

William Shakespeare

Macbeth

Deutsche Prosafassung und Anmerkungen von
Markus Marti

Einleitung und Kommentar von Hugo Schwaller



Englisch-deutsche Studienausgabe

**STAUFFENBURG
VERLAG**

WILLIAM SHAKESPEARE

Macbeth

Englisch-deutsche Studienausgabe

Deutsche Prosafassung und Anmerkungen von

Markus Marti

Einleitung und Kommentar von Hugo Schwaller

**STAUFFENBURG
VERLAG**

INHALT

Vorwort zur <i>Studienausgabe</i>	9
Vorwort der <i>Macbeth</i> -Herausgeber	11
Hinweise zur Benutzung dieser Ausgabe	13
Einleitung	
1. Text und Datum	15
2. Quellen	22
3. Interpretationsgeschichte	27
4. <i>Macbeth</i> auf Shakespeares Bühne	53
5. Bühnengeschichte England	60
6. Bühnengeschichte im deutschsprachigen Raum	72
7. Rezeption: Neuschreibungen	90
8. Rezeption: Film, Fernsehen und Rundfunk	107
9. Rezeption: <i>Macbeth</i> in der Musik	127
10. Rezeption: Bildende Kunst	140
11. <i>Macbeth</i> im Unterricht	169
MACBETH	
Dramatis Personae	172
Akt I	176
Akt II	218
Akt III	246
Akt IV	282
Akt V	320
Szenenkommentar	351
Abkürzungen	423
Literaturverzeichnis	426
Personenregister	467

EINLEITUNG

1. Text und Datum

Der Text

Der Text von *Macbeth* ist im First Folio (F¹) von 1623 abgedruckt, der ersten Ausgabe von Shakespeares Werken nach dessen Tod sieben Jahre zuvor, herausgegeben von John Heminges und Henry Condell. Das Stück, bezeichnet als *The Tragedie of Macbeth*, findet sich auf den Seiten 131–151, nach *The Tragedie of Julius Caesar* und gefolgt von *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*. *Hamlet* ist mit Abstand das längste Schauspiel in der Ausgabe, und *Macbeth* eines der kürzesten.¹ Wie die Mehrzahl der Stücke in F¹ hat der Text von *Macbeth* kein Personenregister.² Er ist eingeteilt in auf Lateinisch bezeichnete Akte und Szenen (Actus Primus, Scena Prima, Scena Secunda), insgesamt bestehend aus 27 Szenen, und hat wie die meisten anderen Stücke ebenfalls Bühnenanweisungen.

F¹ wurde am 8. November 1623³ im Stationers' Register⁴ eingetragen. Die Hälfte der insgesamt sechsunddreißig Stücke, darunter auch *Macbeth*, war vor diesem Datum noch nie registriert worden ("not formerly entred to other men"). Gestützt darauf ist zu schließen, dass für *Macbeth* und die anderen siebzehn Schauspiele keine Quarto-Vorlage, kein vorausgehender Einzeldruck, existiert, sie somit Erstdrucke sind. Woher genau der Text von *Macbeth* stammt, ist, wie nachfolgend ausgeführt, weitgehend Spekulation, womit auch die Frage nach dessen Verlässlichkeit verbunden

¹ 2'108 Verse, gemäß der Zählung von Geoffrey Bullough, ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. VII (London 1973), S. 423. Nur *Com. Err.*, *Two Gent.*, *Mids. N. D.* und *Temp.* sind ähnlich kurz.

² Von den 36 Stücken in F¹ haben sieben ein Personenregister, das nachgestellt ist: *Temp.*, *Two Gent.*, *Meas. for M.*, *Wint. T.*, *2 Hen. IV*, *Timon* und *Oth.* Siehe auch in der Übersetzung, *Dramatis Personae*. Anm. 1. Nicht aufgenommen in der Erstausgabe von 1623 sind *Per.* und die nicht dramatischen Werke Shakespeares.

³ Siehe online: Database of Early English Playbooks.

⁴ Das *Stationers' Register* der Londoner *Worshipful Company of Stationers and Newspaper Makers* (Gilde der Verleger) führte von 1577 bis 1924 Buch über neue Druckerzeugnisse, deren Eintrag grundsätzlich vorgeschrieben war und dem jeweiligen Verleger das Recht auf die Veröffentlichung zugestand. Dem Index kommt somit für die Datierung der einzelnen Stücke große Wichtigkeit zu. Siehe William P. Williams, ed., *Index to the Stationers' Register 1640-1708: being an index to a transcript of the Registers of the Worshipful Company of Stationers from 1640-1708 A. D.* Ed. Eyre, Rivington & Plomer (1913-1924) (La Jolla, California 1980). Peter W. M. Blayney, *The Stationers' Company and the Printers of London, 1501-1557* (Cambridge UP 2013). Samuel Schoenbaum, "Shakespeare at the Stationers: 1593-1683", in *Records and Images* (Oxford UP 1981), S. 201–245.

ist.⁵ Auf gewisse Unstimmigkeiten im F¹-Text ist im Verlauf der Editionsgeschichte wiederholt hingewiesen worden. Bereits Coleridge zog die Echtheit einzelner Stellen in Zweifel,⁶ und die Kritik nach ihm bleibt oft skeptisch bezüglich gewisser Passagen. E. K. Chambers beurteilte die Textqualität negativ. Der Text in F¹ sei voll von Druckfehlern,⁷ stamme zweifellos von einer "prompt-copy", einer Abschrift, einem Soufflierbuch, und gehe mit Unsicherheiten einher.⁸ Ähnlich argumentierte John Dover Wilson; die Qualität des Textes sei insgesamt schlecht,⁹ es müssten mehrere Versionen von *Macbeth* existiert haben. Der Text sei seit seiner wahrscheinlichen Entstehung im Jahre 1606 bis zum Druck im Jahre 1623 in mehrfacher Weise umgearbeitet worden. Eine Version sei höchstwahrscheinlich aufgeführt worden, als der dänische König Christian im Jahre

- ⁵ Ebenfalls keine Quartos: *All's Well, Ant. and Cl., A.Y.L., Com. Err., Coriol., Cymb., 1 Hen. VI, Hen. VIII, Jul. Caes., K. John, Meas. for M., Tam. Shrew., Temp., Timon, Twel. N., Two Gent., Wint. T.* Abgedruckt bei Schoenbaum, S. 221. Zu Aspekten von F¹ vgl. die beiden Vorworte von Hinman und Blayney in *The First Folio of Shakespeare*, prepared by Charlton Hinman (London 1968. Repr. New York and London 1996). Vgl. auch Charlton Hinman, *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*. Vol. I and II (Oxford 1963).
- ⁶ Zum Auftritt des Pförtners in II.3 erklärte er beispielsweise: "This low soliloquy of the Porter, and his few speeches afterwards, I believe to have been written for the mob by some other hand, perhaps with Shakespeare's consent; (...) not one syllable has the ever-present being of Shakespeare." Siehe Horace Howard Furness, Jr., ed., *Macbeth*. New Variorum Edition of Shakespeare (Repr. New York 1963), S. 144. Ebenso: "(...) the disgusting passage of the Porter (Act ii. sc. 3.), which I dare pledge myself to demonstrate to be an interpolation of the actors, (...)". In Adam Roberts, ed., *Coleridge: Lectures on Shakespeare (1811-1819)* (Edinburgh 2016), "Lecture 4 (*Macbeth*)", S. 154. Kittredge hält den Auftritt des Pförtners demgegenüber für authentisch; Coleridge habe die dramatische Ironie nicht erkannt; vgl. George Lyman Kittredge, ed., *The Complete Works of Shakespeare* (Boston 1936), S. 1113.
- ⁷ "The text of *Macbeth*, in particular, is very unsatisfactory. It is full of printer's errors." Vgl. E. K. Chambers, ed., *The Tragedy of Macbeth*. Warwick Shakespeare (Toronto 1907), S. 7.
- ⁸ "The text is unsatisfactory, not so much on account of verbal corruption, as of a rehandling to which it bears evidence." Vgl. E. K. Chambers, *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*. Vol. 1 (London 1930), S. 471.
- ⁹ "In few [plays] again is the textual basis so obscure or the necessity for a definition of it so compelling." Vgl. John Dover Wilson, ed., *Macbeth* (Cambridge UP 1947), S. vii.

1606 den englischen König James I und seine Gemahlin Anne (die Schwester von Christian) besucht habe.¹⁰ Wilson sieht Indizien dafür, dass textliche Änderungen und Kürzungen von Shakespeare selbst vorgenommen wurden.¹¹ Geoffrey Bullough geht in seiner grundlegenden Studie zu Shakespeares Quellen ebenfalls von gewissen Kürzungen und Interpolationen aus. Der Folio-Text von *Macbeth* sei wegen offensichtlicher Eingriffe seitens von Schauspielern in das zu Grunde liegende Regiebuch nicht durchwegs verlässlich; dazu seien die Bühnenanweisungen oft verwirrend. Als Folge davon schlug Bullough einzelne Emendationen vor.¹² Ähnlich hielt W. W. Greg dafür, dass der F¹-Text von *Macbeth* auf einem Regiebuch (*prompt-book*) basiere und es sich um eine gekürzte Version handeln müsse.¹³ Kenneth Muir wies auf verschiedene Herausgeber hin, die einzelne Stellen für verdorben halten.¹⁴ Der Text von *Macbeth* in F1 sei in sich kohärent und gut verständlich, so demgegenüber G. K. Hunter, und alleine wegen seiner Kürze auf Korruptiertheit zu schließen, sei problematisch. Dennoch nahm auch Hunter, ein eher bewahrender, konservativer Herausgeber, einzelne textliche Eingriffe vor.¹⁵

Die Editions kritik unterliegt der Zeit, zumal sich ihre Sichtweise mit dem Stand der Forschung und den gewonnenen Erkenntnissen ändert. Ausgehend davon, dass es den einen gesicherten Shakespearetext nicht gibt, ist sie bezüglich Emendationen, Konjekturen und weiteren Eingriffen in die Textkonstitution zurückhaltender geworden. A. R. Braunnüller vermutet, ähnlich wie bereits E. K. Chambers vor ihm, dass der Text aus einem Regiebuch stamme. Er schlägt einzelne Änderungen vor, weist aber auch darauf hin, dass die Authentizität gewisser Textstellen seit einiger Zeit zu weniger Bedenken Anlass gegeben hat.¹⁶ Bezüglich der all-

¹⁰ Dover Wilson, *Macbeth*, S. xxviii.

¹¹ "The three Macbeths", in *Macbeth*, S. xxii-xlii.

¹² Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources*, S. 423-469, hier S. 423-424.

¹³ W. W. Greg, "XXIX. 'Macbeth'. 1606", in *The Shakespeare First Folio. Its Bibliographical and Textual History* (Oxford 1955), S. 389-397.

¹⁴ Beispielsweise einzelne Verse in I.3, II.3 oder die ganze Szene III.5. Kenneth Muir, ed., *Macbeth*. The Arden Shakespeare (Repr. 1977), S. xxii-xxiii.

¹⁵ G. K. Hunter, ed., *Macbeth*. The Penguin Shakespeare (Harmondsworth 1967, Repr. 1978), S. 190.

¹⁶ "Many arguments for non-Shakespearean writing ... have been rejected as the product of a critic's (or an age's) assumptions or prejudice." A. R. Braunnüller, ed., *Macbeth*. New Cambridge Shakespeare (Cambridge UP 1997), S. 245-263; hier S. 259.

gemeinen Textqualität von F¹ kommt Nicholas Brooke zu einem positiven Schluss, der den Erkenntnissen früherer Herausgeber widerspricht: Die Bühnenanweisungen deuteten darauf hin, dass der Foliotext von einem Regiebuch stamme; er sei insgesamt als gut zu bezeichnen und bedürfe nicht allzu vieler Emendationen.¹⁷ Ähnlich äußern sich die Herausgeberinnen der jüngsten Ausgabe des Arden Shakespeare. Der Text sei zwar kurz, was aber nicht die in der Editions-geschichte oft vorgebrachte Vermutung zulasse, dass er wahrscheinlich gekürzt worden sei. Im Verlauf der Handlung seien nämlich keine klar fehlenden Szenen erkennbar; vielmehr stünden die Kürze des Textes und die wahrnehmbare Geschwindigkeit des Geschehens¹⁸ im Dienste der Zielgerichtetheit und des dramatischen Effektes. Der F¹-Text sei wahrscheinlich nicht jene Version, die Shakespeare im Jahre 1606 geschrieben habe; die beiden Versionen würden sich aber nur geringfügig unterscheiden.¹⁹

Indes bleiben auch für Clark und Mason einzelne Stellen des Stücks erklärungsbedürftig, die offensichtlich auf die eine oder andere Weise unstimmig, in der Textkritik immer wieder neu diskutiert worden sind und Anlass dazu gegeben haben, die Urheberschaft Shakespeares in Frage zu stellen. Die Abfolge der Szenen III.6 und IV.1 ist die am häufigsten diskutierte Crux. Sie erschließt sich nämlich nicht logisch. Aus III.6.24–37 geht hervor, dass Macduff geflohen ist und sich am Hof in England aufhält. Später (IV.1.141–156) teilt Lennox Macbeth mit, Macduff habe sich nach England abgesetzt, worauf dieser mit Bestürzung reagiert und sich sofort zu weiteren Mordtaten entschließt. Entgegenzuhalten ist allerdings, dass in Shakespeares Schauspielen nicht der Akt, sondern die einzelne Szene als Spieleinheit gilt und deren Wirkung von übergeordneter Wichtigkeit ist.²⁰ Dies kann aber gelegentlich auf Kosten

¹⁷ “The text is a good one, overall, which needs very little verbal emendation, and since it is well supplied with stage directions it is usually thought to derive from the theatre prompt-book, probably via a copy omitting any passages that had been cut in performance.” ... “My conclusion is, then, that the play as we have it is a generally sound, though not perfect, text of what was performed between about 1610 and 1620.” So Nicholas Brooke, ed., *The Tragedy of Macbeth*. The Oxford Shakespeare (Oxford UP 1990), S. 49 und 56.

¹⁸ “the movement throughout is the most rapid of all Shakespeare’s plays”, wie bereits Coleridge in seinen Ausführungen zum Stück festhielt. In Roberts, *Lectures on Shakespeare* (1811–1819), S. 154.

¹⁹ Sandra Clark and Pamela Mason, eds., *Macbeth*. The Arden Shakespeare. Third Series (London 2015), S. 321–336.

²⁰ Dazu “Spielrhythmus”, in Ina Schabert, Hg., *Shakespeare-Handbuch* (Stuttgart 2009, 5. Aufl.), S. 249–252.



Franz Johann Heinrich Nadorp
Macbeth und die drei Hexen. Circa 1830
 (Kurpfälzisches Museum Heidelberg)

beth die Dolche bereitgestellt, damit er die Tat ausführen solle. Tatsächlich habe sie Duncan im Schlaf selbst umbringen wollen, habe sich aber nicht dazu durchringen können, weil der schlafende, betagte König sie an ihren Vater erinnert habe. Das Aquarell von George Cattermole,⁴⁰⁴ “Duncan and Lady Macbeth” (1850, 29x41cm), verarbeitet die Verse II.2.12–13 (“Had he not resembled / My father as he slept, I had done’t”). Cattermole malt originellerweise eine Handlung, die nicht auf der Bühne zu sehen ist, sondern in einer kurzen Meditation von der Protagonistin berichtet wird. Sein Bild zeigt Lady Macbeths Dilemma auf eindruckliche Weise. Der betagte Duncan liegt friedlich schlafend im Bett; vor ihm steht die Lady, entschlossen zur Tat mit einem Dolch in jeder Hand. Ihr auf den Schlafenden gerichteter Blick redet aber eine andere Sprache. Lady Macbeth durchfährt ein sichtlicher Schauer, sie zögert und schreckt vor dem Mord zurück. Im Hintergrund des Bildes, am Eingang zum Schlafzimmer des Königs, erkennen wir Macbeth, der im Szenentext zu seiner Gemahlin hinzutritt, nachdem sie die zitierten Verse, das Motto von Cattermoles Aquarell, gesprochen hat.

⁴⁰⁴ Der Maler und Illustrator George Cattermole (1800–1868) bebilderte auch Dickens’ *The Old Curiosity Shop* und *Barnaby Rudge*.

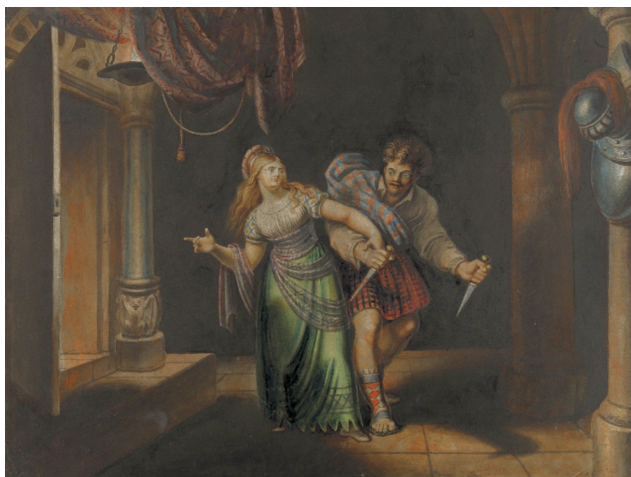
Denselben szenischen Ausschnitt hat auch William Blake mehrmals visuell umgesetzt. Auf einer Bleistiftzeichnung betritt Lady Macbeth unbekleidet mit einem Dolch in der einen und einer Kerze in der anderen Hand die Kammer des Königs (“Lady Macbeth with Candle and Dagger”, undatiert). Auf einer Tintenzeichnung starrt sie in einem langen Gewand und mit zwei Dolchen in der Hand am Bettrand auf den Schlafenden.

Wie die zögernde Lady Macbeth ist auch die Ermordung Duncans nicht auf der Bühne zu sehen; stattdessen übermittelt sie Macbeth im Bericht (“I have done the deed. Didst thou not hear a noise?”, II.2.14). Charles Cattermole's Aquarell “The murder of Duncan” (1857) zeigt gleichsam eine Momentaufnahme dieser ersten Untat. Macbeth, mit einem gezückten Dolch in jeder Hand, steht am Fußende der Bettstatt des Königs; Duncans Krone ist links deutlich sichtbar. Die Körperhaltung des Mörders ist angespannt und sein zur Seite gerichteter Blick verunsichert, als ob er befürchtete, von den rechts liegenden Dienern ertappt zu werden. Sowohl in der Wahl als auch in der Verarbeitung seines Motivs stand Charles Cattermole offensichtlich unter dem künstlerischen Einfluss seines Onkels George Cattermole.



Charles Cattermole, *The Murder of Duncan*
(Folger Shakespeare Library)

Der Mord an Duncan wurde im frühen 20. Jahrhundert auf ekelerregende Weise visuell verarbeitet. Der russische Regisseur Sergei Eisenstein zeichnete, gemäß seiner Aussage in *Trance*, im Jahre 1931 über hundert Variationen bzw. Möglichkeiten der Mordtat. Der König wird enthauptet, erdrosselt oder durchbohrt; das Ehepaar Macbeth begegnet sich sexuell über dem getöteten Duncan und vollzieht den Akt auch mit der Leiche des Königs. Lady Macbeth trägt abgetrennte Körperteile von Duncan als Körperschmuck. Eisenstein spart nicht mit uninspirierten Geschmacklosigkeiten.⁴⁰⁵



Johann Heinrich Ramberg, *Macbeth und Lady Macbeth*
(Foto: Landesmuseum Hannover – Artothek)

Weitere Bearbeitungen der Szene II.2 setzen den Dialog zwischen Macbeth und seiner Gemahlin nach dem Mord an Duncan und Macbeths psychische Verstimmung bildkünstlerisch um. Eine frühe Darstellung stammt vom deutschen Maler Johann Joseph von Zoffany. Er lebte lange in London und wurde vom Schauspieler David Garrick gefördert. Zoffanys Gemälde „Garrick and Mrs. Pritchard in Macbeth“ (um 1766, 46x55cm), gleichsam

⁴⁰⁵ Dazu Hannah Frank, “‘Proceeding from the heat-oppressed brain’: thinking through Eisenstein’s ‘Macbeth’ drawings”, in *CQ* 59/1 (April 2017), S. 70–84.

eine Huldigung an seinen Gönner, zeigt das berühmte Schauspielerepaar in dieser Szene auf der Bühne. Macbeth und seine Ehefrau, die gleich zwei Dolche in der einen Hand hält, stehen als elegante Höflinge vor uns, gekleidet in zeitgenössischen Kostümen des Rokoko. Die Aufgewühltheit nach der geschehenen Untat ist ihnen ins Gesicht geschrieben.⁴⁰⁶ In ähnlicher Weise sind die Macbeths auf einem Aquarell (undatiert, 38x49cm) von Johann Heinrich Ramberg (1743–1840) dargestellt.

Und schliesslich malte auch Heinrich Füssli Garrick und Pritchard in dieser Szene. Die Physiognomien der beiden in Zoffanys Darstellung sind auf dem Bild des Schweizer wiedererkennbar. Doch hier endet die Ähnlichkeit bereits. Füssli steigert auf seinem Ölbild („Garrick and Mrs. Pritchard in ‘Macbeth’“, auch bekannt als „Lady Macbeth Seizing the Daggers“, 1812, 102x127cm) die Emotionalität der Auseinandersetzung und lässt das Paar wie Furien aufeinanderprallen. Trägt Macbeth bei Zoffany noch eine spätbarocke Kleidung mit langen weißen Strümpfen, so ist er bei Füssli mit einer eng anliegenden Weste nur leicht bedeckt. Mit dieser annähernden Nacktheit des Protagonisten lag Füssli ausserhalb der Konventionen seiner Zeit. Wir erblicken Macbeths muskulösen Körper, einem Spitzensportler gleich. Er macht eine aggressive, energetisch aufgeladene Bewegung in Richtung seiner Gemahlin und streckt ihr mit beiden Händen bedrohlich zwei Dolche entgegen. Sein Kopf ist verängstigt eingezogen, seine Augen blicken wirr, sein Haar ist zerzaust. Lady Macbeth rast mit gebeugtem Oberkörper und Furcht einflößendem Blick auf ihren Ehemann zu; dabei hält sie warnend den Zeigefinger vor den Mund, als ob sie ihn ermahnen wollte, die Tat zu verschweigen, die sie selber zu verharmlosen bemüht ist.⁴⁰⁷ Das Motiv muss für Füssli ein großer künstlerischer Ansporn gewesen sein. Er hat es nämlich in mehreren Variationen und in diversen Formaten gemalt oder gezeichnet.⁴⁰⁸ Wie sehr sich Füssli radikali-

⁴⁰⁶ Zoffany erfreute sich in London einiger Beliebtheit und wurde als Gründungsmitglied der *Royal Academy of Arts* berufen. Als Porträtmaler genoss er hohes Ansehen. Sein illustres Leben vom Günstling am königlichen Hof, wo er sich geschickt zu bewegen verstand, bis zum Schiffbrüchigen im Indischen Ozean (wo er, wie vermutet wird, als Kannibale überlebte) böte Stoff für die Filmleinwand. – Dazu Penelope Treadwell, *Johan Zoffany. Artist and Adventurer* (London 2009).

⁴⁰⁷ Recherchen zeigen, dass dieses Bild bis heute besonders beliebt ist. Es ist als Kunstdruck, Glasbild oder sogar als Tapete angeboten worden.

⁴⁰⁸ Z. B. „Garrick and Mrs. Pritchard as Macbeth and Lady Macbeth“, Aquarell, ca. 32x29cm; „Macbeth and Lady Macbeth“, Feder und Tusche, ca. 28x40cm. Dazu Andrei Pop, *Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli*, S. 26–29. – Franziska Lentzsch, *Füssli. The Wild Swiss*, S. 189–244, „Londoner Theater“. – Simon Wilson, *Tate Gallery. An Illustrated Companion* (London 1990), S. 75.

DRAMATIS PERSONAE¹

Drei HEXEN

HEKATE

ERSCHEINUNGEN: Ein behelmter Kopf, ein blutendes Kind, ein gekröntes Kind, acht Könige

DUNCAN, König von Schottland

MALCOLM, sein älterer Sohn

DONALBAIN, Duncans jüngerer Sohn

Ein HAUPTMANN

MACBETH, Than von Glamis und Duncans Feldherr, später Than von Cawdor und König von Schottland

LADY MACBETH

SEYTON,² Macbeths Leibdiener

Drei MÖRDER

KAMMERFRAU im Dienste der Lady Macbeth

Schottischer ARZT der Lady Macbeth

ARZT am englischen Hof

PFÖRTNER von Macbeths Schloss Dunsinane

Ein ALTER MANN

BANQUO, zusammen mit Macbeth Feldherr in Duncans Armee

FLEANCE, sein Sohn

MACDUFF, Than von Fife

LADY MACDUFF

Ihr SOHN

Schottische Edelleute, wie Macduff allesamt Feinde Macbeths:

LENNOX, ROSS, ANGUS, MENTEITH, CAITHNESS

¹ *Dramatis Personae*: Eine Liste der auftretenden Figuren findet sich in der Folio-Ausgabe nur bei sieben Dramen, jeweils unter dem Titel *The Names of the Actors*. ROWE (1709) war der erste Hrsg., der Namenslisten für alle Dramen in F hinzufügte, so auch für *Macbeth*. BRAUNMULLER und CLARK & MASON geben ausführliche biografisch-historische Informationen zu den einzelnen Figuren und deren Namen.

² *Seyton*: Die erste Silbe reimt auf engl. "hey"; vgl. Anm. 5 zu V.3.19, wo vorgeschlagen wird, dass *Seyton* auf *Satan* anspielt.

DRAMATIS PERSONAE

Three WITCHES

HECATE

APPARITIONS: An armed head, a bloody child, a crowned child, eight kings

DUNCAN, King of Scotland

MALCOLM, his elder son

DONALBAIN, Duncan's younger son

CAPTAIN

MACBETH, Thane of Glamis, general in Duncan's army, later Thane of Cawdor and King of Scotland

LADY MACBETH

SEYTON, attendant to Macbeth

Three MURDERERS

Waiting GENTLEWOMAN, attending on Lady Macbeth

DOCTOR, attending on Lady Macbeth

DOCTOR at the English court

PORTER at Dunsinane

An OLD MAN

BANQUO, like Macbeth a general in Duncan's army

FLEANCE, his son

MACDUFF, Thane of Fife

LADY MACDUFF

Their SON

Thanes of Scotland, like Macduff all opposed to Macbeth:

LENNOX, ROSS, ANGUS, MENTEITH, CAITHNESS

DRAMATIS PERSONAE

SIWARD, Earl von Northumberland, Oberbefehlshaber der englischen
Truppen

Sein Sohn, der JUNGE SIWARD

Diener, Boten und Soldaten

DRAMATIS PERSONAE

SIWARD, Earl of Northumberland, general of the English troops

YOUNG SIWARD, his son

Servants, messengers and soldiers

I.1 *Akt I. Szene 1*¹*Donner und Blitz.*² *Drei Hexen*³ *treten auf.*ERSTE HEXE. Wann treffen wir drei uns wieder? In Donner, Blitz oder Regen?⁴ZWEITE HEXE. Wenn das Chaos⁵ vollendet ist, wenn die Schlacht gewonnen und verloren ist.⁶

DRITTE HEXE. [5] Das wird vor Sonnenuntergang sein.

ERSTE HEXE. An welchem Ort?

ZWEITE HEXE. Auf der Heide.

DRITTE HEXE. Dort wollen wir Macbeth treffen.⁷ERSTE HEXE. Ich komme, Graumiez.⁸ZWEITE HEXE.⁹ Unke¹⁰ ruft.

¹ *Actus Primus. Scoena Prima*: Im Gegensatz zu anderen Stücken Shakespeares, wo oft nur zu Beginn *Actus Primus. Scoena Prima* steht, ist *Macbeth* in F in klassizistischer Manier in (fünf) Akte und Szenen eingeteilt, wobei die Szenen jeweils lateinisch übertitelt sind, in wechselnder Rechtschreibung (*scoena/scena*).

² *Thunder and Lightning*: Donnern und Blitze sind gängige Bühneneffekte im elisabethanischen Theater, gemäß DESSEN (S. 230) fast immer mit bösen, übernatürlichen Kräften verbunden. Donner wurde hinter der Bühne durch Trommeln und über Blech gerollte Kanonenkugeln, Blitz durch Feuerwerkskörper erzeugt. Zu entsprechenden Belegen aus dem zeitgenössischen Drama vgl. Gurr, *Stage*, S. 182 und 185–186. Zum Blitz als Vorhut, die dem Angriff des Donners vorausgeht, vgl. *Lear* III.2.6, Anm. 6, S. 475, in Werner Brönnimanns Studienausgabe. Zum gefürchteten *thunderbolt* ('Donnerkeil') vgl. LEISI, *Problemwörter*, S. 180, sowie Leisi, *Naturwissenschaft bei Sh.*, S. 76 und 112.

³ *Three witches*: Die Dreizahl der *wayward sisters* (wie sie später genannt werden) lässt an die drei Schicksalsgöttinnen denken, die in der germanischen Mythologie als Nornen, in der griechischen als Moiren und in der römischen als Parzen bekannt sind. Vgl. Szenenkommentar zu I.1.

⁴ *again ... rain*: Die Hexen reden in durchgehend gereimten, unregelmäßigen vierhebigen Versen (Knittelvers). Vermutlich reimte sich zu Shakespeares Zeit auch *beath* (als *beth*) noch mit *Macbeth*.

⁵ *hurly-burly*: Gemeint ist die gerade stattfindende Schlacht. Das vom Verb *to hurl* ('werfen', 'bewegen') abgeleitete Wort imitiert lautlich ein heilloses Durcheinander und bedeutet 'Schlacht', 'Gemetzel' oder 'Aufruhr' (meist in einem Bürgerkrieg). Die leichte Komik der Lautmalerei führte dazu, dass das Wort seit dem 19. Jahrhundert einer niedrigeren Stilschicht angehört (1829 L. Murray *Eng. Gram.* (ed. 5) I. 429 warnt: 'Avoid low expressions: such as *Topsy turvy, hurly burly, pellmell*'); die Belege aus dem OED zeigen aber, dass das Wort im 16. Jahrhundert einer höheren Stilschicht angehörte, der Ausdruck wird auch in Goldings Übersetzung von Ovids *Metamorphosen*, IX.510 und in Marlowes *Dido* IV.1.10 für einen Tumult unter den Göttern verwendet. In *1 Hen. IV* V.1.78 findet es sich als Adj. in *hurlyburly innovation* ('in einer Zeit stürmischen Umbruchs', Studienausgabe Wilfrid Braun).

- I.1 *Actus Primus. Scoena Prima.*
 Thunder and Lightning. Enter three Witches.
FIRST WITCH. When shall we three meet again?
 In thunder, lightning, or in rain?
SECOND WITCH. When the hurly-burly's done,
 When the battle's lost, and won.
THIRD WITCH. [5] That will be ere the set of sun.
FIRST WITCH. Where the place?
SECOND WITCH. Upon the heath.
THIRD WITCH. There to meet with Macbeth.
FIRST WITCH. I come, Graymalkin!
SECOND WITCH. Paddock calls.
-

- ⁶ *lost, and won*: Die Hexen lieben paradoxe Formulierungen. Dieses Paradoxon könnte zeigen, dass es den Hexen egal ist, welche Partei gewinnt, denn was die eine Partei gewinnt, verliert die andere; es könnte auch heißen, dass ein Verlust der Seite, um die die Hexen sich speziell zu kümmern haben, für die Hexen einen Gewinn bedeutet; vgl. auch Duncans *What he hath lost, noble Macbeth hath won* in I.2.67.
- ⁷ *There to meet with Macbeth*: In SCHMIDT und KELLNER wird die Wendung *meet with* auch als feindseliges Aufeinandertreffen definiert. – In seiner Übersetzung fügt SCHILLER hier zusätzliche Zeilen ein, in denen die Hexen Macbeth als edlen Helden bezeichnen, der es besonders verdient, verdorben zu werden. Zudem reden sie bereits von ihrer 'Meisterin' (Hekate).
- ⁸ *I come, Graymalkin*: Die erste Hexe reagiert wohl auf das Miauen einer Katze, die ihr persönlicher Dämon ist, und dem sie zu gehorchen hat. Es ist anzunehmen, dass diese Worte eine implizite Bühnenanweisung beinhalten, wie auch die folgenden beiden Zeilen. Hinter der Bühne müsste also jeweils vorher der Ruf eines Tieres nachgeahmt werden, worauf die jeweilige Hexe reagiert. James I behauptet in seiner *Demonologie* (1616, S. 103), dass Dämonen häufig als Hund, Katze oder Affe aufträten, Reginald Scot (*Discoverie of Witchcraft*, 1584) sagt, Hexen würden sich von Teufeln und Geistern in Gestalt von Kröten oder Katzen begleiten lassen: *Some say they can keepe divels and spirits in the likenesse of todes and cats*. In IV.1 haben – vielleicht andere Hexen – als Dämonen eine gestreifte Katze, einen Igel und eine 'Harpie'. Vgl. Gonerils verächtlichen Ausruf *mew!* in *Lea* IV.2.70.
- ⁹ *Second witch*: F lässt die drei Hexen bereits ab dieser Zeile gemeinsam reden. Die meisten Herausgeber folgen SINGER und geben *Paddock calls* der zweiten Hexe, *Anon* der ersten. Da die erste Hexe aber schon auf eine Katze reagiert hat und wohl jede Hexe ihren eigenen Tierdämonen hat, ist es sinnvoller, zwei weitere Tiere irgendwie auf die anderen beiden Hexen zu verteilen.
- ¹⁰ *Paddock*: Der fehlende Artikel macht aus der 'Unke' oder 'Kröte' einen Eigennamen, das Tier ist also wohl der persönliche Dämon der zweiten oder dritten Hexe.

DRITTE HEXE. Gleich!¹¹

ALLE. [10] Schön ist wüst und wüst ist schön.¹² Schweben wir durch den Nebel und die verpestete Luft!

Alle ab.

I.2 *Zweite Szene.*

Kriegslärm hinter der Bühne.¹ Der König [Duncan], Malcolm, Donalbain und Lennox treten mit Gefolge auf² und treffen auf einen blutenden Hauptmann.³

KÖNIG. Wer ist dieser blutverschmierte Mann? So schlimm, wie der aussieht, kann er uns vom neusten Stand der Rebellion⁴ berichten.

MALCOLM. Dies ist der Offizier,⁵ der wie ein guter und wagemutiger Soldat focht [5] und meine Gefangennahme [verhinderte]. Hoch, tapferer Freund! Sag dem König, wie das Gefecht stand, als du es verlassen hast.

HAUPTMANN. Zweifelhaft stand es, wie zwei erschöpfte Schwimmer, die sich aneinander klammern und sich dabei gegenseitig ertränken.⁶ [9] Der schonungslose Macdonwald⁷ (der als Hochverräter in Verruf steht, weil ein [10] Schwarm schurkischer Eigenschaften/Anhänger⁸

¹¹ *Anon*: 'Gleich, gleich' oder 'Ich komme gleich' mag die Antwort auf den Ruf der Unke sein, wahrscheinlicher aber wäre ein weiterer Tierlaut, auf den die dritte Hexe antwortet, dann wäre die Unke der Dämon der zweiten Hexe.

¹² *Fair is foul and foul is fair*: Ein Sprachspiel, das Shakespeare liebt, vgl. *Sonn.* 127 *Fairing the foule with Arts faulse borrow'd face* oder 137 *To put faire truth vpon so foule a face*. Wie die beiden englischen Wörter *fair* und *foul* decken auch ihre deutschen Entsprechungen meteorologische, ästhetische und moralische Gegensätze ab (vgl. Anm. 17 zu I.3.38).

¹ *Alarum within*: Die Bühnenanweisung *Alarum* oder *Alarm* (das Wort ist abgeleitet vom italienischen *all'arme!* ("zu den Waffen")) verlangt meist einen hinter der Bühne geschlagenen, lange andauernden Trommelwirbel, wobei die Trommel auch von Trompeten begleitet werden konnte, vgl. *when the angry trumpet sounds alarum*: "wenn die zornige Trompete zum Angriff bläst" in *2 Hen.* VI, V.2.3 und *Strike alarum, drums!* "Schlagt einen Wirbel, Trommler!" in *Rich.* III, IV.4.149. Dauernde *Alarums* sollen auf kriegerische Handlungen hinter der Bühne hinweisen. Beim Auftritt eines Königs auf der Bühne wären eigentlich Fanfaren zu erwarten. BROOKE merkt deshalb an, es handle sich um Trompetenstöße; LOTT sieht darin ein Signal, das den Auftritt des Königs verkündet. Allerdings ist gerade eine Schlacht im Gange, von der der verletzte Hauptmann berichtet.

² *With attendants*: Die elisabethanische Bühne ist ziemlich groß und gestattet eine große Zahl Statisten.

THIRD WITCH. Anon.
 ALL. Fair is foul, and foul is fair,
 11 Hover through the fog and filthy air.

Exeunt.

I.2 *Scena Secunda.*
Alarum within. Enter King [Duncan], Malcolm, Donalbain,
Lennox, with Attendants, meeting a bleeding Captain.

KING. What bloody man is that? He can report,
 As seemeth by his plight, of the revolt
 The newest state.

MALCOLM. This is the sergeant,
 Who like a good and hardy soldier fought
 5 'Gainst my captivity. Hail, brave friend!
 Say to the king the knowledge of the broil,
 As thou didst leave it.

CAPTAIN. Doubtful it stood,
 As two spent swimmers, that do cling together,
 And choke their art. The merciless Macdonwald
 10 (Worthy to be a rebel, for to that
 The multiplying villainies of nature

³ *Captain*: Der Titel wird auch für Heerführer gebraucht (z. B. Alkibiades in *Timon*), allerdings wird der Verletzte von Malcolm (Z. 21) als *sergeant* bezeichnet.

⁴ *Revolt*: Es handelt sich um drei Schlachten, die hier als *eine* Rebellion dargestellt werden.

⁵ *Sergeant*: Die in heutigen militärischen Organisationen eher niedrigere Rangbezeichnung widerspricht dem Titel *captain* in der Bühnenanweisung nicht unbedingt – das Wort kann für jeden Grad benutzt werden (gemäß OED 3 hatte *sergeant* im 15. Jahrhundert noch die Bedeutung 'Lehnsmann').

⁶ *And choke their art*: Die Rede des Captains hat Ungenauigkeiten auch sprachlicher Natur (bemerkenswert ist etwa der häufige Wechsel vom Präteritum ins historische Präsens); er beginnt seinen Botenbericht nach klassischer Art mit einem homerischen Gleichnis; zwei erschöpfte Schwimmer klammern sich aneinander und behindern sich dabei gegenseitig, sie "würgen ihre Können/ihre Fähigkeit ab", indem sie einander am Ausüben ihrer Kunst (*art*) hindern und sich gegenseitig fast "ersticken" (*choke*) bzw. ersäufen.

⁷ *Macdonwald*: So die Schreibweise der Folio; die Modernisierung *Macdonald* schwächt den schottischen Charakter des Namens unnötig ab.

⁸ *The multiplying villainies of nature / Do swarm upon him*: Die schlechten Charakterzüge (*nature* meint 'Charakter') kann man sich wie einen Schwarm von Insekten vorstellen, die ihn als böse Engel in einer Psychomachia (einem Kampf zwischen Gut und Böse um die Seele des Helden) umschwärmen (vgl. ähnlich *Rich. II*, III.4.47). Dabei vermehrt sich auch die Schar seiner Anhänger.

SZENENKOMMENTAR

I.1

Die erste Szene von *Macbeth* zählt nur wenige Verse; im First Folio (F¹) sind es deren elf. Es ist die kürzeste Eingangsszene aller Schauspiele Shakespeares, und sie löst die Handlung eines seiner kürzesten Stücke aus. Gemäß der Bühnenanweisung (BA) in F¹ (*Enter three Witches.*) und den Sprechsanweisungen erblicken wir drei Hexen. Was sie sagen, ist schwer verständlich, geradezu verwirrend. Sie ziehen das Publikum mit diesen rätselhaften Versen gleich zu Spielbeginn in ihren Bann. Auch andere Stücke Shakespeares, z. B. *Othello*, *King Lear*, *The Taming of the Shrew* oder *Comedy of Errors*, beginnen mit Überraschungen. Ein jeder Einstieg bezweckt, das Interesse des Publikums zu wecken und seine Aufmerksamkeit zu sichern. Die Inszenierung kann dazu beitragen, indem sie den Auftritt dieser drei befremdlichen Gestalten eindrucklich auf die Bühne bringt.

Die Hexen wollen nun auseinandergehen und sich später wieder treffen (Z. 1). Sie geben damit zu erkennen, dass sie auf besondere Weise zusammengehören. Die Tageszeit erschließt sich aus dem Szenentext. Die dritte Hexe schlägt vor, vor Sonnenuntergang wieder zusammen zu kommen (Z. 5). Ihre Begegnung in dieser Szene ist somit bei Tageslicht und die nächste kurz vor Anbruch der Dämmerung zu denken. Hexen gelten als nachtaktiv, und ein großer Teil der Handlung von *Macbeth* spielt tatsächlich in der anbrechenden Dunkelheit oder nachts.

Wie die Zeit ist auch der Ort nicht vorgegeben; die BA in F¹ verrät lediglich, dass es donnert und blitzt (*Thunder and Lightning.*). Aus dem Szenentext ergeben sich aber auch Hinweise auf einen nebligen und feuchten Schauplatz, und die Hexen verschwinden bei ihrem Abgang in der übel riechenden Luft (Z. 11: *the fog and filthy air*). Über der Landschaft herrscht trübes Wetter. Die erste Hexe spricht im zweiten Vers von Donner und Blitzen und lässt auch noch den Regen niederprasseln. Der sich schwer dahinziehende, beschwörende Rhythmus des Eingangsverses stimmt das Theaterpublikum auf die Magie dieser düsteren Szenerie ein.¹

¹ Zu Metrum und Reim Lorna Flint, "The Significance of Rime in Shakespeare's Plays: The Example of *Macbeth*", in *CÉ* 43/1 (April 1993), S. 13–20.

Die drei Hexen wecken Assoziationen zu Gestalten aus der Folklore und der Mythologie, beispielsweise zu den schicksalshaften Parzen oder Moiren, Klotho, Lachesis und Atropos, oder wie Kittredge festgehalten hat, zu den nordischen Nornen.² Die sonderbaren Charaktere³ in dieser Szene geben in ihren kurzen, gereimten Versen aber wenig von sich selbst preis. Die Tiernamen (*Paddock, Gray-Malkin*), die sie einander zurufen, lassen sie als fremd und abartig erscheinen und tragen zur weiteren Verwirrung bei. Auf der Bühne kann die im Szenentext vage gehaltene Erscheinung der Hexen auf vielfältige Weise dargestellt werden, sei es optisch, lautlich, mimisch oder gestisch – dazu auch die Anmerkung 8 in unserer Übersetzung.

Die zweite Hexe sagt schließlich ein Treffen mit Macbeth auf der Heide voraus (Z. 6) und führt ihn so ins Geschehen ein. Er bleibt aber vorerst abseits der Bühne und begegnet den Zauberfrauen erst später. So wenig das Publikum in dieser Szene über die drei geheimnisvollen Gestalten erfährt, so wenig bekommt es auch über Macbeth zu wissen. Die Hexen machen aber Anspielungen. Die zweite spricht von Aufruhr und einer Schlacht, die noch nicht entschieden sei (Z. 3–4). Damit weist sie voraus auf die folgende Szene, die von diesen kriegerischen Handlungen und von Macbeth berichten wird.

Die Hexen gehen dann im raschen Abgang von der Bühne und entschweben in der Luft. Zu Shakespeares Zeit galten Hexen noch weitgehend als real existierende Wesen, von denen viel Unheil drohte.⁴ Heutige Aufführungen müssen die Zauberei als Dreh- und Angelpunkt der Hand-

² G.L. Kittredge, *The Complete Works of Shakespeare*, S. 1114.

³ Die “weird sisters”, wie sie in Shakespeares Quelle von Holinshed bezeichnet werden. Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources*, S. 496.

⁴ Hexen treten auch in etlichen anderen Schauspielen der Zeit auf, beispielsweise in Thomas Middletons *The Witch* oder Thomas Dekkers *The Witch of Edmonton*. Dass Hexen böseartige, tatsächlich existierende Wesen seien, wurde aber bereits in Zweifel gezogen. Reginald Scot erklärte beispielsweise in *The Discoverie of Witchcraft* (1584), dass Angst vor Hexen unbegründet sei. Demgegenüber hielt König James VI von Schottland in seiner Schrift *Daemenologie* (1597) Hexen für gefährliche Kreaturen und ließ die Schrift von Reginald Scot verbieten, als er 1603 König von England wurde. Zur Frage, ob Shakespeare Reginald Scots Hexenbuch kannte: Pierre Kapitaniak: “Staging Devils and Witches: Had Shakespeare Read Reginald Scot’s *The Discoverie of Witchcraft*?”, in Sophie Chiari and Mickaël Popelard, Hrsg., *Spectacular Science, Technology and Superstition in the Age of Shakespeare* (Edinburgh 2017), S. 43–63. – Weiterführend dazu: Diane Purkiss, *The Witch in History. Early Modern*

lung für ein Publikum mit einem veränderten Bewusstsein auf geeignete Weise zur Darstellung bringen.⁵

Die Hexen heben mit der paradoxen Aussage ab, dass schön wüst und wüst schön sein kann. Sie sprechen diese Sentenz als Dreieinigkeit gemeinsam aus (Sprechanweisung in F¹: *All*), was sie besonders einprägsam und nachhaltig macht. Alles ist wandelbar, wankelmütig und unbeständig und kann sich ins Gegenteil verkehren. Mit dieser schillernden Botschaft verschwinden die drei mysteriösen Gestalten schließlich im stinkigen Nebel (Z. 11). Das Theaterpublikum ist perplex: Wer sind diese drei unfassbaren Wesen? Wer ist Macbeth? Warum wollen sie ihn treffen? Und weshalb wieder auf dieser Heide?

Um den Aufstieg der Hexen in den Äther anzudeuten, bedurfte es auf der shakespeareschen Bühne keines großen Aufwands. Ein Besen hätte als Bühnenrequisit, als Dingsymbol, ausgereicht. Hexen, die auf Besen durch die Luft fliegen, finden sich seit dem frühen Mittelalter im Volksgut, in Märchen, Mythen und Liedern, ebenso wie in Abhandlungen zum Hexenkult.⁶ Oder ihr Abgang vom Balkon oberhalb der Bühne wäre ein Zeichen dafür gewesen, dass sie als unnatürliche Kreaturen über dem Boden schweben. Die Szene zeigt, dass Macbeth auch visuell anspruchsvoll ist. Die Figuren auf der Spielfläche und das Publikum müssen von Anbeginn zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, zwischen Wirklichkeit und Täuschung unterscheiden.⁷

and Twentieth-Century Representations (London 1996). – Stephen Greenblatt, “Shakespeare Bewitched”, in Jeffrey N. Cox and Larry J. Reynolds, Hrsg., *New Historical Literary Study. Essays on Reproducing Texts, Representing History* (Princeton 1993), S. 108–135. – Alan Macfarlane, *Witchcraft in Tudor and Stuart England. A Regional and Comparative Study* (Abingdon 1970; 1999). – Deborah Willis, *Malevolent Nurture. Witch-Hunting and Maternal Power in Early Modern England* (Ithaca and London 1995). – Victoria Bladen, Yan Brailowsky, Hrsg., *Shakespeare and the Supernatural* (Manchester 2020).

⁵ Peter Sallibrass hält dazu fest: “For students of *Macbeth*, witchcraft has always presented a problem. At the one extreme, we have scholars like T.A. Spalding and W.C. Curry who have unearthed some of the historical *minutiae* of medieval and Renaissance concepts of witchcraft; at the other extreme, we have critics who accept the play’s witchcraft only as a form of psychological symbolism.” – “*Macbeth* and witchcraft”, in *Focus on ‘Macbeth’*, S. 189–209, siehe S. 189.

⁶ Ausführlich beispielsweise im *Malleus Maleficarum (Hexenhammer)* von Heinrich Institoris (Heinrich Kramer) und Jakob Sprenger, erschienen 1486 in Speyer. Die Schrift war auch in England breit bekannt. Dazu Owen Davies, Hrsg., *The Oxford Illustrated History of Witchcraft and Magic* (Oxford 2017).

⁷ Dazu Huston Diehl, “Horrid Image, Sorry Sight, Fatal Vision: The Visual Rhetoric of *Macbeth*”, in J. Leeds Barroll III, Hrsg., *Shakespeare Studies XVI* (Albuquerque 1983), S. 191–203.

Das Paradoxon von schön und gleichzeitig wüst⁸ ist die letzte Aussage der Hexen, bevor sie abheben. Ihr gespenstiger Auftritt wird dem Publikum im Verlauf des Stücks wiederholt in Erinnerung gerufen. Der Zauberspruch im vorletzten Vers kehrt mehrmals wieder, wörtlich oder in einer Variation, und die unheimliche Stimmung, die in dieser Szene von den drei dämonischen Wesen ausgeht, zieht sich durch das ganze Drama. Die Hexen haben das Geschehen mit wenigen Versen in Gang gesetzt, und ihre Magie bleibt wirksam, auch wenn sie nicht auf der Bühne sind. Harold C. Goddard hat die erste Szene deswegen mit einer Ouvertüre verglichen.⁹

Welche starken Impulse diese kurze Eingangsszene aussendet, lassen die wiederholten wh-Fragen (*when, where*, Z. 1, 3, 4, 6) erkennen. Die Frage nach dem "wann" im ersten Vers verbindet die Szene mit den zwei folgenden, die ebenfalls mit einer wh-Frage einsetzen, worauf die vierte dann mit einer offenen Fragestellung ihren Anfang nimmt. Die erste Szene weist, eben gleichsam als Vorspiel, voraus auf die prozessuale Entwicklung des dramatischen Geschehens.

Angesichts dieser engen Bezüge ist Harley Granville-Barkers Sicht, die Eingangsszene sei nicht echt bzw. nicht aus Shakespeares Hand,¹⁰ nicht überzeugend, und sie hat auch kaum Zustimmung gefunden. Demgegenüber hielt Coleridge vor ihm dafür, dass sie in ihrer Kürze bereits die gesamte Thematik des Stücks beinhalte.¹¹ Ähnlich argumentiert auch

⁸ Auf weitere antithetische Formulierungen, die das Stück durchziehen, hat G.I. Duthie aufmerksam gemacht: "Antithesis in *Macbeth*", in *SbS* 19 (1966), S. 25–33. – Zur Sprache in *Macbeth* hält Madeleine Doran fest: "But if the plot is simple, the style is not. ... *Macbeth*, to be fully apprehended in all its somber beauty, must be heard with the ear, both outer and inner." In "The *Macbeth* Music", *Shakespeare Studies* XVI (Albuquerque 1983), S. 153–173, hier S. 154 und 160–161.

⁹ Harold C. Goddard, "Macbeth", in *The Meaning of Shakespeare*, Vol. II (Chicago 1951; 1963) S. 107–135, hier S. 108.

¹⁰ Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*. Vol. IV (London 1974), S. 61–62.

¹¹ "That I have assigned the true reason for the first appearance of the Weird Sisters, as the Key-note of the character of the whole Play is proved by the re-entrance of the Sisters –", in R.A. Foakes, Hrsg., *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Lectures 1808-1819 on Literature II*. Hier Lecture 4, S. 305. – L.C. Knights hielt 1933 dazu fest: "The first scene, every word of which will bear the closest scrutiny, strikes one dominant chord: 'Faire is foule, and foule is faire, / Hover through the fogge and filthie ayre.'" ... "All is done with the greatest speed, economy and precision." In "How Many Children had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism (1933)", in *Explorations. Essays in Criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century* (London 1946), S. 1–39, hier S. 18–19.

M.J.B. Allen: Der Beginn von *Macbeth* sei ein Meisterwerk, der Einstieg ziele mit seiner Dichte, seiner hohen Intensität und Komplexität schon vom ersten Wort an auf das Ende. Die wiederholten Fragen der Hexen nach dem Wann antizipiere auch Macbeths zentrale Ambition, wann er die Königskrone erlangen werde.¹² Nicht überraschend zählt der Auftritt der drei geheimnisvollen Gestalten zu den bekanntesten Stellen in Shakespeares Werk. Der Szenentext mit seiner märchenhaften Zauberei und Magie wird traditionell bereits an den unteren Stufen der englischen Schulen eingeübt und memoriert. Die wenigen gereimten Verse mit ihrer geballten dramatischen Sprengkraft zu lesen oder zu rezitieren dürfte die Dauer einer Minute kaum überschreiten, was sie umso explosiver und damit umso Bühnenwirksamer macht.

I.2

Der Kontrast könnte nicht größer sein. Nach den drei Hexen erblicken wir auf der Bühne eine Vielzahl von Personen; lautes Getöse und Kriegslärm ist zu hören. Der Blankvers löst den Knittelvers in der ersten Szene ab. Der Schauplatz, zu dem F¹ wiederum keine BA gibt, ist als Heerlager zu denken. Duncan, der König von Schottland, tritt mit seinen Söhnen Donalbain und Malcolm und ihrem Gefolge ins Geschehen ein. Die meist großflächige Plattformbühne des Volkstheaters der Shakespearezeit eignete sich vorzüglich, einen solch majestätischen Auftritt zu inszenieren – beispielsweise: der König und seine Gefolgschaft positioniert auf dem vorderen Teil der Spielfläche, die lärmigen Krieger („Alarum within.“, BA in F¹) im Hintergrund bzw. hinter der Bühne.¹³

¹² M.J.B. Allen, „Toys, Prologues and the Great Amiss: Shakespeare’s Tragic Openings“, in David Palmer, Hrsg., *Shakespearean Tragedy*, S. 3–30, hier S. 4–6.

¹³ Die Authentizität dieser Szene ist in der Kritik aus vorwiegend stilistischen Gründen angezweifelt worden (siehe Muir, *Macbeth, Arden*², S. 5–6). J.M. Nosworthy begründete, weshalb eine solche Annahme gestützt auf letztlich subjektive Kriterien der Grundlage entbehrt. Er sieht die Szene in der Tradition der Tragödien Senecas: „The ‘bleeding captain’ scene perpetuates the Senecan tradition of the fifteen-nineties, and its genre is that of circumstantial narrative, or, more precisely, heroic narrative, used, for instance, by Kyd.“ Nosworthy erkennt in *Hamlet*. Parallelen und Echos und kommt zum Schluss, dass die Szene Shakespeares Handschrift trage, auch wenn nicht gänzlich auszuschließen sei, dass einzelne Verse durch Fremdeinwirkung korrumpiert sein könnten. Seine Sicht hat sich seither durchgesetzt. – J.M. Nosworthy, „The Bleeding Captain Scene in *Macbeth*“, in *RES* 22/86 (Apr. 1946), S. 126–130, siehe S. 127. – Ferner: J.M. Nosworthy, *Shakespeare’s Occasional Plays. Their Origin and Transmission* (London 1965). – Zum Verhältnis von *Macb.* zu den Tragödien Senecas siehe Robert S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca* (Oxford 1992): „*Macbeth* often strikes Senecan poses and speaks Senecan speeches.“ (S. 96).

Die Hexen haben soeben ein Treffen mit Macbeth angekündigt; sein Eintritt ins Geschehen lässt aber noch auf sich warten, was die Spannung erhöht. Im Zentrum dieser Szene steht König Duncan. Er lässt sich von seinen Feldherren über den Krieg zwischen seinem Heer und den norwegischen Angreifern Bericht erstatten. Wie in der Einleitung ausgeführt, tilgte Shakespeare einzelne Schwächen Duncans, die er in Holinsheds Chronik vorfand.¹⁴ In dieser Szene gibt der König aber ein zwiespältiges Bild ab. Seine Truppen wurden von den Norwegern in die Enge getrieben, bevor sie schließlich doch noch siegreich aus dem Kampf hervorgingen. Die Schotten wirken nach entschiedener Schlacht kraftlos, entmutigt und verängstigt. Der Hauptmann, der Duncan über den Ausgang der Kriegshandlungen ins Bild setzt, zeigt deutliche Anzeichen dieser schwächelnden Kampfkraft. Er hat schwere Verwundungen erlitten; deswegen muss er seinen Bericht an den König abbrechen und von Feldärzten gepflegt werden. Seine Kräfte reichen gerade noch aus, vom kampfgeprobten und furchtlosen Krieger Macbeth zu erzählen. Ihm sei es zu verdanken, dass die Schlacht am Ende zugunsten der Schotten ausgegangen sei. Der Hauptmann schildert Macbeth als tapferen Kämpfer (Z. 16–23) und zollt ihm Lob. Duncan bemerkt gerade im ersten Vers – mithin in den ersten Worten, die er im Stück spricht –, dass sein Heerführer von Kopf bis Fuß mit Blut überströmt ist.¹⁵ Schon in der zweiten Szene fließt Blut; das zunehmende Blutvergießen im Verlauf des Trauerspiels nimmt an dieser Stelle seinen Anfang.

Ross, ein Adliger im Gefolge des Königs, führt nach dem Abgang des Hauptmanns die kriegerischen Auseinandersetzungen weiter aus. Auch er spendet Macbeth Lob; seine Stärke mache ihn zum Gemahl der römischen Kriegsgöttin (Z. 54). Macbeth tritt nicht in Erscheinung; stattdessen werden sein Heldenmut und sein Erfolg auf dem Schlachtfeld gepriesen. Dies verleiht seinem Charakter Konturen und erhöht die Spannung des Publikums auf seinen baldigen Auftritt auf der Bühne.

¹⁴ Vgl. Einleitung, Kapitel 2: *Quellen*.

¹⁵ "What bloody man is that?" – In der Aufführung mit Charles Kean als Macbeth im Londoner *Princess's Theatre* Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Hauptmann als Folge seiner schweren Verwundungen, die er im Kampf erlitten hatte, auf einer Sänfte auf die Bühne getragen. Dazu Arthur Colby Sprague, *Shakespeare and the Actors. The Stage Business in His Plays (1660–1905)*, S. 226. Auch Bogdanovs Fernsehfilm *Macbeth* zeigt den Hauptmann schwer verwundet, seinem Ende nahe. Siehe Einleitung, Kapitel 8: *Rezeption: Film, Fernsehen und Rundfunk*.