

Warten auf den Tod

Vor 60 Jahren wurde Tom Stoppards »Rosencrantz and Guildenstern Are Dead« uraufgeführt. Ein Glanzstück fruchtbarer Intertextualität. Es sperrt Shakespeare aus seinem Werk »Hamlet« aus, um ihn als Autor wieder hereinzulassen

Von Felix Bartels

Einfach diese Geschichte immer mit dem Tiefpunkt, und noch mal ein Tiefpunkt, dann gibt es noch mal einen tieferen Tiefpunkt. Ich kann diesen Scheißdreck nicht mehr hören! – Wir ja auch nicht, Rudi, aber wenn es doch so ist. Das Jahr 2025 hat dann einen weiteren gebracht, den keiner noch für möglich gehalten hätte. Nicht im Fußball zwar, doch auf den Brettern, die die Welt missdeuten. Chloé Zhao ist zur Tat geschritten und verhob sich bloß deswegen nicht, weil sie den Stoff, den sie hernahm, gar nicht erst anfasste. Ihr »Hamnet« fällt in die Sparte der Making-of-Stories, Werke, die die Entstehung von Werken erzählen. Der Film, der im März mit acht Nominierungen ins Oscarrennen ging, lässt sich in einem Satz zusammenfassen: William Shakespeare hat in »Hamlet« den Tod seines Sohnes Hamnet verarbeitet.

Making-of-Stories sind eine Gelegenheit, Gutes aus Gutem wachsen zu lassen. Wie »Capote«, 2005, der die Entstehung von Truman Capotes »In Cold Blood« erzählt, »Genius« (2016, Thomas Wolfe: »Look Homeward, Angel«), »Goodbye Christopher Robin« (2017, A. A. Milne: »Winnie-the-Pooh«) oder »The Man Who Invented Christmas« (2017, Charles Dickens: »A Christmas Carol«). Auch in die Werkstatt des Elisabethanischen Theaters sind Blicke geworfen worden. »Shakespeare in Love« (1998) nahm sich als Versuch, die Entstehung von »Romeo und Julia« zu erzählen, eher bescheiden aus. Als oberflächlicher Schwank, der den tiefsinnigen Dramatiker retrospektiv in einen sprunghaften Wuschkopf verwandelt, bei dem man sich beständig fragen musste, wie dieser Lappen da shakespearesche Settings hat entwerfen können. Das Muster war bereits in Miloš Formans »Amadeus« (1984) angerissen, vielleicht einfach als Ausdruck, dass demokratisch verfasste Öffentlichkeit Genie nur in derangierter Gestalt ertragen kann.

Zwei Namen, kein Gedanke

Was »Shakespeare in Love« allerdings von »Hamnet« unterscheidet, ist die Genrehaltung. Komödie trägt sich immer mit Augenzwinkern vor, es fehlt der Anspruch des Genau-so-war-es. Wer sich den 125 Minuten von »Hamnet« aussetzt, verlässt das Kino erdrückt von Gefühlen, die mehr schwer als bedeutend sind, soll aber – so die Absicht der Regisseurin – nun endlich wissen,

was es mit »Hamlet« auf sich habe. Beide Filme mühen sich, einen kanonischen Gegenstand der Schulbildung einem bildungsfernen Publikum schmackhaft zu machen. Nur, bei »Shakespeare in Love« kam kaum ein Zuschauer auf die Idee, die gezeigte (durchaus unterhaltsame) Posse sei wirklich die Entstehungsgeschichte von »Romeo und Julia«. Bei »Hamnet« nahm die adressierte Zielgruppe die Filmerzählung exakt so. »Ich wünschte«, hatte ein Rezensent auf der Bücherplattform *Goodreads* geschrieben, »man hätte uns das schon in der Highschool erzählt (...) Hätte der Lehrer nur erwähnt, dass Shakespeare einige Jahre zuvor seinen elfjährigen Sohn Hamnet verloren hatte, wäre die ganze Klasse begeistert gewesen. Es hätte einen trockenen Klassiker erschütternd menschlich gemacht.«

Das bezog sich auf das Buch, aus dem Zhao ihre Schmonzette herausmendelte, »Hamnet« von Maggie O'Farrell, erschienen 2020. Die Reaktionen auf den fünf Jahre später ins Kino gelangten Film, die man vor allem in der Social-Media-Sphäre, zum Teil auch in der professionellen Kinokritik lesen konnte, wiederholten diese Trope der wahren Bedeutung von Shakespeares »Hamlet«. Vier Jahrhunderte Theatergeschichte, Literaturwissenschaft, politischer, philosophischer, strukturalistischer und psychoanalytischer Deutung sollen gescheitert sein, wo zwei genuine Produkte der Kulturindustrie, O'Farrell und Zhao, jetzt reüssieren. In mundgerecht geschneidertem Format für Leute, die eines der wirkmächtigsten Stücke der Neuzeit als verstaubt empfinden.

Es fragt sich, warum man ein Stück, das bis heute zu den meistinszenierten gehört und die Leute zu interessieren nicht aufhört, anders gestrickten Leuten interessant machen sollte, die an ihm selbst kein Interesse finden. O'Farrells Ansatz ist so dürftig, dass sich gleichfalls fragt, wie jemand den Mut finden konnte, mit dergleichen an die Öffentlichkeit zu treten. Reicht es nicht, einfach keine Gedanken zu haben? In der Tat beruht die durch »Hamnet« gegebene Deutung allein auf der Gleichheit der Namen Hamlet und Hamnet, die im alten Englisch substituierbar waren. Richtig ist, Shakespeare hatte einen Sohn namens Hamnet, er starb 1596 im Alter von elf Jahren. Richtig ist auch, sein Drama »Hamlet« folgt einem mittelalterlichen Stoff, überliefert vom dänischen Historiographen Saxo Grammaticus, die Hauptfigur der Fabel dort heißt Amletus. Auch Hamlet und Amletus sind derselbe Name, in englischer und lateinischer Version. O'Farrells Deutung ist also zum mindesten nicht alternativlos. Denkbar wäre vieles. Shakespeare könnte die Fabel 1585 gekannt und als Inspiration bei der Namensgebung seines just geborenen Sohnes genommen haben. Oder er stieß erst nach dem Tod des Sohnes auf sie und hielt den Stoff für interessant, der einmal die Namen enthält, die er enthält. Sollte die geschriebene Tragödie der erlebten Tragödie korrespondieren, müsste das auf der Handlungsebene des Stücks gezeigt werden.

Womit eine elementare Frage jeglicher Interpretation von Kunst berührt ist. Unter allen Möglichkeiten, ein Werk zu deuten, ist der autobiographische Ansatz der am wenigsten interessante. Mithin der am wenigsten trüchtige. Man weiß danach nichts außer, wie es war. (Wenn es denn so war.) Eine Deutung, die mehr sein will als spontane Assoziation, die also Anspruch auf Geltung erhebt, müsste tiefer gehen und mehr vorweisen, sich am Werk, seiner Struktur, seinen Themen nachvollziehbar machen. »Hamlet« bringt das Schicksal eines Königssohnes auf die Bühne, der nach der Ermordung seines Vaters auf Rache gegen den neuen König sinnt, seine humanistischen Ideale mehr und mehr

fallenlässt und im Zuge seines Feldzugs schließlich ein ganzes Königreich sturmreif schießt. In dieses Sujet lässt sich das Schicksal eines Vaters, der um seinen früh verlorenen Sohn trauert, nicht mal bei äußerster Rabulistik hineindrücken. Es ist folglich gar nicht so sehr der Autor, dem Buch und Film »Hamnet« nicht gerecht werden, es ist sein Werk.

Dass literarische Kunstwerke eine objektiv-ideelle Struktur besitzen, einen Bestand an Sprache, Ideen, historischen und intertextuellen Bezügen, gehört zum Einmaleins der Dichtungstheorie. Roland Barthes hat dieses Verhältnis 1967 in »Der Tod des Autors« ausbuchstabiert, und man muss seiner freiwilligen Beschränkung auf die Rezeptionsbeziehung nicht in jeder Hinsicht Folge leisten, um gegen vulgäre Deutungen den elementaren Gedanken zu reaktivieren, dass das Werk als Tatbestand gegenüber seinem Autor, dessen Intentionen und Dafürhalten, ein Eigenrecht besitzt. Auf irgendeine Weise stirbt der Autor tatsächlich in dem Moment, worin er sein Werk freilässt, auf irgendeine Weise entsteht Bedeutung eines Werks tatsächlich erst, wenn es konsumiert wird und damit – weil das Publikum sich ändert und stets in sich verschieden bleibt – mit jeder Rezeption neu und anders. Bedeutung braucht einen, der deutet. Was natürlich nicht bedeutet, dass jede Deutung gleich viel bedeutet. Es gibt bessere und schlechtere Interpretationen, solche, in denen das Werk seiner Struktur nach aufgeht, und solche, die einfach an ihm vorbeirauschen.

Insofern Kunst eine Art zu kommunizieren ist, teilt sich in ihr ein Individuum, der Künstler, einem Individuum, dem Rezipienten, mit. Vermittelt aber durch ein Individuum, das Kunstwerk. Erst in dieser Triade – Künstler, Werk, Publikum – ist die Beziehung vollständig, und jedes der drei Glieder hat seine eigenen Dispositionen, Bedürfnisse, Erfordernisse, Erwartungen und also sein eigenes Recht. Keines von ihnen lässt sich ausklammern. Der Autor nicht, das Publikum nicht und nicht das Werk.

Werk ohne Autor macht eine reduzierte, Autor ohne Werk gar keine Deutung. Interpretation ist mehr als Rezeption, befugte Rezeption. In der Rezeption geht alles, auch vollkommene Leere. Interpretation setzt sich der Beurteilung aus, sie muss auf die eine oder andere Art haltbar sein. Was nicht heißt, dass verschiedene Deutungen nicht nebeneinander bestehen können, sie sollten bloß für sich jeweils Sinn ergeben. Keine Deutung widerlegt eine andere, sie strebt danach, mehr vom Werk in sich aufzunehmen. Das Ziel ist nicht, zwingend zu sein, sondern plausibel. Die Möglichkeiten einer Deutung, die den Autor und seinen historischen Ort mit einbezieht, sind naturgemäß größer als die einer, die vom Autor ganz absieht, und im Gegensatz zu einer Deutung, die allein auf den Autor schaut, ohne sich dabei für dessen Werk zu interessieren, überhaupt vorhanden.

An Shakespeare interessiert nicht lediglich die familiäre Tragödie, in jedem Dichter sind die Zeit, in der er lebte, die Ideen, die er hatte, die Konflikte, die er erlebte, enthalten, sind – bewusst und unbewusst – historisches Umfeld, politisch-philosophisches Setting und innere Kollisionen vergegenständlicht. Und da Kunst ein Ding von reichhaltigen Beziehungen ist, lässt sich ab einer gewissen Qualität und einer gewissen Größe jedes Kunstwerk auf der persönlich-psychologischen, der psychologisch-philosophischen und der historisch-philosophischen Ebene separat durcherzählen. In »Hamlet« sind

gewiss persönliche Erfahrungen und innere Konflikte des Autors verarbeitet, die sich mangels biographischen Materials zu Shakespeare nicht anders denn vom Werk her, also spekulativ rekonstruieren lassen. »Hamlet« erzählt zugleich von einer gescheiterten Verlustbewältigung, der Abwesenheit einer Vaterfigur, einem Menschen, dessen Zaudern den Kampf gegen das eigene Begehren ausdrückt und der sich mit der Unvollkommenheit der Welt so sehr nicht arrangieren kann, dass er sich ihr schließlich ganz hingibt. Drittens bildet das Schauspiel als »abstract and brief chronicle(...) of the time« (2. Akt, 2. Szene) die Konflikte und politischen Strukturen seiner Entstehungszeit ab, namentlich die Welt des englischen Absolutismus und genauer den Konflikt eines ideal-progressiven Humanismus (Wittenberg) mit einem real-progressiven Staat, der gleichwohl – weil er Staat ist – inhumane Züge behalten musste.

Die psychologischen Tiefen können leicht zu Untiefen werden. Sigmund Freuds Zugriff in »Traumdeutung« (1900), ihm folgte Ernest Jones in »Hamlet and Oedipus« (1910), zeugt davon. Des Prinzen Hemmung, seinen Onkel Claudius zu ermorden, wird von Freud als Ausdruck eines Kampfs gegen das eigene Begehren gedeutet. Dem freudianischen Ödipusschema entsprechend sucht der Sohn (Hamlet) den Platz seines Vaters (auch Hamlet) einzunehmen. Claudius, der neue König und Bruder des alten Hamlet, hat getan, was Hamlet selbst gern getan hätte. Der Brudermord sei dem Vaternord also zuvorgekommen. Daher könne Hamlet, der sich in Claudius wiedererkenne, den neuen König so lange nicht töten.

Es ist offensichtlich, dass das Stück für diese Deutung wenig hergibt. Andernfalls hätte der Dramatiker vielleicht doch ein paar Hinweise hinterlassen, der Text enthält nicht einen Hinweis – weder in Worten noch in Aktionen –, dass Hamlet seine Mutter begehrt. Was ihn beschäftigt, sind andere Fragen, die der redselige Thronfolger unablässig verbalisiert. In der Tat tut Claudius Dinge, die Hamlet selbst tun würde, und der Gedanke, dass darin ein Grund für Hamlets Zaudern liegt, scheint plausibel. Nur geht es nicht um ein verdrängtes Begehren der eigenen Mutter, der Komplex ist politischer, weltanschaulicher Natur.

Anatomie des Absolutismus

Vor sechzig Jahren, im Frühjahr 1966, saß André Müller sen. an einer umfangreichen Analyse des Dramas: »Hamlet, Prinz von Dänemark«, veröffentlicht in »Lesarten zu Shakespeare« (1969). Eng am Text gehalten macht der Aufsatz sichtbar, dass Claudius nicht lediglich ein ehrgeiziger Königsmörder und Hamlet nicht lediglich ein trauerndes Waisenkind ist. Müller bezieht den historischen Kontext mit ein, die Shakespearezeit. Das Stück wurde geschrieben in den letzten Jahren der Tudordynastie, um 1600, noch unter der Herrschaft Elisabeths I. Seine Hauptfigur ist oft mit zeitgenössischen Akteuren in Verbindung gebracht worden, mit James I., mit dem Earl of Essex, mit Sir Walter Raleigh. Müllers Bezüge nehmen sich allgemeiner aus, mehr strukturell als personell, beeinflusst war die Arbeit zudem von Robert Weimanns 1958 publizierter Studie »Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit«.

Weimann hatte darin die Anatomie des englischen Absolutismus beschrieben, auf dessen Grund die Dramatik der Zeit stand, und damit war auch das Substrat ausgelegt für die spätere Deutung des »Hamlet«. So wie der

Absolutismus nicht einfach die Fortsetzung der feudalen Unordnung war, sondern eine Staatsform, die die Transformationsperiode hin zum zivilen, bürgerlichen Staat und einer entfalteten kapitalistischen Produktionsweise über einen langen Zeitraum hinweg sukzessive und kontrolliert regeln konnte, so steht auch Claudius als Repräsentant des progressiven Absolutismus gegen den alten Hamlet, der – wie bereits in Horatios historischem Rückblick nach dem Abgang des Geists (1. Akt, 1. Szene) deutlich wird – die feudale Zeit verkörpert. Das, nicht sexuelles Begehren der Mutter, ist, was den jungen Hamlet, der in Wittenberg die humanistischen Ideale verinnerlicht hat, daran hindert, Claudius einfach hinweg zu meucheln.

Müller identifiziert vier Peripetien, die Hamlets Niedergang markieren. Eine psychologische, wenn der Prinz seine Skrupel als Makel an sich benennt: »Ich hege Taubenmut, mir fehlt's an Galle« (2. Akt, 2. Szene). Eine dramatische, wenn er Polonius aus einem Impuls heraus blind durch den Vorhang tötet (3. Akt, 4. Szene). Eine ideologische im Monolog nach dem Durchzug des Fortinbras, worin Hamlet sein Weltbild vom Progressiven ins Regressive kehrt: »Von jetzt an sei / Mein Denken blutig, oder nichts wert!« (4. Akt, 4. Szene) Und eine nihilistische, in der die Absage an jegliche Utopie formuliert wird: »Je weniger eine Hand verrichtet, desto zarter ist ihr Gefühl« (5. Akt, 1. Szene).

Die Enttäuschung des Wittenberger Humanisten, der bei Erasmus und Melanchthon gelernt hat, treibt die Spirale nach unten. Die hohen Ideale werden erst durch Widerhandeln beschädigt, dann verkehrt und schließlich begraben. Was dem vorausgeht, bezeichnet Müller als »Reinheitskomplex«. Als Verzweiflung daran, dass auch der Fortschritt seine Schattenseiten hat und sich mit Blut befleckt in der Welt manifestiert, die Verzweiflung über Bruderbeziehungsweise Vaternord. Insofern taugt Hamlets Schicksal zugleich als Normalbiographie eines gewöhnlichen linken Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Die Entsagung jeglichen Anspruchs, aus der Welt noch was zu machen, führt dann nur noch, wenn nicht zum Stillstand, zur Zerstörung. Wie Antigone widersetzt sich Hamlet aus einem humanen Impuls heraus, und wie Antigone findet er den Punkt nicht, in die Unvollkommenheit der Verhältnisse zu resignieren. Am Ende zerbricht im Namen des Besseren die gesellschaftliche Ordnung und mit ihr alles, das besser war als alles, was bis dato war. In Fortinbras zieht der Repräsentant der feudalen Epoche in Helsingør ein. Der Rest ist Schweigen.

Im selben Jahr, worin André Müller sich den Kopf über »Hamlet« zerbrach, saß ein anderer an einem Zugriff ganz anderer Art. Am 24. August 1966, auf den Tag genau vor 60 Jahren, wurde Tom Stoppards »Rosencrantz and Guildenstern Are Dead« in Edinburgh uraufgeführt. Während Müller die Bedeutung des Autors für sein Stück starkmachte, klammerte Stoppard Shakespeare aus seinem Stück restlos aus, holte ihn aber auf metaphorische Weise durch die Hintertür wieder herein. Der Tod des Autors erscheint hier als Tod der Figuren.

Rosenkranz und Gildenstein sind in Shakespeares »Hamlet« zwei subalterne Charaktere ohne weitere Eigenschaften, nicht mal von einander kann man sie richtig unterscheiden. Jugendfreunde des Prinzen, werden sie vom König an den Hof gerufen, um Näheres über die Absichten des sich verdächtig betragenden Hamlet in Erfahrung zu bringen. Der traut ihnen nicht, andererseits scheinen

die beiden harmlos. Im Zuge seines moralischen Falls schickt Hamlet sie ohne Not in den sicheren Tod. Die Nachricht von ihrer Hinrichtung im fernen England quittiert der einst humanistisch gestimmte Thronfolger mit einer Art Achselzucken.

Stoppards Idee ist prägnant und verstiegen zugleich. Der Zuschauer folgt Rosenkranz und Guilderstern, die sich gewissermaßen in die »Hamlet«-Handlung hineinrobben. Er begleitet sie auf den Weg nach Helsingør, wohnt den Auftritten bei, die die beiden in »Hamlet« haben, aber auch ihren Bewegungen davor und danach, die man bei Shakespeare nicht sieht. Man befindet sich also auf der Rückseite des Spiegels. In der berühmten Szene etwa, worin Hamlet Polonius auf ein Geräusch hin durch einen Vorhang ersticht, stehen Rosenkranz und Guilderstern neben Polonius auf der anderen Seite des Vorhangs, der, die man bei Shakespeare nicht sieht, die man jetzt aber bei Stoppard sieht.

Existenzzweck

Das Stück ist ein Fall von Theater im Theater, mit Handlungen teils auf der Bühne und teils im Off der durch das »Hamlet«-Stück gesetzten Szenerie. Auf die Spitze getrieben wird das Prinzip bei der Aufführung des Schauspiels »Die Ermordung des Gonzago«, die ihrerseits bereits bei Shakespeare ein Fall von Theater im Theater war. In »Hamlet« lässt Hamlet der Hofgesellschaft das Theaterstück vorführen, um das Königspaar zu einer Reaktion zu provozieren. Der Zuschauer sieht also ein Stück, in dem ein Stück gesehen wird. Indem bei Stoppard nun »Hamlet« ein Stück wird, das in einem Stück zu sehen ist, sieht der Zuschauer jetzt ein Stück, das in einem Stück gesehen wird, das in einem Stück gesehen wird.

Stoppards Konzeption ist allerdings mehr als Gedankenspiel um seiner selbst willen. Sie ermöglicht eine existenzphilosophische und eine ästhetische Lesart. »Rosencrantz and Guildenstern Are Dead« beginnt damit, dass sich die beiden Figuren an einem »Ort ohne besondere Eigenschaften« befinden, und wie der Lauf der Handlung zeigen wird, sind die beiden Figuren ohne besondere Eigenschaften, einfach bloß kleine Leute, die gegen ein unabwendbares Schicksal antreten. Aus dem Gespräch der beiden geht hervor, dass sie keine Erinnerungen an die Zeit vor der Szene haben, dass sie nicht wissen, wozu sie hier sind, und dass sie nicht wissen, was sie eigentlich selbst wollen. Keine eigene Motivation und keine eigene Geschichte: Sie werden Teil einer Geschichte, die nicht die ihre wird gewesen sein. Irgendwer hat sie hierher verbracht, in ein zeitloses Nichts, wo sie warten worauf immer. Wie – die Ähnlichkeit dürfte kaum zufällig sein – Estragon und Wladimir bei Beckett. Allmählich dämmert es Rosenkranz: »Man hat nach uns geschickt.«

Beharrlich bis zur Sturheit wirft Guilderstern immer wieder eine Münze, jedes Mal fällt sie mit dem Kopf nach oben. Das Experiment endet stets mit demselben Ergebnis, was nicht unmöglich, doch extrem unwahrscheinlich ist. Der immer selbe Münzwurf, das riecht nach Schicksal. Irgendwer hat die Naturgesetze außer Kraft gesetzt, jemand, der die Macht dazu und etwas mit den beiden vorhat.

Die Tür zur »Hamlet«-Handlung öffnet sich, indem Rosenkranz und Gölldenstern auf eine Truppe fahrender Schauspieler treffen, Komödianten, wie sie schmieriger nicht sein könnten. Nichts ist zu vulgär. Der Prinzipal bietet den beiden ein Schauspiel an, bei dem sie »in die Handlung einbezogen« werden. Sie lassen sich drauf ein. Ab dieser Stelle gibt es kein Zurück. Am Ende des Stücks, kurz vorm Tod, wird Gölldenstern vermuten: »Es muss einen Punkt gegeben haben, gleich zu Anfang, da hätten wir noch nein sagen können.« Gleich zu Anfang. Dass er über die Ereignisse des Stücks redet, als wüsste er, dass er sich in einem Stück befindet, liegt daran, dass der Anfang des Stücks der Anfang seiner Existenz ist.

In die Handlung einbezogen, schließt den Tod als einzigen Zweck ein, die beiden überhaupt ins Leben zu rufen. Stoppards Leser, der Shakespeares Stück natürlich kennt, weiß also bereits in der Eröffnung um das Ende, und das Experiment der Münze zeichnet die Unausweichlichkeit des Schicksals der beiden Figuren vor, deren Kopf am Ende rollen wird. Die Nebenfiguren befinden sich im Wartestand, wie Bühnenschauspieler, die in der Kantine auf ihren Einsatz warten. Vor dem Einsatz passiert nichts, Gölldenstern vermutet selbst: »Die Zeit ist stehengeblieben.« So schlägt er am zeitlosen Ort die Zeit tot, ehe sie in die Ereignisse um Hamlet geraten, in denen die Zeit sie totschiagen wird.

Ins ideelle Setting des Stücks gehört, dass seine beiden Hauptfiguren die Ereignisse nicht nur nicht kontrollieren können, sie verstehen auch kaum, was da eigentlich passiert. Bei Shakespeare sind Rosenkranz und Gölldenstern nur gelegentlich auf der Szene, es fehlt ihnen somit weithin an Kenntnis der Vorgänge. Bei Stoppard, wo der Leser oder Zuschauer den beiden folgt, kann er aus ihrer Perspektive die wenigen Ausschnitte miterleben, an denen sie teilhaben. Da er zugleich die Handlung von »Hamlet« kennt, wird im Nebeneinander von erlebter Stoppard-Handlung und erinnelter Shakespeare-Handlung das begrenzte Sichtfeld von Rosenkranz und Gölldenstern deutlicher. Die beiden erleben, was ihnen geschieht, nur als Abfolge von Fragmenten, ihre eigene Geschichte ist ein ganzes, aber sie bleibt der Geschichte Hamlets untergeordnet.

So ließe das Stück sich als Metapher auf die Entfremdung des Menschen in der Moderne lesen. Doch zugleich ist klar, dass das Ganze zu erkennen nur aufgrund des limitierten Blickfelds unmöglich ist. Rosenkranz und Gölldenstern stehen für die kleinen Leute, die im großen politischen Spiel unter die Räder geraten und es auch im Moment des Todes nicht begreifen können. Aber da ist etwas, das sich in einem Jahrhunderte älteren Stück nachlesen lässt, das ein Ganzes ausmacht und begriffen werden könnte, vom Zuschauer nämlich.

Erzählwille

Dieser existenzphilosophische Komplex lässt sich nun auch in ästhetische Zusammenhänge übertragen, insofern Rosenkranz und Gölldenstern auf der Bühne zwar reale Menschen vorstellen, doch zugleich tradierte und etablierte Figuren der Weltliteratur sind. Die Anlage des gesamten Stücks wird im Münzwurfspiel pars pro toto und prospektiv zusammengezogen, das unausweichliche Schicksal, sichtbar im wiederholten »Kopf!«, erscheint den beiden Figuren als »göttliche Intervention«, wie Gölldenstern sagt. Was aber ist

göttliche Lenkung im Fall zweier Figuren, die nicht einfach bloß reale Menschen verkörpern, sondern bereits als Figuren eines anderen Stücks markiert sind? Vermutlich doch wohl nichts anderes als der erzählerische Wille des Autors. Stoppards Stück veranschaulicht demnach das Werden zweier Nebenfiguren, die in Shakespeares »Hamlet« keinen anderen Daseinszweck haben als draufzugehen, um Hamlets Fall in die Barbarei signifikant zu machen. Die allmähliche Erinnerung an den Auftrag, die fehlende Vorgeschichte der beiden, ihr abstraktes, eigenschaftsloses Wesen bezeugen den Prozess des Schreibens, in dem eine Nebenfigur, die aus einer Erzählabticht heraus erfunden wurde und mittels Erzähllogik entwickelt werden muss, erst nach und nach mit Inhalt gefüllt wird.

In einem sehr metaphorischen, geistreichen Sinn hat Stoppard damit lange vor O'Farrells »Hamnet« eine Making-of-Story von »Hamlet« geschrieben. Eine aber, in der tatsächlich was enthalten ist, weil der Autor, der hier als Person ganz ausgesperrt bleibt, gerade als Autor, der den Gesetzen des Schreibens folgt, lebendig wird. Eine mithin, die zwei berühmten Figuren der Weltliteratur, die ohne Eigenschaften waren, schließlich doch eine eigene Erzählung und ein eigenes Selbst schenkte.

Felix Bartels schrieb an dieser Stelle zuletzt am 30. Mai 2026 über James Krüss: »Insel im Koffer«
<https://www.jungewelt.de/artikel/528477.literatur-warten-auf-den-tod.html>