

Ruhr-Universität Bochum
Englisches Seminar

Vorherbestimmung und freier Wille
in *Macbeth*

Hausarbeit für das Seminar
„Shakespeare’s Great Tragedies (1)“
WS 2009/2010
Prof. Dr. Roland Weidle

Inhalt

Inhalt	2
1. Einleitung	3
2. Vorüberlegungen zur Darstellung der menschlichen Autonomie in der Literatur	
2.1 Göttliche Vorsehung und freier Wille	5
2.2 Der Begriff des Tragischen	8
3. Freier Wille und Determinismus in <i>Macbeth</i>	
3.1 Selbstbestimmtes Handeln und die Figur des Macbeth	10
3.2 Zur Rolle der Hexen in <i>Macbeth</i>	12
3.3 Einschränkungen der Autonomie in <i>Macbeth</i>	17
4. Fazit	19
Bibliographie	21

1. Einleitung

Die Frage nach der Willensfreiheit des Menschen hat Philosophen und Dichter spätestens seit der Antike beschäftigt, und sie wurde zu unterschiedlichen Zeiten höchst unterschiedlich beantwortet. Zu einem drängenden scholastischen Problem wurde die Debatte mit der Christianisierung Europas, denn die Prämisse, dass ein allwissender und unfehlbarer Gott existiert, erzwingt die Schlussfolgerung, dass zukünftige menschliche Handlungen determiniert sind. Diese Annahme hätte zum einen Auswirkungen auf die Ethik, zum Beispiel bezüglich der Verantwortlichkeit des Individuums für sein Handeln, erzeugt aber auch oftmals ein allgemeines Unbehagen, da sie der naturalistischen Erfahrung zuwiderläuft:

The theological fatalist argument [...] creates a dilemma because many people have thought it important to maintain both (1) there is a deity who infallibly knows the entire future, and (2) human beings have free will in the strong sense usually called libertarian. (Zagzebski)

Mit mehr oder minder großer Überzeugungskraft entwickelten Kompatibilisten daher verschiedene Ansätze, um beide Sätze in formallogischen Einklang zu bringen. Doch in jüngerer Zeit gerät gerade dort, wo die Bereitschaft zur wörtlichen Auslegung der religiösen Dogmen nachlässt, der Begriff der Autonomie des menschlichen Geistes durch die Neurowissenschaften wieder unter Druck. Wie das *Oxford Dictionary of Philosophy* unter dem Lemma „free will“ notiert, besteht das Problem heutzutage darin, „to reconcile our everyday consciousness of ourselves as agents with the best view of what science tells us we are.“ Selbstbestimmtes Handeln bleibt ein virulentes Problem.

Neben philosophischen und theologischen Schriften war immer schon die Literatur der Ort, an dem die *conditio humana* zur Sprache kam. William Shakespeares Dramen, darunter speziell die großen Tragödien, beziehen einen nicht unerheblichen Teil ihrer ungebrochenen Popularität aus der Tatsache, dass sie Figuren präsentieren, die komplexe psychologische Züge aufweisen; Shakespeares Leistung besteht nicht zuletzt in seiner „imaginative perception of the human heart“ (Muir liii). Darüber hinaus „verhandeln“, um einen zentralen Term von Greenblatt zu borgen, die Dramen Konflikte, die überzeitlich die menschliche Erfahrung prägen – darunter auch die Frage nach der Möglichkeit zu autonomen Entscheidungen. Ulrich Suerbaum hat auf die Bedeutung dieses Themenkomplexes für Shakespeares Tragödienkonzeption hingewiesen:

Fortune – der Begriff taucht außerordentlich häufig auf – ist in jeder Tragödie vorhanden. Die Beziehung zwischen *fortune* und dem Opfer wechselt: Die Fallenden können frei von Schuld sein wie Romeo („O, I am fortune’s fool“, III, 1, 136) und Julia, sie können ihren Fall verdient und verursacht haben wie Macbeth und Lady Macbeth. (173)

In der Tat würde sich das Ergebnis des Versuchs, eine aphoristische Quintessenz zum

Thema „Schicksal“ aus Shakespeares Werken gewinnen, äußerst disparat gestalten. „Our remedies oft in ourselves do lie,/ Which we ascribe to heaven“, sagt etwa Helena in *All's Well That Ends Well* (I.i.209), während in einer metadramatischen Einlassung im *Hamlet* ein Schauspieler in der Rolle eines Königs bekräftigt, „Our wills and fates do so contrary run / That our devices still are overthrown“ (III.ii.208). Natürlich sind solche Ansichten oft inzidentell – schon der spätantike Philosoph Boethius reagiert in seinem Dialog *De consolatione Philosophiae* auf die apologetischen Ausführungen der Philosophie, in denen seine allegorische Gesprächspartnerin den Wankelmuth der Fortuna erklärt, mit den Worten: „Verily, thy pleas are plausible – yea, steeped in the honeyed sweetness of music and rhetoric. But their charm lasts only while they are sounding in the ear; the sense of his misfortunes lies deeper in the heart of the wretched“ (Buch II, Abschnitt III). Nichtsdestotrotz bestätigt die Tatsache, dass in Shakespeares Stücken sehr unterschiedlich zum Schicksal Stellung genommen wird und dass sogar innerhalb einzelner Stücke gegenläufige Positionen vertreten werden (man denke nur an Kent und Edmund aus *King Lear*), dass es hier nicht nur um die Äußerungen wankelmütiger Charaktere geht, die ihren Erfolg sich selbst und ihr Unglück einer kapriziösen Macht zuschreiben. Wenngleich der Kritiker gewarnt sein sollte, einzelne Figurenperspektiven nicht überzubewerten, ist es doch legitim anzunehmen, dass Shakespeares Dramen in der Regel offene Perspektivenstrukturen (Pfister) generieren, die auf die Aporie des Diskurses um menschlichen und göttlichen Willen insgesamt verweisen. Diese erfordert, Widersprüche auszuhalten – eine rhetorische Technik, an die Shakespeares Umfeld bis zu einem gewissen gerade gewöhnt war, wusste man doch zum Beispiel auch im politisch-sozialen Bereich das Inkompatible zu rechtfertigen: Eine hierarchische Geschlechterordnung und eine Frau – „[with] the heart and stomach of a king“¹ – auf dem Thron; das Ideal eines statischen Ordnungsmodells und das Wissen um die *mutability* der Welt.

Die vorliegende Arbeit untersucht Shakespeares Tragödie *Macbeth* auf Konzeptionen des freien Willens und der menschlichen Autonomie. Dabei gilt es zu erörtern, welche Ursachen das Stück für Macbeths Untergang anbietet – eine individuelle Schwäche, beispielsweise Macbeths übersteigerter Ehrgeiz, der ihn zu politisch unklugen Taten treibt, eine Fügung der Vorsehung, die sein sündhaftes Verhalten bestraft, oder doch das kapriziöse Schicksal, das sich unter dem modernen Stichwort der Kontingenz oder den mittelalterlich-elisabethanischen Vorstellungen des Verfalls der korrumpierten irdischen Sphäre sowie des Rades des Schicksals subsummieren lässt. In diesem Kontext ist ebenfalls zu diskutieren, welche Rolle den drei Hexen innerhalb der dramatischen Handlung zukommt – veranlassen sie Macbeths

1 Elisabeth I am 19.08.1588 in ihrer Tilbury-Rede. – Vgl. u.a. Levin, Carol. *The Heart and Stomach of a King: Elizabeth I and the Politics of Sex and Power*. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1994.

Mordtaten oder sagen sie sie voraus, und welche Konsequenzen für Macbeths Autonomie ergeben sich aus den unterschiedlichen Zuordnungen der Hexen zum Reich des Übernatürlichen oder zum Reich des Menschlichen?

2. Vorüberlegungen zur Darstellung der menschlichen Autonomie in der Literatur

2.1 Göttliche Vorsehung und freier Wille

Eine der über das christliche Mittelalter hinaus in besonderem Maße wirkmächtigen Lösungen des Dilemmas bietet der spätantike Dialog *De Consolatione Philosophiae* an. Der Text ist nicht zuletzt für den Diskurs der Shakespeare-Zeit relevant, wurde er doch von Elisabeth II persönlich übersetzt.² Der auf seine Hinrichtung wartende Politiker und Philosoph Boethius – selbst ein Opfer des „Rades der Fortuna“ – verwirft darin ältere Lösungsansätze zur Frage der Macht des Schicksals über das menschliche Leben, darunter das gegen den Determinismus gerichtete Argument, dass man korrekterweise formulieren müsse, Gott wisse, weil etwas passieren wird, und nicht, etwas werde notwendigerweise passieren, weil Gott davon wisse. Boethius' eigene Lösung beruht weniger auf semantisch-syntaktischen Erwägungen als vielmehr auf der Ontologie Gottes als einer Entität außerhalb der vom Menschen als linear erfahrenen Zeit:

[S]ince God abides for ever in an eternal present, His knowledge, also transcending all movement of time, dwells in the simplicity of its own changeless present, and, embracing the whole infinite sweep of the past and of the future, contemplates all that falls within its simple cognition as if it were now taking place. (Buch V, Abschnitt VI)

Auf dieser Grundlage ist es der Philosophie, Boethius' Gesprächspartnerin, möglich, die menschliche Handlungsautonomie zu bekräftigen, ohne theologische Dogmen in Frage zu stellen:

‘There is freedom,’ said she; ‘nor, indeed, can any creature be rational, unless he be endowed with free will. [...] Human souls must needs be comparatively free while they abide in the contemplation of the Divine mind, less free when they pass into bodily form, and still less, again, when they are enwrapped in earthly members. But when they are given over to vices, and fall from the possession of their proper reason, then indeed their condition is utter slavery.’ (Buch V, Abschnitt II)

Gerade Macbeth, der zunächst von Ehrgeiz überwältigt und dann von seinen Ängsten getrieben wird, exemplifiziert den Verlust der Kontrolle über die eigenen Entscheidungen – und muss damit in christlicher Lesart als eine Person gelten, die die Gabe des Verstandes und der Willensfreiheit opfert, um niedere Leidenschaften zu befriedigen und zuletzt von ihnen beherrscht zu werden.

Die englische Literaturgeschichte vor Shakespeare kennt aber auch ein pointiertes

² Elizabeth I. *Translations, 1592-1598*. Eds. Janel Mueller, Joshua Scodel. Chicago and London: Chicago UP. 2009. 45–368.

Beispiel, in dem die eingangs skizzierte Problematik nicht über die individuelle moralische Verantwortung aufzulösen ist. Die Rede ist von der Artussage, in der dargestellt wird, wie Artus, hierin Macbeth nicht unähnlich, sein britisches Reich führen muss, während die Prophezeiungen des Zauberers Merlin suggerieren, dass die Zukunft bereits unwandelbar fixiert ist. Eine nachhaltig rezipierte Sammlung, Quellenreduktion und Bearbeitung der Artussage legte der englische Ritter Thomas Malory mit dem 1485 – und damit an der Schwellenzeit zwischen Mittelalter und Neuzeit – erschienenen *Morte Darthur* vor. Das durchaus sozialkritisch angelegte Werk greift unter anderem das Theodizeeproblem auf: Eine Episode des Plots handelt von einem Duell, das als Gottesurteil gedacht ist, in dem aber überraschenderweise der für die gerechte Sache kämpfende Ritter unterliegt. Sowohl der Erzähler als auch der tödlich verwundete Ritter beklagen diese ihnen unverständliche Tatsache, und zwei anwesende Hoffräulein rufen aus: „A, swete Jesu that knowyste all hydde thynges! Why sufferyst Thou so false a traytoure to venqueyshe and sle a trewe knyght that fought in a ryghteous quarell!“ (593). Neu ist natürlich nicht, dass diese Frage gestellt wird, ungewöhnlich ist jedoch, dass niemand eine Antwort zu geben weiß. Die traumatische Erkenntnis, in einer nicht durch die Vorsehung gerecht geleiteten Welt zu leben, ist besonders prekär, da gleichzeitig die Möglichkeit, den eigenen Lebensweg durch verschiedene Handlungsoptionen zu gestalten, negiert wird; eine fatalistische Antwort dieser Art bekommt jedenfalls der mit Königsmacht ausgestattete Artus, der daran gewöhnt ist, dass aus Worten Handlungen werden, als er Merlin ermutigt, Nutzen aus seinen prophetischen Ahnungen zu ziehen und seinen Untergang zu verhindern: „,A,’ sayde the kyng, ‘syn ye knowe of youre evil adventure, purvey for hit, and putt hit away by youre crauftes, that mysseadventure.’ ‘Nay,’ seyde Merlion, ‘hit woll not be’” (15).

Den eben skizzierten zwei Extremen des literarischen Autonomiediskurses entsprechen zwei Forschungspositionen zu Shakespeare, die kontrovers diskutieren, inwieweit bei Shakespeare menschliche „crafts“ gegenüber externen Einflussfaktoren zum Tragen kommen. David Beauregard beispielsweise wendet sich in seinem Essay „Human Malevolence and Providence in *King Lear*“ gegen eine säkularisierte Interpretation des Dramas. Die sehr reduzierte Rolle der Götter in diesem Stück – nicht zuletzt angesichts des vorchristlichen *settings* – wertet er als Beleg dafür, dass sich Shakespeare der literarischen Exploration der menschlichen Fähigkeit zum Bösen verschrieben hat:

[T]he play is not a theodicy, an indictment of divine justice of the sort that came in during the late seventeenth century and after, but instead an indictment of human malevolence, a theological position that was current during the Middle Ages and Renaissance. [...] Shakespeare points the finger of indictment, not at the gods whom he all but removes, but at human beings given over to passion and malice. (199)

Die göttliche Vorsehung wird nach dieser Auslegung nicht in Frage gestellt – „prayers are answered and the gods do operate in the action of the play“ (209). Beauregard erkennt allerdings, dass das Drama nicht als eine simple Gegenüberstellung der Sündhaftigkeit des Menschen und der ordnenden Verlässlichkeit der Vorsehung aufgefasst werden kann; vielmehr entzieht sich Gottes Plan dem Zugang des Verstandes: „Shakespeare acknowledges the mystery of divine providence and does not represent the action of providence rationalistically“ (209-210).

Einen radikaleren Ansatz postuliert James O'Rourke in seinem Aufsatz „The Subversive Metaphysics of *Macbeth*“. Hierin verwirft er zunächst die – nach seiner Ansicht zu sehr in der Tradition von Bradleys Werteidealismus verhaftete – Lesart, derzufolge *Macbeth* das heilsgeschichtlich zu verstehende Drama des zeitweilig in die Ordnung einbrechenden Bösen sei, das letzten Endes zu Gunsten der politischen Ordnung als auch jener der göttlichen Vorsehung beseitigt werde. O'Rourke verfolgt die These einer Subversion der christlichen Metaphysik. Er stützt sich dabei auf eine dekonstruktivistische Lektüre der Tragödie, als deren zentrale Figuren er die „weird sisters“ benennt (215). Da das Wort nach biblischem Verständnis konstitutiv für die Welt ist (es ist ihr Ursprung und, im jüngsten Gericht, auch ihr Ende), ruft Macbeth diese Assoziationen ab, wenn er in V.5.21 von „the last syllable of recorded time“ spricht (216); das Drama ersetzt jedoch, so O'Rourkes These, die Ordnungsmacht des Wortes durch die Unergründlichkeit eines außermoralisch agierenden Schicksals, germanisch *wyrd*, als dessen symbolische Vertreter die Hexen zu gelten haben:

The wordplay about language completes a tropism which replaces the metaphysical governance of the word (*logos*) that gives order and purpose to the whole of the creation with the prophecies of the witches, the “weyard sisters” who represent the blind determinism of Wyrđ. The subversive pun by which Wyrđ supplants Word anchors a metaphysics of linguistic determinacy that, in *Macbeth*, is a metaphysics devoid of allegorical reach – it “signifies nothing.” (216)

Zweifelsohne ist O'Rourkes Ansatz, der auf Derridas Begriff der *différance* aufbaut, sehr voraussetzungsreich und schränkt das interpretatorische Blickfeld zu Gunsten der auf die linguistische Feinanalyse abhebende Prämisse eines Austausches von „word“ und „wyrd“ ein. Dessen ungeachtet ist die Erkenntnis der Bedeutsamkeit des Determinismus in *Macbeth* eine wichtige; sie ergänzt frühere Überlegungen, unter anderem von George Kittredge, der die Hexen als Nornen auffasste, als „great powers of destiny, great ministers of fate. They had determined the past; they governed the present; they not only foresaw the future, but decreed it“ (zitiert nach Muir liv). Als ein Indiz mag gelten, dass im frühen 16. Jahrhundert der schottische Bischof Gavin Douglas die Übersetzung „weird sisters“ für das lateinische „parcae“ wählte (Muir liv). Freilich genügt der Nihilismus, der in Macbeths „Tomorrow“-

Rede (V.5) durchscheint, allein nicht, um zu belegen, dass die im Drama repräsentierten Geschehnisse übernatürlich determiniert sind. Zwar kann Macbeths resignierte Haltung der Erkenntnis zugeschrieben werden, dass er der Welt in ihrer Inkommensurabilität und ihrem Mangel an Kausalität ausgeliefert ist; dieser pessimistischen Fassung der *conditio humana* ließe sich aber ohne Weiteres eine auf der christlichen Sündenlehre basierende Position entgegenstellen, wie es etwa Muir getan hat: „Shakespeare restores meaning to life by showing that Macbeth’s nihilism results from his crimes“ (lii). Es ist daher für das weitere Verständnis notwendig, einige Erwägungen zum Begriff des Tragischen anzustellen.

2.2 Der Begriff des Tragischen

Shakespeares Werk entsteht unter den Vorzeichen der englischen Renaissance. Im klassischen Verständnis Jakob Burckhardts ist dies die Blütezeit der Entfaltung des autonomen Subjekts: Es beginnt „von Persönlichkeiten zu wimmeln“, und „kein Mensch scheut sich davor, aufzufallen, anders zu sein und zu scheinen als die anderen“, was schon bald die „Darstellung des Menschenreichtums in Literatur und Kunst“ nach sich zieht (162). Auch wenn solche universalen Deutungen spätestens im Sog von Lyotards wirkmächtiger Analyse der Postmoderne als Kollaps des *grand récit* verdächtig geworden sind, bleibt doch festzuhalten, dass sich Shakespeares Œuvre aus zwei Jahrhunderten des Humanismus speist und dass das elisabethanische Zeitalter mit einer Reihe von sozialen, politischen und wissenschaftlichen Umwälzungen aufwartet, die Shakespeare für dramatische Zwecke nutzbar zu machen versteht.

Während die aristotelische Poetik nur den Fall eines im Wesentlichen guten, doch mit einer Schwäche behafteten Menschen als tragisch erfasst, greift das elisabethanische Tragödienverständnis weiter. Kenneth Muir führt aus, dass die Elisabethaner auch die moralische Dimension des tragischen Spiels zu schätzen wussten: „[They] did not adhere to Aristotle’s view that the overthrow of a bad man is not a tragedy at all. They were content with Sidney’s statement, with Seneca in mind, that ‘high and excellent Tragedie ... maketh Kings feare to be tyrants’“ (liii). Ulrich Suerbaum hat darüber hinaus darauf hingewiesen, dass zwischen dem Mittelalter und der frühen Neuzeit ein allmählicher Wandel in der Konzeption des Tragischen eingetreten ist. Im Rekurs auf einen weiten Tragödienbegriff, der sich am *Fall-of-Princes*-Motiv in der Tradition von Boccaccios *De casibus virorum illustrium* orientiert, definiert Suerbaum den tragischen Konflikt als Antagonismus zwischen dem Protagonisten und Fortuna:

Bei jedem Falle ist eine Macht beteiligt, die jenseits des menschlichen Willens und jenseits der Vorhersehbarkeit liegt. Diese Macht kann ohne Schuld und Mittun der

tragischen Figur wirken. So ist es oft in der mittelalterlichen Literatur, wo die Göttin Fortuna, fast wie eine unheilige vierte Partnerin der Trinität, gern als blind handelnd dargestellt wird. (172-173)

In der frühen Neuzeit verlagert sich der Schwerpunkt dann von der Betonung des fatalistischen Lebensgefühls und der Vanitas-Topik hin zu einer stärker christlich-moralisierenden Intention: „Fortuna ist auch Gottes Rächerin; der Fall ereilt Schuldige“ (Suerbaum 173).

Tragödien bilden eine Gattung der Literatur, die sich schon immer vorzüglich eignete für die Repräsentation von Konflikten zwischen dem Individuum und einer von außen einwirkenden Macht. Unter dieser dem persönlichen Willen zuwiderhandelnden Macht wurde im attischen Drama in der Regel das soziale Kollektiv – man denke an Antigone und das königliche Bestattungsverbot – oder alternativ die Fügung der Götter verstanden:

Finden wir in der antiken Tragödie so z.B. im *Ödipus* des Sophokles einen tragischen Helden, der sich auf dem Hintergrund des Chores, der für die Kollektivität der anderen steht, abhebt, so hebt sich der moderne tragische Held bei Shakespeare und Racine durch seine eigene individuelle Unterschiedlichkeit ab. (Steinsieck 232)

In der paradigmatischen Tragödie der französischen Klassik, Jean Racines *Phèdre*, wird die Protagonistin in der Tat nicht zum Opfer irgendwelcher Gottheiten, obwohl sie regelmäßig Aphrodite für ihre eigene inzestuöse und ehebrecherische Liebe zu ihrem Stiefsohn verantwortlich macht; vielmehr scheitert sie daran, ihre *passio* ihrem Verstand unterzuordnen: „Was Phädra widerfährt, ist in großem Maß ihr eigenes Werk. Nicht der von einem übermächtigen Willen, von einer fatalité besiegte Held steht im Mittelpunkt von Racines Tragödien, sondern das Unvermögen des Menschen steht zur Diskussion“ (238). Karlheinz Stierle sieht in der Figur der Phädra deshalb einen „tragischen Helden in einem neuen Sinne durch eine Fremdbestimmtheit des Subjekts im Subjekt selbst“ (zitiert nach: Steinsieck 239). Dieser grundlegende Pessimismus bezüglich der menschlichen Willensfreiheit, der auch in *Macbeth* zum Tragen kommt, mag mit ein Grund dafür sein, dass dieser despotische Königsmörder keine durchweg hassenswerte Figur ist: So schwierig es ist, Suerbaums Urteil, dass Macbeth seinen „Fall verdient und verursacht“ habe (173), anzufechten, so sehr ist doch Muir zuzustimmen, dass der Usurpator hier mehr ist als „merely a callous criminal“ (lii): „Macbeth is a hero who becomes a villain“ (liii). „He is humanized by his fears“, kurzum: „Macbeth arouses our sympathies“ (lii) – sicherlich auch, weil sein Handeln als ein vergeblicher Kampf um Selbstbestimmung verstanden werden kann. Zu belegen ist nun im Folgenden, worin diese Faktoren, die den freien Willen begrenzen, in *Macbeth* bestehen.

3. Freier Wille und Determinismus in *Macbeth*

3.1 Selbstbestimmtes Handeln und die Figur des Macbeth

Alchemie, Astrologie und Hexerei sind *Key Concepts in Renaissance Literature*, wie Malcolm Hebron in seiner gleichnamigen Einführung darlegt. Signifikant ist für ihn das latente Spannungsverhältnis, in dem Astrologie und die übrigen magischen Praktiken stehen; es spiegelt jenes, in dem sich Determinismus und individuelle Verantwortung befinden: „As C. S. Lewis points out, astrology is in a sense the opposite of magic. For where magic involves man’s quest to govern his life by manipulating the physical world, astrology is determinist: man is essentially a passive creature, controlled by the stars“ (69). Der Zeitraum von der Kopernikanischen Wende bis zum Erscheinen von Francis Bacons *Novum Organon* 1620 ist geprägt durch ein Aufstreben der Wissenschaft im modernen Sinne, was auf das Selbstverständnis des frühneuzeitlichen Individuums zurückwirkt: „Man is thus no longer thought of as simply subject to nature: he has some degree of control over it, and can manipulate it to serve his ends“ (Hebron 102). Doch auch wenn dieser Fortschrittsoptimismus den anthropologischen Diskurs für anderthalb Jahrhunderte bis zum Erdbeben von Lissabon dominierte, ist einzuschränken, dass die Aufspaltung der Systeme „Religion“ und „Wissenschaft“ dem selbstbewussten Subjekt der Renaissance auch einen Teil seiner Selbstversicherung entzog: „Why does man exist? Why does life exist? These ‘What is the purpose of’ questions lie within the domains of Philosophy as practised by the ancients, but they lie outside the province of modern science“ (Hebron 102).

Nicht nur der gemäß Genette als Paratext zu verstehende Titel des Dramas – nach der First Folio: *The Tragedie of Macbeth* – bestimmt den Titelhelden zur wesentlichen tragischen Figur; auch quantitativ wird deutlich, wer im Zentrum des Interesses steht: Macbeth „spricht 705 Zeilen, das sind 30% des gesamten Textes“ (Suerbaum 123). Er demonstriert die Tatkraft des Individuums, das den metaphysischen Werterahmen durch das sinnstiftende Potenzial seiner eigenen Handlungen ersetzt, und zwar schon in einer narrativen Einführung, bevor die Figur die Bühne überhaupt betritt. Der erste Zuschauereindruck basiert auf dem positiven Botenbericht des Captains, der zwar Macbeths Potenzial zur Grausamkeit durchscheinen lässt, jedoch in erster Linie ein konventionelles Lob des Kriegers darstellt: „For brave Macbeth (well he deserves that name),/ Disdaining Fortune, with his brandish’d steel,/ Which smok’d with bloody execution,/ Like Valour’s minion, carv’d out his passage“ (I.ii.16-19).

Bemerkenswert ist, dass der Name der Fortuna bereits in dieser expositorischen Szene, der zweiten Szene des Dramas, fällt, und damit das gesamte Stück unter der Fragestellung ihres Einflusses betrachtet werden muss. Nicht minder bedeutsam ist die antinomische Beziehung,

in die hier Macbeth und Fortuna gesetzt werden: Er ist „Valour's minion“, ein tatkräftiger Kämpfer, der den Einfluss des kontingenten Schicksals verachtet und seinen eigenen Weg wählt, den er, wie auf dem Schlachtfeld, freikämpft.

Dem Glauben, dass eine weisgesagte Zukunft unabänderlich sei, hängt Macbeth nicht an. Als er erfährt, dass ihm von Menschen, die „of woman born“ sind, keine Gefahr droht, ist sein erster Impuls, Macduff zu verschonen; schon wenige Verse später besinnt er sich und kündigt an, dem Schicksal keine Wahl zu lassen, indem er Macduff tötet: „But yet I'll make assurance double sure,/ And take a bond of Fate“ (IV.i.83-84). Ähnlich verhält es sich bei der ursprünglichen, in Grußform dargebotenen Prophezeiung der Hexen. Macbeth reagiert zunächst abwartend: „If Chance will have me King, why, Chance may crown me, Without my stir“ (I.iii.144-145). Dass er sich kurz darauf dennoch zur Tat entschließt, zeigt, dass er in seinem Innersten davon ausgeht, dass die Weissagung keineswegs eine determinierte Zukunft ankündigt, sondern vielmehr ihm einen Weg aufzeigt, seine eigenen Ziele in die Realität umzusetzen: „I have no spur/ To prick the sides of my intent, but only/ Vaulting ambition“ (I.vii.25-27). Zumindest in der politischen Lehre Machiavellis ist dies kein Satz, der Macbeth diskreditiert. Als ein Beispiel für seinen idealtypischen Fürsten benennt Machiavelli Castruccio Castracani, Söldnerführer und Herzog von Lucca, von dem er ein Lob auf „all those ambitions which every generous soul should feel“ überliefert. Dass jener vor seiner Zeit starb, lastet Machiavelli der Fortuna als schlichten Fehler an: „Fortune growing envious of the glory of Castruccio took away his life just at the time when she should have preserved it“ (102). Von göttlicher Vorsehung ist hier nichts spürbar; Fortuna bleibt eine Gegenspielerin der Menschheit, freilich nur im Sinne ihrer Kontingenz und Unvorhersehbarkeit, die die Planungen sogar eines jeden Renaissancemenschen zu gefährden vermögen.

Auch Macbeth ist so ein „moderner“ Mensch: Ihm geht es in erster Linie darum, Hürden zu nehmen, die seinem geplanten Aufstieg im Wege stehen: Eine solche Hürde ist der Königsmord, „a step/ On which I must fall down, or else o'erleap,/ For in my way it lies“ (I.iv.48-50). Sich seinen eigenen Weg bahnen zu können, bleibt ein zentrales Motiv für Macbeth. Am Anfang sehen wir ihn „carv[ing] out his passage“ (I.ii.19), mit den Worten „Thou marshall'st me the way that I was going“ folgt er dem imaginären Dolch zu Duncans Schlafgemach (II.i.42), und letzten Endes räumt er auch die Notwendigkeit, überhaupt Motive für sein Tun zu haben, „aus dem Weg“: „All causes shall give way“ (III.iv.135). Natürlich bedeutet diese Entledigung von der Ratio, dass Macbeths Weg zum „primrose way to the everlasting bonfire“ (II.iii.19) wird, wie es der Pfortner in einer von dramatischer Ironie diktierten Einlassung formuliert. Nichtsdestotrotz ist es sein eigener Pfad, und einer, auf dem

er vorwärts schreiten kann. Dies unterscheidet den tätigen Macbeth von jenem des fünften Aktes, der die militärische Niederlage vor Augen hat: „They have tied me to a stake: I cannot fly,/ But, bear-like, I must fight the course“ (V.vii.1-2), erkennt er. Hier, da er nicht mehr selbst über seinen Weg bestimmen kann, sondern sich – metaphorisch – nur noch im engen Radius einer Arena im Kreis bewegt, wird Macbeth seiner Dehumanisierung gewärtig: Wie die Philosophie bei Boethius gewarnt hat, bedeutet die Unterordnung des Verstandes unter die Leidenschaften Sklaverei, und dies korrespondiert mit Macbeths Abstieg in der *Chain of Being*: Aus dem vernunftbegabten Menschen wird ein Tier, das es zudem aushalten muss, als Objekt den Vergnügungen anderer zu dienen. Seine Verdinglichung weiß Macbeth aber zuletzt noch einmal aufzuheben: Einen Selbstmord lehnt er ab, um weiter für seine Sache tätig werden zu können: „Why should I play the Roman fool, and die/ On mine own sword?“ (V.viii.1-2). Überhaupt widersetzt er sich jedem Impuls, sich einem anderen zu beugen – „I will not yield,/ To kiss the ground before young Malcolm’s feet,/ And to be baited with the rabble’s curse“ (V.viii.27-29) – und hält diese Einstellung bis zu seinem Ende aufrecht. Noch in seinen letzten Worten negiert er, dass der Ausgang des Kampfes mit Macduff bereits feststeht, obwohl sich bis dato alle Prophezeiungen bewahrheitet haben; einmal mehr stellt er der übernatürlichen Fügung sein eigenes Handeln, seine bloße körperliche Existenz entgegen: „Though Birnam wood be come to Dunsinane,/ And thou oppos’d, being of no woman born,/ Yet I will try the last: before my body/ I throw my warlike shield“ (V.viii.30-33). Freilich widersetzt sich das Drama einmal mehr einer eindeutigen Wertung: Macbeths unmittelbar folgender Tod führt vor Augen, dass er sich dem vorhergesagten Geschehen eben nicht entziehen kann. Will man Macbeth keinen Existentialismus *avant la lettre* unterstellen, der ihn befähigt, gleich Camus’ Sisyphus gerade in der Akzeptanz der absurden *conditio humana* Sinn zu finden, stellt sich die Frage nach der Vorbildhaftigkeit von Macbeths Haltung zur Welt.

3.2 Zur Rolle der Hexen in *Macbeth*

Offenkundig ist zunächst, dass Boethius’ Argumentation auf die Hexen nicht anwendbar ist: Sie existieren auf derselben Zeitebene wie die anderen Figuren und interagieren zumindest mit Macbeth und Banquo. Dadurch ergibt sich die Notwendigkeit, eine interpretative Entscheidung zu treffen und ihre zutreffenden Prophezeiungen entweder als Intrige zu betrachten oder anzuerkennen, dass die Handlung des Stückes determiniert ist, speziell Macbeths Entscheidungen somit unfrei sind. In gewissem Sinne sind sie das natürlich ohnehin, ist Macbeth doch eine literarische Figur, deren Handlungsweise von den

dramatischen Erfordernissen des an historische Ereignisse anknüpfenden Plots bestimmt wird. Gerade die Protagonisten Shakespeares großer Tragödien besitzen jedoch soviel psychologisches Profil, dass sie regelrecht zu Spekulationen einladen, ob sie nicht auch in dieser oder jener Weise hätten handeln können.³ Es ist daher nicht ausreichend, wenn O'Rourke auf die Rezipientenebene verweist und feststellt: „Much of Macbeth is designed to give an audience the experience of living through such a predetermined tale“ (221). Was er in diesem Kontext an linguistischen Leitmotiven, Wiederholungen und Beispielen dramatischer Ironie aufzählt, ist zwar hilfreich für das Verständnis der dramatischen Wirkung, belegt jedoch nur, dass die Figur des Macbeth in einer auktorial prädestinierten Welt existiert – nicht jedoch, dass auch innerhalb der Fiktion deterministische Prozesse zum Tragen kommen, seien sie kausal und final wie die göttliche Vorsehung oder akausal und kontingent wie *wyrd*.

Es ist nahezu unmöglich, die genaue Stellung und Macht der Hexen in *Macbeth* festzulegen. Gäbe es die Szene I.iii nicht, in der Banquo und Macbeth gemeinsam auf die drei fantastischen Gestalten treffen, so wäre die Annahme nicht unwahrscheinlich, sie seien nur Projektionen von Macbeths unterbewussten Mordplänen. In IV.i beispielsweise sieht der von Macbeth herbeigerufene Lennox die Hexen nicht – freilich belegt dies nur, was auch schon in I.iii deutlich wird, nämlich dass sie über die Fähigkeit verfügen, sich an Ort und Stelle zu entmaterialisieren, ohne auf übliche Transportmittel angewiesen zu sein. Die Hexen sind also mit übernatürlichen Mächten im Bunde, was sie allerdings nicht zwingend selber zum reifizierten *wyrd* (O'Rourke 226) oder zu Parzen, Dämonen oder gar Agenten der göttlichen Vorsehung macht, wie verschiedentlich vorgeschlagen wurde (vgl. Muir lii-liv). Vielmehr ist es plausibel, davon auszugehen, dass die Hexen das sind, was ihre Verhaltensweisen andeuten: Bloße Menschen, die mit Sprüchen, Tränken und allerhand Brimborium, das sowohl dem Volksglauben an Hexen (vgl. Muir lii-liv; Hebron 70-72) als auch den Bedingungen und dem Publikumsgeschmack im elisabethanischen Theater entgegenkam, verschiedene dunkle Kräfte erwerben. Selbst Banquos Unfähigkeit, das Geschlecht der Hexen zu bestimmen (I.iii.45-47), belegt letzten Endes nur ihre abstoßende Alterität; untereinander reden sie sich mit „Sister“ an (I.iii und *passim*). Shakespeares Hexen sind also genau solche Frauen, wie sie zu Opfern der historischen Hexenverfolgung wurden. Jene nahm oft als

3 Dies wird von einem Flügel der Shakespeare-Forschung als Täuschung bestritten – vgl. Knights' klassischen Essay „How Many Children Had Lady Macbeth?“ Jedoch engen bloß auf Themen oder die Sprache zentrierte Ansätze den Interpretationshorizont unnötig ein. Bedenkenswert ist auch, dass sich gerade das Drama für die Darstellung sehr unterschiedlicher Charaktere anbietet. In seinem Essay „On the Perspective Structure of Narrative Texts“ macht Ansgar Nünning diesen dramenanalytischen Begriff für die Narratologie fruchtbar. Dazu versucht er mit konstruktivistischen Denkansätzen den Nachweis zu erbringen, dass Leser literarischen Figuren einen ähnlichen Wertehorizont und eine ähnliche Erkenntnisfähigkeit beimessen, wie sie sie bei sich selbst annehmen (207).

„[p]ersecution of old women“ (Hebron 70) ihren Lauf und ist zumindest in Teilen durch Misogynie erklärt worden, die auf dieselben Ängste zurückgeht, die auch Shakespeares Hexen inspirieren: „[T]he female as dominant, disobedient, destructive, armed with knowledge“ (Hebron 72).

Des Weiteren mangelt es Shakespeares Hexen zu sehr an Bedeutung und Größe, als dass man ihnen eine größere Rolle im Kosmos des Stückes zutrauen könnte. Ihre Kräfte nutzen sie in erster Linie für kleinliche Rachsucht; zum Auftakt von I.iii planen sie beispielsweise die Irrfahrt eines Seemanns, dessen Frau es der ersten Hexe verweigert hat, einige Maronen zu naschen. Schließlich verdeutlicht Hekates Auftritt in III.v, dass die Hexen „auf eigene Faust“ gehandelt haben, ohne beauftragt worden zu sein oder ihre Meisterin an ihrem Spiel beteiligt zu haben. Selbst wenn man diese Szene aufgrund der nicht belegten Urheberschaft in der Argumentation außer Acht lässt (vgl. Muir xxx), spricht nichts gegen die Annahme, dass die Motivation der Hexen eben jene ist, die auch Hekate für ihre Tätigkeiten benennt: „[S]how the glory of our art“ (III.v.9), wobei „glory“ selbstverständlich unter der Prämisse „Fair is foul, and foul is fair“ zu verstehen ist.

Sogar wenn man die Rolle der Hexen in dieses Licht rückt, ist es schwer, sich dem Eindruck ihrer überlegenen Kenntnisse über die Zukunft zu entziehen. Hekate beispielsweise scheint sehr genau zu wissen, dass Macbeth am nächsten Tage um weitere Informationen nachsuchen wird; sie fordert ihre Mitstreiterinnen auf: „And at the pit of the Acheron/ Meet me i‘th‘ morning: thither he/ Will come to know his destiny“ (III.v.15-17). Auch der Eröffnungsdiallog der Hexen in I.i nimmt zukünftige Ereignisse korrekt vorweg; der Handlungsfortgang bestätigt: Die Schlacht ist vor dem Sonnenuntergang „lost and won“, und Macbeth trifft die Hexen „[u]pon the heath“. Wenn man es darauf anlegt, lassen sich Erklärungen dafür zurechtlegen: Der Verlauf einer Schlacht lässt sich unter Umständen abschätzen, Macbeth wird nach erfolgreichem Kampf mit hinreichender Wahrscheinlichkeit seinen König aufsuchen und dazu eine bestimmte Route wählen müssen, und dass der immer tiefer in seine Mordtaten verstrickte Tyrann weitere Informationen von den in entscheidenden Momenten schweigsamen oder verschwindenden Hexen einholen will, ist ebenfalls kein überraschender Schachzug. Diese Erwägungen vermögen nicht unbedingt in letzter Konsequenz zu überzeugen. Bedenkenswert sind sie aber insoweit, als dass Hekate nach der letzten Täuschung Macbeths, in der ihm die Geister und die Erscheinung im Kessel vorgeführt wurden, über die erfolgreiche Falle der Hexen frohlockt: „[Macbeth] shall spurn fate, scorn death, and bear/ His hopes ‘bove wisdom, grace, and fear;/ And you all know, security/ Is mortals’ chieftest enemy“ (III.v.30-33). Nur durch seine Selbstüberschätzung, die auf dem

fehlerhaften Annahme der Unbesiegbarkeit beruht, kommt Macbeth demnach letzten Endes zu Fall. Hieran lässt sich eine Beobachtung von Kenneth Muir anschließen: „[T]he Weird Sisters tempt Macbeth only because they know his ambitious dreams [...] [E]ven so their prophecy of the crown does not dictate evil means of achieving it – it is morally neutral” (Muir liv).

Weit eher als um Schicksalsmacht oder übernatürliche Zwänge geht es bei den Hexen um die Manipulation von Gefühlen; so wie Iago Othellos Veranlagung zur Eifersucht auszunutzen weiß – auch er schlägt nicht explizit die Morde vor und erzielt dennoch das gewünschte Ergebnis⁴ –, so erkennen die Hexen in Macbeths Ehrgeiz seinen schwachen Punkt. Mit ihrer Politik der gezielten Desinformation spornen sie Macbeth zu seinen Taten an. Dies wird zum Beispiel in der letzten Weissagungsszene deutlich, in der die Hexen Macbeth in den entscheidenden Momenten das Wort abschneiden: „But one word more: –“, setzt Macbeth nach der Rede der ersten Erscheinung an, doch die erste Hexe entgegnet: „He will not be commanded“ (IV.i.74-75). Bei seiner Frage „[S]hall Banquo’s issue ever/ Reign in this Kingdom“ vervollständigen gar alle Hexen auf einmal den Vers mit einem raschen „Seek to know no more“ (IV.i.102-103). Erst die neu heraufbeschworene, stumme (!) Prozession der Könige bietet Macbeth einen Teil der Antwort, die er sucht. Die eifrige Umsicht der Hexen ist immerhin ein Indiz, das Macbeth sein Schicksal noch hätte ändern können, hätte er die Prophezeiung richtig verstanden beziehungsweise zur Gänze gekannt.

Dass die Erscheinungen der Geisterwelt genuin sind, also wirklich Prophezeiungen darstellen, ist darüber hinaus keineswegs gesichert; schon zu Beginn durchschaut Banquo die Methode der Hexen, Unwahres mit Wahrem zu durchsetzen, um ihre Opfer vom rechten Weg abzubringen: „The instruments of Darkness tell us truths;/ Win us with honest trifles, to betray/ In deepest consequence“ (I.iii.124-125). Macbeth hingegen durchschaut diesen Trick nicht; er misstraut den Hexen, will aber nicht einsehen, dass die guten Nachrichten einen bösen Hintersinn haben könnten: „This supernatural soliciting/ Cannot be ill; cannot be good: –/ If ill, why hath it given me earnest of success, / Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor:/ If good, why do I yield to that suggestion/ Whose horrid image doth unfix my hair“ (I.iii.130-135). Signifikant ist in diesem Zitat zudem die Wortwahl. Das Verb *solicit* denotiert eine starke Aufforderung oder auch Verführung, u.a. „To incite or move, to induce or persuade, to some act of lawlessness or insubordination“ (OED I.3). Darüber hinaus hat es die für Macbeth nicht unwesentliche, obsoleete Bedeutung „in Aufruhr bringen“: „To disturb, disquiet, trouble; to make anxious, fill with concern“ (OED I.1). Das Substantiv *suggestion*

4 Iago betont sogar, dass der Auftrag zum Mord an Cassio Othellos Entscheidung ist: „My friend is dead/ ‘Tis done – at your request. But let her live“ (III.iii.476-477). Die Bitte um Desdemonas Leben ist zweifach falsch, indem sie unaufrichtig gemeint ist und den von Othello noch gar nicht geäußerten Gedanken ihres Todes in den Raum stellt.

hat vom 14. bis zum 17. Jahrhundert die primäre Bedeutung „Prompting or incitement to evil; an instance of this, a temptation of the evil one“ (*OED* 1a), ferner „A prompting from within, (hence) intention“ (*OED* 1b). In diesen beiden Sinnrichtungen benutzt Macbeth das Wort: Statt die Prophezeiung der Hexen als Voraussage zu nehmen, sieht er sie als Handlungsaufforderung – eine, die ihn derzeit noch erschreckt, die jedoch nun, da innerer Wunsch und äußere Einladung konvergieren, zunehmend an Attraktivität gewinnt. Dies bedeutet, dass Macbeth letzten Endes Entscheidungsfreiheit hat – und damit auch die Schuld an seinem Untergang trägt, wie die Definition von „autonomy“ im *Dictionary of Philosophy* nahelegt: „[A]gents acting autonomously are responsible for their actions“. Macbeths aktive Suche des Unheils spiegelt sich in der Art und Weise wider, in der die „Schicksalsschwester“ ihn wahrnehmen: „By the pricking of my thumbs/ Something wicked this way comes“ (IV.i.44-45), reimt eine der Hexen vor Macbeths Ankunft in ihrer Hütte und bestätigt damit gleichermaßen, dass Macbeth aktiv und wissend in sein Tun involviert ist (vgl. die Bedeutung des „Weges“) und dass die Qualität seiner Taten seinem Naturell entspricht.

Macbeth ist der Inbegriff des Renaissancemenschen: Ambitioniert, sein Leben gestaltend, auf seine Umwelt einwirkend. Dass er zur Zentralgestalt einer Tragödie wird, ist nicht allein das Resultat seiner Fallhöhe, des Umschlags von Glück in Unglück, die Korruption des Helden. Es ist konkreter seine Niederlage gegenüber Mächten, die er nicht kontrollieren kann. Macbeths ist dabei nicht durch ein vorgegebenes Schicksal bedroht; vielmehr liegt die Ironie des Dramas in dem Zirkelschluss, dass er glaubt, sein Schicksal zu erfüllen, und es dadurch erst herbeiführt. Dramatische Ironie offenbart sich in den Momenten, in denen Macbeth sein Schicksal zu ändern versucht: Das Attentat auf Banquo und Fleance‘ anschließende Flucht ermöglichen gerade jene prophezeite Konstellation, dass der Sohn König wird, der Vater nicht. Viel entscheidender für Macbeths Sturz sind jedoch die Momente, in denen er sich zu dem Glauben hinreißen lässt, der Ausgang eines Ereignisses stehe schon fest und er müsse es nur noch durchleben. Gerade in diesen Momenten – die Ermordung Duncans und die finale militärische Niederlage gegen den Adel – begeht er entscheidende strategische Fehler: Schon Duncans Ermordung geschieht einigermaßen dilettantisch, erfordert beispielsweise die gleichzeitige Ermordung der eigentlich als Sündenböcke angedachten königlichen Wache (II.ii). Und gegen Ende des Dramas treffen die angreifenden Truppen auf einen schlecht vorbereiteten Macbeth, der die Ankunft von „Birnam Wood“ zu lange leugnet und das Geschick des Feldherrn aus der expositorischen Narration in I.2 vermissen lässt. Das Drama ist somit eine Warnung vor unreflektiertem Fatalismus – Hekates Einsicht, „security/ Is mortals’ chieftest enemy“ (III.v.32-33), zeigt, dass Macbeth letzten Endes sich selbst

unterliegt.

Evident ist darüber hinaus, dass die Hexen autonome Personen sind: Sie nutzen ihre Kräfte für ihre eigenen Ziele, beeinflussen den Lauf von Macbeths Leben, „trade and traffic with Macbeth“ (III.v.4). Nicht der vergebliche Kampf, aus einem determinierten Schicksal auszubrechen, macht die Tragik von *Macbeth* aus; diese liegt vielmehr in Macbeths Unfähigkeit, sein Potenzial als selbstbestimmtes Individuum erfolgreich gegen verschiedene Einflussnahmen zu verteidigen. Das *Oxford Dictionary of Philosophy* notiert über Autonomie: „The difficulty in the concept is that our desires, choices, and actions are all partly caused by factors outside our control.“ Einige weitere dieser Faktoren – neben der Intrige der Hexen – sollen abschließend diskutiert werden.

3.3 Einschränkungen der Autonomie in *Macbeth*

Genauso wenig wie ihr Mann glaubt Lady Macbeth daran, dass die Zukunft bereits festgeschrieben ist. Dies zeigt ihre Reaktion auf Macbeths Brief, indem er von den Prophezeiungen berichtet: „Hie thee hither“, befiehlt sie in Gedanken ihrem Gatten, „That I may pour my spirits in thine ear,/ And chastise with the valour of my tongue/ All that impedes thee from the golden round,/ Which fate and metaphysical aid doth seem/ To have thee crown'd withal“ (I.v.25-30). Keineswegs ist es nur das unpersönliche „Schicksal“, das nach ihrer Deutung ihren Gatten zum König bestimmt hat; vielmehr ist es das aktive Eingreifen besonderer Mächte: „metaphysical aid“, mit anderen Worten: die Hexenkunst. Darüber hinaus weiß Lady Macbeth, dass die Skrupel ihres Mannes seine Krönung noch verhindern können. Wie die Hexen wird Lady Macbeth zur Verführerin zum Bösen, gibt den Ansporn zur Tat – und wie die Hexen benutzt sie dazu „spirits“ (wenngleich anderer Art) sowie die verbale Überzeugungskraft ihrer „tongue“. Ihr Ansatzpunkt ist Macbeths Ehrgeiz; sie kennt ihn zu gut, als dass sie nicht um seine Wünsche wüsste: „Thou wouldst be great;/ Art not without ambition“ (I.v.18-19). Diese Wünsche manipuliert sie, um Macbeth zu der auch von ihr erstrebten Tat anzustacheln. Das Mittel, dessen sie sich zunächst bedient, um Macbeths „desire“ in „action“ zu überführen, ist die Verstärkung des sozialen Drucks, der auf Macbeths Selbstverständnis als Mann und Krieger einwirkt; sie führt ihm seinen Unwillen, dem Wunsch die Tat folgen zu lassen, als Mangel an Mut vor Augen: „Art thou afeard/ To be the same in thine own act and valour,/ As thou art in desire?“ (I.vii.39-41). In einem zweiten Schritt bedroht sie ihren Gatten mit dem Verlust seines Selbstbildes, kündigt ihm an, er werde als „coward in [his] own esteem“ (I.vii.43) weiterleben. Damit pervertiert sie Subjektivität in eine rhetorische Waffe, die gerade gegen jene Autonomie gerichtet wird.

In einer modernen Analyse des Autonomieproblems hat der Philosoph Harry Frankfurt zwischen *Wünschen erster Ordnung* (*first-order desires*) und *höherstufigen Wünschen* (*higher-order desires*) unterschieden. Das Konzept hat er unter anderem mit dem Beispiel eines Rauschgiftabhängigen illustriert, dessen Verlangen nach der Droge (ein Wunsch erster Ordnung) mit dem Verlangen, dieses Verlangen nicht zu haben, kollidiert; ein höherstufiger Wunsch ist in dieser Definition ein Wunsch, der sich auf einen anderen Wunsch bezieht. Nur wenn Wünsche beider Ordnungen vorhanden sind, liegt nach Frankfurt freier Wille vor.⁵ Bezogen auf Macbeth bedeutet dies, dass er in der Kontrolle seines Ehrgeizes seinen freien Willen auslebt; seine eindeutige Aussage „We will proceed no further in this business“ (I.vii.31) zeigt seinen höherstufigen Wunsch, seine niederen Impulse zu kontrollieren.⁶ Die Hexen und auch Lady Macbeth fungieren als Auslöser, die dafür sorgen, dass er letzten Endes seinem Wunsch erster Ordnung folgt und damit seine Willensfreiheit im Sinne Frankfurts aufgibt; der Konflikt zwischen den beiden Wünschen ist jener, der sich im Laufe des Stückes als Gewissenskonflikt immer stärker in Halluzinationen und dem Verlust des metaphysischen Bezugsrahmens äußert: „But wherefore could not I pronounce ‘Amen’?“ (II.ii.30).

Macbeth entwickelt ein sehr pessimistisches Bild des Menschen. Vertrauen wird grundsätzlich bestraft, und Macbeth ist sich der mehrfachen Ungeheuerlichkeit seiner Tat sehr wohl bewusst, als er plant, Duncan zu hintergehen: „He’s here in double trust:/ First, as I am his kinsman and his subject,/ Strong both against the deed; then, as his host/ Who should against murder shut the door“ (I.vii.12-15). Zumindest für Macbeth gestalten sich zwischenmenschliche Beziehungen innerhalb des Dramas niemals positiv; ob mit seiner Frau oder den Hexen, stets gerät er in Gefahr, seinen freien Willen einzubüßen. Es ist daher nur folgerichtig, dass der heimtückische Mörder schon bald selbst von Ängsten getrieben wird, die ihn in allen anderen auch über die politische Dimension hinaus Gegner sehen lassen. Banquo fürchtet er, denn „under him/ My Genius is rebuk’d“ (III.i.54-55); für Macbeth sind Banquos Qualitäten „a standing reproach to his own character“ (Muir lv), und nicht zu Unrecht zitiert Muir in diesem Kontext auch Sartres Ansicht, ein Mord sei der Versuch, jemanden zu beseitigen, von dem man sich zum Objekt gemacht fühlt (lvi), also in einem Abhängigkeitsverhältnis steht.

Macbeth ist eine zutiefst zerrissene Persönlichkeit. Sein eigenes Inneres macht ihm Angst, so dass er sich wünscht: „Let not light see my black and deep desires“ (I.iv.50). Seine Impulse

5 Vgl. zum vorstehenden Absatz die Einführung von McKenna, besonders Abschnitt 5.3. – Frankfurt hat seine Theorie in mehreren Büchern und Aufsätzen verfeinert und adaptiert. Als Grundlagenwerk gilt: Frankfurt, Harry. *The Importance of What We Care About*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

6 Vgl. McKenna: „According to Frankfurt, a distinctive feature of personhood is that only a person has second-order volitions. Only a person wants to be moved by different desires and motives from the ones that move [them].“

kann er jedoch nicht kontrollieren, und schon bald nutzt er Verstellung als ein Mittel zum Machterwerb: „False face must hide what the false heart doth know“ (I.vii.83) – dieses Strategie bildet den Auftakt zum Mord an Duncan. Der Konflikt zwischen dem Wunsch, den Königsmord nicht zu vollziehen, und dem Wunsch, selber König zu sein, spielt Macbeth den Hexen in die Hände. „[D]amn‘d [be] all those that trust them!“ (IV.i.138), ruft er nach dem letzten Gespräch mit den Hexen aus. Vertrauen zu ihnen hat er nicht, und doch schaffen sie es, seine Handlungen und sein Gefühl für Sicherheit zu manipulieren. Der Versuch, sich als selbstbestimmtes Subjekt zu bewahren und zu bewähren, gerät für Macbeth zum Desaster. Je mehr er auf der einen Seite den Verführungen seiner Frau und der Hexen sowie der in ihm brodelnden Ehrgeiz ausgesetzt ist, desto mehr setzt er darauf, den von seinen Leidenschaften diktierten Wunsch des Mordes von seinem Verstand zu dissoziieren, zwischen sich selbst und der Tat zu unterscheiden: „To know my deed, ‘twere best not know myself“ (II.ii.72). Nachdem die Verdrängungen misslungen sind und er das Attentat begangen hat, bemüht er sich weiterhin, eine Persona zu schaffen, die vor dem Zugriff anderer sicher ist; auch das Attentat auf Banquo folgt der Devise „Masking the business from the common eye“ (III.i.123). Macbeth distanziert sich zunächst innerlich von seinen Gefährten und Vasallen, wie die Vielzahl seiner *soliloquies* und *asides* belegt, welche die dialogische Aussprache ersetzen, die er unter anderem Banquo in der Sache der „Schicksalsschwester“ angekündigt hat: „Yet, when we can entreat an hour to serve,/ We would spend it in some words upon that business“ (II.i.21-23). Darauf folgt die Phase, in denen er sich der gefährlichen Personen gewaltsam entledigt – freilich fruchtet keine dieser beiden Strategien, sein Selbst dadurch zu retten, dass er es zur Dichotomie der Existenz anderer Menschen macht. Statt ihrer ist es nun der von ihm eingeschlagene Weg, der ihn der Bewegungs-, der Entscheidungsfreiheit beraubt: „I am in blood/ Stepp‘d in so far, that, should I wade no more./ Returning were as tedious as go o‘er“ (III.iv.135-137).

4. Fazit

Macbeth ist ein Drama, das sich der komplexen Frage nach der menschlichen Willensfreiheit und ihren verschiedenen Konstituenten und Antagonisten annimmt. Die korrekte Vorhersage der Ereignisse durch die Hexen erzeugt in der Gesamtbetrachtung des dramatischen Handlung den Eindruck, dass das Geschehen determiniert sei; Macbeths nihilistische Phase, in der er die Vergeblichkeit aller irdischen Bemühungen brandmarkt, korrespondiert mit dieser Deutung. Doch Macbeth ist davor und erneut in den allerletzten Szenen des Dramas die Verkörperung des ambitionierten und sich seiner Subjektivität

bewussten Renaissancemenschen, der unter allen Umständen versucht, sein eigenes Schicksal gestaltend in die Hand zu nehmen. Dass Macbeth letzten Endes besiegt wird, ist auch seiner Arroganz zuzuschreiben – eine Arroganz, die ganz entscheidend auf einem Missverständnis bezüglich des Verlaufs seiner Zukunft beruht: „Bring me no more reports; let them fly all:/ Till Birnam wood remove to Dunsinane,/ I cannot taint with fear. What's the boy Malcolm?/ Was he not born of woman?“ (V.iii.1-4). Nur indem Macbeth sich hier dem (von ihm fälschlicherweise positiv verstandenen) Fatalismus ergibt, statt Kriegsvorbereitungen zu treffen, ergibt sich der bekannte Ausgang des Dramas – Macbeths Schicksal bestätigt sich, doch ironischerweise bestätigt es sich, weil er nicht wie sonst versucht, etwas dafür oder dagegen zu unternehmen.

Dass Macbeth letzten Endes scheitert, hat viele Gründe, von denen mit den psychologischen Aspekten (Gewissenskonflikte, Verfolgungswahn, Melancholie) und den politischen Aspekten (Verlust des Vertrauens seiner Vasallen) nur einige der wesentlichsten genannt werden konnten. Dass Macbeth zur tragischen Figur wird, ist mit dem elisabethanischen Fall des Tyrannen allein unzureichend erklärt; zu vielfältig sind die Themen, die das Drama in seine Darstellung einbezieht. Ein signifikanter Aspekt, der zur Identifikation mit dem Protagonisten einlädt, ist seine Auseinandersetzung mit der *conditio humana*: Macbeth möchte sich als selbstbestimmt handelndes Subjekt verstehen, verfolgt hartnäckig seinen „Weg“ – und muss am Ende doch feststellen, dass seine Entscheidungen nur noch in sehr begrenztem Maß seine eigenen sind. Dabei ist es nicht die „verachtete“ Fortuna aus I.ii, die ihm in die Quere kommt – es sind die Intrige der Hexen und die Einflussnahme seiner Frau, denen er sich wider die Vernunft nicht entziehen kann, und es ist vor allem anderen noch die von Stierle in den frühneuzeitlichen Tragödienhelden identifizierte „Fremdbestimmtheit des Subjekts im Subjekt selbst“: Macbeth kann seinen Wunsch nach Größe nicht unter Kontrolle bringen, fleht zunächst noch mit dem Verstand „Let not light see my black and deep desires“, bevor er die Ratio als Opfer darbringt: „All causes shall give way“. Damit, und dies ist die paradoxe Ironie von *Macbeth*, gibt er nach Harry Frankfurts philosophischer Theorie seinen freien Willen auf, indem er zugleich danach strebt, sich durch die politische Macht als Individuum zu vervollständigen und durchzusetzen.

Bibliographie

- Boethius, [Anicius M.S]. *The Consolation of Philosophy*. Ed. and Trans. Patrick G. Walsh. New Edition. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Machiavelli, Niccolò. *The Prince, Machiavelli's Description of the Methods of Murder Adopted by Duke Valentino & the Life of Castruccio Castracani*. Trans. W. K. Marriott. Rockville: Arc Manor, 2007.
- Malory, Sir Thomas. *The Works*. Ed. Eugène Vinaver. 3 vols. 3rd edition. Rev. P.J.C. Field. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Shakespeare, William. *All's Well That Ends Well*. Ed. G. K. Hunter. The Arden Shakespeare, Second Series. London: Thomson, 2006.
- . *Hamlet*. Eds. Ann Thompson and Neil Taylor. The Arden Shakespeare, Third Series. London: Thomson, 2006.
- . *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir. The Arden Shakespeare, Second Series. London: Thomson, 1998.
- . *Othello*. Ed. E. A. J. Honigmann. The Arden Shakespeare, Third Series. London: Thomson, 1997.
- “Autonomy/Heteronomy.” *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Ed. Simon Blackburn. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Beaugard, David N. “Human Malevolence and Providence in *King Lear*.” *Renascence* 60.3 (2008): 199-223.
- Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft, 2004.
- “Free will.” *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Ed. Simon Blackburn. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Hebron, Malcolm. *Key Concepts in Renaissance Literature*. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2008.
- Knights, L. C. “How Many Children Had Lady Macbeth?: An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism.” *Explorations*. London: Penguin, 1964. 15-54.
- McKenna, Michael. “Compatibilism.” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2009 Edition. Ed. Edward N. Zalta.
<<http://plato.stanford.edu/archives/win2009/entries/compatibilism/>>.
- Muir, Kenneth. “Introduction.” *Macbeth*. By William Shakespeare. The Arden Shakespeare. London: Thomson, 1984. xiii–lxv.
- Nünning, Ansgar. “On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps toward a Constructivist Narratology.” *New Perspective on Narrative Perspective*. Ed. Willie van Peer and Seymour Chatman. Albany, NY: SUNY, 2001. 207-23.
- O’Rourke, James. “The Subversive Metaphysics of *Macbeth*.” *Shakespeare Studies* 21 (1993): 213-227.
- Steinsieck, Wolf. “Nachwort.” *Phädra*. By Jean Racine. Stuttgart: Reclam, 1995. 199-254.
- Suerbaum, Ulrich. *Shakespeares Dramen*. 2., überarbeitete Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag, 2001.
- Zagzebski, Linda. “Foreknowledge and Free Will.” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Fall 2008 Edition. Ed. Edward N. Zalta.
<<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/free-will-foreknowledge/>>.