

dtv

Das Phänomen Shakespeare entzieht sich allen Festlegungen und bleibt allzeit ein spannendes Rätsel. Über vierhundert Jahre hinweg ist sein Werk überraschend frisch und lebendig geblieben. Seine Gestalten erscheinen als Archetypen menschlichen Verhaltens, in denen auch wir Heutige uns wiederzuerkennen vermögen. Wie ist das möglich?

In einer Art Kaleidoskop erzählt Frank Günther von Shakespeares historisch ferner, fremder Welt, aber auch von der Gegenwärtigkeit seiner Werke und von jenem Shakespeare, der auf verschlungenen Wegen zu »unserem« geworden ist. Oder besser gesagt – von den vielen Shakespeares, die wir uns im Laufe der Zeit erfunden haben.

Frank Günther, Jahrgang 1947, studierte Anglistik, Germanistik und Theatergeschichte und arbeitete selbst als Regisseur am Theater. Seit über vierzig Jahren übersetzt er Shakespeares Werke. Inzwischen liegen 35 der insgesamt 37 dramatischen Stücke vor. Für seine herausragenden Übertragungen wurde er u. a. mit dem Christoph-Martin-Wieland-Preis, dem Heinrich Maria Ledig-Rowohlt-Preis und dem Johann-Heinrich-Voß-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ausgezeichnet.

William Shakespeare (1564–1616), in Stratford-upon-Avon als Sohn eines Handschuhmachers geboren, zog in jungen Jahren vom Land nach London und wurde Schauspieler und Bühnenschriftsteller. Auch als Lyriker erwarb er sich überzeitlichen Ruhm. Er gilt bis heute als bedeutendster Dramatiker der Weltliteratur.

Frank Günther

Unser Shakespeare

Einblicke in Shakespeares
fremd-verwandte Zeiten



dtv

Von Frank Günther sind
bei dtv erschienen:
Shakespeares Wort-Schätze (28023)
Shakespeares dramatische Hauptwerke.
21 Bände in zweisprachigen Ausgaben.
Übersetzt und herausgegeben von Frank Günther.

**Ausführliche Informationen über
unsere Autoren und Bücher**
www.dtv.de



2. Auflage 2016
2016 dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, München
© 2014 dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, München
Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Sämtliche, auch auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.
Umschlaggestaltung: Katharina Netolitzky
Satz: Greiner & Reichel, Köln
Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier
Printed in Germany · ISBN 978-3-423-14470-4

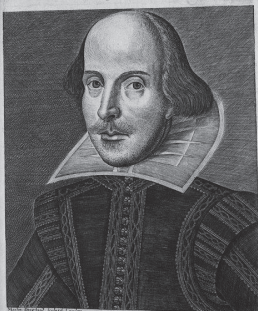
ZUEIGNUNG

William Shakespeare. Licht meines Lebens, Befeurer meiner Leidenschaften. Meine Sucht, meine Seele. *Wwwil-li-amm-shake-spppeare*: Die Zunge rollt schmiegsam über den Gaumen, dreimal schließen die Lippen sich kosend um Deinen Namen und rufen Dich bei drei im Explosivlaut in die Welt – Will. Jemm. Shake. S-pear.¹

O Du Einzigartiger, Du Weltweiser, Du Welterschöpfer, Du Weltverzauberer, Du Menschheitserfinder, Du Seelenabgrundergründer, Du Alles-immer-schon-gewusst-Habender, Du Alles-Beweisender, Du Halt in Untiefen, Du Leuchtfeuer im Grauen der Welt, Du Mein-dein-sein-unser-euer-ihr-Shakespeare, der Du jedem alles bist, was Du ihm sein sollst, Du Unfassbarer, Du Dich Entziehender, Du allen Zwecken Dienender, Du Chamäleon, Du proteischer Verwandler, Du Angepasster, Du Zwangsthema für Hausarbeiten, Seminararbeiten, Dissertationen und Habilitationen, Du Stoffgeber für Aufsätze, Essays und Bücher, Du Motto für Festschriften und Gedenkfeiern, Du Anreger für Weltentwürfe und Gedankengebäude, Du Paradeplatz für Theorieexerzierer und Hypothesenbauer, Du Gründer von Industrien und Karrieren, Du Arbeitgeber für Generationen von Texthandwerkern, Du Folterknecht gequälter Schulklassen, Du Köder für englische Touristenfallen, Du sinnentleerte Ikone gepflegter Langeweile, Du immer schon dagewesener Nichts-mehr-Sager, Du britischer Kulturexportartikel! Du Einer, der Du unzählige Shakespeares bist! Du Mein-dein-sein-unser-euer-ihr-Shakespeare! Der Du nichts bist als – ein Buch.

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES
COMEDIES, *Trag.*
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.



L O N D O N
Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1613.

To the Reader.

This Figure, that thou here seest put,
It vvvas for gentle Shakespeare cut:
Vvherein the Grauer had a strife
vvith Nature, to out-doo the life:
O, could he but haue dravne his vvitt
As vvell in brasse, as he hath hit
His face; the Print vvould then surpass
All, that vvvas euer vvrit in brasse.
But, since he cannot, Reader, looke
Not on his Picture, but his Booke.

B. L.

DAS BUCH
ODER
WIE WIR ES LESEN

Shakespeares Werkausgabe, die First Folio, sollte auf der Frankfurter Buchmesse laut Herbstkatalog eigentlich schon 1622 präsentiert werden; die Herstellung erwies sich aber als schwierig, sodass es erst im Folgejahr 1623 erscheinen konnte – sieben Jahre nach Shakespeares Tod. Zwei Schauspieler aus Shakespeares Truppe, seine Kollegen Henry Condell und James Heminges (gelobt seien ihre Namen in alle Ewigkeit!), hatten die 37 Shakespeare-Dramen zusammengestellt und damit achtzehn Texte für die Nachwelt gerettet: Diese wurden nämlich erstmals in dieser Folio-Ausgabe gedruckt und wären ohne Condell und Heminges für immer verloren gewesen. Nicht, dass das die Frankfurter Messebesucher im Jahr 1623 sonderlich gekümmert hätte: Wer war schon dieser Shakespeare aus England? Und wer las schon primitive Theatertexte in einem teuren Buch?

Über dieses alte Buch werden derzeit an jedem Tag, den der Herr Licht werden lässt, weltweit ca. 15 wissenschaftliche Studien veröffentlicht – und 1 Buch. Täglich. Ergibt im Jahr $365 \times 15 = 5475$ wissenschaftliche Studien und 365 Bücher. Auch das Buch, das Sie, liebe Leserinnen und Leser, hier in Händen halten, ist eines davon. 6000 Publikationen im Jahr über Shakespeare und sein Buch, das ergibt in zehn Jahre 60 000 Publikationen. Das ergibt in zwanzig Jahren 120 000 Publikationen. Das ergibt in dreißig Jahren ... und der Strom der Schriften über Shakespeares Schriften schwillt unermüdlich an, er übersteigt alle Pegelmarken anderer Schriften, die Heilige Schrift wohl ausgenommen, es hört einfach nicht auf, es wird wohl nie aufhören, obwohl es »scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig«, wie Goethe seuf-

zend schon 1813 seinen Aufsatz ›Shakespeare und kein Ende‹ begann – nur um selbst Weiteres über Shakespeare zu sagen, mit der schönen Entschuldigung für dergleichen redundantes Tun, es sei eben »die Eigenschaft des Geistes, dass er den Geist ewig anregt«. Ewig. Man schließt sich Goethe gerne an.

Aber möglicherweise ist dieses Angeregtsein nur eine schöne Illusion – denn wer kann, bei 6000 Publikationen im Jahr, die man alle *nicht* gelesen hat, denn wissen, ob das, was man da geistig angeregt Originelles denkt, nicht schon längst viel besser, origineller, vollständiger, konsequenter und schöner von anderen gedacht und gesagt wurde? Wer kann schon wissen, ob nach den vielen gelesenen Aufsätzen und Büchern über Shakespeare das angeblich Selbstgedachte nicht nur ein unbewusstes *pêle-mêle*, ein halbplagiatorisches Recyclen von vage erinnerten Versatzstücken ist, nur ein *rag*, ein aus den Gedanken anderer Shakespeare-Angeregter zusammengestoppelter Flickenteppich? »Wer heute über Shakespeare spricht, wird wohl tun, wenn er auf jeden Anspruch, Neues zu sagen, gründlich verzichtet!«, meinte schon 1887 der Kunsthistoriker Jakob Burckhardt.¹

Vor 450 Jahren wurde Shakespeare geboren. Mit jedem Tag, der vergeht, schieben sich mehr Bücher, mehr Geschichte, mehr Neuerung, mehr naturwissenschaftliches Verständnis, mehr Weltwissen, Welterfahrung und Weltbeherrschung zwischen uns und Shakespeare. Mit jeder Sekunde rückt Shakespeares merkwürdig faszinierende Zeit weiter von uns weg. Mit jedem neuen piepsenden Elektronikspielzeug, das uns zappelnde Abbilder der Welt über Elektronenflüsse als Wirklichkeit vermittelt und unseren Umgang miteinander verändert, wird eine neue Barriere zwischen uns und der Shakespeare-Zeit errichtet. Unsere Welt wird vom Bild, vom Blick, vom Auge dominiert – Shakespeares Welt war vom Ohr, vom Hören, von der Wunderwelt der Sprache bestimmt. »*Schau'n wir uns das Stück an*«, sagen wir heute, wenn wir ins Theater gehen, um dann Video-Projektionen zu bewundern; »*Let's hear a play*«, sagte man ganz anders zu Shakespeares Zeiten und ergötzte sich an den uferlosen, bunten Sprachphantasien der

Autoren. Für die Ohren war's mal bestimmt, für die Augen muss es heute aufbereitet werden. Wir rühmen ehrfürchtig Shakespeare für seinen angeblich riesigen aktiven Wortschatz von über 17 000 Wörtern – ohne zu bedenken, dass dieser in Wahrheit eher ärmlich ist, verglichen mit dem durchschnittlichen Wortschatz eines jeden heutigen Jack Smith oder John Miller im United Kingdom: Sie verfügen nämlich über etwa 60 000 Wörter, welche Zeugnis geben von vierhundertjährigem Zuwachs an Technik, Wissenschaft und Geschichte, vom Umfang heutiger Weltbenennung, Welterfassung und Weltneuerfindung.

Shakespeare, auf der Schwelle zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, wusste vom meisten, was heute jedes Schulkind weiß und zur alltäglichen Lebensbewältigung unabdingbar braucht, nichts. Er war fest eingebunden in die Vorstellungen, Konzepte und Gedankenhorizonte seiner Zeit. Sie ist uns Heutigen so fern wie der Mars – wir wissen mehr und anderes als der vordemokratische Shakespeare, der für seine Zeit über seine Zeit schrieb. Er schrieb nicht für uns Nachgeborene. Er schrieb in einer gefährlichen, unsicheren Umbruchsepoche für machtgierige Höflinge einer frühabsolutistischen Feudalgesellschaft, für ein sich allmählich entwickelndes, aufstiegsorientiertes Bürgertum, zu dem er selbst gehörte, und für eine breite Volksmasse, die zum größten Teil nicht lesen und schreiben konnte. All dies war überwölbt vom Totalitätsanspruch eines zwar kriselnden, aber den Alltag eisern beherrschenden christlichen Glaubens in militanter katholischer und protestantischer Ausformung. Die Hölle war so real wie der Himmel, der Gottesleugner war ein Schreckbild, wer sich autonom selbstbestimmen wollte, erschien als angsteinflößendes Monster. Davon handelt so manches Shakespeare-Stück. Die Erde wurde als grausames Jammertal voller Krankheiten, Pest und Krieg erlebt, und das Leben war kurz. Vieles in Shakespeares Welt und Werken erscheint uns als Aberglaube und Vorurteil, vieles als nackte Barbarei und Unmenschlichkeit. Seine Sprache ist oft kaum mehr verständlich. Shakespeare und seine untergegangene Welt sind uns fremd.

Trotzdem erscheinen Jahr für Jahr diese genannten 6000 wissenschaftlichen Schriften über Shakespeare. Alle behaupten implizit, dass Shakespeare für uns wichtig sei. Und tatsächlich: Wenn wir uns etwas eingelesen haben, uns an die befremdliche Sprache, an die Verse, an die seltsame Gesellschaft aus Kesselflickern und Königen, an die seltsamen Umgangsformen seiner Figuren gewöhnt haben, erscheint uns dies alles auf seltsame Weise bekannt und verwandt. Wir können uns zumeist mit den Sorgen, Freuden und Nöten der Gestalten identifizieren; wir können zumeist ihre Konflikte und Probleme nachvollziehen; wir staunen über ihre Schicksale, sind erschüttert von ihren oftmals extremen existenziellen Leidenschaften, erschrecken zunehmend über ihre Maßlosigkeit und teilen ihren bitteren Spott über die Weltverhältnisse. Es ist ein Rätsel, wie das möglich ist: Sie kommen uns hinter den historischen Einkleidungen und überholten sozialen Verhältnissen oftmals als sehr heutige, sehr lebendige Wesen immer näher. Und, ja, je länger wir in diesem Buch lesen, um so weitere Assoziationsräume eröffnen sich, um so uferlosere Landschaften der menschlichen Seele scheinen sich neu auszubreiten, bis man sich vielleicht beklommen fragt: Überfordert das Buch mich womöglich?

Wohl oft – aber auch nicht immer. Manchmal meinen wir zu spüren, dass uns etwas Wesentliches entgeht, wenn wir die Texte lesen; dass über Dinge geredet wird, die wir nicht so ganz nachvollziehen können; und wenn von »Ehre«, »Grazie«, »Königstreue« und »Edelmüt« gesprochen wird, merken wir, dass Shakespeares Personen ein Wertesystem haben, das uns doch ziemlich fremd ist. Und manchmal stolpern wir geradezu über Dinge, die wir auf gar keinen Fall mehr akzeptieren wollen: Todesstrafe für vorehelichen Geschlechtsverkehr wie in *Maß für Maß* z. B. erscheint uns geradezu als pervers und inakzeptabel – ein Stück, das in unserer Welt anscheinend nichts mehr zu sagen und zu suchen hat. Und wenn der Macho-Frauendompteur Petruccio in *Der Widerspenstigen Zähmung* über seine rebellische Ehefrau sagt:

Sie ist mein Hab und Gut, mein Land, mein Haus,
Mein Hausgerät, mein Acker, meine Scheune,
Mein Pferd, mein Ochs, mein Esel und mein alles ...

III,2,228

und »seine« Katharina zum Schluss erklärt, die Frau habe pflichtgemäß »die Hand dem Mann unter den Fuß zu legen«, so ist auch dies heute nicht mehr zu rechtfertigen. Dann sagen wir höflich: »Ach, das muss man eben aus seiner Zeit heraus verstehen« – und halten es im Stillen für reichlich verstaubt. Also versuchen wir, Shakespeare historisch einzuordnen.

Dafür gibt es ungeheuer viele Hilfen: *Educational-Shakespeare*-Kurse und Geschichtslektüre, Shakespeare-in-der-Schule-Handreichungen, ungezählte Monographien und Ausstellungen breiten das Panorama der faszinierenden elisabethanischen Epoche lebensprall und bunt vor uns aus. Wir lernen die Anwohner der Henley Street in Stratford kennen, erfahren viel über Jagdbräuche der Renaissance, machen uns kundig über die außenpolitischen Manöver von Königin Elisabeth, studieren das metaphernreiche elisabethanische Weltbild, erleben die englische Erschütterung über die erste Weltumsegelung von Sir Francis Drake, verspüren fast physisch das Gruseln der Katholikenverfolgung, wenn wir das ausgestochene Auge eines gefolterten und hingerichteten katholischen Priesters unter Glas betrachten, lernen vor allem alles über das elisabethanische Theater – und finden uns, als Krönung des historischen Interesses, im wunderschönen *Globe Theatre* am Themseufer in London wieder, wo uns Shakespeare-Stücke lebendig »original« gezeigt werden. Ein Einblick in Shakespeares ferne, fremde Welt, der uns für die Dauer der Aufführung in Elisabethaner verwandeln will.

Nun sagen andere, all das Historische würde uns gar nicht so sehr viel nutzen. Denn schließlich: Was gehen uns heute die Probleme der Leute von 1600 denn eigentlich noch an? Können wir uns, selbst wenn wir uns noch so viele historische Kenntnisse erarbeiten, wirklich in das fremde Weltbild und die ferne Sichtwei-

se eines Handschuhmacherssohns um 1600 hineinversetzen? Wohl kaum. Wichtiger sei doch, wo wir Heutigen uns in der *Essenz* der alten Geschichten wiederfänden, wenn wir sie lesen. Wir müssten Shakespeare zu uns und unseren heutigen Verhältnissen herüberholen, heißt es – wir müssten ihn aktualisieren. Ein Bestseller des polnischen Autors Jan Kott etablierte 1965 ein dauerhaftes Schlagwort im praktischen Umgang mit Shakespeare: »*Shakespeare, unser Zeitgenosse*«. Es suggeriert plastisch, dass Shakespeare auf eine merkwürdige Art überzeitlich sei: »Jede Epoche findet das bei ihm, wonach sie selbst sucht und was sie selber sehen will«². Ein Wunderschränkchen – für jeden gibt's in der Schublade genau das, was er sucht. Ob Shakespeare es wirklich zuvor hineingelegt hat? Oder legen wir es selbst hinein und finden es dann? Shakespeare ist demnach *immer* Zeitgenosse, »*for all times*«, wie schon sein Kollege Ben Jonson rühmend in der First Folio schrieb. Wunderbarerweise – denn wie kann das gehen? Gibt es eine überzeitliche menschliche Wesensart, ewig gleichbleibend über alle Epochen hinweg? Laut Kott sollten uns keine historistischen Betrachtungen über Vater und Mutter Shakespeare, Anne Hathaway, die Schafzucht in Warwickshire und die sozialen Verhältnisse in Stratford von 1564 interessieren, und die Strumpfhose als elisabethanisch korrektes männliches Standardkostüm hatte ausgedient. Sie erschien als wahrer Verhinderer einer tatsächlichen existentiellen *Erfahrung* mit Shakespeares Dramenwelt und ihren Konflikten. Shakespeare sei uns nah verwandt, wurde behauptet; wir müssten nur *unsere* Themen in Bruder Shakespeares alten Geschichten auffinden. Oder sie in sie hineinlegen.

Und es ist ja wahr – das schöne historisierende *Globe Theatre* in London und seine Schauspieler tun zwar so, als könnten sie uns zu Elisabethanern machen; tun für zwei Stunden so, als könnten wir Shakespeares Zeitgenossen werden; als könnten die heutigen Schauspieler die fotografierenden Touristen aus aller Welt, die sich um den Bühnenrand drängen, allein durch ein bisschen linkisches Haareverwuscheln in ein waschechtes elisabethanisches Publikum verwandeln. Aber das klappt natürlich nicht – da fehlt

es schon an den Äußerlichkeiten: am elisabethanischen pestilenzialischen Gestank von 3000 dicht gedrängt stehenden ungewaschenen Leibern in ungewaschenen Kleidern; am Brodem der ungeniert abgelassenen Pisse, denn es gab keine Toiletten; es fehlt der Gestank von geronnenem Blut von den grausamen Tierhartz-Veranstaltungen, die es in manchen Theatern gab, oder der von faulen Zähnen und altem Knoblauch; es fehlen die Nüsse, die der elisabethanische Zuschauer laut knackte und kaute und samt den zischend geöffneten Bierflaschen zu Wurfgeschossen gegen schlechte Schauspieler umfunktionierte. Es fehlt die unterschwellige Angst vor der tödlichen Ansteckung mit der Schwarzen Pest, die damals über jedem größeren Menschaufauf hing. Von den scharfen Waffen, die im Publikum ganz selbstverständlich jeder mann trug, gar nicht zu reden, denn wie leicht konnte man in ein Messer laufen – schließlich war man im Rotlichtbezirk in Southwark, wo finstere Gestalten lauerten. Und es fehlt vor allem das *Movens*, das die Londoner damals täglich zu Abertausenden in die Theater trieb: die brennende Neugier darauf, wie *ihre eigene, aktuelle Welt* da oben in dem brandneuen Medium der öffentlichen Unterhaltungstheater verhandelt wurde. Alles war Hier und Jetzt. Ein Spiegel der aktuellen Welt. Wir hingegen erleben heute im *Globe* alte Texte über alte Probleme, wir hören alte Witze, und wir verpassen die Ober- und Untertöne, die die alten Stücke für Shakespeares Zeitgenossen ehemals aktuell transportiert haben. *Unsere* aktuellen Probleme werden dort nicht verhandelt. Wir müssen sie mühsam in die Stücke hineinlesen. Wir werden keine Elisabethaner. Das wunderschöne, mit viel Liebe erbaute Denkmal des historischen Shakespeare-Verständnisses, das *Globe Theatre*, das jeder einmal besucht haben sollte, ist eine Simulation, wie eine begehbare Installation über das Neolithikum im Naturkundemuseum. Oder wie Neuschwanstein in Disneyland. Das historische Sehen hilft unserem Verständnis, aber immer nur ein Stück weit.

Wenn wir also nicht zu Shakespeares Zeitgenossen werden können, können wir laut Kott umgekehrt versuchen, Shakespeare zu unserem Zeitgenossen zu machen. Das machten und machen

die Theater notwendigerweise bei jeder neuen Inszenierung, die so ein altes Stück mit jeweils modernen Menschen *für* moderne Menschen verlebendigen will; da wird immer zuerst überlegt: Wo finden wir Heutigen uns in den alten Geschichten wieder? Was geht das uns an? Inwiefern ist uns all das verwandt – bei aller historischen Fremdheit? Shakespeares alte Stücke werden mit neuen Assoziationen und neuen Ober- und Untertönen aufgeladen, an die Shakespeare nie gedacht hat. Das ist völlig legitim: Ein Shakespeare-Stück ist kein Geschichtsunterricht und kein Museumstableau. Es muss *uns* betreffen. Es ist eine Binsenweisheit, dass jede Epoche auf ihre *Çaçon* die Brillengläser neu einschleift, durch die wir die alten Texte betrachten. Und so kann's dann vorkommen, dass »*unser*« Zeitgenosse Shakespeare – durch unsere heutige Brille gesehen – irgendwie Marx gelesen zu haben scheint, oder Sigmund Freud, oder Michel Foucault, Jacques Derrida, und Judith Butler. Sperrige neue Sichtweisen auf einen alten Text können spannend und erkenntnisträchtig sein. Umgekehrt können sie den Zugang zu Shakespeare auch *versperren*, und die Frage taucht auf, ob wir Shakespeare dabei wirklich als uns verwandten Zeitgenossen wiederfinden – oder ob wir den Fremden nur nach unserem Geschmack modisch verkleiden bis zur Unkenntlichkeit.

Vor einigen Jahren sah ich in Stockholm zum ersten Mal junge Paare Hand in Hand auf der Straße, die einander in Haartracht und Kleidung so ähnlich waren, daß man unmöglich sagen konnte, wer Junge oder Mädchen war – da fiel mir ganz plötzlich die Ähnlichkeit mit Viola und Rosalinde auf,

schrrieb Jan Kott und schloss daraus auf eine enge Verwandtschaft unserer Zeit mit der Shakespeare-Zeit.³ Nun ist eine solche Ähnlichkeit erst einmal reines Kostüm. Im Theater sehen wir heute den Römer Coriolan im NATO-oliven Tarnanzug mit Maschinenpistole und Springerstiefeln, Macbeth als Börsenbroker im Maßanzug, Hamlet im Strampelhöschen mit Schnuller. Das sind

zunächst recht äußerliche Verkleidungen; manchmal klappt's und erzählt Spannendes über den Kern der alten Geschichte, manchmal läuft es als modische Geste leer und verfehlt jenes Kraftzentrum des Fremd-Verwandten, das in den Stücken steckt. Manchmal wird ein Stück gar zum reinen Vehikel für ganz stückfremde Erzählungen: Wenn wir die Bankenkrise nebst Occupy-Bewegung anhand des *Kaufmanns von Venedig* darstellen wollen, aus keinem anderen Grund, als dass es ja hier wie da um Geld geht, so werden wir wohl den Reichtum von Shakespeares Stück verfehlen; oder wenn wir die popkulturelle Beliebigekeits-Assoziations-Maschine anwerfen und *Macbeth* plötzlich in Transsylvanien unter Vampiren spielt oder Othello der weiße Lead-Sänger einer Rockband auf Zypern wird, so ist das zwar »Shakespeare entstaubt« und geht vielleicht »geil ab«, ist poppig bunt und kultverdächtig, aber es könnte uns auffallen, dass bei solchen Ineinsetzungen etwas auf der Strecke bleibt. Das neue Kostüm ist in solchen Fällen entweder zu eng oder zu weit oder zu kurz oder zu lang – es passt den alten Figuren und Geschichten und Kontexten nicht so recht auf den Leib; und so wird, statt das Kostüm dem Leib anzupassen, der Leib passend gemacht. Zumeist wird er beschnitten, hier ein Finger, da ein Ohr, dort ein Arm weg, und er bleibt verstümmelt als Torso zurück. »Eine gelungene Vergewaltigung Shakespeares ist der Beginn eines neuen Stils«⁴, schrieb Jan Kott. Möglich; aber wenn die Vergewaltigung *nicht* gelingt ...? Der Versuch, verwandte Nähe gewaltsam zu stiften, kann ganz ungemein entfernen. Auch die Suche nach der radikalen Zeitgenossenschaft hilft uns nur ein Stück weit.

»Shakespeare heute« oder »Shakespeare historisch« – keiner der beiden Wege ist ein Königsweg zu Shakespeares merkwürdigen, fremd-verwandten Werken. Beide Wege sind erkenntnisträchtig und legitim. Ins Extrem getrieben, werden beide fragwürdig. Ob wir die Texte auf der Suche nach Shakespeare »heutig« oder »historisch« lesen – immer blicken wir letztlich in Zerrspiegel, in denen wir im »Shakespeare« wesentlich uns selbst erkennen. Große Texte sind immer klüger als ihr Autor: Sie halten mehr bereit, als

ihr Schöpfer bewusst erdachte. Wenn wir uns kühn heutig assoziierend im Sinnüberschuss der alten Texte wiederfinden wollen, sollten wir ihre widerständige historische Fremdheit nicht übersehen: Sie ist ein notwendiges Korrektiv für unsere produktive und übermütige Willkür der Aneignung. Das vertrackte Verhältnis von Verwandtschaft und Fremdheit muss bei Shakespeares Stücken immer wieder neu austariert werden.

Dieses Buch will von beidem erzählen: von Shakespeares historisch ferner, fremder Welt ebenso wie von jenem Shakespeare, der auf verschlungenen Wegen »*unserer*« geworden ist. Oder besser gesagt – von den vielen Shakespeares, die wir uns im Laufe der Zeit erfunden haben. Denn »Shakespeare«, unser Verwandter, besteht aus unseren Phantasien.

VON NOSTRIFIZIERUNG UND
ENT-ENGLISIERUNG
ODER
WIE SHAKESPEARE *UNSER* SHAKESPEARE WURDE

Zur Nation euch zu bilden, ihr hofft es, Deutsche, vergebens;
Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus.

Schiller und Goethe, Xenien, Nr. 96

Am Anfang war Deutschland wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe. Der Geist Shakespeares schwebte noch nicht über den deutschen Landen. So unglaublich es scheint – es gab einmal eine Zeit, als man in Deutschland von Shakespeare nichts wusste. Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts – Shakespeare war seit fast hundert Jahren tot, nämlich seit 1616, und in England längst mit dem Dichterlorbeer gekrönt – hatte man in Deutschlands gebildeten Bürgerkreisen kaum auch nur seinen Namen gehört. Das lag unter anderem daran, dass man ihn nicht recht lesen konnte – es gab keine einzige Shakespeare-Übersetzung, man stelle sich vor! Und auf Englisch lesen konnten ihn nicht sehr viele, denn Englisch war für die Deutschen nicht unbedingt die Fremdsprache erster Wahl: Das war damals Französisch, die internationale Kultursprache der Zeit, die Sprache der Höfe und der Bildung. Mit Französischkenntnissen bewies man, dass man *très en vogue*, auf der Höhe der Zeit und der Kultur war. Wer's nicht konnte, flickte bei jeder *occasion* mit *coquetterie* wenigstens französische Wörter in die *conversation* ein. Friedrich der Große von Preußen konnte später Deutsch nur radebrechen, hielt es für vulgär und betrachtete Französisch als seine Muttersprache.

Vorbild aller europäischen Höfe und Bürgerstuben war Frankreichs Prunkhof Versailles, der Nabel der zivilisierten Welt. Der

Festglanz der französischen Hofkultur überstrahlte seit Ende des 17. Jahrhunderts ganz Europa und erleuchtete auch die letzten Winkel der vielen deutschen Lande, denn eine einheitliche deutsche Nation gab es nicht. Es gab nur die deutsche Kleinstaaterei, einen Flickenteppich aus über 300 kleinen und kleinsten selbstständigen Fürstentümern im erschütterten Überbau des Heiligen Römischen Reiches; in ihrem Mittelpunkt rückständige Miniatur-Residenzen, die sich alle mühten, Versailles nachzueifern. Von der galanten Kleidermode, dem abgezirkelten Hofzeremoniell, den Umgangsformen bis zur korrekten Perücke war Frankreich der Maßstab: Seit Ludwig XIV. wegen Haarausfalls zur gelockten Zweitfrisur gegriffen hatte, wurde die weiß, blau oder rosa gepuderte Allongeperücke überall in Europa zum höfischen wie bürgerlichen Statussymbol.

Unter den Puderlocken verbreitete sich in den Köpfen auch das aus Frankreich importierte *cogito ergo sum* (*Ich denke, also bin ich*) des Descartes: der neue, mathematisch begründete Glaube an die Vernunft, der Rationalismus. Sein verspieltester Ausdruck waren die Gärten und Parkanlagen: Da wurde die wuchernde Natur mit Zirkel und Lineal zu geometrisch-mathematischen Wunderwelten gezähmt.

Das Universum war eine große rationale mathematische Maschine, man lebte laut Leibniz in der besten aller denkbaren Welten, alles war vernünftig geordnet und geregelt. Auch die Dichtkunst. »Die Gartenkunst und die dramatische Dichtkunst haben in neuern Zeiten ziemlich dasselbe Schicksal gehabt«, meinte Schiller später, 1793, »dieselbe Tyrannei der Regel in den französischen Gärten und in den französischen Tragödien. Dieselbe bunte und wilde Regellosigkeit in den Parks der Engländer und in ihrem Shakespeare.«¹ Und so war auch das Theater.

Mit dem Theater hatte es in Deutschland seit dem Dreißigjährigen Krieg lange recht schlimm gestanden. Zwar wurde überall an den Höfen und in den Residenzstädten der vielen deutschen Kleinstaaten Theater gespielt, ob am Hoftheater oder durch Wanderbühnen – aber es war grobschlächtiges Zeug, wie Gotthold

Ephraim Lessing später erinnert: »Unsre *Staats- und Helden-Aktionen* waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsre Lustspiele bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben.«²

Dies zu verändern, war ab 1727 ein 27-jähriger deutscher Gelehrter in Leipzig angetreten: der Professor für Poetik, Logik und Metaphysik, Johann Christoph Gottsched. Er war ein der Vernunft verpflichteter, aufrechter Bürger, der den Idealen der Frühaufklärung anhing und eine große emanzipatorische Mission hatte: Er wollte die konfuse deutsche Sprache, die rückständige deutsche Literatur und vor allem das chaotische und stilllose deutsche Theater reformieren. Er wollte den Traum eines deutschen Nationaltheaters verwirklichen, den damals viele Bürger angesichts des deutschen Zoten- und Rüpeltheaters träumten. Nach dem Vorbild der *Comédie-Française* sollte es eine Agentur des aufklärerischen Denkens für Bürger, »Volk« und Adel werden – ein allgemeines aufklärerisches Erziehungsinstitut. Es sollte in der deutschen Kleinstaaterie eine übergreifende deutsche Nation erst eigentlich formen helfen, denn die gab es noch gar nicht. Statt eines Nationalstaats also wenigstens ein Nationaltheater.

Zusammen mit der Leipziger Theaterdirektorin Friederike Caroline Neuber verbannte der vernünftige Gottsched als Erstes demonstrativ die Figur des pöbelnden, furzenden und frech anarchischen deutschen Hanswurstes von den Bühnenbrettern. Seine Vorbilder waren – was sonst – französisch: die Dramen eines Corneille und Racine.

Missionarisch verbreitete Literaturpapst Gottsched deren Dramentheorie, wie sie in der rationalistischen Dichtungsrezeptur ›L'Art poétique‹ des Nicolas Boileau dargelegt war. Es handelte sich um eine »Regelpoetik«, die auf die klassischen Vorbilder der großen »Alten« wie Horaz und Aristoteles zurückging. Dramen mussten nach korrekten Regeln geschrieben werden, die auf Vernunft gründeten, wurde da behauptet, und mussten vor allem einen moralischen Nutzen als belehrenden Anschauungsunterricht haben. Gottsched stellte sich – mit den französischen Dichtern –

eine Art Bastelanweisung für das Schreiben von Dramen vor. Das ging etwa so:

Der Poet wehlet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernechst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: ... Er erdencket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen. ... Dieses theilt er denn in fünf Stücke ein, die ungefehr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet.³

Ein Drama hatte also einen nützlichen moralischen Lehrsatz zu illustrieren. Der Dichter war pädagogischer Verpackungskünstler desselben im Dienste von Aufklärung, Vernunft und Humanität. Als oberstes Gebot galt Gottsched die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit des Werkes. Darunter verstand er nicht etwa naturalistische Abbildung der Realität, sondern ihm genügte die »Ähnlichkeit des Erdichteten mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt«⁴. Also war alles Wunderbare, Phantastische und Übernatürliche verboten – keine Geistererscheinungen, keine Götterauftritte und keine Feenreigen. Zentrales Gerüst seiner Theorie war die strenge Einheit von Ort und Zeit – Zeitsprünge in der Dramaturgie waren untersagt, denn »die besten Fabeln sind also diejenigen, die nicht mehr Zeit nötig gehabt, wirklich zu geschehen, als sie zur Vorstellung brauchen«⁵. Die Spielhandlung sollte idealerweise – gemäß einer etwas absonderlichen Wirklichkeitsauffassung– »wirklich« die genaue Dauer der Vorstellung haben. Sonst wäre es nicht natürlich.

Ebenso untersagt waren dem Dichter Ortsveränderungen im Ablauf der Handlung, denn

die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen, folglich müssen auch die spielenden Personen alle auf einem Platze bleiben, den jene