Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 36-37 (1971-1972)

Artikel: Leopold Lindtberg : Reden und Aufsätze
Autor: Lindtberg, Leopold / Jauslin, Christian
Kapitel: Shakespeares Königsdramen
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986697

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Interpret eines Kunstwerkes wird selten sein eigener Kommentator sein können. Das gilt für den Regisseur nicht anders als für jeden nachschaffenden Künstler. Wenn es auch möglich ist, über eine Inszenierung in ihren einzelnen Phasen und Arbeitsgängen zu berichten, so widerstrebt es doch demjenigen, der diese Vorgänge zu überwachen hat, sie zu schildern und zu deuten. Ein Kunstwerk, auch ein reproduktives, soll sich selbst kommentieren, und es in der Öffentlichkeit zu kritisieren und in seine Elemente zu zergliedern, ist nicht Sache des Ausführenden. Das ist einer der Vorteile — vielleicht einer der wenigen Vorteile, wird man sagen dürfen —, welche die Arbeitsteilung zwischen ausübendem Künstler und vergleichendem Kunstkritiker mit sich bringt.
Man wird dem entgegenhalten können, daß der Regisseur einer Aufführung sich täglich und stündlich mit jedem einzelnen seiner Mitarbeiter über das Kunstwerk auseinandersetzen und sich sehr genau darüber erklären muß, wie er es versteht, wie er es gedeutet und ausgeführt haben will. Was sich aber da vollzieht, ist Zwiegespräch, ist Arbeit an der lebenden Materie und nicht Theorie, wenn auch die Theorie in dieser Arbeit eine bedeutende Rolle mitspielt. Doch abgesehen davon, daß es dem Gefühl für künstlerischen Takt und Anstand widerspricht, künstlerisch-schöpferische Vorgänge in ein Licht zu zerren, dem sie nicht ausgesetzt sein wollen, wird gerade bei der Schilderung vorbereitender Arbeit, bei der Darlegung der wichtigsten Ausgangspunkte, der Abgrenzung der dramaturgischen und szenischen Probleme das Unwägbare, eben nur durch eine theatralische Aufführung Wiederzugebende, am meisten Gewicht besitzen und sich der Kommentierung entziehen.
Was indessen gesagt und gezeigt werden kann, ist das, was der Regisseur über sein Material weiß, wie er es zu verstehen glaubt, wie er sich zu beraten versuchte und was er als seinen Eindruck weiterzugeben wünscht, kurz das, was man in der Literaturkritik den Apparat nennt.

Die einzelnen Tragödien aus dem Zyklus der Shakespeare'schen Königsdramen sind ein vergleichsweise wenig betretenes Gebiet. Die beiden *Richard*-Dramen und *Heinrich IV.* gehören zwar zum festen

Repertoire der Bühnen. In Wien allerdings zählen auch diese Stücke, die auf englischen und deutschen Bühnen immer wieder erscheinen, zu den selten gespielten Werken. *Heinrich V.* und *Heinrich VI.* gehören aber beinahe zu den verschollenen Stiefkindern des deutschsprachigen Shakespeare-Repertoires. Ein geschlossener Zyklus der Königsdramen gar, wie er in Stratford immer wieder erscheint, ist einer der großen Einzelfälle im deutschen Repertoire. Die namhafteste Aufführung eines Königsdramen-Zyklus gab es in den Zwanzigerjahren an den vereinigten Bühnen der Städte Duisburg und Bochum unter der Leitung des höchstverdienten, als Entdecker wie als Gestalter bedeutenden Regisseurs Saladin Schmitt. Ich erinnere mich, daß damals zu diesem wichtigen künstlerischen Ereignis wahre Pilgerfahrten theaterinteressierter Menschen unternommen wurden. Das Zürcher Schauspielhaus hat während des Krieges einen Zyklus aufgeführt, der sich über mehrere Jahre erstreckte, *König Johann* mit aufnahm und *Heinrich VI.* aussparte, doch leider nie zu einer zusammenhängenden Darstellung der einstudierten Stücke führte.

Das Burgtheater hat im Rahmen des gegenwärtigen Zyklus bisher die beiden Teile von *Heinrich IV.*, für einen Abend bearbeitet, *Heinrich V.* und *Richard III.* herausgebracht. Für die kommende Spielzeit ist eine Zusammenziehung der Trilogie um *Heinrich VI.* auf einen oder zwei Abende geplant. Im Shakespeare-Jahr 1964, wenn die Welt des Dichters 400. Geburtstag feiern wird, soll *Richard II.* den Zyklus komplettieren, und für das gleiche Jahr ist eine zusammenhängende Darstellung aller acht Dramen, auf fünf oder sechs Abende konzentriert, geplant. Der Schönheitsfehler dieses Plans fällt in die Augen, es ist die mangelnde Chronologie, wesentlich bedingt durch dispositionelle Schwierigkeiten des Theaters, wie sie heute überall an der Tagesordnung sind. Der Theaterhistoriker wird aber kritische Stimmen beruhigen können. Die Dispositionen waren zu Shakespeares Zeiten nicht besser. Im Epilog zu *Heinrich IV.* verspricht Shakespeare bekanntlich eine neue Rolle für Falstaff im folgenden Stück. Shakespeare oder Richard Burbage oder wer immer damals Direktor des Globetheaters war, hatte ähnliches Pech wie heute Haeusserman. Der Darsteller des Falstaff nämlich, William Kempe, ging im nächsten Jahr zur Konkurrenz, und Shakespeare mag sich gesagt haben: ehe ich diese herrliche Rolle von einem andern Schauspieler spielen lasse, bringe ich Falstaff lieber um. In *Heinrich V.* wird demnach nur mehr Falstaffs Tod erzählt. Seltsame Schicksalsverbindung von Literatur und Bühne — der tragische Akzent, den das Ende des dicken Ritters trägt, ist einem theatralischen Unfall, vielleicht der Laune eines Schauspielers zu verdanken.

Auch in einem zweiten Fall kann sich das Burgtheater mit seiner nicht eben glückhaften Disposition auf Shakespeare berufen: auch Shakespeare hat seinen Königsdramen-Zyklus nicht in Übereinstimmung mit der Chronologie der historischen Geschehnisse verfaßt.
Im übrigen steht der Begriff «Königsdramen» nirgends genau fest. Mehrere Shakespeare-Forscher — vor allem die englischen — beginnen mit dem *König Johann* und enden mit *Heinrich VIII.* E. M. W. Tillyard, Shakespeare-Kritiker der Universität in Cambridge, läßt in seinem Standard-Werk «Shakespeare's History Plays» *Heinrich VIII.* beiseite und behandelt überraschenderweise *Macbeth* unter den Königsdramen, nicht aber *König Lear,* den wieder andere zu dieser Reihe zählen. Die Theater jedoch verstehen unter den Königsdramen die beiden großen Tetralogien, die sich — historisch-chronologisch gesprochen — von *Richard II.* über die beiden Teile von *Heinrich IV., Heinrich V.* und die drei Teile von *Heinrich VI.* bis zu *Richard III.* erstrecken.
Die acht Dramen fassen in mächtigem Bogen eine einzige gewaltige Tragödie zusammen, deren Ausgangspunkt Absetzung und Ermordung Richards II., deren Ende die Einsetzung Heinrichs VII. ist, des Richmond aus *Richard III.* Heinrich VII. aber ist der Großvater von Shakespeares Königin Elisabeth. Die politische Bedeutung der historischen Dramenreihe liegt auf der Hand. Dem elisabethanischen Publikum sollte die Untrennbarkeit von Recht und Rechtmäßigkeit, von der Wohlfahrt des Landes und der Treue zur Krone dargelegt werden. Der Mahnruf, der an die Nation erging, richtet sich gleichermaßen an Hohe und Niedrige.
Daß es trotz der Berufung auf historische Tatsachen und Quellen keine ganz gefahrlose Sache gewesen sein muß, in diesen Dramen nicht nur das hohe Lied der Dynastie zu singen, sondern auch Kritik an ihren tragischen Verirrungen zu üben, beweist allein die Tatsache, daß die Absetzungsszene aus *Richard II.* zu Lebzeiten der Elisabeth nicht gedruckt werden durfte. Welche Rolle das politische Theater aber im politischen Leben der Zeit gehabt haben muß, geht aus einem anderen verbürgten Faktum hervor: Am Vorabend der Essex-Verschwörung, die den Sturz der Elisabeth plante und blutig unterdrückt wurde, gab man in London *Richard II.,* das Stück der Entthronung eines Regenten, und zwar an Shakespeares Theater, dessen Gönner einer der Parteigänger des Grafen Essex war.
Die Königsdramen umfassen einen Zeitraum von etwa neunzig Jahren, vom Ende des vierzehnten bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts; ihr Abschluß fällt ungefähr mit dem Zeitpunkt zusammen, den wir gemeinhin als das Ende des Mittelalters bezeichnen.

Shakespeares Quellen sind in der Hauptsache zwei Chroniken, die von Raphael Holinshed und Edward Halle. Neuerdings wird dem *Mirror for Magistrates,* einer zeitgenössischen Sammlung von tragisch-historischen Monologen, von den abgeschiedenen Geistern großer politischer Figuren gehalten und im Geiste des Seneca verfaßt, großer Einfluß auf Shakespeare zugeschrieben. In diesem englischen *Fürstenspiegel* ist einer der Leitgedanken der Königsdramen vorweggenommen, die Hinfälligkeit der weltlichen Macht, den der Kerkermeister in *Richard III.* in den Satz zusammenfaßt: «Nur Schatten sind der Prinzen Herrlichkeiten.»
Nebst anderen dramatisierten Chroniken und Marlowes *Eduard II.* sind es vornehmlich die mittelalterlichen Spiele, die formal und gedanklich in den Königsdramen nachwirken. Der große englische Shakespeare-Forscher John Dover Wilson erbringt den Nachweis, daß *Richard II.* deutlich nach dem Schema des Mysterienspiels, *Heinrich IV.* nach dem der Moralität gestaltet ist. Hier sind Anhaltspunkte, die auch für eine moderne Darstellung der Königsdramen von Gewicht sein können.

Soviel heute bekannt ist, hat mit dem ersten Teil von *Heinrich VI.* Shakespeares dramatisches Schaffen begonnen. Keine Einigkeit besteht darüber, ob dieser erste Teil möglicherweise nur eine Überarbeitung eines bereits vorhandenen Dramas ist, oder ein autochthones Werk des jungen Dramatikers, das er im Stil der modischen Chronicle plays verfaßt hat. Dieser erste Teil der Trilogie über den sechsten Heinrich weist noch wenig Züge des kommenden genialen Gestalters auf. Im zweiten und dritten Teil erwächst der Dramatiker schon zu bedeutender Statur. Gestalten wie die großen Männerfiguren des alten Richard York, des Humphrey Gloster, der beiden Talbot und des schwarzen Clifford, Beziehungen wie die zwischen der jungen Königin Margaretha und ihrem Liebhaber Suffolk, der sie wie zufällig auf dem Schlachtfeld findet, seinem jungen König als Braut heimführt und damit für kurze Zeit zu verhängnisvollem Einfluß auf die Geschicke des Landes kommt, zeigen bereits die zu großer Kraft erwachsende Genialität der Gestaltung.
Diese Figuren sind von einer beängstigenden Wildheit und einem Ungestüm, wie sie vielleicht kein junges Kraftgenie der ganzen dramatischen Literatur mehr aufweisen sollte. Nur die Titelfigur selbst, der unheldische, rührende und hilflose Nicht-König ist noch etwas schattenhaft geraten. Diesem fehlt die Entwicklung in Höhe und Tiefe, die später die ihr nicht ganz unverwandte Figur von Richard II. zu einer der faszinierendsten Gestaltungen in Shakespeares Werk

machen sollte, nur übertroffen durch Shakespeares bedeutendste Figur, den Hamlet, zu dem Richard doch wohl eine wichtige, wenn nicht die wichtigste Vorstufe bedeutet. Und doch gibt es auch um Heinrich VI. herum Szenen von wundervoller Schönheit, Zartheit und Tragik. Eine der ergreifendsten des ganzen Zyklus ist das aus der Mysterientradition erwachsene Bild des frommen Königs, der während der Schlacht untätig und gramvoll auf einem Maulwurfshügel sitzt und sich zum Hirten einer frommen Herde wünscht, indes zu seiner Linken ein Vater den Sohn beklagt, den er in der Schlacht getötet hat, und zu seiner Rechten ein Sohn vor dem Vater kniet, dem von seiner Hand das gleiche widerfahren ist. Diesem Bild, das allein in seiner Triptychonform den kultischen Charakter erweist, gleicht in dem folgenden Werk des Zyklus, in *Richard III.*, die Klage der drei Frauen, die auf Englands Boden sitzen und ihr Schicksal beweinen.

Der überdimensionalen Breite des Stoffes von *Heinrich VI.* entspricht die Anlage des dreiteiligen Dramas, doch ist mit seiner Darstellung nicht nur ein riesiges historisches Pensum an Auf und Ab der Bewegungen, Siege und Niederlagen, des Wechsels in der Führung des führerlosen Englands bewältigt; dieser gewaltige Aufwand war notwendig, um von dem strahlenden Höhepunkt des (damals noch lange nicht geschriebenen) *Heinrich V.* in die Niederung zu führen, in der der Drache Richard sein Haupt erheben konnte.

Denn es ist keine Frage: Shakespeare muß — als er mit der Bearbeitung von *Heinrich VI.* beschäftigt war — den Plan der beiden Tetralogien zumindest in großen Zügen vor Augen gehabt haben. Gewiß ist nicht anzunehmen, daß er schon 1589/92, auf welche Jahre etwa man die Entstehung der drei Dramen um Heinrich VI. festlegt, gewußt haben wird, welche Bedeutung fünf oder sechs Jahre später etwa der Falstaff-Figur im Zusammenhang mit Heinrich IV. zukommen würde. (Daß dieser Teil sozusagen der Leckerbissen des ganzen großen Werkes werden würde, war zwar angesichts der Popularität von Falstaffs Vorbild, dem Lord Oldcastle, vorauszusehen. Welch dämonische Rolle Falstaff in der Darstellung des sittlichen Verfalls des Landes erlangen würde, das allerdings konnte damals noch nicht feststehen.)

Der große Plan freilich muß vorgezeichnet gewesen sein, denn er führt auf einer unendlich komplizierten, doch immer wahrnehmbaren Linie unbeirrbar von der Absetzung der *Rechtmäßigkeit,* nämlich in der Person Richards II., zur Absetzung jeden *Rechts* durch die Person Richards III. Die Könige Heinrich IV., Heinrich V. und Eduard IV. mußten sterben, Heinrich VI. und nach ihm vier Kronprätendenten ermordet werden, um dem nächsten Richard den

Platz zu Englands Thron frei zu machen, und Land und Volk mußten durch unsägliche Plagen reif gemacht werden für den «trefflich großen Wüterich der Erde, in wunden Augen armer Seelen herrschend». — Shakespeare schrieb nach dem Abschluß *Heinrichs VI.* zunächst die große Tragödie zu Ende, in der England unter der Herrschaft Richards III. in die tiefste Erniedrigung versinkt. Dann holte er von neuem aus und begann mit *Richard II.* die zweite Tetralogie, die er nach den beiden Teilen von *Heinrich IV.* mit dem nationalen Glanz- und Prunkstück *Heinrich V.* beendete.
In den Abschnitt von etwa zehn Jahren, in denen die beiden Tetralogien verfaßt wurden, fällt überdies die Entstehung von *Titus Andronicus, Romeo und Julia, Julius Caesar, Komödie der Irrungen, Der Widerspenstigen Zähmung* und weiteren zwei oder drei kleineren Komödien.
Als Shakespeare *Heinrich V.* beendete, war er ein reifer Meister; eine Distanz von einem oder höchstens zwei Jahren trennt ihn vom *Hamlet.* Dazwischen liegt *Macbeth* (die Tragödie der Versuchung), und die erste große Lebenskrise — vermutlich durch politische Ereignisse mitbedingt — steht vor der Türe.

Überblickt man den gewaltigen Bogen der beiden Tetralogien und den überquellenden Reichtum dieser weit über die Bedeutung des historischen Vorwurfs hinauswirkenden Kunstwerke, läßt man ihre großen und kleinen Gestalten nur in losem Reigen vorüberziehen, so wird man geblendet die Augen schließen vor der Großartigkeit, der Farbenpracht, dem Witz und der Kraft dieser Schöpfungen. Welche Aufgabe für das Theater ist hier geschaffen worden! Aus welcher Fülle kann hier geschöpft werden! Wie sorgsam aber muß doch auch dieser Reichtum gesichtet und geordnet werden! Wo beginnen? In diesem Gewimmel von Gestalten aus allen Bereichen der Phantasie, zwischen diesen Königen und Bettlern, Geistern und Säufern, Dieben und Helden, Huren und Heiligen, diesen Mördern und Clowns, in diesem Requisitarium des ganzen Welttheaters sich nur zurechtzufinden, sich zunächst nur genealogisch, nach Stammbäumen geordnet, halbwegs zu orientieren, ist eine Arbeit, eines neuen Herkules würdig. Ein einziger moderner Kommentar über ein einziges Stück von den acht umfaßt an die 400 Seiten, und berät man sich darin, wie viele Probleme bleiben ungelöst, ja überhaupt unangesprochen! Um das System darzulegen, nach welchem der Regisseur an sein Problem herangegangen ist, würde es eigentlich genügen, den Aufbau einer einzigen, beliebigen Szene minutiös zu beschreiben. Wahrscheinlich würde ein solches Vorgehen den Arbeitsprozeß besser erhellen als

eine große Zusammenfassung. In Ermangelung dieser Möglichkeit wird sich die Darstellung zumindest der äußeren Mittel, die eingesetzt wurden, auf einige Andeutungen beschränken müssen.

Um der Fülle Raum zu geben, mußte eine Spielfläche geschaffen werden, die übersichtlich gegliedert und leicht zu verwandeln ist. Auf dieser Spielfläche sollten die einzelnen Schauplätze durch wenige Andeutungen bezeichnet werden. Grundanordnung und sparsame Einzelheiten sollten der Atmosphäre des Ganzen sowohl wie jedes einzelnen Stücks der Dramenreihe gerecht werden. Im übrigen wollten Teo Otto und ich auf das, was man gemeinhin Bühnenbild nennt, verzichten.
So wurde ein System von hohen, eisenbeschlagenen Holzgestellen gewählt, die in wechselnder Anordnung den Bühnenraum lose begrenzen und zugleich in seiner ganzen Tiefe fühlbar machen. Holzbauten der Tudorzeit gaben die Anregung für die Form dieser Gerüste.
Die Holzgestelle bleiben durch alle Dramen des Zyklus unverändert, doch werden sie jeweils mit anderm Material und in andern Farben bestückt. Heraldische Elemente, Waffen, Portieren, Lederhäute, die zwischen derben Stricken hängen, Holzeinsätze, die altarflügelartig zu Triptychen geöffnet werden können, zerbröckelndes Gemäuer oder Strohmatten bezeichnen abwechselnd die einzelnen Schauplätze. Zu diesen, nur zeichenhaft wirkenden Dekorationsteilen treten einzelne wenige realistische Elemente wie Holz- oder Metallgitter, Türrahmen, Wandteile, Möbelstücke und Beleuchtungskörper, durch welche die Räume im einzelnen genauer bezeichnet sind. Ein einziges Dekorationsstück bleibt durch die ganze Dramenreihe unverändert: der englische Thron. Schwere Holzbalkone, die an den beiden seitlichen Portalen angebracht sind, dienen dem Zweck, den geschlossenen Charakter der Guckkastenbühne aufzulösen.
Die Spielfläche kann durch einen vier Meter hohen Vorhang in Vorbühne und Hinterbühne geteilt werden. Als Vorbühne dient der überdeckte Orchesterraum des Theaters. Der halbhohe Zwischenvorhang ermöglicht Verwandlungen auf der Hauptbühne während der Szenen, die auf der Vorderbühne gespielt werden. Material und Farbe des Zwischenvorhangs stimmen mit der Bestückung der Holzgestelle überein. Einzelne aus dem Schnürboden herabgelassene Schriftembleme dienen der geographischen Bezeichnung der Schauplätze.
Das ist alles. Wer mit derlei Problemen vertraut ist, wird in dieser Anordnung mühelos eine Abwandlung der alten Shakespeare-

Bühne erkennen, bei welcher nur die Proportionen zugunsten der Hinterbühne verändert sind, die in unserem, der elisabethanischen Bühne räumlich weit überlegenen Theater zur Hauptbühne geworden ist.

Die wesentlichen Farbakzente werden von den Kostümen gesetzt. Doch auch hier wird mit Sparsamkeit operiert. Dasselbe gilt für menschenreiche Szenen. Wer sich von den Aufführungen der Königsdramen Prunkaufzüge und gewaltige Massenszenen erhofft, kommt nicht auf seine Rechnung. Wo der szenisch-dramatische Vorgang ein farbiges Aufrauschen erfordert, sind Lösungen angestrebt, wie sie mit den Mitteln eines hochdotierten Theaters verantwortet werden können. Doch sind diese Bühnenmomente tatsächlich an den Fingern abzuzählen: das Krönungsbild in *Heinrich IV.*, die Überquerung des Kanals in *Heinrich V.* und das Tedeum nach der Schlacht bei Azincourt im gleichen Stück, der Auszug von Richards III. gewaltigem, schwarzem Heer sind solche vereinzelte optische Höhepunkte.

Daß Schlachtenszenen nicht mit kämpfenden Komparsenhaufen dargestellt werden, mag bedauern, wer sich an solchem Anblick ergötzen kann. Ich glaube mit einem Minimum an Mannschaft auskommen zu können. Das blutige Geschehen wird jeweils durch wenige Licht-, Ton- und Farbakzente angedeutet, wobei das Symbol der gekreuzten und zerfetzten Fahnen motivisch abgewandelt ist. Gekämpft oder gefochten wird nur von solchen Figuren, bei denen der gesprochene Text es erfordert. Diese Fechtszenen werden mit der Hilfe eines Fechtmeisters sorgfältig einstudiert.

Wer über eine Inszenierung zu berichten hat, wird ihr wesentlichstes Problem behandeln müssen: die Frage des sprachlichen Stils. Immer wieder aber kommt man zum Ergebnis, daß dieses Thema sich zwar am Beispiel erörtern ließe, doch mit bloßen Worten so wenig darlegen läßt, wie man mit Worten ohne Notenbeispiele einen musikalischen Vorgang beschreiben kann. Die Aufgabe wird doppelt schwer, wenn sie im Zusammenhang mit dem Burgtheater gestellt ist, seiner angeblichen Sprechtradition, oder gar mit dem sogenannten Burgtheaterdeutsch, dem grausigsten Slogan, den die Theaterwelt kennt. Es mag genug sein, wenn hier festgehalten wird, daß die Arbeit am Wort und an der Sprache die wichtigste und bedeutendste ist, die bei der Einstudierung von Shakespeares Tragödien zu leisten ist und daß sie nicht eine vereinzelte Arbeit, sondern ein ganzes Erziehungswerk stilbildender Art vorstellt. Sinn und Klang werden nach bestimmten Prinzipien in Übereinstimmung gebracht, dergestalt, daß das Ergebnis weder trockene Darlegung noch Wortkonzert ist, son-

dern eine lebendige Synthese von durchdachtem und durchblutetem Sprechen und der Sprachgestalt der Dichtung gleichermaßen entsprechend wie ihren dramatischen Vorgängen.
Mit diesen sorgsam aufeinander abgestimmten Stilmitteln wird der Versuch unternommen, an eines der lebendigsten Elemente des Theaters zu appellieren, an die Phantasie des Zuschauers.
Wenn dieser Appell irgendwann berechtigt ist, so ist er es bei einer Aufführung der Königsdramen. Denn Shakespeare selbst hat ihn einem dieser Dramen, dem zuletzt verfaßten, vorangestellt. Ich möchte es mir nicht versagen, hier einige von den Versen zu zitieren, die der Chorus aus *Heinrich V.* als Prolog der Vorstellung zu sprechen hat. Es sei bei diesem Anlaß auch unseres lieben und grenzenlos vermißten Freundes Albin Skoda gedacht, der diese Verse der Feuermuse mit wahrem Feueratem gesprochen hat:

O! eine Feuermuse, die hinan
Den hellsten Himmel der Erfindung stiege!
Ein Reich zur Bühne, Fürsten drauf zu spielen,
Monarchen, um der Szene Pomp zu schauen!
Dann käm', sich selber gleich, der tapfre Heinrich
In Marsgestalt; wie Hund' an seinen Fersen
Gekoppelt, würden Hunger, Feu'r und Schwert
Um Dienst sich schmiegen. Doch verzeiht, ihr Teuren,
Dem schwunglos seichten Geiste, der's gewagt,
Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
Solch großen Vorwurf. Diese Hahnengrube,
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? Stopft man wohl
In dieses O von Holz die Helme nur,
Wovor bei Azincourt die Luft erbebte?
O so verzeiht, weil ja im engen Raum
Ein krummer Zug für Millionen zeugt
Und laßt uns, Nullen dieser großen Summe,
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.

und weiter:

Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel,
Zerlegt in tausend Teile einen Mann
Und schaffet eingebild'te Heereskraft.
Denkt, wenn wir Pferde nennen, daß ihr sie
Den stolzen Huf seht in die Erde prägen.
Denn euer Sinn muß unsre Könige schmücken.

«Eure einbildsamen Kräfte» sind das Feld, das wir zu bestellen haben. Wir tun es mit den unsern.

Was bei einem kurzen Überblick über die bedeutendsten Figuren der Dramenreihe zunächst gefangen nimmt, ist die überströmende Fülle von Kontrasten. Da ist zunächst Richard II., der überzüchtete, genial-verspielte ewige Prinz, der mit seinem Leid kokettiert, dessen Lebens-Mittelpunkt das eigene Spiegelbild ist, und der doch in seiner Sterbestunde zur Kraft des Gedankens und zur Verantwortung findet. Mit seiner Tragödie ist der unlösbare Konflikt geschaffen, der das Verhängnis in Bewegung setzt. Richard erweist sich als unfähiger Herrscher, egozentrisch in einen Kreis eingesponnen, der ihn trotz all seinen liebenswerten Eigenschaften, seiner Anmut und Phantasie, untauglich zum Regieren macht.

Doch ist er König von Gottes Gnaden. Der Begriff wird in seinem ganzen feierlichen Gewicht auch von denen verstanden, die ihn absetzen müssen, die ihn schließlich auch physisch vernichten. Der geniale Kunstgriff Shakespeares in diesem Drama besteht in der Charakterisierung Richards, der kein Wahnsinniger ist, den man schonen muß, und kein Untier, das man zu Recht vertilgen würde. Er ist ein voll zurechnungsfähiger Mann, dem man keine mildernden Umstände zubilligen kann. Und doch weist er so exzeptionelle Züge auf, daß er unser ganzes Mitleid auf sich vereinigt. Die liebenswerten Seiten seines Wesens wirken über seinen Tod hinaus, sie werden später verklärt, und sein Duldergesicht, das beinahe heiligenmäßige Züge anzunehmen beginnt, schreckt den Schlaf von den Kissen seines Nachfolgers. Percy Heißsporn nennt ihn «Richard, die süße Rose», und Heinrich IV. erscheint neben ihm als der «Dornstrauch Bolingbroke».

Dieser Bolingbroke, der spätere Heinrich IV., ist die härteste und männlichste Figur unter allen Königen der großen Tragödie. Ein Realpolitiker und ein rechtlicher Mann, der doch nicht hart genug ist, um die Rolle des Usurpators auf ungebeugten Schultern zu tragen. Die schleichende Krankheit, an der Heinrich IV. zugrunde geht, ist eine ins Endlose gedehnte Sühne für das Unrecht, das er an Richard getan hat. Stück für Stück fällt aus der Statur dieses Kolosses; eine symbolische Tat der Buße schwebt ihm vor, ein Kreuzzug ins heilige Land. Es kommt nie dazu. Immer neue Hindernisse türmen sich zwischen Traum und Erfüllung: Abfall der Freunde, Mißgunst der Mitverschworenen, die ihm auf den Thron geholfen haben, Bürgerkrieg und immer neue Attacken der tückischen Krankheit. Heinrich büßt für eine politische Tat, die unvermeidbar geworden war und die kein andrer als er vollziehen konnte.

Als schwerste Strafe trifft ihn die vermeintliche Verworfenheit des ältesten Sohnes, des Prinzen Heinz, den der Vater notgedrungen

mit dem leichtfertigen Richard vergleichen muß. Die Zuchtlosigkeit, die er blutig bekämpft hat, ersteht ihm von neuem und umso fürchterlicher wieder, als er sie im Sohn und Nachfolger zu erkennen glaubt. Sie stellt den ganzen Sinn der Revolte gegen Richard in Frage und macht seine Absetzung zu einem ungeheuerlichen Frevel. Auf dem Totenbett stellen sich grausame Visionen ein:

Der fünfte Heinrich nimmt gezähmter Frechheit
Des Zwanges Maulkorb und das wilde Tier
Wird seinen Zahn an jeder Unschuld weiden.
(Heinrich IV., Akt IV, Sz. 3)

Die Apokalypse scheint auf, um den Niedergang anzukündigen, der sich allerdings erst zwei Generationen später vollziehen wird. Im politischen Bereich aber ist es gerade der sterbende Heinrich IV., der den Keim zur Vernichtung legt. Nach der Versöhnung mit dem Sohn und Nachfolger gibt er ihm einen letzten, verhängnisvollen Rat von erschreckendem Zynismus:

Gott weiß, mein Sohn,
Durch welche Nebenschlich' und krummen Wege
Ich diese Kron' erlangt; . . .
Und viele leben noch, mir vorzurücken,
Daß ich durch ihren Beistand sie gewonnen.
. . .
Und stehst du sichrer schon, als ich es konnte,
Du bist nicht fest genug, solang die Klagen
So frisch noch sind; und allen meinen Feinden,
Die du zu deinen Freunden machen mußt,
Sind Zähn' und Stachel kürzlich erst genommen.
. . .
Darum, mein Heinrich,
Beschäft'ge stets die schwindlichten Gemüter
Mit fremdem Zwist, daß Wirken in der Fern'
Das Angedenken vor'ger Tage banne.

In einfachen Worten heißt das nichts anderes als: um den Bürgerkrieg zu vermeiden, führe du Krieg in Frankreich! Der Rat wird befolgt. Der große, strahlende Höhepunkt des Zyklus sind Heinrichs Siege in Frankreich; der innere Zwist ist gebannt, sein letztes Aufflackern — die einzige kurzatmige dramatische Verwicklung in dem ganzen Drama, das dem jungen König Heinrich gewidmet ist — wird vor der Einschiffung erstickt; doch des Bolingbroke Prophezeiung erfüllt sich auch im negativen Sinne: mit dem Verlust der Positionen

auf dem Festland bricht der innere Zwist wieder aus und führt zur Katastrophe des Landes, die erst durch die Landung Richmonds und seinen Sieg über Richard III. aufgefangen wird.
Shakespeare muß es empfunden haben, daß er seinen Lieblingshelden, den jungen König Heinrich V., nicht allzu schwer mit der Verantwortung für diesen reinen Eroberungskrieg belasten durfte. Es ist nicht nur der letzte Rat des sterbenden Vaters, der ihm die Pflicht dieses Krieges auferlegt hat. Auch der Klerus schwätzt dem jungen König aus Gründen, die mit überraschender Offenheit in der ersten Szene von *Heinrich V.* bloßgelegt werden, diesen Feldzug auf. Der geistlichen Kasse droht ein bedeutender Verlust, wenn ein bestimmter Enteignungsantrag durchgeht. Um ihn abzuwehren, hat kein Geringerer als der Bischof von Canterbury, der erste Kardinal Englands, dem König eine Geldsumme für die Kriegsführung in Frankreich zur Verfügung gestellt, die größer ist, «als die Geistlichkeit noch je auf einmal seinen Vorfahr'n ausgezahlt». Und eben dieser höchste kirchliche Würdenträger Englands ist es, der in langer, umständlicher Rede dem König die genealogische, rechtliche und moralische Legitimation für den vom Zaun gebrochenen Krieg ausstellt. Es folgt die Provokation durch den französischen Hof mit der Übersendung der Tennisbälle, und nun steht der junge König schneeweiß da, zumindest in den Augen der chauvinistischen Masse, mit der Shakespeare als seinem Publikum rechnen mußte.
Auch einige gewiß nicht nur in unseren Augen verwerfliche Züge seiner Kriegsführung in Frankreich dürften ihm bei den Elisabethanern nicht allzu sehr geschadet haben: weder der totale Krieg, den er der Zivilbevölkerung von Harfleur, nicht zuletzt ihren Frauen und Jungfrauen, erpresserisch androht, falls die Stadt nicht gutwillig übergeben wird, noch der Befehl zur Tötung aller Gefangenen in der Schlacht bei Azincourt.
Es wäre sinnlos und verfehlt, solche dunklen Züge eines strahlenden Bildes nicht sehen zu wollen oder sie in einer Aufführung zu unterdrücken. Man kann sie allenfalls, wie es in der Aufführung des Burgtheaters geschieht, durch Kürzungen ein wenig mildern, weil solche Dinge in unseren Ohren doch einen anderen Klang besitzen, als sie zu Shakespeares Zeiten gehabt haben mögen.

Dieser junge Prinz und König ist vielleicht die realistischste historische Gestalt, die Shakespeare auf die Bühne gestellt hat. Schon darum dürfen ihre Schattenseiten nicht beschönigt werden. Jedem gewinnenden großartigen Zug seines Charakters entspricht ein leichtsinniger, gewissenloser. Was ist hier aus dem bescheidenen Vorbild

des Moralitätenspiels geworden, welch lebensvolle, überströmend vitale Gestalt ist aus dem Verlorenen Sohn geschaffen! Und wie sinnvoll ist dieser Charakter entwickelt! Der bezaubernde Taugenichts von einem Prinzen, dem doch immer die künftige Größe wie eine unsichtbare Krone über der Stirn schwebt, der prinzliche Playboy, der sich mit dem Abschaum der Vorstadt in der Gosse sielt und doch immer den regen Geist behält, um noch von dem letzten Trunkenbold seiner unwürdigen Umgebung die Würde des niedrigen Volkes zu lernen, mit dem er einst die glorreichen Schlachten schlagen wird — wie großartig, wie weise bereitet er seine Wandlung vor! Das Auf und Ab seiner Beziehung zu Falstaff allein könnte der Gegenstand einer Untersuchung von beträchtlichen Ausmaßen sein. Bis kurz vor dem Ende wissen wir nie genau, ob Prinz Heinz sich von Falstaff für den Hof oder ob er sich vom Hof für sein Lotterleben mit Falstaff beurlaubt. Und doch ist der Prozeß der Loslösung von dem Verführer minutiös vorgezeichnet. Jede einzelne seiner Szenen mit Falstaff ist voll des genialen Doppelsinns. Die ersten Sätze bereits, die Heinz mit Falstaff wechselt, die Androhung, Falstaff eines Tages mit dem Henkerposten zu betrauen, lassen den Zwiespalt in dem jungen Menschen deutlicher erkennen als der etwas aufgesetzte kleine Monolog: «Ich kenn' Euch all und unterstütz' ein Weilchen das wilde Leben Eures Müßiggangs.» Das wäre «Moralität» in jedem Sinn. Das Königsspiel jedoch, die Attacke, die er in der Rolle des eigenen Vaters gegen Falstaff reitet, seine Wut über die jämmerliche Darstellung der Majestät durch Falstaff, lassen die ganze Spannung ahnen, die hinter dieser Beziehung liegt. Ihr Höhepunkt wird in der Schlachtenszene erreicht, wenn die beiden Gegenspieler von Heinz, Falstaff und Percy Heißsporn, einander zum Töten nahegerückt sind.

In diesen kurzen Szenen um die Schlacht von Shrewsbury überschneiden sich alle großen Motive des Dramas in höchster dichterischer Konzentration. Falstaffs Monolog, sein Spekulieren um Ehre und Leben, Leben und Tod, Tod und Maske des Todes, Percys Ikarusflug, sein schmählicher Sturz, den der eigene, übervorsichtige Vater mitverschuldet hat, die unerwartete Wandlung seines hellen, freudigen, unbekümmerten Geistes zu plötzlicher Finsternis und die großartig-gleichgültige Geste, mit der Heinz den Leichnam des besiegten Helden dem überlebenden Feigling als Trophäe überläßt, all das, auf kunstvollste Weise ineinanderverflochten, verleiht dem Ende des ersten Teiles von *Heinrich IV.* eine poetische und dämonische Größe, die an Gewalt der Gestaltung durch nichts anderes in dem ganzen Bau der beiden Tetralogien, vielleicht durch nichts in Shakespeares gesamtem Werk übertroffen wird.

Es gibt in dem Koloß der Königsdramen geheimnisvolle Zusammenhänge, von denen sich nie wird sagen lassen, wie weit sie vom Dichter beabsichtigt sind. In diesem harten Männerstück, in dem sich Königswürde und Ganovenehre, Heldentod und Korruption, Rittertum und Völlerei, Gewissensqual und vergebliche Sühne zu einem wilden, unzüchtigen, grandiosen, tragikomischen Mummenschanz vereinigt haben, sollen wir doch von Zeit zu Zeit gemahnt werden, daß dies alles nur eine Station auf dem Wege ins dunkelste Dunkel ist, der mit dem Sündenfall des Vaters, mit dem ersten großen Rechtsbruch, der Absetzung Richards II., eingeschlagen worden ist. In Bolingbroke wirkt der Zweite Richard nach, in Falstaff, dieser üppigsten, faulsten und prächtigsten Blüte aus dem Sumpf, der einmal alles in sich schlingen wird, kündigt sich der Dritte Richard an.

Auf dem Höhepunkt ihrer großen Verfluchungsszene in *Richard III.* wird Margarethe Richard «Du Lump der Ehre!» nennen — «Thou rag of honour!» Blitzt da nicht die Erinnerung an Falstaff auf? An seinen großen Ehrenmonolog, den er inmitten von Toten auf dem Schlachtfeld hält? Die Ehrlosigkeit hat zwei Gesichter. Der Januskopf, der auf der einen Seite den Schelm, auf der anderen den Mörder zeigt: das ist das Symbol für den Sittenverfall des Landes. Falstaffs Charme darf nicht darüber hinwegtäuschen, welch ein korrupter Lump und Zyniker er ist. Was er über die von ihm angeworbenen Rekruten sagt, dieses «Futter für Pulver, Futter für Pulver! Sie füllen eine Grube so gut wie Bessere!» muß immer nachklingen. Hier haben wir den anderen «Lumpen der Ehre».
Prinz Heinz dagegen erhebt sich in einer wunderbaren Metamorphose, die einem großartigen Naturschauspiel gleichkommt, zu einem neuen Gottesgnadentum, dem nichts Usurpiertes, nichts Unrechtmäßiges mehr anhaftet. Er erhebt sich und schreitet über die Leichen seiner alten Freunde. «Glücklich sind die, welche meine Freunde waren», schreit Falstaff auf dem Wege zur Krönungsfeier, «und wehe dem Herrn Oberrichter!»
Der Herr Oberrichter aber ist inzwischen von dem jungen König, von dem er nur Willkür, Rancune und Chaos befürchtet hat, zu neuen Ehren erhoben und feierlich in seinem Amt bestätigt worden. Es ist eine der überraschendsten und festlichsten Wendungen des Stückes, wenn Heinrich, kaum zum König eingesetzt, mit seiner ersten Amtshandlung die Sorgen des Oberrichters — des «Lord Justice», des Herrn der Gerechtigkeit —, mit dem er seine kleine Privatfehde hatte, zerstreut und ihn zum «Vater seiner Jugend» bestellt. Aber das erste Opfer des neu eingesetzten Rechts heißt Falstaff.

Über die Hartherzigkeit, mit welcher der junge König seinen alten Kumpan verstößt, ist viel spekuliert und geschrieben worden. Keine psychologische und keine philologische Überlegung wird uns da je befriedigen können. John D. Wilson weist ist seiner meisterhaften Darstellung «The Fortunes of Falstaff» darauf hin, daß Falstaff ja niemand anders vorstellt als «old Iniquity», den alten komischen Teufel, den Verführer in der Moralität, der natürlich am Ende bestraft und verstoßen werden muß, dem auch kein Mitleid zukommt. Auch diese Erklärung reicht nicht aus, um unser Mitgefühl für den herrlichen, ehrlosen dicken Gesellen zum Schweigen zu bringen. Und Shakespeare macht es uns mit der rührenden, tragikomischen Erzählung von seinem traurigen Ende nicht eben leichter, über dieses Gefühl hinwegzukommen.

Es ist grausam, wie die alte Falstaff-Bande zerfällt, sich verläuft und zugrunde geht. Dortchen stirbt im Spital an der Lustseuche, Bardolf hängt für Kirchenraub, Heinrich selbst hat kein Wort der Gnade für ihn, nicht einmal mehr ein melancholisches Erinnerungslächeln, ehe er ihn baumeln läßt. Und der alte Pistoll schleicht, jämmerlich verprügelt und von einem schwachköpfigen, braven Haudegen von Unteroffizier mit Fußtritten und Beulen bedacht, nach Hause, um dort die Veteranenrolle zu Ende zu spielen, die Falstaff abgegeben hat. Die Welt und das Königreich haben andere Sorgen.

Ein einziges Mal wird in *Heinrich V.* noch Falstaffs gedacht: der gutmütige, verdrehte Fluellen erinnert sich seiner, und in einem der törichten geschichtlichen Vergleiche, die er von Zeit zu Zeit anstellt, spricht er von dem «fetten Ritter mit dem großen Bauchwamse», den Heinrich umgebracht hat wie Alexander ehedem seinen Freund Clitus bei einem Biergelage; der war, meint er, voller Späße, Pfiffe, Kniffe und Possen; aber sein Name «ist ihm vergessen» *(Heinrich IV.*, Akt IV, Sz. 7). Ich habe mir die Freiheit genommen, diese Szene, die im Original in anderem Zusammenhang steht, an die Stelle zu verlegen, wo Heinrich nachts von Lagerfeuer zu Lagerfeuer geht und die Gespräche seiner Soldaten mit anhört. Die Wirkung ist aus Gründen, die auf der Hand liegen, ungleich stärker. Aber gewiß entspricht auch sie der sentimentalen Anhänglichkeit, die wir Falstaff bewahren und über die sich Shakespeare und seine Zeitgenossen wahrscheinlich lustig gemacht hätten.

Heinrichs unvergleichlicher Siegeszug endet mit seinem frühen Tode. Er stirbt an einer Krankheit, jäh, unerwartet und unersetzbar. Mit den schweren Klängen eines Totenmarsches beginnt die Tragödie seines Sohnes. Eine grausame Leere entsteht nach ihm, ein Vakuum, das der unselige Heinrich VI., der als Kind zum König gekrönt wird

und ewig ein Kind bleibt, nie ausfüllen kann, das ihn und das Land verschlingen muß. Nun schießen die Nutznießer dieser Leere aus dem Boden, zerfetzen einander, zerstücken das Reich, verspielen ihr Erbe — Weiberregiment, Pfaffenregiment, Diadochenkämpfe folgen, Blut, Blut und Mord, Kindermord, Aufstände aus dem gärenden Sauerteig der vernachlässigten Massen, Kampf aller gegen alle unter dem anmutigen Namen zweier zierlicher Symbole: die Rosenkriege.
Große Gestalten ragen aus dem Chaos, eine der schönsten ist der alte Humphrey Gloster, den wir als Kind an dem Sterbebette seines Vaters Heinrich IV. sitzen sahen. Humphrey von Gloster ist der letzte, der das Rechtsprinzip aufrechtzuerhalten versucht. Er scheitert kläglich: seine eigene, alternde Frau geht in eine plumpe Falle, die ihr die Partei der Königin gelegt hat, und reißt ihn mit ins Verderben. Diese Königin Margarethe ist die einzige Frauenfigur von großem, beinahe männlichem Format im ganzen Königsdramen-Zyklus. Sie begeht scheußliche Taten und büßt grausam dafür. Als lebendes Mahnmal ragt sie aus der wirren, führerlosen Zeit in die schrecklichere Zeit der neuen Ordnung hinein, die Richard begründen wird.

Der Schweizer Anglist Max Lüthi, der vor wenigen Jahren ein vielbeachtetes Buch über Shakespeares Dramen publiziert hat, macht auf einen bedeutungsvollen Umstand aufmerksam:
«Die Bildwelt des zweiten und dritten Teils von *Heinrich VI.*, die den Bürgerkrieg darstellen, ist beherrscht vom Tier. Nicht wie im *Othello,* wo es, im Zusammenhang mit dem Spiel von Schwarz und Weiß, von Afrika und Stadtzivilisation, nur eine Grenzmöglichkeit, die Gefahr des Umschlags, des Selbstverlusts verbildlicht. Sondern gleichsam als Substanz, von der sich das Geschehen nährt. Sowie im zweiten Teil die Gier nach Macht alles andere zu überwuchern beginnt, ist es da. Als Heinrich VI. aus der Ohnmacht, in die ihn die Botschaft von Humphreys Tod geworfen, wieder zu sich kommt, da ist sein erstes Wort: Gott!, sein zweites aber: Tier. Suffolk, in welchem er den Mörder Humphreys ahnt, kann sein 'Rabenlied' nicht auslöschen, wenn er nun heuchlerisch wie ein Zaunkönig zirpt; seiner Hände Berühren schreckt wie Schlangenstich, sein Auge ist das des Basilisken.... Immer wieder ist die Rede von wilden Tieren, Wolf, Fuchs, Löwe, die ihre Opfer bedrohen, aber auch vom Metzger, der das Rind zur Schlachtbank führt, vom Bären, der die Hunde schreckt, und Hunden, die den Bären hetzen.»
Die Bilder, die Lüthi nennt, mögen ihre Herkunft von Marlowe oder noch älteren Vorbildern beziehen. Seine volle grausige Bedeutung

erhält das Prinzip aber erst in seiner Anwendung auf Richard Gloster, den nachmaligen Richard III., der im Sprachgebrauch seiner Umgebung geradezu zoologisch fixiert wird. Wenn Lord Stanley einen Boten zu seinem Freund Hastings schickt, um ihn vor Richard zu warnen, läßt er ihn erzählen, daß ihm im Traum «der Eber» den Helm abgestoßen habe. Und Hastings versteht sofort die Meinung. «Den Eber fliehen, bevor der Eber nachsetzt», meint er, «hieße nur den Eber reizen, dort Jagd zu machen, wo er's nicht gemeint.» Margarethe nennt ihn ein «wühlend' Schwein». Lady Anna schreit ihm zu: «das wild'ste Tier hat noch des Mitleids Regung!», und Richard antwortet zynisch mit dem Zirkelschluß: «Ich kenne keins und bin daher kein Tier.»
Der nominelle Sieger der Rosenkriege heißt Eduard IV. Er ist Richards ältester Bruder, kein schlechter König, ein tapferer Mann, jähzornig und gutmütig, ein Völler und Trinker ohne politischen Instinkt, aber ein Mann, der gern Frieden um sich hätte und vergeblich versucht, zwischen seinen Brüdern und der Partei, die sich um seine hübsche, bürgerliche Frau gebildet hat, Ruhe zu halten. Ihm ist der Epilog zu der gewaltigen Tragödie um Heinrich VI. überlassen:

> Tönt, Pauken und Trompeten, Leid, fahr hin!
> Wir hoffen dauerhaften Glücks Beginn.

Doch nach dem Bekenntnis, das Richard unmittelbar vorher in seinem Monolog abgelegt hat:

> Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
> Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
> Sie wohnt in Menschen, die einander gleichen,
> Und nicht in mir . . .

klingen Eduards Schlußworte wie barer Hohn.

Shakespeares Technik in *Richard III.* besteht in einer virtuosen Anwendung von conférence-artig gesprochenen Monologen der Hauptfigur. Während er mit dem Mittel des Monologs in *Heinrich VI.* sonst eher sehr sparsam umgeht, bleibt schon hier Richard gelegentlich allein auf der Bühne, um seine perfiden Pläne preiszugeben. Es ergibt sich dadurch eine ganz eigenartige, im modernen Drama würde man sagen: epische Spannung. Richard bezeichnet jeweils die dramatische Situation, bis zu der das Stück gediehen ist, und gibt dann in scharf pointierten, zynischen Formulierungen bekannt, in welche Richtung er nun das Spiel zu lenken gedenkt. Zugleich erläutert er

seine eigene psychologische Situation, die anfangs immer von seinem Mißwuchs bestimmt ist und von der absoluten Aussichtslosigkeit, sein Glück bei Frauen zu machen. Bis das alles ins Gegenteil umschlägt, bis er seiner Sache, seiner Überlegenheit, der Schwäche seiner Umgebung und seiner unwiderstehlichen Wirkung auf Frauen und Männer gewiß ist. Und hier setzt die Tragödie der Menschen um Richard ein.

Ist es dem frechen, schmierigen Unhold gelungen, seinen Bruder Eduard zu beschwatzen und, durch anonyme Verleumdungen gegen den mittleren der drei Brüder, gegen Clarence, aufzuhetzen, bis beide aneinander zugrunde gehen, so macht er sich nun alles um sich herum gefügig. Richard ist nicht nur darum eine der genialsten Schöpfungen Shakespeares, weil er zugleich der abgefeimteste und geistreichste Schurke ist, der je auf einer Bühne auftrat, sondern weil sich an ihm die Schwäche und Hinfälligkeit einer überrumpelten, ausweglosen Zeitgenossenschaft offenbart. Ist es schon unfaßbar, daß ein solcher Alptraum von einem Menschen alle anderen zu übertölpeln vermochte, so wird es völlig gespenstisch zu erleben, zu welcher freiwilligen Liebedienerei und Verleugnung ihrer selbst er im Handumdrehen — fast möchte man sagen, im Halsumdrehen — seine Umgebung bringen kann. In diesem Bereich ist *Richard III.* ein politisches Lehrstück ohnegleichen. Noch vor 50 Jahren galt das Stück als ein Schauerdrama, als eine der überhitzten Dichterphantasie entsprungene Utopie des Bösen, aber doch: «Das war ehedem paradox, doch jetzt bestätigt es die Zeit», heißt es im *Hamlet.*

Natürlich wäre es billig, *Richard III.* zu einer Paraphrase auf heutiges oder gestriges politisches Geschehen zurechtzubiegen. Aber der umgekehrte Weg ist nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten. Denn *Richard III.* braucht nur richtig gespielt zu werden, um den Beweis zu erbringen, daß alle Diktaturen, jede auf ihre Weise, durch seine Schule gegangen sind und daß die Menschen unter ähnlichen Voraussetzungen immer wieder auf ähnliche Art reagiert haben. Seltsamerweise gibt es aber doch Zuschauer und Kritiker, die auf diese erschreckende, in die Augen springende Identität nicht angesprochen werden wollen. Es ist belustigend, zu sehen, wie viele Menschen durch das zufällige und ungeschickte Auftauchen des Wortes «Charme» im Programmheft des Burgtheaters aufgescheucht wurden und höchst mißgestimmt nach der fehlenden Portion versöhnender Liebenswürdigkeit in der Darstellung des Richard gerufen haben.

Von dem historischen Richard — der ganz gewiß kein so abgefeimter Schurke war, wie Shakespeare ihn konterfeit hat — wissen wir, daß er zwar sehr wahrscheinlich seine beiden Neffen im Tower um-

bringen ließ, aber sonst ein recht umgänglicher und gesellschaftlich gewandter Mann gewesen ist. Gewiß wird der Richard im Drama in seiner ganzen Abscheulichkeit nur von Margarethe voll erfaßt, aber ist es nicht schon zu Beginn des Stückes bekannt, daß er Heinrich VI. im Tower umgebracht hat, daß er an der Tötung des jungen Eduard mitschuldig ist? Lady Anna sagt ihm seine Schandtaten auf den Kopf zu. Leugnet er sie etwa? Wieso erliegt sie ihm? Seinem Charme etwa? Dem Charme des Ebers? Oder erliegt sie der Faszination des Abscheus, den sie vor ihm empfindet? Ist die berühmte Verführungsszene nur ein perverser Vorgang, der perverseste, der sich auf einer Bühne darstellen ließe? Wieso erscheint diese völlig unglaubhafte Szene doch immer wieder möglich?

Zunächst läßt Richard sein Opfer sich totlaufen, sich in seiner namenlosen Empörung über Richards Erscheinen an der Bahre seines Opfers erschöpfen. Rede und Gegenrede folgen einander in rasender Schlagfertigkeit, denn Lady Anna ist alles andere als auf den Mund gefallen. Jeder Satz von Richard ruft ein gellendes Echo bei ihr hervor. Jeden Gedanken von Richard verkehrt sie in einen Fluch, eine Beschimpfung, in ein Hohnwort. Die wüsteste Provokation, die Anspielung auf ihr Schlafgemach, beantwortet sie mit einem verächtlichen Wortspiel. Schließlich versiegt ihre Kraft. Nun aber wird er ernsthaft, höflich, logisch. Und nun fragt er nach dem wahren Schuldigen in der doppelten Mordsache. Lady Anna, die nichts zu erwidern weiß, als daß *er* doch ganz alleine Ursach' *und* Wirkung gewesen sei, erfährt zu ihrem namenlosen Entsetzen, daß *sie,* daß ihre Schönheit der intellektuelle Urheber des Unglücks war. Daß ein verunstalteter, von der Natur verwahrloster Mann, der einer rasenden Liebe zu ihr verfallen war, sich nicht anders zu helfen wußte, als zu töten, was zwischen ihr und ihm stand.

Damit ist sie gefangen. Denn Lady Anna ist ein rechtlich denkendes, ein moralisch, christlich empfindendes Geschöpf und Richard ein verkommener Zyniker, bar jedes Gefühls, jeder Verantwortung, nur seinem eigenen Zweck verpflichtet. Anna ist nun plötzlich mitschuldig an dem Verbrechen. Mitschuldig? Schuldig! Allein schuldig! Ihre Schönheit hat nicht nur den Tod zweier geliebter Menschen verursacht, sie hat einen anderen, einen Unschuldigen, der ihr verfallen war, zum Verbrechen getrieben, angestiftet, verleitet. Und dieser Mensch kniet nun vor ihr und bittet, ihn zur Sühne zu töten. Gewiß, er hat ihren Gatten getötet und dessen Vater, den König, aber ihre Schönheit trieb ihn dazu an! Anna schreit auf und will ihm sein Schwert ins Herz stoßen, aber jetzt kann sie nicht mehr, was sie vor wenigen Minuten noch getan hätte. Sie läßt das Schwert sinken.

«Nimm auf den Degen, oder nimm mich auf!» Das war die Alternative. Sie läßt das Schwert sinken und erhebt den reuigen Sünder zu sich, an ihr Herz, an ihre zerschundene, geschändete Seele.
Was hat sich da abgespielt? Eine Exhibition perverser Verführung? Nein, offenbar eine höchst moralische Szene, ein Vorgang leidenschaftlicher Reue und christlicher Vergebung. «... und es freut mich sehr, zu sehn, daß Ihr so reuig worden», stammelt sie und nimmt den Ring an. Denn: «Annehmen ist nicht geben.» Was an Unbewußtem, raffiniert Verführerischem unterschwellig mit zum Schwingen gebracht worden ist, das weiß nur Richard, das weiß sie nicht, noch nicht! «In solcher Schnelle ward mein Weiberherz gröblich bestrickt von seinen Honigworten und unterworfen meinem eignen Fluch», bekennt sie als Richards Frau in später Erkenntnis.
Erliegt nicht Elisabeth dem gleichen Trick? Zwei Söhne hat er ihr gemordet und sie gibt ihm, nach verzweifelter Gegenwehr, ihre Tochter zur Frau. Man prüfe die Szene auf ihren Gehalt an Leidenschaft, an Logik, an Überzeugungskraft. Kein Argument ist zynisch genug, daß Richard es nicht schamlos in sein glaubhaftes Gegenteil verdrehen könnte. Zuletzt siegt der Hinweis, daß der totale Untergang Englands und der ganzen Christenheit unvermeidlich sei, wenn sie bei ihrer Weigerung bleibt. Unglaubhaft? Unwahr? Wie viele Mütter haben ihre Kinder dem Moloch sehenden Auges in den Rachen gestoßen! Und ihre jüngeren Kinder den geopferten nachgeworfen! Nur weil der Friede — sagen wir: Englands — davon abgehangen sei?
Aber bedarf es tatsächlich solcher Anspielungen? Müßte man nicht auf den Programmzettel von *Richard III.* nach bekanntem Muster die ausdrückliche Bemerkung setzen, jede Ähnlichkeit der dargestellten Figuren mit lebenden oder kürzlich verstorbenen Personen ist nicht beabsichtigt, sondern rein zufällig?

Der Münchner Anglist Wolfgang Clemen weist in seinem ausführlichen und überaus fundierten Kommentar zu *Richard III.* auf ein wichtiges Motiv hin, das die Figur durch alle ihre Phasen kennzeichnet und zum erstenmal in der Szene mit Lady Anna zu vollem Einsatz gelangt:
«Zum erstenmal zeigt sich hier Richards diabolische Kunst, in entscheidenden Momenten gerade dadurch zu siegen, daß er an die besten Seiten der von ihm umzustimmenden Menschen appelliert».
Es ist ungemein lehrreich, diese einfache und einleuchtende Deutung Clemens auf Richards Weg zu verfolgen, denn gerade da erweist sich die Schwäche und Anfälligkeit seiner Umgebung besonders klar

und tragisch. Ein Musterbeispiel, das Richard gemeinsam mit seinem brillanten und abgefeimten Verbündeten Buckingham vorexerziert, ist sein Vorgehen nach der Erledigung des braven, instinktlosen Hastings. Der Bürgermeister von London, der Lord Mayor, und die Vertreter der Bürgerschaft werden in einer grotesken Szene völlig überrumpelt, Richard benützt die Gewaltmaßnahme gegen Hastings zu einem blitzschnellen Staatsstreich. Mit verteilten Rollen wird der Bürgerschaft beigebracht, daß Richard soeben das Land vor dem gefährlichsten Umsturz bewahrt habe, daß er einen Verrat von monströsen Ausmaßen aufgedeckt und niedergeschlagen und England mit einer raschen Tat gerettet habe. Da er nun der Held des Tages ist, wird die Gelegenheit beim Schopf gepackt, und ehe die braven Leute zum Überlegen kommen, haben sie einen neuen König gewählt. Hier ist im übrigen ein instruktives Beispiel gegeben für den Rechtsverfall, dem das Reich seit dem Sturz Richards II. anheimgefallen ist.

Wie langsam, qualvoll und umständlich vollzogen sich da noch die Rechtsbrüche, welch kompliziertes Verfahren wurde in Bewegung gesetzt, um zuerst die Unrechtmäßigkeiten Richards, dann die seines siegreichen Gegenspielers Heinrich Hereford, des Bolingbroke, in die Tat umzusetzen. Und wie blitzschnell geht das jetzt alles bei Richard III. zu, nach der Demoralisierung des Landes durch Krieg und Bürgerkrieg.

«Was sollen wir tun, Mylord», fragt Buckingham, «wenn wir verspüren, daß Hastings unseren Plänen sich nicht fügt?» «Den Kopf ihm abhaun, Freund», antwortet Richard freundlich, «und wenn ich König bin, so fordre du die Grafschaft Hereford und alles fahrende Gut, das sonst der König, unser Bruder, hatte.» Damit ist das Geschäft erledigt: «Komm, speisen wir zu Abend.» Zu Richards Überredungskunst kommt nun unmißverständlich die versteckte oder offene Drohung mit der nackten Gewalt.

Was Richard von allen Schurken und Übeltätern der Königsdramen unterscheidet, ist sein vollkommener, von allen Emotionen abgesetzter, egomanischer Zweckrationalismus. Seine Absage an die Liebe in jeder Form, die aus seinem Monolog am Ende des dritten Teils von *Heinrich VI.* zitiert wurde, ist von imponierender Konsequenz. Nachdem er Anna überrumpelt hat, sagt er trocken: «ich will sie haben, doch nicht lang behalten»; nachdem der Sturm gelungen ist, mit dem er die Königin-Witwe überzeugt hat, hat er nichts als ein Wort des Ekels und der Verachtung für sie.

In seine Nichtachtung des Menschen aber ist er selbst mit einbezogen. Zwar beherrscht er bei wachen Sinnen sich und seine Umge-

bung mit eiserner Disziplin, doch *ein* Bereich ist seinem unbeugsamen Willen entzogen: der Traum. Im Traum versammelt sich gegen ihn alles in ihm, was er an menschlicher Regung ein Leben lang mit einem konsequenten Willensakt unterdrückt hat. Jedes Verbrechen, das ihm zuerst zu eigenem, grenzenlosem und entzücktem Erstaunen, später in voller Übereinstimmung mit seinem Zweckkalkül gelungen ist, zeigt sich im Traum in aller Scheußlichkeit. Alle geleugneten Beziehungen zwischen den Menschen — die Gefühle zwischen Verwandten und Brüdern, die Liebe zwischen Mann und Frau, das Mitleid mit Kindern, die Treue zum Freund — sprechen zu ihm wie zu einem gewöhnlichen Sterblichen, und jede Sünde, die er wider die Menschen verübt hat, steht einfach und unüberwindbar vor ihm.

Ich wurde gefragt, warum ich in meiner Inszenierung *Richards III.* darauf verzichtet habe, den schlafenden Richmond auf seinem Lager zu zeigen und die Geister auch zu dem Sichtbaren sprechen zu lassen, wie es das Stück vorsieht. Meine Antwort: Die Geistererscheinungen im elisabethanischen Theater hatten eine bestimmte Gesetzmäßigkeit, die mit dem damals sehr stark im Volk verankerten Glauben an solche Phänomene zusammenhing. Dämonologie war eine Art Wissenschaft, die ernsthaft betrieben und leidenschaftlich diskutiert wurde. So hat Jakob I. Schriften zu dieser Pseudowissenschaft veröffentlicht. Über die Geistererscheinung im *Hamlet* sind ganze Bibliotheken geschrieben worden. Angesichts der fast nur symbolischen Bedeutung, die dem Richmond in dem Richard-Drama zukommt, scheint es mir aber ein Schematismus, hier der Vorstellung der elisabethanischen Zeit wörtlich zu folgen.

Nicht die Tatsache, daß die Geister beiden Fürsten erscheinen, den einen verfluchen, den andern segnen, ist für uns von Bedeutung. Wichtig ist allein, daß Richards ein Leben lang unterdrücktes Gewissen ihn im Schlafe heimsucht, daß Richard *träumt,* die Geister beteten für den Sieg seines Gegners. Daß Richmond sich von den abgeschiedenen Geistern der Opfer Richards beschützt fühlt, ist gewiß nicht bedeutungslos. Aber Richmond eröffnet diese seine Überzeugung seinen Truppen: «Gebete Heil'ger und gekränkter Seelen, wie hohe Schanzen, stehn vor unserm Antlitz.» Ein Satz von so großer sprachlicher Schönheit und Kraft kann der realen Illustration wohl entraten.

Richards bedeutendste Szene ist sein Monolog nach dem Traum und das gewaltige letzte Aufraffen seiner Kräfte in der Ansprache an seine Truppen. Hier offenbart sich zum erstenmal in Shakespeares großem Werk die im Zusammenhang mit *Richard II.* schon erwähnte

überwältigende Gabe, seine tragischen Helden zum Tode zu bereiten. Nach *Richard III.* hat Shakespeare kein Drama geschrieben, in dem sich nicht in einem letzten Monolog oder in einer letzten großen Szene die ganze geistige und poetische Kraft des Dichters in der Hauptgestalt wie durch ein Brennglas gesammelt manifestierte.
Hier stellt sich dem zum Falle Reifen noch einmal die Frage nach der Liebe, die er verschworen hat, in seltsamster, philosophisch höchst faszinierender Gestalt: angesichts der ungeheuerlichen Schuld, die er auf sich geladen hat, angesichts einer vielleicht doch bevorstehenden Abrechnung, da Meineid, Mord, grauser Mord im fürchterlichsten Grad, jedwelche Sünd', in jedem Grad geübt, an die Schranke stürmt und «schuldig!» ruft — fragt er nach dem Erbarmen anderer, nach der Liebe der anderen und kommt zum Schluß, daß er mit niemandes Erbarmen zu rechnen hat, weil er keines mit sich selber fühlt. Die krumme Logik, mit der er ein Leben lang die Welt übertölpelt hat, wendet sich am Schlusse durch ihn selber gegen sich. Und er nimmt auch das auf sich.

Gewissen ist ein Wort für Feige nur

und

Uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz!
Rückt vor! Dringt ein! Recht in des Wirrwarrs Völle!
Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!

Härter, konsequenter kann man keinen Unhold in den Tod schicken.
Die letzten Opfer können Richard noch entrissen werden. Der junge Stanley, der als Geisel zurückbehalten war, verdankt sein Leben einer raschen, geistesgegenwärtigen Reaktion von Northumberland, und die junge Elisabeth, die Richard auf seinem Wege zur Entscheidungsschlacht der Mutter aus den Armen gerissen hat, wird nun Richmond vermählt und Englands erste Tudor-Königin werden.

Bei einer Aufführung des ganzen Zyklus außerhalb Englands ist es gewiß von geringer Bedeutung, die historischen und genealogischen Gesichtspunkte der Dramenreihe zu berücksichtigen. Die historische Treue der Dramen ist in jedem Fall umstritten. Shakespeares Quellen sind durch die Forschung überholt, und Shakespeare selbst ist mit ihnen wesentlich nach dramatischen und nicht nach historischen Überlegungen zu Werk gegangen. Was aber für alle Dramen des großen Dichters Shakespeare gilt, und zu allen Zeiten gegolten hat, die Verpflichtung nämlich, bei ihrer Aufführung eine lebendige Beziehung zum Erleben der eigenen Zeit, der Zeit des Zuschauers herzustellen, sollte das für einen Zyklus von historisch-politischen Dramen nicht ebenso große und größere Bedeutung haben? Niemand

wird die parvenühafte Meinung vertreten wollen, die Masse des dramatisch bewältigten Stoffes habe etwas mit seiner Qualität zu tun. Doch was für alle große und unvergängliche Kunst gilt, die Erkenntnis nämlich, daß erst ihre Befreiung aus den Fesseln des Primitiv-Stofflichen ihren Wert als wunderbare Dokumentation der menschlichen Phantasie erkennbar, ihre gleichnishafte Leuchtkraft erschaubar macht, das muß dort um so stärkere Geltung besitzen, wo nicht nur der *einzelne Mensch* als dramatisch-magnetischer Mittelpunkt eines einzelnen, in einem einzigen Drama dargestellten Ereignisses erfaßt wird, sondern wo er als das Glied einer großen, über Generationen reichenden Kette verstanden und sein Schicksal durch das große Sternbild bestimmt wird, dem er zugeordnet ist.

In einem Zeitalter, dessen wissenschaftliches Bestreben es ist, Zusammenhänge nach immer höher geordneten Systemen zu verstehen und Entsprechungen zu suchen, die diese Systeme miteinander verbinden, um sie dem menschlichen Geiste begreiflicher zu machen, bedarf auch ein solches theatralisches Unternehmen keiner besonderen Rechtfertigung vor der Öffentlichkeit. Vor sich selbst aber kann das Unternehmen sich nur dadurch rechtfertigen, daß es bemüht ist, jene besondere Art von höherer Übereinstimmung zu finden, die aus der überwältigenden *Vielfalt* eine große und überschaubare *Einheit* gestaltet.

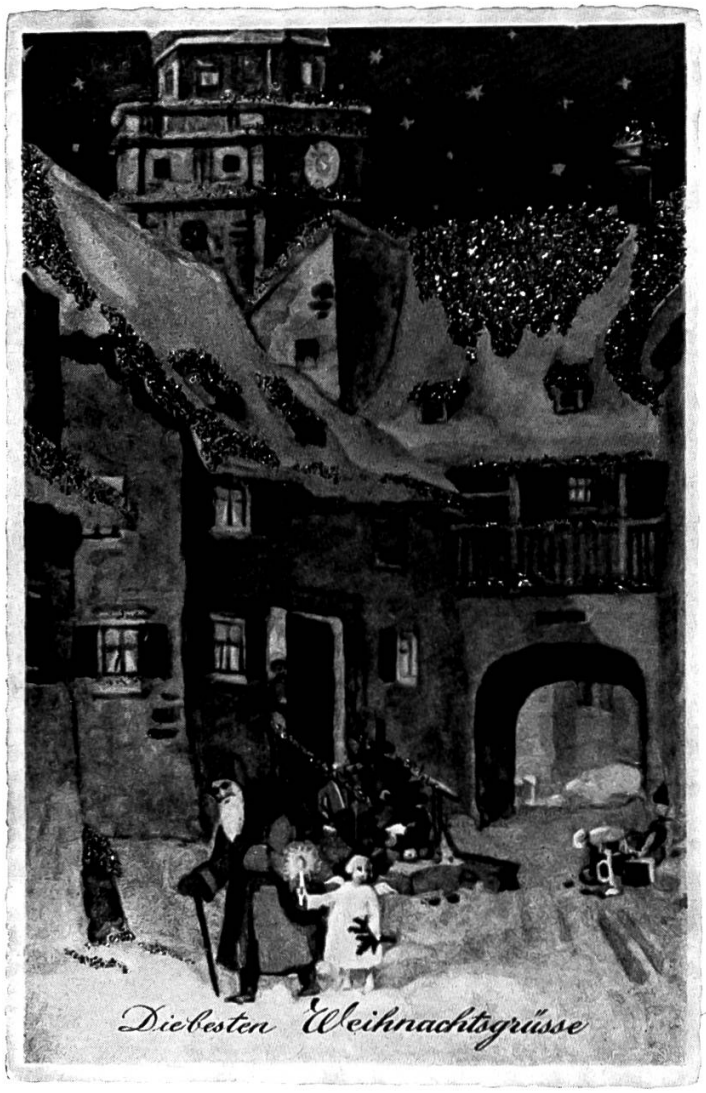
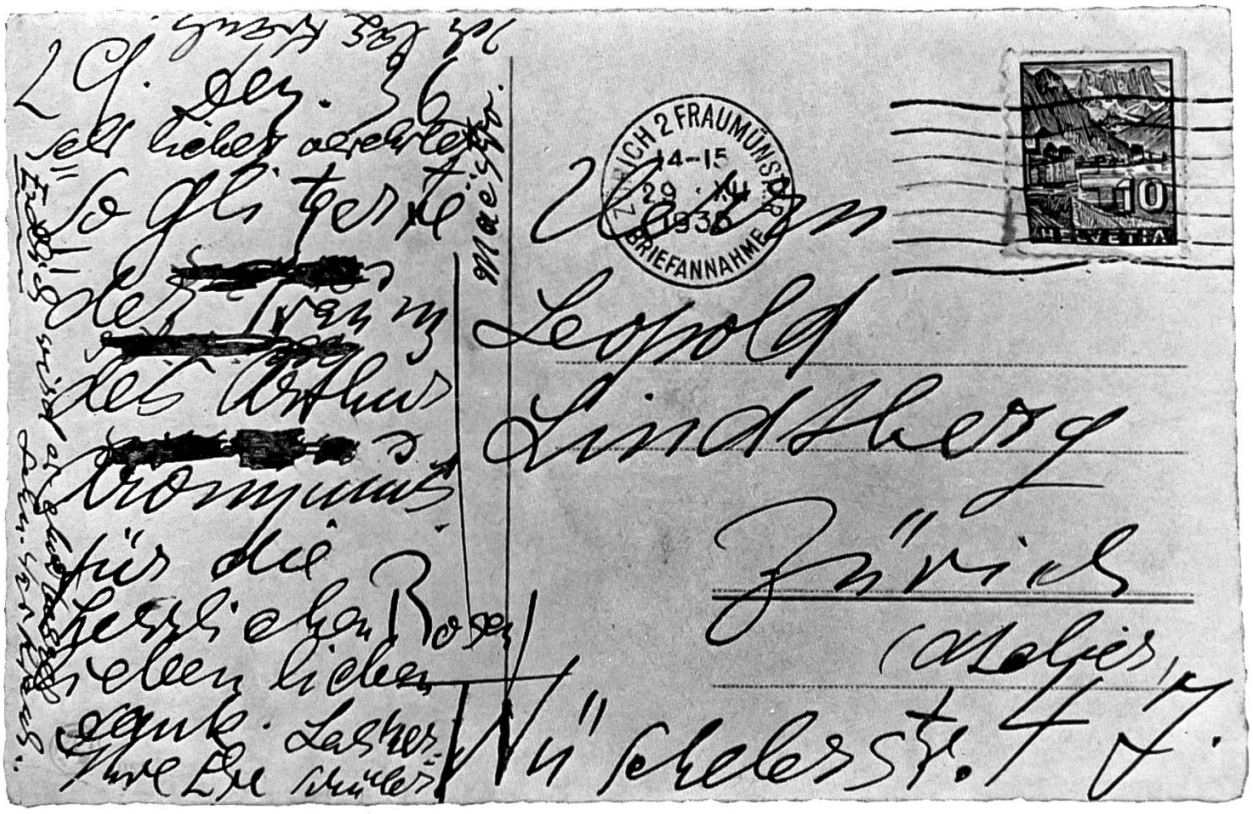
Die Mittel, die dafür eingesetzt werden müssen, sind nach meiner Überzeugung: Klarheit und Einfachheit im Großen, unendliche Sorgfalt und Genauigkeit im Detail. Nach diesen Prinzipien ist bisher bei der Bearbeitung der einzelnen Dramen, bei der Zusammenfassung von zwei Stücken für einen Abend und bei der bildmäßigen Konzeption der Szene vorgegangen worden. Nach dem gleichen Prinzip wurden bisher die Besetzungen der großen und kleinen Rollen festgelegt und der sprachliche Stil entwickelt. Jeden einzelnen der genannten Arbeitsvorgänge zu schildern, würde ebenso viele Referate erfordern. Was mit dem hier Gesagten bezeichnet werden konnte, sind nur die Ausgangspunkte, von denen aus die eigentliche Arbeit begonnen wurde und fortgesetzt wird. 1962

Berlin 1928.
Von links nach rechts:
Leonard Steckel
Werner Kepich
Leopold Lindtberg
Alexander Granach
Fritz Genschow
Erwin Kalser
Carl Hannemann

Foto A. Granach-Archiv, Akademie der Künste, Berlin

Die endlose Straße von S. Graff und K. E. Hintze, Schillertheater Berlin 1932 (Büttner, Menzel, Granach).

Foto von Gudenberg, Berlin



Karten-Gruß
von Else Lasker-Schüler
aus dem Jahre 1936
oben: Vorderseite
unten: Rückseite