

Jens Mittelbach

Die Kunst des Widerspruchs

Ambiguität als Darstellungsprinzip
in Shakespeares *Henry V* und *Julius Caesar*

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2002 von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena als Dissertation angenommen. Für die Drucklegung wurde sie geringfügig überarbeitet.

Bedanken möchte ich mich bei meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Wolfgang G. Müller, bei Herrn Prof. Dr. Kurt Müller, bei meiner Kollegin Frau Dr. Eva-Maria Orth und bei meiner Familie.

Besonderer Dank gilt dem Freistaat Thüringen, der mir im Rahmen seiner Landesgraduiertenförderung ein eineinhalbjähriges Stipendium gewährte.

Inhalt

Abbildungsverzeichnis.....	IX
1. Zum Gegenstand.....	1
2. Theorie der literarischen Ambiguität.....	7
2.1. Mehrdeutigkeit des Begriffes Ambiguität.....	7
2.2. Vagheit des sprachlichen Zeichens und linguistische Ambiguität.....	8
2.3. Einheit von Signifikant und Signifikat, Selbstreferentialität von literarischer Sprache.....	10
2.4. Mehrdeutigkeitsphänomene auf verbaler und textueller Ebene.....	14
2.5. Zusammenschau der Positionen.....	20
2.6. Definition textueller Ambiguität.....	23
2.7. Abgrenzung textueller Ambiguität von anderen Mehrdeutigkeitsphänomenen.....	27
2.8. Weiterführende Überlegungen.....	30
3. Das Historiendrama <i>Henry V</i>	33
3.1. Die kritische Debatte um <i>Henry V</i>	34
3.1.1. <i>Henry V</i> im Spiegel der älteren Forschung.....	34
3.1.2. Die Bedeutung des Tudor-Mythos.....	36
3.1.3. Die Forschung nach Tillyard: <i>Henry V</i> – Verherrlichung oder Anklage?.....	37
3.2. Kritik an der Kritik.....	39
3.2.1. Der Tudor-Mythos re-evaluiert.....	39
3.2.2. Anti-Tillyard.....	43
3.2.3. Rabkin und die Ambiguität.....	46
3.3. Gattung, Stoff und rhetorische Kultur.....	51
3.3.1. Definition des Historienstücks.....	51
3.3.2. Die Tudor-Chroniken.....	54
3.3.3. <i>The King's Two Bodies</i> , Machiavellis <i>Fürst</i> und die Bedeutung Fortunas.....	60
3.3.4. Einflüsse des mittelalterlichen Dramas, Marlowe.....	67
3.3.5. Ambiguität und die rhetorische Kultur der Renaissance.....	70
3.4. Ambiguität der Figur: Die zwei Naturen Henrys.....	73
3.4.1. Der Machtpolitiker.....	73
3.4.2. Die ‚Verschwörung des Schweigens‘, das Bienengleichnis und der Krieg.....	87
3.4.3. Der christliche Herrscher.....	96
3.4.4. Henry – Mensch und König?.....	107
3.4.5. Henrys Zwienatur: Drei Szenen.....	114

3.5. Ambiguität auf struktureller Ebene.....	125
3.5.1. Die Rolle des Chorus	125
3.5.2. Der Chorus und die Technik der ‚dramatischen Spiegelung‘	130
3.5.3. Fiktionalität und Historizität als Thema.....	135
3.5.4. Der Zuschauer als objektiver Beobachter	141
3.6. Generische Ambiguität.....	144
4. Das Römerdrama <i>Julius Caesar</i>	150
4.1. Die Kritik	150
4.1.1. Die Kontroverse um <i>Julius Caesar</i>	150
4.1.2. Ambiguität in <i>Julius Caesar</i>	153
4.2. Gattung und Stoff.....	160
4.2.1. Politisches Drama.....	162
4.2.2. Cäsar und der Cäsarenmord in der Rezeption der Renaissance.....	168
4.2.3. Ambige Dramatisierung des Cäsar-Stoffes bei Shakespeare	172
4.3. Ambiguität in der Figurenzeichnung	174
4.3.1. Caesar als Tyrann	174
4.3.2. Caesar als Opfer	183
4.3.3. Die Verschwörer – Brutus und Cassius	193
4.3.4. Cassius.....	194
4.3.5. Brutus	202
4.3.6. Die Gegenfiguren – Antony und Octavius	222
4.3.7. <i>Romanitas</i> und Stoizismus	229
4.4. Strukturelle Ambiguität.....	239
4.4.1. Die Struktur des doppelten Gipfels	240
4.4.2. Charakterkonstellation und szenische Entsprechungen	243
4.5. Ambiguität als ästhetisches Credo	245
5. Zusammenfassung und Ausblick.....	251
Literaturverzeichnis	257
Primärliteratur.....	257
Weitere Primärquellen	258
Sekundärliteratur.....	259
Namensregister	271

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: <i>Duck-rabbit</i> -Figur. (Entnommen aus W. J. Thomas Mitchell, <i>Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation</i> , Chicago, London: University of Chicago Press 1994, S. 54, Abb. 9).	16
Abbildung 2: Wittgensteins <i>duck-rabbit</i> -Figur. (Entnommen aus Ludwig Wittgenstein, <i>Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations</i> , Oxford: Blackwell 1953, S. 194).	17
Abbildung 3: „Neckerscher Würfel“	18
Abbildung 4: „Rubinscher Becher“	18
Abbildung 5: Charles Allen Gilbert, „All Is Vanity“	22
Abbildung 6: „My Wife and My Mother-in-Law“. (Entnommen aus Mitchell, <i>Picture Theory</i> , S. 47, Abb. 6).	23

1. Zum Gegenstand

That is hot ice, and wondrous strange snow!
How shall we find the concord of this discord?¹

[...] you should be women,
And yet your beards forbid me to interpret
That you are so.²

Um viele Stücke des Dramatikers William Shakespeare gibt es immer wieder kontroverse Diskussionen. Diese Tatsache scheint zunächst nicht weiter verwunderlich, glauben doch heute Kritiker und Literaturwissenschaftler sicherlich nicht mehr, daß es so etwas wie eine endgültige Interpretation literarischer Texte gäbe. Die Diskussionen um Shakespeares Dramen mögen im Grunde als Anzeichen dafür aufgefaßt werden, daß dem Werk des Autors eine prinzipielle Vielschichtigkeit eigen ist, die letztlich als das Gütesiegel seiner dramatischen Kunst gelten darf. Denn in der Tat scheint es ja ein Merkmal großer Literatur zu sein, daß sie ‚vieldeutig‘, d. h. vielfältig deutbar ist. Es ist also nur zu verständlich, daß literarischen Texten nicht nur unterschiedliche Aspekte beleuchtende, sondern auch divergierende oder zum Teil sogar erheblich voneinander abweichende Interpretationen widerfahren, und daß dies in besonderem Maße bei Texten geschieht, die von einem Autor stammen, der als der größte Dichter der Welt apostrophiert wird.

Kontroversität der Meinungen ist aber auch Symptom einer gewissen Ratlosigkeit im Umgang mit bestimmten Shakespeare-Texten. So werden die Dramen dieses Autors in problematischere und weniger problematische eingeteilt, und um ihren Vieldeutigkeiten, die selbst noch im Bereich der generischen Einordenbarkeit erhebliche Schwierigkeiten verursachen, Herr zu werden, ist sogar das (keineswegs klar umrissene) Genre des Problemstücks erfunden worden. Ein Rätseln über Shakespeares Dramen insgesamt zieht sich, in unterschiedlicher Ausprägung und bei sich wandelnder ästhetischer Wertschätzung des Rätselhaften, durch die gesamte Rezeptionsgeschichte. So empfand sie Goethe als geheimnisvolle Schöpfungen, deren letzte Bedeutung sich nie ganz ergründen ließe:

Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat) in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die präten-dierte Freiheit unsres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstoßt. Unser

¹ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, hg. v. Harold F. Brooks, London: Methuen 1979 (Nachdruck Routledge 1994), (The Arden Shakespeare), 5.1.59–60.

² William Shakespeare, *Macbeth*, hg. v. Kenneth Muir, London: Methuen 1951 (The Arden Shakespeare), 1.3.45–47. Weitere Versangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

verdorbner Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln.¹

Und A. C. Bradley z. B. sieht die größte Schwierigkeit bei der Interpretation dieser Stücke darin, daß sie den Leser oder Zuschauer häufig verwirren und man überdies nie mit letzter Sicherheit wissen könne, ob diese Verwirrung nun auf Shakespeares unendliche Meisterschaft in der subtilen Darstellung oder etwa auf seine Nachlässigkeit in der Schilderung zurückzuführen sei.² Mit der Erwähnung der kompositorischen Achtlosigkeit knüpft Bradley an einen Vorwurf an, der Shakespeare spätestens seit Dryden immer wieder gemacht worden ist, räumt aber zugleich die Möglichkeit ein, daß der Eindruck der Inkonsistenz und Widersprüchlichkeit dieser Texte von ihrem Autor intendiert sein könnte. Allerdings nur insofern, als dieser Eindruck sich aus einer besonders reichhaltigen, umfassenden, eben *subtilen* Darstellungsweise ergebe; insofern also, als er einer auf große Individualität bedachten Charakterisierung der einzelnen Figuren entspringe, die demzufolge auch in den jeweiligen Konstellationen als komplexe Charaktere aufeinanderträfen, woraus entsprechend vielschichtige Konflikte entstünden und komplizierte, nicht einfach nachzuvollziehende Handlungsabläufe folgen würden. Die Schwierigkeiten, über die emotionale, imaginative Wirkung des Werks hinaus zu einem vollen und befriedigenden analytischen Textverständnis zu gelangen, seien also vornehmlich Resultat einer besonders komplexen und detaillierten Darstellungsqualität; aus der Komplexität des Kunstwerks ergebe sich, ebenso wie aus der von natürlichen Phänomenen, eine unendliche Vielfalt der Betrachtungsmöglichkeiten, wobei die Auswahl *einer* notgedrungen zu einer inadäquaten Anschauung des Objekts führe, weil *die anderen* vernachlässigt würden.

Es ist also zuerst einmal die Komplexität des literarischen Kunstwerks, die zu Mehrdeutigkeiten und damit zu multiplen Interpretationen führt. Auf die vielfältige Deutbarkeit seiner Dramen ist wahrscheinlich Shakespeares Ruf als Universalist zurückzuführen. Schon Ben Jonson hatte ja dessen zeitlose Gültigkeit empfunden: „He was not of an age but for all time!“³, eine Einschätzung, die bis heute vertreten wird, neuerdings wieder mit Vehemenz z. B. von Harold Bloom, der so weit geht, zu behaupten: „The answer to the question ‘Why Shakespeare?’ must be ‘Who else is there?’“⁴ Wenn Mehrdeutigkeit in literarischen Texten besonders ausgeprägt ist, wenn Texte eine geradezu widersprüchliche Doppeldeutigkeit aufweisen, werden in der Literaturwissenschaft häufig auch Begriffe wie ‚Ambivalenz‘ oder ‚Ambiguität‘ verwendet. Besonders in der Shakespeare-Forschung tauchen diese Termini immer wieder

¹ Johann Wolfgang von Goethe, „Zum Shakespears Tag“, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche*, 40 Bände, Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*, hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998, S. 9–12, hier S. 11.

² Siehe A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London: Macmillan 1949 (Nachdruck der 2. Auflage von 1905), S. 76–78.

³ Ben Jonson, „To the memory of my beloved, The Avthor Mr. William Shakespeare: And what he hath left vs“, in: William Shakespeare, *The First Folio of Shakespeare (The Norton Facsimile)*, 2. Ausgabe, New York, London: Norton 1996, S. 10.

⁴ Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead 1998, S. 1.

auf. Auch die zwei hier zur Debatte stehenden Dramen *Henry V* und *Julius Caesar* werden mit schöner Regelmäßigkeit als ambige oder ambivalente Texte bezeichnet, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil Interpretationen dieser Stücke oft weit auseinanderzugehen, ja absolut konträr zu sein pflegen. Was aber konkret gemeint ist, wenn die Begriffe Ambiguität oder Ambivalenz verwendet werden, ist häufig nicht recht klar. Man hat oft den Eindruck, daß sie Verlegenheitsformulierungen darstellen, die mehr verdecken als sie erklären. Oft stehen sie in deutlicher Affinität zum Konzept der Komplexität und es ist – gleichzeitig oder abwechselnd – von Ambiguität und Ambivalenz, Komplexität und Mehrdeutigkeit die Rede.

Gewiß, Komplexität und Ambiguität stehen tatsächlich in einer gewissen Beziehung zueinander, und zwar insofern, als beide Phänomene dem Rezipienten bestimmte Blickrichtungen eröffnen, aus der er die Textwelt wahrnehmen kann. Wenn ein Text eine große Komplexität aufweist, so wird es in der Regel zunächst dazu kommen, daß der Leser dieses Textes, seinen Wahrnehmungsgewohnheiten entsprechend, eine der durch die textuelle Vielschichtigkeit ermöglichten Wahrnehmungsperspektiven einnimmt und den Text aus dieser Perspektive zu deuten versucht. Im günstigsten Fall ist er (oder wird er) sich der Perspektivität seiner Sicht dabei bewußt. Dann hat er die Möglichkeit, seine Perspektive auch zu wechseln und von einem oder mehreren anderen Blickpunkten aus auf die Welt des Textes zu schauen. Nun laden offenbar besonders manche der Dramen Shakespeares den Leser oder Zuschauer dazu ein, seine Perspektiven immer wieder zu überprüfen und unter Umständen auch zu wechseln. Die eigentümliche Art der Darstellung in diesen Stücken macht es dem Rezipienten nämlich oft nicht leicht, zu einer festen, eindeutigen Meinung über sie und über die in ihnen handelnden Figuren zu gelangen: Diese Stücke scheinen dem Rezipienten weniger eine Vielzahl von unterschiedlichen, mehr oder minder kompatiblen Deutungsmöglichkeiten anzubieten, als vielmehr eine begrenzte Anzahl solcher, die sich gegenseitig absolut ausschließen. Damit wäre allerdings eine andere Qualität erreicht, als jene, die mit dem Begriff Komplexität faßbar ist. Diese Texte sind offenbar wirklich ambig zu nennen. Durch den undifferenzierten Gebrauch der Termini wird dieser Unterschied jedoch verwischt. Auf diese Weise wird Ambiguität, obgleich häufig diagnostiziert, zu einem Begriff ohne Erklärungswert.

Ambiguität, das hat sich hier schon angedeutet, ist offensichtlich ein vom Autor bewußt eingesetztes gestalterisches Mittel. Gleichwohl werden ambige Shakespeare-Stücke in der Kritik noch heute mitunter so gedeutet, als würde sich ihre Aussage in einer der kontradiktorischen Lesarten finden lassen. In diesen Fällen wird die Doppel- bzw. Mehrdeutigkeit der Texte als ein Lapsus behandelt. Die betreffenden Interpreten tun den Texten Gewalt an, indem sie vorgeben, sie könnten, trotz dieses Lapsus, die eigentlich intendierten Textbedeutungen herausarbeiten. Sicherlich ist eine derartige Herangehensweise heute eher die Ausnahme, und die Vorstellung, daß Ambiguität eine Textintention sein kann, ist mittlerweile weithin akzeptiert. Wolfgang Müller merkt beispielsweise in seiner Einführung zum *Hamlet* in der Deutschen Studienausgabe an, daß dieses Stück grundsätzlich auf Ambiguität hin angelegt sei.¹ Und Bloom betont:

¹ Wolfgang G. Müller, „Einleitung“ in: William Shakespeare, *Hamlet* (Deutsche Studienausgabe, noch nicht erschienen).

I cannot solve the puzzle of the representation of Shylock or even of Price Hal/King Henry V. Primal ambivalence, popularised by Sigmund Freud, remains central to Shakespeare, and to a scandalous extent was Shakespeare's own invention.¹

In Blooms Bekenntnis offenbart sich freilich, was derzeit als der beklagenswerteste Mangel im Umgang der Kritik mit ambigen Texten bezeichnet werden muß. Wenn solchen Texten auch ein Recht auf ihre Ambiguität zugebilligt wird, so erschöpfen sich Interpretationen sehr häufig in deren Konstatierung. Die Frage, *wozu* Ambiguität in einem literarischen Kunstwerk dient, *was* ihre Wirkungen sind, bleibt dann entweder ungestellt oder wird lediglich dahingehend beantwortet, daß mit ihr eine enigmatische Qualität des Textes erreicht wird. Günstigstenfalls wird behauptet, daß sich der Autor mit Hilfe eines ambigen Changierens in der Textaussage dem Fällen politischer oder moralischer Urteile verweigere, eine Vermutung, die sich im Einklang mit der Universalismusthese befindet. Aber auch diese zunächst nicht unplausibel anmutende Annahme ist problematisch, weil Shakespeares ‚Urteilsfreiheit‘ ein alter Topos der Shakespeare-Kritik ist, der im Zusammenhang mit der besonders von den Romantikern empfundenen und emphatisch gefeierten ‚Naturtreue‘ Shakespearescher Figuren steht.² Diese Naturtreue fiktiver Personen kann letztlich nichts anderes bedeuten als eine realistisch wirkende charakterliche Komplexität. Wenn also der Begriff der Ambiguität verwendet wird, um die Art und Weise zu benennen, auf die Shakespeare sich moralischer Urteile enthält, so drängt sich der Verdacht auf, daß hier konzeptuelle Unklarheit herrscht. Dieser Verdacht bleibt bestehen, solange nicht klar definiert wird, was eigentlich konkret unter Ambiguität zu verstehen sei. Wird Ambiguität hingegen in Abgrenzung von Komplexität als unentscheidbare Doppeldeutigkeit aufgefaßt, dann hat die Feststellung einer auktorialen Abstinenz von Wertungen und Urteilen einen stark relativistischen Charakter, sofern nicht untersucht wird, was diese Abstinenz wiederum für eine Textfunktion hat.

Daß in der Literaturwissenschaft ein recht unscharfes Konzept von Ambiguität vorherrscht, das sowohl von umgangssprachlichen Bedeutungen des Begriffes und seiner Verwandten geprägt ist als auch von aus der Linguistik stammenden Vorstellungen, ist Resultat einer spärlichen systematischen Untersuchung der Thematik. Obgleich Ambiguität in aller Munde ist, existieren dazu nur wenige einschlägige literaturwissenschaftliche Studien. Zu nennen wäre zuerst natürlich William Empsons *Seven Types of Ambiguity*,³ ein schon älteres Werk, das sehr frei mit dem Begriff umgeht und das deshalb problematisch ist. In neuerer Zeit haben sich in der englischsprachigen Literaturwissenschaft Shlomith Rimmon und in der deutschsprachigen Christoph Bode mit dem Problem literarischer Ambiguität auseinandergesetzt. Bode vertritt in seiner *Ästhetik der Ambiguität* dabei ein weitgehend von strukturalistischen und dekonstruktivistischen Literaturtheorien geprägtes Ambiguitätskonzept, das – ähnlich wie Empsons – äußert liberal ist, ja das praktisch mit dem der ‚Offenheit‘ zusammenfällt,

¹ Bloom, *Invention of the Human*, S. 11.

² Zu Shakespeares Enthaltensamkeit in Bezug auf moralische Verdikte siehe Alfred Harbage, *As They Liked It. An Essay on Shakespeare and Morality*, New York: Macmillan 1947, S. 40–57.

³ William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), 3. Auflage, New York: New Directions 1966.

einem Konzept, zu dem nun freilich eine große Anzahl von Einzelschriften existiert.¹ Rimmon hingegen setzt in ihrer der Logik verpflichteten Monographie *The Concept of Ambiguity* auf einen sehr eingegengten Ambiguitätsbegriff.² Obgleich die beiden letztgenannten Studien sehr aufschlußreich sind, sind ihre Ergebnisse widersprüchlich, was nicht gerade zur Klärung der Problematik der literarischen Ambiguität beiträgt. In der Shakespeare-Forschung sind sie überdies meines Wissens kaum ‚produktiv‘ wahrgenommen worden, was sicherlich an ihren Untersuchungsgegenständen liegt: in der Hauptsache modernen Erzähltexten bei Bode und einem Roman sowie zwei Kurzgeschichten von Henry James bei Rimmon. Wenn in der Shakespeare-Kritik der Begriff der Ambiguität verwendet wird, dann noch meist in einer sehr vagen oder umgangssprachlichen Weise. Dazu haben die hier vorliegenden Untersuchungen zum Thema entweder selbst teilweise beigetragen oder sie haben daran nichts Wesentliches geändert. Zu nennen wären im ersten Fall Empsons weithin rezipiertes Buch, im zweiten Norman Rabkins *Shakespeare and the Problem of Meaning*. Rabkins Konzept von Ambiguität scheint in vielem mit dem Rimmons verwandt.³ Seine Studie ist auch aufgenommen worden, ist aber dann offensichtlich in der Welle des *New Historicism* bzw. des *Cultural Materialism* untergegangen, Strömungen, die sich dem Problem der Ambiguität in einer ganz eigenen Weise genähert haben.

Angesichts der derzeitigen Forschungssituation muß das Ziel der vorliegenden Arbeit also ein zweifaches sein. Zuerst ist es nötig, der Frage nachzugehen, wie Ambiguität in einem für den Umgang mit literarischen Texten hilfreichen Sinne definiert werden kann. Dabei muß Ambiguität natürlich von anderen Mehrdeutigkeitsphänomenen klar abgegrenzt werden. Es soll gezeigt werden, daß Ambiguität nicht nur ein gewünschtes, absichtlich erzeugtes Textmerkmal sein kann, sondern auch bestimmte Funktionen im Text erfüllt. Es ist also zu untersuchen, worin das expressive und ästhetische Potential von literarischer Ambiguität besteht. Sodann müssen die theoretischen Positionen anhand literarischer Texte überprüft werden. Wie zu zeigen sein wird, kann die konkrete Ausprägung von textueller Ambiguität in literarischen Kunstwerken aus unterschiedlichen Motiven, auf vielfältige Weise und zur Erzielung verschiedener Wirkungen erfolgen. Im Hinblick auf Shakespeare-Dramen ist bei der Untersuchung dieses Phänomens zudem der soziokulturelle und geistesgeschichtliche Kontext zu beachten. So spielt z. B. die rhetorische Kultur der Renaissance eine besondere Rolle.

Ambiguität ist ein Charakteristikum, das viele Shakespeare-Stücke aufweisen – wenn nicht auf der Textebene, so doch immerhin mikrostrukturell. Gerade solche Stücke, die in der Forschung wegen ihres unsicheren generischen Status oder aufgrund ihrer sich als tiefer Zwiespalt manifestierenden moralischen Problematik als *problem plays* klassifiziert werden, können mit dem hier vertretenen Konzept literarischer Ambiguität eventuell genauer gefaßt werden. Das gesamte Werk Shakespeares systema-

¹ Christoph Bode, *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen: Niemeyer 1988.

² Shlomith Rimmon, *The Concept of Ambiguity—the Example of James*, Chicago, London: University of Chicago Press 1977.

³ Norman Rabkin, *Shakespeare and the Problem of Meaning*, Chicago, London: University of Chicago Press 1981.

tisch auf Ambiguitätserscheinungen hin zu untersuchen, ist sicherlich eine interessante, jedoch im Rahmen dieser Studie nicht zu bewältigende Aufgabe. Aus diesem Grund scheint es sinnvoll, sich exemplarisch auf zwei Texte zu konzentrieren, *Henry V* und *Julius Caesar*, die in der Shakespeare-Forschung im allgemeinen als Marksteine auf einem Entwicklungsweg des Autors wahrgenommen werden. Ohne einem problematischen Evolutionismus das Wort zu reden, kann man sagen, daß sie auf unterschiedlich ausgeprägte Weise von textueller Ambiguität als Stilmittel Gebrauch machen. Gleichwohl lassen sich in diesen Texten gewisse Gemeinsamkeiten ausmachen. Ambiguität dient in beiden Dramen, die sich ja durch eine eminent politische Thematik auszeichnen, zur qualifizierten Auseinandersetzung mit der in der Zeit der Renaissance deutlich zunehmenden Konfrontation zwischen dem menschlichen Individuum und der Gesellschaft, in der es sich konstituiert, mit dem Konflikt zwischen dessen Wollen und deren Werten und Anforderungen – ganz so, wie es Goethe in dem oben angeführten Zitat formuliert. Die von Jacob Burckhardt schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts so eindrücklich beschriebene „Entdeckung des Individuums in der Renaissance“¹ scheint – trotz mancher Zweifel von Kulturhistorikern und Geschichtswissenschaftlern – in der Tat stattgefunden zu haben, was eine Ausdifferenzierung der Beziehungen, die zwischen dem Einzelnen und dem Gemeinwesen bestehen, zur Folge hatte. Shakespeare nähert sich dieser Grundproblematik auf dialektische Weise, indem er Ambiguität zum Darstellungsprinzip in diesen Texten macht. Die Gesellschaft wird nicht, wie es in der von der Romantik bestimmten Shakespeare-Forschung gern gesehen wurde, als unversöhnlicher Feind des einzelnen Menschen dargestellt. Das Individuum wird in Shakespeares Dramen nicht gegen das Gemeinwesen entworfen, sozusagen als dessen besserer Teil. Vielmehr wird der Mensch als ein Wesen gezeigt, das zu dem, was es ist, erst durch seine Einbindung in eine Gemeinschaft wird.

Ambiguität hat in beiden hier zu betrachtenden Dramen noch weitere Funktionen. Während sie in *Henry V* vor allem zur Erzeugung eines metadramatischen und meta-historiographischen Bewußtseins dient, stellt sie in *Julius Caesar* ein Mittel zur deutlichen Ästhetisierung dar. In beiden Fällen wird Ambiguität als ein höchst wirkungsreiches, aber auch metasprachlich effektvolles, d. h. auf sich selbst verweisendes Ver-textungsmittel eingesetzt, so daß im doppelten Sinne von Shakespeares Kunst des *Widerspruchs* bzw. *Kunst* des Widerspruchs die Rede sein kann.

¹ Vgl. besonders den gleichnamigen Abschnitt in Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), Köln: Atlas-Verlag, o. Jahr, S. 97–123.

2. Theorie der literarischen Ambiguität

2.1. Mehrdeutigkeit des Begriffes Ambiguität

Daß der Begriff der Ambiguität selbst durch ein großes Maß an Mehrdeutigkeit gekennzeichnet ist, hat schon Empson in seiner eingangs erwähnten, berühmten Studie herausgestellt:

‘Ambiguity’ itself can mean an indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or the other or both of two things has [*sic*] been meant, and the fact that a statement has several meanings.¹

Ich vernachlässige vorerst Empsons (wichtige) mehr pragmatische Verwendung des Begriffs in den ersten drei Fällen und wende mich im folgenden der von ihm gegebenen vierten Bedeutung zu. Selbst hinsichtlich dieses einen Aspekts ist der Terminus Ambiguität noch nicht unmißverständlich. So dient er zunächst dazu, das linguistische Phänomen der potentiellen Mehrdeutigkeit sprachlicher Zeichen zu bezeichnen. Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zum Beispiel definiert ‚Ambiguität‘ zunächst einmal allgemein als „eine Eigenschaft natürlicher Sprachen“, die es ermöglicht „mit einem finiten Satz von Elementen unzählige Bedeutungen zu generieren“². Quellen linguistischer Ambiguität liegen auf der phonologischen, lexikalischen oder syntagmatischen Ebene, es sind Erscheinungen wie die Polysemie, Homonymie oder grammatische Ambiguität. Die Domäne linguistischer Ambiguität ist der Satz. Erst im weiteren wird auf ‚literarische Ambiguität‘ als Spezialfall eingegangen. Unter dieser Form von ‚Ambiguität‘ verstehe man Mehrdeutigkeit auf der Textebene bzw. mit Bezug für die Textebene. Es ist diese Form, die in der vorliegenden Arbeit besonders genau betrachtet werden muß.

Wenn in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft der Begriff der ‚literarischen Ambiguität‘ verwendet wird, hat man in der Regel die poetische Qualität der sogenannten ‚Uneigentlichkeit‘ literarischer Sprache im Sinn. Literarische Mehrdeutigkeit ist dann eine grundsätzliche ästhetische Kategorie und meint vor allem die Erweiterung der „normalsprachlichen, ‚eigentlichen‘ Bedeutungen“³ um sogenannte ‚uneigentliche‘, nicht zuletzt auch auf das verwendete Sprachmaterial selbst bezügliche, was schließlich im „freien Spiel der Signifikanten“⁴ endet. Während im deutschen Sprachraum den sprach- und literaturtheoretischen Implikationen von ‚literarischer Ambiguität‘ besondere Beachtung geschenkt wird, verwendet man im englischen Sprachraum den Begriff *literary ambiguity* hingegen tendenziell weniger theoretisierend. Er taucht oft im weiten Sinn als Synonym für Begriffe wie Mehrdeutigkeit, Ambivalenz, Komplexität oder gar Obskürität auf. Texte oder Textabschnitte werden

¹ Empson, *Seven Types*, S. 5–6.

² Christoph Bode, „Ambiguität“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1., hg. v. Klaus Weimar, Berlin, New York: de Gruyter 1997, S. 67.

³ *Reallexikon*, S. 68.

⁴ *Reallexikon*, S. 69.

‚ambig‘ genannt, wenn sie mindestens zwei, oft aber mehrere Interpretationen zulassen, wenn sie Aussagen machen, die sich absolut oder auch nur in gewissem Maße widersprechen, oder wenn unklar bleibt, was ihre Aussage eigentlich ist. Der Begriff der ‚Ambiguität‘ hat in der englischsprachigen Literaturwissenschaft daher meist eine überaus vage Bedeutung. Er wird in der Regel ohne ein zugrundeliegendes kohärentes theoretisches Konzept angewendet, ist mehr dem praktischen und dem interpretatorischen Nutzen verpflichtet und hat weniger als im Deutschen den Charakter eines Fachterminus. Dabei muß freilich betont werden, daß alle Bedeutungen, in denen er verwendet wird, letztlich mit Hilfe der oben genannten theoretischen Betrachtungsweise erfaßt werden können: Die Aussage literarischer Texte ist immer das Ergebnis von ‚eigentlichen‘ und ‚uneigentlichen‘ Bedeutungsanteilen. Daraus ergibt sich, daß der Begriff ‚Ambiguität‘ sehr weit gefaßt ist: Sowohl in der deutsch- wie auch englischsprachigen Literaturwissenschaft wird er verwendet, um alle möglichen Mehrdeutigkeitsphänomene zu bezeichnen.

Wenngleich also die Auffassungen von ‚literarischer Ambiguität‘ in den verschiedenen Sprachräumen letztlich miteinander verwandt sind, ist mit der unterschiedlichen theoretischen Gewichtung auch eine unterschiedliche Perspektive auf das Phänomen verbunden. Beide Perspektiven sind in unserem Kontext von Bedeutung. Sie sollen deshalb auch beide näher betrachtet werden. Neben dem Begriff ‚Ambiguität‘ existieren darüber hinaus noch eine Vielzahl weiterer Termini, mit denen Mehrdeutigkeit in literarischen Texten zu beschreiben versucht wird oder die bestimmte Aspekte dieses Phänomens sowie damit verwandte Erscheinungen bezeichnen. Zu nennen wären neben den schon erwähnten (‚Mehrdeutigkeit‘, ‚Ambivalenz‘, ‚Komplexität‘ und ‚Obskürität‘) etwa ‚Vagheit‘, ‚Ironie‘, ‚Amphibolie‘ oder auch ‚Polyphonie‘ bzw. ‚Multiperspektivität‘. Diese Begriffe müssen zum Teil scharf abgegrenzt werden von dem, was hier als Textambiguität bezeichnet werden soll. Wenn im weiteren von Ambiguität im Sinne einer ganz allgemeinen Mehrdeutigkeit gesprochen wird, so wird dies – wie bisher schon geschehen – durch das Setzen in einfache Anführungszeichen markiert.

2.2. Vagheit des sprachlichen Zeichens und linguistische Ambiguität

Kehren wir zunächst aber einmal zur linguistischen Seite des Problems zurück. Die Natur der Sprache als eines arbiträren semiotischen Systems bedingt ja grundsätzlich eine gewisse Tendenz zur semantischen Vagheit von (isolierten, d. h. nicht in einem Kontext stehenden) sprachlichen Zeichen. Damit soll nicht etwa an der Möglichkeit gezweifelt werden, sich präzise auszudrücken. Man könnte vielmehr formulieren, daß gerade die Vagheit der Zeichen einer Sprache eine Bedingung für die Präzision der mit ihr gemachten Äußerungen ist. Vagheit sprachlicher Zeichen ist an sich nichts Merkwürdiges. Da Signifikanten relativ willkürlich Ausschnitte aus dem ‚Kontinuum der Erscheinungen‘ bezeichnen, gibt es notgedrungen Randbereiche, in denen es zu unbestimmter, nicht klar definierbarer Bedeutung sowie zu Überschneidungen mit anderen Begriffen kommt.¹ Das gilt im Prinzip wenn nicht für alle, so doch für die meisten

¹ Vgl. Max Black, „Vagueness: An Exercise in Logical Analysis“, in: *Philosophy of Science* 4, 1937, S. 427–455.

sprachlichen Zeichen.¹ In unserem Kontext allerdings sind diejenigen die interessanteren, bei denen dieser Randbereich vergleichsweise groß ist und deren Semantik deshalb recht weitgehend unbestimmt ist. Johannes Gijsbert Kooij nennt in diesem Zusammenhang zum Beispiel Farbbezeichnungen oder auch solche Abstrakta wie „knowledge“ oder „freedom“.² Solche vagen Zeichen haben, im Gegensatz zu ambigen, nicht zwei oder mehrere verschiedene, relativ klar umrissene Bedeutungen, sondern vielmehr *eine*, und zwar eine nebulöse. Während daher die verschiedenen Lesarten eines ambigen Ausdrucks alle gleich beweisbar sind, ermöglichen vage Begriffe verschiedene, aber im gleichen Maße unbeweisbare Auslegungen. Vagheit, so Rimmon in ihrer bereits erwähnten Untersuchung, „approaches the status of an inkblot used for Rorschach tests; it resembles no figure very clearly and therefore makes various projections possible.“³ Damit ähnelt die semantische Offenheit des vagen Ausdrucks gewissermaßen einer ‚Leerstelle‘ in einem Text⁴ und kann unterstützende Funktionen bei der Erzeugung von literarischer Ambiguität haben. Vagheit hat nämlich das Potential, Ambiguität gleichsam zu unterfüttern: Wenn z. B. ein vager Ausdruck mit einem ambigen zusammensteht, so kann die Vagheit des einen Leerstellen liefern, die, je nach dem, welche der möglichen Lesarten des anderen, ambigen Ausdrucks aktualisiert wird, so oder so ausgefüllt werden können.

Wie bereits angedeutet, existieren auf phonologischer, lexikalischer bzw. syntaktischer Ebene neben vagen Begriffen oder Konstruktionen darüber hinaus auch regelrecht ambige, d. h. Ausdrücke, die mindestens zwei vergleichsweise klar angebbare Bedeutungen haben. Derartiges ist etwa bei Phänomenen wie Polysemie („Läufer“ als Sportler oder Schachfigur) und Homonymie („Kiefer“ als Knochen oder Baum)⁵ zu beobachten. Als Beispiel für grammatische Ambiguität mag folgender Satz dienen: „My son has grown another foot.“⁶ Soweit diese Formen von Ambiguität nicht von gestalterischer Relevanz sind, soweit also z. B. polyseme oder homophone lexikalische Einheiten oder grammatisch ambige Konstruktionen selbst in einem größeren Kontext nicht ohne weiteres disambiguiert sind und so zur Erzeugung von Ambiguität auf der Textebene beitragen, ist deren Beschreibung vor allem Aufgabe der Linguisten und in dieser Arbeit nicht von Interesse. Daß aber Ambiguität, die sich schon auf dem Niveau des sprachlichen Zeichens manifestiert, unter Umständen zur Ambiguität größte-

¹ Vgl. Johannes Gijsbert Kooij, *Ambiguity in Natural Language. An Investigation of Certain Problems in Its Linguistic Description*, Amsterdam, London: North-Holland Publishing Company 1971, S. 119.

² Siehe Kooij, *Ambiguity in Natural Language*, S. 119.

³ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 19.

⁴ Siehe hierzu die von Roman Ingarden entwickelte und u. a. von Wolfgang Iser diskutierte und erweiterte Leerstellentheorie der Rezeptionsästhetik; Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen: Max Niemeyer 1968; Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 3. Auflage, München: Wilhelm Fink 1990 (Uni-Taschenbücher 636).

⁵ Beispiele aus dem *Reallexikon*, S. 67.

⁶ Es handelt sich hier um grammatische, kaum aber um semantische Ambiguität, denn die zweite Interpretation des Satzes ist ohne lebensweltliche Empirie und scheidet damit für die meisten vorstellbaren Kontexte aus.

rer Textabschnitte oder gar des ganzen Textes beitragen kann, ist eine naheliegende Annahme. In diesem Kontext sei auf die Rimmons Monographie verwiesen, die sich in ihrer Untersuchung von Ambiguitätsphänomenen in narrativen Texten auch den Formen inhärenter mikrostruktureller sprachlicher Mehrdeutigkeit und deren Anteil an textueller (in diesem Fall narrativer) makrostruktureller Ambiguität widmet.¹

2.3. Einheit von Signifikant und Signifikat, Selbstreferentialität von literarischer Sprache

Über eine tendenzielle Vagheit der Begriffe natürlicher Sprachen hinaus ist nun aber vor allem in der poststrukturalistischen Literaturkritik das traditionelle Konzept der Einheit von Signifikant und Signifikat scharf in Frage gestellt worden. Begriffe hätten demnach nicht zwangsläufig eine bestimmte Bedeutung, sie bezeichneten nicht Dinge der Wirklichkeit und bildeten demzufolge keinen Code im eigentlichen Sinne, vielmehr sei die Referentialität sprachlicher Zeichen und damit die relativ hohe Eindeutigkeit ihrer Decodierung in erster Linie nur eine Fiktion. Diese Auffassung hat in der modernen Literaturwissenschaft weite Kreise gezogen. Stephen Cohen z. B. hält sprachliche Zeichen in Anlehnung an Derridas Konzept der *différance/différence* für „*inherently* ambiguous, encompassing an infinite number of potential meanings even before called upon to represent any specific one of them.“² Hier wird nicht nur in unglücklicher Weise vom Begriff der Ambiguität Gebrauch gemacht, es bleibt überhaupt fraglich, inwiefern ein derart weitgehender Skeptizismus gegenüber der Referentialisierbarkeit sprachlicher Zeichen, ja letztlich dem Referenten selbst, für die Literaturwissenschaft über einen universellen dekonstruktivistischen Relativismus hinaus nutzbringend ist. Akzeptabler scheinen da Ansätze, die nicht so sehr eine *grundsätzliche* ‚Ambiguität‘ sprachlicher Zeichen als vielmehr eine *besondere* ‚Ambiguität‘ der Zeichen in literarischer Sprache als eines sekundären modellbildenden Systems annehmen. Spätestens dann nämlich, wenn man Sprache benutzt, um sich künstlerisch zu äußern, tritt ihre spezifische normalsprachliche Referenzfunktion (mitunter fast völlig) zugunsten einer ästhetischen Komponente zurück, welche das Augenmerk auf die Sprache selbst lenkt, auf ihre Strukturen, Formen, Bedeutungen sowie auf die Art und Weise ihrer Vertextung. Für die Zeichenebene heißt das, daß die Signifikanten nicht einfach mehr nur ein (wie auch immer geartetes) referentielles Korrelat im Außer-sprachlichen besitzen, sondern darüber hinaus auch auf sich selbst verweisen. Diese partielle ‚Selbstreferentialität‘³ bringt es mit sich, daß der Referent nicht mehr eindeutig ist.

Das hat im Grunde schon Empson herausgefunden, der über die Beziehungen zwischen Wortklang und Bedeutung bei Shakespeare referiert und den Autor vor den Ver-

¹ Siehe Rimmon, *Concept of Ambiguity*, bes. S. 62–76.

² Stephen Cohen, *The Language of Power, the Power of Language: The Effects of Ambiguity on Sociopolitical Structures as Illustrated in Shakespeare's Plays*, Cambridge, MA, London: Harvard University Press 1987, S. 5.

³ Zur Problematik des selbstbezüglichen Zeichens vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, Kap. III.A, S. 74–93.

suchen zahlloser Texteditoren in Schutz nimmt, bestimmte umstrittene Stellen zu emendieren oder ihnen eine exklusive Bedeutung zuzuweisen.¹ Das theoretische Fundament für eine solche Betrachtungsweise hat aber als einer der ersten Roman Jakobson gelegt, der den drei Bühlerschen Grundfunktionen der Sprache, nämlich der referentiellen, der expressiven und der appellativen Funktion, (neben einer phatischen und metasprachlichen) eine poetische Funktion hinzufügt. Er merkt hinsichtlich des literarischen Kunstwerks an:

The supremacy of poetic function over referential function does not obliterate the reference but makes it ambiguous. The double-sensed message finds correspondence in a split addresser, in a split addressee, and besides in a split reference, as it is cogently exposed in the preambles to fairy tales of various peoples, for instance, in the usual exordium of the Majorca story tellers: "Aixo ero y no era" (It was and it was not).²

Und Christoph Bode, unter anderem auf Jakobson zurückgreifend, stellt in seiner *Ästhetik der Ambiguität* noch einmal überzeugend heraus, daß in der Sprache der Dichtung ‚Ambiguitäten‘, die in jeder Sprache unvermeidlich sind, besonders häufig auftreten.³ Dabei sei Mehrdeutigkeit in literarischen Texten, so Bode gegen anderslautende Auffassungen, obgleich natürlich künstlich steigerbar, ihrem Wesen nach ‚kein Mittel sekundärer Strukturierung [...], kein ‚Stilmittel absoluter Kunst‘, sondern unvermeidlicher Effekt ästhetischer Vertextung.“⁴ Die besondere ‚Ambiguität‘ des notwendig auch auf sich selbst verweisenden poetischen Zeichens ist somit als grundsätzlich und charakteristisch anzusehen. Sie kann gar nicht vermieden werden, denn gerade der eventuelle Versuch ihrer Vermeidung würde ja wiederum das Augenmerk des kompetenten Lesers auf das Zeichen selbst lenken. Hierzu ist allerdings anzumerken, daß eine Vertextungsweise, die eine Steigerung von Mehrdeutigkeit über das für einen literarischen Text unvermeidbare Maß hinaus zum Ziel hat, sehr wohl als stilistisch markiert und damit als stilistisches Mittel anzusehen ist.

Bode weist übrigens darauf hin, daß das Konzept des autoreferentiellen sprachlichen Zeichen, obgleich von Literaturtheoretikern immer wieder emphatisch begrüßt, recht eigentlich ein wahres „Skandalon“ sei. Er löst dieses Skandalon auf, indem er anmerkt, ein solches selbstbezügliches Zeichen sei „sensu stricto [...] kein Zeichen mehr, sondern – und zwar in dem Maße, wie es ‚selbstbezogen‘ ist [...] – ein Ding oder Ereignis, ein Erlebnis- oder Erfahrungsangebot“⁵. Besonders in modernen Texten sei die Selbstreferentialität der Zeichen oft bis zum Maximum gesteigert: Die Art ihrer Vertextung bewirke, daß sich die Signifikanten in hohem Grade von ihren normal-sprachlichen Signifikaten trennen und gleichsam zu flottieren beginnen; sie seien folglich in höchstem Maße und irreduzibel ambig. Dabei sei zwischen primärer ‚Ambi-

¹ Vgl. Empson, *Seven Types*, S. 81–88.

² Roman Jakobson, „Closing Statement: Linguistics and Poetics“, in: Thomas A. Sebeok (Hrsg.), *Style in Language* (1960), 2. Auflage, Cambridge, MA: MIT-Press 1968, S. 350–377, hier S. 371.

³ Vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, bes. S. 74–85.

⁴ Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 81, Hervorhebungen von Bode. Vgl. auch a. a. O., S. 240.

⁵ Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 93.

guität‘ als Effekt der „Lockerung oder Abschwächung des normalen Referenzzusammenhanges der Sprachzeichen“ und sekundärer, vom „Komplexitätsgrad der Neustrukturierung“ abhängiger ‚Ambiguität‘ zu unterscheiden, wobei die eine die andere erst möglich mache.¹ Die Tatsache, daß derartig ‚ambige‘ Texte eine Sinnfindung erheblich erschweren, ja sich ihr versperren, mache ihren ästhetischen Reiz aus. In ihren Extremformen gehe es nicht mehr um Darstellung oder Inhalt, sie ‚bedeuteten‘ nicht mehr, sondern würden nur noch auf sich selbst verweisen; sie *seien* nur noch:

Unterscheidet sich schon das Lesen fiktionaler grundlegend von dem nichtfiktionaler Texte (der Kode muß erst [re]konstruiert werden) [...] so stellt das Lesen ostentativ ambiger Literatur ganz besondere Anforderungen – extrem „selbstbezügliche“ Texte setzten quasi ein Lesen³ [lies: Lesen hoch drei] voraus: Ihre Regel- und Konsistenzbrüche versagen „habituelle Orientierungen“, die Interferenz der Strukturmuster wird hier selbst thematisch und semantisch, und die immer komplizierter, auch mehrdeutiger werden [*sic*] Textstrategien verweisen den Leser nicht mehr auf eine fiktive Realität – in der Zerstörung der Mimesis leuchtet eine neue Ästhetik auf –, sondern auf seine eigene sinnstiftende Aktivität.²

Solche Texte wollten nicht disambiguiert werden, vielmehr sei ihre Mehrdeutigkeit, das Nebeneinander von verschiedenen möglichen „Verstehensrastern“, ein Wert an sich. Bode wendet sich mithin konsequenterweise gegen traditionell-‚mimetisches‘ Lesen, bei dem versucht wird, aus dem Text „Parameter wie ‚Figur‘, ‚Handlung‘, ‚Kausalität‘, ‚Kohärenz‘ usw.“³ und schließlich *einen* Sinn zu rekonstruieren; er fordert einen Leser, der sich des ‚Flottierens der Signifikanten‘ bewußt wird und so zu „eigenständiger, hochaktiver Beteiligung am Prozeß des Bedeutens“, also zu einem *Mitkonstruieren* von Textbedeutungen gelangt.

Bei diesen Textbedeutungen kann es sich, wenn es nicht mehr um Inhalt geht, in letzter Konsequenz eigentlich nur um Metabedeutungen handeln, weshalb Bode auch den Begriff Metafiktionalität diskutiert und mit Patricia Waugh für die Moderne bzw. Postmoderne ein gehäuftes Auftreten dieses Phänomens konzidiert.⁴ Dennoch bleibt weithin unklar, wie Bedeuten ohne Bedeutetes (und sei es in einem „process of unlimited semiosis“⁵) letztlich aufzufassen ist und wie man sich einen von der Fessel des Inhalts befreiten Sinn konkret vorzustellen hat. Besonders wenn Bode an anderer Stelle dann sogar davon spricht, daß in hochgradig autoreferentiellen Texten der „Prozeß des Bedeutens und Bezeichnens selbst“ transzendiert werde,⁶ was auf ihre extreme, irreduzible ‚Ambiguität‘ zurückzuführen sei, wird fraglich, ob hier Begriffe wie Ambiguität oder Bedeuten nicht überhaupt unzulässig metaphorisch verwendet werden. Bodes Auseinandersetzung mit seinen Beispielen (paradigmatischen Texten von Joyce und Beckett) legt jedenfalls die Vermutung nahe, daß es letztendlich doch ‚In-

¹ Vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 72.

² Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 131.

³ Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 294.

⁴ Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 315.

⁵ Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 112.

⁶ Vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 298.

halt‘ ist, worauf der – zugegeben mehr oder minder selbstbezügliche und deshalb nicht eindeutig referentialisierbare – Text, wie auch immer gebrochen, zurückfällt, und zwar in dem Sinne, daß er mit Hilfe seiner Vertextungsstrategien die Problematik oben genannter Kategorien zwar thematisieren und diese Kategorien sicher auch tendenziell transzendieren, aber eben nicht vollkommen überwinden kann, ebenso wie es kein totales Loskommen der Zeichen von ihrer Primär-Referenz geben kann. Schließlich ist ja auch die Abwesenheit einer Geschichte im Grunde als eine Geschichte auffaßbar und jede noch so rudimentäre Bewußtseinsspiegelung impliziert immer schon Figur bzw. Charakter. Insofern muß auch im Hinblick auf die Klassifizierung moderner Literatur als ‚postmimetisch‘ oder ‚mimesis-zerstörend‘ immer die Einschränkung hinzugesetzt werden, daß eine völlige Abkehr, ein restloses Zerstören von Mimesis unmöglich ist.

Insgesamt wird hier deutlich, wie dehnbar Bodes Begriff der Ambiguität ist. Im Prinzip meint er damit alle möglichen Erscheinungen auf und zwischen der primär- und der sekundärreferentiellen Ebene des Textes: von Komplexität, Mehrdeutigkeit, strikter Ambivalenz über Obskurität bis hin zu Vagheit, ja Bedeutungslosigkeit. Bode räumt dies auch selbst ein, unterstreicht aber, unter Hinweis auf die „*Genese und Funktion* dieser Art von ästhetischer Vertextung“, die Nützlichkeit eines solchen weiten Ambiguitätsbegriffs zur Erfassung aller „Effekte noch nicht ausgemachter Semiosis“.¹ Inwiefern es terminologisch glücklich ist, im Falle von „noch nicht ausgemachter Semiosis“, von vorläufigem Nicht-Bedeuten also, Begriffe wie *Mehrdeutigkeit*, *Ambiguität* oder auch *Primärreferenz* (was ja nicht nur eine relativ eindeutige primäre, sondern auch mindestens eine *sekundäre* Bedeutung des sprachlichen Zeichens impliziert) zu benutzen, bleibe dahingestellt. Das Konzept dieser Form von ‚Ambiguität‘ birgt jedenfalls auch den Keim zum weitgehenden Relativismus in sich, in dessen letzter Konsequenz ein literarischer Text dann hinreichend interpretiert ist, wenn das Faktum seiner „irreduziblen Ambiguität“ genannt ist.

Allerdings ist die ‚Ambiguität‘ im Gefolge der Autoreferentialität des literatur-sprachlichen Zeichens in der vorliegenden Untersuchung auch weniger von Interesse, da ihr ja, wenn sie kein Stilmittel ist, also kein Mittel der ‚sekundären Strukturierung‘ (sondern deren Effekt), Funktionalität im Hinblick auf die Ausformung einer Textaus-sage eigentlich fehlen muß. Die Ambiguität von Shakespeare-Texten hat aber, so soll hier argumentiert werden, auch eine Funktion auf der Ebene des Dargestellten und ist deshalb sicher keine bloße Nebenwirkung ästhetischer Vertextung, sondern bewußt gesteigert und somit als Stilmittel eingesetzt. Sie läßt sich so, auf einer höheren Ebene, zu einer Sinnkonstituente disambiguieren. Zudem betont Bode in seiner *Ästhetik der Ambiguität* immer wieder, daß seine Ausführungen vor allem eine Beschreibung des ‚postmimetischen‘, fortschreitend selbstbezüglichen Sprachkunstwerks der Moderne ermöglichen sollen. Überdies beschränkt er sich auf die Behandlung von Lyrik und Prosa, vermutlich weil das Drama, als präsentierende Kunst, naturgemäß viel mehr an das Darstellen, an Figuren und an Handlung gebunden ist.² Ein Shakespeare-Drama

¹ Vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 142.

² Vgl. auch Bodes eigene Erklärung, Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 23, wonach auf dramatische Texte „ein wesentlich anderes, auch in seinen Konsequenzen sich abhebendes Kommunikations-Modell anzuwenden wäre.“

mit seiner klar benennbaren Handlung und seinen psychologisch ausgearbeiteten Figuren ist aber durchaus ‚mimetisch‘ und hat mit solchen dezidiert modernistischen, auf bestimmte Entwicklungen in der Literatur reagierenden und in mancherlei Hinsicht radikal zu nennenden Prosatexten wie denen von Joyce oder Beckett recht wenig gemein. Es ist deshalb angebracht, den von Bode in seiner *Ästhetik der Ambiguität* entwickelten Ansatz, abgesehen von einigen wertvollen und auf die Literatur im allgemeinen zutreffenden Grundüberlegungen, weitgehend außer acht zu lassen. Ebenso ist es zweckmäßig, Bodes weite Definition des Begriffs Ambiguität für die vorliegende Arbeit abzulehnen. Viel brauchbarer scheint für unsere Zwecke eine relativ feine Unterscheidung von verschiedenen Mehrdeutigkeitsphänomenen, wie sie die von ihm kritisierte Rimmon in *The Concept of Ambiguity* vornimmt und wie sie auch hier schon begonnen wurde. Erst dadurch kann genauer bestimmt werden, wie ein Text letztendlich ambig wird und was die konkrete Funktion dieser Ambiguität ist.

2.4. Mehrdeutigkeitsphänomene auf verbaler und textueller Ebene

Rimmon unterscheidet von eigentlicher Ambiguität verschiedene „cognate phenomena“. Ausgehend von der Beobachtung, daß manche literarischen Texte zwei oder mehrere Deutungen provozieren, die miteinander inkompatibel sind und doch vom Text gleichermaßen unterstützt werden, definiert sie *ambiguity proper* als die Kopräsenz von verschiedenen, sich gegenseitig ausschließenden Bedeutungen in einem Element. Ambiguität kann sich mikrostrukturell in einzelnen Textelementen bzw. Textaspekten manifestieren, sie kann aber auch makrostrukturell den gesamten Text betreffen. Rimmon weist mit ihrer Definition von *ambiguity* den schon bei Empson anzutreffenden und in der Literaturwissenschaft weit verbreiteten unpräzisen Gebrauch des Begriffes im Sinne von „having more than one meaning“ bzw. „having more than one interpretation“ zurück. Ambiguität müsse als etwas viel Spezifischeres verstanden werden:

It seems to me that “having more than one interpretation” may involve various mechanisms, various “propositional operations,” which should be distinguished from each other. Moreover, since the results of these operations all have names of their own, it seems unwise to create indiscriminate overlapping by lumping them all together under the heading ‘ambiguity’. The one “operation” which, to my knowledge, has not been granted a separate term is the “conjunction” of exclusive disjuncts with which we have been concerned.¹

Diese „conjunction of exclusive disjuncts“ nennt sie regelrechte, tatsächliche oder eigentliche Ambiguität („ambiguity proper“). Entsprechend formuliert sie für die regelrechte Ambiguität sprachlicher Äußerungen folgende Bedingungen:

1. An ambiguous expression has two or more distinct meanings operating in the given context.
2. The meanings of an ambiguous expression are not reducible to each other or to some common denominator, nor are they identifiable with each other or subsumable in a larger unit of meaning which they conjoin to create or in which they are reconciled and integrated.
3. The meanings of an ambiguous expression are mutually exclusive in the context, in the sense that if one applies, the other cannot apply, and vice versa.

¹ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 12.

4. Hence, an ambiguous expression calls for choice between its alternative meanings, but at the same time provides no ground for making the choice. The mutually exclusive meanings therefore coexist in spite of the either/or conflict between them.¹

Damit ist klar, daß ambige Äußerungen im Sinne Rimmons bewußt das logische Prinzip der Kontradiktion verletzen, wonach eine Proposition nicht gleichzeitig wahr und falsch sein kann. Was für einzelne sprachliche Äußerungen gilt, läßt sich mühelos auch auf den ganzen Text übertragen. Rimmon spricht in dem einen Fall von *verbal ambiguity*, in dem anderen – da sie sich mit Erzähltexten beschäftigt – von *narrative ambiguity*, was gattungsübergreifend als textuelle Ambiguität bezeichnet werden kann.

Ein Teil der Erscheinungen, die, wie Rimmon moniert, im allgemeinen als ‚textuelle Ambiguität‘ klassifiziert werden, hat mit tatsächlicher Ambiguität nichts zu tun, sondern ist Resultat der Sinnfindungsbemühungen des Lesers. Literarische Texte können gewöhnlich eine Vielzahl von subjektiven, auch widersprüchlichen Deutungen erfahren. Rimmon erklärt die multiple Interpretierbarkeit von Texten mit der ‚Subjektivität des Lesens‘ („subjectivity of reading“), einem Phänomen, das – wie der Name schon andeutet – hauptsächlich vom Leser („the psyche of the reader“) abhängt. Eigentliche Ambiguität sei hingegen ein Faktum des Textes.² Ebenso wenig als Ambiguität im eigentlichen Sinne bezeichnet werden könne die Komplexität eines Textes. Letztere sei zwar ebenfalls eine Gegebenheit des Textes, dennoch sei Komplexität von regelrechter Ambiguität zu scheiden. Wenngleich gerade in komplexen literarischen Kunstwerken Figuren häufig durch Widersprüchlichkeit bzw. Zerrissenheit gekennzeichnet seien und sich deshalb einer einfachen Beurteilung im Sinne von ‚gut‘ oder ‚böse‘ entzögen, wenn die Welt, in der sich diese Figuren bewegen, also schwierig erscheine, seien die sich ergebenden Brüche keine wirklichen Inkompatibilitäten, sondern letztlich in einer Lesart, in einem komplexen Bild miteinander vereinbar.³

Komplex sind auch ‚offene‘ Texte im Bartheschen Sinn, die, wie Bode es ausdrückt, in der Abkehr von der Mimesis den Leser auf seine eigene sinnstiftende Aktivität verweisen und so ein weiteres Operationsfeld von Subjektivität eröffnen:

The contemporary tendency to conceive of works as a “field of possibilities” rather than as a fully determined object is another way of giving free play to subjectivity. However, this is not simply a subjectivity of interpretation, determined by what the reader brings into the work, but a subjectivity of creation, invited by the work itself.⁴

Jedoch, so Rimmon, seien solche Texte nicht ambig:

While an ‘open work’ or, in Barthes’ words, a work characterized by ‘infinite plurality’ lacks (or deliberately eschews) centers of orientation, an ambiguous work possesses marked centers which polarize the data and create mutually exclusive systems.⁵

¹ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 17.

² Vgl. Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 12.

³ Vgl. Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 14–15.

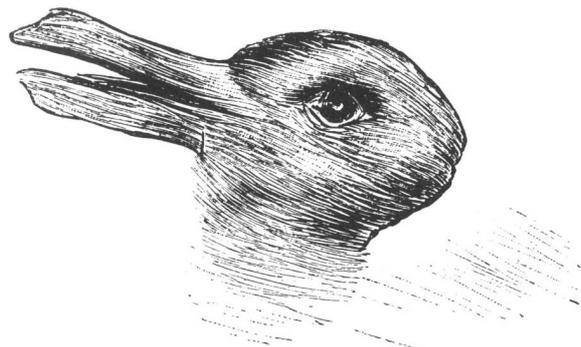
⁴ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 12.

⁵ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 13.

Besitze ein offenes Kunstwerk keine bestimmte Form, so zeichne sich – wie Rimmon betont – ein ambiges hingegen durch eine sehr rigide Form („a highly determined form“) aus, welche die Pluralität des Textes auf zwei sich ausschließende Lesarten eingrenze und darüber hinaus kaum Spielraum für subjektive Sinngebungen lasse.¹

Neben den hier angeführten Erscheinungen nennt Rimmon noch weitere „cognate phenomena“ mit Blick sowohl auf einzelne sprachliche Äußerungen als auch auf ganze literarische Texte, die im allgemeinen als ‚Ambiguität‘ bezeichnet werden, und liefert einleuchtende Argumente, sie als verschiedenartige Erscheinungen auch begrifflich zu differenzieren (vgl. hierzu Abschnitt 2.7). Es wird hier deutlich, daß Rimmon den Begriff der Ambiguität, anders als Empson, Bode oder andere, sehr stark restriktiv verwendet. Diese nicht nur dem literaturwissenschaftlichen, sondern auch dem allgemeinen Sprachgebrauch zuwiderlaufende Begriffseinengung versucht sie zu entschärfen, indem sie vorschlägt, im Zweifelsfalle die Terminologie von Abraham Kaplan und Ernst Kris zu benutzen, die die verschiedenen Mehrdeutigkeitsphänomene als Ambiguitätstypen klassifizieren. Demnach könne man *ambiguity proper* als lediglich einen Typ unter mehreren anderen betrachten.

Welche Tiere gleichen ein-
ander am meisten?



Kaninchen und Ente.

Abbildung 1: Duck-rabbit-Figur.

Wahrhaft ambige Texte vergleicht Rimmon mit sogenannten multistabilen Figuren, wie sie z. B. in der Gestaltpsychologie benutzt werden. Bei derartigen Figuren handelt es sich um Gebilde, in denen man, ähnlich wie in Vexierbildern, je nach Betrachtungsweise zwei vollkommen unterschiedliche Dinge erblicken kann; in dem von Joseph Jastrow über Ludwig Wittgenstein bis Ernst Gombrich verwendeten Beispiel etwa entweder einen stilisierten Enten- oder einen Hasenkopf (Abbildung 1).² Rimmon zitiert im Vorwort ihres Buches einen Abschnitt aus Gombrichs *Art and Illusion*, der sich praktisch als Leitwort zu ihrer Studie lesen läßt:

Clearly we do not have the illusion that we are confronted with a “real” duck or rabbit. The shape on the paper resembles neither animal very closely. And yet there is no doubt that the

¹ Siehe Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 13.

² Vgl. Mitchell, *Picture Theory*, S. 45–51.

shape transforms itself in some subtle way when the duck's beak becomes the rabbit's ears and brings an otherwise neglected spot into prominence as the rabbit's mouth. I say "neglect", but does it enter our experience at all when we switch back to reading "duck"? To answer this question, we are compelled to look for what is "really there," to see the shape apart from its interpretation, and this, we soon discover, is not really possible. True, we can switch from one reading to another with increasing rapidity; we will also "remember" the rabbit while we see the duck, but the more closely we watch ourselves, the more certainly we will discover, that we cannot experience alternative readings at the same time.¹

Diese Passage enthält nicht nur *in nuce* Rimmons Konzept von Ambiguität, sondern illustriert gleichzeitig auch dessen Schwachpunkt. Ambiguität in diesem Sinne impliziert nämlich, wie Rimmon Henry James zitierend anführt, einen hohen Grad der Stilisierung der dargestellten Objekte: „In reality, rabbits do not look like ducks, not even with the subtlest shift of perspective. [...] It is all 'an affair, this fine symmetry, of artificial proportion'.“² Um eine solche Ambiguität zu erzeugen, müssten, so Rimmon, unzweideutige Informationen unterdrückt und statt dessen konfligierende Entschlüsselungshinweise („conflicting clues“) gegeben werden. Illustriert werden kann dies durch Wittgensteins Version des *duck-rabbit*-Bildes, in dem alle realistischen Elemente getilgt sind und in dem es keinerlei *eindeutige* Hinweise mehr gibt (Abbildung 2). In diesem Zusammenhang wären auch Bilder wie der „Neckersche Würfel“ (Abbildung 3) oder der „Rubinsche Becher“ (Abbildung 4) zu nennen, die aufgrund ihrer extremen Stilisierung Vorder- und Hintergrund gegeneinander ausspielen können.

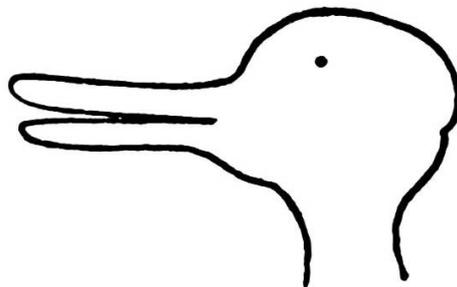


Abbildung 2: Wittgensteins *duck-rabbit*-Figur.

Da sich, so Rimmon, bei literarischen Texten in der Praxis nicht alle Elemente dem Systemzwang der doppelten Interpretierbarkeit fügen, sondern manche lediglich eine der beiden Interpretationsweisen unterstützen würden, müsste zumindest die Anzahl dieser eindeutigen Hinweise für beide Lesarten jeweils gleich groß sein, um sich gegenseitig zu neutralisieren.³

Ob sich in literarischen Texten widersprüchliche Elemente wirklich gegenseitig unwirksam – gleichsam ungeschehen – machen, darf bezweifelt werden. Literatur ist

¹ Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), 2. Auflage, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1969, S. 5. In Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. ix.

² Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. xi.

³ Vgl. Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. x.

schließlich keine mathematische Gleichung, in der a und $-a$ Null ergeben, und der Rezeptionsprozeß ist nicht vergleichbar mit dem Ablaufen eines Computeralgorithmus, der ein Endergebnis errechnet. Wenn ein Text etwas sagt, dann sagt er es. Es kann nicht ungesagt gemacht werden, weder durch Leugnen noch durch Gegenaussagen. In einem im Rimmonschen Sinne ambigen Text müßte die Zahl eindeutiger, nur eine Lesart unterstützender Elemente daher nicht nur gleich sein, sondern vor allem möglichst klein. Dann entstünde in der Tat so etwas wie ein *duck-rabbit*-Bild. Ein solcher Text opfert freilich um einer künstlichen Doppeldeutigkeit, um seiner oben erwähnten rigiden Form willen Vielschichtigkeit und Komplexität; er vereinfacht und schematisiert. Nur aufgrund dessen ist es letztlich möglich, ihn mit jeweils gleicher Befugnis auf zwei einander ausschließende Weisen zu verstehen: Derartige Texte sind höchst artifizielle Vexierbilder, „impossible objects“¹, deren eigentliches Anliegen es ist, den Leser durch irreduzibles semantisches Changieren zu frappieren.

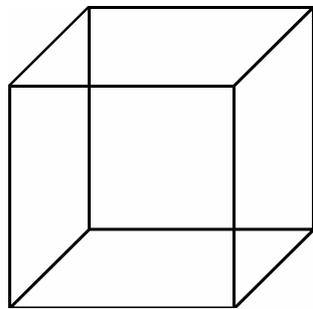


Abbildung 3: „Neckerscher Würfel“.

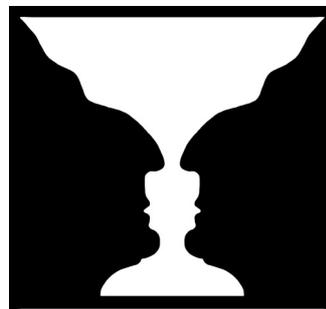


Abbildung 4: „Rubinscher Becher“.

Damit lenken sie natürlich, wie Rimmon ganz richtig bemerkt, die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich selbst, auf ihre Machart, und nehmen so eine dezidiert autoreferentielle, metafiktionale Qualität an.² Rimmon zieht also ähnliche Schlüsse wie Bode. Sie sieht in der Erzeugung ebendieser Qualität die eigentliche Funktion von (striker) Ambiguität in literarischen Texten und wendet sich, ebenso wie Bode, gegen einen „mimetic (or iconic) approach [that] considers the phenomenon [of ambiguity] as a device used to reflect, express, represent a parallel phenomenon beyond itself—out there in the world of ‘reality’.“³ Diese Wendung ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. Zum einen impliziert sie eine Kritik an all jenen, die exklusive Mehrdeutigkeit in Texten mimetisch bzw. ‚ikonisch‘ deuten. Eben dies dürfte ja eigentlich, betrachtet man das zweite Kriterium in ihrer oben zitierten Definition dieser strikten Form von

¹ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. xi.

² Vgl. Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 227–235. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen von Mitchell, *Picture Theory*, zu Wittgensteins *duck-rabbit*-Figur (Abbildung 2):

The Duck-Rabbit is the ideal hypericon for Wittgenstein because it cannot explain anything (it remains always to be explained), and if it has a “doctrine” or message, it is only as an emblem of resistance to stable interpretation, to being taken at a glance. Wittgenstein’s own drawing of the Duck-Rabbit in *Philosophical Investigations* [...] eliminates all the features of realism (shading and modeling) that would facilitate such a glance, reducing the image to a schematic, minimal abstraction that “looks like” *neither* a duck nor a rabbit. (S. 50)

³ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 227.

Ambiguität, ohnehin gar nicht möglich sein; bedeutete es doch, beide möglichen, aber einander ausschließenden Interpretationen eines mehrdeutigen Textes als Bestandteile einer übergeordneten Sinneinheit miteinander zu vereinigen. Und hier drängt sich auch die zweite Merkwürdigkeit ins Blickfeld: Eine nicht-mimetische Herangehensweise an das Phänomen ist auch nichts anderes als der Versuch, die irritierende Tatsache der Existenz zweier sich gegenseitig negierender Lesarten singularär zu erklären. Auch hier werden diese Lesarten zu einem vereinheitlichten Sinnentwurf zusammengebracht, wenn dieser auch auf einer das Gegenständliche, Inhaltliche transzendierenden Metaebene angesiedelt ist. Die zweite Bedingung für *ambiguity proper* wird also ebenso verletzt. Es scheint, als wäre Rimmons streng logischer Umgang mit Mehrdeutigkeitsphänomenen in literarischen Texten (und damit ihr Ambiguitätsbegriff) nicht adäquat, was wohl daran liegt, daß der Literatur letztlich nicht mit rein logischen Kategorien beizukommen ist. Widersprüche und Paradoxien, die in der Logik zur Aufhebung bzw. Ungültigkeit der Propositionen führen würden, dürfen in literarischen Texten geradezu als ‚Kondensationskerne‘ von Sinn gelten.

Dabei ist es relativ gleichgültig, ob dieser Sinn sich auf der Ebene des ‚Dargestellten‘ oder, wie in diesem speziellen Fall, auf der des ‚Darstellens‘ konstituiert – bzw. unter aktiver Beteiligung des Lesers konstituieren läßt. Das Wesen literarischer, also ästhetischer Sprache bringt es mit sich, daß beide Ebenen ohnehin untrennbar miteinander verknüpft werden, so daß das, was auf der einen bedeutsam ist, auch die andere betrifft. Erst dadurch sind die hier benutzten Begriffe wie ‚Darstellen‘ und ‚Dargestelltes‘, da sie ja ‚abbilden‘ im weitesten Sinne implizieren, letztlich überhaupt legitim. Da ein literarischer Text sehr wohl eine der beiden Ebenen in den Fokus rücken kann, ohne dabei aber, wie oben (Abschnitt 2.3) gezeigt wurde, die jeweils andere vollständig verlassen zu können, ist die Annahme irrig, man könne diesen Text angemessen analysieren, indem man lediglich der offensichtlich prominenteren Beachtung schenkt. Rimmon räumt dies übrigens im Grunde auch ein, wenn sie sagt, sie fordere nicht, daß die antimimetische Sichtweise die traditionelle mimetische ersetze, sondern lediglich ergänze.¹ Dennoch ist bei ihr die Neigung festzustellen, ihren Beispieltexen eine exklusiv antimimetische Deutung regelrecht aufzuzwingen.

Es ist also mit einigem Recht anzunehmen, daß die Art der Vertextung in einem literarischen Kunstwerk auch eine mehr oder minder deutliche mimetische oder ‚ikonische‘ Funktion hat, daß also das Darstellen Rückschlüsse auf das Dargestellte zuläßt und ebenso auch das Dargestellte das Darstellen bis zu einem gewissen Grade determiniert. Für den Sachverhalt von ‚exklusiver‘ textueller Ambiguität bedeutet dies folgendes: Eine Sprache, die dem Leser die Wahl einer Perspektive im gleichen Moment anheimstellt und unmöglich macht (und sich also von *Repräsentation* im Sinne von *Wiedergabe* eigentlich abkehrt), thematisiert, wie Rimmon meint, damit ihr eigenes Unvermögen, die Phänomene einer ‚Wirklichkeit‘ (welche im übrigen durch diese Sprache erst entworfen wird) objektiv zu repräsentieren. Das impliziert natürlich gleichzeitig eine inkommensurable Komplexität, eine mit dem Medium Sprache nicht vollständig zu erfassende Mehrdimensionalität dieser Phänomene.² Gerade aber Kom-

¹ Vgl. Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 228.

² Vgl. Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 234.

plexität ist es, die streng ambigen Texten aus den oben (S. 18) genannten Gründen fehlen muß. Nun muß zwar ein Text, der – direkt oder indirekt – von den „complexities of life“¹ spricht, selbst nicht unbedingt komplex sein, jedoch läßt sich naturgemäß eine gewisse Tendenz zur Korrelation vermuten. Sicher, in hochstilisierten exklusiv ambigen Texten erzeugt die eigentümliche Diskrepanz zwischen der Komplexität der Phänomene auf der Referenzebene und der Stilisierung und Monodimensionalisierung auf der Vertextungsebene eine wiederum paradoxe (und damit eine Sinngebung herausfordernde) Situation: Solche Texte begegnen der Komplexität also mit einer bewußten, bedeutsamen Simplizität. Allerdings ist der Umfang dessen, was mit dieser Simplizität *bedeutet werden kann*, recht klein. Das legt den Schluß nahe, daß es sich bei Rimmons extrem ambigen Beispieltexten eher um Ausnahmefälle handelt, in denen dichterische Sprache auf eine spielerisch-experimentelle Weise ihre Möglichkeiten bis vielleicht zu dem Punkt auslotet, wo sie konsequenter-, wengleich vergeblicherweise versucht, jeglichen Abbildcharakter zu negieren.² Derartige Intentionen hinter der Mehrdeutigkeit der in Frage stehenden Shakespeare-Stücke zu vermuten, ginge mit Sicherheit zu weit – womit allerdings nicht gesagt sein soll, daß nicht auch in der Renaissance-Literatur, daß nicht gerade bei Shakespeare Sprache auf ihre Funktionsweise und -fähigkeit untersucht und dabei gelegentlich bis an die Grenzen getrieben werden kann. Ambiguität wird bei Shakespeare jedoch nicht auf Kosten von Komplexität erzeugt, sondern ist, wie noch zu zeigen sein wird, als deren systematische Steigerung zu verstehen. Nach Rimmon wären seine Stücke deshalb im strikten Sinne nicht ambig. Freilich ist eben zu fragen, welche literarischen Texte es denn überhaupt sind. Die Anzahl der Texte, die unter Verzicht auf Komplexität einen solchen Grad von Stilisierung annehmen, daß sie es tatsächlich vermögen, zwei Lesarten störungsfrei zu unterstützen, ist nämlich auch aus rein technischen Gründen als recht gering einzuschätzen. Erscheint nun, wie oben (S. 17–19) gezeigt wurde, schon aus formaler Sicht der von Rimmon geforderte Ambiguitätsbegriff für die Beschreibung solcher Texte im Prinzip kaum angemessen, so ist er es mithin erst recht nicht für eine breite Anwendung.

2.5. Zusammenschau der Positionen

So wenig hilfreich es also für die vorliegende Arbeit ist, den Begriff der Ambiguität wie Bode derart vage zu definieren, daß er synonym mit allen Arten von Mehrdeutigkeit wird, so impraktikabel ist es, ihn wie Rimmon in einem absolut eingeschränkten Sinne zu verwenden. Wenn ungeachtet dessen Rimmons (ausgesprochen anregende)

¹ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 234.

² Vgl. hierzu Bode, der fragt, an welcher Stelle und auf welche Weise denn eigentlich der Symbolcharakter der einzelnen Zeichen zur Ikonität des literarischen Textes als Zeichenkomplexes (oder ‚Superzeichens‘) werden soll, und damit der oben gemachten Annahme einer Korrelation prinzipiell die Berechtigung entzieht. Allerdings konzidiert er wenn schon keine inhaltliche, so doch eine Art strukturelle Ähnlichkeit von literarischen Texten mit der außerliterarischen Wirklichkeit, die in der Art und Weise liege, wie beide rezipiert werden (vgl. auch S. 12–13). Das würde die Reklamation des Terminus ‚ikonisch‘ für literarische Zeichenkomplexe letztlich auch Bodes Meinung nach rechtfertigen (Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 85–93).

Überlegungen hier so ausführlich referiert wurden, dann geschah dies nur zum Teil aus der Notwendigkeit, terminologische Klarheit zu schaffen. Rimmons von Gombrich her entwickelter *duck-rabbit-approach* ist nämlich von Shakespeare-Forschern aufgegriffen bzw. ähnlich entworfen worden, um der prekären Mehrdeutigkeit in vielen Texten dieses Autors Herr zu werden. So verrät z. B. schon die Kapitelüberschrift „Either/Or: Responding to *Henry V*“ in Rabkins Studie *Shakespeare and the Problem of Meaning* eine starke Affinität zu Rimmons Konzept der exklusiven Ambiguität.¹ Im Abschnitt 3.2.3 wird auf Rabkin noch näher einzugehen sein. Vorerst soll mit dem Hinweis auf diese Forschungstradition die kritische Sichtung der mit der Ambiguitätsthematik verbundenen Probleme abgeschlossen sein und, unter Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse, eine für den Umgang mit den in Frage stehenden Texten adäquate Definition des Begriffes versucht werden.

Soll der Terminus Ambiguität im Zusammenhang mit Stücken wie *Henry V* oder *Julius Caesar* weiter verwendet werden, so muß klar herausgestellt werden, daß damit kaum eine ganz unspezifische, sich aus der Komplexität der fiktionalen Welt ergebende weite Deutbarkeit gemeint sein kann, wie sie in vielen Texten, ja in der Literatur im allgemeinen anzutreffen ist. Mit Rimmon ist anzunehmen, daß diese Art von Mehrdeutigkeit, die oft unpräzise ‚Ambiguität‘ genannt wird, der Subjektivität des Lesers Spielraum gewährt. Dem, was in durchaus unterschiedliche Richtungen deutbar ist, wird während des Rezeptionsprozesses eine *bestimmte* von diesen Richtungen zugeschrieben. Mehrdeutigkeit ist der Grund dafür, daß literarische Texte nicht nur eine Vielzahl an mehr oder minder voneinander abweichenden Deutungen zulassen, sondern auch nicht endgültig und erschöpfend interpretiert werden können. Die Multiplizität von miteinander kompatiblen oder auch inkompatiblen Lesarten eines Textes ist natürlich Resultat der Sinnfindungsbestrebungen verschiedener rezipierender Subjekte; ihre im literarischen Text gesteigerte Mitbeteiligung am ‚Prozeß der Semiosis‘ ist auch bedingt durch dessen Ästhetisch-Sein, durch dessen ‚uneigentliche‘ Vertextung und Selbstreferentialität. Ganz allgemein ist ‚Ambiguität‘ im Sinne von Mehrdeutigkeit also nicht nur ein (oft) erwünschtes, sondern auch ein notwendiges Merkmal von Literarizität. Dennoch können nicht alle Mehrdeutigkeitsphänomene in literarischen Texten lediglich als eine Art *spin-off* einer ästhetischen Vertextungsweise angesehen werden. Mehrdeutigkeit kann in einem Text natürlich durchaus auch bewußt gesteigert, ihm sozusagen als Stilmittel eingeschrieben sein. Sie ist dann ein auf ein bestimmtes *Zweck und Ziel* gerichtetes Textelement und Resultat einer spezifischen Vertextungsstrategie. Ihre Realisierung als Moment uneindeutiger Signifikation durch den Rezipienten ist vom Text *gefordert*, anders als im Fall von Mehrdeutigkeiten, die sich aus dem generellen, nicht-funktionalen Oszillieren zwischen Primär- und Sekundärreferenz oder aus der ‚natürlichen‘ Textkomplexität ergeben, bei denen es dem Leser relativ freisteht, diese oder jene Perspektive einzunehmen und andere darüber zu vernachlässigen. Gesteigerte Mehrdeutigkeit ist auf der Ebene des Darstellens gewissermaßen ‚eindeutig‘ funktionalisiert: Sie ist motiviert und richtet sich immer auf ein bestimmtes Ziel auf der Ebene des Dargestellten. Erst dann erscheint es gerechtfertigt, von tatsäch-

¹ Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 33–62.

licher textueller Ambiguität zu sprechen. Bodes weiter, grundsätzlicher Ambiguitätsbegriff ist also, bei aller literaturtheoretischer Relevanz, nicht hinreichend.

Die Zielgerichtetheit von textueller Ambiguität eben ist schließlich der Grund, warum ein streng logischer Ambiguitätsbegriff der Exklusivität und Inkompatibilität, wie ihn Rimmon vorschlägt, für literarische Texte gleichfalls ungeeignet ist. Die Deutungsmöglichkeiten eines *jeden* ambigen Textes, obwohl sie zunächst vollkommen inkompatibel und sich gegenseitig negierend erscheinen, können miteinander in einem Sinnentwurf vereinbart werden. Ähnliches ist übrigens bei den von Rimmon zur Illustration benutzten Beispielen aus dem visuellen Bereich der Fall. Ein Vexierbild etwa, das einmal eine junge Frau, ein anderes Mal aber einen Totenschädel darstellt, hat doch – wie jeder leicht sehen kann – durchaus eine integrale ‚Text‘-Bedeutung (vgl. Abbildung 5, deren Titel, „All Is Vanity“, schon recht einleuchtende Entschlüsselungshinweise gibt). Hier wird auf (halb) scherzhaft Weise die Vergänglichkeit körperlicher Schönheit, des menschlichen Körpers überhaupt, thematisiert.



Abbildung 5: Charles Allen Gilbert, „All Is Vanity“.

Wie im Titel von Abbildung 5 ist auch in dem von Abbildung 6, „My Wife and My Mother-in-Law“, bereits ein Hinweis auf eine (beunruhigende) Interpretation enthalten; eine ‚einheitliche‘ Deutung dieser Darstellung ist ohne weiteres möglich. Auch für das (ja sehr viel simplere) *duck-rabbit*-Bild sind derartige Deutungen sicher denkbar.¹ Ganz abgesehen davon vollbringen diese Bilder natürlich genau das, was ihre Bezeichnung ausdrückt: sie *vexieren* den Betrachter. Dessen Aufmerksamkeit wird, wie Rim-

¹ Beide Tiere sind z. B. sehr wohlschmeckend!

mon ja selbst postuliert, so einerseits auf die Konstruktionsprinzipien der Darstellungen gelenkt, andererseits aber auch auf seine eigene Perzeption. Dadurch erscheinen solche Bilder nicht nur als unterhaltsame, ästhetische Objekte, ihre frappierende Unentscheidbarkeit, die in ihrer eigentümlichen Beschaffenheit begründet liegt, ist auch als Kommentar zur Problematik der Erkennbarkeit der ‚Welt‘ und ihrer Strukturierung in der Perzeption lesbar; sie ist im Prinzip ein Modell der menschlichen Wahrnehmung. Diese Gebilde sind ikonisch, nicht (nur) weil sie z. B. an eine Ente oder an ein Kaninchen erinnern, sondern weil ihre Struktur, ebenso wie die Struktur entsprechend gebauter literarischer Texte, mit der Struktur von Wahrnehmung kongruiert. Das mag ‚tautologisch‘ sein, wie Bode moniert,¹ aber es ist der Inhalt, die integrale Bedeutung dieser Gebilde. Und eben zum Testen von Wahrnehmung werden sie von Psychologen ja offenbar auch eingesetzt.



Abbildung 6: „My Wife and My Mother-in-Law“.

2.6. Definition textueller Ambiguität

Der Begriff der textuellen Ambiguität muß also, wenn er als stilistisches Mittel mit einer bestimmten Funktion einen Erklärungswert haben soll, anders definiert werden, als Bode und Rimmon dies tun. Dabei kann freilich die Nützlichkeit beider Arbeiten nicht genug betont werden. Textuelle Ambiguität soll hier, bis zu diesem Punkt Rimmon entsprechend, als eine Eigenschaft bestimmter literarischer Texte verstanden werden, die bewußt so vertextet sind, daß sie an der Textoberfläche mehr als eine Lesart unterstützen, wobei diese Lesarten sich zwar gegenseitig ausschließen, ihre gleichzeitige Realisierung im Rezeptionsprozeß vom Text aber gefordert ist. Die Exklusivität oder Unvereinbarkeit der Lesarten stellt den Rezipienten vor ein Problem. Einerseits ist er sicher versucht, im Prozeß der Sinnfindung eine davon als die plausiblere auszuwählen. Die Tatsache jedoch, daß keine von ihnen plausibler ist, macht es ihm andererseits

¹ Vgl. Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 87–88 u. 92. Bode schreibt: „Behauptet wird im Grunde genommen die Ähnlichkeit der menschlichen Wahrnehmung mit sich selbst.“ (A. a. O., S. 87.)

unmöglich, ebendies zu tun. Abweichend von Rimmon werden die Lesarten allerdings nicht als absolut aufgefaßt, so daß auch komplexere Texte wie *Henry V* oder *Julius Caesar* ambig genannt werden können. In solchen Texten ordnen sich ja nicht alle Elemente in sowohl die eine als auch die andere Lesart ein (wie das etwa bei den genannten Vexierbildern der Fall ist), vielmehr hat man hier das Phänomen eines gewissen Nebeneinanders des Widersprüchlichen. Eine Lesart vorzuziehen impliziert hier vor allem, einen Teil des Gesamttextes auszublenden, und nur im Einzelfall, ihn umzuinterpretieren. Eine Uminterpretation von Textelementen ist ja oft recht schwierig, weil diese Elemente eben sehr häufig lediglich in eine Deutungsrichtung weisen, also „singly directed clues“ darstellen. Außerdem wird textuelle Ambiguität nicht in streng logischen Kategorien definiert. Täte man dies, müßte man vor der paradoxen Situation *kapitulieren*, daß in ein und demselben Text zwei Propositionen gleichzeitig und gleichberechtigt vorliegen, die eigentlich nicht beide vorliegen dürfen oder können. Gerade solche Situationen sind es aber, die die Sinnfindungsbemühungen des Rezipienten besonders anspornen. (Salopp könnte man formulieren, daß auch Texte, die keinen Sinn ergeben, Sinn ergeben.) Das resultiert schließlich darin, daß die eigentliche ‚Textproposition‘ nicht in der einen oder der anderen zugrundeliegenden Proposition – auch nicht abwechselnd – gesehen wird, sondern in einer, in der beide auf irgendeine Art sinnvoll verbunden sind. Es wird also angenommen, daß sich die Widersprüchlichkeit der oberflächlichen Lesarten prinzipiell – auf (mindestens) einer anderen Textebene – auflösen läßt, daß also die Lesarten zu einem die buchstäbliche Bedeutung transzendierenden Sinnentwurf vereinigt werden können. Dabei ist es relativ gleichgültig, auf welcher bzw. auf welchen der vielfältigen Ebenen eines literarischen Textes sich dieser Sinn konstituieren läßt, ob primär auf denen des Dargestellten (der Referenz) oder auf denen des Darstellens (der Art und Weise der Vertextung), da sich alle Ebenen gegenseitig beeinflussen und bedingen.

Mit der Aufgabe des Postulats einer streng logischen Ambiguitätsformel der ‚Konjunktion exklusiver Disjunkte‘ mit all ihren Implikationen, wird der Begriff der Ambiguität für literarische Texte erst praktikabel. Ohne letztlich adäquat zu sein, zielt Rimmons Ambiguitätsbegriff ja lediglich auf Texte ab, die Doppel- oder Mehrdeutigkeit auf Kosten von Komplexität gewissermaßen künstlich erzeugen. Solche hochgradig stilisierten, geradezu schematischen und holzschnittartigen Texte, in denen viele Elemente mühelos invertiert und in ihr Gegenteil verkehrt werden können, dürften jedoch, wie oben angemerkt wurde, eher selten sein. Bei einem lockereren Ambiguitätsbegriff kann ihre Mehrdeutigkeit nun als Spezialfall von Ambiguität gelten: Die ‚Aussage‘ solcher Texte liegt einzig in ihrer extremen Bipolarität begründet, die frappierend wirkt und dem Leser seinen Wahrnehmungsprozeß bewußt macht. Weitaus häufiger wird aber solche Mehrdeutigkeit zu beobachten sein, wie sie in den hier zur Debatte stehenden Shakespeare-Dramen vorliegt. Shakespeare-Stücken wird ja traditionell eine hohe Komplexität zugesprochen. Wenngleich nun im konkreten Fall unserer beiden Texte mitunter ein Mangel an solcher Komplexität wahrgenommen wurde, so steht dem nicht nur Shakespeares immer wieder euphorisch gefeierte Meisterschaft entgegen. Bei genauerer Betrachtung der Dramen erweist sich diese Einschätzung auch als vollkommen unhaltbar: Sowohl *Henry V* als auch *Julius Caesar* bereiten die Komplexität eines *Hamlet* schon vor. Die im Anschluß an das theoretische Kapitel fol-

genden Textanalysen werden dies aufzuzeigen versuchen. Einem Mangel an Komplexität widerspricht aber auch schon die Tatsache, daß den Texten in ihrer Rezeptionsgeschichte nicht nur unterschiedliche, sondern meist auch vollkommen kontradiktorische Deutungen zugekommen sind. Bei einem zwar ambigen, jedoch unkomplexen *duck-rabbit*-Vexierbild wird niemand auf die Idee kommen, ernsthaft zu behaupten, daß es die ‚Textintention‘ sei, eine Ente und nur eine Ente oder ein Kaninchen und nur ein solches darzustellen. Erstens ist die Möglichkeit einer anderen, widersprüchlichen Lesart dazu zu offensichtlich, und zweitens wäre der künstlerische Wert der Abbildung dann aufgrund der starken (der eigentlichen Intention einer doppelten Interpretierbarkeit dienenden) ‚Verflachung‘ der Darstellung äußerst fragwürdig. Texten aber, die unter wissenschaftlichen Autoritäten hitzige Auslegungsdebatten entfachen, muß notgedrungen ein Mindestmaß an Komplexität zugestanden werden. Da man sich für sie ja offenbar nicht auf eine einigermaßen einheitliche Interpretation einigen kann, müssen solche Texte eine gewisse Freiheit der Strukturierung und Wahrnehmung gewähren, wie sie auch die außerliterarische, lebensweltliche Wirklichkeit in ihrer hohen Komplexität erlaubt.

Nun gehen allerdings die genannten Debatten um unsere beiden Shakespeare-Dramen am Kern der Sache vorbei, weil das Ergebnis der in ihnen vorgeschlagenen Auslegungen eine den Texten unangemessene Vereindeutigung und Entambiguierung wäre. Ambiguität, so soll argumentiert werden, ist aber eines ihrer wichtigen, wenn nicht das wichtigste Merkmal. Texte, die komplex, jedoch nicht ambig sind, schließen kontradiktorische und inkompatible Interpretationen nun nicht *per se* aus; jedoch deutet die Existenz ebensolcher hier darauf hin, daß nicht nur textuelle Komplexität vorliegt, sondern zusätzlich wahrhafte Ambiguität ins Spiel kommt. Ambiguität im hier verstandenen Sinn impliziert ja die Forderung, daß die Möglichkeit unterschiedlicher, sich widersprechender buchstäblicher Auslegungen des fraglichen Textes vom Rezipienten sozusagen als *intentionaler* Störfaktor wahrgenommen wird (ähnlich wie beim *duck-rabbit*-Bild). Das heißt aber noch nicht, daß dies auch wirklich immer geschieht. Geschieht es nicht, so kann das dazu führen, daß textuelle Ambiguität (wenn nicht vollkommen verkannt, so doch immerhin) mißdeutet wird als eigentlich unfunktionales Phänomen, das es in der Interpretation zu beseitigen gilt. Das mag der Grund sein, warum sich die Forschergemeinde hinsichtlich der beiden in Frage stehenden Shakespeare-Dramen immer wieder in nahezu unversöhnliche Lager aufspaltet, in denen mit Begründungen verschiedenster Natur jeweils einer der oberflächlichen Lesarten der Stücke als der plausibleren der Vorzug gegeben wird. Die so zustande kommenden unzulässig simplifizierenden Deutungen, die häufig genug die sonst immer gern zitierte Komplexität von Shakespeare-Texten Lügen strafen, weisen dabei aber gerade eben durch ihre Unvereinbarkeit auch auf das Vorliegen wahrer Ambiguität in den Texten hin: Es läßt sich für beide Interpretationsrichtungen durchaus eine gewisse Anzahl überzeugender Argumente finden. Die Fülle von dementsprechenden, vereindeutigenden Auslegungen der beiden Shakespeare-Dramen ist also kein Beweis für das Fehlen von textueller Ambiguität, sondern eher ein Symptom der Unwilligkeit der Exegeten, sie als funktional anzuerkennen. Freilich ist besonders in neuerer Zeit von vielen die bewußte Ambiguität der Stücke als Stilmittel ernstgenommen worden, oft

allerdings, ohne sie hinreichend auf ihre Funktion zu untersuchen (siehe entsprechende Ausführungen im textanalytischen Teil).

Ambiguität kann also auch in komplexen Texten auftreten. Komplexe, ausgeformte und damit häufig genug widersprüchliche, ja zuweilen enigmatische Charaktere sind kein Hindernis für textuelle Ambiguität, selbst wenn zu ihren Eigenschaften eine Vielzahl solcher gehört, die nicht leicht doppelt interpretiert und so für die Konsolidierung sowohl der einen als auch der anderen der möglichen Lesarten dienstbar gemacht werden können. Ebenso wenig ist eine komplexe Handlungsführung der Ausprägung textueller Ambiguität abträglich, solange die Grundstruktur des Textes die Wahrnehmung aus zwei (oder mehreren) unterschiedlichen, aber kontradiktorischen Perspektiven in besonderem Maße begünstigt. Es ist auch vorstellbar, daß bestimmte Charaktermerkmale oder Handlungsmomente nicht nur keine „doubly directed clues“ sind, sondern sich auch nicht im Sinne einer *single-directedness* für eine der Lesarten reklamieren lassen.¹ Vielmehr ist es textueller Komplexität zu verdanken, daß man als Rezipient trotz einer ambigen Grundstrukturierung des Textes eine Fülle an Material zur Verfügung hat, welches auf unterschiedlichste Weise aufeinander bezogen werden kann. Das ermöglicht es in verstärktem Maße (oder verführt dazu), die sich in den entsprechenden Texten entfaltende fiktionale Wirklichkeit – ähnlich der Lebenswirklichkeit – sektionsweise, perspektiviert wahrzunehmen. Die Erzeugung verschiedener Lesarten kann so unterstützt werden: Man ist geneigt, das, was nicht paßt, auszublenden, weil es genügend Textelemente gibt, die die einmal angenommene Sichtweise bedienen; und da der auf Ambiguität hin angelegte Text zwei unterschiedliche Hauptperspektiven besonders unterstützt, wird es eine von diesen auch sein, um derentwillen man über sperrige, sich widersetzende Elemente hinwegsieht. Freilich wird aufgrund der deutlichen ambigen Grundstruktur des Textes dieses Hinwegsehen – anders als bei der Wahrnehmung der außerliterarischen Wirklichkeit, wo es meist ein unbewußter Prozeß ist – immer zu einem gewissen Grade im Bereich des Bewußten verweilen. Das Wissen um die jeweils andere Lesart bleibt immer verstörend präsent, fällt gleichsam marodierend immer wieder in einmal abgestecktes Gebiet ein. So erzeugte und gesteigerte Mehrdeutigkeit erfüllt mithin die Kriterien des hier verwendeten Ambiguitätsbegriffs: Nicht nur können die anderen, ebensowohl bzw. -wenig überzeugenden Lesarten dem aufmerksamen Leser eigentlich nicht entgehen und müssen somit durch ihre bloße Existenz ein Problem darstellen, das auf Lösung drängt und zur Sinnfindung anregt; auch bewirkt die Komplexität eines solchen Textes, daß die Figuren und deren Handlungsweisen sich einer einfachen Bewertung prinzipiell entziehen. Sie mit dem an sich schon unangemessenen Auswählen einer der sich spontan anbietenden Interpretationen dennoch vorzunehmen, wäre also zusätzlich inadäquat. Das lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers erneut auf seine eigenen Wahrnehmungs- und Entscheidungsprozesse. Ambiguität in dem Sinne, daß ein Text nicht nur verschiedene, sondern sogar vollkommen widersprüchliche Lesarten provoziert, akzentuiert mithin die Frage nach dem angemessenen Wahrnehmen besonders. Ebenso wie Komplexität die Ausformung von Ambiguität in einem Text unterstützen kann, ist textuelle Ambiguität somit als eine Steigerung von Komplexität vorstellbar. Der Text wird komplex über die Ebene

¹ Zu den Begriffen siehe Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 52–53.

des Dargestellten hinaus, indem auch das Darstellen thematisiert wird. Aber auch auf der Ebene des Dargestellten selbst geht Ambiguität nicht notwendig auf Kosten von Vielschichtigkeit, sondern kann – im Gegenteil – ein Resultat z. B. von multiperspektivischer Komplexität sein. Die gleichzeitige Präsenz von verschiedenen Figurenperspektiven im Text kann widersprüchliche, konkurrierende Bilder erzeugen. Dabei muß es sich nicht um bloße, zu subjektivem Respons einladende Komplexität handeln, wie sie oben beschrieben wurde. Im multiperspektivischen Text kann nämlich die (wiederum auf die Darstellungsebene hinüberreichende) Ermöglichung verschiedener, sich ausschließender Rezeptionsperspektiven intentionalen, sinngebenden Charakter haben. Der Effekt ist textuelle Ambiguität im hier verstandenen Sinn.

2.7. Abgrenzung textueller Ambiguität von anderen Mehrdeutigkeitsphänomenen

Es macht sich nun erforderlich, den Begriff der textuellen Ambiguität von anderen angrenzenden oder verwandten Begriffen zu scheiden. Im Hinblick auf einen üblicherweise synonym verwendeten Terminus, den der Komplexität, ist dies bereits geschehen. Komplexität und Ambiguität von literarischen Texten, das soll hier aber noch einmal unterstrichen werden, sind zwei verschiedene Dinge. Sicher impliziert die Komplexität eines Textes auch eine gewisse Mehrdeutigkeit der strukturellen Elemente dieses Textes. So kann ein komplexer Text durchaus ambivalente Gefühle im Rezipienten hervorrufen und zu widersprüchlichen Interpretationen führen. Nicht jeder komplexe Text ist aber notwendig auch ambig: Während bei komplexen Texten keine Notwendigkeit besteht, die Existenz mindestens zweier kontradiktorischer und damit exklusiver Deutungsrichtungen zu realisieren, ist sie bei ambigen Texten zwingend. Ebenso wenig ist jeder ambige Text auch komplex, d. h. reich an (zum Teil durchaus widerstreitenden) Repräsentationen verschiedener Phänomene. Im Gegenteil, ambige Texte können vollkommen unkomplex sein. In ihrer extremen Stilisierung erinnern unkomplexe ambige Texte an die zur Verdeutlichung des Problems herangezogenen Vexierbilder. Sie entsprechen jenem von Rimmon für ambige Texte aufgestellten Postulat der rigiden Form, die dem Leser wenig Spielraum für eine über die beiden exklusiven Lesarten hinausgehende Sinnggebung lassen, am ehesten. Solche Texte sind jedoch als Ausnahmefälle literarischer Ambiguität anzusehen, und zwar nicht zuletzt auch deshalb, weil menschlicher Sprache, dem ‚Material‘ des literarischen Textes, durch ihre Assoziativität Komplexität schon wesenseigen ist. Obgleich ambige Texte nicht komplex sein müssen, *können* sie es in hohem Maße sein. Komplexität schließt also Ambiguität keinesfalls aus (wie man meinen könnte, folgte man Rimmons Konzept literarischer Ambiguität). Es kann gesagt werden, daß die Komplexität eines literarischen Kunstwerks dessen Ambiguität mitbedingen kann, wiewohl sie nicht Voraussetzung dafür ist.

Ein weiterer Begriff, der in der modernen Literaturwissenschaft üblicherweise synonym mit dem der Ambiguität gebraucht wird, ist der der Ambivalenz. Rimmon merkt jedoch an, daß es ratsam sei, zwischen diesen Termini streng zu unterscheiden. Während Ambiguität eine Eigenschaft eines literarischen Textes sei, müsse unter Ambivalenz die Einstellung des Rezipienten verstanden werden:

The distinction between ‘ambiguity’ and ‘ambivalence’ can [...] be focused on the verb ‘to have’ in the first defining property [in Rimmons Definition von *ambiguity proper*, siehe S. 14]. While ambiguity is a result of a quality or qualities *in* the object and in its interrelations with the context, ambivalence is the coexistence of contrasting emotions or attitudes *toward* the object.¹

Bei der Unterscheidung der beiden Termini sollte man allerdings dem allgemeinen Sprachgebrauch Rechnung tragen und einräumen, daß ein Gegenstand oder Sachverhalt üblicherweise mit dem Adjektiv ‚ambivalent‘ attribuiert wird, wenn er Ambivalenz auslöst. Ein literarischer Text kann also durchaus ambivalent sein bzw. ein ambivalentes Potential haben, d. h. die Erzeugung ambivalenter Gefühle im Leser begünstigen. Ambig muß ein solcher Text freilich keinesfalls sein; auch komplexe und selbst relativ unkomplexe Texte können ambivalente Reaktionen im Rezipienten hervorrufen. Literarische Ambiguität wiederum *muß* nicht, *kann* aber zur Erzeugung von Ambivalenz eingesetzt werden.

Von allgemeiner Mehrdeutigkeit sowie von Begriffen wie Vagheit und Obskürität ist der der Ambiguität bereits hinreichend abgegrenzt worden. Weitere Ausführungen erübrigen sich deshalb. Auf einige Termini, die besonders in der Auseinandersetzung mit *Henry V* und *Julius Caesar* immer wieder auftauchen, muß jedoch noch eingegangen werden. Zunächst wäre der Begriff der Ironie zu nennen. Wenn Dramen wie die beiden zur Debatte stehenden als ironisch bezeichnet werden, so bedeutet dies eine Abkehr vom Konzept der Ambiguität. Ebenso wie eine ambige Äußerung impliziert eine ironische zwar zwei sich ausschließende Bedeutungen. Wie Rimmon ganz richtig bemerkt, werden aber bei der Ironie, anders als bei der Ambiguität, eindeutige Entschlüsselungshinweise in Form von Ironiesignalen mitgeliefert, so daß kein Zweifel darüber besteht, daß das Gesagte das Gegenteil vom Gemeinten ist.² Die Sinnfindung wird dann nicht durch zwei sich widersprechende Textpropositionen initiiert, sondern durch eine Diskrepanz zwischen Ausdrucksmodus und Ausdrucksinhalt. Obwohl Ironie also nicht mit Ambiguität gleichzusetzen ist, kann sie freilich Anteil an der Schaffung gegensätzlicher Lesarten haben. Ironie findet sich z. B. sowohl in *Henry V* als auch in *Julius Caesar*, ohne daß aber die Stücke in ihrer Gesamtheit als ironisch bezeichnet werden dürfen. Zu trennen ist der Begriff der Ambiguität auch von Multiperspektivität bzw. Polyphonie. Streng genommen bedeuten diese Termini, daß sich in einem literarischen Text subjektive und daher voneinander abweichende oder unter Umständen sogar widersprüchliche Sichtweisen unterschiedlicher, klar zu identifizierender Bewußtseinsträger auf eine objektive phänomenale Welt finden. Im Drama als einer von Unmittelbarkeit gekennzeichneten Gattung sind diese Begriffe übrigens problematisch. Der Zuschauer blickt auf die fiktionale Welt in der Regel *nicht* durch den Filter eines oder mehrerer solcher Bewußtseinsträger. Am ehesten ließe sich derartiges noch in *Henry V* entdecken, einem Drama, das sich mit seinem episierenden Element des Chorus in gewisser Weise an der Gattungsgrenze befindet.³ Gleichwohl findet natürlich auch in dramatischen Texten eine Fokussierung auf einzelne oder auch meh-

¹ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 18.

² Vgl. Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 15 u. 25.

³ Vgl. hierzu die Ausführungen in Abschnitt 3.5.3, „Fiktionalität und Historizität als Thema“, S. 135.

rere Figuren bzw. Handlungen statt. Man könnte hier – im Unterschied zur personalen Perspektivierung in Erzähltexten – von einer auktorialen Perspektivierung sprechen. Von ambigen Texten unterscheiden sich multiperspektivische bzw. polyphone in jedem Falle durch die Tatsache, daß letztere – ähnlich wie komplexe Texte – nicht *notwendig* exklusive Propositionen an der Textoberfläche machen.

Ambiguität wird in der vorliegenden Arbeit als Stilmittel bezeichnet. Der Terminus, der in der Renaissancerhetorik für dieses Stilmittel gebräuchlich war, lautet auch Amphibolie. In George Puttenham's *Art of English Poesie* finden sich folgende Erläuterungen zur Figur der Amphibolie:

Then we haue yet one other vicious speach with which we will finish this Chapter, and is when we speake or write doubtfully and that the sence may be taken two wayes, such ambiguous termes they call *Amphibologia*, we call it the *ambiguous*, or figure of sence incertaine, as if one should say *Thomas Tayler saw William Tyler dronke*, it is indifferent to thinke either th'one or th'other dronke. Thus said the gentleman in our vulgar pretily notwithstanding because he did it not ignorantly, but for the nonce.¹

Wenn sich in Puttenham's Ausführungen zur Amphibolie/Ambiguität ein negatives Werturteil über diese Figur ausmachen läßt, so wird dies im weiteren relativiert. Lediglich Ambiguität im Sinne ‚zweifelhafter Rede‘ sei abzulehnen: „[O]ur maker shall [...] auoyde all such ambiguous speaches unlesse it be when he doth it for the nonce and for some purpose.“² Damit fügt sich Puttenham's Vorstellung von Ambiguität nahtlos in das hier vertretene Konzept literarischer Ambiguität ein, wieweil letzteres nicht nur mikrostrukturell bedeutsam ist, sondern auch im größeren Textzusammenhang eine Rolle spielt. Ambiguität läßt sich als ein stilistisches Mittel begreifen, daß die gesamte ‚Argumentations‘-Struktur eines literarischen Textes bestimmen kann. Ambiguität ist in diesem Fall nicht nur eine Redefigur, sondern ein Darstellungsprinzip. Daß sie als solches in den zur Debatte stehenden Shakespeare-Dramen zu verstehen ist, soll in den textanalytischen Abschnitten dieser Arbeit bewiesen werden.

Zu guter Letzt sei noch das Paradoxon erwähnt, eine rhetorische Figur, die in gewisser Hinsicht als mikrostrukturelles Pendant zu literarischer Ambiguität zu verstehen ist. Der Begriff des Paradoxons taucht denn auch – mitunter metaphorisiert – in der Diskussion um ambige Texte wie *Henry V* und *Julius Caesar* gelegentlich auf. Rimmon grenzt Paradoxa von Ambiguität ab, da sie die zweite Bedingung ihrer Definition von Ambiguität nicht erfüllen:

Like ‘ambiguity’, they have two or more distinct meanings operating in the context. Like ‘ambiguity’ they do not reduce the various meanings to each other or to a basic common denominator, nor do they identify the meanings with each other. Like ‘ambiguity’, again, they give rise to a clash of mutually exclusive meanings. And yet they differ from ‘ambiguity’ because of the “condition” contained in the last part of the second defining property, namely, that

¹ George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (Faksimiledruck der Ausgabe London 1589), Amsterdam, New York: Da Capo Press 1971 (The English Experience. Its Record in Early Printed Books Published in Facsimile 342), S. 217.

² Puttenham, *Arte*, S. 218. Zur Wertschätzung zielgerichteter Ambiguität in der Rhetorik der Renaissance vgl. Abschnitt 3.3.5, „Ambiguität und die rhetorische Kultur der Renaissance“, S. 70.

the meanings of an ambiguous expression are not subsumable in a larger unit of meaning which they conjoin to create or in which they are reconciled and integrated.¹

Eben eine solche Vereinbarkeit der widersprüchlichen Lesarten sei charakteristisch für Paradoxa. Nun wurde aber gezeigt, daß Rimmons Definition von Ambiguität gerade in ihrem zweiten Kriterium unhaltbar ist, weil auch ambige Texte die Vereinheitlichung der exklusiven ‚buchstäblichen‘ Textpropositionen zu einem (transzendenten) Sinnentwurf ermöglichen, ja erfordern. Wie beim Paradoxon soll die Widersprüchlichkeit ambiger Texte auf einer höheren Ebene aufgelöst werden.² Das Paradoxon kann also in der Tat mit einigem Recht als verbales Äquivalent zu textueller Ambiguität angesehen werden, weil es in gleicher Weise Ausschließliches miteinander vereint und so den Rezeptionsvorgang vorsätzlich stört, um eine bestimmte ‚Aussage‘ zu machen.

2.8. Weiterführende Überlegungen

Hier rückt schließlich die eingangs (S. 7) zitierte Passage von Empson wieder in den Blick. Die einer präzisen wissenschaftlichen Begriffsbildung nicht gerade förderliche Vieldeutigkeit des Wortes ‚Ambiguität‘ im landläufigen Gebrauch erstreckt sich ja, Empson zufolge, auch auf einen Bereich, den man den pragmatischen nennen muß. Dieser Bereich wurde in den bisherigen Überlegungen immer schon mit angeschnitten. Es scheint nun aber eine systematischere Auseinandersetzung mit der Pragmatik ambiger sprachlicher Äußerungen bzw. literarischer Texte notwendig. Wenngleich Empson – ohne übrigens die Pragmatik explizit zu erwähnen – selbst einen relativ weiten Ambiguitätsbegriff vertritt und die besagte Passage darüber hinaus eigentlich recht nachlässig formuliert ist³, gibt er doch die Perspektive vor, aus der man das Phänomen zu betrachten hat. Pragmatisch kann – soviel ist Empsons Anmerkung zu entnehmen – der Schwerpunkt textueller Ambiguität unterschiedlich verortet werden. So kann er eher auf der ‚Senderseite‘ oder eher auf der ‚Empfängerseite‘ empfunden werden. Mit Bezug auf die Seite des ‚Senders‘ wiederum wird offenbar häufig gleichermaßen von Ambiguität gesprochen, entweder wenn sich dieser im unklaren ist, was er eigentlich sagen will, und deshalb (unbewußt?) „doubly directed clues“ ausgibt oder wenn er aus bestimmten Gründen ganz ‚klar‘ und bewußt multipel verstehbar zu sein beabsichtigt. Ambiguität kann, so Empson, aber auch mehr ‚empfängerseitig‘ lokalisiert werden. Dann steht weniger die Tatsache im Vordergrund, daß bestimmte Äußerungen aus irgendwelchen Gründen so vertextet werden, daß sie verschieden interpretierbar sind,

¹ Rimmon, *Concept of Ambiguity*, S. 24.

² Vgl. Rimmons Abhandlung zum Phänomen des mit dem Paradoxon verwandten Oxymorons, *Concept of Ambiguity*, S. 24–25.

³ So erscheint fraglich, ob man sagen kann, Ambiguität könne *bedeuten* (also: *ergebe* sich nicht aus, sondern *sei*) die Unentschlossenheit des Senders einer ‚Nachricht‘ („an indecision as to what you mean“) ebenso wie die Absicht zur Mehrdeutigkeit („an intention to mean several things“). Ob Ambiguität weiterhin als die Wahrscheinlichkeit einer Lesart bezeichnet werden kann („a probability that one or the other or both of two things has been meant“), oder ob sie nicht vielmehr – als spezifische Eigenschaft einer sprachlichen Äußerung – den Empfänger dazu zwingt, Überlegungen über diese Wahrscheinlichkeit anzustellen, steht ebenfalls zur Disposition.

sondern eher die vom Adressaten der Äußerung mehr oder minder schwierig abzuwägende Wahrscheinlichkeit, mit der er eine der möglichen Lesarten als die angemessenste betrachten kann. Diese Trennung von codierender und decodierender Instanz bei der Realisierung von textueller Mehrdeutigkeit einer Äußerung hat Folgen: Wiewohl offensichtlich ist, daß ein Zusammenhang besteht zwischen der Art und Weise, wie eine Nachricht ‚verschlüsselt‘, und der, wie sie ‚entschlüsselt‘ wird, impliziert eine derartige Trennung die Annahme, daß eine gewisse Freiheit im Umgang mit Texten bestehe: Ein Text, dessen Intention es ist, ambig zu sein, kann unter Umständen Opfer weitgehender Disambiguierungsversuche werden. Ebenso kann ein unambig intendierter Text als mehrdeutig aufgefaßt werden. Daß derartiges tatsächlich geschieht, bestätigt nicht nur ein Blick auf die Shakespeare-Forschung.

Im Zusammenhang mit unseren Überlegungen erscheint nun wichtig, welche Rolle insbesondere die Intentionen des ‚Senders‘ bei der Herausbildung textueller Ambiguität spielen. Im Hinblick auf die Gruppe der ‚Empfänger‘ eines literarischen Textes wurde ja bereits angedeutet, daß dann von textueller Ambiguität gesprochen werden muß, wenn sich zumindest ein Teil der Empfängergruppe bewußt ist, daß der Text verschiedene widersprüchliche Interpretationen zuläßt. Aber auch hinsichtlich des ‚Senders‘ haben die bisherigen Betrachtungen den Fokus nun weit genug eingeeengt und die grundsätzlichen Bedingungen geklärt, unter denen ein Text tatsächlich ambig genannt werden kann. Im Rahmen dieser Bedingungen sollte nun zu erwarten sein, daß textuelle Ambiguität, wenn sie diese Bezeichnung verdient, kaum (gleichsam zufälliges) Resultat von auktorialer Unentschlossenheit sein kann, da sie ja intentional sein muß. Allerdings ist es – mit ein wenig Mühe – vorstellbar, daß die Verteilung von diametral entgegengesetzten Elementen in einem Text, die ihn schließlich multipel interpretierbar machen, tatsächlich auch unbewußt, also vom Autor nicht eigentlich beabsichtigt erfolgen kann. Das so entstehende literarische Kunstwerk würde dann ambig sein, jedoch scheinbar ohne dem hier dargestellten Konzept von textueller Ambiguität vollauf zu genügen. Die Forderung nach einer sinnvollen Vereinbarkeit der kontradiktorischen Lesarten auf einer höheren Interpretationsebene wäre durchaus erfüllt, denn wenn schon nicht der Rückschluß auf die Produktionssituation, so doch immerhin das eigentümliche Zurückweichen des Textes vor einer konkreten Aussage, seine Aussageverweigerung, wäre ja ein solcher Sinnentwurf. Die Frage nach der Intentionalität derartigen Ambiguität allerdings schiene mit einem Nein beantwortet werden zu müssen. Gerade aber die dennoch vorhandene Möglichkeit einer Sinnggebung, die ein Beleg für die Kohärenz des Textes ist, legt die Schlußfolgerung nahe, daß eine solche Antwort voreilig wäre. Die relative Unabhängigkeit des fertigen künstlerischen Werkes von seinem Urheber erlaubt die – vielleicht etwas konstruiert erscheinende – Auffassung, daß Ambiguität eine Textintention sein kann, auch wenn der Autor nicht direkt auf sie abgezielt hat. Ähnliches ist übrigens bei den beiden Shakespeare-Texten festgestellt worden. Ihre Ambiguität ist als ein Anzeichen für eine seltsame konstruktive Ohnmächtigkeit des Autors interpretiert worden, welche Resultat seines Schwankens zwischen Affirmation und Ablehnung der seinerzeit herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse oder politischen Ideologien sei. Abgesehen davon, daß natürlich ein Autor das Pro und Contra solcher Verhältnisse mit Hilfe textueller Ambiguität eigens thematisieren kann (und diese Ambiguität dann in vollem Maße zweckgerichtet ist, weil ihr

ein Gestaltungswille zugrunde liegt), sind derartige Mutmaßungen jedoch haltlos. Im nachfolgenden wird noch näher auf diese Vorwürfe einzugehen sein.

Eines ist soweit klar geworden: Textuelle Ambiguität als Stilmittel impliziert immer Möglichkeiten der Disambiguierung. In gewissem Maße destruiert sie sich damit letztendlich selbst. Allerdings muß diese Disambiguierung auf einem Niveau stattfinden, das über dem der jeweils möglichen ‚buchstäblichen‘ oder oberflächlichen Lesarten liegt. Versuche, den Text zu disambiguieren, indem die eine gegen die andere dieser Lesarten ausgespielt wird, sind also inadäquat. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß solche Versuche eigentlich ausgeschlossen wären. Einerseits liegt der Reiz ambiger Texte gerade auch darin, daß sie den Leser zunächst – auf einer frühen Stufe der Hypothesenbildung – dazu einladen, sich, je nach individueller Disposition, eine der Lesarten als die plausiblere anzueignen. Erst danach erweist sich die gleichwertige Plausibilität der anderen als ein Hindernis bei der Konstituierung eines sinnvollen Textverständnisses. Andererseits wird der volle Spielraum von Ambiguität in Texten nur im Idealfall realisiert. So ist z. B. bei ambigen Dramentexten, wie sie *Henry V* und *Julius Caesar* ja darstellen, zu beobachten, daß sie in Inszenierungen auf der Bühne oder in Filmadaptionen in der Regel stark disambiguiert werden, und zwar zu Gunsten der einen oder der anderen der jeweils möglichen Lesarten. Offenbar spielen hier mehrere Umstände eine Rolle. Erstens erfordert jede Aufführung vom Regisseur und den Schauspielern – ganz allgemein – schon eine Festlegung auf eine Interpretationsweise und damit die Abkehr von anderen Potentialen des zugrundeliegenden Textes. Durch die Aufführung auf der Bühne wird solchen dramatischen Texten somit nicht nur, wie es Alexander Leggatt ausdrückt, eine weitere Dimension („an extra dimension“) hinzugefügt,¹ es wird ihnen gewiß auch eine (oder mehrere) genommen. Zweitens bedeutet die Tatsache, daß in Inszenierungen von Dramentexten gern auf jeweils aktuelle Probleme abgehoben wird und die „Kollektivität der Produktion“² das Wirken zusätzlicher subjektiver Intentionen mit sich bringt, oft die Betonung einer der Lesarten eines ambigen Dramentextes. Und drittens scheint die häufig genug große Komplexität ambiger Texte auf der Bühne nur beschränkt umsetzbar zu sein, so daß in der Aufführung – anders als bei der Lektüre – bestimmte Aspekte verlorengehen.

Diese Vereindeutigungen werden den fraglichen Texten letztlich natürlich nicht gerecht. Gleichwohl sind ambige Texte, wie erläutert wurde, prinzipiell disambiguierbar. Vergegenwärtigt man sich die unterschiedlichen Interpretationsniveaus, die solche Texte haben, so ist textuelle Ambiguität aber alles andere als eine Chimäre. Bevor sie sich nämlich auflösen läßt, entfaltet sie im Text eine klar definierbare Wirkung. Welcher Art diese Wirkung im Fall der beiden zur Debatte stehenden Shakespeare-Texte ist, soll in den nachfolgenden Kapiteln dieser Arbeit erläutert werden.

¹ Vgl. Alexander Leggatt, „The Extra Dimension: Shakespeare in Performance“, in: John Russell Brown (Hrsg.), *Studying Shakespeare. A Casebook*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1990, S. 152–167.

² Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 9. Auflage, München: Wilhelm Fink 1997, S. 29.

3. Das Historiendrama *Henry V*

Shakespeares *Henry V* ist ein Drama, über das seit jeher viel gerätselt worden ist. Die Meinungen sind nicht nur kontrovers, sondern gehen so weit auseinander, wie es selbst für einen Shakespeare-Text außergewöhnlich ist. Der Umstand, daß sich die Urteile über das Stück und seinen Protagonisten grob zwei vollkommen entgegengesetzten, unversöhnlichen Lagern zuordnen lassen, ist oben (S.25) als ein Symptom von textueller Ambiguität gewertet worden. Freilich existiert neben diesen beiden Gruppierungen eine dritte, deren Vertreter die Brüche im Text durchaus wahrnehmen und zwischen den verfeindeten Parteien zu vermitteln suchen. Im allgemeinen ist aber die Ambiguität, die das Stück eigentlich erst wirklich interessant macht, bisher kaum hinreichend gewürdigt, geschweige denn auf ihre Funktion hin untersucht worden. Besonders in der älteren Forschung wurde das Drama vielmehr häufig als eher mißraten eingeschätzt, und zwar offenbar deshalb, weil es – anders als die nach der Jahrhundertwende geschriebenen Stücke – tendenziell simplistische Lesarten zeitigt. Und wirklich: auf den ersten Blick scheint es, als sei der Autor hier – am Ende seiner Beschäftigung mit der englischen Geschichte – an einem Wendepunkt angelangt. Was nun folgt, sind die nachdenklichen Komödien und die großen Tragödien, sind Stücke wie *As You Like It* und *Measure for Measure*, *Hamlet* und *King Lear*. Dennoch ist es falsch zu glauben, erst nach *Henry V* und eventuell noch *Julius Caesar* hätten wir es mit einem Autor zu tun, der eine Phase juveniler Einfalt überwunden hat und sich nunmehr in einem Stadium befindet, in dem es ihm möglich ist ‚aus der Tiefe heraus‘ zu schreiben.¹

Zum einen gibt es auch schon vor *Henry V* Stücke von Shakespeare, die komplex sind und kontroverse Deutungen hervorgerufen haben – man denke nur an *Romeo and Juliet*, *The Merchant of Venice* oder auch *Much Ado about Nothing*. Diese Tatsache scheint darauf hinzudeuten, daß komplexe Sachverhalte und Situationen den Autor von Beginn an interessieren und sich dieses Interesse in seinen Texten immer mehr in der Nutzung von Ambiguität als Stilmittel herauskristallisiert. Sicher: während bei den früheren Dramen Ambiguität der Darstellung offenbar vor allem dazu dient, herauszustellen, daß man die Dinge der Welt von verschiedenen Blickpunkten aus betrachten kann, erlangt sie später einen allgemeineren, einen ästhetischeren Status. Wahrnehmen läßt sie sich aber bei Shakespeare in jedem Schaffensabschnitt – und ist immer auch Anzeichen für ein dialektisches Weltverständnis des Autors.

Zum anderen darf nicht vergessen werden, daß bei den Historiendramen genretypische Besonderheiten vorliegen, die die Beurteilung komplizieren. Es ist also unangemessen, an Shakespeares Historienstücke unmodifiziert Maßstäbe anzulegen, wie sie für die Bewertung seiner Tragödien oder Komödien tauglich sein mögen. Inwiefern sich die Gattung des Historienstücks von anderen dramatischen Formen abhebt, wird

¹ Vgl. z. B. die Versuche Edward Dowdens und George Bernhard Shaws, Shakespeares Werke in Schaffensperioden einzuteilen. „Out of the depths“ ist der Titel einer der von Dowden angesetzten Phasen. Eine umfassende Darstellung solcher Periodisierungsversuche findet sich bei Arthur M. Eastman, *A Short History of Shakespearean Criticism* (1974), Nachdruck, Lanham (u. a.): University of America Press 1985.

im Abschnitt 3.3 dargestellt. Zunächst folgt ein Blick auf die kritische Debatte um das Stück sowie eine Auseinandersetzung mit den wichtigsten Positionen in der Forschung.

3.1. Die kritische Debatte um *Henry V*

3.1.1. *Henry V im Spiegel der älteren Forschung*

Henry V ist das letzte Stück der sogenannten Zweiten Tetralogie oder Lancaster-Tetralogie Shakespeares. Die früher entstandene Erste, die York-Tetralogie, behandelt den historisch späteren Abschnitt *nach* der Regentschaft Heinrichs V. bis zum Sieg des späteren Heinrich VII. über Richard III. in der Schlacht auf dem Bosworth Field. Beide Tetralogien zusammen decken die englische Geschichte im Zeitraum von 1398 bis 1485 ab. Beim Verfassen des Dramas stützte sich Shakespeare hauptsächlich auf eine damals weithin bekannte Chronik des Tudor-Historiographen Raphael Holinshed, die *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* von 1577 (in deren zweiter Ausgabe von 1587). Zusätzlich verwendete er andere Quellen wie z. B. Edward Halls *The Vnion of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke* (1548, überarbeitet und erweitert 1550). Für gewöhnlich wurde der Text als ein (mehr oder minder gelungener) Versuch der Glorifizierung eines (mehr oder minder erfolgreichen) Herrschers im ausgehenden Mittelalter verstanden. Selbst A. P. Rossiter, der die Historien Shakespeares (terminologisch problematisch) als ironische und ambivalente Stücke gesehen hat, empfand *Henry V* als Propagandastück.¹ Jedoch wurde auch in *Henry V* schon früh Material entdeckt, das die Größe und den Heroismus der Titelfigur relativiert, wobei allerdings die Ambiguitäten in der Herrscherdarstellung der Auffassung vom Stück als einem minderwertigen patriotischen Spektakel im allgemeinen keinen Abbruch getan haben. So bemerkt schon William Hazlitt, daß es sich bei King Henry – trotz allem Erfolg, den er hat, und trotz aller Stärke und Majestät, die er besitzt – um einen problematischen König handelt. Er nennt ihn ein nettes Ungeheuer und (recht eigentümlich) ein herrliches ‚Schaustück‘.² Das Drama selbst aber findet er – abgesehen von einigen gelungenen poetischen Passagen – eigentlich zweitklassig: ‚*Henry V*. [*sic*] is but one of Shakespear’s [*sic*] second-rate plays.‘³ Zdeněk Stříbrný benennt als den Hauptkritikpunkt namhafter Forscher seit dem 19. Jahrhundert das chauvinistische Gebaren, den imperialistischen Habitus der Hauptfigur. Er selbst nimmt folgende ambivalente Wertung vor. Sie mag exemplarisch für die allgemeine Geringschätzung eines Dramas stehen, dessen Autor als der größte der Welt gilt:

The Life of Henry V is hardly the greatest play in Shakespeare’s cycle of ten dramas of English history. Yet it may certainly be considered as central, or at least helpful in revealing his artistic

¹ Vgl. A. P. Rossiter, „Ambivalence: The Dialectic of the Histories“, in: Ronald Berman (Hrsg.), *Twentieth Century Interpretations of Henry V. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall 1968, S. 74–87, hier S. 76 u. S. 81–82.

² „We like him [Henry] in the play. There he is a very amiable monster, a very splendid pageant.“ William Hazlitt, *Characters of Shakespear’s Plays* (1817/1818), London: Dent; New York: Dutton 1906, S. 158.

³ Hazlitt, *Characters*, S. 161.

approach to politics, politicians, world-order, kingship, the people, the Elizabethan nation-state, and more generally to war and peace—in a word, to history.¹

Für das Vorhandensein von Elementen, die den König ins Zwielficht rücken, wurden unterschiedliche Hypothesen aufgestellt. Es wurde vermutet, daß Shakespeare in diesem Stück nicht auf der Höhe seiner Schaffenskraft gewesen sei. Es sei ihm nicht gelungen, Henry als den „mirror of all Christian kings“ (2.0.6²) darzustellen, als den er ihn konzipiert und als den die öffentliche Meinung seiner Zeit die historische Person Heinrichs V. gesehen habe. Als Grund für diesen seltsamen Mangel an schöpferischer Potenz wurde angeführt, daß der Autor, als er das Stück verfaßte, an einem kreativen Wendepunkt angelangt sei³ und sich in Gedanken schon bei Brutus und Hamlet befunden habe, „a kind of hero who is less honourable than Henry but who will tread on thorns as he takes the path of duty“⁴. Dies impliziert, daß sich Shakespeare bei der Niederschrift von *Henry V* in einer Schaffensphase befunden habe, in der er weniger komplex zu schreiben und womöglich auch zu denken vermocht habe, ein Mangel, den er erst bei den nachfolgenden Stücken habe ausmerzen können.

Ihren Kulminationspunkt fand diese Einschätzung in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts in den Arbeiten E. M. W. Tillyards⁵, der das Weltbild der Elisabethaner überaus monolithisch zeichnet und der die Englischen Historien im allgemeinen, besonders aber *Henry V*, als affirmativ-patriotische Werke auffaßt, welche, von der Tudor-Ideologie durchdrungen, vornehmlich zur Glorifizierung eines unter Legitimationszwang stehenden Herrscherhauses dienen. Die Art und Weise der Darstellung geschichtlicher Ereignisse in diesen Stücken entspräche ganz den damals gängigen Vorstellungen von hierarchischer Ordnung wie im Himmel so auf Erden, von göttlicher Vorsehung und von Schuld und Sühne. Das elisabethanische Weltbild, wie es sich exemplarisch in Shakespeares *Troilus and Cressida* in der Rede des Ulysses in 1.3.75–137⁶ darstelle, sei im wesentlichen noch von mittelalterlichen Denkmustern bestimmt gewesen. Es fuße auf dem physikalischen Weltmodell des Ptolemäus, dem zufolge die Erde das Zentrum des Universums war, um das sich auf kristallinen Schalen die Planeten inklusive der Sonne und des Mondes in strenger hierarchischer Ordnung bewegten. Die Ordnung im Himmel spiegele sich in der sublunaren Sphäre auf der Erde wieder, und zwar physikalisch und biologisch in einer festen Ordnung der Dinge sowie aller Kreaturen auf der Erde, sozial in der Rangfolge innerhalb der menschlichen Gesellschaft und sogar physio-psychologisch im Mikrokosmos eines

¹ Zdeněk Stříbrný, „*Henry V* and History“, in: Arnold Kettle (Hrsg.), *Shakespeare in a Changing World*, London: Lawrence & Wishart 1964, S. 84–101, hier S. 84.

² Zitiert wird nach William Shakespeare, *King Henry V*, hg. v. T. W. Craik, London, New York: Routledge 1995 (The Arden Shakespeare).

³ Vgl. z. B. Mark van Doren, *Shakespeare*, New York: Holt 1939.

⁴ Van Doren, *Shakespeare*, S. 202.

⁵ Siehe E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (1943), London: Chatto & Windus 1952. Vgl. außerdem ders., *Shakespeare's History Plays* (1944), London: Chatto & Windus 1948.

⁶ William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, hg. v. David Bevington, London: Thomson Learning 1998 (The Arden Shakespeare).

jeden einzelnen Individuums: *The Great Chain of Being*. Dem Platz der Sonne im himmlischen Gefüge entspreche der des Königs im irdischen. Störungen dieser harmonischen Ordnung durch den Menschen würden einen Verstoß gegen den Schöpferwillen bedeuten und unweigerlich Bestrafung in Form von disharmonischen Turbulenzen nach sich ziehen.¹

3.1.2. *Die Bedeutung des Tudor-Mythos*

Hier kommt nun der Tudor-Mythos ins Spiel, ein von den Propagandisten der Tudor-Dynastie in immer neuen Kombinationen lanciertes Sammelsurium von Argumenten, die, auf den Vorstellungen von *order* und *degree* basierend, dem Nachweis der göttlichen Legitimität dieses Herrscherhauses dienten. Versucht man diesen (erst von Geschichtswissenschaftlern nachfolgender Generationen so genannten) Mythos in eine narrative Folge zu bringen, so stellt er sich etwa so dar: Die Entthronung des von Gottes Gnaden regierenden Richard II. war ein Verbrechen, das England mit einer darauffolgenden fast hundertjährigen Periode von Rebellion, politischem Chaos und Bürgerkrieg büßen mußte. Erst der Sturz des tyrannischen Richard III. durch den mütterlicherseits aus dem Hause Lancaster stammenden Heinrich Tudor, Grafen von Richmond, den späteren Heinrich VII., habe die gottgewollte Ordnung wiederhergestellt. Durch die Heirat Richmonds mit der York-Erbin Elisabeth, der Großmutter Elisabeths I., sei die durch die Vorsehung bestimmte glückliche Vereinigung der lange verfeindeten Häuser Lancaster und York erreicht worden. Seine Abstammung von dem Waliser Owen Tudor, dem zweiten Ehemann der Witwe Heinrichs V., Katharina von Frankreich, verband ihn nicht nur in direkter Linie mit Cadwallader, dem letzten der britischen Könige, sondern gab auch Anlaß zu der Vermutung, daß in ihm – dem alten walisischen Glauben gemäß – König Artus persönlich auferstanden wäre.² Die zwischen der Absetzung Richards II. und der Thronbesteigung Heinrichs VII. liegende Epoche der nationalen Unsicherheit und Zerrissenheit sei nur für kurze Zeit von der erfolgreichen Herrschaft des starken und frommen Heinrich V. unterbrochen worden. Ihm als wahrhaft christlichem Herrscher sei es bestimmt gewesen, im Lande Frieden zu schaffen und die Krone Frankreichs zu erobern. Allerdings habe auch er für die Sünde seines Vaters bezahlen müssen, indem ihm nämlich der Genuß seiner Errungenschaften nur für kurze Zeit beschieden gewesen sei.

Obgleich Tillyard also davon ausgeht, daß Shakespeares Text sich recht eigentlich in den Dienst der Tudor-Propaganda stellt, kann auch er über bestimmte Töne darin nicht einfach hinweghören. Er führt ihre Existenz jedoch, ebenso wie viele seiner Vorgänger, auf eine Schaffenskrise des Autors zurück: Shakespeare sei hier ans Ende seines „epic of England“ gekommen, er habe nichts mehr dazu zu sagen gewußt und sich nach tragischeren Charakteren und dramatischeren Stoffen geseht.³ Dies sei der Grund, wieso es ihm nicht recht gelungen sei, den Bilderbuchhelden zu erschaffen, als den er Henry angedacht und den die Gesamtkonzeption der Tetralogien auch erfordert

¹ Vgl. Tillyard, *History Plays*, S. 10–17. Zum Weltbild und Selbstbild der Elisabethaner vgl. auch Ulrich Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter*, Stuttgart: Reclam 1989, S. 475–540.

² Vgl. Tillyard, *History Plays*, S. 29–30.

³ Siehe Tillyard, *History Plays*, S. 313–314.

hätte. Die beiden Zyklen würden sich nämlich mit je einem starken Herrscher am End- und Höhepunkt – einem verruchten, machtversessenen in Richard III und einem glanzvollen, ruhmreichen in Henry V – durch einen auffallend symmetrischen Aufbau auszeichnen.¹

Tillyards Deutungen haben die Forschung nachhaltig beeinflusst, so daß *Henry V* auch heute noch oft als enkomiastisches Drama gelesen wird, dessen Herrscherdarstellung mehr oder minder unkritisch sei, das die Regentschaft Elisabeths I. als der Repräsentantin des Hauses Tudor rechtfertige,² und das auch das Königtum an sich als erstrebenswerte Herrschaftsform feiere. Einer der jüngsten Versuche, die Bedeutung des *Tudor myth* für die Entstehung der Shakespeareschen Historienzyklen wieder stärker in das Blickfeld zu rücken, findet sich z. B. in Claus Uhligs Studie *Klio und Natio*. Hier werden Tillyards Thesen von einer umfassenden Indoktrination der elisabethanischen Gesellschaft, wenn auch in abgeschwächter Form, gleichsam restituiert.³ Geradezu unverblümt stellt sich C. W. R. D. Moseley – dessen Studie zu den Shakespeareschen Historien offenbar nicht von ungefähr denselben Titel trägt wie die von Tillyard – in die patriotische Deutungstradition. In seiner Untersuchung des Textes kommt es letztlich zur vollen Affirmation der althergebrachten Auffassung von Henry als Shakespeares idealem Herrscher.⁴ Der König in *Henry V* entspreche dem traditionellen epischen Helden, dem es nachzueifern gelte; das Stück wolle ihn so darstellen und tue es auch:

The mode that is being signalled to us as we begin *Henry V* is radically important to how we take the play. To see a deep irony on Shakespeare's part, a deep ambiguity about the figure of Henry, is fatally to misread what its first audience could have seen.⁵

Die Ambiguität, die das Stück zugegebenermaßen dennoch enthalte, sei im 20. Jahrhundert von liberal gesinnten Geistern maßlos überbeansprucht worden, und ein derartiger Skeptizismus sei dem Stück, Shakespeare und der elisabethanischen Zeit wesensfremd.⁶

3.1.3. *Die Forschung nach Tillyard: Henry V – Verherrlichung oder Anklage?*

Solche Auslegungen sind natürlich – wenn sie, wie in den genannten beiden Fällen, jüngeren Datums sind – auch als Reaktionen auf die radikal anti-patriotische Lesart zu verstehen. Während nämlich besonders in der neueren Diskussion um das Stück die

¹ Vgl. Tillyard, *History Plays*, S. 304–305.

² Immerhin stammte Elisabeth I. ja aus der zweiten, von Rom als illegitim geächteten Ehe Heinrichs VIII., ein Umstand, der sie besonders in den Augen von manchem ihrer katholischen Untertanen als unrechtmäßige Herrscherin dastehen ließ und der sowohl ihren inneren als auch äußeren Feinden ein starkes Argument gegen ihre Regentschaft in die Hand gab.

³ Siehe Claus Uhlig, *Klio und Natio. Studien zu Spenser und der englischen Renaissance*, Heidelberg: Winter 1995, S. 51–57.

⁴ Siehe C. W. R. D. Moseley, *Shakespeare's History Plays: Richard II to Henry V. The Making of a King*, London: Penguin 1988.

⁵ Moseley, *History Plays*, S. 98.

⁶ Siehe Moseley, *History Plays*, S. 98.

Brüche in der Figurenzeichnung sehr zu Recht ernst genommen und nicht länger als mehr oder minder zufällig bzw. vom Autor unbeabsichtigt betrachtet worden sind, sondern als dem Text organisch zugehörig, haben sie einige Kritiker gar als Anzeichen einer zutiefst subversiven Darstellungsabsicht interpretiert: Das Drama handle von einem plötzlich gar nicht mehr so heldenhaften Helden. Diese Lesart entspringt ihrerseits einer Unzufriedenheit mit Tillyard, der ja davon ausgeht, daß im von Elisabeth I. regierten England eine einheitliche und kaum in Frage gestellte Ideologie herrschte. Das führt nämlich in gerader Linie zu der Annahme, es könne damals keine andere als eine vaterländisch-affirmative Auseinandersetzung mit Geschichte gegeben haben und *Henry V* müsse daher notwendig als patriotische Glorifizierung eines historischen Abschnitts betrachtet werden. Innerhalb dieses unfruchtbaren Zirkelschlusses kann Tillyard dem Stück mit seiner Widersprüchlichkeit und seinen Inkonsistenzen nur schwerlich gerecht werden. Da er dem Autor als Zeitgenossen Elisabeths im Grunde die Möglichkeit eines anderen Äußerungsmodus als des bejahenden nicht zugesteht, ist es ihm von vornherein verwehrt, das gesamte Potential des Dramas zu erfassen. Die Gegner des verallgemeinernden Tillyardschen *World Picture* sehen in *Henry V* nun dagegen oft ein Stück, das sich dem Tudor-Mythos und dem damit verbundenen Weltbild der göttlichen Ordnung vollkommen widersetzt. Sie halten das Vaterländische darin, das sie natürlich nicht weglegen können, für eine in ihrer krassen Überzeichnung beißende Satire. Henry sei nicht das Abbild eines christlichen Königs, sondern ein berechnender Machiavellist. Das alte Geschichts- und Weltbild werde im Dramentext – zusammen mit dem Tudor-Mythos – als nostalgisch und rückständig entlarvt und verworfen.¹

Für die Vertreter des *New Historicism* bzw. *Cultural Materialism* ist der Konflikt zwischen verschiedenen Weltbildern besonders interessant: Vor allem die Frage nach den Manifestationen zeitgenössischer ideologischer Konflikte in Shakespeares Texten ist es, die sie beschäftigt. Sie richten sich bei ihrer Auseinandersetzung mit *Henry V* vehement gegen die von patriotischen Deutungen häufig vorausgesetzte Existenz eines einheitlichen, hierarchisch strukturierten und affirmativen Weltbildes der Zeitgenossen Shakespeares. Die Problematik von Macht und Ohnmacht, von Autorität und Subversion, von Ökonomie und Ethik wäre damals schon so komplex geworden, daß ein differenzierender Blick auf die Elisabethaner nötig sei.² Wenngleich letzterem prinzi-

¹ Vgl. z. B. Harold C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press 1951, S. 217–268; in gewissem Maße auch Michael Manheim, *The Weak King Dilemma in the Shakespearean History Play*, Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press 1973, bes. S. 167–182; Herbert R. Coursen, *The Leasing Out of England. Shakespeare's Second Henriad*, Washington, D. C.: University Press of America 1982, bes. S. 151–219; Graham Holderness, *Shakespeare Recycled. The Making of Historical Drama*, New York (u. a.): Harvester Wheatsheaf 1992. Vgl. zu Shakespeares Sicht auf das Königtum auch Gordon Ross Smith, „A Rabble of Princes: Considerations Touching Shakespeare's Political Orthodoxy in the Second Tetralogy“, in: *Journal of the History of Ideas* 41, 1980, S. 29–48.

² Vgl. hierzu die Ausführungen von Materialisten wie z. B. Leonard Tennenhouse, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, New York, London: Methuen 1986; John D. Cox, *Shakespeare and the Dramaturgy of Power*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1989, bes. S. 41–60 u. S. 104–127; und Stephen Jay Greenblatt, „Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subver-

piell zuzustimmen ist, bleibt jedoch nachzufragen, ob es angemessen ist, eine nivellierende Deutung durch die andere zu ersetzen oder, darüber hinaus, Deutungen überhaupt nur noch um der Rekonstruktion von Weltbildern und nicht mehr um des Textes willen vorzunehmen.

Kritik an der subversiven Lesart, welche vornehmlich in dem von diabolisch-charismatischen Führernaturen heimgesuchten und von zwei grausamen Weltkriegen sowie unzähligen lokalen Auseinandersetzungen erschütterten 20. Jahrhundert beheimatet ist, scheint durchaus angebracht. Allerdings kann eine derartige Kritik kaum in der Form erfolgen, wie Uhlig oder Moseley es vorschlagen, nämlich in der Regression auf eine solche Position, die durch ihre allzu offensichtliche Einseitigkeit ihr antagonistisch anmutendes Gegenstück erst hervorgebracht hat. Generell birgt das Ausgehen von einem Weltbild, das im Text angeblich bekräftigt oder abgelehnt wird, von Werten, die verteidigt oder angezweifelt werden, in sich die Crux, daß entweder die eine oder die andere Perspektive des Stückes nicht gesehen wird. Das in der Forschung weitverbreitete Ausblenden einer der möglichen Lesarten des Dramas ist übrigens ein Phänomen, das Rabkin zufolge sogar der tieferen Textintention entspricht.¹ Wie in Abschnitt 2.5 bereits angedeutet wurde, stellt der Text seiner Meinung nach nichts anderes als ein „rabbit-duck“ dar, man könne ihn entweder so oder so interpretieren.² Rabkin darf als einer derjenigen Vertreter der neueren Kritik gelten, die versuchen, zwischen den beiden (defizitären) Lesarten von *Henry V* auszugleichen oder beide zu einer angemesseneren zu synthetisieren.

3.2. Kritik an der Kritik

3.2.1. *Der Tudor-Mythos re-evaluiert*

Die Frage, ob der Tudor-Mythos in den Zyklen der Shakespeareschen Historiendramen seine volle Bestätigung erfährt, ob die Propaganda des Königshauses also mit diesen Texten um eine weitere Spielart bereichert wird, kann heute eigentlich nur noch verneint werden. Schon ein vergleichender Blick auf andere Shakespeare-Stücke läßt Zweifel aufkommen, ob sich der Autor um des Mitschwimmens auf einer Welle des Patriotismus willen tatsächlich hat derartig instrumentalisieren lassen. Ein Dramatiker, der sich sonst durch das kunstvolle Herausarbeiten der kompliziertesten ethischen und politischen Probleme auszeichnet, wird kaum mit einem Mal ins Ideologisieren verfallen. Es fällt schwer zu glauben, daß es im Interesse Shakespeares gelegen haben kann, tradierte historiographische Muster zu bedienen. Es ist überhaupt fraglich, ob er mit den Historienzyklen in erster Linie einen einheitlichen geschichts- oder politikphilosophischen Entwurf machen wollte. Walter Schirmer hat in Abgrenzung von Tillyard schon 1954 vermutet, daß Shakespeare eher an Menschen als an Geschichte interes-

sion, *Henry IV and Henry V*“, in: Jonathan Dollimore, Alan Sinfield (Hrsg.), *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, 2. Auflage, Manchester: Manchester University Press 1994, S. 18–47. Ferner: Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London, New York: Routledge 1994, bes. S. 3–19.

¹ Vgl. Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 33–62.

² Vgl. dazu auch Abschnitt 3.2.3: „Rabkin und die Ambiguität“, S. 46.

siert sei.¹ Wenngleich diese Annahme offensichtlich ganz in der Tradition der romantischen Charakterkritik steht, die vor allem am individuellen Selbst interessiert ist, in welchem sie „a secret and personal locus of human consciousness“² erblickt, so ist es doch nicht gänzlich von der Hand zu weisen, wenn Schirmer auf den vor allem künstlerischen Zusammenhalt der Dramen hinweist. Er schreibt:

Aber trotz der Tatsache, daß die mehr zufällig entstandenen Dramen sich erst nachträglich zu einer mehr oder weniger geschlossenen Folge zusammenfügen, ist offensichtlich, daß sie nicht ohne innere Beziehung aufeinander geschrieben wurden. Als Beweis dafür hat man von jeher die fortwirkende Kraft des Fluches angeführt, der den Thronusurpator traf und dessen zerstörerische Wirkung wir von Drama zu Drama zu fühlen vermeinen. Doch beruht dieser motivische Zusammenhalt z. T. auf unserer Interpretation. Daß der König sakrosankt ist, der Usurpator also ein göttliches Recht verletzt und dafür büßen muß, das war zu Shakespeares Zeit eine Selbstverständlichkeit, die nicht in Dramen erwiesen zu werden brauchte, die aber (das sei zugegeben) in der autoritären Regierungsform Elisabeths einen willkommenen roten Faden abgab und die überdies der patriotischen und oft das Chauvinistische streifenden Historiengattung angemessen war. Dennoch kam es Shakespeare weniger auf eine geschichtsphilosophische oder weltanschauliche Bindung an als auf eine künstlerische.³

In neuerer Zeit wird Shakespeare als Autor von Geschichtsdramen in Anlehnung an Hayden White zwar häufig gern als eine Art Historiograph gesehen, der – nicht wesentlich anders als die Verfasser der elisabethanischen Chroniken – faktische Geschichtsdaten strukturierend und deutend in eine ‚narrative‘ Folge bringt. Es ist jedoch zu beachten, daß Shakespeare zuerst Dramatiker war, dem es um ästhetische Wirkungen ging. Daß den Historienspielen ein künstlerisches Konzept zugrunde liegt, sieht übrigens selbst Tillyard so, wenn er – neben einer den Tudor-Mythos angeblich bestätigenden Strukturierung – eine Symmetrie zwischen den beiden Tetralogien wahrnimmt. Das nach Tillyard auch von Stříbrný hervorgebrachte Argument, wonach die Gesamtkonzeption der beiden Historienzyklen in *Henry V* nichts anderes als eine Herrscherglorifizierung erlaubt hätte,⁴ muß allerdings modifiziert werden. Sicher sind die Historien zusammen als „epic of England“ lesbar. Sicher sind sowohl *Henry V* als auch *Richard III*, da sie jeweils den Abschluß einer der Tetralogien bilden und damit an exponierter Stelle stehen, Stücke von exemplarischem Charakter. Und sicher haben wir es in *Richard III* beim Duke of Gloucester mit einem korrupten Politiker, einem zynischen Menschenverächter und einem abscheulichen Despoten, kurz, mit dem Prototypen des Tyrannen zu tun. Das alles bedeutet aber nicht automatisch, daß es – wie Stříbrný meint – um einer Symmetrie in der Gesamtstruktur der Tetralogien willen erforderlich wäre, das Königtum in *Henry V* zu idealisieren und in ganz und gar glanzvollem Lichte darzustellen. Stříbrný schreibt über die beiden Dramen:

¹ Walter F. Schirmer, „Glück und Ende der Könige“, in: Karl K. Klein (Hrsg.), *Wege der Shakespeare-Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, S. 3–19, hier S. 7.

² Sharon O’Dair, „Social Role and the Making of Identity in *Julius Caesar*“, in: *Studies in English Literature 1500–1900* 33, 1993, S. 289–307, hier S. 290.

³ Schirmer, „Glück und Ende“, S. 11.

⁴ Vgl. S. 37, Fußnote 1, und Stříbrný, „*Henry V* and History“, S. 84–85.

[...] they present, in mutual contrast, supreme examples of a bad and a good king, of a tyrant, as the humanist thinkers of the Renaissance conceived and condemned him, and of an ideal ruler, aspiring to the high place awarded by Thomas More to his King Utopus, of by Thomas Elyot to his Governor.¹

Jedoch ist auch die Titelgestalt in *Richard III* – obgleich sie in der Tradition der mittelalterlichen *Vice*-Figur steht – nicht gänzlich frei von Ambiguität. Die Vermutung liegt nahe, daß das, was vor dem Zuschauer entfaltet wird, weniger als typisierendes Porträt des schlechten Herrschers anzusehen ist, sondern vielmehr als Studie schlechten *Herrschens*. Dies wiederum spricht dafür, daß es in *Henry V* ebenfalls nicht primär darum geht, ein Herrscherbild – dieses Mal ein idealisiertes – zu entwerfen, sondern ein Bild von Herrschaft, und zwar, einer symmetrischen Ordnung innerhalb der Historienzyklen entsprechend, eines von gerechter oder besser: rechter, d. h. erfolgreicher Herrschaft. Eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten rechten Herrschens erlaubt aber durchaus eine nuancierte Darstellung, ja erfordert sie geradezu, wenn sie subtil sein will. In *Henry V* wird das durch das Spiel zwischen Licht und Schatten, vor allem aber durch textuelle Ambiguität als Darstellungsprinzip erreicht.

Unterstützt wird eine solche Sichtweise übrigens durch die immer wieder gestellte Diagnose, daß sich in Shakespeares Historienstücken, besonders aber in der Lancaster-Tetralogie, ein Paradigmenwechsel in der Auffassung von der Königsherrschaft manifestiert: vom providentiellen, sakralen Königtum hin zum pragmatischen, säkularen Herrschertum.² Tatsächlich haben im Dramenzyklus der Zweiten Henriade der Usurpator Henry Bolingbroke sowie der Usurpatorenerbe Henry V Charisma und verfügen über politische Stärke, während der rechtmäßige König, Richard II, als schwacher, unfähiger Herrscher erscheint. Und auch in Shakespeares frühen historischen Dramen um Heinrich VI. und Richard III. entsteht ein recht säkularisiert anmutendes Bild vom Königtum. Shakespeares Henry VI, Sohn von Henry V und Lancaster-Erbe, ist zwar mit dem Makel eines unrechtmäßigen Titels behaftet, und das Aufbegehren des Adels unter ihm sowie seine schließliche Absetzung nähmen sich, wenn man dem Tudor-Mythos folgen will, als notwendiges Resultat seines vom Vater hergeleiteten, unbegründeten Anspruchs aus. Man hat aber den Eindruck, daß England unter seiner Herrschaft nicht deswegen in eine Periode der Zwietracht, der Schwäche und des Verfalls eintritt, weil der ein Vierteljahrhundert zurückliegende Sündenfall, das Initialverbrechen der Deposition des von Gottes Gnaden regierenden Richard II, der Vergeltung und Sühne bedarf, bevor – wie in den alten Legenden geweissagt – erneut ein Goldenes Zeitalter

¹ Stříbrný, „*Henry V* and History“, S. 85.

² Vgl. z. B. Alvin B. Kernan, „The Shakespearean Conception of History“, in: ders. (Hrsg.), *Modern Shakespearean Criticism. Essays on Style, Dramaturgy, and the Major Plays*, San Diego (u. a.): Harcourt Brace Jovanovich 1970, S. 245–275, hier S. 245–246. Vgl. auch Wolfgang G. Müller, „Politische Probleme in Shakespeares Königsdramen“, in: *Shakespeare-Jahrbuch* (West) 1983, S. 99–109, hier S. 104; Norman Bisset, „The Historical Pattern from Richard II to *Henry V*: Shakespeare’s Analysis of Kingship“, in: Manuel A. Conejero (Hrsg.), *En torno a Shakespeare: Homaje a T. J. B. Spencer*, Valencia: Univ. de Valencia, Inst. Shakespeare 1980, S. 209–239. Vgl. ferner Catherine Belsey, „Making History Then and Now: Shakespeare from *Richard II* to *Henry V*“, in: Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen (Hrsg.), *Uses of History. Marxism, Postmodernism and the Renaissance*, Manchester, New York: Manchester University Press 1991, S. 24–46.

unter den Nachkommen König Artus', den Tudors, anbrechen kann. Vielmehr scheinen Zwist und Bürgerkrieg als Produkte von Henrys charakterlicher Wankelmütigkeit und politischer Unfähigkeit, die nur noch übertroffen werden von seiner effeminierten Frömmigkeit.¹ Bei Shakespeare ist es die miserable Politik des weltlichen Herrschers, und nicht die Geißel des himmlischen, die Chaos, Anarchie und Mordbrennerei über die Menschen bringt. Die Äußerung dynastischer Ansprüche dient in den Historien immer als oberflächliche Begründung für das Streben nach Macht. Das ist in *Henry V* nicht anders. So läßt sich Henry V in 1.2 von seinen Theologen nicht nur (zweifelhafte) Rechtfertigungen für seine Expansionsbestrebungen liefern, er ist auch stets darauf bedacht, über die Fragwürdigkeit seines Anspruchs auf die englische Krone den Mantel des Schweigens zu breiten.

Im Stück wird aber – wie in den Szenenanalysen noch zu zeigen ist – durch dieses auffällige Verhalten nicht nur immer wieder indirekt an die Illegitimität des Lancastri-schen Titels erinnert, diese Illegitimität wird auch direkt thematisiert, und zwar von Henry selbst in seinem Soliloquium am Vorabend der Schlacht von Azincourt:

[...] Not today, O Lord,
O, not today, think not upon the fault
My father made in compassing the crown. (4.1.289291)

Wenn es das Anliegen des Stücks gewesen wäre, die Titelfigur zu glorifizieren und in einem für die Tudors günstigem Licht erscheinen zu lassen, hätte wohl kaum eine dramatische Notwendigkeit bestanden, geradezu permanent an diese dunkle Seite von Henrys Herrschaft zu gemahnen. Einem „writing up of Henry V“² steht das vielmehr im Wege. Dennoch geschieht es. Die einzige Möglichkeit, Henrys makelbehafteten Thronanspruch dann noch mit dem Wirken göttlicher Gerechtigkeit in Einklang zu

¹ So ist es interessant, daß der eigentliche Ursprung der Rosenkriege in Shakespeares Version der Geschichte im dunkeln gelassen wird. In der berühmten *Temple Garden Scene* in *1 Henry VI* (2.4) streiten sich Angehörige des Hochadels über irgendein nicht spezifiziertes juristisches Problem, und zwar in einer Weise, die große persönliche Animositäten erahnen läßt. Genealogische Fragen nach dem rechtmäßigen Herrscherhaus kommen erst später hinzu, nachdem Richard Plantagenet vom sterbenden Edmund Mortimer von seinem Anspruch auf den Thron erfährt (2.5). Der Yorksche Anspruch wirkt wie Öl im Feuer der Streitigkeiten zwischen den immer aufsässiger werdenden, vom König nicht zu bändigenden Adligen und führt schließlich zu dessen Absetzung. Es ist also dieser Garten, wo der eigentliche ‚Sündenfall‘ stattfindet, ein wahrhaft profaner *fall of man*, der das Leid eines ganzen Volkes nach sich zieht. Nicht die notwendige, wenn auch dynastisch rechtswidrige Absetzung eines untauglichen Herrschers (Richards II), sondern ein Streit unter Untertanen eines schwachen Königs ist der Ausgangspunkt allen Übels. Hier liegt die von manchen Kritikern empfundene Ironie in der Garten-Szene: Der Verfall eines ganzen Reiches ist letztlich auf einen ziemlich privaten Streit um die wahre Erkenntnis im Semi-Paradies des Temple Garden zurückzuführen. Für diese Deutung spricht m. E. auch die Tatsache, daß die York-Tetralogie vor der Lancaster-Tetralogie verfaßt wurde, was ja nicht der im Tudor-Mythos implizierten Kausalität der Ereignisse entspricht: Für Shakespeare beginnt die englische Geschichte gleichsam mit den Rosenkriegen, und nicht mit der Deposition Richards II. Vgl. William Shakespeare, *The First Part of King Henry VI*, hg. v. Andrews S. Cairncross, London: Methuen; Cambridge, MA: Harvard University Press 1962 (The Arden Shakespeare). Alle weiteren Zeilenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

² Tillyard, *History Plays*, S. 32.

bringen, wäre eine ebenso starke, unzweideutige Betonung seiner männlich-christlichen Tugenden gewesen, wie es etwa in den Chroniken von Hall und Holinshed erfolgt. Gerade Henrys Christentum und seine Frömmigkeit aber erscheinen in Shakespeares Stück eher als ein mit viel Theatralik inszeniertes Schauspiel (vgl. Abschnitte 3.4.1 und 3.4.3). Die Erfolge, die Henry ungeachtet seines fragwürdigen Titels zweifellos hat, zeigen daher, wie löchrig das Konzept des Gottesgnadentums inzwischen geworden ist: Nicht mehr göttliche Vorsehung, sondern menschliche Tatkraft qualifizieren zum Herrschen. Zur sakralen Legitimation der Tudordynastie taugt Shakespeares Henry nicht, und glorreich ist er nur insofern, als er es versteht, im richtigen Augenblick das Richtige zu tun. Damit entspricht er eher dem Typus des mit Geschick und Glück regierenden Fürsten Niccolò Machiavellis als dem des idealen christlichen Herrschers.

3.2.2. *Anti-Tillyard*

Es zeigt sich hier, daß Deutungen *à la* Tillyard kaum textadäquat sind. Aber auch jene, die sich deutlich von Tillyard und seinen Anhängern zu distanzieren suchen, die auf eine modern anmutende Heterogenität des elisabethanischen Weltkonzepts verweisen und die in Shakespeare einen ‚aufklärerischen‘ Antiquaristen sehen, können sich, wie Alan Sinfield und Jonathan Dollimore aufzeigen, im Grunde häufig nicht genug von ihnen lösen. Indem die Kritiker Tillyards dessen Auffassung von einem in Shakespeares Werken manifesten Weltbild der gottgewollten hierarchischen Ordnung negieren, indem sie es gleichsam umpolen und an die Stelle dieser Ordnung eine „absurdist or nihilist idea of the ‘human condition’“¹ setzen, wird klar, daß sie auf derselben Ebene und mit der gleichen Ausschließlichkeit argumentieren. Sie begehen somit einen Fehler, der dem ihrer Kollegen vom entgegengesetzten Lager ähnelt. Wenig plausibel erscheint allerdings die Behauptung von Sinfield und Dollimore, wonach die Anti-Tillyardianer die Existenz eines Weltbildes der Ordnung in Shakespeares Werken im Prinzip nur bestätigen, wenn sie sie anzweifeln. Sicher haben Sinfield und Dollimore recht, wenn sie in Anlehnung an Derrida postulieren: „[A] metaphysic of order is not radically undermined by invoking disorder; the two terms are necessary to each other within the one problematic.“² Diese postmoderne Auffassung wird übrigens schon von Tillyard selbst antizipiert, der beobachtet, daß das Bild, welches sich in Shakespeares Historien entfaltet, eines der Unordnung ist:

The picture we get from Shakespeare's Histories is that of disorder. Unsuccessful war abroad and civil war at home are the large theme; victory abroad and harmony at home are the exceptions, and the fear of disorder is never absent. Henry V on the eve of Agincourt prays that the ancestral curse may be suspended, and the Bastard qualifies his patriotic epilogue in *King John* with an *if*: if England to itself do rest but true. And by *resting true* he meant not, displaying the English characteristics but avoiding internal treachery and contention.³

¹ Alan Sinfield und Jonathan Dollimore, „History and Ideology, Masculinity and Miscegenation: The Instance of *Henry V*“, in: Alan Sinfield, *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1992, S.109–146, hier S. 110.

² Sinfield/Dollimore, „History and Ideology“, S. 111.

³ Tillyard, *History Plays*, S. 7.

Tillyard behauptet angesichts dieser irritierenden Tatsache, daß das im zeitgenössischen Drama häufig dargestellte Chaos ein verfremdetes Bild der elisabethanischen Gesellschaft liefere. Diese habe durchaus bedingungslos an eine göttliche Ordnung in Mikro- und Makrokosmos geglaubt.¹ Tillyard schreibt: „Behind disorder is some sort of order or ‘degree’ on earth, and that order has its counterpart in heaven.“² Damit erkennt er die implizite Komplementarität solcher Konzepte wie dem der Ordnung an (welches ja nur dann einen Sinn ergibt, wenn ihm sein Gegenkonzept, das der Unordnung, beigegeben ist); allerdings zieht er eben zweifelhafte Schlüsse, wenn er fortfährt:

This assertion has nothing to do with the question of Shakespeare’s personal piety: it merely means that Shakespeare used the thought-idiom of his age. The only way he could have avoided that idiom in his picture of disorder was by not thinking at all, [...] for to go against the contemporary thought-idiom is to make it rather more than usually emphatic.³

Sicherlich benutzt Shakespeare das „thought-idiom“, die Ideologeme seiner Zeit. Sie sind gewissermaßen die ihm zur Verfügung stehende ‚Sprache‘. Das bedeutet aber nicht, daß das, was er in dieser Sprache äußert, notgedrungen die kulturellen und politischen Konzepte bestätigen muß, die ihr zugrunde liegen mögen. Die Ideologeme einer kulturellen Gemeinschaft strukturieren die Wahrnehmung der Wirklichkeit innerhalb dieser Gemeinschaft gewiß vor und legen damit auch eine bestimmte Bandbreite von Aussagemöglichkeiten über sie fest. Aber der – wie Tillyard durchaus richtig bemerkt, unvermeidliche – Rückgriff auf gebräuchliche *Ideologeme* bei der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit impliziert keineswegs von vornherein die volle Affirmation von gängigen *Ideologien*. Schon gar nicht bedeutet der Versuch der Negation dieser Ideologien deren unbedingte Bestätigung. Wenn dies so wäre, dann wäre jeglicher gesellschaftlicher Diskurs von vornherein unproduktiv, weil zirkulär. Die Darstellung von Chaos in den Historien restituiert also nicht *ex negativo* die Gültigkeit göttlicher Ordnung, sondern bringt höchstens die Frage hervor, welche andere Art von Ordnung wohl an deren Platz treten kann.

Dies ist es, was offenbar auch Sinfield und Dollimore meinen, wenn sie monieren, daß sich die neuere wissenschaftliche Diskussion mit der Abkehr vom Konzept eines providentiell gesteuerten, teleologischen Geschichtsverlaufs und der Negation jedweder göttlich legitimierten politischen und sozialen Ordnung bei Shakespeare nicht von der bei Tillyard angesprochenen prinzipiellen Problematik – nämlich der von *order and degree* – gelöst hat.⁴ An dieser Stelle drängen sich aber Zweifel auf, ob denn tat-

¹ Siehe Tillyard, *World Picture*, S. 7.

² Tillyard, *History Plays*, S. 8.

³ Tillyard, *History Plays*, S. 8.

⁴ Vgl. Sinfield/Dollimore, „History and Ideology“, S. 109. An anderer Stelle – und dort scheint die Argumentation sehr an die Behauptungen von Tillyard angelehnt – heißt es allerdings:

Anguish at the failure of the idea of order is represented most importantly by Jan Kott’s *Shakespeare Our Contemporary* (1967). [...] Order is predicated on the undesirability of disorder, and vice versa. “Theatre of the Absurd,” which Kott invokes in his chapter comparing *King*

sächlich die Notwendigkeit besteht, im Zuge der Textanalyse diesen Problembereich zu verlassen. Schließlich ist es ja doch die Frage nach einer möglichen Ordnung, nach der Sicherung von Stabilität innerhalb der Gesellschaft, die die Menschen einer jeden Epoche unabhängig von deren Weltverständnis-Systemen und Ideologien bewegt hat. Versuche besonders innerhalb der materialistisch inspirierten Literaturkritik, den Fokus bei der Betrachtung eines Stückes wie *Henry V* zu verschieben und seine Ambiguität als Manifestation von realen historischen Konflikten zur Zeit Elisabeths I. zu begreifen, gehen hingegen auf merkwürdige Weise am Text vorbei, und zwar auch dann, wenn dabei nicht lediglich die patriotische Lesart durch die subversive ersetzt wird. Sinfield und Dollimore z. B. äußern sich hinsichtlich einer vieldiskutierten Stelle in *Henry V*, dem Disput zwischen dem verkleideten König und den drei Soldaten Bates, Court und Williams in 4.1, in der für Kritiker ihrer Provenienz üblichen Ausdrucksweise zu der Frage nach der Wahrhaftigkeit der Argumentation des Königs:

As we have argued, strategies of containment presuppose centrifugal tendencies, and how far any particular instance carries conviction cannot be resolved by literary criticism. If we attend to the play's different levels of signification rather than its implied containments, it becomes apparent, that the question of conviction is finally a question about the diverse conditions of reception. How far the king's argument is to be credited is a standard question for conventional criticism, but a materialist analysis takes several steps back and reads real historical conflict in and through his ambiguities. Relative to such conflict, the question of Henry's integrity becomes less interesting.¹

In dem Grade, wie die Frage nach Henrys ‚Integrität‘ an Interesse verliert, gerät aber bei Sinfield und Dollimore auch der Text an sich, d. h. als literarisches Kunstwerk mit einer ästhetischen, aber auch diskursiven Intentionalität, aus dem Blick. Statt dessen gewinnt er mehr und mehr Bedeutung als historisches Dokument. Ambiguität wird nicht mehr als stilistisches Mittel, als Prinzip künstlerischer Darstellung, sondern vornehmlich als Symptom von ideologischen Antagonismen innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft gewertet, das unvermeidbar, also quasi ohne genuines Zutun des Autors, in den Text gerät. Inwiefern sich solche Kritiker in letzterem von jenen unterscheiden, die Shakespeare lieber die volle Beherrschung seines Stoffes absprechen, denn Brüche in seinen Texten als intentional und sinnstiftend anzunehmen, bleibe dahingestellt. In jedem Fall ist die Ausbeutung literarischer Texte als Fundorte von Beweisen für die Existenz eines disparaten und problematisch gewordenen Weltbildes, als Steinbrüche für die Rekonstruktion von Weltgebäuden, abzulehnen. Daß sich Sinfields und Dollimores Ansatz von dem anderer Vertreter des *New Historicism* bzw. *Cultural Materialism*, die in *Henry V* tendenziell eine (dem Autor unbewußte, nicht-intentionale) subversive Dekonstruktion des alten Weltbildes wahrnehmen, qualitativ nicht unterscheidet, wird in folgendem Zitat klar, das geradezu als exemplarisch für den Umgang der Neohistoriker mit dem Historiendrama *Henry V* – mit literarischen Texten überhaupt – angeführt werden kann:

Lear to Samuel Beckett's *Endgame*, takes its whole structure from the absence of God, and therefore cannot but affirm the importance and desirability of God. (S. 110–111)

¹ Sinfield/Dollimore, „History and Ideology“, S. 126.

Henry V can be read to reveal not only the ruler's strategies of power, but also the anxieties informing both them and their ideological representation. In the Elizabethan theatre, to foreground and even to promote such representations was not to foreclose on their interrogation. We might conclude from this that Shakespeare was wonderfully impartial on the question of politics [...]; alternatively, we might conclude that the ideology that saturates his texts, and their location in history, are the most interesting things about them.¹

Gemäß durchaus einleuchtenden neuhistorisch-kulturmaterialistischen Auffassungen sind literarische Texte von hochgradig politischer Natur und nehmen am Diskurs innerhalb einer Gesellschaft teil.² Angesichts dessen ist anzunehmen, daß Sinfield und Dollimore von den zwei Schlüssen, die sie aus der Existenz von Ambiguitäten in Shakespeares Dramen zu ziehen vermögen, den ersten, von der traditionellen Kritik favorisierten (zu Recht) als unangemessen empfinden. Offenbar führen sie ihn lediglich an, um ihn von dem zweiten, ihnen akzeptabel erscheinenden ironisch-polemisch abzusetzen. Was also von Shakespeares Texten an Interessantem übrigbleibt, sind für sie lediglich die in ihnen faßbaren zeitgenössischen Ideologien. Ein derartiger Umgang mit Literatur ist defizitär. Wenngleich nicht geleugnet werden kann, daß sich in literarischen Texten historische Konflikte manifestieren und sich diese Konflikte folglich auch aus ihnen rekonstruieren lassen müssen, haben sie einen Zweck in sich selbst. Literarische Texte wollen, wie andere Kunstwerke auch, als ästhetische Gebilde verstanden werden.

3.2.3. *Rabkin und die Ambiguität*

Die Ambiguität in *Henry V* ist ein auffälliges Phänomen, das nach Erklärung verlangt. Sicherlich hat eben dieser Erklärungsbedarf in der Forschung die Entstehung von Auffassungen wie den oben dargestellten begünstigt. Im Grunde hat ja das ganze literaturtheoretische Paradigma des *New Historicism/Cultural Materialism* eine seiner Wurzeln in der Auseinandersetzung mit den an Ambiguitäten reichen Shakespeare-Dramen. Wie gezeigt wurde, erscheint das Herangehen an Literatur von der Warte dieser Schulen problematisch. Aber auch Kritiker, die deren theoretische Grundpositionen nicht teilen oder noch nicht teilen konnten, haben versucht, die genuine Erfahrung von Ambiguität in Shakespeares Texten interpretatorisch auszuwerten. Ältere Erklärungsversuche, wonach Shakespeare es unter anderem mit Hilfe ambiger Darstellung vermeidet, zu politischen oder ethischen Fragen konkret Stellung zu beziehen oder Urteile zu fällen, sind unbefriedigend, und zwar nicht nur, weil sie kaum schlüssig sind, sondern auch weil Literatur ja von sich aus und wesensmäßig diskursiver, also auch politischer bzw. ethischer Natur ist. Die Erkenntnis jedoch, daß solche Texte wie *Henry V*, daß die Historiendramen Shakespeares nicht erschöpfend erklärt sind, wenn man als ihre eigentliche Intention entweder die Bestätigung oder die Desavouierung eines von der Tudor-Ideologie geprägten Herrscherbildes vermutet, hat Literaturwissenschaftler verschiedenster Schulen dazu veranlaßt, nach anderen Lösungen zu suchen. Ob allerdings Ansätze wie der von Rabkin vorgeschlagene dem Problem tex-

¹ Sinfield/Dollimore, „History and Ideology“, S. 127.

² Vgl. z. B. Moritz Baßler, „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 7–28, hier S. 14–16.

tueller Ambiguität in *Henry V* voll gerecht werden, erscheint ebenfalls fraglich. Rabkin wendet sich gegen die Ansicht, daß die ‚Wahrheit‘ über das Stück irgendwo zwischen den beiden genannten Extremen liegt. Er stellt die These auf, daß das Stück mit seinen beiden konträren Lesarten bewußt in zwei entgegengesetzte Richtungen weise und den Leser oder Zuschauer auffordere, *eine* davon zu beschreiten. Wie man sieht, vertritt Rabkin damit eine Auffassung, die mit Rimmons Konzept der exklusiven Ambiguität verwandt ist. An den Anfang seiner Überlegungen stellt Rabkin denn auch die Bemerkung, daß Shakespeare „strategies of ambiguity“ benutze, um zu zeigen, daß es für bestimmte Probleme, die nach Lösung verlangen, keine einfachen Lösungen gebe. Damit greift er die traditionelle Argumentation auf und modifiziert sie:

Shakespeare seems [...] to be demonstrating one peculiar power of art, its ability to mime a world whose principles of coherence are never in doubt but seldom make life as simple as one might expect them to do.¹

Rabkins Ambiguitätsbegriff scheint übrigens – trotz seiner Affinität zu Rimmons Konzept von textueller Ambiguität – nicht klar genug von dem der Komplexität abgegrenzt zu sein. Besonders auffällig wird dies, wenn er unterstreicht, daß eine differenzierte, gebrochene Darstellung eigentümlich für Shakespeare sei, wobei diese aber unterschiedliche Funktionen erfüllen könne:

I have suggested that a complexity that undercuts thematic paradigms is a constant in Shakespeare's art. I want to propose now, however, that such complexity takes different shapes, to different effect, in different plays. The problem of meaning is not always the same.²

Im Hinblick auf *Henry V* nimmt Rabkin offenbar an, daß sich Komplexität in Form von voller Ambiguität ausprägen. Ebenso wie Rimmon zitiert er zur Veranschaulichung seiner Auffassung über das Drama Gombrichs Beschreibung des *duck-rabbit*-Phänomens. Es ähnele in gewisser Weise jenen Zeichnungen, in denen man entweder ein ‚Kaninchen‘ oder eine ‚Ente‘ erblicken kann, auch beides, niemals jedoch beides zugleich. Dabei sei es wichtig, *Henry V* als Teil eines Zyklus zu betrachten, in dem bestimmte Probleme immer wieder auftauchen und schließlich so komplex würden, daß von einem teilnahmsvollen Publikum im letzten Stück der Tetralogie nun eine befriedigende Auflösung erwartet werde, wobei allerdings schwerlich vorherzusagen sei, wie diese Auflösung wohl aussehen wird. Die schon in *Richard II* thematisierte und darüber hinaus dem gesamten Zyklus zugrundeliegende Frage sei: „[C]an the manipulative qualities that guarantee political success be combined in one man with the spiritual qualities that make one fully open and responsive to life and therefore fully human?“³

Laut Rabkin biete das Schlußstück der Tetralogie nun in einem überraschenden Streich allen Interessierten genau zwei Lösungen an, von denen ein jeder die ihm persönlich naheliegendste auszuwählen geneigt sei. Die Wahl einer Perspektive verstelle dabei die andere; eine andere als einseitige Sicht auf das Stück sei – zumindest im

¹ Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 33.

² Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 33.

³ Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 37.

Zuge *eines* Rezeptionsprozesses – nicht möglich. (Wiederholte Lektüre allerdings lasse den Zuschauer möglicherweise die irritierende Erfahrung machen, daß es noch eine weitere, ebenso exklusive Sichtweise gebe; potentiell verstörend wirke auf ihn auch die Tatsache, daß seine Mitrezipienten ebenso wie die Kritiker gewöhnlich auffällig konträre Meinungen über das Stück vertreten.) Explizit wendet sich Rabkin gegen ‚vermittelnde‘ Interpretationsansätze. *Henry V* sei kein Stück, das als Studie eines Herrschers betrachtet werden wolle, der Stärken und Schwächen, Laster und Tugenden in sich vereint. Es sei nämlich kein wirklicher Kompromiß zwischen den besagten alternativen Lesarten des Stückes möglich, und Shakespeare wähle diese Art der Auflösung, weil die unreduzierbare Komplexität der Dinge ihn in eine Krise geführt habe, die nun auch das Publikum erleben solle. Die Qualität des Oszillierens zwischen zwei Extrempolen rücke das Drama in die Nähe der Problemstücke, und die Unvereinbarkeit der beiden Sichtweisen auf *Henry V* zeuge von einem „spiritual struggle“, den Shakespeare in diesem wie in allen folgenden Stücken mit sich austragen würde:

The terrible fact about *Henry V* is that Shakespeare seems equally tempted by both rival gestalts. And he forces us, as we experience and reexperience and reflect on the play, as we encounter it in performances which inevitably lean in one direction or the other, to share his conflict.¹

Entsprechend vergleicht Rabkin die Ambiguität der Darstellung in *Henry V* mit Empsons siebtem Typ der Ambiguität, wonach die Möglichkeit von konträren Interpretationen auf einen fundamentalen Zwiespalt des Autors hinweise. Ambiguität fungiere demnach als ein Mittel, mit der großen Komplexität der Welt umzugehen.

Hier wird deutlich, wie problematisch Rabkins Ansatz ist. Denkt man nämlich genauer über die oben zitierte Fragestellung nach, die Rabkin zufolge die Grundfragestellung des gesamten Zyklus ist, so muß man feststellen, daß weder die eine noch die andere der von ihm beschriebenen Lesarten darauf eine im mindesten hinreichende Antwort geben kann. Jede der beiden Lösungen ist ja nicht nur „reductive, requiring that we exclude too much to hold it“², sondern auch simplistisch und der Komplexität des Problems, welches der Frage zugrunde liegt, in keiner Weise angemessen. Bei beiden Interpretationen entsteht ein stilisiertes Bild eines Herrschers, das eines guten und christlichen Königs oder das eines heuchlerischen und unmoralischen Machtpolitikers. Keines dieser Bilder ist in irgendeiner Weise diffizil und psychologisch genug, um der problematischen Frage nach dem Menschen hinter dem Herrscher zu genügen. Nun äußert Rabkin zwar an einer Stelle in seiner Untersuchung, daß die Lancaster-Tetralogie als Zyklus den Zuschauer dazu verführt, drastische Antworten („stark answers“) auf einfache und dringliche Fragen („simple and urgent questions“) zu erwarten. Nicht Komplikationen und Subtilität („complication and subtlety“), sondern Engagement, Lösungen, Antworten („commitment, resolution, answers“) zwingen Shakespeares Kunst ihn zu fordern.³ Allerdings scheint dies auf seltsame Weise Rabkins eigener Ar-

¹ Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 62.

² Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 58.

³ Vgl. Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 60.

gumentation zu widersprechen, in deren Zentrum ja die Behauptung steht, daß es die hochkomplexe Problematik sei, die den Autor zum Mittel der textuellen Ambiguität greifen läßt. Und selbst wenn der Rezipient ‚einfache Antworten‘ erwarten mag, bleibt der Einwand doch bestehen, daß keine dieser Antworten letztlich befriedigen kann. Wie sollte wohl angenommen werden können, daß einem komplexen Problem hinreichend begegnet sei, wenn man statt einer simplen Lösung deren zwei anbietet, die zudem durch ihre Exklusivität dafür sorgen, daß im ungünstigen Fall jeweils eine von ihnen gar nicht als existent wahrgenommen, sondern sozusagen von der anderen gelöscht bzw. überschrieben wird? Es ist also mehr als zweifelhaft, ob dem Stück Genüge getan ist, wenn man als Rezipient von einem oder auch, bei wiederholter Rezeption, abwechselnd mal von dem einen und mal von dem anderen Blickwinkel aus darauf schaut. Ebenso zweifelhaft ist, ob der Autor in der Tat beide „rival gestalten“ des Textes gleichermaßen und für sich genommen attraktiv gefunden haben kann, weil ja keine von ihnen genug Problemlösungspotential hat. Daran ändert auch ihre Kopräsenz im Text nichts, und zwar mindestens solange nicht, wie man für beide dieser Lösungen absoluten und damit exklusiven Geltungsanspruch annimmt. Rabkin scheint dies zu tun und weicht in diesem Punkt wesentlich von Rimmon (wie übrigens auch von Gombrich) ab. Seiner Ansicht zufolge vermögen es nur die hellsten Köpfe unter Shakespeares Publikum, nach einer ersten Begegnung mit dem Drama die Möglichkeit seiner doppelten Interpretierbarkeit wahrzunehmen, was in ihnen ein Gefühl der Verwirrung auslöse.¹ In der Regel käme es aber – vom Text im Grunde intendiert – pro Rezeptionsvorgang jeweils zu dem, was man eigentlich ‚entambiguisierte‘ Interpretationen nennen muß. Rimmon geht hingegen davon aus, daß die vexierbildartige Qualität von *duck-rabbit*-Texten recht deutlich erkennbar ist (vgl. ihre vierte Bedingung für *ambiguity proper*, wonach trotz der Notwendigkeit der Wahl einer Lesart dem Leser diese Wahl vom Text unmöglich gemacht wird, S. 14–15). Wie in Abschnitt 2.6 gezeigt wurde, ist diese Erkenntnis – bei aller Kritik an Rimmons Vorstellungen vom Wesen literarischer Ambiguität – Voraussetzung für ein adäquates Verständnis ambiger Texte. Man muß nicht nur beide möglichen Lesarten sehen können, sondern sich auch bewußt machen, daß die Gültigkeit einer jeden von ihnen durch den Umstand eingeschränkt wird, daß die andere ebenso gültig erscheint. Erst dann hat ihre Existenz in ein und demselben Text eine ihre ‚Simplizität‘ transzendierende, der Komplexität der Problematik eher angemessene Wirkung. Man könnte meinen, daß dies im Grunde ja auch von Rabkin selbst eingeräumt wird, wenn er als Fazit seiner Auseinandersetzung mit *Henry V* äußert, daß dieses Stück ‚Ambiguität‘ zum Thema hat:

If what happens in *Henry V* is a version of the fundamental ambiguity that many critics have found at the center of the Shakespeare vision, it is nevertheless significantly different here. Such ambiguity is not a theme or even the most important fact in many plays in which it figures. [...] Though one perceives it informing plays as different from one another as *A Midsummer Night's Dream* and *King Lear*, one cannot say that it is what they are “about,” and readings of Shakespearean plays as communicating only ambiguity are as arid as readings in which the plays are seen to be about appearance and reality; just so in Empson ambiguity often seems to be merely a trope, a stock tool in the poet's kit.

¹ Vgl. Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 44.

In *Henry V*, however, Shakespeare's habitual recognition of the irreducible complexity of things has led him, as it should lead his audience, to a point of crisis. [...] And for a unique moment in Shakespeare's work ambiguity is the heart of the matter, the single most important fact we must confront in plucking out the mystery of the world we live in.¹

Rabkins Ansatz ist jedoch trotz dieser Konzession problematisch, weil für ihn Ambiguität offenbar lediglich „the necessity of radically opposed responses“² bedeutet. Damit würde der Text letztlich nicht mehr wollen, als bei verschiedenen Rezipienten verschiedene Interpretationen zu initiieren, und seine Ambiguität wäre nicht mehr Mittel, sondern Ziel der Darstellung. Wenn aber Ambiguität als Ziel eines Textes aufgefaßt wird, so kann er selbst konsequenterweise bestenfalls als mehrdeutig, nicht aber als Mehrdeutigkeit *thematizierend* betrachtet werden. So gesehen scheint Rabkins Analyse (wenngleich ‚produktionsästhetisch‘, nämlich als Produkt eines in profunden Zweifeln befindlichen Autors gedacht) vornehmlich rezeptionsästhetische Implikationen zu haben. Der Leser/Zuschauer kreiert also, auf eine Art ‚Substrat‘ reagierend, seinen eigenen Text, in dem vieles nicht realisiert wird, was im Substrat angelegt ist, ohne daß dieser Text illegitim wird. Mit Rimmons Konzept literarischer Ambiguität – oder dem hier vertretenen – hat das nicht mehr viel gemein.

Man kann freilich Rabkins leicht widersprüchlichen Äußerungen (geradezu ironischer- bzw. ikonischerweise, wenn man die Natur des zur Debatte stehenden Problems bedenkt) auch anders auslegen. Immerhin gesteht er dem Zuschauer die Möglichkeit ja zu, sich der Ambiguität des Textes als Phänomen bewußt zu werden; dem intellektuell wachen prinzipiell und dem weniger scharfsichtigen im Zuge wiederholter Rezeption. Das würde bedeuten, daß er im Hinblick auf *Henry V* davon ausgeht, die Komplexität der Sachverhalte, die multiple Interpretierbarkeit von ‚Welt‘ werde hier mit Hilfe textueller Ambiguität tatsächlich wahrnehmbar auf einer Metaebene topikalisiert. Aber selbst in diesem Fall ergeben sich Probleme. Prinzipiell trifft dann nämlich zu, was schon im Abschnitt 2.4 im Hinblick auf Rimmon gesagt wurde. Die sich laut Rabkin ergebenden Bilder bleiben unkomplex, flach und holzschnittartig. Zwar würde die merkwürdige uneindeutige Zuordenbarkeit ihrer Elemente dafür sorgen, daß sich der Fokus von der Ebene des Dargestellten auf die des Darstellens verschiebt. Dadurch würde die Simplizität dieser Bilder transzendiert. Der Text würde so eine eigentümliche, an ein Vexierbild erinnernde Doppeldeutigkeit annehmen, die dem Zuschauer nicht nur die grundsätzliche Problematik der Verstehbarkeit der Welt illustriert, sondern auch die eigenen Perzeptionsmechanismen bewußt macht. Allerdings wäre dies lediglich ein recht allgemeiner Kommentar zur Möglichkeit oder Unmöglichkeit objektiver Wahrnehmung; die Stilisiertheit dieses Textes stünde nichtsdestotrotz in auffälligem Kontrast zu der komplexen Fragestellung nach dem Verhältnis von politischem Erfolg und Menschlichkeit, welche ihm Rabkin zufolge zugrunde liegt (siehe S.47). Daß diese Frage in Shakespeares zweiter Tetralogie an zentraler Stelle steht, scheint, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus plausibel. Bei einer Herangehensweise, wie sie Rabkin entwickelt, würde die Negation textueller Komplexität eine ad-

¹ Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 61–62.

² Rabkin, *Problem of Meaning*, S. 61.

äquate Auseinandersetzung mit dieser Frage aber unmöglich machen. Komplex ist *Henry V* aber, wie ebenfalls noch demonstriert werden soll. Die von Rabkin verworfenen Versuche, Henry psychologisch zu fassen und ihn als Herrscher zu betrachten, der Stärken und Schwächen hat, haben also ihre Berechtigung.

3.3. Gattung, Stoff und rhetorische Kultur

Bisher wurde argumentiert, daß textuelle Ambiguität in Shakespeares *Henry V* ein bewußt eingesetztes Stilmittel mit einer definierbaren Funktion ist und daß sich Ambiguität darüber hinaus als ein generelles Darstellungsprinzip des Autors bezeichnen läßt. Diese Argumentation kann und soll auch fortgeführt werden. Es ist jedoch bereits darauf hingewiesen worden, daß die Gattungszugehörigkeit des Dramas bestimmte Besonderheiten impliziert, wodurch sich eventuell eine modifizierte Sichtweise nötig macht: Es muß untersucht werden, ob die ambige Darstellungsweise in *Henry V* in einem kausalen Zusammenhang mit den Konventionen der Gattung steht. Bevor also eine eingehendere Textbetrachtung erfolgen kann, muß ein Blick auf die generischen Besonderheiten des Historienstücks sowie auf die Eigenheiten des Stoffes geworfen werden.

3.3.1. *Definition des Historienstücks*

Irving Ribner hat in seinem Buch *The English History Play in the Age of Shakespeare* darauf hingewiesen, daß das Historiendrama der Shakespeare-Zeit als Genre sowohl in christlicher als auch in klassisch-humanistischer geschichtsphilosophischer Tradition stehe. Entsprechend flößen in ihm verschiedenartige Strömungen zusammen. Beeinflußt von antiker Klassik und Humanismus, sei der Zweck von Geschichtsschreibung im elisabethanischen und jakobäischen Zeitalter unter anderem die nationalistische Glorifizierung Englands gewesen. In christlicher Tradition habe Historiographie aber auch universelleren, nicht-nationalistischen Charakter gehabt und das Wirken göttlicher Vorsehung und die Existenz eines göttlichen Planes für den Ablauf von Geschichte illustrieren wollen. Dieses heterogene Geschichtsverständnis lasse sich im Historiendrama der Zeit grundsätzlich wiederfinden, denn ein Stück könne *per definitionem* erst dann zu den Historien gezählt werden, wenn es in einem Mindestmaß auch zeitgenössischen historischen Zwecken diene:

We may define history plays as those which use, for any combination of these purposes, material drawn from national chronicles and assumed by the dramatist to be true, whether in the light of our modern knowledge they be true or not. The changing of this material by the dramatist so that it might better serve either his doctrinal or his dramatic purposes did not alter its essential historicity in so far as his Elizabethan or Jacobean audience was concerned. Source thus is an important consideration, but it is secondary to the purpose. Plays based upon factual matter which nevertheless do not serve ends which the Elizabethans considered to be legitimate purposes of history are thus no history plays.¹

Diese Definition scheint die Historiengattung recht gut zu erfassen, wenngleich man die Frage, was denn die kontemporären Zwecke von Geschichtsschreibung seien und

¹ Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare* (1957), 2. Ausgabe, London: Methuen 1965, S. 24.

welche Geltung sie besessen haben mögen, heute sicherlich differenzierter beantworten würde, als Ribner dies tut. Er führt neben den oben genannten historiographischen Absichten ganz richtig solche an, die sich unter dem Schlagwort *historia schola vitae* zusammenfassen lassen.¹ In unserem Zusammenhang ist aber der von ihm vielleicht als zu schematisch dargestellte Zweck der Glorifizierung der englischen Nation am bedeutsamsten. Hier ist Ribner spürbar von Tillyard beeinflusst; hinsichtlich der Tudor-Doktrinen gesteht er Shakespeare – im Gegensatz zu dem seiner Meinung nach skeptischeren Marlowe – lediglich eine kritische, nichtsdestotrotz aber orthodoxe Akzeptanz zu.² Daß eine solche Auffassung im Lichte der moderneren Forschung zu einfach scheint, um bis ins letzte haltbar zu sein, wurde gezeigt. Jedoch wird aus Ribners Anmerkungen zweierlei deutlich: Erstens nimmt der Dramatiker, dessen eigentliches und primäres Ziel ja die Unterhaltung seines Publikums im Theater ist, in der Hinwendung zum nationalen historischen Stoff auch in gewissem Maße die Rolle und Funktion des Historikers an.³ Zweitens bringt er damit nationale Geschichte in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit dieses Publikums und trägt so zu dessen nationalem Selbstgefühl bei. Im Historiendrama manifestiert sich also das Interesse an der eigenen nationalen Identität. Dies scheint in der Tat die Vermutung nahelegen, daß das Historienstück von seinem Wesen her zum Patriotismus neige. Jedoch muß man vorsichtig sein: Patriotismus und das Bewußtsein einer nationalen Identität sind nicht dasselbe. Sicherlich ist aber die Behauptung zulässig, im allgemeinen gebe das elisabethanische nationalhistorische Drama, indem es die Tatsache des Hervorgegangenseins aus einer Vergangenheit bewußt macht, patriotischen Gefühlen Nahrung, und zwar auch dann, wenn der Autor auf Subtilität in seiner Darstellung historischer Persönlichkeiten bedacht ist.

Besonders berechtigt erscheint diese Annahme, wenn man das zeitgenössische politisch-kulturelle Klima bedenkt, in dem vaterländische Sentiments gut gedeihen konnten. Für das große Interesse der Elisabethaner an der englischen Geschichte war jedenfalls eine Welle des Patriotismus mitverantwortlich, die – vom Stolz über die Versenkung der spanischen Armada 1588 sicherlich noch verstärkt –⁴ letztlich Ausdruck eines mehr und mehr erwachenden Nationalbewußtseins ist. Das Fortschreiten von Geschichte aus einer Vergangenheit über die Gegenwart hin zu einer Zukunft wurde zumindest zeitweilig als meliorativ empfunden, u. a. eben durch die eindrucksvolle Behauptung gegen den äußeren Feind Spanien. Diese Vorstellung konnte daher zusammen mit dem Bewußtsein einer nationalen Identität das Gefühl erzeugen, einer von Gott ausgewählten Nation anzugehören. Geschichtliche Abläufe wurden so unter der Prämisse einer Teleologie verstanden, wie sie auch der christlichen providentiellen Historiographie innewohnt. Daher muß – mit Walter Cohen – in einer Epoche, in der das bedeutendste politische Phänomen die Herausbildung der Nationalstaaten ist, das Historiendrama als Nationaldrama („drama of a nation“) gesehen werden, in dem sich

¹ Vgl. Ribner, *English History Play*, S. 24.

² Vgl. Ribner, *English History Play*, S. 29.

³ Vgl. Ribner, *English History Play*, S. 12.

⁴ Vgl. z. B. Elihu Pearlman, *William Shakespeare. The History Plays*, Denver: University of Colorado; New York: Twain Publishers 1992, S. 2, oder Ribner, *English History Play*, S. 6.

der Glaube an „a continuity between past and present inherent in the providential view“ verkörpert.¹

Natürlich sind der Rückgriff auf Geschichte im elisabethanischen Drama und die Nachfrage nach solchen Stoffen beim Publikum zwei Phänomene, die sich gegenseitig bedingen. Bei der Fülle allein der überlieferten elisabethanischen Historiendramen aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ist Elihu Pearlman's Hinweis vollkommen plausibel, daß sich diese dramatische Form ausgesprochener Beliebtheit erfreut haben muß und daß daher eine auf die Gunst, vor allem aber auf die „pennies and shillings“ des Publikums angewiesene Schauspieltruppe kaum umhin gekommen sein wird, sich eines so wenig formbaren, unnachgiebigen und im Grunde auch undramatischen Stoffes, wie sie faktische Geschichte als eine endlose Folge von Ereignissen nun einmal darstellt, anzunehmen.² Wenn sich Shakespeare als *shareholder* eines Theaterhauses also in seinen früheren Stücken mit nationaler Geschichte befaßt, dann geschieht das sicher auch aus kommerziellen Erwägungen heraus. Seine Historien fügen sich damit in eine Gruppe von Schauspielen ein, in der sich – bei aller ästhetischer Stilisierung – die Geschichte des englischen Königtums präsentiert findet und deren Rezeption die populären Vorstellungen vom Ablauf der englischen Nationalgeschichte nicht nur in Großbritannien bis heute maßgeblich beeinflußt hat. Um so mehr ist Pearlman zuzustimmen, wenn er für Shakespeares Zeitgenossen reklamiert: „From the point of view of Elizabethan playgoers, Shakespeare's histories must be considered as contributions to the larger enterprise of the dramatic representation of the English kings.“³ Für diese Sicht spricht, wie Pearlman vermerkt, auch die Tatsache, daß John Heminge und Henry Condell, Shakespeares ehemalige Mitstreiter und Herausgeber der posthumen ersten Folioedition seiner Werke, die Historien nicht in der Reihenfolge ihrer Entstehung, sondern in historischer Chronologie zusammenstellten, so daß sich aus ihnen ein Bild geschichtlicher Kontinuität ergibt, hinter das das vom Autor intendierte ästhetisch-dramatische unter Umständen sogar zurücktritt.⁴

Es zeigt sich: Die Besonderheiten des Historiendramas als einer auf das nationale Selbstgefühl reagierenden und ebensolches Selbstgefühl auch befördernden literarischen Modegattung bringen es mit sich, daß dem Dramatiker, der sich in ihr betätigt, der künstlerische Spielraum in gewissem Maße eingeschränkt ist. Man darf davon ausgehen, daß es eine vom Propaganda-Apparat des Tudor-Staates eifrig verbreitete offizielle Version von nationaler Geschichte gegeben hat, welche die Rezeption der

¹ Vgl. Walter Cohen, *Drama of a Nation. Public Theatre in Renaissance England and Spain*, Ithaca, London: Cornell University Press 1985, S. 219–220. Hierzu auch Jean E. Howard und Phyllis Rackin, *Engendering a Nation. A Feminist Account of Shakespeare's Histories*, London, New York: Routledge 1997, bes. S. 11–15.

² Vgl. Pearlman, *The History Plays*, S. 2.

³ Pearlman, *The History Plays*, S. 4.

⁴ Vgl. Pearlman, *The History Plays*, S. 4, und außerdem Annabel Patterson, *Shakespeare and the Popular Voice*, Cambridge, MA: Blackwell 1989, S. 73. Patterson verweist darauf, daß die historisch-chronologische Anordnung der Königsdramen im *First Folio* den skeptischen Effekt schmälert, den die Erwähnung des Verlusts Frankreichs durch Heinrich VI. am Ende der beiden Tetralogien eigentlich hat.

dramatisierten historischen Ereignisse von vornherein in bestimmte Bahnen lenkte. Darüber hinaus dürften die Erwartungen des Publikums hinsichtlich eines historischen Dramas relativ stark von den Darstellungen geprägt gewesen sein, wie sie aus den großen nationalen Chroniken bekannt gewesen sind. Wenngleich es, wie Robert Ornstein in seinem Buch *A Kingdom for a Stage* herausgestellt hat, im Zeitalter Elisabeths I. eine Vielzahl von verschiedenen Deutungen nationaler Geschichte gegeben hat,¹ existierten doch gewisse grundsätzliche Konzepte von deren Ablauf. Und auch in Halls und Holinsheds Geschichtsbüchern findet sich ja nicht nur das eine oder andere übliche Element der damaligen Geschichtsauffassungen, wie z. B. das Wirken göttlicher Vorsehung, das genealogische Prinzip und dergleichen, sie dienen durchaus auch dem Zweck der Glorifizierung der englischen Nation zum auserwählten Volk.²

3.3.2. *Die Tudor-Chroniken*

Hier macht sich nun ein genauerer Blick auf die Chroniken notwendig. Ornstein hat überzeugend dargelegt, daß Annahmen, wonach sowohl Halls *Union* als auch Holinsheds *Chronicles* ganz im Banne der Tudor-Ideologie gestanden hätten, unzulässig simplifizierend sind.³ Grundsätzlich läßt sich in beiden natürlich eine gewisse Nähe zu den gängigen zeitgenössischen Konzepten von Geschichte feststellen. Beide benutzen – um mit Tillyard zu sprechen – das „thought-idiom“ ihrer Zeit, ebenso wie dies die Propagandisten der Tudor-Dynastie tun. So kann es nicht verwundern, daß – wie Ornstein beobachtet – Halls und Holinsheds Darstellungen der englischen Geschichte einander in mancherlei Hinsicht durchaus ähnlich sind. Es wäre jedoch falsch, anzunehmen, die in ihnen enthaltenen Wertungen der historischen Ereignisse und Personen würden nicht auch eigenständige und bisweilen offiziellen Lesarten kaum entsprechende Sichtweisen verraten. Holinshed, so Ornstein, sei beispielsweise zwar der Ansicht, daß Richard II. widerrechtlich entthront worden war und daß das englische Volk dafür Buße tun mußte, Hall aber ließe seinerseits eine derartige Einstellung nicht erkennen. Für letzteren sei die Ursache für Hader und Krieg die Rivalität der Häuser Lancaster und York gewesen, nicht göttliche Heimsuchung. Doch auch die zunächst orthodox anmutende Stellungnahme Holinsheds könne nicht schlechthin als die Bejahung des sogenannten Tudor-Mythos bezeichnet werden. Die Ansicht, daß die Absetzung Richards unrechtmäßig gewesen sei, resultiere aus seinem Glauben an die Erbfolge als einzige Legitimierung des Thronanspruchs. Daß diesem Glauben aber so explizit Ausdruck verliehen wurde, kann nicht im Interesse der Tudor-Dynastie gelegen haben: Indem Holinshed Heinrich Bolingbroke als Usurpator anprangert, akzeptiere er gleichzeitig den Yorkschen Anspruch auf den Thron. Überdies gebe er zu verstehen, daß Richard Plantagenet, Herzog von York, der rechtmäßige Anwärter auf den Thron sei, auf dem Heinrich VI. saß. Die Ansprüche der Tudors, die dem letzten König aus dem Hause York, Richard III., in der Schlacht auf dem Bosworth Field die englische Krone abgerungen hatten, seien also fragwürdig gewesen. Eben dies sei auch den eigentlichen

¹ Vgl. Robert Ornstein, *A Kingdom for a Stage. The Achievement of Shakespeare's History Plays*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1972, S. 21.

² Vgl. Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 19 u. 20.

³ Vgl. Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 14–22.

Apologeten der Tudor-Herrschaft bewußt gewesen, weswegen sie Legitimitätsdiskussionen vermieden und statt dessen lieber die Sakralität des Königtums betont hätten. Somit seien also die Tudor-Chroniken keinesfalls Propagandamaterial, das von den Herrschern in Auftrag gegeben wurde, um ihre Thronansprüche zu rechtfertigen. Zudem sei ihr Material oft auch in sich widersprüchlich, was auf die Art und Weise seiner Zusammentragung zurückzuführen sei.¹ Deshalb böten sie „a fascinating hodgepodge of significant and trivial facts, of shrewd judgements and fantastic opinions, eclectically gathered and often uncritically repeated.“²

Ornstein liefert mit seiner unkonventionellen Sicht auf die Tudor-Chroniken einige höchst wichtige Impulse. Allerdings wäre es verfehlt, in seinen Überlegungen lediglich eine frühe Bestätigung der These der Neuhistoriker – von denen sie denn auch aufgegriffen worden sind – zu sehen, wonach innerhalb ein und desselben Textes verschiedene diskursive Strömungen manifest sein können.³ Natürlich lassen sich gerade die Chroniken als Kompilierungen unterschiedlichsten Materials aus den verschiedensten Quellen mit einiger Berechtigung so lesen. Wichtiger erscheint aber die Tatsache, daß Ornstein sie von der die Diffizilität der zugrundeliegenden Problematik einebnenden Diagnose der politischen Propaganda befreit.

Freilich stellen die Chroniken aus der Sicht der elisabethanischen Zeitgenossen wohl kaum Texte mit einem großen subversiven Potential dar. Dazu ist ihr Sammlungscharakter viel zu stark. Überhaupt ist die sich hier möglicherweise aufdrängende Vorstellung, daß die Chroniken individuelle geschichtsphilosophische und gegen die Dogmatik der Tudors gerichtete, antiorthodoxe Argumentationssysteme aufbauen, genauso irreführend wie die Annahme, sie lieferten einen durch und durch stimmigen Legitimationsmythos einer Dynastie recht erfolgreicher Herrscherpersönlichkeiten. Im übrigen war ja selbst das, was später von den Historikern als der *Tudor myth* bezeichnet werden sollte, kein einheitliches, in jeder Hinsicht plausibles Argumentationsmuster. Vielmehr scheinen die Tudors, je nach Bedarf und politischer Notwendigkeit, den einen oder anderen Aspekt aus einem durch Brüche und Widersprüche gekennzeichneten Konglomerat von Argumenten, Legenden und geschichtsphilosophischen Konzepten für ihre Stilisierung zu einem rechtmäßigen Herrschergeschlecht genutzt zu haben. Prinzipiell kann gesagt werden, daß sich in den Tudor-Chroniken spezifisch frühneuzeitliches Geschichtsdenken offenbart, und nicht die Affirmation oder Negation politischer Dogmen. Man kann in diesem Denken nicht nur die philosophischen, sondern auch die ideologischen Schemata der Zeit erkennen, welche aus heutiger Sicht natürlich fragwürdig erscheinen oder abzulehnen sind. Unzulässig ist es aber, in ihm ein einheitliches, von den ideologischen Konstrukten des politischen Machtkampfes vollkommen dominiertes Weltverständnis entweder des Pro oder des Contra zu erblicken.⁴

¹ Vgl. Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 19–22.

² Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 22.

³ Vgl. hierzu Graham Holderness, Nick Potter, John Turner, *Shakespeare: The Play of History*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1988, S. 17.

⁴ Vgl. Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 4.

Ähnliches gilt auch für Shakespeares Historienstücke. Daß man als elisabethanischer Stückeschreiber bei der Dramatisierung des hauptsächlich in den nationalen Chroniken vorgefundenen und als historisch-faktisch angesehenen Stoffes Gefahr läuft, auch einen Teil von dessen ‚ideologischen Ballast‘ zu erben, ist nur wahrscheinlich und natürlich. Es besteht aber aller Grund zu der Annahme, daß die Historien Shakespeares sich noch viel weniger in den Dienst der politischen Agitation stellen, als deren historiographische Vorlagen es tun. Wenn diese schon nicht als Lehrbücher mit propagandistischem Zweck gesehen werden können, verbietet sich das bei jenen erst recht: Shakespeare übernimmt ja das Material aus den Chroniken nicht einfach, sondern er reorganisiert es, verändert es und unterwirft es seinen dramatischen Zwecken. Er tut dies so, daß Konflikte verschärft und Figuren komplexer erscheinen. Das Resultat sind künstlerisch hochwirksame Texte, und nicht Tudor-Propaganda.

Nichtsdestotrotz kann aber gesagt werden, daß die Historiengattung der Kunst des Dramatikers ein relativ enges Korsett anlegt. Denn obgleich die elisabethanischen Historiographen, Dramensautoren und Theaterbesucher kein so einheitliches Weltbild verband, wie das in der Forschung oft behauptet wurde, vereinte sie nicht nur ein grundsätzliches Interesse an Geschichte, sondern auch ein Kernbereich an Vorstellungen von deren Wesen, Zwecken und Ablauf. Daran ändert übrigens auch die von Ornstein ins Feld geführte Beobachtung wenig, daß es Shakespeare selbst war, der die Merkmale der Gattung mit den Dramen der beiden Tetralogien wesentlich bestimmt habe.¹ Von der Anlage her sind Historienstücke Dramen des nationalen Pathos, und wenn es Shakespeare versteht, in seine Historien dramatische Tiefe zu bringen, so geschieht das mit Hilfe seiner besonderen Darstellungsweise der Ambiguität. Sie erlaubt es, patriotische Gefühle des Publikums scheinbar zu bedienen, ohne es tatsächlich vollends zu tun. Man kann sagen, daß sich textuelle Ambiguität als Mittel gegen dramatische Simplizität, inhaltliche Verflachung und ideologische Einseitigkeit dem an einer differenzierten Darstellung und komplexen Charakteren interessierten, ästhetisch anspruchsvollen Dramatiker geradezu aufdrängt.²

Daß Shakespeare sich bei seiner Beschäftigung mit der Nationalgeschichte bestimmten Zwängen ausgesetzt gesehen hat, räumt im übrigen auch Ornstein ein:

No doubt the History Plays were more topical in their concerns than Shakespeare's other drama. They were so uniquely "public plays" in that they dealt with the political anxieties and patriotic enthusiasms, the shared memories and aspirations which make a people conscious of their oneness and destiny as a nation. Necessarily, therefore, Shakespeare was constrained in these plays by Chronicle "fact" and by accepted opinion. He could no more think of making Richard III a Yorkist Hamlet than he could deny Henry V his praise as a conquering hero.³

Hier wird deutlich, daß zudem auch der konkrete Stoff von *Henry V* eine gewisse Einengung für Shakespeare bedeutete. Heinrich V. erfreute sich beim elisabethanischen Publikum überaus großer Popularität und galt als idealer Monarch, der vor der verhängnisvollen Periode der Rosenkriege das Land als starker, gerechter und erfolg-

¹ Siehe Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 4–7.

² Siehe hierzu Greenblatt, „Invisible Bullets“, S. 43.

³ Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 3.

reicher König regiert hatte und unter dem England seine alten Ansprüche auf die französische Krone, die ja schließlich noch Elisabeth I. *pro forma* erhob, mit dem Sieg von Azincourt zumindest kurzzeitig hatte einlösen können. Die Entstehung dieser Auffassung mag durch Heinrichs frühen Tod 1422 in Frankreich begünstigt worden sein. Jedenfalls blieb ihm keine Zeit, die Hoffnungen, zu denen er als Kriegsherr Anlaß gegeben hatte, als Friedensfürst womöglich zu enttäuschen.

Genährt wurde der Stolz der Elisabethaner auf Heinrich V. durch die Darstellung in den Chroniken der Zeit. Neben den bereits erwähnten von Hall und Holinshed wären etwa die *New Chronicles of England and France* von Robert Fabyan (1516), die *Historia Anglica* von Polydore Vergil (1534), die Chroniken von Richard Grafton (1569) sowie die *Annales* von John Stow (1580) zu nennen. Bei Holinshed, der sich, wie er in einer Randglosse vermerkt, explizit auf Hall stützt, heißt es beispielsweise:

This Henrie was a king, of life without spot, a prince whome all men loued, and of none disdained, a capteine against whome fortune neuer frowned, nor mischance once spurned, whose people him so seure a iusticer both loued and obeied (and so humane withall) that he left no offense vnpunished, nor fréndship vnrewarded; a terrour to rebels, and suppressour of sedition, his vertues notable, his qualities most praise-worthie.

In strength and nimbleness of bodie from his youth few to him comparable, for in wrestling, leaping, and running, no man well able to compare. [...] High and weightie causes as well betweene men of warre and other he would gladlie heare, and either determined them himselfe, or else for end committed them to others. [...]

He had such knowledge in ordering and guiding an armie, with such a gift to incourage his people, that the Frenchmen had constant opinion he could neuer be vanquished in battell. Such wit, such prudence, and such policie withall, that he neuer enterprised any thing, before he had fullie debated and forecast all the maine chances that might happen, which doone with all diligence and courage he set his purpose forward. [...] Wantonnesse of life and thirst in auarice had he quite quenched in him; vertues in deed in such an estate of souereigntie, youth, and power, as verie rare, so right commendable in the highest degré. So staid of mind and countenance beside, that neuer iolie or triumphant for victorie, nor sad or damped for losse or misfortune. For bountifulnesse and liberalitie, no man more frée, gentle, and franke, in bestowing rewards to all persons, according to their deserts: for his saieng was, that he neuer desired monie to kéepe, but to giue and spend.¹

Neben den Tudor-Chroniken existierten weitere historiographische Werke, die zum Teil schon zu Heinrichs Lebzeiten geschrieben worden waren und nicht zuletzt propagandistischen Zwecken dienten. So lag eine um 1417 verfaßte Biographie Heinrichs vor, die *Gesta Henrici Quinti*, in welcher der Herrscher als der Auserwählte Gottes („the true elect of God“) verherrlicht wird.² In Thomas Walsinghams *Historia Angli-*

¹ Raphael Holinshed, *The Third Volume of Chronicles Beginning at Duke William the Norman, Commonlie Called the Conqueror; and Descending by Degrees of Yeeres to all the Kings and Queenes of England in Their Orderlie Successions*, London: J. Harrison (u. a.) 1587, S. 583, 1/59–2/48.

² Anonymus, *Gesta Henrici Quinti: The Deeds of Henry the Fifth (1417?)*, hg. u. übers. v. Frank Taylor und John S. Roskell, Oxford: Clarendon 1975, S. 3. Laut Charles Lethbridge Kingsford ist der Verfasser Thomas von Elmham. Vgl. Kingsford, „Introduction“, in: Anonymus, *The First English Life of King Henry the Fifth (1513/1517)*, hg. v. C. L. Kingsford, Oxford: Clarendon 1931, S. v–lvi, hier S. xv). Kingsfords Hypothese, die lange Gültigkeit besaß, wird von Taylor und Roskell bezweifelt. Zur Verfasserfrage siehe deren „Introduction“, in: *Gesta*, S. xv–xlix, hier S. xviii–xxiii.

cana findet sich ebenfalls eine positive Darstellung der Regierungszeit Heinrichs V. Erwähnenswert ist aber vor allem die *Vita Henrici Quinti* des Italieners Tito Livio da Forlì von ca. 1437, die als offizielle Biographie Heinrichs den literarischen Ursprung der traditionellen Sicht auf Heinrich als Helden-König darstellt. Diese Biographien waren einer breiten Öffentlichkeit zwar kaum zugänglich, wurden aber von den Historiographen als Quellen verwendet. Wenngleich z. B. Livios Werk selbst bis 1716 lediglich als Manuskript vorlag, konnte es Einfluß auf das elisabethanische Heinrich-Bild haben: Es wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit von Polydore Vergil für seine weithin rezipierte *Historia Anglica* benutzt. Darüber hinaus existierte davon eine von einem Anonymus verfaßte und 1517 erstmalig gedruckte Übersetzung mit dem Titel *The First English Life of Henry V*, die gegenüber dem recht unpolitischen lateinischen Original deutlich didaktischer ist und die Vorbildlichkeit Heinrichs für jeden Fürsten herausstreicht. Livios *Vita* und in besonderem Maße deren Übersetzung wurden von Stow und Holinshed für die Abfassung ihrer Chroniken verwendet.¹

Heinrich V. war Shakespeares Zeitgenossen außerdem auch aus einem, eventuell sogar aus mehreren anderen Theaterstücken bekannt. Überliefert ist das 1588, im Jahr des Sieges über die Armada, uraufgeführte und 1594 ins *Stationers' Register* eingetragene Drama *The Famous Victories of Henry V* eines unbekanntes Autors, das Heinrich bezeichnenderweise (wenngleich wenig verwunderlich) als glorreichen Kriegskönig feiert. Neben Holinsheds *Chronicles* und Halls *Union* stellt dieses Drama eine der Hauptquellen für Shakespeares *Henry V* dar.

Gegen das Unisono, mit dem Heinrich V. in allen Texten, die den Elisabethanern zugänglich waren, als Heldenkönig figuriert, hätte Shakespeare in der Tat unmöglich offen anschreiben können. Allerdings ist fraglich, ob seine Darstellung der Figur deshalb notgedrungen als ein Versuch gesehen werden muß, die öffentliche Meinung zu bedienen. Ebenso wenig ist der Glaube gerechtfertigt, Shakespeare hätte die vollkommene Tugendhaftigkeit Heinrichs ermüdend gefunden, was sich in seinem Stück niedergeschlagen hätte (vgl. S. 35). Im Gegenteil, man könnte sogar vermuten, daß ihn der Stoff gerade wegen des unerhörten Ruhmes und tadellosen Rufes der historischen Person interessiert hat. Das nämlich fordert ja den ernsthaften Dramatiker geradewegs dazu heraus, zu untersuchen, was es mit diesem Ruhm auf sich hat und was seine Kosten sind. Allerdings impliziert ein solches Unterfangen, daß das offizielle Bild des Herrschers in irgendeiner Weise relativiert oder gar unterminiert werden muß. Das Mittel der textuellen Ambiguität nun, welches Shakespeare letztlich wählt, bewerkstelligt dies auf besonders geschickte, dramatisch höchst wirkungsvolle Weise.

Es ist hier deutlich geworden, daß die Wahl des Darstellungsprinzips der Ambiguität in *Henry V* schon durch die Eigenheiten der Gattung und in gewissem Sinne auch durch die des konkreten Stoffes begünstigt wird. Im Hinblick auf letzteres erscheint es noch wichtig, auf einen weiteren Umstand aufmerksam zu machen. Allen Texten, die für Shakespeares Zeitgenossen als Quellen von Wissen über Heinrich V. in Frage kommen, ist gemeinsam, daß sie eine erstaunliche, tiefgreifende Wandlung Heinrichs nach seiner Krönung verzeichnen. Aus dem verantwortungslosen, immer wieder mit dem Gesetz in Konflikt kommenden Prinzen von Wales wird ein besonnener, frommer und

¹ Vgl. Kingsford, *First English Life*, S. xiii–xv u. xlvi–xlvi.

die Gerechtigkeit liebender König Heinrich. Eine solche Wandlung ist bemerkenswert, da sie zeigt, daß in ein und derselben Person das Potential für absolut widersprüchliche Charaktereigenschaften nicht nur angelegt sein, sondern auch Ausprägung finden kann. Natürlich muß man die exponierte Position Heinrichs bedenken, die er als Erbe der englischen Krone innehat und die bei seiner wundersamen Metamorphose ausschlaggebend scheint: In der allgemein anerkannten Version der Geschichte schwört Heinrich um der Staatsräson willen der Verfolgung seiner Privatinteressen ein für allemal ab und wird ein selbstloser, um das Wohl des Gemeinwesens besorgter Landesvater. Aus psychologischer Sicht ist eine solche grundlegende Wandlung allerdings nur in einem Akt der Willensanstrengung und nicht ohne innere und äußere Konflikte möglich: Wie wäre sie denn vorstellbar, ohne daß dabei bestimmte gleichermaßen gültig erscheinende, aber unvereinbare Prinzipien aufeinanderprallen würden? Diese Konflikträchtigkeit ist es auch, die den Stoff für den Dramatiker eigentlich erst interessant macht. Ambiguität als ein Mittel der Darstellung zu benutzen, ist somit auch deshalb besonders angemessen, weil diese Ambiguität im Stoff schon angelegt ist bzw. von ihm impliziert wird.

Daß Shakespeare tatsächlich an einer Psychologie des Herrschens interessiert ist, wird deutlich, wenn man sich ansieht, wie er Heinrichs Konversion in seinem Drama präsentiert. Anders als etwa in *The Famous Victories*, das sich in seinem ersten Teil der Schilderung von Heinrichs wilder Jugend als Prinz von Wales widmet, haben wir es in *Henry V* von Anfang an mit einem geläuterten King Henry zu tun. Zumindest innerhalb des Stückes werden wir also nicht Zeuge einer wunderbaren Bekehrung der Titelfigur. Allerdings wird ihre Läuterung mehrfach erwähnt. So wird sie z. B. von zwei einflußreichen Klerikern, dem Archbishop of Canterbury und dem Bishop of Ely, zu Beginn des Stückes diskutiert, wobei Canterbury über den König folgendes sagt:

Consideration like an angel came
And whipped th'offending Adam out of him,
Leaving his body as a paradise
T'envelop and contain celestial spirits. (1.1.28–31)

Ohne Zweifel sind diese Worte eine treffende Beschreibung dessen, was allgemeiner Anschauung zufolge die Entwicklung Heinrichs darstellte. Darüber hinaus scheint diese Beschreibung zunächst vollkommen konform mit der von elisabethanischen Staatsdenkern verfochtenen Theorie von den zwei Körpern des Königs, wonach der natürliche Körper eines Herrschers in der Vereinigung mit dem sakralen politischen Körper, seinem Amt, geläutert und von seinen Unvollkommenheiten befreit würde. Die Wahl der Vergleiche – die für einen Kirchenmann durchaus angemessen ist – führt vor Augen, was eine solche Läuterung bedeuten würde: Mit der Vertreibung des „offending Adam“ aus der Person des Herrschers wäre alles Menschliche aus ihm verbannt, er wäre zur übermenschlichen, fehlerfreien Idealfigur geworden.¹ Nun erscheint

¹ Dabei ist es natürlich von besonderer, ironischer Bedeutung, daß Canterbury und Ely selbst weniger als christliche Prälaten denn als machiavellistische Machtpolitiker erscheinen. Vgl. zur Problematik der zwei Körper des Königs auch Abschnitt 3.3.3: „*The King's Two Bodies*, Machiavellis *Fürst* und die Bedeutung Fortunas“, S. 60, und zum Dialog Canterburys und Elys S. 74–82.

Henry bei Shakespeare – obgleich in gewisser Hinsicht tatsächlich übermenschlich (vgl. Abschnitt 3.4.3) – aber eben nicht gänzlich makellos. Dies bedeutet, daß hier eine von der Theorie des Königtums abweichende, psychologischere Sichtweise auf die Herrscherfigur eingenommen wird. Als dem Menschen, der Henry so bleiben muß, ist ihm Unfehlbarkeit grundsätzlich verwehrt. Seine Anstrengungen, ein guter Herrscher zu sein, zwingen ihn dazu, moralisch zweifelhafte Kompromisse einzugehen, und lassen ihn unweigerlich ambivalent erscheinen.¹ Ambiguität der Darstellung ist also schon von einer bestimmten Sicht auf den Stoff begünstigt, ihre konsequente Anwendung als Stilmittel im ganzen Text ist deshalb nur angemessen.

3.3.3. The King's Two Bodies, *Machiavellis* Fürst und die Bedeutung *Fortunas*

Um das zwiespältige Wesen einer literarischen Figur wie King Henry zu verstehen, ist aber auch ein genauere Blick auf bestimmte staatsrechtliche Vorstellungen und politische Hintergründe der Shakespearezeit nötig. Die traditionelle Grundauffassung über das Königtum, die von elisabethanischen Staatsrechtikern vertreten wurde (vgl. S. 59), geht auf das aus dem Mittelalter stammende ptolemäische Weltbild der Hierarchie und der *ordo* mit seinen typologischen Entsprechungen zurück. Der irdische Herrscher hatte – wie alle Wesen und Dinge – in der Seinskette seinen festen Platz. In der sublunaren Sphäre war er oberste Instanz und war damit ein Abbild Gottes, ein ‚kleiner Christus‘². Königtum war in der Argumentation der elisabethanischen Theoretiker eng mit der Vorstellung von einer Zwienatur des Herrschers verbunden. Während der Amtsinhaber ein dem Verfall und Tod ausgesetzter Mensch war – der *body natural* –, hatte das Amt selbst – der *body politic* – ewigen, durch die göttliche Ordnung garantierten Bestand.³ In der Verschmelzung des *body natural* mit dem *body politic* wurde die Fehlbarkeit des ersten aufgehoben:

That the king is immortal because legally he can never die, or that he is legally never under age, are familiar stage properties. But it goes further than expected when we are told that the king “is not only incapable of *doing* wrong, but even of *thinking* wrong: he can never mean to do an improper thing: in him is no folly or weakness.”⁴

Da der politische Körper, der Staat, eine Einheit mit dem natürlichen Körper des Königs bildete, bedeutete ein Attentat auf dessen Person einen Angriff auf den Staat. Von

¹ Vgl. hierzu Jens Mittelbach, „Die Figur des Königs in Shakespeares *Henry V*: Der Mensch als Herrscher und der Herrscher als Mensch“, in: Uwe Baumann (Hrsg.), *Basileus und Tyrann. Herrscherbilder und Bilder von Herrschaft in der Englischen Renaissance*, Frankfurt am Main (u. a.): Peter Lang 1999 (Düsseldorfer Beiträge aus Anglistik und Amerikanistik 8), S. 329–346. Ferner auch Renate Schruoff, *Herrschergestalten bei Shakespeare. Untersucht vor dem Hintergrund zeitgenössischer Vorstellungen vom Herrscherideal*, Tübingen: Niemeyer 1999 (Studien zur Englischen Philologie, neue Folge 35), bes. S. 5–6, S. 24–30 u. 243.

² Siehe Jonathan Hart, „Shakespeare's *Henry V*: Towards the Problem Play“, *Cahiers élisabéthains* 42, 1992, S. 17–35, hier S. 32.

³ Vgl. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in the Mediaeval Political Theology*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1957, S. 8.

⁴ Kantorowicz, *King's Two Bodies*, S. 4. Kantorowicz zitiert Sir William Blackstone, *Commentaries on the Law of England*.

den Konsequenzen dieses Angriffs konnte allerdings nur der natürliche Körper des Königs betroffen sein, weil der politische Körper ja unsterblich und unwandelbar war.¹ Abgesehen davon, daß Königsmord, gleichbedeutend mit Rebellion gegen die kosmische Ordnung,² als die schrecklichste aller Sünden galt, war er also zumindest theoretisch auch völlig sinnlos.

Einen schlechten Herrscher hätte es nach dieser Theorie eigentlich gar nicht geben können. Kantorowicz weist jedoch auf die Kontroverse hin, welche die offensichtlich abweichende Praxis zeitigte:

[...] the king's acts are valid regardless of the personal worthiness of the body natural, its "non-age or old age", which imperfections "are wiped out by the Body politic"; on the other hand, the sacramental problem of the king's *character indelebilis* would always remain a matter open to controversy.³

In einer besonderen Situation war das elisabethanische England, das von einer Frau regiert wurde. Als weiblicher Mensch war Elisabeth I., den zeitgenössischen Auffassungen über die Geschlechterrollen zufolge, ja grundsätzlich minderwertig: Da Frauen als Subjekt aller möglicher Passionen betrachtet wurden, rangierten sie in der sozialen Hierarchie unter den Männern. Daß Elisabeth den Tudorstaat gut regieren könne, wurde daher auch von manchen ihrer Untertanen, darunter auch engen Vertrauten und Ratgebern, bezweifelt. Immer wieder sah sich die Königin gezwungen, ihre Machtposition zu behaupten und darauf hinzuweisen, daß sie, obgleich Frau, zum Souverän sehr wohl taugte: „I know I have the body of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king, and a king of England too.“⁴ Diese oft zitierte Formulierung verdeutlicht die paradoxe Situation, in der die Königin sich befand: Ihr weiblicher *body natural* war das Medium, mit dem der *body politic* der Monarchie soziale Hierarchie und staatliche Ordnung sicherte, und gleichzeitig ständige Infragestellung und potentielle Bedrohung ebendieser Ordnung:

As the anomalous ruler of a society that was pervasively patriarchal in its organization and distribution of authority, the unmarried woman at the society's symbolic center embodied a challenge to the homology between hierarchies of rule and gender.⁵

Elisabeth verstand es allerdings, die von ihrer Geschlechtlichkeit ausgehende Gefahr für die patriarchalische Gesellschaft zu bannen, indem sie die Einheit der zwei Körper besonders betonte. Ihre Stilisierung zur ‚Virgin Queen‘, die mit keinem Mann, sondern mit England verheiratet war, bedeutete eine Entsexualisierung ihrer Person und deren

¹ Vgl. Kantorowicz, *King's Two Bodies*, S. 15.

² Vgl. Edna Zwick Boris, *Shakespeare's English Kings, the People, and the Law. A Study in the Relationship between the Tudor Constitution and the English History Plays*, Rutherford (u. a.): Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses 1978, S. 22.

³ Kantorowicz, *King's Two Bodies*, S. 18.

⁴ Zitiert nach Louis Adrian Montrose, „The Elizabethan Subject and the Spenserian Text“, in: Patricia Parker, David Quint (Hrsg.), *Literary Theory/Renaissance Texts*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1986, S. 303–340, hier S. 315.

⁵ Montrose, „Elizabethan Subject“, S. 309.

vollkommene Sublimierung im politischen Körper des Staates.¹ Wie zu zeigen sein wird, verfolgt auch Shakespeares King Henry in *Henry V* eine Strategie der völligen Verschmelzung mit seinem Amt.² Das Ergebnis ist ein ähnliches wie bei Königin Elisabeth: eine Entpersonalisierung und Funktionalisierung des Menschen Henry, der Mensch tritt fast völlig hinter den Amtsträger zurück.

Nicht zuletzt aufgrund der geschickten Ausnutzung der Theorie vom Gottesgnadentum war die Regierungszeit Elisabeths lang und erfolgreich. Dennoch war diese Theorie problematisch, und es mehrten sich angesichts von (historischen) Beispielen schlechter, tyrannischer Königsherrschaft Stimmen, die sich auf das ebenfalls schon im Mittelalter – z. B. bei Thomas von Aquin – verbrieftes Widerstandsrecht beriefen. Die Idee vom Fürsten als erstem Diener des Staates führte nicht nur zu Auffassungen von einer vertraglichen Bindung zwischen Fürst und Volk, sondern auch zu monarchomachischen, quasirepublikanischen Positionen, wonach sogar die Vererbbarkeit des Herrschertitels fraglich war.³ Vollkommen autokratische Herrschaft war zumindest der englischen Monarchin kaum möglich, und selbst wenn die Regierungszeit Elisabeths I. in die Blüte des europäischen Absolutismus fällt, so muß doch angemerkt werden, daß ihre Macht durch die Existenz des Parlaments und des *common law* nicht unerheblich beschnitten war.⁴

Angesichts dieser Entwicklung kann es nicht verwundern, wenn in der Folgezeit die Fürstenherrschaft seitens der Machtausübenden immer pragmatischer gesehen wurde. Entscheidenden Einfluß hatte dabei das als eine Art säkularer Fürstenspiegel anzusehende *Il Principe* (entstanden 1513, gedruckt 1532) von Niccolò Machiavelli. Dieses Bändchen erregte Aufsehen. In bisher ungekannter Weise widmete es sich dem Phänomen der Herrschaft eines Fürsten über ein Staatsgebilde. Die Frage nach der Legitimation des Herrschenden durch welches Recht auch immer, durch göttliches oder menschliches, hat sein Autor dabei fast vollkommen außer acht gelassen bzw. von ihrer rein pragmatischen Seite betrachtet. Machiavelli schien lediglich daran interessiert, Ratschläge für eine möglichst erfolgreiche Regentschaft in einer Abhandlung zusammenzutragen. *Il Principe* wurde so zu einer Art ‚Handbuch für Autokraten‘⁵, aus dem man nicht lernen konnte, wie man ein gerechter und tugendhafter Herrscher wurde, sondern wie man sich auf überzeugende Weise den Anstrich eines solchen gab.

Der Einfluß, den Machiavellis Werk auf staats- und herrschaftsrechtliche Theorien zur Zeit Elisabeths I. ausübte, wird übrigens von Tillyard fast völlig ignoriert.⁶ Für das

¹ Vgl. Montrose, „Elizabethan Subject“, S. 309–310. Hierzu auch Marie Axton, *The Queen's Two Bodies. Drama and the Elizabethan Succession*, London: Royal Historical Society 1977, S. 38–39.

² Siehe Abschnitt 3.4.4, „Henry – Mensch und König??“, S. 107.

³ Vgl. Moseley, *History Plays*, S. 65.

⁴ Vgl. Boris, *English Kings*, S. 24–25. Hierzu auch Michael A. R. Graves, *Elizabethan Parliaments 1559–1601*, 2. Auflage, London, New York: Longman 1996.

⁵ Siehe Moseley, *History Plays*, S. 22.

⁶ Vgl. Tillyard, *History Plays*, S. 21–23:

[Machiavelli] disbelieves so completely in a natural law and a fixed order that he just passes them by. The result is that his basic doctrines lie outside the main sixteenth century [...]. The

Weltverständnis vieler Elisabethaner war es jedoch durchaus maßgeblich. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß zu unterscheiden ist zwischen Machiavellis politisch-philosophischen Anschauungen und dem, was in der Rezeption seiner Schriften im elisabethanischen England daraus gemacht wurde. Herfried Münkler legt in seiner Monographie über Machiavelli überzeugend dar, daß dieser im Grunde nicht als Verfechter gewissenloser Herrschaftspolitik oder als moralisch desinteressierter Analytiker der Macht hervortritt, sondern als ein um die Schaffung von Stabilität in einer instabilen Welt besorgter Staatsdenker, der zudem fraglos republikanisch gesinnt war.¹ Bei Machiavelli gibt es durchaus eine Moral, und zwar die des Staates: die Staatsräson. Im England zur Zeit Elisabeths I. wurde Machiavelli aber als Inbegriff alles Bösen aufgefaßt. Der Machiavel war ein in der Tradition der spätmittelalterlichen *Vice*-Figur stehender stereotypischer Charakter der elisabethanischen Bühne, in der sich absolute politisch-moralische Gewissenlosigkeit verkörperte. Nicht umsonst vergleicht sich der Duke of Gloucester, der spätere Richard III, in Shakespeares drittem Teil von *Henry VI* mit dieser traditionellen Figur:

Why, I can smile, and murder whiles I smile,
And cry 'Content!' to that which grieves my heart,
And wet my cheeks with artificial tears,
And frame my face to all occasions.
I'll drown more sailors than the mermaid shall;
I'll slay more gazers than the basilisk;
I'll play the orator as well as Nestor,
Deceive more slyly than Ulysses could,
And, like a Sinon, take another Troy.
I can add colours to the chameleon,
Change shapes with Proteus for advantages,
And set the *murderous Machiavel* to school. (3 *Henry VI*, 3.2.182–193²)

Wenngleich aber in der Machiavelli-Rezeption zu Shakespeares Zeit der Schrecken über *Il Principe*, das für viele eine Handlungsanweisung für Tyrannen darstellte, einen Kulminationspunkt erreicht hatte,³ darf doch nicht angenommen werden, daß man damals generell nicht in der Lage war, den Pragmatismus dieses Werkes als dessen lediglich theoretische, von der moralischen nicht einfach getrennt zu betrachtenden Seite zu erkennen und als Gedankenexperiment auch zu schätzen. Der inhärente Säkularismus der Machiavellischen Schriften bot ja die Möglichkeit, sich der Politik als einer eigenen, vom göttlichen Heilsplan abgelösten, gleichwohl aber von gewissen Gesetz-

conclusion is that in trying to picture how the ordinary educated contemporary of Shakespeare looked on history in the gross we do not need to give much heed to Machiavelli. His day had not yet come.

¹ Vgl. Herfried Münkler, *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Frankfurt am Main: Fischer 1990.

² William Shakespeare, *King Henry VI, Part 3*, hg. v. Andrew S. Cairncross, London: Methuen; Cambridge, MA: Harvard University Press 1964 (The Arden Shakespeare). Meine Hervorhebung.

³ Vgl. Felix Raab, *The English Face of Machiavelli. A Changing Interpretation 1500–1700*, London: Routledge & Kegan Paul; Toronto: University of Toronto Press 1964, S. 51.

mäßigkeiten bestimmten Sphäre anzunähern. Daß mit dem Wissen um solche Gesetzmäßigkeiten Mißbrauch getrieben werden konnte, stand außer Zweifel und ist im *Fürsten* zur Genüge illustriert. Die Frage war nur, wo die Grenze zwischen staatsmännischer Verantwortung und eigennützigem Mißbrauch verlief.

Die Unterscheidung zwischen Machiavellis Anschauungen und den verschiedenen Anschauungen *über ihn* ist wichtig. So mag ‚Machiavellismus‘ zu Shakespeares Zeit ein Schimpfwort gewesen sein (und das ist es ja im Grunde noch heute); Ideen, die denen Machiavellis ähneln, finden sich aber durchaus auch in Shakespeares Dramen. Es stellt sicherlich eine Verkürzung dar, wenn man z. B. die Titelfigur von *Henry V* entgegen herkömmlicheren Auffassungen als Shakespeares ‚idealen Machiavel‘ apostrophiert.¹ Dennoch scheint die Frage nach den Mechanismen der Macht, nach ihrem Erlangen und ihrem Erhalt, nach den Möglichkeiten, die sie bietet, und den Zwängen, denen sie das Individuum aussetzt, kurz, nach ihrer Moral, zentral zu sein in Shakespeares politischen Dramen.

In diesem Zusammenhang macht sich ein Blick auf einen weiteren Aspekt nötig. Die zunehmende Säkularisierung des staatstheoretischen Denkens in der frühen Neuzeit und die Herausbildung dessen, was zu unserem modernen Konzept von Politik geführt hat, sind eng verbunden mit der Vorstellung, die sich die Renaissancemenschen vom Wirken Fortunas gemacht haben. Frederick Kiefer weist darauf hin, daß zwar auch in der englischen Renaissance der Mensch sich immer mehr als der Schöpfer seines eigenen Schicksals anzusehen begann, daß Fortuna aber nicht, wie häufig angenommen, aus dem Blickfeld schwand, sondern im Gegenteil stärker hineinrückte.² Diese scheinbar paradoxe Entwicklung erweist sich bei genauerer Betrachtung auch als vollkommen folgerichtig und notwendig. Die Lösung des Menschen aus seinem providentiellen Aufgehobensein in der Welt führte nämlich nicht zu einer Verweltlichung im Sinne einer Autonomie des irdischen Daseins, sondern vorerst zu einem Zurückgeworfensein auf sich selbst.³ Das Zerfallen religiöser Seinsinhalte, der Heilsgewißheit, die zunehmende Fragwürdigkeit der Eschatologie zogen eine Leere nach sich, in der der Mensch plötzlich nicht mehr wußte, was und wozu er eigentlich sei. Sich auf sich selbst verlassen zu müssen, vertrieb nicht, sondern war vielmehr Anlaß für neue ‚irrationale Ängste‘⁴. Der Gedanke, daß die menschlichen Geschicke nicht höherem Walten eines christlichen Gottes, nicht eigenem umsichtigem Handeln, sondern dem bloßen blinden Zufall anheimgegeben seien, lag hier nicht allzu fern. Er resultierte nur zu logisch darin, daß die Renaissancemenschen förmlich besessen waren von der heidnischen Göttin Fortuna, der traditionell blind dargestellten *fickle Fortune*, deren Wirken eben willkürlich war und weder beeinflussbar durch eine besonders tugendhafte noch durch eine besonders weitblickende Lebensführung. Der verweltlichten, nichts-

¹ So z. B. Manheim, *Weak King Dilemma*, S.169, oder, noch qualifizierter, auch Coursen, *Leasing Out of England*, S. 139, Fußnote 1.

² Vgl. Frederick Kiefer, *Fortune and Elizabethan Tragedy*, o. O.: Huntingdon Library 1983, S. xvii.

³ Siehe Hans Blumenberg unter Berufung auf Hannah Arendt in *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 15.

⁴ Siehe Kiefer, *Fortune*, S. xvii.

destoweniger aber noch immer wesentlich mythisch geprägten Denkweise der Renaissance entsprechend, hatte die schon in der Antike und im Mittelalter als zwiefältig verstandene, einmal hilfreiche und im nächsten Augenblick zerstörerische Schicksalsgöttin nun Eigenständigkeit erlangt und war zur „zentralen Gottheit“ geworden.¹ Doch eine völlig fatalistische Ergebenheit in ein ungewisses Schicksal liegt nicht in der Natur der Menschen. In der Renaissance beschäftigte sie die Frage, wie das eigentlich unberechenbare fortunatische Walten wenn nicht gelenkt, so doch wenigstens ausgenutzt werden konnte. Daß literarische Texte der Zeit sich diesem Walten Fortunae widmeten, und den Möglichkeiten der Menschen, darauf Einfluß zu nehmen, kann also nicht verwundern. Kiefer merkt an: „Treatment of Fortune in the drama, then, represents not some literary fossil, but the profound doubts and fears of a culture whose faith in providential design was at times precarious.“² Das Ziel der Bestrebungen war es, in einer grundsätzlich als wandelbar aufgefaßten, unstillen Welt ein wenig Beständigkeit zu schaffen, eine Ordnung, ein Fundament, auf das man zumindest zeitweise bauen konnte. Als eine der größten Tugenden im Zeitalter des erwachenden Glaubens an Selbstbestimmung wurde denn auch die *virtù* angesehen, die Fähigkeit, Situationen realitätsgerecht einzuschätzen, angemessene Entscheidungen zu treffen und entsprechend zu handeln. Mit der *virtus* des Mittelalters, stoischer Ruhe und geduldiger Hinnahme des gottgewollten Weltlaufs, hatte diese Tugend nichts mehr zu tun. Fortuna mußte, wenn man Erfolg haben wollte, ein wenig nachgeholfen werden. So heißt es bei Machiavelli, die Göttin sei „ein Weib, und wer es bezwingen will, muß es schlagen und stoßen [...]“³. Dies galt sowohl für den privaten Einzelnen wie für die Lenker ganzer Staaten: Um der eigenen Geschicke Herr zu werden, war es notwendig, beherrscht jede sich für die Erreichung seiner Ziele bietende Gelegenheit (beim Schopfe⁴) zu ergreifen. Das bedeutete aber unter Umständen, daß man um dieser Ziele willen, selbst wenn sie moralisch zu rechtfertigen waren, auch manchmal zweifelhafte Wege zu gehen hatte.

In diesem dramatisch ergiebigen Spannungsfeld steht auch Shakespeares *Henry V*, und Ambiguität als Mittel der Darstellung bietet sich in Anbetracht der Komplexität der Probleme geradezu an. Wir haben es bei der Figur des Königs in diesem Text mit einem politisch agierenden Individuum zu tun, dessen Entscheidungen mitunter ausgesprochen fragwürdig erscheinen, für dessen Handlungen aber das Staatswohl Rechtfertigung ist. Politische Stabilität ist es, die Henry erlangen will. Daß ihm das in seiner kurzen Lebenszeit gelingt, ist sicherlich seinem Pragmatismus, seiner *virtù*, zu verdanken. Besiegen kann allerdings auch er Fortuna nicht. Der Zuschauer wird aus dem

¹ Vgl. Klaus Reichert, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 15, 19.

² Kiefer, *Fortune*, S. xvii.

³ Niccolò Machiavelli, *Der Fürst*, übers. v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Frankfurt am Main: Insel 1990, Kapitel XXV, S. 120.

⁴ In der Ikonographie dieser Zeit kommt es zu einer Verschmelzung oder Vermischung der (ursprünglich männlich dargestellten) antiken Verkörperung der Gelegenheit, des Kairos (lat. Occasio), dessen wehende Stirnlocke den zu ergreifenden günstigen Moment symbolisiert, mit Fortuna. Vgl. Kiefer, *Fortune*, S. 193–198.

Stück mit dem Hinweis entlassen, daß alles von Henry Errungene von seinem Sohn verspielt werden wird. Im Epilog heißt es:

Thus far, with rough and all-unable pen,
 Our bending author has pursued the story,
 In little room confining mighty men,
 Mangling by starts the full course of their glory.
 Small time, but in that small most greatly lived
 This star of England. Fortune made his sword
 By which the world's best garden he achieved,
 And of it left his son impartial lord.
 Henry the Sixth, in infant bands crowned King
 Of France and England, did this king succeed,
 Whose state so many had the managing
 That they lost France and made this England bleed,
 Which oft our stage hath shown; and for their sake
 In our fair minds let this acceptance take. (Epilogue, 1–14)

Dabei ist signifikant, daß diese Schlußverse ein Sonett bilden,¹ was in der Arden-Edition durch den Satz deutlich gemacht wird. Die auch hier feststellbaren traditionellen Formalia des Sonetts, seine adversative, auf Antithetik angelegte Struktur und seine ebenso unvermittelte wie wiederum erwartbare Wendung nach der Oktave, spiegeln in auffälliger Weise das berechenbar unberechenbare Wirken der Glücksgöttin. Die Wirkung auf den Zuschauer besteht in der – wenn auch modifizierten, so doch grundsätzlichen – Bestätigung der altbekannten Auffassung, daß das einzig Konstante in der Welt die Veränderung sei. In einer besonderen Form von dramatischer Ironie, die wohl nur im an faktischer Geschichte orientierten Historiengenre möglich ist, wird der Topos von der „Beständigkeit des Wechsels“² aufgerufen. Im geschichtlichen Rückblick auf die Zeit nach der Herrschaft Heinrichs V., der im Kosmos des Dramas einen Vorausblick darstellt und der das vom Titelhelden Erreichte relativiert sowie den Wert von dessen Anstrengungen in philosophischen Zweifel zieht, entrollt sich das Bild einer wandelbaren, zyklischen Welt.

Das lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers natürlich auch auf die eigene historische Situation, und man kann sich vorstellen, daß elisabethanische Theaterbesucher nicht umhin gekommen sein können, gewisse Parallelen zu sehen. Königin Elisabeth I. war in fortgeschrittenem Alter, kinderlos und ohne Erben und auch ohne designierten Nachfolger. Ihre Regierungszeit neigte sich dem Ende entgegen, und wenngleich diese dank ihrer politischen Klugheit gewiß recht erfolgreich gewesen war, nahmen sich die andauernden außenpolitischen Konflikte sowie die immer wieder aufflammenden inneren Unruhen, die ihre Herrschaft überschattet hatten, wie Vorboten von Unheil aus. So gewiß es den Zeitgenossen Shakespeares war, daß das blühende England Heinrichs

¹ Vgl. A. Elizabeth Ross, „Hand-me-Down-Heroics: Shakespeare's Retrospective of Popular Elizabethan Drama in *Henry V*“, in: John Velz (Hrsg.), *Shakespeare's English Histories. A Quest for Form and Genre*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1996, S. 171–203, hier S. 198.

² Dieser Begriff bei Reichert, *Fortuna*.

V. unter dessen Sohn in einer Ägide des Bürgerkriegs verwüstet worden war,¹ so gewiß war es ihnen, daß das „Goldene Zeitalter“ nicht notwendig von Dauer sein mußte. Gleichzeitig gab aber Elisabeth – ähnlich wie Henry in Shakespeares Drama – als eine Ikone politischer Beständigkeit (ihr persönliches Motto war *semper eadem* – ‚Immer dieselbe‘) und ökonomischer Prosperität noch immer Anlaß zu der Hoffnung, daß es dennoch so wäre. Das Exemplum der Geschichte, vorgeführt im Drama *Henry V*, schien letztlich auch zu lehren, daß Stabilität durchaus dann für größere historische Abschnitte erreichbar sein könnte, wenn man nur über die Herrschergenerationen hinweg besonnen und pragmatisch genug zu handeln verstünde. Die Erinnerung an die unglückliche Zeit nach Heinrichs Tod in den Schlußversen stellt ja eine Mahnung dar, aus der Geschichte zu lernen. Shakespeares Text läse sich dann im Grunde als die englische Version des *Fürsten*, und es ist frappierend, daß *Henry V* Opfer ganz ähnlicher Mißverständnisse und vorgefaßter Meinungen geworden ist, wie Machiavellis Abhandlung.

3.3.4. Einflüsse des mittelalterlichen Dramas, Marlowe

Auf einen weiteren bemerkenswerten Umstand hat John Cox im Zusammenhang mit Shakespeares *3 Henry VI* hingewiesen. Dieses Drama wurde – ebenso wie *Henry V* – von Kritikern als ein Stück affirmativer Propagandakunst aufgefaßt und als mißraten gescholten, weil es schlecht strukturiert erscheine und Brüche aufweise. Tillyard beispielsweise urteilt:

Shakespeare had a great mass of chronicle matter to deal with and he failed to control it; or rather in paring it to manageable length he fails to make it significant. [...] There are indeed splendid things in it, but they are rather islands sticking out of a sea of mediocrity than hills arising from the valleys or undulations of an organic landscape. In the intermediate passages Shakespeare is either tired or bored: or perhaps both.²

Cox weist derlei Auffassungen zurück und reklamiert für *3 Henry VI* besondere, modellhafte Bedeutung innerhalb der Shakespeareschen Historiendramen. Er diagnostiziert eine tiefgründige Ambiguität und sieht in ihr die eigentliche Qualität des Stückes. Diese Ambiguität komme zustande, indem Shakespeare verschiedene Elemente der dramatischen Tradition kombiniere. Sein Ziel sei dabei nicht etwa die Umsetzung eines vom Tudor-Mythos geprägten Geschichtsbildes für die Bühne. Es bestehe vielmehr darin, das Wesen politischer Ordnung zu untersuchen und dessen Weltlichkeit aufzuzeigen sowie den Menschen mit der Endlichkeit seines Seins und der Veränderlichkeit seiner Welt zu konfrontieren.³

¹ Eine Auffassung übrigens, der von der modernen Geschichtsforschung widersprochen wird. Die Rosenkriege werden heute eher als sich über einen längeren Zeitraum hinziehende lokale Zwistigkeiten zwischen verschiedenen Adelshäusern gesehen, die kaum als bürgerkriegsähnliche Zustände bezeichnet werden können. Siehe Anthony James Pollard, „Introduction: Society, Politics and the War of the Roses“, in: ders. (Hrsg.), *The Wars of the Roses*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1995, S. 1–19, hier S. 2, oder J. R. Lander, *The Wars of the Roses*, 2. Auflage, Stroud (u. a.): Sutton 1990, S. 9–11.

² Tillyard, *History Plays*, S. 190.

³ Vgl. John D. Cox, „*3 Henry VI*: Dramatic Convention and the Shakespearean History Play“, in: *Comparative Drama* 12, 1978, S. 42–60, hier S. 42–43 u. S. 52–53.

Als ein Element der dramatischen Tradition, auf das Shakespeare zurückgreift, identifiziert Cox z. B. archetypische Handlungsabläufe wie sie in den mittelalterlichen Mysterienspielen dargestellt wurden. *3 Henry VI* beginne etwa wie die heilsgeschichtlichen Dramen mit einem Abfall. Der sich gegen seinen König, Henry VI, auflehrende Duke of York werde auf auffälligste Weise gleichgesetzt mit dem Insurgenten Luzifer, der sich an Gottes Stelle setzen will. Interessanterweise werde gegen diese eindeutig auf eine negative Charakterisierung Yorks abzielende Analogie im späteren Verlauf des Dramas eine weitere gesetzt, die eine positive, sympathischere Reaktion im Zuschauer bewirke. Am Ende des ersten Aktes wird York in seiner Niederlage gezeigt. Allerdings erscheine diese Niederlage kaum als eine gerechte Strafe für seine Anmaßungen. Vielmehr werde durch die Verhöhnung Yorks das Bild des leidenden Christus in Erinnerung gerufen, wie es ebenfalls in den Mysterienzyklen dargestellt wurde. Aus mehreren Überlieferungen von Yorks gewaltsamen Tod habe Shakespeare zur Grundlage für seine Dramatisierung bewußt eine gewählt, die von Hall gar nicht und von Holinshed nur beiläufig erwähnt wird. Holinshed schildert, wie der Herzog auf einen Maulwurfhügel gestellt und mit einer Spottkrone gekrönt wird, bevor man ihn erschlägt. Dies vergleicht er explizit mit der Verspottung Christi durch die Juden vor dessen Tod. Bei Shakespeare wird Christus zwar nicht explizit erwähnt, die Analogie ist aber tatsächlich sofort erkennbar. Cox zufolge bewirkt diese deutliche Anspielung auf das Leiden Christi, die nach der Anspielung auf die Anmaßung Luzifers folgt, eine Relativierung von Yorks Schurkentum.¹ Das Ergebnis derartiger Ambiguität ist eine Humanisierung der Gestalt Yorks und ihrer Handlungsweise. Ironischerweise wird also im Rückgriff auf heilsgeschichtliche Elemente die Diesseitigkeit menschlicher Politik dargestellt.

In *Henry V* sind archetypische Elemente aus den Mysterien durchaus auch auffindbar. Cox selbst nennt z. B. den bethlehemitischen Kindermord, auf den Henry in seiner Rede vor Harfleur anspielt.² Wie der Apparat des *Arden Shakespeare* vermerkt, stellten die Mysterienspiele um dieses Thema immer die Verzweiflung der Mütter über den Mord an ihren unschuldigen Kindern dar. Shakespeare muß sich dieser Präsentations-tradition bewußt gewesen sein, wie ein Blick auf Henrys Rede zeigt.³ Als er den Gouverneur der Stadt zur Kapitulation überreden will, tut er dies, indem er mit schrecklichen Greuelthaten droht. Die Stadt solle sich ergeben:

If not, why, in a moment look to see
[...]
Your naked infants spitted upon pikes,
Whiles the mad mothers with their howls confused
Do break the clouds, as did the wives of Jewry
At Herod's bloody-hunting slaughtermen. (3.3.33–41)

Henrys Harfleur-Rede ist von einiger Bedeutung, und im Zusammenhang mit der Etablierung textueller Ambiguität wird noch einmal darauf zurückzukommen sein (siehe

¹ Vgl. Cox, „Dramatic Convention“, S. 43–47.

² Vgl. Cox, „Dramatic Convention“, S. 47–48.

³ Vgl. Apparat zu Shakespeare, *Henry V*, S. 218.

S. 90). Soviel wird hier aber schon klar: die Anspielung auf den christlichen Mythos und dessen Präsentation in den Mysterien rückt Henry in recht zweifelhaftes Licht. Henry wird vom Chorus in 2.0.6 ja als „the mirror of all Christian kings“ bezeichnet. Das ruft natürlich Assoziationen mit Jesus Christus, dem Sohn Gottes, auf und entspricht so zunächst dem damals landläufigen Verständnis vom König als dem weltlichen Stellvertreter Gottes auf Erden. Wenn ebendieser Henry aber im darauffolgenden Akt mit seinem Exemplum an den Mord der Knaben von Bethlehem durch Herodes erinnert und droht, unter den Kindern von Harfleur ein ähnliches Blutbad anzurichten, dann vergleicht er seine Soldaten implizit mit den „bloody-hunting slaughtermen“ des biblischen Königs. Damit setzt er selbstverständlich auch seine eigene Person mit Herodes in eine Ähnlichkeitsbeziehung. Das Ergebnis dieses Gebrauchs tradierter Darstellungsmuster ist ein äußerst ambivalent anmutendes Bild von Henry.¹

Einen weiteren bedeutenden Einfluß auf Shakespeares Verständnis vom Historien-drama sieht Cox in dessen Zeitgenossen und literarischen Rivalen Christopher Marlowe. Marlowes *Tamburlaine*-Stücke, in deren Folge die drei Teile von *Henry VI* entstanden sind, waren sehr erfolgreich auf der elisabethanischen Bühne. Als eine der wirksamsten Techniken ihres Autors bezeichnet Cox „the creation of a certain ambivalence about his characters“.² Diese Meinung wird auch von anderen vertreten, z. B. von Carol Leventen Duane,³ die übrigens aufzeigt, daß in der Marlowe-Forschung mit dem Phänomen textueller Ambiguität ähnlich ratlos umgegangen wurde wie in der Shakespeare-Kritik. Ebenso wie Shakespeare wurde Marlowe häufig der moralischen und dramatischen Zusammenhangslosigkeit („moral and dramatic incoherence“) angeklagt, und die Ambiguität in seinen Stücken wurde auf einen Wankelmut des Autors („ambivalence on the part of the playwright“) zurückgeführt. Dabei hätte Marlowe sehr genau gewußt, was er tat, und seine Dramatik der multiplen Perspektivität und des ‚geteilten Respons‘ („divided response“) hätten Shakespeare als Modell für die Arbeit an einer Anzahl seiner eigenen Stücke gedient.⁴

Es steht außer Zweifel, daß Shakespeares Historien, ja sein dramatisches Schaffen überhaupt, nicht abgetrennt von einer dramatischen Tradition gesehen werden dürfen, die auf die Mysterienzyklen, Passionsspiele und Moralitäten zurückgeht. Ebenfalls außer Zweifel steht, daß sich Shakespeares Dramaturgie über die der genannten Formen weit erhebt. Sie erscheint viel psychologischer, ist auf das Diesseits gerichtet und verrät ein starkes Interesse am Einzelnen und dessen Eingebundensein in eine Gemein-

¹ Vgl. hierzu auch Sinfield/Dollimore, „History and Ideology“, S. 126–127, sowie Anthony Hammond, „‘It must be your imagination then’: the Prologue and the Plural Text in *Henry V*“, in: John M. Mahon und Thomas A. Pendleton (Hrsg.), „*Fanned and Winnowed Opinions*“. *Shakespearean Essays Presented to Harold Jenkins*, London, New York: Methuen 1987, S. 133–150, hier S. 139.

² Cox, „Dramatic Convention“, S. 48.

³ Vgl. Carol Leventen Duane, „Marlowe’s Mixed Messages: A Model for Shakespeare?“, in: *Medieval and Renaissance Drama in England: An Annual Gathering of Research, Criticism, and Review, 1984*, Madison, N. J. (u. a.): Fairleigh Dickinson University Press 1986, S. 51–67. Siehe auch Ross, „Hand-me-Down-Heroics“, und Robert Egan, „A Muse of Fire. *Henry V* in the Light of *Tamburlaine*“, in: *Modern Language Quarterly* 29, 1968, S. 15–28.

⁴ Vgl. Duane, „Mixed Messages“, S. 51.

schaft. Das darf kaum verwundern, wird die Renaissance doch gern als Zeitalter der Entdeckung des Individuums apostrophiert. Diesem neuen Interesse wird gleichwohl zum Teil mit überlieferten Darstellungsformen Ausdruck verliehen, nicht zuletzt um eine differenzierende, tiefgründige Sicht der Dinge zu entwickeln. Shakespeares Rückgriff auf tradierte dramatische Formen und das Nutzbarmachen dieser für seine eigenen, modernen Zwecke bedingen also die Ambiguität in seinen Texten offenbar zu einem guten Teil mit.

Daß Shakespeare sich im Gebrauch von Ambiguität als Darstellungsmittel auch an anderen, erfolgreichen Dramatikern orientiert hat, scheint ebenfalls plausibel. Die Wahl des künstlerisch anspruchsvolleren Konzepts von charakterlicher Ambiguität und Komplexität statt der artistisch fragwürdigen, vordergründigen Bedienung patriotischer Gefühle des Publikums mag bestimmten Gattungskonventionen des Historienstücks widersprochen haben. Da das Genre zu Shakespeares Lebzeiten aber noch recht jung war, dürfte es bei allen Anlagen, die nationales Pathos begünstigten, flexibel genug gewesen sein, um Veränderung und Entwicklung oder Anpassung an den jeweiligen dramatischen Zweck zu erfahren. Besonders dann, wenn dadurch – wie Duane zu bedenken gibt – eine Annäherung an bestimmte, zur damaligen Zeit gültige Prinzipien der rhetorischen Kultur erreicht wurde. Doch dazu mehr im folgenden Abschnitt.

3.3.5. *Ambiguität und die rhetorische Kultur der Renaissance*

Wie sich gezeigt hat, existierte Ambiguität als Darstellungsprinzip schon vor Shakespeare und wurde von ihm adaptiert. Während nun Cox die Frage nach der Originalität von Shakespeares Dramatik aufwirft und es – auf eine etwas wundersam anmutende Weise – auch vollbringt, sie positiv zu beantworten,¹ merkt Duane an, daß Ambiguität nicht nur ein Darstellungsmodus bei einigen Autoren wie Marlowe oder Shakespeare, sondern ein allgemeiner Ausdrucks- oder Präsentationsmodus in der Zeit der Renaissance gewesen sei.² Duane verweist in diesem Zusammenhang auf die von Joel Altman 1978 veröffentlichte Studie *The Tudor Play of the Mind*,³ welche die fundamentale Bedeutung der Rhetorik für die Kultur der Renaissance in Erinnerung ruft. Rhetorik sei im England des 16. Jahrhunderts nicht nur als die Kunst der Überredung, sondern auch als eine Kunst der philosophischen Erkenntnisgewinnung gesehen worden. Eines ihrer Mittel sei das auf den Sophismus zurückgehende *argumentum in utramque partem* gewesen, das kunstvolle, gleichermaßen überzeugende Argumentieren in zwei entgegengesetzte Richtungen einer Fragestellung. Laut Altman hat dieses in der Renaissancerhetorik virulente Konzept der argumentativen Untersuchung von Sachverhalten einen paradigmabildenden Einfluß auf die dramatische Kunst ausgeübt. Die elisabethanischen Dramatiker – da schon in frühester Jugend in dieser Disziplin des Argumentierens unterrichtet – wären es gewohnt gewesen, die Dinge als komplex zu sehen und auch von allen Seiten zu untersuchen.⁴ Das Renaissancedrama als „special

¹ Vgl. Cox, „Dramatic Convention“, S. 49–58.

² Siehe Duane, „Mixed Messages“, S. 52.

³ Joel B. Altman, *The Tudor Play of the Mind. Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1978.

⁴ Altman, *Tudor Play of the Mind*, S. 3–4.

child of a rhetorical culture“¹ habe folglich häufig genug explorativen Charakter. Altman fordert dazu auf,

[...] to consider a great many Renaissance plays to be questions: questions about love, justice, sovereignty, nature, imagination – even questions that question whether such questions can be answered.²

Es ist nur zu verständlich, daß in solcherlei Dramen Ambiguität – oder, wie Altman es formuliert, „ambivalence and multiplicity of view“³ – nicht als kompositorische Schwäche, sondern geradezu als Qualitätsmerkmal bewertet werden muß. Ihr Status, ‚Fragen‘ zu sein, und nicht ‚Antworten‘ („statements“), wird durch textuelle Ambiguität erzielt. Altman zufolge lasse erst die Erkenntnis dieses Status die moralische Funktion solcher Stücke deutlich hervortreten. Das Drama der englischen Renaissance, soweit nicht in homiletischer, didaktischer Tradition, sei ein Medium der intellektuellen und emotionalen Nachforschung („of intellectual and emotional exploration“) gewesen, mit dessen Hilfe man zu einem besseren Verständnis von Wahrheit („some fuller apprehension of truth“) gelangen konnte.⁴ Entsprechend sei vielen Dramen nicht daran gelegen, die Gültigkeit der einen oder anderen Sichtweise zu exemplifizieren, die sie ermöglichen; vielmehr würden sie aufzeigen wollen, daß beide Perspektiven eine bestimmte Gültigkeit haben.⁵ Altman betont, daß das Argumentieren in verschiedene mögliche Richtungen einer Fragestellung in der rhetorischen Kultur der Renaissance als eine anerkannte Methode der politischen, theologischen und sogar naturwissenschaftlichen Auseinandersetzung gedient habe. Darüber hinaus sei es als ein den Geist schärfendes Spiel ein beliebter Zeitvertreib gewesen. Als ein solches von der gesellschaftlichen Wirklichkeit einerseits abgekoppeltes, andererseits aber auch auf sie bezogenes Spiel – als „play of the mind“ – sei manches Drama aus dieser Epoche anzusehen.⁶

Ähnlich argumentiert auch M. T. Jones-Davies, der den Einfluß des antiken griechischen Skeptizismus auf den Humanismus und auch auf Shakespeare hervorhebt. Dieser Einfluß manifestiere sich in der Enthaltensamkeit von Urteilen („suspension of judgement“). Die Verweigerung von Lösungen für die dargestellten Probleme werde durch den Gebrauch paradoxer Ausdrücke erzielt, was zum Nachdenken und zu eigenem Urteil anrege:

In his *Instrumento Probabilitatis*, the humanist Luis Vives analysed how the sense of wonder (*admiratio*)—which is aroused by paradoxes—brings about the operation of judgement. Admiration invites the mind to scrutiny, which is the part played by judgement in asserting the truth of anything or in dissenting with what is false. Vives adds that there is a neutral way between

¹ Altman, *Tudor Play of the Mind*, S. 395.

² Altman, *Tudor Play of the Mind*, S. 2.

³ Altman, *Tudor Play of the Mind*, S. 4.

⁴ Siehe Altman, *Tudor Play of the Mind*, S. 6 u. 7.

⁵ Siehe Altman, *Tudor Play of the Mind*, S. 391. Vgl. auch Harbage, *As They Liked It*, S. 47: „On every point that is in the least degree debatable, his plays argue both sides.“

⁶ Siehe Altman, *Tudor Play of the Mind*, S. 6 u. 32.

these two attitudes, when judgement is held up by ambiguity between the different weights of the arguments, or equally balanced, when nothing inclines it one way more than another, between assent and dissent. Paradoxes can therefore easily be employed in the service of suspensive judgement.¹

Wie die Humanisten benutze auch Shakespeare das Paradoxon, um Fragen aufzuwerfen, ohne definite Antworten vorzugeben. Das geschehe zu dem Zweck, der ‚Wahrheit‘ („truth“) näher zu kommen, als dies durch die einfache Äußerung einer Meinung möglich wäre: In der Verwendung des Paradoxons manifestiere sich Skepsis gegenüber dem menschlichen Verstand bzw. dem Erkenntnisvermögen („reasoning“). Daß ein Paradoxon die mikrostrukturelle Entsprechung des hier vertretenen Konzepts von literarischer Ambiguität darstellt, bestätigt auch Jones-Davies, wenn er sagt: „A paradox is like the first part of a debate containing the arguments that are to be refuted.“²

Es wird deutlich, daß das Auftreten textueller Ambiguität in der Literatur der Renaissance als bewußt verwendetes, stilistisches Mittel durchaus nicht ungewöhnlich ist. Wenn Shakespeare also in seinen Texten auf dieses Mittel zurückgreift, tut er dies offenbar auch im Bewußtsein einer rhetorischen Tradition. Um so zwingender ist es, diesen Kunstgriff auch ernst zu nehmen. Das bedeutet, daß es nicht genügt, Texten wie *Henry V* Ambiguität zu bescheinigen; man muß auch nach ihrer Funktion fragen. Denn die Rhetoriker zu Shakespeares Zeiten verbanden ja mit ihrer Praxis des *argumentum in utramque partem* ebenfalls ganz klare Zwecke. Ambiguität wird also nicht um ihrer selbst willen erzeugt, sondern hat dienende Funktionen. Damit wird hier noch einmal unterstrichen, was schon in der Einleitung zu diesem Teil der Arbeit erläutert wurde. Ganz allgemein kann gesagt werden, daß Shakespeares Texten durch textuelle Ambiguität ein explorativer Charakter verliehen wird. Sie beschäftigen sich in fiktionalem Spiel mit grundsätzlichen moralischen Fragestellungen. Sie tun dies, indem sie selbst Fragen stellen, statt zu versuchen, Fragen zu beantworten. Das ist natürlich im Hinblick besonders auf die problematischeren der Stücke Shakespeares wiederholt beobachtet worden. Da, wie Altman erläutert, diese allgemeinen Fragestellungen aber in Form von konkret verfolgbaren Handlungen vor den Zuschauern ausagiert werden, stellt sich ihr Inhalt, ihre Natur anschaulich dar und ihre Implikationen werden durchschaubar. Die Stücke vermögen es deshalb durchaus, eine tiefere Wahrheit zu ergründen. Shakespeares Dramen sind Formen der epistemologischen Exploration. Sie lediglich als Fragen des Nichtverstehens, als sich in Form der Interrogation reifizierende Kapitulation vor der Komplexität der Welt aufzufassen, wäre falsch.

Welches die Fragen sind, die Shakespeares Historiendrama *Henry V* zugrunde liegen, soll in den folgenden Abschnitten anhand einer genaueren Textanalyse dargestellt werden. Natürlich hat das hier Erwähnte auch Belang für das auf *Henry V* folgende Drama *Julius Caesar*. Im entsprechenden Abschnitt dieser Arbeit wird also darauf zu-

¹ M. T. Jones-Davies, „Shakespeare in the Humanist Tradition: The Skeptical Doubts and Their Expression in Paradoxes“, in: Tetsuo Kishi, Roger Pringle, Stanley Wells (Hrsg.), *Shakespeare and Cultural Traditions. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association. World Congress Tokyo, 1991*, Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses 1994, S. 99–109, hier S. 101–102.

² Jones-Davies, „Humanist Tradition“, S. 101.

rückzukommen sein. Eines muß jedoch jetzt schon festgehalten werden: Wenn man die Rolle betrachtet, die das Konzept des *argumentum in utramque partem* in der rhetorischen Kultur der Renaissance gespielt hat, nimmt die Tatsache, daß beide Texte in so großer zeitlicher Nähe entstanden sind, daß es in beiden um die Frage von politischer Herrschaft geht und daß sie beide als wesentliches Merkmal textuelle Ambiguität aufweisen, eine besondere Bedeutung an. Die Gemeinsamkeiten zwischen ihnen scheinen dann größer als ihre Unterschiede, und es stellt sich letztendlich die Frage, ob *Henry V* tatsächlich – wie man zunächst glauben könnte – als eher monarchistisches, *Julius Caesar* dagegen als eher antimonarchistisches Stück gesehen werden muß.

3.4. Ambiguität der Figur: Die zwei Naturen Henrys

Was an der Titelfigur in *Henry V* sofort auffällt, ist die Tatsache, daß mit ihr ein Mensch dargestellt wird, der in verschiedener Hinsicht zwei Naturen besitzt, doppelte Rollen spielt oder zwischen zwei Positionen hin- und hergerissen ist. Henry ist König und damit eine öffentliche Person. Als König muß er einerseits Machtpolitiker sein, um seine Herrschaft zu sichern, andererseits muß er diese Machtpolitik in Einklang mit christlichen und moralischen Grundwerten bringen, um nicht als schlechter Machthaber oder gar als Tyrann in Verruf zu geraten. Er steht zwischen den Anforderungen der Moral und dem Zwang zum Erfolg, zwischen Gerechtigkeit und Staatsräson. Er sieht sich als Friedenserhalter und muß als Feldherr in den Krieg ziehen. Dem himmlischen Herrscher untertan, muß über dessen Geschöpfe auf Erden herrschen. Henrys öffentliches Amt selbst steht zudem im Gegensatz zu menschlichen, privaten Bedürfnissen. Die Rollen, die Henry spielt, erscheinen also einander ausschließend, antagonistisch, konträr. Sie erscheinen ebenso konträr wie die beiden Interpretations-schemata, die die Forschung lange Zeit mit Anspruch auf Exklusivität an *Henry V* anzulegen versucht hat. Die Figur des Königs ist aber komplexer, als sie die eindimensionalen Lesarten zu beschreiben vermögen.

3.4.1. *Der Machtpolitiker*

Widmet man sich der Frage nach den zwei Naturen Henrys in Shakespeares Drama, so ist es wahrscheinlich die Opposition zwischen christlichem Herrscher und gewissenlosem Machtpolitiker, die am auffälligsten wirkt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß diese Opposition in der kritischen Debatte um das Stück schon recht früh thematisiert worden ist, wobei besonders die ältere Forschung letztlich eine Sicht auf Henry als Shakespeares Bild des idealen Herrschers favorisiert hat, während neuere Deutungen die Tugendhaftigkeit der Figur gern in Zweifel ziehen. Verallgemeinernd könnte man also von einer Art Chronologie der kritischen Meinungsbildung sprechen, welche womöglich eine entsprechende Struktur für die weitere Auseinandersetzung mit der Problematik suggeriert. Dessen ungeachtet soll hier aber zunächst die sozusagen ‚dunkle‘ Seite Henrys einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Oberflächlich betrachtet kann der Eindruck entstehen, in *Henry V* werde das Königtum verherrlicht, monarchische Macht gefeiert und die Titelfigur in patriotischer Manier zum Volkshelden stilisiert. Die Charakterisierung Henrys durch den Chorus in gehobener, feierlicher Sprache und die häufige Verwendung der Koseform Harry sorgen dafür: „the warlike Harry“ (Prologue 5), „the mirror of all Christian kings“ (2.0.6)

„[b]eing free from vainness and self-glorious pride“ (5.0.20). Begünstigt wird dieser Eindruck durch die tendenziöse Darstellung der Franzosen als eitle, effeminierte Stutzer und nicht zuletzt auch durch die populäre Vorstellung von Heinrich V. als Heldenkönig (vgl. S. 56–58), die das Publikum mit einer vorgefaßten Meinung auf das Stück schauen läßt. Der oberflächliche Eindruck wird aber durch eine abweichende Figurenzeichnung in den einzelnen Szenen unterminiert. Dabei ist es wichtig, daß bei der Figurencharakterisierung die anderen Stücke der Lancaster-Tetralogie, in denen Henry auftritt, mit in Betracht gezogen werden. Wie erwähnt wurde, erscheint die Figur bereits in den beiden *Henry V* vorangehenden Stücken um Heinrich IV. Das ist von Bedeutung, denn obwohl die Dramen als selbständige Einheiten betrachtet werden können, sind sie doch Bestandteile eines Zyklus, der in sich eine gewisse Kontinuität und Plausibilität aufweist. Henry durchläuft in *Henry IV, Part I* und *Part II* als Prince of Wales eine bemerkenswerte Entwicklung. Zu Beginn des ersten Teils wird er als unverantwortlicher Müßiggänger dargestellt, der seine Zeit in zweifelhaften Gasthäusern und ebenso zweifelhafter Gesellschaft verbringt. Nach seiner Krönung zum König von England, am Ende des zweiten Teils, begegnet uns in ihm jedoch ein Herrscher voller Würde und Majestät, der sich seiner neuen Verantwortung durchaus bewußt zu sein scheint. Diese Tatsache wurde besonders von Kritikern vermerkt, die die Erziehung eines Prinzen zur Herrschaft für ein zentrales Thema der beiden Teile von *Henry IV* halten und die darüber hinaus in *Henry V* ein Stück sehen, das davon handelt, wie ein Monarch in seine Rolle hineinwächst.¹

Für die Charakterisierung der Herrscherfigur im Drama *Henry V* sind die ersten beiden Szenen von größter Bedeutung. Die Handlung setzt – nach einem metadramatisch anmutenden Prolog, auf den im Zusammenhang mit der Rolle des Chorus im Stück noch einzugehen sein wird² – bezeichnenderweise mit einer privaten Unterhaltung zwischen zwei Angehörigen des Klerus, dem Archbishop of Canterbury und dem Bishop of Ely, ein. In dieser Unterhaltung ist auch von der Bekehrung Henrys nach dem Tod seines Vaters die Rede:

CANTERBURY

The King is full of grace and fair regard.

ELY

And a true lover of the holy Church.

CANTERBURY

The courses of his youth promised it not.

The breath no sooner left his father's body

But that his wildness, mortified in him,

¹ Vgl. z. B. William Babula, „Whatever Happened to Prince Hal? An Essay on ‘Henry V’“, in: *Shakespeare Survey* 30, 1977, S. 47–59; und Dorothy Cook, „Henry V: Maturing of Man and Majesty“, in: *Studies in the Literary Imagination* 5, 1972, S. 111–128. Die These von Henrys Hineinwachsen in die Herrscherrolle wird übrigens auch von Kenneth Branagh vertreten, dessen Verfilmung des Stücks Ende der achtziger Jahre des 20. Jahrhundert Aufsehen erregte. Branagh sieht in *Henry V* „a journey toward maturity“, in der ein junger Monarch etwas über rechte Herrschaft („true leadership“) lerne. (Zitiert nach William P. Shaw, „Textual Ambiguities and Cinematic Certainties in *Henry V*“, in: *Literature Film Quarterly* 22, 1994, S. 117–128, hier S.121–122.)

² Siehe Abschnitt 3.5.1: „Die Rolle des Chorus“, S. 125.

Seemed to die too; yea, at that very moment,
 Consideration like an angel came
 And whipped th'offending Adam out of him,
 Leaving his body as a paradise
 T'envelop and contain celestial spirits.
 Never was such a sudden scholar made,
 Never came reformation in a flood
 With such a heady currence scouring faults,
 Nor never Hydra-headed wilfulness
 So soon did lose his seat, and all at once,
 As in this king. (1.1.22–37)

Den Worten der Bischöfe nach zu urteilen, scheint die Wandlung vollkommen. Henry ist in der Theologie so bewandert, daß er zum Prälaten taugen würde; er debattiert über Angelegenheiten des Gemeinwohls, daß man meinen könnte, er habe es studiert; seine Ausführungen über die Kriegskunst verwandeln schrecklichen Schlachtenlärm in liebevolle Musik; und den Gordischen Knoten der Politik löst er so leicht wie sein Hosensband. Aber dessen nicht genug, seine Rhetorik ist so elegant, daß alle Welt voll stummer Bewunderung seinen Reden lauscht (vgl. 1.1.38–59).

Ebenso wie die Bischöfe hat sich auch Tillyard über diese plötzliche Bekehrung gewundert, weshalb er auch tadelt, der Prince Hal der beiden *Henry IV*-Stücke habe nichts mit King Henry in *Henry V* zu tun.¹ Für ihn ist dieser König nichts als ein platter ‚Bilderbuchheld‘. Die Charakterisierung Henrys durch die Bischöfe als Musterbild des christlichen Herrschers in der ersten Szene beweise das. Tillyard geht davon aus, daß diese Charakterisierung, erstens, wörtlich zu nehmen sei und, zweitens, ein hohes Maß an Verlässlichkeit besitze. Etwa zu vermuten, „[...] that Shakespeare meant the Archbishop here to be wrong [...] about Henry's true character is to introduce a subtlety quite alien to the rest of the play.“² Shakespeare beuge sich hier der Tradition, Heinrich V. als glorreichen Herrscher darzustellen. Daß diese Auffassung, die ja eine erhebliche Abwertung des Dramas impliziert, recht unangemessen ist, haben Kritiker jedoch immer wieder herausgestellt. Subtil ist diese Szene durchaus: *Zu gut, zu vorbildlich* erscheint Henry, und zwar nicht nur dem Zuschauer oder Leser, sondern auch den Bischöfen. Selbst wenn ihr Erstaunen über die Totalität der Verwandlung Henrys echt ist, so wissen sie doch, oder ahnen zumindest, daß hinter ihr Berechnung steht. Von Canterbury an Henrys früheren Umgang und seine scheinbar nur mit Lustbarkeiten verbrachte Jugendzeit erinnert, merkt Ely an:

The strawberry grows underneath the nettle,
 And wholesome berries thrive and ripen best
 Neighbour'd by fruit of baser quality.
 And so the Prince obscured his contemplation
 Under the veil of wildness, which, no doubt,

¹ Siehe Tillyard, *History Plays*, S. 269.

² Tillyard, *History Plays*, S. 310. Vgl. hierzu auch die Tillyard sehr ähnliche Interpretation von Calvin Graham Thayer, *Shakespearean Politics. Government and Misgovernment in the Great Histories*, Athens, Ohio; London: Ohio University Press 1983, S. 153.

Grew like the summer grass, fastest by night,
Unseen, yet crescive in his faculty. (1.1.60–66)

Die Entwicklung Henrys erscheint hier als ein bewußt vollzogener Prozeß, in dem Verstellung, also *dissimulatio*, eine wichtige Rolle spielt: Die Formulierung „the Prince obscured his contemplation“ schreibt Henry in diesem Prozeß eine starke Agens-Rolle zu und impliziert, daß die Nachbarschaft von ‚geringeren Früchten‘ („fruit of baser quality“) keineswegs zufällig, sondern gesucht war. Übrigens war, wie u. a. die Arden-Ausgabe anmerkt, das Bild von der Erdbeere, die unter Nesseln wächst, zu Shakespeares Zeit gebräuchlich¹ und der Erdbeergarten des Bischofs von Ely berühmt². Darüber hinaus ist die Erdbeere in der christlichen Symbolik eine paradiesische Frucht, deren dreigeteiltes Blatt für die Trinität steht. Daß Ely hier also diese Metapher wählt, ist einleuchtend. In diesem Kontext scheint bemerkenswert, daß sich auch im letzten Stück der ersten Tetralogie, in *Richard III*, ein Bischof von Ely findet, in dessen Garten Erdbeeren wachsen, welche von Gloucester gerühmt werden (vgl. *Richard III*, 3.4.31–33³). Dadurch wird eine intertextuelle Verbindung zwischen den beiden Königsdramen hergestellt. Diese Tatsache dürfte nicht nur dem ausgewiesenen Kenner der Shakespeareschen Historiendramen auffallen, sondern auch dem einigermaßen belesenen Theaterbesucher bewußt sein.⁴ Die Parallelität der beiden Stücke hinsichtlich ihrer Stellung am Ende je einer Tetralogie sowie ihrer Thematik wurde ja bereits erwähnt. Der Bezug in *Henry V* zu der besagten Stelle in *Richard III* mag mithin dessen diabolische Titelfigur in Erinnerung rufen. Ob Henry hier deutlich als Gegenfigur zu dem Tyrannen Richard erscheint, oder ob seine Person durch diese Evokation Richards nicht auch in gewisser Weise diskreditiert wird, ist eine diffizile Frage. Im Verlauf der ersten Szene hat der Zuschauer ja noch nicht allzuviel über Henry erfahren, und auf der Bühne gesehen hat er ihn auch noch nicht. Wenngleich die Bischöfe ihn preisen, hat man bisher kaum verlässliche explizite Informationen über seinen Charakter. Man könnte also meinen, die Erinnerung an Richard diene dazu, das Bild Henrys, der in der elisabethanischen Mythologie so heldenhaft erscheint, auf der Kontrastfolie des Tyrannenkönigs entstehen zu lassen, damit es um so glanzvoller wirke. Andererseits haben sich, wie noch zu zeigen sein wird (S. 78–79), die beiden Kleriker bereits als durchtriebene Politiker erwiesen, die sehr irdisch anmutende Interessen verfolgen. Auch besteht kein Grund, ihre Darstellung vom seltsamen, weil plötzlich und bewußt vollzogenen Wandel Henrys zu bezweifeln. Ihr Lob ist deshalb dazu geeignet, den König von vorn-

¹ Vgl. Kommentar der Arden-Ausgabe zu 1.1.60, S. 126.

² Vgl. Helmut Viebrock, „Die Erdbeeren im Garten des Bischofs von Ely“, in: *Shakespeare-Jahrbuch* (West) 1972, S. 14–33.

³ Zitiert wird nach William Shakespeare, *King Richard III*, hg. v. Antony Hammond, London, New York: Methuen 1981 (The Arden Shakespeare).

⁴ Ob schon die Besucher im Curtain- oder im Globe-Theater 1599 in den Genuß dieses intertextuellen Verweises gekommen sind, hängt an der Frage, welche Version des Stücks sie gesehen haben. Der Quartoausgabe von 1600, die eventuell auf eine Spielversion zurückgeht, fehlen nicht nur die Chorusreden, sondern auch einige andere Passagen, darunter die ganze erste Szene. Zum Problem der Unterschiede zwischen Folio- und Quartoversion siehe z. B. Annabel Patterson, „Back by Popular Demand: The Two Versions of *Henry V*“, in: Patterson, *Popular Voice*, S. 71–92.

herein ins Zwielficht zu rücken, was durch die mögliche Anspielung auf die Figur King Richards III noch verstärkt werden mag. Dem unvoreingenommenen Beobachter bietet sich hier womöglich ein Moment der Ambiguität, das freilich flüchtig ist, sobald man sich eine klarere Meinung von der Herrscherfigur gebildet hat: Sieht man in Henry erst einmal den Machtpolitiker, als der er sich in den ersten Szenen zweifelsohne herausstellt, so kann eine Erinnerung an den Schurkenkönig Richard III kaum noch positiv gewertet – gewendet – werden.

Daß Henry von allem Anfang die Gesellschaft liederlicher Zeitgenossen bewußt sucht, um seine Wandlung konsequent zu inszenieren, wird übrigens schon im ersten Teil von *Henry IV* deutlich. Hier führt er als Prince of Wales im ersten Akt ein Selbstgespräch, in dem auf geradezu erschreckende Weise offenbar wird, daß er vor allem ein Taktiker ist. Es in seiner Gänze anzuführen, sei daher gestattet. Im Hinblick auf seine Trinkgenossen sagt Prince Henry:

I know you all, and will awhile uphold
 The unyok'd humour of your idleness:
 Yet herein will I imitate the sun,
 Who doth permit the base contagious clouds
 To smother up his beauty from the world,
 That, when he please again to be himself,
 Being wanted he may be more wonder'd at
 By breaking through the foul and ugly mists
 Of vapours that did seem to strangle him.
 If all the year were playing holidays,
 To sport would be as tedious as to work;
 But when they seldom come, they wish'd-for come,
 And nothing pleaseth but rare accidents:
 So, when this loose behaviour I throw off,
 And pay the debt I never promised,
 By how much better than my word I am,
 By so much shall I falsify men's hopes;
 And like bright metal on a sullen ground,
 My reformation, glitt'ring o'er my fault,
 Shall show more goodly, and attract more eyes
 Than that which hath no foil to set it off.
 I'll so offend, to make offence a skill,
 Redeeming time when men think least I will. (*I Henry IV*, 1.2.190–212¹)

Eine gewisse Ähnlichkeit dieser Passage mit jener, in der Richard Duke of Gloucester über seine wahren Intentionen Auskunft gibt (siehe S. 63), fällt ins Auge. Sicher, von Mord als probatem Mittel zur Erreichung politischer Ziele ist hier nicht die Rede. Daß Prince Henry aus seinen Kameraden aber in utilitaristischer Weise Nutzen für seine politische Karriere zieht, kann nicht geleugnet werden. Henry erscheint hier schon als Machiavellist, und ebendiesen Eindruck gewinnt man auch aus der Unterhaltung der beiden Bischöfe in der ersten Szene von *Henry V*. Seine Bekehrung ist keineswegs ein

¹ William Shakespeare, *The First Part of King Henry IV*, hg. v. A. R. Humphreys, London: Methuen 1960 (Nachdruck Routledge 1989), (The Arden Shakespeare).

Beispiel für die wundersame Erleuchtung durch Gott, wie (ironischerweise) auch die Bischöfe wissen, „for miracles are ceased“ (1.1.67). Sie ist Ergebnis sorgfältiger Planung und zweckgerichteten Rollen- bzw. Verstellungsspiels. Henry hat seine „contemplation“ (*contemplatio*) bewußt unter einem Schleier der Wildheit versteckt, um seine Wandlung als um so eindrucksvollere *illuminatio* erscheinen zu lassen.¹

Wie schon erwähnt, zeigt die erste Szene natürlich auch, daß die Bischöfe selbst pragmatische Politiker sind, denen es letztlich darum geht, ihre Macht, ihren Einfluß gesichert zu sehen. Sie fürchten um die durch einen Gesetzesentwurf bedrohten weltlichen Besitztümer der Kirche. Canterbury sagt hinsichtlich dieses Entwurfs:

[...] If it pass against us
 We lose the better half of our possession:
 For all the temporal lands which men devout
 By testament have given to the Church
 Would they strip from us [...] (1.1.7–11.)

Diese Stelle ist stark am Wortlaut der entsprechenden Passage bei Holinshed angelehnt. Dort ist von „temporall lands deuoutlie giuen, and disordinatelie spent by religious, and other spirituall persons“² die Rede. Bei Shakespeare nimmt die in den Quellen recht unverfängliche Stelle durch die chiasmische Anordnung der Nominalphrasen „temporal lands“ und „men devout“ jedoch einen geradezu antithetischen Charakter an. In selbstentlarvender Weise lenkt die Formulierung des Archbishop of Canterbury die Aufmerksamkeit des Publikums auf die eigentliche Unverträglichkeit irdischen Besitzes mit spiritueller Demut. Verstärkt wird dies durch die Antwort Elys und Canterburys Erwiderung darauf:

ELY
 This would drink deep.
 CANTERBURY 'Twould drink the cup and all. (1.1.20)

Mit der Verwendung einer Metapher, deren Bildspender aus der Eucharistie stammt, wird die Profanität der bischöflichen Sorge um die Ländereien ironisiert und akzentuiert. Die Verwendung liturgischer Fachbegriffe und biblischer Exempla durch die Bischöfe steht in auffälligem Gegensatz zu der religiösen Sinnentleertheit dieser Begriffe in ihrer Sprache. Da die Heilige Christliche Kirche auf diese implizite Weise zu einer bloßen machtpolitischen Institution abqualifiziert wird, wirft es ein zweifelhaftes Licht auf den König, wenn er als ‚wahrer Freund‘ („true lover“) dieser Kirche und als ‚voll Huld und milder Rücksicht‘³ („full of grace and fair regard“) gegenüber ihren Würdenträgern bezeichnet wird. Diese Attribuierung aus dem Munde der Bischöfe – als

¹ Auf die religiöse Konnotation des Wortes „contemplation“ und auf seine Komplementärbegriffe *meditatio* und *illuminatio* wird in den Anmerkungen der zweisprachigen Reclam-Ausgabe des Textes verwiesen: William Shakespeare, *King Henry V – König Heinrich V.*, Stuttgart: Reclam 1978, S. 224.

² Holinshed, *Third Volume of Chronicles*, S. 545, 2/17–19. Wörtliche Übereinstimmung mit Holinshed findet sich auch bei Edward Hall, *The vnion of the two noble and illustre famelies of Lancastre & Yorke*, London: Rychard Grafton 1550, „The victorious actes of Kyng Henry the fifth“, 3v/1–3.

³ Schlegelsche Übersetzung, 1.1.24.

explizite figurale Fremdcharakterisierung im Gefolge einer impliziten Selbstcharakterisierung – hat wiederum Implikationen: Sie läßt Henry gleich zu Beginn auch dieses Stücks als virtuosen Politiker erscheinen, der es versteht, Machtkonstellationen auszunutzen, indem er Sympathien offenbar demonstrativ verteilt. In dem Maße, wie der Begriff Kirche institutionalisiert, verweltlicht und politisiert wird, in dem Maße entpuppt sich auch die Christlichkeit dieses christlichen Herrschers als instrumentalisiert. So gesehen preisen Canterbury und Ely an Henry nicht dessen Christlichkeit, sondern seinen Sinn für Pragmatik, seine Einsicht in bestimmte staatspolitische – machtpolitische – Notwendigkeiten. Ihre Äußerungen über Henry, die im Drama expositionelle Funktion haben, sind voller dramatischer Ironie, da sie zeigen, daß weder sie selbst noch der König als wahre Freunde der Kirche im eigentlichen Sinne bezeichnet werden können. Es scheint den Bischöfen wie dem König weniger am rechten Glauben, an der Liebe zu Gott, an der Christlichen Kirche gelegen, als vielmehr an der Sicherung und Vergrößerung ihres jeweiligen Machtpotentials.

Durch das Gespräch der Bischöfe eingeleitet, entwickelt sich die ganze erste Szene also aus den Bestrebungen der Kirche, die Verabschiedung des besagten Gesetzesentwurfs, der ihren Einfluß schmälern würde, zu verhindern. Daß er überhaupt zur Debatte steht, ist in Shakespeares Text nicht King Henry zu verdanken, sondern den „Commons“, welche ihn eingebracht haben. Henry scheint dem Entwurf sogar ablehnend gegenüberzustehen. Allerdings nicht etwa, weil er ein gottesfürchtiger christlicher Herrscher ist, der die Kirche liebt,¹ sondern weil Canterbury ihm dafür Gegenleistungen erbringt, wie sich in folgendem Dialog erweist:

ELY But my good lord,
 How now for mitigation of this bill
 Urged by the Commons? Doth his majesty
 Incline to it, or no?
 CANTERBURY He seems indifferent,
 Or rather swaying more upon our part
 Than cherishing th' exhibitors against us.
 For I have made an offer to his majesty,
 Upon our spiritual convocation,
 And in regard of causes now in hand
 Which I have opened to his grace at large,
 As touching France, to give a greater sum
 Than ever at one time the clergy yet
 Did to his predecessors part withal.
 ELY
 How did this offer seem received, my lord?
 CANTERBURY
 With good acceptance of his majesty,
 Save that there was not time enough to hear,
 As I perceived his grace would fain have done,
 The severals and unhidden passages
 Of his true titles to some certain dukedoms,

¹ Vgl. etwa Thayer, *Shakespearean Politics*, S. 154, der den Grund für Henrys reservierte Haltung gegenüber dem Gesetzesentwurf in seiner Christlichkeit sieht.

And generally to the seat of France,
Derived from Edward, his great-grandfather. (1.1.69–89)

Dieser Abtausch an dieser Stelle im Drama ist von äußerster Relevanz für das Bild, das von Henry entsteht. Sie gibt Aufschluß nicht nur über die wahren Motive des englischen Königs für seine Unterstützung der kirchlichen Interessen, sondern auch über die ganze Kausalität und Chronologie des Konflikts mit Frankreich. In seiner dunklen, lediglich andeutenden Art hat er in der Kritik allerdings einige Verwirrung gestiftet und für Mißinterpretationen gesorgt. Eines ist aber doch unmißverständlich: mit den „causes now in hand [...] / As touching France“ ist ein kriegerischer Feldzug gemeint. Wofür sonst sollte Canterbury King Henry finanzielle Unterstützung zusichern? Die Entscheidung, Frankreich zu erobern, muß der König also schon getroffen haben. Daß Canterbury dem König, nachdem er ihn in der „spiritual convocation“ vor den versammelten Bischöfen von seinem Anrecht auf die französische Krone ganz allgemein informiert (vgl. 1.1.78: „Which I have opened to his grace at large“), dort schon die Aufbesserung der Kriegskasse anbietet, daß des Königs kriegerische Gelüste also ein offenes Geheimnis zu sein scheinen, ist eine bezeichnende Ungereimtheit, die weder zu der Sicht auf Henry als idealen Herrscher noch auf das Stück als patriotische Hymne passen will. Schließlich erfährt Henry von den genealogischen Hintergründen und der tatsächlichen Berechtigung des Thronanspruchs ja angeblich erst in den Ausführungen des Erzbischof zum Salischen Gesetz in der zweiten Szene, da in der „spiritual convocation“, auf der Bischofssynode, eben keine Zeit mehr dazu war. Ein Krieg mit Frankreich dürfte eigentlich noch gar nicht absehbar sein, weil Henry sich noch nicht von der Rechtmäßigkeit des Anspruchs überzeugen konnte.

Übrigens wird schon im *Henry V* vorangehenden Stück 2 *Henry IV* auf eine kriegerische Expansion Englands hingearbeitet. Henry, als Prince of Wales, wird von seinem sterbenden Vater ermahnt, den zweifelhaften Anspruch der Lancasters auf die englische Krone durch Aggressionspolitik vergessen zu machen:

Be it thy course to busy giddy minds
With foreign quarrels, that action hence borne out
May waste the memory of the former days. (2 *Henry IV*, 4.5.213–215¹)

Daß Henry dieser Mahnung Gehör zu schenken gedenkt und tatsächlich auf einen Krieg mit Frankreich hinsteuert, wurde schon in diesem Stück angedeutet. Prince John of Lancaster, der Bruder des Königs, prophezeite hier:

I will lay odds that, ere this year expire,
We bear our civil swords and native fire
As far as France. I heard a bird so sing,
Whose music, to my thinking, pleas'd the King. (2 *Henry IV*, 5.5.105–108)

Zu Beginn von *Henry V* nun sind die Vorbereitungen für den Krieg offensichtlich in vollem Gange. Die Ausdrucksweise des Bischofs verrät dies: die Dinge sind bereits in

¹ Passagen aus 2 *Henry IV* sind entnommen aus William Shakespeare, *The Second Part of King Henry IV*, hg. v. A. R. Humphreys, London: Methuen 1966 (Nachdruck Routledge 1991), (The Arden Shakespeare).

Angriff genommen. Mehr noch, der König ist so versessen darauf, daß ihn die in Aussicht gestellte finanzielle und – was wahrscheinlich noch wichtiger ist – auch die durch das Angebot implizierte ideologische Unterstützung der Kirche dazu bewegt, sich auf Canterburys Seite zu schlagen (zuvor hat sich Henry – ganz in der Manier des durchtriebenen Politikers – als unentschlossen, „indifferent“, gegeben!). Der fatale Gesetzesentwurf, über den die Bischöfe diskutieren, kann Henry also nur willkommen sein, weil er ihm ein höchst wirksames Mittel an die Hand gibt, die einflußreichen Prälaten zu zwingen, ihn in seinen kriegerischen Absichten zu unterstützen.

Daß auf einen Krieg schon des längeren hingearbeitet wird, daß die Dinge also bereits in Angriff genommen worden sind, beweist vollends die Tatsache, daß Henry – wie man erst später erfährt – auf „some certain dukedoms“ in Frankreich schon vor einiger Zeit offiziell Anspruch erhoben hat. In den ersten beiden Szenen ist man ja in Erwartung des französischen Botschafters, der Henry diesbezüglich eine abschlägige Antwort überbringen wird:

Your highness lately sending into France
 Did claim some certain dukedoms in the right
 Of your great predecessor King Edward the Third.
 In answer of which claim the Prince our master
 Says that you savour too much of your youth
 And bids you be advised. There's naught in France
 That can be with nimble galliard won;
 You cannot revel into dukedoms there. (1.2.247–254)

In dem oben zitierten Dialog Canterburys und Elys hat man zwar zunächst den Eindruck gewonnen, der König hätte in der Zusammenkunft der kirchlichen Würdenträger, die dem Gespräch zwischen Canterbury und Ely unmittelbar vorangegangen sein muß, von seinen Ansprüchen, die er *de jure* in Frankreich hat, zum ersten Mal gehört. Man hätte also meinen können, daß er von Canterbury manipuliert wird, daß er also um der Rettung kirchlichen Besitzes willen von dem Kleriker geradezu in den Krieg getrieben wird. Einmal über die Existenz von Anrechten informiert, wäre es einigermaßen verständlich, wenn Henry diese Anrechte, nach genauer Prüfung, auch einfordert.¹ Zu solchen Vermutungen besteht freilich angesichts der Enthüllungen im weiteren Verlauf des ersten Aktes wenig Anlaß. Nicht nur, daß auf die Herzogtümer bereits Anspruch erhoben worden ist. Dieser Anspruch wurde, wie die Rede des Botschafters beweist, zudem unter Berufung auf Henrys Abkunft von Eduard III., dem Schwarzen Prinzen, gestellt, dessen Vater Eduard II. mit Isabella, der Tochter des französischen Königs Philipp IV. verheiratet war. Wie schon Gerald Gould aufgefallen ist, nennt ja auch Canterbury in 1.1 das Anrecht auf diese Ländereien in einem Atemzug mit dem auf ganz Frankreich. Beide leiten sich aus Henrys Abstammung von Edu-

¹ Shaw legt in seiner Analyse der Eingangsszenen in Branaghs Verfilmung des Stücks überzeugend dar, wie der Regisseur seine Auffassung vom Reifungsprozeß des Herrschers, vom Hineinwachsen in seine Rolle, durch Eingriffe in den Text unterstreicht. In Branaghs *Henry V* wird der junge König von Canterbury (und Exeter!) eindeutig manipuliert, ohne daß er das – unerfahren wie er am Beginn des Stücks noch ist – durchschaut. Vgl. Shaw, „Textual Ambiguities and Cinematic Certainties“, S. 123–124.

ard III. ab.¹ Das eine impliziert das andere. Henry hätte Frankreich wohl auch kaum darum ersucht, ihm ein paar Fürstentümer zu überlassen, ohne dafür einen annähernd plausiblen Grund nennen zu können. Gerade hier aber offenbart sich Henrys Strategie: Ungeachtet der ‚Rechtmäßigkeit‘ seines Anspruchs hat dieses Ersuchen keine irgendwie kalkulierbare Aussicht auf Erfolg, sondern setzt bewußt alle einvernehmlichen Beziehungen zu Frankreich aufs Spiel. Daher drängt sich mit aller Macht der Verdacht auf, daß es Henry nicht eigentlich um die Ländereien zu tun gewesen sein kann, als er sie einklagte. Er wird vielmehr, im Wissen um sein Erbrecht auf den französischen Thron, lediglich erste, vergleichsweise bescheidene, nichtsdestotrotz aber äußerst provokative Forderungen erhoben haben. Die Tatsache, daß er die besagten Ländereien schon lange vor der Bischofssynode im Namen von Eduard III. gefordert hat, ist in der Tat vollkommen beweiskräftiges Indiz dafür, daß er die Möglichkeiten, die die fälschliche Auslegung des ‚Salischen Gesetzes‘ durch die Franzosen ihm für die Begründung seiner Herrschaftsansprüche in Frankreich bieten, mit Canterbury *privatim* schon im Detail besprochen hat. Sein Wunsch nach genauerer Erörterung dieser Ansprüche auf der Synode entspringt also kaum der Unkenntnis der genealogischen Einzelheiten, sondern eher dem Wissen um die theatralische Wirksamkeit solcher Inszenierungen: Bemerkenswert ist ja, daß die Synode ebenso wie die Zusammenkunft anlässlich des Empfangs des französischen Botschafters (auf der die ‚Aufführung‘ des Spektakels dann erfolgt) ein Podium der Öffentlichkeit darstellt. Es zeigt sich: Henry wird nicht von Canterbury manipuliert; im Gegenteil, er selbst beherrscht die Kunst der Manipulation in Perfektion.

Die Forderung der Herzogtümer wird in den ersten beiden Szenen des Stücks also als kriegspolitischer Schachzug erkennbar gemacht. Der Text läßt keinen Zweifel: Daß die französische Antwort auf die Forderung nur abschlägig sein kann, ist Henry schon im voraus bewußt. Der Archbishop of Canterbury ist sich darüber ja ebenfalls im klaren. Am Ende von 1.1, als die Stunde herangerückt ist, da der Botschafter vom König empfangen werden soll, sagt Canterbury zu Ely:

Then go we in, to know his embassy,
Which I could with a ready guess declare
Before the Frenchman speak a word of it. (1.1.95–97)

Die englischen Ansprüche auf Land in Frankreich sind tatsächlich nur um der Provokation willen erhoben worden. Frankreich, repräsentiert von seinem Botschafter, reagiert dann ja auch wie gewünscht mit einer Gegenprovokation in Form von Tennisbällen als Gastgeschenk. Henry steuert also von allem Anfang und mit aller Macht auf eine militärische Auseinandersetzung zu, deren Ziel nichts geringeres ist, als auf dem französischen Thron Platz zu nehmen.

Wenn Henry den Erzbischof in der darauffolgenden Szene nach dessen rabulistischen und, besonders im Theater, schwierig zu verfolgenden Ausführungen über seinen Anspruch auf die französische Krone vor dem ganzen Hof eindringlich fragt: „May I with right and conscience make this claim?“ (1.2.96), so kommt der aufmerk-

¹ Vgl. Gerald Gould, „Irony and Satire in *Henry V*“ (1919), in: Michael Quinn (Hrsg.), *Shakespeare: Henry V. A Casebook*, London (u. a.): Macmillan 1969, S. 81–94, hier S. 89–90.

same Beobachter denn auch nicht umhin, in dieser Frage das Verlangen nach öffentlicher Rechtfertigung einer Entscheidung, die er im stillen schon getroffen hat, zu sehen. Des Erzbischofs umständliche Darlegungen vor dem Hofstaat liefern Henry nun eine Möglichkeit, die französische Krone scheinbar rechtmäßig zu fordern. Er kann natürlich wiederum davon ausgehen, daß ihm sein Ansinnen vom französischen König ausgeschlagen wird. Dann aber hat er – als legitimer Herrscher von Frankreich – vor Gott und der Welt das Recht, das ihm Zustehende auf militärischem Wege zu erlangen: Er hat einen hinreichenden Grund für eine Kriegserklärung.

Daß Henry mit Canterburys Argumentation schon vertraut zu sein scheint, darauf weist übrigens auch die Art hin, in der er den Erzbischof am Ende von dessen Rede nach der Rechtmäßigkeit seines Ansinnens fragt. Die Frage kommt völlig unvermittelt, sie ist ohne Anknüpfung an das, was Canterbury gerade dargelegt hat. Es ist vermutet worden, daß Henry durch Canterburys Beweisführung (die ja angeblich sonnenklar ist – „as clear as is the summer’s sun“, 1.2.86) verwirrt sei, daß er ihr nicht gänzlich habe zu folgen vermögen und daß er deshalb nachfrage. An der Gewitztheit Henrys ist ernsthaft gezweifelt worden.¹ Während die Rede des Bischofs jedoch sicherlich weit-schweifig, verwirrend und sophistisch wirken soll, um die Abwegigkeit der Forderung zu illustrieren, kann der König nicht als stumpfsinniger Krieger gesehen werden, dem intellektuelle Qualitäten abgehen. Im Gegenteil, es ist, als hätte er der Rede Canterburys gar nicht richtig zugehört, sondern statt dessen lauernd seinen Blick über den Hofstaat schweifen lassen, um festzustellen, ob und wie es dem Bischof gelinge zu überzeugen. Es geht ihm nicht um Selbstversicherung, im Grunde will er gar nicht wissen, ob er wirklich rechtens handelt. Seine Frage dient lediglich dazu, Canterbury explizit sagen und alle hören zu lassen, Henry habe das Recht, in den Krieg zu ziehen; er müsse es sogar, um der Ehre, seiner selbst und seiner Vorfahren willen.

In diesem Licht erscheint die theatralische Art und Weise besonders aufschlußreich, in der er Canterbury vor den Vertretern des Hofes beschwört, sich doch ja an die Wahrheit zu halten und nichts zu verdrehen:

My learned lord, we pray you to proceed
And justly and religiously unfold
Why the law Salic that they have in France
Or should or should not bar us in our claim.
And God forbid, my dear and faithful lord,
That you should fashion, wrest or bow your reading
Or nicely charge your understanding soul
With opening titles miscreate, whose right
Suits not in native colours with the truth. (1.2.9–17)

¹ Tillyard z. B. meint, daß Henry die Qualitäten, durch die er sich in den vorhergehenden Stücken ausgezeichnet hat, nämlich Selbstbewußtsein und Entscheidungskraft, in diesem Stück eingebüßt hat und als ein Mann erscheint, der „hardly interposes, much less argues. [...] The perfect courtier in whom intellect and activity were finely balanced has given way to the pure man of action, whose thinking is done for him by his counsellors.“ In der Diskussion mit Bates und Williams stelle er eine „pedestrian thoughtfulness“ unter Beweis, was nicht mit dem „brilliant intellect“ vereinbar sei, den er als Prinz Hal habe. (Tillyard, *History Plays*, S. 310.)

Es kann natürlich nicht übersehen werden, daß die nun folgende Rede Canterburys genau das ist, was sie nicht sein soll: nämlich gefälscht, verdreht und zurechtgebogen.¹ Überdies hat Goddard aufgezeigt, daß Canterburys Erwähnung von französischen Königen, die widerrechtlich auf den Thron gelangt waren, indirekt die Zweifelhaftigkeit von Henrys Anspruch auf die *englische* Krone bloßstellt. Schließlich hat er diese ja von dem Usurpator Henry IV geerbt.² Aber abgesehen davon läßt die Aufforderung zur Wahrhaftigkeit den König einerseits als einen Recht und Gesetz ehrenden Herrscher erscheinen, der Ansprüche jedweder Art nur dann geltend machen will, wenn sie auch gerechtfertigt und also gottgefällig sind. Andererseits schiebt er damit die Verantwortung für sein künftiges Tun kurzerhand seinem Ratgeber zu: Seine Hochwürden sind es, die ihn dazu anstacheln. Ihn trifft die Schuld, wenn Henry in den Krieg zieht, unschuldiges Blut vergießt und die ganze Sache am Ende gar nicht rechtens ist. Diese Strategie ähnelt auffällig der Gloucesters im Parallelstück zu *Henry V*, *Richard III*, wenn er sich von Buckingham die Königskrone antragen läßt (vgl. *Richard III*, 3.7.94–244). Auch Henry läßt es so aussehen, als würde er sich nur widerwillig der Überredungskunst seiner Ratgeber und dem Zwang der Verantwortung als Staatsmann und Christ beugen.

Es ist schwer zu entscheiden, ob sich Canterbury eigentlich vollends darüber bewußt ist, daß er die gesamte Verantwortung, die Henry ihm aufbürden will, auch annimmt, wenn er auf dessen schwerwiegende Frage nach der Legitimität seines Thronanspruchs antwortet: „The sin upon my head, dread sovereign.“ In dieser Erwiderung tritt die ganze tiefgründige Ironie Shakespeares zutage. Der elliptisch verkürzte Satz des geistigen Würdenträgers – an sich schon ironisch (gemeint ist: ‚Die Sünde auf mein Haupt, wenn Euer Anspruch nicht gerecht ist!‘, was er ja nicht ist) – nimmt im größeren Zusammenhang seinen eigentlichen Aussagewert an (‚Ladet Eure Sünden nur bei mir ab, ich bin gern Euer Sündenbock!‘). Je nachdem, ob Canterbury ein ausgesprochen begabter Taktiker ist (die Anzeichen sprechen dafür), oder ob er als politischer Dilettant im Schachspiel des Königs lediglich eine Figur darstellt, impliziert seine Antwort dann folgende zwei Möglichkeiten. Erstens: Henry und Canterbury sind gleichsam als Verschworene anzusehen; die Tatsache, daß der König, wenn es darauf ankommt, einen Sündenbock hat, macht ihn, den König, noch stärker. Und da der König von der Kirche unterstützt wird und sie über ihn Einfluß im Staate hat, wird auch sie, die Kirche, um einiges mächtiger. Oder zweitens: Henry nutzt Canterbury, der als Vertreter der Kirche blind vor Furcht vor dem fatalen Gesetzesentwurf ist, für seine politischen Winkelzüge aus, ohne daß dieser es bemerkt. Die letzte Interpretation, obwohl sie eher unwahrscheinlich anmutet, wird beispielsweise von Goddard vertreten, der Canterburys geschickte Manipulation des Hofes und auch der höfischen Zuschauer als ungewolltes Nebenprodukt seiner Engstirnigkeit sieht: „What fun Shakespeare must have had making such a fool of his Archbishop, knowing all the while that his

¹ Vgl. Joel B. Altman, „‘Vile Participation’: The Amplification of Violence in the Theater of *Henry V*“, in: *Shakespeare Quarterly* 42, 1991, S. 1–32, hier S. 21.

² Vgl. Goddard, *Meaning of Shakespeare* S. 220–221. Goddard betont in seiner aufschlußreichen Argumentation: „It is like pointing to a dog’s mongrel ancestors to prove it a thoroughbred.“ (A. a. O., S. 221.)

audience would swallow his utterances as grave political wisdom.“¹ Als Narren kann man Canterbury aber wohl kaum sehen, wenn man bedenkt, wie erfolgreich auch er in der Durchsetzung seiner Ziele ist. Hier liegt vielmehr die Vermutung nahe, daß Shakespeare sowohl den Bischof als auch den König als geschickte Manipulatoren darstellen wollte. Wie dem auch sei, Henry läßt dem Erzbischof gar keine andere Wahl, als ihm die Forderung der französischen Krone anzuraten. Ganz deutlich wird dies in den folgenden Versen:

For God doth know how many now in health
 Shall drop their blood in approbation
 Of what your reverence shall incite us to.
 Therefore take heed *how* you impawn our person,
How you awake our sleeping sword of war:
 We charge you in the name of God take heed. (1.2.18–23)²

Es geht nicht darum, *ob* die Person des Königs ‚verpfändet‘³ werden soll oder nicht, *ob* sein ‚schlafendes Schwert des Krieges‘ geweckt werden soll oder nicht, sondern *wie* dies geschieht: Nämlich so, daß den König keine Schuld trifft, wenn unvermeidlicherweise Blut fließt:

For never two such kingdoms did contend
 Without much fall of blood, whose guiltless drops
 Are every one a woe, a sore complaint
 ’Gainst him whose wrongs gives edge unto the swords
 That makes such waste in brief mortality. (1.2.24–28)

Mitunter wird diese Passage als Beweis für die Rechtschaffenheit des Herrschers angeführt. In Henrys Erwähnung der vielen, die im Kampf fallen werden, ein Zeichen zu erblicken, daß tief in ihm doch noch ein Funken Menschlichkeit glüht, eine Art grundsätzlicher Güte (der allerdings vom schweren Amt des Herrschens und von den Erfordernissen praktischer Politik enge Grenzen gesetzt sind) ist aber fehl am Platz. Gerade hier erfordert des Königs raffinierte, aber berechenbare Rhetorik einen Ausdruck des Bedauerns über die Schmerzen und Leiden des Krieges. Schließlich will Henry doch seine gottähnliche Gerechtigkeit stilisieren und der Welt zu verstehen geben, daß ihm das Wohl der Menschen am Herzen liegt, daß er väterliche Verantwor-

¹ Goddard, *Meaning of Shakespeare*, S. 224.

² Meine Hervorhebungen.

³ In der Schlegelschen Übersetzung verpfändet Canterbury seine *eigene* Person („Darum gebt acht, wie Ihr Euch selbst verpfändet“, William Shakespeare, *König Heinrich V.*, in: *William Shakespeare. Sämtliche Werke*, 4 Bände, hg. v. Anselm Schlösser, Berlin, Weimar: Aufbau 1989, Bd. 3: *Historien*. 1.2.22). Damit verbunden ist eine bemerkenswerte Bedeutungsverschiebung, der ein Teil des Hintersinns der Rede zum Opfer fällt. Im Original macht Henry den Erzbischof darauf aufmerksam, daß er ihn durch seine Darlegungen der Öffentlichkeit ‚verpfändet‘ (oder, neudeutsch, *verkauft*). Sein Anliegen ist es, daß sein Wert möglichst hoch eingeschätzt wird, d. h., daß man seine Sache für richtig und gerecht hält. Er fordert Canterbury also auf, sozusagen ein angemessenes ‚Pfandgeld‘ für ihn herauszuschlagen. In der Übersetzung Schlegels geht diese Nuance verloren, hier soll Canterbury den Sachverhalt lediglich überzeugend darlegen.

tung für sie trägt.¹ Daß hier, ebenso wie im Gespräch der Bischöfe zu Beginn des Stücks, die Wahl der Worte entlarvend wirkt, sieht man z. B. in den diese Rede des Königs abschließenden Versen:

Under this conjuration speak, my lord,
For we will hear, note, and believe in heart
That what you speak is in your conscience washed
As pure as sin with baptism. (1.2.30–32)

Was hier vom Publikum des inneren Kommunikationssystems, Henrys höfischen Zuhörern, als Mahnung an Canterbury verstanden werden soll, die Sachlage wahrheitsgemäß darzustellen, ruft beim Publikum des äußeren Kommunikationssystems, den Theaterbesuchern, dunkle Assoziationen wach. Der Vergleich der zu erwartenden Ausführungen mit der (Erb-)Sünde, von der man erst durch das Sakrament der Taufe gereinigt werden muß, enthält die ungewollte Andeutung, daß diese Ausführungen der Reinigung bedürften und eigentlich unredlich seien. Wenn Henry hier auch absolute Gewissensreinheit und Aufrichtigkeit evozieren will, ist schon die bloße Nennung des Wortes Sünde im Zusammenhang mit seinen Thronansprüchen verräterisch. Daß dies in mahnendem Ton einem kirchlichen Würdenträger gegenüber geschieht, der schon von Berufs wegen zu besonderer Tugendhaftigkeit verpflichtet ist, wirkt außerdem in höchstem Maße ironisch. Angesichts solcher sprachlichen Feinheiten, die – ganz der diffizilen Dramaturgie der ersten beiden Szenen entsprechend – Henrys rhetorische Absichten konterkarieren, wundert man sich, wie Tillyard zu der oben kommentierten Auffassung kommen konnte, *Henry V* sei ein wenig subtiles Stück.

King Henry erscheint im Drama also von Anfang an als Machtpolitiker und umgeben von Machtpolitikern. Seine Christlichkeit, die er selbst betont („We are no tyrant but a Christian king“, 1.1.242), und seine Moral muten fragwürdig an. Als kluger Herrscher hütet er sich, Normen und Sitten zu verletzen, die vielen seiner Untertanen etwas bedeuten. Das heißt aber nicht, daß er persönlich sie für wertvoll oder richtig halten muß. Auf den ersten Blick scheint es so, als würde King Henry im Grunde eine vollkommen rationale Sicht auf allgemeingültige Wertvorstellungen haben. Spätestens im letzten Akt des Stückes wird seine Position zum Normengefüge deutlich, das sich die Gesellschaft gibt. Katherine, die französische Kronprinzessin, sein „capital demand“, verweigert ihm, halb spielerisch und halb im Ernst, den Kuß, der ihr Einwilligen in ihre Rolle als Henrys Kriegsbeute besiegeln würde. Sie tut dies unter dem Hinweis auf die Sitten in Frankreich, wonach Frauen einen Mann nicht küssen dürften, bevor sie nicht mit ihm verheiratet seien. Henry erwidert:

¹ Dabei ist besonders interessant, daß Henry später, im Gespräch mit den Soldaten in der Nacht vor der Schlacht von Agincourt, jegliche persönliche Verantwortung für das Volk ablehnt. Ein jeder schulde dem König zwar absoluten Gehorsam, sei aber ansonsten für sich selbst verantwortlich. Mehr noch: Hier ist das Blut der Opfer pathetischerweise „guiltless“, dort jedoch meint Henry, daß kein König bei ‚Entscheidungen des Schwertes‘ mit „all unspotted soldiers“ rechnen könne (daß also im Prinzip sowieso alle Sünder seien). Auch steht die Demonstration von Fürsorge in auffälligem Gegensatz zu Henrys Taktik, dem Archbishop of Canterbury als demjenigen, der ihn zum Krieg überreden will, die Verantwortung zuzuschieben.

O Kate, nice customs curtsy to great kings. Dear Kate, you and I cannot be confined within the weak list of a country's fashion. We are the makers of manners, Kate, and the liberty that follows our places stops the mouth of all find-faults [...] (5.2.266–270)

Samuel Johnson moniert den komödienthaften letzten Akt des Stückes zwar als inkohärentes Anhängsel mit den vielzitierten Worten: „The truth is that the poet's matter failed him in the fifth act and he was glad to fill it up with whatever he could get; and not even Shakespeare can write well without a proper subject.“¹ Dennoch ist, was Shakespeare hier auf humorvolle Weise darstellt, aufschlußreich für das Stück und die Person des Königs. Die Bedeutung der Szene wird in einem der folgenden Abschnitte noch ausführlicher untersucht.² Vorläufig läßt sich aus der oben angeführten Passage aber folgendes entnehmen: Wenn Henry auch bestrebt ist, Normen des Gemeinwesens einzuhalten, um – nicht zuletzt vor sich selbst – glaubwürdig zu erscheinen,³ so ist er im Grunde seiner Seele doch davon überzeugt, daß diese Normen dazu da sind, das Volk, die Untertanen, im Zaum zu halten und Ordnung und Sicherheit in der sozialen Gemeinschaft zu schaffen. Für ihn als Repräsentanten von Sicherheit, Gesetz und Ordnung sind menschliche Sitten und Normen veränderbar, und zwar dann, wenn die Veränderung die Stabilität der Zustände nicht gefährdet. Seine Einstellung zur Moral ist also substantiell opportunistischer Natur, ein Merkmal, das er mit dem idealen machiavellistischen Herrscher teilt.

3.4.2. Die ‚Verschwörung des Schweigens‘, das Bienengleichnis und der Krieg

Der in der Gruft seiner Vorfahren ausgegrabene Anspruch auf den französischen Thron dient Henry, wie sich herausgestellt hat, also letztendlich zur Rechtfertigung seines ohnehin schon getroffenen Beschlusses, Frankreich den Krieg zu erklären. Von seinen weltlichen und geistlichen Beratern wird der König bei diesem Rechtfertigungsversuch nach Kräften unterstützt. In der zweiten Szene des ersten Aktes, nachdem der Archbishop of Canterbury Henry der vollen Rechtmäßigkeit seines Anspruchs versichert hat, disputieren der König und seine Berater über die Gefahr eines schottischen Angriffs auf das ungeschützte England,

For once the eagle England being in prey,
To her unguarded nest the weasel Scot
Comes sneaking and so sucks her princely eggs,
Playing the mouse in absence of the cat,
To 'tame and havoc more than she can eat. (1.2.169–173)

Exeter schlußfolgert: „It follows then the cat must stay at home“ (1.2.174), besinnt sich aber im gleichen Augenblick, daß ja dann kein Krieg möglich wäre. Er äußert: „Yet this is but a crushed necessity, / Since we have locks to safeguard necessities“ (1.2.175–176). Er schlägt vor, die Kräfte aufzuteilen, um im Ausland kämpfen zu können, denn dies sei ihnen bestimmt.

¹ Samuel Johnson, *Samuel Johnson on Shakespeare*, hg. v. H. R. Woudhuysen, London: Penguin 1989, S. 210.

² Siehe Abschnitt 3.4.4: „Henry – Mensch und König?“, S. 107.

³ Vgl. hierzu S. 107.

For government, though high and low and lower
 Put into parts, doth keep in one consent,
 Congreeing in a full and natural close
 Like music. (1.2.180–183)

Musik, als Inbegriff von Harmonie, steht für göttliche Ordnung. Die hohe Herrschaft Gottes über das Universum manifestiert sich darin, daß jedem Glied der Schöpfung sein Platz, seine Bestimmung zugewiesen ist und ihr Zusammenwirken einen „vollen und natürlichen Akkord“¹ ergibt. Entsprechend muß in der menschlichen Gesellschaft ein jeder, seinem Rang gemäß, die ihm zugedachte Aufgabe erfüllen. Der Bezug zu den tradierten Vorstellungen von der Weltordnung, die sich in der höchsten Harmonie der Sphärenmusik offenbart, ist nicht zu übersehen. Indem Exeter diesen Vergleich ins Spiel bringt, wird deutlich, daß Henry seinen Hofstaat schon gewonnen hat. Noch bevor dem Botschafter des französischen Thronfolgers Audienz gewährt wurde und dieser die beleidigende Sendung seines Auftraggebers überbringen kann, wird der von Henry geplante Krieg auch von seinen Adligen als gottgewollt hingestellt. Nicht nur Henry, *alle* wollen diesen Krieg. Die Rechtfertigungen, die herangezogen werden, dienen lediglich dazu, den christlichen Schein zu wahren und subversive Gedanken zu unterdrücken. Man könnte schon hier von einer ‚Verschwörung des Schweigens‘, von einer „conspiracy of silence“ sprechen, wie Karl Wentersdorf das mit Blick auf die Verräterszene im zweiten Akt tut.²

So wird Exeters Vorschlag vom Erzbischof denn auch begierig aufgenommen. Canterbury empfiehlt, das englische Heer zu teilen und lediglich ein Viertel davon gegen Frankreich ins Feld zu führen, während der Rest zu Hause verbleibe, um das Heimatland zu verteidigen. Zur Veranschaulichung vergleicht er das sich im Kriegszustand befindliche Staatsgebilde mit einem Bienenstock.

[...] Therefore doth heaven divide
 The state of man in diverse functions,
 Setting endeavour in continual motion,
 To which is fixed, as an aim or butt,
 Obedience: For so work the honey-bees,
 Creatures that by a rule in nature teach
 The act of order to a peopled kingdom.
 They have a king and officers of sorts,
 Where some like magistrates correct at home,
 Others like merchants venture trade abroad,
 Others like soldiers, armed in their stings,
 Make boot upon the summer's velvet buds,
 Which pillage they with merry march bring home
 To the tent-royal of their emperor,
 Who busied in his majesty surveys
 The singing masons building roofs of gold,
 The civil citizens kneading up the honey,

¹ Übersetzung der Reclam-Ausgabe, 1.2.182.

² Vgl. Karl P. Wentersdorf, „The Conspiracy of Silence in *Henry V*“, *Shakespeare Quarterly* 27, 1976, S. 264–287. Siehe hierzu auch meine Ausführungen zur Verräterszene, S. 116–122.

The poor mechanic porters crowding in
 Their heavy burdens at this narrow gate,
 The sad-eyed justice, with his surly hum,
 Delivering o'er to executors pale
 The lazy yawning drone. [...] (1.2.183–204)

Der Vergleich der menschlichen Gesellschaft mit einem Bienenstaat war seit der Antike üblich. Unter anderem findet er sich bei Vergil und Plinius. Quellen für Shakespeare könnten Sir Thomas Elyots *The Book Named the Governour* von 1531 und John Lylys *Euphues* von 1578 gewesen sein.¹ Andrew Gurr vermutet in seinem Essay „Henry V' and the Bees' Commonwealth“, daß sich Shakespeare besonders am Bienenvergleich in Erasmus von Rotterdams *Institutio principis Christiani* (1516) orientiert haben könnte.² Die Implikationen des Vergleichs seien in den beiden Texten nämlich absolut konträr. Es falle auf, daß Erasmus ihn wähle, um ein geordnetes, friedliches Staatswesen zu versinnbildlichen. Erasmus als strikter Gegner jeglicher Form der militärischen Auseinandersetzung habe in all seinen Schriften kriegerische Monarchen kritisiert.³ In seiner oben genannten Abhandlung fordere er von einem guten und gerechten Herrscher, daß dieser sich, gleich der Bienenkönigin, die keinen Stachel hat und sich niemals weit vom Stock entfernt, friedfertig zeigen und in den Grenzen seines Reiches bleiben soll.⁴ Bei Shakespeare hingegen benutzt Canterbury den Bienenvergleich, um dem König das reibungslose Funktionieren eines Gemeinwesens auszumalen, für das es ganz natürlich ist, neben einem König und Beamten, Richtern und Kaufleuten auch Soldaten zu haben, die „die samtnen Sommerknospen plündern“⁵. Der Erzbischof versucht also nicht nur, dem König sowie dem versammelten Hofstaat die davon zu erwartenden Vorteile schmackhaft zu machen, sondern auch, Krieg als etwas Naturgegebenes zu verharmlosen, was eine direkte Verkehrung des Erasmusschen Gedankens darstellt.

Indem Exeter sich auf die gottgewollte Ordnung beruft und Canterbury diese Ordnung mit Hilfe des Bienenvergleichs illustriert, wird ihr Anteil an der ‚Verschwörung des Schweigens‘ deutlich. Sie versuchen, die wahren Motive des anstehenden Krieges zu verschleiern und dem König eine moralische Rechtfertigung für sein Tun zu verschaffen. Der Kontrast zu Erasmus' friedlichem Bienenstaat stellt sie freilich ironisch bloß. Krieg ist nicht mit dem Einsammeln von Nektar zu vergleichen. In der Rede des Duke of Burgundy im fünften Akt erscheint er vielmehr als Menschheitsplage. In starken Bildern schildert Burgundy hier die Verwüstung des „best garden of the world“ (5.2.36), des Gartens Frankreich, durch den Krieg. Dagegen wird der Frieden als „teure Amme der Künste, Reichtümer und freudiger Geburten“⁶ („Dear nurse

¹ Vgl. Kommentar der Arden-Ausgabe zu 1.2.187–204, S. 143.

² Vgl. Andrew Gurr, „Henry V' and the Bees' Commonwealth“, in: *Shakespeare Survey* 30, 1977, S. 61–72, hier S. 61.

³ Vgl. Gurr, „Henry V' and the Bees' Commonwealth“, S. 62–63.

⁴ Vgl. Gurr, „Henry V' and the Bees' Commonwealth“, S. 61.

⁵ Schlegelsche Übersetzung, 1.2.202.

⁶ Übersetzung der Reclam-Ausgabe, 5.2.34.

of arts, plenties and joyful births“ (5.2.34) bezeichnet. Die Erwähnung der Künste, die vom Frieden abhängig sind, ist besonders signifikant in einem Stück wie *Henry V*, das – wie noch zu zeigen sein wird – metadramatische Qualität hat.¹ King Henry weist übrigens selbst auf die Schrecken des Krieges hin, als er den Bürgern von Harfleur in seiner von der Kritik heftig umstrittenen Rede das Ultimatum stellt, entweder sich zu ergeben oder der Plünderung, Vergewaltigung und Vernichtung durch seine entfesselten Soldaten anheimzufallen (vgl. 3.3.1–43). Freilich tut er dies zur Drohung; und seine Ansprache erweist sich dann ja auch als rhetorisch äußerst wirksam. Gleichwohl verrät er sich hier durch seine Wortwahl. Die extreme Brutalisierung und die deutliche Sexualisierung des Vokabulars in der ganzen Rede lassen befürchten, daß Henry und seine Soldaten nur wenig mit arglosen Honigbienen gemein haben. Auf die entlarvende Wirkung von Henrys Anspielung auf Herodes wurde bereits hingewiesen. Derek Traversi merkt zudem an: „The ‘fresh-fair virgins’ of Harfleur will become the victims of the soldiery, whose atrocities are significantly referred to in terms of ‘liberty’“.² Durch die Gleichsetzung von Gewalt mit Freiheit entsteht der Eindruck, daß der König nicht nur seine Soldateska, sondern auch seine wahre Natur im Zaum halten muß (was ihm freilich stets aufs Beste gelingt). In unserem Zusammenhang ist auch die folgende Formulierung bemerkenswert. Sollte Harfleur sich nicht ergeben, müsse man mit Furchtbarstem rechnen:

What is it then to me if impious war,
Arrayed in flames like to the prince of fiends,
Do with his smirched complexion all fell feats
Enlinked to waste and desolation? (3.3.15–18)

„Gottloser Krieg“³ werde es sein, der im Falle des Widerstandes „Verheerung übt“⁴. Obgleich der König – seiner bekannten Gewohnheit entsprechend – in dieser Rede seine Verantwortung leugnet und betont, daß die Einwohner von Harfleur dann selbst an ihrem Unglück schuld seien, bleibt spätestens an dieser Stelle vom *bellum justum* und von der gerechten Sache („just cause“) keine Spur mehr übrig.

In *Henry V* werden die Verharmlosung und Romantisierung des Krieges durch den König und seine Berater wie auch durch den Chorus also konterkariert, indem seine

¹ Siehe hierzu Abschnitt 3.5, „Ambiguität auf struktureller Ebene“, S. 125.

² Derek Traversi, *Shakespeare from Richard II to Henry V*, Stanford, Cal.: Stanford University Press 1957, S. 182.

³ Übersetzung der Reclam-Ausgabe (3.3.15), in der Schlegelschen Übersetzung findet sich „ruchloser Krieg“ (3.3.15). Der Anmerkungsapparat der Reclam-Ausgabe notiert hierzu, „impious war“ bedeute das Gegenteil von *bellum justum*. Der Begriff *bellum impium* hätte bei den lateinischen Autoren die Konnotation ‚Bürgerkrieg‘, die auch in diesem Zusammenhang denkbar wäre (vgl. Reclam-Ausgabe, S. 230). Die Arden-Ausgabe merkt hingegen an, *bellum impium* sei nicht gemeint, da der König in dieser Passage das immer gleiche zerstörerische Wesen des Krieges beschreibe, nicht aber die politische Natur dieser besonderen Militäraktion (vgl. Arden-Ausgabe, S. 217). Wenngleich der Kommentator der Arden-Ausgabe glaubwürdiger ist, muß doch auf den besonderen Wert dieses Wortes hingewiesen werden, bedenkt man, daß Henry im Stück die ganze Zeit von einem ‚just cause‘ spricht.

⁴ Schlegelsche Übersetzung, 2.3.18.

Schrecken herausgestellt werden. Ausgeschlossen wäre es übrigens nicht, in einem elisabethanischen Drama eine grundsätzlich ablehnende Haltung zum Krieg vorzufinden. Shakespeares *Coriolanus* beispielsweise erscheint in vielem als ein Antikriegsstück. Ohne Zweifel haben Shakespeares Zeitgenossen bewaffnete Auseinandersetzungen mit äußeren Feinden, vorausgesetzt, sie waren zu rechtfertigen, als etwas vollkommen Natürliches und Notwendiges betrachtet.¹ Kaum überzeugend ist es aber, wenn aus diesem Grund die These anachronistisch genannt wird, bei *Henry V* handele es sich um ein Stück, das den Krieg verurteile, oder gar um ein Antikriegsstück.² Pazifismus ist, wie ein Blick auf Erasmus bestätigt, keine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Das Historiendrama *Henry V* wegen der gebrochenen Darstellung King Henrys und seines Feldzuges als Antikriegsstück zu sehen, ist dennoch sicherlich ebenso unangemessen, wie zu behaupten, es handele sich dabei um ein den Krieg glorifizierendes Drama. Problematisch sind auch Ansichten, wie sie etwa der Schauspieler Alan Howard nach einer Produktion des Stückes durch die Royal Shakespeare Company von 1982 geäußert hat. Howard, der in dieser Produktion den Henry spielte, bemerkt:

People have tried to do *Henry V* as a play glorifying war, and a play condemning war; but by allowing the text to be free, without preconceptions, one discovers that the play does both these things and many others besides.³

In *Henry V* scheint es nicht in erster Linie darum zu gehen, den Krieg zu verherrlichen oder zu verurteilen, oder gar beides gleichzeitig (mit welchem Zweck?) zu tun – solche Deutungen wirken vereinfachend. Graham Bradshaw weist aber darauf hin, daß Howards Äußerung insofern bemerkenswert ist, als er fordert, den Text ‚frei‘ sein zu lassen, also ernst zu nehmen. Tut man dies, so könne er seine ‚interrogativen Energien‘ („interrogative energies“) freisetzen. Da es aber selten getan werde, sei *Henry V* das am meisten unterschätzte Stück („most underrated play“) im Shakespeare-Kanon.⁴

Die wichtige Tatsache darf nicht übersehen werden, daß der Krieg, der vom König und seinen Beratern gezielt verharmlost wird, im Stück immer wieder auch sein erschreckendes Antlitz zeigt und sein Ergebnis, der Gewinn der französischen Krone, im Epilog als nichtig herausgestellt wird. Auf diese Weise werden die Figur des Königs und ihre Handlungen problematisiert. Im Stück läßt sich auch sonst immer wieder belegen, daß King Henry zweifelhaftes Verhalten zeigt. Man hat den Eindruck, daß er seine christlichen Tugenden – ganz machiavellistisch – wie Schachfiguren einsetzt, die man, wenn es not tut, auch einmal opfern kann. Henry ist mühelos imstande, große Worte von Gerechtigkeit und christlicher Gesittung im Munde zu führen,⁵ seine

¹ Vgl. z. B. C. L. Barber, *The Whole Journey. Shakespeare's Power of Development*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1986, S. 221.

² So bei Barber, *The Whole Journey*, S. 221.

³ Zitiert nach Graham Bradshaw, *Misrepresentations. Shakespeare and the Materialists*, Ithaca, London: Cornell University Press 1993, S. 35.

⁴ Vgl. Bradshaw, *Misrepresentations*, S. 35–39.

⁵ Es wird häufig angemerkt, daß Henry kaum eine öffentliche Rede über die Lippen bringt, in der nicht Gott bzw. ‚God's grace‘ Erwähnung fände. Vgl. z. B. John Wilders, *The Lost Garden. A View of Shakespeare's English and Roman History Plays*, London, Basingstoke: Macmillan 1978, S. 58.

Taten sind mit ihnen jedoch oft nur schwer in Einklang zu bringen. Als ihm beispielsweise die Nachricht vom Überfall der Franzosen auf den Troß und von der Ermordung der Jungen übermittelt wird, ruft er aus: „I was not angry since I came to France / Until this instant. [...]“ (4.7.54–55). Scheinbar in Zorn befiehlt er, keine Gnade mehr zu zeigen und alle Kriegsgefangenen zu töten: „Besides, we’ll cut the throats of those we have“ (4.6.62). Allerdings hat er dies in der vorhergehenden Szene, und zwar noch bevor er von dem eklatanten Verstoß der Franzosen gegen das Kriegsrecht erfahren hat, schon einmal getan. Was ihn zu dieser Anordnung bewegte, war der zu vernehmende Aufruhr, der den König dabei unterbrach, seiner Trauer um gefallene Adlige angemessenen Ausdruck zu verleihen, und der einen neuerlichen Angriff der Franzosen zu bedeuten schien:

But hark, what new alarm is this same?
The French have reinforced their scattered men.
Then every soldier kill his prisoners!
Give the word through. (4.6.35–38)

Die auffallende Dopplung von Henrys Tötungsanweisung wird oft als ein Lapsus des Autors oder als eine Korruption des überlieferten Textes behandelt. Hinsichtlich dessen, was bisher über King Henry gesagt wurde, ist es jedoch sinnvoll, seinen neuerlichen Befehl als den Versuch einer nachträglichen Rechtfertigung für eine Anordnung zu sehen, die ebenso wie die Vernichtung des Trosses gegen die Regeln der Kriegsführung verstößt.¹ Der zweite Befehl, womöglich schmerzvolle Reaktion auf den Verlust der Jungen, unter denen sich auch der ehemalige Page Falstaffs (der letzte übrigens, der zu Henry in einem persönlicheren Verhältnis stand) befand, kann nicht ausgeführt werden, da die Gefangenen wahrscheinlich bereits getötet worden sind.

Daß die Tötung der Gefangenen in Shakespeares Stück zur Problematisierung der Figur Henrys beiträgt, läßt sich kaum bestreiten. Dazu dient übrigens auch die zwischen die beiden Tötungsbefehle geschobene Unterhaltung Captain Fluellens mit Captain Gower (4.7.1–53), die als Kabinettstück Shakespearescher Ironie gelten darf. Der Zuschauer hat gerade die in ihrer raschen Entschlossenheit, ja Beiläufigkeit erschreckende erste Anordnung Henrys vernommen. Unmittelbar darauf betreten die beiden Offiziere Bühne und Fluellen ruft entrüstet aus: „Kill the poys and the luggage! ’Tis expressly / against the law of arms.“ (4.7.1–2) Anders als in Oliviers und Branaghs Verfilmungen, die sich beide nicht eines pathetischen Kamaschwenks über die Leichen der Troßjungen enthalten können, bezeugt im Text lediglich Fluellens Äußerung das Schicksal des Gepäckzuges. Dabei wirkt die in ihr enthaltene inverse Spiegelung von Henrys Tötungsbefehl sarkastisch und die zeugmatische Verkettung der Zerstörung des Gepäcks mit dem Tod der Jungen grotesk. Gower erwidert, der König habe die Tötung der Kriegsgefangenen als Reaktion auf den Mord an der Nachhut ganz zu Recht („most worthily“ 4.7.9) veranlaßt. (Da die beiden Offiziere in der vorangegangenen Szene nicht zugegen waren, aber dennoch von Henrys Befehl wissen, muß er im

¹ Man hat – kaum überzeugend – argumentiert, daß der in der sechsten Szene zu vernehmende Aufruhr, von Henry als Zeichen für einen neuerlichen Angriff gedeutet, ihn durchaus zur Tötung der Gefangenen berechtigen würde. Vgl. Thayer, *Shakespearean Politics*, S. 159–160.

übrigen also tatsächlich durchgegeben und wohl auch ausgeführt worden sein.) Bemerkenswert ist, daß Gowers Erklärung eine Umdeutung der tatsächlichen Vorgänge, eine Verkehrung der Chronologie, ja womöglich sogar der Kausalzusammenhänge darstellt. Gower liefert eine Interpretation, die sich in Einklang mit dem Bild Henrys als Heldenkönig bringen läßt, und zwar – gleichsam in vorausweisendem Gehorsam – noch bevor der König seinem Handeln selbst ein entsprechendes Deutungsmuster aufpreßt. Gowers Erklärung und Henrys Selbststilisierung sind natürlich eine Art ‚Geschichtsschreibung‘, oder zumindest deren Initiation (tatsächlich wird der Vorfall von den elisabethanischen Historiographen ja auch in einem Sinn überliefert, der dem dieser beiden Figuren weitgehend entspricht), die hier, in Shakespeares Stück, unverkennbar den Charakter von Geschichtsklitterung trägt. Weil sich Henry selbst immer wieder in die Pose des christlichen Herrschers setzt, ist er in den Augen seiner Untertanen notgedrungen auch ein makelloser Feldherr, der sich strikt an das Kriegsrecht hält. Der Zuschauer jedoch gewinnt einen ganz anderen Eindruck. Im weiteren Verlauf des Gesprächs zwischen Fluellen und Gower wird diese sich aus diskrepantem Bewußtsein von Figuren und Publikum ergebende dramatische Ironie noch verstärkt. Fluellen – mit der Absicht, den König zu preisen – versucht Parallelen zwischen Henry und Alexander dem Großen zu finden. Durch seine idiosynkratische Ausdrucksweise sowie seine ‚walisische‘ Aussprache gerät dies jedoch für den Zuschauer höchst signifikant zu einem Vergleich mit einem Schwein:

FLUELLEN [Henry] was born at Monmouth, Captain Gower. What call you the town's name where Alexander the Pig was born?
 GOWER Alexander the Great.
 FLUELLEN Why, I pray you, is not pig great? The pig, or the great, or the mighty, or the huge, or the magnanimous, are all reckonings, save the phrase is a little variations. (4.4.11–18)

Die Taten des berühmten Alexander waren in der Renaissance eine beliebte Quelle für historische Exempla. Dabei ist bemerkenswert, daß die moralische Integrität des antiken Feldherrn schon damals Gegenstand von Debatten war. Während die einen seine Politik durch seine Erfolge gerechtfertigt sahen und in ihm das Modell des starken, klugen und gelehrten Herrschers erblickten, verurteilten ihn andere als grausamen, skrupellosen Kriegsherrn.¹ Elyot z. B. stellt ihn im *Governor* fast durchweg als glänzendes Vorbild hin.² Erasmus dagegen führt ihn in seiner *Institutio principis Christiani* oft als negatives Beispiel an.³ Wenn also Fluellen den antiken General als Exemplum heranzieht, dann ist seine Redeintention, entsprechend der einen Seite der rhetorischen Tradition, natürlich das Enkomium Henrys. Da er Alexander aber das Epitheton „the

¹ Vgl. hierzu David Quint, „‘Alexander the Pig’: Shakespeare on History and Poetry“, in: *Boundary 2* 10, 1982, S. 49–67, hier S. 53–60.

² Vgl. Sir Thomas Elyot, *The Book Named the Governor* (Faksimiledruck der ersten Ausgabe London: T. Berthelet 1531), Menston: Scolar Press 1970 (English Linguistics 1500–1800. A Collection of Facsimile Reprints 246), z. B. S. D7v, O3r–Orv.

³ Vgl. Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 5, *Institutio principis Christiani – Die Erziehung des christlichen Fürsten* (1516), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, z. B. S. 241, 249, auch 331.

Pig“ verleiht, wird seine rhetorische Absicht eigentlich untergraben. Indem die Figur ungewollt an den problematischen Charakter Alexander des Großen erinnert, wird er diskreditiert – und mit ihm King Henry. Verstärkt wird dieser Effekt durch den Umstand, daß die Ähnlichkeiten, die Fluellen zwischen Henry und Alexander feststellt, in ihrer Beliebigkeit von höchst komischer Trivialität sind. Fluellen vermag keine weiteren positiven Gemeinsamkeiten zu finden, als daß beide in Städten geboren worden sind, die an Flüssen liegen, in denen Lachse schwimmen. Die einzige konkrete Begebenheit, die Fluellen anführt ist ausgerechnet die Cleitus-Episode, welche traditionell Anlaß zur Kritik an Alexander gegeben hat und von Fluellen erst durch Inversion für das Lob Henrys nutzbar gemacht werden kann. Der Vergleich des von Henry verstoßenen Falstaff mit Alexanders im Zorn erschlagenem Freund Cleitus rückt die Titelfigur in Shakespeares Drama für das Publikum allerdings einmal mehr ins Zwielficht.¹ David Quint beschreibt die Wirkung von Fluellens historischem Exemplum sehr treffend:

Adducing the salmons and rivers of Monmouth and Macedon, Fluellen's argument for the similarity of Henry and Alexander is preposterously weak, but Henry does indeed begin to look like Alexander precisely at the moment when Fluellen reverses himself and protests their dissimilarity. Fluellen can neither persuade the audience that Henry resembles Alexander *in bono* nor that Henry *does not* resemble Alexander *in malo*, the murderer of Cleitus.²

Die lange Liste von Situationen, in denen Henrys Christlichkeit und die Gerechtigkeit seiner Sache dubios erscheinen, macht es leicht, ihm vorzuwerfen, er sei alles andere als ein „Christian king“. Er scheint die Kunst der *simulatio* und der *dissimulatio* auf das perfekte zu beherrschen: Er gibt sich als gottesfürchtiger und frommer Herrscher und versteht es, seine Untertanen davon zu überzeugen, er sei ein guter und gerechter König. Corporal Nym sagt im zweiten Akt: „The King is a good king“ (2.1.125), obwohl soeben dessen ehemaliger, nun von ihm verstoßener Vertrauter Falstaff an einem gebrochenen Herzen gestorben ist, und Ancient Pistol preist ihn im vierten Akt, in der Verkleidungsszene, mit den Worten:

The King's a bawcock and a heart of gold,
A lad of life, an imp of Fame,
Of Parents good, of fist most valiant.
I kiss his dirty shoe, and from heart-string
I love the lovely bully. [...] (4.1.44–48)

Und das, obwohl er in einen Krieg geführt wurde, in dem sich nur der König und seine Adligen bereichern können.³ Männer wie Pistol, die in diesem Krieg dasselbe tun wol-

¹ Vgl. aber die entgegengesetzte Lesart von Judith Mossman, „*Henry V* and Plutarch's *Alexander*“, in *Shakespeare Quarterly* 45, 1994, S. 57–73.

² Quint, „Alexander the Pig“, S. 60.

³ Vgl. Gurr, „‘Henry V’ and the Bees’ Commonwealth“. Gurr weist auf die Thematik von Bereicherung und Selbstinteresse im Stück hin (S. 72):

Self interest, as Henry probably knows, is a motive which can be harnessed in the service of the king. The play studies kingship under pressure, utilising a collection of self-interested wills in a war whose cause is doubtful only in the moral sense. Societies work contrariously. As Mandeville put it much later, all bees are out for themselves.

len wie Henry („Let us to France, like horse-leeches, my boys, / To suck, to suck, the very blood to suck!“ 2.3.53–54), müssen am Ende kläglich scheitern. Pistol, der letzten Ehre beraubt und alt geworden, kehrt nach England zurück, um dort ein Dasein als Dieb zu fristen und mit seinen schimpflich erworbenen Narben zu prahlen (5.1.81–90). Bardolph, der Zechkumpan von Henry und Pistol aus vergangenen Tagen, und Nym¹ werden hingerichtet, ersterer des Diebstahls einer *pax*² wegen, ohne daß der König über diese Nachricht eine Träne vergießt³.

Henry erscheint bei genauerer Betrachtung als ein Mensch, der mit scharfem Verstand die politischen Erfordernisse der Stunde erkennt und kühl berechnend die jeweilige Situation meistert. In der Zeit der Krise, wenn Bürgerkrieg droht, folgt er dem Rat, den ihm sein Vater auf dem Totenbett gegeben hat („to busy giddy minds / with foreign quarrels [...]“ 2 *Henry IV*, 4.5.213–214), und schafft erfolgreich inneren Frieden, indem er in den Krieg mit Frankreich zieht. Die Parallele zu Machiavellis Ansichten über die Kriegskunst sticht ins Auge:

Ein Fürst soll [...] keinen anderen Gegenstand des Nachsinnens haben und sich mit nichts anderem beschäftigen als mit der Kriegskunst, den militärischen Einrichtungen und der Kriegszucht; denn das ist die einzige Kunst, die man von dem, der befiehlt, erwartet. Sie vermag so viel, daß sie nicht allein geborene Fürsten auf dem Thron erhält, sondern auch manche Privatleute zur Herrscherwürde erhebt. Umgekehrt sieht man, daß Fürsten, die mehr an Vergnügungen als an Waffen gedacht haben, die Herrschaft verloren. Die Verachtung dieser Kunst ist die erste Ursache für den Verlust der Herrschaft; die Erfahrung in ihr ist das Mittel, sie zu erwerben.⁴

In der Tat: nicht nur, daß Henrys militärische Unternehmungen von den Problemen im Lande ablenken, seine Eroberungen sichern ihm auch die Gunst seiner Adligen und seiner Untertanen, sie sichern ihm letztlich seinen Titel. Im zweiten Akt, nachdem die Verschwörung gegen Henry aufgedeckt worden ist, gibt Henry das Signal zum Aufbruch nach Frankreich: „Cheerly to sea; the signs of war advance / No king of England, if not king of France!“ (2.2.193–94). Durch Sieg über Frankreich bannt Henry die Gefahren, die ihm aus seinem widerrechtlichen Königtum erwachsen: Einem König, der politisch erfolgreich ist, wird am ehesten nachgesehen, daß seinem Anspruch auf die Krone die Legitimation durch göttliches Recht mangelt.⁵ Von Gottes Gnaden regierende, aber gleichwohl schwache Herrscher sitzen hingegen nicht sicher auf dem Thron, wie das Beispiel von Shakespeares King Richard II demonstriert.

Wie wohl sich Henry dieser Mechanismen bewußt zu sein scheint, wird letztendlich auch in seiner von den Bischöfen zu Beginn des Stückes gelobten Verwandlung vom vergnügungssüchtigen, verantwortungslosen Prinzen hin zum würdevollen, gottes-

¹ Der Junge erwähnt Nym's Schicksal beiläufig im vierten Akt, als er sich über Pistols Feigheit mokiert: „Bardolph and Nym had ten times more valour than this roaring devil i'th' old play, that every vice may pare his nails with a wooden dagger, and they are both hanged [...]“ (4.4.69–72).

² Zur Bedeutung dieses Details siehe S. 134–135.

³ Anders als in Kenneth Branaghs Film *Henry V!*

⁴ Machiavelli, *Fürst*, S. 74–75.

⁵ Vgl. hierzu auch Axton, *Queen's Two Bodies*, S. 112, die auf die Ambiguität des Verses verweist: „If Henry's claim to France is valid, then so too is the Stuart claim to England.“

fürchtigen König deutlich. Zugunsten der Macht, des Herrschens, bezwingt er seine Natur und schließt seine Leidenschaften wie seine Gefangenen (vgl. 1.2.242–244) in finstere Kerker. Henry erfüllt damit alle Anforderungen, die Machiavelli an seinen idealen Fürsten stellt. Durch Selbstbeherrschung versucht er, seinen Untertanen das Bild des perfekten, christlichen Königs vorzugaukeln. Bei diesen hat er in der Regel Erfolg. Das Theaterpublikum hingegen kann immer wieder hinter dieses Bild blicken und wird so Zeuge seiner kühlen Pragmatik im Umgang mit der Macht.

3.4.3. *Der christliche Herrscher*

Es hat sich gezeigt, daß Henry durchaus ein Machtpolitiker ist, der vor wenig zurückschreckt, solange es der Durchsetzung seiner Ziele dient. Es darf bezweifelt werden, daß die meisten Elemente, die Henrys Charakter negativ erscheinen lassen, im Sinne Rimmons schematisch uminterpretiert werden können und in der konträren Lesart positiv charakterisierend wirken. Die ‚Hasenohren‘ der einen Lesart können hier wohl kaum einfach zum ‚Entenschnabel‘ der anderen werden. Ebenso fern liegt bei seriösem Umgang mit dem Text die Möglichkeit, die negativen Elemente schlicht auszublenden. Im Gegenteil, das Bild des machiavellistischen Politikers bleibt bestehen, dafür sorgen schon die ersten beiden Szenen. Annabel Patterson hat darauf hingewiesen, daß das Drama *ohne* den Auftakt der ersten Szene, wie es sich etwa in der Quartoausgabe von 1600 präsentiert, die Herrscherfigur in günstigerem Licht erscheinen läßt. Fehlt das Gespräch der machtbewußten Kleriker, gehen dem Zuschauer die Informationen zur eigentlichen Motivation des Krieges mit Frankreich fast gänzlich verloren. Da die Quartoversion zudem noch ohne die Choruspassagen vorliegt, mangelt es ihr nicht nur an den vielsagenden Ironien, die die Kontrastierung von Choruserzählung und dargestellter Handlung in der Folioversion erzeugt, sondern auch an der wichtigen Schlußwendung: „[W]ith no epilogue, there is no final let-down, no admission that the legendary victory at Agincourt accomplished nothing“¹ Patterson merkt an, daß Folio- und Quartoversion in zwei unterschiedliche Interpretationsrichtungen weisen. Während der Foliotext auf vorsätzliche Ambiguität („deliberate ambiguity“) hin angelegt sei, begünstige das Quarto eine patriotische Lesart praktisch uneingeschränkt.² In der Tat hat es Henry-freundliche Inszenierungen gegeben, deren Textgrundlage sich der Quartoausgabe in mancherlei Hinsicht annähert. In Lawrence Oliviers Verfilmung des Dramas aus dem Kriegsjahr 1944 sind z. B. erhebliche Eingriffe in den Text vorgenommen worden. Abgesehen von den verfänglichen Schlußversen behält Olivier den Chorus zwar weitestgehend bei, so daß die metafiktionale Dimension des Foliotextes, die im Film vor allem metadramatische und metacineastische Ausprägung findet, erhalten bleibt. Dadurch erlangt Oliviers Version von *Henry V* ein beachtliches ästhetisches Gewicht. Die konspirative Zusammenkunft der Bischöfe zu Beginn des Stücks ist ebenfalls vorhanden, allerdings stark gekürzt und durch die Darstellungsweise unfunktionalisiert.³ Wenn die rudimentäre Existenz der Eingangsszenen Oliviers Henry

¹ Patterson, *Popular Voice*, S. 73.

² Vgl. Patterson, *Popular Voice*, S. 72.

³ Die ersten beiden Szenen werden in Oliviers Verfilmung ganz für das ästhetische Konzept der betonten Metadramatizität nutzbar gemacht. Die Bischöfe liefern zuerst auf der Empore, dann auf der Bühne eines ‚elisabethanischen‘ Theaters, umgeben von lärmenden, unaufmerksamen Zuschauern,

dennoch zu desavouieren vermag, so wird das im weiteren Text durch ausgiebige Streichungen neutralisiert, die zum Teil den Lücken in der Quartoausgabe entsprechen. Die Harfleur-Rede Henrys beispielsweise findet sich weder bei Olivier noch im Quartotext. In Oliviers Film sind gezielt all jene Textstellen getilgt, die dem Stück als patriotischem Spektakel Abbruch tun. Natürlich hatte diese Filmadaption des Shakespeare-Dramas propagandistische Ziele: Oliviers *Henry V* ist ein Durchhaltstück für ein kriegsmüdes britisches Publikum. Bemerkenswert ist dabei, daß das Ergebnis ein ähnliches ist, wie es auch das erste Quarto des Dramas erzielt: Henry erscheint als ein König, der die königlichen Kardinaltugenden besitzt, wie sie Erasmus in seiner *Institutio principis Christiani* beschreibt: Klugheit, Gerechtigkeit, Mäßigung (*temperatio*) und Sorge für das Gemeinwohl.¹ Henry ist hier „sozusagen ein lebendes Abbild Gottes“², ein *imago Dei* und erfüllt im großen und ganzen – recht farblos und undramatisch – die Forderungen der elisabethanischen Staatstheorie.

Bleiben die besagten Szenen jedoch ungekürzt und in voller Funktion im Stück, und ebenso alle anderen Stellen, sind dunkle Züge in Henry, unmoralische Handlungsweisen dieser Figur, nicht zu übersehen. Unter diesen Umständen mag der Herrscher dem einen oder anderen als prinzipienloser Heuchler, korrupter Herrscher und machtvoller Despot, kurz als prototypischer Machiavel erscheinen. Zumindest aber scheinen die Vertreter einer ironischen Lesart im Recht zu sein.³ Solche Auffassungen bedürfen aber dennoch der Relativierung. Das positive Bild von Henry, das der Chorus zeichnet, wird nämlich auch vom restlichen Text unterstützt, allerdings in diffizilerer, komplexerer Weise, als man es mit Rimmons Konzept literarischer Ambiguität zu fassen vermag. King Henry hat – als politisch handelnder Mensch – durchaus auch positive Seiten. Sicher, die Wandlung Henrys von einem vergnügungssüchtig wirkenden Thronprinzen zu einem würde- und verantwortungsvoll erscheinenden König ist geplant gewesen und bewußt inszeniert worden. Allerdings geschah dies, wie bereits angedeutet, letztendlich nicht zum Selbstzweck oder um persönlicher Interessen willen. Vielmehr war Henry sich der auf ihn zukommenden Verantwortung offenbar schon recht früh bewußt; und nun, da er zu einer ebenso ernsthaften wie ernstzunehmenden politischen Persönlichkeit gereift ist, läßt er keinen Zweifel mehr daran, daß er mit fester Hand

ein burleskes Schauspiel. Zu Beginn des Films teilt der Zuschauer die Perspektive des fiktionalen Theaterpublikums; er ist gleichsam einer von ihnen. Die auf die Episode im Boar's Head folgenden Szenen finden dann – nach einer eindrucksvollen Überleitung – teils in einem quasirealistischen Set und teils in einer stilisierten Phantasiewelt statt. Durch diese Darstellung wird die inhaltliche Bedeutsamkeit der Eingangsszenen verschattet; ihr Effekt besteht lediglich darin, eine ‚Theaterwelt‘ zu erschaffen, in der man als Zuschauer, durch allerlei Ablenkungen höchstens zu partieller Aufmerksamkeit fähig, dem Schauspiel nur schwer zu folgen vermag. Aus dieser Welt der unvollkommenen Illusion wird man sodann – wie der Chorus es eingangs fordert – in die Welt des Stückes hinübergetragen, in der, dank der Kräfte der Phantasie, die Illusion ungebrochen ist.

¹ Vgl. Erasmus, *Erziehung*, S. 113. Siehe hierzu auch J. H. Walter, „Introduction“, in: William Shakespeare, *King Henry V*, hg. v. J. H. Walter, London, New York 1954 (The Arden Shakespeare), S. xvi–xviii.

² Erasmus, *Erziehung*, S. 151.

³ So neuerlich z. B. Bloom, *Invention of the Human*, S. 321–322.

und im wesentlichen im Rahmen der durch Theologie, Philosophie und Tradition gesetzten gesellschaftlichen Normen regieren wird. Die grundsätzliche Anerkennung dieser Normen unterscheidet Henry von Gloucester in *Richard III*. Während letzterer aus persönlicher Machtgier handelt, ist die Motivation des ersten die Sorge um das Staatswohl. So gesehen ist es auch das, was den Bischöfen Respekt einflößt und sie zu dem (auf S. 74) bereits zitierten Urteil kommen läßt:

CANTERBURY

The King is full of grace and fair regard.

ELY

And a true lover of the holy Church. (1.1.21–22)

Mit seiner Konversion hat Henry seinen Willen unter Beweis gestellt, sich in das Machtgefüge der Gesellschaft einzuordnen, welches ihm als Erben des Königreichs eine besonders sensible Stelle zuweist. Im Souverän manifestiert sich ja der Staat, verkörpert sich die Gemeinschaft der Untertanen.¹ Die Austreibung des „offending Adam“ aus dem Thronfolger, „[I]eaving his body as a paradise“ (1.1.30), ist somit gleichbedeutend mit der Läuterung und Heiligung des *body natural* durch die Vereinigung mit dem *body politic*. In Henrys Person wird der sakrale Teil des Königtums eins mit dem sterblichen Amtsträger und macht sie zur überindividuellen ‚Unperson‘, zu einer Funktion der Gemeinschaft. Praktisch bedeutet dies, alle persönlichen, privaten Bedürfnisse hintanzustellen. Erasmus fordert vom christlichen Herrscher: „Die Seele muß sich gänzlich frei machen von allen privaten Gefühlen; wer eine öffentliche Aufgabe übernimmt, darf nur an das Allgemeinwohl denken.“² Daß Henry ebendas um des erfolgreichen Herrschens willen versucht, ist ohne jeden Zweifel. Selbst in der Brautwerbungsszene, in der man den Eindruck gewinnen könnte, Henry gehe seinen Privatinteressen nach, verkörpert er letztlich doch ganz den Staatsmann, der an der Zementierung seiner Errungenschaften durch eine dynastische Heirat interessiert ist. In diesem Licht ergibt sich aus der Aufforderung, die französischen Kußsitten zu mißachten, kein Hinweis auf eine egozentrische, despotische oder gar tyrannische Natur des Königs. Die Beugung einer geltenden sittlichen Norm durch Henry geschieht nicht aus Selbstsucht, sondern dient am Ende einem größeren Ziel: der Schaffung von Einvernehmen zwischen Frankreich und England und damit von politischer Stabilität. Als Privatmensch mit eigenen, dem Gemeinwohl eventuell entgegenstehenden Interessen tritt Henry auch in dieser Szene nicht auf. Nicht von ungefähr wurde denn auch in der Kritik die Auffassung verfochten, daß King Henry im Grunde eine vollkommen öffentliche Figur sei. An keiner Stelle im Stück sei er eigentlich als Mensch, als Individuum, als er selbst, greifbar. Una Ellis-Fermor beobachtet:

Henry V has indeed transformed himself into a public figure; the most forbidding thing about him is the completeness with which this has been done. He is solid and flawless. There is no attribute in him that is not part of this figure, no desire, no interest, no habit even that is not harmonized with it. He is never off the platform [...]. It is in vain that we look for the personality

¹ Vgl. Christopher Pye, *The Regal Phantasm. Shakespeare and the Politics of Spectacle*, London, New York: Routledge 1990, S. 44.

² Erasmus, *Erziehung*, S. 207.

of Henry behind the king; there is nothing else there. [T]he character has been converted whole to the use of this function, the individual utterly eliminated, sublimated if you will. There is no Henry, only a king.¹

Bei Henry haben wir es also in der Tat mit einer Figur zu tun, die fast völlig unpersönlich, ja geradezu ‚entmenschlicht‘ erscheint: Er ist immer Politiker, niemals Person. Die Fragwürdigkeiten seines Handelns sind bei genauerer Analyse des Stückes zwar allzu offensichtlich. Aber es ist immer das Handeln eines Zwängen ausgesetzten Staatsmannes, nicht das eines Privatmenschen.

In der zweiten Szene des ersten Aktes erklärt Henry dem französischen Botschafter auf dessen Frage hin, ob er offen zu ihm sprechen könne:

We are no tyrant but a Christian king,
Unto whose grace our passion is as subject
As are our wretches fettered in our prisons:
Therefore with frank and with uncurbed plainness
Tell us the Dauphin's mind. (1.2.242–246)

Natürlich kann nicht abgestritten werden, daß der König auch hier wieder aus taktischen Erwägungen spricht² (wobei der enthymemische Vergleich seiner Leidenschaften mit Eingekerkerten dunkle Befürchtungen evoziert, und zwar im Hinblick sowohl auf die Natur dieser Leidenschaften als auch auf das Schicksal seiner Gefangenen). Gleichwohl kann man Henry eines doch nicht unterstellen, wenn er sagt, er sei ein christlicher Herrscher: daß er heuchelt. Zu heucheln bedeutet ja, etwas zu sagen oder zu tun, von dessen Gegenteil man überzeugt ist, und zwar mit der Zielsetzung, andere zu hintergehen, zu betrügen und über sein Wesen zu täuschen. Wer wollte aber von Henry behaupten, er glaube nicht ernsthaft an das, was er sagt? Geschweige denn, er glaube, er sei das Gegenteil, von dem, was er behauptet zu sein? Henry ist kein Richard, Duke of Gloucester, der sich in seinem Eingangsmonolog in *Richard III* brüstet: „I am determined to prove a villain“ (*Richard III*, 1.1.30). Er ist sicher entschlossen, sich nicht nur als weiser und bedachtsamer, sondern auch als gnädiger, gerechter und um das Gemeinwohl besorgter Herrscher zu erweisen. Da er aber ganz offensichtlich gelernt hat, als Politiker zu handeln, weiß er auch, daß sein Erfolg vor allem davon abhängt, ob er es versteht, der Öffentlichkeit den *Eindruck* zu vermitteln, er sei moralisch absolut unanfechtbar. Lauterkeit gehört zu der Rolle, die er zu spielen gedenkt; sie ist

¹ Una Ellis-Fermor, *Shakespeare's Drama*, hg. v. Kenneth Muir, London, New York: Methuen 1980, S. 107–108.

² Bradshaw erläutert, daß Henry gut daran tue, den Abgesandten seines Wohlwollens zu versichern. Dieser, ermutigt zur unverblühten Übermittlung seiner Botschaft, mache die Sendung der Truhe voller Tennisbälle vom französischen Thronfolger nämlich vollends zu dem, was sie sei, zu einem beleidigenden Affront, und liefere Henry einen, wenn nicht *den* Grund für die Kriegserklärung an Frankreich. Wenn es auch nicht wahrscheinlich ist, daß der Botschafter durch eine wortreiche und geschickte Diplomatie als Beigabe zu der unerhörten Lieferung hätte abwiegeln und einen Krieg verhindern können (Henry hätte schon einen Anlaß gefunden!), so kann man doch nicht von der Hand weisen, daß der König durch diese Provokation in den Augen seiner Gefolgsleute nun ganz und gar im Recht ist, und darauf kommt es ihm ja letztendlich an. Vgl. Bradshaw, *Misrepresentations*, S. 54.

politisch notwendig, weil sie ‚sozialisierende‘ Wirkungen hat und ihm Anerkennung verschafft. Daß ein sozusagen ‚adäquates Sozialverhalten‘ auch dem Herrscher eines Staates zum Vorteil gereicht, darauf weist Erasmus hin:

Vor allem arbeite der Herrscher darauf hin, daß die Besten von ihm die beste Meinung haben, und daß er von denen anerkannt wird, die von allen anerkannt werden: sie habe er zu Freunden, die ziehe er zu Beratungen bei, sie zeichne er mit Ehren aus, von ihnen lasse er sich beeinflussen. Auf diese Weise wird der Vorteil erreicht, daß alle eine möglichst gute Meinung von dem Herrscher haben, der die Quelle alles Wohlwollens ist.¹

Erasmus mißt also dem Bild, das sich die Öffentlichkeit vom Souverän macht, eine außerordentlich hohe Bedeutung bei. Allerdings hat man den Eindruck, daß das Hinarbeiten auf Anerkennung eine Art Manöver darstellt, welches in erster Linie pragmatische Beweggründe hat. So ist auch Henrys Rolle als christlicher Herrscher eine wohl-durchdachte Inszenierung. Das bestätigt natürlich eines: Herrschen ist untrennbar verbunden mit Theatralik. Regieren erfordert nicht nur ein Arsenal von zelebrierbaren Ritualen, d. h. ein großes Maß an Pomp und „ceremony“ (4.1.236) und öffentliche Zurschaustellung (d. h. ‚Sichtbarkeit‘) von Macht;² Regieren verlangt vom Ausübenden auch ein besonderes histrionisches Talent. Der Ausspruch von Königin Elisabeth z. B.: „We princes are set on stages in the sight and view of all the world“³ bezeugt ein Bewußtsein von der absoluten Öffentlichkeit der Figur des Souveräns, was impliziert, daß der Souverän, in seiner unablässigen Exponiertheit, jeden seiner Schritte im Voraus planen, überdenken und schließlich mit Bedachtsamkeit⁴ setzen muß, weil jeder seiner Schritte von verschiedener Seite auch stets skeptisch überwacht wird. Der Souverän muß Rücksichten nehmen, die der einzelne Untertan gar nicht kennt. Die Realpolitik zwingt ihn zu Winkelzügen und Täuschungsmanövern, er muß Prioritäten setzen und zur Verwirklichung seiner Ziele unter Umständen auch einmal insgeheim gegen ethische Prinzipien oder geltendes Recht verstoßen, während er öffentlich eine tadellose Moral zur Schau stellt.

Das alles scheint auch Henry zu wissen. In seinem Bemühen ein vorbildlicher Herrscher, ein „mirror of all Christian kings“ zu sein, stilisiert er sich folglich notgedrungen. Seine Christlichkeit ist in großem Maße – kann gar nichts anderes sein als – eine theatralische Inszenierung, ein auf illusionistische Täuschung angelegtes Schauspiel,

¹ Erasmus, *Erziehung des christlichen Fürsten*, S. 255.

² Vgl. hierzu Pye, *Regal Phantasm*, bes. Kapitel 2, „Theatricality and Power“, S. 43–81. Außerdem: Stephen Orgel, „The Spectacles of State“, in: Richard C. Trexler (Hrsg.), *Persons in Groups. Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe. Papers of the Sixteenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts and Studies 1985 (Medieval & Renaissance Texts & Studies 36), S. 101–120; Greenblatt, „Invisible Bullets“, S. 44.

³ Zitiert nach Greenblatt, „Invisible Bullets“, S. 44.

⁴ Manfred Beyer stellt heraus, daß Bedachtsamkeit, Weitsicht bzw. Umsichtigkeit „das königliche Analogon zur göttlichen ‚Vorsehung‘ bilden“ und damit eine der Tugenden eines christlichen Herrschers darstellen. Vgl. „Never was monarch better fear’d and lov’d“. Zum Herrscherbild in Shakespeares Historien“, in: Baumann (Hrsg.), *Basileus und Tyrann*, S. 303–327, hier S. 312.

mehr Schein als Sein entsprechend dem Diktum: „*Qui nescit dissimulare nescit regnare*.“¹

In Anbetracht dessen scheint es deshalb nur konsequent, wenn die Auffassung vertreten wird, daß Henry durchaus ein Repräsentant dessen sei, was sich Shakespeare unter einem ‚idealen Herrscher‘ vorgestellt haben muß. Das mitunter zweifelhafte Verhalten des Königs bleibt dabei unbestritten. Robin Headlam Wells z. B. räumt einerseits ein: „In Shakespeare’s most successful ruler, Henry V, can be seen a new and at times ruthless political realism which owes much to the writings of Machiavelli.“² Andererseits stelle Henry im Gegensatz etwa zu Shakespeares Richard III, den Wells als „unambiguous tyrant“³ bezeichnet, im Gegensatz sogar zu Richard II, eben keinesfalls den klassischen Tyrannen dar. Im Hinblick auf Richard II zitiert Wells den im 16. Jahrhundert einflußreichen Staatstheoretiker Jean Bodin, welcher den Unterschied zwischen einem guten König und einem Tyrannen darin sieht, daß ersterer bedingungslos die Gesetze der Natur („laws of nature“) respektiert, daß er sich an die christlichen Gebote hält und selbstlos seine Fähigkeiten zum Schutze seiner Untertanen und zur Stärkung des Staates einsetzt, während letzterer hingegen diese Gesetze mit Füßen tritt, seine Macht zur Befriedigung seiner persönlichen Bedürfnisse mißbraucht und er folglich korrumpierbar und unbeständig ist, willkürlich handelt und die Stabilität des Staates gefährdet. Nach diesem Maßstab sei Richard II nichts anderes als ein Tyrann.⁴ Es ist klar, daß Henry dagegen, in seinem Bestreben, all die Forderungen zu erfüllen, die von Bodin an einen gerechten Herrscher gestellt werden, nicht als tyrannisch bezeichnet werden kann. Henry wisse jedoch wohl, daß die Politik ein „deceitful business“ ist, akzeptiere es und richte sein Handeln danach ein. Aus diesem Grunde illustriere er wie kein anderer Shakespearescher Charakter das Prinzip des ‚lößlichen Betrugs‘ („laudable deceit“).⁵

Der Vorwurf der böswilligen Dissimulation zielt also ins Leere, besonders, wenn man berücksichtigt, daß Henry sich über die ethischen Fragwürdigkeiten seines Tuns kaum vollständig im klaren ist.⁶ Zwar spielt er seine Rolle als Staatsoberhaupt offenbar bewußt und bedacht, kaum je aber werden wir Zeuge von privateren Szenen, in denen Henry nachdenkt, seine Entscheidungen vor sich zu begründen sucht oder gar zweifelt. Wenn er öffentlich äußert: „We are [...] a Christian king“, so darf – anders als etwa bei Richard III – davon ausgegangen werden, daß er selbst daran glaubt. Und wenn er aus seiner eigenen Sicht ein christlicher Herrscher ist, dann bedeutet dies, daß er die christlichen Tugenden und Wertvorstellungen prinzipiell akzeptiert; sie liegen seiner Denkweise, seinen Urteilen zugrunde. Diese grundsätzliche Akzeptanz macht ihn freilich

¹ Puttenham, *Arte*, S. 155.

² Robin Headlam Wells, *Shakespeare, Politics and the State*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1986, S. 6.

³ Wells, *Shakespeare, Politics*, S. 103.

⁴ Vgl. Wells, *Shakespeare, Politics*, S. 77–80.

⁵ Vgl. Wells, *Shakespeare, Politics*, S. 86–87. Eine ähnliche Auffassung vertritt z. B. auch Wolfgang Iser, der Henry als den erfolgreichen Tatmenschen sieht. Vgl. *Shakespeares Historien. Genesis und Geltung*, Konstanz: Universitätsverlag 1988, S. 184.

⁶ Vgl. Bradshaw, *Misrepresentations*, S. 84–85.

nicht unfehlbar, und er ist natürlich lediglich ein subjektiver Beurteiler seiner eigenen Handlungsweisen. Das, was er heute für richtig hält, kann er morgen, in einer anderen Situation, als völlig falsch und abwegig einschätzen, ohne dabei seines gestrigen Tuns wegen Gewissensbisse zu haben. Obgleich er in vielerlei Hinsicht übermenschlich erscheint – erscheinen muß –, bewältigt auch Henry, ebenso wie alle Menschen, seine Vergangenheit offensichtlich durch Verdrängen und Vergessen. Allein die Tatsache, daß er in der Szene mit dem Erzbischof ostentativ sein Verantwortungsbewußtsein herausstreicht, später den Soldaten gegenüber aber jede Verantwortung abstreitet, kann ihm noch nicht zum Vorwurf gemacht werden. Jedoch weist uns das auf ein grundsätzliches Problem des Herrschens hin. Alles, was der Herrscher tut, hat den Stellenwert eines offiziellen, repräsentativen Aktes. Die permanente Öffentlichkeit, das ständige Zur-Schau-gestellt-Sein, das unablässige, sich seiner selbst bewußte Rollenspiel hat einen immensen, nicht leicht zu bewältigenden Effekt auf die Person, die das Herrscheramt innehat.

In diesem Licht betrachtet, wird des Königs klagendes Selbstgespräch nach der Konfrontation mit den drei Soldaten in der Nacht vor Agincourt, das natürlich kräftige Ironien enthält, auch zu einem Zeugnis von Zermürbung und Müdigkeit. Sein Stöhnen unter dem Joch der „ceremony“ ist pathetisch und gleichzeitig verräterisch: Der Vers „The farced title running 'fore a king“ (4.1.260), eine (blasphemische!) Klage über die relative Machtlosigkeit des irdischen Herrschers, ist doppeldeutig und ruft einmal mehr Henrys zweifelhafte Thronansprüche in Erinnerung. Wenn er die angeblichen Leiden seines Amtes aufwiegt gegen das pastorale Idyll, das er vom Leben eines staatsmännischer Sorgen enthobenen Untertanen entwirft, so klingt das schächerisch und – angesichts der Tatsache, daß der Zuschauer soeben Zeuge der Sorgen und der Todesängste der Soldaten war – selbstgerecht. Henry wirkt hier kleinlich und schwach. Der glorreiche Herrscher der Geschichtsbücher erscheint hier, in nervlicher Anspannung vor der Schlacht von Sinnzweifeln gepeinigt, in einer ganz unheldenhaften Menschlichkeit. Der Henry, der sonst fast jeder Emotionalität entbehrt und niemals direkten Einblick in sein Inneres gibt, gewährt hier im vierten Akt, in seinem einzigen Selbstgespräch, dem Zuschauer oder Leser für kurze Zeit Zugang zu der Person, die offensichtlich hinter dem König steht.

Daß Henry so selten als Mensch erscheint, wird in der Kritik mitunter moniert. Aber genau dies ist ja so charakteristisch für ihn. Er ist durch das ganze Stück hindurch der disziplinierte Staatsmann und vorbildliche König. Und nicht der Chorus macht ihn erst dazu. Henry ist ein guter Herrscher, weil er sich, seine Natur, seinen *body natural*, der Selbstkontrolle und Selbstunterdrückung unterworfen hat, um seinem eigenen Anspruch an das Königtum gerecht zu werden. Dieser Anspruch deckt sich natürlich nicht zufällig mit dem überlieferten, allgemein akzeptierten. Er spiegelt Verwurzelung der Figur in Vorstellungen wider, wie sie im Mittelalter gültig und auch in elisabethanischer Zeit verbreitet waren. Traversi weist darauf hin, daß ein grundsätzliches Merkmal von Henrys Königtum darin besteht, daß er diese Selbstkontrolle, diese „mortification“, als notwendig akzeptiert und willentlich forciert. Die Austreibung des „offending Adam“ in sich ist unerlässlich, und zwar nicht nur, um möglichst erfolgreich regieren zu können, sondern auch, um den idealen, göttlichen *body politic* in sich aufnehmen zu können:

It is a necessity, indeed, closely related to the absolute measure of self-domination demanded by his office of the king. Called upon to exercise justice and shape policies for the common good, Henry can allow no trace of selfishness or frailty to affect his decisions. He must continually examine his motives, subdue them in the light of reason; and this means that he is engaged in a continual struggle against his share of human weakness.¹

In diesem inneren Kampf kann Henry natürlich immer nur Teilsiege erringen. Dennoch siegt er unablässig. Er hat nämlich die Fähigkeit, „to direct his conscience into convenient channels.“² Auf diese Weise verdrängt er nicht nur, daß sein Anspruch auf den Thron nicht ohne Makel ist (daß sich in ihm also im Grunde gar nicht das göttliche Prinzip des Königtums verkörpern kann), sondern auch die Erinnerung an die Gelegenheiten, wo er die Gebote der Christlichkeit verletzt, und mit ihr all die in ihm womöglich aufkommenden Zweifel hinsichtlich der Richtigkeit seines Handelns.

Diese Prozesse laufen aber – entgegen Traversis Ausführungen – nicht vorsätzlich und wissentlich ab; Henry bemüht sich sicherlich nicht bewußt, Gewissensbisse zu unterdrücken – jedenfalls wird der Zuschauer nie Zeuge solcher Bestrebungen. Seine Bewältigungsanstrengungen wirken vielmehr im Unterbewußtsein. Die für uns sichtbare, wahrnehmbare Persönlichkeit bleibt – wie gesagt – (fast) gänzlich frei von Introspektion oder Zweifeln: er ist der perfekte Politiker. Die Anforderungen, vor die sich Henry gestellt sieht, sowohl durch die Öffentlichkeit als auch durch sich selbst, machen allerdings Bewältigungsstrategien notwendig. Henry muß ja Entscheidungen treffen, die in ihrer Reichweite über das Maß hinausgehen, das von einem Menschen noch verantwortet werden kann. Es kann also nicht wunder nehmen, daß Henry versucht, in der Nacht vor der Schlacht den Soldaten gegenüber die Verantwortung von sich zu weisen. Immer wieder wurde beobachtet, daß ihm das nicht gelingt. Selten allerdings wurde bemerkt, daß die Soldaten – einmal abgesehen von der Todesangst, die sie empfinden, und die den Zuschauer ganz auf ihrer Seite stehen läßt – Henry in der Tat die Haftung für die Erlösung ihrer Seelen aufbürden. Auf Henrys Versicherung hin, des Königs Sache sei gerecht und sein Streit ehrenhaft, antwortet Williams: „That’s more than we know.“ (4.1.129) Wieso liegt er dann aber nicht zu Hause im Bett, sondern in einem Feldlager nahe Agincourt? Wieso zieht er dann für den König in den Krieg, wenn er daran zweifelt, daß dieser Krieg gerecht ist? Ornstein betont, daß die Soldaten Freiwillige sind, die keiner gezwungen hat, dem König nach Frankreich zu folgen.³ Williams ist also offenbar ebenso wie Pistol, Bardolph und Nym darauf aus, im Krieg sein privates Glück zu suchen. Er braucht demnach, ähnlich wie der König selbst, eine moralische Rechtfertigung für sein Hiersein. Die hat er aber nur, wenn des Königs Sache auch wirklich gerecht ist. Ob dies so sei oder nicht, das zu entscheiden und zu

¹ Traversi, *Shakespeare from Richard II to Henry V*, S. 168.

² Traversi, *Shakespeare from Richard II to Henry V*, S. 171.

³ Vgl. Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 195. Zu dieser Problematik äußert sich auch Bradshaw, *Misrepresentations*, S. 57–58. Im Unterschied zu den elisabethanischen Armeen, die zu einem Großteil aus Einberufenen bestanden, sei es unter Heinrich V. unter anderem Praxis gewesen, Kriminelle zu begnadigen, wenn diese gewillt waren, Kriegsdienste zu leisten. Dies rückt die Behauptung des Chorus im zweiten Akt, „Now all the youth of England are on fire“ (2.0.1), in ein besonderes Licht. Vgl. auch S. 130–132.

verantworten möchte Williams gern dem König überlassen. Der Auffassung vom Königtum entsprechend, dürften dessen Beschlüsse ja eigentlich auch nichts anderes als richtig sein: Als König von Gottes Gnaden müßte er ja unfehlbar sein. Williams könnte sich also im Grunde ruhig darauf verlassen, daß des Königs Sache gerecht ist. Die Gefahr zu sterben jedoch, die Angst vor dem Tod, wühlt die Menschen auf. Vieles, was auf dem Grund ihrer Seelen verborgen liegt, kommt dabei ans Tageslicht. Eher als sonst neigen sie dann dazu, sich Dinge einzugestehen, die unangenehm sind und die sie für gewöhnlich verdrängen. Der König beispielsweise erinnert sich am Abend vor der Schlacht an die Schuld seines Vaters, Henry Bolingbrokes, der die Krone dem rechtmäßigen König von England, Richard II, entrissen hat (4.1.289–291). Und Williams wird sich offenbar plötzlich nicht nur des wahren Grundes seines Hierseins bewußt, sondern auch der Zweifel, die er hinsichtlich der Unanfechtbarkeit der königlichen Entscheidungen hegt. Er begreift, daß er allen Anlaß hat, um seine Seele zu fürchten, wenn es sich bei dem Feldzug, an dem er so willig teilnimmt, nicht um einen gerechten Krieg handelt, wenn also der König den Vertrag nicht einlöst, der zwischen ihm und seinen Untertanen besteht. Er macht dem König Vorwürfe, dieser hätte sie in einen Kampf geführt, von dem er und die anderen Soldaten nicht wissen können, ob er gerecht ist. Er hätte als Untertan die Pflicht zu gehorchen, hätte also nicht wählen können, zu Hause zu bleiben. Das allerdings ist eine Ausflucht, mit der er dem König die alleinige Verantwortung zuschiebt: Nun sei King Henry daran schuld, wenn er, Williams, nicht ‚gut‘ stirbe (4.1.134–146).

Henry wird gewiß nicht als ein idealisierter, makelloser Herrscher gezeigt, ebenso wenig aber als ein rücksichtsloser Machtpolitiker, dem es nichts ausmacht, seine Untertanen als Kanonenfutter zu verwenden. Der Soldat Williams seinerseits ist daher sicher nicht als eines der Opfer eines machtgierigen Politikers zu betrachten. Er selbst mag sich freilich so sehen: Williams unterscheidet sich nämlich von Henry hinsichtlich seiner Strategie, andere für sein fragwürdiges Tun verantwortlich zu machen, nur unwesentlich. Noch einfacher macht es sich übrigens Bates. Er erklärt, es sei eigentlich egal, ob des Königs Streit ehrenvoll sei oder nicht, er wolle es gar nicht wissen, „[...] for we know enough if we know we are the King’s subjects. If his cause be wrong, our obedience to the King wipes the crime of it out of us.“ (4.1.130–133) Bates’ moralische Rechtfertigung ist also seine Gehorsamspflicht dem König gegenüber.¹ Deshalb kann er sagen: „I determine to fight lustily for him“ (4.1.188), auch wenn er lieber bis zum Hals in der Themse stünde, wo die Gefahr, das Leben einzubüßen, vergleichsweise gering wäre und höchstens eine Erkältung drohen würde.

In dieser Szene wird einerseits offenbar, wie fragwürdig das mittelalterliche Weltbild schon geworden ist. Man kann nicht mehr darauf vertrauen, sein Leben ganz in die Hände des von Gottes Gnaden regierenden Königs zu geben. Der Glaube an eine vollkommene Makellosigkeit des irdischen Herrschers dient nur noch zur Verhüllung der nackten, unschönen Tatsachen. Daran ändert selbst die Heldenepik des Chorus nichts. Andererseits wird deutlich, daß auch die Soldaten, bei aller Kürze der Darstel-

¹ Vgl. zur Frage der Verantwortung der Soldaten Alexander Leggatt, *Shakespeare’s Political Drama. The History Plays and the Roman Plays*, London, New York: Routledge 1989 (Nachdruck 1990), S. 133.

lung und obwohl der Fokus auf der Figur des Königs liegt, ambig gezeichnete Charaktere sind. Während der Chorus sie kriegerische Helden nennt, („These culled and choice-drawn cavaliers“, 3.0.24) und sie dem Zuschauer in ihrer Angst vor der bevorstehenden Schlacht die Möglichkeit zur Identifikation bieten, sind sie doch nicht nur als positiv konzipierte Figuren aufzufassen.

Ein für das Verständnis der Figur des Königs wichtiger Gesichtspunkt, der in dieser Szene verdeutlicht wird, zeigt sich also in der Tatsache, daß Henry von seinen Untergebenen tatsächlich eine immense Verantwortung aufgebürdet wird und daß seine wiederholten Versuche, diese von sich zu schieben, nicht lediglich eine gravierende Schwäche seines Charakters darstellt,¹ sondern daß diese Versuche auch Ausdruck der unmenschlichen Belastung sind, unter der er leidet. Das Verhältnis zwischen ihm und seinen Untertanen ist durch die politische und soziale Ordnung in der Gesellschaft genau festgelegt. Gehorsam den Pflichten seines Amtes gegenüber ist für ihn ebenso unabdingbar wie für sein Volk der Gehorsam ihm gegenüber.² Dieses ‚Dienstverhältnis‘, in dem er steht, bringt es nicht nur mit sich, daß er keinerlei Privatsphäre hat, sondern daß es ihm auch an wirklichen Gesprächspartnern mangelt. Lord Scroop, der einzige Freund, den er hatte, erweist sich als Verräter, den er hinrichten läßt. Als Henry ihm und den anderen beiden Konspirateuren ihre Strafe verkündet, äußert er pathetisch:

Touching our person seek we no revenge
But we our kingdom's safety must so tender
Whose ruin you have sought, that to her laws
We do deliver you. [...] (2.2.175–178)

Wenn man ihm auch nicht abnehmen kann, daß er sich als Mensch nicht maßlos verletzt fühlt, kennzeichnet diese Bemerkung doch Henrys Situation auf eindrucksvolle Weise. Ein Anschlag auf den König zielt ja, obwohl er natürlich seine Person betrifft, letztendlich auf den Repräsentanten des Staates und damit auf den Staat an sich ab. Der König ist also auch in dieser Beziehung eine Art ‚Unperson‘, er kann nur als politische Entität betrachtet werden; und selbst wenn man sich bemüht, hinter ihm den Menschen zu entdecken, verhindert die Tatsache, daß der Staat untrennbar mit seiner Person verschmolzen ist, die Sicht auf den Menschen. Das Königtum hebt sein Menschsein gleichsam auf, und zwar nicht nur in der Vorstellung derjenigen, die an die Doktrin von den zwei Körpern des Königs glauben, sondern auch in der alltäglichen Praxis. Henry selbst sieht sich als ‚der Staat‘, und zwar nicht nur in dieser Szene, sondern durch das gesamte Stück hindurch (daher auch der häufige Gebrauch des *pluralis majestatis*); er kann gar nicht anders, denn er wird ja so *wahrgenommen*.³ Selbst in der Verkleidungsszene – die manche Kritiker als den Beweis für Henrys Volksverbundenheit und ‚Bodenständigkeit‘ sehen – bleibt er der König. Er argumentiert nicht nur aus der Perspektive desselben heraus, er ist unter seinem Mantel identisch mit ihm: Harry le Roy. Seine Erklärung „I think the King is but a man, as I am“ (4.1.102) ist in ihrer

¹ So Traversi, *Shakespeare from Richard II to Henry V*, S. 170–171.

² Vgl. Leggatt, *Political Drama*, S. 136.

³ Siehe in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen zur Verräterszene, S. 116–122.

unbeabsichtigten, tautologischen Wahrhaftigkeit komisch, aber gleichzeitig auch geradezu tragisch: Der König ist jemand wie er selbst, ein König, keinesfalls aber „a man“ – ein ‚Mensch‘. Henry kann nicht über sein Amt – über sich selbst – hinausgehen. Leggatt merkt hierzu an, „that Henry’s kingship is inescapable; even the private man is defined by it.“¹

Als König muß Henry also Entscheidungen fällen, die den gesamten Staat betreffen. Dabei kommt es unweigerlich zu Konflikten zwischen den Anforderungen der Politik und denen der Moral. So bedeutet es in der Tat eine ungeheure Schuld, wenn Henry Menschen in einen Krieg führt, der moralisch nur durch einen fragwürdigen Anspruch auf die französische Krone zu rechtfertigen ist, erhoben von einem unzureichend legitimierten Herrscher. Dennoch muß Henry diese Schuld auf sich laden, denn als König obliegt ihm Verantwortung für ein ganzes Land. Mit dieser Verantwortung kann er nur nach menschlichem Ermessen umgehen, und die einzige Möglichkeit, England vor Unruhe, Krise und Bürgerkrieg zu retten, sieht er darin, Krieg im Ausland zu führen. Seine Motive für diesen Krieg sind also nicht einfach nur eigensüchtig, ebensowenig wie sie einfach nur selbstlos sind.

Die Tatsache, daß die Entscheidungen des *body politic* letztendlich von einem einzelnen Menschen getroffen werden müssen, bedeutet, daß dieser mit einer unermesslichen Machtfülle ausgestattet ist. Ein Merkmal des christlichen Herrschers besteht darin, daß er mit der Macht, die er besitzt, verantwortungsvoll umgeht.² Und ebendies versucht Henry zu tun, bei aller Fehlbarkeit und Fragwürdigkeit, die dem Publikum dabei auch auffallen mag. Nun kann man zwar einwenden, daß eine derartige Argumentation unzulässig sei, da sie die temporalen und kausalen Zusammenhänge willkürlich handhabt. Man muß ja davon ausgehen, daß Henry die Entscheidung, in den Krieg zu ziehen, trifft, bevor er eine moralische Rechtfertigung dafür findet,³ und daß er diese Rechtfertigung (an die er dann freilich selbst zu glauben scheint) findet, weil er in den Krieg ziehen will. Letztlich läßt sich ja für alles eine Entschuldigung finden, kann man an alles mögliche glauben. Wenn man diesen Einwand hervorbringt, darf man aber nicht vergessen, daß Henrys Politik tatsächlich Erfolge hat, die nicht von der Hand zu weisen sind, wenn auch auf Kosten eines anderen Volkes. Der Entscheidungsfindung und der moralischen Rechtfertigung dieser Entscheidungen liegt im Falle des Königs ein komplexes Bedingungsgefüge zugrunde; es wäre ungenau, zu behaupten, er tue rücksichtslos, was er wolle und besitze überdies die Dreistigkeit, dieses Tun vor sich und der Welt zu entschuldigen.

Wenngleich also King Henry bei näherer Betrachtung nicht der strahlende Held ist, den manch einer in ihm gesehen hat, so ist er doch keineswegs ein machtversessenes Ungeheuer, das sich auf heuchlerische Weise mit dem schönen *Schein* christlichen

¹ Leggatt, *Political Drama*, S. 135.

² Vgl. Traversi, *Shakespeare from Richard II to Henry V*, S. 169.

³ In der Tat. Lesarten, denen zufolge Henry von Canterbury erst überredet werden muß (siehe z. B. Tillyard, *History Plays*, S. 310), oder die im Text keinen Anhaltspunkt hinsichtlich der Frage finden, ob es der Bischof ist, der Henry überredet, oder ob der König sich schon entschieden hat (vgl. David Scott Kastan, *Shakespeare and the Shapes of Time*, London, Basingstoke: Macmillan 1982, S. 50), gehen am Text vorbei.

Heldentums umgibt.¹ In seine Amtsführung, so sehr sie von der Erkenntnis politischer Notwendigkeiten und nüchtern erscheinendem Pragmatismus gekennzeichnet sein mag, fließen Vorstellungen vom wahrhaft christlichen Königtum ein. Auch wenn das Publikum selten Zeuge von Henrys inneren Konflikten wird; wenn es also, abgesehen von den an Intensität der psychischen Anspannung unübertroffenen Stunden vor der alles entscheidenden Schlacht, in denen Henry über sein Los als König und über die auf ihn gekommene Schuld seines Vaters sinniert, letztlich nicht genau wissen kann, was Henry denkt, gibt die Analyse seiner Handlungen einigen Aufschluß über seinen Charakter. Es wird offenbar, daß er – ganz den Vorstellungen Machiavellis von einem erfolgreichen Herrscher entsprechend – bemüht ist, sein Tun vor der Öffentlichkeit zu rechtfertigen, es als gut und einzig richtig darzustellen. Anders als zuerst angenommen muß man jedoch erkennen, daß es ihm zum eiskalten, berechnenden Machiavellisten aber an einer entscheidenden Qualität gebricht: an Rationalismus. Es liegt nämlich auf der Hand, daß Henry gleichzeitig versucht, dieses Tun auch vor sich selbst zu entschuldigen. Er hat bestimmte Ideale vom christlichen, gerechten Herrschen und will diesen auch entsprechen. Ob ihm dies gelingt, ist eine andere Frage; jedenfalls liegt seinen politischen Entscheidungen nicht zynische Mißachtung der allgemein anerkannten gesellschaftlichen Normen zugrunde, sondern der wie auch immer geartete Glaube an deren moralische Richtigkeit. Henry ist also trotz seiner politischen Klugheit und des damit verbundenen Erfolges im Grunde ein Idealist,² der, anders als der klassische Machiavel, nicht nur bestimmte moralische Überzeugungen hat, sondern diese Überzeugungen auch nicht ohne weiteres den politischen Erfordernissen opfern kann. In ihm liegen vielmehr die Erkenntnis dieser Erfordernisse und seine Moral miteinander im Konflikt, und wenn schließlich erstere die Oberhand gewinnt, so geschieht das nicht, ohne daß ein Bewältigungs- und Verdrängungsmechanismus in Gang gesetzt wird, welcher es ihm erlaubt, seine Entscheidungen mit seiner Moral wieder in Einklang zu bringen. Damit unterscheidet er sich wesentlich vom rücksichtslosen Machtpolitiker, der eine Moral gar nicht kennt, bzw. dessen Moral darin besteht, sich nicht um die Moral zu kümmern.

3.4.4. *Henry – Mensch und König?*

Die Figur des Königs in *Henry V* sollte nicht so interpretiert werden, daß sie einem einfachen Schema entspricht. Weder kann Henry als das Idealbild des christlichen Herrschers gesehen werden, wie es sowohl die elisabethanische Historiographen als auch die zeitgenössische Volksmythologie der historischen Person Heinrichs V. andichteten, noch als skrupelloser Machiavel bzw. als unpsychologisch schurkische *Vice*-Figur der Moralitätendramen. Der Text läßt grobe, holzschnittartig stilisierende Lesarten der Figur eigentlich nicht zu. Henry ist daher auch nicht literarisches Äquivalent einer *duck-rabbit*-Figur der Gestaltpsychologie. Er erscheint nicht verflacht, sondern vielschichtig. Während *duck-rabbit*-ähnliche Bilder Elemente, die singuläre Bedeutung tragen (Textur, Farbe usw.), weglassen oder z. B. durch eine raffinierte Darstellung das Fehlen der dritten räumlichen Dimension ausnutzen und den Vordergrund mit

¹ Vgl. Hazlitts Ansicht über die wahre Natur Henrys: Hazlitt, *Characters*, S. 158.

² Vgl. Kastan, *Shapes of Time*, S. 70.

dem Hintergrund beliebig austauschbar machen und so doppelt interpretierbar werden (vgl. Abbildung 3 und Abbildung 4, S. 18), stattet das Drama seine Titelfigur mit Tiefe aus. Es entwirft so ein in seiner Widersprüchlichkeit komplexes Bild von Henry. Ambig – wenn auch nicht im Sinne Rimmons oder Rabkins – kann die Darstellungsweise dennoch genannt werden, da sich dem Zuschauer trotz der Komplexität des Charakters zunächst zwei deutlich konträre Sichtweisen anbieten, zwei entgegengesetzte und einander ausschließende Deutungs- oder Wahrnehmungsmuster. Das eine dieser Muster wird vor allem durch die Chorus-Erzählung, das andere durch die szenische Darstellung unterstützt.

Diese beiden Wahrnehmungsmuster sind übrigens gesellschaftlich sanktioniert und kulturell konventionalisiert. Könige sind – in den Augen der Öffentlichkeit – entweder gut oder schlecht; sie werden entweder als Ebenbilder Gottes verehrt oder als Despoten verabscheut; sie verstehen es entweder, recht zu herrschen, oder nicht. Die Wahrnehmung eines Herrschers als *imago Dei* oder als Tyrann ist ein normaler Vorgang. Öffentlichen Personen wird – wie Schauspielern etwa – keine individuelle Identität zugebilligt, sie werden vielmehr mit der Rolle identifiziert, die sie spielen. Letztlich mag das auch der Grund dafür sein, daß es in der Kritik des Dramas *Henry V* zu jener merkwürdigen Aufspaltung in zwei verfeindete interpretatorische Lager gekommen ist. Wie erörtert, ist der Forschung die Ambiguität der Figurendarstellung in *Henry V* natürlich nicht gänzlich verborgen geblieben. Allerdings wurde ihre Bedeutung unterschiedlich bewertet. Wird sie, wie in der vorliegenden Arbeit, als konstitutiv für den Text angesehen, so stellt sich die Frage, was sie überhaupt leistet. Sicherlich ist sie nicht Selbstzweck, wiewohl sich Interpretationen häufig in der bloßen Feststellung einer tiefen Ambiguität erschöpfen.¹ Dies kann indessen nicht befriedigen, denn Ambiguität muß ja, wenn sie als Darstellungsprinzip verstanden werden soll, in irgendeiner Art und Weise funktional sein.

Die Funktion ambiger Figurenzeichnung in *Henry V* läßt sich so beschreiben: Indem der Text jeweils die eine der beiden möglichen und üblichen Perspektiven auf die Herrscherfigur durch die Evokation der anderen unterminiert, indem er beide miteinander in Kontrast setzt, indem er also die im soziopolitischen Diskurs verfügbaren Interpretationsschemata aufeinanderprallen läßt, rückt er deren schiere Existenz ins Bewußtsein und stellt so ihre Fiktionalität und Unzulänglichkeit heraus. Herrscher sind nämlich, trotz der Theorie von den zwei Körpern des Königs, trotz der Theatralik und der entpersonalisierenden Wirkung politischer Macht, letztlich Menschen. Deshalb funktionieren sie auch wie Menschen. Die Kategorien, mit denen man sie wahrzunehmen gewohnt ist, blenden das aus. Diese Kategorien sind Konstrukte, die mehr verschleiern als sie enthüllen. Indem sie aber in unserem Text einander entgegengestellt werden, wird ihre Konstruiertheit erkennbar. Das ermöglicht es schließlich, sie zu transzendieren und auf die Problematik des Herrschens mit anderen Augen zu blicken. Es zeigt sich, daß politische Herrschaft, auch Königsherrschaft, ganz wesentlich auf den in spezifischer Weise zum Normen- und Wertegefüge der Gemeinschaft Stellung nehmenden einzelnen Menschen als Agens angewiesen ist. Ein Mensch ist es, der in der Rolle des Politikers Entscheidungen fällt. Der mit absoluter Macht ausgestattete

¹ Vgl. z. B. Kastan, *Shapes of Time*, oder auch Joel B. Altman: „Vile Participation“.

Monarch ist, wie jeder seiner Untertanen, ein menschliches Individuum.¹ Louis Adrian Montrose nennt einzelne Individuen innerhalb der Gesellschaft „loci of consciousness and initiators of action“². Sie sind letztlich – in ihrer Gesamtheit – die Instanz, die das Gesicht der sozialen Strukturen, welche sie bilden, prägt. Individuen sind jedoch gleichzeitig auch Produkt dieser Strukturen, und zwar insofern, als sie sich in ihnen positionieren, d. h. ins Verhältnis zu anderen Individuen und zu den die Gemeinschaft bestimmenden, sich der unmittelbaren Kontrolle entziehenden kulturellen Normen („cultural codes“) setzen müssen. Sie werden durch die Gemeinschaft bestimmt, indem sie gezwungen sind, sich durch bewußtes oder unbewußtes *self-fashioning*³ einem der verschiedenen im soziokulturellen Umfeld verfügbaren Identitätsmuster anzupassen. Montrose bezeichnet diesen dialektischen Prozeß der Identitäts- und Gesellschaftsbildung als ‚Subjektifikation‘ („subjectification“), ein Begriff, der die Herausbildung sowohl von Subjektivität oder Individualität als auch von gesellschaftlichen Abhängigkeiten umschließt.⁴ Eine ähnliche Auffassung vertrat vor Montrose schon Robert Weimann, der ebenfalls auf die ‚soziale Dimension‘ in Shakespeares Figurenkonzeption, auf das Eingebundensein des Individuums in soziale Strukturen verweist: „[T]he identity of a person and the relationships of that person are interconnected and [...] it is out of their interconnection that each must help to constitute and define the other.“⁵ Sharon O’Dair, die sowohl Weimann als auch Montrose zitiert, merkt an:

[W]e should be ready to take seriously Weimann’s conception of identity as firmly bound to social relations and social institutions. For Shakespeare’s plays certainly are more than passingly concerned with the social situation or institution within which the individual character is placed and must act, whether the battlefield, the state or court, or the family.⁶

Was hier im besonderen Hinblick auf Shakespeares Drama *Julius Caesar* gesagt wird, kann problemlos auch auf *Henry V* angewendet werden. Im Bestreben, sein Land gut zu regieren, appropriiert King Henry das sozial verfügbare Rollenmuster des christlichen Herrschers und entspricht damit gleichzeitig den Erwartungen seines sozialen Umfeldes. Dieses idealtypische Rollenmuster stellt sich aber als partiell unverträglich mit den realpolitischen Gegebenheiten heraus. Henry ist also gezwungen, seine Realisation der Rolle diesen Gegebenheiten anzupassen. Dabei sind Konflikte unvermeidlich; jedoch bleibt der Spielraum für Modifikationen von vornherein begrenzt. Die

¹ Zum Aspekt des „personalism“ vgl. Robert C. Jones, *These Valiant Dead. Rewriting the Past in Shakespeare’s Histories*, Iowa City: University of Iowa Press 1991, S. xv. Jones bezeichnet z. B. Ornstein als einen wichtigen Verfechter dieses Gedanken.

² Louis Adrian Montrose, „Professing the Renaissance: The Poetics of Politics and Culture“, in: H. Aram Veaser (Hrsg.), *The New Historicism*, New York, London: Routledge 1989, S. 15–36, hier S. 21.

³ Der Begriff stammt von Stephen Jay Greenblatt. Siehe *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press 1980.

⁴ Montrose, „Professing the Renaissance“, S. 21.

⁵ Robert Weimann, „Society and Individual in Shakespeare’s Conception of Character“, in: *Shakespeare Survey* 34, 1981, S. 23–31, hier S. 23.

⁶ O’Dair, „Social Role“, S. 290.

Rolle des christlichen Herrschers ist bestimmt durch ein gewisses unveränderliches Bündel von Merkmalen. Bei allzu freiem Umgang damit würde die Rolle nicht mehr als die intendierte erkennbar sein, sondern in ihr Gegenteil umschlagen: die des skrupellosen Despoten – wie es etwa bei der Titelfigur in *Richard III* der Fall ist. In seinem Bemühen, die Konflikte zwischen Rollenanforderungen und machtpolitischem Kalkül zu bewältigen, realisiert Henry das Rollenmuster dahingehend, daß er es oberflächlich erfüllt, insgeheim aber mitunter gegen bestimmte seiner Anforderungen verstößt. Mit seiner individuellen Erfüllung der Rolle als christlicher Herrscher bildet er seine unverwechselbare Identität als Henry V heraus. Der Mensch Henry, den viele Kritiker hinter dem König vermissen, *ist* also der König.

Das bedeutet folgendes: Was Shakespeare in *Henry V* untersucht, ist die Sozialpsychologie des Herrschens. Ambiguität der Darstellung zeugt hier von einem dialektischen Verständnis vom Verhältnis zwischen Herrschen und Beherrscht-Sein, zwischen Macht und Ohnmacht, Freiheit und Zwang, zwischen dem Individuum und seiner Gesellschaft. Es wäre zu einfach, Henry nur als Fürsten nach machiavellischer Manier und das Stück lediglich als ironisch-satirische Bloßstellung des alten, aus dem Mittelalter tradierten Weltbildes sowie des damit verbundenen Glaubens an die Gottähnlichkeit des irdischen Herrschers zu sehen. Es wäre vor allem aus psychologischer und soziologischer Sicht unzulässig simplifizierend. Tillyard würde sicher einwenden, daß zur Erklärung des Werkes diese Wissenschaften heranzuziehen bedeuten würde, ihm eine Diffizilität zuzubilligen, die ihm eigentlich fremd sei. Würde man einer Argumentation *à la* Tillyard folgen, bliebe ungeklärt, wieso Shakespeare gerade hier, auf einem Höhepunkt seines Schaffens, an der komplexen, der zwiespältigen Natur des Menschen plötzlich das Interesse verloren haben und statt dessen einem seichten Heroismus anheimgefallen sein sollte. Zumal die Vermutung, daß die Figur des King Henry durch ebendiese Zwiespältigkeit gekennzeichnet ist, durchaus fruchtbare Ergebnisse bringt, fruchtbarere jedenfalls, als wenn man argwöhnte, die Figur sei mißlungen oder das Stück sei schwach. Nimmt man hingegen die Widersprüchlichkeit in Henrys Wesen als gegeben und von Shakespeare intendiert an, so stellt sich indessen die Frage, ob der Autor, wenn er vorgehabt haben sollte, den König als machtvessenen Heuchler zu entlarven, das geeignetste Mittel gefunden hat. Ebenso wie die patriotische Lesart sich bei eingehenderer Analyse von selbst verbietet, ist die subversive ausgesprochen unwahrscheinlich. Zu ambivalent erscheint die Herrscherfigur in Shakespeares Drama, als daß es dem Autor darauf angekommen sein könnte, Henrys Tun einfach nur zu verurteilen. Diese Sicht wäre eindimensional, sie würde den Text nur auf einer Ebene erfassen, und obwohl eine derartige Herangehensweise anderswo ihre Berechtigung haben mag, kann sie dem vorliegenden Stück nicht vollauf Genüge tun. Komplexität und Ambiguität in der Darstellung haben bei Shakespeare nicht Eindimensionalität in der Aussage zum Ziel. Formelhafte Werturteile kann man von ihm nicht erwarten. Die Figur des Herrschers in *Henry V* ist also weder ein Machiavel *par excellence* noch das Spiegelbild des christlichen Königs. Es wäre verfehlt, das Stück als enkomiastisches Spektakel oder als anklägerische Herrscherdemontage zu lesen.

Allerdings kann behauptet werden, daß es sich bei *Henry V* durchaus um ein Drama handelt, das die Möglichkeiten gerechten Herrschens in einer Zeit exploriert, deren Kennzeichen die zunehmende Säkularisierung aller Daseinsbereiche ist. Was in der

politischen Philosophie des späten 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts mehr und mehr an Gewicht gewann, war, wie bereits zu zeigen versucht wurde, ein pragmatisches Streben nach politischer und ökonomischer Stabilität. Der Erfolg, den Henry mit seiner Politik hat, rechtfertigt es deshalb, in ihm einen guten, wenn nicht den ‚idealen‘ Herrscher zu sehen. In eine derartige Auffassung fließen aber Vorstellungen von einem Königtum ein, das, die fehlbare Natur des Menschen berücksichtigend, sich immer nur an einem Ideal orientieren, es aber nie erreichen kann. Henrys Regentschaft ist hiernach zwar kein Beispiel dafür, wie Königsherrschaft aussehen sollte, wohl aber eines dafür, wie sie im besten Falle aussehen kann.¹ Wenn die These, daß Henry V eine Art ‚idealen Machiavel‘ des Autors repräsentiere, auch nicht bis in die letzte Konsequenz haltbar ist,² so wird in *Henry V* doch deutlich, daß die mittelalterlichen Auffassungen vom Gottesgnadentum und göttlicher Vorsehung königlicher Herrschaft schon arg ins Wanken geraten sind. Henry ist ein Monarch, der sich in erster Linie „durch Machtbesitz, politische Kompetenz und Sorge für das Staatswohl“³ legitimieren muß. Sein Flehen um göttlichen Beistand in der Nacht vor Agincourt bleibt unbeantwortet: „When the earthly king calls for help to the heavenly king there is not even the whisper of an answer.“⁴ Zwar schreibt Henry am nächsten Tag seinen triumphalen Sieg sowie die großen Verluste auf französischer und die minimalen auf englischer Seite ganz der Unterstützung durch den christlichen Gott zu:

[...] O God, thy arm was here;
And not to us but to thy arm alone
Ascribe we all. When without stratagem,
But in plain shock and even play of battle
Was ever known so great and little loss
On one part and on th’other? Take it, God,
For it is none but thine. (4.8.107–113)

Es muß uns aber auffallen, daß dieser Gott ihm schwerlich in einem Krieg geholfen haben kann, dessen ‚Gerechtigkeit‘ im Stück immer wieder in Zweifel gezogen wird. Vielmehr kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Henry den wundersamen

¹ Vgl. Kastan, *Shapes of Time*, S. 69.

² Kastan, *Shapes of Time*, (S. 69–70) argumentiert hierzu:

Yet, were Henry intended to be his Machiavellian monarch, the soliloquy should reveal a mind conscious of the trade-off of moral excellence for effective political leadership. In fact this moment of self-revelation suggests something quite different. Though some have argued that Henry’s ‘moral sense is the servant of his policy’, the soliloquy discloses the exact reverse: Henry’s policy is always the servant of his unconditional moral sense.

Henry sei also nicht der Pragmatiker, der den Verlust der Moral um des politischen Erfolges willen hinnehme, sondern ein Idealist, der vor sich selbst einen solchen Verlust verleugnet, indem er vorgibt, nichts als den Erhalt des Friedens (!) im Sinn zu haben (S. 70).

³ Müller, „Politische Probleme in Shakespeares Königsdramen“, S. 106.

⁴ Alvin B. Kernan, „The Henriad: Shakespeare’s Major History Plays“, in: Alvin B. Kernan (Hrsg.), *Modern Shakespearean Criticism. Essays on Style, Dramaturgy, and the Major Plays*, San Diego (u. a.): Harcourt Brace Janovich 1970, S. 245–275, hier S. 275.

Ausgang der Schlacht allzu eifrig damit erklärt, daß nur Gott ihm geholfen haben kann. Offensichtlich will er sich selbst und anderen nochmals den Beweis für die Legitimität seines Eroberungskrieges liefern: Nie habe man bei einem „offnen Stoß und gleichem Spiel der Schlacht“¹ („plain shock and even play of battle“, 4.8.110), ohne daß eine Kriegslist angewendet worden sei, einen Sieg wie diesen gesehen. Das könne nur Gott bewirkt haben, und wenn er es bewirkt hat, so muß Henrys Sache gerecht sein. Wo aber eine solche Selbstversicherung notwendig erscheint, muß es ja offensichtlich Zweifel an der Rechtmäßigkeit des eigenen Tuns geben.

Daß dem so ist, kann nach all dem, was bisher über die Figur des Königs gesagt wurde, nicht mehr überraschen. Deutlich wird dies vor allem in Henrys Verhalten vor und nach der Schlacht von Agincourt. Am Morgen vor der alles entscheidenden Auseinandersetzung versucht der König in seiner Sankt-Crispian-Rede, seine Adligen und Soldaten anzustacheln, indem er sie auf die große Ehre hinweist, die sie zusammen mit ihm im Kampf erringen werden. Die Aussicht von Ehre sei überhaupt das einzige, was ihn zu seinen Handlungen antreibe:

By Jove, I am not covetous for gold,
Nor care I who doth feed upon my cost;
It earns me not if men my garments wear:
Such outward things dwell not in my desires.
But if it be a sin to covet honour
I am the most offending soul alive. (4.3.24–29)

Es ist interessant, daß Henry, um zu Ehren zu kommen, es sogar in Kauf nimmt, zum Sünder zu werden. Zumindest ließe sich dies aus seinen Worten herauslesen. Natürlich impliziert Henry in den letzten beiden Zeilen, daß es eben keine Sünde sei, nach Ehre und Anerkennung zu trachten. Dennoch verrät ihn hier, wie so oft, seine Wortwahl. Das Erlangen von Ehre ist es also, für das es sich zu kämpfen lohne. Nach der Schlacht jedoch, als sich England unverhofft als siegreich erwiesen hat, verbietet der König seinen Kriegern, mit dem Sieg zu prahlen, da die Ehre Gott allein gehöre:

And be it death proclaimed through our host
To boast of this, or take that praise from God
Which is his only. (4.8.115–117)

Der König betrachtet es nun als eine Sünde, sich mit der errungenen Ehre zu brüsten, denn er ist gewillt, im Sieg der Engländer das Resultat der Hilfe des himmlischen Herrschers, die Gunst Gottes, zu erblicken und sich somit eine Rechtfertigung zu verschaffen.

Besonders deutlich, ja geradezu explizit, wird Henrys Zweifel an der Legitimität seines Tuns aber in seinem zweiten Monolog vor der Schlacht. Der König ruft hier zuallererst nicht etwa den christlichen Gott, sondern den ‚Gott der Schlachten‘ („God of battles“, 4.1.286) an, auf daß dieser Henrys Soldaten von Furcht befreie und deren Herzen stähle. Erst dann wendet er sich an ersteren und äußert folgende aufschlußreichen Worte:

¹ Schlegelsche Übersetzung, 4.8.116.

[...] Not today, O Lord,
 O not today, think not upon the fault
 My father made in compassing the crown.
 I Richard's body have interred new,
 And on it have bestowed more contrite tears
 Than from it issued forced drops of blood.
 Five hundred poor I have in yearly pay,
 Who twice a day their withered hands hold up
 Toward heaven to pardon blood; and I have built
 Two chantries, where the sad and solemn priests
 Sing still for Richard's soul. More will I do,
 Though all that I can do is nothing worth,
 Since that my penitence comes after all,
 Imploring pardon. (4.1.289–302)

Hier, unmittelbar vor der Schlacht, in einem Augenblick äußerster seelischer Anspannung, fällt die Maske, und Henrys wahres Gesicht kommt zum Vorschein. Hier spricht er das erste Mal offen von der Schuld, die sein Vater auf sich geladen hat, und die er mit der Krone von ihm ererbt hat. Hier, im Moment der Krise, versucht er, wie Ellis-Fermor es ausdrückt, wie ein Hausierer mit seinem Gott zu feilschen,¹ und ihn darauf hinzuweisen, daß er ja viel getan habe und noch immer tue, um seine Schuld zu sühnen. Er bemerkt gar nicht, daß er sich, indem er Gott an seine Gottgefälligkeit erinnert, ganz und gar nicht gottgefällig verhält. Wenn er am nächsten Tag den Sieg eringt, so ist dies also ganz gewiß nicht darauf zurückzuführen, daß er am Abend zuvor um göttlichen Beistand gefleht hat. Obwohl man nirgends so häufig wie in diesem Stück auf den Namen Gottes stößt und obwohl sich Henry bei allem, was er sagt und tut, ausdrücklich auf den Herrn beruft, hat man – ähnlich wie in den Szenen mit den Geistlichen zu Beginn des Stücks – dennoch unablässig das Empfinden einer religiösen Kälte und Leere: Gott ist nicht mehr da. Und auch King Henry, in seinem ebenso eifrigen wie unbewußten Bemühen, ihn herbeizuwünschen, kann ihn nicht mehr zurückholen.

Dessenungeachtet kommt Henrys Flehen vermutlich aus tiefstem Herzen und ist daher nicht vorgetäuscht. Anne Barton weist zwar mit einigem Recht darauf hin, daß dem Zuschauer oder Leser ja auch in dieser Szene kein im eigentlichen Sinne *privater* Blick auf den König ermöglicht wird.² Ob es allerdings zutrifft, daß der Glaube, den Henry hier offenbart, nicht echt ist, erscheint fraglich. Wie zu zeigen versucht wurde, glaubt Henry durchaus an den christlichen Gott, und zwar ebenso wie an die christlichen Tugenden. Allerdings muß eines festgestellt werden: Es ist der *Wille* zum Glauben, der ihn schließlich auch glauben läßt. Insofern eröffnet sich uns wenigstens in dieser Szene Henrys Inneres, und zwar gleichsam auf einer höheren Ebene: Wir erfahren, was er in diesem Moment denkt und fühlt, und können, weil wir als Publikum eine

¹ Vgl. Ellis-Fermor, *Shakespeare's Drama*, S. 109: „Henry [...] will [...], in the moment of crisis, bargain with his god like a pedlar.“

² Vgl. Anne Barton, „The King Disguised. Shakespeare's *Henry V* and the Comical History“, in: Joseph G. Price (Hrsg.), *The Triple Bond. Plays, Mainly Shakespearean, in Performance*, University Park, PA; London: Pennsylvania State University Press 1975, S. 92–117, hier S. 102.

objektivere Sicht auf die Dinge haben, verstehen, *warum* er dies denkt und fühlt. Somit stellt sich auch diese Passage als Bestätigung einer epistemologischen Grundtendenz des gesamten Stückes dar: Wir erleben eine Hauptfigur, die scheinbar noch fest in tradierten Vorstellungen verwurzelt ist. Gerade aber ihre ostentative Christlichkeit macht auf die unaufhaltsame „Säkularisierung des Monarchiekonzepts“¹ in der Renaissance aufmerksam.

Das Mittel, das in *Henry V* zur Darstellung der Zwiespältigkeiten von politischer Herrschaft benutzt wird, ist Ambiguität. Die ambige Weise, in der Henrys Christlichkeit erscheint, findet ihre Entsprechung im Umgang mit einer weiteren Problematik, die ihren Ursprung in der doppelten Natur der Herrscherpersönlichkeit hat. Wie gezeigt wurde, scheint es tatsächlich so, als ob Henry es im Prozeß seiner ‚Subjektifikation‘ verstanden hätte, seinen *body natural* vollkommen im *body politic* zu sublimieren. Auf diese Weise wird er, wie Ellis-Fermor anmerkt, zu etwas, das einerseits mehr ist als ein Mensch und andererseits weniger.² Was sein Menschsein angeht, erfüllt er das Diktum elisabethanischer Staatstheoretiker, wonach der sterbliche Körper des Herrschers in seiner Funktion als Träger des sakralen Amtes des Königtums geläutert und geheiligt wird, in exemplarischer Weise. In seiner Zwienatur als Mensch und König ist Henry somit in gewisser Weise doch einheitlich. Es scheint paradox zu behaupten, daß der Mensch, der in diesem Stück so vollständig in der Rolle des Herrschers aufgeht, der in seiner Identitätsfindung als menschliches Individuum gleichsam verschwindet, letztlich doch auch als psychologische Entität thematisiert wird.³ Aber eben diese Behauptung muß aufgestellt werden. Eine Sozialpsychologie des Herrschens impliziert ja auch die Frage nach dem Menschen; und die Sublimierung des Menschen in einer öffentlichen Funktion stellt in psychologischer Hinsicht eine *tour de force* dar, die nach Ausgleich verlangt. Nichts illustriert das besser als drei Szenen im Stück: die ersten beiden Szenen im zweiten und die Brautwerbungsszene im fünften Akt.

3.4.5. *Henrys Zwienatur: Drei Szenen*

Zunächst zur ersten Szene des zweiten Aktes. Diese Szene ist deshalb von besonderer Bedeutung für das Verständnis des gesamten Dramas, weil hier vom sterbenden Falstaff berichtet wird, der ja laut der Ankündigung im zweiten Teil von *Henry IV* auch in diesem Stück wieder auftreten sollte. Als Falstaffs Page die Streitenden unterrichtet, daß sein Herr sehr krank sei und im Sterben liege, ruft die Wirtin Quickly aus: „The King has killed his heart.“ (2.1.88) Das einzige, was wir von Falstaff noch hören, ist ihr Bericht über seinen Todeskampf in der dritten Szene des zweiten Aktes. Er ist gestorben, ohne daß der Autor sein ‚Versprechen‘ eingelöst hat, ihn auch in diesem Stück erscheinen zu lassen. Über die Verstoßung Falstaffs durch King Henry wurde viel geschrieben. Für manche Kritiker ist sie der Hauptanlaß, in Henry einen berechnenden Politiker zu sehen, der seinen einzigen Freund um der Macht willen opfert. Andere, die

¹ Müller, „Politische Probleme in Shakespeares Königsdramen“, S. 106.

² Vgl. Ellis-Fermor, *Shakespeare's Drama*, S. 107.

³ Vgl. dagegen Weimann, der von einem sich in Shakespeares Dramen manifestierenden neuen, nicht länger psychologisch interessierten Bewußtsein von Widersprüchen zwischen Individuum und Gesellschaft spricht. („Society and the Individual“, S. 24.)

die Shakespearesche Historie für einen Nachfolger und eine Weiterentwicklung der früheren *morality plays* halten, sehen in Falstaff einen Charakter, der, obzwar psychologisiert, an die traditionelle *Vice*-Figur in diesen Stücken erinnert.¹ Die Lossagung von ihm stelle somit einen symbolischen Akt der Bestrafung des personifizierten Übels durch den tugendhaften, christlichen König dar, zu der dieser, ebenfalls eher einen Typ als eine Person verkörpernd, verpflichtet sei.² Franklin Newman merkt hierzu an:

If we consider the King's person as the heart and soul of the common weal, then his action also fulfills this obligation to eliminate from its body the prime representative in the play of the kind of member that might corrupt other good and honest persons. [...] Failure to cut off Falstaff would amount to a failure on the King's part to meet his obligations both to God and to his subjects.³

Die Bestrafung Falstaffs, der auch für den Durchschnittsmenschen, den ‚Everyman‘, stehe, habe daneben die Wirkung einer „ritual purgation of the audience's own inclination toward self-indulgence and surfeit.“⁴

Andere Kritiker wiederum versuchen, pragmatische Begründungen dafür zu finden, warum Shakespeare Falstaff in diesem Stück sterben läßt, ohne daß er noch einmal auf der Bühne zu sehen wäre. J. H. Walter vermutet in der Einleitung zur Arden-Ausgabe des Textes von 1954, daß Falstaff in einer originalen Version von *Henry V* erschienen sei. Shakespeare habe sich aber durch den Einspruch der einflußreichen elisabethanischen Familie der Brookes, der Nachkommen des mit der Figur des Falstaff möglicherweise identifizierbaren Sir John Oldcastle⁵, veranlaßt gesehen, die Episode aus dem Stück zu streichen.⁶ Ribner, der diese These ablehnt, ist der (recht spekulativen) Ansicht, daß Shakespeare vermutlich durchaus vorgehabt hätte, die Falstaff-Figur in das Drama zu integrieren. Allerdings habe er feststellen müssen, daß es unmöglich geworden sei, da ihr in diesem Stück keinerlei dramatische Funktion mehr zukommen könne. In der gesamten Tetralogie sei nämlich Falstaff ein im wesentlichen politischer Charakter, dessen Haltung im letzten Stück des Zyklus nun nicht mehr zur der hier vertretenen grundsätzlich affirmativen Position passen würde. Aus diesem Grunde habe der Autor die Figur des Pistol als Hauptträger der komischen Handlung aufgebaut. Diese könne nicht (wie Falstaff) direkt in Zusammenhang mit der Person des Königs gebracht werden und wirke sich deshalb nicht störend auf die politische Aussage

¹ Siehe hierzu aber die differenzierenden Anmerkungen von Cox, *Dramaturgy of Power*, S. 121–124.

² Vgl. Franklin B. Newman, „The Rejection of Falstaff and the Rigorous Charity of the King“, in: J. Leeds Barroll (Hrsg.), *Shakespeare Studies. An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews II*, Cincinnati: University of Cincinnati Press 1966, S. 153–154.

³ Newman, „Rejection of Falstaff“, S. 155.

⁴ Newman, „Rejection of Falstaff“, S. 157.

⁵ Hinsichtlich der Identifizierung Falstaffs mit der historischen Person Sir John Oldcastles vgl. Alice Lyle Scoufos, „The ‘martyrdom’ of Falstaff“, in: J. Leeds Barroll (Hrsg.), *Shakespeare Studies. An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews II*, Cincinnati: University of Cincinnati Press 1966, S. 174–191.

⁶ Walter, „Introduction“, S. xxxviii–xiv.

des Stückes aus. Es sei Shakespeare mithin letztlich nichts weiter übriggeblieben, als Falstaff, dessen Erscheinen er nun einmal angekündigt habe, sterben zu lassen.¹

Hinsichtlich der Auffassungen, wonach dem Tod Falstaffs keine tiefere Bedeutung zukomme, schreibt Ornstein:

Although we are advised by critics not to linger over the rejection of Falstaff, Shakespeare refers to it a half dozen times or more in *Henry V*, and though we are warned not to sentimentalize Falstaff's fate, Shakespeare makes the Hostess' description of Falstaff's death the only moment in the play that touches the heart.²

In der Tat sollte die Wirkung, die der Hinweis auf die Abkehr des jungen Königs von Falstaff im Stück hat, nicht unterschätzt werden. Schließlich ist Falstaff Henrys einziger wirklicher Vertrauter gewesen. Nachdem Prince Hal König geworden ist und Falstaff verstoßen hat, verliert er auch alle anderen persönlichen Freunde und Verbündete. Lord Scroop, von dessen Treue und Ergebenheit er überzeugt ist, wird sich als Verräter entpuppen. Bardolph und Nym werden gehängt. Henrys Adlige sind Berater des Königs, nicht des Menschen. Seine Offiziere dienen ihm in seiner Funktion als Repräsentant des Staates, nicht ihm als Person. Als Privatperson ist Henry völlig isoliert.

Die Verstoßung Falstaffs stellt somit den Beginn seiner privaten Vereinsamung dar, die er schließlich in seinem Selbstgespräch vor Agincourt auch mit bitteren Worten beklagt. Gleichzeitig steht Falstaff aber auch für jenes freie, ungezügeltere Leben, das auch Henry als Prince of Wales einst geführt hat. Er ist die Inkarnation der Ausschweifung und der Zügellosigkeit. Deshalb bleibt Henry, der sich nicht nur durch den Willen zur Macht auszeichnet, sondern auch durch die Einsicht in die Notwendigkeit, daß er den ihm entgegengebrachten Erwartungen entsprechen und das Land nach bestem Wissen und Gewissen regieren muß, auch kaum eine andere Wahl, als Falstaff zu verstoßen. Indem er dies tut, löst er sich von seinem früheren Leben und ordnet sich den Zwängen des Machtausübens unter. Da er das eine will, muß er das andere lassen. Der Akt der Verstoßung kommt somit der Austreibung des „offending Adam“ gleich. Mit Falstaff stirbt in Henry aber auch die letzte Möglichkeit zur Menschlichkeit.³

Die zweite Szene des zweiten Aktes, die Verräterszene, muß im Zusammenhang mit Henrys doppelter Natur ebenfalls genauer untersucht werden. Wentersdorf vertritt die Ansicht, daß diese Szene in erster Linie Henrys zweifelhaften Anspruch auf die englische Krone in Erinnerung rufe.⁴ Der Grund, warum Cambridge, Scroop und Grey gegen Henry konspirieren, sei nämlich ihr Glaube, der rechtmäßige Thronerbe sei Edmund Mortimer. Wie in den vorhergehenden Stücken der Tetralogie mehrfach expliziert wird, war Mortimer von Richard II. als Nachfolger bestimmt worden und hatte deshalb in der Tat eher einen Anspruch auf die Krone als Heinrich V., der Sohn eines Mannes, dem der Ruch des Usurpators anhaftete. Außerdem bedeutete die in Shake-

¹ Vgl. Ribner, *English History Play*, S. 183.

² Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 201.

³ Vgl. Ribner, *English History Play*, S. 172. Hierzu auch Claire McEachern, „*Henry V* and the Paradox of the Body Politic“, in: *Shakespeare Quarterly* 45, 1994, S. 33–56, hier S. 46–47.

⁴ Wentersdorf, „Conspiracy of Silence“.

speares Stück vom Archbishop of Canterbury eingeklagte Vererbung der Krone über die weibliche Linie,¹ daß Edmund, der Enkel Philippa Mortimers und Urenkel Lionels, des Herzogs von Clarence, nicht aber Heinrich der rechtmäßige Erbe war. Lionel war nämlich der zweite und Heinrichs Großvater, Johann von Gaunt, der dritte Sohn Edwards III. Die Anrechte wären somit, entsprechend den Auffassungen von der direkten Vererbung, über Lionels Nachfahren auf die Mortimers gekommen. Wentersdorf weist darauf hin, daß die Motive des historischen Richard, Grafen von Cambridge, freilich nicht selbstlos gewesen seien. Cambridge hätte als Cousin König Heinrichs und Ehemann Anne Mortimers, der Schwester Edmunds, im Falle eines Erfolgs der Verschwörung Chancen gehabt, selbst in die Nähe des höchsten Amtes im Staate zu rücken, da sein Schwager kinderlos war und alles darauf hindeutete, daß er es auch bleiben würde.²

Das Motiv, welches der Chorus in Shakespeares Drama den drei Edelleuten für den Verrat an ihrem König unterstellt, eine von Frankreich in Aussicht gestellte reiche Belohnung, erscheint also sehr fragwürdig. Allerdings weist die Wahl des Ausdrucks („treacherous crowns“, 2.0.22, was von Schlegel passend mit „falsche Kronen“ übersetzt wird und was die Assoziation von Königskronen aufkommen läßt) schon auf die wahren Beweggründe der Verschwörer hin. Eine Andeutung macht auch der Earl of Cambridge, der Kopf der Verschwörerbande, nach seiner Verhaftung:

For me, the gold of France did not seduce,
Although I did admit it as a motive
The sooner to effect what I intended. (2.2.155–157)

Abgesehen vom Wortspiel des Chorus und der dunklen Anspielung Cambridges wird in Shakespeares Stück aber über die tatsächlichen Motive der Verschwörer Stillschweigen bewahrt, was Wentersdorf – wie bereits bemerkt – dazu veranlaßt, von einer „conspiracy of silence“ zu sprechen. Wentersdorf ist beizupflichten, wenn er erklärt, daß es Shakespeare nicht darum zu tun gewesen sein kann, Henry als idealen König zu schildern und zu versuchen, dem Publikum dessen dynastischen Makel zu verheimlichen. In den vorhergehenden Stücken der Lancaster-Tetralogie und auch in der York-Tetralogie wird der Thronanspruch der Mortimers mehrfach erwähnt; die Elisabethaner ha-

¹ Vgl. hierzu Coppélia Kahn, *Man's Estate. Masculinity and Identity in Shakespeare*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1982, S. 79. Kahn erklärt:

Henry bases his claim to the French crown on the Salic Law, which forbids inheritance through the female and thus expresses the principle underlying masculine identity in the two tetralogies: men are defined by other men, not by women.

Hier handelt es sich um einen offenbar ideologisch präjudizierten, fahrlässigen Umgang mit dem Text: Henry begründet seine Ansprüche eben *gerade nicht* mit dem Salischen Gesetz, sondern mit dessen Ungültigkeit. Die französische Krone falle ihm über seine Urgroßmutter, Isabella von Frankreich, zu, einer *Frau*, die in das Haus Plantagenet eingeheiratet hatte. Vgl. den Kommentar der Arden-Ausgabe zu 1.2.12, S. 130.

² Wentersdorf zitiert hier Holinshed. Diesem zufolge war Mortimer „for diuerse secret impediments, not able to haue issue.“ Vgl. Wentersdorf, „Conspiracy of Silence“, S. 275, sowie Holinshed, *Third Volume of Chronicles*, S. 548/2/72–549/1/8.

ben darüber hinaus ohnehin um diesen Anspruch gewußt.¹ Wenn es das Ziel des Autors gewesen wäre, die Herrscherfigur in *Henry V* zu idealisieren, so hätte er die Szene sogar wahrscheinlich besser ganz weggelassen, wie es übrigens Lawrence Olivier in seiner Filmversion des Stückes denn auch getan hat.

Wentersdorf argumentiert nun wie folgt. Die ‚Verschwörung des Schweigens‘ äußere sich darin, daß nicht nur der König selbst, sondern auch seine zu Beginn der Szene auftretenden Ratgeber sich sowohl über die wahren Beweggründe der Komplotteure als auch über deren politischen und gesellschaftlichen Rang (Cambridges Verwandtschaft mit dem König, Scroops Amt als Lordschatzmeister und Greys Mitgliedschaft im Geheimen Staatsrat) ausschweigen. Das sei ein Anzeichen dafür, daß zwar nicht der Autor des Stückes, wohl aber dessen Figuren, der König und seine Vertrauten, darauf bedacht sind, keinerlei öffentliche Zweifel an der Legitimität von Henrys Regentschaft aufkommen zu lassen. Da aber der Zuschauer wisse (zumindest der zeitgenössische), wie es um diese wirklich bestellt sei, bewirke die große Verschwörung des Schweigens bei ihm das Gegenteil von dem, was sie bei den im Drama dargestellten Untertanen Henrys bewirken soll. Dem Zuschauer (zumindest dem kritischeren unter den zeitgenössischen) werde es hier wie auch anderswo im Stück möglich, die Ambiguität der Herrscherfigur zu erfassen.

Diese Deutung ließe sich in Einklang mit dem bringen, was hier bisher über den König gesagt worden ist. In der Tat ist Henry ja eine Figur, die sich vor allem durch die Fähigkeit zur Verschleierung von ungelegenen Tatbeständen und zur Verdrängung von Selbstzweifeln auszeichnet. Allerdings steht Wentersdorfs Argumentation etwas Wesentliches entgegen. An der Konspiration des Schweigens nehmen nämlich auch die Verschwörer gegen Henrys Leben selbst teil. Auch Cambridge, Scroop und Grey sagen nichts über ihre wahren Motive. Im Gegenteil, sie äußern sogar noch Erleichterung, daß ihr schändliches (und schädliches) Ansinnen entdeckt worden ist, noch bevor es ausgeführt werden konnte. Die oben zitierte Rede Cambridges auf seine Ergreifung hin lautet weiter:

But God be thanked for prevention,
Which I in sufferance heartily will rejoice,
Beseeching God and you to pardon me. (2.2.158–160)

Scroop sagt:

Our purposes God justly hath discovered,
And I repent my fault more than my death,
Which I beseech your highness to forgive,
Although my body pay the price of it. (2.2.151–154)

Und Grey scheint geradezu beglückt:

¹ In *1 Henry VI* beispielsweise wird Richard Plantagenet, der Sohn des hingerichteten Richard, Earl of Cambridge von Edmund Mortimer über die Genealogie, seine eigenen und Cambridges Ansprüche sowie über die wahren Hintergründe für Cambridges Verschwörung unterrichtet und schließlich als Erbe (implizit auch als Thronerbe) bezeichnet: „Thou art my heir; the rest I wish thee gather: / But yet be wary in thy studious care.“ (*1 Henry VI*, 2.5.96–97). Vgl. auch Wentersdorf, „Conspiracy of Silence“, S. 275–279.

Never did faithful subject more rejoice
 At the discovery of most dangerous treason
 Than I do at this hour joy o'er myself,
 Prevented from a damned enterprise.
 My fault, but not my body, pardon, sovereign. (2.2.161–165)

Wenig überzeugend ist Wentersdorfs Spekulation, der zufolge die Verräter zugeben, daß Geldgier sie getrieben habe, weil sie Rücksicht auf ihre Frauen und Kinder nehmen wollen, die all ihres Hab und Gutes sowie ihrer Titel beraubt zurückbleiben müssen.¹ Aus Rücksicht auch würden sich die Attentäter zu „less than convincing protestations of joy“² hinreißen lassen:

In such a situation, it would be folly of the worst sort for the plotters to antagonize the king still further by reminding the “world” that he is the son of a usurper, and that Cambridge’s young son has a clearer legal claim to the throne than the incumbent. The conspirators remain silent on this point because they do not want to jeopardize the survival of their families: they hope that the king will acknowledge their restraint by mitigating the almost inevitable suffering of their innocent wives and children.³

Wie tiefempfunden die Freude der Verräter über ihre Entlarvung ist, entzieht sich natürlich der Beurteilbarkeit. Ihre sich in Bälde im Witwenstand befindlichen Frauen und deren dann halbverwaisten Kinder ins Spiel zu bringen, erscheint jedoch eher unplausibel. Zumal Wentersdorf selbst darauf hinweist, daß in anderen Historien und auch in den beiden Teilen von *Henry IV* Rebellen üblicherweise bemüht sind, ihre Motive als edel darzustellen. Wieso sollten die Verräter in *Henry V* mehr Rücksicht auf ihre Familien nehmen, als sie es in anderen Stücken zu tun gewohnt sind?⁴

Die Verräterepisode erfüllt an dieser Stelle vermutlich nur zum Teil die Funktion, dem Publikum noch einmal den schwachen Thronanspruch Henrys vor Augen zu führen. Obgleich natürlich auch das eine ihrer Wirkungen ist, scheint sie vornehmlich einem anderen Zweck zu dienen. Der Grund für diese Annahme liegt in einer auffälligen Merkwürdigkeit dieser Szene, die Wentersdorf sich nicht erklären kann. Sie besteht darin, daß in der Unterhaltung Exeters, Bedfords und Westmorelands zu Beginn der Szene der Earl of Cambridge, der ja immerhin nicht nur die höchste soziale Position

¹ Vgl. Wentersdorf, „Conspiracy of Silence“, S. 280.

² Wentersdorf, „Conspiracy of Silence“, S. 271.

³ Wentersdorf, „Conspiracy of Silence“, S. 280.

⁴ Überzeugender ist übrigens Holinsheds Interpretation:

And therefore (as was thought) he [the Earl of Cambridge] rather confessed himselfe for need of monie to be corrupted by the French king, than he would declare his inward mind, and open his verie intent and secret purpose, which if it were espied, he saw plainlie that the earle of March should haue tasted of the same cuppe that he had drunken, and what should haue come to his owne children he much doubted. Therefore destitute of comfort & in despaire of life to saue his children, he feined that tale, *desiring rather to saue his succession than himselfe*, which he did in déed: for his sonne Richard duke of Yorke not priuilie but openlie claimed the crowne, and Edward his sonne both claimed it, & gained it [...]. (*Third Volume of Chronicles*, S. 549, 1/8–21, meine Hervorhebung)

unter den Konspirateuren innehat, sondern offenbar auch der Organisator des Attentats ist, gar nicht erwähnt wird. Die Rede ist lediglich von Lord Scroop of Masham:

[...] but the man that was his bedfellow,
Whom he hath dulled and cloyed with gracious favours,
That he should for a foreign purse so sell
His sovereign's life to death and treachery! (2.2.8–11)

Offensichtlich liegt der Akzent hier tatsächlich auf dem Umstand, daß Henry in dieser Szene von jemandem verraten wird, der sein Freund gewesen ist. Wie schon in einem der vorigen Abschnitte erwähnt, fällt es schwer, dem König die persönliche Distanz abzunehmen, die er zum Ausdruck bringen möchte, als er die Verräter zum Tode verurteilt (vgl. S. 105). Seine lange, mehr als sechzig Verse beanspruchende Rede, die der Verhaftung Scroops, Greys und Cambridges vorangeht, deutet auf etwas anderes hin. Zweifellos inszeniert der König die Überführung der Verräter auf theatralische Weise, um sich der Welt in einem günstigen Licht zu präsentieren, und daß er den betrunkenen Majestätsbeleidiger als Mittel benutzt, um die drei heuchlerischen Verräter moralisch zu entblößen, stimmt nachdenklich. Seine Enttäuschung über Scroops Abfall ist jedoch echt. In der besagten Rede sind nur wenige Worte ausschließlich Cambridge gewidmet, gar nur eine oder zwei Zeilen Grey. Der weitaus größte Teil ist an Scroop adressiert. Zu Cambridge und Grey sagt er:

[...] My Lord of Cambridge here,
You know how apt our love was to accord
To furnish him with all appertinents
Belonging to his honour; and this man
Hath for a few light crowns lightly conspired
And sworn unto the practices of France
To kill us here in Hampton. To the which
This knight, no less for bounty, bound to us
Than Cambridge is, hath likewise sworn. (2.2.85–93)

Henry spricht im offiziellen Duktus zu den beiden. Auf seine eigene Person bezieht er sich unter der Verwendung des königlichen ‚Wir‘. Er erscheint ganz als Amtsträger, der mit dem heiligen Amt des Königtums verschmolzen ist. Das geplante Attentat auf den König stellt sich als Angriff auf den gesamten Staat und auf dessen Sicherheit dar. Selbstverständlich spiegelt Cambridges Ansinnen, die Krone zu erlangen, auch ohne explizite Nennung das wider, was Henry selbst in Frankreich zu tun gewillt ist.¹ Und selbstverständlich ist der König aus Rücksicht auf seinen eigenen zweifelhaften Status darauf aus, das wahre Motiv Cambridges unerwähnt zu lassen. Vielmehr soll es so aussehen, als habe dieser aus purem Besitzstreben gehandelt. Jedoch ist all dies herauszustellen nicht die einzige dramatische Funktion dieser Szene. Im weiteren Verlauf der Ansprache fällt nämlich folgendes auf: Der Ton wechselt jäh, als sich Henry an Scroop wendet. Er spricht nicht mehr im *pluralis majestatis*, sondern verwendet die erste Person Singular. Scroop adressiert er mit ‚thou‘, wie es im Frühneuenglischen unter Vertrauten üblich war. Seine Rede wird persönlich; sie verrät tiefe Verletztheit:

¹ Vgl. hierzu Abschnitt 3.5.1: „Der Chorus und die Technik der ‚dramatischen Spiegelung‘“, S. 125.

[...] But oh,
 What shall I say to thee, Lord Scroop, thou cruel,
 Ingrateful, savage and inhuman creature,
 Thou that didst bear the key of all my counsels,
 That knewst the very bottom of my soul,
 That almost mightst have coined me into gold
 Wouldst thou have practised on me for thy use? (2.2.93–99)

In dieser Rede tritt uns Henry als jemand gegenüber, unter dessen Maske sich ein Mensch verbirgt. Hier erleben wir ihn in nicht mehr unterdrückbarer, tiefer Verzweiflung. Denn hier, in dieser Szene, wird ein für allemal deutlich, daß er als König dazu verdammt ist, einsam zu bleiben.

Die Szene stellt einen Wendepunkt dar. In der Tat vergleicht Henry den Verrat Scroops sogar mit dem Sündenfall:

[...] I will weep for thee,
 For this revolt of thine, methinks, is like
 Another fall of man. [...] (2.2.140–142)

Dieser Sündenfall ist Beweis dafür, daß es zwischen dem König und einem Untertanen kein Verhältnis geben kann, das von Gleichheit und Freundschaftlichkeit geprägt ist. Zu unterschiedlich sind sie in ihrer Natur. Während dieser ein Mensch bleiben darf, hört jener, in der Verschmelzung von Amt und Person zu einem als sakral empfundenen Wesen, auf, Person zu sein. Eine Verletzung des Königs trifft deshalb niemals einen Menschen, sondern immer etwas Größeres, Übermenschliches. Es ist der Staat, auf den sie sich in erster Linie auswirkt.¹ Dessen scheint sich Henry hier endgültig bewußt zu werden.

Es ist anzunehmen, daß Scroops Verrat sich auch gar nicht gegen den Menschen und Freund richtete, sondern gegen die Inkarnation des politischen Körpers des Königtums in einem natürlichen. Die einzige Erklärung, die Wentersdorf dafür findet, warum Lord Scroop (der auch historisch tatsächlich ein enger Vertrauter und loyaler Freund Heinrichs V. war) an der Verschwörung teilgenommen hat, scheint richtig zu sein. Wentersdorf vermutet in Scroop einen „political idealist“², der an der Legitimität von Henrys Königtum (berechtigte) Zweifel hatte und demjenigen auf den Thron verhelfen wollte, den er für den rechtmäßigen Herrscher hielt. Wenngleich diese Deutung sicherlich den engen Rahmen, den Shakespeare der Figur von Lord Scroop gibt, zu sprengen droht, läßt sich doch eines sagen: So sehr Henry sich durch den Verrat persönlich auch verwundet fühlen mag, der Anschlag richtete sich nicht gegen ihn als Menschen. In seinem Amt wird er gar nicht mehr als Mensch wahrgenommen, noch nicht einmal von seinem Freund. Folglich kann Henry auch nur als Herrscher, als Vollstrecker des Staatswillens agieren. Wenn er Scroop bestraft, so ist dies die Bestrafung eines Verbrechens gegen die staatlichen Interessen, und zwar auch dann, wenn Henry sie in seinem Innersten, insgeheim und un- bzw. halbbewußt, als Bestrafung für Scroops Untreue seiner Person gegenüber beabsichtigen mag. Der auf den ersten Blick selbstgerecht er-

¹ Vgl. hierzu auch Schruff, *Herrschergestalten*, S. 25–28.

² Wentersdorf, „Conspiracy of Silence“, S. 284.

scheinenden Behauptung Henrys, er suche keine Rache für seine Person (2.2.175), liegt eine tiefere Wahrheit zugrunde: Persönliche Rache *kann* er gar nicht nehmen. Seine Handlungen sind immer Handlungen des Staates. Doch auch die Verräter selber scheinen zu erkennen, daß ihre Tat nicht den Amtsträger des höchsten Amtes im Staat getroffen haben würde, sondern den Staat selbst. Sie äußern nach ihrer Ergreifung Reue für ihr Handeln, da ihr Umsturzversuch die Sicherheit des Staatsgebildes gefährdet hätte.

Die Verräterszene hat, wie zu zeigen versucht wurde, also vorrangig Bedeutung für die Darstellung des Königs als einer Figur, die von der Öffentlichkeit nicht als Mensch wahrgenommen werden kann.¹ Henry wird uns als eine ihrer Privatsphäre beraubte Person gezeigt. Seine Handlungen, auch wenn sie durch menschliche Gefühle motiviert sein mögen, werden als politische Handlungen, als Repräsentation des Staatswillens interpretiert, und zwar nicht nur von Henrys Untertanen, sondern auch von ihm selbst. Eine ähnliche Funktion hat die Brautwerbungsszene. Der letzte Akt und insbesondere die „wooing scene“ sind in der Kritik schon immer heftig umstritten gewesen. Lance Wilcox will die Tendenz bemerken, daß jene, die Henry als perfekten christlichen Herrscher bewundern, die letzte Szene des Stückes häufig ablehnen. Diejenigen, die eine kritische Sicht auf Henry unterhalten, würden die Szene hingegen meistens als gelungen schätzen.² Sollte dies zutreffen, so kommen derartige Wertungen vermutlich deshalb zustande, weil Henry in der Brautwerbungsszene scheinbar als Mensch auftritt. Für die einen schmälert das wohl die Übermenschlichkeit des christlichen Herrschers und gereicht dem Stück aus ihrer Perspektive zum Nachteil; für die anderen relativiert es den Eindruck machiavellistischer Monstrosität der Titelfigur, wodurch sie erträglicher wird. Der König erscheint hier als „lovely bully“, als der er ja auch von Pistol bezeichnet wird. Daß der Lesart der Menschlichkeit durchaus eine andere gegenübersteht, die die machiavellistische Natur Henrys bestätigt, wurde schon angedeutet. Auch hier ist die Figurenzeichnung ambig. Durch diese Ambiguität wird allerdings wiederum eine komplexere Sicht auf den König ermöglicht. Die Szene ist integraler Bestandteil des Stückes; und Johnsons Meinung, wonach es dem Autor von *Henry V* im letzten Akt endgültig an dramatischem Stoff mangle³ und ihm nichts weiter einfallt, als dem Drama ein Ende zu geben, wie es traditionellerweise in Komödien anzutreffen ist, läßt sich auf seine einseitige Sichtweise und damit auf eine Verkennung der Wirkungsintentionen, die Shakespeare hier verfolgt, zurückführen. Die letzte Szene kann nicht einfach nur als von der patriotischen Art der Darstellung eines glorreichen Abschnittes der englischen Geschichte gefordertes *happy ending* bezeichnet

¹ Coursen und Holderness hingegen sehen in dieser Szene vor allem eine Bestätigung von Henrys Manipulationskunst. Indem der König über die wahre Motivation der Verschwörer den Mantel des Schweigens breitet, und sie statt dessen als von Frankreich gedungene Mörder ausgibt, gelinge es ihm, alle politischen Probleme – darunter die Frage von Loyalität und Opposition – auf eine einzige Dimension zu reduzieren: seinen Frankreichfeldzug. Vgl. Coursen, *Leasing Out of England*, S. 171–172, und Holderness u. a., *Play of History*, S. 72.

² Vgl. Lance Wilcox, „Katherine of France as Victim and Bride“, in: *Shakespeare Studies* 17, 1985, S. 61–76, hier S. 75–76.

³ Johnson, *Johnson on Shakespeare*, S. 210. Siehe auch S. 87.

werden. Sie ist mehr als lediglich ein „audience-pleaser“¹. Zieht man nämlich die Vielschichtigkeit des Stückes in Betracht, eröffnet sich eine Perspektive auf den Schlußaufzug, die es uns ermöglicht, enge Bindungen zwischen ihm und den ihm vorangehenden Szenen wahrzunehmen. Dabei ist die Tatsache, daß die Handlungssequenzen des Stückes mit einer Hochzeit enden, von besonderer Bedeutung. Bevor dies erörtert wird, soll zunächst jedoch erst einmal untersucht werden, inwieweit sich in Henrys ‚Brautwerbung‘ eine Kontinuität seines Charakters manifestiert und wie sich diese Sequenz in das Stück als Ganzes einfügt.

Wie sich bisher herausgestellt hat, ist King Henry ein Mensch, der sich überaus erfolgreich als Herrscher inszeniert. Diese öffentliche Inszenierung geht aber auf Kosten jeglicher Privatsphäre ebenso wie auf Kosten echter Sozialkontakte. Falstaff, der Begleiter aus Henrys Jugendzeit, wurde verstoßen und stirbt, Bardolph und Nym werden hingerichtet, Lord Scroop konspiriert gegen Henry. Der König ist ein einsamer Mensch. Am Ende des Dramas hat er keinen einzigen wirklich Vertrauten mehr, alle sind ihm im Verlaufe der Handlung verloren gegangen, und zwar in dem Maße, wie er politisch immer erfolgreicher wurde. Diese Einsamkeit muß, wenn nicht verdrängt, so doch kompensiert werden. Dies gelingt Henry erstaunlich gut. Nur in Momenten der Krise (wie in der Nacht vor Agincourt) dringt ihm ins Bewußtsein, daß das Herrschen seinen Preis hat. Auch die Brautwerbungsszene läßt sich als ein solcher Kompensationsversuch lesen. Daß es nicht stürmische Liebe zu Katherine of France ist, die ihn in den Krieg führt, steht ja ohnehin von Anfang an fest; und im Chorus zum dritten Akt erfährt das Publikum, daß der französische König Henry seine Tochter offeriert hat, einschließlich einer Mitgift, nämlich „some petty and unprofitable dukedoms“ (3.0.31) – ein Angebot, das nicht zu gefallen vermag. Zwar avanciert Katherine im fünften Akt plötzlich zu Henrys „[...] capital demand, comprised / Within the fore-rank of our articles“ (5.2.96–97), aber das hat, wie leicht ersichtlich, vor allem dynastische Gründe. Mit Katherine will er nämlich einen Thronfolger zeugen und seine Anrechte auf die französische Krone erneuern. Katherine ist ein Teil, wenn auch ein wertvoller, der Kriegsbeute. Henry wird sie ehelichen, ob sie will oder nicht. Folglich wäre es vollkommen überflüssig, ihr den Hof zu machen, als hinge von ihrer Antwort das Zustandekommen der Hochzeit ab. King Henry weiß, ebensogut wie Katherine selbst, daß ihr gar nichts anderes übrig bleiben wird, als die politischen Tatsachen anzuerkennen und sich den Gegebenheiten zu fügen.²

Dessenungeachtet beginnt Henry, sobald sich der französische König mit seinen Beratern zurückgezogen hat, um noch einmal in Ruhe über die Vertragsklauseln nachzudenken, die Prinzessin in Worten der Verliebtheit kunstvoll und charmant zu umwerben. Man könnte glauben, es sei ihm wirklich darum zu tun, die Liebe Katherines zu erringen. Und dieser Eindruck ist auch gar nicht grundsätzlich falsch. Marilyn Williamson merkt hierzu an: „[T]he courtship is play-acting or role-playing about a settled issue.“³ Die Manier, in der Henry sich um Katherine bemüht, entspricht voll und ganz

¹ Vgl. Marilyn L. Williamson, „The Courtship of Katherine and the Second Tetralogy“, in: *Criticism* 17, 1975, S. 326–334, hier S. 327.

² Vgl. hierzu auch Howard/Rackin, *Engendering a Nation*, S. 3–10 u. S.196–201

³ Williamson, „Courtship of Katherine“, S. 328.

der traditionellen Art und Weise, in der ein Mann die Frau, die er liebt und die er heiraten möchte, umwirbt. Und Katherine reagiert auf diese Werbung ganz so, wie es junge Frauen, die einen Heiratsantrag bekommen, gewöhnlich tun (bzw. wie sie es zu Shakespeares Zeiten üblicherweise taten und wie es von ihnen erwartet wurde): Sie ziert sich ein wenig, sagt dann aber im Prinzip zu, indem sie äußert, sie wolle das tun, was ihr Vater wünscht.

Dieses Rollenspiel sieht wie eine gewöhnliche Brautwerbung aus. Und gerade das scheint es zu sein, worauf es Henry ankommt. Sicherlich könnte man annehmen, daß Henry hier wieder aus pragmatischen Gründen handelt: Eine Zweckehe wird natürlich angenehmer, wenn sie nicht gegen den Willen des Partners zustande kommt, wenn in ihr Zuneigung oder sogar Liebe gedeiht. Henrys Bemühungen dahingehend sind also durchaus begreiflich. Abgesehen davon, daß ihn die errungenen Siege wohl in ein Hochgefühl versetzt haben, woraus sich seine gelöste Stimmung erklärt, mag diese konventionelle Brautwerbung aber auch der halbbewußte Versuch sein, sich als Mensch zu fühlen wie andere Menschen auch. Indem er der Prinzessin den Hof macht, versucht er sich darüber hinwegzutäuschen, daß sie zu heiraten Bestandteil des Vertrages ist, der zwischen England und Frankreich geschlossen wird. Auf diese Selbstrechtfertigungsstrategie läßt auch die Tatsache schließen, daß Henry sich einer Sprache bedient, die die Umworbene nur unvollkommen verstehen kann:

[...] Shakespeare has been at pains to emphasize the fact that she [Katherine] cannot understand much of what Henry says, and so we can only conclude that his long, persuasive speeches are as much self-justification, given for his own benefit to rationalize his action, as they are made to affect his future queen.¹

Wie bemüht Henry es angeht, Katherines wahren Status – und damit seinen eigenen – vor sich zu verbergen, wird deutlich an der Intensität und Suggestivität, mit der er ihr einreden will, daß sie ihn liebe, ebenso wie an dem Eifer, den er daransetzt, seine Liebe zu ihr herauszustellen.

KING [...] But Kate, dost thou understand thus much English? 'Canst thou love me?'
 KATHERINE I cannot tell.
 KING Can any of your neighbours tell, Kate? I'll ask them. Come, I know thou lovest me, and at night, when you come into your closet, you'll question this gentlewoman about me; and I know, Kate, you will to her dispraise those parts in me that you love with your heart: but, good Kate, mock me mercifully, the rather, gentle Princess, because I love thee cruelly.
 [...] (5.2.191–200)

„Cruelly“ schafft hier nicht nur einen Kontrast zu „mercifully“², sondern verdeutlicht auch Henrys innere Anstrengung, mit der er sich zu dieser Liebe zwingt. Und auch hier ist der König erfolgreich. Es besteht wenig Grund, an der Echtheit seiner Empfindungen zu zweifeln. Es ist nicht so, daß er die Prinzessin belügt und er ihr Liebe heuchelt, wo nur pragmatische Erwägungen ihn treiben. Er *will* diese Liebe, weil er sich nach dem Menschsein sehnt.

¹ Williamson, „Courtship of Katherine“, S. 332.

² Vgl. Kommentar der Arden-Ausgabe zu 5.2.200, S. 359.

Insofern haben wir es in dieser letzten Szene mit einem Henry zu tun, wie wir ihn schon aus den vorhergehenden Aufzügen kennen, nämlich mit einem die unangenehmen Seiten seines Daseins verdrängenden und daher psychisch kerngesund und daher wiederum starken und erfolgreichen jungen Mann, der für das Amt des Königtums geradezu prädestiniert erscheint. Das Verhalten des Königs evoziert zwar zunächst zwei sich ausschließende, wahrhaft ambige Interpretationen: Anrührende Humanität steht kaltem Pragmatismus gegenüber. Auf höherer Ebene löst sich diese Ambiguität aber zugunsten eines komplexeren Verständnisses von Henrys konfliktreicher Menschlichkeit auf.¹ Dies wäre eine weitere Funktion der ambigen Figurenzeichnung in *Henry V*. Durch die ambige Darstellungsweise erweist sich das Drama auch hier – ganz im Sinne von Altman – als moralisch explorativ.

3.5. Ambiguität auf struktureller Ebene

Literarische Ambiguität kann auf verschiedenen Ebenen eines Textes angesiedelt sein. Im letzten Abschnitt wurde das Phänomen der Ambiguität in *Henry V* vornehmlich auf der Ebene der Figurencharakterisierung, und zwar besonders im Hinblick auf die Titelfigur, erörtert. In diesem Drama erweist sich jedoch nicht nur die Figur des Herrschers als ambig gezeichnet. Ambiguität der Darstellung findet sich auch in der größeren Textstruktur. Natürlich muß eingeräumt werden, daß die verschiedenen Ebenen eines Textes und damit auch die jeweiligen Elemente literarischer Ambiguität gegenseitig aufeinander Einfluß nehmen. Die Strukturierung des Textes von *Henry V* in Chorus- und Handlungspassagen, das Arrangement der primären und sekundären Handlungsabläufe oder die szenische Aufteilung beispielsweise haben auch direkte Auswirkungen auf die Figurencharakterisierung. Dennoch soll die unter Umständen künstlich anmutende Trennung in verschiedene ‚Ambiguitätsebenen‘ aufrechterhalten werden, um zu zeigen, daß Ambiguität auf den unterschiedlichen Ebenen des Textes auch unterschiedliche Funktionen hat, die sich im Falle von *Henry V* gewissermaßen in konzentrischen Kreisen übereinanderlegen. Während die ambige Figurendarstellung in *Henry V* auf die sozialpsychologischen Probleme des Herrschens, auf die unterdrückte Menschlichkeit der Herrscherfigur und auf die Existenz bestimmter vorgefertigter Rollenmuster innerhalb sozialer Strukturen aufmerksam machen, weitet die strukturelle Ambiguität des Dramas seinen Horizont noch mehr aus. Wie dies geschieht und welches Resultat dadurch erzielt wird, soll im folgenden erläutert werden.

3.5.1. Die Rolle des Chorus

Will man untersuchen, wie sich in *Henry V* auf struktureller Ebene Ambiguität etabliert, muß man sich vor allem der Chorusfigur widmen. Die Existenz des Chorus in *Henry V* ist in der Rezeptionsgeschichte des Dramas immer wieder als eines der auffälligsten Phänomene behandelt worden. Zwar finden sich auch in anderen Shakespeare-Stücken chorusartige Prologe oder Epiloge, in keinem jedoch wird das Bühnengeschehen durchgängig von einer außerhalb der eigentlichen Handlung stehenden, narrativen Instanz strukturiert, kommentiert und interpretiert. Es kann kaum verwundern, daß sich

¹ Vgl. hierzu auch Mittelbach, „Figur des Königs“. Weiterhin Amy Lynch, „Henry V: Majesty and the Man“, in: *The Upstart Crow* 4, 1982, S. 35–40.

sich der allgemeine Dissens über *Henry V* auch in der Einschätzung des Chorus manifestiert. Die dramatische Handlung des Stückes und die Chorussequenzen stehen ja in enger Wechselbeziehung. Je nach der bevorzugten Lesart des Textes sind letzteren mit hin sehr verschiedene Funktionen zugesprochen worden. Umgekehrt sind aus der Beurteilung des Chorus natürlich auch Wertungen des Stückes an sich abgeleitet worden. Die Auffassung, daß Shakespeare vorgehabt habe, die Figur Henry V in heldenepischer Manier darzustellen, hat dabei immer eine große Rolle gespielt. In diesem Zusammenhang pflegt den betreffenden Kritikern die schon im Prolog wahrnehmbare ‚Entschuldigungsattitüde‘ des Chorus aufzufallen. Bereits in den ersten Versen wird ja die angebliche Unangemessenheit der Bühne für das Staatsspektakel beklagt. Der Chorus beschwört nicht nur das Erscheinen einer Feuermuse herauf, die Inspiration spende, sondern wünscht sich auch ein Königreich als Bühne, Fürsten, die agieren und Monarchen, um „der Szene Pomp zu schauen“¹. Nur wenn diese Bedingungen erfüllt wären, ließe sich der Stoff in würdiger Weise darbieten, nur dann könnte sich das Heroische der Handlung sowohl in der Darstellung durch Akteure als auch in der Wahrnehmung durch das Publikum voll entfalten und würde entsprechend honoriert. Nur dann könnte also ein Bild von Henry entstehen, das der Wirklichkeit entspräche, und nicht ein verkleinertes und verfälschtes. Das Stück beginnt mit den Zeilen:

O for a muse of fire, that would ascend
The brightest heaven of invention,
A kingdom for a stage, princes to act,
And monarchs to behold the swelling scene!
Then should the warlike Harry, like himself,
Assume the port of Mars, and at his heels,
Leashed in like hounds, should famine, sword and fire
Crouch for employment. [...] (Prologue, 1–8)

Das Anrufen einer Feuermuse ist hier von besonderer Bedeutung. Feuer, als das edelste der vier Elemente, steht für Reinheit und Lauterkeit. Es hat darüber hinaus religiöse Konnotationen. Das, was der Chorus dem Publikum schildern will, wird so gleich zu Anfang in den Rang göttlicher Wahrheit gehoben. Das erste Wort des Stückes aber ist „O“; es steht gleichsam ikonisch für das „wooden O“ des Theaterhauses, dem Ort der Aufführung. Hier sind die Voraussetzungen für die Evokation eines den Vorstellungen des Chorus entsprechenden Bildes von Henry und seinen Taten eher ungünstig. Der Chorus entschuldigt sich und appelliert an die Einbildungskraft der Zuschauer, an deren Phantasie, die allein die Unvollkommenheiten des Theaterspiels zu überflügeln vermag:

[...] But pardon, gentles all,
The flat unraised spirits that hath dared
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object. Can this cockpit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?

¹ Schlegelsche Übersetzung, Prolog, 4.

O pardon, since a crooked figure may
 Attest in little place a million,
 And let us, ciphers to this great account,
 On our imaginary forces work. (Prologue, 8–18)

Der Chorus soll dieser Phantasie als ein Führer dienen, der immer wieder innehält, um auf die Größe und Majestät des sich durch die Kräfte der Imagination entfaltenden Bildes aufmerksam zu machen.

Suppose within the girdle of these walls
 Are now confined two mighty monarchies,
 Whose high upreared and abutting fronts
 The perilous narrow ocean parts asunder.
 Piece out our imperfections with your thoughts.
 Into a thousand parts divide one man
 And make imaginary puissance.
 Think, when we talk of horses, that you see them
 Printing their hoofs i'th' receiving earth.
 For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
 Carry them here and there, jumping o'er times,
 Turning th' accomplishment of many years
 Into an hour-glass: for the which supply,
 Admit me Chorus to this history,
 Who prologue-like your humble patience pray,
 Gently to hear, kindly to judge our play. (Prologue, 19–34)

Verweise auf die dem Stoff eigentlich unangemessene Darstellung auf einer Bühne, einem „unworthy scaffold“, in einem Theater, einem „wooden O“, finden sich auch in anderen Passagen des Chorus. Im vierten Akt heißt es z. B.:

And so our scene must to the battle fly,
 Where—oh for pity!—we shall much disgrace
 With four or five most vile and ragged foils
 Right ill-disposed in brawl ridiculous
 The name of Agincourt. Yet sit and see,
 Minding true things by what their mockeries be. (4.0.48–53)

Im Chorus zum fünften Akt wird auf ähnliche Weise beklagt, daß der rechte Verlauf der Handlung nicht „in ihrem großen wahren Leben“¹ („in their huge and proper life“, 5.0.5) gezeigt werden könne. Und auch im Epilog wird dieses Thema wieder aufgegriffen: „Thus far, with rough and all-unable pen / Our bending author hath pursued the story“ (Epilogue, 1–2).

Eben dieser Hinweis auf den sich der Geschichte beugenden Dichter² hat Kritikern immer wieder Anlaß gegeben, die fortgesetzten Entschuldigungen des Chorus für bare Münze zu nehmen und zu vermuten, der Autor habe sich mit dem (nach einer epischen Form verlangenden) Stoff übernommen, dies auch selbst bemerkt und die Chöre als

¹ Schlegelsche Übersetzung, 5.0.5.

² Vgl. die Schlegelsche Übersetzung, Epilog, 2.

episierendes Moment eingefügt. Van Doren sieht in ihnen beispielsweise ein erstes Anzeichen dafür, daß Shakespeare in *Henry V* nicht den Anforderungen an einen Dramatiker genügt. Er merkt an: „Their verse is wonderful but it has to be, for it is doing the work which the play ought to be doing, it is a substitute for scene and action.“¹ Die Prologe zu den Akten seien überall ‚apologetisch‘, überhaupt habe das Stück wenig Erfolg, weil der Autor eines angemessenen dramatischen Stoffes entbehre; er aber dennoch versuche, das Stück in die ‚Form einer Tragödie‘ zu pressen. Außerdem habe er sich in Gedanken schon mit *Julius Caesar* und *Hamlet* beschäftigt und daher kein wirkliches Interesse für ‚Helden der Tat‘ empfunden.²

Diese Auffassungen sind häufig ohne weiteres akzeptiert worden. Die Chorussequenzen wurden nicht als Kunstmittel anerkannt, sondern als eine Art Notlösung interpretiert, die das Stück kaum zu retten vermag. Mehr noch, sie wurden als Offenbarung der Autormeinung begriffen, was nicht nur im Zusammenhang mit der Frage nach der Funktion des Chorus, sondern auch für die Deutung der weiteren Textintention gravierende Folgen hatte. Wenn heute die Aussagen des Chorus in der Regel auch von den Ansichten seines Schöpfers getrennt werden, so läßt sich die Spur der Theorie, nach der *Henry V* als ‚episches Drama‘ intendiert und aufzufassen sei, doch bis in die jüngere Forschungsgeschichte verfolgen. Moseley merkt z. B. an, daß es für nichts so typisch sei wie für ein Epos, zu Beginn des Textes um Inspiration durch eine Muse zu bitten. Die Personifikation von Hungersnot, Krieg und Zerstörung im Prolog erinnere an die Ernsthaftigkeit und den hohen Stil der klassischen epischen Literatur. Darüber hinaus sei die Figur Henrys geradezu prädestiniert gewesen, in einem Heldenepos verherrlicht zu werden, da er – den diesbezüglichen Forderungen Aristoteles’ entsprechend – eine historische Person war, die in ihrer Größe, in ihrem Glanz, dazu geeignet war, den Nachgeborenen Bewunderung abzunötigen und sie zur Nachahmung anzuhalten. Der Beginn von *Henry V* erwecke also bestimmte Erwartungen (zumindest beim gebildeteren Teil des Publikums), die üblicherweise von der epischen Literatur bedient würden. Nun seien aber damals, im elisabethanischen Zeitalter, der epische und der dramatische Modus als vollkommen verschieden empfunden worden; die Darstellung eines epischen Stoffes auf der Bühne sei nicht nur für unmöglich gehalten, sondern noch nicht einmal im entferntesten in Betracht gezogen worden. Shakespeare liefere mit seinem Drama also etwas grundsätzlich Innovatives, ja Revolutionäres; der apologetische Ton des Chorus sei notwendig, um den Unwillen der Gelehrteren und Kritischeren unter den Zuschauern zu besänftigen, die das Aristotelische Prinzip über die Einheit von Handlungszeit, Handlungsort und der Handlung selbst aufs empfindlichste verletzt gesehen haben müßten.³

Shakespeares Drama ist, Moseley zufolge, nichts anderes als eine Serie von „historical tableaux“⁴, die, auf verschiedenen sozioökonomischen, soziokulturellen und politischen Ebenen angesiedelt, gegensätzliche Wertvorstellungen zum Inhalt hätten.

¹ Van Doren, *Shakespeare*, S. 196.

² Vgl. Van Doren, *Shakespeare*, S. 202. Hierzu auch S. 35.

³ Vgl. Moseley, *History Plays*, S. 97.

⁴ Moseley, *History Plays*, S. 97

Diese ‚Standbilder‘ seien untereinander verbunden durch die erzählende Rede des Chorus, der damit dem Boten in der klassischen Tragödie entspreche. Die Einheitlichkeit der Handlung, des Ortes und der Zeit sei auf höherer Ebene wieder gewährleistet, da, wie uns der Chorus begreiflich macht, das Geschehen ja in unseren Köpfen stattfindet.¹ Und wirklich: die Einbildungskraft ist es, die den Zuschauer von der Küste Englands auf das Schlachtfeld in Frankreich trägt; seine Imagination befähigt ihn, durch die Zeit zu springen; seine Vorstellung vermag es, ihn Zeuge der einen wie der anderen Handlung werden zu lassen. In Wirklichkeit aber sitzt er die ganze Zeit auf seiner Bank im Theater, drei Stunden am Stück, und bewegt sich kaum einen Zentimeter.

Obgleich die Beobachtungen Moseleys äußerst interessant und sicherlich bedenkenswert sind, affirmiert er in letzter Konsequenz die alte Sicht auf King Henry als den idealen Herrscher. Die Idee von einer wie auch immer gearteten Ambiguität des Stücks, sei sie nun unintentional oder bewußt eingesetztes Stilmittel, lehnt er ab.² Im Hinblick auf die Funktion, die der Chorus in *Henry V* hat, erscheint die von Moseley angebotene These ebenfalls traditionell. Sie stützt sich im wesentlichen auf die Annahme, die Handlungssequenzen in *Henry V* seien an sich nicht aussagekräftig genug und bedürften in irgendeiner Form der Bindung oder Rahmung. Diese realisiere der Autor durch das Einfügen eines erzählenden Chorus. Dessen zusätzlichen Informationen sei es zu verdanken, daß das Stück verständlich ist; sie episieren es und gäben ihm so einen Sinn. Nun wurde aber darauf verwiesen, daß „die Berichte des Chorus über Kriegsvorbereitungen, Einschiffung, Schlachten und Triumph unter dem Gesichtspunkt der dramatischen Technik betrachtet, größtenteils überflüssig“³ sind, da sie im voraus schildern, was dann ohnehin auf der Bühne zu sehen ist. „Wo sie über das Bühnengeschehen hinausgehen (wie in Akt 3 und 5), hätte der Aufnahme der Information in den Dialog nichts im Wege gestanden.“⁴ Gegen die Ansicht, der kriegerische Stoff lasse sich dramatisch nicht darstellen, spricht auch die häufig gemachte Beobachtung, daß Shakespeare, wenn er in *Henry V* auch auf explizite Schlachtsequenzen verzichtet, in anderen Stücken Kampfgetümmel und Kriegsgemetzel durchaus virtuos in Szene setzt.⁵

Es ist mithin etwas voreilig, zu vermuten, Shakespeare scheitere hier dramatisch an seinem inhärent epischen Material. Wenn es nur darum gegangen wäre, die Handlungsinhalte, den *plot* des Stückes also, adäquat auf der Bühne darzustellen, hätte es des Chorus im Grunde nicht bedurft. Diese Tatsache deutet darauf hin, daß ihm eine andere als die lediglich vermittelnde Funktion zukommt. Daher kann auch seine Apo-

¹ Vgl. Moseley, *History Plays*, S. 97–98.

² Vgl. S. 37.

³ Ullrich Suerbaum, „Shakespeare – *Henry V*“, in: Dieter Mehl (Hrsg.), *Das englische Drama. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf: Bagel 1970, S. 96–113, hier S. 101.

⁴ Suerbaum, „*Henry V*“, S. 101.

⁵ Vgl. z. B. Suerbaum, „*Henry V*“, S. 102, oder John W. Blanpied, *Time and the Artist in Shakespeare's English Histories*, Newark: University of Delaware Press; London, Toronto: Associated University Presses 1983, S. 204 u. 207.

logetik nicht dazu zu dienen, eine eventuelle kompositorische oder dramaturgische Impotenz des Autors wettzumachen. Die explizite Nennung eines ‚Autors‘ sowie die wiederholten Verweise auf die geringe Überzeugungskraft der Darstellung und die große Macht der Phantasie erinnern das Publikum vielmehr daran, daß das vor ihren Augen stattfindende Spektakel nicht real ist. Eine der Aufgaben des Chorus also besteht darin, den Zuschauern immer wieder die Fiktionalität des Dargebotenen in Erinnerung zu rufen. Die Zuschauer sind sich darüber im klaren, daß sie selbst es sind, die mit Hilfe ihrer Einbildungskraft die „Ebenen Frankreichs“ („vasty fields of France“) erschaffen, während sie lediglich ein bescheidenes Modell davon in Form einer „Hahnengrube“ („cockpit“) vor sich haben.¹ Somit wird durch den Chorus die Bühne selbst zum Objekt dramatischer Repräsentation und das Drama zum Metadrama.² Indem das theatralische Element zum Thema innerhalb der Fiktion gemacht wird, kommt es natürlich auch zu einer Fiktionalisierung des Theaters. Die ‚fiktionale Bühne‘ in *Henry V* sorgt wiederum dafür, daß der Entwurf vom Herrscher als dem „mirror of all Christian kings“ ebenfalls als Fiktion erkennbar wird. Die erste – metafiktionale – Aufgabe des Chorus ist nämlich eng verbunden mit seiner zweiten Bestimmung, die durchaus darin besteht, ein patriotisches Hohelied auf Henry zu singen³. Die Haupthandlung des Stücks, King Henrys Eroberungsfeldzug in Frankreich, entfaltet sich in den Reden des Chorus ein zweites Mal, und zwar als Heldenepos. Sein Bedauern, daß für eine angemessene Darstellung die Möglichkeiten der Bühne nicht ausreichen, steigert die panegyrische Qualität seiner Rede noch. Die Taten Henrys werden gepriesen, indem die Unzulänglichkeit der Mittel des Theaters betont wird. Besonders interessant ist dabei, daß in den Handlungssequenzen aber offenbar gar nicht versucht wird, einen Präsentationsmodus zu finden, der dem Lobpreis des Chorus entspräche. Im Gegenteil, hier wird Henrys Feldzug von einem ganz anderen Blickpunkt aus dargestellt. Auf diese Weise wird eine auffällige Ambiguität auf der strukturellen Ebene des Stücks erzeugt.

3.5.2. *Der Chorus und die Technik der ‚dramatischen Spiegelung‘*

Die Darstellungen in den epischen Passagen werden also in den einzelnen Szenen gezielt unterminiert und relativiert. Hier haben wir es mit Figuren zu tun, die ganz und gar nicht in das vom Chorus entworfene Bild zu passen scheinen. Im zweiten Akt versichert er uns, daß die Jugend Englands begierig ist, dem „mirror of all Christian kings“ in den Krieg zu folgen.

Now all the youth of England are on fire,
And silken dalliance in the wardrobe lies.
Now thrive the armourers, and honour's thought
Reigns solely in the breast of every man.
They sell the pasture now to buy the horse,
Following the mirror of all Christian kings
With winged heels, as English Mercuries. (2.0.1–7)

¹ Vgl. Schlegelsche Übersetzung, Prolog 12 u. 11.

² Vgl. hierzu Louis Adrian Montrose, *The Purpose of Playing. Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, Chicago, London: University of Chicago Press 1996, bes. S. 82–86.

³ Vgl. hierzu auch Leggatt, *Political Drama*, S. 124.

Der Vergleich der edlen Kampfesmutigen mit Merkuren fällt auf. In der römischen Mythologie war Merkur nicht nur der Götterbote, sondern auch der Gott der Händler und Diebe. Darüber hinaus wurde er als Gott der Beredsamkeit und der Geschicklichkeit verehrt. Beredt und gewandt sind vor allem aber die Charaktere im Stück, denen es an Edelmut und Kampfeslust am meisten mangelt: Pistol, Bardolph und Nym. Von den letzteren beiden weiß man sicher, daß sie auch dem unrechtmäßigen Erwerb von Gütern nicht abgeneigt sind: Beide werden im Verlaufe des Stückes wegen Diebstahls aufgehängt. Und auch Pistol, der hochgestochen und häufig in Versen spricht, ist ein überaus dubioser Charakter, der es mit der Achtung fremden Eigentums nicht so genau nimmt. Über die menschlichen Eigenschaften dieser Persönlichkeiten wird das Publikum ja wiederholt explizit in Kenntnis gesetzt. In der zweiten Szene des dritten Aktes bezeichnet sie der Knabe, Falstaffs ehemaliger Page, alle drei als feige „swashers“ und „antics“, die zusammen nicht den Wert eines Mannes ausmachen würden (3.2.28–31). Über Pistol äußert sich Gower zu Fluellen: „Why, ’tis a gull, a fool, a rogue, that now and then goes to the wars to grace himself at his return into London under the form of a soldier.“ (3.6.66–68) Wenngleich dies geschieht, nachdem Pistol Fluellen verflucht hat, weil dieser jegliche Fürsprache für den verurteilten Bardolph ablehnt, deckt sich diese Einschätzung mit der des Knaben. Der äußert, nachdem Pistol seinen Gefangenen Monsieur le Fer um zweihundert Kronen erpreßt hat:

I did never know such a full voice issue from so empty a heart; but the saying is true, ‘The empty vessel makes the greatest sound.’ Bardolph and Nym had ten times more valour than this roaring devil i’th’ old play, that every vice may pare his nails with a wooden dagger [...]. (4.4.67–71)

Im letzten Akt schließlich tut Pistol – als endgültig gescheiterter und der letzten Ehre beraubter Mann – dem Publikum seine Pläne für die Zukunft kund:

[...] Well, bawd I’ll turn,
And something lean to cutpurse of quick hand.
To England will I steal, and there I’ll steal;
And patches will I get unto these cudgelled scars,
And swear I got them in the Gallia wars. (5.1.86–90)

Die englischen Merkure, die wir im Stück sehen können, sind also weniger Verkünder oder Vollstrecker des Willens der Götter (oder Gottes), als vielmehr dubiose Gestalten, deren hauptsächliche Eigenschaften jenen entsprechen, die der antike Götterbote in seiner zweiten Funktion offenbart. Der Vergleich der englischen Soldaten mit Merkuren im Chorus zum zweiten Akt wird in der folgenden Szene also sogleich ironisch unterlegt. Das eigentlich Gemeinte wird faktisch in sein Gegenteil verkehrt. Nachdem der Chorus uns den Heldenmut dieser Soldaten beschrieben hat, die es angeblich kaum erwarten können, nach Southampton zur Überfahrt nach Frankreich zu gelangen, finden wir uns nämlich nicht wie versprochen dort wieder, sondern in einer Londoner Straße unweit des Wirtshauses der Mistress Quickly. Hier werden wir Zeuge von höchst prosaischen Vorgängen. Statt einer vor Kriegsbegeisterung entflammten und von Siegeszuversicht beseelten Jugend sehen wir, wie sich Pistol, der alternde, heruntergekommene Zechkumpan aus Henrys zügelloseren Tagen, und Nym, um den es nicht minder arg bestellt ist, darum streiten, wem die Gunst der Wirtin des Boar’s

Head, der „quondam Quickly“ (2.1.79) wohl zustünde. Dabei fällt zum einen auf, daß die Handlung um diese Personen Henrys Feldzug und seine Brautwerbung auf niederer Ebene widerspiegelt. Während der König sich um die französische Krone bemüht, auf die er ein Anrecht zu haben glaubt, geht es jenen um eine (als Besitzerin eines zweifelhaften Lokals alles andere als ‚ehrbar‘ zu nennende) Dame, auf die – mit Blick auf ihr Wirtshaus – ebenfalls gewisse Ansprüche geltend gemacht werden: der eine ist mit ihr verheiratet, der andere war mit ihr verlobt.

Solche Analogien zwischen der vom Chorus fokussierten Haupthandlung und den sich in den Dialogpassagen entfaltenden Nebenhandlungen finden sich auch an anderen Stellen im Stück. Bradshaw bezeichnet diese Spiegelungstechnik als eine Technik des ‚dramatischen Reimens‘ („dramatic ‘rhyming’“).¹ Der Terminus erscheint unglücklich und sollte vielleicht besser ‚dramatische Spiegelung‘ heißen, gleichwohl wird aber durch die mit ihm bezeichnete Technik zweierlei erreicht. Einerseits werden die hohe Würde und Festlichkeit, welche die Diktion des Chorus bestimmen, konterkariert. Die Rolle des Chorus als epische Instanz wird so besonders deutlich. Seine Erzählung gewinnt einen offiziellen Charakter. Auf der anderen Seite werden durch die Verkehrung ins Niedere, Komische aber auch Zweifel an der tatsächlichen Großartigkeit der Geschehnisse geschürt. Henrys Expansionspolitik wird auf der Ebene des Privaten, Familiären gebrochen gespiegelt, was sich als eine Art Erwidern, ja als Widerspruch lesen läßt, als intervenierender Kommentar zur Panegyrik des Chorus.

Ähnliches läßt sich im Hinblick auf die Verräterszene sagen, wengleich, wie bereits ausgeführt wurde, die eigentliche dramatische Funktion dieser Szene eine andere ist.² Auch hier findet sich eine ambiguisierende ‚dramatische Spiegelung‘. Anders als bei der Wirtshausszene bereitet der Chorus die Zuschauer auf diese Episode vor. Nach seiner Beschreibung der kampfeslustigen englischen Truppen, räumt er ein, daß nicht alle Engländer so hochherzig sind und spricht von „three corrupted men“ (2.0.22), die „for the gild of France,—O guilt indeed!—“ (2.0.26) gegen Henry konspiriert haben. Diese Episode wird aber von ihm beiläufig, gleichsam der Vollständigkeit halber erzählt. Es ist von „[o]ne, Richard Earl of Cambridge“ die Rede, so als ob dieser ein recht unbedeutender Edelmann, nicht aber einer der Anwärter auf den Thron sei.³ Die Szene, die dann folgt, läßt den Verrat allerdings weitaus brisanter erscheinen, und die Tatsache, daß es ihn unter dem angeblich so makellosen Henry überhaupt gegeben hat, kann ihre verstörende Wirkung voll entfalten. Auch ohne Kenntnis der wahren Motivation der Konspirateure erscheint deren Tat – durch den dramatischen Fokus auf Lord Scroop, dem engsten Vertrauten des Königs – als Entsprechung zu Henrys Krieg gegen Frankreich auf einer niedrigeren, quasi-privaten Ebene. Der im günstigen Fall über die genealogischen Hintergründe informierte Zuschauer erinnert sich aber zudem noch an den fragwürdigen Titel Henrys und kann den geplanten Anschlag Cambridges auf das Leben des Königs, den er ja als Streben nach der Krone identifizieren muß, als Analogie zu Henrys Griff nach der französischen Krone verstehen: Beide Ansprüche leiten

¹ Vgl. Bradshaw, *Misrepresentations*, S. 63–80.

² Vgl. Abschnitt 3.4.5: „Henrys Zwienatur: Drei Szenen“, S. 114.

³ Vgl. Wentersdorf, „Conspiracy of Silence“, S. 269.

sich über die weibliche Linie her. Die Erwähnung des Verrats durch den Chorus wird in der Szene so gegen dessen Objekt der Verehrung, gegen King Henry selbst gekehrt.

Im restlichen Stück manifestiert sich die Technik der ‚dramatischen Spiegelung‘ vornehmlich im Einsatz niederer, komischer Charaktere. Sie stellen einen auffälligen Kontrast zu den Schilderungen des Chorus und auch zu Henrys pompöser Selbstdarstellung her. Besonders deutlich wird dies im dritten Akt. In der ersten Szene hält der König seine berühmte Rede, in der er seine Männer, von denen er in Friedenszeiten „Demut und bescheidne Stille“¹ erwartet, dazu auffordert, im Krieg wie wilde Tiere zu kämpfen:

Once more unto the breach, dear friends, once more,
Or close the wall up with our English dead.
In peace there's nothing so becomes a man
As modest stillness and humility;
But when the blast of war blows in our ears,
Then imitate the action of the tiger:
Stiffen the sinews, conjure up the blood,
Disguise fair nature with hard-favoured rage. (3.1.1–8)

Die Tiermetaphorik (die übrigens auch dehumanisierend wirkt) ruft im Zuschauer das Bild heldenmütiger und vom Geist des Gehorsam beseelter, eisenharter Soldaten hervor, die die Sache des Königs und Oberhauptes des Staates als ihre Sache empfinden. Und auch der König äußert seine Überzeugung, daß nicht nur seine Adligen, deren Väter sich im Krieg ‚wie viele Alexander‘ bewährt hätten, sondern auch seine Soldaten edle Kämpfer sind. Zu letzteren sagt er:

[...] And you, good yeomen,
Whose limbs were made in England, show us here
The mettle of your pasture; let us swear
That you are worth your breeding – which I doubt not,
For there is none of you so mean and base
That hath not noble lustre in your eyes.
I see you stand like greyhounds in the slips
Straining upon the start. The game's afoot.
Follow your spirit, and upon this charge
Cry ‘God for Harry! England and Saint George!’ (3.1.25–34)

Statt jedoch nun diese ‚edlen Jagdhunde‘ zu Gesicht zu bekommen, tauchen auf der Bühne Bardolph, Nym, Pistol und der Knabe auf. Diese warten ganz und gar nicht darauf, endlich ‚Jagd‘ auf das französische ‚Wild‘ zu machen. In Bardolphs Ausruf, der wie eine Parodie auf die Rede des Königs wirkt, „On, on, on, on, on, to the breach, to the breach!“ (3.2.1) kommt vielmehr seine Angst um sein Leben zum Ausdruck. Auch Nym gibt zu bedenken, daß er ja nicht ein paar Leben („a case of lives“, 3.2.4) habe, und der Knabe wäre lieber in einer Bierschenke in London („in an alehouse in London“, 3.2.12), wo er seinen ganzen Ruhm bereitwillig für einen Krug Bier und seine Sicherheit hingeben würde („I would give all my fame for a pot of ale and safety“,

¹ Schlegelsche Übersetzung, 3.1.4.

3.2.12–13). Die Rede des Königs trägt offiziellen Charakter, sie hört sich an, als sei sie für die Geschichtsbücher bestimmt. Die Durchsetzung seiner Anweisungen bleibt Niederen überlassen, die in den Berichten und Chroniken allerhöchstens am Rande Erwähnung finden. Die um ihr Leben Fürchtenden werden nicht von Henry persönlich die Bresche hinaufgeschickt, sondern von Captain Fluellen, der dessen Vergleich der Soldaten mit Jagdhunden wieder aufnimmt, ihn jedoch vom weihevollen Pathos in die Profanität einer Beschimpfung kehrt: „Up to the breach, you dogs! Avaunt, you cullions!“ (3.2.21)

Die Handlung um Pistol und seine Kameraden wird mitunter als komische Auflockerung der eigentlichen Handlung um den König und um den Krieg verstanden.¹ Tillyard bemängelt, daß die ‚komischen Szenen‘ der Abwechslung wegen willkürlich eingestreut wären und keine Verbindung zu den ernsthaften Handlungen hätten.² Tatsächlich sind sie aber konstitutiv für das Stück. Neben Bates, Court und Williams sind sie es nämlich, die das Volk repräsentieren: die gewöhnlichen Soldaten, die in Henrys Schlachten kämpfen. Sie sind es, die für ihn den Sieg erringen und ihn als den christlichsten aller Könige in die Geschichte eingehen lassen. Und nicht nur Pistol und seine Gefährten werden alles andere als edelmütig und heroisch dargestellt. Auch die anderen Figuren, die für das einfache Volk stehen, auch Bates, Court und Williams haben Angst um ihr Leben. Ihren Zweifeln an der Gerechtigkeit des Krieges steht ein Verlangen nach persönlicher Bereicherung gegenüber. Die niederen Charaktere im Stück entsprechen also nicht dem, was man der Darstellung des Chorus und den feierlichen Reden Henrys zufolge erwarten könnte. Sie sind vielmehr als Menschen geschildert, die ihre Schwächen haben.

Im Zusammenhang mit der Technik der ‚dramatischen Spiegelung‘ ist auch auf die Kontrastwirkung einer weiteren Episode zu verweisen. In der sechsten Szene des dritten Aktes versucht Ancient Pistol Captain Fluellen dazu zu bewegen, den Duke of Exeter um Gnade für seinen Freund Bardolph zu ersuchen. Bardolph hat aus einer Kirche eine *pax*, also ein Kußtäfelchen, gestohlen und soll nun gehängt werden. Hierin weicht Shakespeare von den Darstellungen in seinen Quellen ab. In den Schilderungen sowohl Halls als auch Holinsheds stiehlt ein Soldat Heinrichs V. eine *pyx*, das heißt, eine Schatulle, in der die Abendmahloblaten aufbewahrt werden. Hall zufolge ißt dieser Soldat von den Oblaten.³ Hier stellt sich die Frage, warum Shakespeare diese Episode nicht so übernommen hat. Wenn er intendiert haben sollte, King Henry in diesem Stück als den gerechtesten aller christlichen Herrscher darzustellen und Bardolphs Verbrechen als das verdammungswürdigste, das sich überhaupt vorstellen läßt, so wäre das Stehlen einer *pax* kaum signifikanter als das Stehlen einer *pyx*. Im Gegenteil, vom gesegneten Inhalt letzterer auch noch zu essen bedeutet ja immerhin eine eklatante Entweihung, ein gotteslästerliches Verhalten, das die härteste Bestrafung rechtfertigen würde.

¹ Vgl. z. B. Lily B. Campbell, *Shakespeare's "Histories". Mirrors of Elizabethan Policy*, San Marino, Cal.: Huntington Library 1958, S. 295–296.

² Vgl. Tillyard, *History Plays*, S. 312.

³ Vgl. Kommentar der Arden-Ausgabe zu 3.6.39, S. 234.

Geht man davon aus, daß die fragliche Stelle nicht korrupt ist, so muß es einen Grund geben, warum Shakespeare hier eine solche, auf den ersten Blick unwesentliche Änderung vornimmt. Es ist angemerkt worden, daß *pax* neben der oben genannten auch noch die Bedeutung ‚Frieden‘ hat. Indem Bardolph eine *pax* entwendet, tut er demnach auf niedrigerer Ebene das gleiche, was auch sein König tut. Dieser stiehlt Frankreich nämlich den Frieden. Während aber Bardolph zum Tode verurteilt und hingerichtet wird, geht Henry als Held in die Geschichte ein.¹ Der Kontrast könnte nicht größer sein. Diese Gegensätzlichkeit trägt dazu bei, daß man die Dialogpassagen wenn nicht als Demontage, so doch zumindest als Relativierung der Figur Henrys auffassen muß. Den Darstellungen des Chorus wird hier offenbar widersprochen. Durch diese spezifische Art der Strukturierung des Textes, durch die Koppelung affirmativer mit negierenden Elementen entsteht Ambiguität. Neigt man als Zuschauer oder Leser der einen oder der anderen Sichtweise zu, bedeutet dies, daß man Elemente der jeweils anderen ausblenden oder aber uminterpretieren muß. Das eine wie das andere ist eine Strategie des Umgangs mit dem ambigen Text, die sich mitunter als schwierig erweist. Allerdings ist keine der beiden Möglichkeiten einem solchen Text wirklich angemessen. Vielmehr verlangt ein so offensichtlich widersprüchlicher Text danach, seiner Widersprüchlichkeit Bedeutung beizumessen. Sinnvoll wird sie, wenn sie im Zusammenhang mit der im Stück immer wieder thematisierten Fiktionalität des Geschehens gesehen wird.

3.5.3. *Fiktionalität und Historizität als Thema*

Die Existenz des episierenden Chorus und die ambiguisierende Wirkung der Handlungsanalogien spielen eine besondere Rolle, und zwar gerade im Hinblick darauf, daß das Stück ein Historiendrama ist, das zudem seine eigene Fiktionalität thematisiert. Kritiker sind immer wieder vom durchweg patriotischen Ton des Chorus irregeleitet worden, einem Ton, der, um mit Goddard zu sprechen, „full of a windy chauvinism“² ist. Dieser Ton in Verbindung mit der sogenannten Apologetik des Chorus ist häufig Anlaß für die Vermutung gewesen, Anliegen des Stückes sei es, Henry unkritisch auf ein Podest zu heben und zum Helden zu stilisieren. Der Chorus glorifiziert die Person und die Taten Henrys zwar wahrlich in einem Maße, das den Befürwortern dieser These auf den ersten Blick recht zu geben scheint. Allerdings darf eben nicht übersehen werden, daß der in den Chorsequenzen so glorreich anmutende Henry sich in den einzelnen Szenen nur teilweise entsprechend verhält. Wie gezeigt wurde, präsentiert er sich hier als weitaus differenzierterer, als anfechtbarer Charakter. Ähnlich ist es um die anderen Figuren auf englischer Seite bestellt. Während der Chorus verallgemeinernd von einer Menge gefolgstreuer, kampfbereiter und edelmütiger Männer spricht, haben wir es in den Handlungssequenzen mit durchaus zwielichtigen, ängstlichen und zweifelnden Untertanen zu tun. Auch die Geschichte vom Sieg Englands über Frankreich unter Heinrich V. wird unterschiedlich ‚erzählt‘, d. h. divergierend, ja tendenziell

¹ Vgl. Babula, S. 53. Dazu auch C. H. Hobday, „Imagery and Irony in ‘Henry V’“, in: *Shakespeare Survey* 21, 1968, S. 107–114, hier S. 111.

² Goddard, *Meaning of Shakespeare*, S. 216.

gegensätzlich in *emplotments*¹ präsentiert. Wie bereits mehrfach dargestellt, hat diese Einsicht nun auf der anderen Seite dazu geführt, daß das Drama als in höchstem Maße ironisch angesehen und ihm so eine ausschließlich subversive Aussage zugeschrieben wurde.

In diesem Kontext wird häufig Goddards Einschätzung zitiert, wonach der Chorus ein beschönigtes Bild von Henry zeichne, das eigentliche Stück aber eine andere Geschichte, nämlich die ‚Wahrheit‘, darstelle.² Goddard selbst übrigens, obwohl er in der von Shakespeare porträtierten Herrscherfigur einen verurteilenswerten Charakter erblickt,³ entwickelt in seinem Buch *The Meaning of Shakespeare* einige interessante Ansätze, die über seine einseitige Interpretation des Stücks hinausweisen. Es lohnt sich, das besagte Zitat anzuführen, und zwar im größeren Zusammenhang. Goddard schreibt:

Life places both its facts and its intoxications before us and bids us make out of the resulting clash what we can and will. So does the author of *Henry V*. Through the Choruses, the playwright gives us the popular idea of his hero. In the play, the poet tells the truth about him: We are free to accept whichever of the two we prefer. God does not indicate what we shall think of his world or of the men and women he has created. He puts them before us. He does not compel us to see them as they are. Neither does Shakespeare.⁴

Sicherlich ist Goddards Begründung, warum Shakespeare uns beide Sichtweisen auf King Henry zur Auswahl anbietet, etwas simplistisch. Er glaubt, daß der Autor als Dichter sich moralisch der ‚Wahrheit‘ verpflichtet fühlen müsse, daß aber die Wahrheit über einen gefeierten Nationalhelden zu sagen, und das in Zeiten einer das ganze Land, die ganze Gesellschaft überrollenden Welle vaterländisch-heroischer Begeisterung, einigen Mut voraussetze. Der Autor des Stückes *Henry V* habe sich geschickt aus der Affäre gezogen, indem er es einfach dem Zuschauer überläßt, das, was jener persönlich für die Wahrheit hält, in dem sich vor ihm abspielenden Geschehen zu entdecken.⁵ Wenn also auch Zweifel angebracht erscheinen, ob dieses Argument in seiner

¹ Dieser Begriff wird hier einerseits im allgemeinen literaturtheoretischen Sinne verwendet, andererseits aber auch im besonderen Sinne Hayden Whites, der, sich ebenfalls am literaturtheoretischen Begriff orientierend, postuliert, daß in historiographischen Werken die faktische Geschichte auf unterschiedliche Weise in eine ‚narrative Form‘ bzw. in ein *emplotment* gebracht wird. Vgl. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1973, S. 5–7. Vgl. hierzu auch Abschnitt 3.6: „Generische Ambiguität“, S. 144.

² Vgl. Goddard, *Meaning of Shakespeare*, S. 218.

³ Goddard vergleicht Henry mit dem „golden casket of *The Merchant of Venice*, fairer to a superficial view than to a more searching perception.“ Der dramatische Wert des Stückes sei seine ihm eigene tiefe Ironie, die praktisch in jeder Szene offenbar werde. (Goddard, *Meaning of Shakespeare*, S. 266.)

⁴ Goddard, *Meaning of Shakespeare*, S. 218.

⁵ Vgl. Goddard, *Meaning of Shakespeare*, S. 217–218. Hier deutet sich übrigens die von Rabkin zur *duck-rabbit*-These weiterentwickelte Auffassung von der Ambiguität um der Ambiguität willen an. Ob es sinnvoll ist, zu behaupten, das Stück wolle nichts als die Wahrheit sagen, die letztlich ohnehin

Einfachheit gelten kann, so sind die Beobachtungen, die in der zitierten Passage gemacht werden, doch wertvoll.

Zum einen wird auf die Komplexität der Welt verwiesen, die eine eindeutige Beurteilung der Dinge so überaus schwer, wenn nicht unmöglich macht. *Wie* der Mensch sich und seine Umwelt sieht, hängt davon ab, was er von seinem Standpunkt aus sehen *kann* und was er sehen *will*. Das ambige Changieren des Textes zwischen den Aussagen des Chorus und dem, was in der eigentlichen Handlung dargestellt wird, läßt sich als Kommentar zum Problem der Wahrnehmbarkeit von ‚Welt‘ verstehen.¹ Die zwei konträren, aber nichtsdestotrotz miteinander konfrontierten Sichtweisen ergeben zwar ein vereinfachtes Modell einer komplexen Welt, die ja eine Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven und Strukturierungen zuläßt. Sie stellen sozusagen nur die beiden Pole dar, zwischen denen noch eine Vielzahl anderer, sich nicht notwendig ausschließender Sichtweisen vorstellbar wäre. Die Ausschließlichkeit der im Text angelegten Perspektiven und die daraus resultierenden Schwierigkeiten bei dem Versuch ihrer Synthese lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers aber auf den Prozeß der Wahrnehmung, der Strukturierung und des Verstehens der Textwelt an sich. Vereinfachung bedeutet hier also nichts anderes als Sichtbar-Machen des Komplizierten, d. h. der Kompliziertheit adäquaten Verstehens komplexer Sachverhalte. Diese Funktion der in der Textstruktur angelegten Mehrdeutigkeit, einer Form von Multiperspektivität, entspräche jener, die auch Rimmon literarischer Ambiguität zuschreibt. Ambiguität stellt sozusagen einen Stolperstein auf dem Weg zu einer eingängigen Textinterpretation dar. Sobald der Zuschauer oder Leser darüber stolpert, richtet er seine Aufmerksamkeit unwillkürlich auf sich selbst sowie auf den Weg, den er beschreitet. Er beobachtet sich, setzt seine Schritte vorsichtiger und bewußt und prüft immer wieder auch die Beschaffenheit des Weges. So gesehen tritt die Fiktion, die der Text erzeugt, durch die Verwendung ambiger Vertextungsstrategien also eigentlich in den Hintergrund. Statt dessen wird seine Machart hervorgehoben; seine schiere Existenz und seine Möglichkeiten der Darstellung von Wirklichkeit werden thematisiert. Natürlich sind hier auch reziproke Effekte manifest. Man könnte unter Bezugnahme auf Erich Auerbach sagen, daß in dem Moment, wo dem Rezipienten mehrere, auch widersprüchliche Perspektiven angeboten werden, wo also die Unmöglichkeit einer mimetischen Abbildung von Welt im Sinne einer eindeutigen Interpretation thematisiert wird, eine neue Form von Mimesis zu Tage tritt, indem „aus Kreuzung, Ergänzung und Widerspruch etwas wie eine synthetische Weltsicht entsteht, oder doch wenigstens eine Aufgabe für den synthetischen Deutungswillen des Lesers.“² Eines ist jedenfalls klar: Strukturelle Ambiguität in ei-

für jeden eine andere ist, und ihm somit faktisch jede Wirkungsintention abzusprechen, bleibe dahingestellt.

¹ Vgl. hierzu Jonathan Hart, *Theater and the World. The Problematics of Shakespeare's History*, Boston: Northeastern University Press 1992, S. 98. Hart schreibt:

Historical drama declares its likeness to the world, so that the very issue of mimesis is raised in the representation of people impersonating characters impersonating people who once lived outside the theater. Shakespeare's second group of history plays is often self-reflexive.

² Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946, 1949), 9. Auflage, Tübingen, Basel: Francke 1994, S. 510.

nem Text bedingt essentiell seine Metafiktionalität. Das Resultat ist hier ein historisches Spektakel, das gleichzeitig seine eigene Fiktionalität zum Thema macht. Bestätigt wird das durch die metafikcionalen Äußerungen des Chorus.¹

Damit erschöpft sich die Funktion struktureller Ambiguität aber keinesfalls. In dem oben angeführten Zitat von Goddard wird zum anderen daran erinnert, daß die Beschreibung, welche uns der Chorus von Henry gibt, den volkstümlichen Vorstellungen von Heinrich V. entspricht. So, wie der Chorus den Herrscher darstellt, ist der historische König in vielen Menschen lebendig.² Das Bild, das sie von ihm haben, ist ein verklärtes und überlagertes Abbild von dem, was er in der historischen Realität gewesen ist. Es ist auch das Bild, das die offizielle Tudor-Historiographie von ihm zeichnete. Mit der Wirklichkeit hat es nicht mehr viel zu tun. Man könnte deshalb mit Goddard zunächst annehmen, daß die Realität eher dem Bild entspricht, welches sich aus den Handlungssequenzen ergibt. Natürlich geht der Autor im Stück mit den Fakten der Geschichte relativ frei um, paßt sie den dramatischen Erfordernissen an, komprimiert historische Abläufe und erfindet ganze Episoden. Dennoch mag das, was hier dargestellt wird, wenn auch nicht als wahres, so doch als ein – wohl ganz im Aristotelischen Sinn – wahrhaftiges Bild erscheinen, welches, in sich komplex, dem beschönigt wirkenden des Chorus entgegengesetzt wird.³ Der Chorus rückt die Figur des Herrschers in den Vordergrund, er heroisiert und romantisiert sie.⁴ Auf diese Weise macht er den Sieg über Frankreich zu Henrys persönlicher Errungenschaft. Die Geschichte des Chorus ist die Geschichte Henrys. Diese wird in Kontrast gesetzt mit der sich in den Handlungssequenzen entspinneuden Geschichte, in der der König keine so zentrale Rolle mehr spielt. Hier haben wir es vielmehr hauptsächlich mit Henrys Untertanen zu tun, die nicht nur verschiedenen Ständen und verschiedenen Nationalitäten angehören, sondern die auch viel divergierender motiviert sind, als der Chorus uns glauben machen will, und die noch nicht einmal alle auf ein gemeinsames Ziel hin ausgerichtet sind. Die Geschichte um die Kleriker, Aristokraten und Soldaten, die Geschichte um Figuren wie die Verräter Earl of Cambridge und Lord Scroop, um Captain Fluellen und Ancient Pistol und Michael Williams erscheint quasi als Alltagsgeschichte. In dieser Geschichte sind nicht allein Herrscher Agenten, sondern auch Namenlose. Das ist an sich nicht außergewöhnlich. Walter Cohen merkt an: „In national drama, peasants, artisans, and common soldiers often take an active part in the destiny of the state or, at the least, register the impact of the deeds of their rulers.“⁵ Das Besondere besteht darin, daß sich

¹ Vgl. hierzu auch James L. Calderwood, *Metadrama in Shakespeare's Henriad. Richard II to Henry V*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1979, S. 174–175.

² Vgl. Ornstein, *Kingdom for a Stage*, S. 186. Hierzu auch Goddard, *Meaning of Shakespeare*, S. 217.

³ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982, S. 29.

⁴ Der Begriff ‚romantisch‘ ist hier auch im Sinne Hayden Whites zu verstehen, für den, in Anlehnung an Northrop Frye, der romantische einer der mindestens vier möglichen „modes of emplotment“ von Geschichte darstellt. Die anderen Modi sind laut White der tragische, der komische und der satirische. Vgl. White, *Metahistory*, S. 7–11. Siehe hierzu auch Whites Definitionen des romantischen und des satirischen Modus, S. 140.

⁵ W. Cohen, *Drama of a Nation*, S. 220.

in den Dialogpassagen ein *anderes* Geschichtsbild entfaltet als in der Narration des Chorus. Durch den Fokus nicht nur auf den König, sondern auch auf seine Helfer, Berater, Soldaten und Gegner erscheint es in der Tat wahrhaftiger. Gleichwohl ist es, wie der Chorus fortgesetzt betont, alles andere als real; es ist nichts als ein Abbild, das im besten Fall dank unserer Imagination real *scheint*. Gegen Goddard muß deshalb gesagt werden, daß es nicht *die*, sondern höchstens *eine* Wahrheit darstellt. Das zu verdeutlichen ist offenbar eine Funktion der fortgesetzten Heraufbeschwörung der Zuschauerphantasie durch den Chorus und der tiefere Zweck seiner Apologetik. In *Henry V* werden zwei *Bilder* von Geschichte miteinander konfrontiert, die nicht komplementär, sondern konträr konzipiert sind.¹

Die Frage, die sich hieraus ergibt, ist somit die Frage nach den Methoden und den Möglichkeiten der Geschichtsschreibung. Da das romantische Herrscherbild des Chorus, der als Figur im Drama die Rolle des „commissioned historiographer“, des „official historian“ spielt und der auch dessen orthodoxe Funktion als „moral instructor“ innehat,² in der differenzierten Handlung des Stücks nicht bestätigt, sondern – im Gegenteil – dekonstruiert wird, kann dem Zuschauer bewußt werden, daß das Geschichtsbild des Chorus (das er eventuell teilt) lediglich eine *Interpretation* (bzw. *eine* Interpretation) von Geschichte darstellt. Diese Interpretation ist *nicht* die des Stücks. Grennan weist zu Recht die traditionelle Meinung zurück, der Chorus sei Beweis des epischen Charakters des Stücks und habe, als Erzähler, eine autoritative Stimme:

The final effect of the chorus [...] is dramatic. For by offering the chorus as a character within the larger drama Shakespeare manages to reveal, without value judgements, the nature and procedures of official historiography. This, in effect, would be the final dramatic “point”.³

Dies wäre jedoch nur ein Aspekt der Funktion des Chorus und der dramatischen Intention des Stückes an sich. Im Stück wird ja auch immer wieder die Artifizialität des in der Handlung Dargestellten in Erinnerung gerufen. Indem der Chorus an unsere Einbildungskraft appelliert (z. B. „Work, work your thoughts, [...] And eke out our performance with your mind“ 3.0.25–36), mit deren Hilfe wir die Welt des Stückes, die Geschichte um Heinrich V. erschaffen müssen, indem er daran erinnert, daß diese Geschichte von einem Autor aufgeschrieben wurde und von Schauspielern dargestellt wird, wird die Fiktionalität auch der – im Gegensatz zum *telling* des Chorus – im Modus des *showing* entworfenen Geschichte in *Henry V* betont. Robert Jones merkt hierzu an:

Prior to the performance of the play is the construction of the story, and from first to last the Chorus reminds us that the story is not simply *there* (or not *simply* there) but has to be found (“pursued”) and composed by the struggling author in order to be presented [...]. The insistence on composition, on “authoring,” incorporates the awareness that history is not merely recorded

¹ Vgl. hierzu Pauline Kiernan, *Shakespeare's Theory of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 144–149.

² Eamon Grennan, „‘This Story Shall the Good Man Teach His Son’: *Henry V* and the Art of History“, in: *Papers on Language & Literature* 15, 1997, S. 370–382, hier S. 371.

³ Grennan, „*Henry V* and the Art of History“, S. 372.

and reported fact in the raw, that the past is conceived, construed, and shaped by those who “remember” and tell its story.¹

Sicher, das, was der Zuschauer mit Hilfe seiner Phantasie erschaffen soll, ist – wie Jones weiterhin ausführt – eine Repräsentation von Wirklichkeit. Der Chorus fordert: „[...] Yet sit and see / Minding true things by what their mockeries be“ (4.0.52–53). Was der Zuschauer entwirft, ist ein Abbild der tatsächlichen Geschichte. Aber es ist eben nur ein *Abbild*. Mit seinen Invokationen der menschlichen Phantasie und seinen fortgesetzten Erinnerungen an das Dargestellt-Sein dessen, was vor unseren Augen auf der Bühne stattfindet, unterminiert der Chorus also auch in gewisser Weise die Geschichte, wie sie in den Handlungssequenzen präsentiert wird: Das, was wir dort sehen, ist letztlich ebensowenig die Wahrheit über Heinrich V. wie der Chorusbericht, sondern lediglich eine Rekonstruktion oder Konstruktion von Geschichte. Allerdings ist – um Whites Terminologie zu benutzen – der Modus des *emplotment* hier ein anderer. Während der Chorus der Geschichte um den historischen Heinrich ein romantisches *emplotment* gibt, ist der Modus hier der der Ironie bzw. der der Satire.² Wie passend diese Terminologie in unserem Zusammenhang erscheint, zeigt ein Blick auf Whites Definitionen der beiden Modi. White kennzeichnet den romantischen Modus wie folgt:

The Romance is fundamentally a drama of self-identification symbolized by the hero's transcendence of the world of experience, his victory over it, and his final liberation from it – the sort of drama associated with the Grail legend or the story of the resurrection of Christ in Christian mythology. It is a drama of the triumph of good over evil, of virtue over vice, light over darkness, and of the ultimate transcendence of man over the world in which he was imprisoned by the Fall.³

Der satirische Modus des *emplotment* sei hingegen

[t]he precise opposite of this Romantic drama of redemption; it is, in fact, a drama of diremption, a drama dominated by the apprehension that man is ultimately a captive of the world rather than its master, and by the recognition that, in the final analysis, human consciousness and will are always inadequate to the task of overcoming the dark force of death, which is man's unremitting enemy.⁴

Dabei ist es wichtig zu vermerken, daß White diese beiden Modi des *emplotment* – den romantischen und den satirischen – ausdrücklich als sich gegenseitig ausschließend („mutually exclusive“) bezeichnet und hervorhebt:

The very notion of a Romantic Satire represents a contradiction in terms. I can legitimately imagine a Satirical Romance, but what I would mean by that term would be a form of represen-

¹ R. C. Jones, *These Valiant Dead*, S. 145.

² Zu diesen Begriffen vgl. Hayden White, „Interpretation in History“, in: ders., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1985, S. 51–80, hier S. 70.

³ White, *Metahistory*, S. 8–9.

⁴ White, *Metahistory*, S. 9.

tation intended to expose, from an Ironic standpoint, the fatuity of a Romantic conception of the world.¹

Im Hinblick auf *Henry V* hieße das, daß der Text allenfalls als ironische Bloßstellung der Herrscherfigur zu interpretieren wäre, eine Sichtweise, die ja in der Tat von namhaften Kritikern verfochten wird. Wie sich aber gezeigt hat, wird in diesem Stück nicht eine Interpretationsweise von Geschichte, *Romance*, durch eine andere, *Satire*, modifiziert oder besser überschrieben, wie es durch die Adjektivphrase „Satirical Romance“ ausgedrückt wird. Vielmehr werden die beiden gleichsam in ein Joch gespannt. Folgt man Whites Ausführungen, wäre diese Zusammenjochung eigentlich unmöglich. Man könnte sagen, sie hätte das Resultat, daß der Text zu einem „impossible object“ würde. Es ist erstaunlich, wie präzise das dem hier entwickelten Konzept von literarischer Ambiguität entspricht. Die Unmöglichkeit, die beiden Perspektiven in *Henry V* auf der buchstäblichen Ebene, also der Ebene der Fiktion, miteinander zu einer kohärenten Gesamtperspektive zu vereinen, hat die Wirkung, daß man auf die Art und Weise der Vertextung aufmerksam wird sowie auf ihr Material. Von immanenter Wichtigkeit ist dabei die Tatsache, daß einerseits das Bild des Chorus, welches mit dem offiziellen Geschichtsbild übereinstimmt, nicht nur keine volle Bestätigung durch die dargestellte Handlung erfährt, sondern geradezu von ihr unterminiert wird, daß aber andererseits auch die dargestellte Handlung immer wieder als *dargestellt* und fiktional kenntlich gemacht wird. Was letztlich ins Blickfeld rückt, ist die Frage nach der Glaubwürdigkeit von Geschichtsbildern. Es wird unterstrichen, daß *jede* Darstellung von Geschichte notwendigerweise fiktionale Annäherungen an tatsächliches historisches Geschehen bleiben müssen. Damit erweist sich die von Claude Lévi-Strauss entwickelte und von White ausführlich diskutierte These, wonach die Narration des Historikers immer erst durch die gezielte Selektion bzw. das Auslassen geschichtlicher Fakten und das Konstruieren von Zusammenhängen Kohärenz erlangt, auch für Shakespeares Historiendrama als zutreffend.² *Henry V* wird an dieser Stelle zum metahistorischen und zum metahistoriographischen Stück. Eamon Grennan weist darauf hin, daß es diese Erkenntnis sei, die letztlich eine kohärente Interpretation („coherent reading“) des Dramas ermögliche.³ In Bezug auf *Henry V* kann man insofern Holderness zustimmen, wenn er erklärt: „[...] Shakespeare’s historical plays formulate, within the framework of a historical myth, the materials necessary for its interrogation“⁴.

3.5.4. *Der Zuschauer als objektiver Beobachter*

Wie dargelegt wurde, kann die Bedeutung des Chorus kaum darin bestehen, *Henry V* zu einem Stück zu machen, das die Figur des Herrschers emporhebt und heroisiert, wengleich der König in dessen Darstellung auch als makelloser Held, als „star of England“ (Epilogue, 6) erscheint. Weiterhin steht fest, daß der Chorus als Rolle die

¹ Vgl. White, *Metahistory*, S. 9–10.

² Vgl. White, *Tropics of Discourse*, hier besonders „Interpretation in History“ und „The Historical Text as Literary Artifact“, S. 81–100. Hierzu außerdem White, *Metahistory*.

³ Vgl. Grennan, „*Henry V* and the Art of History“, S. 370–371.

⁴ Holderness u. a., *Play of History*, S. 17.

dramatische Struktur des Textes wesentlich mitbestimmt. Er ist nicht dazu da, sich und den Autor für die eventuellen Unzulänglichkeiten des Stückes zu entschuldigen. Seine fortgesetzten Hinweise auf die im Grunde gar nicht darstellbare Wirklichkeit erinnern uns, das Publikum, vielmehr daran, daß wir uns in einem Theater befinden, daß es sich bei dem Spektakel, dessen Zeuge wir werden, um eine notwendigerweise fiktionale Spiegelung von Wirklichkeit handelt. Das ganze Stück hindurch wird daran kein Zweifel gelassen. Die Entschuldigungen für die Unangemessenheit der Bühne für die Darstellung sind also nicht wörtlich zu nehmen. Sie sind eben nicht, obwohl immer wieder so gedeutet, verlegenes Eingeständnis der Unmöglichkeit, ein großes Heldenepos in einem öffentlichen *playhouse* zu erzählen. Vielmehr sind sie Appelle an unsere Imagination, die zweierlei Zwecken dienen: Einmal, daß der Zuschauer sich in das Geschehen hineinversetzt, und zum zweiten, daß er sich, sobald er von der Handlung mitgerissen wird, wieder daran erinnert, daß er nicht Teil von ihr ist, daß dies nicht die jetzt stattfindende Wirklichkeit ist, sondern eben nur dramatisierte Geschichte. In dem Bewußtsein seines Status als Theaterbesucher (bzw. Leser) kann er einen übergeordneten Standpunkt einnehmen, gleichsam von oben auf die Dinge schauen. Da der Chorus immer wieder auf das Auseinanderklaffen von Abbild auf der einen und Wirklichkeit auf der anderen Seite und damit implizit auch auf den Unterschied zwischen der theatralen Fiktion und der historischen Realität hinweist, baut sich zwischen dem Publikum und dem auf der Bühne Dargestellten eine Distanz auf. Diese wird noch verstärkt durch die ambigen Vertextungsstrategien. Der Umstand, daß das, was der Zuschauer aus den einzelnen Szenen über Henry erfährt, von dem Bild abweicht, welches der Chorus bemüht ist von ihm zu entwerfen, zwingt ihn dazu, jede der beiden Sichtweisen fortwährend auf ihre Plausibilität zu prüfen, und ermöglicht es ihm damit, sich über sie zu erheben.

Die fortgesetzte Schaffung von Distanz macht das Stück *Henry V* in mancherlei Hinsicht dem ähnlich, was im 20. Jahrhundert Bertolt Brecht mit seinem epischen Theater versucht hat. Gerade durch die fortgesetzten Appelle an die Einbildungskraft des Zuschauers wird nämlich eine vollkommene Illusionsbildung erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht. Sie stellen damit eine Art ‚Verfremdungseffekt‘ dar, der eine empathische Identifikation mit dem Protagonisten verhindert.¹ Wie u. a. Grennan ganz richtig bemerkt (siehe Zitat S. 139), gelingt es dem Drama zudem, sich wertender Urteile zu enthalten. Indem einerseits das Geschichtsbild des Chorus, und damit seine Interpretationen und Wertungen, in den Handlungssequenzen unterminiert werden und andererseits der Chorus fortwährend an das Dargestellt-Sein der Geschehnisse erinnert, wird dem Zuschauer die Möglichkeit entzogen, Deutungsmuster zu übernehmen oder sich auf die Wahrhaftigkeit der Darstellung zu verlassen. Das fehlende Identifikationspotential und die Wertungsfreiheit in *Henry V* bedingen, daß die Urteilskraft des Zuschauers nicht gebunden ist. Durch die Konfrontation zweier sich ausschließender Geschichtsbilder erlangt das Stück explorativen Charakter. Der Zuschauer ist aufgefordert, selbst zu urteilen. Das Drama ist insofern also *episch*. Es entspricht der Form nach weniger einem klassischen Epos, das, wie Moseley es darzustellen versucht, auf die Ebene des Theaters transponiert wurde, sondern eher einer Vorstellung

¹ Vgl. Holderness u. a., *Play of History*, S. 75.

von Epik, wie sie Brecht vertreten hat, und die der homerischen diametral entgegengesetzt ist.¹

Die Aufforderung an den Zuschauer, selbst zu urteilen, impliziert jedoch nicht, daß man im Sinne Rabkins die eine oder die andere Perspektive des Textes einfach übernehmen könnte. Der Text macht das eigentlich unmöglich. Wie in Abschnitt 3.3 gezeigt, wird schon die Figur des Königs widersprüchlich charakterisiert. Es entsteht zumindest ein ambivalentes Bild von Henry. Das wurde von Kritikern seit Hazlitt immer wieder erkannt. Holderness verweist z. B. darauf, daß der Text beim Zuschauer durchaus Verständnis und Sympathie für die Figur des Königs zu evozieren vermag, daß er sich jedoch trotz dieser Gefühle in einem Zustand erhöhten kritischen Bewußtseins befindet.² Diese durch die Figurenzeichnung hervorgerufene kritische Distanz wird durch die spezifische Strukturierung des Stücks unterstützt. Die Ambiguität auf der strukturellen Ebene, die im Entwurf zweier sich ausschließender Geschichtsbilder manifest ist, gibt dem Zuschauer nicht die Möglichkeit, sich – entsprechend seiner subjektiven Weltansicht oder ideologischen Ausrichtung – eines davon auszusuchen, sondern entzieht sie ihm. Insofern sind Äußerungen wie die Coursens im Hinblick auf *Henry V* ein wenig irreführend. In der Einleitung zu seiner Monographie über Shakespeares zweite Tetralogie erläutert Coursen, auf eine Passage aus *Julius Caesar* verweisend, Shakespeares Geschichtsdenken wie folgt:

It would seem that, for Shakespeare, “history” is a complex of competing dynamics not reducible to a statement or formula. One has only to recognize, for example, that both Calpurnia’s and Decius Brutus’s interpretations of her dream are valid, although in very different contexts, to recognize that history is and is not what any individual says it is. Among other things, Shakespeare is intent upon exploring the subjectivity of his characters, and, in doing so, exciting the subjectivity of his spectator into response.³

Dieser Beobachtung ist in Bezug auf das Schlußstück der Lancaster-Tetralogie grundsätzlich beizupflichten. Allerdings bedarf der Gedanke des letzten Halbsatzes der Modifikation. Wenngleich das Drama *Henry V* subjektiven Responns und auch emotionales Engagement zunächst anregt, wird dem Zuschauer doch schließlich deutlich, daß diese Reaktionen dem Text nicht vollauf genügen. Die Subjektivität des Zuschauers wird also eigentlich nicht bedient. Vielmehr kann der Zuschauer zu der *Einsicht* gelangen, daß seine Sichtweisen notwendig subjektiv sind. Im Stück werden ja zwei unterschiedliche Modelle von ‚Welt‘ miteinander konfrontiert. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Funktionsweise seiner Wahrnehmung gelenkt. In dem Moment, wo man erkennt, daß es sich bei diesen Weltmodellen um zwei konfligierende Geschichtsbilder handelt, wird deren Konstruiertheit ersichtlich. Der Zuschauer kann sich so auch der Konstrukthaftigkeit seines eigenen Bildes von Geschichte bewußt werden. Er erhebt sich also über seine Subjektivität und gewinnt eine ‚metasubjektive‘, eine objektivere Sicht. Das Historiendrama *Henry V* verdeutlicht also das Paradigma geschichtlicher Aufarbeitung; es führt vor Augen, was Geschichte eigentlich ist: nämlich

¹ Vgl. Holderness u. a., *Play of History*, S. 75.

² Vgl. Holderness u. a., *Play of History*, S. 75.

³ Coursen, *Leasing Out of England*, S. 10.

subjektive Interpretation. Der Zuschauer nimmt dabei den Platz des im Verhältnis zu diesem Subjektivismus objektiven Beobachters ein. Das Stück betreibt so die Demystifizierung der Geschichtsschreibung.¹ Die Zusammenjochung zweier sich ausschließender historiographischer Modi läßt ein erhöhtes Bewußtsein von deren Mechanismen entstehen. Das Resultat muß natürlich der Versuch sein, ein neues, dialektischeres Geschichtsbild zu konstruieren. Man könnte deshalb mit Uwe Baumann von der Einsetzung des Zuschauers in die Rolle des Historiographen sprechen.²

3.6. Generische Ambiguität

Eine letzte Ebene, auf der sich in Shakespeares *Henry V* Ambiguität entfaltet, ist die Gattungsebene. Shakespeares Schauspielerkollegen Heminge und Condell haben das Stück in der Folio-Ausgabe von 1623 den Historien zugeordnet, eine Entscheidung, die angesichts des thematischen Arrangements im Band vollkommen statthaft ist. Diese Zuordnung erscheint natürlich auch noch aus anderen Gründen als denen des Stoffes plausibel. Shakespeares Drama stellt nicht nur einen Abschnitt der englischen Geschichte dar, es dient, wie gezeigt wurde, auch historischen Zwecken. Zum einen hat Geschichte – auch bei Shakespeare – exemplarischen Charakter und wirkt belehrend. Zum anderen wird aber durch die subtile Schaffung ironischer Momente eben dieser traditionelle Zweck von Geschichtsschreibung auch konterkariert und so eine metahistoriographische Dimension erreicht, die die Möglichkeit einer neuen, innovativen Form der Auseinandersetzung mit Geschichte eröffnet. Der Begriff Historiendrama ist im Hinblick auf *Henry V* durchaus gerechtfertigt. Allerdings ist er es in einem höheren Sinne, denn das Drama thematisiert – mehr als manche andere Stücke der Gattung – die Frage nach der Geschichtsschreibung an sich. *Henry V* geht aber auch in einer weiteren Hinsicht über die herkömmliche Historie hinaus, indem es gegensätzliche dramatische Vertextungsweisen miteinander konfrontiert. Selbstverständlich finden sich in der Historiengattung ohnehin Elemente anderer dramatischer Formen wieder. Geschichtsdarstellung – ob nun mit streng historiographischen oder aber mit ästhetischen Intentionen – impliziert ja notwendigerweise eine wie auch immer gearbeitete Form der ‚Narrativisierung‘ geschichtlicher Daten. Diese von White genannten historiographischen *modes of emplotment* – *Tragedy*, *Comedy*, *Romance* und *Satire* – finden gewisse Entsprechungen in den gebräuchlichen Darstellungsmodi des dramatischen Genres. Das rührt einerseits gewiß daher, daß White seine Terminologie von der Literaturtheorie her entwickelt. Andererseits scheinen diese Modi in gewisser Hinsicht eben anthropologische Grundkonstanten zu sein und mit grundsätzlichen menschlichen Wahrnehmungsweisen der phänomenalen Welt zusammenzufallen. Indem der Autor eines Historienstücks Geschichte dramatisiert, greift er also ganz natürlich auf die zur Verfügung stehenden Darstellungsmodi der dramatischen Grundform zurück.³ Aufgrund der Tradition der providentiellen Geschichtsauffassung in der Renaissance und

¹ Vgl. Holderness, *Shakespeare Recycled*, S. 111.

² Uwe Baumann vertrat diese Auffassung im November 2000 in einem Vortrag am Institut für Anglistik/Amerikanistik der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

³ Vgl. hierzu Hart, „Shakespeare’s *Henry V*“, S. 18.

nicht zuletzt auch aufgrund der dem Historiengenre inhärenten Tendenz zum Patriotismus scheint weniger der tragische als der romantische Modus hier besonders nahezu liegen. Leonard Tennenhouse sieht jedenfalls Parallelen zwischen Romantischen Komödien und Historien:

For all their differences, chronicle history uses the same strategy to produce political order out of political conflict as romantic comedy uses to reinforce the dominant rules of kinship [*sic*, kingship?]. Both represent patriarchal hierarchies in a state of disorder, in this way creating two bases for authority, and thus competing hierarchies of power, which only the monarch can hold together in harmonious discord.¹

Angesichts der patriotischen Deutungstradition des Dramas *Henry V* sowie seiner komischen Elemente kann es deshalb nicht verwundern, wenn es von der Kritik ebenfalls als romantische Komödie bezeichnet wurde, in der politische Ordnung aus politischem Konflikt entsteht. Cox sieht darin sogar die Besonderheit von *Henry V*. In für Historiendramen einzigartiger Weise entwickle sich hier vor dem Zuschauer eine Komödie in technischem Sinne:

The result of the king's setting out to create a heroic myth about himself is a comic story, in the technical Aristotelian sense that the problems faced by the hero at the outset are resolved by the end. *Henry V* is unique among the histories in taking this kind of shape, and it is also unique in its focus on a single central character.²

Sicher ist Kritik bezüglich der Frage angebracht, ob *Henry V* als regelrechte Komödie bezeichnet werden kann. Daß die Figur des Herrschers fokussiert wird, läßt sich aber nicht abstreiten. Allerdings erfolgt, wie gezeigt wurde, diese Fokussierung aus zwei gegensätzlichen Blickrichtungen und in unterschiedlichem Maße. Während der Chorus Henry vor allem glorifiziert, wird in den Handlungssequenzen ein problematisches Bild vom König gezeichnet, in dem die Darstellung seines (direkten oder indirekten) Verhältnisses zu anderen Figuren ein wesentlicher Bestandteil ist. Durch die doppelte Fokussierung auf King Henry werden spezifische Wirkungen erzielt. In gewissem Maß dient sie sicher auch der Schaffung eines individuellen Helden, der seine Feuerprobe bestehen muß. Das Charakteristische an dieser Herrscherfigur liegt jedoch darin, daß sie als Mensch eigentlich nicht zu fassen ist, sondern – in der vollkommenen Verschmelzung von Privatperson mit öffentlicher Funktion – gleichsam die Monarchie selbst darstellt. Die zweifache Perspektivierung in diesem Stück macht zudem deutlich, daß es hier nur zum Teil darum geht, die Herrschergestalt als Repräsentanten ‚effektiver zentralistischer Macht‘ herauszuheben³. Es ist ebenso Anliegen des Dramas, die Frage nach den Mechanismen der Wahrnehmung von und des Umgangs mit geschichtlichem Material aufzuwerfen.

Ähnlich wie mit der Frage des Fokus verhält es sich mit der Zuordenbarkeit von *Henry V* zu dramatischen Modi. Sicherlich finden sich komische Elemente und Szenen, deren Bedeutung weit über die Schaffung von *comic relief* hinausgeht und die

¹ Tennenhouse, *Power on Display*, S. 73.

² Cox, *Dramaturgy of Power*, S. 124.

³ So Cox, *Dramaturgy of Power*, S. 125.

zusammen mit der Plotstruktur, dem am Ende stehenden Sieg Englands über Frankreich und der Hochzeit Henrys und Katherines, bestimmte Merkmale der komischen Genres liefern. Als individueller Held (der er ja letztlich nicht ist) mag der König seine Probleme am Ausgang des Stücks denn auch als gelöst ansehen dürfen. Allerdings kann nicht davon die Rede sein, daß die Probleme der Monarchie, für die Henry steht, vom Stück einer Lösung zugeführt werden. Im Gegenteil, die Schlußverse machen jedes romantisch-komische Sentiment, das sich im Laufe des letzten Aktes aufgebaut haben mag, wieder zunichte. Es wird unmißverständlich gesagt, daß die Errungenschaften Henrys und Englands, der Triumph über den äußeren Opponenten und die Abwendung inneren Zwiespalts, nicht von Dauer sind:

Small time, but in that small most greatly lived
This star of England. Fortune made his sword
By which the world's best garden he achieved,
And of it left his son impartial lord.
Henry the Sixth, in infant bands crowned King
Of France and England, did this king succeed,
Whose state so many had the managing
That they lost France and made this England bleed (Epilogue, 5–12)

Die Geschichte von Henrys persönlichem Glück ist, wie betont wird, kurz. Sie endet, ohne daß es Henry vermocht hätte, wirkliche Stabilität, d. h. das dauerhafte Wohl des Staates zu garantieren. Seine Regierungszeit wird hier somit als bloßes Intervall in einer unglücklichen Geschichte Englands apostrophiert. In diesem Sinne hat das Drama *Henry V* auch eine tragische Dimension. Da Henry sich von Anfang an zur öffentlichen Figur stilisiert und – auf Kosten privater Bedürfnisse – ganz und gar als Repräsentant der Staatsmacht, als Verkörperung Englands agiert, fällt dessen Mißgeschick nach seinem Tode auf ihn zurück. Seine persönlichen Opfer, aber auch die Opfer an Leib und Leben seiner Untertanen, erscheinen angesichts von Englands Rückfall in Streit und Zwietracht und des Verlusts von Frankreich gänzlich nutzlos. Als die Figur, die Henry seinem Selbstverständnis nach ist, versagt er. Wenngleich Henry im Stück selbst als erfolgreicher Herrscher gezeigt wird, kann das Publikum (wie auf S. 65–66 demonstriert wurde) die größere historische Perspektive auf die Regierungszeit Heinrichs V. als die eines kurzen Zwischenspiels doch nicht ausblenden. Damit relativiert sich auch der politische Erfolg der Dramenfigur Henry.

An dieser Stelle rückt das Selbstgespräch im vierten Akt, in dem der König sich als Hüter des Friedens bezeichnet, wieder in den Blick. Erneut erweist sich, daß es sich hierbei nicht nur um eine satirisch intendierte Selbstentlarvung des Machtpolitikers handelt. Sicher, wir befinden uns am Vorabend der Schlacht von Agincourt, da Henry sein Los mit folgenden Worten beklagt:

The slave, a member of the country's peace,
Enjoys it, but in gross brain little wots
What watch the King keeps to maintain the peace,
Whose hours the peasant best advantages. (4.1.278–281)

Doch was in Anbetracht des Krieges so heuchlerisch klingt, ist in abstrakterem Sinne durchaus wahr. Für den *body politic*, für das Staatsgebilde, bedeutet der Krieg in

Frankreich letztlich eine Maßnahme zur Schaffung und Sicherung des Friedens. Daß eben dieser Frieden letztlich ausbleibt, bedeutet das Scheitern des *body politic* und damit das Scheitern Henrys. Die Tragik dieses Scheiterns liegt in Henrys Verlust der Menschlichkeit, der mit der Austreibung des „offending Adam“, mit der Sublimierung des *body natural* im *body politic*, einhergeht. Die Tatsache, daß sich die Figur des Königs dem Zuschauer so seltsam unpersönlich präsentiert, erlangt somit im Hinblick auf die Gattungsfrage eine besondere Bedeutung.

Dem komischen Modus wird in *Henry V* also in gewisser Weise der tragische entgegengesetzt. Rabkin stellt fest, dieses Drama reflektiere „the highest point of Shakespeare’s civic optimism“. Gleichzeitig bezeichnet er es als „the most melancholy of the history plays“.¹ Allerdings wird das Stück damit nicht einfach zu einer Art Tragikomödie.² Die Intention, die hinter der Konfrontation dieser beiden dramatischen Modi steht, ist es vielmehr, den einen im Rezeptionsvorgang durch den jeweils anderen zu stören. Das Ergebnis ist Ambiguität auf der generischen Ebene, die vielfältige Denk- und Sinngebungsprozesse in Gang setzt. Nicht umsonst weist Jonathan Hart darauf hin, daß dieses Drama in der Nähe der Problemstücke mit ihrer charakteristischen generischen Spannung und ihrer tiefen ‚Problemhaftigkeit‘ anzusiedeln sei.³

Die generische Ambiguität von *Henry V* erzielt recht komplexe Wirkungen. Durch diese Ambiguität werden – zu guter Letzt – alle hier zur Sprache gekommenen Problemkreise noch einmal hervorgehoben und so miteinander vereinigt. Die ‚romantische Komödie‘ vom Triumph des Herrschermenschen Henry wird gebrochen vom letztendlich ‚tragischen‘ Geschick Englands und seiner Monarchie. Glück hat – ironischerweise – nur das Individuum, der Mensch also, den Henry in sich bezwingen zu können glaubt und den er auch bezwingen muß zugunsten des Glücks des Gemeinwens. Letzteres aber bleibt auf weitere Sicht trotz aller Bemühungen glücklos, weil der in der Bezwingung seiner Menschlichkeit so erfolgreiche Henry eines nicht überwinden kann: den Tod, die natürliche Sterblichkeit des Menschen, und weil mit Henrys Tod das Zepter in schwächere Hände fällt. Die Kollision von ‚Komödie‘ und ‚Tragödie‘ ist hier Folge und Aufgipfelung von Henrys grundsätzlichem Problem, dem Problem der doppelten Natur des Herrschers als öffentliche Figur und als Privatperson. Damit wird die Grundfrage, die Rabkin zufolge die ganze Tetralogie umspannt, noch einmal aufgeworfen, und die lautet: Ist es möglich, als Herrscher Mensch zu bleiben bzw. als Mensch zu herrschen? (Siehe S. 47.) Diese Frage wird im Stück in ihren politischen, soziologischen und auch psychologischen Implikationen ausgeleuchtet und steht somit tatsächlich an zentraler Stelle. Beantwortet wird sie aber letztlich nicht,

¹ Norman Rabkin, *Shakespeare and the Common Understanding*, New York: The Free Press; London: Collier-Macmillan 1967, S. 98–100.

² Vgl. zum Problem der generischen Ambiguität auch Marsha S. Robinson, „Mythoi of Brotherhood: Generic Emplotment in *Henry V*“, in: John Velz (Hrsg.), *Shakespeare’s English Histories. A Quest for Form and Genre*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1996, S. 143–170.

³ Ausführlich in Hart, „Shakespeare’s *Henry V*“. Außerdem in Hart, *Theater and the World*, S. 129; und in Jonathan Hart, „Temporality and Theatricality in Shakespeare’s Lancastrian Tetralogy“ *Studia Neophilologica* 63, 1991, S. 69–88.

denn diese Frage *muß* – um einer humanen, nichtsdestotrotz aber erfolgreichen Politik willen – ohne Antwort bleiben. Der Text von *Henry V* laviert also nicht um ihre Beantwortung herum, ist also nicht Manifest einer Sinnkrise seines Autors. Er ist statt dessen im wahrsten Sinne explorativ und demonstriert, daß die einzige Möglichkeit, angemessen mit jener Frage umzugehen, darin besteht, sie sich immer wieder zu stellen. Daher ist Paola Pugliatti zuzustimmen, die gegen Rabkins *either-or*-Lesart anmerkt, daß der Text eben keine doppeldeutige politische Aussage mache, sondern vielmehr veranschauliche, wie komplex und ambivalent die Sphäre der Politik an sich sei.¹

Generische Ambiguität in *Henry V* weist aber nicht nur auf die Problematik der Politik hin, sondern auch auf die von Geschichte und von Geschichtsschreibung. Das doppelte *emplotment* der historischen Ereignisse als romantische und satirische Geschichte wird, wenn man so will, gespiegelt in der doppelten Dramaturgie des Stücks als ‚Komödie‘ und ‚Tragödie‘. Somit finden sich in *Henry V* schließlich alle vier von White beschriebenen Modi der Historiographie. Indem die Geschichte, die in Shakespeares *Henry V* ‚geschrieben‘ wird, sich auch in ihrer letztendlichen, ästhetischen Ausprägungsform – als Drama – einer eindeutigen Zuordnung zu den historiographischen Modi entzieht, stellt sich die Frage nach dem Wesen von Geschichte und ihrem Verhältnis zur Geschichtsschreibung.

Es stellt sich natürlich auch die Frage nach der Darstellbarkeit von Geschichte, nach dem Darstellen an sich. Mit der Konfrontation von Komischem und Tragischem in einem Drama wird insofern ein weiteres Mal das Problem der Theatralizität thematisiert, das sich in mehrfacher Hinsicht als ein grundsätzliches erweist. So ist es einerseits die im Stück vorgeführte Öffentlichkeit von Macht, die Theatralizität impliziert und Rollenspiel und Selbststilisierung vom Machtausübenden fordert. Durch die mit Hilfe generischer Ambiguität erzielte subtile Inversion des romantischen Helden King Henry in einen mit tragischen Zügen wird deutlich, daß sein Heldentum ein theatralisches Produkt ist. Damit wird – innerhalb der Bühnenfiktion – das *theatrum-mundi*-Konzept bestätigt. Andererseits wird in illusionsbrechender Weise immer wieder daran erinnert, daß der Ort, an dem dies geschieht, die Theaterbühne ist. Dem Zuschauer wird unablässig auf ihre repräsentationale Unzulänglichkeit hingewiesen und gleichzeitig wird er ermahnt, daß er seine Vorstellungskraft zur Kompensation dieser Unzulänglichkeit einsetzen müsse. Aus dem Theatererlebnis wird so ein bewußtes Erleben von Theater, d. h. seiner illusionistischen Macht ebenso wie seiner Funktionsweise. Der Zuschauer übernimmt also gleichzeitig die Rolle des Mittäters im ästhetischen Prozeß und die des distanzierten Zeugen. So vermag er es schließlich, einen Mann für tausend zu nehmen und dann doch wieder nur den einen, den Schauspieler, zu sehen; er vermag es, sich im „Gürtel dieser Mauern“² zwei mächtige, durch einen Ozean getrennte Monarchien vorzustellen und das Theaterhaus nicht zu vergessen; er kann gleichzeitig etwas als das eine und als etwas anderes zu verstehen. In der sich am Schluß des Dramas ergebenden ambigen Gattungszugehörigkeit läßt sich deshalb auch ein letzter Selbstkommentar des Theaterstücks erblicken. Sie hat – als fast schon logische Konsequenz der sich

¹ Siehe Paola Pugliatti, „The Strange Tongues of ‘Henry V’“, in: *The Yearbook of English Studies* 23, 1993, S. 235–253, hier S. 237–238.

² Schlegelsche Übersetzung, Prolog, 19.

durch den gesamten Text ziehenden Selbstreferentialität – eine metadramatische Wirkung und gleichzeitig auch dramatische Funktionen. Das, was als Komödie erscheint, ist eigentlich tragisch, das Tragische auch komisch, Tragödie und Komödie gehören zur Welt des Theaters, Theater wiederum zur Welt, die Welt ist Theater. Hart konstatiert: „The Lancastrian Tetralogy explores the truth of fiction and the fiction of truth, the theatre of the world and the world of the theatre.“¹ *Henry V* – als das Schlußstück der Tetralogie – bewirkt dies durch seine ambige Vertextungsweise in besonderem Maße.

¹ Hart, „Temporality and Theatricality“, S. 69.

4. Das Römerdrama *Julius Caesar*

4.1. Die Kritik

4.1.1. *Die Kontroverse um Julius Caesar*

Anders als die Historie *Henry V* wurde das Römerdrama *Julius Caesar* schon immer eher zu den gelungenen Stücken Shakespeares gezählt. Nichtsdestotrotz war es aber in der Rezeptiongeschichte auch kritischen Anmerkungen, ja sogar Anfeindungen ausgesetzt. In der Regel dürfte negative Kritik am Stück auf seine eigentümliche Struktur zurückzuführen sein. Es ist symmetrisch konstruiert und weist auffällige Handlungsspiegelungen auf. Sein Höhepunkt, die Ermordung Caesars, ist gleichzeitig die Katastrophe und liegt in der Mitte, im dritten Akt. Das hat gewisse Implikationen. So entsteht unweigerlich der Eindruck eines zweiteiligen Aufbaus, wobei die Spannung, die im Drama sonst gewöhnlich bis zum Ende aufrechterhalten wird, im zweiten Teil von *Julius Caesar* merklich nachläßt. Die Darstellung der Niederlage der Verschwörer Brutus und Cassius bei Philippi und deren Selbstmorde, die als zweiter Gipfel im Drama bezeichnet werden können, haben kaum die dramatische Intensität, die die denkwürdige Mordszene aufweist. Einschätzungen wie die Edward Morgan Forsters sind deshalb immerhin nicht ganz unverständlich. Forster moniert, das Drama sei nicht so sorgfältig konstruiert wie etwa ein antikes griechisches oder ein neoklassisches französisches Stück („it is not carefully constructed like a Greek play or a classical French play“). Das Stück sei nach Antonys Forumsrede bis zum Streit zwischen Brutus und Cassius im vierten Akt flau und wenig interessant („there is a lull and a failure to interest“).¹ Gleichwohl hält Forster *Julius Caesar* aufgrund seiner mitreißenden dramatischen Momente und seiner überzeugenden Figurendarstellung für einen Beleg Shakespearescher Genialität.

Diese Meinung hat man allerdings nicht immer geteilt. Shakespeare wurde der Vorwurf gemacht, er präsentiere seine Figuren auf unangemessene Weise. George Bernhard Shaw vermißte besonders bei Caesar, aber auch bei den Verschwörern Würde:

It is impossible even for the most judicially minded critic to look without a revulsion of indignant contempt at this travesty of a great man as a silly braggart, whilst the pitiful gang of mischief-makers who destroyed him are lauded as statesmen and patriots. There is not a single sentence uttered by Shakespear's [*sic*] Julius Cæsar that is, I will not say worthy of him, but even worthy of an average Tammany boss. Brutus is nothing but a familiar type of English suburban preacher: politically he would hardly impress the Thames Conservancy Board. Cassius is a vehemently assertive nonentity.²

Shaws abfällige Äußerungen sind letztlich eine Variation des althergebrachten Vorwurfs, Shakespeares Rom entspreche nicht dem antiken Vorbild, die Figuren in *Julius*

¹ Edward Morgan Forster, „Julius Caesar“ (1942), in: ders., *Two Cheers for Democracy*, London: Arnold 1951, S. 163.

² George Bernhard Shaw in einer Theaterrezension in *The Saturday Review*, 29. Januar 1898, zitiert nach Peter Ure (Hrsg.), *Shakespeare: Julius Caesar. A Casebook*, London: Macmillan 1969, S. 40–41, hier S. 40.

Caesar seien alles andere als ehrbare Römer und der Eminenz der historischen Person Cäsar werde nicht genügend Rechnung getragen. Obgleich letztere die Titelgestalt des Dramas sei, werde sie zu einer bloßen Nebenfigur reduziert. Die im Kontrast zum Titel befindliche dramatische Gewichtung der Figuren und Caesars Tod in der Mitte des Stücks bewirke dessen Zerfallen in nur lose zusammenhängende Episoden.¹ Neben mangelnder historischer Korrektheit in der Darstellung wurde dem Autor des *Julius Caesar* mithin auch immer wieder eine als unklassisch empfundene Vernachlässigung der Einheit der Handlung angelastet. Im 17. bis 19. Jahrhundert war die Unzufriedenheit mit der Charakterpräsentation Caesars eine gängige Erscheinung. Noch Hazlitt schrieb:

[*Julius Caesar*] abounds in admirable and affecting passages, and is remarkable for the profound knowledge of character, in which Shakespear [*sic*] could scarcely fail. If there is any exception to this remark, it is in the hero of the piece himself. We do not much admire the presentation here given of Julius Cæsar, nor do we think it answers to the portrait given of him in his Commentaries. He makes several vapouring and rather pedantic speeches, and does nothing. Indeed, he has nothing to do. So far, the fault of the character is the fault of the plot.²

Die Figurenzeichnung des Julius Caesar ergibt sich tatsächlich nicht zuletzt aus der Handlungsführung, sie ist zu einem guten Teil strukturell bedingt. Die Tragödie setzt recht spät im Leben Cäsars ein – nach seinem Sieg über Pompeius' Söhne und seiner Ernennung zum *dictator perpetuus* (die im Text übrigens nicht erwähnt wird). Obwohl er die Titelfigur verkörpert, hat er schon aus Platzgründen verhältnismäßig wenige Auftritte und verschwindet in der Mitte des Dramas von der Bühne, um lediglich im vierten Akt noch einmal kurz zu erscheinen – als der seinen Mörder Brutus mahnende Geist. Es ist vorrangig die Figur des Brutus, die im Zentrum des Stücks zu stehen scheint. Folgerichtig wurde Brutus auch als eigentlicher dramatischer Held gesehen. Man sollte dann allerdings – wie Bloom neuerdings – meinen, das Drama hätte besser „*The Tragedy of Marcus Brutus*“ heißen. Bloom weist jedoch darauf hin, der Titel befinde sich im Einklang mit der Konvention, historische Stücke nach ihren bekanntesten und ranghöchsten Personen zu benennen; Shakespeare hätte also gar nicht umhin gekonnt, seinem Schauspiel den Namen Cäsars zu geben.³

Die Bekanntheit des antiken Staatsmannes Julius Cäsar war in der Renaissance in der Tat groß und ebenso die Bedeutung, die seiner Ermordung als historischem Exempel beigemessen wurde. Durchaus vorstellbar ist aber, daß ein Theaterstück des ausgehenden 16. Jahrhunderts, in dem Cäsars Tod dargestellt wird, nach dessen kaum weniger bekannten Mörder Brutus hätte benannt sein können. Wenngleich nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, daß letztlich pragmatische Überlegungen den Ausschlag zur Titelwahl gegeben haben mögen, muß doch beachtet werden, daß eben diese Wahl für die Deutung des Stücks von Belang ist. Es kann also nicht verwundern, daß in Anbetracht des Titels die Vermutung geäußert wurde, *Julius Caesar* sei wenn

¹ Vgl. hierzu John Ripley, *Julius Caesar on Stage in England and America 1599–1973*, Cambridge (u. a.): Cambridge University Press 1980, S. 1–3.

² Hazlitt, *Characters*, S. 25.

³ Siehe Bloom, *Invention of the Human*, S. 104.

schon kein Drama über Cäsar, so doch eines über den Cäsarismus. Paul Stapfer z. B. hob hervor:

It is not the spirit of any one man, but the spirit of a new era about to begin—the spirit of *Cæsarism*—that fills Shakespeare’s play and gives it its unity and moral significance, and therefore it is that this tragedy, in which Cæsar appears in only three scenes, and neither says nor does anything of importance, is called “Julius Cæsar” and not “Marcus Brutus.”¹

Bei allen Meinungsverschiedenheiten über die Frage, wer oder was in diesem Stück eigentlich im Zentrum des dramatischen Interesses stünde, herrschte unter Kommentatoren schon recht frühzeitig ein weitgehender Konsens, daß *Julius Caesar* ein Drama sei, welches kontrovers angelegt ist und bei den Zuschauern sehr unterschiedliche Reaktionen auslöst. Schon Coleridge, der in Brutus den tragischen Helden des Dramas erblickte, rätselte beispielsweise über dessen Beweggründe, Caesar umzubringen. Während der historische Brutus in den Überlieferungen als der ernste römischer Republikaner erscheine („the stern Roman republican“), für den der Tyrannenmord eine moralische Pflicht ist, habe Shakespeares Brutus eigentlich gar keine plausiblen Motive für seine Tat. Shakespeare habe die Figur bewußt anders dargestellt, als man es nach der Quellenlage hätte erwarten können. Was der Autor allerdings damit bezweckt haben könnte, blieb Coleridge schleierhaft. Perplex fragte er sich: „What character does Shakespeare mean *his* Brutus to be?“² Im 20. Jahrhundert äußerte sich Forster erstaunt, und zwar in Bezug auf Caesar. Die Titelgestalt werde in Shakespeares Drama als aufgeblasen, eingebildet, angeberisch und diktatorisch („pompous, conceited, showing-off, dictatorial“) dargestellt. Nach seinem Tod sei Caesars Geist aber mächtig und würde über Brutus siegen. Forster klagt:

I don’t know what to make of this. If Shakespeare were a modern writer I should be more clear about his conception. I should be certain that he has planned Caesar to be little in life and great in death. But, being an Elizabethan, is it possible that he may be altering Caesar as he alters Casca, for the sake of the play?³

Offenbar findet Forster die Erklärung, Shakespeare konzipiere hier, wie anderswo, seine Figuren nachlässig („Shakespeare often doesn’t mind about his people.“⁴), selbst nicht recht überzeugend. In der Forschung wurde jedenfalls recht bald erkannt, daß die Figuren in *Julius Caesar* ambig dargestellt sind und daß die so erzeugte Ambivalenz den Intentionen des Autors entspricht. Levin Schücking sieht zwar noch besonders Caesar „von einer anachronistischen Kritik fast durchgehends mißverstanden“⁵. Die

¹ Paul Stapfer, *Shakespeare and Classical Antiquity. Greek and Latin Antiquity as Presented in Shakespeare’s Plays* (1880), New York: Franklin 1970 (Research & Source Works Series 403, Essays in Literature and Criticism 80), S. 328.

² Samuel Taylor Coleridge, *Shakespearean Criticism*, 2 Bände, hg. v. Thomas Middleton Raysor, 2. Auflage, London: Dent 1960, Bd. 1, S. 14.

³ Forster, „Julius Caesar“, S. 165.

⁴ Forster, „Julius Caesar“, S. 164.

⁵ Levin Schücking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers*, Leipzig: Tauchnitz 1919, S. 36.

dem Titelhelden als Prahlerei ausgelegten Äußerungen über seine Größe und seine Standhaftigkeit (z. B. „[...] I am constant as the northern star“, 3.1.60¹) seien nichts weiter als die auf der Shakespeare-Bühne übliche ‚Selbstcharakteristik‘ der Figuren in Ansprachen *ad spectatores*. Während Schücking – ähnlich wie später Forster – die Annahme einer komplexen, psychologischen Figurendarstellung für Shakespeare als zu modern verwirft und *Julius Caesar* für ein Stück hält, das eine einfache, heroische Handlungslinie verfolge,² äußert jedoch Wilson Knight: „The simplicity of *Julius Caesar* is a surface simplicity only. To close analysis it reveals subtleties and complexities which render interpretation difficult.“³ John Palmer weist in seiner Abhandlung zu Brutus darauf hin:

Commentators on Shakespeare are puzzled by [...] inconsistencies and some critics have egregiously discovered them to be faults. But in no respect is Shakespeare's genius more manifest than in allowing his characters to act in ways which, at first sight and to the strictly logical mind, seem at variance with their essential qualities. It is worth noting that such apparent contradictions become more frequent as Shakespeare grows creatively more absolute.⁴

Und John Innes Macintosh Stewart betont in Auseinandersetzung mit Schücking und unter Berufung auf Knight: „There are, in a sense, two plays.“⁵

4.1.2. *Ambiguität in Julius Caesar*

Merkmale, die hier als literarische Ambiguität bezeichnet werden, wurden in *Julius Caesar* also nicht nur schon relativ früh entdeckt, sondern – anders als bei *Henry V* – auch meistens als funktional angesehen. Überhaupt scheint im Hinblick auf Shakespeares Tragödien und Komödien in der Forschung eine viel größere Bereitschaft zu existieren, Ambiguität als Stilmittel zu akzeptieren, als es etwa bei den Historiendramen der Fall ist. In seinen Betrachtungen zu *Julius Caesar* identifiziert z. B. Lionel Knights die Erzeugung verschiedener Sichtweisen als typische, in vielen Shakespeare-schen Dramen angewendete Technik und macht folgende, dem hier vertretenen Konzept von literarischer Ambiguität ähnelnde Bemerkung:

Shakespeare often puts before the audience two different aspects of the same thing, or suggests two different angles on it—sometimes, but not always, in juxtaposed scenes. He makes no obvious comment, but the different scenes or passages play off against each other, with an effect of implicit comment, for the audience itself is thus enlisted in the business of evaluation and judgment.⁶

¹ Zitiert wird nach William Shakespeare, *Julius Caesar*, hg. v. David Daniell, Walton-on-Thames: Thomas Nelson, 1998 (The Arden Shakespeare).

² Vgl. Schücking, *Charakterprobleme*, S. 36–48.

³ G. Wilson Knight, *The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays* (1931), 3. Auflage, London: Methuen 1951, S. 63.

⁴ John Palmer, *Political and Comic Characters* (1945), London, Basingstoke: Macmillan 1974, S. 35.

⁵ John Innes Macintosh Stewart, *Character and Motive in Shakespeare. Some Recent Appraisals Examined*, London (u. a.): Longmans, Green and Co 1949, S. 49.

⁶ Lionel C. Knights, *Further Explorations*, London: Chatto & Windus 1965, S. 46.

Diese Äußerung ist erstaunlich, weil hier eingeräumt wird, was im Zusammenhang mit *Henry V* für viele undenkbar scheint: Das, was gern als Widersprüchlichkeit des Textes bezeichnet wird, könnte vom Autor beabsichtigt sein.

In der neueren Forschung ist die Idee von einer ambigen Darstellungsweise bei Shakespeare häufig hervorgebracht und variiert worden. Wie der Herausgeber der neuen Arden-Edition von *Julius Caesar* David Daniell anmerkt, sind die Begriffe ‚Ambivalenz‘ bzw. ‚Ambiguität‘ zu Schlagworten in der Shakespeare-Forschung geworden.¹ Immer wieder tauchen sie und ihre Derivate auch im Zusammenhang mit dem Römerdrama auf. Über das Wesen und die Funktionen von Ambiguität in *Julius Caesar* gehen die Meinungen allerdings – wie nicht anders zu erwarten – recht weit auseinander. Häufig finden sich Meinungen, die der von Knights ähneln. Jaqueline Pearson (die übrigens die Begriffe Ironie und Ambiguität nicht scharf genug voneinander trennt) diagnostiziert beispielsweise: „[*Julius Caesar*] deal[s] with ambiguous characters who are exposed to ruthless questioning.“² Frank Kermode spricht davon, daß es Shakespeare darum gehe, sein Publikum zu verwirren („puzzle the reader or [...] the audience“) und letztlich einfachen Sichtweisen komplexe entgegenzusetzen: „[...] he is always putting the simple sense into question.“³ Das Kapitel zu *Julius Caesar* in John Russell Browns neuem Buch *Shakespeare: The Tragedies* trägt die Überschrift: „*Julius Caesar*: Unsettling an Audience“. Brown argumentiert, daß das Drama beim Publikum unsichere, gegensätzliche Reaktionen („uncertain and opposed reactions“) auslöse und – statt etwa Lösungen vorzugeben – es dazu anhalte, selbst nachzudenken („to think for themselves“).⁴ Auch Daniell schreibt dem Stück in seiner Einführung zum Arden-Text die Qualität eines moralischen Problems („moral puzzle“) zu; der Titelheld Caesar verdiene es zu sterben, und verdiene es gleichzeitig nicht.⁵

Die genannten Kritiker stehen mit ihren – im Hinblick auf die Funktionen von Ambiguität recht unspezifisch bleibenden – Ansichten unter dem Einfluß der wegweisenden Untersuchung Ernest Schanzers, der *Julius Caesar* als Problemstück gesehen hat. Dabei definiert Schanzer das Shakespearesche *problem play* wie folgt:

A play in which we find a concern with a moral problem which is central to it, presented in such a manner that we are unsure of our moral bearings, so that uncertain and divided responses to it in the minds of the audience are possible or even probable.⁶

Schanzer weist im übrigen darauf hin, daß *Julius Caesar* ein Drama sei, in dem auch der Protagonist vor einem schwerwiegenden moralischen Problem stehe. Dies sei aber

¹ Siehe David Daniell, „Introduction“, in: Shakespeare, *Julius Caesar*, S. 1–147, hier S. 96.

² Jaqueline Pearson, „Romans and Barbarians: The Structure of Irony in Shakespeare’s Roman Tragedies“, in: Malcolm Bradbury, David Palmer (Hrsg.), *Shakespearean Tragedy*, New York: Holmes & Meier 1984 (Stratford-Upon-Avon Studies 20), S. 159–182, hier S. 181.

³ Frank Kermode, *Shakespeare’s Language*, London: Penguin 2001, S. 87.

⁴ John Russell Brown, *Shakespeare: The Tragedies*, Houndmills (u. a.): Palgrave 2001, S. 109.

⁵ Siehe Daniell, „Introduction“, S. 2.

⁶ Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra*, London: Routledge & Kegan Paul 1963, S. 6.

nicht konstitutiv für ein Problemstück; entscheidend sei vielmehr, daß das Publikum mit einer moralischen Frage konfrontiert werde, auf die eine Antwort zu finden schwierig sei.¹ Kontroverse Meinungen über Julius Cäsar und Marcus Brutus hätte Shakespeare, so Schanzer, schon in seinen Quellen vorgefunden (vgl. hierzu Abschnitt 4.2.2, S. 168). Die widersprüchliche Darstellung der Cäsar-Geschichte im Drama sei jedoch nicht lediglich ein zufälliges Resultat der diskrepanten Quellensituation. Komplexität und Zwiespalt („the complex and divided attitude“) seien vielmehr eine bewußt eingesetzte und subtil verwendete dramatische Strategie.²

Schanzer selbst greift bei seinen Betrachtungen zu *Julius Caesar* Überlegungen auf, wie sie z. B. von Adrien Bonjour angestellt wurden. In *The Structure of Julius Caesar* betont Bonjour, daß das Stück sich durch eine sorgfältige strukturelle Balance, eine ausgewogene Sympathienlenkung und eine im Gleichgewicht gehaltene Beziehung zwischen persönlicher und politischer Thematik auszeichne. Er sieht *Julius Caesar* als das Drama der ‚geteilten Sympathien‘ („the drama of divided sympathies“),³ dessen wesentliches Merkmal die Antithese sei: „In short it is a drama with opposing elements so mixed in it that its antithetical theme and its antithetical motives form its very texture.“⁴

Während Bonjour, Schanzer und andere Kritiker von einer strukturell angelegten und dramatisch funktionalisierten Ambiguität bei *Julius Caesar* ausgehen, die letztlich eine komplexere Auseinandersetzung mit dem Sachverhalt des Cäsarenmordes ermöglicht, sehen andere in der Widersprüchlichkeit besonders der Charakterdarstellung eher einen Kunstgriff des Autors. Für Albert Tricomi stellt sich die relativierte Präsentation Caesars lediglich als eine dramaturgische Notwendigkeit dar. Er bezeichnet sie – mit kaum verhohlener Geringschätzung – als ‚strategisch‘:

There is pattern to this complexity. The extremely qualified presentation of Caesar's character and his right to rule is strategic: without such complexity, even ambiguity, Brutus's conscience-laden anguish about joining the conspiracy ceases to be compelling.⁵

Der Gedanke, daß Shakespeare seinen Caesar auch um der tragischen Qualität des Stückes willen als problematische Figur konzipiert hat, ist übrigens keinesfalls neu oder ungewöhnlich. Er findet sich schon bei Georg Brandes oder Shaw.⁶ Palmer

¹ Vgl. Schanzer, *Problem Plays*, S. 6.

² Vgl. Schanzer, *Problem Plays*, S. 23.

³ Vgl. Adrien Bonjour, *The Structure of Julius Caesar*, Liverpool: Liverpool University Press 1958, S. 1–12.

⁴ Bonjour, *Structure*, S. 24.

⁵ Albert H. Tricomi, „Shakespeare, Chapman, and the Julius Caesar Play in Renaissance Humanist Drama“, in: Mario A. Di Cesare (Hrsg.), *Reconsidering the Renaissance. Papers from the Twenty-First Annual Conference*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1992, S. 395–412, hier S. 403–404.

⁶ Vgl. Georg Brandes, *William Shakespeare*, 2. Auflage, Paris (u. a.): Langen 1898, S. 431; und George Bernhard Shaw, *Three Plays for Puritans. The Devils Disciple, Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion* (1900), London: Constable 1934, S. xxix.

schreibt knapp ein halbes Jahrhundert nach Shaw: „The play could not easily have risen to the level of tragedy if Caesar had been portrayed consistently in full majesty.“¹ Aber auch den Vertretern der ‚Ambivalenz‘- bzw. Ambiguitätstheorie Bonjour und Schanzer ist diese Auffassung nicht fremd. Bonjour erklärt: „Shakespeare obviously wanted Caesar’s death to be dignified, to arouse ‘terror’ for the deed, our pity for the man, and this explains why he actually made him innocent of the crime of tyranny.“² Und Schanzer räumt ein: „Had he [Shakespeare] made him [Caesar] a full-blown tyrant, there would have been no tragedy awaiting Brutus.“³ Eigentümlich an Tricomis Sichtweise ist jedoch, daß er im tragischen Scheitern des Brutus ein providentielles Schema entdeckt und den Autor des *Julius Caesar* der politischen Orthodoxie bezichtigt. Dezidiert lehnt Tricomi die traditionelle Apostrophierung Shakespeares als eines moralische und politische Urteile vermeidenden Dramatikers ab. In dem Römerdrama jedenfalls trete seine konservative politische Haltung deutlich zutage. Cäsars politische Karriere hätte nämlich von zwei unterschiedlichen Blickpunkten aus behandelt werden können. Im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Dramatisierungen des antiken Stoffes wähle Shakespeare nicht Cäsars Marsch auf Rom, der das Ende der Republik einleitete und in seiner Ernennung zum Diktator resultierte, als zentrales Ereignis seines Dramas, sondern die Ermordung Cäsars durch Brutus, eine Handlung, die Bürgerkrieg und letztendlich die Herrschaft der Cäsaren nach sich zog. In dieser Wahl manifestiere sich die politisch-ideologische Ausrichtung Shakespeares:

To organize one’s play around Caesar’s subjugation of Pompey and the Senate was to make the destruction of the Republic the crucial issue; to find the dramatic center in Caesar’s murder and Brutus’s suicide was, to the contrary to make the assassination of a popular ruler and the moral retribution consequent to it the central issues.⁴

Tricomis erklärtes Ziel ist es, Shakespeare von seinem von der Kritik errichteten Sockel zu stürzen, die Kanonfrage neu zu eröffnen und anderen zeitgenössischen Autoren zu ihrem Recht zu verhelfen. Mit seiner Sicht des Shakespeareschen Cäsar-Dramas als wertorthodox steht Tricomi freilich nicht ganz allein da. Politischer Konservatismus wurde Shakespeare auch von anderen bescheinigt. James Emerson Phillips z. B. argumentiert, in *Julius Caesar* würden zwei verschiedene Prinzipien politischer Herrschaft, Monarchie und Demokratie bzw. Oligarchie, miteinander konfrontiert. Shakespeare präsentiere Rom als eine Gesellschaft, die unter der *De-facto*-Monarchie Caesars floriere. Gegen seine autokratische Herrschaft würde eine Gruppe von Männern rebellieren, die in einer solchen Herrschaftsform eine Gefahr für das Gemeinwesen erblickten. Am Kriterium des Wohlergehens des Gemeinwesens gemessen, das für Brutus ja Handlungsmotiv sei, befänden sich die Verschwörer im Unrecht. Die Resultate der Beseitigung Caesars zeigten, wie irrig ihr politisches Denken sei: „Its natural head

¹ Palmer, *Political and Comic Characters*, S. 36.

² Bonjour, *Structure*, S. 4.

³ Schanzer, *Problem Plays*, S. 65.

⁴ Tricomi, „Shakespeare, Chapman, and the Julius Caesar Play“, S. 400.

gone, the Roman body politic begins a mad run towards destruction.“¹ Dadurch werde das monarchische Herrschaftsprinzip, dem Shakespeare angeblich durchweg treu gewesen sei, indirekt bestätigt.²

Obgleich Phillips die problematische Natur zumindest von Brutus anerkennt und in *Julius Caesar* eine von Vorurteilen weitgehend befreite Darstellung verwirklicht sieht, erscheint das Drama bei ihm letztlich wenig ambivalent. Das liegt sicherlich auch daran, daß seine Studie veröffentlicht wurde, bevor ‚Ambiguität‘ in der Shakespeare-Forschung zum Modewort wurde. Von moderneren Kritikern wie Rabkin oder Bloom werden Doppeldeutigkeit, Relativismus und ‚Ambivalenz‘ in *Julius Caesar* hingegen ebenso deutlich wahrgenommen wie die politische Brisanz des Stücks. Rabkin sieht das Stück dabei jedoch ähnlich wie Phillips als Ausdruck einer orthodoxen Geisteshaltung Shakespeares:

The course taken by the events of the last acts implies that *Julius Caesar* is designed as a criticism of Brutus' action and as the embodiment of a despairing political quietism not evident in Shakespeare's earlier plays.³

Bloom hingegen scheint in Shakespeare nicht einen politisch konservativen Autor zu sehen, sondern vielmehr einen Pragmatiker, der der staatlichen Macht mit Skepsis gegenüberstand. Ambiguität habe, so Bloom, mithin eine Schutzfunktion:

Shakespeare, always wary of a state power that had murdered Marlowe and tortured Kyd into another early grave, makes a fine joke of the raging mob's dragging off the wretched Cinna the poet for having the wrong name: "Tear him for his bad verses," even as Cinna the poet suffers the same fate of Marlowe and of Kyd. Shakespeare, whatever his nonpolitics, did not want to be torn for his good verses, or even for his great ones. *Julius Caesar* was, and is, a deliberately ambiguous play.⁴

Bloom nimmt also an, daß Shakespeare sein großartiges Römerdrama vor der Zensur des Tudorstaates und sich selbst vor dessen Zugriff schütze, indem er es bewußt ambiguisiere. Er scheint sagen zu wollen, daß *Julius Caesar* nicht wegen, sondern trotz seiner Ambiguität ein gutes Stück sei; ja, daß es *nicht* ambig wäre, würde es die Unduldsamkeit der Staatsmacht nicht erfordern. Geht man nun davon aus, daß der ästhetische Wert des Dramas zumindest zum Teil in seiner Ambiguität begründet liegt, so ergibt sich aus Blooms Annahme eines staatlichen Zwangs als ihrer Ursache, daß Shakespeare, hätte er nur gedurft, ein zwar nicht-ambiges, aber ungleich schlechteres Stück geschrieben hätte. In letzter Konsequenz bedeutet eine solche Auffassung deshalb, der Ambiguität in *Julius Caesar* den Charakter eines ästhetisch und inhaltlich relevanten, künstlerisch wirkungsvollen Stilmittels abzusprechen.

¹ James Emerson Phillips, *The State in Shakespeare's Greek and Roman Plays*, New York: Columbia University Press 1940 (Columbia University Studies of English and Comparative Literature 149), S. 184.

² Siehe Phillips, *State*, Kap. IX, „The Monarchic Cycle in *Julius Caesar* and *Antony and Cleopatra*“, S. 172–205, bes. S. 180–188.

³ Rabkin, *Common Understanding*, S. 114.

⁴ Bloom, *Invention of the Human*, S. 114.

Daß der Autor des *Julius Caesar* sich vor Verfolgung durch den Tudorstaat habe hüten müssen, wird auch von anderen Kritikern immer wieder betont. Nicht zuletzt deshalb wähle er überhaupt den römischen Stoff. In diesen verpacke er auf recht geschickte Weise Kritik an den zeitgenössischen politischen Zuständen. Brown z. B. gibt kund:

The first few hundred lines of *The Tragedy of Julius Caesar* introduce enough that is specifically Roman for its author and actors to claim a measure of immunity from prosecution while they presented a situation that would be easily recognized by a local London audience as a reflection of their own world.¹

Zwischen politischem Skeptizismus und der regelrechten Ablehnung herrschender Machtverhältnisse liegt kein großer Schritt. So kann nicht verwundern, wenn Shakespeares *Julius Caesar* mitunter auch von einer Fraktion von Kritikern requiriert wird, die Dokumente antimonarchischer, republikanischer Gesinnung in der Zeit der Renaissance zusammentragen. John Dover Wilson äußert beispielsweise: „[...] the play's theme is a single one, Liberty versus Tyranny“² Nun ermöglicht es die Ambiguität der Darstellung in diesem Stück natürlich bis zu einem gewissen Grade, die Ermordung Caesars – ganz im Sinne der Verschwörer – als einen Akt des Tyrannenhasses und der Freiheitsliebe zu verstehen, als selbstlosen Versuch, die Republik zu retten. Zieht man die politischen Verhältnisse zur Shakespeare-Zeit in Betracht und interpretiert das Drama als politische Allegorie, so kann man aus dem Handeln der Verschwörer eine Kritik bestimmter Tendenzen des elisabethanischen Absolutismus konstruieren. Das Römerdrama würde somit – wenngleich verhohlen – den Tyrannenmord und letztlich die Volksherrschaft propagieren und sich womöglich einreihen in die Gruppe monarchomachischer Schriften, die im 16. Jahrhundert das politische Denken im Abendland erschütterten (vgl. hierzu auch S. 172). Problematisch an einer solchen Interpretation wäre jedoch nicht nur, daß sie der Ambiguität des Dramas eine relativierende Wirkung auf den politisch-moralischen Status der Konspirateure abspräche, sondern auch, daß sie die Funktion dieser Ambiguität gänzlich zu einer textexternen Schutzfunktion reduzieren würde. Die ambige Darstellung der Figuren und ihrer Handlungsmotive würde hier nur noch dazu dienen, die Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen zu bemänteln und dem Stück ein Mindestmaß an Aufführbarkeit zu sichern. Das Resultat wäre letztlich ein ähnliches wie beim Historiendrama *Henry V*, dem ja vielfach auch keine genuin ideational oder künstlerisch intendierte Ambiguität zugestanden wurde.³

Anders stellen Mildred Hartsock und Rene Fortin den Sachverhalt dar. In ihren Artikeln von 1966 bzw. 1968 schreiben sie der Ambiguität im Stück erkenntnistheoretische Funktion zu. Fortin meint hinsichtlich der Ambiguität der Caesar-Figur: „The specific purpose reveals itself if one considers *Julius Caesar* as a deliberate experiment in

¹ Brown, *Shakespeare: The Tragedies*, S. 108.

² „Introduction“, in: William Shakespeare, *Julius Caesar*, hg. v. John Dover Wilson, Cambridge: Cambridge University Press 1949 (The New Cambridge Shakespeare), S. xxi–xxii.

³ Vgl. Abschnitt 3.1, „Die kritische Debatte um *Henry V*“, S. 34.

point of view, intended to reveal the limitations of human knowledge.“¹ Hartsock ist, wie Fortin und viele andere *Caesar*-Kommentatoren auch, Schanzer verpflichtet. Sie bemängelt aber, daß sich bei Schanzer, obgleich er in der Ambiguität des Shakespeare'schen Cäsar-Dramas eine Textstrategie sieht, lediglich implizit Antwort auf die Frage nach dem konkreten Sinn und Zweck dieser Strategie findet. Hartsock versucht, diese Frage deutlicher zu beantworten. Dabei ähnelt ihre Auffassung in bemerkenswerter Weise jener, die Rabkin im Hinblick auf *Henry V* vertritt. Sie postuliert, daß die Ambiguität des Stücks sich nicht auflösen lasse: „[T]he ambiguities of *Julius Caesar* cannot be resolved [...] and Shakespeare's use of his source shows that he did not intend for them to be resolved.“² Hartsock glaubt, es sei unmöglich, die widersprüchlichen Elemente in *Julius Caesar* zu einer einheitlichen Lesart des Stücks oder seiner Hauptfiguren zusammenzufügen, und sie wirft Schanzer vor, daß er sich trotz seiner grundsätzlichen Einsicht in die ambige Vertextungsweise des Stücks schließlich zu *einer Sichtweise*, d. h. zu einer disambiguierenden Deutungshypothese versteige. Während Schanzer meine, Brutus sei als tragischer Held des Stücks zu betrachten, dem die Sympathien des Publikums gehören sollten, sei die Wahrheit über das Stück eine andere:

The truth seems to be that there is no one *truth* in the play: no possibility of a single unifying approach. We believe Brutus when we hear him speak; we like or dislike Caesar as his image shifts; we are torn between Cassius the schemer and Cassius the suffering man and doughty Roman; we respond to Antony's rhetoric and cringe before his opportunism and perhaps leave the theater "sure" that his final estimate of the action must be the true one. We are fully committed at every point in the play to *someone*. Ironically, we have something in common with the Roman mob: we believe what we hear as we hear it, only to be involved in one emotional or intellectual partisanship after another.³

Die Parallele zu Rabkins Vermutungen über die Natur der Ambiguität in *Henry V* fällt ins Auge. Wie dem Publikum des Historienstücks bei Rabkin werde dem des Römerdramas eine Zusammenschau der beiden möglichen Sichtweisen eigentlich unmöglich gemacht. Hartsock ignoriert dabei – wie Rabkin – die Implikationen dieser Behauptung weitgehend und nennt zwei Resultate der ambigen Vertextung. Erstens werde der Zuschauer zu ernsthaftem Nachdenken über die moralischen und politischen Probleme der Handlung und der Figuren angeregt und zweitens könne er die Einsicht gewinnen, daß die Wahrheit über den Menschen und über die Geschichte („the truth of men and of history“) unergründlich sei.⁴ Hartsock hat im übrigen kein präzises Konzept von Ambiguität – ebenso wie viele, die sich des Begriffs bedienen. Das wird in zweierlei Hinsicht deutlich. Zum einen findet sich im Titel ihres Artikels der Begriff „complexity“, während dann fast ausschließlich von „ambiguity“ die Rede ist. Zum anderen vermischt sie beide Begriffe, wenn sie die Ambiguität von *Julius Caesar* mit der von *Hamlet* vergleicht und zu folgendem Schluß kommt: Shakespeare scheitere bei dem

¹ Rene E. Fortin, „*Julius Caesar*: An Experiment in Point of View“, in: *Shakespeare Quarterly* 19, 1968, S. 341–347, hier S. 342.

² Mildred E. Hartsock, „The Complexity of *Julius Caesar*“, in: *PMLA* 81, 1966, S. 56–62, hier S. 58.

³ Hartsock, „Complexity of *Julius Caesar*“, S. 61.

⁴ Vgl. Hartsock, „Complexity of *Julius Caesar*“, S. 61.

Versuch, dem Römerdrama jene tiefe Ambiguität einzuschreiben, welche großartige Kunst auszeichne, „the kind of ambiguity that one feels in *Hamlet* to partake of the complexity of life itself.“¹ Ambiguität in ihrer Vollendung stellt für Hartsock also literarisches Äquivalent der Komplexität der außerliterarischen Wirklichkeit dar. Ein literarischer Text wäre somit erst dann wahrhaft ambig, wenn er es in einem Akt gesteigerter Mimesis verstünde, die Vielfältigkeit und Reichhaltigkeit des Lebens nachzubilden.

Trotz konzeptueller Unklarheiten kommt Hartsock aber zu interessanten Ergebnissen, die sich in Einklang mit der hier vertretenen Auffassung von literarischer Ambiguität bringen lassen. In *Julius Caesar* wirke nämlich im Gegensatz zu *Hamlet* eine einfachere Form von ‚Ambiguität‘; das Drama sei eine *Demonstration* des epistemologischen Problems, daß die absolute Wahrheit sich nicht erkennen lasse („a *demonstration* that the truth of character cannot be known“).² Wie für Rabkin und Rimmon findet für Hartsock die letztendliche Sinngebung also nicht innerhalb der Fiktion bzw. der jeweiligen Lesarten, sondern außerhalb statt. Das impliziert allerdings, daß es *eine* Sinngebung, *eine* Sichtweise, eine *disambiguierte* Deutung des Textes gäbe. Die grundsätzlichen Bedingungen von literarischer Ambiguität, wie sie in der vorliegenden Arbeit formuliert worden sind, wären somit erfüllt. Ob das Drama *Julius Caesar* allerdings auf jene formelhafte relativistische Grundaussage reduziert werden kann, die Hartsock aus ihm herausliest, bleibe dahingestellt.

4.2. Gattung und Stoff

Während Kritiker der frühen Tragödie *Titus Andronicus* häufig nur widerwillig den Titel ‚Römerdrama‘ zugestehen, wird *Julius Caesar* als erstes reguläres Drama dieser Gattung üblicherweise zusammen mit *Coriolanus* und *Antony and Cleopatra* in eine Gruppe gefaßt. Mitunter ist im Hinblick auf die letzten drei Texte von einer Trilogie die Rede,³ deren Mittelstück das Cäsar-Stück darstelle. Caesars Tod wäre damit nicht nur für das Drama selbst der Dreh- und Angelpunkt, sondern für die gesamte Dramensequenz: Das Rom des *Coriolanus* ist ein republikanisches, das von *Antony and Cleopatra* ein post-republikanisches. Im ersten wird der Aufstieg eines Caesar vorbereitet, im letzten sehen wir unter den Männern des Triumvirats das Wirken des Cäsarismus (der hier nicht nur als tatsächlich ausgeübte Alleinherrschaft, sondern auch als eine bestimmte, rücksichtslose Form des Machtstrebens verstanden werden soll) in voller Entfaltung. Ob der Begriff Trilogie in Bezug auf diese drei Dramen angemessen ist, scheint allerdings fraglich. Sinnvoller wäre es, sie lose als eine Dramengruppe zu

¹ Hartsock, „Complexity of *Julius Caesar*“, S. 62.

² Siehe Hartsock, „Complexity of *Julius Caesar*“, S. 62.

³ Vgl. z. B. Paul A. Cantor, *Shakespeare's Rome. Republic and Empire*, Ithaca, London: Cornell University Press 1976, S. 16; oder Ekkehart Krippendorf, *Politik in Shakespeares Dramen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 43. Siehe hierzu auch Geoffrey Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford: Clarendon 1996, Kapitel 6: „A Constancy Triptych: North's Plutarch and the Roman Plays“, S.110–122; Harry V. Jaffa, „The Unity of Tragedy, Comedy, and History: An Interpretation of the Shakespearean Universe“, in: John Alvis, Thomas G. West (Hrsg.), *Shakespeare as Political Thinker*, Durham, N. C.: Carolina Academy Press 1981, S. 277–303, hier S. 290.

behandeln, wie es durch ihre geläufige Bezeichnung als ‚Römerdramen‘ ja auch geschieht.

Für ihre Zusammenfassung zu einer Gruppe spricht schon die Tatsache, daß sie (obgleich sie nicht in chronologischer Reihenfolge entstanden sind und die anderen beiden Stücke *Julius Caesar* zudem in großem zeitlichen Abstand folgten) alle drei auf derselben Quelle beruhen.¹ Shakespeare benutzte beim Verfassen der Stücke hauptsächlich Plutarchs vergleichende Beschreibung bedeutender griechischer und römischer Persönlichkeiten, die *Bioi paralleloi*, in der 1579 erschienenen Übersetzung von Sir Thomas North, *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romanes*, die selbst nicht das griechische Original, sondern eine französische Übersetzung von Jacques Amyot von 1559 zur Vorlage hatte. Vivian Thomas bezeichnet Shakespeares Begegnung mit Plutarch als einen Wendepunkt („watershed“) in seiner Karriere als Dramatiker. In Plutarchs Parallelbiographien sei Shakespeare auf eine spezifische Weltsicht gestoßen, die sich in seinen römischen Historien wiederfinde:

Plutarch's work clearly conveyed to the dramatist an intense sense of a social universe—a world in which values were clearly articulated, and permeated every aspect of life. It was this feeling, greatly accentuated by Shakespeare, which constituted the cornerstone for his subsequent writing of three Roman plays.²

Nicht das antike Setting allein, sondern die Erschaffung eines solchen ‚sozialen Universums‘ sei es, was die Römerdramen, zu denen Thomas das frühe *Titus Andronicus* durchaus hinzurechnet, gemein hätten.³ David Kranz sieht in Anlehnung an Maurice Charney ein verbindendes Element in *Coriolanus*, *Julius Caesar* und *Antony and Cleopatra* im tugendhaften Selbstmord, was dazu berechtige, die Stücke in eine Gruppe zusammenzufassen.⁴ Die soziale Komponente betont auch Kranz: Im Suizid manifestiere sich die Dominanz des Öffentlichen über das Persönliche („the dominance of the public over the personal“) am deutlichsten, da er von den Römern als wirksames Mittel im Kampf gegen ihre den öffentlichen Interessen entgegenstehende physische und emotionale Natur eingesetzt werde.⁵ Geoffrey Miles konstatiert, daß eine Reihe namhafter Forscher im Rom der Shakespeareschen Römerdramen nicht nur den gemeinsamen Schauplatz dieser Stücke erblicken, sondern auch ihr gemeinsames Thema:

All regard Rome not merely as a setting but as a subject of the plays; all emphasize the plays' concern with Rome as an alien society, with the nature of 'Romanness' or *romanitas*, and with

¹ Vgl. Maurice Charney, *Shakespeare's Roman Plays. The Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1961, S. 215.

² Vivian Thomas, *Shakespeare's Roman Worlds*, London, New York: Routledge 1989, S. 7.

³ Siehe Thomas, *Roman Worlds*, S. 1.

⁴ Vgl. David L. Kranz, „Shakespeare's New Idea of Rome“, in: Paul A. Ramsey (Hrsg.), *Rome and the Renaissance: The City and the Myth. Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval & Early Renaissance Studies*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1982, S. 371–380, hier S. 372; Charney, *Roman Plays*, S. 207–214.

⁵ Siehe Kranz, „Shakespeare's New Idea of Rome“, S. 372.

the ‘mutually defining, paradoxical relationship’ [...] between Rome and the Romans, who see themselves as ‘citizens’ rather than ‘men’ [...].¹

4.2.1. *Politisches Drama*

Auch wenn man sich nicht der Ansicht anschließt, daß die Römerdramen von den Geschichten ein und desselben Gemeinwesens handeln – das Rom in *Coriolanus* erscheint in vielem anders als das Rom in *Julius Caesar* –, scheint auf den ersten Blick klar, daß sie eminent politische Dramen sind. Die politische Thematik ist es, die Ekkehart Krippendorf zufolge diese Stücke, die formal dem tragischen Genre entsprechen, von anderen Tragödien unterscheidet. ‚Rom‘ stehe in der europäischen Geistesgeschichte „nahezu synonym für ‚Politik‘.“² Auch Thomas erläutert hinsichtlich der Römerdramen: „They can be called tragedies but they constitute a special kind of tragedy—a unique blend of history, politics and tragic fall.“³ Damit knüpft er an Alfred Harbage an, der über die Römerdramen sagt: „[T]hey are not tragedies but segments of a larger tragedy—the fall of an ancient civilization.“⁴ Thomas rückt sie zudem in die Nähe der Historien, weil sie wie diese den Gedanken von historischer Kontinuität vermitteln und sich ebenso durch einen Schauplatz – dort England, hier Rom – von integrativer Mächtigkeit, von Symbolcharakter und von zentraler Bedeutung auszeichnen würden.⁵

Die politische Dimension der Römerdramen wird in der Forschung zu Recht immer wieder betont. Im Falle von *Julius Caesar* existiert allerdings auch hinsichtlich dieses Aspekts keineswegs Einigkeit unter Kritikern. Gegen eine vornehmlich politische Lesart des Cäsar-Dramas wird nämlich häufig postuliert, die Problematik sei hier eigentlich eher ethisch-moralischer Natur. Als symptomatisch kann Palmers – durchaus qualifizierte – Auffassung angesehen werden, wonach Shakespeares höchstes Interesse immer dem Individuum gelte:

Shakespeare, in his political plays, presents political situations and characters, but his supreme interest is always in the private person. The essential business of his political plays is to show how the private person comes to terms with political duties, offices or ambitions, and the dramatic climax is always to be found when the protagonists come before us stripped of their public pretensions.⁶

¹ Miles, *Constant Romans*, S. 1–2.

² Vgl. Krippendorf, *Politik in Shakespeares Dramen*, S. 42–43.

³ Thomas, *Roman Worlds*, S. 8.

⁴ Harbage, *As They Liked It*, S. 158.

⁵ Siehe Thomas, *Roman Worlds*, S. 10. Vgl. hierzu auch Charles und Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity. An Introductory Essay*, London, New York: Routledge 1990, S. 141.

⁶ Palmer, *Political and Comic Characters*, S. 54. Was hier schon anklingt, wird noch differenzierter von Knights dargestellt, der äußert, in Shakespeares politischen Dramen seien die Probleme der Politik mit denen des Individuums untrennbar verknüpft: „We are inevitably prompted to a clearer recognition of the fact that a wholesome political order is not something arbitrary and imposed, but an expression of relationships between particular persons within an organic society.“ (*Further Explorations*, S. 23) In diesen Kontext gehört auch Bonjours Behauptung, in *Julius Caesar* werde die Konfrontation politischer Ideen und Ideale mit der körperlichen Existenz des Menschen dargestellt: „Be-

Wie übrigens Müller herausstellt, neigen besonders auch jene Interpretationen, in denen die Ambiguität des Stückes als wesentliches Strukturelement eingeschätzt wird, zu der ethisch-moralischen Lesart.¹ Schon bei Schanzer findet sich diese Tendenz. Schanzer sieht in *Julius Caesar* ja ein Problemstück. Zu den Problemstücken rechnet er aber lediglich solche, die sich mit einem *moralischen* Problem befassen. Dramen hingegen, die sich hauptsächlich psychologischen, metaphysischen, sozialen oder politischen Fragen widmen, nimmt er ausdrücklich von den *problem plays* aus.² Es ist deshalb kaum erstaunlich, daß er schließlich formuliert: „The main issue of *Julius Caesar*, as I see it, is not a political but a moral issue, consisting in the conflicting claims of the realm of personal relations and that of politics.“³ Für Fortin und Hartsock ist das Grundproblem in *Julius Caesar* die erkenntnistheoretische Frage nach der Objektivität menschlicher Wahrnehmung. Fortin merkt an, das Stück widme sich dem Problem der Subjektivität von Selbsterkenntnis und Welterkenntnis sowie des Konstruktcharakters von Realität: „These epistemological principles rather than any abstract political principles form the thematic center of the play.“⁴

Eine Sonderstellung nimmt die Ansicht ein, die Vernon Hall in seinem Artikel „*Julius Caesar: A Play Without Political Bias*“ von 1959 vertritt. Wie schon der Titel dieser Arbeit andeutet, wird hier der traditionelle Topos der Abstinenz Shakespeares von politischen Wertungen und Urteilen aufgegriffen. Hall argumentiert, Shakespeare beziehe weder einen Standpunkt, wie ihn monarchisch gesinnte elisabethanische Staatstheoretiker vertraten, noch einen, wie er im antityrannischen Gegenlager anzutreffen war. Die Tendenz der Kritik des 20. Jahrhunderts gar, moderne politische Konzepte in das Stück hineinzulesen oder eigene Ansichten darin bestätigt zu finden, sei gänzlich unhaltbar. Das Stück sei vom Wesen her nämlich unpolitisch. Der Autor des Römerdramas halte sich strikt an seine Quelle, die Heldenbiographien von Plutarch, die ihrerseits auch kein politisches Interesse des Verfassers an seinem Stoff verraten würden:

His purpose being ethical, Plutarch was not interested in the struggle between Caesar and the Republicans from a political point of view. In this respect Shakespeare was his faithful disciple, and I believe that any attempt to read political attitudes, modern or Renaissance, into *Julius Caesar* falsifies the play.⁵

hind the clash of political ideas (and ideals) there is the bodily presence of man, who is not spirit only but also flesh and blood.“ (*Structure*, S. 10) Die im Gleichgewicht gehaltene Beziehung zwischen persönlicher und politischer Thematik sei eine der bemerkenswertesten Leistungen des Dramas (a. a. O., S. 14; vgl. auch hier, S. 155).

¹ Wolfgang G. Müller, *Die politische Rede bei Shakespeare*, Tübingen: Narr 1979, S. 105.

² Siehe Schanzer, *Problem Plays*, S. 5.

³ Schanzer, *Problem Plays*, S. 68.

⁴ Fortin, „*Julius Caesar: An Experiment in Point of View*“, S. 344.

⁵ Vernon Hall, „*Julius Caesar: A Play Without Political Bias*“, in: Josephine W. Bennett, Oscar Cargill, Vernon Hall (Hrsg.), *Studies in the English Renaissance Drama*, London: Owen & Vision Press 1959, S. 106–124, hier S. 107.

Es scheint zunächst, als liefere Hall eine weitere Variation der ethischen Lesart des Stücks. Jedoch sieht Hall den Fokus von *Julius Caesar* offenbar nicht in ethisch-moralischen Fragestellungen. Wenn sich Shakespeare hier des Schauplatzes Rom bediene, so tue er das vor allem aus ästhetischen Gründen. Was er mit seinen Zeitgenossen teile sei „a love for Roman grandeur that approached idolatry.“¹ Damit verbunden sei eine grenzenlose Bewunderung stoischer Verhaltensweisen, die als Inbegriff römischer Tugend (*virtus*) verstanden worden seien. Dies spiegele sich in Shakespeares Drama: Trotz menschlicher Schwächen seien seine Hauptcharaktere gottähnliche Figuren; seine Atmosphäre sei bewußt ‚römisch‘, was sich im rhetorischen Stil und im gehobenen Vokabular äußere. Kein zeitgenössischer Zuschauer habe angesichts dieser ausgesprochen ästhetischen Qualität des Stücks ernsthaft glauben können, Shakespeare mache politische Anspielungen auf die Richtigkeit oder Falschheit des Königsmordes.²

Wenngleich römische Tugenden in der Renaissance über die Maßen bewundert wurden, die Antike überhaupt als Ideal angesehen wurde und das Vorbild in allen Bereichen der Kunst, Architektur und Philosophie lieferte, kann man doch nicht annehmen, es handele sich hierbei um ein rein ästhetizistisches Phänomen. Die antike Poetik, Rhetorik oder Staatstheorie wurden auch um ihrer selbst willen rezipiert. Es wäre falsch zu glauben, in der Renaissance wäre alles Römische und Griechische wie eine Mode goutiert worden. Und so räumt auch Hall am Ende seiner Abhandlung schließlich ein, Shakespeares Stück sei mehr als eine dem Zeitgeist entsprechende Verherrlichung römischer Noblesse und stoischer Tugenden:

It is a tragedy of a deeper and more human kind than those have seen who have attempted to read political interpretations into it. It is the tragedy, too often repeated in the world, of honorable men, each believing in the rightness of his cause, compelled to bloodshed and destruction.³

Hier scheint Hall – recht unvermittelt – wieder auf die ethisch-moralische Lesart einzuschwenken. *Julius Caesar* wäre demnach ein Stück, in dem der Fokus auf dem tragischen Scheitern individueller Helden liegt, kaum aber auf den sozialen bzw. politischen Konsequenzen dieses Scheiterns.

Diese Interpretation ist jedoch ebenfalls problematisch. So sehr uns die Protagonisten nämlich auch in ihrer Individualität vorgeführt werden, ist es doch unangemessen, dem Drama lediglich eine rein privat-ethische Dimension zuzubilligen. Dafür sind die beteiligten Figuren viel zu sehr verstrickt in die Geschehnisse des Gemeinwesens. Erstens hat die von ihnen angestrebte *virtus* oder *romanitas* schon von sich aus politische Implikationen. Stoischer Gleichmut und mannhafte Beständigkeit sind Charaktereigenschaften, die sich letztlich erst in der politikosoziellen Interaktion erweisen bzw. dort ihren – übrigens ambivalenten⁴ – Wert erlangen. Zweitens definieren sich Figuren wie Brutus, aber auch der ‚Epikureer‘ Cassius und sogar Caesar selbst, *bewußt* als politische, öffentliche Charaktere. Während den erstgenannten erklärtermaßen das Gemein-

¹ V. Hall, „*Julius Caesar: A Play Without Political Bias*“, S. 110.

² Siehe V. Hall, „*Julius Caesar: A Play Without Political Bias*“, S. 111–113, 122.

³ V. Hall, „*Julius Caesar: A Play Without Political Bias*“, S. 124.

⁴ Siehe hierzu Miles, *Constant Romans*, S. 1 u. 5.

wohl am Herzen liegt und sie sich – zugegebenermaßen unterschiedlich glaubwürdig – um das Fortbestehen der republikanischen Organisationsform des Staates sorgen, sieht sich letzterer wie keine andere Shakespearesche Figur (inklusive Henry V) als Inkarnation dieses Staates, als Fixpunkt und Garant öffentlicher Ordnung. Brutus räsoniert über Caesar: „I know no personal cause to spurn at him / But for the general [...]“ (2.1.11–12), Cassius fragt: „Now is it Rome indeed and room enough, / When there is in it but one only man.“ (1.2.155–156), und Caesar, der, wenn er von sich spricht, fast immer die unpersönlich wirkende dritte Person oder den *pluralis majestatis* verwendet, weist Artemidorus’ Versuch der Warnung zurück: „What touches us ourself shall be last served.“ (3.1.8)¹ Es handelt sich hier um Subjekte, die gewillt sind, ihre privaten Bedürfnisse zurückzudrängen und menschliche Schwäche in sich zu bezwingen, um noble Römer, deren stoisches Konzept von Edelmut und Ehre intrinsisch auf die Öffentlichkeit gerichtet ist; mit anderen Worten, es handelt sich um *politisch* agierende Subjekte.

Indem der Autor seine Protagonisten so darstellt, folgt er natürlich einer bestimmten Tradition der Antike-Rezeption in der Renaissance. Und so kommt Shakespeares Vorstellung vom ‚Römischen‘ nicht von ungefähr:

To be Roman is to transform or remake human nature, with its emotional instability, its weaknesses, and its mutability, into something more rationally purposeful, powerful, and enduring. In short, Shakespeare has his Romans seek to be like gods, perhaps after the well-known apotheoses of the Caesars.²

Diese Vorstellung liegt allen Römerdramen zugrunde. In dem Bestreben, Beständigkeit zu erlangen, die menschliche Natur zu veredeln, gottähnlich zu sein, kommt es bei den Protagonisten in diesen Stücken notgedrungen zu einer Entprivatisierung und Politisierung: „In most cases, political attachments and public aspirations undermine and overcome more personal associations.“³ Die ‚Öffentlichkeit‘ der Charaktere in *Julius Caesar* äußert sich auch in der deutlich wahrnehmbaren rhetorischen Qualität des Dramas. Die Figuren konstituieren sich in der an ein Publikum oder einen einzelnen Zuhörer gerichteten, persuasiven Rede, und selbst wenn sie allein auf der Bühne sind, bedienen

¹ Vgl. hierzu Robert S. Miola, „*Julius Caesar* and the Tyrannicide Debate“, in: *Renaissance Quarterly* 38, 1985, S. 271–289, hier S. 282. Miola weist darauf hin, daß Shakespeare in der Darstellung dieser Begebenheit von Plutarch abweicht. Bei Plutarch versucht Caesar mehrfach, den Brief von Artemidorus zu lesen, kann aber nicht wegen der Menschenmenge. Siehe *Plutarch’s Lives of the Noble Grecians and Romanes*, übers. v. Sir Thomas North (1597), in: Geoffrey Bullough (Hrsg.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Bd. V: *The Roman Plays: Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus*, London, Henley: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press 1964, S. 58–140 u. 254–321, hier S. 84–85. Vgl. weiterhin Phillips, *State*, S. 178:

As a governor Caesar places the welfare of the state and his subjects before his own in approved Renaissance fashion. He rejects the paper of Artemidorus [...] and moves on to the cares of state which await him at the capital. Caesar, of course, is not without his personal interest, but Shakespeare never suggests that these clash with the higher interests of Rome [...].

² Kranz, „Shakespeare’s New Idea of Rome“, S. 375.

³ Kranz, „Shakespeare’s New Idea of Rome“, S. 372.

sie sich, in Akten der Selbstüberzeugung, noch der Rhetorik. Vor allem aber die politischen Reden von Cassius, Brutus und Antony bestimmen unseren Eindruck vom Stück. Müller stellt die Bedeutung dieser Reden heraus und weist darauf hin, daß die Figuren in *Julius Caesar* im wesentlichen Verkörperungen politischer Konzepte darstellen: Wie kaum sonst bei Shakespeare komme es zu einer „Kongruenz von Charakter und politischer Idee“.¹ Während Brutus und Cassius, ja die Verschwörer in ihrer Gesamtheit, als Vertreter des republikanischen, pluralistischen Prinzips zu sehen sind, manifestiert sich in Caesar das monarchische, autokratische Prinzip. So wie in *Richard II* zwei Konzepte des Königtums miteinander konfrontiert werden, ein providentiell-mittelalterliches mit einem pragmatisch-neuzeitlichen, werden in *Julius Caesar* zwei unterschiedliche Staatsformen gegeneinandergesetzt.² Das Stück ist damit hochgradig politischen Inhalts; die These von einem vorrangig ethischen Interesse des Autors an seinen Figuren erweist sich als nicht haltbar.

Rom als Schauplatz in einem Shakespeare-Drama hat also weder ausschließlich ästhetische noch ethische, sondern in großem Maße auch politische Implikationen. Obgleich nun aber im Rom des *Julius Caesar* das Modell der Monarchie und das der Republik aufeinandertreffen, muß beachtet werden, daß – wie Michael Platt bemerkt – Shakespeare mit diesem Ort eigentlich den Republikanismus assoziiert: „[W]hat is remarkable in Shakespeare is not his interest in the Romans but his interest in Republican Romans and Republican Rome.“³ Daß Shakespeare sich nach seiner Behandlung der Geschichte der englischen Könige der römischen Geschichte zuwendet, hat seinen Grund offenbar in dem Wunsch, sich nunmehr mit der anderen der beiden in der Renaissance bekannten staatlichen Organisationsformen auseinanderzusetzen.⁴ Dabei kommt es allerdings zu einer Verschärfung der Positionen. In der Gestalt des Caesar erwächst nicht nur der Republik eine ernsthafte Bedrohung, sondern auch der Freiheit an sich. Das Königtum, welches Caesar offensichtlich anstrebt, wird von seinem nicht unsympathetisch dargestellten Gegenspieler Brutus – ganz in monarchomachischer

¹ Müller, *Politische Rede*, S. 89.

² Anders aber Leggatt, *Political Drama*, S. 140, oder Thomas, *Roman Worlds*, S. 69, die meinen, daß die republikanische Verfassung Roms im Stück eigentlich kaum betont werde. Vgl. hierzu auch Kurt Tetzeli von Rosador, „Vom Nutzen und Nachteil des *Julius Caesar* für das Denken und Leben“, in: William Shakespeare, *Julius Cäsar – Julius Caesar. Zweisprachige Ausgabe*, übers. v. Frank Günther, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, S. 296–314:

Römische Geschichte in *Julius Caesar* ist [...] eine Geschichte der Macht, der Frage, wer Macht wie ausüben kann, darf und soll. [...] Dabei steht nicht die Herrschaftsform der Monarchie wider die der Republik. Zwar ist das Drama, ist römische Geschichte vielfach so gelesen worden. Shakespeare aber sieht die Geschichte nicht vergleichbar schematisierend. Er zeigt in drei Szenen (I,1; I,2; II,2), daß das Volk Instrument der Politik ist, nicht ihr Ziel, und daß Brutus, Cassius und die Verschwörer als Alternative zur Monarchie die Herrschaft des Senats bzw. einer Gruppe von Patriziern, also eine Oligarchie, offerieren. (S. 300)

³ Michael Platt, *Rome and Romans According to Shakespeare*, Salzburg: Institut für englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg 1976 (Jacobean Drama Studies 51), S. vi. Ähnlich auch Dieter Mehl, *Die Tragödien Shakespeares. Eine Einführung*, Berlin: Schmidt 1983, S. 160.

⁴ Vgl. hierzu Leggatt, *Political Drama*, S. x.

Manier – gleichgesetzt mit der Tyrannis.¹ Das, was Rom eigentlich ausmacht, steht hier zur Disposition. Und das ist es, was auch Cassius mit seiner berühmten rhetorische Frage zum Ausdruck bringt: „Now is it Rome indeed and room enough, / When there is in it but one only man.“ Freilich bedeutet die Identifizierung des Königtums mit Unfreiheit und Tyrannei durch Shakespeares Verschwörerfiguren nicht notwendig eine politische Selbstpositionierung des Autors. Sie bezeugt vielmehr seine explorative Intentionen: Die Güte, die eigentliche Qualität der republikanischen Staatsform erweist sich natürlich dann am deutlichsten, wenn sie am gefährdetsten ist. Daß die Dramatisierung des Cäsar-Stoffes als Shakespeares erstes Stück in der römischen Gattung nach den Königsdramen folgt, mag daher als symptomatisch angesehen werden. Hier zeigt sich ernsthaftes Interesse an politischen Fundamentalfragen, welche die Beschäftigung mit den englischen Königen aufgeworfen hat. T. J. B. Spencers Einschätzung, daß Shakespeare ein Autor gewesen sei, der sich mit den geistigen Strömungen seiner Zeit bewegte und darin manchem Gelehrten nicht nachgestanden hätte, scheint hier also angebracht.²

Selbstverständlich darf eine politische Auslegung der Geschichtsdramen, ob sie nun englisch oder römisch sind, nicht überbeansprucht werden. Shakespeare war zuallererst Dramatiker. Es ist deshalb unangemessen, ihn ausschließlich als politischen Philosophen zu verstehen. Wie Ina Schabert aufgezeigt hat, wird Shakespeare von Kritikern, die seine Werke in der Manier des Politikphilosophen Leo Strauss lesen, Gewalt angetan.³ ‚Straussianer‘ wie Platt erblicken in Shakespeare-Texten hauptsächlich politisch-philosophische Texte und damit in erster Linie Quellen entsprechender Erkenntnis. Das stellt, wie Schabert zu Recht äußert, ein „unphilologisches Ernstnehmen Shakespeares“ dar, welches

folgerichtig zu dem wiederum philologisch fragwürdigen Verfahren [führt], Einsichten, die ein Drama Shakespeares vermittelt, bei der Interpretation eines anderen Dramas von Shakespeare als Wissen des Autors mitanzusetzen, so wie eine philosophische Abhandlung als Ergänzung einer anderen Schrift desselben Autors verstanden wird.⁴

Gleichwohl scheint zumindest eine Prämisse der ‚Straussianer‘ gerade bei der Deutung solcher Texte von Shakespeare, die sich politischen Themen widmen, ihre Berechtigung zu haben: die Vorstellung von einem Abhängigkeitsverhältnis zwischen einzelnen Individuen und der Gesellschaft. „Vorgabe für das Shakespeareverständnis“, so Schabert über die Kritiker der Straussschen Schule,

ist die Überzeugung, daß sich alle Figuren eines Dramas in ihrem Tun und Denken jeweils kausal zurückbeziehen lassen auf die spezifische Art des Gemeinwesens, in dem sie leben. [...] Da der Mensch als eminent politisches Wesen begriffen wird, das zu seiner Verwirklichung die Ge-

¹ Vgl. Müller, *Politische Rede*, S. 114–116.

² Vgl. T. J. B. Spencer, „Shakespeare and the Elizabethan Romans“, in: *Shakespeare Survey* 10, 1957, S. 27–38, bes. S. 37.

³ Vgl. Ina Schabert, „Shakespeare als politischer Philosoph: Sein Werk und die Schule von Leo Strauss“, in: *Shakespeare-Jahrbuch* (West) 1986, S. 7–25.

⁴ Schabert, „Shakespeare als politischer Philosoph“, S. 23.

meinschaft braucht, beeinflusst das Gemeinwesen immer auch seinen privaten Bereich in positiver oder negativer Weise.¹

Solch ein dialektisches Eingebundensein des Menschen in seine soziale Gemeinschaft scheint eben ein wesentliches Element von Shakespeares politischem Verständnis zu sein.² Eine Akzeptanz dieser dialektischen Sicht von Individuum und Gesellschaft bei Shakespeare hätte den Vorteil, daß sich der Konflikt zwischen den eher ethisch ausgerichteten und den eher politischen Interpretationen von Dramen wie *Julius Caesar* auflösen ließe. Es würde ihnen ein politisch-moralischer Skopus zugestanden, in dem Fragen der Politik mit denen der Ethik untrennbar verbunden wären. Nichtsdestotrotz muß aber Schaberts Einschätzung unterstrichen werden, wonach die Ausweitung dieser Lesart auf Dramen, „wo ein solcher Kausalzusammenhang zwischen Gemeinwesen und Einzelnem weniger offensichtlich ist“, problematisch erscheint.³

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Römerdramen politische Dramen sind, und zwar nicht nur, weil sie eine politische Thematik haben, sondern auch, weil sich in ihnen politisches Denken und politisches Engagement manifestieren. Sie jedoch als politische Allegorien auszulegen, in denen auf zeitgenössische Verhältnisse angespielt wird, würde gleichzeitig zu kurz und zu weit greifen. Natürlich haben, wie schon im Zusammenhang mit dem Historiendrama *Henry V* ausgeführt wurde, Geschichtsdarstellungen in der Renaissance immer auch exemplarische, lehrhafte Qualität. In Shakespeares Römerdramen geht es aber um grundsätzlichere Fragen als etwa darum, wie man es anfangs, möglichst gut zu herrschen. Und als politische Pamphlete mit gezielt didaktischen (oder gar umstürzlerischen) Absichten dürfen diese Texte auch nicht verstanden werden. Sie müssen vielmehr als Dramen mit explorativem Charakter gewürdigt werden. Als solche scheinen sie Ambiguität als Stilmittel nicht nur zu begünstigen, sondern geradezu zu erfordern. Zumindest im Falle von *Julius Caesar* ist Ambiguität seit langem ein empirischer Befund der Kritik.

4.2.2. *Cäsar und der Cäsarenmord in der Rezeption der Renaissance*

Ambiguität in der Darstellung ist allerdings – ebenso wie bei *Henry V* – auch schon vom Stoff her angelegt. Immer wieder wird darauf hingewiesen, daß es in der Renaissance um die historische Person Gaius Julius Cäsars und um die der wichtigsten Verschwörer gegen ihn, Marcus Iunius Brutus und Gaius Cassius Longinus, äußerst kontroverse Diskussionen gab. Besonders in der volkstümlichen Vorstellung rangierte Cäsar, wie Friedrich Gundolf in seiner Untersuchung zur Rezeption des antiken Staatsmannes herausstellt, als mythisch-allegorische Figur und wurde bisweilen zu den „Nine Worthies“ gezählt⁴:

¹ Schabert, „Shakespeare als politischer Philosoph“, S. 14–15.

² Vgl. hierzu auch Mehl, *Tragödien*, S. 164: „Gerade der unausweichliche Wechselbezug zwischen individueller Entscheidung und ihren Konsequenzen für das Gemeinwesen ist in *Julius Caesar* zum ersten Mal so eindrucksvoll dargestellt.“

³ Siehe Schabert, „Shakespeare als politischer Philosoph“, S. 15–16, auch S. 20–21.

⁴ Vgl. hierzu Friedrich Gundolf, *Caesar. Geschichte seines Ruhms*, Berlin: Bondi 1924, Kap. II, S. 51–92, bes. S. 70–71.

Cäsars Ruhm gründete sich auf das Kaisertum, und zwar auf seinen Besitz wie auf seine Erringung: er gilt als der erste römische Kaiser oder als der Held der die Weltvogtei sich durch Kriege erobert. Drum begleiten ihn die Eigenschaften die diesem Amt gebühren, und diejenigen die zum Kampf um dies Amt nötig waren: Tugenden des kaiserlichen Habens: Macht Pracht Reichtum, und Tugenden des heldenhaften Seins: Tapferkeit Milde Weisheit.¹

Es ist nur zu verständlich, daß in dieser Vorstellung das Attentat auf Cäsar als ungeheuerlicher Königsmord erscheinen mußte. Ähnlich sahen das viele Gebildete und Literaten. In Dantes *Commedia* z. B. sind Brutus und Cassius für ihre Tat zusammen mit Judas Ischariot in die untersten Regionen der Unterwelt verbannt, wo sie in den drei Mäulern des Höllenfürsten Luzifer zermalmt werden.² Während Cäsar in der einen Rezeptionstradition als bedeutender Staatsmann bewertet wurde, dessen Ermordung eines der abscheulichsten politischen Verbrechen der Geschichte darstellte, wurde er in einer andere Traditionslinie aber als tyrannischer Usurpator gesehen, als Zerstörer der römischen Republik, der zu Recht ermordet worden war. Zwischen diesen beiden extremen Positionen gab es alle Arten von relativierenden Sichtweisen, so daß sich, wie Robert Miola darlegt, das Bild einer differenzierten Debatte um Cäsar und den Cäsarenmord ergibt: „Unlike Nero, Domitian, and Caligula—all universally reviled as hateful tyrants—Caesar evoked the full spectrum of Renaissance opinion and so did his assassination.“³ Schanzer führt zur Illustration dieses Sachverhalts das Beispiel Petrarcas an, der als junger Dichter in Cäsar, trotz dessen hervorragender Qualitäten als Staatsmann, einen verachtenswerten Feind der römischen Freiheit gesehen habe, der aber später, als er im Fürstendienst stand, Cäsar als dem ‚Prototypen des aufgeklärten Tyrannen‘ Bewunderung gezollt habe:

In this opposition of attitudes towards Caesar between the young republican and the old courtier, Petrarch provides in his own person an epitome of the Caesar controversy that divided the humanists of the early Italian Renaissance.⁴

Die Wurzeln der verschiedenen Traditionen in der Deutung der enigmatischen Persönlichkeit Cäsars gehen zurück bis in die Antike.⁵ Sallust, für den die Ermordung Cäsars das Ende seiner politischen Laufbahn bedeutete, preist Cäsars Großzügigkeit und Freundlichkeit, seine Milde und Leutseligkeit, aber auch seine Tapferkeit und Selbstlosigkeit. Mit Sallust beginnt Cäsars Apotheose, die natürlich besonders in der Zeit des Imperiums vorangetrieben wurde. Auch der griechische Geschichtsschreiber Appian, der in Alexandria im Dienste der Römer stand und dessen Abhandlung der Bürgerkriege in seiner *Römischen Geschichte* eine mögliche sekundäre Quelle für

¹ Gundolf, *Caesar. Geschichte seines Ruhms*, S. 68.

² Dante Alighieri, *Commedia*, Milano: Garzanti 1987, „Inferno“, Canto 34, 16–69.

³ Miola, „Tyrannicide Debate“, S. 272.

⁴ Schanzer, *Problem Plays*, S. 17.

⁵ Vgl. hierzu die Darstellung der Cäsar-Rezeption von der Antike über das Mittelalter bis zur Renaissance in Schanzer, *Problem Plays*, S. 11–22. Weiterhin Geoffrey Bullough, „Julius Caesar – Introduction“, in: ders. (Hrsg.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Bd. V, S. 3–57, bes. S. 4–25.

Shakespeares Drama darstellt, gibt sich, trotz vorsichtig freundlicher Spekulation über die Motive der Verschwörer, voller Bewunderung für Cäsar und voller Empörung über den Mord an ihm. Cäsars Zeitgenosse Cicero, der Cäsaren-Biograph Sueton und der Historiograph Dio Cassius nehmen hingegen recht ambivalente Positionen ein. Hier finden sich Hochachtung vor Cäsars Talent als Politiker und seinen großartigen Errungenschaften gemischt mit Verdruß über seine politischen Ziele und seine rücksichtslosen Methoden sowie Abscheu vor seinen vielfältigen Lastern wie übermäßigem Ehrgeiz, Eitelkeit, ausschweifender Lebensart und Selbstüberhebung. Plutarch, auf den sich Shakespeare hauptsächlich stützt, hat besonders viel Sympathie für Brutus; bei ihm erscheint Cäsar oft in wenig günstigem Licht, wenngleich auch hier Passagen des Lobs und der Anerkennung anzutreffen sind. Cäsars Ernennung zum *dictator perpetuus* nennt Plutarch reine Tyrannei (bei North heißt es „plaine tyranny“), da sie die Unverantwortlichkeit absoluter Macht mit Unabsetzbarkeit verbinde.¹

Die Ermordung Cäsars durch die republikanischen Verschwörer wird allerdings in der Regel auch von jenen altertümlichen Kommentatoren getadelt, die ihm gegenüber eine kritische Haltung einnehmen. Mitunter wird zwar durchaus Verständnis für die Tat geäußert. Bei Sueton beispielsweise heißt es, nachdem Cäsars charakterlichen Vorzüge geschildert worden sind: „Doch seine übrigen Handlungen und Reden belasten ihn schwer genug, um das Urteil zu rechtfertigen, er habe seine Herrschergewalt mißbraucht und den gewaltsamen Tod mit Recht erlitten.“² Nichtsdestotrotz betont Sueton die Erfolglosigkeit der Verschwörer nach dem Mord.³ Bei Plutarch erscheint der Aufstieg Cäsars als göttliche Fügung; notwendig, da die Verhältnisse in Rom nach singulärer Herrschaft verlangten. Brutus, indem er gegen den Willen der Götter angehe, müsse scheitern, obgleich er freilich – anders als seine Mitverschwörer – noble Motive habe.⁴ Die Ermordung Cäsars durch die Konspirateure schätzt er, wie auch Schanzer beobachtet,⁵ als Verrat ein.⁶

Während in der Antike das Attentat auf Julius Cäsar meist als politisches Fehlverhalten verurteilt wurde, das traurige Konsequenzen für Rom nach sich zog, wurde es im Mittelalter und in der Renaissance differenzierter bewertet. In vielen Schriften dieser Epochen wird Cäsar als Beispiel des verachtenswerten tyrannischen Herrschers hingestellt. Wie Friedrich Gundolf anmerkt, ist er für Anselm von Canterbury neben Nero und Julian einer von den drei Anti-Christen und für Thomas von Aquin – zumin-

¹ Siehe Plutarch, *Griechische und Römische Heldenleben* (ca. 100), hg. u. übers. v. Wilhelm Ax, 6. Auflage, Wiesbaden: VMA-Verlag 1996, 2. Teil, S. 263; *Plutarch's Lives*, S. 78.

² Sueton, *Cäsarenleben* (ca. 110), übers. v. Max Heinemann, Stuttgart: Kröner 1986, Caes. 76. Zu Cäsars Überheblichkeit und tyrannischem Wesen vgl. auch Caes. 77–80.

³ Siehe Sueton, *Cäsarenleben*, Caes. 89.

⁴ Vgl. Plutarch, *Heldenleben*, S. 373–374 u. 380–382; siehe auch Norths Version im Zitat S. 186.

⁵ Vgl. Schanzer, *Problem Plays*, S. 14. Schanzer argumentiert, die Person Cäsars habe schon in der Antike hauptsächlich ambivalente Meinungsäußerungen („divided response“) hervorgerufen. Nie habe es völlig positive oder völlig negative Urteile gegeben – außer bei Sallust bzw. Lukan (a. a. O., S. 12, 22).

⁶ Siehe Plutarch, *Heldenleben*, S. 381–382.

dest stellenweise – „ein Mißbraucher der Gewalt, der seine Erdolchung verdient“.¹ Sir Thomas Elyot tadelt – wie manche der antiken Autoren – Brutus und Cassius für den Mord an Cäsar.² Dennoch spricht er sich scharf gegen das Laster übermäßigen Ehrgeizes („ambition“) aus, das er bei Cäsar ermittelt und das schädlich für ein Gemeinwesen („pernicious to a publike weale“) sei, weil es zu Tyrannei, Ungerechtigkeit („diuers iniuries and subuersion of iustyce“) und Habsucht („couatyse of treasure“) führe.³ Entsprechend urteilt er, Cäsar trage selbst die Verantwortung für seinen Tod, da er sich der Selbstüberhebung und Machtanmaßung schuldig gemacht habe: „Thus Cesar by omittinge his olde affabilitie, dyd incende his next frendes and companions to sle hym.“⁴ Derartige Äußerungen lassen den Mord an Cäsar weniger verwerflich erscheinen. In der Tat lassen sie sich in Einklang bringen mit Überlegungen zum Recht des Widerstandes gegen Tyrannenherrschaft, wie sie im Mittelalter – z. B. von Thomas von Aquin – und der Renaissance angestellt wurden. Es ist vielfach darauf verwiesen worden, daß die Debatte um das Recht oder Unrecht, sich gegen einen tyrannischen Herrscher aufzulehnen und ihn notfalls sogar zu töten, auch für die Moralphilosophie und Staatstheorie der Elisabethaner eine große Bedeutung hatte. W. A. Armstrong schreibt: „Elizabethan moralists often summarize the tyrant as an epitome of deadly sins and compare his pride, ambition, and malice to those of Satan himself.“⁵ Und Müller unterstreicht, daß die Tyrannenabscheu epochentypisch für die Renaissance ist:

Gewiß, der Tyrann gilt wie schon in der Antike so auch bei den politischen Denkern des Humanismus als eine der schändlichsten Abarten des Menschen. Während der gute Fürst ein quasi göttliches Wesen ist, trägt der böse Fürst satanische Züge.⁶

Sicher, in der von den elisabethanischen Bischöfen verbreiteten *Homily against Disobedience and Wilful Rebellion* wurde dargelegt, daß das Joch der Tyrannei eine Strafe Gottes für die Sündhaftigkeit der Untertanen war und daß demzufolge ein Aufbegehren dagegen ein Aufbegehren gegen den Willen Gottes und damit eine Vergrößerung der Sünde darstellte. Allerdings traf diese Argumentation nur auf legal an die Macht gekommene, nicht aber auf usurpatorische Tyrannen zu. Die Elisabethaner unterschieden streng zwischen diesen beiden Arten des tyrannischen Herrschers, dem ‚tyrant in execution, *de parte exercitii*‘, d. h. dem rechtmäßigen, wenngleich ungerechten König, und dem ‚tyrant in entrance, *ex defectu tituli*‘, der die Macht widerrechtlich an sich gerissen hat. Sich gegen letzteren aufzulehnen, schien auch vielen orthodox denkenden Elisabethanern durchaus gerechtfertigt, ja geboten.⁷

¹ Siehe Friedrich Gundolf, *Caesar. Geschichte seines Ruhms*, S. 73, 95–96.

² Siehe Elyot, *Governor*, S. a4r–a4v.

³ Vgl. Elyot, *Governor*, S. d8r–d3v.

⁴ Elyot, *Governor*, S. P2v.

⁵ W. A. Armstrong, „The Influence of Seneca and Machiavelli on the Elizabethan Tyrant“, in: *Review of English Studies* 24, 1948, S. 19–35, hier S. 19.

⁶ Müller, *Politische Rede*, S. 110–113.

⁷ Vgl. W. A. Armstrong, „The Elizabethan Conception of the Tyrant“, in: *Review of English Studies* 22, 1946, S. 161–181, hier S. 163–164. Zur Tyrannenmord-Debatte vgl. weiterhin John W. Velz, „Clem-

Damit ist klar, daß nicht nur die Monarchomachen, die mitunter radikalen Skeptiker des Königtums im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts, das Mittel des politischen Mordes befürworteten. Bei diesen allerdings figurierte das Attentat auf Cäsar oft unverblümt als Beispiel für den löblichen Tyrannenmord. In der Philippe du Plessis Mornay und Hubert Languet zugeschriebenen (und unter dem vielsagenden Pseudonym Stephanus Junius Brutus publizierten) Abhandlung *Vindiciae contra tyrannos* (1579) werden Brutus und Cassius z. B. als Befreier Roms von der Tyrannei gefeiert. Ihnen sei für ihre Tat keinerlei Vorwurf zu machen, obgleich Cäsar sich freilich noch gar nicht als wahrer Tyrann erwiesen hatte: „And indeed, Brutus, Cassius, Casca, and others, who killed Caesar while the affair was still raging, could not be charged.“¹ Die Ermordung Cäsars wird hier also als präventive Maßnahme dargestellt, die zu ergreifen jedem freiheitsliebenden Bürger eines Staates in einer entsprechenden Situation erlaubt, ja sogar auferlegt sei.² Daß es gegen die Auffassung der Monarchomachen Widerstand gegeben hat, kann angesichts der Subversivität ihrer Positionen nicht verwundern.³ Man sah von ihnen nicht zu Unrecht die Staatsform angegriffen, welche zur damaligen Zeit von den meisten als erstrebenswert angesehen wurde: die der aufgeklärten Monarchie. Die Person Cäsars wurde auch von Verteidigern monarchischer Herrschaft requiriert, die Verschwörer hingegen getadelt. Wie Bullough aufzeigt, stellt z. B. der elisabethanische Übersetzer des Appian das Schicksal letzterer als Beispiel für die Gerechtigkeit Gottes dar, welcher Untreue gegenüber dem Fürsten bestrafe.⁴

4.2.3. *Ambige Dramatisierung des Cäsar-Stoffes bei Shakespeare*

Äußerungen verschiedener Autoren belegen also, daß zu Shakespeares Zeit über Cäsar und die Hintergründe seines Todes keineswegs Konsens bestand. Schanzer und Bullough argumentieren denn auch, daß die Ambiguität, welche die Figur Caesars und die Darstellung des Attentats in Shakespeares Drama auszeichnet, nicht nur schon durch dessen Hauptquelle Plutarch vorgezeichnet ist, sondern daß diese Ambiguität in der gesamten Tradition der Cäsar-Rezeption seit der Antike ihre Entsprechungen hatte.⁵ Wie Schanzer betont, ist es aber ein Irrtum zu glauben, daß sich in Shakespeares Stück lediglich die Zwiespältigkeit wiederfinde, die dem Stoff ohnehin schon innewohne (vgl. S. 155). Eine Bemerkung wie die von Thomas, der in der Schlußfolgerung seiner

ency, Will, and Just Cause in ‘Julius Caesar’“, in: *Shakespeare Survey* 22, 1969, S. 109–118; Müller, *Politische Rede*, S. 110–118; Miola, „Tyrannicide Debate“.

¹ Stephanus Junius Brutus, the Celt, *Vindiciae, contra tyrannos: or, Concerning the Legitimate Power of a Prince over the People, and of the People over a Prince* (1579), hg. u. übers. v. George Garnett, Cambridge (u. a.): Cambridge University Press 1994. Zur Frage der Autorschaft der *Vindiciae* siehe a. a. O., „Editor’s Introduction“, S. lv–lxxvi.

² Vgl. hierzu auch Müller, *Politische Rede*, S. 114–116.

³ Vgl. hierzu Stefan Bildheim, *Calvinistische Staatstheorien. Historische Fallstudien zur Präsenz monarchomachischer Denkstrukturen im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main: Lang 2001 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften 904), S. 11–12 u. 86–89.

⁴ Vgl. Bullough, „*Julius Caesar* – Introduction“, S. 23–24.

⁵ Siehe Schanzer, *Problem Plays*, S. 22; Bullough, „*Julius Caesar* – Introduction“, S. 22, 55–57.

Studie über die Römerdramen folgendes sagt, scheint daher in Bezug auf *Julius Caesar* nicht vollkommen adäquat zu sein:

As he explored his chief source, Plutarch, Shakespeare encountered a series of enigmas. He did not remove them. He bodied forth characters and events from the narrative but preserved ambiguities. His intention seems not to have been to resolve the uncertainties and inconsistencies, but to vitalize and dramatize the conflicts and mysteries.¹

Gewiß, schon in Plutarch läßt sich jener ‚geteilte Respons‘ auf Cäsar ausmachen, den Schanzer erkennt und der uns den antiken Staatsmann als enigmatischen Charakter erscheinen läßt. Shakespeare hat in *Julius Caesar* die Ambiguitäten seiner Vorlage jedoch nicht lediglich ‚konserviert‘, sondern gezielt pointiert. Zwar erscheint die Figur des Caesar auf den ersten Blick womöglich weniger zwiespältig als bei Plutarch. Dennoch ist sie, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus ambig dargestellt. Besonders aber die Verschwörer Brutus und Cassius sind zwiespältiger gezeichnet als in Plutarchs *Heldenleben* bzw. als in Norths Übersetzung davon.² Man muß also davon ausgehen, daß der Autor in der Tat andere Interessen gehabt haben muß, als die Brüche und Widersprüche des überlieferten Materials aufzulösen. Doch festzustellen, daß er in eben diesen Widersprüchen das dramatische Potential für sein Bühnenstück gesehen hat, reicht nicht aus. Man muß auch fragen, was konkret durch die Herausarbeitung konfligierender Momente in den Charakteren und in der Handlung erreicht wird.

Bei der Klärung dieser Frage ist die Tatsache aufschlußreich, daß Cäsar bzw. Cäsars Ermordung in der zeitgenössischen Debatte um das Widerstandsrecht von allen Seiten häufig als Exemplum herangezogen wurde. Der Stoff, den Shakespeare in seinem Stück dramatisiert hat, zeichnete sich also nicht nur durch ein ambivalentes Potential aus, sondern stellte brisantes Material dar, welches in einer kontroversen politischen Diskussion zu rhetorischen Zwecken benutzt wurde. Miola stellt, wie vor ihm schon John Velz und Müller, denn auch fest, daß es diese Kontroverse um die Rechtmäßigkeit von Tyrannenmord ist, die in Shakespeares *Julius Caesar* aufgegriffen werde:

This debate defined precisely those questions important to the play: how to tell a tyrant from a just king; how to tell envious murderers from heroic republicans; how and when to justify assassination. The tyrannicide debate aired all the major issues of the play and set forth the criteria for judgement likely to be used by contemporary audiences.³

In *Julius Caesar* wird die Debatte um das Widerstandsrecht nicht zugunsten des einen oder des anderen Lagers entschieden und damit aus der Welt geräumt, sondern eigentlich vielmehr angefacht. Das gerade scheint jedoch die Qualität des Stückes zu bestimmen. Sein explorativer Wert steigt in dem Maße, in dem den dramatischen Elementen, die für die Argumentation der einen Seite sprechen, solche beigelegt werden, die die Argumentation der anderen Seite stützen. Das Ergebnis dieser ambigen Darstellungsstrategie ist ein ambivalent, gebrochen oder gar sperrig anmutender Text, der immer wieder zum Nachdenken über politisch-moralische Probleme anregt, die dilemmatisch,

¹ Thomas, *Roman Worlds*, S. 223.

² Siehe die entsprechenden Abschnitte im Kapitel 4.3, „Ambiguität in der Figurenzeichnung“, S. 174.

³ Miola, „Tyrannicide Debate“, S. 273.

d. h. nicht einfach zu lösen sind. In diesem Sinne ist Shakespeares Text aber eben nicht *ausschließlich* explorativ, sondern durchaus auch argumentativ. Er überläßt dem Rezipienten die letzte Entscheidung über die aufgezeigten Probleme, und zwar nicht etwa, weil er selbst keine Antwort wüßte, sondern weil es eben keine ein für allemal gültige Antwort gibt. Das *argumentum in utramque partem* ist der Natur der behandelten Probleme in diesem Stück also am angemessensten. Daß Shakespeare sich mit der Wahl dieser dem heutigen Publikum vielleicht eigentümlich (vielleicht auch seltsam modern) anmutenden Argumentationsform innerhalb der rhetorischen Tradition der Renaissance und auch innerhalb bestimmter dramatischer Muster bewegt, wurde schon im Zusammenhang mit dem Historiendrama *Henry V* erörtert.¹

4.3. Ambiguität in der Figurenzeichnung

Während in *Henry V* die auffälligste Form von literarischer Ambiguität die der Figurenzeichnung ist, mag sich *Julius Caesar* dem ersten Blick als ein vor allem strukturell ambiges Stück präsentieren. In *Henry V* untermauert die Strukturierung der Handlungsabfolge in den einzelnen Szenen die Ambiguität der Herrscherfigur. Die Ambiguität der Figuren in *Julius Caesar* scheint hingegen in hohem Maße die Ambiguität auf der strukturellen Ebene des Textes zu stützen. Man könnte daher sagen, daß sich in diesem Stück mehr noch als in dem Historiendrama der Fokus der Darstellung von der Figur weg- oder besser über die Figur hinausbewegt. Trotz dieser Verschiebung der Wertigkeiten sollen aber – wie bei der Behandlung von *Henry V* – zunächst die Techniken der Ambiguisierung auf der Figurenebene untersucht werden.

Obgleich im Drama die Figur des Brutus im Zentrum zu stehen scheint, muß zuerst dem Titelhelden Beachtung geschenkt werden, da sich an ihm die fundamentale Streitfrage entzündet. Wie bereits erwähnt, findet sich schon bei Plutarch ein gebrochen gezeichneter Cäsar. Besonders die frühe Kritik war mit Shakespeares Cäsar-Bild wegen angeblich mangelnder Würde und historischer Stimmigkeit oft recht unzufrieden. Bemerkenswert ist, daß der Autor seinem Caesar tatsächlich mehrere negative Attribute verleiht, für die sich in (Norths) Plutarch keine Anhaltspunkte finden. Darüber hinaus werden positive Charaktereigenschaften wie die nicht nur in den *Lives*, sondern in fast allen antiken Quellen an Cäsar gepriesene Milde (*clementia*), seine staatsmännischen Qualitäten, seine literarische Bildung und seine Großzügigkeit entweder fast vollständig ausgeblendet oder als strategisch eingesetzte Simulationen vorgeführt.

4.3.1. *Caesar als Tyrann*

Mit seinem Entwurf von Cäsar entfernt sich Shakespeare also recht weit von Plutarchs Porträt; allerdings ohne sich vollständig von ihm zu lösen. Der von Cassius in der Überredungsszene gegebene Bericht über Caesars Schwäche beim Schwimmwettbewerb und seinen Fieberanfall in Spanien (1.2.100–131) ist eine verzerrte Wiedergabe dessen, was bei Plutarch steht. Hier läßt sich Cäsar, obgleich von eher zarter Konstitution und gelegentlich von Kopfschmerzen sowie Epilepsie („falling sickenes“) geplagt, nicht von seiner Krankheit bezwingen, und im Gegensatz zu Cassius' Darstellung bei Shakespeare erscheint er als guter Schwimmer, der in der Schlacht von Alexandria sei-

¹ Siehe Abschnitt 3.3.5, „Ambiguität und die rhetorische Kultur der Renaissance“, S. 70.

nen Feinden mit einem Stapel Büchern auf dem Kopf davonschwimmt.¹ Aus Plutarchs Lob körperlicher Selbstbeherrschung – einer stoischen Tugend – wird bei Shakespeare ein Bericht über körperliche Schwächen. Freilich muß eingeräumt werden, daß dieser Bericht im Drama einer Figur in den Mund gelegt wird und es sich also um eine Fremdcharakterisierung mit eingeschränkter Glaubwürdigkeit handelt. Daß Cassius Caesar feindlich gesinnt ist und er mit seiner Schilderung bestimmte Ziele verfolgt, nämlich Brutus zur Teilnahme an der Verschwörung zu überreden, mindert seine Glaubwürdigkeit zusätzlich.² Ein wenig anders verhält es sich hingegen mit Caskas Schilderung vom Angebot einer Krone an Caesar (1.2.220–286). Wiederum fällt beim Vergleich des Stücks mit seiner Quelle eine Diskrepanz auf. Im Gegensatz zu Shakespeare ist bei Plutarch an keiner Stelle davon die Rede, daß Cäsar, nachdem er die von Marcus Antonius angebotene Krone dreimal abgelehnt hat, einen epileptischen Anfall erleidet.³ Im Drama werden die Vorgänge beim Luperkalienfest zwar wiederum nicht unmittelbar dargestellt, sondern lediglich erzählt. Gleichwohl kann dem Bericht Caskas eine größere Glaubwürdigkeit beigemessen werden, als Cassius' Äußerungen, und zwar, weil Caska – anders als Cassius zu Beginn des Dramas – nicht als Ränkeschmied, sondern höchstens als ängstlicher Speichellecker gezeichnet wird und weil ein Anfall von Epilepsie zu der offenbar großen Verärgerung paßt, die Brutus nach dem Fest an Caesar feststellt (vgl. 1.2.182). Es besteht also kaum Grund, Caskas Darstellung grundsätzlich anzuzweifeln. Daß Caesar in eben jenem Moment ein Anfall heimsucht, da ihm eine Krone offeriert wird, ist natürlich von besonderer Ironie. Müller spricht von einer „Juxtaposition von Krönungsangebot und Krankheitsanfall, die [...] den Widerspruch von herrscherlicher Größe und körperlicher Schwäche offen[legt].“⁴

Zumindest eines der Gebrechen, die den Titelhelden des Römerdramas plagten, wird bei Plutarch überhaupt nicht erwähnt. Caesars Taubheit auf dem linken Ohr, auf die er selbst hinweist (vgl. 1.2.212), ist eine Erfindung Shakespeares. Die physischen Schwächen Caesars werden im Drama also überbetont, wodurch nicht nur ein negativer Eindruck von ihm entsteht,⁵ sondern vor allem der Anspruch auf Unfehlbarkeit konterkariert wird, der nach der elisabethanischen Staatstheorie dem idealen Königtum innewohnt und den auch Caesar offensichtlich glaubt für sich erheben zu dürfen. Nicht haltbar ist daher ein Urteil wie das von Bonjour: „Caesar's physical weaknesses, in-

¹ Siehe *Plutarch's Lives*, S. 66 u. 74–75.

² Vgl. auch Bullough, „*Julius Caesar* – Introduction“, S. 38.

³ Vgl. *Plutarch's Lives*, S. 81 u. 263–264.

⁴ Müller, *Politische Rede*, S. 103.

⁵ Vgl. hingegen David C. Green, *Julius Caesar and Its Source*, Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg 1979 (Jacobean Drama Studies 86), S. 10–12. Green ist der Meinung, daß die Erwähnung von Caesars körperlichen Schwächen durch Cassius nicht dazu diene, ihn herabzusetzen, sondern – neben der Herausarbeitung des Charakters von Cassius – dazu, der recht allgemein gehaltenen Darstellung Plutarchs einen „personal touch“ zu verleihen. Was die Bereicherung der Figur des Caesar um eine partielle Taubheit betrifft, so vermag Green keinen anderen Grund dafür zu finden, als den Wunsch des Autors nach einem komischen Effekt. Gleichwohl räumt Green ein, daß Caesar als Person hier negativ erscheine.

deed, must be taken as such, without any moral blame involved.“¹ Neben körperlichen Gebrechen finden sich aber auch Hinweise auf kritikwürdige Charakterzüge wie Aberglauben und Eitelkeit, Ehrsucht und Machthunger, Anfälligkeit für Schmeichelei und Überheblichkeit sowie Wankelmütigkeit und Willkür. Noch bevor das Publikum Caesar zu Gesicht bekommt, wird es auf Caesars anmaßendes, usurpatorisches Wesen vorbereitet. In der ersten Szene schelten die Volkstribunen Flavius und Murellus Angehörige der Plebs für ihre Untreue Pompey gegenüber, dessen Söhne Caesar zu Beginn des Stückes offenbar gerade besiegt und getötet hat und dessen Familie damit ausgerottet ist. Caesars Alleinherrschaft steht jetzt nichts mehr im Wege, was im Stück durch die Erwähnung geschmückter Cäsar-Statuen angedeutet wird (vgl. 1.1.33–76). Die Volkstribunen entscheiden sich, den Schmuck von den Statuen zu reißen: „[...] Disrobe the images, / If you do find them decked with ceremonies.“ (1.1.65–66), und Flavius charakterisiert Caesar zum ersten Male als ehrgeizig und hochfliegend, wenn er das Entfernen des Schmucks mit dem Stutzen von Federn vergleicht:

These growing feathers plucked from Caesar's wing
Will make him fly an ordinary pitch,
Who else would soar above the view of men,
And keep us all in servile fearfulness. (1.1.73–76)

Dieser erste Eindruck von Caesar wird in der folgenden Szene bestätigt und differenziert. Caesar tritt auf und beginnt zu sprechen. Was er sagt, ist bezeichnend. Er befiehlt seiner Frau Calphurnia, sich von Antony, der am rituellen Wettlauf zum Luperkalienfest teilnimmt, während des Rennens berühren zu lassen,

[...] for our elders say,
The barren touched in this holy chase
Shake of their sterile curse. (1.2.7–9)

Die ersten Worte, die Caesar spricht, zeigen ihn also besorgt um einen Erben. Dadurch werden seine dynastischen Bestrebungen von allem Anfang an deutlich. Auch die gebieterische Manier, in der er spricht, zeigt, daß er sich als Inhaber eines Quasi-Königtums empfindet. Die Art und Weise, in der die anwesenden Figuren reagieren, macht deutlich, daß Caesar auch für sie schon eine königliche Aura hat. Caska bittet servil um Ruhe, als Caesar zu reden anhebt: „Peace, ho! Caesar speaks.“ (1.2.1) Calphurnia erwidert auf Caesars Aufforderung gar nichts und Antony antwortet untertänig: „When Caesar says ‘Do this’ it is performed.“ (1.2.10) Indem Caesar Calphurnias angebliche Unfruchtbarkeit öffentlich thematisiert, seine Frau also vor versammeltem römischem Publikum bloßstellt, wird seine *de-facto*-Royalität überdies von vornherein als despotisch dekuviert. Der Eindruck eines wohlwollenden Monarchen, dem vor allem das Wohlergehen seiner Untertanen am Herzen liegt, und nicht persönliche Interessen und Machterhalt, kann zumindest in dieser Szene nicht entstehen. Gleichzeitig setzt sich Caesar durch seine Bemerkung natürlich auch selbst herab, denn die Anschuldigung, Calphurnia sei steril, zieht ja indirekt auch seine Manneskraft in gewisse Zweifel. Peinlich ist diese Begebenheit allemal, wofür möglicherweise auch

¹ Bonjour, *Structure*, S. 7.

Calphurnias (irritiertes?) Schweigen spricht. Daß Caesar das nicht bekümmert, mag ein Hinweis auf seine Neigung zu Normverletzungen oder gar Sittenwidrigkeiten sein, die in der Vorstellung der Elisabethaner übrigens alle Tyrannen auszeichnet.

Darüber hinaus illustriert dieser erste Auftritt Caesars durchaus auch seinen Aberglauben, dem er sich laut Cassius in letzter Zeit hingeeben hat:

For he is superstitious grown of late,
Quite from the main opinion he held once
Of fantasy, of dreams and ceremonies. (2.1.194–196)

Wiewohl die Zeremonien zum Luperkalienfest rituellen Charakter haben und es für einen Politiker wohl zum guten Ton gehört, sich zu Tradition und Ritual zu bekennen, kann Caesars Befehl an Calphurnia und Antony hier nicht als Tribut an die öffentliche Meinung, als Akt opportuner Verstellung („*politic dissembling*“) interpretiert werden¹. Zu privat, zu blamabel und darüber hinaus zu sehr als Hinweis auf dynastische Gelüste erkennbar scheint das Problem der Unfruchtbarkeit, als daß es zum Gegenstand öffentlicher Zeremonien gemacht werden dürfte. Caesar hat hier ganz persönliche Motive. Seine Sterblichkeit bildet ein letztes Hindernis für seine Apotheose; sie kann nur überkommen werden durch die Existenz eines leiblichen Erben. Daß Caesar die Warnung des Wahrsagers („*Beware the Ides of March.*“ 1.2.18) in den Wind schlägt („*He is a dreamer. Let us leave him. Pass.*“ 1.2.24) und er später die meteorologischen Widrigkeiten, die die Iden des März mit sich bringen, abtut („*[...] these predictions / Are to the world in general as to Caesar.*“ 2.2.28–29), spricht ganz und gar nicht gegen seine Neigung zum Aberglauben. In dessen durchaus geläufiger Variante wird verschiedenen möglichen Omina sehr selektiv Bedeutung beigemessen, je nachdem, ob sie Gutes oder Schlechtes verheißen. Es paßt zu Caesars überheblichem Charakter, daß er solche Zeichen, die Gefahr oder Mißgeschick bedeuten könnten, übersieht und Warnungen ignoriert. Vorboten, die Glück verkünden, leiht Caesar indes gern sein Ohr. Nicht zuletzt deshalb beschließt er, nachdem Decius Brutus im zweiten Akt Calphurnias Traum positiv gedeutet hat, sich entgegen dem Calphurnia gegebenen Versprechen ins Kapitol zu begeben (vgl. 2.2.83–107). Die Aussagen der Auguren, die in einem Opfertier kein Herz gefunden haben, interpretiert Caesar übrigens selbst so um, daß sie seinem Selbstentwurf entsprechen:

The gods do this in shame of cowardice.
Caesar should be a beast without a heart
If he should stay at home today for fear.
No, Caesar shall not. [...] (2.2.41–44)

Für die Annahme, Caesar sei nicht nur nicht abergläubisch, er glaube auch nicht an die römischen Gottheiten,² bietet der Text keine Anhaltspunkte. Allerdings muß betont werden, daß die Titelfigur die Tendenz hat, sich in ihrer Hybris über die Menschen, über das Schicksal und über die Götter zu erheben.

¹ So David Lowenthal, „*Shakespeare’s Caesar’s Plan*“, in: *Interpretation* 10, 1982, S. 223–250, hier S. 225–226.

² So Lowenthal, „*Shakespeare’s Caesar’s Plan*“, S. 225.

Hier erscheint nun der Hinweis angebracht, daß die bei Plutarch mehrfach berichtete Episode um das Luperkalienfest von Shakespeare ebenfalls verändert wurde. Der Berührung durch die Wettläufer, so erläutert Plutarch, wurden glückbringende und sogar Unfruchtbarkeit heilende Kräfte zugesprochen. Allerdings ist an keiner Stelle die Rede davon, daß Calpurnia, Cäsars Frau, auf dessen Wunsch oder aus eigenem Antrieb von diesen Kräften Gebrauch zu machen suchte. Auch hinsichtlich des Aberglaubens hat Shakespeare Änderungen vorgenommen. Während es bei Plutarch heißt, daß Calpurnia neuerdings abergläubisch geworden sei („Calpurnia untill that time, was never given to any feare of supersticion“¹), wird diese Eigenschaft bei Shakespeare Caesar zugeschrieben. Ebenso wie die körperlichen hat Shakespeare die charakterlichen Eigenschaften Caesars so herausgearbeitet, daß uns im Drama über weite Strecken ein negativeres Cäsar-Bild begegnet, als es in der Quelle zu finden ist. Daß die erste Handlung des Bühnen-Cäsars, deren Zeuge das Publikum wird, der Sicherung von Nachwuchs dient, wirft jedenfalls ein fahles Licht auf die Figur. Die Demütigung, die Caesar Calpurnia erdulden läßt, mutet würdelos an. Auch im weiteren Verlauf der Handlung erscheint er, wenn er erscheint, weniger majestätisch als pompös. Es sei nur seine mehrfache, großsprecherisch und eitel wirkende Verleugnung der Furcht genannt: Antony, den er nach dessen Meinung zu dem von ihm als gefährlich eingeschätzten Cassius befragt, teilt er mit: „I rather tell thee what is to be feared / Than what I fear: for always I am Caesar.“ (1.2.210–211), und im Anschluß an die oben bereits zitierte Reaktion auf die Nachricht von dem Augurenopfer prahlt er:

[...] Danger knows full well
That Caesar is more dangerous than he.
We are two lions littered in one day,
And I the elder and more terrible,
And Caesar shall go forth. (2.2.44–48)

Zu dem Eindruck von Caesar als einem aufgeblasenen Schwadronneur trägt letztlich auch dessen fortdauerndes Reden von sich selbst in der dritten Person bei, welches er selbst in seinen Privatgemächern pflegt.² Shakespeares Caesar entspricht nicht der Gestalt, die uns in den alten Geschichtsbüchern oder in den volkstümlichen Erzählungen entgegentritt.

Die Kritik hat Shakespeare folglich lange Zeit vorgeworfen, er schreibe Cäsar nieder. Mitunter wurde auch moniert, der Autor simplifiziere die Figur Caesars unzulässig.³ Obgleich manche Forscher die Änderungen Shakespeares an der Figur durchaus

¹ Siehe *Plutarch's Lives*, S. 81 u. 263, zum Aberglauben S. 84.

² Allerdings muß hier angemerkt werden, daß das Reden von sich in der dritten Person ein Merkmal ist, das alle Römer bei Shakespeare auszeichnet. Zur Ambiguisierung der Person Caesars trägt somit bei, daß man nicht genau sagen kann, ob er sich gerade pompös gibt, oder ob seine Redeweise römisches *flair* vermitteln soll.

³ Siehe z. B. Brandes, *William Shakespeare*, S. 430–433. Brandes schreibt: „Der poetische Wert des Dramas leidet unter seiner [Caesars] Kleinheit. Unendlich viel reicher und tiefer hätte das Stück werden können, wenn Shakespeare es aus einer Empfindung von Cäsars wirklichem Wert geschrieben hätte.“ (A. a. O., S. 432–433.)

als Ambiguisierung wahrnehmen, ist „the writing down of Caesar“ ein Allgemeinplatz in der *Julius-Caesar*-Rezeption geworden¹ – zu vergleichen etwa mit geläufigen Auffassungen zum Historiendrama *Henry V*, wonach dort ein „writing up“ des Titelhelden stattfindet. Caesar erscheint in Shakespeares Drama kaum je unmittelbar sympathisch, was ihn von allen anderen Hauptfiguren unterscheidet. Hier stellt sich natürlich die Frage, ob die Figuren, die ein höheres Identifikationspotential aufweisen, Brutus also und – zumindest im zweiten Teil des Dramas – auch Cassius, nicht grundsätzlich Recht haben, wenn sie in Caesar einen Tyrannen bzw. in seiner Alleinherrschaft zumindest die Gefahr einer Tyranis erblicken. Man hat zwar beobachtet, daß Caesar nicht in vollem Maße den Vorstellungen entspricht, die man von einem Tyrannen hat. Besonders in der älteren Forschung wurde herausgestellt, daß ihm wichtige Eigenschaften fehlen, die einen tyrannischen Herrscher ausmachen. Bonjour und Schanzer sprechen die Figur sogar frei vom Vorwurf der Tyrannei. Bonjour gibt zu bedenken:

As Dr. Tillyard puts it, Richard III “had qualified as a tyrant; and against an authentic tyrant it was lawful to rebel.” But Shakespeare’s Caesar is no authentic tyrant, at worst a prospective tyrant. And since he is only a possible future tyrant, Shakespeare made the murder an action preventive rather than punitive, and consequently Caesar a victim, not a criminal.²

Schanzer äußert sich ähnlich, wenn er zu Caesars Anklage durch Cassius in der Überredungsszene folgendes sagt:

It is significant that in this crucial scene, where Cassius can be relied upon to make the most of the opposition’s case against Caesar, he does not mention any specific acts of tyrannical behaviour. There is only the general assertion that Rome is ‘groaning underneath this age’s yoke’. But the yoke to Cassius lies in one man’s usurpation of the honours and powers that previously belonged to many.³

Freilich deutet sich in dieser Äußerung schon an, daß die Anschuldigung, Caesar sei ein Tyrann, nicht aus der Luft gegriffen ist. In seinem Bestreben, die Macht an sich zu reißen und sich auf ungesetzliche Weise an die Spitze des Staates zu stellen, liegt, wie spätere Kritiker erläutert haben, der Tatbestand der Tyrannei bereits begründet. Caesar, das macht das Stück unmißverständlich klar, ist ein *tyrannus ex defectu tituli*. Spätestens, als er sich von Decius Brutus überreden läßt, gegen seinen ursprünglichen Willen in den Senat⁴ zu gehen, bezeugen sich seine Präentionen auch direkt. Decius Brutus kann Caesar nämlich zu einem Sinneswandel bewegen, indem er folgendes sagt:

And know it now: the Senate have concluded
To give this day a crown to mighty Caesar.
If you shall send them word you will not come,
Their minds may change. [...] (2.2.93–96.)

¹ Vgl. z. B. Shaw, *Three Plays for Puritans*, S. xxix; Bonjour, *Structure*, S. 8; Tricomi, „Shakespeare, Chapman, and the Julius Caesar Play“, S. 403–404.

² Bonjour, *Structure*, S. 4.

³ Schanzer, *Problem Plays*, S. 26.

⁴ Zu Shakespeares (irrtümlichen?) Identifizierung des Senatshauses mit dem Kapitol siehe Lizette Andrews Fisher, „Shakespeare and the Capitol“, in: *Modern Language Notes* 22, 1907, S. 177–182.

Caesar greift also nach der Macht, die ihm nicht zusteht, und genaugenommen begeht er damit eine viel schrecklichere Sünde, als wenn er sich, bei rechtmäßigem Anspruch auf den Königstitel, in seiner Amtsführung als Tyrann erweisen würde.

Tyrannische Züge weist Caesar aber auch in seinem Herrschaftsstil auf. Gewiß, verglichen mit modernen Diktatoren erscheint Caesar gutmütig und liberal. Mit Gestalten wie Hitler, Stalin oder Saddam Hussein hat er sicher wenig gemein.¹ Und auch im Vergleich mit berühmten literarischen Tyrannen wie Richard III wirkt er eher zahm. Dennoch ist Caesar, wie oben gezeigt wurde, mit bestimmten Merkmalen ausgestattet, die ihn auch als *tyrannus de parte exercitii* ausweisen. Dabei sind Caesars charakterliche Infirmitäten nicht die einzigen, die Besorgnis erregen. Seine *superbia* wird begleitet von nachgerade tyrannischen Handlungen, die Brutus' Gedanken von der Gefahrenvorbeugung – „Then, lest he may, prevent [...]“ (2.1.28) – Hohn sprechen.² Aus Caskas Munde erfahren wir, daß Caesar die Tribunen Murellus und Flavius zum Schweigen gebracht hat: „I could tell you more news too: Murellus and Flavius, for pulling scarves off Caesar's images, are put to silence.“ (1.2.283–285) Dabei erscheint das tyrannische Element, das dieser Ausschaltung von politischen Gegnern innewohnt, bei Shakespeare stärker als bei Plutarch. Während dieser berichtet, die Tribunen seien lediglich ihres Amtes enthoben worden, drängt sich bei jenem die Interpretation auf, daß sie getötet worden sind. Doch damit nicht genug, auch im Senat führt sich Caesar als omnipotenter Herrscher nach der Manier *L'État c'est moi* auf. Er wirft Decius Brutus als Begründung für seine Entscheidung, nicht ins Kapitol zu gehen, lapidar hin: „The cause is in my will, I will not come, / That is enough to satisfy the Senate.“ (2.2.71–72) Er spricht von ‚seinem‘ Senat: „[...] What is now amiss / That Caesar and his Senate must redress?“ (3.1.31–32). Die von den Verschwörern (offenbar aus strategischen Erwägungen) demütig hervorgebrachte Petition, den Bann gegen Metellus Cimbers Bruder Publius aufzuheben, weist er in despotischer Manier ab. Dabei kommt es zu jener vielbeachteten Pose hypertrophierter Selbstwichtigkeit, die Beweis megalomaner Allmachtsphantasien ist und die den Umkehrpunkt des Dramas darstellt. Die entsprechende Passage, die bei Plutarch in dieser Form nicht vorgezeichnet steht, verdient es, hier auch in ihrer Gänze zitiert zu werden. Nachdem Metellus, Brutus und Cassius sich vor Caesar auf die Knie geworfen haben, um für Publius Cimber zu bitten („To beg enfranchisement for Publius Cimber“, 3.1.57), erwidert dieser:

I could be well moved if I were as you:
If I could pray to move, prayers would move me.
But I am constant as the northern star,
Of whose true-fixed and resting quality
There is no fellow in the firmament.
The skies are painted with unnumbered sparks:
They are all fire, and every one doth shine;
But there's but one in all doth hold his place.
So in the world: 'tis furnished well with men,

¹ Vgl. Kenneth Muir, *Shakespeare's Tragic Sequence*, London: Hutchinson University Library 1972, S. 46.

² Vgl. zu Caesars tyrannischem Wesen auch Miola, „Tyrannicide Debate“, bes. S. 275–284.

And men are flesh and blood, and apprehensive.
 Yet in the number I do know but one
 That unassailable hold on his rank
 Unshaked of motion. And that I am he
 Let me a little show it even in this,
 That I was constant Cimber should be banished
 And constant do remain to keep him so. (3.1.58–73)

Das Gleichnis des unbeweglichen Nordsterns dient Caesar hier zur Illustrierung seines angeblich unwandelbaren Willens und Wesens und zeigt, daß er sich als Inkarnation der höchsten römischen Tugend, der Beständigkeit, als Inbegriff von *romanitas* empfindet. Besonders entlarvend ist an diesem Selbstbild ‚senecaischer Konstanz‘¹, daß Caesar sich noch in der vorvergangenen Szene als äußerst wankelmütig gezeigt hat. In 2.2 war er erst entschlossen, sich ins Kapitol zu begeben, dann ließ er sich von Calphurnia überreden, zu Hause zu bleiben, danach wiederum wurde er von Decius Brutus dazu gebracht, doch ins Senatshaus zu gehen. Es sind also Zweifel angebracht, ob sich Caesar als ein tugendhafter Herrscher erweisen würde: Wankelmütigkeit galt als typische Eigenschaft von Tyrannen. Gleichwohl hegt Caesar die Überzeugung, daß sich in ihm Festigkeit und strenger Wille verkörpern und daß er es verdiene zu herrschen. Dem gemäß beschwört Caesar, wenngleich in abgewandelter Form, das monarchische Prinzip herauf. Traditionell wurde der Monarch im Mittelalter und der Renaissance – neben dem *primum mobile* – mit dem großen Himmelsfeuer, der Sonne, verglichen, dem hellsten und wichtigsten Planeten des Universums. Caesar identifiziert sich indes mit dem einzigartigen Nordstern. Seine Analogie impliziert zunächst, daß alle anderen Menschen wie die restlichen Sterne und damit zumindest auch wie Funken himmlischen Feuers sind. Hier klingen also die abendländisch-christliche Vorstellung vom Menschen als der Krone der Schöpfung und der Gedanke von der Gleichheit aller Menschen an. Das geschieht aber gleichsam nur noch im Nachhall, denn während Caesar an den Sternen die Qualität des Leuchtens hervorhebt, die an Wert bloß übertroffen wird von der Unwandelbarkeit des Polarsterns, nennt er bei den Menschen in inversem analogen Schluß ihre prinzipielle Fehlbarkeit: ihre Komposition aus Fleisch und Blut, ihre Sterblichkeit also, sowie ihre Furchtsamkeit.² Davon setzt er einen Menschen als

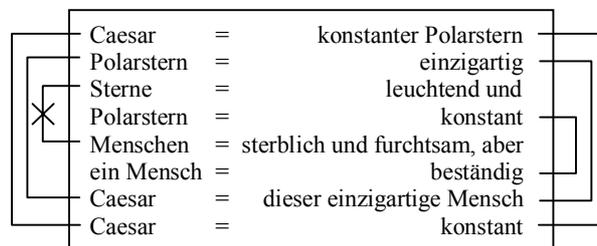
¹ Vgl. hierzu Miles, *Constant Romans*, S. 129–135.

² In der Arden-Ausgabe wird „apprehensive“ so erklärt: „capable of apprehension, perceptive, ‘sharp’“. Ähnlich auch das *OED*, das den Vers 3.1.67 aus *Julius Caesar* als Textbeleg für diesen Sinn des Wortes anführt. So gesehen, läge hier eine direkte Analogie zwischen dem Funkeln der Sterne und dem des menschlichen Geistes vor. Der erste Halbvers 67 müßte dann allerdings auch analog zum Schein der Sterne gedeutet, ‚Fleisch und Blut‘ also im Sinne der Humoralpathologie gelesen werden. Genaue Korrespondenzen lassen sich aber hier nicht ausmachen. Blut, der heiße und feuchte Köpersaft, entspräche der Luft, dem Feuer dagegen die Galle. Näher liegt deshalb eine andere Interpretation: Der Ausdruck ‚Fleisch und Blut‘ erinnert auch im Englischen in erster Linie an die menschliche Fehlbarkeit und Vergänglichkeit. Das *OED* bestätigt dies: „*flesh and blood*: the distinctive characteristics of the animal body; hence = ‘humanity’ as opposed to ‘deity or disembodied spirit’“. Daß „apprehensive“ auch ‚furchtsam‘ heißen kann, wird vom *OED* ebenfalls bestätigt: „6. Anticipative of something adverse; fearful of what may be about to happen. (Now the most usual sense.)“ Den Vers 67 also wie oben als invers analog zu lesen, erscheint m. E. sinnvoller. Die

beständig ab, der dadurch Gottähnlichkeit erlangt. In nunmehr wieder regulärer Analogie zum fixen Polarstern behauptet er, selbst dieser Mensch zu sein. Damit wird deutlich, daß er sich nicht mehr als *primus inter pares* sieht, was dem Konzept des römischen Republikanismus entsprochen hätte, sondern als den Fix- und Angelpunkt der ganzen Welt, als Gott. Die Assoziativität der Wortes „northern star“ unterstreicht dies. Neben Gleichförmigkeit suggeriert es dem Zuschauer allerdings auch Eiseskälte und Starre. „Fire“ hingegen ist für das Theaterpublikum positiv besetzt. Es evoziert nicht nur cholerasches Temperament, sondern auch Wärme. Während Caesar in seinem Vergleich mit dem Polarstern als kalt und gefühllos erscheint, sind die Menschen als Feuerfunken emotionale Geschöpfe. Diese Implikationen bleiben für den Redner freilich bedeutungslos: Emotionalität wird in Shakespeares Rom nicht sonderlich geschätzt. Caesars Analogie spiegelt also das Wertdenken in Rom wider, und seine Kälte gleicht für ihn und sein römisches Publikum der einer marmornen Götterstatue. Caesars Gottähnlichkeitsanspruch bestätigt sich denn auch in seiner nächsten Replik. Als Cinna ihn doch noch umzustimmen versucht, ruft er in einer letzten Aufgipfelung der Anmaßung aus: „Hence! Wilt thou lift up Olympus?“ (3.1.74), um kurz darauf von den Verschwörern erstochen zu werden.

Das Bild der Beständigkeit, das Caesar in seiner letzten Rede von sich entwirft, birgt, wie Müller gezeigt hat, noch weitergehende Implikationen. Die makrokosmische Analogie stellt nämlich auch in anderer Hinsicht eine Abwandlung der geläufigen Form dar. Der König, das *primum mobile*, dem die Bewegungen der übrigen Sphären untergeordnet sind, erscheint hier in einem Bild der Erstarrung, der *stasis*. Dieser Zustand der ‚Bewegungslosigkeit‘ des Monarchen wurde aber als ebenso verwerflich und folgenschwer für den Staat angesehen, wie eine zu heftige Bewegung in seiner Bahn.¹ Die statische Monarchie erscheint als Tyrannis; der Blick auf Caesar als einen Willkürherrscher bestätigt sich. In diesem Licht betrachtet, scheint die Auffassung berechtigt, daß es dem Autor darum zu tun gewesen sein muß, mit der von der Quelle erheblich abweichenden Darstellung Caesars im Stück die Argumente der Tyrannenmörder Cassius und Brutus zu unterstützen. Müller hebt hervor: „Es ist nicht nur Cassius, der ge-

semantischen Verknüpfungen der nach strengem Muster konstruierten Passage ließen sich wie folgt graphisch darstellen:



Möglicherweise liegt aber – in Anbetracht der Komplexität der kosmischen Analogie und deren Implikation weitreichender Entsprechungen bis hin zur mikrokosmischen, physiologischen Ebene – ein Fall von mikrostruktureller Ambiguität vor.

¹ Siehe Müller, *Politische Rede*, S. 104. In der impliziten Kritik dieser *stasis*, also der Beständigkeit, in dieser Rede Caesars zeigt sich übrigens schon, wie ambivalent Shakespeares Haltung dem römischen Wertdenken gegenüber ist.

gen Cäsars Gottähnlichkeitsprätention protestiert. Der Dramatiker tut durch die Art, wie er Cäsar präsentiert, das seine hinzu.¹ Und auch Miola, der herausstellt, daß das Drama die Problematik von Tyrannei und Tyrannenmord äußerst differenziert behandelt, äußert: „Shakespeare takes pains to corroborate Cassius’s opinion of Caesar’s unnatural usurpation.“²

4.3.2. *Caesar als Opfer*

Gleichwohl muß betont werden, daß nicht alle Änderungen, die Shakespeare gegenüber Plutarch vornimmt, das Bild von Caesar verdüstern. Einige der Abweichungen hellen es auch auf. So wirkt Caskas Bericht vom Krönungsangebot zum Luperkalienfest in 1.2 zumindest in einer Hinsicht günstiger für Caesar als die entsprechenden Darstellungen bei Plutarch. Während im Drama durch Caska berichtet wird, daß die Krone, die Antony Caesar dreimal angeboten hat, keine richtige Krone gewesen sei, sondern eine Art Stirnreif („yet ’twas not a crown neither, ’twas one of these coronets“, 1.2.236–237), heißt es in der Quelle unmißverständlich, daß das mit Lorbeer umwundene Diadem einen königlichen Schmuck darstellte. Bei Plutarch werden die monarchischen Bestrebungen Cäsars also explizit gemacht, ebenso wie die strategische Absicht, die hinter diesem offenbar angeordneten Krönungsangebot lag: Cäsar wollte damit die Meinung des Volkes zu einer monarchischen Organisation des Gemeinwesens eruieren.³ In Shakespeares Drama wird dergleichen lediglich angedeutet bzw. von Caska interpretiert. Caska äußert sich hinsichtlich Caesars Verlangen nach der Krone zwar wie folgt: „to my thinking, he would fain have had it [...], he was very loth to lay his fingers off it.“ (1.2.238–241) Allerdings ist das eben, trotz der relativ großen Glaubwürdigkeit von Caskas Bericht, nur eine Vermutung. Im Gegensatz zu der Darstellung bei Plutarch sind bei Shakespeare über die in Abschnitt 4.3.1 erwähnten Anzeichen für Caesars tyrannisches Wesen keine weiteren Handlungen verzeichnet, die ihn als durchtriebenen, machiavellistischen Politiker oder als despotischen, willkürlichen Herrscher ausweisen. Es fehlt einiges an kompromittierendem Material, und wengleich man argumentieren könnte, daß die meisten Delikte Cäsars, wie sie z. B. von Miola aufgezählt werden (angefangen bei der Bestechung der Magistrate über Cäsars Inzestträume, den Krieg mit Pompeius und die Affäre mit Kleopatra bis hin zur Einäscherung der Bibliothek zu Alexandria),⁴ weit außerhalb des zeitlichen Rahmens des Textes liegen und sie also schlecht auf der Bühne hätten dargestellt werden können, so muß doch gesagt werden, daß sich noch nicht einmal in den Anschuldigungen, die die Verschwörer, besonders aber Cassius, gegen Caesar vorzubringen haben, Anspielungen darauf finden. Shakespeares Caesar wirkt daher weit weniger respekt- und furchteinflößend, weit weniger als ernstzunehmende Gefahr für Roms Verfassung als Plutarchs. Darüber hinaus werden auch Ereignisse ausgeblendet, die durchaus innerhalb der historischen Eckpunkte der Dramenhandlung liegen. An keiner Stelle ist im Text z. B. die Rede davon, daß Caesar sich zum Diktator auf Lebenszeit hat ernennen

¹ Müller, *Politische Rede*, S. 102.

² Miola, „Tyrannicide Debate“, S. 275.

³ Siehe *Plutarch’s Lives*, S. 81 u. S. 263.

⁴ Siehe Miola, „Tyrannicide Debate“, S. 284.

lassen. Entsprechend wird auch Ciceros Protest dagegen bei Shakespeare nicht erwähnt. Überhaupt mutet es sehr seltsam an, daß sich im Grunde kaum irgendwo in den von den verschiedenen Figuren geäußerten Kommentaren zu Caesar, z. B. in den genannten Anklagen, eine Kritik seiner politischen Entscheidungen andeutet oder eine dieser Entscheidungen als tyrannischer Akt bezeichnet wird. Lediglich aus den Äußerungen der Volkstribunen Flavius und Murellus, die in der ersten Szene Angehörige des gemeinen Volkes wegen ihrer Untreue Pompey gegenüber schelten, läßt sich eine politische Unzufriedenheit mit Caesar heraushören. Alle sonstigen Vorwürfe richten sich aber vor allem gegen das Übermaß an Ehre, das Caesar zuteil wird, und damit nicht nur gegen ihn selbst, sondern auch gegen jene, die ihn damit überhäufen.

Aus diesen Beobachtungen lassen sich zwei Schlüsse ziehen. Erstens nämlich, daß Ehre in der Wertehierarchie der dargestellten römischen Gesellschaft an oberster Stelle rangiert. Ehre scheint für alle Figuren Handlungsantrieb zu sein. Zwar mag das gemeinsame Motiv die Charaktere zu unterschiedlichen Handlungsweisen veranlassen. Was jedoch Caesar mit den Verschwörern eint, ist ihr Verwurzel-Sein im strengen Moralkodex einer Ehrgesellschaft. Wie noch im einzelnen zu zeigen sein wird, durchdringt in Shakespeares Rom das Ehrverlangen der handelnden Subjekte die politische Sphäre ganz und gar. Dieses Verlangen ist angelegt im verbindlichen Tugendkatalog der Römer, Ehre bildet im Rom des Dramas das legitime Ziel der persönlichen Lebensführung und integriert das Individuum in die Gesellschaft, sie ist Auszeichnung und Preis für Tugend („virtue“).¹ Das Verlangen nach Ehre ist demzufolge das Verlangen nach öffentlicher Anerkennung privater Tugendhaftigkeit. Ehrverlangen kann aber eben umschlagen in ungesunde, unsoziale Ehrsucht („ambition“),² und das ist bei Caesar sicherlich der Fall. Überaus fraglich erscheint allerdings, ob man so weit gehen sollte wie manche Kritiker, die glauben, das Komplott gegen Caesar sei von ihm selbst initiiert, und die in seiner Ermordung einen geschickt getarnten Selbstmord erblicken, der ihm zum Eingang in die Geschichtsbücher und damit zu ewigem Ruhm verhilft.³ Es muß vielmehr – und das ist der zweite Schluß, den man aus den oben gemachten Beobachtungen ziehen kann – darauf hingewiesen werden, daß Caesar im Prozeß der

¹ Vgl. Curtis Brown Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1960, S. 11–12.

² Vgl. hierzu Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, S. 123–124. Watson zitiert La Primaudaye, der sagt: „ambition is an unreasonable desire to enjoy honours, estates, and great places. [...] For that man [...] is modest who desireth honour as he ought, and so far foorth as it becommeth him.“ (A. a. O., S. 124.) Vgl. außerdem Reuben A. Brower, *Hero and Saint. Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition*, Oxford: Clarendon 1971, bes. S. 212–214.

³ So argumentieren Platt, *Rome and Romans*, S. 193–213, und Lowenthal, „Shakespeare’s Caesar’s Plan“. Angelegt ist diese Sichtweise – für die es in Shakespeares Stück keine Anzeichen gibt – schon bei Sueton, *Cäsarenleben*:

Bei manchem der Seinen hinterließ Cäsar den Eindruck, er habe nicht länger leben wollen und keine Vorsorge für sein Leben getroffen, weil seine Gesundheit nicht mehr die beste war; deswegen habe er auch die Mahnungen der Vorzeichen wie die Warnungen seiner Freunde nicht beachtet. (A. a. O., Caes. 86)

Vgl. auch a. a. O., Caes. 87.

Ehranhäufung eine weniger aktive Rolle spielt, als man es bei einer tyrannischen Natur erwarten sollte. Man könnte von einem Mechanismus von Ehrverlangen und Ehrangebot sprechen, in dem das eine das andere bedingt. Caesars Verlangen nach Ehre und Ansehen, das sich in der Forderung nach Ehrerweisungen äußert, deren höchste die Verleihung des Königtums darstellt, wird immer wieder angestachelt durch das fortdauernde *Angebot* von Ehre. Deutlich wird dies schon zu Beginn des Stücks. Wovon der Zuschauer in der ersten Szene Zeuge wird, ist nicht das ‚Schalten frechgesinnter Tyrannei‘¹ („high-sighted tyranny“, 2.1.117), das die Volkstribunen und das später Cassius und Brutus beklagen, es ist die Festtagsstimmung einer Menschenmenge, die Caesar ehren und feiern will. Immer wieder sind es die freien Bürger Roms, die Plebejer und die Patrizier, die Caesar hofieren und ihm Ehren antragen. Während bei Plutarch das Krönungsangebot zum Luperkalienfest als ein von Cäsar selbst inszeniertes Schauspiel erscheint, fehlt bei Shakespeare ein Hinweis darauf. Das Krönungsangebot Mark Antonys ist hier eine von vielen Ehrerbietungen an Caesar, und selbst der Applaus der Menge über Caesars ‚bescheidenes‘ Ablehnen des Stirnreifs stellt noch eine solche dar. Caesar wird mit Ehren überhäuft (siehe Brutus’ „I do believe these applauses are / For some new honours that are heaped on Caesar.“ 1.2.133), und nach der Königswürde greift er auch deshalb, weil sie ihm mehrfach angedient wird. In der dritten Szene des ersten Aktes erfahren wir von Caska, daß die Senatoren vorhaben, Caesar faktisch als König einzusetzen:

Indeed they say the senators tomorrow
Mean to establish Caesar as a king,
And he shall wear his crown by sea and land
In every place save here in Italy (1.3.85–88)

Auf Caesar trifft zu, was im Zwiegespräch zwischen Brutus und Cassius in 1.2 geäußert wird. Als Cassius Brutus fragt, ob er sein Gesicht sehen könne, sagt dieser: „No, Cassius; for the eye sees not itself / But by reflection, by some other things.“ (1.2.52–53) In Cassius’ Erwiderung (1.2.54–58) wird deutlich, daß, so wie das Auge, um sich selbst zu sehen, einen Spiegel benötige, der Mensch der Reaktionen seiner Mitmenschen auf ihn bedürfe, um sich seines eigentlichen Wertes („hidden worthiness“) bewußt zu werden. Was aber von Cassius intendiert ist, Brutus von seiner Eignung zum Rebellen zu überzeugen, läßt sich ironischerweise direkt auf Caesar anwenden. Caesar ist unablässig der Verehrung und dem Lobpreis seiner Mitmenschen ausgesetzt. Die untertänigen Huldigungen, die ihm vom römischen Volk widerfahren, stellen für ihn eine Art Spiegelbild seiner selbst dar. Wenn man aber seine eigenen Züge studieren will, muß man sich auf das, was der Spiegel zeigt, verlassen. Cassius spricht in ironischem Ton vom „immortal Caesar“ (1.2.60), da offenbar viele Römer diesen so sehen. Weil das so ist, nimmt sich auch der offenbar ohnehin zur Selbstüberschätzung nei-

¹ Vgl. die Schlegelsche Übersetzung von William Shakespeare, *Julius Cäsar*, in: *William Shakespeare. Sämtliche Werke*, hg. v. Anselm Schlösser, Berlin, Weimar: Aufbau 1989, Bd. 4: *Tragödien*, 2.1.120. Wie die Arden-Edition und die englisch-deutsche Studienausgabe *Julius Cäsar – Julius Caesar*, übers. v. Thomas Pughe, Tübingen: Francke 1987, anmerken, nimmt der von Brutus gebrauchte Ausdruck Flavius’ Raubvogelmetapher vom Beginn des Stücks wieder auf (vgl. 1.1.73–76). Dies geht in der Schlegelschen Übersetzung verloren.

gende Caesar so wahr. Er schwingt sich zum Alleinherrscher, und damit zum Tyrannen auf – zu etwas also, das den Verschwörern bekämpfenswert erscheint – nicht zuletzt weil ihn andere dazu machen. Das bestätigt denn auch Cassius in seiner Unterhaltung mit Caska in der darauffolgenden Szene:

And why should Caesar be a tyrant then?
 Poor man, I know he would not be a wolf
 But that he sees the Romans are but sheep.
 He were no lion, were not Romans hinds.
 Those that with haste will make a mighty fire
 Begin it with weak straws. What trash is Rome?
 What rubbish, and what offal? when it serves
 For the base matter to illuminate
 So vile a thing as Caesar? [...] (1.3.103–111)

Wiederum werden diese Verse gesprochen, um einen potentiellen Mittäter zur Teilnahme an der Verschwörung gegen Caesar zu gewinnen. Wie Cassius' Klage über den Geist der Römer entgegen seiner Redeintention aber andeutet, ist Rom offenbar reif für die Einzelherrschaft: Es ist nicht nur Caesar, der die Macht an sich reißt, es sind auch die Römer, die sie ihm andienen. Shakespeare scheint hier direkt Bezug zu nehmen auf die von Plutarch u. a. in „The Comparison of Dion with Brutus“ geäußerte Meinung, daß der Aufstieg Cäsars Gottes Wille und ein notwendiges Resultat der politischen Verhältnisse in Rom gewesen sei. Im Gegensatz zu Äußerungen an anderer Stelle betont Plutarch, daß Cäsar recht eigentlich auch gar nicht als Tyrann betrachtet werden könne:

Howbeit Cæsars power and government when it came to be established, did in deede much hurt at first entrie and beginning unto those that did resist him: but afterwarde, unto them that being overcome had received his government, it seemed he rather had the name and opinion onely of a tyranne, then otherwise hat he was so in deede. For there never followed any tyrannicall nor cruell act, but contrarily, it seemed that he was a mercifull Phisition, whom God had ordained of speciall grace to be Governor of the Empire of Rome, and to set all thinges againe at quiet stay, the which required the counsel and authoritie of an absolute Prince.¹

In Shakespeares *Julius Caesar* fällt entsprechend auf, daß die Titelfigur äußerst selten ausdrücklich als Tyrann bezeichnet wird. Cassius, Caesars Erzfeind, nennt ihn nur ein einziges Mal halbwegs direkt so (siehe obiges Zitat). Eine Zählung ergibt tatsächlich, daß das Wort „tyrant“ bzw. sein Derivat „tyranny“ im ganzen Stück nur siebenmal auftaucht, wobei die meisten Erwähnungen in einem abstrakten Kontext stehen. Das im Zusammenhang mit Tyrannei stehende Wort „ambition“ und seine Ableitungen sind zwar häufiger (14 mal), allerdings findet sich die Hälfte davon in Mark Antonys Forumsrede, wo er sie in ironischer Weise benutzt, um zu beweisen, daß Caesar kein von Ehrgeiz getriebener, zum Tyrannen disponierter Mensch gewesen sei. In der ersten Hälfte des Stücks, vor Caesars Tod, wird „ambition“ nur zweimal mit direktem Bezug zur Titelfigur erwähnt, einmal von Cassius (siehe 1.2.319) und einmal von Brutus in seinem Garten-Soliloquium (siehe 2.1.22). In einem Drama von über 20000 Wörtern,

¹ *Plutarch's Lives*, S. 133.

in dem die Frage nach der Legitimität von Tyrannenmord eine wesentliche Rolle spielt, stellt dies einen durchaus bedeutsamen Umstand dar. Man beachte hingegen die siebenmalige Nennung von Caesars Namen innerhalb der 24 Zeilen der zweiten Szene des ersten Akts, worin sich die Huldigung seiner Person manifestiert.¹

Bedeutsam ist die vergleichsweise seltene Attribuierung Caesars als eines Tyrannen auch deshalb, weil das Bild, das sich der Zuschauer von Caesar macht, vor allem bestimmt ist durch zahlreiche Fremdbilder.² Immer wieder wird von verschiedenen Figuren über die Persönlichkeit Caesars geurteilt, ihn selbst bekommt man hingegen recht selten zu Gesicht. Der unmittelbare Eindruck, den man bei diesen wenigen Gelegenheiten gewinnt, wird also überlagert und modifiziert von Charakterisierungen Dritter. Zu Beginn des Stücks geschieht dies durch die Volkstribunen, die, noch bevor Caesar die Bühne betreten hat, durch ihre Bemerkungen beim Zuschauer bestimmte Erwartungen hinsichtlich dieser Figur erzeugen. Im weiteren Verlauf des Dramas bis zum Tod Caesars äußern sich die Verschwörer Cassius, Caska und Brutus über Caesars Charakter. Man könnte meinen, daß diese Figuren, die ja vorgeben, Gegner der Tyrannei zu sein, im Bestreben, ihr Vorhaben zu legitimieren, die tyrannischen Züge Caesars immer wieder herausstreichen müßten. Dies geschieht indes außergewöhnlich selten, woraus in mehrfacher Hinsicht eine Ambiguisierung resultiert. Vor allem erscheinen die Verschwörer durch ihre Art und Weise, Caesar einzuschätzen, natürlich selbst ambivalent, was später erläutert werden soll. Aber auch die Figur Caesars wird durch die eigenartig zurückhaltende Charakterisierung ambiguisiert. Einerseits hat man besonders in den Szenen, in denen Caesar *in persona* auf der Bühne zu sehen ist, leicht den Eindruck, daß er sich despotisch gebärdet. Der Vorwurf, er sei ein Tyrann, scheint dann durchaus angebracht. Andererseits wird ihm eben dieser Vorwurf von den Verschwörern nur halbherzig gemacht. Seine Gegner werden entweder, wie Cassius, als deutlich unlauter motiviert gezeigt oder sie befinden sich, wie Brutus, in moralischen Verstrickungen und Zweifeln, die, wenn es um die Beseitigung eines tatsächlichen Tyrannen ginge, gänzlich unangebracht wären und die daher auch den Zuschauer an der tyrannischen Natur Caesars zweifeln lassen. In Anbetracht dessen, was oben über die Versuchung Caesars durch fortdauernde Ehrangebote von schmeichlerischen Patriziern und den mühelos manipulierbaren Plebejern gesagt wurde, scheint diese Figur dann eher Opfer zu sein als Täter.³

Bestätigt wird dieser Eindruck übrigens von Brutus selbst, wenn er – im Bemühen, die auszuführende Mordtat zu legitimieren – von der Opferung Caesars um der Bekämpfung des Cäsarismus willen spricht:

Let us be sacrificers but not butchers, Caius.
We all stand up against the spirit of Caesar,
And in the spirit of men there is no blood.
O that we then could come by Caesar's spirit

¹ Vgl. Robert S. Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge (u. a.): Cambridge University Press 1983, S. 79.

² Vgl. hierzu Schanzer, *Problem Plays*, S. 32–33.

³ Vgl. Muir, *Tragic Sequence*, S. 46.

And not dismember Caesar! But, alas,
Caesar must bleed for it. [...] (2.1.165–170)

Brutus wählt an dieser Stelle nicht etwa die im Zusammenhang mit der Sorge um das Gemeinwohl naheliegende Arzt-, sondern die Opferpriester-Metapher, um sie gegen die des Schlächters abzusetzen. Caesar wird hier also nicht mit einem Krankheitsherd verglichen, der dem Staatskörper schadet und der deshalb ausgerottet werden muß, sondern mit einem Opfertier, dessen Unschuld sprichwörtlich ist. Die Opfer-Metaphorik („Let’s carve him as a dish fit for the gods“, 2.1.172) entspricht sicherlich Brutus’ Bestreben, die Tat mystisch zu überhöhen. Überdies wird sie schon in den dieser Passage unmittelbar vorangehenden Versen vorbereitet, in denen Brutus den Vorschlag Cassius’ ablehnt, Antony ebenfalls zu töten:

Our course will seem too bloody, Caius Cassius,
To cut the head off and then hack the limbs—
Like wrath in death and envy afterwards—
For Antony is but a limb of Caesar. (2.1.161–164)

Im Anschluß hieran würde eine Metapher der Heilkunst zynisch wirken, da das Abschlagen eines Kopfes eine medizinische Maßnahme von allzu großer Drastik darstellt. Die Opferpriester-Metapher erscheint hier passender. Kurze Zeit später benutzt Brutus den Arzt-Vergleich („purgers“) dann aber doch, wahrscheinlich weil die Assoziation des medizinischen Aderlasses mit „Caesar must bleed for it“ aufgerufen worden ist. Allerdings verleiht Brutus – unter Verwendung einer komplexen Körper- und Jagd-metaphorik – nun weniger der Überzeugung Ausdruck, Heiler eines kranken *body politic* zu sein, als vielmehr dem Wunsch, in den Augen der Öffentlichkeit als solcher zu erscheinen:

And let our hearts, as subtle masters do,
Stir up their servants to an act of rage
And after seem to chide ’em. This shall make
Our purpose necessary and not envious,
Which so appearing to the common eyes,
We shall be called purgers, not murderers. (2.1.174–179)

All das wirkt natürlich entlarvend für Brutus und die restlichen Verschwörer: Ihre Motivation offenbart sich dem Publikum als weit weniger edel, als sie selbst glauben mögen.¹ Durch Brutus’ Äußerungen wird das Objekt ihres Attentats aber auch indirekt rehabilitiert, so daß Caesar zumindest stellenweise als Opfer ihrer Ambitionen erscheint. Schon hier deutet sich an, daß der Cäsarismus, gegen den die Konspirateure zu Felde ziehen, auch sie selbst beseelt.

Das oft festgestellte und mitunter beklagte ‚Niederschreiben‘ Cäsars in Shakespeares Römerdrama hat sich also als recht zweifelhaft erwiesen. Im Grunde schiene

¹ Zur Körpermetaphorik in *Julius Caesar* vgl. Thomas Honegger, „Shakespeares Gebrauch der Leibes-symbolik in den Roman Plays (,Coriolanus‘, ,Julius Caesar‘, ,Antony and Cleopatra‘)“, in: Paul Michel (Hrsg.), *Die Symbolik des menschlichen Leibes* Bern, New York: Lang 1995 (Schriften zur Symbolforschung 10), S. 267–292. Honegger sieht die oben angeführte Textpassage allerdings als Beleg für Brutus’ aufrechten Republikanismus (siehe a. a. O., S. 282).

sogar eine Lesart möglich, die der von einem despotischen, unsympathischen und eiteln Caesar diametral entgegengesetzt ist.¹ Wir haben es in gewisser Hinsicht mit einem im Rimmonschen Sinne ambigen Bild von Caesar zu tun, das zwei konträre Betrachtungsweisen erlaubt, von denen jeweils die eine der anderen die Argumente streitig macht. Hat man nämlich erst einmal die Möglichkeit, Caesar als Opfer zu betrachten, verinnerlicht, so gewinnt er als Figur dann doch durchaus sympathische Züge. Sicher, Caesar erscheint kaum jemals als Person mit privaten Bindungen. Allerdings ist das ein Resultat seiner Vorzugsstellung in der römischen Gesellschaft. Sein Gleichnis vom Nordstern, um den sich alles dreht, scheint daher gar nicht so weit hergeholt: Eben so muß sich ihm seine Situation darstellen. Caesar ist von Menschen umgeben, die in ihm eine öffentliche Figur sehen, statt eines Menschen. Hierin ähnelt er der Titelfigur in *Henry V*. Caesar kann, wie Henry, unmöglich persönliche Beziehungen unterhalten. Die Personen aus seinem engsten Kreis erweisen sich entweder als Schmeichler oder sie gehören zu den Verschwörern. Diejenigen, die er als seine Freunde betrachtet, trachten ihm nach dem Leben, weil sie ihn nicht als Person wahrnehmen können, sondern nur als Verkörperung eines hassenswerten Prinzips. Freilich ist Caesar, anders als Henry, ein Römer; seine Entpersonalisierung ist nicht unabdingbare Begleiterscheinung eines Amtes, sondern entspricht seinen eigenen Vorstellungen von römischer Tugend. Als symptomatisch muß daher die Szene mit Calphurnia bezeichnet werden. In seinem Umgang mit seiner Frau tritt Caesar kühl und abweisend, ja sogar geringschätzig auf. Er spricht fast durchweg in der dritten Person von sich und redet sie kaum je direkt an, als sei sein Gegenüber ein Diener, und nicht seine Ehefrau. Alles, was er zu ihr sagt, bekräftigt das Bild von seiner Beständigkeit und Furchtlosigkeit, welches er der Öffentlichkeit von sich zu vermitteln bemüht ist. Als Calphurnia ihm von den ungewöhnlichen Naturerscheinungen berichtet, die sie als warnende Zeichen interpretiert, erwidert Caesar:

What can be avoided
Whose end is purposed by the mighty gods?
Yet Caesar shall go forth, for these predictions
Are to the world in general as to Caesar. (2.2.26–29)

Caesar stilisiert sich hier zum furchtlosen Römer. Gleichwohl hat er, bevor Calphurnia die Bühne betreten hat, einen Diener um Rat zu den Auguren gesandt, weil er sich über Calphurnias offenbar mörderischen Träume geängstigt hat („Thrice hath Calphurnia in her sleep cried out, / ‘Help ho: they murder Caesar.’ [...]“, 2.2.2–3). In Gegenwart seiner Frau gibt er sich hingegen selbstbewußt und todesverachtend:

Cowards die many times before their deaths;
The valiant never taste of death but once.
Of all the wonders that I yet have heard,
It seems to me most strange that men should fear,
Seeing that death, a necessary end,
Will come when it will come. (2.2.32–37)

¹ So schon Bonjour, *Structure*, S. 8.

Dieses Verhalten läßt sich als bewußtes Streben nach *romanitas* interpretieren, als stoische Verachtung von Emotionen und als Verleugnung eines privaten Selbst. Es veranschaulicht Caesars Verständnis von der Würde, die er glaubt als Edelster unter den Römern zeigen zu müssen: „for always I am Caesar“.¹ Dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Caesar geradezu erleichtert ist, als Calphurnia ihn zu bleiben überredet hat. Daß er nicht vor menschlichen Regungen wie Furcht gefeit ist, zeigt sich, wenngleich strikt von ihm geleugnet, auch an anderer Stelle. Im ersten Akt erklärt er Antony, daß er, wenn er nicht Caesar wäre, sich vor Cassius fürchten müsse, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil er sich von ihm durchschaut fühlt: „He is a great observer, and he looks / Quite through the deeds of men. [...]“ (1.2.201–202). Seine wiederholten, anmaßend klingenden Furchtlosigkeitsbeteuerungen erscheinen unter diesen Umständen eher als verzweifelte Versuche der Selbstüberredung denn als Anzeichen von Größenwahn. Und daß sich auch ein Caesar nach Privatheit und persönlichen Beziehungen sehnt, wird vielleicht am deutlichsten in jener Episode, da er von den Verschwörern abgeholt wird und er sie, bevor alle gemeinsam zum Kapitol gehen, zum Wein einlädt (siehe 2.2.108–129).

Zwei Sichtweisen eröffnen sich also auf Julius Caesar. Welche der beiden man annimmt, hängt davon ab, ob man das Stück unter Berücksichtigung vornehmlich politischer oder psychologischer Aspekte betrachtet. Im ersten Fall scheint fraglich, ob die Titelfigur in *Julius Caesar* in irgendeiner nennenswerten Form als Sympathieträger angesehen werden kann. Als eine Figur, die eine Person repräsentiert, ist Caesar selten zu sehen, und diese Figur verschwindet nach der Hälfte des Stücks ganz von der Bühne. Nach seiner Ermordung wird der tote Caesar zu einem Symbol für den Cäsarismus; sein Geist hat sich als nicht verwundbar herausgestellt. Aber auch in der ersten Hälfte des Stücks ist er lebendiges Beispiel für das Walten eines cäsarischen Geistes in Rom. Caesar steht also durch das ganze Drama hindurch in erster Linie für ein politisches Prinzip. Er erscheint weniger als Protagonist, sondern eher als dramatische Funktion. Freilich verlangt das politische Prinzip, das mit Caesar vorgeführt wird, immer nach Personen als Ausagierenden. Diese Überlegung führt zur anderen möglichen Sichtweise auf die Figur, der psychologischen. Der Caesar der ersten drei Akte, obwohl er hier als Inkarnation des Abstraktums Cäsarismus figuriert, ist mehr als bloß dieses Abstraktum. ‚Fleischwerdung‘ – das will das Stück deutlich machen – impliziert als Folge nämlich auch ‚Fleischsein‘. Blickt man auf Caesar als einen psychologisch konstruierten Charakter, so läßt sich sein Verlangen nach der Königswürde nicht mehr nur als der Wille zur politischen Macht, sondern vor allem als ein Streben nach Ehre, dem Preis für stoische Tugend, deuten. Eingedenk seines Zieles erscheint er nicht ohne Würde. Was vom politischen, caesarfeindlichen Blickwinkel nach Anzeichen von Despotentum aussieht, wird in der psychologischen und Caesar-freundliche-

¹ So Rabkin, *Common Understanding*, S. 111. Vgl. weiterhin Miola, *Shakespeare's Rome*, S. 96, und Miles, *Constant Romans*, S. 141–143. Miles merkt in seiner scharfsinnigen Untersuchung an:

When Caesar announces what ‘Caesar’ thinks, he is not expressing his personal feelings but issuing a press statement about a public figure. His shifts in 2.2 between the third person (“Caesar shall go forth”) and first person (“I will stay at home”) suggest his wavering between the vulnerable human being and the immutable public Caesar. (A. a. O., S. 142.)

ren Perspektive zur Manifestation von *romanitas* in seinem Verhalten. In seiner *constancy*-Rede kurz vor seiner Ermordung hat er durchaus Größe. Er läßt sich von den Bittstellungen der Verschwörer nicht beeinflussen, und er verwehrt es sich sogar, dem Kniefall seines Freundes Brutus („What, Brutus?“ 3.1.54) nachzugeben: „Doth not Brutus bootless kneel?“ (3.1.75). Gewiß, in der vorangegangenen Szene ist Caesar als beeinflussbar gezeigt worden. Dort hatte Decius Brutus ihn überreden können, ins Kapitol zu gehen. Caesar hat sich so verhalten, wie Decius Brutus es bei der konspirativen Zusammenkunft in Marcus Brutus' Garten vorhergesagt hatte. Die Befürchtung, Caesar könnte es vorziehen, aufgrund der Warnungen vor den Iden des März zu Hause zu bleiben, hatte Decius Brutus mit folgenden Worten aus dem Weg geräumt:

Never fear that: if he be so resolved,
I can o'ersway him: for he loves to hear
That unicorns may be betrayed with trees,
And bears with glasses, elephants with holes,
Lions with toils and men with flatterers.
But when I tell him he hates flatterers,
He says he does, being then most flattered.
Let me work.
For I can give his humour the true bent,
And I will bring him to the Capitol. (2.1.201–210)

Doch Caesars Anfälligkeit für Schmeicheleien erscheint im Lichte dieser Rede fast entschuldigbar, weil sie sich nicht als ein spezielles persönliches Laster, sondern als allgemeine menschliche Schwäche erweist. So wie das Einhorn überlistet werden kann, sein Horn in einen Baum zu rammen, so können Menschen von Schmeichlern hintergangen werden. Daß Löwen mit Netzen und Elefanten in Erdgruben gefangen werden können, macht diese nicht zu weniger machtvollen und jene nicht zu weniger majestätischen Kreaturen; wohl aber wirft es Fragen hinsichtlich der Fangmethoden auf. Daß Caesar von Decius Brutus als jemand eingeschätzt wird, der erst der potenzierten, geradezu perfiden Schmeichelei erliegt, die darin besteht, ihm mit seiner Abscheu vor Schmeichlern zu schmeicheln, mag ihm im Grunde sogar zur Ehre gereichen.

Caesars Größe und Würde kommen jedoch nirgends so stark zur Geltung wie im Moment seines Todes. Sein Erstaunen über Brutus' Dolchstoß und seine Resignation kommt in seinen letzten Worten zum Ausdruck: „*Et tu, Brute?*—Then fall, Caesar.“ (3.1.77) Sie bilden nicht nur die Peripetie des Stücks, sondern stellen auch einen Moment der Erkenntnis sowohl für die Figur als auch für den Zuschauer dar. Letzterem wird deutlich, daß Caesar mit bestem Wissen und Gewissen und im Glauben des Einvernehmens zwischen ihm und den Ersten unter den Römern, für die Brutus stellvertretend steht,¹ gehandelt hat. Dieser Glaube erweist sich für Caesar nun als Trugschluß,

¹ Im Gegensatz zu Plutarch, Sueton und Appian deutet Shakespeare an keiner Stelle an, daß Brutus ein unehelicher Sohn von Caesar sei. Das Verhältnis zwischen ihnen ist also eines, das von Freundschaft und Vertrauen, nicht aber von verwandtschaftlichen Bindungen abhängt. Brutus ist, wie Antony in seiner Forumsrede sagt, „Caesar's angel“ (vgl. 3.2.179), ein Ausdruck, der hier nicht nach Protektionismus und Vetternwirtschaft klingt; sondern nahelegt, daß Caesars Wertschätzung für ihn dem Glauben entsprang, daß Brutus eine Verkörperung all dessen sei, was in Rom für edel gehalten wird.

und er stirbt, wie Antony es später in der Forumsrede glaubhaft und anrührend (und nicht ohne rhetorisches Kalkül) ausdrückt, an gebrochenem Herzen:

This was the most unkindest cut of all:
 For when the noble Caesar saw him stab,
 Ingratitude, more strong than traitor's arms,
 Quite vanquished him: then burst his mighty heart;
 And in his mantle muffling up his face,
 Even at the base of Pompey's statue
 Which all the while ran blood, great Caesar fell. (3.2.181–187)

Caesar *ist* eine Person. Und er *hat* auch Noblesse: In seiner langen Rede eröffnet Antony dem römischen Volk nämlich das Testament Caesars, in dem sich dieser wenigstens posthum als ein großzügiger, um das Wohl des Einzelnen wie um das Gemeinwohl bedachter Staatsmann erweist, der sich selbst wohl als *pater patriae*, und nicht, in tyrannischer Manier, als Besitzer seines Landes und seines Volkes verstanden hat. Caesar hat, so Antony, einen großen Teil seines Privatbesitzes dem Volk vermacht:

To every Roman citizen he gives,
 To every several man, seventy-five drachmas.
 [...]

 Moreover he hath left you all his walks,
 His private arbours and new-planted orchards,
 On this side Tiber. He hath left them you
 And to your heirs for ever: common pleasures
 To walk abroad and recreate yourselves. (3.2.234–242)

Wenngleich Antony mit dieser Testamentseröffnung einen rhetorischen Dolchstoß gegen die Verschwörer führt und es ihm damit gelingt, den Plebejern die letzte Zurückhaltung vor der Mordbrennerei zu nehmen, ist doch am Inhalt von Caesars letztwilliger Verfügung nicht zu zweifeln. Zu Beginn des vierten Akts wird nämlich ein Antony gezeigt, der sich darüber Gedanken macht, wie das generöse Vermächtnis wohl beschnitten werden könnte: „Fetch the will hither, and we shall determine / How to cut off some charge in legacies.“ (4.1.8–9) Caesars Testament vermag dazu verführen, nun, da er tot ist, an seiner despotischen Natur zu zweifeln. Man sollte es aber vielleicht eher als ein Zeugnis einer bestimmten Selbstwahrnehmung deuten: der großzügige, ehrenhafte Caesar vermacht sein Privatvermögen seinem geliebten Volk.¹ Daß seine persönliche Sicht auf sich selbst und jene, die der Zuschauer aufgrund seines Auftretens unterhalten muß, diskrepant sind, ist symptomatisch für Caesar und Teil seiner Tragik.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Caesar ein großer Shakespearescher Charakter ist. Man könnte ihn mit Rabkin als einen mit Makeln behafteten Giganten („flawed giant“) bezeichnen,² der an seinen übermenschlichen Prinzipien scheitert und dessen Schuld darin besteht, daß er sein Menschsein nicht anerkennen will und kann.

¹ Vgl. hierzu Richard Wilson, *Will Power. Essays on Shakespearean Authority*, Detroit: Wayne State University Press 1993, S. 55–56. Wilson bezeichnet das Testament („will“) – kaum überzeugend – als Repräsentation von Caesars *libido dominandi*.

² Siehe Rabkin, *Common Understanding*, S. 112.

In der Forschung gibt es sogar mitunter Stimmen, die behaupten, Shakespeares Caesar wäre im Vergleich mit der Quelle im Drama majestätischer und heroischer gezeichnet.¹ Eine derartige Meinung kann hier freilich nicht vertreten werden, und zwar nicht nur, weil sie den zahlreichen dunklen Schattierungen von Shakespeares Caesar nicht gerecht würde. Sie müßte auch – die gezielte Ambiguität der Figurenzeichnung mißachtend – die alternative Perspektive auf Caesar ausblenden. Hingegen soll betont werden, daß der Titelheld in *Julius Caesar* ähnlich wie die in *Henry V* sowohl eine öffentliche Figur ist, als auch eine privatschliche Seite hat. Als erstere verkörpert er das politische Prinzip des Cäsarismus, gegen das die Verschwörer angehen. Der eigentliche Konflikt im Drama ergibt sich aber erst aus dem zweiten Aspekt: Auch Caesar ist ein Mensch, und sein Diktum „And men are flesh and blood, and apprehensive“ gilt auch für ihn selbst. Das Attentat, das auf Caesars Geist abzielt, trifft also notwendig den Menschen Caesar.

4.3.3. *Die Verschwörer – Brutus und Cassius*

Während Caesar in der Kritik um das Römerdrama oft als eine Nebenfigur behandelt wird, besteht weitgehend Konsens darüber, daß Brutus als Anführer der Rebellion gegen Caesar als der eigentliche Protagonist des Stücks anzusehen sei. Eine solche Auffassung liegt nahe. Daß Brutus im Gegensatz zu Caesar nicht in der Mitte des Dramas der Tod ereilt, sondern erst am Ende, ist dabei natürlich entscheidend. Allerdings hat Brutus auch viel mehr relative Bühnenpräsenz als Caesar, so daß der Zuschauer die Möglichkeit hat, ihn als individuelle Person kennenzulernen. Entsprechend erscheint Brutus in viel stärkerem Maße psychologisch herausgearbeitet, als das bei Caesar der Fall ist. Brutus hat solch bedeutende Reden wie das Garten-Soliloquium und die Ansprache an das römische Volk nach dem Attentat. Daneben wird dem Zuschauer durch Brutus' Handlungsweisen, durch eine Vielzahl an kleineren Redepassagen und durch Charakteristika, die sich wie beiläufig ergeben, Einsicht in seine Persönlichkeit gewährt. Ähnliches läßt sich über den Initiator der Verschwörung Cassius sagen. Auch er wird durch eine sorgfältige Charakterisierung als individuelle Figur greifbar.

Die Figuren des Brutus und des Cassius unterscheiden sich von der Caesars sicherlich tendenziell durch die ihnen zugrundeliegende Charakterkonzeption. Caesar, das wurde gezeigt, hat vor allem eine dramatische Funktion inne, welche darin besteht, mit seinem Streben nach der Königswürde die politische, soziale und moralische Ausgangssituation für das Agieren der Verschwörer zu definieren. Daß er dabei über diese Funktion hinauszuwachsen scheint und auch als Person manifest wird, könnte man als Teil seiner Funktion betrachten. Nun könnte man meinen, daß dann Behauptungen wie die von Tricomi berechtigt wären, wonach Caesars ambige Charakterisierung ‚strategischer‘ Natur sei (vgl. S. 155). Das wäre aber unangemessen mechani-

¹ Vgl. z. B. Mungo W. MacCallum, *Shakespeare's Roman Plays and Their Background*, London: Macmillan 1925, S. 226–232. Neuerdings ähnlich auch Thomas, *Roman Worlds*, S. 71–72. Thomas schreibt: „All the images used by Caesar's detractors are intended to disparage him by showing his power as disproportionate. Instead, they have the effect of reinforcing the image of the demi-god.“ (A. a. O., S. 71.) Ein überdurchschnittlich positives Caesar-Bild hat auch Paul A. Jorgensen, wenngleich er einräumt: „But Shakespeare has made full sympathy for him difficult.“ (*William Shakespeare: The Tragedies*, New York: Twayne Publishers 1985, S. 37.)

stisch gedacht. Natürlich sind vom dramentechnischen Blickpunkt alle handelnden Figuren eines Schauspiels letztlich als dramatische Funktionen aufzufassen, die sich gegenseitig bestimmen. Gerechtfertigt wird man literarischen Gestalten aber erst dann, wenn man ihre Fähigkeit beachtet, in der Vorstellung des Lesers bzw. Zuschauers lebendig zu werden. Auch eine Figur wie Caesar hat in gewissem Maße diese Fähigkeit, weshalb sie ihren eigenen Wert erlangt. Mehr noch als Caesar erscheinen aber die Hauptfiguren unter den Verschwörern, Brutus und Cassius, als Menschen von Fleisch und Blut. Erreicht wird dies, indem sie in ihrer Privatheit dargestellt werden. Spätestens in der Streitszene im vierten Akt ist z. B. evident, daß sie nicht nur politische Interessen vereinen, sondern daß zwischen ihnen auch ein persönliches Verhältnis besteht. Cassius ist ein Mensch, der sich von Gefühlen leiten läßt. Nicht umsonst bekennt er sich zum Epikureismus (5.1.76). Indem er die Republik verteidigt, setzt er sich zwar für öffentliche Belange ein, sein Vorgehen ist jedoch – wie im einzelnen aufzuzeigen sein wird – deutlich privat motiviert. Brutus seinerseits, obgleich wie Caesar um stoische Distanz bemüht, wird in den moralischen Kämpfen dargestellt, die er aufgrund seiner privaten Beziehung zu Caesar, dem Freund, mit sich ausfechten muß. Im Umgang mit seinem Diener Lucius erscheint er in überraschend warmer Menschlichkeit.¹ Durch ihre menschlichen Attribute werden die Verschwörerfiguren als volle Individuen faßbar. Das macht sie im Gegensatz zu Caesar mit seiner beständig zur Schau gestellten Unpersönlichkeit zu Figuren mit unmittelbarem Identifikationspotential, zu sympathischen Gestalten also. In diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, daß bei beiden, wie schon angedeutet wurde, die Charakterzeichnung auf Ambiguität hin angelegt ist.

Die Perspektive auf Brutus und Cassius hängt zunächst einmal von der auf Caesar ab, welche wiederum zum guten Teil vom historischen Wissen des einzelnen Zuschauers vorgezeichnet ist. Hält man den geschichtlichen Cäsar für einen Tyrannen, so ist man im Schauspiel natürlich den Verschwörern als Caesars Gegenfiguren sofort gewogen. Teilt man dagegen die Auffassung mancher zeitgenössischer Theoretiker, die den Mord an Cäsar als ein schändliches Verbrechen anprangerten, fallen wahrscheinlich eher die zweifelhaften Seiten des Attentats ins Auge. Im Verlaufe der Handlung differenziert sich freilich das Bild. Es ist kaum möglich, irgendwelche vorgefaßten Meinungen, die dem Wissen um die historischen Vorgänge entspringen mögen, aufrechtzuerhalten. In dem Maße, in dem sich Caesar als eine kontroverse Figur erweist, wird auch die Handlungsweise der Verschwörer problematisch. Hier zeigt sich, wie die Charakterkonstellation in einem Drama die Konstitution der Figuren mitbestimmt. Aber auch für sich genommen sind sowohl Brutus und Cassius zwiespältige Charaktere.

4.3.4. *Cassius*

Die Sorge von Brutus und Cassius um das Fortbestehen der verfassungsmäßig freiheitlichen Ordnung mag sie zunächst als tugendhafte Römer erscheinen lassen. Ihre Befürchtungen, daß Machtkonzentration in den Händen eines Einzelnen zu Tyrannei führen könnte, sind auch ohne Kenntnis von Caesars Wesen berechtigt. Darüber hinaus widerspricht eine autokratische oder monarchische Organisationsform des Staates ihrem römischen Selbstverständnis. Wenn im Zwiegespräch zwischen Cassius und Brutus in der zweiten Szene des ersten Aktes aus dem *off* ein Fanfarensignal und ein Ru-

¹ Vgl. Leggatt, *Political Drama*, S. 150–151.

fen der Menge zu hören sind, verleiht Brutus, ganz unabhängig von Cassius' Suasorie, seiner Besorgnis Ausdruck, daß Caesar zum König gemacht werden könnte: „What means this shouting? I do fear the people / Choose Caesar for their king. [...]“ (1.2.79–80) Cassius seinerseits beklagt sich über Caesar:

Why, man, he doth bestride the narrow world
Like a colossus, and we petty men
Walk under his huge legs and peep about
To find ourselves dishonourable graves. (1.2.134–137)

Nicht lediglich die Tyrannis lehnen sie also ab, sondern singuläre Herrschaft an sich; sie sind nicht orthodox antityrannisch, sondern tatsächlich republikanisch gesinnt.¹ Allerdings deutet sich in Cassius' Äußerung schon seine eigentliche Motivation an, der republikanischen Gesinnung anzuhängen und gegen Caesar vorzugehen. Während bei Plutarch von Cassius' Haß auf jedwede Form von Tyrannei die Rede ist,² beunruhigt ihn bei Shakespeare vor allen Dingen die übermenschliche Größe Caesars. Wenn dieser Cassius kaum 70 Zeilen später als jemanden beschreibt, der niemanden über sich ertragen kann („Such men as he be never at heart's ease / Whiles they behold a greater than themselves“, 1.2.207–208), so ist jener absolut präzise charakterisiert. Für Cassius ist es unehrenhaft, Caesar in irgend etwas nachzustehen. Praktisch von Beginn seines Überredungsversuchs an operiert er fast ausschließlich mit dem Konzept der Ehre. Er verwendet Begriffe wie „value“, „worthiness“ und „respect“, spricht von „dishonourable graves“ für seinesgleichen und „the start of the majestic world“ für Caesar und klagt angesichts von dessen Aufstieg: „Age thou art shamed! / Rome, thou hast lost the breed of noble bloods!“ (siehe 1.2.50–150). Auf Brutus' Versicherung, er sei ein ehrenhafter Römer („[...] I love / The name of honour more than I fear death.“ 1.2.88–89), erklärt Cassius:

Well, honour is the subject of my story.
I cannot tell what you and other men
Think of this life; but for my single self
I had as lief not be as live to be
In awe of such a thing as I myself. (1.2.92–96)

Cassius' Erzählung vom Schwimmwettbewerb und von Caesars Fieberanfall in Spanien zielt darauf ab, diesen durch die Betonung seiner körperlichen Schwächen herabzusetzen. Seine ganze Rede enthält keine einzige konkrete politische Inkrimination gegen Caesar, sondern moniert hauptsächlich die durch Caesars Vorzugsstellung in Rom verursachte Zurücksetzung anderer Aristokraten und den damit verbundenen Ehrverlust³:

[...] Ye gods, it doth amaze me
A man of such a feeble temper should

¹ Vgl. hierzu Müller, *Politische Rede*, S. 110–116. Außerdem Leggatt, *Political Drama*, S. 153.

² Siehe *Plutarch's Lives*, S. 95: „For Cassius even from his cradell could not abide any maner of tyrans [...].“

³ Vgl. hier Derek Traversi, *Shakespeare: The Roman Plays*, London: Hollis & Carter 1963, S. 25–27.

So get the start of the majestic world
And bear the palm alone. (1.2.128–131)

Dabei kümmert er sich wenig um leichte Inkohärenzen. Während Cassius hier noch die angebliche physische und psychische („temper“!) Minderwertigkeit Caesars herausstreicht, erklärt er wenig später unbekümmert, daß Brutus und Caesar ebenbürtig seien:

‘Brutus’ and ‘Caesar’: what should be in that ‘Caesar’?
Why should that name be sounded more than yours?
Write them together: yours is as fair a name:
Sound them, it doth become the mouth as well.
Weigh them, it is as heavy: conjure with ‘em,
‘Brutus’ will start a spirit as soon as ‘Caesar’. (1.2.141–146)

Daß Cassius hier so ausdrücklich von Caesars und Brutus’ Namen spricht, ist bedeutsam. In *Romeo and Juliet* fragt Juliet: „What’s in a name? That which we call a rose / By any other name would smell as sweet“,¹ und stirbt einen tragischen Tod, weil in der veronesischen Ehrgesellschaft in einem Namen *alles* ist. Und auch für den Römer Cassius liegt das, was einen Menschen ausmacht, in seinem Namen, seinem Ansehen, seinem Ruf begründet.² Entsprechend hat alles, was er an Caesar kritisiert, mit dessen Übermaß an Ansehen und Ehre zu tun, so daß man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, daß er auf Caesar neidisch ist. Obgleich Cassius’ Motivation komplex ist, und man ihm Unrecht täte, würde man ihm nichts anderes als Neid und Haß auf die Person Caesars zugestehen, darf nicht übersehen werden, daß diese Gefühle bei ihm eine Rolle spielen. Anschließend kann man sich Derek Traversis vorsichtigem Urteil, das lautet:

Perhaps it is not altogether certain that Cassius might not, in his innermost heart, desire to be Caesar; at all events, his resentment is directed rather at the dictator’s “feeble temper”, which has just been set against his own assertion of bold decision, than at the isolated and superhuman power which circumstance has conferred upon him.³

Daher mag schließlich jenes grandiose republikanische Pathos, das seine berühmten Worte am Ende seiner Ausführungen besitzen, auch ein wenig fade schmecken. Für sich genommen sind diese Worte allerdings stark. Cassius sagt:

When went there by an age, since the great flood,
But it was famed with more than with one man?
When could they say, till now, that talked of Rome,
That her wide walls encompassed but one man?
Now is it Rome indeed, and room enough,

¹ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, hg. v. Brian Gibbons, London, New York: Methuen (The Arden Shakespeare), 2.2.43–44.

² Zur Bedeutung der häufigen Nennung der Eigennamen in *Julius Caesar* vgl. Madeleine Doran, „‘What should be in that “Caesar”?’ Proper Names in *Julius Caesar*“, in: dies., *Shakespeare’s Dramatic Language*, Madison, N. J.: University of Wisconsin Press 1976, S. 120–153.

³ Traversi, *Roman Plays*, S. 26.

When there is in it but one only man.
 O, you and I have heard our fathers say
 There was a Brutus once that would have brooked
 Th' eternal devil to keep his state in Rome
 As easily as a king. (1.2.151–160)

Diese Verse sind von großer Eindringlichkeit; sie stellen eine rhetorische Glanzleistung dar. Die parenthetische Zusammenstellung der (im elisabethanischen Englisch gleich ausgesprochenen) Wörter „Rome“ und „room“ in einer Verszeile bewirkt eine Assoziation der Stadt Rom mit Raum im Sinne von Freiraum und Freiheit. Gleich darauf, in dem sowohl konditional als auch temporal zu verstehenden Nebensatz, wird die Freiheitlichkeit von Rom jedoch wieder negiert: Die sich mit der nächsten Zeile ergebende rhetorische Frage impliziert, daß die Bedingung, unter der die Republik aufhört, Republik zu sein, mit dem Aufstieg Caesars eingetreten ist. Indem Cassius Brutus nun direkt anredet und ihn an Iunius Brutus erinnert, der die Tarquinier vertrieben und die Republik gegründet hatte und der laut Plutarch dessen Vorfahr war, insinuiert er – ähnlich wie bei „Rome“ und „room“ – Gleichheit zwischen ihnen und fordert er ihn zum Handeln auf. Ein gemeinschaftsstiftendes, konspiratives Moment kommt durch die Zusammenstellung der Personalpronomen der zweiten und ersten Person in einem Subjekt hinzu, an die republikanische Tradition wird durch die Erwähnung der Väter gemahnt. Die letzten beiden Verse, in denen in einer letzten Gleichsetzung Königtum und die Hölle verbunden werden, weichen effektiv vom Metrum ab. Während der Vers 160 lediglich zwei Hebungen aufweist, zwischen denen sich vier rasche Senkungen finden, und der damit jene für redebeschließende Verse im ganzen Stück so charakteristische, das Gesagte bekräftigende Kürze hat, sperrt sich 159 dem jambischen Pentameter durch eine zusätzliche Silbe nach der zweiten Hebung, wodurch das Wort „devil“ eine besondere Akzentuierung erlangt.¹ Angesichts der rhetorischen Intensität dieser Passage darf man von einer emotionalen Selbstaffizierung des Redenden ausgehen. Cassius erzielt hier nicht nur eine ergriffene Reaktion bei Brutus, er läßt sich, ganz im Sinne Quintilians, auch selbst von seiner Rede ergreifen.² Wenn republikanisches Feuer in Cassius brennt, dann kann man es hier auflodern sehen. Cassius Unzufriedenheit mit den Verhältnissen in Rom mag persönliche Ursachen haben: seine Mißgunst Caesar gegenüber und sein heimlicher Neid auf dessen großes Ansehen.³ Von dort aber führt – über das Empfinden einer ungerechten Verteilung von Ehre – ein gerader Weg zu der Überlegung, daß Menschen prinzipiell gleich sind und daß Königsherrschaft gegen dieses Prinzip verstößt. Müller ist daher grundsätzlich beizupflichten, wenn er Cassius einen „Theoretiker der Revolution“ nennt.⁴

Allerdings muß betont werden, daß der auf Persuasion angelegte Charakter von Cassius' Rede natürlich von vornherein den Einsatz starker rhetorischer Mittel erfor-

¹ Es ist m. E. sinnvoll, das Wort „devil“ als zweisilbig gesprochen anzunehmen.

² Vgl. zur Selbstaffizierung Müller, *Politische Rede*, S.146–147. Zu der zitierten Passage ausführlich a. a. O., S. 98–100.

³ Vgl. Thomas, *Roman Worlds*, S. 49.

⁴ Siehe Müller, *Politische Rede*, S. 110.

dert. Wenn man bedenkt, wie reserviert sich der stoische Brutus zu geben pflegt, so ist klar, daß Cassius einiges an rhetorischem Geschütz auffahren muß, um ihn zu beeindrucken. Tatsächlich gelingt es Cassius, Brutus zu einer halbwegs positiven Reaktion zu bewegen, die freilich auch zeigt, daß sich dieser des Überredungsversuchs von Cassius durchaus bewußt ist:

That you do love me I am nothing jealous:
What you would *work* me to I have some aim:
How I have thought of this and of these times
I shall recount hereafter. For this present,
I would not, so with love I might entreat you,
Be any further *moved*. [...] (1.2.161–166)¹

Dennoch signalisiert Brutus prinzipiell Bereitschaft, seiner republikanischen Überzeugung durch Taten Ausdruck zu verleihen:

Brutus had rather be a villager
Than to repute himself a son of Rome
Under these hard conditions as this time
Is like to lay upon us. (1.2.171–174)

Brutus, obgleich ihn schon einige Zeit „Regungen von streitender Natur“² („passions of some difference“, 1.2.40) gequält haben und er also selbst schon über die harten Bedingungen der Zeit nachgedacht hat, läßt sich hier von Cassius' Argumentation, vor allem aber von seinem Pathos einfangen. Daß es sich im wahrsten Sinne um ein Einfangen handelt, zeigt sich im weiteren Verlauf. Sobald Brutus die Szene verläßt und Cassius allein auf der Bühne zurückbleibt, erklärt er sich nämlich selbst – in einer Rede, die sich wie ein klassischer Schurkenmonolog anhört:

Well, Brutus, thou art noble: yet I see
Thy honourable mettle may be wrought
From that it is disposed. Therefore it is meet
That noble minds keep ever with their likes;
For who so firm that cannot be seduced?
Caesar doth bear me hard, but he loves Brutus.
If I were Brutus now, and he were Cassius,
He should not humour me. [...] (1.2.307–314)

Es besteht also ernsthafter Grund, an der Lauterkeit des Cassius zu zweifeln. Sein Überredungsversuch stellt sich als bewußte, ja maliziöse Manipulation heraus. Die Beobachtung, daß Brutus trotz seiner ehrenhaften Charakterdisposition für Mißbrauch und Verführung anfällig ist, und zwar eben durch Appelle an seine Ehre, nimmt die Bemerkung Decius Brutus vorweg, der sich rühmt, Caesar mit seinem Haß auf Schmeichler schmeicheln zu können. Die Schlußfolgerung, daß edle Gemüter nur mit edlen verkehren sollten, klingt zynisch und öffnet Tür und Tor für Spekulationen über das von Cassius. Die Figur erinnert hier sehr an einen intriganten Schurken wie ihn

¹ Meine Hervorhebungen.

² Schlegelsche Übersetzung, 1.2.43.

etwa Iago in *Othello* darstellt. Bestätigt wird dieser Eindruck in den folgenden Zeilen, in denen Cassius über die Pläne hinsichtlich seines weiteren Vorgehens Auskunft gibt:

[...] I will this night
 In several hands in at his windows throw;
 As if they came from several citizens,
 Writings all tending to the great opinion
 That Rome holds of his name—wherein obscurely
 Caesar's ambition shall be glanced at.
 And after this, let Caesar seat him sure,
 For we will shake him, or worse days endure. (1.2.314–321)

Es mag sein, daß die republikanische Sache diese Ränke rechtfertigen würde; zweifelsohne diskreditiert sich Cassius aber durch den Mangel an irgendwelchen diesbezüglichen Skrupeln. Daß er Brutus jenes Spiegelbild, von dem er in 1.2.56–57 gesprochen hatte, mit Hilfe selbstverfaßter Briefe vorgaukeln will, stimmt nachdenklich, und es wird fragwürdig, ob Caesars Ehrsucht tatsächlich so groß ist, wenn er ihrer nur – anders als bei Plutarch –¹ in gefälschten Schriften bezichtigt wird: Wie bereits erwähnt, wird Cassius' Monolog neben Brutus' Selbstgespräch im Obstgarten nämlich die einzige Stelle vor dem Mord bleiben, wo Caesar von einem Verschwörer im direkten Zusammenhang mit diesem Laster genannt wird.

Wenngleich Cassius hier der traditionellen *Vice*-Figur nahekommt, die üblicherweise ohne Anlaß Böses tut, ist seine Handlungsmotivation doch psychologisch erklärbar. Cassius ist ein komplexer Charakter. Seine Ausstattung mit Attributen der *Vice*-Figur in dieser Ansprache, die ihn in ein ungünstiges Licht setzt, ist vor allem dramaturgisch bedeutsam, dient sie doch dazu, ihn, wenn man so sagen darf, deutlich zu ambiguisieren. Nach der Einführung Caesars im ersten Akt als einer zu Pomp und Überheblichkeit neigenden Figur und nach der feurigen republikanischen Suasorie Cassius' könnte die Sache der Verschwörer allzu gerechtfertigt erscheinen und ihr Vorhaben vom Zuschauer unkritisch akzeptiert werden. Ein Monolog wie der von Cassius hat da Signalwirkung. Indem der Redner sich durch die Offenlegung seiner wahren Gedanken und seiner Pläne beim Publikum in Mißkredit bringt, wird eines offensichtlich: Die Verschwörer sind nicht ohne Makel, und Caesar zu ermorden ist eine Angelegenheit, die komplizierte ethische Fragen aufwirft. Hinsichtlich des Cassius drängt sich deshalb, trotz der in dieser Rede auffälligen Ähnlichkeit mit der unpsychologi-

¹ Bei Plutarch, *Plutarch's Lives*, S. 95, heißt es:

But for Brutus, his frendes and contrie men, both by divers procurementes, and sundrie rumors of the citie, and by many bills also, did openlie call and procure him to doe that he did. For, under the image of his auncester Junius Brutus, that drave the kinges out of Rome, they wrote: O, that it pleased the goddess thou wert now alive, Brutus: and againe, that thou wert here amonge us nowe. His tribunall (or chaire) where he gave audience during the time he was Prætor, was full of suche billes: Brutus, thou art a sleepe, and art not Brutus in deede.

In 2.1.49 sagt Brutus im Hinblick auf eine der gefälschten Schriften zwar: „Such instigations have been often dropped“, es bleibt jedoch unklar, ob damit tatsächlich Handlungsaufrufe anderer republikanisch gesinnter Römer ins Spiel kommen, oder ob es sich dabei lediglich um die restlichen Briefe von Cassius handelt.

schen Schurkenfigur, auch hier wieder der Verdacht auf, daß er sich von Gefühlen leiten läßt. Dazu trägt übrigens die Tatsache bei, daß er Caesars Abneigung gegen ihn und dessen Liebe zu Brutus erwähnt und im Anschluß daran von den vertauschten Rollen spricht. Diese Äußerung wirkt emotional und verrät überdies auch Neid auf Brutus: Diesen hält er für verführbar und deshalb nicht des großen öffentlichen Ansehens wert, das er genießt, während Cassius von sich selbst glaubt, er sei derjenige, den nichts verführen kann und der beständig ist. Hier taucht natürlich die Idee der *constancy* wieder auf. Es zeigt sich, daß auch Cassius ganz ähnliche Wertvorstellungen wie Caesar hat. Ob der Figur des Cassius Gerechtigkeit widerfährt, wenn sie, wie so oft in der Kritik, als durch und durch emotional motiviert gesehen wird, erscheint daher fraglich. Gleichwohl ist ihre Emotionalität nicht von der Hand zu weisen.

In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß die angeführte Passage Anlaß zu Debatten gegeben hat. Die Frage ist, ob Cassius meint, daß er sich, wenn er an Brutus Stelle wäre, nicht von Caesars Gunst beeindrucken lassen würde oder daß ihn im Fall vertauschter Rollen ein listiger Cassius nicht zu Handlungen gegen Caesar überreden könnte. Schanzer nennt diese Textstelle unauflösbar ambig, weist aber dennoch unter Berufung auf stilistische und dramaturgische Erwägungen ältere, Cassius-freundliche Auffassungen zurück, wonach sich das Pronomen der dritten Person in dem Halbsatz „He should not humour me“ auf Caesar beziehe und „Thy honourable mettle may be wrought“ folglich auf dessen Versuche, Brutus durch tyrannische Gunstbezeugungen auf seine Seite zu ziehen.¹ Tatsächlich spricht einiges für Schanzers Entscheidung, und zwar auch deshalb, weil die andere Lesart (wonach Cassius an Brutus' Stelle sich nicht gegen Caesar hätte einnehmen lassen) zu einer psychologischeren Sicht auf die Figur beitragen würde. Wie Thomas ganz richtig bemerkt, impliziert sie nämlich, daß Cassius sich von Caesar zurückgesetzt fühlt, und sich deshalb gegen ihn erhebt: „Had Caesar shown to Cassius the affection he bestowed on Brutus he would have found a loyal friend rather than a deadly enemy—as Cassius' soliloquy clearly indicates“². Darüber hinaus würde sich Cassius' Erläuterung seiner Beständigkeit, die der von Brutus angeblich überlegen ist, und seine vordem geäußerte republikanischen Freiheitsliebe bei dieser Interpretation der fraglichen Verse selbst komplett *ad absurdum* führen: Einerseits könnte Cassius, wäre er tatsächlich unbeeinflussbar, auch der Mangel an freundschaftlicher Zuwendung nicht zu Aktionen gegen Caesar bewegen. Andererseits sind eben solche Aktionen schon von Cassius' römisch-republikanischem Selbstverständnis gefordert. Daß ein solcher Selbstentlarvungseffekt der Intention des Autors entspricht, ist höchst wahrscheinlich: Wann immer sonst im Stück Figuren ihre römische Tugend und stoische Konstanz betonen, liefern sie den Gegenbeweis gleich mit.

Cassius stellt sich also als ein Charakter dar, dem *romanitas* nicht gleichgültig ist, bei dem aber dennoch emotionale Beweggründe die Oberhand gewinnen. Dafür spricht zu guter Letzt auch Antonys Elogium auf den toten Brutus am Ende des Dramas, das die Ebene der Figurenrede übersteigt und den Rang eines genretypischen Schlußkommentars einnimmt.³ Von Brutus heißt es:

¹ Siehe Schanzer, *Problem Plays*, S. 39–41.

² Thomas, *Roman Worlds*, S. 91.

³ Vgl. Jorgensen, *Tragedies*, S. 46.

He was the noblest Romans of them all:
 All the conspirators save only he
 Did that they did in envy of great Caesar.
 He only, in a general honest thought
 And common good to all, made one of them. (5.5.68–72)

Dessen ungeachtet erweist sich Cassius keineswegs durchgängig als negative Figur. Im zweiten Teil des Stücks erscheint er als ein Mensch von echter Wärme, tiefer Freundschaftlichkeit und herzlicher Anteilnahme. Hier findet sich keine Spur mehr von der Tücke, die er am Ende der zweiten Szene des ersten Akts offenbart; man hat fast den Eindruck, es begegne einem ein anderer Cassius. Dennoch bezeichnet ihn Antony als „Old Cassius still.“ (5.1.62) In der Tat, zumindest sein Auftreten diesem und Octavius gegenüber erinnert an den alten Cassius aus dem ersten Teil. Er nennt Octavius „ein launisch Bübchen“ („A peevish schoolboy“, 5.1.60), das es nicht wert wäre, durch das Schwert des Brutus zu sterben, und Antony einen „Wüstling“ und „Trinker“¹ („a masquer and a reveller“, 5.1.61). Von einem regelrechten Bruch in der Charakterkonzeption kann also eigentlich nicht ausgegangen werden, sondern eher von der nachträglichen Ausformung der psychologischen Sichtweise auf die Figur, was wohl nicht zuletzt dazu dient, dem Auftreten des Cassius im ersten Akt als Gestalt mit schurkischem Habitus ein Gegengewicht zur Seite zu stellen. In der Streitszene im vierten Akt zeigt sich jedenfalls, daß Cassius ein cholerasches Temperament besitzt, was zur Psychologisierung der Figur beiträgt und weitere Erklärungsansätze für sein Verhalten im ersten Teil des Dramas liefert. In dieser Szene deutet übrigens auch nichts mehr darauf hin, daß sich Cassius Brutus gegenüber verstellt. Seine Klage über den Zwist zwischen ihnen klingt ergreifend authentisch:

Come, Antony, and young Octavius, come,
 Revenge yourselves alone on Cassius,
 For Cassius is a-weary of the world:
 Hated by the one he loves, braved by his brother,
 Checked like a bondman; all his faults observed,
 Set in a notebook, learned an conned by rote
 To cast into my teeth. O I could weep
 My spirit from mine eyes! There is my dagger,
 And here my naked breast: within a heart
 Dearer than Pluto's mine, richer than gold.
 If that thou beest a Roman, take it forth.
 I that denied thee gold will give my heart.
 Strike as thou didst Caesar: for I know,
 When thou didst hate him worst, thou lov'dst him better
 Than ever thou lov'dst Cassius. (4.3.92–106)

Wenn Cassius sich über Brutus' mangelnde Liebe beklagt, erscheint natürlich auch hier wieder das Ehrmotiv. Allerdings in gewandelter Form: Es geht Cassius jetzt offensichtlich nicht mehr um Ansehen allgemein, sondern um die persönliche Beziehung zu Brutus. Was er getan hat, hat er aus Freundschaft getan und aus dem Verlangen, als

¹ Schlegelsche Übersetzung, 5.1.62–63.

Freund behandelt zu werden. Während er im ersten Teil des Dramas vor allem als Verführer erscheint, ist es im zweiten Teil möglich, in ihm aufgrund seines selbstlosen Einsatzes für die Sache und seiner bedingungslosen Treue Brutus gegenüber – einer Treue, der seine vereinzelt (und berechtigten) Rügen von Brutus' unüberlegtem Vorgehen (vgl. z. B. 5.1.45–47) keinen Abbruch tun – einen zwar in Schuld verstrickten, jedoch aufrechten, wahrhaft tragischen Charakter zu erblicken. Letztere Sichtweise vermag die erste im Zuge der Ansammlung von mehr und mehr Informationen über die Figur in gewissem Maße zu verdrängen, allerdings nicht vollständig zu ersetzen. Cassius bleibt ein verstörend ambiger Charakter.

4.3.5. *Brutus*

Ambiguität in der Darstellung findet sich auch im Hinblick auf die Figur des Brutus. Jedoch sind die Schattierungen in seinem Charakter subtiler gezeichnet. Anders als bei Cassius scheinen für Brutus immer die öffentlichen Belange handlungsmotivierend zu sein. Von Anfang an wird er als eine Figur dargestellt, die sich beunruhigt über die politischen Entwicklungen in Rom zeigt. In der Überredungsszene zu Beginn des Stücks antwortet Brutus auf die (rhetorisch gezielte) Bemerkung des Cassius, er vermisse dessen gewohnte „Herzlichkeit und die Zeichen der Zuneigung“¹ („that gentleness / And show of love as I was wont to have“, 1.2.33–34):

Cassius,
 be not deceived. If I have veiled my look,
 I turn the trouble of my countenance
 Merely upon myself. Vexed I am
 Of late with passions of some difference,
 Conceptions only proper to myself
 Which give some soil, perhaps, to my behaviours.
 But let not therefore my good friends be grieved
 (Among which number, Cassius, be you one)
 Nor construe any further my neglect
 Than that poor Brutus, with himself at war,
 Forgets the show of love to other men. (1.2.36–47)

Über die Ursache dieses Krieges mit sich selbst kann kein Zweifel bestehen: Es ist Caesar bzw. dessen monarchische Ambitionen. Die Kriegsmetapher impliziert, daß Brutus sich nicht nur über die Gefahr der Tyrannenherrschaft Sorgen macht, sondern daß er sich auch in einem moralischen Konflikt befindet: Es besteht, wie Brutus mehrfach hervorhebt, eine persönliche Bindung zwischen ihm und Caesar. Ein Vorgehen gegen den cäsarischen Geist aber, dessen ist sich Brutus von Anfang an bewußt, muß ein Vorgehen gegen den Menschen Caesar bedeuten.

Der Krieg, den Brutus mit sich selbst führt, hat aber auch noch einen anderen Schauplatz. Im Verlauf der Handlung stellt sich immer wieder heraus, daß Brutus' innerer Kampf auch ein Kampf zwischen Tugend und Laster, also eine *psychomachia*, ist. Gewiß, es mag zunächst so aussehen, als zeichne Brutus sich durch besondere Tugendhaftigkeit aus und sein Konflikt entstünde aus seiner zweifachen Ergebenheit Caesar und Rom gegenüber. Anders als Cassius ist er mit Caesar freundschaftlich ver-

¹ Übersetzung der englisch-deutschen Studienausgabe *Julius Cäsar*, 1.2.33–34.

bunden, und er scheint folglich ein Opfer darbringen zu müssen, wenn er mit Caesar, dem potentiellen Tyrannen, Caesar, den Freund, erschlägt. Während man den Eindruck hat, daß Cassius Caesar zumindest im ersten Teil des Stücks als Person haßt und ihm sein übergroßes Ansehen neidet, betont Brutus immer wieder, daß es ausschließlich die Sorge um das Gemeinwohl sei, die ihn handeln ließe. Dabei streicht er auffälligerweise jedesmal seine uneingeschränkte persönliche Loyalität zu Caesar heraus. Nachdem er im ersten Akt Cassius gegenüber seiner Besorgnis hinsichtlich einer möglichen Krönung Caesars Ausdruck verliehen hat, entwickelt sich z. B. folgender Dialog:

CASSIUS

Ay, do you fear it?

Then must I think you would not have it so.

BRUTUS

I would not, Cassius, yet I love him well.

But wherefore do you hold me here so long?

What is it that you would impart on me?

If it be aught toward the general good,

Set honour in one eye, and death i'th'other,

And I will look on both indifferently.

For let the gods so speed me as I love

The name of honour more than I fear death. (1.2.79–89)

In seinem Selbstgespräch im Garten sagt Brutus über Caesar: „I know no personal cause to spurn at him / But for the general.“ (2.1.11–12), und nach der Mordtat teilt er Mark Antony mit:

Though now we must appear bloody and cruel,

As by our hand and this our present act

You see we do, yet see you but our hands

And this the bleeding business they have done:

Our hearts you see not. They are pitiful,

And pity to the general wrong of Rome—

As fire drives out fire, so pity pity—

Hath done this deed on Caesar. [...] (3.1.165–172)

Ähnlich argumentiert Brutus in seiner Ansprache ans Volk, die eine von wenigen Prosapassagen im Drama darstellt:

If there be any in this assembly, any dear friend of Caesar's, to him I say, that Brutus' love to Caesar was no less than his. If then that friend demand why Brutus rose against Caesar, this is my answer: not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more. Had you rather Caesar were living, and die all slaves, than that Caesar were dead, to live all freemen? As Caesar loved me, I weep for him; as he was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I honour him: but as he was ambitious, I slew him. (3.2.17–27)

Die unablässige Betonung seiner dilemmatischen Situation des Hin- und Hergerissen-seins zwischen persönlicher Freundschaft und politischer Feindschaft ist jedoch nicht ohne Kalkül. Sie bewirkt paradoxerweise letztlich – auch vor Brutus selbst – eine wirksame Rechtfertigung seiner Tat: Er, der Caesar so sehr geliebt habe, muß ja einen

triftigen Grund gehabt haben, ihn umzubringen.¹ Ob Brutus sich tatsächlich von einer bedingungslosen Liebe zu Rom zu seinem Handeln gegen Caesar getrieben sah, bleibt indes Gegenstand gewisser Zweifel. Cassius und Brutus scheinen nämlich bei genauerer Betrachtung ähnlicher, als es zunächst scheinen will: Trotz aller Beteuerungen und Versuche der Selbststilisierung kann Brutus nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch bei ihm, ebenso wie bei Cassius, die grundsätzliche Handlungsmotivation Ehrverlangen ist. Wohl ahnend, daß Cassius ihn im ersten Akt mit fragwürdigen Argumenten zu überreden versuchen wird, äußert Brutus zwar:

Into what dangers would you lead me, Cassius,
That you would have me seek into myself
For that which is not in me? (1.2.63–65)

Dennoch erlaubt er Cassius, ihm als ‚Spiegel‘ zu dienen und „bescheidenlich / Von Euch entdecken, was Ihr noch nicht wißt.“² Cassius’ Rede ist, wie erörtert wurde, ganz durchdrungen von Vorstellungen von persönlicher Ehre. Gleichwohl macht, was er gegen Caesar vorzubringen hat, einigen Eindruck auf Brutus. Im Grunde läßt sich auch jene Passage, in der Cassius an die republikanische Verfassung Roms gemahnt und Brutus an dessen Vorfahren, den älteren Brutus, erinnert, als Anstachelung von Brutus’ Ehrgeiz interpretieren. Die Erwähnung des berühmten Ahnen zielt ja auf mehr ab als bloß auf die Schaffung eines geschichtlichen Exemplums. Brutus soll sich dem Namen verpflichtet fühlen, den er trägt. Und tatsächlich: Wenn Brutus später die gefälschten Briefe liest, wird er sich entsinnen: „My ancestors did from the streets of Rome / The Tarquin drive, when he was called a king.“ (2.1.53–54) Das Bedürfnis, es diesem Brutus gleichzutun, trägt zu seiner Entscheidung bei, an der Verschwörung teilzunehmen:

[...] O Rome, I make thee promise,
If the redress will follow, thou receivest
Thy full petition at the hand of Brutus. (2.1.65–58)

Daß Brutus’ Sorge um öffentliche Belange überlagert, ja eigentlich ganz definiert ist von seinen Ehrvorstellungen, wird aber schon viel eher deutlich. Er sagt in der oben zitierten Passage, in der er Cassius seines Trachtens nach dem Gemeinwohl versichert, ganz explizit: „I love / The name of honour more than I fear death.“ (1.2.88–89) Seine politischen Konzepte wie das der Republik und das des Gemeinwohls sind bestimmt von einem Ehrbegriff, der privat genannt werden muß. Bedeutsam ist auch seine Wort-

¹ In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß der Zuschauer niemals Zeuge eines persönlichen, freundschaftlichen Umgangs zwischen Caesar und Brutus wird. Die von Brutus immer wieder reklamierte intime Beziehung zwischen ihnen wird nie direkt gezeigt. Caesars maßloses Erstaunen über Brutus’ Schwertstreich, das sich in den Worten „*Et tu Brute?* – Then fall, Caesar.“ äußert, mag das einzige Anzeichen eines innigen Verhältnisses sein, wohingegen Brutus’ schmerzliches *aside* auf die Einladung Caesars, vor dem Gang zum Kapitol ‚wie Freunde‘ („like friends“) Wein miteinander zu trinken: „That every like is not the same, O Caesar, / The heart of Brutus earns to think upon.“ (2.2.128–129), eher auf einen beklagenswerten Mangel an Freundschaft zwischen den beiden schließen läßt. Vgl. hierzu Thomas, *Roman Worlds*, S. 53.

² Schlegelsche Übersetzung, 1.2.73.

wahl. Brutus liebt „den Namen Ehre“¹ mehr, als er den Tod fürchtet, und nicht die ‚Ehre an sich‘; eine bedeutende Modifikation, die sicherlich nicht um des Metrums willen Eingang in den Text gefunden hat. Ohne pedantisch zu sein und auch ohne Brutus ungebührlich herabzuwürdigen, kann man hieraus entnehmen, daß Ehre auch für ihn etwas mit Ruf und Ansehen, und nicht nur mit Integrität und Ehrgefühl zu tun hat.² Für die Meinung, daß Brutus’ Ehrbegriff sich von dem des Cassius und der anderen Verschwörer wesentlich absetzt,³ finden sich im Stück keine Anhaltspunkte. Es ist der Ehrbegriff aller Römer, inklusive Caesars; und wenn sich Brutus’ Bemühen um öffentliche Anerkennung von dem anderer Figuren in Shakespeares Drama zu unterscheiden scheint, dann deshalb, weil er es besser als die anderen Römer versteht, sein Ehrverlangen vor der Öffentlichkeit wie vor sich selbst zu rechtfertigen und als ehrenhaft hinzustellen. Seine Kunstfertigkeit darin ist beeindruckend, so daß man sich über Brutus’ Wesen – ebenso wie er selbst – leicht täuschen kann. Bei genauerer Betrachtung wird aber deutlich, daß Brutus eine Rolle spielt, die das Resultat eines dialektischen Zusammenwirkens von Selbst- und Fremdbildern ist: Brutus wird im Stück immer wieder als ehrenhafter, ja als der nobelste aller Römer bezeichnet, was einerseits zur Ursache und andererseits zum Ergebnis hat, daß er sich selbst als Gralhüter römischer Werte sieht. Wie bei Caesar entwickelt sich sein Selbstverständnis aus dem Verständnis, das andere von ihm haben oder vorgeben zu haben, und wirkt gleichzeitig auf dieses Fremdverständnis zurück.⁴ Unter Bezugnahme auf die im Stück immer wieder auftauchenden Formulierungen wie „shows of love to other men“, „show of fire“ usw. merken R. J. Kaufmann und Clifford Ronan in einem aufschlußreichen Artikel daher mit vollem Recht an: „[T]he play frequently indicates Roman concern with public self-verification through histrionic ‘show.’“⁵ Wie Caesar erkennt Brutus dabei aber nicht, oder will nicht erkennen, daß er eine Rolle spielt: „Brutus and other noble Romans in the tragedy are characteristically more able to detect ‘shows’ in one another than in themselves.“⁶ Brutus gelingt es, dem Produkt seiner Selbststilisierung, dem ‚noblen Brutus‘, vor sich selbst und vor anderen Glaubwürdigkeit zu verleihen. Allerdings muß, ähnlich wie bei Henry V, eingeräumt werden, daß Rollenspiel zur Konstitution von Identität gehört. Brutus kann schon deshalb nicht als *vir malus*, der mutwillig täuscht, angesehen werden, weil er sich selbst als *vir bonus* sieht. Die Tatsache, daß er den Tugendkatalog der römischen Gesellschaft für sich als verbindlich betrachtet, *macht* ihn zum ehrenhaften Römer. Dennoch kann Brutus sein Selbstbild nur dann aufrechterhal-

¹ Übersetzung der englisch-deutschen Studienausgabe *Julius Cäsar*, 1.2.88.

² Vgl. dagegen Thomas Pughe in Anmerkung 21 der englisch-deutschen Studienausgabe *Julius Cäsar*, S. 56. Weiterhin z. B. Schanzer, *Problem Plays*, S. 38, oder Thomas, *Roman Worlds*, S. 73.

³ So z. B. Thomas, *Roman Worlds*, S. 73. Dieser Gedanke ist auch implizit in Watsons Ausführungen zu Brutus als dem makellosen Helden des Dramas, siehe Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, S. 206–207 u. S. 255–256.

⁴ Vgl. hierzu O’Dair, „Social Role“, S. 292.

⁵ R. J. Kaufmann, Clifford J. Ronan, „Shakespeare’s *Julius Caesar*: An Apollonian and Comparative Reading“, in: *Comparative Drama* 4, 1971, S. 18–51, hier S. 31.

⁶ Kaufmann/Ronan, „Shakespeare’s *Julius Caesar*“, S. 32.

ten, wenn er sich über bestimmte Anteile seiner Persönlichkeit täuscht. Man könnte sagen, daß der Spiegel, von dem Cassius in der Überredungsszene spricht, das Bild zurückwirft, das Brutus zu sehen wünscht. Brutus ist also ganz richtig eingeschätzt, wenn er für einen Charakter gehalten wird, der sich etwas vormacht.¹ Das wird auch in seinem vieldiskutierten Selbstgespräch im Garten recht deutlich. Brutus räsoniert:

It must be by his death: and for my part
I know no personal cause to spurn at him
But for the general. He would be crowned:
How that might change his nature, there's the question.
It is the bright day that brings forth the adder,
And that craves wary walking. Crown him that,
And then I grant we put a sting in him
That at his will he may do danger with.
Th'abuse of greatness is when it disjoins
Remorse from power; and to speak the truth of Caesar
I have not known when his affections swayed
More than his reason. But 'tis a common proof
That lowliness is young ambition's ladder
Whereto the climber upwards turns his face;
But when he once attains the upmost round
He then unto the ladder turns his back,
Looks in the clouds, scorning the base degrees
By which he did ascend. So Caesar may.
Then, lest he may prevent. And since the quarrel
Will bear no colour for the thing he is,
Fashion it thus: that what he is, augmented,
Would run to these and these extremities
And therefore think him as a serpent's egg
Which hatched, would as his kind grow mischievous,
And kill him in the shell. (2.2.10–34)

In der Kritik wird häufig die Art und Weise kommentiert, in der Brutus hier argumentiert. Die Diagnose, daß sich Brutus in diesem Soliloquium beträchtlich desavouiert, ist weithin akzeptiert, wenngleich natürlich nicht übersehen werden darf, daß hier zwei Dinge eine Rolle spielen: das politische Phänomen des Tyrannenmords und die persönliche Integrität von Brutus. Im Hinblick auf erstes muß Müller beigepflichtet werden, der betont, „daß die Argumentation des Brutus von seiner politischen Position her schlüssig ist und sich in Übereinstimmung mit einer bestimmten [monarchomachischen] Richtung des politischen Denkens im 16. Jahrhundert befindet.“² Blickt man nur vom politischen Standpunkt aus auf Brutus' Selbstgespräch, so mag man ihm

¹ Brutus' Selbsttäuschung („self-delusion“) ist ein Topos der Forschung. Siehe z. B. Sir Mark Hunter, „Brutus and the Political Context“, in: Ure (Hrsg.), *A Casebook*, S. 195–206, hier S. 202, 203; Schanzer, *Problem Plays*, S. 51–57; Thomas, *Roman Worlds*, S. 75–78. Lynn de Gerenday bezeichnet das Drama als „tragedy of self-deception“. Siehe de Gerenday, „Play, Ritualization, and Ambivalence in *Julius Caesar*“, in: *Literature and Psychology* 24, 1974, S. 24–33, hier S. 26.

² Müller, *Politische Rede*, S. 112.

durchaus Recht geben. Man könnte ihm sogar zum Vorwurf machen, daß er Caesars tyrannisches Wesen nicht klar genug erkennt.¹ Während Brutus meint, daß ihn noch nie „die Leidenschaften mehr beherrscht / Als die Vernunft“², hat sich der Zuschauer bereits davon überzeugen können, daß die Ehre, mit der Caesar überhäuft wird, Wirkungen auf ihn ausübt und er inzwischen zu selbstgefälligem und recht despotischem Handeln neigt. Die Tatsache, daß Brutus' Rede mit einer Reihe von sprichwörtlich anmutenden Wendungen durchsetzt ist, die auf das Verhältnis von Macht und menschlicher Natur rekurrieren, kann man an sich nicht verurteilen: Die allgemeine Formel, daß Macht den Menschen korrumpiert, hat sich als leider nur zu gültig herausgestellt; sie bildet eine legitime Grundlage dafür, über die weitere Entwicklung Caesars zu spekulieren. Und obwohl Brutus erst zu zweifeln scheint, ob Caesar zum *tyrannus de parte exercitii* werden würde, und dann mehr und mehr zu der Überzeugung gelangt, daß dies eine reale Gefahr sei (und, zugegeben, den Beweis schuldig bleibt), geht es ihm im Grunde gar nicht um die Frage, ob Caesar sich von der Macht korrumpieren lassen werde. Ob der Mord rechtfertigt werden kann oder nicht, hängt nämlich für den Republikaner, der Brutus ist, nicht davon ab, ob seine Befürchtungen hinsichtlich Caesars Umgangs mit der absoluten Macht wahr werden würden. Aus politischer Sicht erscheint das Attentat für ihn vielmehr schon deshalb grundsätzlich legitim, weil Caesar diese Macht ganz offensichtlich anstrebt. Königtum, das machen die verwendeten Metaphern unmißverständlich klar, ist für Brutus in jedem Fall eine unakzeptable Form staatlicher Ordnung. Mit einer Krone würde Caesar ein Stachel verliehen, und weil er den *nach Willkür* einsetzen könnte, ist die Krönung zu verhindern.

Ob Caesar umgebracht werden dürfe, stellt sich für Brutus also nicht als eine politische, sondern als eine grundlegendere, moralische Frage, auf die er in diesem Monolog Antwort zu finden versucht. Die Erörterung der Nachteile von monarchischer Herrschaft, der willkürliche Gebrauch der Macht, dient nicht dazu, den politischen Mord an einem potentiellen Tyrannen zu legitimieren, sondern den in Aussicht stehenden Mord an Caesar, dem Freund. Brutus versichert sich seiner selbst, wenn er die allgemeinen Implikationen der Autokratie gegen die besonderen Tugenden Caesars aufwiegt: Er stellt fest, daß letztere die ersten nicht wettmachen können. Das wird oft verkannt, wenn behauptet wird, daß Brutus' Argumentationsweise logische Fehler aufweise, unzureichend sei oder selbstbetrügerisch wirke. Schanzer z. B. muß kategorisch widersprochen werden, wenn er sagt:

¹ So z. B. Leggatt, *Political Drama*, S. 144. Ähnlich auch Muir, *Tragic Sequence*, S. 47–48. Unter Bezugnahme auf Coleridge merkt Muir an, daß Caesar auch ohne den Königstitel bereits ein absoluter Herrscher sei. Brutus' ganze Argumentation sei fehlerhaft, weil sie auf der irrigen Annahme beruhe, Caesar würde durch die Krönung erst zum Autokraten werden. Diese Auffassung scheint allerdings zu stark den historischen Fakten verhaftet zu sein und dramentechnische Notwendigkeiten zu mißachten, zu denen die Kompression von Handlungsabläufen ebenso gehört wie die Umstellung von Ereignisfolgen und die dramatische Überzeichnung von Konfliktsituationen. Ob Caesar nämlich im Stück tatsächlich in vollem Umfang als autokratischer Herrscher gezeichnet ist, der nur noch gekrönt zu werden braucht und dessen Beseitigung eingedenk der römischen Staatsform mehr als gerechtfertigt wäre, ist – trotz gewisser Hinweise auf Caesars Despotismus – fraglich.

² Schlegelsche Übersetzung, 2.1.21–22.

Caesar's desire for the crown does not itself appear sufficient cause to Brutus. Shakespeare's Brutus is by no means a doctrinaire republican, in contrast to Plutarch's Brutus [...]. Brutus' opposition to kingship rests on his fears of the corrupting effect of the power it bestows, not on the nature of its office.¹

Ebenso ist Virgil Whitakers Meinung abzulehnen:

“It must be by his death.” Two assumptions are implicit in this remark. Caesar can be prevented from being king only by killing him, and killing a ruler is justified only if he is a tyrant. The former was axiomatic to anyone with a knowledge of Machiavelli, and is explicit in Brutus' first words. The latter [...] is clearly implied by the reasoning throughout the soliloquy.²

Whitaker findet Brutus' Argumentation irrig, weil er in seinem Monolog nicht beweisen könne, daß Caesar tatsächlich ein Tyrann sei, sondern, im Gegenteil, Zweifel daran schüre. Ähnliche Erklärungen wie bei Whitaker finden sich sehr häufig, selbst noch in der neuesten Forschung. So meint Bloom, der durchaus einräumt, daß Brutus die Aussicht auf uneingeschränkte Machtausübung fürchtet, auch wenn sie in den Händen des (in Blooms Sicht) rationalen, verantwortungsvollen Caesar liege:

It is one thing to speculate “So Caesar may,” and to follow with “Then lest he may, prevent.” But it is peculiarly shocking that Brutus practices the overt self-deception of “*And since the quarrel / Will bear no colour for the thing he is, / Fashion it thus.*” That is to acknowledge that there is no plausible complaint to make against Caesar: “Fashion it thus” means to make up your own anxious fiction, and then believe in its plausibility. Caesar, contrary to his entire career, will become an unreasonable and oppressive tyrant, only because Brutus wants to believe this.³

Brutus denkt aber gar nicht darüber nach, ob Königsmord gerechtfertigt sei. Das ist vielmehr die Prämisse seiner Argumentation.⁴ Ihn beschäftigt die Frage, wann es eine Rechtfertigung für die Tötung eines Freundes gebe. Brutus' „Fashion it thus“ und „therefore think him“ bedeuten ‚mach dir klar‘ und ‚verschließe die Augen nicht vor Tatsachen‘; sie leiten die Antwort ein, die er sich auf diese Frage gibt: Wenn dieser Freund, und sei er noch so tugendhaft, nach der Königskrone greift. Weil Caesar dies tut, muß er als Schlangenei betrachtet werden, das schon von seiner Natur her gefährlich ist, weil aus ihm eine Schlange ausschlüpft, die giftig ist, ob sie nun zu-, ‚sticht‘ („may do danger“) oder nicht. Als Zuschauer mag man Brutus' politische Ansichten teilen oder ablehnen, für die Figur selbst ist Tyrannenmord aber ganz ohne Zweifel legitim, und ein Mensch mit monarchischen Bestrebungen ganz ohne Zweifel ein Tyrann. Indem Brutus sich vor Augen führt, daß Caesar ein solcher Mensch ist, liefert er sich eine moralische Rechtfertigung für den Mord an ihm.

¹ Schanzer, *Problem Plays*, S. 55.

² Virgil K. Whitaker, *Shakespeare's Use of Learning. An Inquiry into the Growth of his Mind & Art*, San Marino, Cal.: Huntington Library 1953, S. 244.

³ Bloom, *Invention of the Human*, S. 108.

⁴ Ähnlich argumentiert schon Irving Ribner, „Political Issues“, in: *Journal of English and Germanic Philology* 56, 1957, S. 10–22, hier S. 13–14. Vgl. auch Velz, „Clemency, Will, and Just Cause“, S. 111–113.

Diese Rechtfertigung könnte auch für den Zuschauer volle moralische Gültigkeit haben, wenn die Figurenzeichnung des Brutus nicht auf Ambiguität hin angelegt wäre. Da Brutus aber schon in den ersten Szenen als in gewisser Weise zwiespältiger Charakter eingeführt wurde, kann sein Garten-Soliloquium doch auch Zweifel über ihn bestätigen und als Illustration seines selbstbetrügerischen Wesens gesehen werden. In den ambigen Formulierungen „Fashion it“ und „think him“ manifestiert sich nämlich durchaus auch ein deliberativer Akt, eine willentliche Anstrengung, die emotionale Inhibitionen abwürgt und auf ein bereits abgestecktes rationales Ziel gerichtet ist. Und tatsächlich, das Ziel steht schon fest: „It must be by his death“. Damit kommt der zweite Aspekt, die Frage nach Brutus' moralischer Integrität, in den Blick. Dramatisch gesehen, hat der Monolog des Brutus ja die Funktion, die Figur in einem Prozeß der Entscheidungsfindung darzustellen. Die Frage ist, ob er an der Verschwörung teilnehmen soll. Grundsätzlich problematisch ist es deshalb, daß dieser Prozeß der Findung einer Entscheidung von der Formulierung eben dieser Entscheidung eingeleitet wird. Damit wird die ganze Rede zu einer Suche nach einer nachträglichen Rechtfertigung für einen Entschluß, der schon gefaßt worden ist. Sie erscheint konstruiert, zurechtgeschneidert nach den eigenen Bedürfnissen. Ciceros Worte kommen ins Gedächtnis, der in der dritten Szene des ersten Akts auf Caskas Interpretation der ungewöhnlichen Naturerscheinungen als Omen sagte:

Indeed it is a strange-disposed time.
But men may construe things after their fashion
Clean from the purpose of the things themselves. (1.3.33–35)

Diese Sentenz trifft auf beunruhigende Weise auch auf Brutus zu. In dem Moment, wo er eine hinreichende Begründung gefunden hat, wiederholt er die Proposition vom Beginn der Rede, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß er selbst glaubt, sie wäre das Ergebnis, und nicht der Ausgangspunkt seiner Überlegungen:

And therefore think him as a serpent's egg
Which hatched, would as his kind grow mischievous,
And kill him in the shell.

Brutus ist damit Henry V sehr ähnlich, der ebenfalls Entscheidungen fällt, und sich hinterher Gedanken darüber macht, wie sie zu rechtfertigen seien. Und mehr noch als Henry ist Brutus in der Lage, sich selbst zum Glauben an seine Lauterkeit zu überreden.¹

Besonders Brutus' Garten-Soliloquium ist ein Paradebeispiel der ambigen Vertextungsweise Shakespeares. Je nachdem, wie man der Figur gegenüber eingestellt ist, kann dieses Selbstgespräch auf den ersten Blick als Zeugnis von Brutus' politischer Aufrichtigkeit oder als Dokument seiner moralischen Korruption angesehen werden. Letztere Lesart ist in der Kritik besonders häufig anzutreffen, aber auch die erste wird mitunter favorisiert. Eine genaue Analyse ergibt jedoch, daß keine dieser Interpretationen Anspruch auf exklusive Gültigkeit erheben kann, sondern daß sich für beide Argumente finden lassen.

¹ Vgl. hierzu Leggatt, *Political Drama*, S. 146.

An dieser Stelle muß auch auf die meisterliche Strukturierung dieses Szenenbeginns hingewiesen werden, die zur Ambiguisierung der Figur beiträgt. Brutus' Rechtfertigungsmonolog hat fünf Abschnitte, die eine schrittweise Identifizierung des Redners mit der Sache der Verschwörer darstellen. Unterbrochen, gleichsam gegliedert, werden diese Redeabschnitte vom Auftreten des Lucius, des jungen Dieners von Brutus, der einmal von seinem Herrn gerufen wird, ein anderes Mal einen von Cassius gefälschten Brief bringt, ein drittes Brutus über das Datum, die Iden des März, informiert und schließlich ein letztes Mal die Bühne betritt, um die Ankunft der Verschwörer zu melden. Das mehrmalige Erscheinen des Lucius bildet eine klimaktische Reihe, in der ein ums andere Mal eine Handlung von größerer Signifikanz vollführt wird. Das signalisiert Brutus' zunehmende Annäherung an die Position der Verschwörer. Die Teile seines Monologs sind kongruent zu dieser Steigerung aufgebaut. In der ersten Replik tritt dem Zuschauer ein von Schlaflosigkeit geplagter Brutus entgegen, der in seinem Garten umherirrt (vgl. 2.1.1–5) und offensichtlich von quälenden Gedanken heimgesucht wird.

Nachdem er Lucius geweckt und ihm befohlen hat, Licht in seinem Arbeitszimmer zu machen, folgt der oben zitierte Redeabschnitt, in dem Brutus die Gedanken, die ihm schlaflose Nächte bereiten, in Worte faßt. Hier wird also die Stufe der Verbalisierung erreicht, und daß der Übergang vom vorsprachlichen Stadium zum artikulierten mit jenem ominösen Satz erfolgt, ist bedenklich. In diesem Satz finden sich bereits die Antagonismen der folgenden Passage (die Absicht zum politischen Attentat *versus* die Freundschaft zu Caesar) ebenso wie, als Keim, das einzig mögliche vermittelnde Element (das Gemeinwohl): „It must be by his death: and for my part / I know no personal cause to spurn at him / But for the general.“ Interessant ist dabei, daß die beiden antithetischen Teile des Satzes syndetisch durch ‚and‘ miteinander verbunden sind. Die einander ausschließenden Propositionen sind also zu einer explosiven gedanklichen Einheit verkettet, die – im Moment ihrer Entlassung in die Sprache – wie nach einem Urknall auseinanderfliegen müssen. Dieser eine Satz stellt also sozusagen das Anfangs-Universum der ganzen Rechtfertigungsrede dar, welches sich dann verbal ‚aufbläht‘ und dessen unvereinbar scheinende Elemente erst in der sprachlichen Ausweitung und Ausformung Versöhnung erlangen.

Wenngleich Brutus' Beweisführung sich letztlich auch als schlüssig darstellt, birgt ihr Aufbau doch deutliche Zeichen, daß er seine Entscheidung insgeheim schon getroffen hat, womit eben diese Beweisführung dem Zuschauer natürlich wiederum moralisch zweifelhaft erscheint. Nachdem Brutus seine dringend benötigte Rechtfertigung für die Tat gefunden hat, wird ihm von Lucius der Brief gebracht. Seine Bemerkung, daß er ihn beim Licht der ‚meteorischen Ausdünstungen‘ („exhalations whizzing in the air“) lesen könne, dient dabei nicht nur dramentechnischen Zwecken der Plausibilisierung (es ist ja Nacht, und Brutus befindet sich in seinem Garten): Der Zuschauer wird hierdurch an den Aufruhr in der Natur erinnert, der die Unruhe in Rom im allgemeinen und die Gärung in Brutus im besonderen spiegelt. Das Schreiben verschafft Brutus eine letzte Bekräftigung seines Entschlusses. Brutus erinnert sich, wie bereits erwähnt, seines Ahnen und verspricht Rom feierlich – und fast erleichtert –, Wiedergutmachung zu leisten: Sich Iunius Brutus zum Vorbild zu machen, ist so ehrenhaft, daß der Mord

an Caesar schlußendlich voll gerechtfertigt erscheint.¹ Der Prozeß der Entscheidungsfindung ist damit beendet.

Im Anschluß an Lucius' Verkündung, daß das bedeutsame Datum eingetreten ist, vor dem Caesar zu Beginn des Stücks so eindrücklich gewarnt wurde, räsoniert Brutus in einer aufschlußreichen Replik über seine Schlaflosigkeit und über das Zustandekommen seiner Entscheidung. Obwohl anfangs der Eindruck entstanden war, daß Brutus von sich aus auf die beunruhigende Entwicklung in Rom aufmerksam geworden war und eigenständig über Caesars bedrohliche Ambitionen nachzudenken begonnen hatte, sieht es hier so aus, als habe Cassius ihn angestiftet, oder ihm doch zumindest unterbewußte Ängste ins Bewußtsein gerufen: „Since Cassius first did whet me against Caesar / I have not slept.“ (2.1.61–62) Es mag also sein, daß Cassius' Anteil an Brutus' Entschlußfassung zur Teilnahme an der Konspiration größer ist, als der von seiner Willensautonomie überzeugte Brutus sich üblicherweise eingesteht. Damit würde sich Cassius' Äußerung Cinna gegenüber, daß er Brutus leicht überreden könne, bestätigen:

[...] Three parts of him
Is ours already, and the man entire
Upon the next encounter yields him ours. (1.3.154–156)

Durch Brutus' unfreiwilliges Eingeständnis seiner Beeinflußbarkeit offenbart sich bereits hier eine charakterliche Ähnlichkeit mit Caesar selbst, der ebenfalls von sich glaubt, nicht beeinflussbar zu sein, und es dennoch ist.² Wie im weiteren anhand von Textpassagen zu erläutern sein wird, ist diese diskreditierende Ähnlichkeit im zweiten Teil des Stücks noch deutlicher wahrzunehmen.³ In der folgenden Passage erklärt sich Brutus seinen exaltierten Zustand und vergleicht sich ausgerechnet mit einem im Aufbruch befindlichen kleinem Königreich, was zwar der elisabethanischen Auffassung von den vielfältigen Kongruenzen im Mikro- und Makrokosmos entspricht, jedoch im Hinblick auf Brutus' republikanische Überzeugungen ironisch wirkt:

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream:
The genius and the mortal instruments
Are then in council, and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
the nature of an insurrection. (2.1.63–69)

Dabei ist allerdings zu vermerken, daß Brutus von dem Moment an, wo er eine scheinbar allen moralischen und politischen Erfordernissen genügende Rechtfertigung für die

¹ Vgl. hierzu Muir, *Tragic Sequence*, S. 48:

Brutus is completely blind to the realities of the situation, Caesar's absolute power. He is concerned only with the title of King and the fact that his ancestor and namesake had driven out the Tarquins. It is not that he is unintelligent: he substitutes ideas for realities.

² Vgl. Alan Hager, *Shakespeare's Political Animal. Schema and Schemata in the Canon*, Newark: University of Delaware Press; London, Toronto: Associated University Presses 1990, S.60–63.

³ Siehe S. 219–220 und Abschnitt 4.4.2: „Charakterkonstellation und szenische Entsprechungen“, S. 243.

Tat gefunden hat, bis zum Augenblick ihrer Ausführung ausgesprochen gefaßt erscheint. Es ist, als sei sein innerer Aufstand mit dieser Reflexion über die Psychologie des Attentats beendet. Deshalb kann er nun die von Lucius angekündigten Konspirateure empfangen (und sich übrigens sogleich an deren Spitze setzen), und wenn er vorher noch einmal über die Natur von Verschwörungen und die Techniken der Dissimulation, die sie erfordern, nachdenkt, so ist er bereits darin begriffen, sich mit den Spezifika der Tatvorbereitung zu beschäftigen (siehe 2.1.76–85). Daß er dies in Worten der „Abscheu“¹ tut, kann als Mittel der atmosphärischen Intensivierung gedeutet werden; es hat aber durchaus auch die Funktion eines metafictionalen Kommentars: Brutus' Handeln erscheint durch die Art und Weise, wie er darüber spricht, fragwürdig.

Im weiteren Verlauf der Gartenszene bestätigt sich, daß Brutus trotz seiner hehren Ideale ein durchaus bodenständiges Interesse an Ehre und Ansehen hat. Brutus lehnt es nämlich ab, Cicero, einen erklärten Gegner von Caesars Allmacht (vgl. 1.2.277–83), in die Verschwörung einzubeziehen. Wie Rabkin bemerkt, ist Brutus' Begründung, Cicero würde niemals an etwas teilnehmen, das von anderen begonnen wurde („For he will never follow anything / That other men begin.“ 2.1.150–151), nicht nur trivial, sie klingt auch nach verletzter Eitelkeit. Brutus erklärt Cicero nämlich erst für ungeeignet, nachdem Metellus ihn als ehrbaren, würdevollen, und überlegt handelnden Menschen gepriesen hat, dessen Teilnahme an der Konspiration die öffentliche Meinung positiv beeinflussen würde:

O let us have him, for his silver hairs
Will purchase us a good opinion,
And buy men's voices to commend our deeds.
It shall be said his judgement ruled our hands.
Our youths and wildness shall no whit appear,
But all be buried in his gravity. (2.1.143–148)

Brutus scheint zu fürchten, daß sein Ansehen womöglich hinter dem Ciceros zurückstehen würde. Offenbar möchte er selbst gern als Anführer der Verschwörung in die Geschichte eingehen, was ihn schwere strategische Fehler begehen läßt.²

Das Bild des ehrenhaften Römers, welches Brutus von sich entwirft, hat also gewisse Makel, was in Brutus' Selbstgespräch und in der darauf folgenden Versammlung der Verschwörer besonders deutlich wird. Interessant ist diese Zusammenkunft in Brutus' Garten aber auch deshalb, weil sich hier ein Blick auf die politische Programmatik der Konspirateure eröffnet. Daß sie ohne Brutus oder Cassius orientierungslos sind, wird durch ihren Streit über die Himmelsrichtung illustriert, der, kurz nachdem sie die Bühne betreten haben, entbrennt:

DECIUS
Here lies the east. Doth not the day break here?
CASKA No.
CINNA
O pardon, sir, it doth, and yon grey lines

¹ So Pughe in Anmerkung 28 der englisch-deutschen Studienausgabe *Julius Cäsar*, S. 89.

² Vgl. Rabkin, *Common Understanding*, S. 109.

That fret the clouds are messengers of day.
 CASKA
 You shall confess you are both deceived.
 Here, as I point my sword, the sun arises,
 Which is a great way growing on the south,
 Weighing the youthful season of the year.
 Some two months hence, up higher toward the north
 He first presents his fire, and the high east
 Stands as the Capitol, directly here. (2.1.100–110)

Eine dramatische Notwendigkeit, diese Kontroverse hier einzuschieben, besteht eigentlich nicht: Der stille Wortwechsel zwischen Brutus und Cassius, der damit überspielt wird, hat keinerlei eigene Funktion, und er hätte ebensogut auch ausbleiben können, wenn es Shakespeare nicht um eine metaphorische Darstellung der politischen Hilflosigkeit der restlichen Verschwörer gegangen wäre. Besonders bedeutsam erscheint dabei, daß sich Caska darüber Gedanken macht, wo in zwei Monaten die Sonne stehen werde. Zusammen mit der Erwähnung des Kapitols, in dem Caesar ermordet werden soll, gewinnt die Datumsnennung politische Signifikanz. In der Vorstellung der Verschwörer gibt es also durchaus eine Zeit *nach* dem Attentat, und man fragt sich unwillkürlich, wie sie wohl, da die Zukunft nun schon thematisiert worden ist, vorzugehen gedenken, um ihre politischen Ziele auf fernere Sicht durchzusetzen. Wie sich in der weiteren Entwicklung der Szene zeigt, stellen sie derlei Betrachtungen indes überhaupt nicht an. Obgleich sie in Brutus einen Anführer gewonnen haben, der sich, um seine Teilnahme am Attentat auf Caesar zu rechtfertigen, im Garten-Soliloquium als politisch denkender Mensch stilisiert, dem die Sorge um das Gemeinwohl wichtiger ist als private Beziehungen, spielt in ihrer Beratung eine Verständigung über politische Zielsetzungen keinerlei Rolle. Die Konspirateure besprechen lediglich die Vorbereitung und die Art und Weise der Tatausübung. Dabei erweist sich Brutus auch noch als derjenige, der strategisch wichtige Vorhaben vereitelt: Er stimmt nicht nur gegen die Einweihung Ciceros in die Attentatspläne, sondern verfügt überdies fatalerweise, daß Mark Antony nicht beseitigt werden solle. Brutus' autoritäre Manier bewirkt, daß Cassius, der im ersten Akt als der alleinige Initiator der Konspiration erschien, trotz seiner Bedenken („Yet I fear him, / For the ingrafted love he bears to Caesar—“, 2.1.182–183), schnell klein beigt.

Regelrecht schockierend wirkt, wie unbedarft die Cäsarengegner unter der Führung von Brutus zu Werke gehen. Es ist, als würden sich die Verschwörer erst im tumultartigen Geschehen unmittelbar nach Caesars Erdolchung zum ersten Mal der politischen Tragweite ihres Tuns bewußt. Cinnas Ausruf „Liberty! Freedom! Tyranny is dead! / Run hence, proclaim, cry it about the streets.“ (3.1.78–79) nimmt sich wie ein Erwachen aus. Plötzlich werden sich die Beteiligten klar, daß es mit dem Mord allein nicht getan ist. Cassius fordert seine Genossen zu Ansprachen an das Volk auf: „Some to the common pulpits and cry out / Liberty, freedom and enfranchisement!“ (3.1.80–81), und Brutus versucht die Anwesenden zu beruhigen und über den Grund der blutigen Tat aufzuklären: „People and senators, be not affrighted. / Fly not. Stand still. Ambition's debt is paid.“ (3.1.82–83) Aber auch nach dem Attentat setzen sich die strategischen Fehler fort: Brutus erlaubt Antony – wiederum gegen den Cassius' Rat – auf dem Forum eine Grabrede für Caesar zu halten (siehe 3.1.226–252), was letztlich zur

Vertreibung der Cäsarenmörder aus Rom und zum Bürgerkrieg führt. Und später wird ihnen Brutus' Entscheidung zum Verhängnis, auf Philippi zuzumarschieren, den Feinden entgegen, und nicht, wie Cassius vorschlägt, die Armeen von Antony und Octavius zu zermürben, indem sie sich vor ihnen verstecken. Daß Brutus diese letzte seiner Fehlentscheidung mit folgenden Worten kommentiert, ist in der sich darin offenbarenden dramatischen Ironie besonders bedeutsam:

There is a tide in the affairs of men
Which, taken at the flood, leads on to fortune:
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shallows and in miseries.
On such a full sea are we now afloat,
And we must take the current when it serves,
Or lose our ventures. (4.3.216–222)

Wie der Zuschauer aufgrund seiner Kenntnis vom Ausgang der Geschichte weiß (oder wie er im weiteren Verlauf des Stücks erfahren wird), ist Brutus' Auffassung, daß er zum richtigen Zeitpunkt die richtige Entscheidung treffe, absolut irrig. Der Glaube an die prinzipielle Möglichkeit, in mutigem Entschluß das Glück (Fortuna) zu bezwingen, indem man die Gelegenheit (Occasio) beim Schopfe packt, korrespondiert – wie bereits im Zusammenhang mit dem Historiendrama *Henry V* erläutert wurde – mit renaissancetypischen Auffassungen. Allerdings ist Brutus eben – anders als Henry V – nicht der Mann der rücksichtslosen Tat, und seine Versuche, es mit Fortuna aufzunehmen, scheitern.¹

Daß es Cäsars Attentätern an politischer Weitsicht mangelte, war in der Renaissance im übrigen eine gängige Auffassung. Montaigne schreibt über den Cäsarenmord:

Greift der Arzt zum Brenneisen, zielt er auf mehr ab, als das faule Fleisch abzutöten – das ist bloß der Anfang seiner Behandlung. Er sieht weiter: Das gesunde Fleisch soll nachwachsen und den kranken Körperteil wieder in seinen normalen Zustand versetzen. Wer nur beseitigen will, was ihn quält, zielt zu kurz, denn dem Übel folgt nicht zwangsläufig das Gute; jenem kann vielmehr ein anderes folgen, und ein schlimmeres dazu – wie es die Mörder Caesars erfahren mußten, die den Staat in eine derartige Krise stürzten, das sie es bereuen sollten, eingegriffen zu haben.²

Auch der Brutus des Shakespeareschen Dramas mag als ein Mensch erscheinen, dem das Gespür für politische Notwendigkeiten völlig abgeht. Im Gegensatz zu Henry V mangelt es ihm, dem *vir bonus*, für den *virtus* identitätsbestimmend ist, scheinbar an jener praktischen Vernunft, *virtù*, die Henry zur Genüge besitzt. Entsprechend ist er in

¹ Vgl. hierzu auch Kiefer, *Fortune*, S. 244–246. Kiefer weist darauf hin, daß Shakespeare in der zitierten Passage das Bild des Rades, mit dem Fortuna gewöhnlich assoziiert wird (und das zwangsläufig auch Niedergang impliziert), vermeidet und statt dessen das nautische Bild des die Wellen pflügenden und die Flut ausnutzenden Schiffes („the nautical image of a ship riding the waves and seizing the tide“) wählt, welches nicht nur gut zu der zeitgenössischen ikonographischen Darstellung der Occasio paßt, sondern auch die Möglichkeit einer Bezwingung Fortunas suggeriert (siehe a. a. O., S. 245–246).

² Michel de Montaigne, *Essais*, übers. v. Hans Stilett, Frankfurt am Main: Eichborn 1998, S. 481.

der Kritik als ein ‚Idealist‘ bezeichnet worden, der in der Realpolitik nichts als Schaden anrichte.¹ Naomi Conn Liebler weist diese herkömmliche Auffassung jedoch zurück, weil sie Brutus simplifiziere: „[...] it reduces Brutus’ character to that of a monolithic idealist, completely out of touch with reality, and surely *not* one with whom to mount a serious political effort.“² Wenn dies so wäre, bliebe unverständlich, wieso die Figuren im Stück Brutus übereinstimmend nicht nur als ehrenwerten, sondern auch als klug handelnden Mann ansehen. O’Dair greift diesen Gedanken auf und fragt sich, wie es zu vereinbaren wäre, daß Brutus einerseits so viel politischen Verstand aufbringen kann, in Caesar eine Gefahr für die Republik zu erblicken, daß er andererseits aber so blind ist, Antony als ungefährlich für den Erfolg seines Unternehmens einzuschätzen. Sie kommt zu dem Schluß, daß Antony nicht umzubringen, eine ebenso wohlüberlegte Entscheidung darstellt, wie die Hand gegen Caesar zu erheben:

Brutus’ decision to murder Caesar is [...] a choice that resolves an opposition between the role demands of friendship and the role demands of citizenship. Brutus’ second decision, how to murder Caesar, involves an opposition between the role demands of the politician and the requirements of the dominant strand in his identity, of the style that cuts across his various social roles—his honor.³

Brutus läßt Antony also um seines eigenen Ehrverständnisses willen am Leben. Tatsächlich läßt sich nicht nur diese eine Fehlentscheidung als die konsequente Verfolgung seines Ehrprinzips verstehen. Ob er sich gegen die Teilnahme Ciceros an der Verschwörung entscheidet, ob er Antony die Erlaubnis gibt, Caesars Grabrede zu halten, oder ob er Cassius hinsichtlich des militärischen Vorgehens bei Philippi niederstimmt, immer handelt er in Übereinstimmung mit seinen Vorstellungen von persönlicher Ehre. Er faßt Entschlüsse, die politisch gesehen fehlerhaft sind. Jedoch tut er dies, um sich als Individuum selbst zu bestätigen. Daß seine Entscheidungen falsch sind, macht, wie O’Dair betont, seine Tragik aus. Sie zitiert Robert Heilman, der bemerkt: „Every tragic choice is both an affirmation of self and a suicide“⁴. Brutus als Idealisten zu bezeichnen, scheint daher nicht gänzlich unangebracht. Sein Idealismus bedeutet allerdings nicht weltfremde Träumerei, sondern vielmehr die Verfolgung von Idealen, zu der er durch sein individuelles Selbstverständnis gezwungen ist und in der er sich als Individuum behauptet und definiert.

Wie Ribner konstatiert, besteht die besondere Ironie von Brutus’ Situation dabei sicherlich darin, daß er, indem er sich für politische Aktionen gegen Caesar entscheidet, ebenfalls gegen das verstoßen muß, was eigentlich seine persönlichen Prinzipien darstellen: „It is ironic that Brutus, so rich in private virtue and so poor in public virtue,

¹ Vgl. z. B. Ribner, „Political Issues“, S. 17, Tricomi, „Shakespeare, Chapman, and the Julius Caesar Play“, S. 404, oder Kermode, *Shakespeare’s Language*, S. 94.

² Naomi Conn Liebler, „‘Thou Bleeding Piece of Earth’: The Ritual Ground of *Julius Caesar*“, in: *Shakespeare Studies* 14, 1981, S. 175–196, hier S. 193. Verbaliter auch in: dies., *Shakespeare’s Festive Tragedy. The Ritual Foundations of Genre*, London, New York: Routledge 1995, S. 235 (Fußnote 9 zu S. 98).

³ O’Dair, „Social Role“, S. 299.

⁴ O’Dair, „Social Role“, S. 301.

should fall because of a single deviation from his personal code of behaviour.“¹ Das bestätigt auch O’Dair, wenn sie sagt, daß in Brutus verschiedene Komponenten seines Selbst zueinander in Opposition stehen und er sich für die eine oder für die andere Seite entscheiden muß.² Ob allerdings das Drama richtig gefaßt ist, wenn Ribner es im Sinne Whitakers als Tragödie der moralischen Entscheidungsfindung („tragedy of moral choice“) bezeichnet, ist fraglich. Whitaker ist der Meinung, daß *Julius Caesar* in der Tradition der Moralitäten stehe und der Held Brutus die Wahl zwischen Gut und Böse habe. Seine Entscheidung für die Teilnahme an der Verschwörung stelle die falsche Entscheidung, die Wahl des Bösen dar, weshalb er scheitern müsse.³ Eine solche Sicht impliziert jedoch, daß es eine richtige Wahl für Brutus gegeben hätte. Hierdurch würde nicht nur die ambige Darstellungsweise des Dramas mißachtet, sondern auch der Komplexität seiner politisch-moralischen Fragestellung nicht genügend Rechnung getragen. Daran ändert auch Ribners Konzession nichts Wesentliches, die Schuld des Brutus in seiner Teilnahme an der Verschwörung zu sehen, statt, wie Whitaker, in seiner republikanischen Überzeugung.⁴

Ambiguität der Darstellung zeigt sich wohl nirgends so deutlich, wie in der notorischen Szene nach dem Mord. Brutus ruft aus:

[...] Stoop, Romans, stoop,
And let us bathe our hands in Caesar’s blood
Up to the elbows and besmear our swords.
Then walk we forth even to the market-place,
And waving our red weapons o’er our heads
Let’s all cry, ‘Peace, Freedom and Liberty.’ (3.1.105–110)

Lynn de Gerenday hat in ihrer psychoanalytischen Interpretation des Dramas darauf hingewiesen, daß in Brutus’ Aufforderung an seine Genossen ein Bestehen auf einem Akt ritueller Vereinigung gesehen werden muß: „Brutus insists on their mutual recognition of each other in their responsibility for their action.“⁵ Sie stellt im Prinzip das Verlangen nach einem Eidschwur dar, welchen Brutus in der Zusammenkunft der Verschwörer im zweiten Akt allerdings abgelehnt hat, weil die Rechtmäßigkeit ihrer Sache eines Eides nicht bedürfe (vgl. 2.1113–139). Gleichwohl steht dieses Bestreben nach Ritualisierung aber im Einklang mit dem, was Brutus über die Art und Weise der Tatausübung geäußert hat. Nicht abschlachten, so gemahnte er seine Mitstreiter, sollte man Caesar, sondern den Göttern (oder dem republikanischen Geist) feierlich opfern. Das Beschmieren mit Blut erinnert durchaus an ein heidnisches Ritual. Granville-Barker spricht von Salbung: „And he [Brutus] anoints himself devotedly.“⁶ Unterstützt

¹ Ribner, „Political Issues“, S. 18.

² Vgl. O’Dair, „Social Role“, S. 301.

³ Vgl. Whitaker, *Shakespeare’s Use of Learning*, S. 240–250.

⁴ Vgl. Ribner, „Political Issues“, S. 19.

⁵ De Gerenday, „Play, Ritualization, and Ambivalence“, S. 28.

⁶ Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, Bd. II: *Othello, Coriolanus, Romeo and Juliet, Julius Caesar, Love’s Labour’s Lost*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1947, S. 390.

wird dieser Eindruck durch Cassius' nachfolgende Worte „Stoop then and wash.“ (3.1.111), die eine zeremonielle Reinigung – auch eine Reinwaschung von etwaiger Schuld – suggerieren. Der sich hier anschließende Wortwechsel mit Brutus deutet gleichfalls darauf hin, daß die Handlung für die Verschwörer einen Grad der Formalisierung hat, wie ihn Kulte besitzen:

CASSIUS

[...] How many ages hence
Shall this our lofty scene be acted over
In states unborn and accents yet unknown?

BRUTUS

How many times shall Caesar bleed in sport
That now on Pompey's basis lies along,
No worthier than the dust?

CASSIUS So oft as that shall be,

So often shall the knot of us be called
The men who gave their country liberty. (3.1.111–118)

Hier wird das Attentat nicht nur als das Ausagieren einer Opferhandlung durch einen Bund von Glaubensbrüdern nach einem wiederholbaren rituellen Schema dargestellt, es wird in Brutus' und Cassius Prophetie auch zum wieder und wieder aufgeführten mythischen Schauspiel vom Opfertod Caesars und von der Geburt der Freiheit.¹ Natürlich hat ein Bühnendialog wie dieser, in dem von Darstellung und Schauspiel die Rede ist, auch illusionsbrechende Wirkung. Der Zuschauer wird sich plötzlich bewußt, daß die Menschen, die diese Handlung vollführen, Darsteller sind, die eben das tun, wovon sie sprechen: Sie spielen die Szene von Caesars Tod „in entfernter Zeit [...] / In neuen Zungen und mit fremdem Pomp“² nach. Das erzeugt nicht nur jenen kuriosen metarepräsentationalen Effekt, den etwa ein ‚Bild im Bild im Bild‘ hat, wie es heute manchmal in der Werbegrafik verwendet wird.³ Die Figuren geben dem Zuschauer darüber hinaus die Interpretation der dramatischen Handlung vor, die ihre Darsteller vollziehen: „shall the knot of us be called / The men who gave their country liberty.“

Nun ist es freilich möglich, metafiktionale Kommentare dieser Art durchaus ironisch zu verstehen. Indem daran erinnert wird, daß die Handelnden im Schauspiel aus den Komponenten Figur und Darsteller bestehen, daß sie also Konstrukte sind, wird der Zuschauer nicht nur in die Lage versetzt, sondern im Grunde genommen dazu gezwungen, die dramatische Intentionalität dieser Konstrukte zu bedenken. Wenn eine Figur, die für den Moment als solche besonders erkennbar ist, einen Wunsch nach einer bestimmten Interpretation ihrer Handlung äußert, kann das als ironisches Signal verstanden werden, gerade die entgegengesetzte Lesart zu wählen. Daraus würde in

¹ Vgl. hierzu Nicholas Grene, *Shakespeare's Tragic Imagination*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1992, S. 22–25.

² Schlegelsche Übersetzung, 3.1.115–17. Von besonderer Pointiertheit erscheint hier „accents yet unknown“: Kurze Zeit vorher ist Caesar in Originalsprache gestorben: „*Et tu, Brute?*“

³ Der Effekt ist der einer ‚logischen Schleife‘, die dadurch entsteht, daß sich die Ebene des Dargestellten mit der des Darstellens berührt bzw. verkreuzt. Ein Beispiel wäre Gestaltung einer Zwiebacktüte, auf der ein Kind abgebildet ist, das eine Zwiebacktüte in Händen hält usw.

diesem Fall folgen, daß man Cassius' Vorhersage als metafiktionale Aufforderung deutet, das Attentat auf Caesar eben gerade nicht als Befreiungsakt anzusehen. Begünstigt würde dies sicherlich durch den blutigen Naturalismus dieser Szene, auf den u. a. Leo Kirschbaum hingewiesen hat.¹ Das Bild vom Schlachten nimmt eine erschreckende ‚Realität‘ an. Auf der Bühne muß das Vorgehen der Verschwörer brutal wirken. Brutus' Worte „Let's carve him as a dish fit for the gods, / Not hew him as a carcass fit for hounds.“ (2.1.172–173) kommen in Erinnerung, und man hat das beunruhigende Gefühl, es geschehe gerade letzteres. Auch wenn Caesars Mörder sich schließlich über dessen Leiche beugen, um ihre Hände in seinem Blut zu baden, kann man leicht den Eindruck eines atavistischen Rituals gewinnen, wie es etwa Menschenopfer darstellen. Es kann nicht verwundern, daß Daniell im Kommentar der Arden-Edition diese Episode als „a psychotic act of shocking violence“ bezeichnet.² Das Blut Caesars, mit dem sich die Verschwörer beschmieren, wird so eher zum Zeichen ihrer Schuld³ als der Freiheit von der Tyrannei; und es drängt sich der Vergleich mit Lady Macbeth auf, die verzweifelt versucht, sich imaginäres Blut von den Händen zu waschen:

Out, damned spot! out, I say!—One; two: why, then 'tis time to do't.—Hell is murky.—Fie, my Lord, fie! a soldier, and afeard?—What need we fear who knows it, when none can call our power to accompt?—Yet who would have thought the old man had so much blood in him?
(*Macbeth*, 5.1.34–39)

Das Verstörende an der Mordszene ist, daß sich – ähnlich wie bei Brutus' Garten-Soliloquium – für beide konträre Lesarten Anhaltspunkte finden lassen. Die Szene ist wahrhaft ambig und trägt besonders zur ambigen Charakterisierung des Brutus als des Anführers der Verschwörer bei. Wenn man nicht einfach eine dieser Lesarten ignoriert, ergibt sich auch hier ein ambivalentes Bild von Brutus.⁴ Er erscheint im Drama immer wieder als ein Mensch, der sich strikt am Moralkodex seiner Umwelt orientiert. Brutus will ein guter Mensch sein. In Rom bedeutet dies, ein guter Römer zu sein. Entsprechend gilt Brutus' Streben in schon manischer Weise einer ehrenhaften Lebensführung, welche durch Ansehen und Ehren öffentlich bestätigt wird. Was für das Funktionieren einer sozialen Gemeinschaft normalerweise durchaus wünschenswert ist, die Akzeptanz ihrer Normen, stellt sich hier als problematisch heraus. Für öffentliches Ansehen als Zeichen seiner Ehrenhaftigkeit ist Brutus nämlich bereit, einiges zu opfern. Seine Freundschaft zu Caesar scheint zur Verhandlungsmasse zu gehören. Brutus' Überlegung zum Wesen von Tyrannei als Mißbrauch von Größe in seinem Garten-Monolog ist universell und läßt sich auch auf ihn selbst anwenden: „Th'abuse of greatness is when it disjoins / Remorse from power. [...]“ (2.1.18–19) Seine eigene (moralische) Größe mißbraucht Brutus in dem Moment, da er sein Gewissen ebenso wie sein Mitgefühl für die menschliche Kreatur Caesar von seiner politischen Entscheidung trennt.

¹ Siehe Leo Kirschbaum, „Shakespeare's Stage Blood“, in: *PMLA* 64, 1949, S. 517–529.

² Arden-Ausgabe, S. 240.

³ Vgl. Charney, *Roman Plays*, S. 48.

⁴ Vgl. zu dieser Szene auch J. L. Simmons, *Shakespeare's Pagan World. The Roman Tragedies*, Harvester Press 1974, S. 89–90.

Man kommt kaum umhin, Antony Recht zu geben, der Brutus in seiner Forumsrede der Untreue Caesar gegenüber bezichtigt: „This was the most unkindest cut of all“ (3.2.181). Brutus macht sich schuldig, indem er das moralische Problem, vor dem er steht, stilisiert. Er tut alles, um andere glauben zu machen – und auch selbst zu glauben –, sein Dilemma bestünde in der Unvereinbarkeit seiner politischen Überzeugungen und Caesars maßlosem Ehrgeiz. Tatsächlich aber ist sein Problem die Tatsache, daß er mit Caesar einen Menschen und einen Freund töten und daß er dies um seiner eigenen Größe willen tun wird: Öffentlich verkündet er: „O that we then could come by Caesar’s spirit / And not dismember Caesar! [...]“ (2.1.168–169), ohne daß er je auch nur versucht, als Freund auf Caesar Einfluß zu nehmen. Qualifizierte Äußerungen wie die von Traversi oder Leggatt fassen Brutus’ Persönlichkeit recht genau. Traversi meint: „As always with Brutus, true nobility and its deliberate assumption are blended in the presentation of the character.“¹ Und Leggatt argumentiert: „As Caesar is trying to construct an artificial kingship, Brutus (on republican principles) has constructed a more insidiously artificial world in which he is the custodian of Roman values and the function of other men is to agree with him.“²

Leicht macht es sich Brutus freilich nicht. Der Verrat an Caesar, dem Freund, bleibt nach der Tat als ein Splitter in seinem Bewußtsein stecken. Immer wieder hat er das Bedürfnis nach Selbstrechtfertigung. Als ein solcher Rechtfertigungsversuch läßt sich womöglich auch Brutus’ Kommentar unmittelbar nach dem Mord an Caesar verstehen. Von Caskas Hinweis „Why he that cuts off twenty years of life / Cuts off so many years of fearing death“ (3.1.101–102) inspiriert, versteigt sich Brutus (der sich ja immer seiner Liebe zu Caesar rühmt) zu der Behauptung: „So are we Caesar’s friends that have abridged / His time of fearing death.“ (3.1.104–105) Im Bluttausch vermeint Brutus, den unauflösbaren Konflikt zwischen persönlicher Loyalität und politischen Prinzipien, zwischen freundschaftlicher Ergebenheit und eigenem Ehrgeiz mit dieser Bemerkung, so zynisch sie auch klingen mag, beilegen zu können. Im weiteren Verlauf der Handlung zeigt sich aber, daß die Tat Brutus auf dem Gewissen lastet. Zunächst herrscht bei ihm zwar eine Selbstgerechtigkeit vor, die fatal an die von Caesar erinnert: Im Feldlager vor Sardis, in der berühmten Streitszene, hält er folgende Ansprache, die wie das Äquivalent von Caesars *constancy*-Rede kurz vor dessen Ermordung erscheint:

There is no terror, Cassius, in your threats:
For I am armed so strong in honesty
That they pass by me as the idle wind,
Which I respect not. (4.3.66–69)

Er ermahnt Cassius, den er der Korruption beschuldigt, und der angeblich an Unwürdige Ämter verkauft habe:

Remember March, the Ides of March remember:
Did not great Julius bleed for justice’ sake?
What villain touched his body, that did stab

¹ Traversi, *The Roman Plays*, S. 39.

² Leggatt, *Political Drama*, S. 144.

And not for justice? What, shall one of us,
That struck the foremost man of all this world
But for supporting robbers: shall we now
Contaminate our fingers with base bribes,
And sell the mighty space of our large honours
For so much trash as may be grasped thus?
I had rather be a dog and bay the moon
Than such a Roman. (4.3.18–28)

Wenngleich Brutus aber hier Cassius Vorwürfe macht, stellt diese Rede doch ein Eingeständnis dar, daß das, was Brutus als heiliges Opfer zu sehen gewünscht hatte, der Mord an Caesar, inzwischen entweiht worden ist. Diese Rede, deren abschließende Worte deutlich jene aus dem ersten Akt spiegeln, da Brutus Cassius seiner römischen Ehre versichert („Brutus had rather be a villager / Than to repute himself a son of Rome / [...]“, 1.2.171–172), hindert Brutus übrigens nicht, Cassius wenige Zeilen später vorzuwerfen, daß jener von dem Gold, welches er auf unrechtmäßige Art angesammelt habe, nichts an ihn abgegeben habe:

I did send to you
For certain sums of gold, which you denied me,
For I can raise no money by vile means:
By heaven I had rather coin my heart
And drop my blood for drachmas, than to wring
From the hard hand of peasants their vile trash
By any indirection. [...] (4.3.69–75)

Einen Hinweis auf die Fragwürdigkeit von Brutus' moralischen Standards hat schon Palmer in dieser Passage erkannt:

Brutus, as so often before, but with a dramatic irony more penetrating than on any previous occasion, reveals himself as a moralist who shrinks from the sordid expedients of political life but who is nevertheless driven to claim the advantages derived from them.¹

Trotz seiner Bemühungen, Schuld von sich zu weisen und wenig ehrenhafte Verrichtungen andere ausführen zu lassen, wird Brutus von Schuldgefühlen heimgesucht. Spätestens in Gestalt von Caesars Geist manifestiert sich Brutus' schlechtes Gewissen. Der Geist ist, so beobachtet Palmer ganz richtig, obgleich für das Publikum sichtbar, subjektiv²:

BRUTUS
[...] Ha! Who comes here?
I think it is the weakness of mine eyes
That shapes this monstrous apparition.
In comes upon me: art thou any thing?

¹ Palmer, *Political and Comic Characters*, S. 50.

² Siehe Palmer, *Political and Comic Characters*, S. 59. Anderer Meinung ist dagegen Elmer Stoll, *Shakespeare Studies. Historical and Comparative in Method*, New York: Macmillan 1927, der den Geist im Sinne der Rachethematik als ‚reale‘, Rache fordernde Erscheinung sieht (siehe a. a. O., S. 187–190 u. 224–228).

Art thou some god, some angel, or some devil,
That mak'st my blood cold, and my hair to stare?
Speak to me what thou art.

GHOST

Thy evil spirit. (4.3.273–79)

Ähnlich argumentiert Stephen Greenblatt. Tatsache sei zwar, daß Brutus' Gefährten im Schlaf aufschreien, als der Geist erscheint, was darauf hindeuten könnte, daß er eine reale Erscheinung sei. Aber:

[T]he fact that they saw nothing—quite unlike the monstrous apparitions that were widely seen before the assassination—reinforces the odd sense not only that this haunting is for Brutus alone but also that it was somehow a part of him, his evil spirit.¹

Auch Leggatt weist, unter Bezugnahme auf Palmer, darauf hin, daß das Auftreten des Geistes mehr als in anderen elisabethanischen Geisterszenen als bewußtseinsinternes Ereignis gedeutet werden kann, und erinnert: „The spirit names itself in relation to the person it appears to; it does not call itself Caesar.“² Und auch Brutus nennt ihn nicht so. Er identifiziert diese Erscheinung erst später, im fünften Akt, als Caesars Geist. Das Auftreten des Geistes ist von größter Signifikanz. Es hat Kritiker dazu veranlaßt, in *Julius Caesar* eine Rachetragödie zu erblicken.³ Ob es allerdings, ähnlich wie in Shakespeares *Hamlet* oder in Kyds *The Spanish Tragedy*, einfach als das Erscheinen eines Rache fordernden Geistes interpretiert werden kann, ist jedoch fraglich. Gewiß, zunächst einmal kennzeichnet es den Moment der Anagnorisis bei Brutus.⁴ Bis zu diesem Zeitpunkt hat Brutus, obgleich er, wie er eingesteht, „krank an manchem Gram“⁵ ist („sick of many griefs“, 4.3.142), seine Schuld vor sich verleugnen können. Nun aber wird ihm klar, daß er von einem bösen Geist verfolgt wird, und es deutet sich ihm an, daß sein Scheitern unausweichlich sein wird. Sein Begriff von Ehre relativiert sich nach dieser Begegnung mit dem Geist. Kurz vor seinem Tod resümiert er:

My heart doth joy that yet in all my life
I found no man but he was true to me.
I shall have glory by this losing day
More than Octavius and Mark Antony
By this vile conquest shall attain unto (5.5.34–38)

Bedenkt man den Kontext von Brutus' bevorstehendem Selbstmord, so läßt sich in diesen Worten Ahnungslosigkeit über seine Schuld und übergroßes Vertrauen in den

¹ Stephen Jay Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2001, S. 183.

² Siehe Leggatt, *Political Drama*, S. 159.

³ Vgl. Rabkin, *Common Understanding*, S. 114–116.

⁴ Vgl. dagegen Simmons' fragliche Interpretation: „There is no moment of recognition for Brutus. The confusion grows and with it his disillusionment, but that disillusionment is with the world, not with his ideal.“ (Simmons, *Pagan World*, S. 107.)

⁵ Schlegelsche Übersetzung, 4.3.149.

eigenen moralischen Wert, wie es für ihn bezeichnend war und wie es Thomas auch hier noch empfindet,¹ nicht mehr feststellen. Brutus erkennt sich jetzt selbst: Im Gegensatz zu Caesar wurde *er* in seinem Leben nicht von einem Freund verraten. Und Brutus mag jetzt auch wissen, daß es sein römisches Verständnis von Ehre ist, welches ihn zum Mord an Caesar getrieben hat, daß ihm aber eben dieser Sachverhalt zu mehr Ehre gereicht als die skrupellose Politik des Octavius und des Mark Antony jenen beiden. Brutus' Worte sind schon auf seinen Selbstmord hin gesprochen, und indem er sich selbst richtet, ist seine Ehre zumindest teilweise wiederhergestellt. Seine letzten Worte bestätigen noch einmal deutlich, daß er Schuldgefühle hat und daß er seinen Tod als Vergeltung für den von Caesar auffaßt: „Caesar, now be still. / I killed not thee with half so good a will.“ (5.5.50–51) Insofern ist der Geist Caesars als Materialisation von Brutus' schuldigem Gewissen zu verstehen. Er gibt erst Ruhe, wenn die Tat gesühnt ist, was letztlich an das Genre der Rachetragödie erinnern mag.

Der Geist Caesars hat aber noch eine weitergehende Bedeutung. Er war es ja auch, gegen den Brutus erklärtermaßen zu Felde ziehen wollte: „O that we then could come by Caesar's spirit / And not dismember Caesar! [...]“ (2.1.168–169) Er hat sich aber, anders als Caesars Körper, als nicht besiegbare herausgestellt. Er beseelt diejenigen, die sich an Caesars Stelle gesetzt haben: die Männer des unseligen Triumvirats, Antony, Octavius und Lepidus, deren Willkür viele angesehenen Römer, darunter Cicero, zum Opfer gefallen sind. Es ist der Geist der Willkürherrschaft, die Macht und Gewissen trennt („disjoins / Remorse from power“, 2.1.18–19). Es ist aber auch der Geist der Ehrsucht, der keine verwandtschaftliche Bindung kennt, keine Freundschaft und kein Mitgefühl. Er verführt Lepidus in der berühmten *proscription scene* dazu, seinen Bruder, und Antony, seinen Neffen hinzuopfern. Wenn Caesars Geist Brutus in der Nacht im Feldlager erscheint und sich als dessen ‚böser Geist‘ bezeichnet, so ist das ein Indiz, daß auch Brutus von allem Anfang von ihm beseelt gewesen ist. Simmons muß diesbezüglich voll zugestimmt werden:

Shakespeare, with no authority in Plutarch, identifies the spirit of Caesar, the spirit that Brutus wanted to destroy, with Brutus himself. Those qualities in Caesar that had caused Brutus to kill him—the attempted isolation from humanity, the presumptuousness, the potentiality for evil—are in Brutus.²

Dieser Aspekt geriete leicht aus dem Blick, würde man das Drama *Julius Caesar* als herkömmliche Rachetragödie lesen.

4.3.6. Die Gegenfiguren – Antony und Octavius

Nicht nur die Verschwörerfiguren Brutus und Cassius sind ambig dargestellt, auch ihre Gegenfiguren Antony und Octavius zeichnen sich durch ambige Charakterisierung aus. Antony wird als Figur dabei voll entwickelt. Anders als Octavius tritt er gleich zu Beginn des Stücks auf. Er ist ein enger Vertrauter Caesars, der sich besonders gut auf die Kunst zu verstehen scheint, seinem Patron zu schmeicheln. Die von Caska berichtete Begebenheit des Krönungsangebots an Caesar geht im Shakespeare-Stück offenbar

¹ Siehe Thomas, *Roman Worlds*, S. 60.

² Simmons, *Pagan World*, S. 107.

ganz auf Antonys Betreiben zurück. Intrigant erscheint Antony im ersten Akt aber nicht. Er ist, wie Brutus bemerkt, von sportlicher Natur und zu Spielen aufgelegt („gamesome“, 1.2.29), und seine Einschätzung des Cassius ist ebenso kurzichtig wie gutmütig: „Fear him not, Caesar, he’s not dangerous. / He is a noble Roman and well given.“ (1.2.195–196) Trotz der Gefahr für sein Leben bezeugt Antony nach dem Attentat seine Loyalität zu Caesar, wobei er freilich Sicherheitsmaßnahmen ergreift. Er läßt die Einstellung der Verschwörer ihm gegenüber von einem Diener erkunden, der nicht nur Antonys Liebe zu Caesar, sondern auch zu Brutus zum Ausdruck bringen muß:

Thus, Brutus, did my master bid me kneel.
 Thus did Mark Antony bid me fall down,
 And being prostrate thus he bade me say:
 Brutus is noble, wise, valiant and honest.
 Caesar was mighty, bold, royal and loving.
 Say I love Brutus and I honour him.
 Say I feared Caesar, honoured him and loved him. (3.1.123–129)

Nachdem Antony sich durch den Diener von Brutus’ prinzipiellem Wohlwollen hat überzeugen können, ist es für ihn natürlich weniger gefährlich, Caesar zu preisen:

O mighty Caesar! Dost thou lie so low?
 Are all thy conquests, glories, triumphs, spoils,
 Shrunk to this little measure? Fare thee well.
 I know not, gentlemen, what you intend,
 Who else must be let blood, who else is rank.
 If I myself, there is no hour so fit
 As Caesar’s death’s hour, nor no instrument
 Of half that worth as those your swords, made rich
 With the most noble blood of all this world.
 I do beseech ye, if you bear me hard,
 Now whilst your purple hands do reek and smoke,
 Fulfil your pleasure. Live a thousand years,
 I shall not find myself so apt to die.
 No place shall please me so, no mean of death,
 As here by Caesar, and by you cut off,
 The choice and master spirits of this age. (3.1.148–163.)

In dieser ersten längeren Rede Antonys deutet sich aber schon seine Opposition gegen die Verschwörer an. Die rhetorischen Strategien, die später seine Forumsrede so erfolgreich machen werden, sind in dieser Passage schon angelegt, wenngleich seine Ironie („gentlemen“, „you [...] choice and master spirits of this age“) hier auch noch nicht so beißend ausfällt. Seine Sprache ist von großer Eindringlichkeit und die Bilder, die Antony verwendet (z. B. das der vom noblen Blut Caesars reich gemachten Schwerter oder das der blutrauchenden Hände), haben hohe, poetische Ausdruckskraft. Deutlichere Ironie äußert sich in der folgenden Rede Antonys. Er sagt zu den Verschwörern: „I doubt not of your wisdom. / Let each man render me his bloody hand.“ (3.1.183–184) Eine unverkennbare Anklage ist es schließlich, wenn er Caesar in komplexem Wortspiel als Jagdwild grausamer Jäger und als Herz der Welt bezeichnet:

[...] Here wast thou bayed, brave hart.
 Here didst thou fall. And here thy hunters stand
 Signed in thy spoil and crimsoned in thy lethe.
 O world, thou wast the forest to this hart,
 And this indeed, O world, the heart of thee.
 How like a deer, stricken by many princes,
 Dost thou lie here? (3.1.205–210)

Dabei ist nicht nur die Homophonie von „hart“ und „heart“ rhetorisch wirksam. Die Tatsache, daß „forest“ sowohl als Substantiv in der Bedeutung von ‚Wald‘ als auch als Superlativ im Sinne von ‚das Erste‘ gelesen werden kann, stellt einen Fall von mikrostruktureller Ambiguität dar, welcher zur Folge hat, daß Caesar nicht nur als Opfer erscheint, sondern auch als ehrenvollster aller Römer, dem zu allererst das Gemeinwohl am Herzen lag. Während die erste Lesart mit der Jagdwildmetapher korrespondiert, erlangt das Bild von Caesar als dem Herzen der Welt durch die zweite Lesart eine besondere Signifikanz. Synthetisiert werden die beiden Interpretationen in den letzten beiden Versen, indem Antony für ‚Wild‘ das Synonym „deer“ wählt und Caesar, dem das Wohl des Landes das Erste im Leben war, als Jagdbeute von Prinzen, der Ersten des Landes, bezeichnet. Das ist kaum verhohlener Sarkasmus, was Cassius wohl bemerkt, wenn er mahnend ruft: „Mark Antony—“ (3.1.211).

Antony verhält sich den Cäsarenmördern gegenüber also alles andere als unterwürfig. Allerdings erweist er sich hier schon als geschickt lavierender Taktiker, der die Situation genau analysiert und unausweichlich scheinende Gefahren bannt, indem er sie konkret benennt:

My credit now stands on such slippery ground
 That one of two bad ways you must conceit me,
 Either a coward or a flatterer. (3.1.191–193)

Die für Antony typische rhetorische Strategie der Simulation und Dissimulation offenbart sich, als Cassius ihn fragt, ob er nun mit ihnen sei: „Therefore I took your hands, but was indeed / Swayed from the point by looking down on Caesar.“ (3.1.218–219) Hier wird Affekt simuliert, wo eine klare rhetorische Absicht vorliegt. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß Antony Gefühle grundsätzlich nur vortäuscht. Vielmehr scheint es zunächst seine Emotionalität zu sein, die ihn zur Opposition gegen die Attentäter treibt. Wäre er kalt und berechnend, würde ihn wohl kaum etwas daran hindern, Cassius’ Angebot anzunehmen und gemeinsame Sache mit den Verschwörern zu machen: „Your voice shall be as strong as any man’s / In the disposing of new dignities.“ (3.1.177–178) Anders als Brutus kann er aber seine freundschaftliche Verbundenheit mit Caesar nicht um einer politischen Entscheidung willen verdrängen. Seine tiefe Erschütterung kommt zum Ausdruck, nachdem die Attentäter die Bühne verlassen haben und er allein mit Caesars Leichnam zurückbleibt. Sein Monolog gehört zu den bewegendsten Passagen im ganzen Drama und ist es wert, hier in seiner Gänze angeführt zu werden:

O pardon me, thou bleeding piece of earth,
 That I am meek and gentle with these butchers.
 Thou art the ruins of the noblest man

That ever lived in the tide of times.
 Woe to the hand that shed this costly blood.
 Over thy wounds now do I prophesy
 (Which like dumb mouths do ope their ruby lips
 To beg the voice and utterance of my tongue)
 A curse shall light upon the limbs of men:
 Domestic fury and fierce civil strife
 Shall cumber all the parts of Italy:
 Blood and destruction shall be so in use,
 And dreadful objects so familiar,
 That mothers shall but smile when they behold
 Their infants quartered with the hands of war:
 All pity choked with custom of fell deeds,
 And Caesar's spirit, ranging for revenge,
 With Ate by his side come hot from hell,
 Shall in these confines, with a monarch's voice,
 Cry havoc and let slip the dogs of war,
 That this foul deed shall smell above the earth
 With carrion men, groaning for burial. (3.1.254–275)

Sicherlich hat diese Rede die Funktion, die Dramatik des Mordes an Caesar zu steigern. Nicht umsonst läßt Shakespeare Antony hier jenes Bild von den Schlächtern aufnehmen, daß Brutus im zweiten Akt selbst verwendet hat: „Let us be sacrificers but not butchers, Caius.“ (2.1.165) Dadurch erlangt die Rede, die in ihrer Evokation grauenerregender Bilder an jene von Henry V vor Harfleur erinnert, über die Figurenperspektive hinaus eine die Verschwörer inkriminierende Wirkung. Sie hat jedoch auch figurencharakterisierende Funktion. Gerade die Übermäßigkeit in der Darstellung der Kriegsgreuel deutet auf einen hohen Grad der Emotionalisierung hin. Antony wird hier in echtem, glaubhaftem Affekt gezeigt, in dem sich Liebe zu Caesar, Trauer über seinen Tod, Haß auf seine Mörder und allgemeine Zerstörungswut mischen.¹ Diese Gefühle treiben ihn zum Handeln an und er nimmt Kontakt zu Octavius auf. Daß er authentisch empfindet, beweist auch die Begegnung mit Octavius' Diener, der beim Anblick von Caesars Leiche erschüttert ist. Antony sagt:

Thy heart is big: get thee apart and weep.
 Passion, I see, is catching, for mine eyes,
 Seeing those beads of sorrow stand in thine,
 Begin to water. [...] (3.1.282–285)

Rabkin bezeichnet Mark Antonys Rachemonolog als Wendepunkt im Stück. Antony würde hier die Rachethematik des Stücks einleiten, die es zur *tragedy of revenge* und ihn selbst zum Rächer für den Cäsarenmord mache. Die innere Dynamik der Rächerrolle lasse den rächenden Helden Antony jedoch notwendig zum Schurken werden.²

¹ Vgl. hierzu auch J. M. Gregson, *Public and Private Man in Shakespeare*, London, Canberra: Croom Helm; Totowa, N. J.: Barnes & Noble 1983, bes. S. 212–215. Gregson bezeichnet Antony (nicht vollends überzeugend) als die einzige Figur in diesem Stück, die private Emotionen mit öffentlichem Handeln verbinde und die zumindest zeitweise als harmonische Persönlichkeit erscheine.

² Siehe Rabkin, *Common Understanding*, S. 115.

Wenngleich dem Stück Unrecht getan ist, wenn so mechanistisch gedacht wird, gewinnt Antonys Handeln im weiteren Verlauf des Dramas doch tatsächlich eine Eigen-
dynamik. Nachdem er das Volk in seiner Forumsrede zum Tumult angestachelt hat, konstatiert er: „Now let it work. Mischief, thou art afoot: / Take thou what course thou wilt.“ (3.2.251–252) In der äußerst wirkungsvollen, rhetorisch durchkonstruierten Ansprache selbst erscheint er als berechnender, dissimulierender Redner. Er setzt nicht nur sehr bewußt auf die Gefühle seiner Zuhörer, er thematisiert um der persuasiven Wirkung willen auch seine eigene Gefühlslage:

[...] Bear with me.
My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me. (3.2.106–108)

Man mag durchaus glauben, daß Antony sich selbst von der Macht seiner Worte mitreißen läßt. Immer hat er aber die Reaktionen der Masse im Blick, und er paßt seine Redestrategien kontinuierlich den Erfordernissen an. Dadurch erlangt er eine manipulative Macht über die Zuhörer, die ihresgleichen sucht. Selbst als Zuschauer, als der man sich ja wegen des im Vergleich zum Bühnenpublikum höheren Informationsstandes in einer Position der Distanz zum Geschehen befindet, kann man sich der Wirkung von Antonys Rede nicht entziehen. Zumindest kommt man nicht umhin, seine meisterliche Beherrschung der Rhetorik zu bewundern. Sein Redestil ist von Anspielungen und Ironien geprägt, die er durch ostentative Verleugnung seiner Redeintention, direkten und indirekten Hörerappell und nicht zuletzt subtiles Wortspiel erzielt:

I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.
You all did love him once, not without cause:
What cause withholds you then to mourn for him?
O judgement, thou art fled to brutish beasts
And men have lost their reason. [...] (3.2.101–106)

Antonys Beteuerungen, er wolle Caesar nicht preisen und die Attentäter nicht verurteilen, ziehen sich durch seine ganze Rede und sind in ihrem Verlauf immer deutlicher als ironisch und schließlich als offen sarkastisch zu verstehen. Ebenso verhält es sich mit dem refrainartig wiederholten Verweisen auf die Ehrenhaftigkeit des Brutus und seiner Genossen. Die Verwendung des Adjektivs „brutish“ im angeführten Beispiel muß in diesem Zusammenhang als paronomastische Verknüpfung mit Brutus' Namen empfunden werden und tut ein übriges, Brutus anzuprangern. Daß Antony hier die Vernunft der Zuhörer zur Sprache bringt, ist besonders delikater, weil es eben gerade ihre Ratio ist, die er mit seiner Rede einschläfern will. Hingegen versteht er es, die Emotionen der Masse immer weiter anzuheizen, bis es schließlich zum Mord und Brandschatzung nach sich ziehenden Gefühlsausbruch kommt. Damit befindet er sich im auffälligen Gegensatz zu Brutus, der in seiner sehr kurz gehaltenen Rede auf dem Forum in rational wirkender Prosa spricht – obgleich freilich auch er seine Liebe zu Caesar beteuert und an die (republikanischen) Gefühle der Plebs appelliert.¹

¹ Eine ausführliche rhetorische Analyse der beiden Forumsreden findet sich in Müllers Studie *Die politische Rede bei Shakespeare*, S. 118–151. Zu Antonys Rede siehe auch Anthony Gilbert, „Tech-

So eindrücklich Antonys Forumsrede auch ist, er diskreditiert sich mit ihr beim Publikum. Dabei ist die Tatsache seines Redeerfolgs, die immerhin zum Fememord an dem am Attentat gänzlich unbeteiligten Dichter Cinna führt, eventuell sogar weniger ausschlaggebend, als eben das große rhetorische Geschick, das Antony beweist und das dem Zuschauer auch Bewunderung abnötigt. Perfide wirkt aber die Strategie der Verstellung, die Antony so meisterhaft beherrscht. Er sagt:

I come not, friends, to steal away your hearts.
 I am no orator, as Brutus is,
 But, as you know me all, a plain blunt man
 That love my friend, and that they know full well
 That gave me public leave to speak of him.
 For I have neither wit, nor words, nor worth,
 Action, nor utterance, nor the power of speech
 To stir men's blood. I only speak right on:
 I tell you that which you yourselves do know,
 Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,
 And bid them speak for me. But were I Brutus,
 And Brutus Antony, there were an Antony
 Would ruffle up your spirits and put a tongue
 In every wound of Caesar that should move
 The stones of Rome to rise and mutiny. (3.2.209–223)

Diese Zeilen, die mit dem Bild von Caesars Wunden als stumm anklagenden Mündern vielleicht die poetischsten im ganzen Stück darstellen, schüren gleichzeitig auch erhebliche Zweifel an Antonys moralischer Integrität. Indem sich der Zuschauer bewußt wird, daß der Redner mit seinen anrührenden Worten eben das bezweckt, was er verleugnet, nämlich seinen Zuhörern ‚die Herzen zu stehlen‘, verliert Antony an Sympathie. Er erscheint unehrlich und berechnend, und es entsteht Skepsis hinsichtlich der Echtheit seiner Gefühle für Caesar. Dieser Effekt ist sorgsam angelegt in der Art und Weise, in der Shakespeare Antony hier sprechen läßt. Die deutliche Diskrepanz zwischen bekundeter und tatsächlicher Redeabsicht sowie zwischen sich abzeichnendem Redeerfolg und Antonys Selbststilisierung zum unbedarften Redner bewirken, daß der Zuschauer auf die formalen Aspekte von Antonys Rede, auf seine rhetorische Strategie aufmerksam wird. Damit unterscheidet er sich von den Zuhörern auf der Bühne, die Antony für einen arglosen Menschen, Brutus hingegen für einen durchtriebenen und skrupellosen Redner halten sollen und denen die Durchformtheit seiner Ansprache gänzlich verborgen bleibt. Die Forumsrede wird so über die mimetische Darstellung hinaus zur Demonstration der Macht und der Gefährlichkeit der Rhetorik.¹ Es drängt sich ein Vergleich mit der berühmten Werbeszene zwischen Gloucester und Lady Anne über der Leiche von King Henry VI in *Richard III* auf, wo es ebenfalls nicht so sehr um die glaubhafte Darstellung einer Persuasion als vielmehr um den Entwurf eines erschreckenden Bildes vom Mißbrauch der Rhetorik geht (vgl. *Richard III*, 1.2).

niques of Persuasion in *Julius Caesar* and *Othello*“, in: *Neophilologus* 81, 1997, S. 309–323, hier S. 309–315; und Jakobson, „Linguistics and Poetics“, S. 375–376.

¹ Zum Thematisch-Werden der Rhetorik in dieser Rede siehe auch Müller, *Politische Rede*, S. 137.

Im Rückblick erscheint nun auch Antonys Rachemonolog, der vordem noch als Ausdruck von Verzweiflung und Zorn gegolten haben mochte, in anderem Licht. Man möchte Traversi zustimmen, der im Hinblick auf diesen Monolog sehr klarsichtig diagnostiziert:

This conclusion to the first open revelation of his [Antony's] pent-up feelings carries with it an estimate of Antony's limitations as a moral being. His rhetoric pays itself with its own expression, represents emotional irresponsibility in one who can also calculate and use his oratorical gifts to ends deliberately and cunningly conceived. The vision of chaos, far from appalling Antony, finally attracts him, answers to a necessity of his nature [...].¹

Der negative Eindruck von Antony wird zu Beginn des vierten Aktes in der Proskriptionsszene bestätigt und intensiviert. Antony agiert hier als kalt berechnender Machtpolitiker, dem weder der letzte Wille seines Freundes Caesar noch seine eigenen familiären Bindungen etwas bedeuten. Er strebt kaum verhohlen die Alleinherrschaft an. Zu Octavius, den er für jung und unerfahren und deshalb für leicht zu beeinflussen hält, äußert er abfällige Worte über Lepidus:

This is a slight unmeritable man,
Meet to be sent on errands: is it fit,
The threefold world divided, he should stand
One of the three to share it? (4.1.12–15)

Antony benutzt Lepidus lediglich:

And though we lay our honours on this man
To ease ourselves of diverse slanderous loads,
He shall but bear them as the ass bears gold,
To groan and sweat under the business,
Either led or driven, as we point the way:
And having bought our treasure where we will,
Then take we down his load and turn him off,
Like to the empty ass, to shake his ears
An graze in the commons (4.1.19–27)

Nichts deutet darauf hin, daß Antony sich Octavius gegenüber anders zu verhalten denkt. Der seinerseits, obzwar als Figur kaum ausgeführt, erscheint hier als moralisch halbwegs integere Persönlichkeit: Octavius verwendet sich für Lepidus und nennt ihn einen „geprüfte[n], wackre[n] Krieger“² („a tried and valiant soldier“, 4.1.28). Antony gegenüber verhält er sich im Hinblick auf dessen Verunglimpfung des Lepidus zurückhaltend vorwurfsvoll, und er scheint sich der moralischen Fragwürdigkeit der Proskription immerhin bewußt zu sein: „[...] our black sentence and proscription.“ (4.1.17) Später allerdings läßt sich auch bei ihm ein rücksichtsloser Wille zur Macht und ein Hang zur Tyrannei erahnen, als er mit Antony über die Modalitäten der Heerführung aneinandergerät:

¹ Traversi, *Roman Plays*, S. 51.

² Schlegelsche Übersetzung, 4.1.31.

ANTONY

Octavius, lead your battle softly on,
Upon the left hand of the even field.

OCTAVIUS

Upon the right hand I. Keep thou the left.

ANTONY

Why do you cross me in this exigent?

OCTAVIUS

I do not cross you: but I will do so. (5.1.16–20)

In der Schlußszene des Dramas erweisen sich Antony und Octavius entgegen ihrer negativen Charakterisierung in den vorangegangenen Szenen als noble Römer. Octavius bekundet, Brutus' Gefolgsleute in Dienst nehmen zu wollen, und Antony preist Brutus nicht nur als den Ehrenhaftesten unter den Verschwörern, sondern auch als guten Menschen:

His life was gentle, and the elements
So mixed in him that nature might stand up
And say to all the world, 'This was a man!' (5.5.73–75)

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, muß freilich dieser Lobpreis des toten Brutus am Ende des Dramas als ein die Figurenrede transzendierendes Elogium betrachtet werden. Die den vordem entstandenen negativen Eindruck relativierende Darstellung des Antony und des Octavius in dieser Szene ist darüber hinaus schon im Genre angelegt. Die am Beginn der Tragödie gestörte Ordnung stellt sich am Ende zumindest formal neu ein, so daß sich eine geschlossene Handlung ergibt. Gleichwohl trägt die Schlußszene zur ambigen Charakterisierung der beiden Figuren bei. Wie Brutus und Cassius sind auch Antony und Octavius zwiespältige Figuren, die weder als positive noch als negative Gegenentwürfe zu den beiden Verschwörern gelten können. Es wohnen ihnen vielmehr beide Elemente inne. Da der Charakter einer Figur im Drama „als die Summe der Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Figuren des Textes“¹ aufzufassen ist, wird dadurch die ambige Charakterisierung der Verschwörerfiguren unterstützt.

4.3.7. Romanitas und Stoizismus

Es hat sich erwiesen, daß Caesar in mehrfacher Hinsicht als ein Opfer betrachtet werden kann: als Opfer einer bestimmten politischen Entwicklung und als Opfer von römischen Tugendvorstellungen, in denen sowohl er selbst als auch seine Attentäter befangenen sind. Ähnliches läßt sich auch über Brutus sagen. Er scheitert, weil er ein ehrenhafter Römer sein will. Die Negation des privaten, emotionalen Selbst, das Streben nach Beständigkeit und das Verlangen nach Ehre sind in Shakespeares Rom Imperative der individuellen Selbstdefinition. Es sind Faktoren, die paradoxerweise das Aufkommen des Cäsarismus ebenso begünstigen wie die Auflehnung dagegen. Der Grund dafür ist die Tatsache, daß das gesamte römische Wertesystem auf Öffentlichkeit ausgerichtet ist. Das Konzept ‚Ehre‘ rangiert an oberster Stelle, noble Römer werden mit Marmorstatuen gewürdigt; als ehrenhaft wird angesehen, wer sich für öffentli-

¹ Pfister, *Drama*, S. 224.

che Belange einsetzt; öffentliche Ämter sind Ehrenämter („dignities“, 3.1.178): Zeichen von Ehre und Preis für ehrenhaftes Verhalten. Der Ruf aus der Volkmenge: „Let him be Caesar.“ (3.2.51) als Reaktion auf Brutus' Selbsterklärung in seiner Forumsrede ist mithin weniger als dramatisches Mittel zu verstehen, das eine ironische Desavouierung der Figur bewirkt; dieser Ruf ist das notwendige Resultat römischen Wertdenkens und zeigt gleichzeitig die Paradoxien darin auf: Der Cäsarenmörder hat es durch seine ehrenhafte Tat verdient, Cäsar zu sein. Der Ort des römischen Selbst ist die Öffentlichkeit: „For the eye sees not itself / But by reflection, by some other thing“. Die Konstitution des Individuums im Spiegel der öffentlichen Meinung unterstützt und erfordert jenes *self-fashioning*, jene Selbststilisierung, jenes Rollenspiel, dessen Zeuge der Zuschauer im Stück immer wieder wird. Die Figuren im Stück inszenieren sich als ehrenhafte Römer, und was einen Römer vor allem auszeichnet, ist stoische Beständigkeit (*constancy*).

Miles weist in seiner umfassenden Studie zum Konzept des Stoizismus bei Shakespeare darauf hin, daß in den Römerdramen zwei verschiedene stoische Denktraditionen zusammentreffen, die ciceronianische und die senecaische. Während in der einen Tradition stoische Tugend als Dekorum verstanden wird, als das Ausagieren einer der menschlichen Natur, dem persönlichen Charakter und dem sozialen Stand angemessenen, gleichbleibenden Rolle („constancy“ im Sinne von „consistency“), wird sie in der anderen Tradition als charakterliche Stärke und Beständigkeit, als eine von Leidenschaften unberührte, unveränderliche Geisteshaltung, als eine vom Lauf der Welt unbeeinflusste Gleichmäßigkeit des individuellen Seins definiert („constancy“ im Sinne von „heroic steadfastness“).¹ In dem einen Verständnis richtet sich das Streben nach stoischer Tugend also eher auf das Eingebundensein in der sozialen Gemeinschaft; in dem anderen auf individuelle Autonomie, so daß sich Konfliktpotential zwischen den beiden ergibt:

Ciceronian decorum is a moderate, social virtue, that of a good citizen who fulfils with consistency and temperance his proper role in society. Senecan constancy is the virtue of a heroic individual who stands alone like “a Colossus” [...], is primarily concerned with his own self-sufficiency and self-perfection, and aspires to the nature of a god. There is obviously a potential conflict between the two.²

In Shakespeares Rom bedingt das eine das andere. Die auf öffentlicher Ehre basierende Gesellschaft veranlaßt das nach Identität verlangende Individuum, sich entsprechend der sozialen Wertvorgabe der *constancy* als Charaktergröße von gottähnlicher Statur zu inszenieren. Solange ciceronianisches Dekorum mit Selbsterkenntnis, also Erkenntnis der prinzipiellen Fehlbarkeit der menschlichen Natur („And men are flesh and blood, and apprehensive“), einhergeht, mag ein gesundes Äquilibrium zwischen sozialen Erfordernissen und individuellem Streben herrschen. Allerdings ist in der römischen Ehrsgesellschaft das dieses Gleichgewicht potentiell störende Element bereits enthalten. Je mehr nämlich eine Persönlichkeit zu Ehre disponiert ist, als je ehrenhafter sie sich selbst versteht, desto mehr Ehre wird ihr zuteil. Diese Ehrbezeugungen wirken

¹ Siehe Miles, *Constant Romans*, S. 13 u. 93.

² Miles, *Constant Romans*, S. 14.

ihrerseits auf das Selbstbild der Person zurück und verstärken ihren Glauben an die eigene stoische Tugend bis über die Grenzen der Selbsttäuschung hinaus. In dem Maße, in dem sich das individuelle Selbstbild von der Realität dissoziiert, steigt aber auch die Gefahr, daß sich das Individuum von einem der Gesellschaft nützlichen Rollenverhalten entfernt: Seine Stilisierung zum gottähnlichen Heros hat keinen Gegenwert in der politischen Realität; sie ist zunehmend eigennütziges, egozentrisches Schauspiel:

In Shakespeare's Rome, [...] a society governed by opinion, decorum tends to become divorced from self-knowledge on which Cicero insisted, while even Senecan constancy can become a matter of acting a part.¹

Stoische Tugend im Rom des *Julius Caesar* bedeutet sicherlich *nosce te ipsum*, ‚know thyself‘,² es bedeutet jedoch auch die Negation des Gefühlsmäßigen, die Abtötung des Fleisches, es bedeutet statuenhafte Unbewegbarkeit und Unbewegtheit. Für einen Menschen bedeutet es, übermenschlich – unmenschlich – zu sein.³ Auch deshalb gilt: „Stoicism is a form of acting“⁴, wobei die Schauspieler, je eifriger und ehrlicher sie sich um die Verwirklichung ihrer Ideale bemühen, einem um so größeren Hang zum Selbstbetrug verfallen.

Die gesellschaftlich sanktionierte Stilisierung des römischen Bürgers zum individuellen Heros suggeriert Unfehlbarkeit, wo Fehlbarkeit herrscht. Darüber hinaus impliziert sie schon von sich aus Machtanhäufung und, in ihrer Hybris, Machtmißbrauch. Insofern ist die Behauptung haltlos, daß Caesar der Garant der öffentlichen Ordnung sei und daß seine Ermordung erst das Chaos über die römische Gesellschaft bringe.⁵ Die römische Ordnung ist in dem Moment gestört, wo Caesar sich zur Alleinherrschaft aufschwingt. Jedoch nicht nur Caesar allein, alle Hauptfiguren in Shakespeares Drama inszenieren ihr Römertum. Allerdings tun sie das mit unterschiedlichen Interessen, mit unterschiedlichem Engagement und mit unterschiedlichen Graden der Selbsttäuschung. Am erfolgreichsten, so beobachtet Miles, sind ironischerweise jene Figuren, denen die Histrionik ihrer Selbstdarstellung am bewußtesten ist und die ihre Rolle leicht den jeweiligen Erfordernissen der Situation anpassen können. Miles verweist auf die auffallend ähnlich lautenden Formulierungen des ‚frühen‘ Cassius („If I were Brutus now, and he were Cassius“, 1.2.313) und des Antony („[...] But were I Brutus, / And Brutus Antony [...]“, 3.2.219–220).⁶ Diese beiden spielen nicht nur mit der Möglichkeit alternativer Rollen, sie verletzen natürlich, indem sie sich verstellen, auch das Konzept stoischer Seins-Konstanz und führen ihren Anspruch darauf *ad absurdum*.

¹ Miles, *Constant Romans*, S. 17.

² Vgl. hierzu auch Simmons, *Pagan Worlds*, S. 95–99.

³ Vgl. hierzu Miles, *Constant Romans*, bes. S. 45–46. Weiterhin Marvin L. Vawter: „‘Division ’Tween Our Souls’: Shakespeare's Stoic Brutus“, in: *Shakespeare Studies* 7, 1974, S. 173–195.

⁴ Kaufmann/Ronan, „Shakespeare's *Julius Caesar*“, S. 20.

⁵ So Phillips, *State*, S. 184. Dieser Gedanke ist auch implizit bei Simmons; vgl. *Shakespeare's Pagan World*, S. 86.

⁶ Siehe Miles, *Constant Romans*, S. 143.

Anders ist das bei Brutus, der mit seiner Rolle gleichsam verschmilzt, der seine Rolle *ist*: Er rechtfertigt sein Handeln vor der Öffentlichkeit in seiner Forumsrede auf die gleiche Weise, wie er es im Garten-Soliloquium vor sich selbst erklärt.¹

In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, daß Plutarchs Brutus als Platoniker, und nicht als Stoiker bezeichnet wird.² In der Kritik ist deshalb die Relevanz von Vorstellungen über stoische Tugenden für das Stück bezweifelt worden. Besonders im Hinblick auf die Problematik des Selbstmords, den Stoiker wie Cato befürworteten und Platoniker verurteilten, wurde argumentiert, daß auch Shakespeares Brutus kein Stoiker sein könne, da ja auch er den Suizid immer als feige und niedrig („cowardly and vile“, 5.1.103) abgelehnt habe.³ Wie Miles überzeugend nachweist, führen solche Diskussionen jedoch vom Eigentlichen weg. Wenngleich Shakespeares Konzept der *romanitas* sicherlich nicht mit dem der stoischen Philosophie im allgemeinen gleichgesetzt werden dürfe, seien die Wertvorstellungen in Shakespeares Rom doch ganz wesentlich von der Tugend der Beständigkeit beherrscht. Es wäre übertrieben puristisch („excessively purist“), diese Tugend nicht stoisch nennen zu wollen, zumal Shakespeares Publikum sie ohnehin als solche identifiziert habe.⁴ Auch sind Brutus' Überlegungen zum Selbstmord im fünften Akt ja als ein Abwägen zu verstehen, in welchem Handeln sich mehr Beständigkeit manifestieren würde. Sich dem Gegner nicht zu ergeben, sondern sich lieber umzubringen, hält Brutus offensichtlich für ehrenhafter:

No, Cassius, no: think not, thou noble Roman,
That ever Brutus will go bound to Rome.
He bears too great a mind. [...] (5.1.110–112)

Der Zuschauer mag die Tatsache, daß Brutus hier seine frühere Auffassung zum Suizid revidiert, natürlich leicht als ironisch empfinden, da dessen immer wieder bekundetes Verständnis von Ehre und charakterlicher *constancy* Kompromißbereitschaft eigentlich ausschließt. Brutus selbst aber ist in dem Glauben befangen, sich in dieser Meinungsänderung als wahrhaft beständig zu erweisen.

Brutus ist, wenngleich in Hybris und Selbsttäuschungen verstrickt, ein Mann, der sich in gewisser Weise treu bleibt. Mit einiger Berechtigung also bezeichnet z. B. Matthew Proser Brutus als den ehrenhaftesten und moralisch integersten der Römer („the most honorable, the most morally conscious“).⁵ Aber auch bei Caesar selbst, der als Figur freilich weniger Innenschau zuläßt, kann man dieses Bestreben nach Seins-Identität feststellen. Wie Brutus versucht er sich im Privaten so zu geben, wie er sich in der Öffentlichkeit inszeniert. Daß sowohl bei Caesar als auch bei Brutus Selbstbild und

¹ Vgl. hierzu James C. Bulman, *The Heroic Idiom of Shakespearean Tragedy*, Newark: University of Delaware Press; London, Toronto: Associated University Presses 1985, S. 59.

² Siehe *Plutarch's Lives*, S. 90.

³ Vgl. J. C. Maxwell, „Brutus's Philosophy“, in: *Notes and Queries* 215, 1970, S. 128.

⁴ Siehe Miles, *Constant Romans*, S. 125–127. Zur konzeptuellen Verschmelzung von Stoisch-Sein und Römisch-Sein in der Renaissance siehe auch Ch. u. M. Martindale, *Uses of Antiquity*, S. 165–166.

⁵ Matthew N. Proser, *The Heroic Image in Five Shakespearean Tragedies*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1965, S. 22.

Wirklichkeit dennoch auseinanderklaffen, ist implizit im römischen Ehrkonzept und in der inhumanen Natur des Stoizismus. Miola z. B. weist darauf hin, daß beide Figuren vom Ideal stoischer Beständigkeit abweichen:

Both men show concern about their earthly situation, both vacillate at crucial times, both seek fame and reputation. The ironic disparity between the characters' self-image and reality suggests the difficulty of making disinterested moral judgements, of distinguishing between base desires and noble aspirations in oneself and in others.¹

Besonders deutlich wird die Diskrepanz zwischen stoischer Selbstinszenierung und menschlicher Fehlbarkeit jedoch am Beispiel der Portia. Wenn im Hinblick auf stoische Tugend neben Caesar eine Figur an Brutus heranreicht, dann ist gewiß sie es: Wie ihr Ehemann strebt Portia nach *romanitas*. Ihr Protest, daß sie als Ehefrau von Brutus ein Recht habe, von dessen Sorgen zu wissen und in dessen Pläne eingeweiht zu werden, mag zwar zunächst danach aussehen, daß sie Brutus an sein *privates* Selbst und an seine familiären Verpflichtungen erinnern will. Miola merkt hierzu an:

Asserting that she should not reside in the suburbs of Brutus's affection, Portia articulates the thematic conflict between Brutus's private and public worlds. She envisions the marital bed (and by implication the hearth, home, and family) as a kind of city no less important than Rome. Reminding Brutus that the vow of marriage "did incorporate" and make them one [...], she directly opposes their union to the conspiratorial incorporation and insists upon the priority of the former. Brutus's Roman soul must choose between the two bodies.²

Wie sich aber zeigt, ist Portia – anders als Caesars Frau Calphurnia – wenig an privatem Glück, am ‚alternativen Modell Familie‘, interessiert. Vielmehr besteht sie darauf, daß die ‚Einheit des Fleisches‘ („your self, your half“, 2.1.273), die ihre Ehe mit Brutus bedeutet, sie ihrer als schmerzhaft empfundenen weiblichen Schwäche enthebt. Auf diese Schwäche spielt ja auch Brutus an, als Portia auf der Bühne erscheint:

Portia, what mean you? Wherefore rise you now?
It is not for your health thus to commit
Your weak condition to the raw cold morning. (2.1.233–235)

Portia antwortet darauf lakonisch: „Nor for yours neither. [...]“ (2.1.236), was physische Gleichheit zwischen ihnen suggeriert. Sie leugnet, das räumt auch Miola ein, ihr Geschlecht, bzw. ihr geschlechtsbedingtes Ausgenommensein von mannhafter, römischer Tugend. Zudem beruft sie sich auf ihre Abstammung und beweist ihre stoische Gelassenheit, indem sie sich eine Wunde im Oberschenkel zufügt³:

I grant I am a woman: but withal
A woman that Lord Brutus took to wife.

¹ Miola, *Shakespeare's Rome*, S. 99–10.

² Miola, *Shakespeare's Rome*, S. 94.

³ Auf die sexuelle und symbolische Signifikanz dieser Wunde ist in der Forschung mehrfach hingewiesen worden. Siehe z. B. Coppélia Kahn, *Roman Shakespeare. Warriors, Wounds, and Women*, London, New York: Routledge 1997, S. 101. Ferner Miola, *Shakespeare's Rome*, S. 94, oder Leggatt, *Political Drama*, S. 148.

I grant I am a woman: but withal
 A woman well reputed, Cato's daughter.
 Think you I am no stronger than my sex
 Being so fathered and so husbanded?
 Tell me your counsels. I will not disclose 'em.
 I have made strong proof of my constancy,
 Giving myself a voluntary wound,
 Here in the thigh. Can I bear that with patience
 And not my husband's secrets? (2.1.291–301)

Dennoch bleibt Portia ‚Frau‘, und das heißt hier: Mensch. In der Szene 2.4 ist sie voller Angst um Brutus und das Gelingen des Attentats. In ihrer Verwirrung schickt sie den Diener Lucius zum Kapitol, kann ihm aber, da sie ja Verschwiegenheit geschworen hat, nicht sagen, was er dort soll. Sie klagt:

O constancy, be strong upon my side:
 Set a huge mountain 'tween my heart and tongue.
 I have a man's mind, but a woman's might.
 How hard it is for women to keep counsel. (2.4.6–9)

Schließlich gewinnen Konfusion und körperliche Schwäche die Oberhand, und sie fällt fast in Ohnmacht: „[...] O, I grow faint“ (2.4.44). Portia erweist sich der Rolle, die sie spielen will, nicht gewachsen, weil diese Rolle Übermenschlichkeit von ihr verlangt. Und auch in den Umständen ihres Todes („by strange manner“, 4.3.187) zeigt sich, daß kalte, stoische Selbstbeherrschung ihrer Natur nicht entspricht. Brutus berichtet Cassius auf dessen Frage, woran Portia gestorben sei:

Impatience of my absence,
 And grief that young Octavius with Mark Antony
 Have made themselves so strong—for with her death
 That tidings came—with this she fell distract,
 And, her attendants absent, swallowed fire. (4.3.150–154)

In ihrer Emotionalität offenbart sich Portias menschlichen Schwäche, und obgleich sie sich im Streben nach Transzendenz dieser Schwäche im römischen Rollenspiel versucht – entsprechend Brutus' Worten an die Mitverschwörer: „But bear it as our Roman actors do / With untired spirits and formal constancy.“ (2.1.225–226) – kann sie im Gegensatz zu Brutus ihre menschliche Natur nicht sehr erfolgreich unter der Maske des Schauspielers verstecken. Gerade das läßt Portia jedoch von einer menschlichen Größe erscheinen, die im Stück ihresgleichen sucht.

Am eindrücklichsten stellt sich der römische Hang zum Rollenspiel vielleicht in eben jener Episode im vierten Akt dar, da der Zuschauer von Portias Ende erfährt. Weil ihr Tod zweimal erwähnt wird, einmal von Brutus selbst und ein weiteres von Messala, der auch über die Proskription in Rom und die Ermordung Ciceros berichtet, wird diese Textstelle in der Forschung gewöhnlich als korrupt bezeichnet. Auf Messalas Nachricht reagiert Brutus, als wüßte er noch nichts vom Tod seiner Ehefrau:

MESSALA
 [...]
 Had you your letters from your wife, my lord?

BRUTUS

No, Messala.

MESSALA

Nor nothing in your letters writ of her?

BRUTUS

Nothing, Messala.

MESSALA That methinks strange.

BRUTUS

Why ask you? Hear you aught of her in yours?

MESSALA

No, my lord.

BRUTUS

Now, as you are a Roman, tell me true.

MESSALA

Then like a Roman bear the truth I tell,
For certain she is dead, and by strange manner.

BRUTUS

Why, farewell, Portia: we must die, Messala:
With mediating that she must die once
I have the patience to endure it now.

MESSALA

Even so great men great losses should endure.

CASSIUS

I have as much of this art as you,
But yet my nature could not bear it so. (4.3.179–193)

Obgleich sich im Foliotext beide Passagen finden, sei die erste, die einen psychologisch glaubwürdigen Abschluß der Streitepisode bildet (vgl. 4.3.142–164), vom Autor als Ersatz für die zweite intendiert gewesen. Durch ein Versehen der Setzer sei Messalas Bericht von Portias Tod nicht gelöscht worden. Unter anderen in der von T. S. Dorsch herausgegebenen Arden-Edition, Zweite Reihe, wird dieser Bericht entsprechend in Klammern gesetzt. Von verschiedenen Seiten wurde indes überzeugend argumentiert, daß der Foliotext keiner Emendation bedürfe.¹ Auch Warren Smith bekennt sich in einem Aufsatz von 1953 zu dieser Auffassung.² Seine Argumentation hinsichtlich der Funktion der doppelten Todesnachricht ist jedoch wenig überzeugend. Seiner Meinung nach erwache in Brutus eingedenk der von Messala genannten Zahl der in der Proskription getöteten Senatoren, die von den Angaben in seinen Briefen abweicht, und eingedenk von Messalas Frage nach Portia die Hoffnung, seine Frau sei noch am Leben. Der stoische Gleichmut, den Brutus zeigt, als sich diese Hoffnung zerschlägt, mache ihn (in den Augen von Cassius) noch bewundernswerter, als er ohnehin schon sei, und bestätige seine Selbstlosigkeit, seine Tapferkeit und sein militärisches Talent

¹ Vgl. z. B. Muir, *Tragic Sequence*, S. 50–51, oder Thomas Clayton, „Should Brutus Never Taste of Portia’s Death but Once?: Text and Performance in *Julius Caesar*“, in: *Studies in English Literature 1500–1900* 23, 1983, S. 237–258.

² Siehe Warren D. Smith, „The Duplicate Revelation of Portia’s Death“, in: *Shakespeare Quarterly* 4, 1953, S. 153–161.

(„unselfishness, fortitude, and able generalship“¹), Eigenschaften, die er auch anderswo im Stück immer wieder zeige. Indem er nicht verzweifle, sondern betont gelassen reagiere, erweise er sich als besorgt um die Moral seiner Soldaten („protective of the morale of his soldiers“²), vor deren Augen die Szene stattfindet. Wenn man dies als Täuschung bezeichnen könne, dann nur als eine, die die Sorge um andere beweise. Smith ist der Überzeugung, seine Interpretation räume die Notwendigkeit aus dem Wege, an dieser Stelle eine Crux im Text anzunehmen. Tatsächlich aber erzeugt seine Lesart eine Crux, weil das in ihr implizierte vollständig positive Bild vom Protagonisten mit jenen Textstellen kollidiert, wo uns ein mit Makeln behafteter Brutus entgegentritt. Indem Smith das doppelte Brutus-Bild zu einem einfachen, simplistischen disambiguiert, verkennt er die Textintention, die es eben auf die Wahrnehmung der Ambiguität der Figur anlegt. Einleuchtender sind deshalb Interpretationen wie die von Mungo MacCallum, Muir oder Miles, denen zufolge Brutus mit seiner Reaktion auf Messalas Nachricht ein bewußt inszeniertes Schauspiel stoischer Gelassenheit liefert, welches das öffentliche Bild bestätigen soll, das von ihm existiert.³ Miles schreibt:

I see it rather as central to Shakespeare's portrayal of constancy: as a genuinely noble ideal which nevertheless rests on unnatural suppression of feeling and on 'artful' pretence, both directed toward satisfying the opinions of others.⁴

Auch in dieser Szene ist Brutus also ambig dargestellt. In seinem bedingungslosen Streben nach senecaischer Beständigkeit erscheint er edel *und* unmenschlich zugleich.

Senecaische Beständigkeit ist freilich in letzter Konsequenz nicht nur von Übel für die römische Gesellschaft, sondern nachgerade unmöglich, weil sie immer des Menschen als Ausagierenden bedarf. Da der Mensch aber fehlbar ist, führt sich stoische Konstanz selbst *ad absurdum*. Das zeigt sich nicht nur in der Ermordung Caesars unmittelbar auf seine *constancy*-Rede, sondern auch im Selbstmord des Brutus am Ende des Dramas. Die Selbsttötung, die Brutus als letztes Mittel gegen das widrige Wirken Fortunas bleibt, führt zu einer unlösbaren Paradoxie: Sie stellt gleichzeitig den Zustand absoluter Seins-Konstanz her und beendet ihn. Miles bestätigt: „As Shakespeare clearly saw, the logical end of Senecan constancy is self-preservation through self-destruction.“⁵ Die Unvereinbarkeit von menschlicher Natur mit stoischer Beständigkeit zu verdeutlichen ist auch der tiefere Sinn der in der Forschung zum Stück immer wieder konstatierten Referenzebene der Körperlichkeit. Charney z. B., der die Schuld und Sühne symbolisierenden und die physische Präsenz der Figuren unterstreichende ‚Bildlichkeit des Blutes‘ („imagery of blood“) in *Julius Caesar* untersucht hat, weist, wie viele andere auch, auf die zahlreichen körperlichen Defekte der Titelfigur hin, die ein ironisches Wechselspiel zwischen Caesar, dem Politiker, und Caesar, dem Men-

¹ W. D. Smith, „The Duplicate Revelation of Portia's Death“, S. 154.

² W. D. Smith, „The Duplicate Revelation of Portia's Death“, S. 159.

³ Vgl. MacCallum, *Roman Plays*, S. 242, Muir, *Tragic Sequence*, S. 51, und Miles, *Constant Romans*, S. 145.

⁴ Miles, *Constant Romans*, S. 145.

⁵ Miles, *Constant Romans*, S. 57.

schen initiieren.¹ Peter Ure meint im Hinblick auf die Thematisierung von Körper, Blut und Tod in Form von Mord und Selbstmord in *Julius Caesar*, daß, wenn man das Stück auf ein einziges Bild reduzieren könnte, es das Bild einer nacktes Fleisch durchbohrenden Klinge sein müßte. Dennoch – oder gerade deswegen – weist er die Auffassung Samuel Johnsons zurück, der das Stück kalt und wenig anrührend fand („somewhat cold and unaffecting“): „*Julius Caesar* has its soft, warm and emotional side as well as a severe and restrained beauty.“² Die Betonung des zeremoniellen Charakters von Mord und Selbstmord lade es emotional auf und der Zuschauer werde fortwährend an die physische Existenz der Figuren – und damit seine eigene – erinnert, weil sie mit vielerlei körperlichen Schwächen und Krankheiten ausgestattet seien. Tatsächlich hat man beobachtet, daß Caesar nicht der einzige ist, der mit seiner Physis zu kämpfen hat. Knight konstatiert z. B.: „Nearly every one in the play is ill.“³ Cassius wird von Caesar als ein Mann mit magerem und hungrigem Aussehen („Yond Cassius has a lean and hungry look“, 1.2.193) bezeichnet, was zunächst einmal auf seinen Charakter abzielt. Später wird jedoch klar, daß Caesars Bemerkung über seinen Intimfeind nicht nur metaphorisch gemeint sein kann. Wir erfahren, daß Cassius unter Kurzsichtigkeit leidet („My sight was ever thick“, 5.3.21) und daß er ein cholerasches Temperament hat („that rash humour which my mother gave me“, 4.3.119). Brutus wird von Schlaflosigkeit, sein Diener Lucius dagegen von Müdigkeit geplagt. Portia, die *romanitas* bewiesen hat, indem sie sich voller Verachtung körperlicher Pein eine Wunde im Oberschenkel zufügte, wird wahnsinnig und verschlingt glühende Kohlen. Es scheint so, als bringe gerade die römisch-ideale Verneinung des Körperlichen den Körper ins Bewußtsein. Die fortgesetzten Anspielungen auf Körperlichkeit haben aber nicht nur Effekte auf die Art und Weise, wie der Zuschauer die Figuren wahrnimmt. Sie bewirken auch eine Humanisierung der Sphäre der Politik. Das räumt auch Ure ein:

Perhaps the chief result of all these different kinds of allusions to and enactments of the body is to make us acutely aware that men and causes are interlocked and that political beliefs and ideologies are not disembodied spirits, though our manner of talk often suggests that we think they are.⁴

Politik wird, das macht Shakespeares Drama unmißverständlich klar, immer von *Menschen* gemacht. Als Menschen sind sie grundsätzlich fehlbar, und sei es in der Tatsache, daß sie sich als unbewegliche, statuenhafte und willensautonome, als *übermenschliche* Persönlichkeiten verstehen.

In der Diskrepanz zwischen Selbstverständnis und Realität erscheint *constancy* als höchster Wert der römischen Gesellschaft also zutiefst ambivalent. Kaufmann und Roman bezeichnen *Julius Caesar* folglich sehr zu Recht als ein Stück, in dem sich der Autor auf ‚diagnostische‘ Weise mit der in seiner Zeit einflußreichen Philosophie des Stoizismus auseinandersetzt:

¹ Vgl. Charney, *Roman Plays*, bes. S. 41–78.

² Peter Ure, „Introduction“, in: Ure (Hrsg.), *Casebook*, S. 11–24, hier S. 20.

³ Knight, *Imperial Theme*, S. 40.

⁴ Ure, „Introduction“, S. 22.

If we look at the play not through disciplinary or self-righteous eyes but through the diagnostic lens ground by Shakespeare, we can share his exciting effort to comprehend the consequences of a self-imposed disease called Stoicism.¹

Die Bewertung des Stoizismus als ‚Krankheit‘ greift aber zu kurz. Die Ambiguität der Figurenzeichnung legt eben vielmehr den Schluß nahe, daß der Autor in der Verfolgung stoischer Tugenden durchaus auch Positives gesehen hat. Ambiguität in der Darstellung dient also sicher der Erzeugung nicht einfacher, sondern ambivalenter Gefühle hinsichtlich der Figuren und ihrer Handlungsmotivationen. Dem Zuschauer wird ein eindeutiges Urteil auf der Figurenebene nach dem Schema ‚gut‘ oder ‚böse‘ erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht, wodurch der Komplexität der zugrundeliegenden politischen und psychologischen Problematik und den zwei Bedeutungsebenen des Begriffs Stoizismus entsprochen wird. Die Verwirklichung stoischer Ideale erscheint einerseits als erstrebenswert, weil sich so das politisch handelnde Individuum konstituiert. Sie stellt Werteakzeptanz dar und hat damit eine sozial integrative Wirkung. Die öffentlich-politische Gesellschaft Roms entsteht im Streben ihrer Mitglieder nach einer sozialen Rolle und nach sozialer Anerkennung. Andererseits ist Stoizismus aber auch schädlich, weil er mit seinem Ideal der Konstanz, der Gottgleichheit, auf individuelle Größe, Seins-Autonomie und Stasis abzielt. Es resultiert daraus jener Cäsarismus, der Caesar ebenso auszeichnet wie Brutus und der eine desintegrierende Wirkung auf die Gesellschaft hat.

Ambiguität in der Figurenzeichnung dient in *Julius Caesar* also dazu, das der römischen Gesellschaft zugrundeliegende Ehrprinzip und ihre vom Stoizismus geprägte Wertehierarchie in ihrer Wirkung auf das Individuum kritisch und explorativ zu beleuchten. Die Ambiguität der Figuren illustriert dabei die Doppeldeutigkeit des Konzepts der stoischen Beständigkeit, an dem sie sich orientieren. Miles weist darauf hin, daß es, angefangen bei Montaigne, in der Renaissance eine stoizismuskritische Denktradition gab, in der die beiden Formen des Stoizismus, die des ciceronianischen Dekors und die der senecaischen Konstanz, als einander ausschließend angesehen wurden,

the tradition to suggest that there is an inherent contradiction in the concept of ‘constancy’: the two senses, heroic steadfastness and consistency, are not merely distinguishable but in fact incompatible.²

Trotz der Ausschließlichkeit dieser beiden Formen des Stoizismus läßt sich das Handeln der Figuren im Rom des *Julius Caesar* in gewissem Maße im Sinne sowohl der einen als auch der anderen interpretieren. Dabei steht die eine Lesart der anderen im Wege, und man unterliegt dem Zwang, nach Möglichkeiten der Synthetisierung zu suchen. Als Resultat ergibt sich eine differenziertere Sicht auf die Figuren. Jede der beiden eindeutigen, aber widersprüchlichen Interpretationen wird als unzureichend erkannt. Damit sind die Bedingungen literarischer Ambiguität erfüllt. Platt drückt dies – im besonderen Hinblick auf die Figur des Caesar – so aus:

¹ Kaufmann/Ronan, „Shakespeare’s *Julius Caesar*“, S. 23.

² Miles, *Constant Romans*, S. 93.

We are perplexed, and in being perplexed, we are in the position of the Romans in the play. We are in the position of the plebs, swayed now this way by Brutus, now the other way when we hear Mark Antony. Or we are in the position of Brutus, now swayed by Cassius, now inclining toward Caesar. We, the interpreters, must take up a task that is every Roman's: to understand and to judge Caesar.¹

Mit Hilfe von Ambiguität wird in *Julius Caesar* – ähnlich wie in *Henry V* – aufgezeigt, daß zwischen Individuum und Gesellschaft ein dialektisches Verhältnis besteht. So lehnt O'Dair in Bezug auf Brutus völlig zu Recht die einseitige Auffassung ab, sein Interesse an Ehre sei nicht selbstlos, sondern absolut egoistisch. Sie betont:

[...] Brutus's commitment to honor is a personal commitment; it is also always already a public commitment. And both the personal commitment and the public commitment are rooted in the norms and values of the social group.²

Shakespeares Rom-Bild ist also zwiespältig. Allerdings ist es das, wie Kranz herausstellt, in anderer Weise als das Rom-Bild jener seiner Zeitgenossen, die das antike Staatsgebilde ebenfalls ambivalent bewertet haben. Diesen hätte das alte Rom wegen seiner republikanischen Werte und seiner imperialen Macht Bewunderung abgenötigt, die spätere Unmoral und der übermäßigen Stolz seiner Bürger, die zu Roms Niedergang geführt hätten, sei ihnen hingegen tadelnswert erschienen. Von dieser ‚diachronen‘ Sichtweise hebe sich Shakespeares ab: „Shakespeare's idea of Rome is synchronic and paradoxical; it finds in Rome's virtues the seeds for her fatal shortcomings.“³

Die Tatsache, daß man das Handeln der Hauptfiguren auf zwei unterschiedliche, einander entgegengesetzte Weisen bewerten kann, schafft aber auch Distanz. Die Bewertung der Figuren ist schwierig und der Zuschauer kann nicht einfach ein Urteil fällen, sondern muß seine Auffassungen immer wieder überprüfen und revidieren. Deshalb können die Handelnden im Drama nicht als simple Beispiele positiver oder negativer Persönlichkeitsstrukturierung gesehen werden, an denen man sich orientieren kann. Identifikation mit ihnen wird dem Zuschauer im Grunde unmöglich gemacht. Aus der Distanz kann er aber die Funktionsprinzipien der dargestellten Gesellschaft erkennen und daraus Nutzen für sein Leben in der Welt außerhalb des Theaters ziehen.

4.4. Strukturelle Ambiguität

Ogleich die Erläuterungen zur Ambiguität der Figurenzeichnung zuerst und in großer Ausführlichkeit erfolgt sind, ist es wahrscheinlich die strukturelle Ambiguität, die bei der Rezeption des Dramas *Julius Caesar* am ehesten auffällt. Während der Zuschauer im ersten Teil den Eindruck haben mag, daß das Stück gegen Caesar Position beziehe und von den Verschwörern zumindest Brutus exkulpiere, kann er im zweiten leicht zu der Auffassung gelangen, die Ermordung Caesars sei ein Fehler, wenn nicht gar ein

¹ Platt, *Rome and Romans*, S. 174.

² O'Dair, „Social Role“, S. 302.

³ Kranz, „Shakespeare's New Idea of Rome“, S. 378.

Verbrechen gewesen, das der Sühne bedürfe. Wie zu Beginn des Abschnitts 4.3 bereits erwähnt, wird die strukturelle Doppeldeutigkeit von der Ambiguität auf der Figurenebene natürlich unterstützt. Und auch umgekehrt haben die Strukturierung des Stücks in zwei symmetrisch anmutende Teile sowie deren in vielerlei Hinsicht spiegelbildlich wirkende Figurenkonstellation Bedeutung für die Charakterkonstitution der einzelnen Figuren. Gerade die auffällige Zweiteiligkeit des Stücks mit dem Tod Caesars in der Mitte läßt den Zuschauer seine Aufmerksamkeit aber zunächst auf die größeren Handlungsstrukturen richten.

4.4.1. *Die Struktur des doppelten Gipfels*

Aus der zweiteiligen Struktur des Dramas ergibt sich die doppelte Tragödie des Caesar und des Brutus. Die dramatisch höchst wirkungsvolle Mordszene im dritten Akt ist, wie schon in Abschnitt 4.1.1 betont wurde, als Höhepunkt des Stücks anzusehen. Der Mord an Caesar folgt unmittelbar auf dessen bedeutsame *constancy*-Rede, in der er sich mit dem Pol der Welt, dem Nordstern, vergleicht. Es ist gleichsam so, als würde die Handlung im Moment der Thematisierung der Unwandelbarkeit, in dieser Aufgipfelung der Hybris, kurz zum Stillstand kommen. Während der Mord den dramatischen Höhepunkt, die Peripetie des Dramas darstellt, bildet die Beständigkeitsrede Caesars den ideationalen Pol, den Dreh- und Angelpunkt des Stücks. Sie hat ihr Gegenstück in Brutus' eigener Behauptung unerschütterlicher Konstanz in der Streitszene im vierten Akt (siehe 4.3.66–69). Brutus' Selbstmord am Ende des Dramas stellt hingegen einen zweiten, zwar weniger effektvollen, aber strukturell bedeutsamen dramatischen Höhepunkt dar. Die strukturellen Entsprechungen der beiden Teile lassen also den Eindruck entstehen, daß das Drama geradezu einen Kreisbogen vollführt. Verstärkt wird dies womöglich durch den Umstand, daß Cassius an seinem Geburtstag stirbt und so den Zirkel seines Lebens exakt vollendet: „This is my birthday: as this very day / Was Cassius born. [...]“ (5.1.71–72) Die Tatsache, daß der Zuschauer Zeuge des Falls zweier großen Männer wird, hat Kritiker dazu veranlaßt, *Julius Caesar* als Drama zu sehen, das in der *de-casibus*-Tradition steht: Die an das Rad Fortunas geketteten Menschen steigen zu Macht und Ansehen auf, müssen aber unweigerlich wieder fallen und vergehen.¹ Auch Brutus' Bild von den die Geschicke der Menschen bestimmenden Gezeiten und der Flut, die, geschickt ausgenutzt, zu Glück führt (siehe 4.3.216–222), evoziert in seiner Suggestion von Wellen ironischerweise den Gedanken von Auf- und Niedergang.² Velz legt dieses Bild dem gesamten Drama folgerichtig als Deutungsmuster an und spricht von einer wellenförmigen Struktur („undular structure“) des Stücks.³

Man könnte vermuten, daß sich in der Darstellung der gleichförmigen Abfolge des Aufstiegs und Falls historischer Persönlichkeiten eine bestimmte Auffassung vom Ablauf der Geschichte manifestiert. Tatsächlich wird dem Drama häufig ein zyklisches Geschichtsverständnis bescheinigt. Proser sieht in der Handlungsabfolge in *Julius Caesar* den typischen elisabethanischen Zyklus göttlicher Rache („typical Elizabethan

¹ Siehe z. B. Schanzer, *Problem Plays*, S. 66.

² Vgl. hierzu Max Lüthi, *Shakespeares Dramen*, Berlin: de Gruyter 1957, S. 26–27.

³ Siehe John W. Velz, „Undular Structure in *Julius Caesar*“, in: *Modern Language Review* 66, 1971, S. 21–30.

cycle of divine vengeance“), der mit der Auslöschung von Pompeys Blut durch Caesar seinen Anfang nehme und sich in der Ermordung Caesars durch Brutus und in Brutus' Selbstmord fortsetze, um schließlich im gottgewollten Sieg Antonys, in dessen zeitweiliger Restauration der staatlichen Ordnung, sein Ende zu finden.¹ Proser geht noch von einem grundsätzlich teleologischen Geschichtsbild aus. Er bezeichnet den Blutstrom, der sich durch das Stück zieht, als einen ‚Fluß zu Vergangenheit und Zukunft und ein Mittel zu einem Zweck‘ („a river to past and future, and a means to an end“), und er empfindet Brutus' Entscheidung, an der Verschwörung teilzunehmen, als einen Fehler, der zur ‚Schändung der Geschichte selbst‘ führt („a kind of violation of history itself“).² Angesichts der Tatsache, daß das providentielle Schema schon in den Historien als problematisch verstanden wurde und sich in *Julius Caesar* geschichtlicher Verlauf als Ergebnis eines dialektischen Verhältnisses zwischen dem politisch agierendem Individuum und seiner wertgebenden Gesellschaft darstellt, erscheint eine solche Deutung jedoch wenig plausibel.

Im Gegensatz zu Proser vermag Müller in dem Römerdrama keinerlei teleologisches Verständnis von Geschichte zu finden. Geschichte werde hier als unabänderlicher, nicht metaphysisch gelenkter Zyklus verstanden, vor dessen Hintergrund „das Handeln von Cassius und Brutus als eine zwar großartige, aber von vornherein zum Scheitern verurteilte Geste der Auflehnung“³ erscheine. Mit Antonys Sieg stelle sich ebenfalls kein stabiler Zustand ein, sein Fall deute sich im zweiten Teil des Stücks schon an. Gleichwohl sei Geschichte mehr als ein sinnloser, sich ewig fortsetzender Kreislauf, zur Geschichte gehöre auch die politische Idee als Teil der geschichtlichen Überlieferung, und diese Idee äußere sich in Brutus' und Cassius' republikanischer Philosophie.⁴ Man könnte hier von einer Metaphysik der Idee sprechen. Allerdings wird in dieser Lesart die strukturelle Ambiguität des Dramas vernachlässigt, und ihm wird, trotz des Scheiterns der Verschwörer, eine tendenziell republikanische Aussage zugeschrieben.

Auf einen fatalistischen Entwurf des Geschichtlichen, der sowohl frei vom Glauben an göttliche Fügung als auch frei von einer Metaphysik der Idee ist und nur zur Illustration des blinden Wirkens Fortunae dient, kann man das Drama aber auch nicht reduzieren. Das *de-casibus*-Schema greift zu kurz. Der Aspekt des rebellischen Sich-Auflehns des Individuums gegen einen als sinnleer empfundenen Weltlauf ist renaissancecotypisch und spielt sicherlich auch in *Julius Caesar* eine Rolle. Wie gezeigt, konstituiert sich das (römische) Individuum ja in der Annahme sozialer Verpflichtungen und verschafft so seinem Dasein eine Rechtfertigung. Ideen (und Ideale) stehen also durchaus im Zentrum dieses Stückes. Darüber hinaus darf der Fall von Brutus nicht als bloße Wiederholung des Falls von Caesar verstanden werden, sondern als dessen Gegenstück. Die Struktur des doppelten Gipfels schafft eine tiefe Ambiguität des Dramas: Republikanismus steht gegen Cäsarismus. Der Widerspruch zwischen den beiden Tei-

¹ Siehe Proser, *Heroic Image*, S. 10.

² Proser, *Heroic Image*, S. 13.

³ Müller, *Politische Rede*, S. 155.

⁴ Siehe Müller, *Politische Rede*, S. 155–156.

len des Textes ist so prominent, daß man von einem politischen *argumentum in utramque partem* sprechen könnte.

Da der im Verständnis des Renaissancemenschen als *locus politicus* rangierende Schauplatz Rom und die eigentümliche Strukturierung des Dramas zunächst die weitere, überindividuelle, eminent politische Thematik des Stücks ins Auge fallen lassen, verwundert es nicht, daß das Stück mitunter als politisches Pamphlet – entweder als republikanisches oder als monarchistisches – gelesen wurde. Dabei bestand freilich immer die Notwendigkeit, den der jeweiligen Interpretation widersprechenden Textteil zu ignorieren oder seine Implikationen wegzuerklären. Doch weit entfernt davon, ‚Partei politik‘ zu betreiben, ist der Autor an Grundfragen der politischen Existenz des Menschen und nicht zuletzt an der konkreten Frage nach der moralischen Rechtfertigung von Mord zur Durchsetzung politischer Ziele interessiert. Damit unterscheidet sich *Julius Caesar* in der Anlage in gewisser Weise von *Henry V*. Während bei dem Historiendrama die auffällige Ambiguität der Herrscherfigur die sozialpsychologische und ethisch-moralische Problematik des Herrschens aufzeigt, und sich der Horizont für den Zuschauer sodann – im Bewußtwerden auch der strukturellen Ambiguität des Dramas – ins Politische, Geschichtsphilosophische und Historiographische weitet, wirft das Römerdrama mit seiner doppelgipfeligen, ambigen Struktur zunächst ein politisches Problem auf, das durch ambige Figurencharakterisierung auch als ethisch-moralisches kenntlich wird. Wie in *Henry V* offenbart sich aber auch in diesem Stück nicht ein pragmatisches, sondern ein philosophisches Interesse an Politik, das auch den Motiven des politisch handelnden Individuums gilt. Politik wird im Zusammenhang mit den Menschen gesehen, die sie betreiben. Die politischen Entscheidungen, die in der römischen Gesellschaft getroffen werden, haben ihre Motivation immer im Spannungsfeld von sozialem Verantwortungsgefühl und privaten Ambitionen. Brutus' Entschluß, an der Verschwörung gegen Caesar teilzunehmen, ist ebenso wie Antonys ‚Rache‘-Feldzug das Resultat eines komplexen privaten Selbstverständnisses und damit nicht selbstlos. Gleichzeitig wird aber klar, daß es Selbstlosigkeit in der Politik unmöglich geben kann. Solche fundamentalen Fragen wie die nach dem Widerstandsrecht und der Legitimität von Tyrannenmord müssen daher immer auch in Verbindung mit den persönlichen Motiven der Beteiligten untersucht werden. Sie können gar nicht endgültig entschieden werden. Dies zu verdeutlichen, ist die Funktion der auf die Erzeugung von Ambiguität hin angelegten Strukturierung des Römerdramas.

Die strukturelle Ambiguität in *Julius Caesar*, die sich in seinem doppelgipfeligen Aufbau manifestiert, bestätigt somit das mit Hilfe der ambigen Figurenzeichnung entworfene dialektische Bild einer sozialen Gemeinschaft, die von ihren einzelnen Mitgliedern bestimmt wird und die ihrerseits ihre Mitglieder bestimmt. Dabei erweisen sich die in dieser Gemeinschaft gültigen Wertvorstellungen, welche von ihr als bindend betrachtet werden und welche an sich auch als vorbildlich gelten dürfen, weil sie das Individuum sowohl zur persönlichen als auch zur sozialen Tugend verpflichten, als problematisch. Sie begünstigen, ja sie erfordern die Stilisierung des Einzelnen zum individuellen Heros, zum übermenschlichen, gottgleichen Wesen. Als solches trachtet er tendenziell nach Autonomie von der Gesellschaft und betreibt so letztlich deren Desintegration. Nicht Schurkentum ist es, das in diesem Drama eine Gefahr für die soziale Ordnung darstellt, sondern übermäßige Tugendhaftigkeit. Im Prinzip erweist

sich das Individuum paradoxerweise als um so schädlicher für die Gemeinschaft, je nobler es gesinnt ist. Wenn *Julius Caesar* ein ironisches Stück genannt werden kann, dann liegt die Ironie darin.

4.4.2. Charakterkonstellation und szenische Entsprechungen

Eine strukturelle Auffälligkeit in *Julius Caesar* besteht auch in der bereits angesprochenen Symmetrie der Charakterkonstellation. Den Figuren Caesar und Calphurnia sowie Antony und Octavius auf der einen Seite stehen Brutus und Portia sowie Cassius und die restlichen Verschwörer auf der anderen Seite gegenüber.¹ Im ersten Teil des Dramas werden sowohl Brutus als auch Caesar in ihrer häuslichen Umgebung gezeigt. Beide Male eröffnet sich ein privater Blick auf die Kontrahenten, dem sich freilich beide Male Männer zeigen, die ihr privates Selbst vor sich und ihren Ehefrauen verleugnen. Miola bemerkt hinsichtlich der Episode in Caesars Haus:

Shakespeare constructs this scene as the second half of a thematic diptych on the conflict between the Roman family and city. Both Brutus and Caesar give orders to servants at the outset of the scenes, both yield to their kneeling wives, both exit, after all, in the company of conspirators.²

Caesar und Brutus erscheinen auch sonst auffallend ähnlich. Brutus zeigt immer wieder genau jene Charakterzüge, die ihm an Caesar kritikwürdig erschienen sind. Er setzt sich über seine Mitverschwörer hinweg und beansprucht ganz natürlich die Führung des Komplotts. Spätestens in der Streitszene erweist sich Brutus als ein Mensch, der sich – wie Caesar – als etwas Besonderes sieht. Cassius' Behauptung

[...] I am a soldier, I,
Older in practice, abler than yourself
To make conditions (4.3.30–32)

weist er zurück, obwohl dessen längere Dienstzeit eine nicht zu leugnende Gegebenheit ist und Cassius' Anspruch, größere Erfahrung im Stellen von Bedingungen zu haben, kaum bedeuten soll, daß er ein *besserer* Soldat sei – wie Brutus ihn versteht. (Ganz abgesehen davon ist letzteres in Anbetracht von Cassius' beständigen Warnungen vor strategischen Fehlentscheidungen, die Brutus dann dennoch trifft, offenbar durchaus der Fall.) Simmons kommentiert: „Brutus's absolute rule was implied from the beginning, but here for the first time he imperiously overthrows a rival's assertion of superiority and even of equality.“³ Der Vergleich mit Caesar drängt sich förmlich auf.

Auffällige strukturelle Figurenrelationen gibt es aber nicht nur zwischen Brutus und Caesar, sondern auch zwischen Brutus und Antony. Indem Brutus sich unter Widerruf seiner emotionalen Bindungen an Caesar zum Retter der Republik erklärt und mit den

¹ Vgl. hierzu Thomas McAlldington, *Shakespeare's Tragic Cosmos*, Cambridge (u. a.): Cambridge University Press 1991, S. 79–85. McAlldington entdeckt in *Julius Caesar* Vierfachstrukturen, die Einheit, Ganzheit symbolisieren und die den Dreierkonstellationen (wie dem Triumvirat) entgegenstehen.

² Miola, *Shakespeare's Rome*, S. 95.

³ Simmons, *Pagan World*, S. 104.

Verschwörern gemeinsame Sache macht, nimmt er eine Rolle an, die mit der Antonys im zweiten Teil des Dramas korrespondiert, aber auch im Kontrast steht. Anders als Brutus bekennt sich Antony zu seinen Gefühlen. Er tritt deshalb als Rächer seines Freundes Caesar auf. Wie Brutus verbündet er sich mit Gleichgesinnten, in seinem Fall Octavius.¹ Daß sich Antony bald darauf als korrupter Machthaber erweist, ist bezeichnend und spiegelt Brutus' Entwicklung zum rechthaberischen Anführer der Cäsarengegner. Kontrastiert werden die Figuren nicht nur durch ihre unterschiedliche emotionale Disposition, die bereits am Anfang des Stücks thematisiert wird (Brutus: „I am not gamesome. I do lack some part / Of that quick spirit that is in Antony.“ 1.2.28–29), sondern auch durch ihre unterschiedlichen Redestile auf dem Forum. Während Antony sich eines kunstvollen Stils bedient, beteuert Brutus seine große Liebe zu Caesar und seine noch größere Liebe zu Rom charakteristischerweise in einem einfachen, unemotionalen und prosaischen Stil.² Dabei muß allerdings darauf hingewiesen werden, daß die Brutus-Rede im *ductus simplex* gehalten ist, der sich durch Klarheit und Aufrichtigkeit (*perspicuitas* und *sinceritas*) auszeichnet. Das Merkmal von Antonys Rede hingegen ist der *ductus subtilis*, bei dem der Redner sich verstellt (und damit die Zuhörer täuscht).³ Derlei Kontrast- und Ähnlichkeitsbeziehungen bewirken auch im Strukturellen eine Ambiguisierung der Figuren des Brutus und des Antony.

Neben den figürlichen Spiegelungen finden sich auch szenische Entsprechungen, die die Symmetrie der beiden Teile des Dramas unterstreichen. So beginnt das Stück mit einer Volksszene, die sich, ins Erschreckende gesteigert, nach Antonys Forumsrede auf den toten Caesar wiederholt. Die privaten Szenen in Brutus' Garten und in Caesars Haus haben ihre Analogie in der Streitszene. Die seltsamen Naturerscheinungen, die die Römer kurz vor Caesars Tod in Angst und Schrecken versetzen, korrespondieren mit dem Auftreten des Geistes in Brutus' Feldlager.⁴ Und wie nicht nur Brutus' eigene Worte nahelegen, entspricht der Mord an Caesar im dritten den Selbstmorden im letzten Akt: „[...] But this same day / Must end that work the Ides of March begun“ (5.1.112–113). Emrys Jones spricht im Zusammenhang mit diesen szenischen Korrespondenzen von der Technik des ‚strukturellen Reims‘ („the device of ‘structural rhyming’“).⁵ Die Ähnlichkeit mit dem Begriff des ‚dramatischen Reims‘, den Bradshaw zur Beschreibung der Struktur von *Henry V* benutzt, fällt ins Auge. Ähnlich wie im Historiendrama wird durch diese Technik eine Ambiguisierung der Figuren und der Handlungsstränge erreicht. Neben den bereits beschriebenen argumentativen Funktionen hat diese Ambiguisierung auch eine ästhetische Wirkung, die im folgenden Abschnitt erörtert werden soll.

¹ Vgl. hierzu Miola, *Shakespeare's Rome*, S. 102. Zu den Rollenkorrespondenzen in *Julius Caesar* vgl. ferner John W. Velz, „‘If I Were Brutus Now ...’: Role-playing in *Julius Caesar*“, in: *Shakespeare Studies* 4, 1969, S. 149–159.

² Vgl. hierzu Ch. u. M. Martindale, *Uses of Antiquity*, S. 155–158, die Antony mit dem asianischen, Brutus hingegen mit dem attischen Redestil in Verbindung bringen. Ferner S. S. Hussey, *The Literary Language of Shakespeare*, 2. Auflage, London, New York: Longman 1992, S. 171–177.

³ Siehe Müller, *Politische Rede*, S. 127.

⁴ Vgl. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, S. 180.

⁵ Siehe Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare*, Oxford: Clarendon 1971, S. 76–78.

4.5. Ambiguität als ästhetisches Credo

Julius Caesar ist in der Forschung als ein Drama bezeichnet worden, bei dem es Shakespeare darum gegangen sei, „einen dem Gegenstand angemessenen ‚römischen‘ Stil von ‚klassischer‘ Klarheit und Zurückhaltung zu schaffen, der durch die dominierende Stellung der Rhetorik sein besonderes Gepräge erhält.“¹ Reuben Brower empfindet den Stil des Dramas als seltsam unpersönlich („oddly impersonal“), und er bezeichnet diese Unpersönlichkeit zu Recht als funktional für die Entwicklung des dramatischen Gegenstandes: „[T]he style of *Julius Caesar* is the perfect instrument for the dramatic question that Shakespeare was now attacking.“² In der unemotionalen Distanziertheit des Sprechens manifestiert sich das Streben der Charaktere nach stoischer Gelassenheit und marmorner Kühle. Gleichwohl lenkt das Stück mit seiner bewußten Artifizialität einer an der antiken Rhetorik orientierten Figuresprache die Aufmerksamkeit des Zuschauers immer wieder auf die Tatsache, daß es ein ästhetisches Objekt darstellt und auch als solches wahrgenommen werden will. Nicht von ungefähr analysiert Jakobson in jenem berühmten Artikel, in dem er eine poetische Funktion literarischer Sprache postuliert, eine Passage aus *Julius Caesar*. Die dramatische Kraft, aber auch die poetische Schönheit von Antonys Forumsrede werde weniger durch auffallende Bildlichkeit als durch den geschickten Umgang mit ‚grammatischen Kategorien und Konstruktionen‘ („playing on grammatical categories and constructions“) erreicht.³ Jakobson deutet an, daß sich die Rede, indem sie von der ‚Poesie der Grammatik‘ („poetry of grammar“) Gebrauch mache, den Gesetzen der ‚Grammatik der Poesie‘ („grammar of poetry“) füge, die ja Selbstreferentialität („focus on the message for its own sake“) impliziert.⁴ Das Drama akzentuiert also durch seinen besonderen Stil auch seine Qualität des Ästhetisch-Seins.

Diese Qualität wird darüber hinaus durch den betont künstlichen, oder besser kunstvollen doppelgipfeligen Aufbau des Dramas mit seinen Figurenkorrespondenzen und szenischen Entsprechungen hervorgehoben. Angesichts dessen erweist sich das eingangs der Textanalyse zum Römerdrama zitierte Diktum von Forster (S. 150) als haltlos. *Julius Caesar* präsentiert sich durchaus als ein äußerst sorgfältig konstruiertes Stück. Seine Struktur ist ebenso wie seine Figurendarstellung auf Ambiguität hin angelegt, die geradezu als sein ästhetisches Merkmal gelten darf. Stephen Booth konstatiert in seiner Edition der Shakespeareschen Sonette eine Vorliebe des Autors für Ambiguität als künstlerisches Mittel; er spricht von „Shakespeare’s delight in words and phrases that support a particular position or evoke a particular response and

¹ Wolfgang Riehle, „Shakespeare – *Julius Caesar*“, in: Dieter Mehl (Hrsg.), *Das englische Drama. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf: Bagel 1970, S. 114–133, hier S. 115. Vgl. auch Bradley, der schreibt: „That play [...] is distinguished, I think, by a deliberate endeavour after a dignified and unadorned simplicity,—a Roman simplicity perhaps.“ (*Shakespearean Tragedy*, S. 85, Fußnote.)

² Brower, *Hero and Saint*, S. 218.

³ Siehe Jakobson, „Linguistics and Poetics“, S. 375.

⁴ Vgl. Jakobson, „Linguistics and Poetics“, S. 375 u. 356. Vgl. auch hier, Abschnitt 2.3, „Einheit von Signifikant und Signifikat, Selbstreferentialität von literarischer Sprache“, S. 10.

simultaneously confound it“¹. Diese Vorliebe, die sicherlich auch schon in *Henry V* zu spüren ist, erscheint in *Julius Caesar* besonders ausgeprägt. Durch Ambiguität der Darstellung thematisiert sich dieses Drama selbst: Es verweist auf sich als etwas Konstruiertes und damit grundsätzlich ästhetisch Erlebbares; es verweist auf sich als literarisches Kunstwerk.

Besonders deutlich wird dies in jenen Passagen im Stück, wo verschiedene Figuren denselben Ereignissen, Handlungen oder Erscheinungen unterschiedliche, widersprüchliche Interpretationen geben, wo also die fiktiven Personen versuchen, Bedeutung zu bestimmen.² An diesen Textstellen trifft der Zuschauer die Figuren in einer ähnlichen Situation an, in der er sich selbst befindet. Auch er versucht während der Rezeption des Stücks unentwegt, Sinn zu konstituieren und Deutungen anzulegen. Eben das wird ihm allerdings durch die Ambiguität der Darstellung erschwert; er steht vor dem Problem der Unbestimmbarkeit der ‚richtigen‘ Deutung. Daß sich in den genannten Textpassagen die Interpretationen der verschiedenen Figuren nicht nur widersprechen, sondern daß auch jede dieser Interpretationen Plausibilität besitzt, spiegelt das Problem des Zuschauers innerhalb der Fiktion des Textes. Die ‚exklusive Kopräsenz‘ der verschiedenen Deutungen bestimmter Phänomene in der fiktionalen Welt wirkt wie ein auf die Konstruktionsprinzipien des gesamten Textes verweisendes Abbild. Durch diese selbstbezügliche Ikonizität des Textes entsteht der Eindruck eines kunstvollen, hochkomplexen literarischen Spiels mit Mehrdeutigkeit, in dem die Ebene des Dargestellten mit der des Darstellens verbunden ist, das Elemente des Rätselhaften, der Überraschung und des In-Erstaunen-Versetzens enthält und das in seiner Unterhaltsamkeit einen Eigenwert besitzt.³ So gesehen erscheint das Drama *Julius Caesar* als ein Vexierbild des Bedeutens – das freilich im Vergleich mit den in den theoretischen Betrachtungen zu Beginn der vorliegenden Arbeit erwähnten Piktogrammen unendlich vielschichtiger und komplexer ist.

Ein Beispiel solch selbstreferentieller Ikonizität findet sich in dem Umstand, daß Calphurnias Traum in 2.2 eine doppelte Interpretation erfährt. Der Traum, in dem Caesars Standbild „wie ein Springbrunn klares Blut vergoß / Aus hundert Röhren“⁴ („like a fountain with a hundred spouts / Did run pure blood“, 2.2.77–78), wird einmal durch Calphurnia selbst gedeutet⁵ und einmal durch Decius Brutus. Während Calphurnia ihn

¹ Stephen Booth, Kommentar zu „Sonnet 46“, in: William Shakespeare, *Shakespeare's Sonnets*, hg. v. Stephen Booth, New Haven, London: Yale University Press 1977, S. 209.

² Vgl. McAldington, *Tragic Cosmos*, S. 95.

³ Zur Ambiguität in Shakespeares Dramen als Mittel zur Steigerung der Unterhaltsamkeit vgl. Harbage, *As They Liked It*, bes. S. 40–57.

⁴ Schlegelsche Übersetzung, 2.2.77–78.

⁵ Allerdings berichtet im Bühnengeschehen nicht Calphurnia selbst über ihren Traum, sondern Caesar, der auch ihre Deutung des Geträumten wiedergibt. Eine abenteuerliche Fehlinterpretation stellt Lowenthals Lesart der Episode dar, die im erzwungenen Einklang mit seiner These vom Attentat auf Caesars als kunstvoll inszeniertem Selbstmord steht. Lowenthal behauptet, Caesar würde, wenn nicht Calphurnias Traum in Gänze, so doch seine Details und seine Deutung frei erfinden, um anhand von Decius' Reaktion darauf Aufschluß über dessen Loyalität zu erlangen. Indem Decius eine höchst unwahrscheinliche („wildly improbable“) Gegendeutung liefere, verrate er sich als Verschwörer, und

als böses Omen („And these she has applied for warnings and portents / And evil imminent [...]“, 2.2.80–81) interpretiert, gibt Decius ihm eine durch und durch positive Deutung:

It was a vision fair and fortunate.
Your statue spouting blood in many pipes
In which so many smiling Romans bathed
Signifies that from you great Rome shall suck
Reviving blood, and that great men shall press
For tinctures, stains, relics and cognisance.
This by Calphurnia's dream is signified. (2.2.84–90)

Gewiß, es besteht nicht der geringste Zweifel, daß sich im Hinblick auf Caesars Leib und Leben Calphurnias Interpretation als die zutreffende erweisen wird. Decius' Auslegung des Traums erscheint schon deshalb als bewußte Mißdeutung, weil er zu den Verschwörern gehört und weil der Zuschauer seinen Vorsatz, Caesar zu schmeicheln, kennt. Dennoch hat auch Decius' Deutungen für sich genommen eine gewisse Plausibilität: Caesar figuriert in ihr als Ernährer der Stadt Rom, als der selbstlose *pater patriae*, als der er sich selbst gern sieht und als der ja auch die historische Person von zahlreichen Autoren betrachtet wurde. Wie u. a. Baumann aufzeigt, erweist sich Decius' Interpretation des Traums im übertragenen Sinne (und in einer über das Stück hinausgehenden Weise) sogar als zutreffend:

Die Wunden und das Blut Caesars wird [*sic*] über die Häupter der Verschwörer kommen, und der Geist Caesars, den Brutus mit dem sterblichen Leib zu besiegen wähnt, wird letztlich triumphieren: nach Beendigung der Bürgerkriege erfüllt sich die Vision des Decius, ein aus dem Blute Caesars genährtes, neubelebtes Rom entsteht: der Principat des Augustus.¹

Ein und dieselbe Begebenheit läßt hier also zwei sich absolut widersprechende Erklärungen zu. Das was in der einen als unheilvoll erscheint, ist, umgedeutet, in der anderen glücksverheißend. Durch die doppelte Referenzierung von Calphurnias Traum wird die sich aus der zweifachen Bildbedeutung von Blut ergebende Ambiguität kenntlich – Tod *versus* Ernährung und Erhaltung. In ihrer die interpretative Situation im

Caesar könne sich sicher sein, daß ihn selbst, wie er es wünsche, im Kapitol der Tod erwarte (siehe Lowenthal, „Shakespeare's Caesar's Plan“, S. 233–234). Ähnlich argumentiert auch Platt, *Rome and Romans*, S. 199–201. Dagegen muß eingewendet werden, daß Caesars Traumerzählung nichts anderes als eine dramaturgische Straffung der Handlung in dieser Szene darstellt; einen wirksamen und für den Zuschauer völlig akzeptablen Kunstgriff, mit dem eine doppelte Wiedergabe von Calphurnias Traum vermieden wird.

¹ Uwe Baumann, *Vorausdeutung und Tod im englischen Römerdrama der Renaissance (1564–1642)*. „The heavens themselves blaze forth the death of princes“, Tübingen, Basel: Francke 1994 (Kultur und Erkenntnis 13), S. 154. Vergleichbar auch Hildegard Hammerschmidt-Hummel, *Die Traumtheorien des 20. Jahrhunderts und die Träume der Figuren Shakespeares. Mit einem Abriß philosophischer und literarischer Traumauffassungen von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg: Winter 1992, S. 144–150, die *Julius Caesar* allerdings u. a. anhand von Calphurnias Traum als monarchistisches Stück und Shakespeare als staatstheoretisch orthodox denkenden Dramatiker identifiziert.

ganzen Stück reflektierenden und damit metadramatischen Wirkung stellt diese Passage ein ästhetisches Bekenntnis zur Ambiguität dar.

Als wohl eindrücklichstes Exempel konträrer Auslegung von Ereignissen im Handlungsverlauf durch verschiedene Figuren werden in der Forschung immer wieder die Reaktionen der Römer auf die meteorologischen Turbulenzen bzw. seltsamen Naturerscheinungen angeführt. Der erste, der diesen Erscheinungen eine Deutung gibt, ist Caska in der dritten Szene des ersten Aktes. Er sagt zu Cicero über den ungewöhnlich heftigen Sturm:

I have seen tempests when the scolding winds
Have rived the knotty oaks, and I have seen
Th'ambitious ocean swell, and rage, and foam,
To be exalted with the threatening clouds:
But never till tonight, never till now,
Did I go through a tempest dropping fire.
Either there is a civil strife in heaven,
Or else the world, too saucy with the gods,
Incenses them to send destruction. (1.3.5–13)

Nachdem Caska dem skeptischen Cicero von weiteren furchterregenden Merkwürdigkeiten berichtet hat, verleiht er seiner Gewißheit Ausdruck, daß diese Dinge etwas bedeuten würden:

[...] When these prodigies
Do so conjointly meet, let not men say:
'These are their reasons, they are natural':
For I believe they are portentous things
Unto the climate that they point upon. (1.3.28–32)

Caska ist also der Überzeugung, daß die Naturerscheinungen ein göttliches Zeichen darstellen und unabwendbares Unheil anzeigen, das über die den Göttern frevelnde Menschen kommen wird. Seine Äußerungen verraten eine mythische Naturauffassung und den Glauben an göttliche Vorsehung. Sie ähneln auffällig der Rede Gloucesters in *King Lear*:

These late eclipses in the sun and moon portend no good to us. Though the wisdom of Nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide: in cities, mutinies; in countries, discord, in palaces, treason; and the bond cracked 'twixt son and father.¹

In *King Lear* vertritt Edmund, Gloucesters unehelicher Sohn (und der Schurke des Stücks), hingegen die Meinung, daß der Mensch nicht von den Sternen abhängt, sondern seine Geschicke selbst lenkt, und daß es eine bequeme Ausrede sei, für seine Handlungen den Einfluß von Sonne, Mond und Sternen verantwortlich zu machen (vgl. *King Lear*, 1.2.118–133). Diese Einstellung entspricht der Ciceros in *Julius Caesar*, der auf Caskas Bemerkungen mit den vielzitierten Worten erwidert:

¹ William Shakespeare, *King Lear*, hg. v. R. A. Foakes, Walton-on-Thames: Thomas Nelson 1997 (The Arden Shakespeare), 1.2.103–109.

Indeed it is a strange-disposed time.
 But men may construe things after their fashion
 Clean from the purpose of the things themselves. (1.3.33–35)

Tatsächlich wird der Zuschauer im weiteren Verlauf Zeuge davon, wie verschiedene Figuren, entsprechend ihrer Disposition, den Erscheinungen eine Bedeutung zu geben versuchen.¹ Cassius sieht im Aufruhr in der Natur die Überhebung Caesars gespiegelt. Ein echter Römer zu sein, heißt für ihn, den Unbilden der Natur ebenso furchtlos zu trotzen wie der Tyrannei Caesars (siehe 1.3.45–130). Demonstrativ, so hat man den Eindruck, billigt Brutus dem Unwetter keinerlei Signifikanz zu. Mit stoischer Selbstbeherrschung nutzt er das Licht der Meteore, um die Brandbriefe des Cassius zu lesen. Calphurnia hingegen, die „nie auf Wunderzeichen hielt“² („never stood on ceremonies“, 2.2.13) deutet – wie Caska – die vielfältigen Vorkommnisse als böse Vorzeichen: „When beggars die there are no comets seen; / The heavens themselves blaze forth the death of princes.“ (2.2.30–31) Und Caesar selbst, der den Unfrieden in der Natur wohl bemerkt („Nor heaven nor earth have been at peace tonight.“, 2.2.1) und wohl auch insgeheim befürchten mag, daß ihm Unheil droht („Thrice hath Calphurnia in her sleep cried out, / ‘Help ho: they murder Caesar.’ [...]“, 2.1.2–3), verkündet: „[...] these predictions / Are to the world in general as to Caesar.“ (2.2.28–29)

Die verschiedenen Deutungen der meteorologischen Erscheinungen durch die unterschiedlichen Figuren gehen recht weit auseinander, widersprechen sich zum Teil sogar. Sie illustrieren das oben zitierte Diktum Ciceros, der, obgleich er nur einen kurzen Auftritt hat, als philosophische Autorität im Drama gelten darf. In der Tat ‚konstruieren‘ sich die Figuren ihre Welt. Überhaupt wird im Stück – das hat die Forschung zur Genüge belegt – ja immer wieder das Problem von Welterkenntnis und Selbsterkenntnis thematisiert. Indem Cicero die Gewohnheit der Menschen kritisiert, Phänomenen Bedeutungen zuzuweisen, die sie nicht von sich aus besitzen, und Sinn zu sehen, wo gar keiner existiert, wird aber nicht nur das Streben der Figuren nach Erkenntnis kommentiert, sondern auch das des Zuschauers. Wie die Figuren im Drama muß ja auch der Zuschauer versuchen, aus der widersprüchlich erscheinenden Textwelt Bedeutung zu extrahieren. Hier eröffnet sich die epistemologische Dimension von *Julius Caesar*, auf die Fortin und Hartsock hingewiesen haben (vgl. S. 158–160 und S. 163). Der Konstruktcharakter von Realität wird deutlich: „[W]e are brought to believe that the truth is what one decides it is.“³ Gleichzeitig offenbart sich jedoch auch eine weitere Ebene textueller Ambiguität. Denn während in der außerliterarischen Wirklichkeit ein Sturm keine schicksalsverkündende Bedeutung haben mag, kann er im literarischen Kunstwerk, das ja ebenfalls ein Konstrukt ist, grundsätzlich zeichenhaften Charakter besitzen. Innerhalb der Fiktion, in der nichts ohne potentielle Bedeutung ist, können Naturerscheinungen als Analogon zu den Innenwelten der dargestellten Menschen bzw. zum Wesen der abgebildeten sozialen Gemeinschaft interpretiert werden. In *Julius Caesar* haben das Unwetter und die berichteten widernatürlichen

¹ Vgl. hierzu Lowenthal, „Shakespeare’s Caesar’s Plan“, S. 244.

² Vgl. Schlegelsche Übersetzung, 2.2.46.

³ Hartsock, „Complexity of *Julius Caesar*“, S. 62.

Vorkommnisse ebenso wie der Sturm in *King Lear* eine dramatische Funktion. In ihnen lassen sich Vorausdeutungen von Caesars Fall, aber auch Spiegelungen der äußeren Umstände in Rom oder der inneren Aufruhr der Figuren oder das dramatische Äquivalent zu ihrer Hybris erblicken. Im Prinzip hat jede der von den Figuren gelieferten Deutungen der Naturphänomene insofern Plausibilität, als sich in ihr metafiktionale Hinweise auf die andeutende, analogisierende Funktion dieser Phänomene innerhalb des Textkonstrukts offenbaren. Es entsteht eine seltsame Diskrepanz: Während Cicero mit einiger Autorität die Omengläubigkeit der Römer rügt und den Erscheinungen keine Bedeutung beimißt, sind eben diese Erscheinungen in der Dramaturgie des Stücks durchaus bedeutungstragend.¹ In der Ambiguität von Bedeutungslosigkeit und Bedeutungshaftigkeit entfaltet sich metadramatische Ironie, die einen guten Teil der ästhetischen Wirkung des Dramas ausmacht. Man kann die Ambiguität in *Julius Caesar* daher als ein ästhetisches Prinzip bezeichnen. In gewisser Weise wird mit dem Römerdrama so ein großer Bogen geschlagen: Die grundsätzliche Mehrdeutigkeit ästhetischer Sprache, die Bode konstatiert, ist hier zu einer ästhetisierten Ambiguität gesteigert. Ambiguität erscheint nicht nur als Darstellungsprinzip, sondern auch als ästhetisches Credo.

¹ Vgl. hierzu James R. Siemon, *Shakespearean Iconoclasm*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1985., S. 12–13.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Den Anstoß zu der vorliegenden Untersuchung hat eine höchst seltsam anmutende Diskrepanz gegeben. Auf der einen Seite steht die ungebrochene Bewunderung der dramatischen Meisterschaft Shakespeares, ein Phänomen, für das das Englische den respektlosen Begriff ‚bardolatry‘ bereithält. Auf der anderen Seite ist jedoch ein oft herablassender oder achtloser Umgang mit der Shakespeareschen Dramenkunst festzustellen, der sich darin äußert, daß widerspenstig scheinende Elemente in den Texten mit einer angeblichen Fahrlässigkeit oder gar kompositorischen Ohnmacht des Dramatikers, mit äußeren Zwängen oder mit der Annahme editorischer Mängel, also mit Textkorruption, wegerklärt werden. Wenngleich Blooms eingangs zitierte Frage „Who else is there?“ in ihrer romantischen, an den Geniekult des 18. Jahrhunderts erinnernden Fixierung auf Shakespeare als alleinige Autorität im literarischen Olymp nicht nur Kanonexperten zu berechtigtem Widerstand Anlaß gibt, sollte man vielleicht annehmen, daß, wenn schon nicht die Texte des Autors, so doch seine Verehrung dazu führen muß, seine Kunst auch ‚ernst‘ zu nehmen. Einen Text ernst zu nehmen, sollte aber heißen, sich seinen Widerständen zunächst einmal zu stellen. Das trifft übrigens auf alle literarischen Kunstwerke zu; und die Tatsache, daß es in der vorliegenden Studie um Shakespeare-Texte ging, möge nicht als Bestreben mißverstanden werden, ihren Schöpfer als ‚großen Künstler‘ gegen alle erdenklichen Anfechtungen in Schutz zu nehmen und ihm so einen neuen Altar zu errichten. Das Anliegen der Arbeit war es vielmehr, das ästhetische und ideationale Potential von Brüchen und Widersprüchen in literarischen Texten, die sinnstiftende Leistung ihrer Widerstände, anhand von zwei hierfür besonders prädestiniert erscheinenden Beispieldramen auszuloten. Im speziellen Falle von Shakespeares *Henry V* und *Julius Caesar* bringt die Auseinandersetzung mit textuellen Widerständen nämlich einen reichen Ertrag. Die grundlegende These dieser Untersuchung war es folglich, daß die Widerstände dieser Texte, die sich in einer substantiellen ‚Widersprüchlichkeit‘ manifestieren, als (text)intentional anzunehmen – *ernst* zu nehmen – seien, und nicht als etwas, das es in der Interpretation zu eliminieren gilt.

Nun hat freilich – ebenso wie die Literaturwissenschaft im allgemeinen – auch die Shakespeare-Forschung das Schlagwort Ambiguität schon seit längerem für sich entdeckt. Shakespeares Texten wird mittlerweile von vielen Kritikern Ambiguität zugestanden; und das bedeutet ja, in ihr ein kompositorisches Prinzip, ein Stilmittel zu erblicken. Allerdings besteht bei der Zuschreibung von Ambiguität an bestimmte Dramen dieses Autors ebenso wie an andere literarische Texte das Problem, daß der Begriff in der Regel keineswegs für ein klares Konzept steht. Er bezeichnet häufig alle möglichen Vieldeutigkeitserscheinungen von Doppel- bzw. Mehrdeutigkeit über Komplexität bis hin zu Offenheit von Texten und wird meist auch noch synonym mit anderen Termini verwendet. Die Folge dieser begrifflichen Unschärfe ist es zwangsläufig, daß einem Text Ambiguität zu bescheinigen kaum noch etwas erklärt. Ein Ziel der Studie bestand deshalb darin, hier terminologische Klarheit zu schaffen. In ihrem theoretischen Teil wurde Ambiguität von anderen Begriffen abgegrenzt und als eine dem Text oder Textteilen bewußt eingeschriebene, scheinbare Widersprüchlichkeit in der Aussage definiert, die dem Rezipienten auffällt und so Sinngebungsprozesse initiiert.

Im textanalytischen Teil wurde die Praktikabilität des so definierten Begriffes literarischer Ambiguität nachgewiesen. Ambiguität hat sich als wichtiges Konstruktionselement in Shakespeares *Henry V* und *Julius Caesar* herausgestellt. Bei beiden Texten ist es vom Stoff bereits angelegt: Die in den elisabethanischen Chroniken verbreitete Geschichte von der wundersamen Wandlung Heinrichs V. vom *madcap prince* zum vorbildlichen Herrscher legt im entsprechenden Historiendrama eine ambige Darstellung ebenso nahe wie im Falle des Römerdramas die Tatsache, daß die historische Person Julius Cäsars seit der Antike ambivalent bewertet wurde. Die Verwendung von Ambiguität als Darstellungsmittel befindet sich darüber hinaus auch im Einklang mit der in der rhetorischen Kultur der Renaissance üblichen Praxis des kunstvollen *argumentum in utramque partem*, des Argumentierens in zwei gegensätzliche Richtungen einer Fragestellung, das der Wahrheitsfindung dient.

Ambiguität erfüllt in den beiden Dramen auf unterschiedlichen Textebenen eine ganze Anzahl verschiedener Funktionen. So veranlaßt die ambige Zeichnung der Titelfigur in *Henry V* den Zuschauer einerseits, die beiden Interpretationsschemata ‚christlicher Herrscher‘ und ‚rücksichtsloser Tyrann‘ durchzuspielen, gegeneinander abzuwägen und zu bewerten. Es erweist sich als unmöglich, eines von ihnen an Henry anzulegen, weil das Wissen um das jeweils andere störend gegenwärtig bleibt. Auf diese Weise wird sich der Zuschauer schließlich der Konstrukthaftigkeit dieser Interpretationsmuster, der Fiktionalität von Rollenmodellen bewußt. Gleichwohl sind diese Modelle kulturell sanktioniert; und nicht nur der Zuschauer orientiert sich an ihnen, sondern auch die Herrscherfigur im Drama. Henry erscheint als ein Individuum, das sich den Normen des Gemeinwesens verpflichtet fühlt, das diese Normen gleichzeitig aber, um einer erfolgreichen Politik willen, verletzen muß. Er akzeptiert die Erfordernisse seiner Rolle, muß die sich ihm bietenden Verhaltensmuster aber dennoch modifizieren, um diese Rolle gut zu spielen. Durch die Ambiguität Henrys stellt sich dem Zuschauer andererseits also auch die sozialpsychologische Problematik des Herrschens dar, die schon in der Doktrin von den zwei Körpern des Königs inhärent ist. Henry erweist sich überdies als ein um seines Menschseins beraubter Mensch. Er erfüllt sich ausschließlich in seiner sozialen Funktion. Selbst in scheinbar privaten Momenten ist er immer Staatsmann, es gibt für ihn kein Entrinnen aus dem Zwängen der *ceremony*. Aus diesem Grunde münzt er Teile seines erzwungenen Rollenverhaltens vor sich selbst zu Akten individueller Freiheit um; seine Privatheit ist somit eine Funktion seines Öffentlich-Seins: der öffentliche und der private Mensch fallen in ihm zusammen.

Ähnlich stellt sich die Situation in *Julius Caesar* dar. Auch hier haben wir es mit ambig gezeichneten Figuren zu tun, deren Individualität sich durch die öffentliche Rolle, die sie spielen, bestimmt. *Constancy*, Unveränderlichkeit des Seins, gilt ihnen als höchste Tugend. Mit Hilfe der Ambiguität der Charakterdarstellung wird das ambivalente Potential dieser Tugend hervorgehoben. Ihre Verfolgung durch die Hautfiguren in *Julius Caesar* hat eine die soziale Gemeinschaft konstituierende, aber gleichzeitig auch desintegrierende Wirkung. Der Cäsarismus, den die Verschwörer bekämpfen wollen, beseelt auch sie selbst; er ist immanent im Wertesystem der römischen Gesellschaft. Ambiguität schafft zudem Distanz zu den Figuren, in ihrer Widersprüchlichkeit bieten sie kaum volles Identifikationspotential. Der Zuschauer kann so objektiver wer-

ten. In gewisser Hinsicht greift Shakespeares Dramatik damit dem epischen Theater Brechts voraus.

Sowohl in *Henry V* als auch in *Julius Caesar* offenbart sich in der auf Ambiguität hin angelegten Figurendarstellung ein dialektisches Verständnis von den Beziehungen zwischen Individuum und Gemeinschaft. Der Einzelne ist sowohl Produkt als auch Produzent der gesellschaftlichen Strukturen, in die er eingebunden ist. In einem dialektischen Prozeß der ‚Subjektifikation‘ entwickelt er Autonomie und Abhängigkeit, schafft er sich Identität und setzt sich mit anderen Identitäten in Beziehung. In *Henry V* wird diese Problematik vor allem im Hinblick auf die Figur des Herrschenden untersucht. Trotz der Ambivalenz, die das Stück in Bezug auf King Henry erzeugt, kann es – nach *Richard III* als Studie schlechter Königsherrschaft – durchaus als eine Frage nach den Möglichkeiten rechten Herrschens verstanden werden. Damit fügt es sich ein in das konzeptionelle Schema der beiden Historienzyklen, in deren Schlußstücken jeweils eine charismatische, aber problematische Herrscherfigur porträtiert wird. In *Julius Caesar* verschiebt sich der Fokus auf den Staatsbürger (*citizen*). Wie in *Henry V* gibt es eine Verschwörung gegen eine Herrscherfigur durch ihm nahestehende, freundschaftlich verbundene Personen. Hier jedoch wird der Zuschauer Zeuge des Konflikts zwischen politischer Überzeugung und moralischer Verpflichtung, die der Konspirateur Brutus mit sich auszutragen hat, während in *Henry V* vornehmlich die Bedeutung der wahrscheinlich zugunsten von politischen Idealen getroffenen Entscheidung des Verschwörers Lord Scroop für das Objekt des Komplotts, King Henry, ausgelotet wird. *Julius Caesar* stellt somit die folgerichtige Beschäftigung mit jenen politischen und moralischen Fragestellungen dar, die sich aus den Königsdramen ergeben haben. Indem Shakespeare auch hier Ambiguität als Mittel der Figurencharakterisierung einsetzt, entwickelt er diese Fragen fort und vertieft sie ins Grundsätzliche. Damit ist der Zwiespalt und die Komplexität einer Figur wie Hamlet, dem Titelhelden der auf *Julius Caesar* folgenden Tragödie, schon vorgezeichnet.

Ambiguität findet sich in der Historie *Henry V* und im Römerdrama *Julius Caesar* aber nicht nur in der Figurenzeichnung, sondern auch auf der strukturellen Ebene der Texte. In beiden Fällen kommt es dadurch zu einer metafikcionalen Ausweitung des Horizonts. Metafiktionale Effekte entsprechen ja schon dem Wesen von Ambiguität: Der Zuschauer wird – im Bemühen, die widersprüchlichen Lesarten miteinander zu vereinbaren – nicht nur auf seine eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten, auf den Wahrnehmungsprozeß an sich, aufmerksam, sondern auch auf die spezifische Darstellungsweise. Im Drama richtet sich sein Blick weg von der Illusion des Bühnengeschehens auf die Art und Weise der Erzeugung dieser Illusion. Indem in den beiden Shakespeare-Stücken Techniken der ‚dramatischen Spiegelung‘ angewendet, indem also szenische und figürliche Entsprechungen geschaffen werden, welche auch im Strukturellen für Ambiguität sorgen, erhöht sich deren metafiktionale Wirkung. In *Henry V* wird das mit Hilfe der fortwährenden Betonung des Spielcharakters des Bühnengeschehens durch die Chorusfigur unterstrichen. Metafikcionalität hat hier sowohl eine metadramatische als auch metahistoriographische Qualität: Einerseits wird die Bühne selbst zum Objekt der Darstellung, andererseits wird auf die Konstrukthaftigkeit historiographischer Abbilder hingewiesen. Letzteres findet in einer bemerkenswerten generischen Ambiguität des Stücks seine Bestätigung. In *Julius Caesar* wird durch den rigiden,

doppelgipfeligen Bau des Dramas die Konstruiertheit, das Ästhetisch-Sein des sich vor den Augen des Publikums entfaltenden Schauspiels betont. Die fortgesetzten Bemühungen der Figuren, ihre Welt zu interpretieren, rufen dabei die Tatsache in Erinnerung, daß das Stück selbst mehrdeutig, d. h. mehrfach deutbar ist. Man könnte – in Anspielung auf Bodes Studie – in diesem Zusammenhang von einer ‚Ästhetik der Ambiguität‘ sprechen. Shakespeares Theater erweist sich hier als ein kunstvolles Spiel mit dem scheinbar Unvereinbaren.

Wie ersichtlich, liegt der Grund für die Textauswahl dieser Studie in dem Umstand, daß Ambiguität sowohl in *Henry V* als auch in *Julius Caesar* ein sich durchgängig über die verschiedenen Textebenen ziehendes Prinzip ist. Trotz der Vielschichtigkeit beider Texte läßt sich feststellen, daß in ihnen Ambiguität als grundsätzliches Gestaltungselement angelegt ist, wobei ihre Komplexität durch diese eigentümliche Darstellungsweise noch gesteigert wird. Das macht sie zu Paradebeispielen für die Untersuchung literarischer Ambiguität und ihrer Funktionen. Auf der Grundlage der in der Studie gewonnenen Ergebnisse könnte der Blick nun auch auf Shakespeare-Dramen gerichtet werden, die aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit traditionell als ‚schwierig‘ angesehen werden. Zu denken wäre hier etwa an *Measure for Measure* oder *The Merchant of Venice*. Diese Texte ließen sich mit Hilfe der in der vorliegenden Arbeit entwickelten Theorie literarischer Ambiguität sicher erfolgreich analysieren. Wie die Textinterpretationen der Studie erahnen lassen, ist die Funktion des Gestaltungsmittels Ambiguität dabei keineswegs von vornherein – gleichsam im Mittel selbst – festgelegt. Die einzige sicher zu machende Aussage über die spezifische Leistungsfähigkeit literarischer Ambiguität dürfte es sein, ihr metafiktionale Effekte sowie ein hohes exploratives Potential zuzusprechen. Ansonsten ist die konkrete Wirkung dieses Stilmittels, seine interpretatorische Bedeutung, abhängig vom jeweiligen Text und nicht zuletzt von der jeweiligen Textebene, auf der es zum Einsatz kommt. Daraus ergibt sich, daß das hier vorgestellte Konzept auch auf Stücke wie *Hamlet*, in denen Ambiguität ein vielleicht grundlegendes, nicht aber ein auf allen mikro- und makrostrukturellen Ebenen des Textes angesiedeltes Phänomen zu sein scheint, nutzbringend angewendet werden könnte.

An dieser Stelle weitet sich der Horizont über die Gruppe der Shakespeare-Texte hinaus. Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß das Ziel dieser Studie nicht die Verteidigung Shakespeares vor Interpretationsversuchen ist, die mit Zweifeln an seiner schöpferischen Kraft oder, um erneut in Blooms Manier zu sprechen, seinem ‚universellen Geist‘ einhergehen. Das hier vertretene Ambiguitätskonzept ist kein Hilfskonstrukt, das dazu dient, solche Shakespeare-Dramen, die umstritten sind und deren Wert manchen sogar fraglich erscheint, in den Bestand sakrosankter Texte zurückzuführen. Es ist vielmehr als Plädoyer für das literarische Kunstwerk an sich zu verstehen, das durch eine widersprüchliche Vertextungsweise die Sinnfindungsbemühungen des Rezipienten in besonderem Maße anzuregen vermag. Dieses Konzept ist mithin auch für den Umgang mit anderen als Shakespeare-Texten verwendbar. Nicht nur Werke der Renaissancezeit, die sich durch eine besondere Vorliebe für das ambige Spiel der Textpropositionen auszeichnet, sondern auch moderne literarische Kunstwerke, in denen – wie Bode nachgewiesen hat – Mehrdeutigkeit zu den unveräußerlichen ästhetischen Grundfunktionen gehört, lassen sich mit dem hier entwickelten Ambiguitätsbegriff

besser erfassen. Literarische Ambiguität kann nunmehr von anderen Mehrdeutigkeitserscheinungen wie Komplexität oder Obskurität unterschieden und grundsätzlich als konkret gestalterisches Mittel verstanden werden, das bei der Sinnkonstitution eine wichtige Rolle spielt. Dies dürfte gerade im Hinblick auf letztgenannte Texte von besonderem Interesse sein.

Insofern haben die hier behandelten Shakespeare-Dramen *Henry V* und *Julius Caesar* also Beispielcharakter. Dennoch sind sie nicht lediglich als Beispiele behandelt worden. Natürlich sollte im Aufzeigen ihrer Subtilität auch ihre Kunst gewürdigt werden – die Kunst des Widerspruchs.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night's Dream*, hg. v. Harold F. Brooks, London: Methuen 1979 (Nachdruck Routledge 1994), (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar*, hg. v. David Daniell, Walton-on-Thames: Thomas Nelson 1998 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar*, hg. v. John Dover Wilson, Cambridge: Cambridge University Press 1949 (The New Cambridge Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar*, hg. v. T. S. Dorsch, London: Methuen 1955 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar. Julius Cäsar*, übers. v. Thomas Pughe, Tübingen: Francke 1987 (Englisch-Deutsche Studienausgabe).
- SHAKESPEARE, William, *Julius Cäsar – Julius Caesar. Zweisprachige Ausgabe*, übers. v. Frank Günther, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.
- SHAKESPEARE, William, *Julius Cäsar*, in: *William Shakespeare. Sämtliche Werke*, hg. v. Anselm Schlösser, Berlin, Weimar: Aufbau 1989, Bd. 4: *Tragödien*.
- SHAKESPEARE, William, *King Henry V*, hg. v. J. H. Walter, London: Methuen 1954 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *King Henry V*, hg. v. T. W. Craik, London, New York: Routledge 1995 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *King Henry V. König Heinrich V.*, hg. v. Dieter Hamblock, Stuttgart: Reclam 1987.
- SHAKESPEARE, William, *King Henry V. König Heinrich V.*, übers. v. Max Wechsler, Tübingen: Stauffenburg 1999 (Englisch-Deutsche Studienausgabe).
- SHAKESPEARE, William, *King Lear*, hg. v. R. A. Foakes, Walton-on-Thames: Thomas Nelson 1997 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *King Richard III*, hg. v. Antony Hammond, London, New York: Methuen 1981 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *König Heinrich V.*, in: *William Shakespeare. Sämtliche Werke*, 4 Bände, hg. v. Anselm Schlösser, Berlin, Weimar: Aufbau 1989, Bd. 3: *Historien*.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, hg. v. Kenneth Muir, London: Methuen 1951 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*, hg. v. Brian Gibbons, London, New York: Methuen 1980 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *Shakespeare's Sonnets*, hg. v. Stephen Booth, New Haven, London: Yale University Press 1977.
- SHAKESPEARE, William, *The First Folio of Shakespeare* (The Norton Facsimile), 2. Ausgabe, New York, London: Norton 1996.
- SHAKESPEARE, William, *The First Part of King Henry IV*, hg. v. A. R. Humphreys, London: Methuen 1960 (Nachdruck Routledge 1989), (The Arden Shakespeare).

- SHAKESPEARE, William, *The First Part of King Henry VI*, hg. v. Andrews S. Cairncross, London: Methuen; Cambridge, MA: Harvard University Press 1962 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *The Second Part of King Henry IV*, hg. v. A. R. Humphreys, London: Methuen 1966 (Nachdruck Routledge 1991), (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *The Third Part of King Henry VI*, hg. v. Andrews S. Cairncross, London: Methuen; Cambridge, MA: Harvard University Press 1964 (The Arden Shakespeare).
- SHAKESPEARE, William, *Troilus and Cressida*, hg. v. David Bevington, London: Thomson 1998 (The Arden Shakespeare).

Weitere Primärquellen

- ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, Milano: Garzanti 1987.
- ANONYMUS, *Gesta Henrici Quinti: The Deeds of Henry the Fifth (1417?)*, hg. u. übers. v. Frank Taylor und John S. Roskell, Oxford: Clarendon 1975.
- ARISTOTELES, *Poetik*, hg. u. übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982.
- BRUTUS, the Celt, Stephanus Junius, *Vindiciae, Contra Tyrannos: or, Concerning the Legitimate Power of a Prince over the People, and of the People over a Prince (1579)*, hg. u. übers. v. George Garnett, Cambridge (u. a.): Cambridge University Press 1994.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Shakespearean Criticism*, 2 Bände, hg. v. Thomas Middleton Raysor, 2. Auflage, London: Dent 1960.
- ELYOT, Sir Thomas, *The Book Named the Governor* (Faksimiledruck der ersten Ausgabe London: T. Berthelet 1531), Menston: Scolar Press 1970 (English Linguistics 1500–1800. A Collection of Facsimile Reprints 246).
- ERASMUS von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 5, *Institutio principis Christiani – Die Erziehung des christlichen Fürsten (1516)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, „Zum Shakespears Tag“, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche*, 40 Bände, Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*, hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998, S. 9–12.
- HALL, Edward, *The Vnion of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre & Yorke, Beyng Long in Continuall Discension for the Croune of This Noble Realme : with al the Actes Done in Both the Tymes of the Princes, Both of the One Linage & of the Other ...*, London: Rychard Grafton, 1550.
- HOLINSHED, Raphael, *The Third Volume of Chronicles Beginning at Duke William the Norman, Commonlie Called the Conqueror; and Descending by Degrees of Yeeres to all the Kings and Queenes of England in Their Orderlie Successions*, London: J. Harrison (u. a.) 1587.
- JOHNSON, Samuel, *Samuel Johnson on Shakespeare*, hg. v. H. R. Woudhuysen, London: Penguin 1989.
- MACHIAVELLI, Niccolò, *Der Fürst*, übers. v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Frankfurt am Main: Insel 1990.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, übers. v. Hans Stilett, Frankfurt am Main: Eichborn 1998.
- PLUTARCH, *Griechische und Römische Heldenleben* (ca. 100), hg. u. übers. v. Wilhelm Ax, Wiesbaden: VMA-Verlag 1996.

PUTTENHAM, George, *The Arte of English Poesie*, (Faksimiledruck der Ausgabe London 1589), Amsterdam, New York: Da Capo Press 1971 (The English Experience. Its Record in Early Printed Books Published in Facsimile 342).

SUETON, *Cäsarenleben* (ca. 110), übers. v. Max Heinemann, Stuttgart: Kröner 1986.

Sekundärliteratur

ALTMAN, Joel B., „Vile Participation’: The Amplification of Violence in the Theater of *Henry V*“, in: *Shakespeare Quarterly* 42, 1991, S. 1–32.

ALTMAN, Joel B., *The Tudor Play of the Mind. Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1978.

ARMSTRONG, W. A., „The Elizabethan Conception of the Tyrant“, in: *Review of English Studies* 22, 1946, S. 161–181.

ARMSTRONG, W. A., „The Influence of Seneca and Machiavelli on the Elizabethan Tyrant“, in: *Review of English Studies* 24, 1948, S. 19–35.

AUERBACH, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946, 1949), 9. Auflage, Tübingen, Basel: Francke 1994.

AXTON, Marie, *The Queen’s Two Bodies. Drama and the Elizabethan Succession*, London: Royal Historical Society 1977.

BABCOCK, Robert W., *The Genesis of Shakespeare Idolatry. 1766–1799. A Study in English Criticism of the Late Eighteenth Century*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1931.

BABULA, William, „Whatever Happened to Prince Hal? An Essay on ‘Henry V’“, in: *Shakespeare Survey* 30, 1977, S. 47–59.

BARBER, C. L., *The Whole Journey. Shakespeare’s Power of Development*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1986.

BARTON, Anne, „The King Disguised. Shakespeare’s *Henry V* and the Comical History“, in: Joseph G. Price (Hrsg.), *The Triple Bond. Plays, Mainly Shakespearean, in Performance*, University Park, PA; London: Pennsylvania State University Press 1975, S. 92–117.

BÄBLER, Moritz, „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 7–28.

BAUMANN, Uwe, *Vorausdeutung und Tod im englischen Römerdrama der Renaissance (1564–1642)*. „The heavens themselves blaze forth the death of princes“, Tübingen, Basel: Francke 1994 (Kultur und Erkenntnis 13).

BELSEY, Catherine, „Making History Then and Now: Shakespeare from *Richard II* to *Henry V*“, in: Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen (Hrsg.), *Uses of History. Marxism, Postmodernism and the Renaissance*, Manchester, New York: Manchester University Press 1991, S. 24–46.

BEYER, Manfred, „„Never was monarch better fear’d and lov’d“. Zum Herrscherbild in Shakespeares Historien“, in: Uwe Baumann (Hrsg.), *Basileus und Tyrann. Herrscherbilder und Bilder von Herrschaft in der Englischen Renaissance*, Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1999 (Düsseldorfer Beiträge aus Anglistik und Amerikanistik 8), S. 303–327.

BILDHEIM, Stefan, *Calvinistische Staatstheorien. Historische Fallstudien zur Präsenz monarchomachischer Denkstrukturen im Mitteleuropa der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main (u. a.): Lang 2000 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften 904).

- BISSET, Norman, „The Historical Pattern from Richard II to *Henry V*: Shakespeare's Analysis of Kingship“, in: Manuel A. Conejero (Hrsg.), *En torno a Shakespeare: Homaje a T. J. B. Spencer*, Valencia: Univ. de Valencia, Inst. Shakespeare 1980, S. 209–239.
- BLACK, Max, „Vagueness: An Exercise in Logical Analysis“, in: *Philosophy of Science* 4, 1937, S. 427–455.
- BLANPIED, John W., *Time and the Artist in Shakespeare's English Histories*, Newark: University of Delaware Press; London, Toronto: Associated University Presses 1983.
- BLOOM, Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead 1998.
- BLUMENBERG, Hans, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- BODE, Christoph, *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen: Niemeyer 1988.
- BONJOUR, Adrien, *The Structure of Julius Caesar*, Liverpool: Liverpool University Press 1958.
- BORIS, Edna Zwick, *Shakespeare's English Kings, the People, and the Law. A Study in the Relationship between the Tudor Constitution and the English History Plays*, Rutherford (u. a.): Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses 1978.
- BRADLEY, A. C., *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London: Macmillan 1949 (Nachdruck der 2. Auflage von 1905).
- BRADSHAW, Graham, *Misrepresentations. Shakespeare and the Materialists*, Ithaca, London: Cornell University Press 1993.
- BRANDES, Georg, *William Shakespeare*, 2. Auflage, Paris (u. a.): Langen 1898.
- BROWER, Reuben A., *Hero and Saint. Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition*, Oxford: Clarendon 1971.
- BROWN, John Russell, *Shakespeare: The Tragedies*, Houndmills (u. a.): Palgrave 2001.
- BULLOUGH, Geoffrey (Hrsg.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Bd. IV: *Later English History Plays: King John, Henry IV, Henry V, Henry VIII*, London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press 1962.
- BULLOUGH, Geoffrey (Hrsg.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Bd. V: *The Roman Plays: Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus*, London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press 1964.
- BULMAN, James C., *The Heroic Idiom of Shakespearean Tragedy*, Newark: University of Delaware Press; London, Toronto: Associated University Presses 1985.
- BURCKHARDT, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), Köln: Atlas, o. Jahr.
- CALDERWOOD, James L., *Metadrama in Shakespeare's Henriad. Richard II to Henry V*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1979.
- CAMPBELL, Lily B., *Shakespeare's "Histories". Mirrors of Elizabethan Policy*, San Marino, Cal.: Huntington Library 1958.
- CANTOR, Paul A., *Shakespeare's Rome. Republic and Empire*, Ithaca, London: Cornell University Press 1976.
- CHARNEY, Maurice, *Shakespeare's Roman Plays. The Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1961.

- CLAYTON, Thomas, „‘Should Brutus Never Taste of Portia’s Death but Once?’: Text and Performance in *Julius Caesar*“, in: *Studies in English Literature 1500–1900* 23, 1983, S. 237–258.
- COHEN, Stephen, *The Language of Power; the Power of Language: The Effects of Ambiguity on Sociopolitical Structures as Illustrated in Shakespeare’s Plays*, Cambridge, MA, London: Harvard University Press 1987.
- COHEN, Walter, *Drama of a Nation. Public Theatre in Renaissance England and Spain*, Ithaca, London: Cornell University Press 1985.
- COOK, Dorothy, „*Henry V*: Maturing of Man and Majesty“, in: *Studies in the Literary Imagination* 5, 1972, S. 111–128.
- COURSEN, Herbert R., *The Leasing Out of England. Shakespeare’s Second Henriad*, Washington, D. C.: University Press of America 1982.
- COX, John D., „*3 Henry VI*: Dramatic Convention and the Shakespearean History Play“, in: *Comparative Drama* 12, 1978, S. 42–60.
- COX, John D., *Shakespeare and the Dramaturgy of Power*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1989.
- DE GERENDAY, Lynn, „Play, Ritualization, and Ambivalence in *Julius Caesar*“, in: *Literature and Psychology* 24, 1974, S. 24–33.
- DORAN, Madeleine, „‘What should be in that “Caesar”?’ Proper Names in *Julius Caesar*“, in: dies., *Shakespeare’s Dramatic Language*, Madison, N. J.: University of Wisconsin Press 1976, S. 120–153.
- DUANE, Carol Leventen, „Marlowe’s Mixed Messages: A Model for Shakespeare?“, in: *Medieval and Renaissance Drama in England: An Annual Gathering of Research, Criticism, and Review, 1984*, Madison, N. J. (u. a.): Fairleigh Dickinson University Press 1986, S. 51–67.
- EASTMAN, Arthur M., *A Short History of Shakespearean Criticism* (1974), Nachdruck, Lanham (u. a.): University of America Press 1985.
- EGAN, Robert, „A Muse of Fire. *Henry V* in the Light of *Tamburlaine*“, in: *Modern Language Quarterly* 29, 1968, S. 15–28.
- ELLIS-FERMOR, Una, *Shakespeare’s Drama*, hg. v. Kenneth Muir, London, New York: Methuen 1980.
- EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, 3. Auflage, New York: New Directions 1966.
- FISHER, Lizette Andrews, „Shakespeare and the Capitol“, in: *Modern Language Notes* 22, 1907, S. 177–182.
- FORSTER, Edward Morgan, „*Julius Caesar*“ (1942), in: ders., *Two Cheers for Democracy*, London: Arnold 1951.
- FORTIN, Rene E., „*Julius Caesar*: An Experiment in Point of View“, in: *Shakespeare Quarterly* 19, 1968, S. 341–347.
- GILBERT, Anthony, „Techniques of Persuasion in *Julius Caesar* and *Othello*“, in: *Neophilologus* 81, 1997, S. 309–323.
- GODDARD, Harold C., *The Meaning of Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press 1951.
- GOMBRICH, Ernst H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), 2. Auflage, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1969.

- GOULD, Gerald, „Irony and Satire in *Henry V*“ (1919), in: Michael Quinn (Hrsg.), *Shakespeare: Henry V. A Casebook*, London (u. a.): Macmillan 1969, S. 81–94.
- GRANVILLE-BARKER, Harley, *Prefaces to Shakespeare*, Bd. II: *Othello, Coriolanus, Romeo and Juliet, Julius Caesar; Love's Labour's Lost*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1947.
- GRAVES, Michael A. R., *Elizabethan Parliaments 1559–1601*, 2. Auflage, London, New York: Longman 1996.
- GREENBLATT, Stephen Jay, „Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V*“, in: Jonathan Dollimore, Alan Sinfield (Hrsg.), *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, 2. Auflage, Manchester: Manchester University Press 1994, S. 18–47.
- GREENBLATT, Stephen Jay, *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2001.
- GREENBLATT, Stephen Jay, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press 1980.
- GREGSON, J. M., *Public and Private Man in Shakespeare*, London, Canberra: Croom Helm; Totowa, N. J.: Barnes & Noble 1983.
- GRENE, Nicholas, *Shakespeare's Tragic Imagination*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1992.
- GRENNAN, Eamon, „‘This Story Shall the Good Man Teach His Son’: *Henry V* and the Art of History“, in: *Papers on Language & Literature* 15, 1997, S. 370–382.
- GUNDOLF, Friedrich, *Caesar. Geschichte seines Ruhms*, Berlin: Bondi 1924.
- GURR, Andrew, „‘Henry V’ and the Bees’ Commonwealth“, in: *Shakespeare Survey* 30, 1977, S. 61–72.
- HAGER, Alan, *Shakespeare's Political Animal. Schema and Schemata in the Canon*, Newark: University of Delaware Press; London, Toronto: Associated University Presses 1990.
- HALL, Vernon, „*Julius Caesar*: A Play Without Political Bias“, in: Josephine W. Bennett, Oscar Cargill, Vernon Hall (Hrsg.), *Studies in the English Renaissance Drama*, London: Owen & Vision Press 1959, S. 106–124.
- HAMMERSCHMIDT-HUMMEL, Hildegard, *Die Traumtheorien des 20. Jahrhunderts und die Träume der Figuren Shakespeares. Mit einem Abriß philosophischer und literarischer Traumauffassungen von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg: Winter 1992.
- HAMMOND, Anthony, „‘It must be your imagination then’: the Prologue and the Plural Text in *Henry V*“, in: John M. Mahon, Thomas A. Pendleton (Hrsg.), „*Fanned and Winnowed Opinions*“. *Shakespearean Essays Presented to Harold Jenkins*, London, New York: Methuen 1987, S. 133–150.
- HARBAGE, Alfred, *As They Liked It. An Essay on Shakespeare and Morality*, New York: Macmillan 1947.
- HART, Jonathan, „Shakespeare's *Henry V*: Towards the Problem Play“, *Cahiers élisabéthains* 42, 1992, S. 17–35.
- HART, Jonathan, „Temporality and Theatricality in Shakespeare's Lancastrian Tetralogy“, *Studia Neophilologica* 63, 1991, S. 69–88.
- HART, Jonathan, *Theater and the World. The Problematics of Shakespeare's History*, Boston: Northeastern University Press 1992.
- HARTSOCK, Mildred E., „The Complexity of *Julius Caesar*“, in: *PMLA* 81, 1966, S. 56–62.

- HAZLITT, William, *Characters of Shakespear's Plays* (1817/1818), London: Dent; New York: Dutton 1906.
- HOBDAY, C. H., „Imagery and Irony in ‘Henry V’“, in: *Shakespeare Survey* 21, 1968, S. 107–114.
- HOLDERNESS, Graham, Nick Potter, John Turner, *Shakespeare: The Play of History*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1988.
- HOLDERNESS, Graham, *Shakespeare Recycled. The Making of Historical Drama*, New York (u. a.): Harvester Wheatsheaf 1992.
- HONEGGER, Thomas, „Shakespeares Gebrauch der Leibessymbolik in den Roman Plays (,Coriolanus‘, ,Julius Caesar‘, ,Antony and Cleopatra‘)“, in: Paul Michel (Hrsg.), *Die Symbolik des menschlichen Leibes* Bern, New York: Lang 1995 (Schriften zur Symbolforschung 10), S. 267–292.
- HOWARD, Jean E., *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London, New York: Routledge 1994.
- HOWARD, Jean E.; Phyllis Rackin, *Engendering a Nation. A Feminist Account of Shakespeare's Histories*, London, New York: Routledge 1997.
- HUNTER, Sir Mark, „Brutus and the Political Context“, in: Peter Ure (Hrsg.), *Shakespeare: Julius Caesar. A Casebook*, London: Macmillan 1969, S. 195–206.
- HUSSEY, S. S., *The Literary Language of Shakespeare*, 2. Auflage, London, New York: Longman 1992.
- INGARDEN, Roman, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen: Max Niemeyer 1968.
- ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 3. Auflage, München: Wilhelm Fink 1990 (Uni-Taschenbücher 636).
- ISER, Wolfgang, *Shakespeares Historien. Genesis und Geltung*, Konstanz: Universitätsverlag 1988.
- JAFFA, Harry V., „The Unity of Tragedy, Comedy, and History: An Interpretation of the Shakespearean Universe“, in: John Alvis, Thomas G. West (Hrsg.), *Shakespeare as Political Thinker*, Durham, N. C.: Carolina Academy Press 1981, S. 277–303.
- JAKOBSON, Roman, „Closing Statement: Linguistics and Poetics“, in: Thomas A. Sebeok (Hrsg.), *Style in Language*, Cambridge, MA: MIT-Press 1960, S. 350–377.
- JONES, Emrys, *Scenic Form in Shakespeare*, Oxford: Clarendon 1971.
- JONES, Robert C., *These Valiant Dead. Rewriting the Past in Shakespeare's Histories*, Iowa City: University of Iowa Press 1991.
- JONES-DAVIES, M. T., „Shakespeare in the Humanist Tradition: The Skeptical Doubts and Their Expression in Paradoxes“, in: Tetsuo Kishi, Roger Pringle, Stanley Wells (Hrsg.), *Shakespeare and Cultural Traditions. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association. World Congress Tokyo, 1991*, Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses 1994, S. 99–109.
- JORGENSEN, Paul A., *William Shakespeare: The Tragedies*, New York: Twayne Publishers 1985.
- KAHN, Coppélia, *Man's Estate. Masculinity and Identity in Shakespeare*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1982.
- KAHN, Coppélia, *Roman Shakespeare. Warriors, Wounds, and Women*, London, New York: Routledge 1997.

- KANTOROWICZ, Ernst H., *The King's Two Bodies. A Study in the Mediaeval Political Theology*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1957.
- KASTAN, David Scott, *Shakespeare and the Shapes of Time*, London, Basingstoke: Macmillan 1982.
- KAUFMANN, R. J.; Clifford J. Ronan, „Shakespeare's *Julius Caesar*: An Apollonian and Comparative Reading“, in: *Comparative Drama* 4, 1971, S. 18–51.
- KERMODE, Frank, *Shakespeare's Language*, London: Penguin 2001.
- KERNAN, Alvin B., „The Henriad: Shakespeare's Major History Plays“, in: Alvin B. Kernan, *Modern Shakespearean Criticism. Essays on Style, Dramaturgy, and the Major Plays*, San Diego (u. a.): Harcourt Brace Janovich 1970, S. 245–275.
- KERNAN, Alvin B., „The Shakespearean Conception of History“, in: Alvin B. Kernan, *Modern Shakespearean Criticism. Essays on Style, Dramaturgy, and the Major Plays*, San Diego (u. a.): Harcourt Brace Jovanovich 1970, S. 245–275.
- KIEFER, Frederick, *Fortune and Elizabethan Tragedy*, o. O.: Huntingdon Library 1983.
- KIERNAN, Pauline, *Shakespeare's Theory of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 1996.
- KINGSFORD, Charles Lethbridge, „Introduction“, in: anon., *The First English Life of King Henry the Fifth (1513/1517)*, hg. v. C. L. Kingsford, Oxford: Clarendon 1931, S. xiii-xv.
- KIRSCHBAUM, Leo, „Shakespeare's Stage Blood“, in: *PMLA* 64, 1949, S. 517–529.
- KNIGHT, G. Wilson, *The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays (1931)*, 3. Auflage, London: Methuen 1951.
- KNIGHTS, Lionel C., *Further Explorations*, London: Chatto & Windus 1965.
- KRANZ, David L., „Shakespeare's New Idea of Rome“, in: Paul A. Ramsey (Hrsg.), *Rome and the Renaissance: The City and the Myth. Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval & Early Renaissance Studies*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1982, S. 371–380.
- KRIPPENDORF, Ekkehart, *Politik in Shakespeares Dramen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- LANDER, J. R., *The Wars of the Roses*, 2. Auflage, Stroud (u. a.): Sutton 1990.
- LEGGATT, Alexander, „The Extra Dimension: Shakespeare in Performance“, in: John Russell Brown (Hrsg.), *Studying Shakespeare. A Casebook*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1990, S. 152–167.
- LEGGATT, Alexander, *Shakespeare's Political Drama. The History Plays and the Roman Plays*, London, New York: Routledge 1988 (Nachdruck 1990).
- LIEBLER, Naomi Conn, „‘Thou Bleeding Piece of Earth’: The Ritual Ground of *Julius Caesar*“, in: *Shakespeare Studies* 14, 1981, S. 175–196.
- LIEBLER, Naomi Conn, *Shakespeare's Festive Tragedy. The Ritual Foundations of Genre*, London, New York: Routledge 1995.
- LOWENTHAL, David, „Shakespeare's Caesar's Plan“, in: *Interpretation* 10, 1982, S. 223–250.
- LÜTHI, Max, *Shakespeares Dramen*, Berlin: de Gruyter 1957.
- LYNCH, Amy, „Henry V: Majesty and the Man“, in: *The Upstart Crow* 4, 1982, S. 35–40.
- MACCALLUM, Mungo W., *Shakespeare's Roman Plays and Their Background*, London: Macmillan 1925.

- MANHEIM, Michael, *The Weak King Dilemma in the Shakespearean History Play*, Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press 1973.
- MARTINDALE, Charles; Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity. An Introductory Essay*, London, New York: Routledge 1990.
- MAXWELL, J. C., „Brutus’s Philosophy“, in: *Notes and Queries* 215, 1970, S. 128.
- MCALDINGTON, Thomas, *Shakespeare’s Tragic Cosmos*, Cambridge (u. a.): Cambridge University Press 1991.
- MCEACHERN, Claire, „Henry V and the Paradox of the Body Politic“, in: *Shakespeare Quarterly* 45, 1994, S. 33–56.
- MEHL, Dieter, *Die Tragödien Shakespeares. Eine Einführung*, Berlin: Schmidt 1983.
- MILES, Geoffrey, *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford: Clarendon 1996.
- MIOLA, Robert S., „Julius Caesar and the Tyrannicide Debate“, in: *Renaissance Quarterly* 38, 1985, S. 271–289.
- MIOLA, Robert S., *Shakespeare’s Rome*, Cambridge (u. a.): Cambridge University Press 1983.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London: University of Chicago Press 1994.
- MITTELBACH, Jens, „Die Figur des Königs in Shakespeares *Henry V*: Der Mensch als Herrscher und der Herrscher als Mensch“, in: Uwe Baumann (Hrsg.), *Basileus und Tyrann. Herrscherbilder und Bilder von Herrschaft in der Englischen Renaissance*, Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1999 (Düsseldorfer Beiträge aus Anglistik und Amerikanistik 8), S. 329–346.
- MONTROSE, Louis Adrian, „Professing the Renaissance: The Poetics of Politics and Culture“, in: H. Aram Veeser (Hrsg.), *The New Historicism*, New York, London: Routledge 1989, S. 15–36.
- MONTROSE, Louis Adrian, „The Elizabethan Subject and the Spenserian Text“, in: Patricia Parker, David Quint (Hrsg.), *Literary Theory/Renaissance Texts*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1986, S. 303–340.
- MONTROSE, Louis Adrian, *The Purpose of Playing. Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, Chicago, London: University of Chicago Press 1996.
- MOSELEY, C. W. R. D., *Shakespeare’s History Plays: Richard II to Henry V. The Making of a King*, London: Penguin 1988.
- MOSSMAN, Judith, „Henry V and Plutarch’s *Alexander*“, in *Shakespeare Quarterly* 45, 1994, S. 57–73.
- MUIR, Kenneth, *Shakespeare’s Tragic Sequence*, London: Hutchinson University Library 1972.
- MÜLLER, Wolfgang G., „Politische Probleme in Shakespeares Königsdramen“, in: *Shakespeare-Jahrbuch* (West) 1983, S. 99–109.
- MÜLLER, Wolfgang G., *Die politische Rede bei Shakespeare*, Tübingen: Narr 1979.
- MÜNKLER, Herfried, Machiavelli. *Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- NEWMAN, Franklin B., „The Rejection of Falstaff and the Rigorous Charity of the King“, in: J. Leeds Barroll (Hrsg.), *Shakespeare Studies. An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews II*, Cincinnati: University of Cincinnati Press 1966, S. 153–154.
- O’DAIR, Sharon, „Social Role and the Making of Identity in *Julius Caesar*“, in: *Studies in English Literature 1500–1900* 33, 1993, S. 289–307.

- ORGEL, Stephen, „The Spectacles of State“, in: Richard C. Trexler (Hrsg.), *Persons in Groups. Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe. Papers of the Sixteenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts and Studies 1985 (Medieval & Renaissance Texts & Studies 36), S. 101–120.
- ORNSTEIN, Robert, *A Kingdom for a Stage. The Achievement of Shakespeare's History Plays*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1972.
- PALMER, John, *Political and Comic Characters of Shakespeare* (1945), London, Basingstoke: Macmillan 1974.
- PATTERSON, Annabel, *Shakespeare and the Popular Voice*, Cambridge, MA: Blackwell 1989.
- PEARLMAN, Elihu, *William Shakespeare. The History Plays*, Denver: University of Colorado; New York: Twain Publishers 1992.
- PEARSON, Jaqueline, „Romans and Barbarians: The Structure of Irony in Shakespeare's Roman Tragedies“, in: Malcolm Bradbury, David Palmer (Hrsg.), *Shakespearean Tragedy*, New York: Holmes & Meier 1984 (Stratford-Upon-Avon Studies 20), S. 159–182.
- PHILLIPS, James Emerson, *The State in Shakespeare's Greek and Roman Plays*, New York: Columbia University Press 1940 (Columbia University Studies of English and Comparative Literature 149).
- PLATT, Michael, *Rome and Romans According to Shakespeare*, Salzburg: Institut für englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg 1976 (Jacobean Drama Studies 51).
- POLLARD, Anthony James (Hrsg.), *The Wars of the Roses*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1995.
- PROSER, Matthew N., *The Heroic Image in Five Shakespearean Tragedies*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1965.
- PYE, Christopher, *The Regal Phantasm. Shakespeare and the Politics of Spectacle*, London, New York: Routledge 1990.
- QUINT, David, „‘Alexander the Pig’: Shakespeare on History and Poetry“, in: *Boundary 2* 10, 1982, S. 49–67.
- RAAB, Felix, *The English Face of Machiavelli. A Changing Interpretation 1500–1700*, London: Routledge & Kegan Paul; Toronto: University of Toronto Press 1964.
- RABKIN, Norman, *Shakespeare and the Common Understanding*, New York: The Free Press; London: Collier-Macmillan 1967.
- RABKIN, Norman, *Shakespeare and the Problem of Meaning*. Chicago, London: University of Chicago Press 1981.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3. Auflage, Bd. 1, hg. v. Klaus Weimar, Berlin, New York: de Gruyter 1997.
- REICHERT, Klaus, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- RIBNER, Irving, „Political Issues in ‘Julius Caesar’“, in: *Journal of English and Germanic Philology* 56, 1957, S. 10–22.
- RIBNER, Irving, *The English History Play in the Age of Shakespeare* (1957), 2. Ausgabe, London: Methuen 1965.
- RIEHLE, Wolfgang, „Shakespeare – Julius Caesar“, in: Dieter Mehl (Hrsg.), *Das englische Drama. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf: Bagel 1970, S. 114–133.

- RIMMON, Shlomith, *The Concept of Ambiguity—The Example of James*, Chicago, London: University of Chicago Press 1977.
- RIPLEY, John, *Julius Caesar on Stage in England and America 1599–1973*, Cambridge (u. a.): Cambridge University Press 1980.
- ROBINSON, Marsha S., „Mythoi of Brotherhood: Generic Emplotment in *Henry V*“, in: John Velz (Hrsg.), *Shakespeare's English Histories. A Quest for Form and Genre*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1996, S. 143–170.
- ROSS, A. Elizabeth, „Hand-me-Down-Heroics: Shakespeare's Retrospective of Popular Elizabethan Drama in *Henry V*“, in: John Velz (Hrsg.), *Shakespeare's English Histories. A Quest for Form and Genre*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1996, S. 171–203.
- ROSSITER, A. P., „Ambivalence: The Dialectic of the Histories“, in: Ronald Berman (Hrsg.), *Twentieth Century Interpretations of Henry V. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall 1968, S. 74–87.
- SCHABERT, Ina, „Shakespeare als politischer Philosoph: Sein Werk und die Schule von Leo Strauss“, in: *Shakespeare-Jahrbuch* (West) 1986, S. 7–25.
- SCHANZER, Ernest, *The Problem Plays of Shakespeare. A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra*, London: Routledge & Kegan Paul 1963.
- SCHIRMER, Walter F., „Glück und Ende der Könige“, in: Karl K. Klein (Hrsg.), *Wege der Shakespeare-Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, S. 3–19.
- SCHRUFF, Renate, *Herrschergestalten bei Shakespeare. Untersucht vor dem Hintergrund zeitgenössischer Vorstellungen vom Herrscherideal*, Tübingen: Niemeyer 1999 (Studien zur Englischen Philologie, neue Folge 35).
- SCHÜCKING, Levin, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers*, Leipzig: Tauchnitz 1919.
- SCOUFOS, Alice Lyle, „The 'martyrdom' of Falstaff“, in: J. Leeds Barroll (Hrsg.), *Shakespeare Studies. An Annual Gathering of Research, Criticism, and Reviews II*, Cincinnati: University of Cincinnati Press 1966, S. 174–191.
- SHAW, George Bernhard, *Three Plays for Puritans. The Devils Disciple, Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion* (1900), London: Constable 1934.
- SHAW, William P., „Textual Ambiguities and Cinematic Certainties in *Henry V*“, in: *Literature Film Quarterly* 22, 1994, S. 117–128.
- SIEMON, James R., *Shakespearean Iconoclasm*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1985.
- SIMMONS, J. L., *Shakespeare's Pagan Worlds. The Roman Tragedies*, Hassocks: Harvester Press 1974.
- SINFIELD, Alan; Jonathan Dollimore, „History and Ideology, Masculinity and Miscegenation: The Instance of *Henry V*“, in: Alan Sinfield, *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Berkeley (u. a.): University of California Press 1992, S. 109–146.
- SMITH, Gordon Ross, „A Rabble of Princes: Considerations Touching Shakespeare's Political Orthodoxy in the Second Tetralogy“, in: *Journal of the History of Ideas* 41, 1980, S. 29–48.
- SPENCER, T. J. B., „Shakespeare and the Elizabethan Romans“, in: *Shakespeare Survey* 10, 1957, S. 27–38.

- STAPFER, Paul, *Shakespeare and Classical Antiquity. Greek and Latin Antiquity as Presented in Shakespeare's Plays* (1880), New York: Franklin 1970 (Research & Source Works Series 403, Essays in Literature and Criticism 80).
- STEWART, John Innes Macintosh, *Character and Motive in Shakespeare. Some Recent Appraisals Examined*, London (u. a.): Longmans, Green and Co 1949.
- STOLL, Elmer, *Shakespeare Studies. Historical and Comparative in Method*, New York: Macmillan 1927.
- STRÍBRNÝ, Zdeněk, „Henry V and History“, in: Arnold Kettle (Hrsg.), *Shakespeare in a Changing World*, London: Lawrence & Wishart 1964, S. 84–101.
- SUERBAUM, Ullrich, „Shakespeare – Henry V“, in: Dieter Mehl (Hrsg.), *Das englische Drama. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf: Bagel 1970, S. 96–113.
- SUERBAUM, Ullrich, *Das elisabethanische Zeitalter*, Stuttgart: Reclam 1989.
- TENNENHOUSE, Leonard, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, New York, London: Methuen 1986.
- TETZELI VON ROSADOR, Kurt, „Vom Nutzen und Nachteil des Julius Caesar für das Denken und Leben“, in: William Shakespeare, *Julius Cäsar – Julius Caesar. Zweisprachige Ausgabe*, übers. v. Frank Günther, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, S. 296–314.
- THAYER, Calvin Graham, *Shakespearean Politics. Government and Misgovernment in the Great Histories*, Athens, OH; London: Ohio University Press 1983.
- THOMAS, Vivian, *Shakespeare's Roman Worlds*, London, New York: Routledge 1989.
- TILLYARD, E. M. W., *Shakespeare's History Plays* (1944), London: Chatto & Windus 1948.
- TILLYARD, E. M. W., *The Elizabethan World Picture* (1943), London: Chatto & Windus 1952.
- TRAVERSI, Derek, *Shakespeare from Richard II to Henry V*, Stanford, Cal.: Stanford University Press 1957.
- TRAVERSI, Derek, *Shakespeare: The Roman Plays*, London: Hollis & Carter 1963.
- TRICOMI, Albert H., „Shakespeare, Chapman, and the Julius Caesar Play in Renaissance Humanist Drama“, in: Mario A. Di Cesare (Hrsg.), *Reconsidering the Renaissance. Papers from the Twenty-First Annual Conference*, Binghamton, N. Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies 1992, S. 395–412.
- UHLIG, Claus, *Klio und Natio. Studien zu Spenser und der englischen Renaissance*, Heidelberg: Winter 1995.
- URE, Peter (Hrsg.), *Shakespeare: Julius Caesar. A Casebook*, London: Macmillan 1969.
- VAN DOREN, Mark, *Shakespeare*, New York: Holt 1939.
- VAWTER, Marvin L., „‘Division ’tween Our Souls’: Shakespeare's Stoic Brutus“, in: *Shakespeare Studies* 7, 1974, S. 173–195.
- VELZ, John W. „Undular Structure in *Julius Caesar*“, in: *Modern Language Review* 66, 1971, S. 21–30.
- VELZ, John W., „‘If I Were Brutus Now ...’: Role-playing in *Julius Caesar*“, in: *Shakespeare Studies* 4, 1969, S. 149–159.
- VELZ, John W., „Clemency, Will, and Just Cause in ‘Julius Caesar’“, in: *Shakespeare Survey* 22, 1969, S. 109–118.

- VIEBROCK, Helmut, „Die Erdbeeren im Garten des Bischofs von Ely“, in: *Shakespeare-Jahrbuch* (West) 1972, S. 14–33.
- WATSON, Curtis Brown, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, Princeton, N. J.: Princeton University Press 1960.
- WEIMANN, Robert, „Society and Individual in Shakespeare’s Conception of Character“, in: *Shakespeare Survey* 34, 1981, S. 23–31.
- WELLS, Robin Headlam, *Shakespeare, Politics and the State*, Houndmills (u. a.): Macmillan 1986.
- WENTERSDORF, Karl P., „The Conspiracy of Silence in *Henry V*“, *Shakespeare Quarterly* 27, 1976, S. 264–287.
- WHITAKER, Virgil K., *Shakespeare’s Use of Learning. An Inquiry into the Growth of his Mind & Art*, San Marino, Cal.: Huntington Library 1953.
- WHITE, Hayden, „Interpretation in History“, in: ders., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1985, S. 51–80.
- WHITE, Hayden, „The Historical Text as Literary Artifact“, in: ders., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1985, S. 81–100.
- WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1973.
- WILCOX, Lance, „Katherine of France as Victim and Bride“, in: *Shakespeare Studies* 17, 1985, S. 61–76.
- WILDERS, John, *The Lost Garden. A View of Shakespeare’s English and Roman History Plays*, London, Basingstoke: Macmillan 1978.
- WILLIAMSON, Marilyn L., „The Courtship of Katherine and the Second Tetralogy“, in: *Criticism* 17, 1975, S. 326–334.
- WILSON, Richard, *Will Power. Essays on Shakespearean Authority*, Detroit: Wayne State University Press 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell 1953.

Namensregister

A

- Alexander der Große 93–94
Altman, Joel B. 84, 108, 125
 The Tudor Play of the Mind 70–72
Amyot, Jacques 161
Anselm von Canterbury 170
Antonius, Marcus 175
Appian 169, 172, 191
Arendt, Hannah 64
Aristoteles 128, 138
Armstrong, W. A. 171
Artus 36, 42
Auerbach, Erich 137
Axton, Marie 62, 95

B

- Babula, William 74, 135
Barber, C. L. 91
Barthes, Roland 15
Barton, Anne 113
Baßler, Moritz 46
Baumann, Uwe 144, 247
Beckett, Samuel 12, 14
 Endgame 45
Belsey, Catherine 41
Beyer, Manfred 100
Bildheim, Stefan 172
Bisset, Norman 41
Black, Max 8
Blackstone, Sir William 60
Blanpied, John W. 129
Bloom, Harold .. 2, 3–4, 97, 151, 157, 208, 251,
 254
Blumenberg, Hans 64
Bode, Christoph 5, 7, 11–14, 15, 16, 18, 20,
 22, 23, 250, 254
 Ästhetik der Ambiguität 4, 14
Bodin, Jean 101
Bolingbroke, Heinrich *Siehe* Heinrich IV.
Bonjour, Adrien 156, 162–63, 175, 179, 189
 The Structure of Julius Caesar 155
Booth, Stephen 245–46
Boris, Edna Zwick 61, 62
Bradley, A. C. 2, 245
Bradshaw, Graham 91, 99, 103, 132, 244

- Branagh, Kenneth 74
 Henry V 81, 92, 95
Brandes, Georg 155, 178
Brecht, Bertolt 142
Brooke, William 115
Brower, Reuben A. 184, 245
Brown, John Russell 158
 Shakespeare: The Tragedies 154
Brutus, Lucius Iunius 197, 199
Brutus, Marcus Iunius 151–52, 156, 168–72,
 191, 199, 208, 214, 232
Brutus, Stephanus Junius
 Vindiciae contra tyrannos 172
Bühler, Karl 11
Bullough, Geoffrey 169, 172, 175
Bulman, James C. 232
Burekhardt, Jacob 6

C

- Cadwallader 36
Caesar Germanicus, Gaius Iulius
 (Caligula) 169
Caesar, Gaius Iulius 151–52, 156, 168–72,
 175, 178, 183–84, 191, 194, 214, 252
Calderwood, James L. 138
Caligula *Siehe* Caesar Germanicus, Gaius
 Iulius
Calpurnia 178
Campbell, Lily B. 134
Cassius Dio Cocceianus 170
Cassius Longinus, Gaius 168–72, 214
Charney, Maurice 161, 218, 236
Cicero, Marcus Tullius 170, 184
Clayton, Thomas 235
Cohen, Stephen 10
Cohen, Walter 52, 138
Coleridge, Samuel Taylor 152, 207
Condell, Henry 53, 144
Cook, Dorothy 74
Coursen, Herbert R. 38, 64, 122, 143
Cox, John D. 38, 67–69, 70, 115, 145

D

- Daniell, David 154, 218
Dante Alighieri
 Commedia 169
de Gerenday, Lynn 206, 216

Derrida, Jacques 10, 43
 Dollimore, Jonathan 43–46, 69
 Domitianus, Titus Flavius 169
 Doran, Madeleine 196
 Dorsch, T. S. 235
 Dowden, Edward 33
 Dryden, John 2
 du Plessis Mornay, Philippe 172
 Duane, Carol Leventen 69, 70

E

Eastman, Arthur M. 33
 Eduard II. 81
 Eduard III. 81–82, 117
 Eduard IV. 119
 Egan, Robert 69
 Elisabeth I. 36, 37, 38, 40, 45, 54, 57, 61–62,
 66–67, 100
 Elisabeth von York 36
 Ellis-Fermor, Una 98, 113, 114
 Elyot, Sir Thomas 171
The Book Named the Governor 41, 89, 93
 Empson, William 10, 14, 16, 30–31, 48, 49
Seven Types of Ambiguity 4, 5, 7
 Erasmus von Rotterdam 91, 100
Institutio principis Christiani 89, 93, 97

F

Fabyan, Robert
New Chronicles of England and France ... 57
 Fisher, Lizette Andrews 179
 Forster, Edward Morgan 150, 152, 153, 245
 Fortin, Rene 158–59, 163, 249
 Freud, Sigmund 4
 Frye, Northrop 138

G

Garnett, George 172
Gesta Henrici Quinti 57
 Gilbert, Anthony 226
 Gilbert, Charles Allen
 „All is Vanity“ 22
 Gnaeus Pompeius Magnus 151
 Goddard, Harold C. 38, 84, 85, 135–39
The Meaning of Shakespeare 136
 Goethe, Johann Wolfgang von 1, 2, 6
 Gombrich, Ernst H. 16, 21, 47, 49
Art and Illusion 16
 Gould, Gerald 81

Grafton, Richard 57
 Granville-Barker, Harley 216
 Graves, Michael A. R. 62
 Green, David C. 175
 Greenblatt, Stephen Jay . 38, 56, 100, 109, 221,
 244
 Gregson, J. M. 225
 Grene, Nicholas 217
 Grennan, Eamon 139, 141, 142
 Gundolf, Friedrich 168–69, 170
Caesar. Geschichte seines Ruhms 168
 Gurr, Andrew 89, 94

H

Hager, Alan 211
 Hall, Edward 34, 43, 54–58, 68, 78, 134
 Hall, Vernon 163–64
 Hammerschmidt-Hummel, Hildegard 247
 Hammond, Anthony 69
 Harbage, Alfred 4, 71, 162, 246
 Hart, Jonathan 60, 137, 144, 147, 149
 Hartsock, Mildred 158–60, 163, 249
 Hazlitt, William 34, 107, 143, 151
 Heilman, Robert B. 215
 Heinrich IV. 54, 116
 Heinrich V. 34, 36, 56–58, 66–67, 75, 103,
 116, 135, 139, 140, 146, 252
 Heinrich VI. 41, 53, 54, 67
 Heinrich VII. 34, 36
 Heinrich VIII. 37
 Heminge, John 53, 144
 Herodes 69, 90
 Hitler, Adolf 180
 Hobday, C. H. 135
 Holderness, Graham 38, 55, 122, 141, 142,
 143, 144
 Holinshed, Raphael 34, 43, 54–58, 68, 78,
 117, 119, 134
 Homer 143
 Honegger, Thomas 188
 Howard, Alan 91
 Howard, Jean E. 39, 53, 123
 Hunter, Sir Mark 206
 Hussein, Saddam 180
 Hussey, S. S. 244

I

Ingarden, Roman
*Vom Erkennen des literarischen Kunst-
 werks* 9

Isabella von Frankreich 81, 117
 Iser, Wolfgang 101
 Der Akt des Lesens 9
 Iulianus, Flavius Claudius 170

J

Jakobson, Roman 11, 227, 245
 James, Henry 5, 17
 Jastrow, Joseph 16
 Jesus Christus 68, 69
 Johann von Gaunt, Herzog von Lancaster... 117
 Johnson, Samuel 87, 122, 237
 Jones, Emrys 244
 Jones, Robert C. 109, 139
 Jones-Davies, M. T. 71–72
 Jonson, Ben 2
 Jorgensen, Paul A. 193, 200
 Joyce, James 12, 14
 Judas Ischariot 169
 Julian *Siehe* Iulianus, Flavius Claudius

K

Kahn, Coppélia 117, 233
 Kantorowicz, Ernst H.
 The King's Two Bodies 60–61
 Kaplan, Abraham 16
 Kastan, David Scott 106, 107, 108, 111
 Katharina von Frankreich 36
 Kaufmann, R. J. 205, 231, 237
 Kermode, Frank 154
 Kernan, Alvin B. 41, 111
 Kiefer, Frederick 64, 65, 214
 Kiernan, Pauline 139
 Kingsford, Charles Lethbridge 57, 58
 Kirschbaum, Leo 218
 Kleopatra VII 183
 Knight, G. Wilson 153, 237
 Knights, Lionel B. 153, 154, 162
 Kooij, Johannes Gijsbert 9
 Kott, Jan
 Shakespeare Our Contemporary 44
 Kranz, David L. 161, 165, 239
 Krippendorf, Ekkehart 162
 Kris, Ernst 16
 Kyd, Thomas 157
 The Spanish Tragedy 221

L

La Primaudaye, Pierre de 184

Lander, J. R. 67
 Languet, Hubert 172
 Leggatt, Alexander 32, 104, 105, 106, 130,
 166, 194, 195, 207, 209, 219, 221, 233
 Lévi-Strauss, Claude 141
 Liebler, Naomi Conn 215
 Lionel, Herzog von Clarence 117
 Livio da Forli, Tito
 Vita Henrici Quinti 58
 Lord Scroop von Masham, Henry 121
 Lowenthal, David 177, 184, 246–47, 249
 Lukan 170
 Lüthi, Max 240
 Lyly, John
 Euphues 89
 Lynch, Amy 125

M

MacCallum, Mungo W. 193, 236
 Machiavelli, Niccolò 43, 65, 95, 96, 101
 Il Principe 60, 62–64, 67
 Manheim, Michael 38, 64
 Marlowe, Christopher 52, 67, 70, 157
 Tamburlaine 69
 Martindale, Charles 162, 232, 244
 Martindale, Michelle 162, 232, 244
 Maxwell, J. C. 232
 McAlldington, Thomas 243, 246
 McEachern, Claire 116
 Mehl, Dieter 166, 168
 Miles, Geoffrey 161, 164, 230–32, 236, 238
 Shakespeare and the Constant Romans . 190
 Miola, Robert S. 165, 169, 172, 173, 180, 183,
 187, 190, 233, 243, 244
 Mitchell, Thomas W. J. 18
 Mittelbach, Jens 60, 125
 Montaigne, Michel de 214, 238
 Montrose, Louis Adrian 62, 109, 130
 More, Sir Thomas
 Utopia 41
 Mortimer, Anne 117
 Mortimer, Edmund, Graf von March.. 116, 117,
 119
 Mortimer, Philippa 117
 Moseley, C. W. R. D. 39, 62, 128–29, 142
 Shakespeare's History Plays 37
 Mossman, Judith 94
 Muir, Kenneth 180, 187, 207, 211, 235, 236

Müller, Wolfgang G. 3, 41, 111, 114, 163, 166,
167, 171, 172, 173, 175, 182–83, 195, 197,
206, 227, 241, 244

Die politische Rede bei Shakespeare226

Münkler, Herfried

Machiavelli63

N

Nero169, 170

Newman, Franklin115

North, Sir Thomas161, 170, 173, 174

Plutarch's Lives161

O

O'Dair, Sharon40, 109, 205, **215–16**, 239

Oldcastle, Sir John115

Olivier, Lawrence

Henry V92, **96–97**, 118

Orgel, Stephen100

Ornstein, Robert **54–56**, 103, 109, 116, 138

A Kingdom for a Stage54

Oxford English Dictionary181

P

Palmer, John153, 155–56, 162, 220–21

Patterson, Annabel53, 76, 96

Pearlman, Elihu52, 53

Pearson, Jaqueline154

Petrarca, Francesco169

Pfister, Manfred32, 229

Philipp IV81

Phillips, James Emerson156–57, 165, 231

Plantagenet, Richard, Graf von Cam-

bridge117, 119

Plantagenet, Richard, Herzog von

York54, 68, 119

Platt, Michael166, 167, 184, 238, 247

Plinius der Ältere89

Plutarch... 165, 170, 172–73, 174–75, 178, 180,

183, 186, 191, 195, 197, 199, 208, 222, 232

Griechische und Römische Helden-

leben161, 163

Pollard, Anthony James67

Pompeius Magnus, Gnaeus151, 156, 183

Potter, Nick55

Proser, Matthew232, 240–41

Ptolemäus, Claudius35

Pughe, Thomas205, 212

Pugliatti, Paola148

Puttenham, George29, 101

Pye, Christopher98, 100

Q

Quint, David93, 94

Quintilianus, Marcus Fabius197

R

Raab, Felix63

Rabkin, Norman39, **46–51**, 108, 136, 143,

147, 148, 157, 159, 160, 190, 192, 212, 221,

225

Shakespeare and the Problem of

Meaning5, 21

Rackin, Phyllis53, 123

Reichert, Klaus65, 66

Ribner, Irving115, 116, 208, 215–16

The English History Play51–52

Richard II36, 42, 54, 116

Richard III34, 41, 54, 56

Riehle, Wolfgang245

Rimmon, Shlomith9, **14–20**, 22–23, 24, 26,

27, 28, 29–30, 47, 49, 50, 96, 97, 108, 137,

160, 189

The Concept of Ambiguity5, 10, 14

Ripley, John151

Robinson, Marsha S.147

Ronan, Clifford J.205, 231, 237

Roskell, John S.57

Ross, A. Elizabeth66, 69

Rossiter, A. P.34

S

Sallust169, 170

Schabert, Ina167–68

Schanzer, Ernest156, 159, 163, 169, 170,

172–73, 179, 187, 200, 205, 206, 207–8,

240

The Problem Plays of Shakespeare ..154–55

Schirmer, Walter39–40

Schlegel, August Wilhelm85, 90, 117, 185

Schruff, Renate60, 121

Schücking, Levin152–53

Scoufos, Alice Lyle115

Sextus Pompeius Magnus151

Shakespeare, William

1 Henry IV74, 77

1 Henry VI42

2 Henry IV74, 80

- 3 Henry VI* 63, **67–68**
A Midsummer Night's Dream..... 1, 49
Antony and Cleopatra..... 160, 161
As You Like It 33
Coriolanus 91, 160, 161
Hamlet 3, 24, 33, 35, 56, 128, 160, 221,
 253, 254
Henry V..... 3, 6, 21, 24, 28, 29, 32, **33–149**,
 150, 153, 154, 158, 159, 168, 174, 179,
 189, 193, 205, 209, 214, 225, 239, 242,
 244, 246, 251–54, 255
Julius Caesar 3, 6, 21, 24, 28, 29, 32,
 33, 35, 72, 73, 109, 128, 143, **150–250**,
 251–54, 255
King John..... 43
King Lear 33, 45, 49, 248, 250
 Lancaster-Tetralogie .. 34, 39–42, 47, 50, 53,
 74, 116, 117, 137, 143, 149
Macbeth 218
Measure for Measure..... 33, 254
Much Ado about Nothing..... 33
Richard II..... 47, 95, 101, 166
Richard III 40–41, 76, 84, 98, 99, 101,
 110, 179, 180, 227, 253
Romeo and Juliet 33, 196
The Merchant of Venice 4, 33, 254
Titus Andronicus 160, 161
Troilus and Cressida 35
 York-Tetralogie 34, 39–42, 53, 117
 Shaw, George Bernhard... 33, 150–51, 155, 179
 Shaw, William P. 74, 81
 Siemon, James R. 250
 Simmons, J. L. 218, 221, 222, 231, 243
 Sinfield, Alan..... **43–46**, 69
 Smith, Gordon Ross 38
 Smith, Warren D. 235–36
 Spencer, T. J. B. 167
 Stalin, Jossif Wissarionowitsch 180
 Stapfer, Paul 152
 Stewart, John Innes Macintosh..... 153
 Stoll, Elmer..... 220
 Stow, John
 Annales 57
 Strauss, Leo 167
 Stříbrný, Zdeněk..... 34, 40
 Suerbaum, Ullrich 36, 129
 Sueton..... 170, 184, 191
- T**
- Taylor, Frank 57
 Tennenhouse, Leonard..... 38, 145
 Tetzeli von Rosador, Kurt..... 166
 Thayer, Calvin Graham..... 75, 79, 92
 Thomas von Aquin..... 62, 170, 171
 Thomas, Vivian..... 161, 162, 166, 172–73, 193,
 197, 200, 204, 205, 206, 222
 Tillyard, E. M. W. ... 35, **36–37**, 38, 39, 40, 43–
 44, 52, 54, 62, 67, 75, 83, 86, 106, 110, 134,
 179
 Traversi, Derek 90, 102–3, 105, 106, 195,
 196, 219, 228
 Tricomi, Albert H..... 155–56, 179, 193
 Tudor, Heinrich, Graf von Richmond..... *Siehe*
 Heinrich VII.
 Tudor, Owen 36
 Turner, John 55
- U**
- Uhlig, Claus..... 39
 Klio und Natio 37
 Ure, Peter 237
- V**
- van Doren, Mark..... 35, 128
 Vawter, Marvin L. 231
 Velz, John W. 171, 173, 208, 240, 244
 Vergil 89
 Vergil, Polydore
 Historia Anglica 57, 58
 Viebrock, Helmut..... 76
 Vives, Luis 71
- W**
- Walsingham, Thomas
 Historia Anglicana 58
 Walter, J. H. 97, 115
 Watson, Curtis Brown..... 184, 205
 Waugh, Patricia..... 12
 Weimann, Robert 109, 114
 Wells, Robin Headlam 101
 Wentersdorf, Karl 88, **116–20**, 121, 132
 Whitaker, Virgil 208, 216
 White, Hayden 40, 136, 138, **140–41**, 144
 Wilcox, Lance 122
 Wilders, John 91
 Williamson, Marilyn L. 123, 124
 Wilson, John Dover 158
 Wilson, Richard 192
 Wittgenstein, Ludwig..... 16, 17, 18