

Wynfried Kriegleder

*König Johann*, oder: Was Friedrich Dürrenmatt aus William Shakespeares *The Life and Death of King John* gemacht hat.

Als ›*König Johann von Shakespeare*‹, neu übersetzt von Friedrich Dürrenmatt am 18. September 1968 als Eröffnungspremiere der neuen Saison des Basler Theaters unter dem Titel *König Johann (nach Shakespeare)* uraufgeführt wurde, war nicht absehbar, dass dieses Stück in den nächsten 15 Jahren zur „meistinszenierte[n] und meistgespielte[n] Version einer Shakespeareschen ‘Historie‘ im deutschen Sprachraum nach 1945“ avancieren würde.<sup>1</sup> Dürrenmatt hatte soeben gemeinsam mit Werner Düggelin die Leitung des Theaters übernommen; das Experiment sollte ein Jahr später spektakulär scheitern.<sup>2</sup> Noch aber konnte sich der Schweizer Dramatiker der Hoffnung hingeben, ähnlich wie Bert Brecht mit dem Berliner Ensemble nun sein eigenes Theater zur Verfügung zu haben. Den *König Johann* zu bearbeiten hatte ihm der Dramaturg Hermann Beil vorgeschlagen.<sup>3</sup> Das Stück strahlte weit über die Schweiz hinaus. Im Dezember 1968 kam es zur deutschen Erstaufführung in Düsseldorf, 1969 wurde *König Johann* in Prag und Nova Huta (Polen) gespielt, 1970 übernahm Helmut Qualtinger die Hauptrolle am Wiener Volkstheater.

Dürrenmatts Vorlage, das Königsdrama *The Life and Death of King John*, nimmt bis heute im Shakespeare-Kanon keinen prominenten Platz ein.<sup>4</sup> Überliefert ist es in der *First Folio* von 1623, entstanden ist es wohl zwischen 1594 und 1597. Als Quelle gilt ein vermutlich nicht von Shakespeare selbst stammendes Theaterstück aus dem Jahr 1591, *The Troublesome Reign of John, King of England*, dessen Kenntnis beim zeitgenössischen Londoner Publikum vorausgesetzt werden kann. Die Vorlage ist explizit anti-katholisch, während der Version Shakespeares in der späteren britischen Rezeptionsgeschichte immer wieder mangelnde Parteilichkeit vorgeworfen wurde. So brachte der Dramatiker Colley Cibber (1671–1757), einer der Lieblingsfeinde Alexander Popes, 1745 eine Adaptierung unter dem Titel *Papal Tyranny in the Reign of King John* heraus.

Im deutschen Sprachraum war *King John* in der Zeit vor Dürrenmatts Adaptierung nicht besonders populär, wie ein Blick in Hansjürgen Blinns *Shakespeare-Bibliographie* bestätigt.<sup>5</sup> Goethe inszenierte das Drama 1791 und erneut 1805 an der Weimarer Hofbühne. In England hingegen blieb das Stück immer auf dem Spielplan – eine Szene aus dem *King John* gilt sogar als die erste filmische Aufzeichnung eines Shakespeare-Stücks. *King John*, *König Johann Ohneland*, spielt in der britischen

---

<sup>1</sup> Wolfgang Ranke: *Friedrich Dürrenmatts „König Johann“ und die Tradition der deutschen Shakespeare-Bearbeitung*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* XXIV/H. 1 (1992), 8–36, hier S. 11.

<sup>2</sup> Vgl. *Friedrich Dürrenmatt. Sein Leben in Bildern*. Hg. v. Anna von Planta, Ulrich Weber, Monika Stefanie Boss, Kati Hertzsch, Winfried Stefan u. Margaux de Weck. Zürich: Diogenes 2011, 223–251

<sup>3</sup> Hermann Beil: „*Du musst mich kritisieren!*“ In: *play Dürrenmatt. Ein Lese- und Bilderbuch*. Hg. v. Luis Bolliger und Ernst Buchmüller. Zürich: Diogenes 1996, S. 216–221.

<sup>4</sup> Vgl. *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit. Der Mensch. Das Werk*. Hg. v. Ina Schabert. 3. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 1992, S. 401–403; Arthur F. Kinney: *The Oxford Handbook of Shakespeare*. Oxford: OUP 2012, 573–579.

<sup>5</sup> Hansjürgen Blinn: *Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums. (Literatur, Theater, Film, Funk, Fernsehen, Musik und bildende Kunst)*. Berlin: Erich Schmidt 1993, S. 200.

Geschichtsschreibung keine sehr rühmliche Rolle, was sich noch in der Populärkultur des 20. Jahrhunderts niederschlägt: In diversen Robin-Hood-Verfilmungen ist King John der Bösewicht.<sup>6</sup> Seit Heinrich VIII. und seiner Abspaltung von der römisch-katholischen Kirche verbesserte sich Johns Image allerdings vorübergehend, konnte er doch nun als proto-protestantischer Held verstanden werden, der sich gegen die Machtansprüche des Papstes wehrte und von einem Mönch vergiftet wurde.

Shakespeare zeichnet einen durchaus ambivalenten Charakter, und auch das Stück ist schwer auf einen Nenner zu bringen. Es ist eine Untergangsgeschichte, die auch *König Johanns Glück und Ende* heißen könnte. Denn am Beginn kann sich King John politisch durchsetzen, obwohl er ganz eindeutig ein illegitimer Herrscher ist, der die Krone Englands usurpiert hat. Doch dann ordnet er die Ermordung seines kleinen Neffen Arthur, des legitimen Thronerben, an. Arthur stirbt bei einem Fluchtversuch und sein Tod wird dem König angekreidet, der damit zunehmend seine Handlungsfähigkeit verliert, sich dem päpstlichen Legaten unterwerfen muss und schließlich einem Giftmord zum Opfer fällt.

Als positive Kontrastfigur zu King John wurde von jeher der „Bastard“ Philipp Faulconbridge gesehen, eine von Shakespeare erfundene Figur. Harold Bloom behauptet in seinem einflussreichen Buch *Shakespeare. The Invention of the Human* von 1998, das gesamte Stück sei „a very mixed play“, das nur durch diese Figur gerettet werde, denn Faulconbridge sei der erste Charakter in Shakespeares Werk, „who fully can charm and arouse us“.<sup>7</sup> Der Bastard ist ein illegitimer Sohn von King Johns Bruder, dem vielgeliebten Richard the Lion Heart. Am Beginn des Stücks wird er von King John anerkannt und zum Sir Richard Plantagenet geadelt; in der Folge ist er der einzige getreue Gefolgsmann seines Herrn. Doch obwohl der Bastard offensichtlich all die „popular virtues: loyalty to the monarchy, courage, plain-spokenness, honesty, and a refusal to be deceived“<sup>8</sup> verkörpert, sind die von ihm vertretenen Werte einem Publikum des 20. und 21. Jahrhunderts vermutlich wenig geheuer. Ganz offensichtlich wird das in einem zentralen Moment des Stücks, der berühmten „Commodity“-Speech.

Der Bastard hält diese Rede, die Dürrenmatt übrigens in seiner Bearbeitung gestrichen hat, am Ende des zweiten Akts. Ich fasse die Handlung kurz zusammen: Die englische Armee unter King John und die französische Armee unter King Philipp stehen einander vor der Stadt Angers gegenüber. King John beansprucht die englische Krone für sich, das Recht seines Neffen Arthur wird von King Philip unterstützt. Die Stadt Angers ist dem englischen König dienstpflchtig, die Bürger der Stadt aber weigern sich verständlicherweise, irgendeinem der beiden Prätendenten die Tore zu öffnen, ehe nicht geklärt ist, wer den Titel zu Recht beansprucht. Da die folgende Schlacht keine Entscheidung bringt, macht der „erste Bürger“ der Stadt den grundvernünftigen Vorschlag, die beiden Könige mögen Frieden schließen: King Johns Nichte Blanka solle den französischen Kronprinzen Louis heiraten und ihre Ländereien als Mitgift in die Ehe bringen. Die beiden Könige willigen ein. Der Bastard ist über den Handel empört und spricht in einem Monolog von einer „mad world“, in der „commodity“ alle anderen Werte verdränge.

---

<sup>6</sup> Ich erwähne nur den Hollywood-Klassiker *The Adventures of Robin Hood* von 1938 (mit Errol Flynn), an *Robin Hood: Prince of Thieves* von 1991 (mit Kevin Costner) und an den Disney-Animationsfilm *Robin Hood* von 1973.

<sup>7</sup> Harold Bloom: *Shakespeare. The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books 1998, 51f.

<sup>8</sup> Ebd., S. 53.

Schlegel übersetzt „commodity“ mit „Eigennutz“. King Philipp habe aus Eigennutz seine wahren Pflichten verraten, nämlich, in Schlegels Übersetzung, „Christenlieb‘ und Eifer“, die ihn als „Gottes Streiter“ für Arthur in den Krieg geführt hätten. „Von einem wackern, ehrenvollen Krieg“ habe er sich „Zu einem schnöden, schlechtgeschlossnen Frieden“ überreden lassen. King John hingegen, der doch „Arthurs Anspruch an das Ganze [...] hemmen wollte“, habe freiwillig einen Teil davon weggegeben.<sup>9</sup> Diplomatische Verhandlungen und Kompromisse, um Blutvergießen zu vermeiden, vertragen sich nicht mit der heroischen Attitüde des Bastards. Schlimmer noch: Unmittelbar vor dem Friedensschluss, den die vom Krieg betroffenen Bürger von Angers initiieren, ist der Bastard empört über die frechen Stadtbürger, die sich weigern, ihre Tore zu öffnen, da sie nicht wissen, wer eigentlich der rechtmäßige König sei. Der Bastard fordert deshalb King John und King Philipp auf, einen Waffenstillstand zu schließen und vereint „die lump’ge Stadt“ anzugreifen, die es wagt, sich „stolze[m] Fürstenmuth“ entgegenzustellen. Erst nach der Zerstörung der Stadt und der Vernichtung des „Gesindel[s]“ solle man den Krieg wieder aufnehmen, die Armeen wieder trennen und in einer Schlacht die Entscheidung herbeiführen, welcher Seite sich „Fortuna“ günstig zeige und wer zu Recht die englische Krone beanspruche.<sup>10</sup> Beide Könige stimmen diesem Vorschlag sofort zu, doch zum Glück für Angers erfolgt unmittelbar darauf der Friedensvorschlag des „ersten Bürgers“. Mit anderen Worten: Die Stadtbürger sind völlig bereit, sich jenem Fürsten zu unterwerfen, der aus dem Krieg als rechtmäßiger König hervorgeht. Der Bastard und die Könige hingegen wollen die Stadt zerstören und ihre Bewohner massakrieren, weil sich diese vor der Schlacht für keine der beiden Parteien entscheiden wollen. Der Bastard ist im *King John* der Sympathieträger. Wir können davon ausgehen, dass Shakespeares Publikum seinen Aussagen zustimmte. Am Ende schwört er dem neuen König Heinrich III. die Treue und spricht die letzten Worte des Dramas, ein patriotisches Bekenntnis, das vermutlich dem englischen Publikum bis in die Brexit-Tage des 21. Jahrhunderts hinein aus dem Herzen kommt:

Dieß England lag noch nie und wird auch nie  
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,  
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.  
Nun diese seine Großen heimgekommen,  
So komme nur die ganze Welt in Waffen,  
Wir trotzen ihr: nichts bringt uns Noth und Reu,  
Bleibt England nur sich selber immer treu.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Zitiert nach *Shakespeare's dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm v. Schlegel und Ludwig Tieck. [Durchges. von Michael Bernays]. Erster Band: König Johann – König Richard der Zweite – König Heinrich der Vierte. Berlin: Georg Reimer 1891. Reprint: Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 35f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 29.

<sup>11</sup> Ebd., S. 104.

Freilich: So ganz eindeutig ist dieses positive Ende nicht, worauf die Shakespeare-Philologie der letzten 50 Jahre immer wieder hingewiesen hat.<sup>12</sup> Denn letztlich wird England nicht durch den Bastard gerettet, sondern durch den „Eigennutz“ all der anderen Akteure, vor allem des päpstlichen Legaten und der englischen Barone, die, nachdem sie vorübergehend ins französische Lager übergelaufen sind, zu King John und dessen Erben zurückkehren. Die schöne Abschluss-Rhetorik des Bastards wird also der Dramenhandlung nicht gerecht. Shakespeares Stück enthält möglicherweise bereits mehr von der desillusionierten Sicht Dürrenmatts, als die ersten Rezipienten akzeptieren wollten.

Friedrich Dürrenmatt hat in seiner Bearbeitung die zentrale Rolle des Bastards beibehalten, diesen aber erheblich umgedeutet. Ich will jedoch zunächst grundsätzlich die Veränderungen beschreiben, die Dürrenmatt an seiner Vorlage vorgenommen hat.<sup>13</sup>

Dürrenmatts Bearbeitung könnte als Parodie, genauer: als Travestie bezeichnet werden: Er macht aus Shakespeares patriotischem Königsdrama eine schwarze Komödie. Dabei übernimmt er etliche Passagen der Schlegel'schen Übersetzung wörtlich. Andere Passagen modifiziert er minimal oder stellt sie ein bisschen um; der Schlegel'sche Prätext, in der Terminologie von Gerard Genette der „Hypotext“<sup>14</sup>, bleibt aber sichtbar. Und dann gibt es Abschnitte, die Dürrenmatt neu geschrieben hat. Dabei hält er sich weitgehend an den Shakespeare'schen Blankvers, steigt aber lexikalisch und idiomatisch auf eine niedere Stilebene. Das beginnt schon in der ersten Szene des ersten Aufzugs. Königin Eleonore sagt, „Laßt den Unsinn“<sup>15</sup>, König Johann spricht von „meines Bruders Richard genial / Verschlampte[r] Heldenwirtschaft“ (14). Der eben geadelte Bastard, der bei Schlegel erklärt, „Mir solls die Stufen der Erhöhung ebnen“ (11), formuliert bei Dürrenmatt, er „[e]rkletterte mit kühnen Heldentaten / Der Ehre Hühnerleiter voller Dreck“ (21) Aber nicht nur sprachlich, sondern auch szenisch setzt Dürrenmatt die Vorlage herunter. Als sich König Johann dem päpstlichen Legaten Pandulpho unterwirft, liegt dieser „im Nachthemd in einem Bett“ (93) und lässt sich immer wieder „Bettflaschen“ bringen, um das unerträgliche englische Klima zu überstehen. König Johann kriecht zwecks Unterwerfung zu ihm ins Bett. In der zweiten Szene des fünften Aktes, in der Pandulpho zwischen England und Frankreich Frieden stiften will, liegen König Philipp und sein Sohn Louis in einem „Waschzuber“. (101)

Die stilistische Herabsetzung eines kanonisierten Hypotexts ist seit dem späten 17. Jahrhundert oft von Autoren mit einem politischen Zweck verbunden worden. Ein bekanntes Beispiel aus der österreichischen Literatur ist die *Travestirte Aeneis* von Aloys Blumauer aus den 1780er Jahren, in der im Sinn der josephinischen Kirchenpolitik die katholische Kirche scharf kritisiert wird. Travestien gehen

---

<sup>12</sup> Ich verweise exemplarisch auf Gunnar Borklund: *The Troublesome Ending of King John*. In: *Studia Neophilologica. A Journal of Germanic and Romance Philology* XL (1968), 175–184.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Ranke (Anm. 1)

<sup>14</sup> Gerard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. [1982] Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig- Frankfurt: Suhrkamp 1993.

<sup>15</sup> Friedrich Dürrenmatt: *König Johann. Titus Andronicus. Shakespeare-Umarbeitungen*. (=F.D.: Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 11.) Zürich: Diogenes 1998, S. 11. Die folgenden Zitate nach dieser Ausgabe.

außerdem immer Hand in Hand mit einer Verunglimpfung heroischer Präentionen, unabhängig von der Stoßrichtung der politischen Kritik.

Bei Dürrenmatt gilt die Kritik einer auf (nationale) Ehre pochenden Politik, die de facto nur den Interessen der Herrschenden dient. Diese Kritik ist, wie bei Travestien üblich, mit einer Komisierung der heldenhaften Figuren verbunden. Evident wird dies an einer Nebenfigur, dem Herzog von Österreich. Bei Shakespeare ist dieser ein Bundesgenosse des französischen Königs und heißt merkwürdigerweise Lymoges. (In Schlegels Übersetzung wird er im Personenverzeichnis übrigens, historisch unkorrekt, als „Erzherzog von Österreich“ bezeichnet). Lymoges hat König Richard Löwenherz in einer Schlacht getötet und trägt nun dessen Löwenfell als Mantel. Er ist ein Verbündeter des französischen Königs und unterstützt daher den Thronanspruch des kleinen Arthur. Vom Bastard, dem illegitimen Sohn von Richard Löwenherz, der dessen Heldenmut geerbt hat, wird er wiederholt verbal herausgefordert und schließlich in der Schlacht getötet. In der zweiten Szene des dritten Akts betritt der Bastard die Bühne mit dem abgeschlagenen Kopf des Herzogs.

Bei Dürrenmatt heißt der österreichische Herzog, historisch korrekt, Leopold und ist eine Witzfigur, ein Klischee-Ösi. Mit dem Satz „Grüß dich Gott“ (26) tritt er auf. Richard Löwenherz hat er getötet, weil dieser ein Verhältnis mit seiner Frau hatte. Inzwischen tut ihm die Sache leid; er sei „im Jähzorn halt ein bisschen allzu streng“ verfahren, gibt er zu. (26). Als ihn der Bastard provoziert, fragt er: „Zum Teufel, wer ist dieser blonde Strizzi?“ (30). Aber er ist auch böse: Als die beiden Könige bereit sind, auf den Rat des Bastards hin den Bürgern von Angers die Wahl zu überlassen, wer der legitime König sei, beginnt der Herzog von Österreich eigenmächtig die Schlacht, um den „faule[n] Frieden“ zu verhindern (35). Er opponiert auch gegen den späteren Friedensschluss mittels eines Heiratsvertrags. Nach der Zerstörung von Angers, die bei Dürrenmatt keineswegs vom Bastard vorgeschlagen wird, sondern einer Laune König Philipps entspringt, feiern die Könige vor der Kulisse der zerstörten Stadt das Hochzeitsmahl. „Bloß stört der Brandgeruch, und Leichen liegen / Auch noch herum“, merkt Johanns Minister Lord Pembroke pikiert an. (52) Während dieser Szene, in der der geschlossene Friede durch den päpstlichen Legaten Pandulpho wieder aufgekündigt wird, beschränken sich die Aussagen des Herzogs von Österreich darauf, mehr Essen zu bestellen: „Keine Knödel“? (53), „Fasan! Ich möchte noch Fasan!“ (56), „Und nun vom Ferkel!“ (57), „Das Kalb ist zäh, der Ochse ist mir lieber.“ (59), „Noch einmal Suppe. Suppe mag ich immer.“ (60), „Ich habe keinen Wein mehr! He! Bedienung!“ und ähnliche Sätze sind seine Beiträge zu den Verhandlungen. Erleichtert, dass der Frieden verhindert wurde, geht er mit dem Satz, „Hauptsach, der Krieg ist wieder aufgepöppelt! (62) ab; in der nächsten Szene tritt der Bastard mit seinem abgeschlagenen Kopf auf und verstaubt diesen in einer Suppenschüssel. (63)

Es geht Dürrenmatt darum, den Heroismus zu destruieren. Anders als bei Shakespeare ist der Bastard keineswegs heldenhaft, sondern agiert als Stimme der Vernunft. Seine bei Shakespeare als heroisch zu etikettierenden Äußerungen – die Abneigung gegen den Friedensschluss, der Vorschlag, Angers zu zerstören – werden daher nicht ihm, sondern anderen, lächerlichen Figuren in den Mund gelegt. Den

Herzog von Österreich tötet er keineswegs aus einem ritterlichen Ehrbewusstsein, sondern wegen dessen Kriegshetzerei. (vgl. 38) Auch bei Dürrenmatt ist der Bastard der Sympathieträger, allerdings aus anderen Gründen als bei Shakespeare.

Außerdem gibt Dürrenmatt dem Bastard ein Klassenbewusstsein. Nach seiner Erhöhung in den Adelsstand ist er zwar zunächst vor allem am eigenen Aufstieg interessiert, der ihn auch in das Bett der schönen „Lady Blanka“ (24) führt. Er hat aber keinerlei Illusionen über seinen tatsächlichen Stand. In der von Dürrenmatt erfundenen Rasier-Szene, einem Dialog zwischen dem Bastard und König Johann, spricht der König die Situation ganz klar an: „Als Bastard bleibt ihr Bastard“, „Ihr habt nichts als die Treue, die ihr mir / Geschworen, die euch aus dem Kuhmist hob / An meine königliche Seite“ (50). Der König erkennt auch klar, dass der Bastard „die Welt verbessern“ will, dass er als Werkzeug für seine Verbesserungspläne aber ihn, den König, braucht, so wie der König den Bastard braucht: „Durch Euch allein ist meine Macht zu sichern.“ Es ist freilich die pessimistische Ironie des Dramas, dass der Bastard gerade durch seine vernünftigen und gutgemeinten Ratschläge das Gegenteil des Gewollten erreicht, die schlimmstmögliche Wendung.<sup>16</sup> Der auf Anstiftung des Legaten Pandulpho von seinem Minister Pembroke vergiftete König Johann verflucht ihn daher sterbend: „Du brachtest nichts als Unglück. / Die Welt bessernd, machtest du sie nur / Verdammter.“ (112). Zwar bieten die neuen Herrscher Englands dem Bastard sofort eine einflussreiche Position an, denn „Auch uns sind Männer, wie ihr seid, ganz nützlich“ (112), der Bastard aber kehrt dem Hof den Rücken. Seine Abschlussrede spricht, anders als bei Shakespeare, nicht von Englands Glorie, sondern von dessen traurigem Schicksal:

Mein Land, du liegst darnieder. Tauchend in  
Dein Volk, werd ich ein Teil des Volkes wieder,  
Und sei es auch als Stallknecht meines Bruders.  
[...]  
Ihr habt gesiegt, ihr Lords, zerfleischt euch selber.  
Was schert mich England noch, was die Geschichte?  
Ein Ungeheuer starb, es bleiben Wichte. (113)

Die bloody crown trägt bei Dürrenmatt zwar König Johann, es ist aber der Bastard, der bei seinem letzten Auftritt „mit nacktem, blutverkrusteten Oberkörper“ (110) auftritt, ausgepeitscht auf Befehl der Lady Blanka, die auf seinen vernünftigen Rat hin um des Friedens willen mit dem französischen Thronfolger verheiratet wurde und ihm, ihrem einstigen Liebhaber, diesen Verrat nicht verzeihen hat. Der Bastard hätte es wissen können. Schon am Beginn des Stücks, unmittelbar nach seiner Nobilitierung, sagt er:

Die Lady amüsiert sich gut mit mir.

---

<sup>16</sup> Dass dieses Dürrenmattsche Komödienprinzip auch den *König Johann* charakterisiere, arbeitet Ranke heraus, vgl. ebd, S. 19.

Sie denkt ans Bett; ich denke, was mir blüht. (20)

Und knapp danach, im Gespräch mit seiner dereinst von Richard Löwenherz geschwängerten Mutter:

Dich, Mutter, brauchte man zur Lust, den Sohn  
Braucht man zum Krieg, doch was die Großen brauchen,  
Sie werfen's fort, kaum haben sie's gebraucht,  
Wie alte Kleider. [...] (24)

Quod erat demonstrandum. Dürrenmatts Bastard versucht, dem König Johann dessen blutige Krone zu erhalten, in der Hoffnung, durch ein Bündnis mit einem problematischen Machthaber, einem „Ungeheuer“, die Welt zu verbessern. Naturgemäß scheitert er. In Dürrenmatts Welt ist das schlimmstmögliche Ende vorprogrammiert.