mit vorübergehendem Thronverlust bestraft. Dabei werden wir allerdings mit dem erstaunlichen Phänomen konfrontiert, dass ein Stück, das an die pastorale Tradition der Antike anknüpft, indem es einen exilierten Renaissancefürsten als neuplatonischen Magus präsentiert, uns zugleich nötigt, nicht nur über ein komplexes, die Ansprüche von *vita activa* und *vita contemplativa* austarierendes Freiheitsverständnis, sondern auch über eine frühneuzeitliche (De) Legitimierung kolonialer Herrschaft nachzudenken.

„Whatever you think of, Shakespeare will have thought of before“²⁰⁷ – solche Hyperbolik hat nicht nur ihren Charme, sondern auch ihre Berechtigung. So ist der Antikognitivismus eine Pose, die niemand durchzuhalten vermag, der sich wirklich auf das Erkenntnisangebot einlässt, das Shakespeares Stücke bereithalten. Gleichwohl muss die Frage erlaubt sein, ob uns der Renaissancedramatiker tatsächlich erlaubt, in die Abgründe des 20. Jahrhunderts zu blicken. Doch lassen sich nicht nur gegenüber Kott skeptische Vorbehalte formulieren.

²⁰⁵ Eric Hobsbawm: *The Age of Extremes, The Short Twentieth Century 1914–1991*. London: Abacus 2007 (1994).

²⁰⁶ E. M. Cioran: *Syllogismen der Bitterkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. 13.

²⁰⁷ Nuttall 2007, 307.

Niemand mit einer „klaren moralischen Haltung“, so Stephen Greenblatt, zeige bei Shakespeare einen „Willen zur Macht“.²⁰⁸ Man könnte geneigt sein zuzustimmen, bis man realisiert, dass diesem Satz etwas Tautologisches anhaftet. *Tyrant* handelt von den psychischen Deformationen von Machtmenschen wie Richard Plantagenet, dem dritten Herzog von York, in den frühen Heinrich-Dramen, Richard III. sowie dem patrizischen Volksverächter Coriolan, sodann von devoten Steigbügelhaltern, aber auch von moralisch motiviertem Widerstand. York habe den Rebellen Jack Cade für seine Zwecke instrumentalisiert – für Greenblatt ein Fall von populistischer Politik *avant la lettre*. Yorks Sohn Richard zeichne sich hingegen durch „eine groteske Anspruchshaltung“ aus²⁰⁹ – eine Diagnose, auf deren Basis sich gewiss das Psychogramm eines Tyrannen erstellen lässt, der seinen „aufhalt-samen Aufstieg“ willfährigen Helfern verdankt.²¹⁰ Da Brecht in *Aturo Ui* Anleihen bei Shakespeare nimmt, verweist diese Brechtsche Reminiszenz wiederum auf den Renaissancedramatiker zurück.

Auch wenn Greenblatt nicht so weit gehen möchte, von dialektischem Theater zu sprechen, liegt ihm daran zu betonen, dass Shakespeare-Dramen auch vom Widerstand handeln. Beispiele liefern ihm *Coriolanus* und *Lear*. Der patrizische Hochmut Coriolans entlarve sich in jeder Szene selber und der Volkstribun Brutus bringe es auf den Punkt:

You speak o' th' people as if you were a god
To punish, not a man of their infirmity. (3.1.85f.)

Greenblatt hält es mit dem Anwalt der Plebs, der den Patrizier zurechtweist. Dabei gerät ihm allerdings aus dem Blick, dass Coriolan ein ziemlich eindimensionaler Römer ist. So ist diese Geschichte vielleicht doch ein wenig zu römisch, als dass sie sich problemlos in unsere Gegenwart hineinnehmen ließe.²¹¹

²⁰⁸ Stephen Greenblatt: „Shakespeare and the Ethics of Authority“, *Shakespeare and Early Modern Political Thought*, herausgegeben von D. Armitage, C. Condren und A. Fitzmaurice. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 64–79, hier 67.

²⁰⁹ Greenblatt 2018, 72.

²¹⁰ A. a. O., 155ff.

²¹¹ Die Exklusivitätsschranken des alten römischen Adels weiß der Held nicht bloß zu respektieren; sie gelten für ihn absolut, während unter den Standesgenossen natürlich strikte Egalität zu herrschen hat. Das entspricht dem Selbstverständnis der Führungsschicht

King Lear scheint hingegen moderner zu sein, haben wir doch gesehen, dass es paradoxerweise gerade die Archaik der Lear-Geschichte ist, die eine Hobbes kongeniale Naturzustandsfiktion ermöglicht, welche selbstredend die Egalität aller Individuen zur Voraussetzung hat. Insoweit lässt sich Greenblatt also folgen, auch wenn er seine Argumentation anders aufbaut und vor allem auf die Wirkung von Schlüsselszenen wie der folgenden vertraut: Als Cornwall, der Gatte Regans, den alten Gloucester blenden will, interveniert plötzlich ein Leibeigner („villein“). Cornwall nennt ihn „my vill[a]in“ (3.7.76) – die gängige Moralisierung eines Statusindikators der Feudalzeit²¹² – und geht mit der blanken Waffe auf ihn los. Doch ist es Regan, die – bar jeder ‚natürlichen‘ Hemmung – den Mann ersticht.

Wenn es aber bei Greenblatt abschließend zu solchen Fällen des Aufbegehrens gegen ein Regime der Rechtlosigkeit heißt, Shakespeare habe darauf gesetzt, dass politische Aktionen „gewöhnlicher Bürger“ den „kollektiven Anstand“ zurückbrächten,²¹³ zieht er sich auf Erbaulichkeiten zurück und lässt jeden Sinn für Ambiguitäten vermissen.²¹⁴ Will man *King Lear* als Restitutionsdrama lesen, bedarf es wohl doch der Inspiration durch eine negative Theologie. Selbst dann können wir aber nicht ausschließen, dass diese Passionsgeschichte mit dem Karfreitag endet.

der frühen Republik. Vor allem aber ist Coriolan ein Produkt der Erziehung seiner Mutter Volumnia. So hebt Greenblatt auf das ‚perverse‘ Erziehungsprogramm ab, das die Mutter und der Ziehvater Menenius den jungen Coriolan absolvieren lassen, etwa wenn sie sich gegenseitig darin übertreffen, ein Inventar seiner Verwundungen zu erstellen. Ihnen ist es zu verdanken, dass er das „agonistische Ethos“ (Coppélia Kahn) des alten patrizischen Adels so sehr verinnerlicht hat, dass in seinem Seelenhaushalt wenig Raum für andere Werte bleibt. Am Ende ist es wiederum Volumnia, die den exilierten Sohn davon abhält, gegen seine Vaterstadt Krieg zu führen. So stürzt er sich aus Gehorsam gegenüber der eigenen Mutter ins persönliche Verderben. Für den antiken Menschen illustriert das Scheitern Coriolans den Satz des Aristoteles, wonach der Mensch außerhalb des Staates nur als Tier oder Gott zu existieren vermag (vgl. Fußnote 4).

²¹² Die hier benutzte Ausgabe verwendet jedoch die Schreibung „villein“ – im Unterschied zur *Lear*-Ausgabe von Kenneth Muir in der *Arden-II-Series* (London und New York: Methuen, 1972). Wir dürfen aber von einem Wortspiel ausgehen. Die Schreibung ist sekundär. – Auch Oliver, in *As You Like It*, der seinen jüngeren Bruder Orlando enternen und deshalb auch moralisch diskreditieren will, bemächtigt sich dieser Ambiguität (1.1.52).

²¹³ Greenblatt 2018, 188.

²¹⁴ So meint auch Emma Smith in ihrer Besprechung im *Times Literary Supplement* vom 27. Juli 2018, Greenblatts *Tyrant* sei selber ein wenig „tyrannisch“, weil der Autor die „Shakespeareschen Ambiguitäten“ einebne.

Shakespeares Europäertum zeigt sich nun einmal in der Analytizität seiner Dramen, die verhindert, dass es zur Auflösung solcher Ambiguitäten kommt. Dass wir uns einer Metonymie bedienen, wenn wir den Dichter einen ‚skeptischen‘ oder ‚guten Europäer‘ nennen, dürfte indes ebenso klargeworden sein wie wir gesehen haben, dass die Zuschreibung einer solchen Eigenschaft nicht ohne eine gewisse Epochensensibilität erfolgen sollte. In der Analytizität seines dramatischen Werkes artikuliert sich ein Renaissance-Skeptizismus, der wiederum zahlreiche Anknüpfungspunkte an den Widerstreit von Rhetorik und Philosophie aufweist, den zwei großen Bildungsmächten der Antike. So reflektiert das dramatische Werk Shakespeares den Humanismus der Renaissance und dessen Option für die Rhetorik.

Man könnte versucht sein, dem *in-utramque-partem*-Topos, also der Auffassung, dass eine gute Rednerin stets gleichermaßen überzeugend für beide Seiten in einem Konflikt einzutreten vermag, bleibende Aktualität zu bescheinigen. Allerdings ist uns auch ein mächtiger Gegentopos begegnet – Shakespeares „Wille zur Wirklichkeit“ (Gundolf). Zwar mag man heute – zumindest in einer durch den Poststrukturalismus beeinflussten Literaturwissenschaft – nicht mehr ohne weiteres von Shakespeares unverstelltem Blick auf die menschliche Natur sprechen. Doch dürfen wir uns die Frage erlauben, ob sich der Renaissance-Dramatiker in seiner ‚Analytik der Macht‘ postmodernen Formen des Skeptizismus am Ende nicht sogar als überlegen erweisen könnte.

Deshalb sei noch einmal an Heines ‚Nierenschau‘ erinnert.²¹⁵ In keinem dramatischen Oeuvre finden wir einen vergleichbaren Reichtum an Charakteren. Es gibt nicht nur starke und schwache Herrscher, Helden und Feiglinge, hochmütige Aristokraten und Pöbel, Kaufleute, Mönche, die mitunter keine sind, und weltliche Prälaten, selbstbewusste Frauen, Höflinge und königliche Ratgeber, Narren, Handwerker und Schankwirte, vor allem aber Individuen mit einem Innenleben, dessen Komplexität sich jeder Stereotypie entzieht. Doch liegt der Akzent nirgends auf den Manierismen und Idiosynkrasien. Das wiederum hat Samuel Johnson, der trotz aller Vorbehalte, die man aus (post)romantischer Perspektive gegen ihn hegen könnte, ein großer Shakespeare-Kritiker war, sehr genau registriert. Nicht „particular manners“ würden uns den Zugang zur poetischen Wahrheit ermöglichen:

²¹⁵ Vgl. Seite 23.

„Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature.“²¹⁶

Damit scheint sich am Ende, ohne dass aber die Vielfalt negiert würde, doch noch eine universalethische Perspektive aufzutun, die sich als das Ethos des Dramatikers beschreiben ließe. Denn auch wenn uns Shakespeare Macbeth als Verworfenen präsentiert, ist die Haltung des Dichters gegenüber jeder seiner Schöpfungen von Generosität geprägt. Deshalb darf man in Bezug auf sein dramatisches Werk, das ganz auf *just representations* setzt und nicht poetische Justiz üben will, ohne Übertreibung von einer Anthropodizee sprechen. Johnson könnte also in weitaus höheren Maße Recht gehabt haben, als er selber zuzugeben bereit gewesen wäre.

Allerdings macht das alles Shakespeare noch nicht zu einem Aufklärer. Zeigt er uns Prälaten, die wie weltliche Herrscher agieren, ist das keine Religions- oder Kirchenkritik. Er gestattet uns aber, den Machiavellismus kleiner wie großer Potentaten und ihrer Handlanger einer kühlen Betrachtung zu unterziehen.²¹⁷ Immer wieder gewährt er uns einen Zugang zum schmutzigen Arkanbereich der Herrschaft, der gleichwohl nicht in Frage gestellt wird. In *Troilus and Cressida* darf Ulysses gar vom „tiefen Geheimnis“ sprechen, das „in des Staates Seele“ (3.3.194f.) wohnt. Doch was hier nach Staatsmetaphysik klingt, ist in Wahrheit eine in erpresserischer Absicht erfolgte Anspielung auf den Geheimdienst, der genauestens über die Kontakte informiert ist, die Achill, der in eine Tochter des Priamus verliebt ist, zu den Trojanern unterhält.

Es gibt keine Alternative zu dem, was ist, keine utopischen Gegenentwürfe. Das ist bis zu einem gewissen Grad der Objektivität des dramatischen Genres geschuldet. So belehren uns Shakespeares Stücke ja auch nicht. Es gibt in ihnen mit Ausnahme des karikaturhaften Holofernes in der frühen Komödie *Love's Labour's Lost* und vielleicht noch des geschwätzigen Staatsrates Polonius wie des exilierten

²¹⁶ Johnson 2000, 420.

²¹⁷ In den frühen Stücken ist das freilich noch ein wenig anders. So dürfte dem Kardinal Beaufort, der auf dem Sterbebett von panischer Furcht ergriffen wird, tatsächlich eine Höllenfahrt bevorstehen, was durch den frommen Schauder Heinrichs VI. beglaubigt zu werden scheint: „Ah, what a sign it is of evil life / Where death's approach is seen so terrible“ (2 *Henry VI*, 3.3.5f.).

Fürsten Prospero nicht einmal Lehrer²¹⁸ und – im Unterschied zu den satirischen Komödien des Zeitgenossen und Freundes Ben Jonson – auch keine Fanatiker.²¹⁹

Doch auch wenn Shakespeare sich damit in den konfessionspolitischen Auseinandersetzungen seiner Zeit als Ireniker zu präsentieren scheint, ist das Christentum für ihn eine unhintergehbare Realität, fast möchte man sagen, als „absolute Religion“ (Hegel),²²⁰ deren ranghohe Vertreter jedoch nicht gerade durch ihre

²¹⁸ Der professionelle Pädagoge ist freilich Holofernes. Sein größtes Laster sind die *inkhorn terms*, Latinismen, mit denen er Eindruck schinden will, doch um den Preis der Unverständlichkeit. Ansonsten ist der Mann völlig harmlos. Polonius könnte man als durch die Lateinschule verbildet beschreiben. So möchte er als Staatsrat Claudius über die Ursache von Hamlets Wahn aufklären, geht aber den Zuhörenden mit seinen rhetorisch überladenen wie inhaltsarmen Ausführungen derart auf die Nerven, dass ihn Gertrude mit den Worten „More matter with less art“ (2.2.97) unterbricht. Prospero verfügt als einziger von den dreien über *gravitas*. Doch könnte es gerade dieser ‚sittliche Ernst‘ sein, der ihn in Verbindung mit seinem Wissen um die wahren Grundlagen fürstlicher Herrschaft anfällig für Depressionen macht. George Steiner findet Shakespeares ‚Nichtverhältnis‘ zu Lehrern bedauerlich und sieht darin die Quelle seines „Agnostizismus“ (*Lessons of the Masters*. Cambridge, Mass. und London: Harvard UP, 2003. 47). Auch so kann man sich gegenüber Shakespeares „negativem Vermögen“ positionieren. Der entscheidende Punkt dürfte jedoch sein, dass die Kultur der Rhetorik in der Renaissance ganz unterschiedliche Blüten hervortreiben konnte – von der elementaren Unterweisung junger Menschen im Geiste der *Arte of Rhetorique* (1553) Thomas Wilsons, ein Werk, das Shakespeare gekannt haben mag, bis hin zur Ausprägung einer skeptischen Erkenntnishaltung, die zu den unabdingbaren Voraussetzungen von Shakespeares dramatischer Kunst gehört und deren Fundament gleichfalls in der Schule gelegt worden sein dürfte. Der pädagogische Kalauer ‚man kann nicht nicht lernen‘ enthält eine Wahrheit, von der selbst die Schüler des Holofernes nicht ausgenommen werden dürfen.

²¹⁹ Angelo ist ja nicht, was er scheinen will. Zum Fanatismus fehlt ihm die Härte gegen sich selbst. Der Puritaner Malvolio in *What You Will* wird hingegen nicht in erster Linie als religiöser Eiferer lächerlich gemacht, sondern als Parvenü. Vielleicht ist aber Gratiano eine Ausnahme von der hier statuierten Regel, will er doch Shylock am Galgen sehen. Damit erscheint ausgerechnet der Spaßmacher als der wahre Malvolio. – Bei Jonson ist indessen Fanatiker nicht gleich Fanatiker. So unterhalten sich im dritten Akt von *The Alchemist* die Puritaner Tribulation Wholesome and Ananias über die göttliche Providenz. Während ersterer meint, „die Kinder des Verderbens“ seien oftmals „Werkzeuge der göttlichen Vorsehung“, weshalb er es für richtig erachtet, die weltliche Obrigkeit mit *aurum potabile* bestechen, gewissermaßen, um der Vorsehung ein wenig nachzuhelfen, wagt es der offenbar ein wenig skrupulösere Glaubensbruder Ananias, ihm zu widersprechen (Ben Jonson: *Three Comedies*. Harmondsworth: Penguin, 1985 (1966). 243).

²²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II, Werke*, Bd. 17, herausgegeben von E. Moldenhauer und K. M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhr-

Spiritualität auffallen. Als Adepten einer politischen Theologie findet man sie aufseiten des Königs, wie Carlisle in *Richard II*, aber auch im Lager der Aufständischen, wie Scroop, den Erzbischof von York, von dem es im zweiten Teil von *Henry IV* heißt, er habe aus der „Insurrektion“ eine „Religion“ gemacht und damit das Wort „Rebellion“ von seinem Odium befreit (1.1.200).²²¹ Wenn die Lords Spiritual wie Politiker agieren,²²² die sich in unterschiedlichen Lagern wiederfinden, ist weder eine Dämonisierung Bolingbrokes noch seiner Gegner möglich. Eine politische Theologie, die nicht zugleich Parteistandpunkt wäre, scheint undenkbar.

Vielleicht darf man sogar sagen, dass sich bei Shakespeare damit bereits von fern die Säkularisierung ankündigt:

for miracles are ceased (*Henry V*, 1.1.68),

meint Canterbury. Das ist einerseits, weil eine protestantische Lehrmeinung, im frühen 15. Jahrhundert ein Anachronismus, andererseits aber auch wiederum mehr eine politische als eine theologische Äußerung. Denn der Erzbischof spricht hier ja über das Mirakel des Hauses Lancaster, die wundersame Wandlung des Prinzen Hal vom Chaoten zum *roi connétable*, der sich als königlicher Feldherr anschickt Frankreich zu erobern. Ob sich im ungläubigen Staunen des Erzbischofs echte Bewunderung zeigt, vermögen wir nicht zu sagen. Laurence Olivier hat in seiner berühmten Verfilmung des Dramas aus dem Jahre 1944 die beiden geistlichen Würdenträger Canterbury und Ely durch ein pöbelhaftes Publikum verhöhnen lassen. Es bewirft ihre kostbaren Gewänder, von denen man sich vorstellen möchte, dass sie aus einem säkularisierten Kloster entwendet und dann im Theaterfundus

kamp, 1986. 185ff. – Das Christentum heißt bei Hegel wohl auch deshalb „absolute Religion“, weil es – wie Hegel meint – als einzige Religion die Säkularisierung bejaht.

²²¹ Folgt man den Worten des Verschwörers Casca, zeigt sich eine interessante Parallele. Der Bischof mit seinem „Anstaltscharisma“ (Max Weber) steht offenbar in der Nachfolge des tugendhaften Cäsar-Mörders Brutus. Beide kompensieren sie das moralische Defizit der Partei, der sie ihre Unterstützung gewähren: „And that which would appear offence in us / His countenance, like richest alchemy / Will change to virtue and to worthiness“ (*Julius Caesar*, 1.3.157–160).

²²² „We of the spirituality“ (*Henry V*, 1.2.132) – so spricht Canterbury von sich und Seinesgleichen. Aus linguistischer Sicht haben wir es hier vielleicht mit dem seltenen Fall zu tun, dass sich die Bedeutung eines sprachlichen Zeichens vollständig auf seine Referenzleistung reduzieren lässt.

gelandet waren, mit Unrat. Wir dürfen darin sicherlich eine Manifestation populärer Ressentiments im Zeitalter der Reformation sehen, zu dessen unschönen Gepflogenheiten auch gehörte, was wir als ‚invektive Kommunikation‘ bezeichnen, deren Wiederkehr im politischen Raum – als „return of the repressed“²²³ – wir aktuell zu erleben scheinen. Wenn Shakespeares Charaktere in ihr exzellieren, geht es allerdings niemals um Religion, selbst dann nicht, wenn von der Gnade und dem Teufel die Rede ist:

Thou art violently carried away from grace.
There is a devil haunts thee in the likeness of
an old fat man; a tun of man is thy companion.
Why dost thou converse with that trunk
of humours, that bolting-hutch of beastliness [...]?
(1 Henry IV, 2.5.451–456)

Diese Verdammung Falstaffs im Boar's Head Tavern stammt aus dem Munde des Prinzen Hal, der in der Kneipe Theater spielt – abermals ein Spiel im Spiel – und der sich vorstellt, welche Vorhaltungen ihm sein Vater bei einer der nächsten Begegnungen wieder einmal machen könnte. Der schlechten Umgang pflegende Sohn ist der weltlichen Gnade des Vaters entzogen. Doch mit welchem Recht nennt der den Vater mimende Prinz den feisten Ritter einen „Beuteltrog der Bestialität“ – wie es in der Schlegel-Tieck-Übersetzung heißt? Man könnte sagen, mit dem Recht eines jungen Schauspielers, der seine spätere Rolle im großen Staatsschauspiel noch nicht ganz gefunden hat, obwohl er sie im Grunde schon zu gut kennt. Unmittelbar nach seiner Thronbesteigung wird er Falstaff verstoßen:

I know thee not, old man. Fall to thy prayers. (2 Henry IV, 5.5.47)

Sich auf Falstaff überhaupt eingelassen zu haben, gehörte zur *éducation sentimentale* des Usurpatorensohnes. Die chaotischen Lehrjahre Heinrichs mögen allerdings ungleich wertvoller gewesen sein als Hamlets Zeit in Wittenberg. Ein *scholar prince* war vielleicht doch nicht Shakespeares Ideal. Heinrich ging in die Schule Falstaffs, der Inkarnation der Respektlosigkeit, die Harold Bloom „life-enhancing

²²³ Philip Manow: „Demokratisierung der Demokratie,“ *Merkur* 73,12 (2019). 5–15, hier 13.

but state-destroying“ nennt,²²⁴ eine Einschätzung, der wir nur beipflichten können, auch wenn wir diesem *Falstaff sentimentalist* nicht in allem folgen mögen. Wieder einmal gibt es kein letztes Wort.

So artikuliert sich Shakespeares Renaissance-Skeptizismus in einem Erkenntnisangebot, das uns zu einem ständigen Wechsel der Perspektive einlädt und damit eine Erkenntnishaltung fördert, vor der keine Orthodoxie auf Dauer bestehen kann. Das soll indes nicht heißen, dass es so etwas wie Affirmation oder Negation überhaupt nicht gibt. Der Objektivismus des Dramas herrscht nicht absolut. Heinrich VI., als guter Christ gänzlich ohne *virtù*, ist zur Herrschaft unfähig; das puritanische Regiment Angelos trägt Züge einer Dystopie. Auch wenn ein utopischer Gegenentwurf zu allem Bestehenden nicht möglich scheint, gibt es doch immerhin – in *King Lear* in der vom Narren vorgetragenen Prophezeiung Merlins und im *Sturm* in der Ridikülisierung der Idealstaatsfantasien Gonzalos – Utopiekritik, die nirgends entkräftet wird.

Nicht immer enden also Rede und Gegenrede in einer „Isosthenie“, wie der für Montaigne so wichtige antike Skeptiker Sextus Empiricus den gleichwertigen Widerstreit der Meinungen genannt hat.²²⁵ Sind die Argumente von schlagender Evidenz, entsteht zumindest der Anschein der Privilegierung einer Perspektive. Obgleich sich Shakespeares Sicht auf die römische Republik im Zustand der Agonie, die Seehandelsmetropole Venedig im *Kaufmann*, den ‚Sittenverfall‘ im Wien des Herzogs Vincentio wie den Kolonialismus im *Sturm* durch große Unvoreingenommenheit auszeichnet, begegnet uns in den Dramen der zweiten Henriade, die überkommene Vorstellungen von Heldentum und königlicher Herrschaft zelebrieren, in der Figur Bolingbrokes, Falstaffs wie Llewellyns auf höchst unterschiedliche, ja konträre Weise aber auch zu hinterfragen scheinen und dabei zugleich die Genese des modernen Nationalstaats aufzeigen, offenbar ein „weißer Machiavellismus“ (A. D. Nuttall); das heißt,

²²⁴ Bloom 1998, 282.

²²⁵ Sextus Empiricus: *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis*, eingeleitet und übersetzt von Malte Hossenfelder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. 95f. – Gonzalos Utopie scheint durch Montaignes Essay „Von den Menschenfressern“ inspiriert: „Hier ist ein Volk, würde ich zu Platon sagen, in dem es keine Art Handel gibt, keine Kenntnis der Schrift, keine Lehre von den Zahlen; keinen Namen für Obrigkeit oder Staatsoberhäupter; keinen Geschmack am Dienen; keinen Reichtum, keine Armut“ (*Vom Schaukeln der Dinge*, Montaignes *Ver-suche*, herausgegeben von M. Greffrath. Berlin: Wagenbach, 1984. 59).

auch wenn die Figurenrede nirgends transzendiert wird, präsentiert sich in diesen Stücken eine positive Sicht auf die *virtù* der frühen Lancaster-Monarchen zumindest als Option.

Und doch sind unserer interpretatorischen Freiheit kaum Grenzen gesetzt – ganz gleich ob wir Shakespeares Heldinnen und Helden mit Hegel als „freie Künstler ihrer selbst“ begreifen möchten, eine letztthin romantische Vorstellung, die doch wohl am besten zu Hamlet passt, oder ob wir, wie Stephen Greenblatt es getan hat, mithilfe Shakespeares über die gegenwärtige Krise der demokratischen Repräsentation sprechen wollen, weil das *vivere civile*, also die Teilhabe am Gemeinwesen, auch ein großes Thema der Renaissance ist.

Teilhabe konkretisiert sich in Wahlen wie in der Übernahme von Ämtern – hoher wie niedriger. Während Shakespeares Vater für einige Zeit der öffentlich bestallte *ale taster* Stratfords war, nicht jeder konnte schließlich Lordkanzler werden, gab es noch in der römischen Kaiserzeit – wenigstens dem Namen nach – die traditionelle Ämterlaufbahn des *cursus honorum*. So sieht sich bereits Cassius in seinem Zorn zu der rhetorischen Frage veranlasst, ob die *res publica* mit ihren Ämtern und Würden nicht reiner ‚Plunder‘ wäre, wenn sie nur dazu diene, Cäsars ‚Gemeinheit‘ durch falschen Glanz zu übertünchen:

[...] when it serves
For the base matter to illuminate
So vile a thing as Caesar? (1.3.108–110)

Daher können wir erneut die Frage stellen, wem Shakespeares stärker zugetan war – Ovid oder Vergil? Dass wir Shakespeare politisch gelesen haben, gestattet uns mitnichten schon, diese Frage zugunsten Vergils zu beantworten. Von den Iden des März ist schließlich auch im 15. Buch der *Metamorphosen* die Rede. Die holde Venus, heißt es dort, entriß Caesars sterbendem Leib die Seele, um sie unter die Sterne zu versetzen. *Divus Iulius* also auch bei Ovid, doch mit einem Wortspiel, „caeso de corpore“, das es erlaubt, Cäsars Übertritt in die Unsterblichkeit als Kaiserschnitt zu imaginieren.²²⁶

²²⁶ „Hanc animam interea caeso de corpore raptam / fac iubar, ut semper Capitolia nostra forumque / divus ab excelsa prospectet Iulius aede“: Publius Ovidius Naso: *Metamorphoseon Libri / Metamorphosen*, herausgegeben und übersetzt von G. Fink. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler, 2004. 796 (15, 840–842).

Gegenüber einem Gott ist das mehr als respektlos. Augustus mag, auch ohne dass er diese Zeilen kannte, gewusst haben, warum er die Verbannung des Dichters nicht aufhob.

Als Macbeth erklärt, er wolle nicht den „römischen Narren“ geben (5.10.1), also nicht freiwillig aus dem Leben scheiden, muss er hören, dass sein Schicksal besiegelt ist, hatten ihm doch die Hexen prophezeit, er könne nur von einem Mann bezwungen werden, der keine natürliche Geburt hatte. Ein solcher aber nähert sich ihm gerade:

Macduff was from his mother's womb / Untimely ripped (5.10.15f.).

Das ist selbstredend eine Parodie der Anagnorisis des tragischen Helden, der hier ein Verdammter ist, dem von Anfang an die Hölle Calvins vorherbestimmt war. Shakespeare spielt mit paganen wie christlichen Mythologemen.

Er ist aber gleichermaßen in den Niederungen des politischen Alltags zu Hause. So hält im ersten Teil von *Henry IV* der auf Standesetikette bedachte Bolingbroke seinem Sohn tatsächlich einen liederlichen Lebenswandel vor, und zwar ungefähr so, wie dieser es durch sein freches Schauspiel in der Kneipe antizipiert hat. Doch scheint der alte König blind für die Bildungsnotwendigkeiten des Thronfolgers:

[...] thou hast lost thy princely privilege
With vile participation (*1 Henry IV*, 3.2.86f.).

Das sagt ausgerechnet der von Hotspur als „vile politician“ verunglimpfte Thronräuber, für den „Teilhabe“ offenbar nichts anderes ist als ein Mangel an Distanz zum ‚gemeinen Volk‘ und damit eines Prinzen unwürdig. So durfte es gewiss in jedem frühneuzeitlichem Fürstenspiegel stehen, obschon König Jakob im *Basilikon Doron* seinem Nachfolger nahelegt, es allein aus Gründen opportuner Distanzierung von den politisch ambitionierten Puritanern mit der Sittenstrenge nicht zu übertreiben und deshalb auch ausgelassener Volksfeststimmung ein gewisses Maß an königlichem Wohlwollen entgegenzubringen.²²⁷

²²⁷ James VI / I, 1994, 31. Dass ein Werk, das dem Genre des politischen Testamentes zuzurechnen ist, seit 1599 als Buchpublikation zirkulierte, sagt einiges über den Strukturwandel der Öffentlichkeit im frühneuzeitlichen England beziehungsweise Schottland aus. So waren etwa die politischen Testamente der Hohenzollern bis 1918 nicht frei zugänglich.

Dass hier in beiden Fällen, also hinsichtlich des Regierungshandeln des Vaters wie der jugendlichen Eskapaden des Sohnes, der Verzicht auf das herabwürdigende Epitheton „vile“ nichts Geringeres bedeuten könnte als den Beginn einer neuen Zeit, muss nicht einmal Shakespeare bewusst gewesen sein. Für uns sollte zählen, dass es sich mithilfe seiner Dramen verständlich machen lässt.

Die Pax Augusta beruhte ebenso auf Repression wie die Befriedung Englands nach den Rosenkriegen, und Shakespeare möchte in den Königsdramen wohl doch kein zweiter Vergil sein. Allenfalls der Chor in *Henry V* erinnert von fern an das *arma virumque cano*, den Beginn des Vergilschen Epos.²²⁸

Doch zeigt Shakespeare uns, was es bedeutet, wenn Ordnungen zerbrechen und die Teilhabe zur Parodie gerät: „Thou hast most traiterously corrupted the youth of the realm by erecting a grammar school“ (2 *Henry VI*, 4.7.30f.), lautet die Anklage, die Jack Cade als Anführer einer Volkserhebung, der gerade London eingenommen hat, Lord Saye entgegenschleudert und die in ihrem dumpfen Ressentiment, das sich sogleich in mörderischen Aktionen entlädt, schwer zu übertreffen ist. Die Stimmung der Londoner Bevölkerung gegenüber diesem Aufrührer scheint überdies von derselben Volatilität wie die politischen Sympathien der römischen Unterschicht in der späten Republik. Am Ende aber sind es hier wie dort Adelsfaktionen, die das Geschehen bestimmen, auch wenn sich einige von ihnen auf ein *populariter agere* verstehen.

Es wäre indessen gänzlich verfehlt, die *Aeneis* auf ihren Charakter als Propagandawerk einer siegreichen Bürgerkriegspartei zu reduzieren, auch wenn sie uns im krassen Unterschied zu Shakespeares Römerdramen nicht einmal ahnen lässt, dass der anfangs als Jüngling geschmähte Oktavian, dessen staatspolitische Leistung sie zelebriert, in Wahrheit „a chill and mature terrorist“ (Ronald Syme)²²⁹ war. Für Aeneas ist die Staatsräson wichtiger als die Liebe, aber doch wiederum nicht so wichtig, dass er auf seine Reise in die Unterwelt hätte verzichten können, die ihn auch zu Dido führt. Shakespeares Antonius entscheidet sich hingegen mit aller Konsequenz „für den Osten“, aber erst nachdem er sich einem

²²⁸ „Waffentat künde ich und den Mann [...]“: Publius Vergilius Maro: *Aeneis*, Studienausgabe lateinisch – deutsch, herausgegeben von Johannes Götte. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler, 2000. 7 (1, 1).

²²⁹ Zitiert nach Roy Gibson: „A Teen’s Revenge, Octavian on the Trail of His Uncle’s Killers“, Besprechung von Peter Stothards *The Last Assassin, The Hunt for the Killers of Julius Caesar* (London: Weidenfeld and Nicolson, 2020), *Times Literary Supplement* vom 13. November 2020.

Wahrsager anvertraut hat, so wie sich auch Cleopatra erst für die Liebe entscheidet und jedes Kalkül fahren lässt, als sie erkennt, dass politisch bei Oktavian nichts mehr zu holen ist.

Obwohl als Reichsmythologie konzipiert, lässt sich – so sagt uns die Altphilologie – auch die *Aeneis* als eine Anthropodizee lesen.²³⁰ In einem solchen Rechtfertigungscharakter mag denn tatsächlich der Bedeutungsüberschuss großer Dichtung liegen – bei Vergil wie bei Shakespeare, der indessen als Skeptiker einen „Willen zur Wirklichkeit“ besaß, der geradezu auf eine „Rehabilitation der Sinnlichkeit“ (Panajotis Kondylis)²³¹ hinauslaufen musste. Die sinnliche Welt der Shakespeare-Bühne aber präsentiert sich eben auch als eine gleichermaßen anziehende wie abstoßende Welt der Grausamkeiten, die gerade darin zu ihrer Epoche in einem mimetischen Verhältnis steht. Wenn wir diese „Rehabilitation“ nicht nur ovidisch, sondern auch protoaufklärerisch nennen wollen, dürfte sich am Ende gar der poetische Intensitätsdiskurs als politisch erweisen.

Doch sollten wir nicht vergessen, dass für Shakespeare das Theater der eigentliche Ort der Teilhabe ist, als der Ort der Ambiguitäten, an dem der mehr als zweitausendjährige Kampf gegen den „Irrthum“ (Nietzsche) wenigstens intermittierend geführt, im Idealfall die stets komplexe „Wahrheit“ zur „Poesie“ erhoben (Heine) und damit schließlich auch der Dogmatismus herausgefordert wird, der in seinen philosophischen wie religiösen Erscheinungsformen jünger ist als das Theater. Dass es dabei auch um Deutungshoheit beziehungsweise Macht geht, steht außer Frage. So hat unlängst Simon Critchley daran erinnert, dass es Platon war, der auf die *theatrokratia* die (Herrschaft der) *philosophia* folgen lassen wollte. Damit macht Critchley freilich die Polis zur Heldin der Tragödie und das Theater zum „Klebstoff der Demokratie“.²³² In dieselbe Richtung, doch umsichtiger und auch pessimistischer argumentieren Marina und Herfried Münkler, indem sie in einem als Agenda

²³⁰ Vgl. Jürgen Leonhardt: Vortrag im Rahmen der Sektion „Jenseitsreisen – Unterweltsbesuche“, *Jahres- und Tagungsbericht der Görres-Gesellschaft 2007*. Bonn, ohne Jahr. 106f.

²³¹ Panajotis Kondylis' Monographie (siehe Fußnote 18), eines der klügsten Werke zur Aufklärung der letzten fünfzig Jahre, bezieht sich nahezu ausnahmslos auf philosophische und wissenschaftstheoretische Werke und erwähnt daher Shakespeare an keiner Stelle. Hilfreich, aber ‚unphilosophisch‘ ist die Studie von Michael Caines zur Shakespeare-Rezeption im Zeitalter der Aufklärung: *Shakespeare and the Eighteenth Century*. Oxford: UP, 2013.

²³² Vgl. Simon Critchley: *Tragedy, the Greeks, and Us*. New York: Pantheon Books, 2019. 38f. und 72.

betitelten politischen Essay betonen, dass das Theater der griechischen Polis in besonderer Weise der Schärfung der politischen Urteilskraft diene, wie solches in der Neuzeit allenfalls noch bei Shakespeare möglich gewesen sei.²³³ Nicht nur der Staat, sondern auch das Theater lebt eben von Voraussetzungen, die es selber nicht garantieren kann.

Wie aber verhält es sich mit der ‚Wahrheitssuche‘ beziehungsweise mit Shakespeares ‚Ideen‘? Im Methodendenken der frühen Neuzeit erscheint ‚Wahrheit‘ erstmalig eher als etwas „zu Erarbeitende[s]“ denn „evident Gegebenes“.²³⁴ Der proteushaften Natur, so Francis Bacon, sei nur durch die *trials and vexations of art* beizukommen.²³⁵ Der Perspektivenwechsel im Shakespeare-Drama könnte daher ein Analogon zum frühneuzeitlichen Methodendenken sein.²³⁶ In Bezug auf die Welt der ‚Ideen‘ aber meinte schon Leopold von Ranke, nichts sei uneuropäischer als der vollständige Sieg einer einzigen Lehre.²³⁷ Wenn wir uns daher heute

²³³ Herfried und Marina Münkler: *Abschied vom Abstieg*. Berlin: Rowohlt, 2019. 283. – Christian Meier hat Peter Steins legendäre Inszenierung der *Orestie* an der Berliner Schaubühne von 1981 zum Anlass genommen, auf wenigen Seiten mit wunderbarer Klarheit zu sagen, was Aischylos für die Polis zu leisten vermochte – das ‚Durchspielen‘ der Probleme der Politik in der Welt des Mythos (*Anmut und Politik*. Berlin: Siedler, 1987. 14).

²³⁴ Rüdiger Zill: *Der absolute Leser, Hans Blumenberg – Eine intellektuelle Biographie*. Berlin: Suhrkamp, 2020. 547. – Der Autor bezieht sich freilich ausschließlich auf das frühneuzeitliche Methodendenken und sein Beispiel ist Descartes’ *Discours*. Er hätte dasselbe über Bacons *Novum Organum* sagen können.

²³⁵ Francis Bacon: *De Sapientia Veterum, The Philosophical Works*, herausgegeben von J. M. Robertson, Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1970 (1905). 837f.

²³⁶ Während das Methodendenken bei Descartes auf eine rationale Begründung der Moral zielt, scheint nicht nur für Hamlet oder Portia der Relativismus eine Option darzustellen, sondern ganz offensichtlich auch für den Trojaner Troilus: „What’s aught but as ’tis valued“ (*Troilus and Cressida*, 2.2.51). Auch wenn Hector sogleich die Gegenposition artikulieren darf – „But value dwells not in particular will“ (2.2.52) –, ist es wohl kein Zufall, dass das Stück lange Zeit als unspielbar galt und insbesondere die Viktorianer die illusionslose Sicht auf die homerischen Helden kaum zu goutieren vermochten. Freilich könnte man Troilus, der mit dem Raub der Helena zugleich den Krieg rechtfertigt, auch einen ‚Dezisionisten‘ nennen.

²³⁷ Im Grunde ist das der zentrale Gedanke seiner Papstgeschichte, deren konfessionspolitische Irenik von fern an Shakespeare erinnern könnte, zumal ihr Gegenstand das Zeitalter der Reformation und der konfessionellen Bürgerkriege ist (Leopold von Ranke: *Die Geschichte der Päpste*, herausgegeben von W. Andreas. München und Wiesenbaden: Vollmer, ohne Jahr. 373ff.).

Europa nach einer Serie von Metamorphosen als eine „nachimperiale politische Großform“ (Peter Sloterdijk) vorstellen möchten, dann könnte sich darin auch eine Grundhaltung offenbaren, zu deren Ausprägung Shakespeare stärker beigetragen hat als jeder andere europäische Dichter und vielleicht auch weiterhin ein wenig beitragen könnte, wenn wir zulassen, dass ein Theater, das unterhalten und zugleich politisch sein will, seine Aufgabe nicht in der Belehrung, sondern in der Schärfung der politischen Urteilskraft sieht. Geht es nämlich für das gegenwärtige Europa darum, eine „neue Balance zwischen Fakten und Narrativen“ in einer „Weltordnung ohne Hüter“ zu finden,²³⁸ darf behauptet werden, dass Shakespeare zu Beginn der Neuzeit mit den Mitteln des Theaters im Grunde etwas Ähnliches unternommen hat, selbst wenn er vielleicht doch ‚nur‘ unterhalten wollte. So könnten wir uns mit ihm auf das Wagnis einlassen, Ordnungen ohne Hüter zu denken.

Nach ihm aber regten sich bekanntlich zunächst einmal die Puritaner, die das Theater verboten, bis dann – nach Restauration und Glorreicher Revolution – ganz allmählich Heines „steinkohlenqualmige, maschinenschnurrende, kirchengängersche und schlecht besoffene England“²³⁹ entstand – eine Beschreibung, aus der man mit etwas Wohlwollen sogar eine Aussage über die funktionale Differenzierung moderner Gesellschaften herauslesen kann, auch wenn wir nicht gleich behaupten wollen, dass Heine die Systemtheorie antizipiert hätte. Dass England ein Vorreiter der Moderne war, ist allerdings unbestritten und konnte wiederum nicht ohne Folgen für das Theater bleiben.

Die Gattung des bürgerlichen Zeitalters ist indessen der Roman, der es freilich mit dem Objektivismus des Shakespeare-Dramas aufzunehmen hätte, um etwas auch nur entfernt Kongeniales zu liefern.²⁴⁰ Denn bei Shakespeare treffen wir auf ein Ethos, das gleichermaßen durch seinen „Willen zur Wirklichkeit“ wie durch seinen Skeptizismus geformt wurde, der mitnichten ein Indikator für „Nervenschwäche“ (Nietzsche) ist. Shakespeare hat keine *Oratio de dignitate hominis* hinterlassen.²⁴¹

²³⁸ Münkler 2019, 262 und 393.

²³⁹ Siehe Fußnote 2.

²⁴⁰ Robert Menasses Brüssel-Roman *Die Hauptstadt* (Berlin: Suhrkamp, 2017) kann eine solche Qualität zugesprochen werden. Man muss ihn nur ein wenig gegen den Strich lesen.

²⁴¹ Udo Di Fabio plädiert für eine Rückbesinnung auf Pico della Mirandola und möchte aus dessen optimistischer Anthropologie das ‚Narrativ des Westens‘ gewinnen. Doch hat dieses Narrativ, wie sich eben mit Shakespeare zeigen lässt, keinen linearen Plot. Zur Re-

Der Objektivismus der dramatischen Gattung verträgt sich weder mit deklamierender Rhetorik noch mit Belehrung. Der Shakespearesche Humanismus will zeigen, wie Menschen wirklich sind, und die über sie gefundene Wahrheit zur Poesie erheben. Dieser mimetische Anspruch lässt sich nicht negieren. Er ist auch nicht naiv, wenngleich die Art und Weise seiner Einlösung an einmalige Voraussetzungen gebunden war. Dies mithilfe einer politischen Lektüre der Dramen zu verdeutlichen, war das Anliegen.

naissance gehört die Gegenrenaissance, zur Reformation die Gegenreformation. Shakespeares Anthropozidee ist ungleich gehaltvoller, widerspricht aber dem „Mirandolischen Axiom“ (Di Fabio) in keiner Weise (*Schwankender Westen, Wie sich ein Gesellschaftsmodell neu erfinden muss*. München: C.H. Beck, 2015, besprochen von Michael und Peter Szczekalla: *Deutsches Verwaltungsblatt* 130,24 (2015). 1579f.).

Literaturverzeichnis

- Ackroyd, Peter: *Shakespeare, The Biography*. New York und London: Doubleday, 2005.
- Alighieri, Dante: *Die göttliche Komödie*, übersetzt von I. und W. von Wartburg. Zürich: Manesse, 2004.
- Altick, Richard D. und Chew, Samuel C.: *The Nineteenth Century and After, A Literary History of England*, Bd. 4, herausgegeben von A. C. Baugh. London: Routledge und Kegan Paul, 1972.
- Anderson, David K.: „The Tragedy of Good Friday: Sacrificial Violence in *King Lear*“, *English Literary History* 78,2 (2011). 259–286.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München und Zürich: Piper, ¹⁴2014.
- Aristoteles: *Politik*, übersetzt von E. Rolfes. *Philosophische Schriften*, Bd. 4. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1995.
- Atwood, Margaret: *Hag-Seed*. London und New York: Hogarth Shakespeare 2016.
- Auden, Wystan: „Brothers and Others“, *The Dyer's Hand and Other Essays*. London: Faber & Faber, 1975 (1962). 218–237.
- Bacon, Francis: *The Advancement of Learning*, herausgegeben von A. Johnston. Oxford: Clarendon, 1974.
- Ders.: *The Philosophical Works*, herausgegeben von J. M. Robertson, Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1970 (1905).
- Bate, Jonathan: „Caliban and Ariel Write Back“, *Shakespeare and Race*, herausgegeben von C. Alexander und S. Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 165–176.
- Ders.: *The Genius of Shakespeare*. London: Picador Classic, 2016 (1997).
- Ders.: *How the Classics Made Shakespeare*. Princeton und Oxford: Princeton UP, 2019.
- Bevington, David: *Shakespeare's Ideas, More Things in Heaven and Earth*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2008.
- Bloom, Allan: *Shakespeare's Politics*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1981 (1964).
- Bloom, Harold: *Hamlet, Poem Unlimited*. Edinburgh: Canongate, 2003.
- Ders.: *Shakespeare, The Invention of the Human*. London: Fourth Estate, 1999 (1998).
- Blumenberg, Hans: *Briefwechsel mit Carl Schmitt 1971–1978 und weitere Materialien*, herausgegeben von A. Schmitz und M. Lepper. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Ders.: *Säkularisation und Selbstbehauptung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

- Bohrer, Karl Heinz: *Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt*. Berlin: Suhrkamp, 2019.
- Burgess, Anthony: *Nothing Like the Sun, A Story of Shakespeare's Love-life*. London: Arrow Books, 1985.
- Caines, Michael: *Shakespeare and the Eighteenth Century*. Oxford: UP, 2013.
- Cicero, Marcus Tullius: *Cato maior / Cato der Ältere über das Alter und Laelius / Über die Freundschaft*, herausgegeben von M. Faltner. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler, 1993.
- Ders.: *De oratore / Über den Redner*, herausgegeben von H. Merklin. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Cioran, Emile M.: *Syllogismen der Bitterkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
- Clemen, Wolfgang: *Shakespeares Monologe, Ein Zugang zu seiner dramatischen Kunst*. München und Zürich: Piper, 1985.
- Critchley, Simon: *Tragedy, the Greeks, and Us*. New York: Pantheon Books, 2019.
- Di Fabio, Udo: *Schwankender Westen, Wie sich ein Gesellschaftsmodell neu erfinden muss*. München: C. H. Beck, 2015.
- Gillespie, Stuart: *Shakespeare's Books, A Dictionary of Shakespeare's Sources*. London und New York: Continuum, 2004.
- Greenblatt, Stephen: *Hamlet in Purgatory*. Princeton und Oxford: Princeton UP, 2001.
- Ders.: „Shakespeare and the Ethics of Authority“, *Shakespeare and Early Modern Political Thought*, herausgegeben von D. Armitage, C. Condren und A. Fitzmaurice. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 64–79.
- Ders.: *Tyranny, Shakespeare on Power*. London: Vintage, 2018.
- Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare, Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach, 1990.
- Erasmus von Rotterdam: *Moriae encomion sive laus stultitiae, Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, herausgegeben von W. Welzig. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Greene, Gayle: „The power of speech / To stir man's blood': The Language of Tragedy in Shakespeare's *Julius Caesar*“, *Renaissance Drama* 14,2 (1980). 67–93.
- Greiert, Andreas: „Innovation und Ressentiment, Ernst Kantorowicz im historiographischen Diskurs der Weimarer Republik“, *Historische Zeitschrift* 305,2 (2017). 393–419.
- Gundolf, Friedrich: *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin: Georg Bondi, ³1918.
- Hadfield, Andrew: *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Haydn, Hiram: *The Counter-Renaissance*. New York: Charles Scribner's Sons, 1950.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke*, Bd. 13, herausgegeben von E. Moldenhauer und K. M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik III, Werke*, Bd. 15, herausgegeben von E. Moldenhauer und K. M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.

- Ders.: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II, Werke*, Bd. 17, herausgegeben von E. Moldenhauer und K. M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Heine, Heinrich: *Shakespeares Frauen und Mädchen, Sämtliche Werke*, Bd. 3. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1873.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan*, herausgegeben von C. B. Macpherson. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- Ders.: *Vom Bürger*, eingeleitet und herausgegeben von G. Gawlick. Hamburg: Felix Meiner, 1994.
- Hobsbawm, Eric: *The Age of Extremes, The Short Twentieth Century 1914–1991*. London: Abacus 2007 (1994).
- Höfele, Andreas: *No Hamlets, German Shakespeare from Nietzsche to Carl Schmitt*. Oxford: UP, 2016.
- Holbrook, Peter: *Shakespeare's Individualism*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- Hortmann, Wilhelm: *Shakespeare und das deutsche Theater im 20. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 2001.
- Hume, David: *The History of England*. Indianapolis: Liberty Classics, 1983. 6 Bände.
- Jacobson, Howard: *Shylock Is My Name*. London: Vintage, 2016.
- James I / VI: *Political Writings*, herausgegeben von J. P. Sommerville. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Johnson, Samuel: *Lives of the Poets*, herausgegeben von G. Birkbeck Hill. Hildesheim: Georg Olms, 1968. 3 Bände.
- Ders.: *The Major Works*. Oxford: University Press, 2000.
- Jonson, Ben: *Three Comedies*. Harmondsworth: Penguin, 1985 (1966).
- Kahn, Coppélia: *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*. London und New York: Routledge, 1997.
- Kantorowicz, Ernst: *Kaiser Friedrich der Zweite*. Berlin: Georg Bondi, ³1931.
- Ders.: *The King's Two Bodies, A Study in Medieval Political Theology*. Princeton und Oxford: Princeton UP, 2016 (1957).
- Kermani, Navid: „Welt ohne Gott: König Lear und sein Glaube“, *Shakespeare Jahrbuch* 149 (2013): 159–175.
- Kermode, Frank: *Shakespeare's Language*. London: Penguin, 2001.
- Knight, G. Wilson: *The Crown of Life, Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*. London: Methuen, 1965.
- Ders.: *The Imperial Theme*. London: Methuen, 1965 (1931).
- Ders.: *The Wheel of Fire, Interpretations of Shakespearean Tragedy*. London: Methuen, 1961 (1930).

- Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg: Felix Meiner, 2002.
- Kott, Jan: *Shakespeare Our Contemporary*. New York: Doubleday, 1964.
- Ledebur, Ruth Freifrau von: *Der Mythos vom deutschen Shakespeare: Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918–1945*. Köln: Böhlau, 2002.
- Lull, Janis: „Plantagenets, Lancastrians, Yorkists, and Tudors“, *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, herausgegeben von M. Hattaway. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 89–105.
- Lupton, Julia Reinhard: *Thinking with Shakespeare, Essays on Politics and Life*. Chicago und London: University of Chicago Press, 2011.
- MacIntyre, Alasdair: *After Virtue, A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981.
- Macpherson, Crawford B.: *The Political Theory of Possessive Individualism, Hobbes to Locke*. Oxford: Clarendon, 1962.
- Mainusch, Herbert: *Regie und Interpretation, Gespräche mit Regisseuren*. München: Wilhelm Fink, 1985.
- Manheim, Michael: *The Weak King Dilemma in the Shakespearean History Play*. Syracuse: Syracuse UP, 1973.
- Manow, Philip: „Demokratisierung der Demokratie“, *Merkur* 73,12 (2019). 5–15.
- Marlowe, Christopher: *The Complete Plays*, herausgegeben von J. B. Steane. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- Meier, Christian: *Anmut und Politik*. Berlin: Siedler, 1987.
- Meller, Horst: „Verpfändetes Fleisch und ökonomische Gnade, Shakespeares *Kaufmann von Venedig* als Ärgernis“, *Europäische Komödie*, herausgegeben von H. Mainusch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. 38–72.
- Menasse, Robert: *Die Hauptstadt*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Milton, John: *Prose Writings*, mit einer Einführung von K. Burton. London und New York: Dent, 1958.
- Montaigne, Michel: *Vom Schaukeln der Dinge, Montaignes Versuche*, herausgegeben von M. Greffrath. Berlin: Wagenbach, 1984.
- More, Thomas: *The History of King Richard III, The Complete Works*, Bd. 2, herausgegeben von R. S. Sylvester. New Haven und London: Yale UP, 1963.
- Münkler, Herfried: *Machiavelli, Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1984.
- Ders. und Münkler, Marina: *Abschied vom Abstieg*. Berlin: Rowohlt, 2019.
- Mosebach, Martin: *Häresie der Formlosigkeit, Die Römische Liturgie und ihr Feind*. München: Carl Hanser Verlag, 2007.

- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Werke*, Bd. 5, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag, Berlin: Walter de Gruyter, 1999 (1967ff.).
- Nuttall, Anthony D.: *Shakespeare the Thinker*. New Haven und London: Yale UP, 2007.
- Ovidius, Publius Naso: *Metamorphosen / Metamorphoseon Libri*, herausgegeben und übersetzt von G. Fink. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler, 2004.
- Pocock, John G. A.: *The Machiavellian Moment and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton: Princeton UP, 1975.
- Pugliatti, Paola: *Shakespeare and the Just War Tradition*. London und New York: Routledge, 2016.
- Quintilianus, M. Fabius: *Ausbildung des Redners in zwölf Büchern / Institutiones Oratoriae Libri XII*, herausgegeben und übersetzt von H. Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2018. 2 Bände.
- Rackin, Pyllis: „The Impact of Global Trade in *The Merchant of Venice*“, *Shakespeare Jahrbuch* 137 (2002). 73–88.
- Ranke, Leopold von: *Die Geschichte der Päpste*, herausgegeben von W. Andreas. München und Wiesbaden: Vollmer, ohne Jahr.
- Ruge, Enno: „The Disappearing Act: Zwei fiktionale Shakespeare-Biographien von Robert Nye“, *Shakespeare Jahrbuch* 137 (2001). 50–65.
- Ryan, Kiernan: *Shakespeare's Comedies*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- Sandvoss, Ernst: *Immanuel Kant*. Stuttgart: Kohlhammer, 1983.
- Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch, Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt*. Stuttgart: Kröner, 2000. 266f.
- Schmitt, Carl: *Der Briefwechsel mit Reinhart Koselleck 1953 bis 1983 und weitere Materialien*, herausgegeben von J. E. Dunkhase. Suhrkamp: Berlin, 2019.
- Ders.: *Glossarium, Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1958*, neu herausgegeben von G. Giesler und M. Tielke. Berlin: Duncker & Humblot, 2015.
- Ders.: *Hamlet oder Hekuba? Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2008.
- Ders.: *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes, Sinn und Fehlschlag eines Symbols*. Köln: Hohenheim, 1982 (1938).
- Ders.: *Politische Romantik*. Berlin: Duncker & Humblot, 1991 (1919).
- Ders.: *Politische Theologie, Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker & Humblot, 2009 (1922).
- Ders.: *Politische Theologie II, Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. Berlin: Duncker und Humblot, 2008.
- Schwanitz, Dietrich: *Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei*. Frankfurt a. M.: Eichborn, 1997.

- Hanna Scolnicov: „Chastity, Prostitution and Pornography in *Measure for Measure*“, *Shakespeare-Jahrbuch* 134 (1998). 68–81.
- Sextus Empiricus: *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis*, eingeleitet und übersetzt von M. Hosenfelder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- Shakespeare, William: *The Complete Oxford Shakespeare*, herausgegeben von S. Wells und G. Taylor. Oxford: Oxford University Press, 1987. 3 Bände.
- Ders.: *Hamlet*, herausgegeben von H. Jenkins. *The Arden Shakespeare*. London and New York: Methuen, 1981.
- Ders.: *King Henry VI, Part I*, herausgegeben von E. Burns. *The Arden Shakespeare*. London: Thomson Learning, 2000.
- Ders.: *Julius Caesar*, herausgegeben von D. Daniell. *The Arden Shakespeare*. London: Thomson Learning, 2003.
- Ders.: *King Lear*, herausgegeben von K. Muir. *The Arden Shakespeare*. London und New York: Methuen, 1972.
- Ders.: *King Richard II*, herausgegeben von A. Gurr. Cambridge: UP, 1984.
- Ders.: *The Tempest*, herausgegeben von F. Kermode. *The Arden Shakespeare*. London und New York: Methuen, 1958.
- Shaw, George Bernard: *Four Plays*. New York: Dell, 1957.
- Skinner, Quentin: *Forensic Shakespeare*. Oxford: UP, 2014.
- Ders.: *Liberty before Liberalism*. Cambridge: UP, 1998.
- Sloterdijk, Peter: *Falls Europa erwacht*. Suhrkamp: Frankfurt a. M., 2002 (1994).
- Ders.: *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Ders.: *Tau von den Bermudas, Über einige Regime der Einbildungskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Smith, Nigel: *Is Milton Better than Shakespeare?* Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2008.
- Sombart, Nicolaus: *Die deutschen Männer und ihre Feinde, Carl Schmitt, ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos*. München und Wien: Carl Hanser, 1991.
- Steiner, George: *Lessons of the Masters*. Cambridge, Mass. und London: Harvard UP, 2003.
- Strier, Richard: *The Unrepentant Renaissance from Petrarch to Shakespeare to Milton*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 2011.
- Szczekalla, Michael: „Hobbes: Feigheit als erste Bürgerpflicht“, *Der Staat, Zeitschrift für Staatslehre, Öffentliches Recht und Verfassungsgeschichte* 36,2 (1997). 237–251.
- Ders.: „Leviathan und Behemoth – Natur und Geschichte bei Hobbes“, *Saeculum* 49,2 (1998). 280–295.
- Ders.: „Shakespeare als guter Europäer“, *Anglistik* 16,2 (2005) 25–34.

- Ders.: „Shakespeare und die ästhetische Moderne im Werk von G. Wilson Knight“, *Britannien und Europa, Studien zur Literatur-, Geistes- und Kulturgeschichte*, Festschrift für Jürgen Klein, herausgegeben von M. Szczekalla. Frankfurt a. M., Berlin, Bern: Peter Lang, 2010. 55–68.
- Stothard, Peter: *The Last Assassin, The Hunt for the Killers of Julius Caesar*. London: Weidenfeld and Nicolson, 2020.
- Szondi, Peter: *Versuch über das Tragische*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1961.
- Tillyard, Eustace M. W.: *Shakespeare's Problem Plays*. London: Chatto and Windus, 1951.
- Updike, John: *Gertrude and Claudius*. London: Penguin, 2000.
- Vergilius, Publius Maro: *Aeneis*, Studienausgabe lateinisch – deutsch, herausgegeben von J. Götte. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler, 2000.
- Voltaire: *Philosophische Briefe*, herausgegeben von R. von Bitter. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein, 1985.
- Walch, Günter: *Hamlet*. Bochum: Kamp, 2004.
- Weber, Max: „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, ders.: *Religion und Gesellschaft, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2006. 23–183.
- Weimann, Robert: *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*. Berlin: Henschel, 1967.
- Weinstock, Stefan: *Divus Iulius*. Oxford: Oxford UP, 1971.
- Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. Harmondsworth: Penguin, 1978 (1891).
- Wilmot, John: *The Complete Poems of John Wilmot Earl of Rochester*, herausgegeben von D. M. Vieth. New Haven und London: Yale UP, 1968.
- Zill, Rüdiger: *Der absolute Leser, Hans Blumenberg – Eine intellektuelle Biographie*. Berlin: Suhrkamp, 2020.

Wer vermag zu sagen, ob in Shakespeares *Julius Caesar* die Senatspartei oder die Caesarianer im Recht sind, ob *Antonius und Cleopatra* in einer Apotheose der Liebe endet oder in einer Hinterfragung der *Pax Augusta*, und ob in *Richard II.* die politische Theologie mehr ist als eine Ressource dramatischer Poesie? Michael Szczekalla unternimmt eine politische Lektüre ausgewählter Dramen Shakespeares und zeigt, warum wir in Bezug auf die wiederhergestellte ‚gute Ordnung‘ skeptisch sein sollten und weshalb wir Shakespeare als ‚skeptischen Europäer‘ bezeichnen dürfen.

Michael Szczekalla ist außerplanmäßiger Professor für Englische Philologie an der Universität Greifswald sowie Schulleiter in Nordrhein-Westfalen. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählt neben der englischen Literatur, Historiographie und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts vor allem die Zeit Shakespeares.

www.wbg-wissenverbindet.de
ISBN 978-3-534-40619-7



wbg Academic