

Suchbild Hamlet: »Shakespeare inszeniert uns«¹ BERNHARD GREINER

»Eine der Merkwürdigkeiten an Shakespeares triumphaler Wirkungsgeschichte«, schreibt Harald Bloom, »ist, daß ein Werk, das sich durch ein in der abendländischen, wenn nicht der Weltliteratur einzigartiges Maß an Originalität auszeichnet, uns derart vertraut werden konnte, daß wir, bereits wenn wir ihm zum ersten Mal begegnen, das Gefühl haben, wir hätten es schon einmal gelesen. Hamlet [...] ist bei aller Originalität jedermann ebenso vertraut wie das Stück, in dem er agiert. [...] Wir Nachgeborenen, ob wir es nun wissen oder nicht, können genau genommen gar nicht von Hamlet absehen, wenn wir über uns selbst als isolierte Individuen nachdenken.«²

Ist von uns gefordert, zu »begreifen«, dass Hamlet »da ist« in Botho Strauß' Welt, wie Medea »da ist« für Marie Steuber?³ Dass er »sein Recht« fordert? Dass wir »nicht so tun können, als gäbe es ihn nicht«? Botho Strauß' Figuren, die Macht, die seine (sich selbst) suchenden Helden antreibt, die Schauspiele, die sie ihren Mitfiguren und sich selbst ständig geben, wobei sie sich zugleich dabei betrachten, ihr Harren auf Präsenz, auf das emergente Ereignis in der Flut der Repräsentationen – Botho Strauß' Figuren offenbaren diese sie so unverwechselbar machende Spannkraft vielleicht, wenn wir sie als eingelassen in ein Hamlet-Spiel verstehen, als Spieler und Gespielte, nicht festzulegen auf dessen Figuren, vielmehr so, dass sie als Schauspieler dieses Spiels befragt werden können, dass sie, wenn wir ihnen die Spiele Hamlets »vorstellen«, nicht zögern werden, zu sagen, was diese »show« bedeutet: »Be not you ashamed to show, he [the player] 'll not shame to tell you what it means.« (III, ii, 131f.)⁴ So sei diesen Figuren »Hamlet« vorgestellt.

Ein melancholisches Wissen, eingebunden zu sein in ein umgreifendes Spiel, aus dem man heraustreten möchte, aber nicht kann, blitzt immer

wieder bei Figuren in Strauß' Dramen auf, man denke an den »Zwischenakt« in KALDEWEY, FARCE⁵ oder an das mythologische Rahmenspiel von ITHAKA. Dieses Spielwissen kann auch als Rahmenbedingung für die vorgestellte Welt eingeführt werden, explizit wird so z. B. der SOMMERNACHTS-TRAUM für den PARK vorausgesetzt,⁶ oder ein umgreifendes Spiel wird implizit suggeriert durch die Wiederkehr der immer gleichen Figurengruppen in wechselnden Gestalten wie z. B. im Drama DIE ÄHNLICHEN. Wenn dieses umgreifende Spiel als ein Hamlet-Spiel gefasst werden kann, sei es eines über Hamlet, sei es ein von diesem in Gang gesetztes, so besagt dies, dass es ein Spiel der Selbstbegründung und Selbstvergewisserung, ja der Selbsterschaffung des Subjekts ist. Auch die so überaus heutigen Menschen der Dramen von Botho Strauß scheinen immer noch in Hamlets Spiel zu agieren. Worin aber besteht dieses Spiel?

Wenn wir mit dem Erwachen unseres Selbstbewusstseins schon immer Hamlet gewesen sind, so weil wir das Ich, seine ideelle Unendlichkeit und jeweilige Einmaligkeit, mit endloser Reflexion, Innerlichkeit und einem konstitutiven Anteil an Schauspielertum gleichsetzen. Die Spiele, die die Figur Hamlet und die das Drama HAMLET entfalten, führen diese drei Konstituenten des Subjekts – Reflexivität, Innerlichkeit und Schauspielertum – zusammen. Hamlet führt sich damit ein, dass er einen ontologischen Anspruch auf ein Sein unabhängig von allen sozialen Rollen- und Verhaltensmustern erhebt, in denen ein jeder zu agieren hat: »I have that within which passeth show« (I, ii, 85). Dieses Ich-Sein ist wesentlich mit der Vorstellung des Partikularen, zugleich des Einmaligen, das sich nicht zum Fall einer Regel machen lässt, und mit der Vorstellung des Authentischen verbunden. Gertrud hatte in Frage gestellt, dass der Anlass von Hamlets Trauer und damit diese selbst »particular« seien (»Why seems it so particular with thee?«, I, ii, 75). Als Antwort hierauf erhebt Hamlet seinen Anspruch auf ein Ich jenseits von allem »seeming« (»I know not »seems«, I, ii, 76). Zum höfischen Ideal der »civility«, des kultivierten Verhaltens, wie es Baldassare Castiglione in seinem CORTEGIANO (erschieden 1508–1516) aufgestellt und Nicolò Machiavelli in seinem PRINCIPE (1513) politisch konkretisiert haben, gehören wesentlich »play«, »show«, »seeming«, d. h. die Kunst, sich als eine undurchdringliche Maske zu modellieren, entsprechend die Emotionen zu unterdrücken, den Körper zu kontrollieren und so seinen Ausdruck und damit sich selbst gegen Konkurrenz durchzusetzen. Dabei hat dies alles mühe- und zwanglos zu erscheinen, als »natürliche Grazie«. Niemand erwartet, dass man sagt, was die »eigenen« Gedanken und Gefühle sind, und jeder weiß und erwartet dies auch von den anderen.⁷ Bezugspunkt dieses ubiquitären »seeming« ist aber nicht die Konstruktion einer persönlichen Identität, vielmehr einer »persona«, d. h. einer Maske.⁸ Ziel ist soziales Fortkommen, sich erfolgreich zu bewegen in dem von allen

gespielten und von allen gewussten Spiel. Ein Anspruch auf ein Ich jenseits und hinter den Masken wird dabei nicht erhoben.

Hamlet ist die Figur, die sich diesem Spiel verweigert, die auf ein Ich-Sein hinter der Maske Anspruch erhebt, das auf Wahrheit verweist und nicht auf Funktionalität im gesellschaftlichen Verkehr. Aber das Ich kann sein behauptetes Sein jenseits allen Scheinens doch nur dadurch erfahren und nur dadurch von ihm wissen, dass es zur Erscheinung gelangt. Es muss sich in die Welt des Scheinens entäußern und sich zugleich darin betrachten, d. h. sich auf sich zurückwenden, in diesem Sinne: re-flektieren. Mithin kann sich das Ich als »particular« und einmalig, das aber heißt als »in-dividuum« nur gewinnen, indem es sich aufspaltet in ein Ich, das in selbst inszenierten Spielen agiert, und in ein Ich, das eine Position jenseits der gespielten Vorstellungen einnimmt und sich und die anderen in der Wirklichkeit des Spielens beurteilt. Genau solch eine Dopplung aber ist das Wesen von Theater. So manifestiert sich Hamlets Ich-Sein jenseits aller »show« als Vorgang der Re-Flexion im Medium des Theatralischen. Ich-Sein, das sich in dieser Weise begründet, ist nicht ein unteilbares Ganzes, das sich zu den verschiedenen Maskenspielen, in die es eingelassen ist, verhielte, es ist vielmehr gespalten, »dismembered« und hat, wie der Geist von Hamlets Vater, allen Grund zu verlangen: »remember me« (I, v, 91) – es fragt sich nur, von wem. Und das Ich ist mit dieser unhintergebar brüchigen Begründung und Vergewisserung seines Selbst in einem unabschließbaren Zirkel. Im Zusammenstoßen seiner Maskenspiele mit denen der anderen produziert es Brechungsfiguren. Um den Gehalt dieser Zeichen zu ermitteln, muss es neue Prüfungsspiele in Gang setzen und diese wiederum zugleich beobachten, woraus neue Brechungsfiguren entstehen, die wieder neue Beurteilungsspiele verlangen usw. Eingelassen in solch eine unabschließbare Kette von Verweisungen, gibt das Ich jenseits allen Scheinens, das mit Hamlet auf den Plan tritt, sich als in sich gebrochene prozessuale »Einheit« unabschließbarer Reflexion zu erkennen, die in einer grundlegenden Weise mit Theater verbunden ist. Das scheint das Spiel zu sein, in dem viele der Sucher-Figuren in Botho Strauß' Dramen sich befinden, zuweilen sich auch erkennen, etwa Lotte in GROSS UND KLEIN, Ruth und Susanne in TRILOGIE DES WIEDERSEHENS, Marie Steuber in DIE ZEIT UND DAS ZIMMER. Die Figur Oberon/Mittenzwei (DER PARK) führt den Status des dismembered-Seins schon in ihrem zweiten Namen und strukturell als Doppelfigur. Die weibliche Hauptfigur im Schauspiel DAS GLEICHGEWICHT reklamiert im gleichen Sinn ein Doppelleben (als Lilly Groth und »Newspaper Girl«) als daseinsnotwendig, in ITHAKA werden einzelne Glieder von »Drei zerbrochenen Frauen« (Knie, Schlüsselbein, Handgelenk)⁹ zur Instanz des Erzählens.

Die Spiele Hamlets dienen aber nicht nur der Begründung und Vergewisserung eines behaupteten Ich jenseits allen Scheinens, sondern haben noch

ein anderes Ziel. Das wird mit dem Auftritt der Schauspielertruppe manifest. Der Vortrag des ersten Schauspielers über Hekubas Trauer um ihren Gatten Priamus beeindruckt Hamlet über die Maßen. Der Schauspieler hat sich vollkommen in das versetzt, wovon er spricht, und bringt entsprechend die Zeichen der Trauer bei sich selbst hervor. Dass Hamlet die Schauspieler engagiere, weil er eine analoge Wirkung ihres Spiels – die Produktion (verräterischer) körperlicher Zeichen – auf Claudius erwarte, ist ein falscher Schluss. Denn verhielte es sich so, hätte der Schauspieler die Wirkung nicht bei sich, sondern bei Hamlet hervorbringen müssen, der doch während des Schauspieler-Vortrags unbeteiligt geblieben war. Der Schauspieler hat mit seinem Vortrag gleichwohl bei Hamlet etwas bewirkt: eine Selbstbesinnung und Selbstbestimmung aus dem Vergleich der vorgetragenen Geschichte und der Art des Vortrags mit der eigenen Situation. Darauf kommt Hamlet nach dem Vortrag sogleich zu sprechen: »O what a rogue and peasant slave am I« (II, ii, 538). Das scheint die vom Spiel der Schauspielertruppe erhoffte Wirkung zu sein: nicht die Produktion von Zeichen, deren Gehalt doch wieder erst in weiteren Zeichenspielen ermittelt werden muss in einem progressus ad infinitum, vielmehr, ein Ich herauszurufen, wenn nicht gar hervorzubringen, das ein Sein jenseits der entfalteten Zeichenspiele hat und so sich zu diesen verhalten kann, wie Hamlet dies für sich in Anspruch genommen hat. Auch dieses Ziel, ein Ich heraus- bzw. hervorzurufen in der Fülle seiner Leidenschaft, bereit zu großer Handlung, ein Ich, das sich der Erfahrung des Tragischen, wenn eine solche an es herantritt, stellen würde, statt ihr kleinmütig oder »aufgeklärt« auszuweichen, solch ein Ich hervorzurufen, ist ein konstantes Anliegen – zumeist vergeblich eingeklagte Forderung – der Figuren von Botho Strauß. Es macht die »Mission« von Oberon und Titania aus (DER PARK), ebenso die Manöver von Moritz in TRILOGIE DES WIEDERSEHENS. Marie Steuber fordert solch ein Ich mit Berufung auf Medea ein (DIE ZEIT UND DAS ZIMMER), Berg mit Berufung auf Macbeth (DIE ÄHNLICHEN) und noch die »Casting«-Proben des Kleinverlegers Zacharias Werner in DER NARR UND SEINE FRAU HEUTE ABEND IN PANCOMEDIA können als ein Spiel verstanden werden – mit Zacharias Werner als vielleicht sehr beschränktem Agenten –, dessen Perspektivpunkt das Hervortreten solch eines Ich ist. Der viel geschmähte Essay ANSCHWELLEN- DER BOCKSGESANG gibt sich in diesem Horizont als ein ins Große gewendetes, mit der deutschen intellektuellen Öffentlichkeit geführtes »mousetrap«-Spiel zu erkennen, das ein Ich hervorrufen will, das zur Tragik, hier: zu einem tragischen Sich-Einschreiben in die deutsche Geschichte, bereit ist.¹⁰ Es hat sich gezeigt, dass die Spiele, die Hamlet und das »Hamlet«-Drama entfalten, zwei Funktionen haben. Einerseits dienen sie dem Urheber, Akteur und Beobachter des Spiels dazu, sich seines Ich jenseits und hinter allem »seeming«, auf das er Anspruch erhebt, zu vergewissern, andererseits

sollen sie, potenziert zu Spielen im Spiel, beim Adressaten des Spiels solch ein Ich hervorrufen, ja schaffen. Im »Hamlet«-Drama sind diese beiden Funktionen lange getrennt. Hamlet behauptet für sich ein Ich jenseits aller Masken, dessen er sich theatralisch, in unabschließbarer Reflexion, zu vergewissern sucht, und er inszeniert Spiele, deren Effekt ist, ein Ich hervorzurufen: sein emphatisches Ich-Sagen nach dem Vortrag des ersten Schauspielers und Claudius' Selbstbekenntnis als ein schuldiges Ich nach Hamlets »mousetrap«-Spiel. Das durch solch ein Spiel hervorgerufene Ich kann aber wieder nur in den Zeichen, die es produziert, wahrgenommen werden, zu deren angemessener Deutung neue Prüfungsspiele in Gang zu setzen sind, deren Effekte ihrerseits wieder neuen Prüfungen unterzogen werden müssen usw. Wie ungewiss das hervorgerufene Ich für den Prüfenden ist, wird nach dem Spiel der Schauspieler vorgeführt. Hamlet glaubt, vollständige Gewissheit über Claudius erlangt zu haben und doch deutet er sogleich den Gestus des scheinbar betenden Claudius vollkommen falsch. So wird die Frage dringlich, ob es überhaupt möglich ist, aus diesen immer weiter sich fortzeugenden Spielen herauszutreten. Der V. Akt des »Hamlet«-Dramas gibt hierauf eine Antwort. Hamlet hat mit Ophelias Liebe gespielt, die Brechungsfiguren dieses Spiels waren ihm Stufen auf seiner Bahn der Selbstvergewisserung. An Ophelias Grab wird er durch Laertes, der ihn erwünscht, zum Adressaten seines eigenen Spiels gemacht. Wie bei Claudius als dem Adressaten des Spiels, das seine Untat spiegelte, ruft bei Hamlet die Konfrontation mit seinem eigenen Spiel, das sein Vergehen am Opfer Ophelia spiegelt, ein Ich hervor, das sich als schuldig bekennet:

What is he whose grief
 Bears such an emphasis, whose phrase of sorrow
 Conjures the wand'ring stars, and makes them stand
 Like wonder-wounded hearers? This is I,
 Hamlet the Dane (V, i, 244-48)

Damit aber ist das von Hamlet in Anspruch genommene Ich-Sein jenseits und hinter aller Show zugleich als Hervorbringendes (Spiele im Spiel als Akte seiner Selbstvergewisserung hervorbringend) und als Hervorgebrachtes (durch die Spiele im Spiel hervorgebracht) gegenwärtig. Eine solche Vereinigung von Produzierendem und Produkt ist ein Akt der Selbsterschaffung des Ich, der rein immanenten Charakter hat, d. h. keiner Rückversicherung mehr an einer Position der Transzendenz bedarf. Ein Ich, das sich so selbst hervorgebracht hat und sich seiner selbst in selbst generierten Bedeutungsspielen – als unendliche Reflexion im Medium des Theaters – versichert, kann alle Transzendenz auf sich beruhen lassen, es muss sich in keine Vorsehung einmischen, muss nicht selbst Vorsehung spielen wollen.

Hamlets Rede »Let be« (V, ii, 170) und seine scheinbare Anerkennung und Überantwortung an eine Welt der Vorsehung ist Rede eines Ich, das sich in dieser Weise selbst erschaffen hat. So »reinigt«¹¹ es mit seiner Rede die Transzendenz von aller Immanenz, erweist damit jene als das absolut Andere der rein immanenten Selbsterschaffung. Das nährt die Erwartung, dass der Untergang dieses Ich, zusammen mit allen Figuren, die in seine Spiele involviert waren, ex negativo eine Öffnung zur Transzendenz leisten werde, als ein Umschlagen, das seine Evidenz gerade aus der vollständig immanenten Selbsterschaffung dieses Ich bezieht. Auf solch ein Umschlagen aber sind die Figuren von Botho Strauß gespannt, es ist der bekannt heikle Punkt seiner Dramen, ihre Zumutung, aus dem Raum der Repräsentation eine Öffnung für Präsenz – in der vorgestellten Welt wie in der Wirklichkeit des Theaters – zu leisten und auf diese Weise zugleich ein Verständnis des Kunstwerks als ein unableitbares, emergentes »Ereignis« zu bewahrheiten.¹² Botho Strauß' Figuren Hamlet als sie umgreifendes Spiel »vorzustellen«, trägt ihnen die Chance zu, die erstrebte Öffnung für Transzendenz aus dem Zusammenführen der beiden genannten Funktionen und Leistungen der Hamlet-Spiele zu erreichen. Vielleicht ist der Odysseus in ITHAKA auf diesem Weg bisher am weitesten gelangt, in seiner »kleinen« Welt könnte ihm der »Kleinverleger« Zacharias Werner der PANCOMEDIA gefolgt sein. Den noch im Werden begriffenen Figuren von Botho Strauß sei zum 60. Geburtstag ihres Autors der Wunsch ausgesprochen, dass einige zur Gelassenheit des »let be« ihres Spiel-Genius Hamlet finden mögen.