

Beate Träger

## Der Künstler als Zeitgenosse und Visionär

### Shakespeare reloaded

Im Januar starb mit David Bowie einer der originellsten, kreativsten und visionärsten Popmusiker unserer Zeit. Bowie erfand sich als Künstler und Musiker immer wieder neu und interessierte sich brennend für Innovationen, deren Zukunftsfähigkeit er früh begriff: »Es gibt eine Menge helllichtige Sätze, die beweisen, wie weit Bowie seiner Zeit voraus war. Die Musik selbst, sagte er 2002, werde ähnlich omnipräsent sein wie fließendes Wasser oder Elektrizität«, schreibt dazu Michael Moorstedt in einem Artikel in der Süddeutschen Zeitung vom 17. Januar 2016 unter dem Titel »David Bowie als Internet-Prophet«. Damit nahm Bowie, so folgert Moorstedt, Streaming-Portale wie Spotify vorweg. Er erschuf in seinen Bühnenshows und Alben visionäre Wesen, die zu Ikonen geworden sind, und viele Sentenzen aus seinen Songs wurden zu geflügelten Worten, so etwa »I will be King. / And you, you will be Queen« in *Heroes*.

In *Space Oddity* auf dem gleichnamigen Album von 1969 lässt Bowie im Titellied die Figur des Major Tom sprechen, der im All unterwegs ist: »Here am I sitting in a tin can / Far above the world / Planet earth is blue / And there's nothing I can do«. Nicht nur eingefleischte Bowie-Fans haben über diese enigmatischen Zeilen gerätselt, sie auf Bowies zeitweilige Heroinsucht bezogen, gestützt durch eine spätere Verszeile: »We know Major Tom's a junkie« aus *Ashes to ashes*.

Faszinierend daran ist, mit welcher Selbstverständlichkeit es dem Künstler Bowie in *Space Oddity* gelingt, zwei einschneidende Menschheitserfahrungen zu poetisieren: die bemannte Raumfahrt und die Mondlandung durch Neil Armstrong und Edwin Aldrin am 21. Juli 1969. Bowies Transformation der technischen Errungenschaft in Poesie bringt einen Songtext hervor, der die beängstigende wie triumphale Ausgesetztheit des Menschen im All in vieldeutige Verse fasst, die ersichtlich daran wird, dass das englische Wort »blue« auch die Bedeutung »traurig« hat, wodurch die Songzeile gewissermaßen eine Einsicht in die Dialektik der Aufklärung mittransportiert.

Die Gier auf alles Neue, die sich auch in seiner Kunst niederschlag, rückt David Bowie in die Nähe eines weiteren großen Engländers, William Shakespeare, der im April 1616, also fast 400 Jahre vor Bowie, starb.

In seinem brillanten Buch *Shakespeare's Restless World (Shakespeares ruhelose Welt)* zeigt Neil MacGregor, Kunsthistoriker, Direktor des British Museum und designerter Intendant des Berliner Humboldtforums, wie Shakespeares analytisch und intuitiv erfassender Blick das damals Neue und seine zukünftigen Dimensionen – oft direkt, manchmal diskret verhüllt, manchmal erst wieder freizulegend – in seinen Werken erkennbar werden lässt. MacGregor veranschaulicht mithilfe ausgewählter Gegenstände aus der elisabethanischen Zeit, wie das in den Texten im Einzelnen geschieht.

Der erste von MacGregor geschilderte Gegenstand ist die Gedenkmedaille zu Sir Francis Drakes Weltumsegelung im Jahr 1580. MacGregor weist nach, wie Drakes Entdeckungsreise und der damit verbundene Wandel der Weltwahrnehmung in Shakespeares Stücken Eingang gefunden hat, etwa in *A Midsummer Night's Dream*, wo Puck in der ersten Szene des zweiten Aktes sagt: »I'll put a girdle round about the earth / In forty minutes.« Mit diesen Versen wird die Endlichkeit und Fassbarkeit der Welt mit spar-

samsten Mitteln ungleich plastischer vorstellbar als in einer Abhandlung über Drakes Segelreise. Doch es wird in diesen Zeilen eben nicht nur die Weite, sondern zugleich auch die Enge der Welt deutlich. Auch hier also Ambiguität: Errungenschaft und »Fluch« der Weltumsegelung sind in Shakespeares pointierter Formulierung eingeführt, der Autor fasst diesen Zwiespalt in Sprache (was bedeutet, dass er ihn gesehen hat), aber er positioniert sich nicht selbst als Befürworter oder Gegner dieser Neuerung. Pucks Worte über die Weltumsegelung sind in ihrer Deutungsoffenheit denen aus Bowies *Space Oddity* eng verwandt.

In dieser Fähigkeit, die Mehrdeutigkeit der Welt synchron und zugleich visionär zu beschreiben, gründet ein zentrales Moment von Shakespeares Größe: Kaum ein Stück, in dem er nicht nur mit der Zeit geht und dabei auf Moden, Verhaltensweisen und politische Umstände aufmerksam macht, sondern im Benennen des Neuen und Unheimlichen seine Zeit transzendiert. Eindrucksvoll, dass bei aller Tiefe und Hellsichtigkeit die Unterhaltung nicht auf der Strecke bleibt und dass bei aller Kritik und Subversion, die in seiner Schilderung von Phänomenen, historischen Entwicklungen und der *conditio humana* seine Stücke stets vom Publikum geliebt und vielfach gespielt wurden.

»Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!«, beginnt Bertolt Brechts mehrteiliges Gedicht *An die Nachgeborenen*. Finster sind die Zeiten für diejenigen, die darin leben, immer. So auch heute, wo die Welt durch Kriege, Migrationsbewegungen, Klimaveränderungen, Bevölkerungswachstum vor großen Veränderungen steht, dürfte, wer Brechts Verse liest, drastische Bilder vor dem inneren Auge aufsteigen sehen. Vielfach ist Angst die Reaktion auf diese Veränderungen. Wie sie das Denken verengt, zeigt sich in der Konjunktur radikal ausgrenzenden Gedankengutes, das anstelle von Weltoffenheit, Pluralität und Individuationsfreiheit wieder Grenzen, Eindeutigkeit und Unterordnung setzen will. Der rabiat-verzweifelte Wunsch nach Eindeutigkeit betrifft dabei auch die Kategorie Gender. Doch auch zu Shakespeares Zeit war die Unordnung groß, den Hamlet lässt er die Worte sagen, die auch zu geflügelten geworden sind: »The time is out of joint.« (»Die Zeit ist aus den Fugen.«) Überraschenderweise ließe sich von Shakespeare lernen, wie ein Stück Unordnung in bestehende Ordnungen integriert werden kann, so auch im Bereich der Geschlechteridentität Widersprüchlichkeiten und Vielfalt ausgehalten werden können: Der Literaturwissenschaftler Stephen Greenblatt hat in *Shakespearean Negotiations (Verhandlungen mit Shakespeare)* dargelegt, wie der Stratford-Dichter Abweichungen von akzeptierten Gender-Konzepten in seine Stücke einbaute, so etwa in *The Twelfth Night*. Was wäre geschehen, so fragt Greenblatt, wenn es Olivia gelungen wäre, ihren Pagen Cesario zu ehelichen? Wenn die Entdeckung gemacht worden wäre, dass der junge Bräutigam in Wirklichkeit ein verkleidetes Mädchen ist? Greenblatt sieht in der Abweichung ein zentrales Strukturprinzip des Stücks, das die Individuen mit ihren begrenzten, privaten Motiven in Beziehung zu der umfassenderen, gesellschaftlichen Ordnung setzt, um schließlich ein konventionelles Ende sicherzustellen.

Dennoch bleibt ein Moment der Verunsicherung. Die spielerische Abweichung des Stücks von der und die Rückkehr zur Normalität festigt diese zwar einerseits, unterminiert sie aber zugleich auch. Auch wenn Greenblatts ausführlicher Rekurs auf Geschlechterbilder der Renaissance höchst interessant ist, muss hier der Hinweis darauf genügen, dass er zeigt, wie raffiniert Shakespeare Sexualität und Eros in seinen Theaterstücken Bühnenfähig machte, nämlich durch eine fikionalisierte Darstellung der Reibung der Geschlechter.

*Der Künstler als  
Stimme der Vielfalt*

Und, so ist hinzuzufügen, wie er dabei vermeintlich beiläufig Konventionen unterläuft. Shakespeares Mittel ist einmal mehr seine bedeutungsoffene und bildreiche Sprache, sein lustvolles Spiel mit Worten, das mimetisch das lustvolle Spiel der Geschlechter nachzubilden imstande ist. Zugleich zeigt er auch jenen inkommensurablen Anteil an menschlichen Eigenschaften und Affekten, der eben nicht ohne Weiteres in der Ordnung aufgeht und den jedes Individuum zuzeiten stärker oder schwächer an sich selbst beobachten oder spüren könnte – wenn es nicht nur damit beschäftigt ist, ihn abzuwehren.

»Es begann mit dem Wunsch, mit den Toten zu sprechen. Und gewiss«, so Greenblatt im Vorwort der *Verhandlungen mit Shakespeare* weiter, »ich hörte stets nur meine eigene Stimme, aber meine Stimme war zugleich die Stimme der Toten, insofern es den Toten gelungen war, Textspuren von sich selbst zu hinterlassen, die sich durch die

*Der Dichter als Anwalt  
des Menschlichen*

Stimmen der Lebenden zu Gehör bringen. Wer die Literatur liebt, wird leicht in ihren Simulationen – ihren formalen, absichtsvollen Nachahmungen des Lebens – eine weit größere Intensität entdecken, als in jeder anderen von den Toten hinterlassenen Text-

spur; denn ihre Simulationen werden in dem vollen Bewusstsein dessen unternommen, daß das Leben, das sie darzustellen trachten, in ihnen nicht zugegen ist, sie also den Verlust des wirklichen Lebens, durch das sie allererst Macht erhielten, kunstvoll antizipieren und kompensieren müssen.« Bei Shakespeare wird man auch auf dieser Suche nach der Verlebendigung der Toten vielfach fündig werden. Immer erweist sich der Dichter dabei auch als Anwalt der Marginalisierten, wie etwa seine Charakterisierung des Juden Shylock in *The Merchant of Venice* verdeutlicht. Obwohl die uns stereotyp vorkommenden antisemitischen Elemente in der Zeichnung dieser Figur unverkennbar sind, wird im berühmten Verteidigungsmonolog Shylocks auch auf die gesellschaftlichen Kontexte verwiesen, mit denen Jüdinnen und Juden nicht nur im elisabethanischen England als Außenseiter gebrandmarkt wurden. Greenblatt schlägt hier eine aktualisierende Lesart vor, die Shylock nicht als ausgebooteten Wucherer, sein Verhalten stattdessen auch als nachvollziehbare Reaktion auf die Umstände versteht. Solche Lesarten wären denkbar in Bezug auf Hamlets Zögern, Ophelias Wahnsinn, King Lear's traurige Verbohrtheit, Macbeths Wahn, Calibans traurige Wildheit – diese Schlagworte können allenfalls andeuten, wie sehr Shakespeare einen Blick für menschliche Regungen, Erregungen und Empörungen hatte, wie genau er erfassen konnte, wie Angst, Liebe, Gier, Wut, wie menschliche Affekte entstehen und wirken. Durch seine Stücke ermöglichte er dem Publikum damals und den Leserinnen und Lesern heute, sich zu erkennen in den Sehnsüchten, den inneren Befangenheiten und Verstrickungen, den Verzückungen und Rasereien der Figuren. Was Ben Jonson, Zeitgenosse, zeitweiliger Weggefährte und Rivale Shakespeares bei dessen Tod über ihn sagte, hat Gültigkeit bis heute: »He was not of an age, but for all time.«



**Beate Tröger**

hat Germanistik, Anglistik und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft studiert. Sie lebt in Frankfurt am Main, wo sie als freie Kritikerin vor allem für die Frankfurter Allgemeine Zeitung und den Freitag tätig ist.

[troegerb@gmx.de](mailto:troegerb@gmx.de)