

Unverkäufliche Leseprobe

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

Dieses Buch ist der unveränderte Reprint einer älteren Ausgabe.

Erschienen bei FISCHER Digital

© 2017 S. Fischer Verlag GmbH,

Hedderichstr. 114, D-60596 Frankfurt am Main

Printed in Germany

ISBN 978-3-596-31795-0

Fischer

Weitere Informationen finden Sie auf

www.fischerverlage.de.

Charles Marowitz

Ein Macbeth

Freie Bearbeitung der Shakespeare-Tragödie

Deutsch von Frank Günther,
unter Verwendung der Übersetzung
von Dorothea Tieck

S. Fischer

Für Thelma Holt

Titel des englischen Originals: ›A Macbeth‹

© Charles Marowitz 1971

Deutsche Ausgabe:

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1973

Alle Rechte, insbesondere das der Aufführung, vorbehalten

Umschlagentwurf: Hans Maier

Gesamtherstellung: Wilhelm Röck, Weinsberg

Printed in Germany 1973

ISBN 3 10 047001 X

VORWORT

Macbeth ist, wie wir alle wissen, ein verhextes Stück. Und was ist ein verhextes Stück? Ist es nur ein Stück, an dem Schauspieler und Regisseure gescheitert sind? Dann wäre sicherlich *Lear*, den Kritiker als nicht darstellbar und unmöglich bezeichnet haben, noch verhexter als *Macbeth*. Oder gar *Hamlet*, der trotz der Häufigkeit der Inszenierungen nur sehr selten zu einem Erfolg wird.

Aber das meinen wir wohl gar nicht, wenn wir sagen, *Macbeth* sei verhext. Vielleicht meinen wir nur, daß die Häufigkeit von Verletzungen und Katastrophen im Zusammenhang mit diesem Stück bemerkenswert groß ist; daß alte Kämpen mit noch immer angstgeweiteten Augen von entsetzlichen Begebenheiten erzählen können, die nur deshalb geschahen, weil der letzte Vers des Stückes bereits in einer Probe rezitiert wurde, obwohl jeder vernünftige Mensch doch weiß, daß er nicht vor der Premiere gesprochen werden darf; daß fast jeder, der einmal mit einer *Macbeth*-Produktion zu tun hatte, sich an einen Zusammenbruch, einen Anfall, eine unerklärliche Krankheit erinnern kann, die das eine oder andere Mitglied der Truppe in Mitleidenschaft gezogen hatte, irgendeinen unglücklichen Komödianten, der, aus Mißachtung oder Unkenntnis des *Macbeth*-Fluches, eines der vielen Tabus verletzt hatte, die an das Stück gebunden sind. (In Deutschland ist das Pfeifen im Theater durch eine amtliche Vorschrift untersagt. In England ist Pfeifen während einer *Macbeth*-Inszenierung gleichbedeutend mit einer Einladung an die Götter, Donner und Blitz auf die Häupter zu schleudern.)

Shakespeare schrieb ungefähr siebenunddreißig Stücke. Einige sind hell; andere sind düster; manche sind vielfarbig; einige wurden ganz eindeutig zusammengeschustert, andere werden als Meisterwerke betrachtet. Aber nur eines ist verhext.

Kurz bevor die *Macbeth*-Proben in London begannen, sagte mir

der Schauspieler ab, der für die Titelrolle vorgesehen war. Im allerletzten Augenblick war ich gezwungen, jemand anderen zu besetzen. Ich wählte einen sehr begabten jungen Schauspieler, den ich während meines Unterrichtes an einer Londoner Schauspielschule kennengelernt hatte. Ursprünglich hatte er Banquo spielen sollen. Ich erklärte die Umdisponierung, fragte ihn, ob er entschlossen sei, an die Rolle heranzugehen, und er stimmte zu. Die Proben begannen ohne Zwischenfall.

Nach dem dritten Tag kam der betreffende Schauspieler in eindeutig verstörtem Zustand zur Probe. Er war am Abend zuvor auf einer Party gewesen; hatte zuviel geraucht; war zu lange geblieben; war zu müde geworden. Er hatte Mühe, sich zu konzentrieren. Er begann unkontrollierbar zu zittern. Die Probe wurde abgebrochen.

Am folgenden Tag glaubte er, sich viel besser zu fühlen. Die Probe begann. Als wir zu der Szene kamen, in der Macbeth Banquo zum Essen einlädt, bekam er plötzlich unerklärliche Angst vor dem Schauspieler, der Banquo darstellte. Es war ihm unmöglich, ihm ins Gesicht zu sehen. Wir versuchten weiterzuprobieren, indem Banquo den Blick abwandte. Die Spannung blieb bestehen. Später sagte er, er habe den Eindruck gehabt, der andere Schauspieler hätte ihn mit diabolischen Augen verstohlen angestarrt; ihn mit einem grausamen, obszönen Lächeln verspottet. Die Probe wurde abgebrochen.

Als wir später am Tag die Schlußszenen zu probieren begannen, in der die ganze Truppe um Macbeth herumsteht und ihn nach und nach überwältigt, wurde der Schauspieler ganz deutlich unruhig und leicht hysterisch. An der Stelle, an der die Szene ihren emotionalen Höhepunkt erreicht, brach er ohnmächtig zusammen. Vor diesem Augenblick hatte er eine der faszinierendsten und außergewöhnlichsten Darstellungen gegeben, die ich je miterlebt habe; eine Spielweise, die ich, wenn ich sie mit einem Wort umschreiben sollte, als ›besessen‹ bezeichnen würde.

Am nächsten Tag wurde er zu einem Arzt gebracht, nach dessen Ansicht der Schauspieler aufgrund persönlicher Belastungen und des zusätzlichen Stresses einer hochgradig beanspruchenden Inszenierung einen langsamen Nervenzusammenbruch durchmachte. Man riet uns, die Proben einzustellen. Ich erklärte, dies

sei unmöglich, und wir einigten uns darauf, noch eine Weile weiterzumachen. Ich gestehe eine gewisse Rücksichtslosigkeit in meiner Einstellung ein. Dem Schauspieler ging es eindeutig schlecht, aber ich war wie gebannt durch das, was ich am Tag zuvor gesehen hatte, und hegte den verzweifelte Wunsch zu beobachten, ob jene Dämonie sich wiederholen würde.

Als Ergebnis täglicher Sorge und Aufmerksamkeit, sorgfältig geplanter Pausen und ständiger Überwachung gelang es dem Schauspieler, die Belastung, die auf ihn einwirkte, zu überwinden, worin immer sie auch bestanden haben mochte. Die Premiere fand in Wiesbaden statt, später spielten wir in London, Paris und Rom.

Als wir uns später über den Zusammenbruch unterhielten, konnten weder er noch ich genaue Gründe für dessen Ursache erkennen, obwohl es sehr viele spekulative Möglichkeiten gab: Mädchenprobleme, Geldsorgen, Wohnungswechsel, die Übernahme einer großen Rolle direkt nach der Schauspielschule, usw. Wir analysierten alle denkbaren Ursachen. Ironisch schlug ich vor, es hätte vielleicht eine Behexung sein können; die altbekannte und viel gefürchtete *Macbeth*-Behexung. Er lachte darüber; ich ebenfalls.

Lear ist unübertrefflich, *Macbeth* unveränderbar. *Lear* ist erschreckend, weil das Stück in gewissem Sinne zuviel aussagt. Seine metaphysischen Implikationen überwältigen seine strikt privaten Konflikte, und das große Problem ist, wie man über die Erzählung hinausgelangen und das wahrhaft transzendente letzte Drittel des Stückes erreichen soll, ein Gebiet, wohin selbst Shakespeare sich nur einmal vorgewagt hat.

Bei *Macbeth* ist das Erschrecken von anderer Art. Anders als *Lear*, das Naturbilder verwendet, um zu kosmischen Proportionen zu kommen, oder *Hamlet*, das endlose Doppeldeutigkeiten spinnt, ist *Macbeth* ein Handlungsstück; eine Kette unausweichlich chronologischer Vorfälle, die sich der Umgruppierung oder Verknappung widersetzen. *Macbeth* spielen heißt, sich einzulassen in die Mechanismen dieser Mordgeschichte, dieses Krimi-Thrillers, dieser Horror-Story, die das Stück ausmacht. Soweit *Macbeth* je erfolgreich ist, gelingt dies nur in der gleichen Weise wie mit einem guten Stück von Agatha Christie. Eine Atmosphäre der Furchtherrschaft vor, ein überwältigendes Gefühl der

Bedrohung, eine Serie von Verbrechen, Qual des Gewissens, Furcht vor Entdeckung, und eine Auflösung, die so voraussehbar ist wie nur etwas in der Kitschliteratur. Um dieser melodramatischen Unausweichlichkeit zu entgehen, versuchen sich manche Regisseure mit dem, was manchmal die ›christliche Parabel‹ genannt wird. In dieser Auslegung wird *Macbeth* als ein Schlachtfeld der guten und bösen Mächte gesehen. Macbeth selbst wird eine Art kriegereischer Faustus, Lady Macbeth ein weiblicher Mephistopheles, Duncan ein säkularisiertes Symbol Gottes, und die Hexen werden eine verdreifachte Ausgabe des Gefallenen Engels. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet wird das Stück zu einer Predigt über die Unvermeidbarkeit der Vergeltung; mit einigen glänzenden Versen aufgepolstert, mit ein paar ungestümen Schlachtszenen und einer Charakterinterpretation aus dem 19. Jahrhundert muß das Stück die hochoriginelle Tatsache heraustrompeten, daß ehrlich am längsten währt.

Ganz offensichtlich reduziert dieser Ansatz die Größe des Werkes; aber noch wichtiger: es ist eine allgemeinverbreitete Fehlinterpretation dessen, um was es in dem Stück ganz offensichtlich geht.

Die Tragödie Macbeths liegt nicht in seinem Schicksal, sondern in seinem Stand.

Ein überwältigend böser Druck wird einer einfachen, unkomplizierten Natur aufgelastet. Ein Soldat, für den militärische Metzelei eine Lebensform wie jede andere ist, wird plötzlich mit der existentiellen Bedeutung des Mordes konfrontiert. Man verlangt jetzt von ihm, nicht einen gesichtslosen Feind zu dezimieren, sondern ein einzelnes Individuum niederzustechen, und noch dazu eines, das die ganze Autorität des Reiches verkörpert. Er ist wie ein aufstrebender Infanterieunteroffizier, der herausgegriffen wird, um ein Staatsoberhaupt zu ermorden, oder — unter den Maßstäben der historischen Größenordnung betrachtet — ein gewöhnlicher Sterblicher, veranlaßt zu dem ungeheuerlichsten aller vorstellbaren Verbrechen: der Ermordung Gottes. Denn was ist Duncan, wenn nicht Gott; ein König durch Gottes Gnaden, ein Regent, der selbst die höchste Verkörperung aller jener christlichen Tugenden ist, die »wie Engel posaunenzünftig werden Rache schrein dem tiefen Höllengreuel seines Mords«. Der Mord an

einem solchen König ist die allerhöchste Anmaßung; die Belohnung für einen solchen Mord ist viel weniger bedeutsam als der *frisson*, die Tat zu begehen. Macbeth mordet nicht, um der Königsherrschaft willen, sondern um die Ekstase einer solchen Tat zu erleben. Er braucht auch wirklich nicht sehr lange dazu angespornt zu werden. Schon in der allerersten Szene ist seine Phantasie bereits eifrig damit beschäftigt, sich das Verbrechen im voraus auszumalen. Sein »Traum, des Mords nur noch ein Hirnspinnst«, erschüttert seine »schwache Menschheit so, daß jede Lebenskraft in Ahnung schwindet«. Aber kaum ist die Mordkonsequenz von Lady Macbeth angelegt, wird sein Gesicht »ein Buch, wo merkwürdige Dinge geschrieben stehn«. Schon nach zwei Szenen ist seine Ahnung wieder voller Lebenskraft.

Aber wo kann ein fähiger, hart arbeitender, nicht sehr phantasievoller Offizier die innere Größe hernehmen, die eine solche Tat verlangt? Wie kann jemand, der so alltäglich und etabliert ist wie Macbeth, einen so unfasslichen Sprung in Erwägung ziehen? Er kann es nicht. Nichts in diesem Stück deutet die Ungeheuerlichkeit eines solchen verborgenen Ehrgeizes an. Alles deutet auf die fügsame Anpassung des Berufssoldaten hin. Allein gelassen, wäre er ganz zufrieden, sicher beim Kommiß in Duncans hoher Wertschätzung zu dienen, sich ohne viel Aufwand zuerst in den Generalsrang hinaufzumogeln und dann vielleicht in eine hohe Generalstabsposition, wo er, weit vom Schlachtenlärm entfernt, in ein gemütliches Pensionsalter rutschen könnte. Wäre es ihm überlassen gewesen, so hätte sich jedweder Ehrgeiz, den er hegen mochte, auf konventionellen Bahnen fortbewegt. Aber es ist ihm nicht überlassen, denn Macbeth — wie der dreizehnte Mann an der Tafel oder der arme Trottel, der versehentlich in den Zauberkreis eines bösen Geistes trampelt — ist gebannt. Die diabolischen Kräfte, die manchmal ihre Allmacht prüfen, indem sie willkürlich einen menschlichen Sündenbock herausgreifen, wählten diesen simplen, beherzten Offizier und machten ihn zum Werkzeug ihrer diabolischen Intentionen.

Sobald er einmal gebannt ist, wird alles in seiner Welt ihren Plänen untergeordnet. Die Gattin des Hauptmanns, eine frustrierte, kinderlose (obwohl sie gesäugt hat) Frau, für die sozialer Aufstieg und sexuelle Oberherrschaft passende Kompensationen

für Orgasmus und Mutterschaft sind, wird leicht zu deren Zwecken bekehrt. Ihr Wesen ist reif für ein Eindringen von außen, und durchdrungen wird sie von den gleichen funkelnden Mächten, die Macbeth zur Vernichtung auserlesen haben. Eine gewissenlose Voodooienne, die Ur-ur-urgroßmutter einer Marie Leveau, durchdringt ihren Körper so geschickt, wie der Geist der Toten den Horizont eines Menschen bestimmt, der als Medium zwischen beiden Welten ausersehen ist, und allmählich, unmerklich verbindet sich Lady Macbeths eigener Ehrgeiz mit dem von Hekate oder Diana. Ihre Vertrauten, drei Verkörperungen von Satans Willen, umhegen sie wie die gehorsamen Schüler eines Teufelspriesters, und mit all den magischen Ritualen, die der »alten Religion« zur Verfügung standen, wird Macbeth in Mord und Selbstzerstörung manipuliert. Aber Satans alter Gegenspieler wirft die üblichen Hindernisse in den Weg: Gewissensqual bewirkt Verzögerung; Reue verhindert die prompte Vollendung. An jedem Wendepunkt muß Macbeth auf seinem Marschweg unterstützt werden, damit der diabolische Plan nicht zunichte gemacht wird. Ständig wendet er sich an seine Frau zur Unterstützung und Absolution. Er ist zu gradlinig, zu christlich, um ihre Komplizenschaft in jenem Plan zu argwöhnen; zu phantasielos, um zu erkennen, daß er für Teufelswerk verwendet wird. Am Ende seines Lebens, immer noch blind für die Ursachen seines tatsächlichen Zustandes, weiß er, daß er für seine Verbrechen zahlen muß — für Mord und Tyrannei —, aber nicht ein einziges Mal hegt er den Verdacht, daß ihm all dies ebenso sicher angewunschen wurde, wie die Amulette an der Kette des Hexenjähgers festgebunden sind. Sein geringes Maß an Selbsterkenntnis erstreckt sich nur auf die sichtbare Welt. Er weiß, daß er in der Regierung des Landes ein ungeheures Durcheinander angerichtet hat; er hat genug politisches Verständnis, um zu wissen, daß Malcolm gegen ihn intrigiert und daß seine Krone unsicher ist. Er kann sich politische Feinde vorstellen, aber niemals jene dämonischen Mächte, die methodisch seinen Ruin hervorbringen. Wie ein Mann in Unkenntnis der Krankheit, die ihn ständig verzehrt, drischt Macbeth auf die Symptome ein, erkennt aber niemals ihre Ursache.

Ziemlich phantastisch, kann man sagen. Oder, wenn man tole-

rant eingestellt ist, warum nicht? Wir hatten einen christlichen Macbeth; einen kriminellen Macbeth; einen orientalischen Macbeth; einen primitiven Macbeth; einen politischen Macbeth; warum nicht einen verhexten Macbeth?

Das einzige Argument gegen ein »Warum nicht« wäre, daß das Material sich widersetzt. Jede Interpretation eines sogenannten »Klassikers« ist wie eine alte Hure, die sich der Umarmung eines neuen Kunden hingibt. Wenn Shakespeares »alte Hure« dieser besonderen Umarmung Widerstand entgegensetzte, wären dies Gründe, um sich mit Eleganz oder sonstwie zurückzuziehen, aber bei der Arbeit an dem Stück unter diesem Gesichtspunkt beeindruckte mich, daß die alte »Hure« darauf ansprang wie nichts.

Nehmen wir, zum Beispiel, das schimmelige alte Furunkel auf dem Hintern der alten Hure. Ich meine die Lady Macduff-Szene. In dieser Version nehmen die drei Kreaturen, die Lady Macbeth umsorgen, die dem Opfer der Hexerei dienen und es unterwandern, Macbeths Vers »und den Gedanken gleich zu krönen sei's getan so wie gedacht«, und kehren ihn gemäß ihrer Vorliebe für Schwarze Magie um. Die Hexen verwenden ihren homöopathischen Zauber, der ihr Hilfsmittel ist, legen die Kostüme von Lady Macduff und ihrem Sohn an und spielen den Mord, den Macbeth sich vorgestellt hat. In der Welt der Schwarzen Magie ist es möglich, einen Feind dadurch zu vernichten, daß man seinen Tod simuliert. Was Macbeth beobachtet, ist die diabolische Charade eines Mordes, den er begangen sehen will, und aufgrund dieses Prinzips folgt ganz »natürlich«, daß Macduff auch von der Abschachtung seiner Frau und seiner Kinder erfährt. Als Macbeths »Hirngespinnst« nicht »in Ahnung schwindet«, wird es in die Realität übersetzt. Was bedeutet, daß die eine Realität eine andere Realität ersetzt, denn eine diabolische Absicht, inbrünstig gehegt und mit Fleiß trainiert, erzielt fraglos greifbare Resultate. Für zynische Beobachter ist dies fast eine Definition für Geschichte.

Der erste Teil des Stückes – von dem imaginären Mord an Duncan und Banquo bis zum Zusammentreffen mit Lady Macbeth — ist hier als prophetische Vision all dessen gesehen, was später über Macbeth hereinbrechen wird. Eine echte prophetische Vision enthält, wie diese Einführungscollage, alle Höhepunkte im Leben eines Mannes, aneinandergereiht durch den Geist, der

ihn schließlich vernichten wird. Die Absicht ist, so etwas wie ein Vorbeiströmen von Bildern zu zeigen, von denen man annimmt, daß sie vor den Augen eines Mannes hinziehen, der dem Tod in die Arme fällt. Wenn es nicht mit dieser inneren Einstellung gespielt wird und in dieser Geschwindigkeit, wird es zu einem langweiligen Index der Hauptereignisse des Stückes. Wenn das Spielen einer Collage überhaupt wesentliche Auswirkungen nach sich zieht, so sind dies Geschwindigkeit und klare Definition. Das eine ohne das andere ist zwecklos.

Die Gefahr jeder Interpretation eines Shakespeare-Stückes liegt in der Annahme — offen vorgetragen oder schweigend vorausgesetzt —, daß man auf die einzig richtige Bedeutung des Werkes gestoßen sei. Anmaßungen dieser Art sind es, die jene amüsanten Dispute entfesseln, in die die Gelehrten sich regelmäßig verbeißen. Um diese Belanglosigkeiten zu vermeiden, sollte ich sagen, daß ich zu einem Zeitpunkt meines Lebens auf diesen Aspekt des Stückes stieß, in dem ich beeinflußt war durch Lektüre über Voodoo und Schwarze Magie aus meiner Schulzeit, durch die jüngste Berühmtheit von Roman Polanskis ›*Rosemary's Baby*‹, durch die Gewißheit, daß jede *Macbeth*-Produktion, die nicht mit einer Assimilation der Bedeutung der Hexen anfinke, ein Ausweichen bedeutete. Wäre ich Tscheche und würde im besetzten Prag arbeiten, könnte ich das Stück sicherlich nicht anders als in politischen Begriffen sehen. Wäre ich ergebener Christ, so wäre ich ganz wahrscheinlich unfähig, das Stück anders denn als eine moralische Parabel zu betrachten. Ich behaupte nicht, daß dies die einzige Art ist, *Macbeth* zu sehen, ich will mich jedoch soweit an Anmaßung heranwagen, daß ich sage: indem ich an das Stück mit den Vorstellungen eines vorchristlichen Glaubens heranging, mit Vorstellungen von Zauber und Hexerei, habe ich einen diabolischen Mittelpunkt für das Stück gefunden, zu dessen Zurücknahme man mich nie bringen wird. Die schon oft aufgezeigte Affinität zwischen Lady Macbeth und Hekate ist nicht zufällig. Das vage Gefühl einer Komplizenschaft zwischen Lady Macbeth und den Hexen, die Übereinstimmung in ihrer Absicht ist nicht zufällig. Die Gegenüberstellung von Licht und Dunkel zwischen Duncans Welt und der von Macbeth ist nicht zufällig. Die Form des Stückes, eine Fabel, die mit einem Ritual der Hexerei beginnt

und mit ähnlichen Szenen an jedem entscheidenden Punkt der Handlung bestückt ist, ist nicht zufällig.

Wir neigen dazu, zu vergessen, daß im 17. Jahrhundert das Teufelische nicht nur größere Bedeutung, sondern auch mehr Macht hatte. Teufelskult war noch nicht der »abergläubische Unsinn«, der er heute geworden ist; und doch, wenn der Mord an Sharon Tate durch eine teuflisch besessene Sekte von jungen Männern und Frauen überhaupt etwas beweist, so ist es das eine, daß das Diabolische zu tief in unserer Natur verwurzelt ist, als daß es jemals gründlich ausgerottet werden könnte. Solange das Christentum unser Leben beherrscht, muß seine diabolische Antithese in unserer Psychologie auftreten. Und weil dies so ist, sind Werke wie *Macbeth*, das meiner Ansicht nach aus einer Zeit herauswuchs, in der Teufelei etwas so Natürliches wie Atemholen war (die Guy-Fawkes-Verschwörung fiel mit der Entstehung von *Macbeth* zusammen, und wenn jemals ein Beweis für dämonische Beeinflussung gebraucht wurde, so liefert ihn diese Tatsache überreichlich), näher den Ritualen der »alten Religion«, als wir zu glauben bereit sind; indem man das Stück in seine angemessene »religiöse« Umwelt rückversetzt, wird es organisch stimmiger – gleichgültig, welche Strukturänderungen bei einer solchen Rückversetzung vorgenommen wurden.

In London mehr als in Deutschland erregte Lady Macbeths durchsichtiges Nachthemd größere Aufmerksamkeit, als ihm gebührte. Es gibt nichts Langweiligeres als ein übermäßig erklärtes Inszenierungskonzept, aber vielleicht können ein paar Sätze darüber den Regisseuren helfen, zukünftige Attacken abzuwehren.

Wenn man die Entwicklung der Lady Macbeth in dieser Version verfolgt, sieht man eine Magierin, die von drei Kreaturen bedient wird; widersetzlich durch die eine (die Erste Hexe), geduldet von den beiden anderen und schließlich von allen gestürzt, wobei die Erste Hexe (in der Selbstkrönungszeremonie der Begräbnisszene) den Mantel der Autorität überzieht. Nachdem die Hexen ihre Herrin verzaubert und ihr den Wahnsinn eingegeben haben, der schließlich ihren Tod herbeiführt, wird die ursprüngliche Frau – befreit von dämonischen Einflüssen – wieder hergestellt. Das heißt, Lady Macbeth als Frau und Gattin kehrt zurück. Um die Schwäche dieser Frau im Gegensatz zu der Macht-

höhe der Voodooienne zu zeigen, erscheint sie in einem Kostüm, das ihre Weiblichkeit betont; das heißt, ihre menschlichen Eigenschaften im Gegensatz zu ihren bössartigen Attributen. In der Erstinszenierung trug die Darstellerin ein Cape mit hohem Kragen und ein bodenlanges Kleid. Als Kontrast zu dieser hochgeschnürten Erscheinung ist sie in der Schlafwandelszene tatsächlich nackt. In dieser Szene war sie hilflos, verletzlich, einsam und feminin; in jeder anderen arglistig, besessen, besitzergreifend und untermenschlich. Ich behaupte nicht, daß dies die einzige Möglichkeit ist, die Unterscheidung deutlich zu machen, aber es ist eine Möglichkeit.

Man kann mir den Vorwurf machen, daß ich alle politischen Elemente aus *Macbeth* herausgeschnitten habe. In diesem Fall akzeptiere ich jede Schuld, die sich mit einer solchen Eliminierung verbindet. Aber ich persönlich bin tödlich gelangweilt durch all dies »Blute, blute, du armes Vaterland!« – »Zur Krönung lad ich euch nach Scone« – und dergleichen Blödsinn in diesem Stück und halte die Prüfungsszene zwischen Malcolm und Macduff für eine von Shakespeares übertriebenen Naivitäten. Tatsächlich ist die politische Drohung, die Macbeth im letzten Viertel des Stückes aufregt, immer noch in der vorletzten Szene enthalten, wo ich versucht habe, äußerlich die Paranoia darzustellen, die Macbeth erlebt, wenn er von der Invasionsarmee eingekesselt wird. Man muß sich aber daran erinnern, daß für einen Mann, der der Gefangene von Dämonen ist, eine einfallende Armee nicht so sehr eine revolutionäre Macht darstellt, die versucht, eine anständige Monarchie zu etablieren, als vielmehr ein weiterer Kollaps während seines endgültigen Zusammenbruchs. Und wenn ich dafür zur Rede gestellt werde, daß ich Birnam-Wald in Form von Hexenbesen auf die Bühne bringe, würde ich antworten, daß man einem Mann in den letzten Stadien eines halluzinatorischen Zusammenbruchs einen kurzen Blick auf die Mächte gestatten sollte, die sich zu seiner Vernichtung verschworen haben. Aber sachdienlicher ist vielleicht der Hinweis, daß das, was wir auf der Bühne sehen, nur die Widerspiegelung dessen ist, was Macbeth sieht, und somit müssen alle Fragen nach der Realität rückbezogen werden auf den psychotischen Protagonisten, durch dessen verzerrte Visionen wir das Stück betrachten.

ÜBUNGEN

Je mehr man den Ablauf einer Schauspielinszenierung durchdenkt, desto mehr erkennt man die Unangemessenheit des konventionellen Probenprozesses. Welche Prämisse steht hinter den meisten Proben? Hauptsächlich die, daß in einem begrenzten Zeitraum von den Schauspielern erwartet wird, eine gewisse Zahl von Wörtern und eine gewisse Zahl von Bewegungen zu lernen, um ein halbwegs anständiges Stadium der Bereitschaft für das Publikum zu erreichen. Sogar in den Theatern auf dem Kontinent, wo die Probenzeit manchmal 8 bis 12 Wochen umfaßt, wird die zusätzliche Zeit meist damit zugebracht, jene Ergebnisse aufzupolieren, die man gewöhnlich nach drei oder vier Wochen erzielt hat. Die grundlegende Anforderung, und die offensichtlichste dazu, wie man denken sollte, wurde entweder ignoriert oder als selbstverständlich angenommen: jene nämlich, daß Schauspieler sich einer gewissen Zahl von Belastungen und Einflüssen zu unterziehen haben, die sie dazu bereit machen, jene Erfahrungen weiterzugeben, die in ihrem Stück enthalten sind. Das klingt, als trüge man Eulen nach Athen, aber der eine Faktor, der in den meisten Probezeiten fehlt, ist exakt der der *Erfahrung*, das heißt, das Durchleben jener Spannungen und Offenbarungen, die eine Figur mit Emotionen auflädt und sie mit Einsichten versieht. Die ›Erfahrung‹ der meisten Proben ist das, was Schauspieler gewöhnlich als »das Ganze technisch klarkriegen« bezeichnen: das Auswendiglernen der Texte, die Choreographie der Gänge, die Gewöhnung an Kostüm und Requisit. Man unterschätzt diese ›technischen‹ Notwendigkeiten nicht, wenn man darauf hinweist, daß man mehr braucht als die mechanistische Geläufigkeit der Oberfläche, wenn man sich darauf vorbereitet, etwas von der Form und dem Gefühl des Lebens weiterzugeben. Ich schlage keine endlose Tiefenanalyse à la Stanislawski vor – obwohl die Zeit schlechter verwendet werden könnte –, was ich