

Genealogy Trouble

Studien zu einer Geschichte der Genealogie

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Fakultät für Philologie

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Frederike Juliane Jacob

Gedruckt mit der Genehmigung der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum:

Referentin: Prof. Dr. Ulrike Haß

Koreferentin: Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Juli 2013

Inhaltsverzeichnis

	Einleitung	S.	5
I.	Gattungstrouble	S.	27
II.	<i>King Lear</i> lesen		
1.	Exkurs Rom: Der <i>pater familias</i> als Statthalter der symbolischen Ordnung	S.	67
2.	“Now, gods, stand up for bastards!” – Edmund: rechtlos geliebt	S.	74
3.	Lear’s Two Bodies	S.	94
4.	Das Schweigen von Cordelia	S.	104
III.	<i>Hamlet</i> lesen		
1.	<i>Hamlet</i> wiederlesen: zur „Latenz“ der Texte	S.	110
2.	Geschichte und Struktur der Rache	S.	112
3.	Der Geist spricht	S.	120
4.	Die Restitution der Glieder – der Geist und sein Gebot: „Remember me“	S.	124
5.	Ophelias Begehren	S.	129
6.	Hamlet und Gertrud	S.	140
7.	Spiel im Spiel: Theater und Tribunal	S.	145
8.	Alle Fragen offen	S.	154
IV.	<i>Macbeth</i> lesen		
1.	Das „schottische“ Stück	S.	157
2.	Wann ist ein Mann ein Mann?	S.	161
3.	Hexenflug – Lady Macbeth	S.	166

Epilog S. 171

Anhang

Literaturverzeichnis S. 173

Kurzbiographie S. 181

Danksagung S. 184

Einleitung

1. Modelle der Genealogie

Ausgehend von einem ‚akuten‘ Generationenproblem, welches schon seit einigen Jahren in immer breiter geführten, verschiedensten Diskursen und Debatten hierzulande seinen gesellschaftspolitischen Ausdruck sucht, lassen sich die Bestandsaufnahmen, Analysen und mitunter hilflosen Erklärungsmodelle dieses Problems zu einer Frage bündeln, die sich in ihrer schlichten Brisanz zunehmend Gehör verschafft und vehement in den Vordergrund drängt, nämlich zu der Frage, wie Generationen aufeinander folgen.

Vor dem Hintergrund einer stetig alternden Gesellschaft wurde das Problem der Kinderlosigkeit, seit Mitte der Nullerjahre oftmals als „Wohlstandsphänomen“¹ einsortiert, verstärkt diskutiert und durch familienpolitische Maßnahmen, die eher den raschen Effekten anheim fallen, auf höchst fragwürdige Art und Weise in den Griff zu kriegen versucht. Im Kern liegt das Problem jedoch viel tiefer, als die Scheindebatten und vermeintlichen Lösungsansätze um ‚Herdprämie‘ und ‚Kitaplätze‘ nahe legen: Es geht um eine Generation von Nachkommenden, denen schon seit Jahren schlicht kein Platz eingeräumt wird.

Im Jahre 2006 lärmte der damalige Spiegel Journalist Matthias Matussek mit einer überarbeiteten Neuauflage eines so reißerischen wie ungenauen Essays von einer „Scheidungsgesellschaft“ in der Kinder in den „Karriere- und Lebensplänen junger Frauen immer weniger vor [kämen].“² Ulrike Haß kommt in ihrem Essay *Platz machen! Zur politischen Signatur der Kinderlosigkeit*, den sie auch als Entgegnung auf einen Spiegel-Artikel vom März 2006³ verfasste, in dem die Kinderlosigkeit – obigem Tenor folgend – als „Ausgeburt des Egoismus der Besserverdienenden“⁴ gebrandmarkt wird, zu einer viel tieferliegenden Ursache des Problems. Sie beschreibt den Eindruck junger Erwachsener, keinen Platz für sich ausmachen zu können, als ein „Gefühl, ins Leben geworfen worden zu sein, ohne daß die Gesellschaft für sie einen Platz vorgesehen hätte.“⁵ Die Schuld für diese Platzlosigkeit wird den Heranwachsenden selbst zugeschoben:

¹ Ulrike Haß: *Platz machen! Zur politischen Signatur der Kinderlosigkeit*. Unveröffentlichtes Manuskript. Bochum 2006. S. 2.

² Matthias Matussek. *Die vaterlose Gesellschaft. Eine Polemik gegen die Abschaffung der Familie*. Frankfurt am Main 2006. S. 11.

³ Angela Gatterburg, Matthias Matussek, Martin Wolf: *Unter Wölfen. Jeder für sich. Wie der Kindermangel eine Gesellschaft von Egoisten schafft*. In: *Der Spiegel* 10 (2006). S. 76-85.

⁴ Haß, *Platz machen!* S. 1.

⁵ Ebd., S. 2.

Sie finden sich einem unhörbaren „Sieh zu, wo du bleibst!“ konfrontiert, das die Kosten des eigenen Scheiterns ihnen selbst aufbürden möchte: „Wenn es dir nicht gelingt, einen Platz für dich zu ergattern, bist du selbst schuld.“⁶

Der französische Rechtshistoriker und Psychoanalytiker Pierre Legendre hat in seiner Beschäftigung mit der genealogischen Fragestellung ein Modell entwickelt, das den Fokus darauf setzt, die Ablösung von Generationen als Gewaltverhältnis sichtbar zu machen. In seinen Arbeiten nimmt er Bezug auf die Rechtsprechung der römischen Antike, sowie auf ihre mittelalterlichen und neuzeitlichen Fortschreibungen, die den europäischen Gesellschaften gemeinsam zu Grunde liegen.

Ausgehend von der fragilen Brüchigkeit einer sprachlichen Ordnung befasst er sich hinsichtlich der Frage, wie Generationen einander folgen können, mit der Notwendigkeit, die lange Geschichte der Vaterschaft als „*Amt*“⁷ zu begreifen und eine andere, über die biologische Determiniertheit des Vaters hinausweisende Vaterschaft zu entfalten. Im Bemühen darum die problematische Verfasstheit des Vaters neu auszuloten, schält er den Kern der Generationenabfolge als ein genuin gewaltsames Unterfangen hervor.

Bevor im Folgenden Legendres Modell einer ausführlichen Betrachtung unterzogen werden soll, auf die ich mich in mehrfacher Hinsicht im Fortgang der Arbeit beziehen werde, gilt es gleichwohl auf seine Geschlossenheit, seine Begrenztheit aufmerksam zu machen. Diese Begrenztheit ergibt sich vor allem daraus, dass wir es bei seinem Modell mit einem bereits eingeschränkten Verständnis von Genealogie zu tun haben. Die von Legendre beschriebene Vater-Sohn-Verkettung ist die Beschreibung einer kulturellen Setzung, die schon als eng gefasstes Modell insofern zu verstehen ist, als dass ihr die Frage nach der Herkunft des Einzelnen voraus geht. Anders gesagt, die Vater-Sohn-Verkettung setzt an einem Punkt an, der die Frage nach der Gattung und nach der Herausbildung des Einzelwesens unbeachtet lässt.

Die hochpräzise, aber in sich geschlossene, nachgerade reliefartige Form der Analyse, in welcher Legendre seine Beschäftigung mit dem Fall Lortie hervorbringt, birgt die Gefahr die Vater-Sohn-Verkettung absolut zu setzen. Leicht gerät außer Acht, dass die väterliche Referenz, die als solche schon eine kulturelle Setzung ist, nicht als naturgegebener ‚Urzustand‘ betrachtet werden darf. Hinzu kommt gravierend die Problematik, dass die

⁶ Ebd.

⁷ Pierre Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*. Freiburg 1989, S. 35.

von Legendre nachgezeichnete gewaltsame Ablösung von Vater und Sohn niemals gelingen kann. Ein Scheitern ist ihr immanent, was damit zu tun hat, dass der Vater im Prozess des gewaltsamen Platzwechsels mit seiner eigenen Endlichkeit konfrontiert wird, mit den Vorboten seines Todes gewissermaßen. Ist der Gattung „das Bewusstsein einer gleichsam ursprungslosen, aus einer Erdfalte hervorgegangen ‚Kindschaft‘“ eigen, so geht in der Reproduzierung der Vater-Sohn-Ketten dieses Bewusstsein, das „im Kern das Bewusstsein einer geteilten Endlichkeit ist“ verloren, so Ulrike Haß in ihrer Reflexion über die Herkunft des Einzelnen in Bezug auf den Chor.⁸ Die Erschließung von Abstammungslinien und Aszendenzen ist das Prinzip des Protagonisten, sich der Endlichkeit zu widersetzen.

Die Auseinandersetzung mit dem genealogischen Modell Legendres verlangt ferner zu berücksichtigen, dass er seinen Blick dezidiert auf die Ablösung von Vater und Sohn als Gewaltverhältnis wirft. Die hochpräzise Untersuchung dieses komplexen Vorgangs lässt jedoch das breite Feld der Verwandtschaft, das die Verdopplung, Verdreifachung, kurz die Vervielfältigung der Vater-Sohn-Problematik birgt, weitgehend unbeachtet, ebenso wie sie nicht in genetische, soziale oder pädagogische Bereiche der Elternschaft differenziert.

Die genannten Aspekte gilt es in der Beschäftigung mit den Arbeiten Legendres mitzudenken.

In seiner paradigmatischen Analyse *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater* untersucht Pierre Legendre den Amoklauf eines jungen Gefreiten der kanadischen Armee, Denis Lortie, der am 8. Mai 1984 mit dem Ziel die Regierung zu töten, in die Nationalversammlung von Quebec eindrang, drei Menschen tötete und acht verletzte, als einen Fall von Vatemord. Nach dem Grund für seinen Amoklauf gefragt, erklärte Lortie später: „Die Regierung von Quebec hatte das Gesicht meines Vaters.“⁹ Legendre nähert sich dem Fall auf institutioneller Ebene, indem er erklärt, der Vater sei zwar körperlich abwesend, als Autorität jedoch anwesend gewesen. Der wesentliche Punkt des Falls Lortie liegt in den „beiden logischen Momenten der Filiation“¹⁰, die besagen, dass niemand sich selbst erzeugen kann und niemand sich selbst gründen kann.

Dieser Aspekt berührt die „fiktionale Einrichtung menschlicher Gesellschaften“, so Clemens Pornschlegel und Hubert Thüning im Nachwort zu Legendres Analyse.¹¹ Alle

⁸ Ulrike Haß: *Woher kommt der Chor* In: *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Hg. von Genia Enzelberger, Monika Meister und Stefanie Schmitt. Wien 2012 (*Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 1/12). S. 13-30. S. 25.

⁹ Legendre, *Lortie*, S. 65.

¹⁰ Ebd., S. 71.

¹¹ Ebd., S. 169.

sprechenden Wesen sind, um die Weitergabe des Lebens zu verbürgen, an eine gedachte „Vorstellungsinstanz“ gebunden, „die der Macht ihrer Subjekte entzogen, gleichwohl für alle differenzierend wirksam ist“¹²:

ein monumentales Subjekt der Fiktion, die Figur des sozialen Dritten, die Referenz. In ihrem Namen wird gesprochen, wenn normativ gesprochen wird. [...] Kein Sprechen kann sich den legitimatorischen Bezug seiner Sätze auf eine sprechende, mithin mythische Instanz eines *Im-Namen-von* ersparen.¹³

In seinem Essay *Die Fabrikation des abendländischen Menschen* schreibt Legendre:

Doch das Erzeugen des menschlichen Fleisches reicht zum Leben nicht aus. Der Mensch braucht einen Grund zu leben. Diesen Lebensgrund erlernt der Mensch anhand von Emblemen, Bildern, Spiegeln. [...] Es braucht Worte, Bilder und einen Körper, damit sich die menschliche Stimme erheben kann.¹⁴

Somit ist ein jeder in zweierlei Hinsicht Sohn¹⁵: Sohn des Vaters und Sohn der „Referenz“. Folglich gibt es auch zwei Versionen des Parrizids: Die erste besteht darin, die eigenen Eltern oder Verwandten zu töten, die zweite markiert, was im Fall Lortie geschah: Der Mörder tötet die lebendigen Abbilder, die „lebenden Bilder der Referenz“.¹⁶ Noch einmal Legendre: „Das Wesen der Referenz besteht darin, in der menschlichen Spezies das Verhaftetsein mit der Allmacht aufzulösen und zu unterbinden.“¹⁷ Legendre erläutert diesen Vorgang der Bindung am Beispiel der biblischen Gründungsszene um Abraham und Isaak, wobei Bindung meint: die „Herstellung eines Bezugs aller genealogischen Plätze zur absoluten Referenz“¹⁸:

Und als sie an die Stätte kamen, die ihm Gott gesagt hatte, baute Abraham dort einen Altar und legte das Holz darauf und band

¹² Ebd., S. 169.

¹³ Ebd.

¹⁴ Pierre Legendre: *Die Fabrikation des abendländischen Menschen. Zwei Essays*. Wien 1999. S. 13.

¹⁵ Sohn im Sinne der Filiation gemeint als Sohn beiderlei Geschlechts, siehe unten.

¹⁶ Legendre, *Lortie*, S. 74.

¹⁷ Ebd., S. 33.

¹⁸ Ebd., S. 32.

seinen Sohn Isaak, legte ihn auf den Altar oben auf das Holz und reckte seine Hand aus und fasste das Messer, dass er seinen Sohn schlachtete. (LUT, Gen, 22, 9).

Göttlichem Gebot Folge leistend, „*bindet und fesselt*“ Abraham seinen Sohn Isaak auf den Opferaltar. Von Abrahams Gehorsam befriedet, „entbindet Jahwe Abraham davon, den Mord zu begehen“¹⁹ Der Vater (Abraham) muss aufhören, Vater zu sein, er muss bereit sein, seinen einzigen Sohn zu opfern, was nichts weniger bedeutet, als das Auslöschen des eigenen Geschlechts, das Abschneiden jeglicher Nachkommenschaft, jeglicher Deszendenzen. „*Der Vater befindet sich in der Position desjenigen, der zugleich der Mörder des Kindes ist und der es wieder begnadigt.*“²⁰ Er bereitet die Tötung des eigenen Sohnes ‚im Namen des Herrn‘ vor und gleichzeitig hebt er sie, nachdem die Rede des Herrn ergangen ist, in dessen Namen wieder auf. Es spricht: der Engel des Herrn, in dessen Namen zu Abraham:

Da rief ihn der Engel des HERRN vom Himmel und sprach: Abraham! Abraham. Er antwortete: Hier bin ich. Er sprach: Lege deine Hand nicht an den Knaben und tu ihm nichts; denn nun weiß ich, dass du Gott fürchtest und hast deines einzigen Sohnes nicht verschont um meinetwillen. (LUT, Gen, 22, 12).

Die biblische Passage gibt uns allerdings keine wörtliche Beschreibung des Vorgangs der Entbindung. Ihr Geschehen wird lediglich markiert durch die Ablenkung des Blicks:

Da hob Abraham seine Augen auf und sah einen Widder hinter sich in der Hecke mit seinen Hörnern hängen und ging hin und nahm den Widder und opferte ihn zum Brandopfer an seines Sohnes statt. (LUT, Gen, 22, 13).

¹⁹ Legendre, *Lortie*, S. 32, 33. Legendre verweist darauf, dass sowohl in hebräischer Sprache („Aqueda, von >aqad< »binden«, >aqedath Jitzchaq< »die Bindung Isaaks«“ Legendre, *Lortie*, S. 32, Fußnote 19) als auch in lateinischer Sprache („die Vulgata benutzt das Wort *alligare*“ Legendre, *Lortie*, S. 32, Das Wörterbuch übersetzt: *alligare* anbinden, festhalten, fesseln, verbinden, hemmen, ketten, verpflichten. Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Darmstadt 1983.) von binden und fesseln die Rede ist.

²⁰ Ebd., S. 33.

Durch die Bindung, die zugleich eine Entbindung ist, wird Abraham zum Vater als Medium der Referenz. Abrahams gesamtes Handeln trägt sich zu „im-Namen-von“²¹, im Namen eines Anderen, der in Anlehnung an Lacans „*l'Autre du langage*“ als Repräsentant aller Worte²² verstanden werden kann. Die Bindung an die Referenz geschieht durch die Einordnung der Nachkommenden in die symbolische Ordnung der Worte, ein äußerst störanfälliges Unterfangen.

Das Nachdenken über Generationen, über ihre Abfolgen und Abläufe legt den Vorgang eines Modells der Filiation zu Grunde, das in jedem politischen oder religiösen System vorkommt und das Problem der Nachkommenschaft unmittelbar berührt:

Wir haben vergessen, daß die Fabrikation des Menschen, überall auf diesem Planeten, die Fabrikation der Söhne ist – der Söhne des einen wie des anderen Geschlechts (*filius utriusque sexus*), wie es die abendländische Rechtstradition ausdrückt.

Die Fabrikation der Söhne ist zerbrechlich, so wie das Band, das jeden einzelnen an die Menschheit bindet [...].²³

Dieses Band ist durch das Wort geknüpft. Es ist ein fragiles, brüchiges und es braucht einen Vermittler. Jenseits einer biologischen Festlegung als Erzeuger von Nachkommen, gilt der Vater als Funktion nicht aus sich selbst heraus, sondern einzig und allein in Bezug auf eine absolute Referenz. Unter Menschenwesen nachzukommen heißt also „in einer sprachlichen Ordnung nachkommen, in einer Ordnung, die schon vorhanden ist, unabhängig von uns und unverfügbar.“²⁴

Wie gedeihen Nachkommen? Wie werden aus Nachkommen solche, die wiederum Nachkommen generieren? Nachkommen, später Kommende, verlangen einen Platz zu bekommen. „Dieser Platz muß eingeräumt werden, er muß geräumt werden – und zwar von der voran gehenden Generation.“²⁵ Wie Legendre anhand der biblischen Gründungszene darlegt, geht es hier um nichts weniger als den „Einsatz des Mordes zwischen Vater und Sohn“, um die „Rivalität zweier Subjekte“, die im „Sinne der Vernunft“ und „zugunsten der Erneuerung des Lebens“ aufgelöst werden muss.²⁶ In einem

²¹ Legendre, *Lortie*, S. 27.

²² Bruce Fink: *Das Lacan'sche Subjekt. Zwischen Sprache und Jouissance*. Wien, Berlin 2011. S. 24.

²³ Legendre, *Fabrikation*, S. 16.

²⁴ Haß, *Platz machen!*, S. 2.

²⁵ Ebd.

²⁶ Legendre, *Lortie*, S. 32.

komplizierten Akt der Übergabe vollzieht sich „ein sublimier Tausch von Leben und Tod“²⁷, auf dessen Grund der Vater, der sich in Bezug auf die Referenz selbst als gehorsamer Sohn darstellt, seinen Sohn auf diese Referenz beziehen muss. Das setzt voraus, dass er seinen Status als Sohn zugunsten seiner Nachkommen aufgibt, ein unmöglicher Akt, dem das genuin gewaltsame Moment dieser Ablösung innewohnt. Dem Vater obliegen die „Akte der Vermittlung als »Amt«, als Rede des Rechts, des Verbots, der Überschreitung und der Schuld“²⁸, was ihn als Inhaber eines Amtes der Vaterschaft zu einer „juridischen Konstruktion“ ausweist.²⁹

Die Menschenfamilie ist also keine biologische, sondern eine sprachliche Begebenheit, sie ist eine Konstellation bestimmter Positionen, deren Anordnung einer sprachlichen Ordnung obliegt.

Mutter, Vater, Tochter oder Sohn sind keine Sachverhalte des Fleisches, sondern Bezeichnungen und Namen von Positionen innerhalb einer aus Worten gebildeten (und variablen) Ordnung. Sie bezeichnen für die Subjekte, die damit für sich und die anderen als diese oder jene erkennbar werden, vorgängige Positionen. Damit diese fraglichen Plätze identifizierbar sind, bedarf es ihrer Markierung: Namensgebung, Testamente, Regelungen der Sukzessions- und Adoptionsfolgen, Zeremonien und Riten, die den Platz des Subjekts ausweisen [...].³⁰

Die Markierung genealogischer Positionen schließt mit dem Aufkommen des Bürgertums und seiner bürgerlichen Kernfamilie, die sich vor demselben zeitlichen Hintergrund abspielt wie die Gründung der großen Institutionen, auch die Zuweisung von Geschlechteridentitäten ein, wie Foucault sie in *Sexualität und Wahrheit I* beschreibt.³¹ Fällt es uns heutzutage schwer, die genealogischen Positionen Sohn / Tochter getrennt von ihren geschlechtlichen Zuweisungen Junge / Mädchen zu begreifen, waren die genealogischen Positionen in der Vormoderne keineswegs geschlechterspezifisch konstituiert. Es berührt zwar einen gänzlich anderen Bereich, scheint aber vor diesem Hintergrund von größerer Evidenz, dass sich Legendre auf den Begriff *Sohn* als

²⁷ Haß, *Platz machen!*, S. 3.

²⁸ Ebd.

²⁹ Legendre, *Lortie*, S. 40.

³⁰ Haß, *Platz machen!*, S. 4.

³¹ Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt 1983. S. 7.

Bezeichnung für Nachkommen beiderlei Geschlechts begrenzt, wobei er sich der antiken juristischen Tradition – explizit Isidor von Sevilla und seinem bereits oben erwähnten Diktum „*filius utriusque sexus* (Sohn des einen und des anderen Geschlechts)“ – anvertraut.³²

Legendres Analyse des Vorgangs einer väterlichen Entbindung birgt zugleich ihre Unmöglichkeit, die im Kern darin begründet liegt, dass diese Ablösung niemals vollständig gelingen kann, da der Vater zu keiner Zeit aufhört, auch Sohn, auch Nachkommender zu sein. Im Prozess der Ablösung, also des Platzwechsels, kommt er mit der eigenen Endlichkeit in Berührung, was eine störungsfreie Ablösung schon per se verunmöglicht. In dieser Unmöglichkeit liegt eine der Schwächen des Modells. Legendre deutet diese Unmöglichkeit als eine allgemeine Verunsicherung, die ein existentielles Problem um die fragliche Position des Vaters hervorbringt und auch in der privat-gesellschaftlichen Konstellation der Familie gravierende Spuren hinterlässt insofern, als dass die durch misslungene Ablösung vakant bleibende Stelle des Vaters Väter hervorbringt, welche sich als ‚ewige Söhne‘ kultivieren, keinen Zugang zum Amt der Vaterschaft finden können, und ihrerseits keine Söhne generieren, die wiederum zu Vätern werden können. Es ergibt sich ein Generationenproblem, welches in verschiedensten Formen soziopolitischer Konflikte zum Ausbruch kommt.³³

2. Theater und Genealogie

Der „Lebenszyklus“ lässt die Menschenwesen von einem genealogischen Platz zum anderen ziehen, vom Platz des Sohnes an den des Vaters und so fort. Die Aufeinanderfolge wird von Institutionen markiert, die damit verhindern sollen, dass sich die Plätze ineinander verschieben und unscharf verschwimmen.³⁴

Die Verknüpfung von naturalisierter und institutioneller Vaterschaft verweist auf ein genuines Ineinandergreifen institutioneller und subjektiver Strukturen. Subjekt und Institution sind keine Gegnerschaften, sondern sie sind durch „Urszenen institutioneller Beglaubigung“³⁵ miteinander verbunden. Diese Szenen begegnen uns, wenn ein

³² Legendre, *Lortie*, S. 32.

³³ Ebd., S. 162.

³⁴ Haß, *Platz machen!*, S. 3.

³⁵ Ebd.

Staatsoberhaupt bei der Amtseinführung mit feierlicher Miene seinen Schwur auf die Verfassung spricht, wenn am Ende eines jeden Gottesdienstes der Segen ‚im Namen des Vaters‘ ergeht oder wenn an Orten der Institution, in Amtsstuben oder Schulen Porträts der Gründerväter oder des Präsidenten stellvertretend die Legitimation der Exekutive bezeugen. „Sie stehen für die Legitimität des institutionellen Systems und des Selbst, das sich in ihm eingeschrieben, legitimiert hat und sich dadurch zu nennen weiß.“³⁶

Gibt man dem Verlangen nach, herauszufinden, wer hinter dem normativen Sprechen steht, auf wen oder was es sich bezieht, so gerät man lediglich an eine Leerstelle. Es ist das unmögliche Unterfangen, an den Punkt zu gelangen, von dem aus alles Reden ergeht. „Auf die Frage, wer denn dieses monumentale Subjekt hinter dem institutionellen System sei, ließe sich mit Odysseus antworten: »Niemand ist mein Name.«“³⁷

„Niemand“ ist also ein Name. Die Leere ist gefüllt durch einen Namen.

Wir sind mit der absoluten Referenz durch das Wort anstelle einer Leere verbunden. Durch einen Namen, der geglaubt werden muß, wenn Systeme oder Reden möglich sein sollen. Denn Systeme und Reden gibt es nur ‚im Namen von‘.³⁸

Der Name ist eine bloße Vorstellung. Sie wird ‚von politischen Systemen oder juristischen Traditionen *in Szene gesetzt* und gewinnt dadurch die Kraft, ihre subjektiven und sozialen Wirkungen hervorzubringen.“³⁹

Folgt man der Richtung, welche diese Spur weist, gelangt man an den Punkt der oft bemerkten ‚Verwandtschaft zwischen Theater und Gericht‘, wie sie Cornelia Vismann, ausgehend von den Arbeiten Legendres, zuletzt in ihrem Buch *Medien der Rechtsprechung* beschrieben hat. Diese Verwandtschaft zwischen Theater und Gericht bezieht sich auf die ‚unhintergebar theatrale Dimension‘ des Rechtsprechens, auf deren Prozess als Versprachlichung, auf die Auffassung eines Gerichtsprozesses als ‚Versprachlichungsprozess‘. Zu Grunde liegt die Bestimmung des Verbrechens als ‚das

³⁶ Haß, *Platz machen!*, S. 3. Die pervertierte Form institutioneller Beglaubigung fand ihren Ausdruck unlängst in einer fragwürdigen öffentlichen Debatte darüber, dass die Mitglieder der Fußballnationalmannschaft vor Anpfiff eines Spiels im Rahmen eines großen Turniers die Nationalhymne mitsingen sollten, um ihr sportliches Agieren in den Namen der Nation zu stellen und dadurch ihr sportliches Geschick zu optimieren und vorab den Sieg für sich zu legitimieren. Bedauerlicherweise konnte die spanische Nationalmannschaft, die das letzte große Turnier, die Europameisterschaft 2012, gewann, diese Form der ‚Beglaubigung‘ nicht umsetzen – die spanische Hymne hat gar keinen Text. (<http://www.zeit.de/sport/2012-08/hymne-fussball-deutschland-nationalmannschaft>)

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

Auseinanderklaffen von Wort und Tat.“⁴⁰ Das Herausfallen des Subjekts aus der symbolischen Ordnung, welches sein Verhaftetsein mit der „Allmacht“ gebiert, in dessen Zuge das Verbrechen geschieht,⁴¹ kann nur durch das Wort eingehegt werden, durch eine „Darstellung der Wiederaufführung der Tat im symbolischen Raum des Gerichts.“⁴² „Verbrechen nachspielen“ – „Réjouer les crimes“, benennt Legendre sein als Parenthese bezeichnetes Kapitel über die Wiedereingliederung Lorties in die symbolische Ordnung mit Mitteln des Prozesses.⁴³

Das Verbrechen muß als Übertretung *repräsentierbar* sein, es muß vorstellbar sein. Seine Repräsentation *als* Übertretung ist der einzig mögliche Weg, das Verbot selbst präsent zu machen. Es muß durch einen greifbaren Beweis in Szene gesetzt werden. Die Katastrophen der Übertretung müssen inszeniert werden.⁴⁴

Es meint „das Nachspielen eines Verbrechens in der Dramaturgie des Gerichts“, was sich vom bloßen Nachstellen einer Tat durch die Singularität des Ereignisses des Erzählens dessen, was sich zugetragen hat, unterscheidet. Die „Übertragung eines Geschehens [...] auf die hochartifizielle Bühne des Gerichts macht aus der Tat ein Ereignis in der Sprache.“⁴⁵

So wahr es dem Theater vorbehalten ist, „auf seiner Bühne auszustellen, was es heißt, dass das Gericht ein Theater ist“⁴⁶ und sich diese Form des „Gerichtstheaters“ auch auf literarischer Ebene an vielfältigen Beispielen der dramatischen Literatur nachverfolgen lässt (prominentes, von Vismann analysiertes Beispiel: Kleists *Der zerbrochne Krug*), gibt es einen anderen erklärungsbedürftigen, bislang aber völlig ungelösten Punkt, der die Verschwisterung von Genealogie und Theater betrifft.

Es ist ein eigentümliches und unbestrittenes Phänomen, dass die Geschichte der dramatischen Literatur von Anfang an eng mit der genealogischen Fragestellung verknüpft ist. Die Entwicklung des antiken Theaters ist eine genealogische. Eine genealogische

⁴⁰ Cornelia Vismann: *Medien der Rechtsprechung*. Hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski. Frankfurt am Main 2011. S. 31.

⁴¹ Legendre, *Lortie*, S. 65 / 66.

⁴² Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S. 31.

⁴³ Legendre, *Lortie*, S. 77.

⁴⁴ Ebd., S. 39.

⁴⁵ Vismann, *Medien der Rechtsprechung*, S. 33.

⁴⁶ Ebd., S. 38.

Problematik liegt der Souveränitätsfolge der Königs- und Palastdramen zu Grunde, welche die zerbrechenden tragischen Konstellationen im Umbruch der Neuzeit aufgreifen, die sich bei Shakespeare konkret in der Frage der Königsaufeinanderfolge widerspiegeln. Die neuzeitlichen Nachbeben, die Erschütterungen der neuen Errungenschaft der familiären Institution und die Infragestellung ihrer genealogischen Positionen, finden ihren Wiederhall in den Konstellationen des bürgerlichen Trauerspiels.

Mir scheint, dass zwischen dem „Gerichtstheater“ und dem Phänomen, dass das Theater schon in seiner frühesten Form mit Genealogien umgeht, ein Zusammenhang bestehen könnte, der sich zumindest darin erahnen lässt, dass die genealogische Problematik, die sich mit der Geburt des Protagonisten im antiken Drama herauszubilden beginnt – sie ist auch auszumachen in der Konstruktion des Bühnenhauses, welches schon in der Antike den Palast symbolisiert – auf politischer Ebene (Souveränitätsfolge) oder institutioneller Ebene (Bürgerliches Trauerspiel) mit der Brüchigkeit von Gesetzmäßigkeiten zu tun hat.

Es ist unübersehbar, dass sich genealogische Abfolgen im weiten Feld der Unruhen, der Invasionen, der Kämpfe und der verschwiegenen Verbrechen abspielen.

Von der antiken Tragödie, über die Sukzessionsdramen der frühen Neuzeit, die Dramen der französischen Klassik – an prominenter Stelle ist hier Racines *Phèdre* zu nennen – bis zur Dramatik des bürgerlichen Trauerspiels: Analog zu den politischen und zeithistorischen Umbrüchen, wird immer dann in hohem Maße mit Genealogien umgegangen, wenn sich auch in der Dramatik eine neue Etappe ankündigt. Aus einer unzähligen Reihe von Beispielen wären zu nennen etwa Lenz' *Hofmeister*, ein Drama das sich aus mehrerlei Gründen einer solchen Kategorisierung eigentlich entzieht und entsprechend den Umbrüchen seiner Entstehungszeit mit den Resten einer Souveränitätsgesellschaft zu tun hat, die schon im Wandel zur bürgerlichen Gesellschaft, zur von Foucault beschriebenen Disziplinargesellschaft steht. Lessings *Emilia Galotti*, das Drama, welches exemplarisch der Individualisierung von Vater und Tochter Vorschub gewährt, lässt unter einer Vielzahl weiterer Fokussierungen den Blick auf einen Vater zu, der hinter dem modernen, zärtlich liebenden als inzestuöser Vater erscheint und dessen bürgerliche Tochter Emilia, ebenso wie Luise Millerin in Schillers *Kabale und Liebe*, in Erklärung eines eigenen Willens, anders als ihre antiken Ahnenfrauen, vor ihren Vätern zu sterben beginnen.

Etwa hundert Jahre später hebt Strindberg in seinem Ehekriegsdrama *Der Vater*, die Frage nach biologischer versus sozialer Vaterschaft auf den Prüfstein, wobei der Vater diese Prüfung – unverankert in einem System der Referenzen – nicht überleben wird. All diesen

Texten gemein ist, dass in ihnen eine Krise der Genealogie auszumachen ist, die sich über das Thema der sich zersetzenden ‚Familienbande‘ des ausgehenden 19. Jahrhunderts – Tschschows vaterlose *Drei Schwestern* – bis zu den expressionistischen Vater / Sohn-Dramen des frühen 20. Jahrhunderts – Walter Hasenclevers *Der Sohn* – nach verfolgen lässt und vielfältig bis in die Gegenwart hineinragt. Der Schweizer Gegenwartsdramatiker Lukas Bärfuss greift in seinem Drama *Die Probe*, die Strindberg'sche Vaterschaftsproblematik auf und weist ihren Fortbestand unabhängig von genetisch verbürgter Wahrheitsfindung nach.

Der moderne Familialismus, wie er uns in der Kernfamilie begegnet, hat erst den Vater naturalisiert und dann die Söhne. Als Berufungsinstanz werden medizinische, psychologische, pädagogische und ökonomische Normen hinzugezogen, die sich als naturgegeben ausgeben und als solche anerkannt werden. Mit ihnen entwickelt sich das Zerrbild der genealogischen Positionen Vater, Mutter, Sohn, Tochter als natürliche, vorrechtliche, also naturgegebene Kategorie. Mitte des 18. Jahrhunderts schreibt Diderot seine später von Lessing übersetzten ‚Musterstücke‘ *Der Hausvater* und *Der natürliche Sohn*. Lessing macht sie unter dem Label *Das Theater des Herrn Diderot* zum Ausgangspunkt der deutschen Nationaltheaterbewegung. Die Gründungsschriften der Naturalisierung gehen von Dichtern aus, die als Begründer der bürgerlichen Theater-Institution gelten.⁴⁷

Die hausväterliche Macht des Vaters ließ sich inmitten einer dröhnenden Phrasenhaftigkeit nur als ökonomische Überlegenheit behaupten. Sie war vollständig abhängig von der Bereitschaft der Frauen und Kinder, sie ihm – unter der Bedingung der Einsicht in den eigenen Status als Minderwertige – zuzuerkennen. Im ausgehenden 19. Jahrhundert war Schluß damit. 1870 verläßt Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen Ehemann und Familie. Mit einem Krach, der noch durch die folgenden hundert Jahre hindurch zu hören ist, fällt hinter ihr die Hautür ins Schloß.⁴⁸

⁴⁷ Haß, *Platz machen!*, S. 4.

⁴⁸ Ebd.

3. Rückblick und Ausblick

Die Auswahl der von mir untersuchten Stücke unterliegt keiner programmatischen Kontur. *Richard II.*, ein wie Haverkamp pointiert „um seine metaphysische Dimension gekürzter *Hamlet*“ hätte sich hervorragend in das Interessenfeld meiner Lektürebewegung eingegliedert,⁴⁹ ebenso dazugehörig, Kantorowicz's detaillierte Analyse zu *Richard II.* im konkreten Bezug auf den doppelten Körper des Königs, den er als nicht von Shakespeare zu trennen erachtet.⁵⁰ Ich konzentriere mich hier jedoch auf die Stücke *King Lear* und *Hamlet*, und gebe nur ein kurzes Schlaglicht auf *Macbeth*. Die grundlegenden Ausführungen zu *Macbeth* und *Richard II.* sollen der Vertiefung jener Thematik in einem anderen Rahmen und zu einem späteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben.

An dieser Stelle muss ebenfalls auf die Auswahl der Übersetzungen der Shakespeareschen Dramen hingewiesen werden. Den Übersetzungen Frank Günthers schenke ich aufgrund seines ausführlichen und sorgfältigen Anmerkungsapparats, seines Kenntnisreichtums bezüglich des elisabethanischen Theaters sowie seiner theatralen Auseinandersetzung mit den hier untersuchten Stücken mein Vertrauen. Zudem erleichtert der zweisprachige Aufbau der Ausgaben die Arbeit mit den Texten. An wenigen Stellen ziehe ich die Übersetzung Erich Frieds hinzu, um durch den Vergleich eine andere Gewichtung in Detailfragen auszuloten.

Die dramatische Literatur geht von früh an mit der genealogischen Problematik um, deshalb geht meinen Shakespeare-Lektüren ein erstes Kapitel voraus, in welchem ich einem Aufkommen der genealogischen Problematik an Hand der *Orestie* sowohl als auch an Hand von *Ödipus* nachspüre und darüber nachdenke, wie die Herausbildung einer genealogischen Struktur im Umfeld des Chores, einer dezidiert nicht genealogischen Figur, entstehen kann. Es scheint, dass die Darstellung eines Zusammenhangs der nicht genealogischen Regeln einhergeht mit der Herausbildung der genealogischen Problematik. Das einleitende Kapitel zur Frage der Gattung beschäftigt sich zunächst mit dem Bestreben sich selbst gründen und benennen zu wollen. Die Benennung, so Joseph Vogl in einem Text über Kafkas *Babel*, verknüpft sich mit der Sterblichkeit, sie wird ihre Voraussetzung.⁵¹

⁴⁹ Anselm Haverkamp: *Hamlet. Hypothek der Macht*. Berlin 2004. S. 93.

⁵⁰ Ernst H Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990. S. 47

⁵¹ Vogl, Joseph: *Kafkas Babel*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 26. Band. (1994). S. 374 – 384. S. 374

Als ein Beispiel von vielen Versuchen einer gegenwärtigen künstlerischen Annäherung an das Thema der Vielheit, stelle ich eine Arbeit der italienisch-brasilianischen Künstlerin Anna Maria Maoilino vor, ausgestellt auf der vergangenen dOCUMENTA (13), in der sich ein ‚Ich‘ auf poetische, aber auch räumliche Art in Bezug zur Vielheit setzt, ohne jedoch das individualisierte Ich zu verleugnen.

Untrennbar mit der Geburt des Einzelnen, wie sie die antike Tragödie hervorbringt, ist die Frage nach seiner Herkunft verbunden, die weit über die naheliegende Antwort ‚von Vater und Mutter‘ hinausweist und getrennt von der Gattungsfrage nicht zu lösen ist, setzt sie doch eine „Pluralität voraus, die als solche die Einzelfigur gerade nicht definiert.“⁵² Ulrike Haß weist in ihren Überlegungen zum Ursprung des Chores die Trennung von Chor und Einzelfigur als eine Trennung „vom Plural (der Gattung) zum Singular (der Einzelfigur)“ nach.⁵³

Das menschliche Wesen (im Singular) wird nicht „aus zweien geboren“, sondern zwifach geboren: Einmal gezeugt unterliegt es seiner Bezeugung durch jene, die von ihm „wissen“. An dieser Stelle ist es zwingend mit einer Pluralität verknüpft, die ihm vorausgeht und es überdauert. Es kann daher die genealogische Fragestellung des ‚Woher‘ und ‚Wohin‘ nicht auf der Ebene der Einzelfigur selbst lösen.⁵⁴

Ein Versuch, die genealogische Fragestellung auf der Ebene des Einzelwesens lösen zu wollen, findet sein dramatisches Scheitern am Beispiel von Ödipus. Ödipus glaubt seine Herkunft zu kennen, fällt einer falschen Erzählung anheim und es ergeben sich die bekannten verheerenden Verwicklungen.⁵⁵

An der Schwelle zur Neuzeit, an der Zeitschwelle beschreibt Shakespeare das moderne Subjekt, den modernen Menschen, und ist damit seiner Zeit etwa 200 Jahre voraus, was ein weiteres, bislang völlig ungeklärtes Phänomen bedeutet, das seine musikalische Entsprechung in den Werken Bachs findet.

⁵² Haß, *Woher kommt der Chor*, S. 22.

⁵³ Ebd., S. 14.

⁵⁴ Ebd., S. 23. (Ulrike Haß zitiert in dieser Passage Lévi-Strauss, Claude: *Die Struktur der Mythen*. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt am Main 1972. S. 226-254. S. 238.)

⁵⁵ Ebd., S. 22.

Shakespeares Königsdramen entstehen in einer Schwellenzeit, in der das bisherige Weltengefüge vollkommen auseinander zu brechen droht, um unter lautem Wehgeschrei von einer universalen Neuordnung abgelöst zu werden. Es ist der Abschied von einer Ordnung, die noch von den versprengten Resten der Feudalgesellschaften gehalten wurde und an deren Horizont die Heraufkunft des modernen Menschen schimmert. Die Entmaterialisierung von Reichtum und Macht, deren reeller Gegenwert sich in den vormodernen Gesellschaften noch am Wert des Blutes in den Allianzsystemen manifestiert, findet knapp 200 Jahre später ihren Ausdruck im –von Foucault in *Sexualität und Wahrheit I* untersuchten und vorgestellten – Sexualitätsdispositiv, das die modernen Anordnungen beherrschen wird⁵⁶ und dessen erstes Aufflackern in den Shakespeare'schen Dramen wahrzunehmen ist.

Die Historizität der Geschehnisse, die in den Shakespeare-Dramen verhandelt werden, verweist auf eine weitere Zeitschwelle, die sich an den Umbrüchen des 12. Jahrhunderts festmachen lässt. Im Wesentlichen gehen diese Umbrüche auf den radikalen Zugriff der Kirche zurück, die mit der Sakralisierung der Ehe Mitte des 12. Jahrhunderts dieselbe als „Kontrollinstrument“ einführte – wie Duby es in seiner paradigmatischen Untersuchung von *Ritter, Frau und Priester* dargelegt hat – und damit das Reglement des Allianzsystems festschrieb.⁵⁷ Shakespeare schöpft sein Material überwiegend aus Chroniken, die entweder direkt aus dem 12. Jahrhundert stammen, oder aber sich auf die Darstellung geschichtlicher Abläufe aus dem 12. Jahrhundert beziehen. So dient ihm als Vorlage zu *King Lear* ein anonymes Drama *The True Chronicle History of King Leir*, das 1594 uraufgeführt und 1605 veröffentlicht wurde, aber sich wiederum auf eine alte Sage vom König und seinen drei Töchtern bezieht, die seit dem 12. Jahrhundert überliefert wird, so zeichnet es der Shakespeare-Übersetzer Frank Günther nach, dem ich in diesem Punkt Vertrauen schenke.⁵⁸ Das Hamlet-Material findet seine erste nachweisliche Erscheinung in den Legendensammlungen des dänischen Geistlichen und Geschichtsschreibers Saxo Grammaticus, dessen Lebenszeit unterschiedlich angegeben wird, aber sich in etwa auf den Zeitraum von 1150-1205 datieren lässt. Möglicherweise gelangte Shakespeare über die französische Übersetzung und Bearbeitung durch François de Belleforest (1530-1583) an

⁵⁶ Foucault, *Sexualität und Wahrheit I*, S. 107 ff. Foucault betont immer wieder, dass es zwischen den Systemen keine trennscharfe Abgrenzung gibt. „Aber wenn das Sexualitätsdispositiv heute dahin tendiert, das Allianzdispositiv zu überlagern, so hat es doch keineswegs dieses zum Verschwinden gebracht oder überflüssig gemacht. Historisch ist das Sexualitätsdispositiv übrigens auf dem Boden des Allianzdispositivs aufgetreten.“ S. 107.

⁵⁷ Georges Duby: *Ritter, Frau und Priester. Die Ehe im feudalen Frankreich*. Frankfurt am Main 1988. S. 333.

⁵⁸ William Shakespeare: *König Lear. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther*. München 2002. S. 294.

das Material.⁵⁹ Die Vorlage zu *Macbeth* stammt aus den nach Raphael Holinshed benannten Geschichtschroniken *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, die um 1577 das erste Mal erschien. Der schottische König Macbeth, auf den sich die Darstellung in der Holinshed-Chronik bezieht, lebte als Mac Bethad mac Findlàich in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts und war demnach schottischer König von August 1040 bis zu seinem Tod 1057.⁶⁰ Die Shakespeare Dramen – in Schwellenzeiten entstanden, von Chaos und Neuordnung kündend – beziehen sich allesamt auf Stoffe, die aus den Umbrüchen einer weiteren Zeitschwelle hervorgingen. Dazu bemerkte Jan Kott:

Und da enthüllt sich in den dramatischen Chroniken Shakespeares allmählich hinter den individuellen Zügen der Könige und Usurpatoren das Bild der Geschichte selbst. Das Bild des Großen Mechanismus. Jedes einzelne Kapitel, jeder große Shakespearesche Akt ist nur eine Wiederholung –⁶¹

An diesem Bild der Geschichte entlang, geprägt von permanenter Wiederholung entwickelt Kott sein bekanntes Treppenbild als schematische Darstellung der Sukzessionsdramen:

Die Feudalgeschichte ist eine große Treppe, über die ununterbrochen der Zug der Könige schreitet. Jede Stufe, jeder Schritt nach oben ist von Mord, Treubruch oder Verrat gezeichnet. Jede Stufe, jeder Schritt aufwärts rückt den Thron näher oder festigt ihn. Von der letzten Stufe ist es dann nur noch ein Schritt in den Abgrund. Die Herrscher wechseln. Aber die Treppe ist immer dieselbe. Und auf dieselbe Weise beschreiten sie die Guten und die Bösen [...].⁶²

Wie kommt es – so fragt sich auch Jan Kott an selber Stelle – dass Shakespeare so stark auf die blutigen Stoffe zugriff? War es ein unwillkürlicher Versuch den Zerrüttungen seiner Zeit die bekannte Ordnung der Allianzsysteme gegenüberzustellen? Oder im

⁵⁹ William Shakespeare: *Hamlet. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther*. München 2000. S. 319.

⁶⁰ William Shakespeare: *Macbeth. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther*. München 2011. S. 209.

⁶¹ Jan Kott: *Shakespeare heute*. München 1980. S. 22.

⁶² Ebd.

Gegenteil? Schrieb der Autor hinter dem Shakespeare-Namen ganz bewusst über seine eigene Zeit und kündigte mit Pauken und Trompeten den Umbruch an?

In jedem Falle lassen sich die Texte Shakespeares als forschende Texte auffassen, die auf geschichtsphilosophischer Ebene wie vielschichtige Gegenwartskommentare gelesen werden können, entsprechend den Analysen Foucaults und Dubys, und die aus diesem Blickwinkel Shakespeare als Gegenwartsautor erscheinen lassen. Voraussetzung einer solchen Lektüre ist eine Auseinandersetzung mit Geschichte, die das Verwaltungs-Denken eines beengten Historismus verabschiedet, der uns glauben machen will von den Ereignissen des 12. Jahrhunderts epochengeschichtlich abgeriegelt zu sein. Vielmehr beruht eine solche Lektüre auf einem weit gefassten historischen Denken, dessen Umgang mit historischen Materialien sich dadurch auszeichnet, sie nicht als bloße Zeugnisse ihrer eigenen vergangenen Epoche zu werten, sondern sie in Bezug zur Gegenwart zu setzen.

Gleichwohl schält sich aus dem Chaos, aus den bluttriefenden Trümmern der Schlachtfelder, aus den Verheerungen der Naturgewalten, aus den wunden Verstümmelungen der alten Ordnung das moderne Subjekt hervor, der moderne Mensch, von dem man 400 Jahre später sagen wird, dass er nicht selbst konstituierend, sondern selbst ein konstituiertes ist.

Zum Begriff des Subjekts gehören die Lektüren Lacans. Mit seiner Reflexion über den „*Noms-du-Père*“ entwirft er einen Signifikanten, der als Garant der Gesetze der symbolischen Ordnung fungiert. Legendre macht ihn, wie oben dargelegt, zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Nach Lacan benötigt der Begriff des Subjekts die Voraussetzung einer Einordnung in ein Sehen und Gesehen-Werden. Das Subjekt ist ein zweiseitiges, dessen eine Seite als in der Sprache Entfremdetes erscheint. Dieser Teil des Subjekts ist ohne Sein, da er – wie Bruce Fink es ausdrückt – vom „symbolischen Anderen in den Schatten gestellt wird.“⁶³ Der zweite Teil des Subjekts betrifft die Aneignung dessen, was anders ist, es ist ein Flüchtliges, kaum zu Fassendes:

das Subjekt als ein Funke, der im Prozeß der Subjektivierung zwischen zwei Signifikanten überspringt, wodurch das, was anders ist, „sich angeeignet“ wird.⁶⁴

⁶³ Fink, *Das Lacan'sche Subjekt*, S: 229.

⁶⁴ Ebd.

Judith Butler erweitert das Nachdenken über Herkunft und Konstituiertheit des modernen Subjekts um den Aspekt der Verwandtschaftsformen. In ihrer Antigone-Lektüre *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod* entwirft sie ein neues Konzept von Verwandtschaft, bezogen auf Politik und Psychoanalyse. An die Stelle der beiden dem Subjekt entzogenen Pole Geburt und Tod, also der beiden Punkte, über welche der Einzelne nicht verfügen kann, wird das Prinzip der Verwandtschaft als eine Möglichkeit gestellt, wie sich Leben anordnet und bindet. Judith Butler beginnt ihre Lektüre zunächst mit den Deutungen Hegels und Lacans, um dann einen Punkt aufzugreifen, der von Luce Irigarays und anderen benannt wird. Sie sehen Antigone weniger als politische Gestalt, sondern mehr

[...] als Figur, die eine vorpolitische Opposition zur Politik zum Ausdruck bringt und dabei *Verwandtschaft als diejenige Sphäre repräsentiert, die über die Möglichkeitsbedingung von Politik bestimmt, ohne je selber zu Politik zu werden.*⁶⁵

Neben einer staatlichen Ordnung steht in ihrer Lektüre die Verwandtschaft als Herstellung von Zusammenhang zwischen Einzelnen.

4. Lektüren

Im Zentrum meiner Lektüre zu *King Lear* steht der von Maßlosigkeit geprägte Königsvater als gefräßiger Vertreter der Jouissance. Die Frage nach dem Erbrecht, das über die Eingliederung des Sohnes oder der Tochter in die symbolische Ordnung verhandelt wird und was – das verdeutlicht die Parallelhandlung um Edgar und Edmund – unabhängig davon geschieht, ob der Sohn oder die Tochter geliebt werden, sind ein weiteres Knäuel in jenem Kapitel, das es zu entwirren gilt. Lear verknüpft mit seiner maßlosen Forderung zu Beginn des Stücks fatalerweise die rechtliche mit der Gefühlsdimension. Hieraus muss Unheil resultieren. Cordelia lehnt diese Verknüpfung von Beginn an ab. Ihrem vermeintlichen Schweigen widme ich einen weiteren Teil meiner Beobachtungen. Letztlich geht es um die Parallelen der dualen Struktur der Vaterschaft und den ebenso dualen Aufbau der Königschaft, wie sie Kantorowicz beschrieben hat, wobei Romain Jobez in

⁶⁵ Judith Butler: *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*. Frankfurt am Main 2001. S. 14.

seinen Überlegungen zur Illusionskraft des barocken Theaters dem König einen dritten Körper bereitstellt, nämlich den des Schauspielers, der seine Berücksichtigung fordert.⁶⁶

Eine Fülle von vielfältigen Anschlüssen und Verknüpfungen ergab sich bei der Lektüre *Hamlets*, derenthalben das Kapitel am umfangreichsten geraten ist. Ich werde an dieser Stelle nur knappe Schlaglichter auf die offenen Fragen werfen: Bei meinen Ausführungen folge ich Anselm Haverkamp, der ausgehend vom Rachegebot (was gar keins ist) des Geistes „Remember me“ (I,5,91), die zentrale Frage Hamlets „To be or not to be“ (III,1,65) als offene Herkunftsfrage liest, die darauf verweist, dass der alte König als Geistwesen um nichts Geringeres als die Wiederherstellung der Sukzession ringt, was im Übrigen die Frage nach der wahren Vaterschaft eröffnet.

Die Konstitution des Begehrens einschließlich des Subjektverlusts in Bezug auf Hysterie und Wahrheit bietet die Folie, auf der ich mich der Tragödie Ophelias zu nähern versuche. Die prominente ‚Spiel im Spiel‘ Szene berührt das „Réjouer les crimes“, was Vismann Legendre folgend, wie oben beschrieben, als Wesen des „Gerichtstheaters“ ausmacht.

Das schottische Stück – das allerblutigste der Stücke – spiegelt gerade in Bezug auf Verschwisterung von Dramatik und Genealogie in besonderem Maße eine Periode wider, die man mit Exzessen der Gewalt verknüpfen kann. Wird die Frage der Unfruchtbarkeit im *Hamlet*-Drama noch auf sublimer Ebene verhandelt, steht sie bei *Macbeth* mit ziemlicher Wucht im Vordergrund. ‚Wann ist ein Mann ein Mann‘ lautet die zentrale Frage. Macbeth versucht die Frage der fehlenden Nachkommenschaft auf seine Weise zu lösen. Mit Gewalt, so in diesem Stück alles unter dem Einfluss von Gewalt geschieht, setzt er sich an Königs statt auf den Thron und glaubt die Frage der Sukzession somit gelöst zu haben, was in einer Gesellschaft des Blutes, wie sie uns hier von Beginn an mit Donnerhall präsentiert wird, nie und nimmer gelingen kann. Die Hexenwesen, die das Stück begleiten, sind Grenzwesen aus einer Welt des ungeordneten, planetarischen Zustands, einer Welt an der Grenze zum Heiligen. ‚Heilig‘ hier allerdings nicht im Sinne von segenspendender Verheißung, sondern im wüsten Sinne einer uns unbekanntes Heiligenwelt, in der das Heilige nicht geehrt wird, sondern „gemacht wird“ - „sacrum facere“⁶⁷, wie das (Menschen) Opfer, das an eine Grenze zu etwas Unbegreiflichem, Kosmischem stößt. Eine Welt der Sprachlosigkeit ist die Welt der Hexenwesen, die von Lady Macbeth in einer

⁶⁶ Romain Jobez: *Die drei Körper des Königs*. Unveröffentlichtes Manuskript. Bochum 2005. S. 3.

⁶⁷ Jean-Luc Nancy: *Was nicht geopfert werden kann*. In: *Fremderfahrung und Repräsentation*. Hg. von Iris Därmann und Christoph Jamme. Weilerswist 2002. S. 49.

Rede an die Gewalt beschworen wird, die wiederum den Gegensatz von Sprache und Gewalt darlegt, von dem Haverkamp behauptet: „Daß es keinen größeren Gegensatz gibt als Sprache und Gewalt; die Gewalt der Sprache an die Sprachlosigkeit von Gewalt nie heranreicht.“⁶⁸

Ich bediene mich bei meinen Lektüren der Methode des *Close Reading*, deren reicher Nutzen darin liegt, dass eine kollektive Lektürearbeit durch das wiederholte Lesen des Einzelnen imitiert wird. Dazu gehört, dass man zeitversetzt immer als ein anderer liest. Keine dieser Lektüren erfolgt kontextlos, da ‚alle einzigen Leser‘ einen bestimmten Wissenshintergrund mitbringen. Anders gesagt, der Leser bildet beständig neue Kontexte, da er nicht aufhört die anderen gelesenen Bücher sowie die bereits erfolgten Lektüren zu berücksichtigen. Man bringt also zu einer wiederholten Lektüre ein ganzes Bündel von Diskursen mit, welches sich permanent erweitert. Zudem verlangt jeder Text seine eigene Lektüre. Das kann zur Folge haben, dass sich ein Gedanke oder ein Zitat wiederholt und dann bewusst in dieser Wiederholung, die ja bezogen ist auf eine andere Lektürearbeit, seine Berechtigung erfährt und daher doppelt im Text erscheint.

Der Begriff *Close Reading* taucht erstmals in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem so genannten *New Criticism* auf, als dessen Hauptvertreter die amerikanischen Autoren Crowe Ransom, Allen Tate und Cleanth Brooks gelten.⁶⁹

Im Gegensatz zu positivistischen Ansätzen, die Literatur als Produkt der Umstände ihrer Genese untersuchen und interpretieren, sahen die Autoren den literarischen Text als „ein ästhetisches Phänomen, das im Augenblick seiner Entstehung die subjektiven, jeweiligen Bedingungen seiner Entstehung hinter sich zurück lässt.“⁷⁰

So werde eine „möglichst objektive, werkgerechte 'impersonale' Untersuchung der Mittel des Sprachkunstwerkes und ihrer Funktion und Interfunktion“ angestrebt, heißt es weiter

⁶⁸ Haverkamp, *Hypothek der Macht*, S. 113.

⁶⁹ Rolf Van Raden: *Close reading, exemplarisch. Hasenclevers Der Sohn (1913)*. Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, 2003. <http://www.rolf-van-raden.de/wordpress/wp-content/uploads/2006/11/rvr-closereading.pdf>, S. 3.

⁷⁰ Ulrich Halfmann: *Der amerikanische „New Criticism“*. Frankfurt am Main 1971. S. 40.

bei Halfmann, mit einem besonderen Schwerpunkt, der auf die Mehrdeutigkeit des literarischen Textes sowie auf seine sprachliche Struktur zielt.⁷¹

Im Zuge einer sozialgeschichtlicheren Literaturbetrachtung der sechziger und siebziger Jahre wurde ein unhistorischer, ästhetizistisch-transzendenter Zugang durch das *Close Reading* kritisiert, der Aussagen über den Text unwillkürlich und unüberprüfbar werden lasse.⁷² Susan Sontag antwortet auf diese Kritik mit ihrem Aufsatz *Gegen Interpretation*, in dem sie zunächst eine Unterscheidung zwischen der Methode des *Close Reading* und der literaturwissenschaftlichen Richtung des *New Criticism* anmahnt. Sie konstatiert zudem eine „Überbetonung des Inhaltsbegriffs“, durch den sie die Gefahr einer quasi zwanghaften Verpflichtung zur Interpretation sieht und richtet sich gegen eine „radikale Taktik der Konservierung eines Textes“, die den Text im Kern zu verändern drohe:

Die Interpretation im modernen Stil gräbt aus; und im Akt der Ausgrabung zerstört sie; sie gräbt sich 'hinter' den Text, gleichsam um einen Untertext freizulegen, der für sie der eigentliche ist.⁷³

Weiter heißt es: „Indem man das Kunstwerk auf seinen Inhalt reduziert und diesen dann interpretiert, zähmt man es.“⁷⁴ Um die „hermeneutische“ Interpretation einzudämmen, wirbt sie für die Konzentration auf die Form. Dazu müsse ein „beschreibendes und kein vorschreibendes Vokabular [...] zur Erfassung der Formen“⁷⁵ gefunden werden. Dies sei notwendig, da unsere Kultur „auf dem Übermaß, der Überproduktion“ beruhe, was „einen stetig fortschreitenden Rückgang der Schärfe unserer sinnlichen Erfahrung“ mit sich bringe, dem man auf diese Weise etwas entgegenhalten könne.⁷⁶

An Sontags Überlegungen lässt sich Haverkamps Aspekt der Latenz anknüpfen. Angestoßen von der Entwicklung des *New Historicism*, verdankt sich die Sichtbarwerdung des Verborgenen, die aus der Latenz der Texte zu Tage tretende neue Lesbarkeit Haverkamp zufolge, einer „radikalen Dekontextualisierung“ ehe sie in neue Kontexte treten kann. „Jede neue Lektüre von Literatur ermöglicht es, ist dazu da, Geschichte neu zu schreiben. Das ist es, was sie literarisch macht: dass sie die alten Geschichten in der

⁷¹ Halfmann, *New Criticism*, S. 41.

⁷² Ebd., S. 79.

⁷³ Susan Sontag: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main 1999. S. 15.

⁷⁴ Ebd., S. 16.

⁷⁵ Ebd., S. 21, 22.

⁷⁶ Ebd., S. 22.

Geschichte neu schreiben läßt.“⁷⁷ Im Laufe der jahrhundertealten Faszination und Beschäftigung mit Texten schleifen nicht sie sich ab, sondern die Lektüre selbst birgt die Gefahr eines ‚Abschleifens‘, einer „Notorietät“, die sich durch ein sich unbemerkt einschleichendes Aufspüren des immer Selben im Text manifestiert. Diese Notorietät, so Haverkamp, muss auf ihrem Weg, es kann nicht anders sein, „tausendmal berührt“ haben, „was sie längst nicht begreift, was sie auf die Dauer aber nicht *nicht*-begriffen haben kann, sondern nur zu gerne unbegriffen lassen will.“⁷⁸ Latent ist, was im Verborgenen droht, was sich noch nicht in Gestalt gezeigt hat. Haverkamp spricht von der Latenz des Unentdeckten, das reglos unter der Schicht der vielfach gelesenen und erzählten Details einer vielfach gelesenen und erzählten Geschichte liegt.

Eine strukturelle Lektüre verlangt die Textstelle zu beobachten. Wann wird wo was gesagt, ist ihre Frage. Die Struktur der personellen Verknüpfungen, des Relationsgefüges, wird mit der Lektüre aufgedeckt. Das Drama wird nicht zwingend als Erzählung sukzessive gelesen, sondern vielmehr als das Zusammengefügte, das darstellt, was dahinter liegt. Dies verlangt eine doppelte Lektüre insofern, als dass einerseits im Hinblick auf die Wortgestalt der Aussage gelesen werden muss und andererseits im Hinblick auf die Figuration bezüglich des Geflechts, welches dahinter steht – welche Figur sagt was? Es wird also mindestens eine vielfache Lektüre nötig, insofern man zum einen die Wortgestaltung und darüber hinaus die Entwicklung des dahinter liegenden Geflechts berücksichtigen muss. Die Lektüre wird somit zu einer unendlichen.

⁷⁷ Haverkamp, *Hypothek*, S. 28.

⁷⁸ Ebd.

I. Gattungstrouble - Antike Verknüpfungen

Der Übergang vom Mythos zur Tragödie ist auch ein Übergang von der ursprungslosen Erzählung zur Erzählung des Subjekts, das sich als Einzelwesen zählt und Zusammenhang nach Art der Verwandtschaft stiftet, wozu gehört: Häuser zu gründen, Abstammungslinien entstehen zu lassen, genealogische Herkunft zu ehren.

Die genealogische Frage wird in der antiken Tragödie zentral. Doch ehe ich mich ihr und der mit ihr zusammenhängenden Entwicklung von Rechtsverständnissen widme, will ich mich der Frage eines Davor oder Daneben, jedenfalls eines nicht-genealogischen Zusammenhangs nähern. Die Frage, woher der Einzelne kommt, ist auf der Ebene der Einzelfigur nicht zu klären. Sie berührt sich mit einem Plural, mit einer Vielheit, die durch ‚Ähnlichkeit‘ zusammenhängt und sich gleichwohl nur in mannigfaltigen Unähnlichkeiten äußert. Es geht hier um ein Problem noch vor der genealogischen Fragestellung, um eine Frage der Gattung und in diesem Sinn auch um den Chor als Sprach- / Erinnerungsort der Gattung. Um den Gattungsbegriff ein wenig näher zu skizzieren, beginne ich mit einer Feststellung Platons, der diesen Begriff eher abstrakt und rein sprachlich definiert:

[...] Wer zuerst die Gemeinschaft zwischen vielen Dingen bemerkt, (sollte) nicht eher ablassen, bis er alle Verschiedenheiten in denselben gesehen hat [...]; und wiederum, wenn die mannigfaltigen Unähnlichkeiten an einer Mehrheit erschienen sind, dann sollte man nicht [...] eher aufhören, bis man alles Verwandte innerhalb einer Ähnlichkeit eingeschlossen und unter das Sein einer Gattung befasst hat. (Platon, *Politikos*, 285 b).⁷⁹

Will die abstrakte Logik dieses Gattungsbegriffs die Subsumtion der vielfältigen Differenzen unter die Mehrheit und den Einschluss alles Verwandten in die eine Ähnlichkeit, so führt Platon die Frage nach einem zeitlichen Davor zu einer anderen Akzentuierung:

⁷⁹ Platon: *Politikos*. In: *Platon. Sämtliche Werke in zehn Bänden; griechisch und deutsch*. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch die Übersetzung Franz Susemihls. Hg. von Karlheinz Hülsner. Frankfurt am Main 1991. Bd. 7.

Denn der Mensch muss nach Gattungen Ausgedrücktes begreifen, indem er von vielen Wahrnehmungen zu einem durch Denken Zusammengebrachten fortgeht. Und dies ist Erinnerung an jenes, was einst (vor ihrer Geburt) unsere Seele gesehen, als sie Gott nachwandelte [...]. (Platon, Phaidros 249 c)⁸⁰

Dieser Gedanke verweist auf eine planetarische Dimension. Es geht weniger um ein Denken oder die Logik einer begrifflichen Kategorie der Gattung, sondern eher um die Erinnerung an ein Leben, das über den Einzelnen hinausweist. Von den Vielen (vielen Wahrnehmungen, Verschiedenheiten, Unähnlichkeiten) auszugehen, scheint einer Erinnerung an jenes gleich, was „unsere Seele vor ihrer Geburt gesehen“ hat. Damit ist etwas angesprochen, das schnell mit jenem esoterischen ‚back to the roots‘ verwechselt werden kann, das sich als ‚Indianische Weisheit‘⁸¹ verkauft: die Annahme eines imaginären planetarischen Urzustands, den es im Namen der Gattung und ihres möglicherweise gefährdeten Überlebens zu achten gelte. „Der Weg zurück ist Indianerromantik“ kommentiert Heiner Müller lakonisch in seinem *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet* Dimiter Gotscheff.⁸²

Eine andere Erinnerung an ein Davor, nicht eines planetarischen, sondern eines Zustands aller Menschen, noch bevor sie in die Nachfolge eines oder des monotheistischen Vatergottes gestellt werden, birgt die mythische Erzählung vom Turmbau zu Babel:

Es hatte aber alle Welt einerlei Zunge und Sprache. [...] Und sie sprachen untereinander: [...] Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen, dessen Spitze bis an den Himmel reiche, damit wir uns einen Namen machen; denn wir werden sonst zerstreut in alle Länder.

Da fuhr der HERR hernieder, dass er sähe die Stadt und den Turm, die die Menschenkinder bauten. Und der HERR sprach:

⁸⁰ Platon: *Phaidros*. In: *Platon. Sämtliche Werke in zehn Bänden; griechisch und deutsch*. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch die Übersetzung Franz Susemihls. Hg. von Karlheinz Hülsler. Frankfurt am Main 1991. Bd. 6.

⁸¹ Ein bekannter Mahnspruch der Umweltbewegungen der 1980er Jahre, auch als Liedtext im Protestsong *Rauchzeichen* und auf Aufklebern genutzt, wurde fälschlich als ‚Weissagung der Cree‘ vermarktet.

⁸² Heiner Müller: *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet*. In: Ders.: *Herzstück*. Berlin 1996. (Heiner Müller Texte 7). S. 102-110. S. 110.

Siehe, es ist einerlei Volk und einerlei Sprache unter ihnen allen und dies ist der Anfang ihres Tuns; nun wird ihnen nichts mehr verwehrt werden können von allem, was sie sich vorgenommen haben zu tun. Wohlauf, lasst uns herniederfahren und dort ihre Sprache verwirren, dass keiner des anderen Sprache verstehe!
 So zerstreute sie der HERR von dort in alle Länder, dass sie aufhören mussten, die Stadt zu bauen. Daher heißt ihr Name Babel, weil der HERR daselbst verwirrt hat aller Länder Sprache und sie von dort zerstreut hat in alle Länder. (LUT, Gen,11,1-9).

Nicht die Rivalität mit Gott steht im Zentrum des Geschehens, sondern der Wille nach Benennung. Im vorbabylonischen Zustand, ohne Stadt und ohne territoriale Festlegung haben „alle Welt einerlei Zunge und Sprache.“ Das heißt, alle hatten den gleichen Ort und bewegten sich im gleichen Zustand. Joseph Vogl nimmt dies als Ansatz des Paradoxons Babels, das gekennzeichnet wird durch die „Einheit von Territorialität und Code.“⁸³ ‚Sich einen Namen machen‘ meint hier zunächst zweierlei: Erstens sich einen Ort zu geben, markiert durch eine Stadt und ihren immensen Turm und zweitens sich als Gattung selbst zu benennen, als Gemeinschaft festzulegen, in der die Einzelnen als Verwandte unter das Sein dieser Gattung fallen. Wenn jedoch alle die gleiche Sprache sprechen und alle durch die gemeinsame Sprache die gleiche Zugehörigkeit haben, wozu benötigen sie dann einen Namen oder besser für wen? Wer soll diesen Namen rufen und wer soll gerufen werden? Wer kann sich unter einem Namen sammeln? Und „welches ist der Name, der die von ihm bezeichnete Singularität zugleich als Element einer Totalität ausweist? Oder: Welches ist die Klasse, die sich selbst enthält und zugleich nicht enthält?“⁸⁴ Es kann nur eine von außen auftretende Instanz sein, welche den Namen rufen kann. Der Name ist nicht nur Sammelbegriff oder allgemeiner Nenner, vielmehr geht es um eine unnennbare dritte Instanz, um den Namen des Namens. Der Gattungsname beinhaltet den Aufruf des nochmal benannten, in sich unnennbaren Namen des Namens, der dritten Instanz. Anders gesagt, der Name des Namens markiert den Punkt, von dem aus die Gattung erzählt wird. In „wechselseitiger Einschließung“ kommen Eigename und Gattungsname erst im „sich selbst einschließenden, unnennbaren Namen des Namens zur Ruhe [...], erst dort [können

⁸³ Joseph Vogl: *Kafkas Babel*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 26. Band. (1994). S. 374 – 384. S. 374.

⁸⁴ Ebd., S. 375.

Eigenname und Gattungsname] sich selbst unmittelbar, einstimmig und ohne Verwirrung mitteilen.“⁸⁵

„Der gerissene Gott des Alten Testaments“⁸⁶ beendet das begonnene Werk durch dessen Ruin: „Denn dieser Gott gibt dem Turm, dem Werk und dem Volk den noch ausstehenden Namen, der sein eigener ist, er gibt ihm den Namen Babel, das immer und überall „Babel“ lauten wird und zugleich ‚Gott-Vater‘ heißt und endlich ‚Verwirrung‘ bedeutet.“⁸⁷ In der ruinösen Reaktion Gottes liegt die Antwort auf die Idee einer solch unmöglichen Konstruktion, einen Turm zu bauen, „wie kein anderer Turm ist“, sich einen Namen zu machen, „wie kein anderer Name ist“, ein Babel zu bauen, „wie kein anderes Babel ist.“⁸⁸ Die absolute Stelle ist fortan dem Gott vorbehalten. Gott hat den Ruf nach dem sur-nom / Über-namen vernommen und mit seinem Namen geantwortet. Sinn des Turmbaus war es, dass „alle Menschen“⁸⁹ sich einen Namen machen. Gott vollendet diesen Sinn als Verwirrung. Das Verhältnis zwischen Gott und den Menschen, das die Herausbildung des Subjekts als Einzelwesen zu ummanteln scheint, kann nur die Differenz sein, denn der Versuch, den Ort der benennenden Instanz einzunehmen, muss scheitern. Diesen Ort einzunehmen, hieße nichts anderes, als sich der Sterblichkeit entziehen zu wollen.

Nachfolgend verdienen die Abschiede von der Unsterblichkeit eine genauere Betrachtung. Die langen Auswirkungen der Unsterblichkeit auf die christliche Metaphysik finden ihren Ausdruck in der Sehnsucht nach der unsterblichen Seele. Diese Vorstellung begleitet die christliche Metaphysik bis zum Ausbruch der Moderne. Gilt hier bis in die Neuzeit noch die Verknüpfung des Begriffs der unsterblichen Seele mit dem der Individualität insofern, als dass ‚Individualität‘ wörtlich ‚Un teilbarkeit‘ bedeutet und gemäß der christlichen Unsterblichkeitslehre auf die Gegenüberstellung von einem teilbar-sterblichen Körper und einer unteilbar-unsterblichen Seele zielt, so ist Kant einer der ersten, der die Unsterblichkeitslehre in den Postulaten der praktischen Vernunft kritisch angeht. Die Nichtvorstellbarkeit des eigenen Todes („Der Gedanke *ich bin nicht* kann gar nicht existieren“)⁹⁰ widerstreite dem Unsterblichkeitsdogma, welches darüber hinwegsehe, dass

⁸⁵ Vogl, *Kafkas Babel*, S. 375/376.

⁸⁶ Ebd., S. 375.

⁸⁷ Ebd..

⁸⁸ Ebd..

⁸⁹ Der Beginn des Babeltextes in der Einheitsübersetzung: „Alle Menschen hatten die gleiche Sprache und gebrauchten die gleichen Worte.“ EU, Gen 11, 1-9.

⁹⁰ Immanuel Kant: Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Teil 1/2 In: *Immanuel Kant. Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 2008. Bd.12. S. 465.

die „Persönlichkeit der Seele“ nach dem Tode, so Kant, „aufhört ein Gegenstand der Erfahrung zu sein.“⁹¹ Die Postulatenlehre formuliert, in Bezug auf „Tod und Unsterblichkeit“ nicht positiv wissen zu können, sondern nur über die Grenzen des Wissens und die Grenzenlosigkeit der eigenen Hoffnung sprechen zu können. Die negative Theologie einer Erlösung vom Tod hat sich, im Bewusstsein der Philosophie nicht halten können, so Thomas Macho im Kapitel über „Sterblichkeit und Individualität“ seiner Schrift *Todesmetaphern*,⁹² wohl aber die Kritik an der Unsterblichkeit, die alsbald von einer positiven Sterblichkeitstheorie begleitet wurde.

Den Abschied von der Unsterblichkeitsidee fasst Macho mit Blick auf Hegel folgendermaßen zusammen:

Gezeigt werden sollte, daß Individualität nicht Unsterblichkeit, sondern Sterblichkeit impliziert und notwendig macht; daß also Bewußtsein von Individualität, Selbstbewußtsein, als Sterblichkeitsbewußtsein erscheint; und darum ein Ursprung des Wissens vom Tode behauptet werden darf – ohne fragwürdigen Rekurs auf Erfahrung.⁹³

Im ersten Kapitel zum *Selbstbewußtsein* behandelt Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* den Prozess der „Anerkennung“, in dem sich „Selbstbewußtsein“ allererst herausbildet und artikuliert. Denn Selbstbewusstsein ist nicht als singuläre Überlegung möglich, sondern bildet sich erst an einem anderen Selbstbewusstsein, in einem intersubjektiven Prozess. „Das Selbstbewußtsein erreicht seine Befriedigung nur in einem anderen Selbstbewußtsein.“⁹⁴ Im folgenden Teil, der mit *Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit des Selbstbewußtseins; Herrschaft und Knechtschaft* überschrieben ist, heißt es:

Das Selbstbewußtsein ist an und für sich, indem und dadurch daß es für ein Anderes an und für sich ist; d.h. es ist nur als ein Anerkanntes.⁹⁵

⁹¹ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Teil 1/2 In: *Immanuel Kant. Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 2008. Bd. 4. 358.

⁹² Thomas Macho: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt am Main 1987. S. 82. Allein Adorno wird hier als Vertreter der Moderne angeführt, die Bedeutung der Postulatenlehre erkannt zu haben.

⁹³ Ebd., S. 83.

⁹⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit des Geistes*. In: Ders. *Phänomenologie des Geistes*. Leipzig 1907. S. 121.

⁹⁵ Ebd., S. 123.

Dieser Anerkennungsprozess beginnt mit einer Vorstellung, die Hegel unter der Überschrift *Der Streit der entgegengesetzten Selbstbewußtseine* formuliert:

Das Selbstbewußtsein ist zunächst einfaches Fürsichsein, sichselbstgleich durch das Ausschließen alles Anderen aus sich; sein Wesen und absoluter Gegenstand ist ihm Ich; und es ist in dieser Unmittelbarkeit oder in diesem Sein seines Fürsichseins Einzelnes. [...]. Aber das Andere ist auch ein Selbstbewußtsein; es tritt ein Individuum einem Individuum gegenüber auf.⁹⁶

Das „einfache Fürsichsein“ ist also ein in sich entgrenztes pures Sein, welches gespalten zu werden droht, sobald ihm ein ‚ausgeschlossenes‘ weiteres, ein „Anderes“, was wiederum auch ein Selbstbewusstsein, ein „Fürsichsein“ ist, begegnet. Zumindest insofern mit dieser Kollision eines „Individuums“ mit einem weiteren, das entgrenzte pure Sein, das „einfache Fürsichsein“ im Hinblick auf den Tod des jeweils Anderen durchbrochen wird:

Das Verhältnis beider Selbstbewußtsein[e] ist also bestimmt, daß sie sich selbst und einander durch den Kampf auf Leben und Tod bewähren. Sie müssen in diesen Kampf gehen, denn sie müssen die Gewißheit ihrer selbst, für sich zu sein, zur Wahrheit an dem Anderen und an ihnen selbst erheben. Und es ist allein das Daransetzen des Lebens, [...] wodurch es bewährt wird, [...] daß an ihm nichts vorhanden, was für es nicht verschwindendes Moment wäre, daß es nur reines Fürsichsein ist.⁹⁷

Die Begegnung beider, individueller „Selbstbewußtseine“ geschieht im und unter dem Zeichen des Todes, oder anders gesagt, unter der Voraussetzung seiner Gewissheit. Das Selbstbewusstsein konstituiert sich an der Grenze von Leben und Tod, der es sich in der Begegnung mit dem Anderen gegenüber findet. „Erst an der Perspektive des Todes, am »Daransetzen des Lebens«, gewinne sich das Selbstbewußtsein als »Fürsichsein«, das ein anderes Selbstbewußtsein nicht auszuschließen braucht,“⁹⁸ so Macho. Im Bewusstsein des

⁹⁶ Hegel, *Phänomenologie*, S. 125.

⁹⁷ Ebd., S. 126.

⁹⁸ Macho, *Todesmetaphern*, S. 84.

unausweichlichen Todes vermag sich also das Individuum als solches zu erkennen und als Selbstständiges zu akkreditieren.

Das Individuum, welches das Leben nicht gewagt hat, kann wohl als Person anerkannt werden, aber es hat die Wahrheit dieses Anerkanntseins als eines selbstständigen Selbstbewußteins nicht erreicht.⁹⁹

Das „Fürsichsein“ als Selbstbewusstsein, welches für sein Dasein das Andere nicht länger auszuschließen braucht, erreicht diesen Status also erst in Anbetracht des Todes, der „absoluten Negation“:

denn wie das Leben die natürliche Position des Bewußtseins, die Selbständigkeit ohne die absolute Negativität ist, so ist er [der Tod] die natürliche Negation desselben [...].¹⁰⁰

Selbstbewusstsein generiert sich aus Todesbewusstsein. Es gilt jedoch immer nur die Bedrohung durch den Tod, das Gewährwerden des Todes. Der faktische Tod würde hingegen den Kampf der um Anerkennung ringenden Kräfte für den einen wie den anderen beenden:

Denn wenn von den beiden um ihre gegenseitige Anerkennung miteinander Kämpfenden auch nur der eine untergeht, so kommt keine Anerkennung zustande, so existiert der Übriggebliebene ebensowenig wie der Tote als ein Anerkannter.¹⁰¹

Individualität und Sterblichkeit werden miteinander amalgamiert. „Der Preis des Selbstbewußtseins ist das Sterblichkeitsbewußtsein“,¹⁰² fasst Macho zusammen, der seinem Text zudem das folgende Zitat Georg Simmels aus dessen dritten (*Tod und Unsterblichkeit*) seiner *Vier Metaphysische[n] Kapitel der Lebensanschauung* voranstellt:

⁹⁹ Hegel, *Phänomenologie*, S. 126.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd., S: 127.

¹⁰² Macho, *Todesmetaphern*, S. 84.

Wo die Individuen nicht unterschieden sind, verschlingt die Unsterblichkeit der Gattung die Sterblichkeit des Individuums. Die Frage der Sterblichkeit wird also überhaupt erst dem eigentlichen Individuum [...] gegenüber akut.¹⁰³

Bezogen auf Babel ergibt sich im Anschluss an dieses Zitat folgende faszinierende Überlegung: Im vor-babylonischen Zustand herrscht der von Simmel definierte Zustand. Die Individuen sind nicht unterschieden – alle haben die gleiche Sprache und den gleichen Ort. Oder, um es mit Hegel zu sagen: Der Prozess des Anerkennens entgegengesetzter Selbstbewusstseine hat noch nicht stattgefunden. Folglich gibt es kein Sterblichkeitsbewusstsein. In diesem Zustand wird die Sterblichkeit des Individuums von der „Unsterblichkeit der Gattung“ verschlungen. Es gibt in dieser Vielheit aller Menschen kein einzelnes Bewusstsein und folglich keine Sterblichkeit. Der Versuch, sich einen Namen zu geben und eine Stadt mit einem himmelstürmenden Turm zu bauen, geschieht ohne Bewusstsein der eigenen, je einzelnen / individuellen Sterblichkeit. Ohne Bewusstsein eigener Sterblichkeit diesen Turm bis in den Himmel zu bauen, und sich selbst zu nennen, dieses hybride Unterfangen, kann nicht gelingen. Fatal ist die Selbstwahrung der Einheit von Ort und Sprache als Einheit, die in den Code der Einheit, in ihren Namen überführt werden soll. Es wäre der komplette Ausschluss eines Anderen (jedes Anderen), der komplette Einschluss in jene Gattungsunsterblichkeit, die nur einer „unzerstreuten“ Gattung eigen scheint. Mit der Sprachverwirrung wird den Babyloniern ein ‚Anderes‘ geschaffen, ein Gegenüber, um es vereinfacht zuzusagen. Der Prozess der Anerkennung unter den daraufhin Zerstreuten kann beginnen. Das Selbstbewusstsein bildet sich durch das Bewusstsein der Sterblichkeit. Die in sich unzerstreute Gattung zerfällt in Identitäten, und das Phantasma der Unsterblichkeit der Gattung wird abgelöst durch die Sterblichkeit der Individuen. Folgt man dieser Annahme in ihrer Logik, führt das zu der Idee, Gott habe mit der Sprachverwirrung „aller Menschen“, allen ihre Sterblichkeit gegeben. Die Sprachverwirrung zwingt sie in die Anerkennung ihrer Vielheit. Im zeitlosen Zustand der Vorverheißung, im Zustand einer unveränderlichen Zeit, ohne Telos, stand eine Unsterblichkeit der Gattung im Vordergrund, die sich selbst nicht kannte und nicht zu nennen wusste. Der im Genesistext erzählte Versuch, sich selbst in das Bewusstsein der Gattung einzusetzen, deren Unsterblichkeit gleichsam wissen zu wollen, kulminiert in der Namensgebung durch Gott. Der Sprachverwirrung als Ur-Anerkennungsakt durch Gott,

¹⁰³ Georg Simmel: *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*. Berlin 1922. S. 103.

folgen die Anerkennungsakte der Selbstbewusstseine untereinander. Der Weg von der Vielheit zur Einheit führt ins Chaos des Gemenges. Die Sehnsucht nach ungeschiedener Vielheit beinhaltet eine Sehnsucht nach Unsterblichkeit, und zugleich eine nach Identität – ein Paradoxon?

Eine andere Erinnerung an ein Davor ungeschiedener Vielheit teilte die Künstlerin Anna Maria Maiolino mit ihrer Arbeit *Here & There* auf der letzten dOCUMENTA (13) 2012 in Kassel, die hier exemplarisch vorgestellt wird. Sie steht damit stellvertretend für eine Tendenz der Annäherung an das Thema der Vielheit, die sich, wie mir scheint, in vielen künstlerischen Auseinandersetzungen der letzten Jahre nachverfolgen lässt, sowohl im Bereich des Theaters, des Tanzes, als auch der bildenden Künste. Unter etlichen Arbeiten die im Rahmen der vergangenen Ruhrtriennale gezeigt wurden, der ersten unter der künstlerischen Leitung Heiner Goebbels', war diese Tendenz ebenso sichtbar wie sie als Hintergrundsound vieler Projekte und Exponate vernehmbar war, denen Carolyn Christov-Bakargiev und ihr Team mit der dOCUMENTA (13) Raum zur Entwicklung gaben.

Anna Maria Maiolino, 1942 in Italien geboren und seit 1960 in Brasilien, heute in São Paulo lebend, beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit den Kreisläufen von Schöpfung und Zerstörung. Sie findet für ihre Werke, die einem fortwährenden, neue Verknüpfungen aufnehmenden Wandlungsprozess unterliegen, einen formalen wie subjektiven, körperlichen wie abstrakten Ausdruck.¹⁰⁴ Griselda Pollock bemerkt in ihrem Essay *Being, Thinking, Making, Encountering Art as Life* eine „rhizomartigen Struktur“¹⁰⁵ in Maiolinos Werk. Einem Werk, in dem die Frage nach Bildung und Konstituierung von Subjekten unter Berücksichtigung eines Beziehungsgeflechts von Subjekten, von Einflüssen, von sozialen Ein- wie Ausschlüssen, von Assimilation und ihrer Negierung, von der Begegnung mit dem Anderen um die vielschichtigen Facetten des Körperlichen erweitert wird. Besondere Beachtung schenkt Maiolino dabei dem Körper als Ort der wiederkehrenden Existenz („the body as a place for reinventing existence“)¹⁰⁶, als Ort der Differenz und der Wiederholung, abgebildet in Alltagsgesten, in Zitationen von Nahrung und Exkrement, die das Verhältnis von Essen und Sprache im Hinblick auf die

¹⁰⁴ Eva Scharrer: *Anna Maria Maiolino*. In: dOCUMENTA (13). *Das Begleitbuch / The Guidebook. Katalog / Catalog 3/3*. Katalog 3 zur dOCUMENTA (13) Kassel 2012. Künstlerische Leitung: Carolyn Christov-Bakargiev. Hg. von Eva Scharrer, Katrin Sauerländer und Cordelia Marten. Ostfildern 2012. S. 278.

¹⁰⁵ Griselda Pollock: *Being, Thinking, Making, Encountering Art as Life*. 2010. Veröffentlicht auf der Homepage der *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, unter: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article6693>

¹⁰⁶ Pollock, *Being, Thinking, Making*, s. Weblink.

Vereinigung all dessen zeigen, was in und aus dem Körper kommt („the relationship between food and language, or by uniting what comes in and out of the body“).¹⁰⁷ Zugleich geht es in ihren Arbeiten um einen nicht visuellen Raum, einen dahinter liegenden Raum, der an eine Sehnsucht gemahnt. Sie spürt einem vakanten Raum nach, einem Raum, der die Erinnerung an etwas anderes birgt – eine Erinnerung, die sich an jenes eingangs erwähnte Davor ungeschiedener Vielheit anschließt – und erweckt damit, so Pollock, die Sehnsucht, das Verlangen nach einer Matrix für das, was den einzelnen hervorbringt („they [Maiolinos Arbeiten] reveal the vacant space where the memory of the other lives, and evoke the nostalgia of the matrix for that which creates a single body“).¹⁰⁸ Die Dichotomien von innen und außen, positiv und negativ, Leben und Tod sind in ihren Werken ebenso spürbar wie ein zutiefst politisches Verständnis des Verhältnisses von menschlicher und materieller Welt. Ihre Kunst, insofern sie die Trennlinie von Repräsentation und Abstraktion zu verschieben vermag, ist sowohl Gedanke als auch Affekt jenseits der Repräsentation, verortet auf der Seite des Lebens, nicht der des Todes.¹⁰⁹

Für ihre Arbeiten nutzt Maiolino eine Vielzahl verschiedener Medien und Materialien: Tusche, Tonerde, Film, Performance. In ihrem Film *In-Out (Anthropophagy)* von 1973, führen ein weiblicher und ein männlicher Mund einem stummen Dialog miteinander, einen ganzen Reigen von politischen und gegenwärtigen Themen verhandelnd. Als ein zentrales und später wiederkehrendes Motiv in Maiolinos Arbeiten gilt das in *In-Out (Anthropophagy)* gezeigte Ei, das aus dem offenen Mund hervorkommt und das als Symbol des Werdens und gleichzeitig der Zerbrechlichkeit die Frage nach einer Art von Dauer und Dasein in der Welt anstößt.¹¹⁰ Seit den 1990er Jahren ist der Einsatz großer Mengen von Tonerde ein Merkmal in Maiolinos gestalterischem Schaffen, der seinen Ausdruck findet in den Arbeiten der fortgesetzten Reihe *Terra Modelada*. Für ihre dOCUMENTA (13) Arbeit nahm sie sich des Gartenhauses in der Kasseler Karlsaue an und gestaltete vom Keller bis zum Dachgeschoss einen akustischen, visuellen und haptischen Wandelgang über drei Etagen. Das alte Haus, das früher mal als Dienstwohnsitz

¹⁰⁷ Pollock, *Being, Thinking, Making*, s. Weblink.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Scharrer, dOCUMENTA (13) *Katalog 3*, S. 278.

des Gärtners diene, wird von Maiolino als Körper behandelt und wie ein lebender Organismus in fünf Elemente unterteilt.¹¹¹

Der Titel der Arbeit *Here & There* – zwei Adverbien des Ortes – nimmt schon die Dichotomie des Innen und Außen vorweg, versinnbildlicht durch den Park mit seinen Vögeln, die ihr Echo im Inneren des Hauses finden werden. Schon vor Betreten des Hauses, im Vorhof desselben, der von einer Gruppe stattlicher alter hochgewachsener Bäume flankiert wird, ist volltönendes Vogelzwitschern zu hören, so laut vernehmbar, dass es auch noch bei Betreten des Hauses als Soundkulisse im Hintergrund hörbar bleibt. Im Eingangsbereich liegt ein gedrucktes Selbst-Interview der Künstlerin aus, in dem sie über jene Sphären Auskunft gibt, in welche sie das Haus unterteilt hat: Das Erdgeschoss ist der „Ort des wirkenden Wesens“ („operative being“), der Keller der „Ort des abwesenden Körpers“ („absent body“), der Dachboden der „Ort der wiedergefundenen Erinnerung“ („found memories“), der Raum außerhalb des Hauses ist der „Ort, an dem man dem Wind lauscht“ („place of listening in the air“), und die Schrift ist der „Ort der Sammlung des verlorenen Zeichens“ („place of collecting the lost sign“).¹¹²

Das gesamte Erdgeschoss, das die Sphäre des „tätigen Wesens“ („operative being“) widerspiegelt, ist ausgelegt von einer unzählbaren Menge modellierter Tongebilde, Rollen, Kugeln und Quader – 2000 Kilo von ungebranntem verschiedenfarbigem Ton (hell, dunkel – braun, rot, beige) finden hier ihre Formation in Reih und Glied.¹¹³ So akkurat angeordnet belagern sie, wie Teigrohlinge auf den Blechen einer Plätzchenbäckerei, sämtliche Möbel des Erdgeschosses. Küche, Wohnzimmer, Schlafzimmer, Schrank und Bett, Tisch und Bänke, alles ist versehen mit Ton-Teilchen. Handgearbeitete Formen primitiver Rollen, Röllchen, Würmer, Würste, Eier, Quader und Kugeln, entstanden durch wiederholte, mitunter gleichmäßige Handbewegungen, durch Gesten alltäglicher Belanglosigkeit, die gerade darin den „Puls des Lebens“¹¹⁴ bergen. In der Fertigkeit ihrer Ausübung sind diese Gesten teilweise so alt, wie die Menschen selber. Die Tätigkeit ihrer Ausformung als Akt ist so unspektakulär wie das alltägliche Essen kochen, das Kartoffelschälen, das Abspülen des Essgeschirrs und doch liegt diesen Handlungsabläufen gerade in ihrer Alltäglichkeit

¹¹¹ Fernando Oliva: *Annäherungen und Unterschiede: brasilianische Künstlerinnen auf der Documenta 13*. Der Text ist veröffentlicht auf der Homepage des Goethe-Instituts Brasilien 2012. <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/doc/de9712414.htm>

¹¹² Anna Maria Maiolino: *documenta 13 Press Release*. Das Selbst-Interview ist nachzulesen auf der Homepage der Künstlerin: http://annamariamaiolino.com/eng/diariodebordo/pressrelease_eng.pdf

¹¹³ Objektbeschreibung in: *DOCUMENTA (13). Das Buch der Bücher. Katalog 1/3*. Lt. Carolyn Christov-Barkagiev, Red. Katrin Sauerländer. Katalog 1 zur dOCUMENTA (13). Ostfildern 2012. S. 746.

¹¹⁴ Pollock, *Being, Thinking, Making*, s. Weblink.

ein existentieller Kern zu Grunde. Entfernt gemahnen sie an einen Ritus, der weder Zweck noch Handlung verfolgt, sondern schlicht verlangt getan zu werden. Maiolino selbst vergleicht ihre Herangehensweise mit der Ausführung eines Ritus, „der auf vergessenen Gesten basiert, auf einem alltäglichen Tun“ und der als lebensnotwendig gefeiert werde:

Der Arbeitsprozess gründet auf den ersten Handbewegungen. Wir stoßen dabei auf eine ursprüngliche Wahrheit, die dem Ton die Möglichkeiten der Form offenbart. In einem System der Akkumulation sich wiederholender gleicher und unterschiedlicher Grundformen verweist das Material auf Rituale, Feierlichkeiten, das gemeinschaftliche Zusammenleben.¹¹⁵

Es entstehen Formen, die ohne Werkzeug und technisches Know-how überall ausgeführt werden können, die an ein kindliches Spiel mit Knete oder Sand erinnern oder an Gesten selbstvergessener Fingerfertigkeit und die doch, nicht nur in ihrer verblüffenden Gleichmäßigkeit von Form und Größe, hier als sehr bestimmte Formen und keineswegs als Willkürliches erkennbar sind. Zugleich verweisen sie auf Nahrungsmittel und die Stoffe ihrer Verarbeitung: Plätzchen, Würstchen, Dominosteine, Pastetchen, Tortenstückchen, Käselaiber, Brotlaiber usw. Manche Formen wiederum erinnern an Fäkalien, womit sich der Kreis dessen was in den Körper hinein- und aus dem Körper herausgelangt auch darin schließt, dass die Form der Speise-Wurst ihr Zustandekommen dem tierischen Darm verdankt.

Die Türöffnungen zu den beiden gegenüberliegenden Räumen des oberen Stockwerks sind durch ein undurchdringliches Geflecht aus Pflanzendickicht unpassierbar und erlauben selbst einen Blick hindurch nur mit Mühe. Das vielstimmige Gezwitscher, Gewisper, Gezischel und Gepfeife einer Soundinstallation umschwirrt den verwehrt Eintritt in den grünen Dschungel, der in den Zimmern des Dachgeschosses wuchert und der in seiner fremden Wildheit, die inmitten einer vertraut eingerahmten Umgebung plötzlich auftaucht, an den Wald erinnert, der in Maurice Sendaks Kinderbuchklassiker *Wo die wilden Kerle wohnen* das Zimmer des Protagonisten Max in einen so unendlichen Wald verwandelt, dass „die Wände so weit wie die ganze Welt“ werden und Max für eine Weile in die weite,

¹¹⁵ Anna Maria Maiolino: *documenta 13 Press Release*, Homepage.

sehr weite Welt entlassen wird.¹¹⁶ Ein Wald im Zimmer, etwas von draußen im Drinnen – oder anders: ein Stück Außen im Innen – dieser Dichotomie folgt auch das Vogelgezwitscher aus der Klanginstallation im Baum vor dem Fenster das sich mit den vielfältigen Klängen der Soundinstallation des ‚Mansardenschungels‘ vermischt, die an die schillernde und prächtige Tierwelt einer üppigen Tropenvegetation denken lassen und darin von der kontrollierten Linienführung der barocken Parkanlage der Kassler Aue kontrastiert werden.

Im leeren modrigen Keller des Hauses hängen zwei Monitore, auf denen jeweils die deutsche und englische Version eines Textes zum Mitlesen vorüberläuft und dessen Anwesenheit in diesem Kellerraum überdies durch einen Lautsprecher hörbar gemacht wird. Das Äußere – das Gezwitscher der Klanginstallation im Baum– vermischt sich auch hier mit den Klängen des Kellers, das Äußere und das Innere des Hauses ergänzen einander und lassen die eigene Verortung im Raum neu überdenken.

Der Text, ein bildgewaltiges Manifest in zehn Geboten von poetischem Pathos, wurde 2011 von Anna Maria Maiolino verfasst und trägt den Titel „Ich bin ich“.¹¹⁷ Dem Text vorangestellt ist ein Zitat aus einem unter dem Titel *Dialogues II* 1977 veröffentlichten Gespräch von Gilles Deleuze und Claire Parnet, das nach der Flüchtigkeit des Findens, das in der Begegnung geschieht, fragt:

Zusammentreffen, begegnen heißt finden, heißt einfangen, heißt stehlen, aber es gibt keine Methode um zu finden, nur eine lange Vorbereitung.¹¹⁸

Das schwarzweiße Porträt eines vergrößerten Eis eröffnet den Text in der dreisprachigen (deutsch, portugiesisch, englisch) Printversion des Textes, an späterer Stelle sind die in akkurater Reihe aufgeschnürten Schweineleiber einer Schlachtereier abgebildet und verweisen über die Verletzlichkeit der Körper hinaus auf die Inanspruchnahme von Platz und Ressourcen, den Nachteil der anderen billigendst einkalkulierend.

Am Anfang des Manifests steht – wie kann es anders sein – ein Ei. Erst an siebenter Stelle schält sich ein ‚Ich‘ hervor, das sich auf die Suche nach seiner Herkunft begibt, diese

¹¹⁶ Maurice Sendak: *Wo die wilden Kerle wohnen*. Zürich 1977. S. 10.

¹¹⁷ Anna Maria Maiolino: *Eu sou Eu*. dOCUMENTA (13). Konzept: Anna Maria Maiolino. Barcelona 2011. Veröffentlichung zur Arbeit von Anna Maria Maiolino im Rahmen der dOCUMENTA (13).

¹¹⁸ Gilles Deleuze, Claire Parnet: *Dialoge*. Frankfurt am Main 1980. S. 47.

Herkunftsfrage aber mit eben jener Pluralität verknüpft, die so eng mit der Frage der Gattung verbunden scheint.

I

Gott schuf ein Ei

das Ei schuf das Schwert, das Schwert schuf David

David schuf den Purpur

der Purpur schuf den Herzog, der Herzog schuf den Marquis

der Marquis schuf den Grafen

Ich bin die Gräfin

Ich wurde verrückt geboren

Die Normalen waren auf mich, die Verrückte, neidisch

Ich habe aus dem Nichts überlebt, aus dem Nichts

Ich existiere nicht

war keine Materie

Ich begann im Alter von fünfhundert Millionen

fünfhunderttausend Jahren

zu existieren

gleich auf einmal, bereits alt

ich wurde nicht als Kind geboren

wurde alt geboren

und wurde später zum Kind

und jetzt bliebe ich alt

Hab mich erneuert in eine Alte verwandelt

Bin wieder was ich war, eine Alte¹¹⁹

Nicht im kriegerischen Sinne gestaltet sich hier das „Überleben aus dem Nichts“, sondern vielmehr im Sinne einer Übertragung, eines Hinüber. Der Übergang von etwas Unähnlichem in etwas Ähnliches wird nachgezeichnet. „Ich existiere nicht“ markiert den Bezug zur Vielheit, ohne das individualisierte Ich, das in diesem Satz „**Ich** existiere nicht“

¹¹⁹ Anna Maria Maiolino: *Eu sou Eu*. DOCUMENTA (13), S. 6.

durchaus anwesend ist, zu verleugnen. An der Schwelle zum individualisierten Ich gibt es offenbar ein Nicht-Ich.

Der Text ist zugleich Aussage als auch Suchbewegung eines Ich, welches sich auf poetische aber auch auf räumliche Art in Bezug zur Vielheit setzt, ohne jedoch das individualisierte Ich zu bestreiten:

II

ich bin ich
 geboren durch die Spalte zur Welt und geprägt von Schmerz
 mit Eisen und Feuer wurde ich durch die Unruhe des
 Verständnisses geprägt
 ich zog es vor zu leben und lebe sterbend
 ich beschloss Künstlerin zu sein
 Mutter zu sein
 ständig balanciere ich Fantasie und Wirklichkeit aus
 zwischen dem was ich bin und dem was ich nicht bin
 es muss berücksichtigt werden, dass ich nicht von hier bin
 noch bin ich von dort, bin auf der Durchreise
 jeder Weg wird mich zu einem anderen Ort führen
 ich lebe von den Erfahrungen [...]
 ich koche
 ich wasche und büggle auch [...] ¹²⁰

In einem Versuch des Ich sich selbst in ein Verhältnis zur Zeitlichkeit ergo Sterblichkeit zu setzen, berührt es den Gedanken an die Ausdehnung des Seins über den Körper oder besser über den Körper hinaus. Der „abwesende Körper“ („absent body“) steht als etwas, was den Bereich der Vielheit berührt und sich als solcher von dem „tätigen Wesen“ („operative being“) des individualisierten Ich unterscheidet und erst recht von der hybriden Parole der Genealogie („Blut meines Blutes“) wie sie hier in der ersten Zeile des dritten Gebots erklingt:

¹²⁰ Anna Maria Maiolino: *Eu sou Eu*. DOCUMENTA (13), S. 6.

III

Ihr seid Blut meines Blutes und Körper meines Körpers!
 ruft die Mutter aus
 was ist das?
 ein großes Ei hängt am Horizont fest
 es ist ein Punkt
 das bin ich
 ich bin diejenige mit dem das Schweigen spricht
 jene, die versucht die abnehmende Realität zu ergreifen und sie
 ins Unendliche vervielfältigt
 hier
 wer herrscht, ist der Augenblick
 ihm ist alles möglich [...] ¹²¹

In seiner weiteren Suchbewegung wird das Ich, dem hier eine Stimme gegeben wird, die Verletzlichkeit der Körper streifen, die Verzweiflung derjenigen, denen ein jeglicher Raum streitig gemacht wird. Letztlich kehrt das individualisierte Ich, so scheint es, mit einer tiefen Sehnsucht an die Schwelle zurück, hinter der das Nicht-Ich geborgen ist. Seine letzten Worte lauten:

ich bin nicht ich
 ich möchte nicht mehr ich sein, fühle mich im Gegensatz dazu
 gesund
 Ich kann nicht sprechen ¹²²

Mit der Frage nach der Vielheit weist Maiolino eine weitere Sphäre aus, die unabhängig von einer konkreten Verortung im Raum des Hauses das individualisierte Ich umgibt, wie der Klang des Vogelgezwitschers im Baum vor dem Fenster.

Im Folgenden geht es um das Drama der Bezugnahme im Horizont der vielsprachigen und zerstreuten Gattung.

¹²¹ Anna Maria Maiolino: *Eu sou Eu*. DOCUMENTA (13), S. 7.

¹²² Ebd., S. 11.

In einem vielbeachteten *Brief an den Regisseur der Bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia* Dimiter Gottscheff, schreibt Heiner Müller 1983, dass sich im „Zweifel am Fortschritt“ ein Verlust von „Gattungsbewusstsein“ artikuliere und führt weiter aus:

[...] das vorläufige Finalprodukt des Humanismus, als der Emanzipation des Menschen vom Naturzusammenhang, ist die Neutronenbombe [...]. Die Spirale der Geschichte ruiniert die Zentren, indem sie sich durch die Randzonen mahlt. In dieser Gangart, die sich aus dem Blickpunkt einer Generation der Sinnggebung entzieht, liegt der Zweifel am Fortschritt begründet. Er ist existentiell, solange die Menschheit Gattungsbewusstsein, dessen Voraussetzung die Möglichkeit von Universalgeschichte, nicht neu entwickelt hat. Sein Verlust war der Preis, der für den Auszug aus der Tierwelt gezahlt werden mußte. Der Weg zurück ist Indianerromantik, der moderne Versuch, den Gang der Spirale in eine Kreisbahn abzubiegen, zielt auf die Zerstörung des Planeten.¹²³

Den Versuch der Modernisierung fortzusetzen und den westlichen Standard mit seinem enormen Ressourcenverbrauch weiterhin als Zentrum der Weltgesellschaft zu behaupten, hieße mithin, so Müller, eine „Kreisbahn“ einzuschlagen und somit die „Zerstörung des Planeten“ in Kauf zu nehmen. Der Weg zurück sei unmöglich. Ein Umdenken verlange indessen eine neue Entwicklung von Gattungsbewusstsein.

Ein Denken in der Kategorie der Gattung weist nicht über die Belange von Einzelnen hinaus, sondern verlangt vor allem eine Verhältnisnahme. Es wird ein Denken erforderlich, das den anthropozentrischen Zirkel verlässt und zur Verhältnisnahme gegenüber nicht-menschlichen, tierischen, spirituellen, physikalischen, technologischen Umgebungen bereit und fähig ist.

Im Parados des Chores der Greise zu Beginn der *Orestie* wird das Drama einer solchen Bezugnahme deutlich. Die *Orestie* des Aischylos behandelt das Ende eines Fluchs, der seit

¹²³ Heiner Müller: *Brief an den Regisseur*, S. 110.

Generationen auf dem Hause der Artriden lastet. Die Trilogie gliedert sich in die Teile *Agamemnon*, *Choephoron* (auch bekannt als *Die Grabspenderinnen* oder *Die Totenspende*) und *Die Eumeniden*, das zugehörige Satyrspiel ist verschollen, erstaufgeführt im Jahre 458 vor Christus, anlässlich der Dionysien in Athen.¹²⁴

Unbeherrschbare, naturgewaltige Stürme „reiben die Griechen auf“ und hindern ihren Kriegszug, so beklagt der Chor der Greise:

Da brachten die Stürme von Strymon her
 Üble Muße, Hunger, Verzug,
 Irrsal den Menschen, und schonten nicht
 Die Schiffe und die Taue,
 Und dehnten die zwiefach lange Zeit
 Und rieben der Griechen Blüte auf
 Im Harren. (192-199).

Mit der aufgezwungenen Untätigkeit („Harren“) ist das Weiterleben der Griechen („der Griechen Blüte“) bedroht. Geführt werden sie durch die „Sippe“ (197) der Atriden, aktuell verkörpert durch den Kriegsherrn Agamemnon. Der Seher nennt als „andere Heilung“ (200) „für den grimmigen Sturm“ (198) das Opfer der noch kindlichen Tochter. Des „Hauses Kleinod“ (208) soll Agamemnon opfern. Er soll also sein „Haus“ / seine „Sippe“ mindern oder einschränken. Mit des „Kleinod“s Blut, dem Blut seiner Sippe / seiner Nachkommen soll Agamemnon die Sturmgötter als Götter anerkennen und heiligen. Dann wird der Sturm zur Ruhe kommen und die Gunst des Kriegszuges gesichert sein für das Überleben der Atriden und aller Griechen:

Das Opfer, das bricht den Sturm, das Blut
 Der Jungfrau zu heischen in wildem Drang,
 Recht ist's. Geschehe es glücklich. (215-217).

¹²⁴ Aischylos: *Die Orestie*. In der Übersetzung von Emil Staiger. Stuttgart 1987. Nachwort S. 150. Die folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe und werden nur mit Versangaben im Fließtext belegt. Die vorhandenen Übersetzungen sind von starken Abweichungen und Interpretationen geprägt. Es besteht eine Lücke, auf die notwendig hinzuweisen ist, nicht nur in den überlieferten Bruchstücken des antiken Materials, sondern auch in den heute gängigen Übersetzungen, die überwiegend Anfang oder Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden und von zeitgeschichtlichen Übersetzungsfreiheiten geprägt sind.

Agamemnon handelt nicht als Vater, sondern für die Atriden, für alle Griechen und für die heimischen Götter. Es geht hier nicht um das Leben der Atriden: Agamemnon schlachtet die Tochter im Sinne einer partiellen Gattung der Griechen. Der Vater gebietet den Dienern ihr den „Mund / Zu schließen und zu ersticken den Laut / Des Fluchs wider die Sippe.“ (236-237).

Die Gesicke der Gemeinschaft, das Überleben der Griechen, stehen höher als individuelle Vaterschaft. Die naturgewaltigen Winde verlangen ein Opfer, aber auch die Gemeinschaft der Atriden verlangt es, um die Erfüllung ihrer Gesicke und das Wohlergehen der Griechen zu gewährleisten. Das Wohlergehen der Griechen indessen geschieht wiederum im Namen der Götter. Agamemnon dankt den „heimischen Göttern“ (811), die ihm „behilflich waren“ (811), bei seiner Rückkehr. Ihnen gilt sein erster Gruß beim Eintreten in sein Haus, nicht etwa der Gattin oder anderen:

In meine Wohnstatt, an den Herd des Hauses tret
Ich nun und biete zuerst den Göttern meinen Gruß,
Die in die Ferne mich gesandt und heimgeführt. (851-853).

Die siegreiche Rückkehr dient zuerst dazu, den heimischen Göttern zu huldigen. Die heimischen Götter wären als „mangelhafte Schutzgötter“¹²⁵ entlarvt, hätten sie ihren Menschen nicht zu ruhmreicher Rückkehr verholfen. Es geht also keineswegs um das eigene Leben oder das Leben der Familie / des Stammbaums. Was wiegt, ist das Überleben des Kollektivkörpers, der Atriden oder aller Griechen. Das Leben gehört einem nicht selbst. Es ist einem auch nicht verliehen worden. Weder gibt es „Eigentumsrechte, noch moralische Ansprüche an einem ‚eigenen‘ Leben“, so führt es Ulrike Haß in einer Lektüre von *Sieben gegen Theben* hinsichtlich des Kollektivkörpers in ihren Überlegungen zum Ursprung des Chores aus.¹²⁶ Leben – und Sterben – obliegt dem Kollektivkörper, der von der Erde genährt und getragen wird und von einem Kosmos, der eine Vielzahl einander widerstreitender Kräfte kennt, beherbergt.

Klytaimnestras Aufbegehren gegen den Opfermord an der Tochter bricht mit dem Prinzip von Leben und Sterben im Namen des Kollektivkörpers. Sie betont ihre Mutterschaft absolut, klagt den väterlichen Mord an der Tochter an und rächt ihn. Blutbefleckt, die

¹²⁵ Haß, *Woher kommt der Chor*, S. 18.

¹²⁶ Ebd.

Doppelaxt noch in der Hand, die frischen Leichen Agamemnons und Kassandras im Rücken, äußert sie sich vor dem Chor:

Nun spricht dein Urteil mir Verbannung aus der Stadt
 Und Haß der Bürger und lärmenden Fluch des Volks.
 Ihm aber wersetztest du dich damals nicht,
 Der achtlos, so, als ging ihm ein Stück Vieh zugrund,
 Da doch von Schafen seine wollige Herde strotzt,
 Sein eigen Kind geopfert, mir die liebste Frucht
 Der Mutterschmerzen, wegzuzaubern thrakischen Wind. (1407-
 1418).

Sie verlässt das Denken in der Kategorie des Kollektivkörpers, der über das Leben des Einzelnen hinausweist, in zwiefacher Hinsicht. Zum einen weigert sie sich, Agamemnons Tat als notwendigen Dienst an der Gemeinschaft anzuerkennen und des Weiteren handelt sie im Namen einer absoluten Mutterschaft. Damit fordert sie nicht nur die Position des geborenen Lebens ein, sondern vor allem wird mit der Position der Mütter, eine je singuläre Position der Gebärenden, die Frage von Genealogie und der Spezifizierung des Geschlechts berührt, insofern die je fruchtbare, gebärende Frau Teil aller Mütter ist, durch die das Geschlecht sich erneuert und Genealogien überhaupt gezeugt werden können. Klytaimnestra agiert demzufolge ‚alt‘ und ‚modern‘ zugleich. ‚Modern‘ in dem Sinne, dass sie die Kategorie des Kollektivkörpers verlässt, ‚alt‘ im Sinne der mütterlichen Rache, eingedenk, dass die Geburtlichkeit absolut ist. Nicole Loraux untersucht in ihrem Buch *Die Trauer der Mütter* die mütterliche Rache ausgehend von der alten Figur der mütterlichen Trauer, die als ein Kollektiv aller Gebärenden verstanden werden kann. Die Intimität des Schmerzes, so Loraux, bestehe aus einer „Intensivierung des Gefühls körperlicher Nähe“, das umso heftiger und nie so stark empfunden werde wie im Verlust.¹²⁷ „Lange vor dem Ritus“, so Loraux, „gab es den Schrei der Mutter beim Anblick des Leichnams“ des toten Kindes. Der Zeitraum der Dauer, den die rituelle Behandlung des Leichnams in Anspruch nimmt, ist verbunden mit dem Körper der Mütter, ihr Körper unlösbar verbunden mit dem toten Körper. Die Sehnsucht der Mütter den toten Körper in den Armen zu bergen, zu

¹²⁷ Nicole Loraux: *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*. Frankfurt am Main u.a. 1992. (Edition Panodra Bd. 3). S. 51.

halten was „blutig noch das kostbarste Gut einer Mutter“ (370)¹²⁸, wie es die flehenden Mütter bei Euripides erbitten, birgt das Wissen darum, dass dies „sowohl das Ende ihrer Leiden wie eine Steigerung des Schmerzes bedeutet.“¹²⁹ Der Schmerz wird im Gedächtnis der Intimität der Körper mit „zerreißender Exaktheit gegenwärtig“ und vermehrt das Leiden für den Gedächtnis-Körper der Mütter. Eine Intensität, so Loraux, die sich aus dem Verlust generiert.¹³⁰ Die „Gesten der Bestattung“ scheinen an die alte immanent geborgene Intimität von Mutter und Kleinkind anzuschließen. Der „herausragende Platz“ der Mutter neben dem Toten verdankt sich für immer aus dem „absoluten Vorrang“ den ihr das „Band des Gebärens“ verleiht¹³¹:

Ein Band ohne Vermittlung, fordernd, schmerzhaft, [...] das, indem es den mütterlichen Körper für immer mit der Erinnerung an das neugeborene Kind verbindet, aus dem »Geschlecht der Frauen« ein *philoteknom genos* macht (ein »Geschlecht«, das seine Kinder liebt). Das, was die griechischen Männer den Frauen so gern nehmen würden, wenn sie könnten.¹³²

„Sein eigen Kind geopfert, mir die liebste Frucht der Mutterschmerzen“ (1417) klagt Klytaimnestra den verhassten Gatten des Mordes an der Tochter an. Der Name der Tochter wird nicht genannt, die „liebste Frucht der Mutterschmerzen“ ist ihre Bezeichnung (*philtatēn emoi ödina*)¹³³. Ihr Name ist der des Geburtsschmerzes, der bis in die Gegenwart hineinreicht, „als hätte Klytaimnestra, solange ihre Tochter lebte, nicht aufgehört, sie in einem endlosen Geburtsvorgang zur Welt zu bringen.“¹³⁴

Bevor römische Rechtsgelehrte die „undurchdringliche Andersheit“ des mütterlichen Körpers zu protokollieren begannen, gab es in der griechischen Tragödie eine „Intuition“ dessen, von der Klytaimnestra besonders eindrücklich Zeugnis ablegt.¹³⁵

Die hier über den Tod hinaus mit dem Namen des Schmerzes bezeichnete Tochter verkörpert für die Mutter ein Leben, das noch kaum von ihrem eigenen Körper getrennt ist

¹²⁸ Euripides: *Die bittflehenden Mütter*. In: *Die bittflehenden Mütter. Der Wahnsinn des Herakles. Die Troerinnen. Elektra*. In: *Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente Bd.6*. Griechisch-deutsch. Übersetzt von Ernst Buschor. Hg. von Gustav Adolf Seeck. München 1972.

¹²⁹ Loraux, *Die Trauer der Mütter*, S. 52.

¹³⁰ Ebd., S. 53.

¹³¹ Loraux, *Die Trauer der Mütter*, S. 54.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 45.

¹³⁴ Ebd., S. 55.

¹³⁵ Ebd.

und „dessen letztes Losreißen“ sie im Verlust desselben in einem Augenblick grausamer Wiederholung um so schmerzhafter erfährt. Unmittelbar am Körper des Kindes erfahren, „schlägt der Schmerz in Wut um und schreitet – bisweilen – zur Tat.“¹³⁶ In den antiken Stücken sei der Schritt vom Schmerz zur Wut bereits vollzogen, so Loraux, während wir noch daran zweifeln, Verlust und Zorn im Nebeneinander in Betracht zu ziehen.¹³⁷

Es handelt sich bei dem Schmerz der Mütter um einen Schmerz, der nicht vergisst, der sich an sich selbst nährt, was die Umgebung der Mütter zu einer Gefahrenzone für alle darin Verweilenden werden lässt, in der die mütterliche Trauer in einer „Kraftprobe“ mit sich selbst und den anderen erstarrt ist. Dieser in „Herausforderung“ verwandelte Schmerz, trägt den Namen des griechischen „Zorn-Gedächtnisses“: *mēnis* – Zorn. Die *mēnis* wiederholt sich, sie dauert, sie ist endlos und gerade in ihrer Endlosigkeit liegt ihre „Triebfeder“, so Loraux.¹³⁸ Klytaimnestra erscheint als „personifizierte *mēnis*“, die voll Grimm über den „schlecht als Opfer getarnten Mord“ an ihrer Tochter den Schuldigen töten wird, den Gatten, der im genealogischen Sinne „kein Vater zu sein vermochte.“¹³⁹ Sie reiht sich ein in die „tragische Schar der mörderischen Frauen, die häufig mörderische *Mütter* sind“ und die, wie Medea, ihre Kinder töten um dadurch den Gatten zu verwunden oder zu vernichten. Doch keine dieser alten, absolut trauernden Mütter hat je ihre Tochter getötet. Die Art der Rache, so bemerkt Loraux, lässt zwei Regeln erkennen. Erstens: „Niemals tötet eine Mutter ihre Tochter“, auch dann nicht, wenn beide sich aus tiefster Seele hassen, wie es etwa bei Klytaimnestra und Elektra der Fall ist. Letztlich wird eine Mutter, deren Gatte die Tochter getötet hat, ihrerseits den schuldigen Vater töten. Zweitens: „Stets ist eine mörderische Mutter die Mörderin ihres Sohnes (oder ihrer Söhne)“, wenn es darum geht, auf den Gatten zu zielen, der sich als Vater schuldig gemacht hat, die „Beziehung der Unmittelbarkeit zum Kind zerstört zu haben.“¹⁴⁰ Durch den Mord an den Söhnen rauben sie dem Vater die „arrogante Gewissheit“, dass seine Söhne den Namen des Hauses, der Sippe verewigen werden. Der Mord der Mütter an den Söhnen, die sie ebenso geboren haben wie die Töchter, geschieht voll Schmerz, doch er fällt nötig, „weil der Vater diese Kinder seiner Macht einverleibte“. Der Mord an den Söhnen bereitet der ‚hybriden Parole‘ der Genealogie („Blut meines Blutes“) ein jähes Ende. Die trauernden Mütter der antiken Tragödie werden somit in eine „furchtbare

¹³⁶ Ebd., S. 56.

¹³⁷ Ebd., S. 57.

¹³⁸ Loraux, *Die Trauer der Mütter*, S. 58.

¹³⁹ Ebd., S. 63.

¹⁴⁰ Ebd., S. 65.

Ambivalenz“ gestoßen. Ein Kampf, bei dem der Zorn auf den Gatten über die körperliche Nähe zum Kind zu siegen scheint.¹⁴¹

Der Chor hingegen besitzt keine besondere Geschlechtlichkeit. In den Tragödien wird er per Alter (Generationenspezifik) und als intergenerationelles Geschlecht bzw. soziale Gruppe festgelegt. Im ersten Teil der *Orestie* spricht der Chor argivischer Greise, im zweiten der Chor der Mägde und im dritten Teil der Chor der Erinnyen. Er verhandelt das Vergangene (*Agamemnon*), ergreift Partei und unterstützt den Protagonisten Orest in seinem gegenwärtigen Handeln (*Die Totenspende*) und er streitet mit der göttlichen Instanz um die Zukunft des Protagonisten (*Die Eumeniden*). Ausgehend von Jan Kotts Überlegungen zum Begriff der „Situation“¹⁴², in denen er darstellt, dass fast alle großen Tragödien sich in wenigen Sätzen wiedergeben lassen und vor allem „eine Situation“ sind, eine Relation zwischen dem Protagonisten und der Welt, lässt sich feststellen, dass die aischyleische *Orestie* als Trilogie drei Gegenwarten besitzt: die Situation Klytaimnestras vor dem Mord an Agamemnon, die Situation Orestes vor der Rache und die Situation Orestes nach der Tat. Jeder Teil verweist am Ende auf das im nächsten Teil Folgende. Jeweils ist es der Chorführer oder die Chorführerin, die den Hinweis geben. Die aischyleische *Orestie* beginnt mit der Ankunft Agamemnons in Mykene, nach seiner Tat (Iphigenies Mord), vor seinem Tod (durch Klytaimnestra und Aigisthos), vor dem Verbrechen, welches das Verbrechen Orestes werden wird. Die Situation ist immer Gegenwart, sie befindet sich jedoch im Spannungsfeld einer sie bestimmenden Vergangenheit und einer in die Gegenwart hineinragenden Zukunft, die eine schon einsetzende Zukunft ist. Jan Kott geht in seinen Ausführungen weiter. Für ihn ist die Situation unabhängig sowohl vom Charakter des Protagonisten als auch vom Dialog, der lediglich Aussprache über die Situation stiftet. Ganz fraglos jedoch spiegelt jeweils der Chor Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.¹⁴³

Es bleibt die Frage nach der Einzelfigur. „Die antike Tragödie“ – so Ulrike Haß in ihren Ausführungen zum antiken Chor – „kreist um die Genese des einzelkämpferisch agierenden egologischen Subjekts. Sie entsteht mit diesem Subjekt und ist nur seinetwegen da.“¹⁴⁴ Die Entstehung des Subjekts, so zeigt es uns die Tragödie, ist mit einem gewaltigen

¹⁴¹ Ebd., S. 64.

¹⁴² Jan Kott: *Gott-Essen*. Berlin 1991. S. 246.

¹⁴³ Ebd., S. 257.

¹⁴⁴ Haß, *Woher kommt der Chor*, S. 13.

Trennungsschmerz, mit „Schmerzen der Zerreißung, der Isolation und Spaltung“ verbunden.¹⁴⁵ Es nimmt nicht wunder, dass der erste Ausdruck dieses Subjekts als Einzelwesen der Schrei ist. Die Protagonisten für sich sind nicht „tragdienfhig“. Obgleich sich die Tragödie „durch sie vollzieht, können sie nur auftreten, indem ihnen ein Ort oder ein Grund eingeräumt wird, [...] über den sie als Einzelne nicht verfügen.“¹⁴⁶ Es ist der Chor, der ihnen diesen Grund bereitet. Selbst wenn es so ist, dass die Rede des Protagonisten die Tragödie eröffnet – wie in *Ödipus*, wo es heißt „O Kinder! Kadmos’, des alten, neuer Stamm!“⁽¹⁾¹⁴⁷ – belegen doch die ersten Worte, „dass er umgeben ist von denen, die schon da sind.“¹⁴⁸

Es scheint, als könnten die Protagonisten nur auftreten, wenn sie den Grund, von dem sie sich als Einzelne abgrenzen, gleichzeitig mitbringen. Vermutlich muß man die Logik dieses ‚Mit’ jedoch umkehren. Einzelfiguren können nur auftreten, wenn ihnen von dem sie umfassenden Grund ein Ort eingeräumt wird. Die Möglichkeit ihres Erscheinens ist abhängig von dieser Figur der Einräumung, die durch den Chor gebildet wird.¹⁴⁹

In der *Orestie* werden die Protagonisten durch eine Entscheidung singularisiert, die sie gezwungen sind zu treffen und die sie in jedem Falle schuldig werden lässt, unabhängig davon, für welche Möglichkeit sie sich entscheiden. Agamemnon muss er als Vater und Heerführer eine Entscheidung treffen, die so oder so verheerend ist. Handelt er im Sinne des Kollektivkörpers, tötet er die eigene Tochter, handelt er im Sinne der Vaterschaft, schädigt er den Kollektivkörper. Klytimnestra hingegen agiert als Mutter Iphigenies und als Teil aller Mütter, die durch die Verabsolutierung ihrer Mutterschaft über die Belange des Kollektivkörpers hinweggeht, um auf die Geburtlichkeit einer Gattung zu verweisen, die über den sozialen Körper (einer Familie, eines Volkes) hinausgeht. Auch Orest, als Sohn des Vaters und als Sohn der Mutter, ist allein und isoliert in der Ausführung seiner Rache. Zwar positioniert sich der Chor der Mägde, zum Sprachrohr Elektras werdend, eindeutig auf seiner Seite („Ihr unterirdischen Seligen, hört / Auf dieses Gebet und sendet

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S. 14.

¹⁴⁷ Sophokles: *König Ödipus*. bersetzt von Kurt Steinmann. Stuttgart 1989. Weitere Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe und werden nur mit Versangaben im Fließtext belegt.

¹⁴⁸ Haß, *Woher kommt der Chor*, S. 14.

¹⁴⁹ Ebd.

Kraft / Den Kindern gnädig zum Siege.“ 476-478), doch mit der Tat, ihrer Komplexität und ihren Qualen ist Orest allein: „Ein Schuldmal, nicht beneidenswert, bringt mir mein Sieg“ (1016) so spricht Orest.

Der Chor will von den individuellen Schmerzen des Subjekts, die auch die genealogische Frage seiner Identität berühren, nichts wissen: „Dies Leiden kommt heute und morgen dies“ (1020) spricht er auf Orests Äußerung seiner Pein. Er kann es nicht wissen. Zwar nimmt er Kenntnis von dem artikulierten Leid des Protagonisten, aber seine Sache bleibt die Perspektive des überindividuellen Lebens. Die Frage des antiken Protagonisten nach seiner Identität, nach dem ‚Wer bin ich?‘ und ‚Woher komme ich?‘ sind dem Chor unbekannt und für den Einzelnen letztlich ebenso wenig zu lösen. Die verzweifelte Ausweglosigkeit dieses Unterfangens spiegelt sich bis heute in einem Unvermögen wider, aus uns selbst heraus zu wissen wer wir sind. Wir sind angewiesen auf Erzählungen, Behauptungen, sprachliche Zuweisungen, Papiere und Urkunden. Selbst Vaterschaftstest und genetische Bestimmungen, die als ‚sicher‘ gelten, lösen das Problem der Herkunft nicht. Der Schweizer Dramatiker Lukas Bärfuss hat sich dieses Problems in seinem Stück *Die Probe* angenommen (UA 2007), in dem es um die tragischen Konflikte geht, die sich ergeben, wenn das ‚harte Faktum‘ als einziges Kriterium genommen und der Vater somit auf eine biologische Gegebenheit reduziert wird. Ein junger Vater, zugleich Sohn eines unüberbietbaren Vaters der 1968er Generation, geht in diesem Stück sukzessive an der Frage der Vaterschaft zu Grunde.¹⁵⁰

Die genealogische Ordnung, die nach Identität und Herkunft des Einzelwesens aus Stammlinien generiert, verdrängt die Frage des Gattungswesens. Ist der aischyleische Chor in der *Orestie* noch Akteur im Sinne eines Kollektivbewusstseins, das über die familiäre Genealogie hinausgeht, ist er Jan Kott zu Folge in den beiden *Elektra* Dramen von Euripides und Sophokles nur noch kommentierender Zeuge:

Bei Sophokles fürchtete er sich noch vor dem Tyrannen, er hat etwas von realen verängstigten Dorffrauen an sich. Bei Euripides ist der Chor am lyrischsten, seine Gesänge sind wie Brecht-Songs, sie befinden sich auf einer anderen Ebene, sind handlungsextern.¹⁵¹

¹⁵⁰ Vgl. Frederike Juliane Jacob: *Väter im Test. „Die Probe (Der brave Simon Korach)“ von Lukas Bärfuss bei den Mülheimer Theateragen – Stücke `07*. In: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet. 2007 Fluchtpunkte*. Hg. Im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum von Ulrike Haß und Nikolaus Müller-Schöll. S. 51-53.

¹⁵¹ Kott, *Gott-Essen*, S. 257/258.

Der Übergang von der ursprungslosen Erzählung zur Erzählung des Subjekts als Einzelwesen, das seine Herkunft genealogisch zu begründen sucht, verläuft über die Chöre der griechischen Tragödie. Sie zeigen die Ambivalenzen der Herausbildung familiärer Genealogien zwischen Leben und Tod, die über sie selbst hinausweisen. Das römische Modell ist das erste, welches juridische Verkettungen herleitet und kennt, welches die Vater-Sohn-Kette eines gerichtlichen Blickes unterzieht und ihre juridische Dimension beschreibt, die so maßgeblich in die Kultur des Abendlandes gelangen wird, wie nicht zuletzt Legendre es immer wieder gezeigt hat. Zunächst organisiert nach dem Ordnungsprinzip der Rache, später nach dem des Gesetzes bei ewigen Versuchen gegenseitigen Übertrumpfen und Überwindens, ist diese Abfolge, die schließlich im Kern auf einer sprachlichen Ordnung basiert, eine äußerst störanfällige Angelegenheit, wie sich zeigen wird. Der Weg genealogischer Fragen verläuft entlang des römischen Modells einer Vater-Sohn-Verkettung („Sohn“ im obigen Sinne der Filiation als „Sohn“ beiderlei Geschlechts), die aber bereits als eingeschränktes Modell von Genealogie zu begreifen ist. Nach dem Racheprinzip, welches sich in der *Orestie* als eine genealogische Ordnung darstellt und eine Familienstruktur gründet, die auf Gewalt basiert, wird später durch die römische Rechtsfassung, durch Einführung und Verschriftlichung des Gesetzes, zu bannen versucht, was zuvor durch pure Gewalt passierte. Die Begründung von Stammlinien wird mit der Stelle des Vaters versiegelt. Der Historiker Paolo Prodi beschreibt in seiner *Geschichte der Gerechtigkeit*, ausdrücklich auf Legendre Bezug nehmend, dass die Verschriftlichung, der Text – den *Corpus iuris civilis* bezeichnet er hier neben der *Bibel* als „Text par excellence“ – „als Archetyp der Vernunft zur tragenden Säule für das Wachsen von Disziplinen und Normen im modernen Abendland“ werden wird.¹⁵²

Die aischyleische *Orestie* zeigt eine Entwicklung des Rechtsverständnisses vom Prinzip familiärer Rache, von verwandtschaftlichen Beziehungen im Spannungsfeld von Leben und Tod, hin zum Prinzip der Rechtsprechung durch eine die Gesellschaft repräsentierende Gruppe (Richter, Geschworene). Die Einrichtung familiärer Genealogien, sowie die genealogische Frage unterschiedlich bestimmter Kollektivkörper steht im Zentrum der antiken Tragödie. „Niemand entkommt dem Schicksal“¹⁵³: Das Wort der Weisung, das tragische Rätsel, in der Antike das *Fatum* genannt, ist nur denkbar, wenn es auf eine gründende Ordnung bezogen wird, die sich auf die Rede von der absoluten Referenz stützt

¹⁵² Paolo Prodi: *Eine Geschichte der Gerechtigkeit. Vom Recht Gottes zum modernen Rechtsstaat*. München 2003. S.87.

¹⁵³ Legendre, *Lortie*, S. 31.

und somit auf die Figur des Dritten als kausales Prinzip, als Garant aller Worte und Handlungen. Doch das Fatum ist mehr als (göttliches) Gebot, es ist auch Voraussagung und Einbruch künftiger Zeit in die Gegenwart. Auf dramatischer Ebene sind es die Fata, die das Spiel in Gang setzen. So beginnt etwa Ödipus' identitätsstiftende Reise einzig aus dem Grund, den vormaligen Voraussagungen der Fata in der Gegenwart zu entkommen.

In seiner zu Beginn bereits vorgestellten Analyse *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie*, in welcher der französische Rechtshistoriker und Psychoanalytiker Pierre Legendre den Amoklauf eines Gefreiten der kanadischen Armee, Denis Lortie, auf die Nationalversammlung in Quebec im Jahre 1984 als Vatermord analysiert, wirft er im Nachdenken über Referenzialität des modernen Subjekts, die Frage auf, „wo und wie die *Reden des Schicksals* ergehen.“¹⁵⁴ Im dritten Teil seines ersten Kapitels *Verbrechen und der Parrizid* fragt er:

Vor allem haben wir uns wieder ins Gedächtnis zu rufen, daß das menschliche Leben auf einen Abgrund hin geöffnet ist und daß gerade die Idee dessen, was wir Vater nennen, in den institutionellen Systemen einen genau umrissenen Platz einnimmt. Nehmen wir die westeuropäische Tradition. Wie läßt sich dieser Abgrund bestimmen, vor dem der Vater schützen soll?¹⁵⁵

An der Stelle des Abgrunds, an der Stelle der „Idee“ des Vaters, stehen die Worte der Fata. Die Fata sind die Worte, die das Leben führen oder leiten, die Worte, die das Subjekt „fabrizieren“.¹⁵⁶ Das Wort des Orakels habe die Funktion, in Worte zu fassen und sagbar zu machen, was Legendre die „psychische Kausalität“ nennt, die auch eine „Kausalität institutioneller Ordnung“ ist.¹⁵⁷ Aus der heutigen Sicht des „autonomen Majestäts-Subjekts“¹⁵⁸, das den Glauben an seine Selbstbegründung propagiere, sei es schwer und vielleicht unmöglich, diese Vorstellung der Fata zu verstehen. Um ihnen auf die Spur zu kommen, sei es nützlich sich auf die Sagen bzw. Dramen der antiken Mythologie zu besinnen.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Legendre, *Lortie*, S. 29.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Legendre, *Fabrikation*, S. 29.

¹⁵⁷ Legendre, *Lortie*, S. 30.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd.

Legendre verweist auf eine zentrale Formel des römischen Rechts, welche im *Corpus iuris civilis*, in Buch 9 des *Codex Iustinianus* Abteilung 17 unter dem Titel *De his qui parentes vel liberos occiderunt* (Von denen, die Eltern oder Kinder getötet haben werden) folgendermaßen beginnt: „Si quis in parentis aut filii aut omnino adfectionis eius quae nuncupatione parricidii continetur fata properaverit“¹⁶⁰ „(»Er hat (indem er das Leben des Opfers vorzeitig beendete) die Weissagungen beschleunigt« (fata properaverit.))“¹⁶¹ Antik bzw. römisch betrachtet, gilt es als höchstes Verbrechen, sich des Fatums, des Schicksalsspruchs, zu bemächtigen, das bzw. der den „Abgrund“ versiegelt. Betrachtet man Lorties Verbrechen auf römische Weise, kann man es als höchstes Verbrechen erachten, da sich Lortie mit der Ausführung seiner Tat, die hier als Parrizid gehandelt wird, des Fatums bemächtigt hat, indem er versucht hat, den Platz der Referenz einzunehmen. Was das bedeutet, in welchem großen Gefüge einer eingreift, der sich des Fatums bemächtigt und welche Unerhörtheit sich dahinter verbirgt, lässt ein einfacher Blick auf eine Auswahl der verschiedenen, sich auseinander ergebenden Bedeutungen des Wortes ‚Fatum‘ erahnen: Fatum (sing.): Götterspruch, Weissagung Götterwille, (göttliche) Weltordnung, Schicksal (des einzelnen oder einer Gemeinschaft, Geschick, Verhängnis, (gewaltsamer) Tod, Untergang, Verderben, Unheil, schicksalhafte Bestimmung, Spruch, Schickung, Missgeschick, Lebenslos, Lebensziel, Lebensschicksal. Fata (pl.): 1.) Die Schicksale eines Menschen, 2.) Römischer Beinamen der Parzen, als Regentinnen des Schicksals (Fatum).¹⁶² Der rächende Mord torpediert also nicht nur die Weissagung, sondern greift massiv in den Götterwillen und somit in die Weltordnung ein, indem er ohne Auftrag des Fatums den Tod eines Verwandten herbeiführt.

Um die extreme Wirkung eines Fatums vorzuführen, oder besser gesagt, um das Ausmaß eines Wirkens auszuloten, welches in Konkurrenz zu der Bedingtheit des Fatums tritt, lohnt ein Blick auf den Mythos, welcher der *Orestie* zu Grunde liegt.

In den antiken Mythen hat solch frevlerisches Handeln meist einen Fluch über das ganze Geschlecht zur Folge, wie im Mythos der Tantaliden. Fluch liegt auf dem Hause der Atriden, seit Tantalos, der als Sohn des Zeus an der Göttertafel speisen durfte, der Hybris

¹⁶⁰ *Corpus iuris civilis: Codex Iustinianus*. Hg. von Paul Krüger, begr. von Theodor Mommsen. Berlin 1954. Buch 9 Abteilung 17.1.

¹⁶¹ Legendre, *Lortie*, S. 27. Die Übersetzung bezieht sich auf den gesamten Artikel 17.1. des Gesetzestextes des neunten Buchs des *Codex Iustinianus*. (Der hier zitierte Anfangssatz in wörtlicher Übersetzung lautet: Wenn wer mit dem Darbringen des Parrizids entweder an Vater oder Sohn ganz in seiner Absicht / in voller Absicht verbunden wird, wird er die Weissagungen beschleunigt haben).

¹⁶² *Der neue Georges*. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel. Ausgearb. von Karl-Ernst Georges. Hg. von Thomas Baier und Tobias Dänzer. Darmstadt 2013, Bd. 1.

verfiel. Um die Allwissenden zu prüfen, schlachtet er seinen Sohn Pelops und setzt ihn den Göttern als Speise vor. Einzig Demeter kostet gedankenverloren, während die anderen die Tat bemerken, den Getöteten wieder zum Leben erwecken und das von Demeter verzehrte Schulterblatt mit einem Duplikat aus Elfenbein ersetzen. Mit ewigem Hunger, ewigem Durst, und ewiger Todesdrohung strafen die Götter den Frevler Tantalos. Sein Sohn Pelops, so geht die Sage weiter, wirbt bei König Oinomaos um dessen Tochter Hippodamia. Des Königs Bedingung, ein Sieg im Wagenrennen, kostet den König durch einen mit wächsernen Nägeln präparierten Rennwagen das Leben, ebenso seinen Stallmeister Myrtilos, ein Sohn des Gottes Hermes, der – Zeuge geworden von Pelops Akt der Sabotage – von selbigem ins Meer gestürzt wird. Die dritte Generation besteht aus Atreus und Thyest, den Söhnen Pelops und Hippodamias. Sie werden Herren in Argos, geraten jedoch miteinander in Streit, als Thyest dem älteren Bruder das Vlies des goldenen Widders raubt, welches seinem Besitzer die Herrschaft verheißt. Thyest flüchtet und nimmt Pleisthenes, den jungen Sohn seines Bruders Atreus (Angehöriger der vierten Generation) mit. Er erzieht ihn als seinen Sohn und hetzt ihn später auf Atreus, den vermeintlichen Onkel – in Wirklichkeit den Vater – zu töten. Der unwissende Vaternörder wird jedoch gefasst und getötet. Als Atreus erfährt, wen er hat töten lassen, nimmt er Rache. Er lässt zwei Söhne seines Bruders Thyest ergreifen, schlachten und setzt sie dem Bruder als Gastmahl vor. Ging es bei Tantalos noch um eine Götterprüfung, so scheint bei Atreus die Erfüllung des Racheprinzips maßgeblich zu sein. Aigisthos, überlebender Sohn des Thyest (ebenfalls der vierten Generation zugehörig), nimmt Rache und tötet seinen Onkel Atreus, den Mörder seiner Brüder. Agamemnon, ein Sohn des Atreus, Vetter des Aigisthos (und auch Vertreter der vierten Generation), tötet wiederum seinen Onkel Thyest, der sich des Throns bemächtigt hat.

Agamemnon ist schließlich König von Mykene in Argos und verheiratet mit Klytaimnestra, deren Schwester Helena ist mit Agamemnons Bruder Menelaos, dem König Spartas (alle zugehörig der vierten Generation) vermählt. Helenas Entführung nach Troja entfacht bekanntermaßen den Krieg. Doch ausbleibende günstige Winde hindern die Schiffe der Griechen daran, gen Troja auszulaufen. Das Fatum fordert das Opfer von Agamemnons Tochter Iphigenie.¹⁶³ Gegen den Willen Klytaimnestras opfert er Iphigenie (fünfte Generation), die nach einer anderen Version des Mythos, unsichtbar für die Sterblichen, nach Tauris verbracht wird, wo sie als Priesterin der Artemis zu dienen hat

¹⁶³ Heinrich Wilhelm Stoll: Art. ‚Iphigeneia‘. In: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hg. von Wilhelm Heinrich Roscher. Bd. 2. Leipzig 1890-1897. Sp. 298-305.

und wo sie später von ihrem Bruder Orest entdeckt werden und mit ihm nach Mykene zurückkehren wird. Soviel zur mythischen Vorgeschichte der Orestie.

Der erste Teil (*Agamemnon*) setzt mit der Rückkehr Agamemnons¹⁶⁴ aus Troja ein. Ein Wächter kündigt von seiner Ankunft. Klytaimnestra hat sich mittlerweile mit Agamemnons Bruder Aigisth zusammen getan, und beide sinnen auf Rache. Am Ende des ersten Teils wird Agamemnon samt der von ihm erbeuteten ahnungsvollen Seherin Cassandra von seiner Frau Klytaimnestra ermordet. Der Chor der Greise kommentiert den Gattenmord entsetzt. Im zweiten Teil (*Choephoren* oder auch *Die Totenspende*) kehrt Orest in Begleitung seines Veters Pylades aus der (vornehmlich der Erziehung geltenden) Verbannung zurück um den Vater zu rächen. Unterstützt vom Chor der Mägde trifft er auf seine Schwester Elektra. Der Dialog der Geschwister, in dem die bevorstehende Tat gerechtfertigt wird, bestimmt diesen zweiten Teil der Trilogie, erst ‚sechs Verse‘ vor dem Ende des zweiten Teils kommt es zur Tat. Orest ermordet zuerst Aigisthos und danach – nach einem Dialog mit der Mutter – sie selbst. Der Chor rechtfertigt seine Tat, während Orest schon die Rachegeister spürt. Im dritten Teil (*Die Eumeniden*) wird Orest von eben jenen verfolgt. Ruhe findet er nur im Tempel Apollons, der sich zu seinem Verteidiger macht. Die Götter greifen aktiv ins Geschehen ein. Athene setzt als Stellvertreterin der allerhöchsten Instanz ein Gericht ein, das die Gründung der Stadt und ihrer Rechte besiegelt. Die Stimmgleichheit der Richter wendet sie mit ihrer Stimme in einen Freispruch für Orest, der durch den Rachemord an der Mutter in eine Zwangslage geraten ist. Im materialistischen Sinne der Antike scheint dieser Mord auch ein Sühnemord zu sein: „Chorführerin: Du aber lebst! Sie wurde frei durch deinen Mord.“ (603) Mit großer Mühe gelingt es Athene am Ende den Chor der Eumeniden zu beschwichtigen und zu überzeugen, dass das Urteil für Orest durchaus kein Urteil gegen sie sei.

Die Zwangslage in die Orest geraten ist, steht für die Zwickmühle, Sohn des Vaters und der Mutter zu sein, also von zweien abzustammen. Claude Lévi-Strauss nimmt sich des Problems dieser Zwickmühle in seinem Essay *Die Struktur der Mythen* an, in dem er mittels einer strukturalen Analyse des *Ödipus*-Mythos der Entstehung von Verwandtschaften nachspürt.¹⁶⁵ Er beschreibt wie in den Mythen indigener Völker chthonische Kräfte den Visionen einer Autochthonie, einer Selbstgeburt des Menschen gegenüberstehen, der – sofern es (noch) nicht um Genealogien geht – „eine bestimmte

¹⁶⁴ Wilhelm Heinrich Roscher: Art. ‚Agamemnon‘. In: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hg. von Doms. Bd. 1. Leipzig 1884. Sp. 90-98.

¹⁶⁵ Claude Lévi-Strauss: *Die Struktur der Mythen*. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt am Main 1971.

Anfangslosigkeit eigen“ ist, wie Ulrike Haß in ihren Ausführungen zum Chor bemerkt. „Die Autochthonen gehen aus der Faltung eines monströsen anorganischen Materials mit der »Erde« hervor“.¹⁶⁶ Wie es das Wort autochthon schon in seinen Bestandteilen „selbst“ und „Erde“ nahe legt, erfüllt die Vision der Autochthonen im Mythos das Bild der erdgeborenen Menschen. (Kadmos rekrutiert im Mythos aus den in einer Ackerfurche gesäten Drachenzähnen anderntags jene Krieger, mit denen er die Stadt Theben gründen wird, mit denjenigen zumindest, die sich bei dem Gemetzel, mit dem ihre Menschwerdung einhergeht, nicht gegenseitig erschlagen haben).¹⁶⁷ Es gibt keine adäquate deutsche Übersetzung des Wortes ‚autochthon‘. Dem zweifelhaften Begriff des ‚Eingeborenen‘ ist jedoch implizit, dass ihm kein gewaltsames Eindringen „von außen“, keine gewaltsame Inbesitznahme des Landes, und auch keine Gründung, die mit „ausschließender Gewalt gegen andere“ verteidigt werden müsste, zu Grunde liegt.¹⁶⁸

Im Chor der antiken Tragödien lassen sich vereinzelt Spuren, Einsprengsel des „»anfangslosen« Gattungsbewusstseins im Sinn der Autochthonie“ aufspüren, während die Bildung von Genealogien mit der Frage des Protagonisten der antiken Tragödie einsetzt, wie man „von Zweien“ abstammt.¹⁶⁹ Die Frage nach dem Ursprung beinhaltet die Frage, wie der Protagonist autochthonen Ursprungs und zugleich einer biologischen ‚Erzeugergemeinschaft‘ entbunden sein, wie er aus dem ‚Selbst‘ und zugleich aus dem ‚Anderen‘ hervorgebracht werden kann. Während Lévi-Strauss das Problem mit einer Zuspitzung auf die Frage der ‚Erzeugergemeinschaft‘ angeht: „Wie kommt es, daß wir nicht einen einzigen Erzeuger haben, sondern eine Mutter und dazu noch einen Vater?“¹⁷⁰, verortet Ulrike Haß die Erzeugung des Einzelnen in der „Bezeugung durch jene, die von ihm »wissen«, wodurch die „Kategorie des bezeugenden »Wissens«“ der Ebene der „zeugenden »Physis«“ gegenüber stehe, was den maßgeblichen Drang des „Wissenwollens (als »Sehen-wollen«)“ in der Tragödie des *Ödipus* erkläre.¹⁷¹ „Das menschliche Wesen (im Singular) wird nicht »aus zweien geboren«, sondern zwifach geboren. Einmal gezeugt unterliegt es seiner Bezeugung durch jene, die von ihm »wissen«.“¹⁷² In der *Orestie* finden diese Bezeugungen ihren Ausdruck in der Gerichtsverhandlung, in die Athene eingreift.

¹⁶⁶ Haß, *Woher kommt der Chor*, S. 16.

¹⁶⁷ Otto Crusius: Art. ‚Kadmos II‘. In: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hg. von Wilhelm Heinrich Roscher. Bd. 2. Leipzig 1890-1897. Sp. 824-893.

¹⁶⁸ Haß, *Woher kommt der Chor*, S. 17.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Lévi-Strauss, *Die Struktur der Mythen*, S. 283.

¹⁷¹ Haß, *Woher kommt der Chor*, S. 23.

¹⁷² Ebd., S. 22/23.

Das Gebot der Fata und das Verbot des Elternmordes fallen in der *Orestie* zusammen. Orest erhält die Weisung seinen Vater zu rächen und die Mutter zu töten. Er tut es und wird des Mordes an der Mutter angeklagt.

CHORFÜHRERIN

So musst du jetzt gestehen, *wie* du den Mord vollbracht.

OREST

Ich schnitt ihr mit gezücktem Schwert die Kehle durch.

CHORFÜHRERIN

Wer trieb zu solcher Tat dich an? Wer riet dir so?

ORESTES

Der Wahrspruch dieses Gottes. Er bezeugt es mir. (591-594).

Orest bezieht sein Handeln auf die Weisung Apollons und Apollon wiederum bezieht sich auf Zeus:

APOLLON

Noch niemals sprach ich über eine Stadt und Mann

Und Weib vom Sitz des Sehers Worte, die mir nicht

Befohlen hätte der Olympier Vater, Zeus.

Von welcher Kraft ein solcher Rechtsgrund sei, bedenkt's!

(616-619).

Letztlich bleibt es Athene überlassen, in der Gerichtsverhandlung das schwierige Verhältnis um Recht und Weisung zu klären. Doch auch sie verkündet ihre Entscheidung im Namen ihres göttlichen Vaters: Zeus („Ward doch von Zeus ein klares Urteil uns zuteil.“ 797). Genau genommen zeugt dieser Dialog von einem Rechtsstreit, der die Frage behandelt, ob Orest des Muttermordes schuldig ist, oder nicht, da er den Auftrag hatte, seinen Vater zu rächen. Ein Beispiel für die Rede von der absoluten Referenz als Figur des Dritten, bietet in der *Orestie* das Thema der oben zitierten Gerichtsverhandlung in Form der Bezugnahme bei Rechtsfindung und Rechtsprechung. Orest bezieht sich auf Apollon, Apollon bezieht sich auf Zeus, den Göttervater, dessen Macht größer sei, als jegliches Sprechen, was später als normativ gelten würde: „Denn selbst der Eid hat keine größere

Macht als Zeus.“ (621). Der Eid beglaubigt den Angeklagten vor Gericht, er setzt ihn in Bezug zum Gericht, doch Zeus sei mächtiger. Am Ende ist es Athene, die Orest freispricht:

ATHENE

Das letzte Urteil auszusprechen, ist mein Amt,

Und für Orestes geb ich meine Stimme ab.

Weiß ich von keiner Mutter doch, die mich gebar. (734-736).

Athene erwähnt mutterlos zu sein. Der Sage nach ist sie dem Haupt des Zeus entsprungen.¹⁷³ Ausgehend von der Tatsache, dass der Status des Vaters nicht von seiner Genitalität abzuleiten ist, da der „Imperativ der Trennung“¹⁷⁴ zwar die Trennung des Subjekts aus der Zweieinheit mit der Mutter bestimmt, nicht aber den Vater als Erzeuger, muss eine Möglichkeit gesucht werden, den Vater trotzdem als Vater zu gründen. Diese Möglichkeit liegt darin, im Sinne einer zweiten fiktiven Geburt, „das Geboren-sein auf die Seite der legitimen Referenz zu transferieren“ und den Vater als „Repräsentanten“ des „sozialen Dritten“ aufzustellen.¹⁷⁵ Genau diesen Gedanken veranschaulicht Athenes Urteil über Orest, verbunden mit dem Mythos ihrer Geburt. Exemplarisch stellt ihre Geburt sie selbst auf die Seite der Referenz des Gottvaters und legitimiert ihre Worte in seinem Namen: „Auch ich vertraue Zeus mich an. Bedarf's des Worts?“ (826).

Der Rechtsstreit hilft, den Begriff des Fatums genauer zu konturieren. Die Anklage der Erinnyen pocht auf das Gesetz, indem sie die Unerhörtheit eines Mordes an einer Mutter zum Ausdruck bringen, die für die Anklage schwerer zu zählen scheint, als alles andere.

CHOR

Ein neu Gesetz schafft Umsturz, wenn

Des Muttermörders Recht und Verderbnis siegt. (490-491)

In diesem Fall scheint es, fällt der Muttermord in den Bereich des Fatums hinein. Zwar tötet Orest seine Mutter und greift somit in die Ordnung ein und ‚beschleunigt die Weissagung‘, jedoch ist es schwer zu beurteilen, ob er sich dadurch an den Platz der Weisung setzt und sich somit des Fatums bemächtigt, denn unbestritten folgt er damit doch dem Fatum, das ihn leitet. Orest erhält die Weisung, den Mord des Vaters an dessen

¹⁷³ *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hg. Roscher, Bd.1,1.

¹⁷⁴ Legendre, Lortie, S. 67.

¹⁷⁵ Ebd.

Mördern zu rächen, das heißt an Klytaimnestra. Also erhält Orest die Weisung zum Parrizid. Der Parrizid ist hier den Fata eingeschrieben, ebenso wie es auch die vorausgegangene Tat, der Mord des Vaters durch die Mutter, ist. Obgleich höchstes Verbrechen, wird der Parrizid hier durch die Weisung des Gottes zum Gebot. Es steht nicht zur Debatte, der Weisung zu folgen oder es lieber nicht zu tun.

Das Fatum ist mehr als ein Gebot, es ist auch die Struktur dessen, dass der „Mensch im Voraus“ gesprochen wird. Legendre betont,

daß das Fatum nur denkbar und begreifbar ist, wenn es auf eine organisierte politische Ordnung bezogen wird. Anders gesagt: Die psychische Kausalität ist einer Ordnung der Gründe (*ordo causarum*) eingezeichnet, die sich auf die Rede von der absoluten Referenz stützt, das heißt auf die Figur des Dritten als solchen, desjenigen also, der als kausales Prinzip die Rolle des Garanten sowohl aller Worte als auch aller menschlichen Handlungen spielt. [...]. Der Mensch wird im voraus gesprochen, er findet Eingang ins instituierte Leben.¹⁷⁶

Das prominenteste Beispiel für die Unmöglichkeit, der Fata zu entkommen ist Ödipus, Sohn des Königs Laios von Theben und dessen Frau Iokaste. Durch das Orakel verkündet sich die Katastrophe im Voraus: das Orakel des Parrizids. Ödipus und seine Eltern sind durch dieselben Fata im Voraus gesprochen worden. Vom Fatum vorausgesagt, den Vater zu morden und die Mutter zu ehelichen, will Laios das Fatum umgehen und beabsichtigt, den Sohn sterben zu lassen, bevor er den Parrizid begehen kann. Der Sohn wird mit durchgestoßenen und gebundenen Füßen in wildem Gebirge ausgesetzt werden, auf dass er dort stürbe – ein indirekter missglückter Sohnesmord, um den eigenen Platz zu sichern. Ödipus wird jedoch gerettet und der missglückte Sohnesmord haftet nun namensgebend an seinen Fersen – Ödipus, Schwellfuß – als Name, der ihm von den Korinthern, die ihn auffanden, seiner verkehrten Füße wegen gegeben wurde. Sich dessen nicht bewusst, wächst er am Hofe des Königs Polybos von Korinth als dessen Sohn auf. Als er die Fata erfährt, die drohend über ihn verhängt sind, flieht er, um den vermeintlichen Vater Polybos nicht zu töten. Jedoch unwissend, seinen leiblichen Vater, den König von Theben, vor sich zu haben, erschlägt er diesen auf offener Straße, als es zu einem Streit kommt. Einige

¹⁷⁶ Legendre, *Lortie*, S. 30.

Verwicklungen später ehelicht er seine Mutter, wiederum unwissend, dass sie es ist. Im Augenblick der Erkenntnis, da ihm die Erfüllungen der Fata offenbar und seine Identität sichtbar werden, nimmt er sich das Augenlicht. In der Erblindung wird er zum Sehenden.

ÖDIPUS

Iu! Iu! Das Ganze wäre klar heraus!

O Licht, zum letzten Mal will ich dich schauen jetzt.

Es trat zutage: entstammt bin ich, von wem ich nicht gesollt,
verkehr, mit wem ich nicht gesollt, und hab erschlagen,
wen ich nicht gedurft! (1183-1185).

Die Drohung des Parrizids und des Inzests motivieren Ödipus einerseits den Fata zu entkommen, andererseits seine Identität zu klären. Die Verfasstheit der Subjektivität des Ödipus instituiert sich aus der Vorhersage. Das Vorherwissen ist nicht als sachliche Vorhersage zu verstehen, sondern als eine Figur der Rede. Ödipus, benannt von den Korinthern, oder schlichter: mit einer Bezeichnung versehen, denn um das Benennen im Sinne einer Beglaubigung, einer „Bezeugung durch jene, die von ihm »wissen«“¹⁷⁷ handelt es sich hier nicht, denn er ist den Korinthern fremd, Ödipus also kommt von jemandem, von dem er nicht kommen sollte, zeugt mit jemandem, mit dem er nicht zeugen sollte, und tötet, wen er nicht töten sollte. Die Übertretung des Gebots ist der Mord an dem Vater, der selber eine Vorgeschichte hat, die im ‚Sollen‘ spielt (Verstoß) und eine Nachgeschichte, die im ‚Sollen‘ spielt (Ehe mit Iokaste, die dadurch zur Witwe wurde). Die als ‚nicht gedurft‘ anerkannte Gebotsübertretung – alle wollen entkommen und können doch nicht – verweist auf den Raum des Dritten, der unverfügbar ist.

Die institutionelle Verfassung der Subjektivität ist das lebenswichtige Band zwischen dem Subjekt und dem Raum des Dritten, in dem die „juridischen Gerüste des Verbots errichtet werden. Diese juridischen Konstruktionen haben zunächst die Aufgabe, die menschlichen Handlungen *im voraus* zu sagen.“¹⁷⁸ Im „Raum des Dritten“, als „juridisches Gerüst des Verbots“ markieren Parrizid und Inzest, die untersagten Grenzen, deren Überschreitung in die Verstrickungen der Tragödie und somit an den äußersten Rand des Abgrunds führt.¹⁷⁹

Die auslösenden Impulse für ihre Rachetaten, ebenso die Vorwarnungen erreichen die Figuren der antiken Mythologie entweder über einen Orakelspruch oder über ihre Träume.

¹⁷⁷ Haß, *Woher kommt der Chor*, S. 23.

¹⁷⁸ Legendre, *Lortie*, S. 40.

¹⁷⁹ Ebd.

In der Nacht vor ihrer Ermordung, hat Klytaimnestra einen ahnungsvollen Traum. Er hilft ihr nicht. Der Versuch, den Fata zu entgehen, mündet immer in seinem Gegenteil. Die geträumten Vorwarnungen verweisen auf die ‚Orakel‘ der heutigen okzidentalen Gesellschaft. Legendre erinnert daran, dass die Entdeckung des Unbewussten die Frage des Abgrunds, den die Fata versiegeln und vor dem die Vater-Referenz schützen soll, wieder zu Tage gebracht hat.¹⁸⁰

Begreift man die Rede vom Schicksal als jene Sprache, mit der die antiken Gesellschaften das Legalitätsprinzip formuliert und handhabbar gemacht haben, indem sich auf diese Weise eine aus der Rede der Götter sich herleitende Kausalkette artikulieren ließ, dann wird vielleicht verständlich, daß auch die moderne Entdeckung des Unbewußten eine Verbindung zwischen der Subjektivität und dem Raum des Dritten impliziert.¹⁸¹

Anders ausgedrückt: (Be-)gründung und Antrieb, Bedingung und Abfolge menschlicher Denkweise und Handlung folgen einer Ordnung, die sich aus der „Rede einer absoluten Referenz als Figur des Dritten“¹⁸², den Fata, speist und somit die Rolle des Garanten aller Worte und aller Taten im einzelnen spielt.

Mord und Inzest sind nicht nur körperliche Ereignisse. Sie sind im Sinne der Vernichtung eines Subjekts auch Beweise für die Existenz eines Unbegreiflichen. Ein Sachverhalt, den Legendre „*das Unerbittliche in der Struktur*“¹⁸³ nennt, womit er wörtlich das meint, was Bitten und Gebeten widersteht, nämlich ein Verbot, das sich nicht beugen lässt und dessen Übertretung irreparable, zerstörerische Wirkungen zur Folge hat. Auch in heutigen Gesellschaften lasse sich, so Legendre, die Logik der Struktur nicht aus der Welt schaffen, ihre Handhabung sei jedoch undefiniert.¹⁸⁴

Das instituierende Prinzip korrespondiert dem Thema des antiken *tópos* als Ort, Platz oder Stelle. Es ist das Thema eines Gesprächs zwischen Heiner Müller und Alexander Kluge das unter dem Titel *Ich schulde der Welt einen Toten* in der gleichnamigen Gesprächsammlung erschienen ist. Müller und Kluge diskutieren darin das Zusammenspiel

¹⁸⁰ Ebd., S. 31.

¹⁸¹ Legendre, *Lortie*, S. 40.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd., S. 28.

¹⁸⁴ Ebd.

von Fatum und Platz in der Antike und knüpfen dabei an die Opfertoten der antiken Tragödien an: Der Kreterkönig Idomeneos gerät auf der Heimfahrt vom Trojanischen Krieg in einen schweren Sturm. Er schwört dem Meeresherrn Poseidon ihm den ersten Menschen zu opfern, der ihm am Strand begegne, sollte er den Sturm überleben. Am Strand kommt ihm sein eigener Sohn entgegen. Der König bricht sein Versprechen und schuldet somit der Welt einen Toten.¹⁸⁵ Vor dem Hintergrund der antiken Auffassung vom Ort (tópos), wird der Schwur des Idomeneos verständlich.

MÜLLER: Das Normale wäre doch, wenn ich aus der Seenot errettet werde, den ersten, dem ich begegne, zu begrüßen oder, wenn es die Gelegenheit erlaubt, zu retten ...

KLUGE: Ihm tun, was mir angetan wurde.

MÜLLER: Ja genau, warum denn umgekehrt? Vielleicht ist das aber eine ganz andere Logik als die unsrige. Wir sind doch völlig korrumpiert durch dieses Christentum [...] was ja eigentlich Abkehr vom konkreten oder materialistischen Denken bedeutet. Ich versuche jetzt mal, antik zu denken: Ich bin in Seenot, ich bin also dazu bestimmt zu sterben oder unterzugehen. Ich werde gerettet. Also bin ich verpflichtet, dafür zu sorgen, daß mein Platz als Toter von einem anderen eingenommen wird. Also muß ich einen Toten produzieren.¹⁸⁶

Der Platz ist im plastischen Weltgefüge der Antike festgelegt. Nach antiker Auffassung hat jeder seinen Platz, im Leben, wie im Tod, der hier als vormoderne Totenpräsenz zu verstehen ist. Um „antik zu denken“, muss die christliche Vorstellung der Toten als ins Jenseits Fortgegangenen zugunsten des Versuchs sich eine antike Präsenz der Toten vorzustellen, beurlaubt werden. Im antiken Kosmos leben die Toten als Schatten an einem Ort unter der Erdoberfläche. Ebenso konkret wie dieser Ort, ist die Aufgabe der Pflege, Ernährung und Versöhnung der Toten, die in vielen alten Kulturen in speziellen Kulturen

¹⁸⁵ Alexander Kluge; Heiner Müller: „*Ich schulde der Welt einen Toten*“. *Gespräche*. Hamburg 1996. S. 2.

¹⁸⁶ Kluge, Müller, *Ich schulde der Welt einen Toten*, S. 103.

ausgeführt wird. Das heißt, in antiker Denkart sind die Toten gegenwärtig und die Lebenden haben Rechte und Pflichten den Toten gegenüber zu erfüllen. Im Vergleich zur Himmelsorientierung der christlichen Metaphysik, präferiert die Antike einen Ort unter der Erde, den die Schatten füllen. Insofern haben auch die Toten in antiker Vorstellung ihren Ort und es ist absolut wörtlich zu verstehen, wenn die Rede davon ist, dass im antiken Kosmos jeder seinen Ort hat, im Leben wie im Tod. Jeder ist an einem Ort, wobei Ort hier nicht metaphorisch, sondern wörtlich oder besser plastisch zu verstehen ist. Ort meint hier sozusagen eine Stelle im Weltgefüge. Nur vor dem Hintergrund des von einem Fatum vorausgesagten Ortes, ergibt ein Mordauftrag wie oben beschrieben Sinn. Der Mord bezieht sich sozusagen auf den Abgrund, den das Fatum versiegelt.

Aber die Geschichte um Idomeneos birgt noch einen weiteren Aspekt von Bedeutung. Idomeneos hat gelobt, bei seiner Errettung sein Amt als König auszuführen, allerdings hat Kreta einen König gar nicht mehr nötig, und er muss seinen Platz gewissermaßen neu besetzen:

KLUGE: Idomeneo hat, falls er aus dem Schiffbruch gerettet wird, gelobt, der König zu sein, der eigentlich in Kreta längst überflüssig ist. Denn diese zehn Jahre hat Kreta ohne den Heimkehrer gelebt. Er muß eigentlich mit einem Gewaltakt darstellen, daß der König zurückgekehrt ist. Er muß seinen Platz besetzen. Wenn ich aus Sentimentalität meinen Platz nicht besetze – wie zum Beispiel ein Brite, der Sklavenhandel betrieben hat und jetzt die Sklaven im Stich läßt – wenn ich also diesen Platz des Gewaltmenschen nicht einnehme, mache ich mich schuldig. Wenn ich ihn einnehme, mache ich mich gewiß auch schuldig.

MÜLLER: Das sind zwei verschiedene Rechtsauffassungen.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Kluge, Müller, *Ich schulde der Welt einen Toten*, S. 104/105.

Es ist keine genealogische Frage, die hier verhandelt wird, vielmehr handelt es sich um das Drama des überflüssigen Königs, das auch von *King Lear* geteilt wird. Der König ist von seinem Amt nicht einfach entbunden, er ist überflüssig, ohne sich jedoch des Herrscheramtes entledigen zu können.

Die Moderne, so fährt Kluge fort, führe dieser unterschiedlichen Rechtsauffassung nun die Fiktion hinzu, jemand sei auch außerhalb seines Platzes Verantwortung zu tragen im Stande und könne auch „außerhalb der Reichweite seiner Hände etwas erreichen“, etwas, das ein „antiker Mensch“ nicht annehmen könne.¹⁸⁸

In seiner *Geschichte der Gerechtigkeit* macht Prodi das Spannungsfeld, das sich aus dem Zusammentreffen und der Entwicklung dieser beiden unterschiedlichen Rechtsauffassungen ergibt, nicht nur zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen, sondern darüber hinaus zur Markierung der abendländischen Institutionen und ihrer Geschichte schlechthin. Das Leben der abendländischen Kultur, so Prodi einen Gedanken von Leo Strauss aufgreifend, sei ein Leben zwischen zwei Gesetzen, eine fundamentale Spannung.¹⁸⁹ Für ihn stellt die Geschichte des Abendlandes eine „Konfrontation zwischen der Religion der Bibel“, als Fortschreibung und Kanonisierung des römischen Rechts, und der „Philosophie der Griechen“ dar. Auf Ebene der Rechtsordnung, so Prodi, gehe es nicht um ein Gesetz, „auf das man das Recht stützen kann, sondern darum, daß die Beziehung zur Norm nicht allumfassend ist, sondern im Gegenteil Ausdruck einer unauflösbaren Spannung zwischen dem einzelnen Menschen und dem Gesetz, das sich als Emanation der Macht zwischenschaltet.“¹⁹⁰ Haben die zuvor dargelegten Facetten gezeigt, dass die Idee und Einrichtung des Vaters an jener Stelle aufzukommen beginnt, die zwischen Gattung und Einzelwesen wahrnehmbar wird, eine Einrichtung von äußerster Heterogenität und Fragilität, die mit der Begründung von Stammlinien versiegelt wird, tritt für Prodi an dieser Stelle das Prinzip der Schuld hinzu, wobei er sich nicht nur mit den Begriffen des „Ein- und Ausschlusses“ explizit auf Agamben und dessen *Paradox der Souveränität*¹⁹¹ bezieht:

Denn die Urverknüpfung im unbestimmten Terrain zwischen Leben und Recht, die es erlaubt, daß das Leben im Recht gefaßt wird, besteht nicht im Gesetz oder in der Sanktion, sondern in

¹⁸⁸ Kluge, Müller, *Ich schulde der Welt einen Toten*, S. 105.

¹⁸⁹ Prodi, *Geschichte der Gerechtigkeit*, S. 21.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002. S. 27ff.

der „Schuld“ als Prozeß des Einschlusses/ Ausschlusses; und genau dies ist der Ort der Souveränität, der Macht.¹⁹²

Agamben beschreibt die Schuld, die „Chiffre dieser Hereinnahme des Lebens ins Recht“, als Schuld „nicht im technischen Sinn, die sie als Begriff im Strafrecht hat, sondern im ursprünglichen Sinn eines In-der-Schuld-Seins: *in culpa esse*.“¹⁹³ Durch eine „Ausschließung eingeschlossen zu werden, mit etwas in Beziehung zu stehen, wovon man ausgeschlossen ist oder das man nicht vollständig annehmen kann“ ist das Wesen des In-der-Schuld-seins.¹⁹⁴

*Die Schuld bezieht sich nicht auf die Überschreitung, das heißt auf die Bestimmung des Zulässigen oder Unzulässigen, sondern auf die reine Geltung des Gesetzes, auf den einfachen Umstand, daß sich das Gesetz auf etwas bezieht.*¹⁹⁵

Die doppelte Struktur der Schuld, die das Handeln des überflüssigen Kreterkönigs Idomeneos ausweist, wie Kluge beschreibt („wenn ich also diesen Platz des Gewaltmenschen nicht einnehme, mache ich mich schuldig. Wenn ich ihn einnehme, mache ich mich gewiß auch schuldig“ s.o.), findet sich in Agambens Beschreibung wieder und charakterisiert auch den Kern der Fata, denen zu entgehen, wie wir gesehen haben, unmöglich ist, wobei allein der Versuch ins Gegenteil mündet.

„Das Problem des Forums ist in gewisser Weise das Problem des Orts der Anerkennung der Schuld, der Schnittstelle zwischen der Sphäre des Lebens und der Sphäre der Norm: Es geht um ein Gericht, das man fürchtet oder ein Gericht, das man anruft, wenn man leidet oder eine schuldhafte Situation wahrnimmt.“¹⁹⁶

Die fragile und heterogene Idee eines Vaters, mit Stammlinien versehen und den „Abgrund“ der Fata begrenzend, zugleich ein Souverän, dessen Amt vorhanden, dessen Platz jedoch leer ist, das ist das Erbe, das Trümmerfeld, vor dem Shakespeare steht, wenn er sich unter den Bedingungen der Neuzeit denselben Fragen zuwendet.

¹⁹² Prodi, *Geschichte der Gerechtigkeit*, S. 22.

¹⁹³ Agamben, *Homo sacer*, S. 37.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Prodi, *Geschichte der Gerechtigkeit*, S. 22

II. *King Lear* lesen

1. Exkurs Rom: Der *pater familias* als Statthalter der symbolischen Ordnung

Die antike Tragödie hat ‚keine Zeit‘, wie wir zuvor gesehen haben. Ausgehend von Jan Kotts Begriff der „Situation“¹⁹⁷ lässt sich feststellen: Sie ist Situation, sie ist Gegenwart – ein Merkmal, das sie mit dem Trauma gemein hat.

Die Gleichzeitigkeit bildet auch die Struktur des mythischen Denkens in der Analyse Lévi-Strauss'. Die „konstitutiven Einheiten“ oder „Mytheme“ werden als „synchronische Beziehungsbündel“ erkennbar, die sich horizontal, wie vertikal lesen lassen, die sich widersprechen und auch miteinander im Verbund stehen.¹⁹⁸ Ulrike Haß zeichnet in ihren Ausführungen zum Chor die „fragil gestaltete Einrichtung verwandtschaftlicher Beziehungen unter den Erdgeborenen nach“, in einer Gleichzeitigkeit mit der „chthonischen Verneinung menschlicher Autochthonie“, die dieser Verneinung „ihre Beständigkeit entgegensetzt.“¹⁹⁹ In der Gründung von Abstammungslinien im Namen hochstehender Einzelner, schwanken sie „zwischen einer Übernähe intimerer Art, als die sozialen Regeln es zulassen (Lévi-Strauss) oder völliger Entwertung, indem sie Vater (Laios) oder Bruder (Polineikes) töten.“²⁰⁰

Die Einrichtung familiärer Genealogien, sowie die genealogische Frage unterschiedlich bestimmter Kollektivkörper stehen im Zentrum der antiken Tragödie. Es hat sich gezeigt, wie die Begründung von Stammlinien mit der Stelle des Vaters zu versiegeln sucht, was zuvor durch pure Gewalt passiert. So zum Beispiel das Racheprinzip, welches in der aischyleischen *Orestie* als eine auf Gewalt basierende Familienstruktur früher genealogischer Ordnung auftritt. Durch die römische Rechtsfassung, durch Einführung und Verschriftlichung des Gesetzes, wird zu bannen versucht, was sich zuvor durch Gewalt ersetzte. Insofern zeigt die aischyleische *Orestie* eine Entwicklung des Rechtsverständnisses vom Prinzip familiärer Rache, von verwandtschaftlichen Beziehungen im Spannungsfeld von Leben und Tod, hin zum Prinzip der Rechtsprechung. Die Auflösung des Herkunfrätsels, das – wie zuvor beschrieben – auf der Ebene der Einzelfigur sowieso nicht restlos zu ergründen ist, wird in den griechischen Tragödien noch mit einem Mord verbunden. Die Überwindung der Eltern geschieht durch deren

¹⁹⁷ Kott, *Gott-Essen*, S. 246.

¹⁹⁸ Lévi-Strauss, *Struktur der Mythen*, S. 237.

¹⁹⁹ Haß, *Woher kommt der Chor*, S. 16.

²⁰⁰ Ebd.

Vernichtung. Nur durch den Elternmord findet das Individuum seine genealogische Position heraus und kann den Platz der Eltern einnehmen, den die genealogische Abfolge vorsieht. Römische Nachkommen hingegen müssen ihre genealogische Position nicht wie die Einzelfiguren der antiken Tragödien auf ‚tödliche‘ Art herausfinden. Sie sind benannt als Sohn oder Tochter von jemandem.

Die Fragen nach der Abfolge von Generationen, an welche auch die Frage der Königsnachfolge geknüpft ist, führen zurück auf Grundlagen Römischen Rechts respektive auf die Gliederung der frühromischen Gesellschaft und deren zentrale Figur des *pater familias*. Das Römische Recht tritt an jenem Punkt hinzu, an dem ein Mord vermieden wird, zugunsten der Feststellung von Rechten und Pflichten der Einzelnen, wobei mit Pflicht hier die Pflicht der Fürsorge (*cura*) gemeint ist.

Es sind die „Väter der Vergangenheit“²⁰¹, die *maiores*, die in der frühromischen Gesellschaft eine Instanz von höchster Autorität bilden. Ihre lebenden Nachkommen, die als *patres familiares* eine Rechtsposition innehaben und in diesen Ämtern Macht ausüben, sind an Aufgaben und Bindungen gekoppelt. Diese „Väter der Gegenwart“²⁰² sind verpflichtet, die Tradition von Sitte, Brauch, Moral, den *mos maiorum* sorgfältig zu achten und durch präzise Befolgung weiterzugeben. Ihre Stellung von Würde und Verantwortung speist sich aus der institutionell bewahrten Tradition der Ahnen. Sie sind sozusagen die „lebenden Abbilder der Referenz“²⁰³, um es mit Legendre auszudrücken, und beziehen aus dieser Position heraus ihre unangefochtene Autorität. Man muss dazu erwähnen, dass die Macht der Sitte, dessen, was nach Herkommen und Brauch in der öffentlichen Meinung als zulässig und anständig galt, in Rom von besonderer Bedeutung war und zeitweise schwerer wog als das Recht. Eine „Sittengerichtsbarkeit“ seit dem vierten vorchristlichen Jahrhundert von hochrangigen Beamten, den *censores*, repräsentiert, beschäftigte sich mit den ‚Graubereichen‘ des Rechts, den Bereichen, die dem Recht entzogen waren, insbesondere mit Bereichen des Lebens innerhalb der *familia*.²⁰⁴ Die Altphilologin Antonie Wlosok spricht von einem Nebeneinander einer auf dem Vergeltungsprinzip aufgebauten „Rechtskultur des Zornes“ und einer „Schamkultur“, die ihren Ausdruck in der enormen Wertigkeit des *mos maiorum* findet.

²⁰¹ Antonie Wlosok: *Vater und Vätervorstellungen in der römischen Kultur*. In: Hubertus Tellenbach (Hg.): *Das Vaterbild im Abendland I. Rom, frühes Christentum, Mittelalter, Neuzeit, Gegenwart*. Bd. I. Stuttgart u.a. 1978. S. 18.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Legendre, *Lortie*, S. 74.

²⁰⁴ Wlosok, *Vater und Vätervorstellungen*, S. 23.

Der *pater familias* besitzt eine uneingeschränkte lebenslängliche Vollgewalt über alle Personen, die im rechtlichen Sinne dem Familienverband angehören und seiner Autorität der *patria potestas* unterstellt sind, wobei hier keineswegs verwandtschaftliche Bande ausschlaggebend sind. Ein Seitenblick auf die Begriffsgeschichte: Der Begriff *pater* bezeichnet weitaus mehr als die biologische Vaterschaft oder Zeugungskraft, vielmehr benennt er eine Macht- oder Rechtsstellung und überdies eine Urheberschaft.²⁰⁵ Ein Teil der Senatoren des republikanischen Roms, der aus Patrizierfamilien stammte, wurde in förmlicher Anrede als *patres* bezeichnet. *Patres, conscripti* lautet asyndetisch die formale Aufzählung aller Senatoren, die auch die in späterer Zeit hinzukommenden plebejischen Senatoren einschloss (*conscripti*).²⁰⁶ Vordem trugen alle Senatoren die Bezeichnung *patres*, die im wörtlichen Sinne die Häupter adliger oder bekannter Familien (*gentes*) meinte; diese bildeten in früherer Zeit den Senat. Der römische Senat war anfangs sozusagen „eine Versammlung von Vätern.“²⁰⁷

Dem Familienvater stehen als analoge Vatererscheinung der Göttervater gegenüber, respektive die altrömischen Vatergötter. *Pater* ist in der römischen Religion ein offizieller Kultname, der den großen Göttern bei der feierlichen Anrufung zukommt. Dies belegt die Vaterakklamation in den Namen der wichtigsten, und – in der Ausübung der sie ehrenden Kulte – ältesten, römischen Gottheiten *Iuppiter* und *Marspiter*.²⁰⁸ Cicero, der, wie Antonie Wlosok beschreibt, zu einer Reihe von Autoren gehört, welche die fürsorgende Seite des väterlichen Amtes mit Vorliebe zum Bild des gütigen Vaters stilisiert, leitet den Namen des römischen Hauptgottes *Iuppiter* von *iuvans pater* – helfender Vater ab.²⁰⁹

Der Begriff *familia* – ebenfalls kein reiner Verwandtschaftsbegriff – stammt von *famulus*, was Diener bedeutet. *Familia* meint „die Gesamtheit der unter einem *dominus* stehenden Sklaven, das Gesinde, die Dienerschaft, bes. als Angehörige u. Teil der Familie, dann übr. die ganze Hausgenossenschaft (Freie u. Sklaven), die Familie, I) eig.: a) als Gesinde eines Hausherrn.“²¹⁰ Die juristische Definition der römischen *familia* lautet nach Ulpian:

Pater familias wird der genannt, der im Hause die Herrschaft (*dominium*) hat; und er wird auch zutreffend so genannt, wenn

²⁰⁵ *Der neue Georges*, Bd. 2. I-Z.

²⁰⁶ Wlosok, *Vater und Vaternvorstellungen*, S. 37.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd., S. 38.

²⁰⁹ Ebd., S. 25.

²¹⁰ *Der neue Georges*, Bd. 1. A-H.

er keinen Sohn hat, denn wir bezeichnen nicht allein seinen Personenstand, sondern auch die Rechtsstellung.

Pater autem familias appellatur, qui in domo dominium habet, recteque hoc nomine appellatur, quamvis filium non habeat: non enim solam personam eius, sed et ius demonstramus.²¹¹

Neben den Sklaven gehören die Ehefrau, alle Kinder – leibliche wie adoptierte –, die angeheirateten Schwiegertöchter nebst Enkeln und Urenkeln etc. hinzu. Die Töchter wechseln mit ihrer Heirat in die Obhut der angeheirateten neuen *familia* und unterstehen somit der Macht des neuen *pater familias*. Ihr leiblicher Vater wird mit ihrer Heirat rechtlos an ihr. Als Befehlshaber über Hausgemeinschaft und Vermögen obliegt dem *pater familias* die Verantwortung für Schutz und Unterhalt der Familie. Er haftet für Delikte, die Angehörige seines Hauses begehen, ihm kommt der gesamte Rechts- und Geschäftsverkehr seines Hauses mit der Außenwelt zu, einschließlich der Unterhandlung mit den Göttern. Er zeichnet sich zuständig für Vollzug und Pflege des Hauskultes, der das Wohl der Familie bedingt. Er ist also „König und Priester“ der Familie.²¹² Ihm obliegt das *sui iuris*, das volle Recht über die Familie. Einschließlich der Todesstrafe richtet und straft der *pater familias* selbst, da das römische Strafrecht als privatisiert gilt, und somit in seine Befugnis als Hausherr fällt. Er besitzt die Macht über Leben und Tod aller Hausangehörigen, die *vitae necisque potestas*. Allerdings ist diese Macht einer Einschränkung unterworfen, die zunächst nicht gesetzlich festgelegt ist, sondern vielmehr in den Bereich der *mores*, der Sitte bzw. der Tradition fällt. Diese Einschränkung besteht in der Notwendigkeit, im Falle der Anwendung des Tötungsrechts ein Hausgericht abzuhalten. Ein solches Gericht setzt ein geregeltes Verfahren mit Beweisaufnahme, der Möglichkeit der Verteidigung und Urteilsfindung voraus. Ein Rat aus Nachbarn und Verwandten, ein *consilium* wird hinzugezogen, an dessen Spruch der Hausvater gebunden ist.²¹³

Die Pflichten des *pater familias* finden sich nicht als Aufgaben und Schutzpflichten desselben in den Quellen der römischen Gesetzestexte, sie werden bestimmt und festgelegt von dem *mos maiorum*, der fortgesetzten, einer Instanz ebenbürtigen Tradition, also Sitte

²¹¹ *Corpus iuris civilis: Institutiones. Digesta*. Hg. von Paul Krüger, begr. von Theodor Mommsen. Berlin 1954. Bd.1, Buch 50 Titel 16, Lex 195, Paragraph 2. (Dt. Übersetzung zitiert nach Wlosok, *Vater und Vatervorstellungen*, S. 21).

²¹² Wlosok, *Vater und Vatervorstellungen*, S. 21.

²¹³ Ebd., S. 24.

der „Väter der Vergangenheit“²¹⁴. Ein Hauptziel in der Erziehung der Söhne war es, sie in Kenntnis zu setzen über die Taten und Sitten der Vorfahren, die nachzuahmen als oberstes Gebot galt. Als *maiores* waren die Vorfahren Vorbild und Maßstab des Handelns und Verhaltens. In staatlicher Hinsicht waren sie präsent durch das „wache Geschichtsgedächtnis“, in der Familie wachten die Abbilder der Vorfahren ganz konkret durch die mit Rang und Leistung unertitelten Ahnenbilder im Atrium des Hauses.²¹⁵

Nach römischer Überlieferung wird die Gründung Roms, datiert etwa auf die Mitte des achten vorchristlichen Jahrhunderts, in den „großen Zusammenhang der mythischen griechischen Vorzeit eingegliedert.“²¹⁶ Dementsprechend gilt die Geschichte vom sagenhaften Helden Aeneas, der dem Mythos zufolge, mit seinem greisen Vater auf den Schultern aus dem brennenden Troja floh, als Gründungsmythos der Stadt. Für die klassische römische Vatergestalt spielt der so konstruierte „Urvater der Römer“²¹⁷ eine maßgebliche Rolle. Mit Bezug auf das Homerische Epos stellt sich die maßgebliche Szene wie folgt dar: „Als die Stadt gefallen ist, und Aineias im Straßenkampf »noch viele Feinde getötet hat«, flieht er zuletzt, an der Rettung Trojas verzweifelnd, den Vater auf den Schultern, den Sohn an der Hand.“²¹⁸ Aeneas erscheint also nicht nur als Sohn, sondern auch als Vater mit den dazugehörigen Pflichten. In der *Aeneis* des Vergil tritt in Gestalt des Aeneas ein Held auf, der sich nicht durch wütendes Draufgängertum auszeichnet, sondern durch das Ideal des maßvollen Pflichtbewusstseins (*pietas*), orientiert und gebunden an die Autorität seines Vaters Anchises und darüber hinaus an die schicksalhafte Weisung der Götter. Dargestellt wird hier eine innige, von gegenseitiger Liebe und Achtung bestimmte idealisierte Vater-Sohn-Beziehung.²¹⁹ Im zweiten und dritten Buch der *Aeneis* des Vergil wird aus der Perspektive des Aeneas in der ersten Person berichtet. In epischem Grauen beschreibt er im zweiten Buch die Nacht der Zerstörung Trojas. Sein alter Vater Anchises weigert sich, die Strapazen der Flucht auf sich zu nehmen und verlangt, zurückgelassen zu werden. Es bedarf erst einer göttlichen Weisung, ihn zu überzeugen, mit seinem Sohn und dessen Gefolge die Flucht aus dem brennenden Troja anzutreten – Aeneas schultert seinen alten Vater. Eine Szene, die zur Gründungsszene etabliert und nicht nur in der

²¹⁴ Wlosok, *Vater und Vätervorstellungen*, S. 18.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Jochen Bleicken: *Geschichte der römischen Republik*. München 2004. [Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Bd. 2]. S. 11.

²¹⁷ Ebd., S. 11.

²¹⁸ Emil Wörner: Art. ‚Aineias‘. In: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hg. von Wilhelm Heinrich Roscher. Bd. 1. Leipzig 1884. Sp. 157-191, S. 159.

²¹⁹ Wlosok, *Vater und Vätervorstellungen*, S. 43.

Barockmalerei mannigfach thematisiert wurde. (Agostino, Barocci, Spada, van Loo, Preti u.a.). Bei Vergil spricht Aeneas zu seinem Vater, während er ihn schultert:

[...] diese Anstrengung wird mir keine Last sein. Was auch immer kommt, vereint trifft gleiche Gefahr uns, gleiche Rettung wird beiden zuteil.

[...] ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit; quo res cumque cadent, unum et commune periculum, una salus ambobus erit. (2, 708-710).²²⁰

Die gebräuchliche Terminologie bleibt durchgehend – einschließlich der Begegnung zwischen Vater und Sohn in der Unterwelt im sechsten Buch der *Aeneis* – von exemplarischer Form. Die Haltung des Sohnes ist mit *pietas* verbunden, die des Vaters mit *cura*.²²¹

Gekommen bist du endlich, deine Liebe, erwartet vom Vater, bezwang den harten Weg; [...] Hab ich doch im Herzen geglaubt und gewusst, so werde es kommen, ich zähle die Tage ab, und mein Sorgen hat mich nicht betrogen.

Venisti tandem, tuaque exspecta parenti vicit iter durum pietas?
[...] sic equidem ducebam animo rebarque futurumtempora dinumerans, nec me mea cura fefellit. (6, 687-691.)

Solange der Vater lebte, blieben die römischen Söhne privatrechtlich unselbstständig, waren weder rechts- noch vermögensfähig, obgleich sie hohe Staatsämter bekleiden konnten. Zu Lebzeiten des Vaters waren sie Unmündige, unabhängig welchen Alters sie waren. Sie blieben Unterworfenen, durften allerdings, ebenso die Sklaven, Besitz (*peculium* – ursprünglich Vieh) zur Verwaltung erhalten, der jedoch Eigentum des Vaters blieb. Nur einem Sohn in hohem staatlichen Amt gegenüber konnte die *patria potestas* in der

²²⁰ Publius Vergilius Maro: *Aeneis. Lateinisch / Deutsch*. Hg. u. übersetzt von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart 2008. 2. Buch, Vers 708-710. Die folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe und werden nur mit Versangaben im Fließtext belegt.

²²¹ Wlosok, *Vater und Vaternovstellungen*, S. 44.

Öffentlichkeit außer Kraft treten, wenn der Vater dem Sohn als Repräsentant der staatlichen Hoheit Folge leisten musste. Sklaven und Gesinde gegenüber war der häusliche Herrscher der *dominus*. Die hausherrliche Gewalt ließ sich somit in väterliche Gewalt (*patria potestas* im engeren Sinn) und in Herrschergewalt (*dominica potestas*) aufteilen. Beide Formen werden im Begriff des *pater familias* vereint, wobei es inhaltlich keine wesentliche Differenz gab.²²²

Die maßgebliche Eigenschaft des römischen *pater familias* war seine magistratische Stellung als Oberhaupt der *familia*. Die grundlegende Voraussetzung hierfür war das Zurücktreten des biologischen Aspektes der Vaterschaft zugunsten der Ausübung eines Amtes. Als Statthalter der symbolischen Ordnung war der *pater familias* ein mit einer Vollmacht ausgestatteter Amtsträger. Das ordnende und erhaltende Prinzip dominierte das zeugende. Seine Macht musste er vor den Augen der Vorväter, der absoluten Instanz der vorangegangenen Generation, der „heiligen Instanz des *mos maiorum*“²²³ verantworten. Die Fürsorgepflicht des *pater familias* war gleichbedeutend mit der Pflicht zu Treue und Gehorsam der Zugehörigen. Einem nicht fürsorgenden *pater familias* drohten gesellschaftliche, später kaiserliche Sanktionen. Es ist sozusagen ein vertikales, doppeltes Band aus Fürsorge einerseits sowie Treue und Respekt andererseits, das die pyramidenartige Struktur der *familiae* zusammenhält.

Der Teil der römischen Bevölkerung, der nicht in einer *familia* organisiert war, schloss sich als *clientela* einer *familia* an. Die gesamte frühromische Gesellschaft teilte sich in *familiae*, deren Oberhäupter, die *patres*, später den Senat bildeten. Stellt man sich eine *familia* als eine Pyramide mit dem *pater* an der Spitze vor, entsteht ein Geflecht von pyramidenförmigen Reihen, in das sich die Gesellschaft gliedert. Statt zentraler Strukturen gab es eine Fülle mächtiger Pyramiden.

Der Einzelne wird in der frühromischen Gesellschaft nur als Teil der *familia*, welcher er zugehörig ist, wahrgenommen, also nur in Bezug auf den jeweiligen *pater familias*, der seiner *familia* vorsteht. Die Identität des Einzelnen gründet sich auf diese Zugehörigkeit zu seiner *familia*, die durch den *pater familias* repräsentiert wird, der wiederum an die Instanz des Tradierten, der Vorangegangenen, des *mos maiorum* gebunden ist. Insofern definieren sich die Mitglieder der *familia* zwar über den *pater familias*, jedoch ist er keine alleinstehende Instanz. Als Garant oder Statthalter der symbolischen Ordnung hat er

²²² Wlosok, *Vater und Vaternovstellungen*, S. 50.

²²³ Ebd., S. 27.

institutionellen Gründungswert für die Mitglieder seiner *familia* und besetzt selbst seinen Platz in Bezug zur „gründenden Referenz“²²⁴, wie Legendre formulieren würde.

2. “Now, gods, stand up for bastards!” – Edmund: rechtlos geliebt

Die Konstruiertheit einer Vaterschaft, die nicht gekoppelt ist an eine biologische Verbindung, sondern weit darüber hinausweisend auf ein Amt zuläuft, welches ausgeführt zu werden verlangt und welches den Einzelnen in Bezug zu einer Instanz setzt, so wie es der römische *pater familias* durch seine magistratische Stellung als Oberhaupt der *familia* für die weitgefasste Mitgliederschaft der *familia* erfüllt, eine solche Konstruiertheit der Vaterschaft verweist auf eine unübersehbare Analogie zur Beschaffenheit der Königschaft. Ernst H. Kantorowicz zerlegt in seinem epochalen Buch *Die zwei Körper des Königs* den mittelalterlichen Herrscher in einen natürlichen, fleischlichen, also sterblichen Leib einerseits (*body natural*) und in einen die staatliche Ordnung repräsentierenden unsterblichen Körper andererseits (*body politics*), der durch die tradierte Weitergabe der Insignien des Staates wie Krone und Zepter dauerhaft besteht und in dem Satz „le roi est mort, vive le roi“ in Erscheinung tritt.²²⁵ Diese analogen Strukturen von Vaterschaft und Königschaft werden mit dem Machtverzicht König Lear's deutlich sichtbar, der insofern mit einem Verzicht der Vaterschaft einherzugehen scheint, als dass Lear im selben Moment, da er die Macht abgeben wird, auch seine Tochter Cordelia verstoßen und somit die Vaterschaft aufgeben wird.

Zudem wird das nach römisch-idealisierte Auffassung doppelte Band von ehrender Liebe (*pietas*) und Fürsorge (*cura*), das sich insbesondere durch seinen maßvollen Umgang mit gegenseitigen Rechten und Pflichten auszeichnet, durch Lear's vollkommene Maßlosigkeit torpediert; eine Maßlosigkeit, die sich schon in der allerersten Szene mit Einforderung von Liebesbezeugungen seiner Töchter bemerkbar macht. Noch ein weiterer Aspekt des Stücks gerät schon in dieser ersten Szene ins Zentrum des Geschehens: die Frage nach den Bedingungen von Erbberechtigungen. Denn die Eingliederung des Sohnes oder der Tochter in die symbolische Ordnung geschieht unabhängig davon, ob er oder sie geliebt werden. Sie beinhaltet schlicht das Recht, zu erben. Die Parallelhandlung um

²²⁴ Legendre, *Lortie*, S. 35 f.

²²⁵ Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990. S. 31.

Gloucesters rechtmäßigen Sohn Edgar und dessen intriganten, nicht erbberechtigten Bruder Edmund verweisen darauf.

Gegen Ende der Renaissance eröffnet *King Lear* einen nahezu prophetisch frühen Ausblick auf eine Zeit, in der das feste Gefüge einer Ordnung, die als „gottgegeben in der kosmischen Dimension verankert“ galt, ins Wanken gerät und die Menschen „mit einem ersten entsetzten Blick in den entleerten Himmel“ aus eben dieser festgefühten göttlichen Anordnung herausstürzen lässt.²²⁶ Im gleichen Zuge beginnt mit der Unsicherheit über das Verschwimmen von Himmel und Erde, über das Verschwinden des göttlichen Gefüges auch die königliche und genealogische Ordnung zu beben. Dem Verschwinden dieser göttlichen Ordnung folgen in *König Lear* die Destruktion des Königs und der Zerfall des Vaters. Die vaterlosen Kinder verfallen in Chaos, Verwüstung und Mord. Die vertikale Struktur von Gott, König und Vater ist zerbrochen. Die Gesellschaftsordnung zerbröckelt, das Königtum und die Familie zerfallen. „Es gibt keinen König und keine Untertanen mehr. Keine Väter und Kinder, keine Gatten und Gattinnen. Es gibt nur noch große Renaissancebestien, die sich gegenseitig zerfleischen »wie die Ungeheuer der Tiefen.«“²²⁷

Die weit verbreitete Lesart des Dramas als große Tragödie über das Altern führt nicht in das Geflecht der Handlung hinein. Schon allein deshalb erscheint diese Lesart als wenig hilfreich, da das Verständnis von Alter zu jener Zeit ein anderes war, als es uns heute geläufig ist. Ausgehend vom Mittelalter und den Umbrüchen der Frühen Neuzeit sollten die Begriffe Alter und Jugend nicht als zwei Altersklassen im heutigen Sinne verstanden werden, vielmehr bezeichneten sie, geschult an den römischen Tugenden (*virtutes*), zwei Wertesysteme und ihre gesellschaftlichen Auswirkungen, die sich um die „Kardinalwerte“ Ordnung und Weisheit auf der einen Seite und um die Werte Tatkraft und Wagemut auf der anderen Seite gruppieren.²²⁸ *King Lear* verlangt als Drama viel eher „vom Barock aus gelesen zu werden“.²²⁹

Gleich zu Beginn, noch ehe Lear und seine Töchter die Szenerie betreten, treffen wir auf den Grafen Gloucester und seinen unehelichen ‚Bastard‘-Sohn Edmund, den er dem Grafen Kent mit Betonung der lustvollen Erzeugung Edmunds vorstellt:

²²⁶ Judith Hildebrandt [verh. Schäfer]: *Wenn Väter in Fetzen gehen. Roberto Ciulli inszeniert King Lear am Theater an der Ruhr*. In: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet. 2007 Fluchtpunkte*. Hg. im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum von Ulrike Haß und Nikolaus Müller-Schöll. S. 45-48. S. 45.

²²⁷ Jan Kott: *Shakespeare heute*. München 1980. S. 155.

²²⁸ Georges Duby: *Ritter, Frau und Priester. Die Ehe im feudalen Frankreich*. Paris 1981. S. 48.

²²⁹ Hildebrandt, *Wenn Väter in Fetzen gehen*, S. 45.

GLOUCESTER: Aber ich habe auch einen Sohn, Sir, nach Recht und Gesetz, ein Jährchen älter zwar als dieser, mir aber deswegen unterm Strich nicht lieber: obwohl der Spitzbube hier ein bisschen vorwitzig zur Welt kam, bevor er gerufen wurde, war seine Mutter doch sehr schön; wir hatten viel Spaß beim Anfertigen, und der Hurensohn muß halt anerkannt sein.

GLOUCESTER: But I have a son, Sir, by order of law, some year elder than this, who yet is no dearer in my account: though this knave came something saucily to the world before he was sent for, yet was his mother fair; there was good sport at his making, and the whoreson must be acknowledged. (I,1,20-23).²³⁰

Zwar erklärt Gloucester die anfängliche Scham, sich öffentlich zu dem unehelichen Sohn zu bekennen für überwunden („ich bin so oft glühend rot geworden, den anzuerkennen, daß ich jetzt gestählt dazu bin / I have so often blush'd to acknowledge him, that now I am braz'd to't.“ I,1,9-11), er spricht ihm sogar seine gleichberechtigte Vaterliebe aus, doch davon kann der Sohn sich, lapidar gesagt, nichts kaufen. Die Hinweise auf seine lustvolle Entstehung weisen ihn als Naturprodukt aus, als ein ‚Kind der Liebe‘ und nicht der Politik. Doch es bleibt dabei: Mag der Vater ihm auch noch so sehr die Zuneigung aussprechen, mag er gar davon sprechen, ihn als seinen Sohn anerkannt zu haben, sich also zu seiner Vaterschaft bekannt zu haben – erbberechtigt ist Edmund als unrechtmäßiger, außerehelicher Sohn dennoch nicht. Das Recht zu erben, das an die Eingliederung des Sohnes oder der Tochter in die symbolische Ordnung gebunden ist, erfolgt unabhängig davon, ob Sohn oder Tochter geliebt werden oder nicht. Es findet nicht auf einer Ebene

²³⁰ William Shakespeare: *King Lear*. *Zweisprachige Ausgabe*. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München 2002. Die folgenden Zitate beziehen sich, sofern nicht anders gekennzeichnet, auf diese Ausgabe und werden nur mit Versangaben im Fließtext belegt.

von Empathien oder Emotionen ab, sondern auf einer Ebene von Gesetz und Recht; einem Recht, über das Edmund nicht verfügt.

Die zitierte Passage Gloucesters bereitet nicht nur thematisch den darauf folgenden Monolog Edmunds vor, in welchem er den Umstand seiner Entstehung als Naturprodukt aufgreift, sondern ebenso seine unvorteilhafte Position hinsichtlich des Erbes. Überdies offenbart sich hier das Problem der Anerkennung: Gloucester erkennt Edmund als seinen Sohn an, warum ist damit nicht alles gut?

Unmittelbar nach der prominenten Erbsage und Abdankung Lears eröffnet Edmund die zweite Szene. Allein auf dem väterlichen Schloss, in den Händen einen intriganten Brief, in welchem er den erbberechtigten Bruder diskreditieren und sich dadurch an dessen Stelle setzen will, reflektiert er seinen rechtlichen Status in einem Monolog, den ich mir in Gänze zu zitieren erlaube, seiner Prägnanz für die weiteren Ausführungen über Erbe und Blut wegen:

EDMUND: Du bist mein Gott, Natur; deinem Gesetz
 Nur folg ich nach. Warum sollt ich der Pest
 Der Sittenkonvention mich beugen, dulden,
 Daß mich Erbrechtshaarspalterei enterbt,
 Nur weil ich zwölf bis vierzehn Mondenscheine
 Dem Bruder nachhink? Wieso Bastard? wie –
 unehrlich?
 Wo doch gleich gut gebaut mein Körper ist,
 Mein Geist gleich weit, gleich ähnlich mein
 Gesicht ist
 Wie Madam Ehrbars Sprössling?
 Was brandmarkt man
 Uns unehrlich? unehlich? Unehunehrlich
 un-, un-, un-?
 Die wir, lustprall von der Natur gestohlen,
 Mehr Zutat kriegen, heißern Feuergeist,
 Als im vermiefen, faden, drögen Bett
 Vermanscht wird zum Herstelln von Heern von
 Stieseln,

So zwischen Schlaf und Dösen? Nun denn,
 Ehlicher Edgar, also ich brauch dein Land:
 Die Vaterliebe hat der Bankert Edmund
 Ganz wie der Eheliche. Klingt hübsch, das:
 ›ehelich‹!
 Tja, Ehelicher, wenn der Brief hier wirkt
 Und mein Erfindungsgeist blüht, wird Edmund
 der ›Un-‹
 Dem Ehelichen über -: ich wachs, ich blüh;
 Jetzt, Götter, ran für Bankerts!

EDMUND: Thou, Nature, art my goddess; to thy law
 My services are bound. Wherefore should I
 Stand in the plague of custom, and permit
 The curiosity of nations to deprive me,
 For that I am some twelve or fourteen
 moonshines
 Lag of a brother? Why bastard? Wherefore base?
 When my dimensions are as well compact,
 My mind as generous, and my shape as true,
 As honest madam's issue? Why brand they us
 With base? with baseness? bastardy? base, base?

Who in the lusty stealth of nature take
 More composition and fierce quality
 Than doth, within a dull, stale, tired bed,
 Go to th'creating a whole tribe of fops,

Got 'tween asleep and wake? Well then,
 Legitimate Edgar, I must have your land:
 Our father's love is to the bastard Edmund
 As to th'legitimate, if this letter speed,
 And my invention thrive, Edmund the base

Shall top th'legitimate -: I grow, I prosper;

Now, gods, stand up for bastards! (I,2,1-22)

Die ungeformte gewaltige Natur wird von dem gesetzlos geborenen Edmund als höchste Instanz angerufen. Er unterstellt sich ihr als ihr Produkt, Produkt eines Naturgeschehens, für das keiner Verantwortung übernommen hat. Ein Sohn, dem kein Platz in der gesetzlichen Ordnung eingeräumt wurde und der dennoch begehrt, Nutznießer dieser Ordnung und somit erbberechtigt zu sein.

Edmund ist ein moderner Charakter insofern er sich keiner der göttlichen natürlichen Gegebenheiten verpflichtet oder verbunden fühlt. Er entzieht sich damit jeglicher Ordnung, was einem Renaissance-Menschen schon per se unvorstellbar sein muss. „Sich keiner Ordnung unterwerfend, ist er sich selbst das einzig Maß.“²³¹ Peter von Matt übersetzt in seinem Buch über *Verkommene Söhne, mißratene Töchter* Edmunds Passage folgendermaßen: „Als Illegitimer bin ich das Opfer – und jetzt kommt’s – der Erfindung von Legitimität, der Einrichtung von Legitimität, ihrer sozialen Herstellung, die irgendeiner einmal vorgenommen hat.“²³² Somit unterstreicht er, wie sehr es sich bei der „Erfindung“ der symbolischen Ordnung um etwas ‚Gefertigtes‘ handelt und nicht um einen Naturzustand. Über Edmund heißt es dann weiter: „Hier wird erstmals in der Geschichte der Literatur der verkommene Sohn identisch mit dem radikalen Aufklärer.“²³³

Sabine Schülting geht in ihrem Essay *Good Girls – Bad Girls? King Lear und seine Töchter*, der in der verwendeten zweisprachigen Ausgabe als Nachwort erschienen ist, der Erbfrage zunächst auf der Ebene zeitgenössischer juristischer Gegebenheiten nach. Ausschlaggebend hierfür erscheint ihr die historische Entwicklung: Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde in England das bis dahin gebräuchliche Gewohnheitsrecht, das für alle Nachkommen ein gleichteiliges Erbe sowie die gemeinsame Nutzung des Landes vorsah, durch die Einführung des absolutistisch konstruierten *parens patriae* als neuer Herrschaftsform abgelöst.²³⁴ Bis mit dem *Act of Will* von 1540 der Erblasser als souveräner Eigentümer der Erbmasse anerkannt wurde, wurde Land nicht als Besitz gesehen, sondern fiel in den Bereich des Nutzrechts einer Familie und ging von einer Generation auf die nächste über. „Die Trennung des Individuums vom Land“, so Schülting, „war undenkbar“,

²³¹ Hildebrandt, *Wenn Väter in Fetzen gehen*, S. 46.

²³² Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München 1997. S. 149.

²³³ Ebd., S. 148.

²³⁴ Sabine Schülting: *Good Girls – Bad Girls? King Lear und seine Töchter*. In: William Shakespeare: *King Lear. Zweisprachige Ausgabe*. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München 2002. S. 354-375. S. 366.

was in *King Lear* deutlich wird durch die Territorialbezeichnung der Personen (Albany, Cornwall, Burgundy, France, Kent, Gloucester). Da der Vater nicht souveräner Eigentümer der Erbmasse war, konnte er auch nicht frei darüber verfügen und folglich seine Kinder auch nicht enterben.²³⁵ Mit dem Begriff der *parens patriae* prägte James I. ein Herrschaftsmodell, das die nationale Ordnung nach dem Modell der Familie zu etablieren suchte und mit dem absolutistischen Herrscher einen Souverän stellte, der mit dem autoritären Vater als Familienoberhaupt korrespondierte. Dieser neuen Form „patriarchaler Herrschaft“ ist eigen, dass sie an „ökonomischen Besitz“ und „uneingeschränkte Verfügungsgewalt“ gebunden war.²³⁶

Das Auslaufen der Praktiken des Gewohnheitsrechts verstärkte zugleich das Prinzip der Primogenitur, die aus römischem Erbrecht resultierende Erbberechtigung des Erstgeborenen. Mit Lears Reichsteilung zu Beginn des Dramas, bei der er in uneingeschränkter Verfügungsgewalt die Trennung von Individuum und Land vollzieht, sieht Schülting auch den Kern für Edmunds Rechtlosigkeit gegeben. Das Erbdrama um den Earl von Gloucester und seine Söhne Edmund und Edgar, das als Parallelhandlung zum Hauptstrang des Dramas um Lear beginnt und sich über die Frage der Vaterschaft respektive Königschaft fortsetzen wird, dieses Erbdrama also ergibt sich, so Schülting, aus dem Umstand, dass auch Gloucester – nachdem Lear die alten Traditionen unbeachtet lässt – als Erblasser über die Erbmasse verfügen kann, die nach altem Gewohnheitsrecht allen anerkannten Nachkommen zugestanden hätte.²³⁷ „Die Pest der Sittenkonvention / the plague of custom“ (I,2,3), so prangert Edmund die Faktoren des Erbrens in seinem Monolog an, denen ausgeliefert zu werden er mit seinem intriganten Brief vorbeugen will, damit er nicht von „Erbrechtshaarspalterei / curiosity of nations“ „enterbt / deprive“ (I,2,4) werde. Hinzu kommen die für Edmund ganz offensichtlich verhängnisvollen Gegebenheiten der Primogenitur, die ihn als Zweitgeborenen sowieso vom Erbe ausschließen, dessen ist er sich bewusst: „Erbrechtshaarspalterei / curiosity of nations“ (I,2,4) hat er zu erwarten, da er „zwölf bis vierzehn Mondenscheine / twelve or fourteen moonshines“ (I,2,5) jünger ist als der Bruder.

Um das Recht der Primogenitur wissend, handelt er in Vorsorge um das, was er als sein ‚gutes Recht‘ erachtet. Doch es bleibt die Frage, wie er als Sohn anerkannt sein kann – so wie es von Gloucester schon im allerersten Moment des Dramas behauptet wird („ich bin so oft glühend rot geworden, den anzuerkennen, daß ich jetzt gestählt dazu bin / I have so

²³⁵ Schülting, *Good Girls*, S. 365.

²³⁶ Ebd., S. 366.

²³⁷ Ebd.

often blush'd to acknowledge him, that now I am braz'd to't.“ I,1,9-11) – sich aber in der Erbfolge unberücksichtigt wähen muss? Anders gefragt, was für eine Art Anerkennung ist es, die Edmund hier zu Teil wird? Eine Eingliederung in die symbolische Ordnung scheint diese Anerkennung nicht zu sein.

Die Eingliederung des Sohnes oder der Tochter in die symbolische Ordnung ist, wie bereits gesagt, unabhängig davon, ob dieser Sohn oder diese Tochter geliebt werden. Es ist das Recht der Nachkommenden, zu erben, vorausgesetzt sie sind Teil der gesetzlichen Ordnung. Anders gesagt, das Recht zu erben ist nach römischer Lesart, nach dem Bruch mit den alten Traditionen des Gewohnheitsrechts, die der oben genannte *Act of Will* mit sich brachte, nicht genetisch gegeben, sondern es muss eine Aussage hinzu treten. Es ist grundsätzlich eine sprachliche Angelegenheit. In Bezug auf die Gloucester-Handlung heißt das: Obgleich Edmund auch auf der leiblichen Ebene gleichberechtigt geliebt wird, bedeutet die Ebene des Rechts für ihn, dass er – im Gegensatz zu seinem rechtmäßigen Bruder Edgar – nicht erbberechtigt ist. Es gibt also eine Ebene von leiblicher Vaterschaft, die Ebene der herzlichen Zuneigung, auf deren Grund Gloucester seine beiden Söhne gleichermaßen liebt. Auf dieser Ebene beruht die Anerkennung, die er schon zu Beginn der ersten Szene dem Grafen Kent so betont zu Gehör bringt. Zu dieser Ebene der Leiblichkeit tritt die zweite Ebene der Vaterschaft hinzu, und das ist die Ebene des Rechts, eine Ebene, die sich durch die sprachliche Ordnung, also letztlich durch das Gesetz manifestiert. Der Vater ergibt sich demnach aus zwei Komponenten: aus dem Amt des Vaters (die rechtliche Position) und aus der leiblichen Vaterschaft (die genetische Position).

In seinen Ausführungen über die Ehe in den feudalen Gesellschaften beschreibt George Duby uneheliche Kinder als fest integrierten Bestandteil der adligen gesellschaftlichen Strukturen:

Sie waren so normal, daß Bastarde, vor allem männlichen Geschlechts, weder verheimlicht noch ausgestoßen wurden. Nicht weniger edel als die anderen Kinder der Familie, kamen ihnen kraft ihres Blutes gewisse Privilegien zu. So hatten sie »durch das Recht der Blutsverwandtschaft« einen Anspruch auf das *contubernium*, auf Kost und Logis unter dem Dach ihres Vaters.²³⁸

²³⁸ Duby, *Ritter, Frau und Priester*, S. 305.

Bastarde waren demzufolge einzig und allein eine Angelegenheit des Blutes. Sie waren öffentlich präsent und vom selben ‚edlen Blut‘ wie die anderen, was ihnen bestimmte Privilegien eröffnete, sie aber nicht erberechtigt machte. Sie wurden keineswegs verborgen, sondern in die Schar der Nachkommenschaft integriert, mit denen sie unter einem Dach zusammen lebten, bis sie sich für Kreuzzug, Pilgerreise oder den Eintritt in ein Kloster entschieden; viel mehr Möglichkeiten waren den Erblosen nicht gegeben. Duby beruft sich auf den Kleriker Lambert von Ardres, demzufolge Arnold II., Sohn Arnolds, des Gründers des Hauses Ardres, „während einer Abenteuerfahrt nach England, drei Söhne zeugte und dann einen weiteren von einer »edlen« Frau.“²³⁹ Arnold II. habe „»seine Söhne, sowohl die im Beischlaf des Vergnügens empfangenen als auch die von seiner edlen Gattin Gertrud erzeugten, zu Rittern gemacht«“, so Lambert.²⁴⁰ Ein Zitat, das die Selbstverständlichkeit der Bastard-Kinder unterstreicht und wörtlich an Gloucesters Worte zu Beginn der ersten Szene erinnert.

In Anbetracht der Fragen nach Anerkennung und Recht der Bastard-Kinder, lohnt es einen Seitenblick auf die Entwicklung der Ehe zu werfen und somit – untrennbar mit der institutionalisierten Ehe verbunden – auf die gewaltigen und skandalösen Umbrüche des 12. Jahrhunderts, welche die Allianzsysteme der Souveränitätsgesellschaften etablierten.

In der Vorstellung einer Welt, die dem Kampf zwischen Geist und Materie eine permanente Bühne bot und in der alles Fleischliche dem Reich des Bösen zuzuschlagen war, galt auch die Ehe als unheilig und schlecht. In langer Tradition geht diese Auffassung zurück auf eine Moral, die vor den Umbrüchen des 12. Jahrhunderts in einer frühen Phase der Feudalisierung in enger Übereinstimmung von Krieger und Priestern in Misstrauen und Verachtung der „gefährlichen und schwächlichen Frau“ wurzelt, so Duby.²⁴¹ Im frühen 9. Jahrhundert erarbeiteten Regenten der fränkischen Kirche um Kaiser Ludwig den Frommen zusammen ein Memorandum, welches der Bischof Jonas von Orléans später zu einem Handbuch über die Ehe ausarbeitete (*Über den Unterricht der Laien*), das den Fürsten dazu dienen sollte, ihre Fehler zu erkennen und mit gutem Beispiel voranzugehen.²⁴² In jenem Handbuch findet sich eine stufenförmige Einteilung des Ehestandes: Auf der untersten Stufe ist die Ehe ein „Mittel zur Disziplinierung der elementarsten Triebe“ der „sündigen Menschennatur“, auf zweiter Stufe dient sie dem „Zweck der Fortpflanzung“. Die dritte Stufe wäre die sexlose Ehe, die Ehe als Form einer

²³⁹ Duby, *Ritter, Frau und Priester*, S. 304.

²⁴⁰ Ebd., S. 306.

²⁴¹ Ebd., S. 56.

²⁴² Ebd., S. 38.

geschwisterlichen Gemeinschaft, die vollkommene und unerreichbare Form.²⁴³ In der Hierarchie der geistlichen Vollkommenheit steht die Ehe ganz unten, fast auf einer Stufe mit der Unzucht. Im Jahre 909 beschloss das *Konzil von Trosly* als Reaktion auf das immer energischer geforderte Inzestverbot, eine genaue Nachforschung über die Abstammung der Ehekandidaten zur Vermeidung von Inzest. Die Verschriftlichung des genealogischen Gedächtnisses, die Auflistung des Verwandtschaftsgrades und die Bekräftigung der Aussagen durch einen Eid hielten Einzug in die Ordnung der Welt.²⁴⁴ Vor diesem Hintergrund wird es evident, dass es sich bei der Entwicklung einer genealogischen Ordnung letztlich um einen Zugriff der Kirche handelt, die in ihrem Bemühen, Ordnung im Reich des Fleischlichen, im Reich der Körper zu schaffen, eine Ordnung etabliert, die sich als brüchig erweisen wird. Mit dem Aufkommen einer solchen Ordnung, so Duby, beginnt die Entwicklung eines Übergangs von einer Familienstruktur zu einer anderen. Noch am Ende des 9. Jahrhunderts wurde Verwandtschaft horizontal gedacht, als ein sozialer Verband, der auf der Ebene von nur zwei oder drei Generationen alle Verwandten und Verschwägerten, Männer wie Frauen einschloss. Allmählich wurde dieser Verband durch eine neue Struktur abgelöst, die vertikal, maßgeblich von der *agnatio* her bestimmt war.²⁴⁵ Diese neue Form des Verwandtschaftsverbandes wurde allein an der männlichen Abstammungslinie entlang gedacht und erfasste immer mehr Verstorbene, immer mehr Generationen bis zu einem heldenhaften Stammvater des Geschlechts, der für die nachfolgenden Generationen in eine immer tiefere Vergangenheit rückte. Während der ersten Phase der Feudalisierung im 10. Jahrhundert übernahmen die Inhaber der sich damals herausbildenden mächtigen Fürstentümer dieses System, und durch Nachahmung verbreitete es sich schnell. Als sich mit der Grundherrschaft um das Jahr 1000 „ein neues System der Ausbeutung“ etablierte, erstreckte sich das *agnatische* System über den gesamten Adel, der hierdurch strikt vom Volk getrennt war.²⁴⁶ Für das Volk, die niederen Stände, galt dieses System nicht. In seinem Buch über *Die drei Ordnungen*, in dem Duby an Hand der Heraufkunft der drei Ordnungen als Gesellschaftsmodell des Feudalismus zu Beginn des 11. Jahrhunderts die Geschichte einer Idee der trifunktionalen Gesellschaft untersucht, widmet er ein Kapitel den Ausführungen des Bischofs Adalbero von Laon, der die „Trennungslinie in den tiefsten Tiefen der biologischen Struktur“ verankert sieht.²⁴⁷ Die beiden Stellungen von Adeligen auf der einen und Knechten auf der anderen Seite

²⁴³ Ebd., S. 39.

²⁴⁴ Duby, *Ritter, Frau und Priester*, S. 62.

²⁴⁵ Ebd., S. 107.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Georges Duby: *Die drei Ordnungen. Das Weltbild des Feudalismus*. Frankfurt am Main 1986. S. 83.

betrachtet er als genetische Kategorien. Die Stellungen werden durch das Blut bestimmt, man wird in sie hinein geboren. Der „Adel stammt in seiner Gesamtheit vom »Blut der Könige« ab“, ihr Blut verleiht ihnen „ihre Schönheit, ihre Feurigkeit“ und privilegiert sie zu Akteuren des Krieges, zu Rittern.²⁴⁸ Aus dem Blut generiert sich auch ihre Tapferkeit, *virtus*, hier ein somatischer Begriff, der so etwas wie eine kraftspendende Energie meint, deren Träger ihr Blut ist.²⁴⁹

Das Ideal der Trifunktionalität sieht Adalbero von Laon im Wirken jedes einzelnen Standes je nach seiner Funktion, der seine Aufgabe für die Gesamtheit aller Stände ausübt:

„Dreifach ist das Haus Gottes, das man eines wähnt. Die einen beten, die anderen kämpfen und noch andere arbeiten. Diese drei gehören zusammen und ertragen es nicht, entzweit zu sein. Denn auf der Funktion des einen beruhen die Werke der beiden anderen; ein jeder hilft allen.“²⁵⁰

An der Wertigkeit, die dem Blut in den Allianzsystemen eingeräumt wurde, bemisst sich auch die Politik der Eheschließung, von der die unteren Stände, die Knechte, weitestgehend ausgenommen waren. Sie sind gekennzeichnet mit den Zuweisungen „*Labor*“, „*dolor*“, „*sudor*“ – im ‚Schweiße‘ ihres Angesichts müssen sie unter ‚Schmerzen‘ die ‚Arbeit‘ verrichten, von der die anderen zehren (Nahrungsproduktion). Sie teilen die Attribute des ‚Viehischen‘. Im vorletzten Kapitel der *Drei Ordnungen* über die *Kunst der Liebe*, diskutiert Duby den gleichnamigen Traktat des Klerikers Andreas Capellanus:

Der Landmann ist also nicht der einzige Ausgeschlossene, alle Mittellosen mit Schwielen an den Händen sind zur Bestialität herabgewürdigt: Sie lieben wie die Pferde und die Maultiere, unfähig den *impetus* zu zügeln. Warum? Weil sie arm sind. Die physische Mühsal entfremdet sie, hindert sie, sich genügend vom Fleischlichen loszusagen. Allen Sklaven der Arbeit wird die schöne Liebe aberkannt.²⁵¹

²⁴⁸ Duby, *Die drei Ordnungen*, S. 83.

²⁴⁹ Ebd., S. 51.

²⁵⁰ Zitiert nach Ebd., S. 84.

²⁵¹ Ebd., S. 489.

Ergänzend dazu ein Bild, welches seiner Eindrücklichkeit wegen, auch auf die Gefahr der Wiederholung, genannt werden soll. Ulrike Haß entwirft es in ihrer Untersuchung zur Literatur der Antimodernen, die sie mit einem ersten Kapitel über die Wiederkehr der *Drei Ordnungen* einleitet:

Den Adligen gehört das Privileg des Krieges. Nur sie sind im Besitz der *virtus*. [...] Ihnen gegenüber nehmen die, die gewöhnlichen Blutes sind, die Stellung von Arbeitstieren ein. Man läßt ihnen übrig, sich in gemeiner Weise ‚wie das Vieh‘ zu begatten und sich schwitzend und stöhnend dem widerspenstigen Boden zu vermählen, damit er Nahrung hervorbringe.²⁵²

Für „ziemlich unwahrscheinlich“ hält es auch Foucault, dass „die christliche Technologie des Fleisches für die unteren Volksschichten jemals von großer Bedeutung war“.²⁵³ Der ordnende Zugriff erfolgte nur da, wo es im Sinne des Allianzsystems nützlich war, zu bestimmen, wer wessen Sohn oder Tochter war und wie verheiratet wurde. Gleichmaßen galt der Zugriff auch nicht für den Sex. Das Allianzsystem als politische ökonomische Ordnung bestimmte zwar die ehelichen Verbindungen, das Blut und die Reproduktion, den Sex als solchen allerdings regelte es nicht. „Noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts sei es freimütiger zugegangen“ beginnt Foucault seine Untersuchung in *Sexualität und Wahrheit I* und spricht von den „radschlagenden Körpern“, die vor dem Umbruch zur Disziplinargesellschaft und ihrem codierten Sex herumwirbelten:

Die Codes für das Rohe Obszöne oder Unanständige waren recht locker, verglichen mit denen des 19. Jahrhunderts. Direkte Gesten, schamlose Reden, sichtbare Überschreitungen, offen zur Schau gestellte und bunt durcheinandergewürfelte Anatomien, gewitzte Kinder, die unter dem Gelächter der Erwachsenen ungeniert und ohne Aufsehen zu erregen herumstreuten.²⁵⁴

²⁵² Ulrike Haß: *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*. München 1993. S. 31.

²⁵³ Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität u Wahrheit*. Frankfurt am Main 1983. S. 119.

²⁵⁴ Ebd., S. 11.

Erst ab dem 18. Jahrhundert spielte die Frage nach dem Sex eine zunehmende Rolle. Das Sexualitätsdispositiv wird das Allianzsystem nicht ersetzen, aber es wird sich – historisch ebenso ausgehend von der Bußpraktik – auf das Allianzsystem beziehen und es überlagern. Mit der ab dem 18. Jahrhundert einsetzenden Entwicklung der bürgerlichen Kernfamilie zu einem Ort von Empfindungen, Gefühlen und Liebe und somit zu einer „Brutstätte“²⁵⁵ von Sexualität und inzestuöser Verwicklung, werden sich auf ihren – wie Foucault sie nennt – Hauptachsen Mann-Frau, Eltern-Kinder, die Grundelemente des Sexualitätsdispositivs entwickeln: der weibliche Körper, die kindliche Frühreife, die Geburtenregelung und in kleinerem Maß die Klassierung der Perversen. Foucault bezeichnet die Familie als Umschlagplatz zwischen Sexualität und Allianz, die „das Gesetz und die Dimension des Juridischen in das Sexualitätsdispositiv“ einführt und umgekehrt die „Ökonomie der Lust und die Intensität der Empfindungen in das Allianzsystem“ trägt,²⁵⁶ z.B. durch die Liebesheirat.

Der Ekel vor dem Fleisch, in einer Welt, die sich als Schauplatz des Kampfes zwischen Geist und Materie darstellt, in der alles Fleischliche dem Reich des Bösen zuzuordnen war, bedurfte es als Heilmittel der sinnlichen Begierde eine Regulierung der Ehe. Zur Mitte des 12. Jahrhunderts wurde die Ehe sakralisiert. Ausgangspunkt der geistlichen Gelehrten war die Metapher von der Kirche als Braut Christi, womit auch der Charakter der Unauflöslichkeit der Ehe zementiert war, da weder die Kirche noch Christus als sterblich verstanden wurden. „Wenn die Menschehe nicht zerfällt, wenn sie bis zum Tode die Liebe zu bewahren vermag, dann ist sie selbst Sakrament und findet ihren Platz neben den heiligen Handlungen von Taufe und Eucharistie.“²⁵⁷ Einige Kanoniker plädierten dafür, die Ehe völlig zu spiritualisieren, um darin ihren Heilscharakter zu bekräftigen. Andere machten der profanen Welt Zugeständnisse, indem sie rieten, die Ehe rein zu halten und den Sex nur zur Kindererzeugung zuzulassen. Die lustvolle Liebe sollte außerhalb der Ehe praktiziert werden um durch ihr Ausleben nicht das Sakrament zu schänden: „Die Ehe ist Ordnung und folglich Zwang. Das amouröse Spiel hingegen hat seinen Platz, wie die Prostitution, außerhalb dieser Ordnung, im wildwüchsigen Bereich des Lebens.“²⁵⁸ Diese Trennung spiegelt sich auch in den Begriffen wider. Die Gemahlin (*uxor*) wird anders behandelt als die Geliebte (*amica*). In einer der von Duby untersuchten Schriften des oben

²⁵⁵ Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, S. 108.

²⁵⁶ Ebd., S. 107.

²⁵⁷ Duby, *Ritter, Frau und Priester*, S. 209.

²⁵⁸ Ebd., S. 251.

schon erwähnten Klerikers Andreas Capellanus wird allerdings explizit zwischen einer Männer- und einer Frauenmoral unterschieden. Der außereheliche Sex, der den Männern als kleineres notdürftiges Übel angeraten wird, um die Ehe rein zu halten, ist den Frauen verboten. Ein „Normensystem“ von männlichem Arrangement, um die schwache Frau vor sich selbst und um den Mann vor den Gefahren der weiblichen Wollust zu schützen.²⁵⁹

Foucault benennt im zweiten Kapitel von *Sexualität und Wahrheit I*, über die *Einpflanzung von Perversionen*, drei explizite Codes, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die sexuellen Praktiken beherrschten und allesamt um die eheliche Beziehung zentriert waren: das kanonische Recht, die christliche Pastoraltheologie und das Zivilrecht. Die Gesetze der Ehe zu brechen oder „andersartige Lüste“ zu suchen, galt gleichermaßen als verdammungswürdig. Ein Makel, der im „Komplex der Gesetzwidrigkeiten“, nach dem sich sowohl das Zivilrecht als auch die kirchliche Ordnung richteten, mit besonderer Abscheu gekennzeichnet war, war die Naturwidrigkeit.²⁶⁰ Naturwidrigkeiten als Gesetzwidrigkeiten, als Bruch mit den gegebenen Gesetzmäßigkeiten, als Verunsicherung im Ablauf und als Verheißung des Bösen schlechthin, lösen in existentiellem Maß Abscheu, Angst und Schrecken bei den Shakespeare'schen Dramenfiguren aus. Sowohl in *King Lear* (III,1,4-15) als auch in *Hamlet* (I,1,125-129) und *Macbeth* (II,4,10-20) kündigt sich der Verlust der Ordnung, das absolute Entgleiten der Gegebenheiten in Chaos und Verwüstung durch Anomalien in der Natur an. Tiere, die widernatürlich ihre Artgenossen auffressen, Elemente in Aufruhr, Gestirne am Firmament, die ihre Bahnen wechseln, künden von den gewaltsamen und widernatürlichen Vorgängen im Menschenreich, die ihren Kern darin haben, dass die gottgegebene Ordnung ins Wanken gerät. „Die Zeit ist aus den Fugen / The time is out of joint“ (I,5,196) wird Hamlet am Ende des ersten Akts entsetzt feststellen. Dies gilt es zu berücksichtigen, wenn Gloucester im Folgenden, die vermeintliche Intrige seines Sohnes als „widernatürlich / unnatural“ (I,2,78) brandmarkt. Hier verbirgt sich mehr als ein väterliches Grollen über undankbare Unerzogenheit des Sprösslings, vielmehr ist es Ausdruck einer Ahnung darum, dass eine grundsätzliche Grenze irreparabel überschritten wurde.

Die Bastarde teilten ihr Umfeld und ihren Lebensraum mit ihren legitimen Halbbrüdern. Wie oben beschrieben hatten sie Anspruch auf Kost und Logis in ihres Vaters Haus (*contubernium*). Duby mutmaßt, dass sie vielleicht „weniger aufsässig und vertrauenswürdiger“ waren, da sie von vornherein keine Hoffnung auf Berücksichtigung in der Erbfolge hatten: „sie empfanden keine Eifersucht für den Erstgeborenen und

²⁵⁹ Duby, *Ritter, Frau und Priester*, S. 252.

²⁶⁰ Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, S. 42.

erschieden als seine intimen Freunde.“²⁶¹ Einige wurden jedoch, so Duby, auch zu „Friedensstörern“. Über den letztgeborenen Bastard des oben genannten Arnolds II. wird berichtet, er habe sich mit einem „starken und namhaften Ritter« verbündet, um Teile des Familienguts zu plündern.²⁶² Wird solches Verhalten in der Geschichtsschreibung, zumindest von Duby, eher als Ausnahme verzeichnet,²⁶³ ist es doch in *King Lear* Edmunds Bestreben, sich gegen die geltende Ordnung seinen Teil des Erbes zu erkämpfen. („Was mir Geburtsrecht wehrt, schafft mein Verstand: / Recht jedes Mittel, wird's zum Zweck verwandt. // Let me, if not by birth, have lands by wit: / All with me's meet that I can fashion fit.“ I,2,180-181).

Edmund, der rechtlose Sohn Gloucesters, der sich als Naturprodukt, einer inneren Logik folgend, einzig dem Gesetz ungestalter, roher Natur gebunden fühlt („Du bist mein Gott, Natur; deinem Gesetz / Nur folg ich nach // Thou, Nature, art my goddess; to thy law / My services are bound“ I,2,1), will sich mit einer Intrige des Erbes seines Bruders Edgar bemächtigen („Ehlicher Edgar, also ich brauch dein Land / Legitimate Edgar, I must have your land:“ I,2,16). Als Produkt eines Naturgeschehens, für das keiner Verantwortung übernommen hat, verweigert er sich jeglichem Glauben an die Verankerung der Dinge in kosmischen Gegebenheiten, jeglicher fatalistischer Ordnung und handelt allein im Sinne seiner Eigenverantwortlichkeit.

EDMUND: Das ist eine grandiose Narretei der Welt, daß wir, wenn unser Glück anfängt zu kränkeln, oft als Folge unsres eigenen maßlosen Verhaltens, daß wir die Schuld an unsern Unfällen Sonne, Mond und Sternen in die Schuhe schieben; als ob wir Schufte wären aus höherer Notwendigkeit [...]. Ein wunderbares Hintertürchen für den Hurnbock Mensch, seine geißbockgeile Veranlagung einem Stern anzulasten!

EDMUND: This is the excellent foppery of the world, that, when we are sick in fortune, often the surfeits of

²⁶¹ Duby, *Ritter, Frau und Priester*, S. 306.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Ebd.

our own behaviour, we make guilty of our disasters the sun, the moon, and stars; as if we were villains on necessity [...]. An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition to the charge of a star! (I,2,118-127).

Gleichwohl er sich keiner Ordnung unterstellt, beherrscht Edmund doch alle Register der konventionellen Ordnung so genau, dass er sich bis zur Unkenntlichkeit in ihr zu verstecken vermag. Unmittelbar nach seinen obigen Äußerungen trifft er auf Edgar, dem er im Dienst seiner eigenen Intrige weiszumachen versteht, er grübele über den schicksalhaften Lauf der Gestirne nach. (I,2,140).

Inhaltlich besteht Edmunds Intrige, die mit einem Brief eingefädelt wird, darin, dem rechtmäßigen Bruder Edgar den gezielten Plan einer von purer Gier geleiteten Entmündigung des Vaters zu unterstellen, die Edmund zum vermeintlichen Nutznießer machte, sofern er dem Plan zustimmen würde. Edmund gelingt es, dem Vater den Brief als Edgars Handschrift zu präsentieren.

GLOUCESTER (liest): »Diese listige Strategie von ›Habt Ehrfrucht vor dem Alter‹ verbittert uns die Welt gerade in unsern besten Jahren; enthält uns unser Vermögen vor, bis unser eigenes Altgewordensein es nicht mehr genießen kann. [...].« – Hm! Verschwörung!

GLOUCESTER [Reads]: »This policy and revenge of age makes the world bitter to the best of our times; keeps our fortune from us till our oldness cannot relish them. [...].« – Hm! Conspiracy! (I,2,46-50).

Ein solch fataler Eingriff in die Regelung der Generationenabfolge kommt Gloucester einer „Verschwörung“ gleich. Was schwerer wiegt als die Unterstellung schnöder Gier, ist der Vorwurf, den Edmund mit seiner Intrige konstruiert, Edgar habe mit den auf römischem Recht beruhenden Vereinbarungen der Generationenabfolge gebrochen, welche die Fürsorge des Vaters für seine Nachkommen vorsehen – mit dem Anspruch auf

Versorgung, wenn er alt und gebrechlich ist. In den Augen des Renaissance-Menschen Gloucesters ist dieser gewaltsame Eingriff in die gegebene Ordnung ein höchst widernatürlicher Akt:

GLOUCESTER: Diese Finsternisse von Mond und Sonne neulich verheißen uns nichts Gutes: obwohl's die Naturlehre so und so erklären kann, treffen uns Naturwesen die Folgen allemal. Liebe erkaltet, Freundschaft zerfällt, Brüder entzwein sich: in Städten Aufruhr; Zwietracht auf dem Land; Verrat in den Palästen; und zerrissen das Band zwischen Vater und Sohn. Dieser mein Bub und Bube gehört zu den Vorzeichen; da sieht man Sohn gegen Vater: der König weicht ab von den Bahnen der Natur: da sieht man Vater gegen Kind.

GLOUCESTER: 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 scourg'd by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide: in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond crack'd twixt son and father. This villain of mine comes under the prediction; there's son against father: the King falls from bias of nature; there's father against child. (I,2,103-111).

Neben der hier benannten Dualität von Königschaft und Vaterschaft, wird der für Gloucester ungeheuerliche Kern der vermeintlichen Verschwörung evident. Der Eingriff in die rechtmäßige Generationenabfolge durch Missachtung der ‚römischen Vereinbarung‘ bemisst sich im Zerreißen des doppelten, gleichwohl asymmetrischen Bandes, bestehend aus Pflicht und Fürsorge. Gloucester sieht nicht, dass es menschlicher Entscheidung

obliegt, „sich über das asymmetrische Band gegenseitiger familiärer Verpflichtungen hinwegsetzen zu können“; dieses Band, welches aus Sprache, aus Rechten und Gesetzen gewebt ist und „somit das glatte Gegenteil jeder »natürlichen« Verwandtschaft oder kosmischen Einwirkung darstellt.“²⁶⁴ Die (vermeintliche) Ungeheuerlichkeit des Sohnes veranlasst Gloucester sogar dazu, seine Vaterschaft anzuzweifeln („Den hab ich nie gezeugt / I never got him“ II,1,77), was hier im materiellen Sinne des Bluts verstanden werden kann, in dem Sinne, dass jemand, der zu solch frevlerischem Tun im Stande ist, unmöglich von seinem Blut sein, seine Tapferkeit (*virtus*) als somatisches Element in seinen Adern teilen kann. So groß ist Gloucesters Entsetzen, dass es ihn „das familiäre, aus Sprache gewebte »legitime« Band zwischen ihnen aufkündigen und Edgar verstoßen“ lässt.²⁶⁵ Er gelobt mit allen Maßnahmen das ganze Land nach dem Frevler abzusuchen und verspricht Edmund:

GLOUCESTER: und nun mein Land,
 Natürlicher und treuer Sohn, ich wirk drauf,
 Daß du erbfähig wirst.

GLOUCESTER: and of my land,
 Loyal and natural boy; I'll work the means
 To make thee capable. (II,1,84).

Diese Vereinbarung des doppelten und gleichwohl asymmetrischen Bandes aus gegenseitiger Fürsorge und Pflicht gehört in den Bereich der sprachlichen Ordnung. Wie überhaupt jegliche Ordnung ist sie auf Gesetze und das Gesetz auf Sprache und Erzählungen etwa emblematischer Gründungsmythen angewiesen.²⁶⁶ Die ‚römische Vereinbarung‘ hat ihren Stellenwert an jenem Punkt, an dem der Mord vermieden wird zugunsten der Festlegung von Rechten und Pflichten. Im Umkehrschluss ergibt sich die Überlegung, wie eine Kultur der Frage des Mordes begegnet. Pierre Legendres Antwort zu dieser Überlegung lautet, „*durch Gründungsszenen*“. Gemeint sind „*Rede-Setzungen*“ die etwas Grundlegendes und Radikales verhandeln, nämlich Ordnung und Herrschaft des Verbots innerhalb einer Gesellschaft.²⁶⁷ Ordnung und Herrschaft des Verbots weisen in

²⁶⁴ Hildebrandt, *Wenn Väter in Fetzen gehen*, S. 46.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Rüdiger Campe, Michael Niehaus (Hg.): *Gesetz. Ironie*. Festschrift für Manfred Schneider. Heidelberg 2004. Vorwort, S. 7.

²⁶⁷ Legendre, *Lortie*, S. 108.

ihrer Grundsätzlichkeit weit über das Sagbare hinaus auf die abgründige „Dimension des Maßlosen“, auf das „Nicht-Gewußte der menschlichen Vorstellung“.²⁶⁸ Die Rede über den Mord, die ein wie auch immer institutionelles System durch eine Gründungsszene etabliert, richtet sich, wie Legendre betont, an alle Subjekte, die gegenwärtigen und die zukünftigen.

„Das institutionelle System wendet sich an die aufeinanderfolgenden Generationen, die unter der Ägide der jeweiligen kulturellen Fassung des Gesetzes geboren werden und sterben. Das Gesetz können wir dabei als *den sozialen Dritten, der die Humanisierung eines jeden Subjekts garantiert*, bezeichnen.“²⁶⁹

Es geht bei der Frage des Mordes nicht um ein Problem der sozialen Regulierung oder des materiellen Überlebens, sondern es geht darum, das Vernunftprinzip in Bezug auf die menschliche Fortsetzung zu gründen, „das heißt das Leben zu ermöglichen, indem es in der Sprache gegründet wird.“²⁷⁰ Legendre konstatiert, dass auch heutige Gesellschaften von westeuropäischer juridischer Prägung dazu aufgefordert sind, „*ein vitales Minimum an genealogischen Regeln und an plausibler Interpretation dieser Regeln*“²⁷¹ zu entwickeln. Gemeint sind Regeln, welche den „Imperativ der subjektiven Differenzierung“, der bisher das Gesetz der sprechenden Spezies ausmachte, formulieren und übertragen. Ohne eine genealogische Fundierung des Subjekts würde die Frage nach dem Bezug des Mordes zur Konstruktion des Verbots entfallen.²⁷²

Die symbolische Ordnung, die Edmund – als Bastard markiert durch seine Nicht-Erbberechtigung – unberücksichtigt lässt, ist eine sprachliche Ordnung und als solche durch eine bloße Behauptung ins Wanken zu bringen. Edmunds Intrige bedarf nur der Worte um auf der Ebene der symbolischen Ordnung wirksam zu werden. Im dritten Akt wickelt Edmund seine Intrige gegen den Vater, mit der er sich in die symbolische Ordnung eintragen will, weiter aus. Am Ende der dritten Szene, der abgedankte König ist mittlerweile geflohen, Krieg liegt in der Luft, offenbart sich Gloucester gegenüber Edmund. Die Macht liegt mittlerweile in den Händen Gonerils und Regans, doch Gloucester ist argwöhnisch. Er verurteilt einerseits voll Abscheu das widernatürliche

²⁶⁸ Legendre, *Lortie*, S. 108.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd., S. 109.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Ebd., S. 111.

Verhalten der Schwestern (III,3,96-97), die nicht willens sind, den Forderungen ihres Vaters, des abgedankten Königs, zu gehorchen und zudem auch Gloucester, einen weiteren Vertreter der Vätergeneration, als er Partei für Lear ergreifen will, in seinem Hausrecht einschränken (III,3,99). Andererseits handelt Gloucester in Erwartung der Rehabilitation alter Eliten vielleicht auch aus strategischen Gründen (III,3,12-15). Das Land ist bereits im Aufruhr. Gloucester vertraut Edmund das Wissen aus einem geheimen Brief an, den er unter Verschluss hält und in dem berichtet wird, dass schon französische Truppen angelandet seien, um die Kränkungen, die dem abgedankten König durch die eigenen Töchter widerfahren, zu vergelten (III,3,12-13). Gloucester begibt sich auf die Suche nach Lear, Edmund zeigt den väterlichen Verrat unverzüglich bei Cornwall an:

EDMUND: Diesen verbotnen Liebesdienst soll doch
 Der Herzog gleich erfahren; und auch vom Brief:
 Das wirkt hübsch löblich, und verdient mir das,
 Was Vater gleich verliern wird: all sein Gut und
 Geld:
 Es steigt der Jünger, wenn der Alte fällt.

EDMUND: This courtesy, forbid thee, shall the Duke
 Instantly know; and of that letter too:
 This seems a fair deserving, and must draw me
 That which my father loses; no less than all:
 The younger rises when the old doth fall.
 (III,3,20-25).

Im weiteren Verlauf des dritten Aktes wird Gloucester, nach erfolgreicher Suche nach Lear arglos in sein Schloss zurückgekehrt, dort von Cornwall und Regan voll Zorn als Verräter empfangen und geblendet. In seinen Ruf nach Vergeltung mischt sich der Ruf nach seinem Sohn Edmund, doch Regan erklärt ihm, wer ihn verraten hat („Du rufst den, der dich haßt / Thou call'st on him that hates thee“ III,7,85). Wie Ödipus erkennt er im Augenblick der Blendung die Wahrheit über Edmunds Intrige und wird im Moment der physischen Erblindung zum Sehenden:

GLOUCESTER: O meine Narrheit! Dann tat ich Edgar Unrecht.

Götter, vergebt mir und macht's an ihm gut!

GLOUCESTER: O my follies! Then Edgar was abus'd.
Kind Gods, forgive me that, and prosper him!
(III,7,88-89).

Edgar unterdessen, der geschmähte rechtmäßige Sohn, steckbrieflich im ganzen Land gesucht, versteckt sich in einem Wald. Als Maskerade wählt er Nacktheit und Sprachlosigkeit. Als armer verwirrter Bettler wandert er sprachlos über Land. Vertrieben und verbannt aus der legitimen sprachlichen Ordnung des Rechts, des Gesetzes, nimmt er eine Tarnung an, die Attribut einer Daseinsform ist, die wirklich außerhalb aller sprachlichen Codierungen liegt. „Er tarnt sich, vorgeblich verwildert und sprachlos geworden, als menschlicher Rest, nicht mehr als ein Wurm, den die Natur in ihrer Härte gerade noch überleben lässt.“²⁷³

Edmund, sich jeder Ordnung außer seiner eigenen verweigernd, tarnt sich im weiteren Verlauf des Dramas mit einem nahezu perfekten Spiel auf der Klaviatur der geltenden Ordnung. Edgar hingegen, der rechtmäßig eingegliederte Sohn, tarnt sich spiegelverkehrt mit den Mitteln des Außersprachlichen.

3. Lear's Two Bodies

Die Auffassung der Welt als eine vertikal geordnete – Gott, König, Vater – gerät am Ende der Renaissance ins Wanken und beginnt im Barock vollends zu zerfallen. Da die drei Positionen miteinander verbunden sind, fallen sie alle, wenn eine fällt. In *King Lear* vollzieht sich dieser Zerfall in einem rasanten Tempo.²⁷⁴ Lear definiert sich noch als „Vaterkönig“ einer Ordnung, die im „Gelächter des Bastards ihre breiten Risse bekommt,“ so Peter von Matt.²⁷⁵ Er positioniert Lear in der Mitte einer Ordnung, die er mit dem vielfach reproduzierten, bis in das Barock hinein- und darüber hinausreichende Bild der Goldenen Weltkette illustriert.

²⁷³ Hildebrandt, *Wenn Väter in Fetzen gehen*, S. 46.

²⁷⁴ Ebd., S. 45.

²⁷⁵ Peter von Matt, *Verkommene Söhne*, S. 154.

Er ist nicht nur irgendwo drin, wo der Bastard draußen ist, sondern sitzt feierlich in der Mitte. Er ist die Mitte dieser Ordnung. Durch ihn läuft die vertikale Achse der Welt, jene mythische Goldene Kette, an der alles, was ist, hängt, [...].²⁷⁶

Von Matt bebildert seine Ausführungen mit einer Abbildung der *Großen Kette des Seins* aus Didacus Valades *Rhetorica christiana* aus dem Jahre 1579. Zu sehen ist die Schichtung einer Welt, in der jede Abteilung ihren festgelegten Platz hat. Über allem thront ein himmlischer Vatergott, für den sich in jeder Schöpfungsabteilung ein jeweiliger Repräsentant findet. Die Sonne unter den Gestirnen, der König im Staat, der Vater in der Familie, der Löwe unter den Säugern bis hin zur Rose unter den Pflanzen, sind all diese Repräsentanten über den Verlauf der *Goldenen Kette*, eine Art barocker Serialität, miteinander verbunden. „Nichts ist für sich; durch jedes läuft die Kette und verknüpft es mit Seinesgleichen der höheren und tieferen Art.“²⁷⁷ Dieser Anordnung der Welt, diesem „Arrangement aller Dinge“, so von Matt, entspreche „spiegelgleich das Arrangement aller Wörter.“

Der Kosmos der Geschöpfe und der Kosmos der Sprache gehen ohne Rest ineinander auf, denn durch diese ist im göttlichen Schöpfungswort jener ja entstanden.²⁷⁸

Entsprechend der Vorstellung, dass das ganze Arrangement ins Wanken gerät, wenn eine Position fällt, verhält es sich auch mit der Sprache. Das Wanken der Weltordnung gebiert eine Verstümmelung der Sprache, eine Sprachlosigkeit, die sich bereits in der ersten Szene ankündigt und die das Drama, statt als großes Drama über das Altern, als großes Drama über die Sprache ausweist.

Schauen wir uns den berühmten märchenhaften Beginn noch einmal an. Der greise König ruft seine drei Töchter zusammen, um vorzeitig das Zepter aus der Hand zu geben. Bevor er anhebt zu sprechen, schickt er Gloucester und Edmund ab, die Lords von Frankreich und Burgund zu holen. Darin zeigt sich eine Auffälligkeit in der Figurenkonstellation, die für das gesamte Drama gilt. Ein zusammenhängendes Ensemble von Figuren rückt in den Vordergrund, während ein anderes automatisch zurückweicht. Es erinnert an die

²⁷⁶ von Matt, *Verkommene Söhne*, S. 154.

²⁷⁷ Ebd., S. 156.

²⁷⁸ Ebd.

Drehbewegung eines Karussells oder einer Spieluhr. Der Vordergrund wirkt wie ein Spot, in dessen Lichtkreis das jeweilige Ensemble wie durch einen, allerdings ungleichmäßigen, Rotationsmechanismus gedreht wird.

LEAR: Derweil erklärn Wir unsern tiefern Plan.
 Gebt mir die Karte. Hört, daß Wir das Reich
 Gedrittelt haben; und ,s ist fest Unser Vorsatz,
 Sorgen und Müh von Unsern Jahrn zu schütteln,
 Sie jüngren Schultern aufzulasten, während Wir
 Entbürdet kriechen hin zum Tod. Unser Sohn von
 Cornwall,
 Und Sie, nicht minder lieber Sohn von Albany,
 Wir sind zur Stunde willens, Unserer Töchter
 Mitgift jeweils zu klärn, daß zukünftigem Streit
 Schon vorgebeugt ist heut. Die Prinzen,
 Frankreich und Burgund,
 Rivalen um die Liebe Unserer Jüngsten,
 Warn lang an Unserm Hof zum Minnedienst,
 Und solln hier Antwort hörn. Sagt, meine
 Töchter,
 (Da Wir uns jetzt entkleiden wolln von Macht, /
 Von Landbesitz und Sorge für den Staat)
 Von welcher solln Wir sagen, sie liebt Uns
 Am meisten? auf daß Unsre reichste Großmut
 Dort trifft, wo zur Natur Verdienst ein Recht hat.
 Goneril, als Erstgeborne, sprich zuerst.

LEAR: Meantime, we shall express our darker purpose.
 Give me the map there. Know that we have
 divided
 In three our kingdom; and 'tis our fast intent
 To shake all cares and business from our age,
 Conferring them on younger strengths, while we

Unburthen'd crawl toward death. Our son of
 Cornwall,
 And you, our no less loving son of Albany,
 we have this hour a constant will to publish
 Our daughters' several dowers, that future strife
 May be prevented now. The Princes, France and
 Burgundy,
 Great rivals in our youngest daughter's love,
 Long in our court have made their amorous
 sojourn,
 And here are to be answer'd. Tell me, my
 daughters,
 (Since now we will divest us both of rule,
 Interest of territory, cares of state)
 Which of you shall we say doth love us most?
 That we our largest bounty may extend
 Where nature doth with merit challenge. Goneril,
 Our eldest-born, speak first. (I,1,36-54).

Sabine Schülting betont in ihrem Essay den „Show“-Charakter des von Lear inszenierten Liebeswettbewerbs. Seine Aussage gleich zu Beginn („Hört, daß wir das Reich gedrittelt haben / Know that we have divided In three our kingdom“ I,1,37) verweise demnach darauf, dass die Teilung des Reichs bereits erfolgt sei. Mit seiner Ankündigung mache er sie öffentlich und damit zum Gesetz.²⁷⁹

Der auffällige *pluralis majestatis* verweist auf den absoluten Machtanspruch Lears. Obwohl er sich dazu entschlossen hat, das Königreich aufzuteilen und seine Macht abzulegen, will er im Glauben an die „reine Majestät“ weiterhin König bleiben. „Er hat geglaubt ein König könne nicht aufhören, König zu sein, so wie die Sonne nicht aufhören

²⁷⁹ Schülting, *Good Girls*, S. 365. Frank Günther verweist in den Anmerkungen (S. 296) auf eine nahezu prophetische Bibelanalogie, die besonders in der englischen Version auffällig erscheint und bei dem elisabethanischen Publikum als bekannt vorausgesetzt werden kann. Im Matthäus Evangelium, 12,25 heißt es: „every kingdom divided against itself is brought to desolation.“ Die deutsche Übersetzung nach Luther zeigt die Analogie weniger auffällig: „Jedes Reich, das mit sich selbst uneins ist, wird verwüstet.“ (LUT, Mat, 12,25).

kann zu leuchten.“²⁸⁰ Parallel zur dualen Struktur der Vaterschaft verläuft der ebenso duale Aufbau der Königschaft, die Ernst H. Kantorowicz in seinem epochalen Buch *Die zwei Körper des Königs* untersucht. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist das elisabethanische England, wie wohl die ganze Entwicklung der Konstruktion der doppelten Königschaft im England der Tudor-Ära ihre juristische Bestätigung und Verschriftlichung fand. So ist es kein Zufall, dass „der Begriff der zwei Körper des Königs nicht von Shakespeare zu trennen“ ist.²⁸¹

Denn wenn dieses seltsame Bild, das aus dem modernen Verfassungsdenken so gut wie verschwunden ist, immer noch in die menschliche Wirklichkeit übertragen werden kann, ist das Shakespeares Verdienst.²⁸²

Ausdrücklich untersucht Kantorowicz in diesem Zusammenhang das erste Drama der Lancaster Tetralogie, *Richard II.*, das die Abdankung des rechtmäßigen, aber geschwächten Königs Richards des II. zugunsten Bolingbrokes, des späteren Heinrichs des IV., bearbeitet. Dieses Drama, so Kantorowicz, „ist die Tragödie der zwei Körper des Königs.“²⁸³ Jan Kott beschreibt die Abdankungsszene aus *Richard II.* (IV,2,296-292) als emblematische Schlüsselszene, die den „Begriff der zwei Körper des Königs“ evident macht:

„Als man Richard II. die Krone vom Haupt riß, verlangte er nach einem Spiegel; er schaute hinein und zerschlug ihn. Er hat im Spiegel einen zittrigen Greis erblickt. Und es war doch sein eigenes Gesicht. Dasselbe wie zur Zeit, da er König war.“²⁸⁴

Kantorowicz macht als erste systematische Darstellung und Verschriftlichung der „mystischen Reden“ der englischen Kronjuristen über die Definition und Eigenschaft des Königtums die *Reports* des britischen Kronjuristen und Hofkommentators Edmund Plowden zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen. In einem Kommentar, der die

²⁸⁰ Kott, *Shakespeare heute*, S. 168.

²⁸¹ Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990. S. 48.

²⁸² Ebd., S. 48f.

²⁸³ Ebd., S. 49.

²⁸⁴ Kott, *Shakespeare heute*, S. 168.

Rechtmäßigkeit einer Entscheidung betrifft, die noch zur Minderjährigkeit des betreffenden Königs Eduard IV. gemacht wurde, heißt es bei Plowden:

»daß nach dem gemeinen Recht keine Handlung, die der König als König vollzieht, durch seine Minderjährigkeit annulliert werden kann. Denn der König hat in sich zwei Körper, nämlich den natürlichen (*body natural*) und den politischen (*body politic*). Sein natürlicher Körper ist für sich betrachtet ein sterblicher Körper, der allen Anfechtungen ausgesetzt ist, die sich aus der Natur oder aus Unfällen ergeben, dem Schwachsinn der frühen Kindheit oder des Alters und ähnlichen Defekten, die in den natürlichen Körpern anderer Menschen vorkommen. Dagegen ist der politische Körper ein Körper, den man nicht sehen oder anfassen kann. Er besteht aus Politik und Regierung, er ist für die Lenkung des Volks und das öffentliche Wohl da. Dieser Körper ist völlig frei von Kindheit und Alter, ebenso von den anderen Mängeln und Schwächen, denen der natürliche Körper unterliegt. Aus diesem Grunde kann nichts, was der König in seiner politischen Leiblichkeit tut, durch einen Defekt seines natürlichen Leibs ungültig gemacht oder verhindert werden.«²⁸⁵

In seinem natürlichen Körper unterliegt der König „den Leidenschaften und dem Tod wie andere Menschen.“²⁸⁶ Die Glieder des politischen Körpers, so fährt Kantorowicz in seiner Analyse, ausgehend von den elisabethanischen Hofkommentatoren fort, seien die Untertanen. „Er zusammen mit seinen Untertanen bilden eine Korporation [...] er ist mit ihnen inkorporiert wie sie mit ihm, und er ist das Haupt und sie sind die Glieder.“²⁸⁷ Dieser Körper des Königs ist unsterblich. Dazu noch einmal Kantorowicz, der in seiner Ausführung die elisabethanischen Richter Southcote und Harper zitiert:

»denn in Betreff dieses Körpers [des *body politic*] stirbt der König nie, und sein natürlicher Tod, wird in unserem Recht [...]

²⁸⁵ Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs*, S. 31.

²⁸⁶ Ebd., S. 37.

²⁸⁷ Ebd.

nicht der Tod des Königs, sondern die *demise* des Königs genannt, wobei das Wort *demise* nicht bedeutet, daß der politische Körper tot ist, sondern daß eine Trennung der beiden Körper stattgefunden hat, und daß der politische Körper von dem nun toten oder von der königlichen Dignität abgeschiedenen natürlichen Körper auf einen anderen natürlichen Körper übertragen wird. Somit bedeutet das Wort eine Übersiedlung des politischen Körpers des Königs dieses Reiches aus einem natürlichen Körper in den anderen.«²⁸⁸

Kantorowicz weist darauf hin, dass der Gedanke „er ist in ihnen inkorporiert und sie in ihm“ direkt auf die politisch kirchliche Theologie des *corpus mysticum* verweist. Als „offenkundig“ erachtet er es, „daß die theologische und kirchenrechtliche Doktrin, wonach die Kirche, wie die christliche Gesellschaft im allgemeinen, ein *corpus mysticum* mit Christus als Haupt ist, von den Juristen aus der theologischen Sphäre in jene des Staates übertragen wurde, dessen Haupt der König ist.“²⁸⁹

Die Inkarnation des politischen Körpers verleiht dem König Unsterblichkeit und übertrumpft zudem die Mängel des natürlichen Leibes. Die Unsterblichkeit, oder präziser die *demise* des politischen Körpers als *corpus mysticum*, des die staatliche Ordnung repräsentierenden, unsterblichen Körpers, der durch die tradierte Weitergabe der Insignien des Staates wie Krone und Zepter dauerhaft besteht, tritt mit dem Satz ‚le roi est mort, vive le roi‘ in Erscheinung.²⁹⁰

Das Wesen der Theorie vom doppelten Körper des Königs zerlegt den mittelalterlichen Herrscher in einen natürlichen, fleischlichen also sterblichen Leib einerseits (*corpus realis*) und in einen die staatliche Ordnung repräsentierenden, unsterblichen Körper andererseits (*corpus mysticum*), dessen Unsterblichkeit sich durch seine Übertragung auf einen jeweiligen folgenden Leib ergibt.

Entsprechend der rechtlichen Ebene des Amtes der Vaterschaft steht dieser politische, unvergängliche Körper des Königs auf der einen Seite, analog auf der anderen Seite der leiblichen Vaterschaft der physische, sterbliche Leib des Königs. Mit Lears vorzeitiger Abdankung und vermeintlicher Machtübergabe erlischt sein politischer Körper und übrig bleibt ein referenzloses und, wie sich herausstellen wird, äußerst gefräßiges Stück Fleisch.

²⁸⁸ Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs*, S. 37.

²⁸⁹ Ebd., S. 39.

²⁹⁰ Ebd., S. 37.

Es handelt sich bei seinem vermeintlichen Machtverzicht auch um den irrwitzigen und unmöglichen Versuch, die Krone zu teilen. Der Narr bringt es auf den Punkt:

NARR: Du warst ein hübsches Kerlchen, als du's noch nicht
Nötig hattest, dir um ihr Stirnrunzeln Kopfschmerzen zu
Machen; jetzt bist du eine Null ohne Zahl davor. Ich bin
Mehr als du jetzt bist; ich bin ein Narr, du bist nichts.

NARR: Thou wast a pretty fellow when thou hadst no need
To care for her frowning; now thou art an O without a
Figure. I am better than thou art now; I am a Fool, thou art
nothing.
(I,4,187-190).

Bevor im Folgenden die Reaktion der Töchter in den Blick geraten soll, erlaube ich mir in einem kurzen Exkurs auf die Entwicklung des *dritten Körpers des Königs* hinzuweisen, eine Entwicklung, die ich an dieser Stelle jedoch nicht ausführlich weiter verfolgen kann. Noch einmal zurück zur oben von Kott beschriebenen und für Kantorowicz so paradigmatischen Spiegelszene in *Richard II.* Richard sieht sich ohne Krone im Spiegel und zerbricht ihn.

RICHARD: [...] War dieses das Gesicht,
Das täglich unter seines Hauses Dach
Zehntausend Menschen hielt? Dies das Gesicht,
das wie die Sonn Anschauer blinzen machte
Dies das Gesicht, das so viel Torheit sah,
Bis endlich Bolingbroke es übersehn?...
Hinfäll' ger Glanz erleuchtet dies Gesicht,
Hinfällig wie der Glanz ist das Gesicht...
(*Er schmeißt den Spiegel gegen den Boden*)
Da liegt, zerschmettert in viel hundert Scherben!
Merk, schweigender Monarch, des Spiegels Lehre:
Wie bald mein Kummer mein Gesicht zerstört!

RICHARD: [...] Was this face the face
 That every day und his household roof
 Did keep ten thousand men? Was this face
 That like the sun did make beholders wink?
 Was this the face that fac'd so many follies,
 And was at last out-fac'd by Bolingbroke?
 A brittle glory shineth in this face;
 As brittle as the glory in the face;
 [*Dashes the glass against the ground.*]
 For there it is, crack'd in an hundred shivers.
 Mark, silent king, the moral of this sport-
 How soon my sorrow hath destroy'd my face.
 (IV,1,2,281-290)²⁹¹

Der König ist unfähig mit seinen zwei Körpern zurechtzukommen. Er ist nicht in der Lage, sich selbst, bzw. seinen abgetrennten natürlichen Körper zu erkennen, was auf die Verwandtschaft seiner Konstruiertheit mit der des Emblems hindeutet. Romain Jobez verweist in seinem Aufsatz über *Die drei Körper des Königs* darauf: „Der König ist ein Emblem, das in dieser Szene des verkehrten Spiegelstadiums zerbrochen wird.“²⁹² Ausgehend von der Dreiteiligkeit eines Emblems in das Bild (*pictura*), den Titel (*inscriptio*) und die Erklärung (*subscriptio*), wie sie Albrecht Schöne in seinem Buch über *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* erläutert,²⁹³ erkennt Jobez eine Analogie zwischen dem Verhältnis der Zuordnungen der Teile des Emblems und den zwei Körpern des Königs. „Der König als *corpus realis* verweist auf seinen *corpus mysticus*: Jener steht im Verhältnis zu diesem so wie die *pictura* zu *inscriptio* und *subscriptio*“.²⁹⁴ In dem Moment, in dem Richard den Spiegel zerschlägt, „weigert er sich, seine Identität zu akzeptieren und verzichtet auf die emblematische Doppelnatur des Königs. Der König will nicht gesehen werden: Was bleibt, ist die Gestalt des Schauspielers, des leidenden

²⁹¹ William Shakespeare: *König Richard II.* In: *William Shakespeare. Sämtliche Werke.* Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Wiesbaden 1973. / William Shakespeare: *The tragedy of King Richard II.* In: *The complete works of William Shakespeare.* Edited with a glossary by W.J. Craig. London 1997.

²⁹² Jobez, *Die drei Körper des Königs*, S. 7.

²⁹³ Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock.* München 1993. S. 18.

²⁹⁴ Jobez, *Die drei Körper des Königs*, S. 7.

Menschen, der sich in einem prämodernen Repräsentationssystem einfügt.“²⁹⁵ Dahinter verbirgt sich sozusagen die Geburt des dritten Körpers des Königs.

Der Körper des Königs besteht zunächst aus zwei Teilen, dem physischen Körper (sterblich) und dem politischen Körper (ewig). Erst ab dem 15. Jahrhundert, beginnend mit Dürer, gibt es Zuordnungen von Bildern zu Individuen. In der Vormoderne weiß sich das Volk im Anblick des Königs selbst zu nennen. (Verkleinertes Modell des Auge Gottes). Im Vorwort zu ihrem Buch *Das Drama des Sehens* beschreibt Ulrike Haß:

Noch bis zum Ende des geometral rechnenden und denkenden sechzehnten Jahrhunderts wird das Auge als der der Sichtbarkeit selbst entzogene Ort und als Ursache der in ihrer Sichtbarkeit gegebenen Welt aufgefasst. Das Auge gilt als externe Voraussetzung, als eine den Menschen unerreichbare Qualität, in der das infinite Sehen des Gottes konzentriert ist.²⁹⁶

Die Augen der auf den Gemälden festgehaltenen Herrscher, waren also keine persönlichen, die einem Individuum gehörten, sondern staatliche. Das heißt, mit der Abschaffung des Königs wird auch eine bestimmte Ordnung des Blicks abgeschafft. Nach Gonerils erster offener Attacke gegen ihren Vater, in der sie sich beklagt, dass sein Gefolge sich schlecht benähme, ist Lear fassungslos über soviel töchterlichen Ungehorsam und fragt: „Kennt mich hier irgendwer? Das ist nicht Lear: Geht Lear so? spricht so? Wo sind seine Augen? // Does any here know me? This is not Lear: Does Lear walk thus? Speak thus? Where are his eyes?“ (I,4,221-223). Das Auge des Königs gleicht der Sonne und beleuchtet, was unter ihm ist. Entfällt es, bleibt nur ein Schatten übrig bzw. ein Körper, der einen Schatten wirft (die bloße Sterblichkeit). Was passiert nun mit dem entkleideten König, der die Macht abgegeben, der den Spiegel zerbrochen hat, also ohne Spiegelbild ist? Es kommt kein Bürger unter dem Entkleideten zum Vorschein. Übrig bleibt nur ein Körper der vielleicht die Möglichkeit hat Licht zu reflektieren, oder noch nicht mal das, da er doch selber Schatten verursacht? Übrig bleibt ein bloßes Körperding.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München 2005. S. 21.

4. Das Schweigen Cordelias

Zurück zu Lear und seiner desaströsen Erbteilung. In ihrem verkrampften und überzeugten Klammern an die Existenz des Absoluten kennzeichnet Jan Kott die Väter Lear und Gloucester als Eschatologen.²⁹⁷ Lear begreift sich noch als Glied und Repräsentant der gesetzlichen Ordnung, als er diese bereits längst gesprengt hat. Mörderisch wird seine prominente Ansage der Erbteilung an dem Punkt, an dem er die rechtmäßige gesetzliche Verteilung des Erbes an eine Dimension des Gefühls, der Liebe, der Zuneigung knüpft („Von welcher solln Wir sagen, sie liebt Uns / Am meisten? // Which of you shall we say doth love us most?“ I,1,51).

Was sagen die Töchter? Goneril als Erstgeborene beginnt ihren Liebesschwur. Sie bezieht ihre Liebesbekundung auf die Sprache: „Sir, ich lieb Sie mehr als Worte meistern können / Sir, I love you more than word can wield the matter“ (I,1,55). Am Ende ihrer Bekundung beteuert sie ihre Liebe sei dergestalt, „die Worte ärmlich macht und Sprache stumm / that makes breath poor and speech unable“ (I,1,60). Damit nimmt sie in gewisser Weise Cordelias Schweigen vorweg und entlarvt ihre eigene Aussage als unwahr. Denn liebte sie wirklich „mehr, als Worte meistern können“ müsste sie verstummen, wie ihre jüngere Schwester es tun wird.

Regan versucht sofort die Schwester zu überbieten („Nur greift sie viel zu kurz / Only she comes too short“ I,1,72). Während Goneril ihre Liebesschwüre vordergründig an die Ebene der Worte bindet, bringt Regan eine Ebene ins Spiel, die sich als Verweis auf eine Art von Körperlichkeit lesen lässt, der sie zugunsten der Vaterliebe entsagt:

REGAN: [...] Sofern ich mich als Feind erkläre aller andern Freuden,
 Worin der feinsten Sinne Feinmaß schwelgt,
 und mich beglückt find einzig und allein
 In Euer Hoheit Liebe.

REGAN: [...] that I profess
 Myself an enemy to all other joys
 Which the most precious square of sense possesses,
 And find I am alone felicitate
 In your dear highness' love. (I,1,72-76).

²⁹⁷ Kott, *Shakespeare heute*, S. 169.

Auch diese Aussage kann insofern als pure Rhetorik entlarvt werden, da Regan, ebenso wie Goneril, vermählt ist, sich also nicht einzig und allein in Vaterliebe beglückt findet. Cordelia nimmt diese Thematik auf. Derweil ihre Schwestern ihre leicht zu entlarvenden Schwüre kund tun, äußern sich Cordelias Bedenken in mehreren bängen *aparts*, in denen sie ihre Sprachlosigkeit vorweg zu nehmen scheint:

CORDELIA (*apart*): Arme Cordelia dann!
 Und doch nicht arm; weil ich doch weiß, mein Lieben
 Wiegt schwerer als mein Reden.

CORDELIA [*aside*]: Then poor Cordelia!
 And yet not so; since I am sure my love's
 More ponderous than my tongue. (I,1,77-79)

Lear fordert sie auf zu sprechen. Er kennzeichnet sie als jüngste Tochter, staffiert sie mit den Attributen unschuldiger junger Liebe aus (I,1,83-85) und fordert sie auf, „ein Drittel / Noch reicher als die Schwestern dir zu ziehen? Sprich. // to draw a third more opulent than your sisters? Speak.“ (I,1,85-86). Ihre Antwort lautet „Nichts, Mylord // Nothing, my lord“ (I,1,87).

Sie erhält eine zweite Aufforderung und wiederholt ihr „Nichts“. Zur dritten Aufforderung erklärt sie:

CORDELIA: [...] ich liebe Euer Hoheit
 Nach meiner Schuldigkeit;
 Nicht mehr, nicht minder.

CORDELIA: [...] I love your Majesty
 According to my bond; no more less.

Cordelia ist die einzige der drei Töchter, die den Vater als Majestät anspricht (“Majesty”). Sie bezieht sich in ihrer Erklärung auf ihre Rechten und Pflichten, was die Lesart nahe legt, dass sie ihre pflichtgemäße Beglaubigung auf den politischen Körper des Vaterkönigs, respektive auf das Amt der Vaterschaft bezieht:

CORDELIA: Mein teurer Lord,
 Sie zeugten, nährten, liebten mich; nun ich
 Erwidre solche Pflichten, wie man soll,
 Gehorche, liebe und verehr Sie sehr.
 Was haben meine Schwestern Männer, wenn
 Sie sagen, daß sie Sie nur lieben? Mag wohl sein,
 Wenn ich mich mal vermähle, daß der Lord,
 Der dann mein Ja-Wort hört, halb meine Liebe,
 Halb meine Pflicht und Sorge mit sich nimmt:
 Gewiß heirat ich nie wie meine Schwestern,
 Um Vater nur zu lieben.

CORDELIA: Good my Lord,
 You have begot me, bred me, lov'd me: I
 Return those duties back as are right fit,
 Obey you, love you, and most honour you.
 Why have my sisters husbands, if they say
 They love you all? Happily, when I shall wed,
 That lord whose hand must take my plight shall carry
 Half my love with him, half my care and duty:
 Sure I shall never marry like my sisters,
 To love my father all. (I,1,96-104).

Mit dem letzten Satz dieser Passage entlarvt Cordelia die Liebesschwüre ihrer Schwestern als bloße Rhetorik. Der Satz lässt zwei mögliche Lesarten zu. Erstens die Aussage: Ich werde nicht wie meine Schwestern heiraten [und trotzdem] nur den Vater lieben. Gemeint in dem Sinne, dass der Gatte auch ‚ihr Herz bekäme‘, wenn sie sich zu einer Heirat entschließen würde. Zweitens ist der Satz auch zu verstehen als eine Art Gelübde, dass die Schwestern kompromittieren muss: Ich werde nicht [wie meine Schwestern] heiraten, um nur den Vater lieben zu können. Zwar weilen bereits zwei Kandidaten am Hof, Frankreich und Burgund, die um Cordelias Gunst werben, aber zu diesem Zeitpunkt ist noch nichts entschieden. Ihr Bräutigam nähme auch die Hälfte ihrer Liebe mit sich, erklärt sie. Das könnte den Entschluss nahe legen, lieber nicht zu heiraten, um nur den Vater zu lieben.

Lear indessen nimmt natürlich die erste Möglichkeit an und schäumt vor Wut. Die von Lear eingeforderte, inzestuöse Vermengung der Ebenen von Recht / Gesetz und Leiblichkeit / „Leidenschaft“²⁹⁸, eine fatale Verknüpfung der rechtlichen- mit der Gefühlsdimension, ist für Cordelia einfach nicht denkbar. „So jung und so unzärtlich / so young and so untender?“ (I,1,107) fragt Lear? „So jung, Mylord, und wahr. / So young, Mylord, and true.“ (I,1,108) lautet die für sie einzig mögliche Antwort. Cordelias grundsätzliche Weigerung oder besser Unfähigkeit, sich auf die Verknüpfung der beiden Ebenen Recht um Gefühl, was man mit einem ‚Geld gegen Liebe‘ übersetzen kann, einzulassen, veranlasst Lear dazu, das Band der Vaterschaft zu kündigen:

LEAR: [...] Hiermit entsag ich aller Vaterpflicht,
 Der Blutsverwandtschaft und Verbundenheit
 Und als wen fremden mir und meinem Herzen
 Seh ich ab jetzt dich ewig.

LEAR: [...] Here I disclaim all my paternal care,
 Propinquity and property of blood
 And as a stranger to my heart and me
 Hold thee from this for ever. (I,1,113-115).

In seinem Zorn verweist Lear auf die Scythen. Herodot berichtet von diesem ostiranischen Reiternomadenvolk, das als Synonym für Wildheit und Barbarei steht.²⁹⁹ Lear benutzt das Bild des ‚barbarischen‘ Scythen als das Bild eines Vaters, der seine eigenen Nachkommen verschlingt, wodurch er sich genealogisch gesehen selber auslöscht: „Der Scythe, der Barbar, / Und der aus seinen Kindern Mahlzeit macht // The barbarous Scythian, / Or he that makes his generation messes“ (I,1, 117-119).

Die Analogie zwischen Vaterschaft und Königschaft bemisst sich in der Dualität ihrer Strukturen. Dem politischen Körper des Königs zugehörig ist ein physischer Körper; das Amt der Vaterschaft tritt als Aussage der biologischen Vaterschaft hinzu. Die Analogie dieser Strukturen spiegelt sich in Lear, bezogen auf seine aufgekündigte Vaterschaft gegenüber Cordelia exemplarisch wider. Fällt das Amt des Vaters weg, bleibt die Leiblichkeit ohne Aussage. Lear gibt mit der Verstoßung Cordelias das Amt der Vaterschaft auf. Was bleibt? Lear ist der Vater einer Tochter, deren Tochterschaft er nicht

²⁹⁸ Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs*, S. 37.

²⁹⁹ Shakespeare, *King Lear*, Anmerkung Frank Günther, S. 297.

anerkennt. Das, was übrig bleibt, ist nicht benennbar. Das heißt für Cordelia ist der Vater weg. Liest man den Satz „Gewiß heirat ich nie wie meine Schwestern, / Um Vater nur zu lieben // Sure I shall never marry like my sisters, / To love my father all“ (I,1,96-104) in der oben erklärten Lesart, heißt das: Jetzt da der Vater weg ist, kann sie heiraten. Zwei Bewerber sind zugegen, doch eine mittellose, enterbte Cordelia steht für Burgund nicht mehr zur Wahl, er tritt zurück. Cordelia antwortet modern: „Weil Habe, Gut und Geld sein Lieben ist, / Werd ich nie seine Frau. // Since that respect and fortunes are his love, I shall not be his wife.“ (I,1,248-249). Frankreich bekennt sich zu ihr, was ebenso modern ist, da die ehelichen Arrangements in den Allianzsystemen sich im wesentlichen an Blut und Besitz orientierten ohne nach einer Gefühlsebene zu fragen.

Sein vorzeitiger Verzicht auf die Königschaft, dem die Aufkündigung der Vaterschaft (Cordelia) auf dem Fuße folgen wird, muss einem Renaissancemenschen als etwas ganz und gar Ungeheuerliches erscheinen, und es wird sich zeigen, dass Lear sein Handeln selber nicht durchschauen kann. Mit großer Geste eröffnet er das ‚Theater der Reichsteilung‘ und verweigert damit – um die zu Beginn schon angetastete Analogie von Vaterschaft und Königschaft aufzunehmen – seine durch das väterliche Amt vorgegebene Pflicht der Fürsorge (*cura*). Er zerreißt sozusagen das doppelte Band von Fürsorge und Pflicht der ‚römischen Vereinbarung‘ zu Lebzeiten, bei gleichzeitigem vollem Anspruch auf Macht (Königschaft) und Pflicht / Versorgung (Vaterschaft), ein Anspruch, der im Laufe des ersten Aktes zu einer puren Lust an der Verfügung pervertieren wird. Lear ist mit seiner Forderung nach 100 Mann Gefolgschaft maßlos (I,4,236), die Töchter sind es in ihrer Beschneidung der Gefolgschaft auf 50, 25 und schließlich keinen Mann Gefolge auch (II,4,250). Durch die Trossverkleinerung degradieren sie ihren Vater als Mann.

Lear vermischt die Ebene des Rechts mit der Ebene der Leiblichkeit. Das Erbrecht gehört als gesetzliche Festlegung in den Bereich der Ordnung, welche die Abfolge der Generationen regelt. Eine Ordnung, die wie oben beschrieben, keineswegs naturgegeben ist, sondern sprachlich und kulturell gesetzt und eben dadurch von sensibler Störanfälligkeit. An dem Punkt ihrer Verletzung überlässt sie dem Kampf der Körper das Feld. Es scheint der Punkt zu sein, an welchem sich die Frage nach der Generierung der Gattungswesen in die Frage nach Geschlechtswesen wandelt. Der Vater wird folglich als Mann verflucht. „Goneril: „Närrischer alter Mann, / Der immer noch die Macht ausüben will, / Die er vergeben hat // Idle old man, / That still would manage those authorities, / That he hath given away!“ (I,3,17-18) Lear greift den Streit auf der Geschlechterebene auf: „Tod und Leben! Ich hab Scham, / Daß du Macht hast, mein Mannsein so zu schütteln //

Life and death! I am ashamed / That thou hast power to shake my manhood thus," (I,4,292-293). Goneril wird bei ihrem Geschlecht verflucht: „Lear: In ihren Leib verpflanz Unfruchtbarkeit! / Vertrockne ihr's Organ für die Vermehrung // Dry up in her the organs of increase, / And from her derogate body“ (I, 4, S. 63). Ein Fluch, der entsprechend den Gegebenheiten des Allianzsystems nicht die deszendente Linie im Blick hat, die Lear durch diesen Fluch mitauslöscht.

Für Lear ist es die Lust an der Verfügbarkeit, die ihn antreibt, so wie es auch die Lust an der Verfügbarkeit der rhetorischen Anstrengung ist, der sich Cordelia schon zu Beginn widersetzt. Bereits im Augenblick der Landverteilung ist Lear ein selbstherrlich verfügender Vater, der auch über die selbst errichtete Ordnung des Genusses verfügt. Es ist ein ausschließliches grundloses Wollen, das jeglicher vernünftigen Logik entbehrt. Es ist eine Figur, deren Befehlsstruktur Slavoj Žižek treffend benennt: „Die unerbittliche Insistenz seiner Befehle gründet letztlich auf der Aussage: „Es ist so, weil ich sage, daß es so ist.“³⁰⁰

Zugleich bricht Lear mit seinem Vateramt in zwifacher Hinsicht. In Bezug auf Cordelia kündigt er es radikal auf, in Bezug auf die Schwestern wird es durch egoistische Verkehrung von Ansprüchen und Pflichten tyrannisch verdreht, so dass die Töchter zu Müttern gemacht werden.

Was Gloucester als unnatürliche Intrige, als mörderische Verschwörung erscheint, nämlich die Aufkündigung der ‚römischen Vereinbarung‘, der Verstoß gegen das Regelwerk aus Fürsorge und Pflicht sowie die frühzeitige Erbverteilung an die Nachkommenschaft, verfügt Lear aus freien Stücken. So gesehen reflektiert die Gloucester-Handlung die Lear-Handlung und beleuchtet deren mörderischen Kern.

Die Demontage des Königs geht rasend schnell vonstatten. Bereits am Ende des ersten Aktes ist Lear vollkommen demontiert, am Ende des zweiten Aktes wird er ungeschützt den tosenden Elementen eines ganz und gar außergewöhnlichen Unwetters ausgeliefert sein. Mit zunehmendem Tosen des Sturms wird er immer mehr dem Wahnsinn und der Sprachlosigkeit anheim und aus einer symbolischen Ordnung der Sprache heraus gefallen sein. (III,2.).

³⁰⁰ Slavoj Žižek: *Liebe Deinen Nächsten? Nein, danke! Die Sackgasse des Sozialen in der Postmoderne*. Berlin 1999. S. 139.

III. *Hamlet* lesen

1. *Hamlet* wiederlesen: zur „Latenz“ der Texte

„Mit dem Haufen der Notizen wächst der Horror vor der Formulierung“³⁰¹

Die Bibliographie der Abhandlungen und Kommentare zu *Hamlet*, so bemerkte Jan Kott trefflich, sei wohl alles in allem etwa zweimal so dick wie das Warschauer Telefonbuch.³⁰² Es ist schon eine kleine Weile von fast 50 Jahren her, dass er das schrieb und vielleicht wäre die entsprechende Liste heute dreimal so dick wie das Warschauer Telefonbuch, je nachdem wie es sich mit dem Wachstum der Warschauer Bevölkerung verhält. Gewiss ist *Hamlet* einer der meist interpretierten, diskutierten und ausgelegten Texte aller, „ein Lustobjekt der Interpreten“ wie Heiner Müller einmal sagte und doch ist die Feststellung, dass hier alles schon gesagt und geschrieben sein könnte genauso unzulässig, wie sie in ihrer absoluten Bestimmtheit immer unzulässig und ja geradezu totalitär ist, auch oder erst recht in genealogischer Hinsicht. Über den in seinem totalitären Kern artverwandten Satz ‚Es hat alles schon gegeben‘ sagte Laurent Chétouane, in einem Gespräch über seine Kölner *Hamlet*-Bearbeitung nach dem utopischen Gehalt gefragt, dies sei ein Satz, der töte und der überdies jegliche Möglichkeit, dass eine Generation sich eine Zukunft schaffen könne, zerstöre. Der utopische Gehalt liege, so Chétouane, in der Möglichkeit, dass etwas noch passieren wird. Man weiß noch nicht was, aber mit dem Satz ‚Es hat alles schon gegeben‘ löscht man bereits die Möglichkeit, dass eine Generation sich eine Zukunft schaffen kann und somit den Glauben an diese Möglichkeit, der – so Chétouane- schon der Inhalt einer Utopie sein könnte.³⁰³

Der Stoff des *Hamlet* Dramas geht auf eine dänische Sage zurück, die im 12. Jahrhundert von dem dänischen Geistlichen Saxo Grammaticus im Rahmen einer großangelegten Dänischen Geschichtsschreibung unter dem Titel *Gesta Danorum* niedergeschrieben wurde.³⁰⁴ Ebenso wie *King Lear* oder *Macbeth* berührt der Stoff also Geschichte und Geschichten aus dem 12. Jahrhundert bzw. frühere Geschehnisse, die im 12. Jahrhundert

³⁰¹ Heiner Müller: *Shakespeare eine Differenz*. In: Ders.: *Shakespeare Factory 2*. Berlin 1994. (Heiner Müller Tetxe 9). S. 227.

³⁰² Jan Kott, *Shakespeare heute*, S. 72.

³⁰³ *Die Organisation des Blickens. Laurent Chétouane im Gespräch mit Jan Hein*. Programm zu *Ich bin Hamlet*. Schauspiel Köln. 2008.

³⁰⁴ William Shakespeare: *Hamlet. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther*. München 2000. Anmerkung Frank Günther, S. 318. Die folgenden Zitate beziehen sich, sofern nicht anders gekennzeichnet, auf diese Ausgabe und werden nur mit Versangaben im Fließtext belegt.

mit all seinen Umbrüchen ihre erste Verschriftlichung fanden. Die aus diesen Stoffen entwickelten Dramen, die uns heute unter dem Shakespeare-Label vorliegen, entstehen in einer Zeit, die wiederum von immensen Umbrüchen, nämlich jenen der Neuzeit, charakterisiert ist. Aus dieser Perspektive heraus lassen sich die Texte Shakespeares ebenso wie die Foucaults oder Dubys als untersuchende, forschende Texte und kluge geschichtsphilosophische Kommentare lesen, die den Schreibenden hinter dem Namen Shakespeare zum Gegenwartsautor werden lassen. Voraussetzung für diese Lesart ist die Abkehr von einem Geschichtsverständnis, das in einer Art Schulbuchverwaltung der Geschichte, einen langen Zeitstrahl mit separaten Epochen konzipiert, durch den wir von den Ereignissen des 12. Jahrhunderts etwa hermetisch abgetrennt sind. Das Gegenteil dieses beengten Historismus stellt ein geschichtsräumliches topologisches Denken dar, ein weiträumiges historisches Bewusstsein, das dem Kontakt mit historischen Materialien in der Gegenwart in diesem Sinne Rechnung trägt.

Aber zunächst zurück zur Frage nach dem Umgang mit der Fülle von Kommentaren und Lektüren. Anselm Haverkamp nimmt sich zu Beginn seiner Hamlet-Betrachtungen achtsam dieser Frage an. Er beschreibt den trügerischen Effekt, die unversiegender Kommentierbarkeit eines Werkes als einen rezeptionsgeschichtlichen Beweis seiner Literarizität zu werten, als eine den literarischen Werken immanente und sich erst historisch entfaltende Qualität. Vielmehr, so schreibt er, gibt dieses Procedere Aufschluss über die Hartnäckigkeit des gehegten Begehrens an den Text. Im Laufe der jahrhundertealten Faszination und Beschäftigung mit den Texten stellt sich eine Notorietät ein, die sich durch ein unbemerkt eingeschliffenes Aufspüren des immer Selben im Text manifestiert. Haverkamp geht aber noch weiter mit seiner Analyse. Diese Notorietät, so sagt er, muss auf ihrem Weg, es kann nicht anders sein, „tausendmal berührt“ haben, „was sie längst nicht begreift, was sie auf die Dauer aber nicht *nicht*-begriffen haben kann, sondern nur zu gerne unbegriffen lassen will.“³⁰⁵ Latent ist, was im Verborgenen liegt, was sich noch nicht in Gestalt gezeigt hat. Haverkamp spricht von der Latenz des Unentdeckten, das reglos unter der Decke der vielfach gelesenen und erzählten Details einer vielfach gelesenen und erzählten Geschichte lauert. Angestoßen von der Entwicklung des *New Historicism*, verdankt sich die Sichtbarwerdung des Verborgenen, die aus der Latenz der Texte zu Tage tretende neue Lesbarkeit Haverkamp zu Folge einer „radikalen Dekontextualisierung“ ehe sie in neue Kontexte treten kann. Das eingangs erwähnte Diktum vom schon vorher Dagewesenen zerstört auch das Lesen an sich. „Jede neue

³⁰⁵ Anselm Haverkamp: *Hamlet. Hypothek der Mach.* Berlin 2004. S. 28.

Lektüre von Literatur ermöglicht es, ist dazu da, Geschichte neu zu schreiben. Das ist es, was sie literarisch macht: daß sie die alten Geschichten in der Geschichte neu schreiben läßt.³⁰⁶ Müller wurde, glaubt man seiner Erinnerung, von seinem Lehrer als Dreizehnjähriger vor dem Schwierigkeitsgrad gewarnt, als er *Hamlet* aus der Schulbibliothek las: „Ich ahnte mehr als ich verstand, aber der Sprung macht die Erfahrung, nicht der Schritt.“³⁰⁷

2. Geschichte und Struktur der Rache

Was also passiert in *Hamlet*? Wie sich dem rätselhaftesten aller Shakespearschen Dramen nähern? Gibt es eine Spur des Verstehens, einen Schlüssel zur Decodierung? Am besten ich beginne mit meiner Suche am Anfang.

Mitternacht, Geisterstunde wie man sagt. Wachablösung auf der Terrasse von Burg Helsingör. Horatio, Hamlets einziger Freund und Vertauter, den er am Ende zu seinem Zeugen machen wird, ist skeptisch. Von einem Geist ist die Rede, Horatio bleibt zweifelnd. Der Spuk beginnt. Ein Geist erscheint. Er kommt und geht und kommt und geht beim Hahnenschrei, noch stumm. Gewandet in eine Rüstung von „hohem kriegerischen Aussehen / warlike form“ (I,1,51) ähnelt ‚es‘ dem verstorbenen Dänenkönig, Hamlets Vater. Erst in der fünften Szene des ersten Akts wird der Geist sein Stumm sein unterbrechen und allein zu Hamlet sprechen. Zu Beginn, in der ersten Szene zwischen den beiden stummen Auftritten des Geistes, erfahren wir zuerst von Horatio etwas über eine Art Rache. Er schildert vorsichtig die Vorgeschichte zur gegenwärtigen politischen Situation des Landes, vorsichtig insofern, als dass er sein Sprechen diffus auf die Gerüchte beruft, die geraunt werden. „Zumindest geraunt wird so / At least the whisper goes so“ (I,1,84). Der alte Fortinbras von Norwegen forderte aus ehrgeizigem Stolz („emulate pride“ I,1,86) – so Horatio – den alten Hamlet von Dänemark zum Kampf. Der alte Hamlet erschlug in diesem Kampf den alten Fortinbras. Auf besiegelten Vertrag (I,1,98) hin, verlor der Verlierer des Kampfes große Teile Land an den Gewinner, territorial gesprochen Norwegen also an Dänemark. Der junge Fortinbras, Sohn des vom alten Hamlet erschlagenen alten Fortinbras, hebt nun ein „Rudel landloser Draufgänger“ als Truppe aus um die Ländereien, „die so sein Vater einst verlor“ von Dänemark, mittlerweile regiert von Claudius, dem Bruder des alten Hamlet, zurück zu erobern.(I,1,88-111). Der alte König

³⁰⁶ Haverkamp, *Hypothek*, S. 28.

³⁰⁷ Müller, *Shakespeare eine Differenz*, S. 227.

also war und ist – so bekräftigt es Bernardo, einer der Wache haltenden Soldaten – der Anlaß dieser Kriege. („That was and is the question of these wars I,1,115“). Im Grunde genommen liest sich Horatios Bericht über die in die Gegenwart hineinreichende politische Vorgeschichte wie ein Prolog. Noch bevor der junge Hamlet überhaupt die Bühne betreten hat, erfahren wir von der theatergeschichtlich existentiellen Problematik eines jungen Mannes, des jungen Fortinbras, der seinen erschlagenen Vater nicht rächen kann, weil das schon jemand anderes für ihn getan hat, bzw. weil der Mörder seines Vaters schon tot ist, was anderes lässt sich an dieser Stelle nicht mit Gewissheit sagen. Fortinbras Rache zielt nun einfach auf die Stelle, an welcher der alte Hamlet vorher war, der jetzt aber weg ist. An dessen Stelle sitzen in einer Art Machtvakuum Claudius, der den Mörder seines Vaters getötet hat und Gertrud, Witwe des alten Hamlet und des jungen Hamlets Mutter. Ebenso wie der junge Hamlet, der von seinem toten Vater nichts erbt als die merkwürdige Erzählung einer Rache Geschichte, hat es auch der junge Fortinbras, der ebenso wie Hamlet junior um die Thronfolge gebracht wurde – das Königsamt hat sein bettlägeriger alter Onkel inne wie wir in der zweiten Szene erfahren – allenfalls mit der Ruine einer Rache zu tun. Um sich überhaupt einen Erbteil zu erkämpfen, biegt er die Frage nach der Rache, die er ja eh nicht mehr vollziehen kann, in eine territoriale um. Nimmt man Horatio beim Wort, griff noch der alte Fortinbras den alten Hamlet aus „ehrgeizigem Stolz / „emulate pride“ (I,1,86) an, die territoriale Frage schien ein nebensächliches Pfand, so fordert der junge Fortinbras hingegen nicht den König heraus, sondern das Territorium ein. Fest steht, dass die beiden jungen Prinzen den Krieg ihrer Väter erben. Die zweite Generation trägt den Krieg der ersten Generation weiter aus. Die nun erwachsenen Söhne bringen die Geschehnisse von vor dreißig Jahren zurück auf die Agenda.

„Die Spirale der Geschichte ruiniert die Zentren, indem sie sich durch die Randzonen mahlt.“³⁰⁸ Dieser oft diskutierte Satz Heiner Müllers, den er 1983 in seinem vielschichtigen Brief-Essay an Dimiter Gotscheff zu dessen bulgarischer Philoktet-Inszenierung schrieb und mit dem er – fast nebenbei – ein Gattungsbewusstsein als Voraussetzung zu einer fehlenden menschlichen Universalgeschichte als Teil des Fortschrittproblems denkt, dieser Satz also kommt mir wegweisend in den Sinn, um die Abläufe der Rachethematik quasi von hinten oder besser von der Seite her verstehen zu wollen. Die ‚Spirale‘ der Rache Geschichte nimmt ihren Anfang am Rand, hat dort ihren Antrieb und verwüstet das Zentrum. Die Struktur des Geheimnisses, das der im folgenden noch genauer untersuchte phantomartige Geist mit sich herumschleppt, wird, wie Haverkamp ausführt, „vom Rande

³⁰⁸ Müller, Heiner: *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet*. In: Ders.: *Herzstück*. Berlin 1996. (Heiner Müller Texte 7). S. 102-110. S. 110.

her einsehbar“ und zwar in der zur Haupthandlung um Hamlet sich komplementär verhaltenden Geschichte um Fortinbras. Haverkamp beginnt seine Untersuchung zum ‚psychologischen Rätsel‘ mit der Wirkung des Geistes auf den Sohn, welche Hamlet zum Ausguck der Zentralperspektive werden lässt und die Handlung derart auf ihn fokussiert, dass darüber das Äußere, der Rand seiner Geschichte, aus dem Blickfeld gerät. Haverkamp bezieht sich auf einen Gedanken des Psychoanalytikers Nicolas Abraham demzufolge das Phantom-Wesen, das vorgibt seines Vaters Geist zu sein, die Forderung, die es an Hamlet stellt mit einem ‚unwiderstehlichen Köder‘ würzt. Dieser ‚Köder‘ berge, so Nicolas Abraham, ein „reales und wahrhaftes Geheimnis, das aus einer unaussprechlichen Scham hervorgehe, mit der, ohne dass der Sohn es weiß, der Vater sein Gewissen belastet hat. Hamlet befindet sich demzufolge zwischen den beiden Polen einer „trügerischen aber bestimmenden Wahrheit“ einerseits, „und einer wahren Wahrheit, die das Unterbewusstsein längst erraten hat“, andererseits.³⁰⁹ Die Latenz des Momentes in dem Hamlet auf Horatio trifft, erster Akt zweite Szene, sich mit ihm über die Nähe der Ereignisse von Tod und Hochzeit austauscht und in einem Moment der Intuition seinen Vater zu sehen glaubt, der seine Affirmation kurz darauf in der rühmenden Beschreibung desselben findet, dient in dieser Lesart als „Freudsche“ Vorwegnahme dessen, was lauert³¹⁰:

HAMLET: Sparrn Sparrn, Horatio. Die Leichenschmauspasteten
 Warn kalte Platten für den Hochzeitstisch.
 Wollt, ich hätt meinen ärgsten Feind im Himmel
 Getroffen, eh den Tag zu sehn, Horatio.
 Mein Vater – s’ist mir, ich seh meinen Vater –

HORATIO: Wo, mein Prinz?

HAMLET: Im Auge meines Geists, Horatio.

HORATIO: Ich sah ihn mal; er war ein großer König.

HAMLET: Er war ein Mann, allseits in all und allem.
 Ich werd nie wieder jemand sehn wie ihn.

HAMLET: Thrift, thrift, Horatio. The funeral bak’d meats

³⁰⁹ Nicolas Abraham: *Le fantôme d’Hamlet ou le Vie acte*. In : Nicolas Abraham und Marie Török: *L’écorce et le noyau*. Paris 1978. S. 449. (»entre une »vérité« fallacieuse et imposée et une vérité » vrai« que longtemps l’Inconscient avait devinée«).

³¹⁰ Haverkamp verweist hier auf die Arbeit William Empsons, Haverkamp S. 134.

Did coldly furnish forth the marriage tables.
 Would I had met my dearest foe in heaven
 Or ever I had seen that day, Horatio.
 My father – methinks I see my father –

HORATIO: Where, my lord?

HAMLET: In my mind's eye, Horatio.

HORATIO: I saw him once; a was goodly king.

HAMLET: A was a man, take him for all in all:
 I shall not look upon his like again.
 (I,2,180-189)

Im folgenden Satz berichtet Horatio den Vatergeist gesehen zu haben.

Doch zurück zum Geheimnis des Geistes, dem ‚Köder‘, welcher Art könnte es sein? Ein Geheimnis, das dem Sohn entgangen ist und dem Publikum auch entgeht, sofern es sich mit dem vordergründigen Auftrag des Vatergeistes identifiziert. Haverkamp begibt auf seiner Spurensuche hinaus aus dem Zentrum des Geschehens an den Rand, mit Blick auf Fortinbras. Ganz im Gegensatz zu Hamlet allerdings wird Fortinbras am Ende als Thronfolger installiert, weil niemand sonst mehr da ist. Zwar hat er, wie Hamlet, seinen Vater verloren, doch die Herkunftsfrage, für Hamlet, wie wir sehen werden, existentiell, spielt für Fortinbras keine Rolle, worin sich beide diametral unterscheiden. Zu Beginn, in scheinbarer Parallelität zueinander, stehen hier zwei Königssöhne, die jeweils den Namen des Vaters tragen, deren Väter ermordet wurden und deren Onkel, der jeweilige Vaterbruder, den Thron inne haben. Diese vermeintliche Parallelität der beiden Figuren wird jedoch durch eine Komplementär-Struktur abgelöst insofern, als dass der Vater des einen (Hamlet), Mörder des Vaters des anderen (Fortinbras) ist. Zudem wurde der eine (Hamlet) an dem Tag geboren, als der Vater des anderen (Fortinbras) durch seines Vaters Hand starb.³¹¹

Nachdem Laertes Hamlet im Kampf mit dem vergifteten Rapier getroffen hat, tauschen sie im Eifer des Gefechts die Rapiere. Hamlet verwundet nun seinerseits Laertes, jedoch ohne von der Giftklinge in seiner Hand zu wissen. Sterbend offenbart Laertes Hamlet die „faule Arglist“. Hamlet, der nun seinerseits weiß, dass er sterben wird, tötet mit der vergifteten

³¹¹ Der Totengräber in V,I 137-142 gibt Auskunft über die zeitliche Abfolge und über Hamlets Alter (30 Jahre). Fortinbras kann also nicht jünger als Hamlet sein, allenfalls genauso alt, (was Haverkamp behauptet S. 45) oder älter.

Klinge Claudius, versöhnt sich mit Laertes und installiert Fortinbras als alleinigen Erben um der alten Väter Krieg zu befrieden:

HAMLET: [...] Jedoch ich prophezei, die Wahl wird falln
Auf Fortinbras. Ihm sterbend meine Stimme.
So sag's ihm, und was vorfiel, Großes, Kleines,
Was hingewirkt hat auf – der Rest ist Schweigen.

HAMLET: [...] But I do prosphezy th'election lights
On Fortinbras. He has my dying voice.
So tell him, with th'occurents more and less
Which have solicited – the rest is silence.
(V,2, 357-361)

Fortinbras erkennt:

FORTINBRAS: [...] Und ich – mit Kummer nur faß ich mein Glück.
Ich hab manch altes Recht an dieses Reich,
Das nun zu fordern mich mein Vorteil einlädt.

FORTINBRAS: [...] For me, with sorrow I embrace my fortune.
I have some rights of memory in this kingdom,
Which now to claim my vantage doth invite me.
(V,2, 391-393)

Hamlet vollstreckt also mit der vergifteten Klinge, die ihm selber galt, im Falle des direkten dritten Racheplots innerhalb der Mitglieder der Sohn-Generation (Hamlet und Laertes), „die Rache an Claudius und macht Fortinbras zum Erben dessen, der seinen Vater ums Leben und ihn selbst ums Erbe brachte.“³¹² In der Vollstreckung der Rache Hamlets an Claudius „rächt sich an Hamlet die Rache eines anderen und bezahlt Hamlet, indem er dem Vater Recht geschehen lässt, für das Unrecht dieses Vaters.“³¹³ Erst angesichts des eigenen Todes, das Gift bereits im Leib, vermag Hamlet das ausgestellte Geheimnis des Geistes zu wissen. In der Nachträglichkeit des Rätsels Lösung (der Rätsel-Lösung) kommt

³¹² Haverkamp, *Hypothek*, S. 45.

³¹³ Ebd.

als nachgereichte verspätete Repräsentation zur Geltung, „was als Geheimnis der Darstellung entzogen ist und *als* entzogene Wirkung tut.“³¹⁴ Es ist die „Gleich-Gültigkeit“ der Geschichten, die in der „Gleich-Ursprünglichkeit“ der Ansprüche beginnt und auf ein Nichts hinausläuft. Fortinbras kann seinen Vater nicht rächen, aber er wird dennoch König von Dänemark, der Mord an Hamlets Vater wird gerächt, aber Hamlet stirbt trotzdem – es scheint, die Rachemaschine läuft wie ein Perpetuum Mobile, auch ohne die korrekte Reihenfolge einzuhalten. Hinter dem Rücken der Söhne und offenbar sogar unter ihrer Missachtung, vollstreckt sich die Hypothek der toten Väter.

Um wortwörtliche Rache bittet der Geist nur einmal und zwar bevor er in seinem großen Monolog die Tathergänge berichtet, gewissermaßen als Einleitung. Diese einleitende Bitte um Rache knüpft er an eine rhetorische Bedingung:

GEIST:	[...] Hör, hör, o hör! Wenn du je deinen teuren Vater liebtest
HAMLET:	O Gott!
GEIST:	Räch seinen unnatürlich-üblen Mord.
GHOST:	[...] List, list, O list! If thou didst ever thy dear father love
HAMLET:	O God!
GHOST:	Revenge his foul and most unnatural murder.
	(I,5, 22-25)

Was für eine Floskel ist das? Fordert der Vater-Geist von seinem Sohn, sozusagen posthum, einen Liebesbeweis? Zumindest scheinen wir es hier mit einer Generation von Vätern zu tun zu haben, die ihren Söhnen misstrauen. Sichtbar auf direkter Ebene zum Beispiel der ersten Szene des zweiten Akts, in welcher Polonius seinen Diener Reynaldo anweist, den eigenen Sohn Laertes in Paris zu bespitzeln. Auf indirekter Ebene durch eine Rhetorik, wie sie Claudius als Vertreter der Väter-Generation gegenüber Laertes anwendet, als er ihn in der siebten Szene des vierten Akts auf Rachepläne an Hamlet, dem Mörder von Laertes' Vater Polonius, einzustellen versucht:

KÖNIG:	Laertes, war euch Euer Vater teuer? – Oder seid Ihr nur wie ein <i>Bild</i> des Grams: Gesicht nur, ohne Herz?
--------	--

³¹⁴ Haverkamp, *Hypothek*, S. 45.

LAERTES: Was fragt Ihr das?

KING: Laertes, was your father dear to you?
Or are you like the painting of a sorrow,
A face without a heart?

LAERTES: Why ask you this?
(IV,7,111-112)

Wortwörtlich bleiben die Söhne die Antwort schuldig. George Tabori weist in seinem Essay *Hamlet in blue - der deutsche Hamlet* auf diesen Umstand hin, indem er, dessen Vater in Auschwitz ermordet wurde, sich mit den vaterlosen Söhnen gemein macht:

„Jeder Sohn möchte seinen Vater um die Ecke bringen; aber was soll er machen, wenn andere es schon für ihn erledigt haben? Hamlets Vater und meiner wurden beide ermordet, [...] Claudius könnte sich an uns alle drei wenden. *Laertes, was war Euch Euer Vater wert?* [...] Diese Väter trauen ihren Söhnen nicht. *Geist: Wenn du je deinen Vater liebtest..*
DAS eben ist die Frage. Ja, Sir, wir liebten ihn, aber in unserem Herzen fand ein Ringen statt, das uns nicht schlafen ließ [...].“³¹⁵

Die Subjektivierung der jungen Königssöhne gelingt nur vor dem Hintergrund der Väter. Das Prinzip der Genealogie macht es ihnen unmöglich, die Rache mit einem schallenden ‚Was geht uns das an? Wir fangen neu an!‘ zu negieren. Beide Söhne sind nun erwachsen und knallen – auf der Suche nach ihrem Platz - den übrig gebliebenen Vertretern der Vätergeneration die Angelegenheiten von vor dreißig Jahren um die Ohren. Mit Hamlets Rückkehr an den Hof kommen Verbrechen auf den Tisch, über die 30 lange Jahre geschwiegen wurde. Hinzu kommt, dass der Mord Claudius’ am alten Hamlet kein Rachemord ist. Er ist aus purer Gier geschehen, wie der König nach der Konfrontation mit dem dargestellten Tathergang im aufgeführten Spiel im Spiel in seiner Beichte spricht. Derweil er beichtet, tritt Hamlet auf, zieht sein Schwert und steckt es wieder ein.

KING: O, my offence is rank, it smells to heaven;

³¹⁵ George Tabori: *Hamlet Blue*. In: *Theater Heute*, Nr. 6 (1978). S. 17-20. S. 18.

It hath the primal eldest curse upon't –
 A brother's murder. Pray can I not, [...]
 My fault is pass - but O, what form of prayer
 Can serve my turn? »Forgive me my foul murder?«
 That cannot be, since I am still possess'd
 Of those effects for which I did the murder –
 My crown, mine own ambition, and my queen.
 May one be pardon'd and retain th'offence?"

KÖNIG: O mein Vergehen ist faul, es stinkt zum Himmel;
 Es trägt den ersten, ältesten Menschheitsfluch –
 Den Mord am Bruder. Beten kann ich nicht, [...]
 Mein Vergehn geschah – doch oh,
 Nun welche Form des Betens kann von Nutz
 Sein hier? »Vergib mir meinen faulen Mord?«
 Das kann nicht sein, denn noch besitz ich ja
 Die Dinge all, um die ich mordete –
 Meine Krone, meine Herrschlust, meine Königin.
 Kann man Gnad finden und den Sündenlohn behalten?
 (III, 3, 37-56)

Die Struktur des oben benannten Perpetuum Mobile zeigt, der Schlüssel zum Verständnis des Geisterrätsels liegt nicht allein in der Interpretation als Blutrache, sondern vielmehr in einer Art Funktion, eine Vater-Sohn-Funktion, bzw. eine gestörte Vater-Sohn-Funktion. In der Reihenfolge nach Prinzip und Logik der Blutrache hätte der junge Fortinbras die Tat von Claudius verüben müssen, um seinen Vater zu rächen, woraufhin Hamlet wiederum den jungen Fortinbras hätte umbringen müssen, um seinen Vater zu rächen. Durch Claudius' Mord am alten Hamlet ist hier sozusagen einmal Rache zuviel nötig geworden. Fortinbras ist durch Claudius' Tat seine Rache losgeworden, während Hamlet die Aufgabe hat, Claudius zu töten. Tut er es nicht, droht der alte Hamlet aus dem Schema herauszufallen. Dann bliebe Claudius auf dem Thron und Laertes würde seinerseits seinen Vater rächen und Hamlet töten. Damit wären sowohl der alte als auch der junge Hamlet aus der Sukzession gelöscht. Das ist der sichtbare Teil der Schmach, dass der Bruder auf dem Thron sitzt und dadurch die Sukzession hinfällig zu werden droht. „Mit dieser

Schmach wäre sein Königtum erloschen, als hätte er erst gar keine Nachkommen gezeugt.“³¹⁶

„Der Ablauf ist zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird“³¹⁷ ist ein Satz den Müller in Bezug auf das Philoktet Material schreibt, in dem er thematisiert, wie eine Lügengeschichte aus der Leiche eine Waffe macht. Um den unsichtbaren inneren Teil der Schmach zu enthüllen, ist es geboten dem Geist aufmerksam zu lauschen.

3. Der Geist spricht

Der Geist, soviel lässt sich schon sagen, verhilft Hamlet zu einer Geschichte. Der gesamte erste Akt, der sich um den Geist dreht, macht Hamlets Geschichte sichtbar.

In der vierten Szene des ersten Akts, wieder ist Nacht auf der Terrasse von Burg Helsingör, begegnen sich Hamlet und der Geist. Auch in dieser vierten Szene bleibt der Geist stumm. Es ist Hamlet der ihn anspricht und erkennt:

HAMLET: Du kommst in so befragbarer Gestalt,
 Daß ich jetzt sprech zu dir. Ich nenn dich Hamlet,
 Fürst, Vater, Dänenkönig. O antwort mir.“

Thou com'st in such a questionable shape
 That I will speak to thee. I'll call thee Hamlet,
 King, father, royal Dane. O answer me.
 (I,4, 43-45)

Bevor der Geist sich selbst vorstellt, benennt Hamlet ihn und weist ihm somit eine vermeintliche Identität zu, die ihn überdies als dreifachen Amtsträger ausweist und über drei wesentliche Bereiche in Position setzt und institutionalisiert. Der Name (Hamlet) gilt als Merkmal der Identität, der Titel Fürst (King)³¹⁸ steht für das politische Amt, Vater

³¹⁶ Haverkamp, *Hypothek*, S. 48.

³¹⁷ Heiner Müller: *Mauser*. Berlin 1997. (Heiner Müller Texte 7). S. 73.

³¹⁸ Die Übersetzung Frank Günthers sowie Erich Frieds benutzt Fürst statt King/ König. Fürst als Sammelbezeichnung hoher aristokratischer Würdenträger schließt Monarchen mit ein. William Shakespeare: *27 Stücke von William Shakespeare in der Übersetzung von Erich Fried*. Hg. von Friedmar Apel. Berlin 1995. Bd. 2. Im folgenden gekennzeichnet als EF.

(father) markiert die genealogische Position - das Amt des Vaters, und Dänenkönig (royal Dane) verweist auf die staatlich territoriale Position.

Vom Geist selber wissen wir an dieser Stelle noch nicht viel. Noch ist er stumm. Wir wissen, dass er in Rüstung auftritt. Horatio beschreibt es beim ersten Auftritt des Geistes in der aller ersten Szene: „So war genau die Rüstung, die er trug, als er sich mit Ehrgeizling Norweg schlug. Such was the very armour he had on when he th’ambitious Norway combated.“(I,1,64-65).

Ansonsten trägt er keine erkennbaren individuellen Züge. Die Rüstung legt nahe, dass sein Gesicht nicht zu erkennen ist und er maskiert durch das Visier spricht. „Mit höflicher Gebärde“ so Marcellus, Mitglied der Wache, winkt der Geist Hamlet beiseite und spricht in der fünften Szene zu ihm allein. In zweiseitigem Monolog klagt der Geist zunächst seinen Bruder Claudius und die Königin der ‚ehbrecherischen Wollust‘ an und berichtet sodann den Hergang seiner Vergiftung um sich am Ende mit einer Bitte zu verabschieden, die an späterer Stelle noch näher betrachtet zu werden verlangt.

GEIST: Ja, dies blutschänderische Tier,
 Mit Klugheits-Hexkunst, mit Verrätergaben –
 O Hölln-Klugheit und Gaben voller Macht,
 So zu verführn! – gewann’s zur schandbarn Wollust
 Den Willn meiner höchst scheinbar-ehrbarn Königin.
 O Hamlet, was ein Abfall war’s, von mir,
 Mir, dessen Liebe so voll Wahrheit war,
 Daß sie fest Hand in Hand ging mit dem Schwur,
 Den ich zur Hochzeit tat, und abzusinken
 Zu einem Wicht, der gegen mich nur ärmlich
 Begabt war von Natur.
 Jedoch wie Tugend niemals wankend wird,
 Ob’s Laster sie auch lockt in heiligen Formen,
 So wird die Lust, ob einem glanzvolln Engel
 Auch angetraut, ein Himmelsbett schnell satt
 Und völlert dann am Abschaum.
 [...]
 So wurd ich schlafend und von Bruderhand
 Um Leben, Krone, Frau zugleich gebracht,

[...]

Wenn du Natur in dir hast, duld es nicht,
 Laß Dänmarks Königsbett kein Lager sein
 Für Unzucht und verfluchte Blutschändung.
 Doch wie du immer diese Tat betreibst,
 Trüb dir den Geist nicht, noch laß dein Herz planen
 Je gegen deine Mutter. Sie laß dem Himmel

[...]

Lebwohl nun schnell:

Der Glühwurm zeigt, wie nah der Morgen ist,
 Läßt bleichen schon sein unwirksames Feuer.
 Ade, ade, ade. Gedenke mein.

GHOST:

Ay, that incestuous, that adulterate beast,
 With witchcraft of his wit, with traitorous gifts –
 O wicked wit, and gifts that have the power
 So to seduce! – won to his shamful lust
 The will of my most seeming-virtuous queen.
 O hamlet, what a falling off was there,
 From me, whose love was of that dignity
 That it went hand in hand even with the vow
 I made to her in marriage, and to decline
 Upon a wretch whosenatural gifts were poor
 To those of mine.

But virtue, as it never will be mov'd,
 Though lewdness court it in a shape of heaven,
 So lust, though to a radiant angel link'd,
 Will sate itself in a celestial bed
 And prey on garbage.

[...]

Thus was I, sleeping, by a brother's hand
 Of life, of crown, of queen at once dispatch'd

[...]

If thou hast nature in thee, bear it not,
 Let not the royal bed of Denmark be
 A couch for luxury and demned incest.
 But howsomever thou pursuest this act,
 Taint not thy mind nor let thy soul contrive
 Against thy mother aught. Leave her to heaven
 [...]

Fare thee well at once:
 The glow-worm shows the matin to be near
 And gins to pale his uneffectual fire.
 Adieu, adieu, adieu. Remember me.
 (I5 74-91)

Angewidert lässt sich der Geist zu Beginn des Monologs über Claudius aus, dem er Blutschande und Ehebruch („that incestuous, adulterate beast“) aus Wollust vorwirft. Um die Dimension dieses Vorwurfs auszuloten, die sich bis zu der merkwürdigen Bitte des Geistes („Remember me“) erstreckt, verlangt die Art Codierung des Fleisches durch das Christentum und damit verbunden die Entwicklung einer Politik der Ehe berücksichtigt zu werden, die in Bezug auf die Unrechtmäßigkeit Gloucesters oben ausführlich dargelegt wurde.

Voll Abscheu und Ekel hält der Geist dem Laster der Körperlichkeit, dem die verführte Königin erlegen sei, seine reine und wahrhaftige, tugendhafte Liebe entgegen. In seinen Ausführungen über den standhaften Charakter der Tugend, die niemals wanke im Gegensatz zur Lust, die selbst in Vermählung mit einem Engel „ihres Himmelsbettes satt“ würde und nach „Unrat“ lechze (EF, I,5,S.394), lässt der Geist neben der zeitgenössischen Auffassung der schwachen sexuell immer anfälligen Frau auch ein aus dem Mittelalter stammendes Verständnis der Ehe erahnen, das Sex in der Ehe nur zu Zeugungszwecken vorsieht, die Lust hingegen aus ihr verbannt. Luthers angeblicher berühmter Ausspruch auf die Frage, ob man seine Anhänger ‚Lutherisch‘ nennen solle „Wie käme denn ich armer stinkender Madensack dazu, dass man die Kinder Christi mit meinem heillosen Namen nennen sollte?“³¹⁹ bebildert die zeitgenössische Verachtung des Fleisches, eine Verachtung, die heute in ihrer Vehemenz schwer vorstellbar ist. Das Fleischliche, die Lust sind, bis auf die Herstellung aristokratisch wertvoller Stammlinien, unregelt, das heißt

³¹⁹ *Martin Luthers Werke*. Hg. von Rudolf Herman, Gerhard Ebeling, u.a. 120 Bände. Weimar 1883-2009. Band 8 Schriften 1521/1522, S. 637.

‚frei‘. Luther selbst frönte (als Mönch) der Liebe mit / zu seiner Frau, bei einem gleichzeitigen ‚Memento Mori‘, also eingedenk der Sterblichkeit, des Todes und der Verwesung des Fleisches.

In einer Vorstellung der Welt als Schauplatz des Kampfes zwischen Geist und Materie in der alles Fleischliche dem Reich des Bösen zuzuschlagen war, galt auch die Ehe als unheilig und schlecht angesehen. In langer Tradition, so beschreibt es Duby in *Ritter, Frau und Priester*, geht diese Auffassung zurück auf eine Moral, die vor den Umbrüchen des 12. Jahrhunderts in einer frühen Phase der Feudalisierung in enger Übereinstimmung von Kriegern und Priestern in Mißtrauen und Verachtung der „gefährlichen und schwächlichen Frau“ wurzelt.³²⁰

4. Die Restitution der Glieder – der Geist und sein Gebot: „Remember me“

An keiner anderen Stelle des Dramas gibt es eine so klare Andeutung darauf, dass es zwischen Claudius und Getrud schon zu des alten Hamlets Lebzeiten zu einem Verhältnis gekommen sein muss, wie in dem prominenten Monolog des Geistes, der Erklärung, Anklage und Gebot beinhaltet.

Die Worte des Geistes von Blutschande und Ehebruch „that incestuous, adulterate beast“ verweisen darauf.³²¹ Haverkamp erinnert sowohl an die möglicherweise von Shakespeare genutzte Vorlage zu Hamlet von François de Belleforest als auch an die ‚kanonisierte‘ Hamlet-Forschung etwa A.C. Bradleys, die von einer Liebschaft der Königin zu Lebzeiten des alten Hamlet ausgehen.³²² Dennoch, so bemerkt Haverkamp: „Die Folgerung, um die man sich bis heute drückt wie die Katze um den heißen Brei, vor der mit Hamlet die gesamte Forschung zurückschreckt, ist die, dass Claudius Hamlets Vater sein könnte. Das kann der Geist, der den postmortalen Auftrag zu seinem eigenen re-membling als Vater und König gibt, nicht gut zugeben, als Möglichkeit so wenig wie als Wirklichkeit.“³²³

Kein Rachegebot findet sich in diesem Bericht, stattdessen beendet der Geist seinen Monolog mit den rätselhaften Abschiedsworten: „Gedenke mein. / Remember me“, die Hamlet selbst zu seinem Leitspruch deklariert und aufschreibt:

³²⁰ Duby, *Ritter, Frau und Priester*, S. 56.

³²¹ Hierauf verweist auch Frank Günther in den Anmerkungen zu dieser Textstelle. *Hamlet* S. 327.

³²² A.C. Bradley: *Shakespearean Tragedy*. London 1904, S. 134.

³²³ Haverkamp, *Hypothek*, S. 50.

Und dein Gebot nur ganz allein soll leben.

[...]

Und jetzt zu meinem Leitspruch:

Er heißt: »Ade, ade, gedenke mein.« Ich hab's geschworen.

And thy commandment all alone shall live

[...]

Now to my word:

It is »Adieu, adieu, remember me.« I have sworn't.

(I,5,102-112.)

Das also ist sein Gebot. Kein brachiales Wutgeschrei, sondern die Bitte des Gedenkens. Allerdings birgt diese Bitte neben dem Gedenken im Sinne von Bewahrung des Andenkens an den geliebten Vater, wie sie die deutsche Übersetzung nahe legt, noch eine weitaus tiefer reichende Bedeutung. Sie liegt im englischen „remember“ geborgen: das remembering, als Wiedereingliederung in eine gestörte Ordnung, „die Restitution der Glieder, das re-membering eines der Zeugungskraft beraubten Königs: des Glieds der Zeugung des Sohnes in der Primogenitur der Sukzession.“³²⁴ Anders formuliert: das Remembering als Fortschreiben von Geschichte in Genealogie. Das heißt, wenn Hamlet das Rachegebot gekleidet in ein gedämpftes „remember me“ nicht befolgt, ist er doppelt ausgeschieden. Erstens ausgeschieden auf der Ebene der Sukzession, zweitens ausgeschieden weil er das Gebot zur „Restitution der Glieder“ nicht befolgt. Zudem ist die Ausführung der Rache wichtig, weil sie als Fanal die Unrechtmäßigkeit des alten Hamlets Tod feststellen soll. Wie in der von Foucault beschriebenen Souveränitätsgesellschaft der Wert des Blutes maßgeblich ist, so beruht auch das Prinzip der Blutrache auf Leiblichkeit und der Struktur genetischer Verbindungen. Das heißt, da Claudius den Thron unrechtmäßig erobert hat, hätte auch der junge Hamlet als sein Sohn keine Legitimität, sondern würde nur den unrechtmäßig eroberten Thron erben. Legitimität hat er nur als des alten Hamlet Sohn, als Sohn des rechtmäßigen Herrschers. Das bedeutet, er muss erstens die Ordnung der Sukzession durch die Wiederherstellung der Rechtmäßigkeit des Thrones sichern und, indem er das tut, erfüllt er zweitens das Gebot des „Remember me“ der „Restitution der Glieder“ und rehabilitiert den alten Hamlet in die genealogische Reihe. Damit ist eine weitere Funktion des Mordes an Claudius benannt: Wenn der junge Hamlet

³²⁴ Haverkamp, *Hypothek*, S. 47.

im Auftrag des Geistes seinen leiblichen Vater Claudius tötet, löscht der Mord die Beweislage. Die Schmach der Zeugungsunfähigkeit des alten Hamlet wäre getilgt. Der Rache-Auftrag wäre also nicht viel mehr, als ein höchst egoistisches Interesse des alten Hamlet ein Versteckspiel, das er sein ganzes Leben lang gespielt hat, weiterzuführen. Umgekehrt wissen wir, dass der Mord Claudius' am alten Hamlet aus purer Gier geschah. Indem er ihm allerdings das Leben raubte, hat er ihn auch um den Sohn gebracht. Was wäre, hätte er den Mord nicht begangen? Möglicherweise wäre der alte Hamlet weiterhin König, der junge Hamlet sein Nachfolger und rechtmäßiger Erbe und der Erzeuger-Vater würde in der Abfolge der Sukzession gar keine Rolle spielen.

Das Risiko des *Pater semper incertus* war als Unsicherheitsfaktor der Ordnung der Sukzession immanent. Indem man alle in der Ehe geborenen Kinder als vom Vater gezeugt oder durch ihn legitimierbar erklärte, kam man diesem Problem juristisch entgegen, wobei dieses Verfahren nicht das Problem der Erbberechtigung klärte, wie das Beispiel des Bruderpaares Edmund und Edgar in *King Lear* zeigt.³²⁵

Das Thema der Zeugungsfähigkeit / Zeugungsunfähigkeit oder der ‚Mannbarkeit‘ ist sowohl in *King Lear* als auch in *Macbeth* von Gewicht. In *King Lear* gibt der alte Lear die Krone ab und fühlt sich – von den Töchtern in seiner Maßlosigkeit eingeschränkt – in seiner Mannbarkeit getroffen, infolgedessen er seine Tochter Goneril zur Unfruchtbarkeit verflucht. In *Macbeth* ist die Kinderlosigkeit desselben ein Thema von Gewicht.

Das Rätsel um Zeugungsunfähigkeit und den wahren Erzeuger Hamlets, führt zu der bestimmenden großen Frage, die Hamlet umtreibt und den Kern seiner Pein ausmacht. Während König und Spitzel in ihrem Versteck lauern, tritt Hamlet auf, in diesem Moment nicht wissend, dass er belauscht wird, und verleiht seiner Frage Ausdruck mit den weltberühmten Worte, die in ungezählten Kommentaren mit seiner Person verbunden wurden und als Metapher des Theaters schlechthin gebraucht wurden, die, so wird es oft gedeutet, über Leben und Tod reflektieren, und doch vor allem die Frage der Herkunft bergen:

HAMLET:	Sein, oder nicht sein, das ist die Frage: Ob's mehr und adelt wohl im Geist, die Pfeile Und Schleudern wüsten Schicksals stumm zu dulden, Oder das Schwert zu ziehn gegen ein Meer der Plagen Und im Anrennen enden: sterben ... – schlafen,
---------	--

³²⁵ Haverkamp, *Hypothek*, S. 48.

Mehr nicht; und sagen, daß durch einen Schlaf
 Wir's Herzweh enden und die tausend Lebenshiebe,
 Die unserm Fleisch vererbt sind: ,s ist eine Erfüllung
 Inbrünstig beizuwünschen. Sterben, schlafen,
 Schlafen, womöglich träumen – ja, da hakt's:
 Denn in dem Schlaf des Tods, Welch Träume kommen
 mögen,

Wenn man des Weltgeknäuls sich hat entfesselt,
 Das gibt zu denken – das der Gesichtspunkt,
 Der's Elend derart langen Lebens macht. [...]

HAMLET:

To be or not to be, that is the question:
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune,
 Or to take arms against a sea of troubles
 And by opposing end them. To die – to sleep,
 No more; and by a sleep to say we end
 The heart-ache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to: 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
 To sleep, perchance to dream – ay, there's the rub:
 For in that sleep of death what dreams may come,

When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause – there's the respect
 That makes calamity of so long life. [...].

(III,1, 56-69.)

Haverkamp skizziert in der dritten seiner vier einleitenden Thesen: „Womöglich ist Hamlet [...] gar nicht der Sohn des toten Königs, sondern der seines Mörders Claudius: es ist diese Unsicherheit, die für ihn Sein oder Nichtsein die Frage sein lässt.“³²⁶ „Sein oder nicht sein“

³²⁶ Haverkamp, *Hypothek*, S. 31.

könnte auch heißen: geboren sein oder nicht geboren sein, das ist die Frage, die sich stellt. „To be or not to be“ meint auch: to be born or not to be born: Es ist die Frage der Herkunft, die darin lauert und die Hamlet mit Ödipus gemein hat und es ist dies das Epizentrum der Erschütterung, die Hamlets ureigenes Aus-den-Fugen sein auslöst:

HAMLET: Die Zeit ist aus den Fugen. Fluch Schicksals
Spottgeschenken,
Daß ich geborn wurd je, sie einzurenken.

HAMLET: The time is out of joint. O cursed spite,
That ever I was born to set it right. (I,2,196-197)

Die Formulierung ist eigentlich ein Zitat des Königs, Hamlet gebraucht sie angesichts der Geistererscheinung womöglich nicht ohne Sarkasmus. In seiner Rede an die Nation, noch ehe Hamlet selbst zum ersten mal das Wort ergreift, sucht Claudius nach Gründen der Mobilmachung Jung-Fortinbras' gegen Dänemark und findet sie in dessen vermeintlich fälschlicher Annahme, der Staat sei ob des alten Hamlets Tod „verrenkt und aus den Fugen“ (I,2,20). Ein genuin politisches Statement also, das Hamlet hier in den Mund gelegt wird und das sich, anknüpfend an Haverkamps einleitende Thesen, in dreifacher Hinsicht auf Hamlet, auf ‚Hamlets Welt‘ beziehen lässt: Die Welt gerät gewissermaßen dreifach aus den Fugen. Erstens, und dies ist für meine Betrachtung am schwerwiegendsten: in Bezug auf Hamlet selbst und seine in Frage gestellte Herkunft. Er ist womöglich nicht der, der er all die Jahre zu sein glaubte! Zweitens in Bezug auf den Auftritt des Geists als Impulsgeber und auf Hamlets zukünftiges Handeln, auf das was folgt, pathetisch gesprochen: auf die Zukunft bezogen, sofern man den Auftritt des Geistwesens als eine Art Bewusstwerdung wertet, als eine Art ‚Point of no return‘. Wie das antike Fatum als Element des Tragischen in der Bedeutung ‚Niemand entkommt seinem Schicksal‘, fungiert der Geist als Fanal einer irreversiblen Zeitenwende: Jetzt muss Hamlet seinem Schicksal entgegen gehen. In dritter Hinsicht bezieht es sich auf die gegenwärtige politische Situation, in der Hamlet sich befindet: ein Usurpator auf dem Thron und das Land am Rande eines Krieges, angezettelt von den Vätern.

Mit anderen Worten, die zentrale Frage Hamlets lautet: Woher komme ich? Wie Ödipus ist er über die Unklarheit in der Herkunftsfrage seines Ursprungs beraubt. Doch im Gegensatz zu Ödipus ist er selber am Inzest nicht beteiligt, sondern nur ein Produkt desselben. Es ist

das Geistwesen, das zu Beginn - wie zuvor ausgeführt - Claudius des Inzests anklagt („Ay, that incestuous, that adulterate beast“, I,5,42). Hamlet ist in dieser Logik ein untergeschobenes Kind, gezeugt von einem engen Blutsverwandten nämlich dem Bruder des ‚offiziellen Vaters‘, dem Schwager der Mutter, was als Inzest galt.

5. Ophelias Begehren

„To be or not to be“ – Hamlet spricht die Worte dieser Frage, seiner Frage, die sozusagen den ‚soundtrack of his life‘ grundieren, in der ersten Szene des dritten Aktes in einer symptomatischen Atmosphäre des ‚falsehood‘, der situierten Doppelbödigkeit (III,1,56). Die Schauspielergruppe ist zu diesem Zeitpunkt, am Ende des zweiten Aktes, bereits eingetroffen und Hamlet hat seinen Plan, Claudius durch das Schauspiel zu überführen gefasst. Zu Beginn des dritten Aktes befragt der König Rosenkranz und Gündenster nach aktuellen Ergebnissen ihrer Bespitzelung Hamlets. Freilich nur der Auftakt einer noch direkteren Spitzelaktion in einem klandestinen Kosmos des gegenseitigen Misstrauens, des permanenten ‚so tun als ob‘, der unablässigen Bespitzelung und Spionage der Alten gegen die Jungen, oder wie Jan Kott es beschreibt: „Hinter jedem Vorhang auf dem Schloß Elsinor steckt jemand.“³²⁷

Um herauszufinden, ob es tatsächlich der Liebeswahn ist, der Hamlet in scheinbare Verwirrung stürzt, haben Claudius und sein eifrigster Spitzel Polonius, der sich nicht scheut die eigenen Kinder überwachen zu lassen und schon im zweiten Akt seinen Diener auf seinen Sohn Laertes ansetzt, nun seine Tochter Ophelia als Köder einbestellt. Versteckt wollen sie der Begegnung Hamlets und Ophelias beiwohnen. Ophelias Position oder eher Funktion in dieser Anordnung ist, dass sie „zugleich ein Rädchen des Mechanismus und dessen Opfer“³²⁸ ist. Schon zu Beginn, in der dritten Szene des ersten Aktes, bekommt sie von ihrem Bruder Laertes kurz vor dessen Abreise nach Paris eine rigide Verhaltensanweisung diktiert, welche die Keuschheit als höchstes Gut anprangert und gespickt mit sexuellen Anspielungen jegliche Körperlichkeit im Allgemeinen und jede Einlassung auf Hamlet im Besonderen verdammt, der es aus Gründen des Standes nicht ernst mit ihr meinen könne:

LAERTES: Drum wäg, was deine Ehre leiden könnte,

³²⁷ Kott, *Shakespeare heute*, S. 74.

³²⁸ Ebd., S. 75.

Wenn du zu gläubig auf sein Liedchen hörst,
 Und's Herz verlierst und deine keuschheitskeusche
 Schatztruh
 Gar öffnest für sein unbeherrschtes Drängen.
 Hüt dich, Ophelia, hüt dich, Schwester, beste,
 Und bleib du in der Nachhut deiner Neigung
 Fernab vom Schuß gefährdender Begierden.
 »Die wahrhaft Keusche ist schon freizügig,
 Wenn sie dem Mond nur ihre Schönheit zeigt.«
 »Die Tugend selbst entgeht Verleumdung nicht.«
 »Der Wurm zernagt des Frühlings Sprösslinge
 Gar oft, noch eh ihr Knospen recht erblüht,
 Und im Frühglanz und Morgentau der Jugend
 Drohn Pesthauchwinde stets gefährlich nah.«
 Drum hüt dich: Furcht ist bester Schutz für Tugend.
 Auch wo nichts droht, drückt innrer Feind die Jugend.

LAERTES: Then weigh what loss your honour may sustain
 If with too credent ear you list his songs,
 Or lose your heart, or your chaste treasure open

 To his unmaster'd importunity.
 Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister,
 And keep you in the rear of your affection
 Out of the shot and danger of desire.
 The chariest maid is prodigal enough
 If she unmask her beauty to the moon.
 Virtue itself scapes not calumnious strokes.
 The canker galls the infants of the spring
 Too oft before their buttons be disclos'd,
 And in the morn and liquid dew of youth
 Contagious blastments are most imminent.
 Be wary then: best safety lies in fear.

Youth to itself rebels, though none else near.
(I,3,29-44).

Eine Warnung, die möglicherweise schon das Verbot des Begehrens generiert? Ist es nicht vielmehr das Begehren des Bruders, welches sich hier artikuliert? Und wird dieses Verbot nicht in einer Art geäußert, die eine Erotisierung nahe legt oder, wie Foucault es in *Sexualität und Wahrheit I* im Zusammenhang mit den Bußpraktiken erläutert, fördert?

Im dritten Kapitel von *Körper von Gewicht, Phantasmatische Identifizierung und die Annahme des Geschlechts* beruft sich Judith Butler auf Foucaults Repressionshypothese, die er in *Sexualität und Wahrheit I* ausführt. Das juristische Gesetz, so Butler, trachte danach, eine Reihe von Handlungen, Praktiken und Themen einzuschränken oder zu verbieten, aber im Prozeß des Artikulierens dieses Verbots liefert das Gesetz den *diskursiven Anlaß* für einen Widerstand, eine Resignifikation und eine potentielle Selbstersetzung des Gesetzes. „Foucault versteht den Prozeß der Signifikation, der juristische Gesetze regiert, generell so, dass er über deren vermeintliche Ziele hinausgeht. Demzufolge erzeugt ein verbotendes Gesetz, indem es eine gegebene Praktik im Diskurs hervorhebt, die Gelegenheit für eine öffentliche Anfechtung, die möglicherweise unbeabsichtigt das gleiche soziale Phänomen ermöglicht, neu figuriert und unkontrolliert vermehrt, das dieses Gesetz einschränken will.“³²⁹

Im Falle der Sexualität, so Butler, laufe das verbotende Gesetz Gefahr, gerade die Praktiken zu erotisieren, die unter die Prüfung des Gesetzes fallen.³³⁰ Foucault siedelt den Augenblick von dem an „es schwieriger und kostspieliger geworden sei[n], den Sex beim Namen zu nennen“ mit dem 17. Jahrhundert an. Das direkte Sprechen vom Sex verstummt mit dem aufkommenden Bürgertum immer mehr, parallel dazu häufen sich jedoch die Diskurse über den Sex. Fand noch bis ins 17. Jahrhundert hinein ein detailversessenes Sprechen über Sex im Rahmen der Beichte statt, wurde auch hier „die Nacktheit der Fragen“ zunehmend verhüllt. Einer neuen Pastoral des Tridentinischen Konzils folgend, das Mitte des 16. Jahrhunderts vor allem notwendig wurde, um auf die Lehren und Bewegungen der Reformation zu reagieren, durfte der Sex nur noch mit äußerster Vorsicht benannt werden. Jedoch mussten all „seine einzelnen Aspekte, seine Verbindungen und Wirkungen bis in ihre feinsten Verzweigungen verfolgt werden [...]: ein Schatten in einer Träumerei, ein Bild, das nicht schnell genug vertrieben wurde, eine Verschwörung

³²⁹ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main 1997. S. 158.

³³⁰ Ebd.

zwischen der Mechanik des Körpers und der Willfähigkeit des Geistes: alles muß gesagt werden.“³³¹ Das Fleisch wird zur Wurzel allen Übels und aller Sünden gemacht. Gleichzeitig verlagert sich der Schwerpunkt vom Akt selber auf „jene so schwer wahrnehmbare und formulierbare Wirrnis des Begehrens.“³³² „Unter dem Deckmantel einer gründlich gesäuberten Sprache, die sich hütet, ihn beim Namen zu nennen, wird der Sex von einem Diskurs in Beschlag genommen, der ihm keinen Augenblick Ruhe oder Verborgenheit gönnt.“³³³

Der Appell, den Laertes an seine Schwester richtet, lautet zugespitzt: Werde Frau, aber werde es keinesfalls! Werde es nur für mich! Laertes artikuliert sich im Moment des Verbots als Geschlechtswesen. Seine Rede verhüllt nur schlecht die eigene Lust. Drei Modi sind in dieser Rede auszumachen. Zunächst ist es noch der Modus einer einordnenden Beobachtung, ein versuchter Hauch von brüderlicher Fürsorge und Verantwortung, indem er Ophelia warnt, Hamlets Werben nicht ernst zu nehmen, da dieser in der Wahl seiner Liebsten als „Haupt“ eines politischen „Körpers“ handeln muss und nicht frei und unabhängig entscheiden darf, sondern an sein Amt gebunden ist. Dann wandelt sich der Modus, und die Rede wird zur Rede des Begehrens. Diese Rede spielt eher im intersubjektiven Bereich und stimuliert in ihrer Warnung das Begehren. Das Wesen dieser Rede vom Begehren zeichnet sich als intersubjektive Aktivität aus, die ein Begehren oder eine Neugier stimuliert, in das sich dann eine Figur einfinden wird. Bevor die Figur da ist, lauert sozusagen schon das Begehren. Laertes' Rede läuft im Überschuss des Begehrens dann in etwas anderes über. Die Rede des Begehrens wird zur sexualisierten Rede, zur Rede der Begierde, zur triebgesättigten Rede. Das heraufbeschworene Bild der Penetration „Der Wurm zernagt des Frühlings Sprösslinge“ zeugt davon und verweist überdies darauf, dass der Trieb wahllos und ungerichtet ist, zur Not auch auf die eigene Schwester zielt.

Die Anweisungen des Bruders werden noch um die strengen Regeln des Vaters Polonius ergänzt. In Kriegsrhetorik wird Ophelia geboten, mit Hamlet noch nicht einmal ein einziges Wort zu wechseln. Eine Rede, die keine Rede des Begehrens, sondern eine Rede des väterlichen Gesetzes darstellt:

POLONIUS: [...] Tu seltener's Tor auf deiner Herzensfestung,
Um höhern Preis verhandel nur vom Söller,

³³¹ Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, S. 25.

³³² Ebd.

³³³ Ebd., S. 26.

Statt auf Befehl die weiße Fahn zu hissen.[...].
 Ich wünsch nicht, klargesprochen, von heut an,
 Daß du nur ein Momentchen Muße so missbrauchst,
 Auch nur ein Wort zu wechseln mit Prinz Hamlet.
 Schau drauf, ich sag's dir. Nun geh deiner Wege.

POLONIUS: [...]. Be something scanter of your maiden presence,
 Set your entreatments at a higher rate
 Than a command to parley. [...].
 I would not, in plain terms, from this time forth
 Have you so slander any moment leisure
 As to give words or talk with the Lord Hamlet.
 Look to't, I charge you. Come your ways. (I,3,121-124).

Dieses Gebot darf selbstverständlich unterlaufen werden, sofern dies dem Vater von Nutzen sein kann. In ihrer Funktion als Köder ist Ophelia gut genug und befugt mit Hamlet zu sprechen. Es handelt sich bei dem väterlichen Kontakt- und Redeverbot also um eine Ordnung, die vom Vater eingesetzt und bestimmt und zu seinem Nutzen offenbar wahllos verändert werden kann. „Es ist so, weil ich es sage!“ Dieser von Žižek oft zitierte pointierte Basta-Satz, beschreibt einen verbietenden „realen Vater“, nach Lacan der „Agent der Kastration“, der ganz im Gegensatz zur exzessiv genießenden präsymbolischen Father-jouissance, Ordnung und Struktur des eigenen Verbots genießt.³³⁴ Wie zur Unterstreichung dessen, schickt Polonius seinem Sohn Laertes zu Beginn des zweiten Aktes ohne ersichtlichen Grund einen Spitzel bis Paris hinterher. Einzig und allein um zu prüfen, ob er sich an die Ordnung hält.

Aus dem Versteck heraus wollen die herrschenden Alten beobachten, wie es sich mit der Liebe Hamlets zu Ophelia verhält. Um es gleich vorweg zu nehmen, Jan Kott beschreibt das Wesen dieser Liebe in seiner kurzen politischen Lesart am poetischsten: „Hamlet liebt Ophelia. Aber er weiß, dass er verfolgt wird, und er hat wichtigere Dinge im Kopf. Diese Liebe sickert allmählich aus ihm heraus. Es gibt keinen Platz dafür in dieser Welt [...] des Verbrechens.“³³⁵ Wie eine groteske gegensätzliche Verkehrung von sexistisch geifernden alten Jungfern, die in bedrohlicher Manier vor der Tür der Jungvermählten auf den Blutstropfen und damit die rechtmäßige und geglückte Entjungferung der Braut lauern,

³³⁴ Slavoj Žižek: *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt am Main 2001. S. 439 ff.

³³⁵ Kott, *Shakespeare heute*, S. 76.

hocken die Alten „Sehend ungesehen – seeing unseen“ (III,1,33) im Versteck. Das Prinzip der „sehend ungesehen“ Überwachung durch keinen geringeren als den König erinnert an die Anfänge zur Entwicklung der überwachenden Observatorien, wie sie zur Durchsetzung der Disziplinarmacht, zur Einrichtung des zwingenden Blicks von Foucault in *Überwachen und Strafen* beschrieben werden.

Langsam bauen sich im Laufe des klassischen Zeitalters jene Observatorien der menschlichen Vielfältigkeit auf [...]. Neben der großen Technologie [...]entstanden die kleinen Techniken der vielfältigen und überkreuzten Überwachungen, der Blicke, die sehen, ohne gesehen zu werden; eine lichtscheue Kunst des Lichtes und der Sichtbarkeit hat unbemerkt in den Unterwerfungstechniken und Ausnutzungsverfahren ein neues Wissen über den Menschen angebahnt.³³⁶

Bevor die Alten in ihr Versteck verschwinden, ein Versteck im übrigen, das auch unserem Blick verborgen bleibt - wir wissen nicht, wo sich die Alten verstecken - weist Polonius seine Tochter an, in bestimmter Weise zu agieren, von „Frömmelgesten (pious action III,1,47)“ ist die Rede, was den König zu einem bemerkenswerten „*apart*“ veranlasst: Es ist ein erstes, sozusagen noch unveröffentlichtes Schuldeingeständnis Claudius', einzig zu sich selbst – und an den Zuschauer gerichtet – der nun um die Schuld des Königs weiß.³³⁷

KÖNIG [*apart*]: O, nur zu wahr. Wie scharf
 Ein Hieb ist dieser Spruch für mein Gewissen.

 Das Hurngesicht, geschönt mit Puderkunst,
 Ist hässlicher nicht gegen seine Schminke
 Als meine Tat gegen mein schönstgefärbtes Wort.
 O schwere Last!

³³⁶ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main 1977. S. 221.

³³⁷ Zu diesem Schluß kommt auch Frank Günther in den Anmerkungen zur Übersetzung (S. 339). In der dritten Szene desselben Aktes, nach der Konfrontation des Königs mit dem im Schauspiel abgebildeten Tathergang werden wir als Zuschauer abermals Zeugen einer diesmal ausführlichen Beichte des Königs, zu deren Ende Hamlet erscheint, das Schwert gezückt, im Versuch Rache zu vollziehen. Eine Szene die später noch sorgfältigere Betrachtung erfährt.

KING [*aside*]: O'tis too true.
 How smart a lash that speech doth give my
 Conscience.
 The harlot's cheek, beautied with plast'ring art,
 Is not more ugly to the thing that helps it
 Than is my deed to my most painted word.
 O heavy burden! (III, 1, 49-55)

Eigentlich treten die Väter an, die Kinder zu observieren und quasi als ‚Nebenprodukt‘ dieser Handlung fällt ein Geständnis des Königs. Das Geständnis wird im Verborgenen erbracht, im Versteck, dem Blick entzogen wie in einer Beichtkammer, szenisch nicht wahrnehmbar, sprachlich vernehmbar.

Ophelia indessen darf ihr Begehren nicht kund tun. Am Ende des vierten Aktes, ihr Vater Polonius ist dann bereits tot – von Hamlet bei einer weiteren Bespitzelungsaktion ertappt und erstochen – erfahren wir aus dem Munde der Königin von Ophelias Tod. In einer poetischen Bildbeschreibung erzählt sie vom ‚weinenden Bach‘, der ‚das arme Kind vom Liebesliederträllern hinunterzog in schlammig-schwarzen Tod‘.(IV,7, 174,181-183). Es kann sich bei dieser mit Worten gemalten, detailreichen Beschreibung des traurigen Tathergangs kaum um einen Augenzeugenbericht handeln, dann wäre Ophelia wohl gerettet worden.³³⁸ Was also ist es für ein Bild, welches die Königin entwirft? Eine Art Phantombild? Die Antworten liegen allesamt im Bereich der Spekulation. Zur Beerdigung Ophelias äußert die Königin ihren Schmerz, verbunden mit der vergeblichen und nun aufgegebenen Hoffnung, Ophelia und Hamlet würden eines Tages heiraten. Es ist eine Äußerung Gertruds als weiblichen, geschlechtlich identifiziertem Wesen, nicht als Königin. Es ist die aufrechte Rede einer Frau, die Ophelia mochte und dem jungen Paar die Lust gegönnt hätte, um die sie weiß und die sie schätzt, im Duktus eines finalen mütterlichen Seufzers: ‚Ach, sie wären doch so ein schönes Paar gewesen‘.

Der letzte Auftritt Ophelias in scheinbar unversehrter Verfassung, als Zuschauerin des Spiels im Spiel, ist zugleich ihre letzte Begegnung mit Hamlet, der den Irren mimt (III, 2, 89) und sie mit anzüglich zotigen Frechheiten überzieht. ‚Der König steht auf‘ (III, 2, 260) so ihre letzte Bemerkung, bevor im Tumult, den die Darstellung des mörderischen Tathergangs nach sich zieht, alle, außer Horatio und Hamlet, von der Bühne verschwinden.

³³⁸ FG in den Anmerkungen, S. 358.

Erst in der fünften Szene des vierten Akts tritt Ophelia wieder auf. Im Gegensatz zu Hamlet, der seit dem Ende des ersten Akts ein „nährisches Gebarn“ sich anzuschminken für nützlich hält (I, 5, 179-180), dessen Wahnsinn also einer wütenden Strategie folgt, weist Ophelia Anzeichen eines Wahns auf, der mit deutlichem Realitätsverlust einherzugehen scheint und Merkmale einer Psychose trägt.

Ein Edelmann kündigt der Königin Ophelias Gebahren an, ehe sie auftritt:

- EDELMANN: Sie ist störrisch,
 Ganz außer sich. Ihr Zustand fordert Mitleid. [...]
 Sie nennt viel ihren Vater, sagt, sie hört,
 Die Welt sei Lug und Trug, und hmm-t, schlägt sich
 Ans Herz, tobt wegen nichts, spricht wirres Zeug,
 Das nur halb Sinn macht. Ihr Geschwätz meint nichts,
 Doch grad das Ungereimte treibt die Hörer,
 Bedeutung drin zu suchen. Man vermutet
 Und stückt sich's, bis man selber Sinn reinlegt,
 Wo sie's ja so mit Mienen, Blicken, Gesten sagt,
 Daß man tatsächlich denken muß, man könnt
 Was denken, zwar nichts Sichres, doch viel
 Schreckliches.
- GENTLEMAN: She is importunate,
 Indeed distract. Her mood will needs be pitied. [...]
 She speaks much of her father, says she hears
 There's tricks i'th' world, and hems, and beats her heart,
 Spurns enviously at straws, speaks things in doubt
 That carry but half sense. Her speech is nothing,
 Yet the unshaped use of it doth move
 The hearers to collection. They aim at it,
 And botch the words up fit to their own thoughts,
 Which, as her winks and nods and gestures yield them,
 Indeed would make one think there might be thought,
 Though nothing sure, yet much unhappily. (IV, 5, 2-12).

Im Tonfall kindlicher Naivität gibt Ophelia trällernd und singend Kinderreime und Zoten zum besten, unter deren heiterem Geplänkel abgründige Bemerkungen über den toten Vater durchschimmern sowie sexualisierte Anspielungen auf Jungfräulichkeit und Ehrverlust:

OPHELIA (*singt*):

[E.F.:] Ganz mit süßen Blumen behängt,
Der nicht beweint sein durft, als er zu Grab fuhr,
Nicht vom Regen der Liebe getränkt!

KÖNIG:

Wie geht's Euch, schönes Fräulein?

OPHELIA: Gut! Der liebe Gott vergelts Euch! Sie sagen,
die Eule war zuvor

Eines Bäckers Tochter. Ach, Herr! Wir wissen, was wir sind,
aber nicht, was aus uns werden kann. Der liebe Gott kehrt
auch bei Euch zu Tisch ein!

KÖNIG:

[F.G.:] Phantasiert über ihren Vater.

OPHELIA:

Bitte sprechen wir nicht darüber, aber wenn euch wer fragt,
was es bedeutet, sagt dies.

(*singt*)

Hei, morgen ist Sankt Valentins Tag
In aller Morgenfrüh beizeit,
Und ich, ,ne Maid am Fenster sag,
Dein Valentinslieb bin ich heut.
Da kriegt' er Schneid, zog an sein Kleid,
Zog auf die Kammertür,
Ließ rein die Maid, die rein als Maid
Niemals mehr kam herfür.

KÖNIG: Schöne Ophelia –

OPHELIA:

Wahrlich, wahrlich, ohne Schwur, ich mach ein End jetzt.

[E.F.:] Bei Krischan und St. Caritas:

Au! Garstiges Geschlecht!

Ein junger Mann tuts, wenn er kann.

Potz Hahn! Die tun nicht recht.

[F.G.:] Sprach sie: »Eh mich hast flachgelegt,

Hast mir die Eh versprochen.«

Er antwortet: »Beim Sonnenlicht, ich nähm dich auch,

Wärst nicht in mein Bett gleich gekrochen.«

OPHELIA (*sings*):

Larded with sweet flowers
Which bewept to the grave did not go
With true-love showers.

KING: How do you, pretty lady?

OPHELIA: Well, good dild you. They say the owl was a baker's
daughter. Lord, we know what we are, but know not what we
may be. God be at your table.

KING: Conceit upon her father.

OPHELIA: Pray let's have no words of this, but when they ask you what
it means, say you this.

(*sings*)

Tomorrow is Saint Valentine's day,
All in the morning betime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine.
Then up he rose, and donn'd his clo'es,
And dupp'd the chamber door,
Let in the maid that out a maid
Never departed more.

KING: Pretty Ophelia –

OPHELIA: Indeed, without an oath, I'll make an end on't.

By Gis and by Saint Charity,
Alack and fie for shame,
Young men will do't if they come to't –
By Cock, they are to blame.
Quoth she, »Before you tumbled me,
You promis'd me to wed.«

He answers,

»So would I a done, by yonder sun,
And thou hadst not come to my bed.« (IV, 5, 37-66).

Das obszöne Liedchen folgt inhaltlich dem strikten Verbot, oder besser den Verboten, die Bruder und Vater auf ihre unterschiedliche Art gegen das Begehren in Stellung bringen, wobei Ophelia selbst beide Ebenen des Begehrens durchwandert, die des Begehrtwerdens ebenso wie des eigenen Begehrens, die sich schließlich in etwas Triebhaftes formiert, steckt doch in der Zeile „Ein junger Mann tuts, wenn er kann. (Young men will do't if they come to't)“ ein unverhohlenes aufforderndes ‘Mach doch’, was in der Folgezeile „Die tun nicht recht (they are to blame)“ im Sinne der Ordnung der Jouissance zurückzensiert wird. Welche Position besetzt Ophelia? Vielleicht war sie vorgesehen, Hamlets Freundin zu sein, des weiteren ist sie Tochter und Schwester, einen anderen Platz gibt es nicht für sie. Permanent wird sie sexuell angespielt, zum Zurichtungsgegenstand gemacht, der singend alle Projektionen runter rattert, die man ihr zuvor zugeschrieben hat.

Judith Butler folgt Lacan darin, dass das sexuelle Begehren erst durch die Kraft des Verbots initiiert wird und von der jouissance durch die Markierungen des Gesetzes abgegrenzt wird. „Das Begehren geht auf metonymischen Wegen durch eine Logik der Verschiebung, angetrieben und durchkreuzt von der unmöglichen Phantasie, eine vollkommene Lust aus der Zeit vor dem Aufkommen des Gesetzes wiederzuerlangen. Diese Rückkehr zu dem Ort der phantasmatischen Überfülle kann nicht erfolgen, ohne daß eine Psychose riskiert wird.“³³⁹

„Die Psychose erscheint nicht bloß als die Aussicht darauf, den Status des Subjekts und demzufolge das Leben in der Sprache zu verlieren, sondern sie erscheint als das angsteinjagende Gespenst, unter eine unerträgliche Zensur zu fallen, unter so etwas wie ein Todesurteil.“³⁴⁰ Geschlecht und Identität gehören nach Butler zusammen in den Bereich des Symbolischen. In *Körper von Gewicht* erörtert Butler die Frage, ob das „Annehmen“ eines Geschlechts einem Sprechakt gleicht³⁴¹. Eine Frage, die sie in ihrer Antigone Lektüre weiterentwickelt. Ausgehend von Antigone als einer Figur, an der sich der Verwandtschaftsbegriff diskutieren lässt, untersucht sie, Lacan folgend, Verwandtschaft als eine Sprachstruktur, die den Zugang zum Sprechen regelt oder gar erst ermöglicht. Nicht Rollen oder Beziehungen stehen im Focus dieser Untersuchung, sondern Sprache,

³³⁹ Judith Butler, *Körper von Gewicht*, S. 143

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd., S. 156

als eine Struktur wie sie auch bei Shakespeare von größter Relevanz ist. „Die Sphäre von Gesetzen und Normen, die den Zugang zum Sprechen und zur Aussprechbarkeit regel[t] erfolgt eben durch die Festlegung bestimmter Verwandtschaftsbeziehungen als symbolische Normen. Als symbolische sind diese Normen eigentlich keine sozialen.“³⁴² Diese „idealisierte Sphäre der Verwandtschaft, das Symbolische“ wird nach Lacan von der „Sphäre des Sozialen“ getrennt, wodurch sich die „Verwandtschaft zur Sprachstruktur“ verfeinert.³⁴³ Der Sprechakt folgt also verwandtschaftlichen Festlegungen als symbolischen Normen, nicht als sozialen. Wie ist ausgehend von dieser Überlegung das Verhältnis von juridischer Position und Identität in Bezug auf die Positionen Sohn oder Tochter zu verstehen? Als juridische Positionen gehören sie der Sphäre der Gesetze an, als Positionen der geschlechtlichen Identität eher zur Sphäre der Normen. Sohn oder Tochter zu sein, ist faktisch nicht zu verändern. Das Geschlecht hingegen schon, womit es eher in den Bereich der Normen fällt.

6. Hamlet und Gertrud

Möglicherweise ist es mehr als ironische Ambiguität, dass die Königin, die gegenüber dem König die augenscheinliche Verstörung ihres Sohnes zu Beginn des zweiten Aktes bestreitet, ausgerechnet in dem Moment, da er sich ihr offenbart, seine Verrücktheit für echt hält.

KÖNIG:	[...] Er [Polonius] sagt mir, liebste Gertrud, er hätt Grund Und Quell aller Verstörung deines Sohns entdeckt.
KÖNIGIN:	Ich fürcht, da ist kein Grund sonst als der eine, Des Vaters Tod und vorschnell unsre Hochzeit.
KING:	[...] He [Polonius] tells me, my dear Gertrude, he hath found The head and source of all your sons' distemper.
QUEEN:	I doubt it is no other but the main,

³⁴² Judith Butler: *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*. Frankfurt am Main 2001. S. 15

³⁴³ Ebd.

His father's death and our o'er-hasty marriage.
(II,2, 54-58)

In der bedeutsamen vierten und letzten Szene des dritten Aktes, die in mehrfacher Hinsicht eine sorgfältige Betrachtung verdient, bittet Gertrud ihren Sohn zum Gespräch unter vier bis sechs Augen - Polonius bezieht mit Kenntnis der Königin, seine gewohnte Spitzelstellung hinter einem Vorhang, wird bemerkt und prompt in „blutig-rascher Tat“ (III, 4, 28) von Hamlet durch den Vorhang durch erstochen. Kurz – und eigentlich an dieser Stelle nicht glaubwürdig, hat er ihn doch zuvor noch ins Gebet versunken gesehen und verschont - glaubt Hamlet den König ermordet zu haben, wird dann aber Polonius' angesichtig und lässt sich durch diesen schnell vollzogenen, fast wie nebenbei geschehenen Mord jedoch nicht aus dem Konzept bringen. Er klagt seine Mutter mit drastischen Worten des Ehebruchs an, eingedenk der Annahme, dass sie schon zu des alten Königs Lebzeiten eine sexuelle Beziehung zu Claudius hatte. Die Liebe zwischen dem alten König und Gertrud nennt er eine „Unschuldsliebe“ (innocent love, III, 4, 43), während er die Bettszenen zwischen Claudius und Gertrud mit drastischen Bildern, die von Abscheu und Ekel des Fleischlichen zeugen, imaginiert: „Ranzig im Schweißdunst eines schmierigen Bettes / Schmorend im Schleim, süß keuchend sich bespringen“ (In the rank sweat of an enseamed bed / Stew'd in corruption, honeying and making love“ III, 4, 93-94). Ganz im Sinne des Geistes argumentiert Hamlet hier, der bei seiner ersten Unterredung mit Gertrud im ersten Akt ebenso den Fleischkegel gegen die reine Liebe, die er der Königin antrug, in Stellung brachte (I, 5, 56 f.). Des weiteren erwägt er, dass Gertrud nicht aus Liebe handelte: „Liebe kann's nicht sein; denn in Ihrem Alter, / Da ist im Blut der Lenztrieb zahm, ist dienstbar / Und folgt der Einsicht brav, und welche Einsicht spräng wohl von dem zu dem?“ (You cannot call it love; for at your age / The heyday in the blood is tame, it's humble, / And waits upon the judgment, and what judgment / Would step from this to this? III, 4, 68-71). Was ist der Grund der Liaison, wenn es nicht Liebeslust ist? Es muss ein anderer Grund sein. Der Verlauf der Szene, der Verlauf des Streits zwischen Mutter und Sohn, liest sich wie der Auftakt einer Anklage, an deren Grund das Wissen darum schwelt, dass Hamlet ein „Fehltritt“ (trespass, III, 4, 148) sei und somit nicht seines Vaters, des alten Königs Sohn.

In einem ersten Gipfel des Streits ringt Hamlet ihr eine Bemerkung ab die als Eingeständnis gewertet werden kann:

KÖNIGIN: Hamlet, sei still. Du kehrst den Blick mir tief in meine Seele,
 Und seh dort schwarze, eingebrannte Flecken,
 Dern Farbe nie mehr bleicht.

QUEEN: O Hamlet, speak no more.
 Thou turn'st my eyes into my very soul,
 And there I see such black and grained spots
 As will not leave their tinct.
 (III, 4, 88-91)

In diesem Moment tritt der Geist ein letztes mal in Erscheinung, für die Mutter als Vertreterin der vorigen Generation, der Elterngeneration, nicht sichtbar. Hamlet reagiert auf den Geist und wird infolgedessen von seiner Mutter wirklich für verrückt gehalten. („Mein Gott, er ist verrückt / Alas, he's mad." III, 4, 108). Am Ende klärt er auf, er sei "nur irr aus List / but mad in craft." (III, 4, 189-190). Drei Modi sind in der Interaktion von Mutter und Sohn auszumachen. Der erste Modus birgt zwei Möglichkeiten. Hamlet spielt Verrücktheit, Gertrud erkennt dieses Spiel aber nicht an, sondern schiebt die augenscheinliche Verwirrtheit Hamlets auf dessen Schmerz um den toten Vater. Oder sie durchblickt sein Spiel und verweigert das Mitspielen aus strategischen Gründen. Im zweiten Modus reagiert Hamlet auf das Geistwesen, das in seiner Wahrnehmung sozusagen als „gespenstisch-fleischgewordenes“ Phantasma der symbolischen Ordnung durch den Raum schwebt. Seiner Wahrnehmung gemäß spielt er nicht, sondern reagiert auf den Geist. Der Geist entzieht sich jedoch der mütterlichen Wahrnehmung, was Gertrud an dieser Stelle, an der Hamlet gerade aufhört die Rolle des Verrückten zu spielen, darauf schließen lässt, dass Hamlet tatsächlich verrückt ist. Im dritten Modus, der wie eine Synthese der ersten beiden wirkt, begegnen sie sich wissend, sozusagen auf Augenhöhe. Hamlet scheint um das Geheimnis der Mutter, welches sein eigenes oder das seiner Herkunft ist, zu wissen oder besser, eine Gewissheit erscheint hier wie ein Pop up und löst die diffuse Ahnung ab. Angebahnt wird diese Gewissheit mit dem neuerlichen Erscheinen des Geistes, der wie ein Deus ex Machina in den Streit von Mutter und Sohn hineinplatzt, während sein Erscheinen im ersten Akt erwartet und vorbereitet wurde. Im doppelten Sinn des Wortes erscheint der Geist um sein Anliegen in Erinnerung zu rufen:

GEIST: Vergiß nicht! Mein Besuch dient nur,
 Dir den fast stumpfen Vorsatz scharfzuschärfen.
 Doch sieh, Verwirrung fasst nach deiner Mutter.
 Tritt zwischen ihren Seelenkampf und sie.
 Im schwächsten Leib sind Phantasien am stärksten.
 Sprich zu ihr, Hamlet.

GHOST: Do not forget. This visitation
 Is but to whet thy almost blunted purpose.
 But look, amazement on thy mother sits.
 O step between her and her fighting soul.
 Conceit in weakest bodies strongest works.
 Speak to her, Hamlet.
 (III, 4, 111-115)

Abermals ist es kein lautes brachiales Rachegetöse, das der Geist veranstaltet, sondern die Forderung, nicht zu vergessen, zu erinnern. „Do not forget“ entspricht dem weiter oben betrachteten “Remember me”, das auf das Fortschreiben von Geschichte in Genealogie verweist, das ‚re-member me‘ als „Restitution der Glieder“³⁴⁴. Mit dem Verschwinden des Geistes geht der Streit zwischen Mutter und Sohn mit umgekehrten Vorzeichen weiter. Der Sohn verteidigt sich nun gegen den mütterlichen Vorwurf der Raserei mit der Begründung, noch immer Herr seines Sprechens zu sein, also eines bewussten, subjektivierten Sprechens:

HAMLET: [...] Es ist nicht Wahnsinn,
 Was ich hier sprach. Stelln Sie mich auf die Probe,
 Ich wiederhol's wortwörtlich – wovor Wahnsinn
 Wohl scheun würd wie ein Gaul. Mutter, um Gottes Gnad
 Streich dir ums Herz nicht diesen Tröste-Balsam,
 Hier spräch ja nicht dein Fehltritt, nur mein Wahnsinn. [...].

HAMLET: [...] It is not madness
 That I have utter'd. Bring me to the test,

³⁴⁴ Haverkamp, *Hypothek*, S. 47.

And I the matter will re-word, which madness
 Would gambol from. Mother, for love of grace,
 Lay not that flattering unction to your soul,
 That not your trespass but my madness speaks. [...].
 (III, 4, 143-148)

In einer Reihe von Andeutungen, die um den vermeintlichen Ehebruch Gertruds kreisen, um ihre möglicherweise schon früh – zu des alten Königs Lebzeiten – begonnene Liebschaft mit Claudius und um dessen Mord am alten König, ist diese Selbsternennung Hamlets zum „Fehltritt“ das deutlichste Statement zu seiner Herkunft. Es wird im Übrigen von Gertrud nicht dementiert. In diesem Modus des geheimen und geteilten Wissens ringt Hamlet seiner Mutter das Versprechen ab, dem König seine wirkliche Verfassung der strategischen ‚Verrücktheit‘ vorzuenthalten. In seiner Ermahnung stellt er ein Sprechen des Fehltritts gegen ein Sprechen des Wahnsinns.

Das Missverstehen von Mutter und Sohn scheint zunächst einer Ironie zu folgen, in dem Sinne, dass Gertrud Hamlets Spiel ignoriert und es erst annimmt, als er längst aufgehört hat zu spielen. Es erinnert an einen beliebten Gag oder ein kindliches Spiel, in dem eine Person eine andere necken und erschrecken will, es mit viel Getöse und unterschiedlichen Methoden vergeblich versucht, es schließlich aufgibt und in diesem Moment den anderen durch eine unbedachte Geste unheimlich erschreckt. Welcher Effekt passiert hier?

„In der Konstellation von Gesetz und Ironie geht es zunächst offenbar um unterschiedliche Einstellungen zur Ordnung und darüber hinaus um das Verhältnis der Ordnung zur Sprache, zur Erzählung, zur sichtbaren Erscheinung. Etwas verhält sich dem Gesetz gemäß, wenn es sich so und nicht anders verhält. Das gilt für Personen, für Naturvorgänge und vor allem für die Art und Weise, wie das Gesetz sich darstellt. Zugleich gibt die Statuierung des Gesetzes die Möglichkeit des Sich-Anders-Verhaltens, den Bruch des Gesetzes. Auch das gilt für Personen, Naturvorgänge und die Darstellung des Gesetzes. Die Ironie hingegen [...] verhält sich anders. Aber sie statuier zugleich die Möglichkeit eines Sich-Anders-Verhaltens, das kein Bruch des Gesetzes wäre. Darin bleibt die Ironie freilich – wie auch immer

– auf das Gesetz bezogen, während die Ironie im Gesetz nicht vorgesehen ist. Die Ironie folgt dem Gesetz wie ein Schatten und wirft einen Schatten auf das Gesetz.³⁴⁵

7. Spiel im Spiel: Theater und Tribunal

In der zweiten Szene des zweiten Aktes kündigen Rosenkranz und Gündenster, gefolgt von Polonius, allesamt von Hamlet längst als ‚V-Männer‘ des Königs entlarvt, die Ankunft einer Schauspielertruppe an. Hamlet kennt die Truppe bereits. Rosenkranz erinnert ihn, es sei jene Truppe, deren Spiel ihm schon in der Stadt gefallen habe. Eine längere Debatte zur Situation fahrender Truppen und zur Konkurrenz durch eine zeitgenössische Kindertruppe schließt sich an, eine Kritik derzeitiger Kulturpolitik, dramaturgisch etwas aus dem Rahmen gefallen und von sozusagen dokumentarischem Mitschnitt. Hamlet begrüßt die Schauspieler und bittet den ersten Schauspieler um einen Monolog, den er ihn schon mal sprechen hörte. Inhaltlich handelt es sich bei diesem Monolog um ein Motiv aus der Aeneis des Vergil, in dem der trojanische Held Aeneas der karthagischen Königin Dido vom Fall Trojas erzählt und von der Ermordung des alten trojanischen Königs Priamos durch Pyrrhus (Neoptolemos), Sohn des Achill. Des Königs Priamos Sohn Hektor wurde zuvor von Achill getötet. Im Traum erscheint dem Pyrrus sein Vater als Geist und bittet ihn, den wertvollsten Teil der Kriegsbeute den Göttern zu opfern, um sie für die griechischen Geschicke milde zu stimmen. Die Wahl fällt auf Polyxena, die sich aber der Opferung entzieht. Es ist die Konstellation einer Rache Geschichte, die hier zitiert wird, deren Logik ins Leere läuft. Achill, Vater des Pyrrhus, tötet Hektor, den Sohn des Priamos. Pyrrhus tötet Priamos, den Vater Hektors, also den Vater desjenigen, den sein Vater getötet hat. Er tötet nicht den Mörder seines Vaters, der ist im Übrigen nicht klar auszumachen, schließlich hatten die Götter Pfeil und Bogen im Spiel, sondern den Vater des durch seinen Vater Getöteten. Handelt es sich um eine weitere Rache Geschichte? Wenn, dann allenfalls um eine, die ebenfalls ins Leere läuft, eine Rachemaschine, die auch ohne Reihenfolge läuft. Anders als Frank Günther es in den Anmerkungen beschreibt³⁴⁶, liegt die Spiegelung nicht im Rächerdrama eines blindwütig seinen Vater rächen wollenden Sohnes, sondern vielmehr in der ausgehöhlten leeren Rache. Hamlet beginnt selbst den Monolog zu sprechen und bittet den ersten Schauspieler ihn zu vervollständigen. Besonders interessiert

³⁴⁵ Campe, Niehaus: Gesetz. Ironie S. 7-8.

³⁴⁶ FG Hamlet, S. 337.

ihn die Reaktion Hekubas, der Gattin des erschlagenen Priamos. Frank Günther nennt in seinen Anmerkungen das „*theatralische* Element“ als Grundmotiv: Hamlet beginnt, sozusagen als „Laienschauspieler“ die Rachegeschichte zu rezitieren, übergibt dann an den „Profischauspieler“ und wird von dessen Darbietung tief berührt und zu einer „leidenschaftlichen Selbstbefragung provoziert.“ Hinter der „Echtheit der Fiktion und Scheinhaftigkeit der Realität“, die Frank Günther an dieser Stelle als immer wiederkehrendes Motiv benennt³⁴⁷, wird mit dieser Szene, die wie eine furiose Einleitung zum ‚Spiel im Spiel‘- Topos wirkt, ein weiteres Thema sichtbar, das letztlich die Verschwisterung von Theater und Gericht, die „theatrale Dimension des Gerichts“ berührt³⁴⁸. Die Schauspieler seien „das Brennglas und die knappe Chronik des Zeitalters“ („the abstract and brief chronicles of the time“ II,2, 518/519 “) erklärt Hamlet und verabredet mit ihnen, ein Stück mit dem Titel „Die Ermordung des Gonzago“ zu spielen, zu dem er selbst eine Textpassage einfügen will. Allein mit sich, hadert er über seine Unentschlossenheit, bekennt sich zur Melancholie, eine in elisabethanischer Zeit wie in der Antike, als somatisch definierte Erkrankung, die den Erkrankten nach protestantischem Verständnis der Versuchung des Teufels aussetzte³⁴⁹:

HAMLET: [...] Der Geist, den ich da sah,
 Mag gar ein Teufel sein, und's hat der Teufel Macht
 In schöne Form zu schlüpfen, ja, vielleicht
 Bei meiner Schwäche und Melancholie,
 Wo er sehr machtvoll ist bei solchen Geistern,
 Trügt er mich, mich zu packen. Ich will Gründe,
 Die sichrer sind. Das Schauspiel ist die Zange,
 Drin ich's Gewissen dieses Königs fange.

HAMLET: [...] The spirit that I have seen
 May be a devil, and the devil hath power
 T'assume a pleasing shape, yea, and perhaps,

³⁴⁷ FG Hamlet, S. 337,338.

³⁴⁸ Cornelia Vismann: *Medien der Rechtssprechung*. Hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski. Frankfurt am Main 2011. S. 19.

³⁴⁹ Roland Lambrecht: *Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflexion*. München 1996. S. 49.

(http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fontsize.1/object/display/bsb00040919_00001.html?subjectSWD_f=%7BMelancholie%7D&zoom=0.50&leftTab=PER_ent&qt=dismax&hl=false&valueA=Musil%2C+Robert&mode=comfort)

Out of my weakness and my melancholy,
 As he is very potent with such spirits,
 Abuses me to damn me. I'll have grounds
 More relative than this. The play's the thing
 Wherein I'll catch the conscience of the King. (II, 2, 593-
 600).

Die Aufführung des Stücks soll Klarheit bringen, den ultimativen Beweis liefern und den König überführen. Konfrontiert mit dem vorgespilten Ablauf seiner Tat, soll dem König eine Reaktion entlockt werden, die ihn zu überführen vermag:

HAMLET: [...] Hmhm – ich hab gehört,
 Daß schuldge Kreaturn, in einem Schauspiel sitzend,
 Nur durch die Kunst der Aufführung derart
 Ins Herz getroffen waren, daß sie umgehend
 Laut ihre Missetaten eingestanden.
 Denn Mord, hat er auch keine Zunge, spricht
 Mit wunderlicher Stimme. Ich laß die Spieler
 Was wie den Mord an meinem Vater aufführn
 Vor meinem Onkel. Ich späh dann auf sein Aussehn;
 Ich lot ihn aus aufs Blut. Wenn er nur zuckt,
 So kenn ich meinen Weg. [...].

HAMLET: [...] Hum – I have heard
 That guilty creatures sitting in a play
 Have, by the very cunning of the scene,
 Been struck so to the soul that presently
 They have proclaim'd their malefactions.
 For murder, though it have no tongue, will speak
 With most miraculous organ. I'll have these players
 Play something like the murder of my father
 Before mine uncle. I'll observe his looks;
 I'll tent him to the quick. If a do blench,
 I know my course. [...].(II, 2, 583-593).

Das Spiel als Beweis birgt für Hamlet auch die Erlaubnis zur Tat zu schreiten. Bevor es allerdings zur Aufführung kommt, findet im Handlungsverlauf des Hauptdramas die zuvor ausführlich beschriebene Bepitzelungsszene der Jungen – Hamlet und Ophelia – durch die versteckten Alten – Claudius und Polonius – statt, die mit einem „*aside*“ gesprochenen Schuldeingeständnis des Königs beginnt. (III, 1, 50-54). In der zweiten Szene des dritten Akts beginnt schließlich das Spiel mit einer Pantomime, welche die Ermordung des Königs unter Mitwisserschaft respektive Mittäterschaft der Königin zeigt. Nach einem kurzen Prolog beginnt das Stück. Ein Schauspieler-König und seine Königin beteuern gegenseitig wortreich ihre Liebe über den Tod hinaus, bis der König sich schlafen legt. Als bald tritt „ein gewisser Lucianus“ (III, 2, 240) auf, hier der Neffe des Königs, der dem Schlafenden Gift in die Ohren gießt und dazu einen Text spricht, der laut Anmerkung häufig als Hamlets Einschub in das Gonzago-Drama gedeutet wurde³⁵⁰, wohl auch weil er den Tathergang so beschreibt, wie der Geist es in der fünften Szene des ersten Akts Hamlet gegenüber beschrieben hat. „Die Mausefalle“ so Hamlets Antwort auf die Frage des Königs, wie der Titel des dargebotenen Stücks laute – ein Stück, so Hamlet, das einen historischen Mordfall aus Wien schildere. (III, 2, 234). Dass hier der Neffe des Königs der Mörder ist, mag als indirekte Drohung Hamlets an Claudius verstanden werden, eine verborgene Erweiterung der Botschaft an die Öffentlichkeit über das ‚wahre‘ Ableben des Königs.³⁵¹ Nachdem Lucianus in der Aufführung zur Tat geschritten ist, kommt es gar nicht mehr dazu, dass der Focus auf die Schauspieler-Königin fällt, die –wie Hamlet es Ophelia voraussagt – dem Mörder ihre Liebe schenkt. Denn:

OPHELIA: Der König steht auf.
 HAMLET: Wie, aufgejagt von nassen Pulverschüssen?
 KÖNIGIN: Was ist, mein Gatte?
 POLONIUS: Schluß mit dem Stück.
 KÖNIG: Gebt mir ein Licht. Fort.
 POLONIUS: Licht! Licht! Licht!

Alle ab außer Hamlet und Horatio

OPHELIA: The King rises.
 HAMLET: What, frightened with false fire?
 QUEEN: How fares my lord?

³⁵⁰ FG, Hamlet, S. 347, 348.

³⁵¹ Ebd., S. 347.

POLONIUS: Give o'er the play.
 KING: Give me some light. Away.
 POLONIUS: Lights, lights, lights.
 Exeunt all but Hamlet and Horatio. (III, 2, 260-265.)

Die Konfrontation des Täters mit dem Tathergang eröffnet das Feld des Theaters als Gericht. Frank Günther verweist in den Anmerkungen auf die häufig gestellte Frage, warum Claudius die in der Pantomime skizzierte Darstellung seines Verbrechens mit ansehen kann, die anschließend dargebrachte Version aber nicht ertragen kann. Er beruft sich auf eine Erklärung, der zufolge Claudius die Pantomime „als routinierter Heuchler“ zwar noch erträgt, beim zweiten erweiterten Umlauf aber die *Contenance* verliert.³⁵² Die Frage birgt jedoch eine tiefere Dimension, welche in der Unterscheidung von *Replay* und *Réjouer* zu suchen ist.³⁵³ Der Unterschied liegt, so beschreibt es die Juristin, Rechtsphilosophin und Medientheoretikerin Cornelia Vismann in ihrem Buch *Medien der Rechtssprechung*, in „der Singularität des Ereignisses. Was auf der Gerichtsbühne entsteht, ist etwas Neues, eine Erzählung über das, was sich zugetragen hat. Diese Übertragung eines Geschehens vom realen Ort, dem Tatort, auf die hochartifizielle Bühne des Gerichts macht aus der Tat ein Ereignis in der Sprache.“³⁵⁴ Das Nacherzählen des Ereignisses auf der (Gerichts-)bühne, die Transformation der „unerhörten, unaussprechlichen Tat“ in eine „erzählbare Handlung“, begründet ihre Transformation vom Realen in die symbolische Ordnung. Ein genuin sprachlicher Akt, der durch die pantomimische Darstellung wohl vorbereitet aber nicht vollzogen ist. Doch zunächst zurück zu den Ursprüngen der Begriffe *Replay* und *Réjouer*.

„Der Richter hegt das Ding“ sagt das germanische Recht, welches das Ding für die Rechtsprechung als so zentral erachtete, dass es die „Stätte des Gerichthaltens“ Thing nannte. „Der Richter hegt das Ding“, so beginnt Cornelia Vismann ihre Überlegungen zur „unhintergehbaren theatralen Dimension des Gerichthaltens, die mit dem Ding zusammenhängt.“³⁵⁵ Das Ding und die Dinge, so Vismann, prägen das „Gerichthalten als ein Verfahren der Darstellung. Die Dinge sind der Grund dafür, dass das Gericht schlichtweg ein Theater ist.“ Die Dinge sind die „*Causa*“ um deren Willen man sich versammelt, die zur Sprache gebracht werden soll. „Dinge“ so der Wissenschaftssoziologe

³⁵² FG Hamlet, S. 346.

³⁵³ Vismann, *Medien der Rechtssprechung*, S. 33.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd., S. 19.

Bruno Latour „sind das was Leute zusammenbringt, weil es sie entzweit. Was im Streit ist, ist ein Ding.“³⁵⁶ Wird das Ding vor Gericht verhandelt, wird es zur Darstellung gebracht. Das umstrittene Ding wird in eine „aussprechbare Sache“ transformiert. „Diese Konversion von Ding in Sache ist der performative Kern allen Gerichthaltens. Dinge, die zur Sache geworden sind, sind im Recht angekommen.“³⁵⁷ Über sie kann verhandelt werden, Rechtsmittel können über sie verfügt werden. Lacan, dem es so gut gefallen hat, dass die deutsche Sprache eine Differenzierung von Ding und Sache ermöglicht, dass er diese Begriffe unübersetzt im Französischen gebraucht, weist das Ding dem Register des Realen zu, die Sache der symbolischen Ordnung. „Dinge fallen in das Register des Realen und werden in der symbolischen Ordnung von der Sache vertreten.“³⁵⁸ „Die Sache ist das Wort des Dinges.“³⁵⁹ Nach germanischem Recht liegt die Aufgabe der Richter genau darin, die Konvertierung des stummen Dings in eine „verhandelbare Sache sicherzustellen“. Die Richter wachen über die Zeremonie der „Sprachwerdung“, „sie steuern die Transformierung von Ding in Sache. Sie sind Dramaturgen der Aufführung eines Dings auf der Bühne des Rechts. [...] Sie „richten das Ding in der Sprache ein.“³⁶⁰ Die germanischen Richter allerdings urteilten nicht. Für diesen Bereich gab es die Urteiler. Erst mit dem Vordringen des gelehrten Rechts und seiner Verschriftlichung im 12. Jahrhundert, ein Jahrhundert das in so vielerlei Hinsicht maßgeblich war für die Umbrüche und Neuordnungen an der Schwelle vom Mittelalter zur frühen Neuzeit, verschmelzen die vormalig getrennten gerichtlichen Funktionen Richten und Urteilen zu einer einzigen.³⁶¹ Fortan obliegt den Richtern die Entscheidungsfindung.³⁶² „Dingheger“ werden von „Richter-Subjekten“ ersetzt. Die Aufgabe der Gerichte besteht zunehmend in Urteilen und Verurteilen, der Feststellung von Schuld und dem Aussprechen von Strafen. Die bisher gültigen Kategorien von Schaden und Buße werden vom Begriff der Strafe übermalt, der im 12. Jahrhundert aufkommt. Die Ausübung der Strafe gerät zum öffentlichen Akt.³⁶³ Mit der Schwerpunktverschiebung zur Urteilsfindung an den Gerichten, werden aus dem Ding bloße Objekte, deren vormalige Attribute „zu versammeln und sprechen zu machen“,

³⁵⁶ Latour, Bruno: *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*. Berlin 2005. S. 30.

³⁵⁷ Vismann, Cornelia, *Medien der Rechtssprechung*, S.20.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Jacques Lacan: *Das Ding*. In : Ders. *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII*. Hg. von Norbert Haas. Berlin 1996. S. 56.

³⁶⁰ Vismann, Cornelia, *Medien der Rechtssprechung*, S. 20.

³⁶¹ Wieacker, Franz: *Privatrechtsgeschichte der Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Entwicklung*. 2. Neubearb. Aufl. Göttingen 1967. S. 183.

³⁶² Lepsius, Susanne: *Wissen = Entscheiden, Nichtwissen = Nichtentscheiden? Zum Dilemma richterlicher Beweiserhebung im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. In: Cornelia Vismann, Thomas Weitin (Hg.): *Urteilen / Entscheiden*. München, Paderborn 2006. S. 119-142. S. 120f

³⁶³ Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtssprechung*, S. 21.

in die Bedeutungslosigkeit abdriften: „Die performativen Elemente der Rechtssprechung“, welche die Transformation des Dings in die Sache zeremoniell begleiten, werden von einer Justiz überboten, die mit pompösen Zubehör wie bombastischen „Justizpalästen blendet, beeindruckt und einschüchtert. Die Bühne für das Ding, das versammelt weil es entzweit, verblasst vor der wuchtigen Selbstinszenierung der Justiz, wie sie dann seit dem 19. Jahrhundert die Vorstellung vom Gericht prägt.“³⁶⁴

Der heutigen Funktion der Gerichte steht diese vor zweihundert Jahren entstandene Form des Gerichthaltens Pate. Nicht zufällig stammt sie aus einer Epoche, die für die Geburt weiterer Institutionen der Disziplargesellschaft steht, wie eben die der öffentlichen Theater. Die „Stätte der Dinghegung“ wird zur Kulisse für die Rechtssprechung, und das Gericht so sehr auf die Urteilsfunktion reduziert, dass Gericht und Urteil zu Synonymen werden. Eine Bestimmung des Gerichts zu finden, die über diese Urteilsfunktion hinausweist, gestaltet sich laut Vismann mühselig. Sie verweist auf Luhmann, der betont, dass die Darstellung selbst unabdingbarer Teil des Rechtsprechens sei. Er sieht den Sinn der offiziellen Gerichtsverfahren „in der Darstellung eines Vorgangs der Entscheidungsfindung auf Grund von Normen,“³⁶⁵ allerdings ohne der Darstellung eine das Verfahren irgendwie bestimmende Macht zuzubilligen. Sie dient allein dazu, die Entscheidung plausibel zu machen und soll zeigen, dass es mit ‚rechten Dingen zugeht‘. Vismann dreht die Frage schließlich um. „Was wäre ein Urteil ohne Gericht?“ und verweist auf den Fall Louis Althussers, der 1980 seine Ehefrau Hélène Rytman ermordete. Obwohl an der Tat nicht gezweifelt wird, wird das Verfahren wegen „Zurechnungsunf ahigkeit“ Althussers zur Tatzeit eingestellt. Im letzten Kapitel seiner Untersuchung des Falls Lortie, in dem er die „Rechtsinstanz als Instanz des Dritten“ untersucht und darlegt, wie der Mörder von seinem Verbrechen abzutrennen ist, beschäftigt sich Legendre genau mit der Frage der fehlenden Verhandlung. Er kommt zu dem Schluß, das Urteil könne dem Angeklagten entweder den Weg zur Wiedererlangung seiner genealogischen Position und somit die Wiedereingliederung in die symbolische Ordnung sichern, oder das Urteil versperrt diesen Weg und lässt den Angeklagten für immer in der Position des Wahnsinns, des „Verhaftet seins mit der Allmacht“, eine Position, die Legendre als die eines „lebenden Toten“, als die eines „Zombie-Sohnes“ charakterisiert.

„Ein Freispruch wegen psychisch bedingter Schuldunfähigkeit kann in einem Fall, in dem der Angeklagte sich selbst schuldig bekennt und als Subjekt die Anerkennung seiner

³⁶⁴ Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtssprechung*, S. 21.

³⁶⁵ Luhmann, Niklas: *Legitimation durch Verfahren*. 8. Aufl. Frankfurt am Main 1983. S. 107.

Schuld einfordert, die Bedeutung eines subjektiven Todes haben. Sie kann ihn zum Wahnsinn verdammen.“³⁶⁶

In seinem Text *Die Zukunft hat Zeit* geschrieben 1985 setzt sich Althusser, der Nicht-Angeklagte, ausführlich mit dem ausfallenden Verfahren auseinander.³⁶⁷ Er unterliegt darin einem Zwang zu schreiben, der entstanden sei, weil ihm „das Privileg eines ordentlichen Gerichtsverfahrens“ vorenthalten blieb. Seinen Text platziert er als Statthalter für das nicht stattgefunden habende Gerichtsverfahren.³⁶⁸ Vor dem „Publikum der Leser“ inszeniert er eine Gerichtsverhandlung für die er auf 400 Seiten das „Medium Buch zum Gericht umbaut“, die „Inszenierung des Prozesses im angestammten Medium des Schriftstellers“ so benennt es Vismann.³⁶⁹ Der sorgfältige Aufbau der Schrift, die akribischer Chronologie legen nahe, dass es sich nicht um einen Autor handelt, der das Vorhaben nutzt um sich selbst reinzuwaschen, sondern um einen fälschlich Nicht-Angeklagten auf der Suche nach der Wahrheit, einem „Diskursivierungszwang“ erlegen:

„Es muss gesagt werden, was getan wurde. Erst die in Worte gefasste Tat entbindet von ihr. Damit holt die schriftliche Fassung nach, was man seinem Autor verweigert hat: einen Prozeß. Er ist nicht etwa notwendig, weil er eine Entscheidung vorbereitet. Auch ohne jedes Urteil muss ein Verfahren sein. Es leistet die Konversion von Tat in Wort, ohne die ein Trauma fortwirkt.“³⁷⁰

Althusser ergänzt oder besser ersetzt seinen vorenthaltenen Prozess in schriftlicher Form, damit die Tat in Worten fassbar werden möge. Der Versprachlichung wegen wird Gericht gehalten. Ein Akt, der so grundlegend ist für die „zukünftige Befriedung des Dings“, dass die Tat auch dann ein Gericht hervorruft, wenn zwar kein menschlicher Täter involviert ist, das was geschehen ist, aber dennoch nicht hätte geschehen sollen und zur Sprache gebracht werden muss.³⁷¹ Tierprozesse belegen dies. Als prominentes Beispiel benennt Vismann das griechische Stieropfer, die Buphonien. Ein Prozess, rituell nach der Schlachtung und Verspeisung des Tieres begangen, in dem als Tat die Tötung des Stieres verhandelt wird

³⁶⁶ Legendre, *Lortie*, S. 156.

³⁶⁷ Althusser, Louis: *Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen. Zwei autobiographische Texte*. Frankfurt am Main 1993.

³⁶⁸ Ebd., S. 20.

³⁶⁹ Vismann, Cornelia, *Medien der Rechtssprechung*, S. 26.

³⁷⁰ Ebd., S. 28.

³⁷¹ Vismann, Cornelia, *Medien der Rechtssprechung*, S. 29.

und sich alle an der Tötung und Schlachtung Beteiligten der Reihe nach die Schuld weitergeben, bis sie auf das Messer fällt mit dem der Stier getötet wurde und welches dann schuldig gesprochen wird und im Meer versenkt wird. Das Beispiel antiker Tierprozesse verdeutlicht die Problematik, die sich ergibt, wenn die Verurteilung ein Objekt betrifft. Ein Umstand der die ganze „Urteilsdimension“ in Frage stellt, insofern das Objekt nicht in der Lage ist, sich zu verteidigen und erst recht nicht in der Lage ist, sein zukünftiges Handeln den aus dem Urteil gezogenen Konsequenzen anzupassen. Im selben Kontext zitiert Cornelia Vismann an anderer Stelle einen Fall, der vor dem Amtsgericht Moabit in ihrer Zeit als Referendarin dort verhandelt wurde, eine alltägliche Szene vor Gericht, ein Exempel aus dem Alltag der Justiz, in der ein Mann angeklagt war, vollkommen betrunken eine Schlägerei angefangen zu haben. Die Aussage des Angeklagten endete konstant mit den Worten: „und dann kam der Schlagring“. Der Richter forderte den Angeklagten auf, die Aussage zu personalisieren, um sie als Geständnis werten zu können. Doch den Satz „dann schlug *ich* den Geschädigten mit dem Schlagring“ brachte der Angeklagte nicht heraus.³⁷² Das Bemühen des Richters, „Es in Ich“ zu transformieren scheiterte. Zwar gibt es juristische „Zurechnungsregeln“ um solcherlei Störfälle abzufangen, doch bleibt das Grundproblem unübersehbar bestehen, das „stumme Angeklagte“ dem Gericht bereiten: „Sie durchkreuzen die Bedingungen aller Gerichtsverhandlungen“, nämlich der Anordnung von redenden Subjekten auf der einen und dem stummen Ding auf der anderen Seite. „Es gibt dann weder das eine noch das andere.“³⁷³ Ein stummer Angeklagter tritt an die Stelle des Dings und lässt die Verhandlung scheitern, denn ohne „Zugang zu dem, was ihn regiert, greift weder ein Schuldvorwurf aber noch ein Argument der Entschuldung.“³⁷⁴ Der Richter kann das Ding nicht hegen oder verhandeln und die gestörte Ordnung ist dann nicht wieder herzustellen.

In diesem Fall, so Vismann, „verlagert sich die Funktion des Gerichts auf den Akt des Gerichthaltens selbst, um des Gerichthaltens willen. Es soll zur Sprache kommen, was geschehen ist und was jede Verbindung zur Ordnung schlechthin zerrissen hat.“³⁷⁵

Pierre Legendre hat in seiner brillanten Analyse des Prozesses um den Gefreiten Lortie die Transformation der Versprachlichung im Hinblick auf das Theater entschlüsselt. „Das Theater des Gerichts leistet die Wiederaufführung der Tat im symbolischen Raum. Die oft bemerkte Verwandtschaft zwischen Theater und Gericht ist hier auf den Punkt

³⁷² Vismann, Cornelia: *Schuld ist das Ding*. In : Campe, Rüdiger; Niehaus, Michael (Hg.): *Gesetz. Ironie* Heidelberg 2004, S. 20.

³⁷³ Vismann, *Schuld ist das Ding*, S. 20.

³⁷⁴ Ebd., S. 21.

³⁷⁵ Vismann, *Medien der Rechtssprechung*, S. 30.

gebracht.³⁷⁶ Unbestritten folgt der Modus einer Gerichtsverhandlung einer theatralen Struktur, doch weder nutzt das Theater dazu den Tathergang herauszufinden noch trägt es zur Urteilsfindung bei, ebenso wenig spielen therapeutische oder pädagogische, also quasi kathartische Erweckungen eine Rolle. Das lässt sich im Hamlet-Drama klar erkennen. Der Tathergang ist bekannt und keinesfalls geht es um eine Läuterung des Königs. Vielmehr um ein Verbrechen, das „durch das Auseinanderklaffen von Wort und Tat gekennzeichnet ist.“³⁷⁷ „Réjouer les crimes“ – Verbrechen nachspielen – heißt ein Kapitel in Legendres Buch über *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie*.³⁷⁸ In der Skizzierung des Tathergangs folgt Legendre der schrittweisen Herauslösung Lorties aus der symbolischen Ordnung bis zur Tat und schließt daraus, dass diese Herauslösung durch eine Darstellung, eine Wiederaufführung der Tat im symbolischen Raum des Gerichts wieder geschlossen werden könnte. „Das Verbrechen muß vermenschlicht und *als* Übertretung dargestellt werden, damit ihm ein Platz in der Sprache gegeben werden kann. Erst als Repräsentiertes erhält es Sinn.“³⁷⁹

Die Aufgabe des Gerichts ist es also die Tat und den Täter in der symbolischen Ordnung der Sprache zu situieren. Das *Réjouer* verleiht der Tat „eine Fassung in der Sprache, sie wird handhabbar, erträglich oder doch zumindest justitiabel, so wie der Täter darin als sprechendes Subjekt adressiert wird.“³⁸⁰ Das *Réjouer* hat nichts mit dem *Re-enactment* vergangener Ereignisse gemein. Weder das Wieder-Durchleben einer vergangenen Begebenheit noch das detailversessene Nachstellen haben etwas mit dem Theater des Gerichts gemein.

8. Alle Fragen offen

Die erste Frage, die sich beim Nachdenken über Claudius aufdrängt, lautet: Warum gestattet er Hamlet am Hof zubleiben? Grob gesprochen fangen seine Probleme doch erst mit der Wiederkehr Hamlets aus seinem Studienort Wittenberg an? Haverkamp und Kott kommen hier auf unterschiedliche Weise beide zur selben logisch taktischen Schlussfolgerung, nämlich der, dass er ihn unter Kontrolle haben will, dass er verhindern will, dass Hamlet weit weg womöglich noch mehr Unheil anrichten könnte. Was

³⁷⁶ Vismann, *Medien der Rechtssprechung*, S. 31.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Legendre, Lortie, S. 77.

³⁷⁹ Ebd., S. 39.

³⁸⁰ Vismann, *Medien der Rechtssprechung*, S. 32.

Fortinbras tut, Truppen auszuheben, könnte Hamlet vielleicht auch einfallen³⁸¹. Kott verweist auf Gertrud. Will sie ihren Sohn um sich haben und ist es vielleicht auch ein Zugeständnis an sie, welches Claudius sich abringt? Was weiß Gertrud? „Sie ist durch Leidenschaft, Verbrechen und Schweigen gegangen. Sie musste alles in sich unterdrücken. Unter ihrer Ruhe verbirgt sich ein Vulkan.“³⁸²

Sozusagen der Typus eines ‚angry young man‘ von dreißig Jahren³⁸³ kehrt an den elterlichen Hof zurück. Mit dem Ende seiner Studienzeit, das gleich einer sozialen Geburt den Eintritt in die Gesellschaft regeln soll, sucht er seinen Platz vergeblich. Stattdessen sieht er sich einem väterlichen Gebot der Fortsetzung gegenüber und einem leiblichen Vater, der im geringsten keine Vaterinstitutions- oder Vaterfunktionszüge aufweist. Mit anderen Worten, Claudius versucht gar nicht erst im Namen des Vaters zu sprechen und Hamlet durch ein Sprechen im-Namen-von als seinen Sohn in die symbolische Ordnung der absoluten Referenz einzugliedern. Vielmehr ist er der Usurpator, der die Grenze des Verbots durch seinen Mord am alten Hamlet überschritten und die Störung der Genealogie durch seine ungerechtfertigte Thronbesteigung zu verantworten hat. Die einzige Brücke, die er baut um den Thronerwerb zu legalisieren ist die ‚Einheirat‘ mit Gertrud, ein mehr als dysfunktionaler Versuch, die gestörte genealogische Ordnung zu reparieren. Die Struktur der Rache, die ein Opponieren des Geistvaters und des jungen Hamlet gegen den Usurpator Claudius und seine Unbotmäßigkeit vorsieht, wird durch die nackte Sexualität, durch die Zeugungsunfähigkeit des alten Hamlet gestört. Die Störung des Systems liegt hier in der biologischen Vaterschaft von Claudius. In die Reihung aus Mord, Usurpation, ungerechtfertigter Thronbesteigung und Störung der Genealogie platzt mitten hinein der Aspekt der Sexualität. Es ist der Brutalität des Allianzsystem geschuldet, den Aspekt der Zeugungsunfähigkeit bis zum Geschlechterkrieg wie er in *Macbeth* zwischen Macbeth und Lady Macbeth begangen wird, auszuschlachten. Eine unfruchtbare Frau konnte in der Ordnung der Allianzsysteme rechtmäßig ausgetauscht werden, in diesem Falle war die Scheidung erlaubt, bis zum 12. Jahrhundert war sie sogar geboten.³⁸⁴ Ein zeugungsunfähiger Mann hingegen war nicht allianzfähig, er war schlichtweg eine Katastrophe. Seine einzige Chance war es, die Zeugungsunfähigkeit zu kaschieren,³⁸⁵ andernfalls war er im Sinne des Allianzsystem wertlos. Die Härte des Allianzsystem lag

³⁸¹ Haverkamp, *Hypothek*, S. 40.

³⁸² Kott, *Shakespeare heute*, S. 75.

³⁸³ Hamlets Alter wird in der Totengräberszene erwähnt. V,1,155.

³⁸⁴ Duby, *Ritter, Frau und Priester*, S. 235.

³⁸⁵ Duby, *Ritter, Frau und Priester*, S. 106.

also darin, dass es niemals um den Sex ging, sondern einzig um Zeugung und Blut.³⁸⁶ Blut und Schwert waren seine Symbole. Wer nicht hinein passte, dem drohte das Schwert. Hamlets verzweifelte Frage ‚Woher komme ich?‘ ist dreifach verstellt – durch den Vatergeist, durch die Mutter und schließlich durch Claudius, der ebenso wenig wie die anderen beiden an dieser Frage interessiert ist.

³⁸⁶ Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, S. 106.

IV. *Macbeth* lesen

1. Das „schottische Stück“

„Verflucht“ sei jene Shakespeare-Tragödie, deren Titel mit dem Konsonanten ‚M‘ beginne, zumindest in englischen Theaterkreisen sei das so, berichtet der versierte Shakespeare-Übersetzer Frank Günther in seinen Anmerkungen „Aus der Übersetzerwerkstatt“.³⁸⁷ Unheil, „*der Hexenfluch*“ der über dem Stück laste, träfe, so Frank Günther, jene unvorsichtigen Schauspieler, Bühnenarbeiter und sonstigen Theaterleute, die es wagten vor dem Premierenabend den Titel des Stücks, der ein Königsname ist und wie Lear oder Hamlet in die Dramengeschichte einging, in den Mund zu nehmen. Scheußliche Katastrophen und Unglücksfälle von Arm-, Bein- bis zu Genickbrüchen seien die Folge, eine Grippe-Epidemie, die das gesamte Theater samt Spiel- und Probenplan lahm lege, eher noch die light-Variante des Fluchs. Der mittlerweile in der sprachlichen Ordnung etablierte Bann des Fluches findet seinen Ausdruck darin, dass man sich dahingehend einigte das böse Wort mit ‚M‘ zu meiden und sich auf „das schottische Stück“ beruft. Bis in die Übersetzerwerkstatt, so Frank Günther, reiche offenbar der Fluch, denn wie sei es sonst zu erklären, dass sich ausgerechnet um die späte Mitternacht und dann auch noch in einer Walpurgisnacht, in der Küche des Übersetzers unter lautem Getöse ein langer Knoblauchzopf vom angestammten Platz am Fensterkreuz löste und mit scheppernder Wucht das herumstehende Inventar der Küche in Trümmer gehen ließ: „und nach Stunden selbsthypnotischen Herumexperimentierens mit den magischen Lauten und Rhythmen von „double, trouble, bubble“ kroch dem aufgeklärten Übersetzer nun doch ganz kurz die eiskalte Hand des Numinosen über den Rücken...“³⁸⁸

Abgesehen von ihrem anekdotischen Unterhaltungswert verweisen diese kurios-komödiantischen Einsprengsel genau auf das unumgängliche Rätsel des ‚M‘ Stücks, das mächtige „Wirken rational unfasslicher bedrohlicher Kräfte, die über menschliches Leben Macht ausüben.“³⁸⁹

Mit einem furiosen Auftakt bricht das Drama über uns herein: In Blitz und Donner werden wir Zeugen einer Vereinbarung zwischen – nun ja – drei Hexen und bekommen sozusagen die Parole, das Leitmotiv des Dramas dabei noch um die Ohren geschlagen: Das in Variationen immerwiederkehrende „Fair is foul, and foul is fair“ der Hexenwesen. (I,1,12).

³⁸⁷ FG, *Macbeth*, S. 195.

³⁸⁸ Ebd., S. 196.

³⁸⁹ Ebd.

Wie umgehen mit der Anwesenheit von geschlechtslosen Fabelwesen aus der Mottenkiste der Märchenstunde? Noch einmal Frank Günther: „Sie treten als Hexen auf – und sind uns heute so peinlich und unangenehm wie ein Hundehaufen vorm Eingang eines Feinschmeckerlokals. Man möchte einen großen Bogen darum machen, denn mit Hexen weiß man nichts Rechtes anzufangen. Wenn die Hexen nicht wären, könnte das Stück so einfach, ordentlich und überschaubar sein: ehrgeiziger Machtmensch mutiert, um König zu werden, zum [...] Massenmörder [...]. Aber leider sind da die Hexen, die diese schöne Story unangenehm verkomplizieren.“³⁹⁰

Was sind das für Wesen? Zu dritt treten sie auf, dabei wird es bleiben. Einzeln kommen sie nicht vor, nur werden sie an späterer Stelle um die Figur der Hekate, die hier sozusagen als Oberhexe fungiert und bei ihrem letzten großen Auftritt im vierten Akt um drei weitere Hexen, in deren Begleitung Hekate sich hier bewegt, ergänzt. Alle visuellen Register der zuverlässigen Einordnungen scheinen bei ihrem Anblick zu versagen: Ihr Alter ist nicht erkennbar, sie verfügen über keinerlei eindeutige Geschlechtsmerkmale und nur durch ihre Sprachmächtigkeit lässt sich sicher feststellen, dass sie nicht dem Tierreich zuzuordnen sind. Zwei von ihnen werden mit Namen versehen: Graymalkin (Graukatz), Paddock (Kröte), Bezeichnungen für Tiere, die seither als klassische Hexenbegleiter gelten, und nebenbei bemerkt, Tiere, deren Geschlechtszugehörigkeit mit bloßem Auge aus der Distanz nur schwer zu erkennen ist.

Sie können, so erfahren wir in der dritten Szene, ihre Gestalt ändern und mit dem Wind fliegen, sie sind Herr über die Elemente, können Feuer und Wasser beschwören und die Schiffe der Seeleute zum Kentern bringen, wobei sie bei ihren Taten keiner erkennbar logischen Ordnung folgen. Sie benennen sich selber als

ALLE: Hexenwesen, Hand in Hand,
 Boten über Meer und Land,
 Die gehen rund und rund und rund: [...]

ALL: The Weird Sisters, hand in hand,
 Posters of the sea and land,
 Thus do go about, about: [...].³⁹¹

³⁹⁰ FG, *Macbeth*, S. 196.

³⁹¹ Ebd., I, 3, 32-34. Die folgenden Zitate beziehen sich, sofern nicht anders gekennzeichnet, auf diese Ausgabe und werden nur mit Versangaben im Fließtext belegt. Frank Günther übersetzt an dieser Stelle „The Weird Sisters“ mit „Die Schwarzen Frauen“, weist aber in den Anmerkungen auf die Schicksalsfunktion der Hexen hin. (S. 212) „Die schwarzen Frauen“ scheint mir als Übersetzung in mehrerlei Hinsicht unangebracht

In derselben Szene kehren Banquo und Macbeth, Thane of Glamis, gemeinsam als glorreiche Kriegskameraden aus der Schlacht einer ‚innerschottischen‘ Rebellion heim, in deren Zuge der Thane of Cawdor Verrat an König Duncan übte und den Feind unterstützte, wofür er erst den Titel und hernach den Kopf verlieren wird – den Titel freilich an Macbeth. Auf der Heide bei Donnerschlag treffen sie auf die Hexen, die von Banquo in ihrer uneindeutigen Rätselhaftigkeit beschrieben werden:

BANQUO: [...] – Wer sind denn die,
 So schrumpelig und so wild in ihrer Tracht,
 Die nicht ausschaun wie Einwohner der Welt,
 Und sind doch drauf? Lebt ihr? Und seid ihr was,
 Was man befragen darf? Ihr scheint’s versteht mich,
 Wo jede gleich den Schruntenfinger legt
 Auf knister-dürre Lippen: müsstet Frauen sein,
 Nur eure Bärte störn mich, wenn ich denk,
 Daß ihr es seid.

BANQUO: [...] – What are these,
 So wither’d and so wild in their attire,
 That look not like th’inhabitants o’th’earth,
 And yet are on’t? Live you? Or are you aught
 That man may question? You seem to understand me,
 By each at once her choppy finger laying
 Upon her skinny lips: you should be women,
 And yet your beards forbid me to interpret
 That you are so. (I, 3, 39-47).

In Donner, Blitz und Sturmgewalt, im Chaos der Elemente – sinnbildlich für die radikale Zerstörung der strengen, hierarchischen, elisabethanischen Weltenordnung – vollbringen

und vor allem zu konkret. Treffender, auch wenn es sich abgenutzt hat, fände ich hier „Schicksalschwester“ und habe mich letztlich für „Hexenwesen“ entschieden und mir erlaubt, es bei Kenntlichmachung in dem Sinne zu ändern, so ich mich nicht ausschließlich an Günthers Übersetzung gebunden fühle und an einigen Stellen unter Kenntlichmachung von seiner Übersetzung abweichen werde.

sie ein heillooses „Tohuwabohu“³⁹², pesen durch „stinkige Luft“ und „neblige Nacht“. (I, 1, 13). Dass ihre Sprengkraft von „kosmischem Ausmaß“³⁹³ sei, ist mehr als eine Formel und birgt abermals den Anklang an jene Welt des ungeordneten planetarischen Zustands, eine chthonische wüste Welt, in der es einzig um die rohe Gattung ‚Erdlinge‘ geht, genährt von ihrem Planeten. Eine Welt des Chaos an der Grenze zum Heiligen, heilig allerdings hier nicht im Sinne von segenspendender Verheißung, sondern im rauen Sinne, als eine uns unbekannte Heiligenwelt, in der das Heilige nicht geehrt wird sondern „gemacht wird“ „sacrum facere“, wie das (Menschen-) opfer, das an eine Grenze zu etwas Unbegreiflichem, Kosmischen stößt.³⁹⁴ Weniger als eine Linie beschreibt diese Grenze einen großen lebenden bewegten Bereich, einen Grenzbereich, ein reiches Gebilde mit unscharfen Rändern. Die Hexen sind sozusagen an diese Grenze gemahnende und das ist auch ihrer Bezeichnung immanent: das Wort Hexe leitet sich her von Hagar soussa – auf dem Zaun sitzend, so das mittelalterliche Hexenbild der nachtfahrenden Grenzwesen, das in jenen Bereich verweist, der so weit getrennt ist von der Herausbildung des Einzelwesens mit (zugewiesenem) Geschlecht, Namen und Identität, weit entfernt von der individuellen Rede. Ja es sind Urviecher diese Hexen, sprachbegabte Urviecher durchaus, aber ihre Sprache ist eine ritualisierte. In Form und Worten wie die der Menschen, verweist sie auf einen merkwürdigen Ist-Zustand, den Macbeth später bitter spüren wird, an einen Ritus gemahnend, der bekanntlich weder Handlung noch Zweck verfolgt, sondern schlicht verlangt getan zu werden.

Zwar geben sie Auskünfte, doch befragbar sind sie nicht: „Macbeth: Sprech ich befehl’s euch. *Die Hexen verschwinden.*“ (I, 3, 78/79).

BANQUO: Erde hat Blasen, wie das Wasser hat,
 Und die sind auch davon. – Wohin verschwanden die?

MACBETH: Fort in die Luft; und was wie Körper schien,
 Schmolz in den Wind wie Atem. [...].

³⁹² FG übersetzt das “Hurlyburly” der Hexen mit dem Wort Tohuwabohu, ein hebraisches Wort, dass genau jenen Zustand beschreibt, aus dessen Grenzraum die Hexen kommen. Das Wort setzt sich zusammen aus tohu - die Wustheit, die Wüste, wa - entspricht dem Bindewort und, sowie vohu - die Leere. „Tohuwabohu beschreibt also die größtmögliche Unordnung, die der ordnenden Hand eines Gottes bedarf.“ (<http://de.wikipedia.org/wiki/Tohuwabohu>)

³⁹³ FG, *Macbeth*, S. 196

³⁹⁴ Nancy, Jean-Luc: *Was nicht geopfert werden kann*. In: *Fremderfahrung und Repräsentation*. Hg. von Iris Darmann und Christoph Jamme. Weilerswist 2002. S. 50-51.

BANQUO: The earth hath bubbles, as the water has,
And these are of them. – Whither are they vanish'd?

MACBETH: Into the air; and what seem'd corporal,
Melted as breath into the wind. [...]. (I,3,79-82)

Doch ehe sich die Hexen — hier von Macbeth vergeblich der Worte befohlen — einfach in die vier Elemente ergießen und verschwinden, prophezeien sie Großes und führen geradewegs hinein in das Zentrum, in das wüst brodelnde Innere des Dramas.

2. Wann ist ein Mann ein Mann?

Die Hexen sprechen zuerst, verpackt in höfische Begrüßungsformeln, ihre Prophezeiungen für Macbeth aus. „All hail, Macbeth! [...] Thane of Glamis!” (I, 3, 49-50). Es folgt der Segenswunsch dem Thane of Cawdor, der Macbeth nun auch ist. Als Leser wissen wir aus der zweiten Szene bereits, dass König Duncan diese Rangzuerkennung bereits verfügt hat, da ja der bisherige Thane of Cawdor wegen kriegerischen Verrats angeklagt ist. Die dritte Prophezeiung lautet: „All hail, Macbeth! That shalt be King hereafter.” (I, 3, 50). Alsdann richten sich die Hexenworte an Banquo und die ihm geltenden Bestimmungen geben eine tiefgründige Ahnung über Macbeths Ringen mit der Genealogie:

1. HEXE: Kleiner als Macbeth und größer.
2. HEXE: Nicht so glücklich, doch viel glücklicher.
3. HEXE: Zeugst Könige, wirst selbst auch keiner:
 Darum hoch euch, Macbeth und Banquo

FIRST WITCH: Lesser than Macbeth, and greater.
SECOND WITCH: Not so happy, yet much happier.
THIRD WITCH: Thou shalt get kings, though thou be none:
 So all hail, Macbeth and Banquo! (, I,3, 64-68).

Die Hexenwesen verschwinden und die Männer bleiben verwirrt zurück. Macbeth wiederholt: „Deine Kinder würden Könige“, Banquo wiederholt: „Du würdest König:“ (I, 3, 86, 87.)

An dieser Stelle scheint das erste mal noch schemenhaft auf, was sich im folgenden verdichten wird: In diesem Drama geht es nicht um die Königskrone, um Politik und Macht, in diesem Drama geht es ums Blut, genauer um den Wert des Blutes in den Gesellschaften des Allianzsystems, wie Foucault sie in *Sexualität und Wahrheit I* beschrieben hat, emblematisch gekennzeichnet mit den Symbolen des Schwertes und des Bluts.

Für eine Gesellschaft, in der die Allianzsysteme, die politische Form der Souveränität, die Differenzierung in Stände und Ränge sowie der Wert der Abstammung vorherrschend sind, in der der Hunger, die Seuchen, die Gewaltsamkeiten den Tod in dauernde und unmittelbare Nähe rücken – in einer solchen Gesellschaft stellt das Blut einen der wesentlichen Werte dar. Sein Wert liegt in seiner instrumentellen Rolle (Blut vergießen können), in seinem Funktionieren innerhalb der Ordnung der Zeichen (ein bestimmtes Blut haben, vom selben Blut sein, bereitwillig sein Blut wagen) und auch in seiner Gefährdetheit (es ist leicht zu vergießen und droht zu versiegen, es vermischt sich nur allzu leicht und verdirbt im Nu). Gesellschaft des Blutes oder richtiger des »Geblütes«: im Ruhm des Krieges und in der Angst vor dem Hunger, im Triumph des Todes, in der Souveränität des Schwertes, der Scharfrichter und der Martern spricht die Macht *durch* das Blut hindurch, das eine *Realität mit Symbolfunktion* ist.³⁹⁵

Das Drama beginnt nach dem furiosen Hexenauftritt der ‚mighty three‘ in Blitz und Donner, mit Duncan. Er ist es, der als erster das Wort hat und sein Eröffnungssatz angesichts des blutenden Hauptmannes, der vom Schlachtfeld kommt, lautet: „What bloody man ist that? / Was da fürn blutiges Stück Mensch?“ (I, 2, 1) Die ersten Worte

³⁹⁵ Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, S. 142.

menschlicher Rede in diesem Drama künden vom Blut. Blut – wohin man schaut wird in diesem Drama knöcheltief durchs Blut gewatet. Der Hauptmann berichtet bluttriefend von blutigen Kriegstaten Macbeths auf dem Schlachtfeld: die Abschlachtung Macdonwalds, eines gegnerischen Anführers, wird nacherzählt und auch hier ragen die Insignien Blut und Schwert hervor:

HAUPTMANN: [...]
 Denn Held Macbeth (das Wort ist hochverdient),
 Fortuna spottend, mit gezücktem Schwert,
 Das blutig dampfend war von Hinrichtung,
 Haut der sich Schneisen durch, Schoßkind des Muts,
 Bis hin zu diesem Schuft;
 Und nichts von Händeschütteln, Abschiedsgruß,
 Bis er ihn aufgetrennt hat bis zum Kinn
 Vom Nabel, und den Kopf gespießt hat auf den Wall.

CAPTAIN: [...]
 For brave Macbeth (well he deserves that name),
 Disdaining Fortune, with his brandish'd steel
 Which smok'd with bloody execution,
 Like Valour's minion, carv'd out his passage,
 Till he fac'd the slave;
 Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,
 Till he unseam'd him from the nave to th' chops,
 And fix'd his head upon our battlements. (I,2,16-23).³⁹⁶

Doch noch etwas anderes bricht sich an dieser Stelle Bahn. Ein geschundener Körper, ein „blutiges Stück Mensch“ (I,2,1) spricht von einem Körper, der ebenfalls geschunden ist, abgeschlachtet in der Schlacht. Die ausgelassenen Standardfloskeln von „Händeschütteln, Abschiedsgruß“ (I,2,21) kontrastieren das blutige Gemetzel des Schlachtfeldes, das Wüten der Körper, das Zerstören der Figürlichkeit.

³⁹⁶ Frank Günther weist in den Anmerkungen seiner Übersetzung darauf hin, dass die Verwendung des Relativpronomens „which“ (Z 21) in ihrem Bezug unklar ist und es genau genommen im Originaltext uneindeutig ist, ob Macbeth dafür gerühmt wird, ohne „Händeschütteln“ und „Abschiedsgruß“ hier ‚kurzen Prozeß‘ zu machen, oder ob es dem sowieso schon „gnadlose[n]“ Macdonwald als ‚Stillosigkeit‘ angelastet wird

Dieser geschundene Körper, aufgetrennt und geschlachtet, kontrastiert die höflichen Konventionen von Händeschütteln und Abschiedgruß nicht nur, er gemahnt zugleich als eine barocke „Figur der Figurlosigkeit“ an einen Wiedergänger oder gar an eine Epiphanie des Realen.³⁹⁷

Im weiteren Verlauf der Handlung treffen Banquo und Macbeth die Herren Angus und Rosse und Macbeth erfährt, dass er nun wirklich mit dem Titel des Thane of Cawdor geehrt wurde. Macbeth grübelt in einem *apart* wie er die „Lockung übersinnlicher Natur“ einzuordnen hat. Mit klopfendem Herzen lässt er „Hölln mal[en]“ (I,3,135) und befragt sich selbst:

MACBETH: [...] Wirkliche Greuel
Sind harmloser als Graun, das man sich denkt.
Mein Denken, das noch Mord nur phantasiert,
Erschüttert so mein unteilbares Sein
Als Mensch, daß Handeln ganz erstickt im Grübeln,
Und nichts ist, als was nicht ist.

MACBETH: [...] Present fears
Are less than horrible imaginings.
My thought, whose murther yet is but fantastical,
Shakes so my sinlge state of man,
That function is smother'd in surmise,
And nothing is, but what is not. (I,3,139-142)

Ein beachtlicher Gedankenzug, der meines Erachtens hier höchst gelungen übersetzt, auf den kinderlosen Status Macbeths hinweist. Noch ist es nur ein Spiel der Imagination, der Phantasie, doch es ist nicht schwierig zu erraten, dass es sich bei diesem Gedankenzug um den Mord an König Duncan handelt, um auch die dritte Prophezeiung erfüllt zu bekommen und tatsächlich König von Schottland zu werden. Beachtlich daran ist, dass dieses mörderische Gedankenspiel, dazu taugt, Macbeths „unteilbares Sein“, seinen „single state of man“, also seinen Status der Kinderlosigkeit, der fehlenden Nachkommenschaft

³⁹⁷ Barbara Vinken: *Rom – Paris*. In: *römisch*. Hg.: Walter Seitter, Cornelia Vismann. In: *Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft*. Hg. von Frank Böckelmann und Walter Seitter. S. 81-96. S. 81.

vermutlich gar der Zeugungsunfähigkeit zu beeinflussen, sogar zu „erschüttern“. In seinem Glauben wäre die Frage der Nachkommenschaft gelöst, wenn er den Thron inne hätte, da er dann seinen Platz in der Ordnung der Sukzession fest etabliert hätte, was natürlich in einer Gesellschaft des Blutes nie und nimmer funktionieren kann. Macbeth glaubt jedoch die dynastisch monarchische Ordnung auf anderem Wege etablieren zu müssen, da er sich nicht über das zukünftige Blut definieren kann, so wie es die Prophezeiung für Banquo vorsieht, dessen Kindern die Königswürde vorausgesagt ward. Anders als Hamlets Vater, der als Geist über den lebenden Sohn die Wiedereingliederung in die Ordnung der Sukzession sucht, versucht Macbeth es sozusagen auf die direkte Art – und scheitert. Drei Merkmale, die sich ineinander verschränken, bedingen die zukünftige Reihe. Zunächst ist da die genealogische Linie, die sich auf das ererbte Blut beruft, das die genealogischen Ketten hervorruft. Von dieser genealogischen Linie leitet sich der Machtfaktor ab, der Anspruch auf den Thron. Die Macht wiederum wird vom genealogischen Prinzip geleitet, das seine Begründung im Blut hat. Foucault beschreibt:

„Denn auch die Aristokratie hatte die Eigenart ihres Körpers behauptet; dies geschah in der Form des *Blutes*, d.h. des Alters der Aszendenzen und des Wertes der Allianzen. Die Bourgeoisie hingegen sah, um sich einen Körper zu geben, auf ihre Deszendenzen und auf die Gesundheit ihres Organismus. Das Blut der Bourgeoisie war ihr Sex.“³⁹⁸

In der Entwicklung von der Souveränitätsgesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit zur Disziplinargesellschaft des Bürgertums wird die „*Symbolik des Blutes*“ in eine „*Analytik der Sexualität*“ übergehen. Der Adel sorgte sich um seinen Stammbaum, das Bürgertum um die Gefahren der Vererbung. Mit der Sakramentwerdung der Ehe im 12. Jahrhundert durch den ordnungsbestrebten Zugriff der Kirche, der daraus resultierenden Verschriftlichung des genealogischen Gedächtnisses und der damit verbundenen Bedeutung des Blutes wird die Eingliederung in eine genealogische Folge in Bezug auf Rechtsnachfolge und Thronfolge, die Sukzession, relevant. Wurde mit der Verschriftlichung des römischen Rechts³⁹⁹ über die Entwicklung der frühromischen

³⁹⁸ Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, S. 122

³⁹⁹ Die Zusammenfassung der römischen Gesetze, maßgeblich der unter Justinian verschriftlichen Gesetze unter dem heute geläufigen Titel *Corpus Iuris Civilis* erfolgte erst im 16. Jahrhundert durch Denis Godefroi. Das römische Recht kann nicht als geschlossenes kohärentes System begriffen werden. Allenfalls wurde es durch die Bearbeitung mittelalterlicher Juristen im Laufe der Jahrhunderte auf Kohärenz hin bearbeitet.

Gesellschaftsordnung der familiae, deren Mitglieder nur als Teil ihrer familia existierten, eine identitätsstiftende Ordnung etabliert, die neu war, wird durch die Verschriftlichung des genealogischen Gedächtnisses, wiederum eine neue Art von Identitätsmerkmal hervorgebracht, in der die Frage der Zugehörigkeit um die der Herkunft erweitert wird.

Es macht also einen Unterschied, ob das Blut von der Herkunft her besetzt ist (Macbeth), oder von der zukünftigen Linie (Banquo). Wobei die Blutlinie der Aszendenzen, die ja so weit verzweigt und so weit gefasst ist, dass sie niemals versiegen kann und somit einer größeren Ordnung folgt, näher an der kollektiven Gemengelage ist, während die Blutlinie der Deszendenzen schon allein deshalb ganz nah an der Individualisierung steht, da sie ja nur durch einen Einzigen weitergeht, nicht durch das Blut der vielen. Diese Herkunftslinie, eng wie ein Flaschenhals, kann also beendet werden. Genau das versucht Macbeth indem er Banquo tötet. Es misslingt ihm jedoch, da Banquos Sohn Fleance die Flucht gelingt. Der Verdacht kommt auf, dass Macbeth die zukünftige Linie (Banquo, Fleance, Frau und Kinder Macduffs) abschlachtet oder abzuschlachten versucht, weil er genau diese Linie nicht hat. Mit Gewalt will er das Aszendenz-Prinzip behaupten und durchsetzen, derweil das moderne Deszendenz-Prinzip via Banquos Prophezeiung schon an die Türe klopft, wie so häufig in den prophetischen Stücken Shakespeares über zweihundert Jahre früher als erwartet.

3. Hexenflug – Lady Macbeth

In der Planung des Mordkomplotts gegen Duncan beschwört Lady Macbeth ihren Gemahl bei seiner ‚Mannbarkeit‘.

LADY MACBETH: Dann was ein Tier war's
 Was dich den Plan aufdecken hieß vor mir?
 Als du's gewagt hast, warst du Mensch, und Mann;
 Und, mehr zu sein, als was du warst, wolltst du
 So mehr ein Mann sein. Weder Zeit noch Ort
 Stand damals an, doch du wolltst beides schaffen:
 Das schuf sich selbst, und daß es jetzt bereitsteht,

Erschafft aus dir ein Nichts. Ich hab gestillt und weiß
 Wie's wärmt, das Kind zu lieben, das mich trinkt:
 Ich hätt, und wie's mir lächelt ins Gesicht
 Die Zitze ihm gezerrt vom weichen Gaumen
 Und ihm das Hirn zu Brei zerhaun, hätt ich's
 Geschworn, wie Du geschworn hast.

LADY MACBETH: What beast was't, then,
 That made you break this enterprise to me?
 When you durst do it, then you were a man;
 And, to be more than what you were, you would
 Be so much more the man. Nor time nor place
 Did then adhere, and yet you would make both:
 They have made themselves, and that their fitness
 now
 Does unmake you. I have given suck, and know
 How tender 'tis to love the babe that milks me:
 I would, while it was smiling in my face,
 Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
 And dash'd the brains out, had I so sworn as you
 Have done to this. (I,7,48-59).

Zwei Ebenen sind in diesem Monolog der Lady Macbeth auszumachen.

Zunächst ist es eine appellative Rede Lady Macbeths als Frau, die alle Grausamkeiten des Allianzsystems und seiner kompromisslosen Brutalität benennt. Eine unfruchtbare Frau war im blutgeprägten System der Allianzen insofern keine absolute Katastrophe, als dass man über die Ehepolitik eine Reihe von Möglichkeiten gefunden hatte mit ihr umzugehen. Duby nennt eine ganze Reihe von Beispielen, in denen unfruchtbare Ehefrauen ‚elegant‘ durch andere Verbindungen ersetzt wurden. Die Unfruchtbarkeit der Frau konnte sogar zum Politikum insofern werden, als dass in bestimmten Perioden ein Scheidungsrecht bei Unfruchtbarkeit galt, was zuweilen inflationär gehandhabt wurde. Sobald eine ‚bessere Partie‘ – was meist bedeutete von höherem Geblüt – auf der Bildfläche erschien, wurde die vorherige der Unfruchtbarkeit beschuldigt. War sie schon Mutter, wurde die später

vermeintlich eingetretenen Unfruchtbarkeit beklagt.⁴⁰⁰ Mit dem Schaden, den eine unfruchtbare Frau bereitete, ließ sich umgehen. Sehr viel schlimmer war die Zeugungsfähigkeit des Mannes. Sie war eine Katastrophe. Ein zeugungsunfähiger Mann galt im Allianzsystem als vollkommen wertlos.

„Als du's gewagt hast, warst du Mensch und Mann, // When you durst do it, then you were a man“ (I,7,49) Es steckt ein unverhohlene Drohung in diesen Worten. Macbeths einzige Chance der ‚Mannwerdung‘ ist der Mord an Duncan. Wagt er es nicht, ist er kein Mann und noch nicht einmal ein Mensch, so geht die Rede Lady Macbeths. ‚Wenn Du – zeugungsunfähig wie Du bist – nicht diesen Platz einnimmst (den Platz des Königs, der ermordet werden soll), dann bist Du einfach ein Nichts. Ein Mensch ohne Blut, ein blutleeres Wesen, ohne Nachkommenschaft‘. Ein bloßer nackter Körper ohne Aussage, weniger als menschlich, bliebe von ihm übrig. Insofern hat diese appellative Anstachelung auch einen prophetischen Gehalt und klingt wie eine Ergänzung zu den Prophezeiungen der Hexenwesen. Lady Macbeth scheint in diesem Sprechen dem Grenzreich der Hexenwesen näher zu sein als der geordneten sprachlichen Welt, zudem ihr Appell an eine Zeitlichkeit geknüpft ist, die unmittelbar mit den Prophezeiungen der Hexen zu tun hat. Sie äußert sich in einem ‚jetzt oder nie‘: „Weder Zeit noch Ort Stand damals an // Nor time nor place“ (I,7,51). Jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, und darin liegt offenbar die Bedingung: „daß es jetzt bereitsteht / Erschafft aus Dir ein Nichts // and that their fitness now / Does unmake you“ (I,7,53,54). Schicksalhaft hat sich die Gelegenheit ergeben („Das schuf sich selbst / They have made themselves“ I,7,53) und verlangt bedient zu werden.

In gewisser Weise nimmt diese Aufforderung, die Lady Macbeth an ihren Mann richtet mit der Intention den König zu morden, um sich an seinen Platz zu setzen und ohne Nachkommenschaft Teil der Sukzession zu werden, den Königsmord vorweg. Die Bedingung die daran geknüpft ist, ist zu immens, als dass Macbeth sie ignorieren könnte. Es geht um nichts weniger als das Überleben, Weiterleben als ein benannter, bestimmter ‚Mensch‘ oder sogar ‚Mann‘.

Lady Macbeth kann ihrerseits nicht durch Mord an den Platz des Königs gelangen, sie ist in der Sukzessionsfolge nicht vorgesehen und es gibt für sie keine Prophezeiung. Also wählt sie ein Beispiel, was ihr entsprechender ist und das wäre das Ende der Filiation. Die Rücknahme der Schöpfung bedeutet in dem Sinne, die Rücknahme dessen, was geboren wurde zu einem ‚alles zurück in meinen Schoß‘. Was geboren wurde, an die Wand‘.

⁴⁰⁰ DUBY, Ritter, *Frau und Priester*, S. 106.

Es ist eine Rückkehr an die Grenze des Chaos, an die Grenze zu jener chthonischen wüsten Welt, aus deren Grenzbereich die Hexenwesen entstammen.

Viel ist in den Kommentaren gegrübelt worden, wie man ihre Aussage über ihr Mutter-sein zu lesen hat: „Ich hab gestillt und weiß wie’s wärmt, das Kind zu lieben, das mich trinkt // I have given suck, and know How tender ‘tis to love the babe that milks me.“ (I,7,54-55). Hat sie ein Kind gehabt? Wo ist es? Möglicherweise setzt sie es als Wunschbild nur ein, um ihren Appell zu schärfen. Ausschlaggebend ist vielmehr, dass Lady Macbeth hier gar nicht in der Biographie einer Rolle spricht, also in der Rolle einer Frau die womöglich Kinder gehabt hat und möglicherweise eine Geschichte, die sich um den Verlust der Kinder dreht, sondern viel mehr handelt es sich um eine archaische Rede. Sie spricht als etwas, das den Hexenwesen näher ist, als den Menschen und darin liegt womöglich auch die Bedingtheit ihrer Aussage, der Prophezeiungsgehalt.

Zudem ist es ist gewissermaßen die Engführung des Paares als Mann und Frau, in Bezug auf die Positionen, in denen sie sich fortsetzen oder morden. Männer setzen sich in dem Sinne durch Mord an die Stelle des Vaters, Frauen im Gegensatz zu ihnen durch die ‚Rücknahme in ihren Schoß‘. Beide kommen der Grenze der oben beschriebenen wüsten Welt jenseits einer sprachlich codierten Ordnung nah. Man kann diese Stelle daher als eine Art Hexenwerdung der Lady Macbeth lesen.

Macbeths Antwort klingt nicht minder archaisch und drückt

MACBETH: Gebier nur Männer-Kinder!
 Denn dein stahlkalter Webstoff sollte nichts
 Als Männer formen.

MACBETH: Bring forth men-children only!
 For thy undaunted mettle should compose
 Nothing but males. (I,7,73-75).

Die Frage der Zeugungsunfähigkeit zieht sich auf mehreren Spuren durch das Drama. Ich beschränke mich auf den furiosen Schlussakkord. Die Hexenwesen beschwören die Erscheinung eines blutigen Kindes, welches Macbeth den Tod durch die Hand desjenigen voraussagt, der nicht von einer Frau geboren wurde:

2. ERSCHEINUNG: Sei blutig, kühn und standfest: hohnlach der Gefahr

Der Menschenmacht; denn keiner den ein Weib gebar,
schadet Macbeth. (versinkt)

2nd APPARITION: Be bloody, bold, and resolute; laugh to scorn
 The power of man, for none of woman born
 Shall harm Macbeth. [Descends]
(IV,1,79-80)

Im Zweikampf erfährt Macbeth bekanntlich, dass ihm mit Macduff ein Gegner gegenüber steht, der aus dem Mutterleib herausgeschnitten wurde (V,8,15).

Die oben beschriebene archaische Rücknahme dessen, was geboren wurde, wird hier sozusagen rückwärts abgespult. „DER MUTTERSCHOSS IST KEINE EINBAHNSTRASSE“⁴⁰¹ lässt Müller Hamlet in der Hamletmaschine sagen.

⁴⁰¹ Heiner Müller: *Hamletmaschine*. In: Ders.: *Mauser*. Berlin 1997. (Heiner Müller Texte 6). S. 91.

Epilog

„Verehrtes Publikum, los such dir selbst den Schluß!

Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!“⁴⁰²

Der Epilog dieser Arbeit kann aus nichts anderem als aus Fragen bestehen. Genauso unabgeschlossen und unvollständig meine Überlegungen zur Genealogie sein mögen, so sind es auch meine Lektüren, die sich – wie eingangs erwähnt – mit dem Verfahren des *Close Reading* rhizomartig verzweigen, verästeln, aneinander anschließen und vervielfältigen. Sie weit zu halten, sie immer aufs Neue hin- und her zu bewegen, sie in neuen Kontexten zu wagen und dabei aufmerksam zu bleiben, allen Fragen und Anschlüssen gegenüber die sich daraus ergeben, das wäre ein Anliegen dieser Arbeit.

Es bleibt die Frage, auf welche Weise die angeführten Aspekte, entstanden in Zeiten vielfacher Umbrüche, bis in die heutige Gegenwart hinein nachhallen und sich in unserem gegenwärtigen Nachdenken und Befragen genealogischer Zusammenhänge wiederfinden.

Die Schlagzeilen der letzten Monate berichteten von einem, während seiner Amtszeit eher unauffälligen Papst, der mit seinem selbst gewählten Rücktritt alle Aufmerksamkeit auf sich zog. Ein Ereignis von besonderem Gewicht offensichtlich. Eine weitere Schlagzeile informiert über ein neues Sorgerecht, welches die Rechte unverheirateter Väter stärkt – Rechte, über deren bisherige Nicht-Gültigkeit man erstaunen konnte. Zuletzt stellt sich die Frage, ob sich mit der restlosen Entzifferung des menschlichen Genoms ähnliche Vorstellungen verbinden, wie es in früheren Zeiten die unvorstellbare Möglichkeit einer genetischen Bestimmung von Elternschaft respektive Vaterschaft war?

Wie relevant ist die Frage nach der genealogischen Bestimmung heute? Mit wenigen Mausklicks erhält man einen Vaterschaftstest bequem nach Haus. *Pater semper incertus est* – der alte Satz gilt nicht mehr. Doch was ist gewonnen, wenn das ‚harte Faktum‘ als einziges Kriterium genommen und der Vater auf seine biologische Gegebenheit reduziert wird? Der Schweizer Dramatiker Lukas Bärfuss lässt in seinem Stück *Die Probe (Der brave Simon Korach)* (2007) Vater und Sohn als biologisch Determinierte aufeinander

⁴⁰² Bertolt Brecht: *Der gute Mensch von Sezuan*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Hg. von Jan Knopf u.a. Frankfurt am Main 1997. Bd. 2. S. 295.

prallen. Es gibt einen Sohn, der seinerseits gerade Vater geworden ist und dessen Freude über die Vaterschaft ein jähes Ende findet, als der Ziehsohn, dem Vater von größerem Nutzen als der leibliche Sohn, mit einem heimlichen Test die Vaterschaft erfolgreich in Frage stellt. Einige Verwicklungen später sind alle Söhne vernichtet, und der Vater hat gute Gründe, seinerseits die biologische Vaterschaft an seinem Sohn anzuzweifeln. Was also noch in Strindbergs Drama *Der Vater* als Allheilmittel galt, nämlich die genetische Verbürgtheit der unsicheren Vaterschaft, ist keines. Das Amt der Vaterschaft bleibt in diesem Stück eine Leerstelle.

Eine andere Form der Auseinandersetzung mit der Frage, wie Generationen aufeinander folgen können, fand das 1998 aus dem Studiengang der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen hervorgegangene Berliner Performance-Kollektiv She She Pop in einer preisgekrönten Lecture-Performance über *King Lear* aus dem Jahre 2010. She She Pop baten dazu ihre eigenen Väter auf die Bühne, um bei gemeinsamer Lektüre von *King Lear* in einem „utopischen Prozeß: den Ausgleich zwischen den Generationen“ einzuleiten und um, wie sie kurz nach dem Auftritt ihrer Väter verkünden, „schon heute alles vorweg zu nehmen, was uns später im Weg stehen könnte.“⁴⁰³ Auf sehr privat-persönlicher Ebene werden, der dualen Struktur des Vateramtes Rechnung tragend, die Fragen von Pflicht und Fürsorge unter heutigen Bedingungen gestellt. Die Bedingungen einer ständig alternden Gesellschaft oder die Bedingungen, welche die Auseinandersetzung mit Angehörigen einer Elterngeneration bergen, die ihrerseits als Nachkriegsgeborene ihren Platz erkämpfen mussten.

Wie kommt es, dass diese Arbeit von She She Pop einen bahnbrechenden, interkontinentalen Erfolgsgang angetreten hat? Dass die meist ausverkauften Vorstellungen in besonders hohem Maße von jungen Erwachsenen in Begleitung ihrer Eltern besucht werden? Es scheint, dass unter der naheliegenden Antwort, weil jedermann als Sohn oder Tochter von jemandem geboren wird und sich in dieser Funktion mit den Eltern auseinandersetzen muss, noch eine undurchdringlichere andere Schicht liegt. Eine Schicht, die verbirgt, was über die Herkunft des Einzelnen hinausweist womöglich, unauflösbar – so wie die letzte Szene, in der ein nicht zu klärender Rest dieser unerbittlichen Verhandlung vom Geben und Nehmen zuletzt mitten auf der Bühne liegt, in einem Knäuel aus über- und untereinander verschlungenen Körpern, Kindern und Vätern zugehörig.

⁴⁰³ <http://www.sheshipop.de/produktionen/testament.html>.

Literaturverzeichnis

Abraham, Nicolas: *Le fantôme d'Hamlet ou le Vie acte*. In : Nicolas Abraham und Marie Török: *L'ecorce et le noyau*. Paris 1978.

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002.

Aischylos: *Die Orestie*. In der Übersetzung von Emil Staiger. Stuttgart 1987.

Althusser, Louis: *Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen. Zwei autobiographische Texte*. Frankfurt am Main 1993.

Bleicken, Jochen: *Geschichte der römischen Republik*. München 2004. [Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Bd. 2.].

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart 1999.

Bradley, A.C.: *Shakespearean Tragedy*. London 1904.

Brecht, Bertolt: *Der gute Mensch von Sezuan*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Hg. von Jan Knopf u.a. Frankfurt am Main 1997. Bd. 2.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main 1997.

Butler, Judith: *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*. Frankfurt am Main 2001

Burckhardt, Barbara: *Der König ist nackt*. In: *Theater Heute* Nov 2005.

Campe, Rüdiger; Niehaus, Michael (Hg.): *Gesetz. Ironie* Heidelberg 2004.

Chétouane, Laurent: *Die Organisation des Blickens*. Laurent Chétouane im Gespräch mit Jan Hein. Programmheft zu William Shakespeare *Ich bin Hamlet. Ein Solo mit Fabian Hinrichs*. Deutsch von Heiner Müller. Schauspiel Köln. Spielzeit 2007/2008.

Corpus iuris civilis: Codex Iustinianus. Hg. von Paul Krüger, begr. von Theodor Mommsen. Berlin 1954. Buch 9 Abteilung 17.1.

dOCUMENTA 13. Das Buch der Bücher. Katalog 1/3. Lt. Carolyn Christov-Barkagiev, Red. Katrin Sauerländer. Katalog 1 zur dOCUMENTA 13. Ostfildern 2012.

Duby, Georges: *Die drei Ordnungen. Das Weltbild des Feudalismus*. Frankfurt am Main 1986.

Duby, Georges: *Ritter, Frau und Priester. Die Ehe im feudalen Frankreich*. Frankfurt am Main 1988.

Fink, Bruce: *Das Lacan'sche Subjekt. Zwischen Sprache und Jouissance*. Wien, Berlin 2011.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt 1983.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main 1977.

Gatterburg, Angela; Matussek Matthias, Wolf, Martin: *Unter Wölfen. Jeder für sich. Wie der Kindermangel eine Gesellschaft von Egoisten schafft*. In: *Der Spiegel* 10 (2006). S. 76-85.

Halfmann, Ullrich: *Der amerikanische „New Criticism“*. Frankfurt am Main 1971.

Haß, Ulrike: *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*. München 1993.

Haß, Ulrike: *Platz machen! Zur politischen Signatur der Kinderlosigkeit*. Unveröffentlichtes Manuskript. Bochum 2006.

Haß, Ulrike: *Woher kommt der Chor* In: *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Hg. von Genia Enzelberger, Monika Meister und Stefanie Schmitt. Wien 2012 (*Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 1/12). S. 13-30.

Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München 2005.

Haverkamp, Anselm: *Hamlet. Hypothek der Mach.* Berlin 2004.

Haverkamp, Anselm: *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*. Berlin 2004.

Hildebrandt, Judith [verh. Schäfer]: *Wenn Väter in Fetzen gehen. Roberto Ciulli inszeniert King Lear am Theater an der Ruhr*. In: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet. 2007 Fluchtpunkte*. Hg. Im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum von Ulrike Haß und Nikolaus Müller-Schöll.

Jacob, Frederike Juliane: *Väter im Test. „Die Probe (Der brave Simon Korach)“ von Lukas Bärfuss bei den Mülheimer Theateragen – Stücke `07*. In: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet. 2007 Fluchtpunkte*. Hg. Im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum von Ulrike Haß und Nikolaus Müller-Schöll.

Jobez, Romain: *Die drei Körper des Königs*. Unveröffentlichtes Manuskript. Bochum 2005.

Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990.

Kluge, Alexander; Müller, Heiner: *„Ich schulde der Welt einen Toten“*. *Gespräche*. Hamburg 1996.

Kott, Jan: *Shakespeare heute*. München 1980.

Kott, Jan: *Gott-Essen*. Berlin 1991.

Lacan, Jacques: *Das Ding*. In : Ders. *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII*. Hg. von Norbert Haas. Berlin 1996.

Lambrecht, Roland: *Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflexion*. München 1996

Latour, Bruno: *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*. Berlin 2005.

Legendre, Pierre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*. Freiburg 1989.

Legendre, Pierre: *Die Fabrikation des abendländischen Menschen. Zwei Essays*. Wien 1999.

Lepsius, Susanne: *Wissen = Entscheiden, Nichtwissen = Nichtentscheiden? Zum Dilemma richterlicher Beweiserhebung im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. In: Cornelia Vismann, Thomas Weitin (Hg.): *Urteilen / Entscheiden*. München, Paderborn 2006. S. 119-142.

Lévi-Strauss, Claude: *Die Struktur der Mythen*. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt am Main 1971.

Loraux, Nicole: *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*. Frankfurt am Main u.a. 1992.

Luhmann, Niklas: *Legitimation durch Verfahren*. 8. Aufl. Frankfurt am Main 1983.

Luther, Martin: *Martin Luthers Werke*. Hg. von Rudolf Herman, Gerhard Ebeling, u.a. 120 Bände. Weimar 1883-2009. Band 8, Schriften 1521/1522.

Maiolino, Anna Maria: *Eu sou Eu*. dOCUMENTA (13). Konzept: Anna Maria Maiolino. Barcelona 2011. Katalog zur Arbeit von Anna Maria Maiolino auf der dOCUMENTA (13).

Matt, Peter von: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München 1997.

Matussek, Matthias. *Die vaterlose Gesellschaft. Eine Polemik gegen die Abschaffung der Familie*. Frankfurt am Main 2006.

Müller, Heiner: *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet*. In: Ders.: *Herzstück*. Berlin 1996. (Heiner Müller Texte 7). S. 102-110.

Müller, Heiner: *Hamletmaschine*. In: Ders.: *Mauser*. Berlin 1997. (Heiner Müller Texte 6).

Müller, Heiner: *Shakespeare eine Differenz*. In: Ders. *Shakespeare Factory 2*. Berlin 1994. (Heiner Müller Texte 9).

Nancy, Jean-Luc: *Was nicht geopfert werden kann*. In: *Fremderfahrung und Repräsentation*. Hg. von Iris Därmann und Christoph Jamme. Weilerswist 2002.

Platon: *Phaidros*. In: *Platon*. Sämtliche Werke in zehn Bänden; griechisch und deutsch. Hg. von Karlheinz Hülsner. Frankfurt am Main 1991. Bd. 6.

Platon: *Politikos*. In: *Platon*. Sämtliche Werke in zehn Bänden; griechisch und deutsch. Hg. von Karlheinz Hülsner. Frankfurt am Main 1991. Bd. 7.

Prodi, Paolo: *Eine Geschichte der Gerechtigkeit. Vom Recht Gottes zum modernen Rechtsstaat*. München 2003.

Scharrer, Eva: *Anna Maria Maiolino*. In: dOCUMENTA 13. *Das Begleitbuch / The Guidebook. Katalog / Catalog 3/3*. Katalog 3 zur dOCUMENTA 13 Kassel 2012. Künstlerische Leitung: Carolyn Christov-Bakargiev. Hg. von Eva Scharrer, Katrin Sauerländer und Cordelia Marten. Ostfildern 2012. S. 278.

Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München 1993.

Schülting, Sabine: *Good Girls – Bad Girls? King Lear und seine Töchter*. In: William Shakespeare: *King Lear*. *Zweisprachige Ausgabe*. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München 2002. S. 354-375.

Sendak, Maurice: *Wo die wilden Kerle wohnen*. Zürich 1977.

Shakespeare, William: *Hamlet*. In: *27 Stücke von William Shakespeare in der Übersetzung von Erich Fried*. Hg. von Friedmar Apel. Berlin 1995. Bd. 2. S. 377-462.

Shakespeare, William: *Hamlet*. *Zweisprachige Ausgabe*. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München 2000.

Shakespeare, William: *König Lear*. *Zweisprachige Ausgabe*. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München 2002.

Shakespeare, William: *König Lear*. In: *27 Stücke von William Shakespeare in der Übersetzung von Erich Fried*. Hg. von Friedmar Apel. Berlin 1995. Bd. 3. S. 145-223.

Shakespeare, William: *Macbeth*. *Zweisprachige Ausgabe*. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München 2011.

Shakespeare, William: *König Richard II*. In: *William Shakespeare. Sämtliche Werke*. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Wiesbaden 1973.

Shakespeare, William: *The tragedy of King Richard II*. In: *The complete works of William Shakespeare*. Edited with a glossary by W.J. Craig. London 1997.

Shakespeare, William: *Hamlet*. Übers. von Heiner Müller unter Mitarbeit von Matthias Langhoff. In: Heiner Müller. *Shakespeare Factory 2*. Berlin 1994. S. 7-124. (Heiner Müller Texte 9).

Simmel, Georg: *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*. Berlin 1922.

Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main 1999.

Sophokles: *König Ödipus*. Übersetzt von Kurt Steinmann. Stuttgart 1989.

Tabori, George: *Hamlet Blue*. In: *Theater Heute*, Nr. 6 (1978). S. 17-20.

Publius Vergilius Maro: *Aeneis. Lateinisch / Deutsch*. Hg. u. übersetzt von Edith und Gerhard Binder. Stuttgart 2008.

Vinken, Barbara: *Rom – Paris*. In: *römisch*. Hg.: Walter Seitter, Cornelia Vismann. In: *Tumult*. Schriften zur Verkehrswissenschaft. Hg. von Frank Böckelmann und Walter Seitter. S. 81-96.

Vismann, Cornelia: *Medien der Rechtsprechung*. Hg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski. Frankfurt am Main 2011.

Vogl, Joseph: *Kafkas Babel*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 26. Band. (1994). S. 374-384.

Wieacker, Franz: *Privatrechtsgeschichte der Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Entwicklung*. 2. Neubearb. Aufl. Göttingen 1967.

Wlosok, Antonie: *Vater und Vatervorstellungen in der römischen Kultur*. In: Hubertus Tellenbach (Hg.): *Das Vaterbild im Abendland I. Rom, frühes Christentum, Mittelalter, Neuzeit, Gegenwart*. Bd. I. Stuttgart u.a. 1978.

Žižek, Slavoj: *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt am Main 2001.

Žižek, Slavoj: *Liebe Deinen Nächsten? Nein, danke! Die Sackgasse des Sozialen in der Postmoderne*. Berlin 1999.

Web links:

<http://www.zeit.de/sport/2012-08/hymne-fussball-deutschland-nationalmannschaft>

<http://www.sheshepop.de/produktionen/testament.html>.

Anna Maria Maiolino: *documenta 13 Press Release*. Homepage der Künstlerin.

http://annamariamaiolino.com/eng/diariodebordo/pressrelease_eng.pdf.

Griselda Pollock: *Being, Thinking, Making, Encountering Art as Life*. 2010. Veröffentlicht unter: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article6693>.

Van Raden, Rolf: *Close reading, exemplarisch. Hasenclevers Der Sohn (1913)*. Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, 2003. <http://www.rolf-van-raden.de/wordpress/wp-content/uploads/2006/11/rvr-closereading.pdf>.

Nachschlagewerke

Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Hg. von Dems. Bd. 1. Leipzig 1884.

Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Hg. von Wilhelm Heinrich Roscher. Bd. 2. Leipzig 1890-1897.

Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel. Ausgearb. von Karl-Ernst Georges. Hg. von Thomas Baier und Tobias Dänzer. Darmstadt 2013, Bd.1.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English. Hg. Von A.P. Cowie u.a. Oxford 1990.

Kurzbiographie

Name: Frederike Juliane Jacob
 Geburtsdatum/Ort: 28.4.1977, Marburg an der Lahn

Studium:

07/2013 Promotion im Fach Theaterwissenschaft, Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum
 Titel der Dissertation: *Genealogy Trouble – Studien zu einer Geschichte der Genealogie*
 Note: Magna cum laude
 Die Arbeit wurde gefördert mit einem Promotionsstipendium der Heinrich Böll Stiftung
 Erstgutachterin: Prof. Dr. Ulrike Haß

06/2005 Magister Artium
 Hauptfach: Theaterwissenschaft
 Thema der Magisterarbeit: *Väterdramen – Dramen ödipaler Konstellationen*
 Note: 1,0

03/2001 Bakkalaurea Artium
 Thema der Bachelorarbeit im Fach Komparatistik:
Lewis Carrolls Alice-Bücher und der literarische Nonsense
 Note: 1,0

10/1996 – 06/2005 Studium der Theaterwissenschaft, der Komparatistik und der Neueren Geschichte an der Ruhr-Universität Bochum

06/1996 Abitur am Geschwister-Scholl-Gymnasium Unna,
 Note: 1,9

Ausbildung:

03/2003 – 04/2004 Ausbildung zur Theaterpädagogin an der Jugendkunstschule Unna

Publikationen:

Jacob, Frederike Juliane: *Vollgas im Leerlauf. „Fin de Machine / Exit. Hamlet“ von Kainkollektiv und OTHNI*. In: *Theater der Zeit* 1/2014. S. 43-44.

Jacob, Frederike Juliane: *„Judge the distance – Erzähl mir Dein Leben“*. *Nature Theater of Oklahoma zeigt Life and Times – Episode 2*. In: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet. 2013 Geschichte im Spiel*. Hg. Im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum von Meike Hinnenberg, Guido Hiß und Robin Junicke.

Jacob, Frederike Juliane: *Geschichten, die sich nicht zur Geschichte fügen. Eine Klanginstallation von Esther Dischereit in Dülmen*. In: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet. 2012. Andere Räume*. Hg. Im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum von Ulrike Haß, Guido Hiß, Sebastian Kirsch und Kim Stapelfeld. S. 65-67.

(<http://estherdischereit.wordpress.com/2013/01/08/frederike-jacob-geschichten-die-sich-nicht-zu-geschichte-fugen/>)

Jacob, Frederike Juliane: *Moers. Letzte Worte*. In: *Theater der Zeit* 5/ 2012. S. 47.

Jacob, Frederike Juliane: *Something Stupid – Verhandlung mit Vätern. She She Pop und ihre Väter zeigen: Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear*. Unveröffentlichtes Manuskript. Bochum 2010.

Jacob, Frederike Juliane: *Wenn der Vater zum Kind wird. Strindbergs ‚Der Vater‘ im Theater an der Ruhr*. In: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet. 2008. Industriekathedralen*. Hg. Im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum von Ulrike Haß und Guido Hiß. S. 35-38.

Jacob, Frederike Juliane: *Von der Unschärfe des Inneren Bildes*. In: *Thewis*. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Ausgabe 10/08: Fixieren und Bewegen – Heiner Müllers Inszenierungen auf Papier. Hg. von Ulrike Haß. <http://www.thewis.de/?q=node/8>

Jacob, Frederike Juliane: *Uraufführung von Savyon Liebrechts „Die Banalität der Liebe“ inszeniert von Stefan Heiseke*. In: *Theater der Zeit* 12/2007. S. 41.

Jacob, Frederike Juliane: *Väter im Test. „Die Probe (Der brave Simon Korach)“ von Lukas Bärfuss bei den Mülheimer Theateragen – Stücke `07*. In: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet. 2007 Fluchtpunkte*. Hg. Im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum von Ulrike Haß und Nikolaus Müller-Schöll. S. 51-53.

Jacob, Frederike Juliane: *Reise ins Nichts. Lukas Bärfuss' Der Bus (Das Zeug einer Heiligen) inszeniert von Stephan Kimmig gewinnt die 30. Mülheimer Theatertage/ Stücke 2005*. In: *Theater über Tage. Jahrbuch für das Theater im Ruhrgebiet*. Hg. von Jürgen Grimm, Ulrike Haß und Guido Hiß. Münster 2005. S. 208-214.

Jacob, Frederike Juliane: *Elfriede Paul und Dietrich Bonhoeffer*. In: *Auf Wegen der Männer und Frauen des Widerstands in Berlin 1933-1945*. Hg. von Gerhard Lemke u. Edzard Krückeberg. Unna 1996.

Danksagung:

Ich habe bei der Entstehung dieser Arbeit, von ihrem Beginn an bis zu ihrem präsentierten vorläufigen Ende, von vielen Menschen und Pferden auf wertvollste Art Unterstützung, Zuspruch und Hilfe erhalten. Ihnen allen gilt mein Dank. Namentlich möchte ich danken:

Ich danke Ulrike Haß. Sie hat diese Arbeit mit einem unerschöpflichen Reichtum an Impulsen, Inspirationen, Anregungen, Motivation und Zuspruch auf großartigste Weise betreut und gefördert.

Ich danke Monika Schmitz-Emans für vielfältigste Unterstützung des Projekts, vom Anbeginn bis zum Schluß.

Ich danke meiner Mutter, Helga Maria Jacob-Osafo, für ihre bedingungs- und grenzenlose Unterstützung.

Ich danke den KollegInnen und TeilnehmerInnen des Doktorandenkolloquiums der Bochumer Theaterwissenschaft für kostbare und konstruktive Kritik, namentlich Judith Schäfer, Jurga Imbrasaite, Meike Hinnenberg, Seta Guetsoyan, Charlotte Bischoff, Hanna Höfer, Fabian Lettow und Sebastian Kirsch.

Ich danke der Heinrich-Böll-Stiftung mit deren Mitteln diese Arbeit gefördert wurde.

Ich danke Katrin Bourrée und Oliver Lerch für unermüdliche Hilfe und Betreuung bei der Fertigstellung der Arbeit.

Des weiteren danke ich

Susanne Behling, Lucia Beran, Clé Braun, Sarah Conradi, Verena Cornely, Danny Dziuk, Thilo Friedrich, Jörg Hornkamp, Romain Jobez, Stefan Kamphans, Renate und Helmut Krämer, Ulf Krämer, Anna Kopetsch Jojo Mahame, Claudia Nicolay, Carsten Niehnus, Thorben Nolte, Gad Osafo, Master Ralph Parker, Benjamin Poddig, Uli Salm, Jürgen Scheible sowie Avellino, Vera, Omega und last not least the one and only Leolie.

Ohne genau zu wissen, was eigentlich eine Widmung sein soll, widme ich diese Arbeit – eine Arbeit über den Tumult der Genealogien – wie könnte es anders sein, meinen Eltern,

Helga Maria Jacob-Osafo und Ulrich Karl Otto Biermann.

Frederike Juliane Jacob, Frömern im Juli 2015.