Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 45 (1965-1966)
Heft: 2

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BÜCHER

«KNOW WE THIS FACE, OR NO?»

Neue Bücher über Shakespeare

Um es gleich vorweg zu sagen: Wenn einer erwarten sollte, aus den vielen Neuerscheinungen, welche das Shakespeare-Jahr hervorgebracht hat, ein auch nur einigermaßen gerundetes Bild von Dichter und Werk gewinnen zu können — «Shakespeare für unsere Zeit» gewissermaßen, wie es etliche Verlage lautstark verkünden —, wird er enttäuscht werden. Je leidenschaftlicher, ja verbissener die Anstrengungen um den Elisabethaner sind, um so divergierender werden die Ergebnisse. So viel wir auch wissen von seiner Zeit, seinen Lebensumständen, von den geistigen Kräften, die damals im Streite lagen, sein Gesicht bleibt im Schatten; die maskenhaft überlieferten Züge beleben sich nicht; der starre Blick des bekannten Porträts wird zum Symbol für ein gordisches Rätsel.

Es wäre leicht, von dieser Tatsache aus mit maßvollem Spott auf die unablässige Arbeit der Wissenschaft zu weisen, auf die berstenden Regale der Bibliotheken, die die Shakespeare-Literatur kaum mehr zu fassen wissen, und all das als nutzloses Wassertragen in ein Danaidenfaß zu erklären. Doch der Schluß wäre falsch. Mehr denn je sind wir froh um jede Arbeit, die sich von irgendwelcher Seite her an das gewaltige Werk heranwagt, und wenn wir auch den magischen Schlüssel nie finden werden, der die innersten, die geheimsten Kammern im Wesen des Dichters erschließt, es bleibt noch immer allzuviel Erhellbares, das verschleiert liegt.

Die hier zu besprechenden Arbeiten sind alle in deutschen Verlagen erschienen; trotzdem dürfen sie als repräsentativer Querschnitt gelten durch die internationalen Anstrengungen. Zwei reichhaltige Biographien stammen aus England, ein höchst erfreuliches Bilder- und Lesebuch aus Frankreich und die sensationellste Shakespeare-Studie der letzten Jahre aus Polen.

In gleicher Aufmachung wie Friedenthals Goethe-Biographie — als bewußte Parallele also — bringt der Piper-Verlag Peter Quennells «Shakespeare — Der Dichter und seine Zeit» heraus. Es wäre reizvoll, die beiden Bücher in Hinsicht auf Möglichkeiten und Grenzen einer Lebensbeschreibung überhaupt zu vergleichen. Während Friedenthal aus einer Unmenge von Dokumenten, Anekdoten und Überlieferungen auswählend und verbindend ein gültiges Bild zu schaffen sucht, wagt Quennell das Kunststück, von einer Handvoll Tatsachen ein vielfältiges Geflecht wahrscheinlicher Möglichkeiten abzuleiten. Es sind zwei extreme Ausgangssituationen für ein gleiches Ziel, und dementsprechend gegensätzlich liegen denn auch die Gefahren. Wo bei Friedenthal all die Geschichten und mehr oder minder beglaubigten Szenen — aus verschiedenster Perspektive gesehen und berichtet — das eine, lebendige Gesicht häufig genug nebelhaft verschwimmen lassen, da kann es bei Quennell gar nie zur Kristallisation kommen, weil wir von William Shakespeare ganz einfach zu wenig wissen. Es ist deshalb für beide Arbeiten bezeichnend, daß wir bei fortschreitender Lektüre in immer stärkerem Maße das Bedürfnis empfinden, die Werke selber hervorzuholen und uns jenes belebten Bildes, jener genauen, untrüglichen Erfahrung wieder zu vergewissern, die uns, unbekümmert um Dokument und Anekdote, unsere Einbildungskraft von Dichter und Mensch stets vermittelt hat. Damit soll indessen Quennells Werk nicht vorschnell verurteilt sein. Sobald wir auf die Forderung verzichten, Shakespeare als Person, als einmalige menschliche Erscheinung in physiognomischer Verdichtung vorgestellt zu erhalten, und nichts anderes suchen als kultur- und zeitgeschichtliche Orientierung im weitesten Sinn, finden wir hier eine souverän gegliederte Fülle wichtigsten Materials. Quennell ist von Haus

aus Historiker, und wo er diesen Blickwinkel beibehält, ist seine Arbeit höchst eindrucksvoll. Unaufdringlich, aber genau und im Wissen um die Macht des Details entrollt er das Panoptikum des elisabethanischen Hofes, den großen Tanz von Heuchelei und Pathos, von Verehrung und Intrige, von Zärtlichkeit, Brutalität und kleinlicher Ränkesucht, der sich jahrzehntelang um den launischen jungfräulichen Mittelpunkt drehte. Und wenn Quennell betont, wie nahe Shakespeare diesem Hof gestanden hat, von dessen Gunst seine Existenz weitgehend abhing und der sein Elitepublikum bildete, dann reicht das hin, um jede Skandalgeschichte auch im Hinblick auf den Dichter bedeutsam zu machen. Es interessiert uns heute herzlich wenig, ob Shakespeare an irgendeiner Stelle diesen oder jenen Höfling vor Augen hatte, ob er an einem bestimmten Fest als Schauspieler teilgenommen hat oder nicht — obwohl es immer noch Kritiker gibt, die solche Spürarbeit mit inniger Hingabe betreiben —, von dem rauschenden Spectaculum als Ganzem jedoch, das sich vor dem acharnierten Beobachter abspielte und in seinen Werken vielfältig gebrochen widerscheint, wollen und müssen wir genaueste Kenntnis haben. Quennells Glanzstück ist in dieser Hinsicht die Schilderung vom Sturz des Essex, eine schriftstellerische Leistung, die manche schwache Partie aufwiegt und in der das Wesen der Zeit und ihrer Großen in unvergleichlicher Weise zutage tritt. Es gibt vielleicht keine bessere Einführung in Shakespeares Werk als diese 33 hinreißend geschriebenen Seiten.

Ebenso lobenswert ist die Art, wie Quennell das London jener Zeit, den Theater- und Literaturbetrieb darstellt und die führenden Persönlichkeiten, Ben Jonson und Francis Bacon zum Beispiel, porträtiert. Unglücklicherweise aber unternimmt er es noch, aus einem unnötigen Drang nach Vollständigkeit heraus Shakespeares Werke einzeln zu kommentieren. Da geht es denn — nach einigen recht geschickten, wenn auch nicht eben neuartigen Ausführungen etwa über die Königsdramen oder «Othello» — immer oberflächlicher zu und her, aus dem Handgelenk wird verworfen oder gepriesen, und eine kritische Abbreviatur reiht sich an die andere. Dabei stützt er sich zwar weitgehend auf die neuere Forschung, aber das ändert nichts daran, daß es Urteile sind ohne Evidenz, Marginalien mit dem Anspruch fundierter Kernsätze. Leider wird dadurch auch das innere Gleichgewicht des Buches zerstört, es fällt auseinander in Zeitbild und Werkkommentar, was in Anbetracht der hohen Qualität mancher Teile entschieden ärgerlich ist.

Diese Gefahr besteht nicht für die Arbeit von Ivor Brown: «Shakespeare hinter den Kulissen — Der Werktag des Theatermannes»; denn da hat der Verfasser das Gesichtsfeld von vornherein eingeschränkt. Ihm geht es, wie der Untertitel besagt, um die alltägliche Arbeit des Autors, Regisseurs, Schauspielers und Verwaltungsrates Shakespeare. Die Londoner Bühnen waren Geschäftsunternehmen mit hohen Risiken und respektablen Gewinnmargen. In dieses Geschäft stieg Shakespeare mit der entschiedenen und konsequent verfolgten Absicht ein, ein Mann von Reputation und Wohlstand zu werden. Welche Mühsal und Arbeitslast aber damit verbunden war, geht aus Browns Werk eindrücklich hervor. Die Forderungen des Publikums waren ebenso unerbittlich wie vielseitig. Die Kostüme allein verschlangen unglaubliche Summen; sie mußten so prunkvoll als nur möglich sein, und das Tageslicht, bei dem gespielt wurde, ließ da keine Vortäuschungen zu. Der Hunger nach neuen Stücken war kaum zu befriedigen, der Erfolg unberechenbar; Shakespeare muß manchen Durchfall erlitten haben; viele seiner Dramen verschwanden nach wenigen Aufführungen aus dem Repertoire. Dann mußte Neues her, und das Neue mußte inszeniert werden. Das aber hieß nicht nur Rollen an erfahrene Häupter verteilen, sondern Kinder und Halbwüchsige — die Darsteller der Frauenrollen — mühsam anlernen und eindrillen. Und wer hätte das wiederum tun sollen, wenn nicht Shakespeare, der den Spielern ihren Part auf den Leib schrieb? All das zeigt Brown in packender Weise. Daneben aber fällt er an entscheidenden Stellen seiner Methode zum Opfer. Die meisten erhaltenen Dokumente, in denen Shakespeare erwähnt wird, sind kaufmännischer Natur. Sie be-

zeugen den Dichter als sorgsamen Finanzmann, der sein Geld sicher anzulegen weiß und riskante Spekulationen meidet. Das ist für unser Bild zweifellos von Bedeutung, aber Brown versucht nun, diese Eigenart zum zentralen Charakterzug zu machen. Er kann das solide Bürgertum Shakespeares nicht genug betonen, und so taucht denn leider auch hier wieder die These auf, daß der Dichter im Grunde ein braver Handwerker gewesen sei, ein fleißiger Lieferant von Volksbelustigungen, der, seiner Genialität unbewußt, für den Tag geschrieben habe. Das einzige, was ihm noch zugebilligt wird, ist eine gewisse Überraschung über die Leuchtkraft dessen, was ihm da aus seiner wohlgeschnittenen Feder floß: «Shakespeare, der sparsam veranlagte Bürger, folgte seinen eigenen Gestalten mit hingerissenem Staunen...» Diese anscheinend nicht auszurottende Theorie beruht einzig auf der Tatsache, daß der Dichter seine Werke nicht selbst herausgegeben hat. Also, schließt man, gab er nichts darauf, er schrieb sie und vergaß sie, sie waren ihm so gleichgültig wie dem Schuster der verkaufte Schuh. Man braucht jedoch nur die Sonette hervorzuholen, um eines Bessern belehrt zu werden. Da finden wir in blanken Formulierungen ein künstlerisches Selbstbewußtsein, einen Willen zu Dauer, Ruhm und Größe, wie er leidenschaftlicher nicht ausgesprochen werden kann. Und was die Behauptung betrifft, er habe für eine ahnungslose Masse ahnungslos Unsterbliches geschrieben, so möge man wieder einmal «Hamlet» II, 2 nachlesen, wo der Prinz zum Schauspieler über ein durchgefallenes Stück spricht: «...denn ich erinnere mich, das Stück gefiel dem großen Haufen nicht, es war Kaviar für das Volk. Aber es war, wie ich es nahm, und andere, deren Urteil in solchen Dingen den Rang über dem meinigen behauptete, ein vortreffliches Stück...» Diese Stelle gibt deutlicheren Aufschluß über das Publikum, für welches Shakespeare schrieb, als alle statistischen und soziologischen Untersuchungen. Wer immer sie gewesen sein mögen, es gab Leute, welche dem Dichter folgen konnten und es hingerissen taten, und auf sie richtete sich letztlich sein künstlerischer Ehrgeiz. Man glaubt Shakespeare zu «entromantisieren», indem man ihn so zeigt, «wie er wirklich war», aber man gerät erst recht in romantische Vorstellungen, wenn man ihn dann zum Kleinbürger macht, der erschrocken hört, wie plötzlich aus seinem Mund der Weltgeist spricht.

Browns Buch bringt eine Menge interessanter Einzelheiten, es scheint jedoch etwas rasch geschrieben, denn er wiederholt sich häufig und verliert sich nicht selten in weitläufigen Schilderungen der kaufmännischen Organisation des Theaters. Höchst erfreulich hingegen ist seine Erkenntnis, daß wir weniger Grund haben, an der Unverfälschtheit der überlieferten Texte zu zweifeln, als lange Zeit angenommen wurde. Die Abschreiber und Buchwahrer der Truppe waren nachweisbar tüchtige, in langer Praxis erprobte Leute, welche die Manuskripte und Kopien, den größten Schatz des Unternehmens, vor raubgierigen Konkurrenten und dilettantischen Flickschreibern sorgfältig zu hüten wußten.

Neben diesen biographischen Werken, welche sich bewußt an einen weiteren Leserkreis wenden, hat die Konjunktur der Stunde offensichtlich auch die Arbeit der spezielleren Wissenschaft gefördert. So erschien von Wolfgang Clemen, einem der führenden deutschen Shakespeare-Forscher, ein schmaler Band: «Shakespeares Monologe». Das Buch zeichnet sich aus durch klar begrenzte Themenstellung und sichere Durchführung, eine Eigenschaft, die man gerade in der Literatur über Shakespeare allzu oft vermißt: die inkommensurable Vielseitigkeit des Werks verführt anscheinend viele Interpreten zu methodischer Verschwommenheit und raubt so ihren mühsam errungenen Resultaten die unbedingte Überzeugungskraft. Was Clemen bietet, ist eine kleine Formenlehre des Monologs, des dramatischen Phänomens also, das sich bei Shakespeare von der primitivsten bis zur raffiniertesten Spielart abgewandelt findet. Denn für die Elisabethaner gab es noch kein modernes Unbehagen dem Monolog gegenüber; er war literarische Konvention und als solche nicht nur geduldet, sondern durchaus erwartet. Was wäre ein Bösewicht, wenn er uns nicht gelegentlich schaudernden Einblick böte in die schwarzen Schründe seiner

Seele, wenn er uns nicht schon lange vor der Tat die Schlangenknoten seiner verworfenen Pläne sehen ließe! Es gibt keine dramatische Wirkung ohne Mit- und Vorauswissen, und das liefert uns — «Natürlichkeit» her oder hin — in angenehmster Weise der Monolog. In knappen Kommentaren zu sorgsam gewählten Texten zeigt Clemen die unerhörte Vertiefung, die formale wie funktionale Differenzierung, welche Shakespeares Selbstgespräche vom handfesten «Schurkenmonolog» Richards III. über die lyrischen Strophen von «Romeo und Julia» bis zu den qualvollen Reden erfahren haben, in denen die großen tragischen Helden, taumelnd in ihrer Einsamkeit, sich ihrer selbst zu versichern suchen. Die spezifisch dichterischen Möglichkeiten des Monologs werden dabei vielleicht etwas zu wenig betont, dafür gibt Clemen eine Reihe von präzisen Begriffen, die, besonders für dramaturgische Untersuchungen, höchst brauchbar sein dürften.

Unter der Überschrift «Shakespeare — Dichter des Wirklichen und des Nichtwirklichen» hat Max Lüthi in der Reihe der Dalp-Taschenbücher sieben zum Teil schon früher veröffentlichte Essays gesammelt. Der Untertitel ist allerdings kaum gerechtfertigt; denn die Aufsätze sind thematisch sehr verschieden und nur mit homonymischer Geschicklichkeit auf einen Nenner zu bringen. Das wäre indessen auch gar nicht nötig; Lüthi ist ein vielseitig interessierter Wissenschaftler, und gerade der Reichtum der Aspekte macht einen Hauptreiz seiner Arbeiten — auch dieses Buches — aus. Die Personalunion von Shakespeare-Interpret und Märchenforscher zum Beispiel hat immer wieder zu den erfreulichsten Resultaten geführt. Das bestätigt sich hier in der Untersuchung «Shakespeare und das Märchen», wo er die verschiedensten motivischen und formalen Parallelen zwischen den scheinbar fremden Stoffgebieten nachweist, wo er darlegt, wie die naive Freude des Märchens an Gegensatz und jähem Umschlag und Shakespeares schmerzhaft dualistische Welterfahrung zu verwandten Erscheinungsformen führen. Im Artikel über die Bedeutung des Volkes deckt er in knappen Analysen wesentliche Züge des dramatischen Grundmodells auf. Das häufige Spiel im Spiel wird in der gleichnamigen Studie als Symbol barocker Selbstreflexion gedeutet und in Zusammenhang gestellt mit der Idee des Welttheaters. Weitere Aufsätze behandeln die Gemeinsamkeiten Shakespeares mit Kleist und mit unserer eigenen Zeit sowie die vielfachen Polaritäten zwischen Imagination, Traum, Verblendung und dem greifbar Gegenwärtigen.

In gepflegter Aufmachung ist die Ringvorlesung erschienen, welche die Universität Tübingen im Jubiläumsjahr veranstaltet hat. Auch hier spannt sich die Themenstellung, der Natur solcher Unternehmungen entsprechend, sehr weit, und bemerkenswerterweise sind die aufschlußreichsten Untersuchungen jene, welche sich nicht mit dem Werk selber, sondern mit dessen Wirkungen und Ausstrahlungen befassen. Während zum Beispiel Gerhard Müller-Schwefes Aufsatz «Tragik und Komik in Shakespeares Dramen» auf die sensationelle Erkenntnis hinausläuft, in den Tragödien seien auch komische Elemente enthalten und umgekehrt, bildet Kurt Wais' «Shakespeare und die neueren Erzähler» eine bedeutende komparatistische Leistung, die auf bescheidenem Raum einen ungeahnten Reichtum von Material sorgsam deutend entfaltet. Er zeigt, wie der gewaltige Schlagschatten Shakespeares auch auf der erzählenden Literatur Europas — von der Romantik bis in die Gegenwart — liegt, wie seine Figuren zu mythischen Bildern geworden sind, die bei so verschiedenen Dichtern wie Manzoni, Keller, Turgenjew, Laforgue oder Joyce zu stets neuen Verkörperungen geführt haben. Klaus Ziegler befaßt sich mit der Wirkung Shakespeares auf das deutsche Drama und stellt fest, daß das Verhältnis der Nachgeborenen zum großen Elisabethaner stets wesentlich «sentimentalisch» war, daß sie ihm nicht mit einem Gefühl der Verwandtschaft und brüderlichen Nähe begegneten, sondern als Entbehrende dem Reichen, als sich Mühende in verlorener Zeit dem spielend schöpferischen Geist. Ähnliches zeigt Hans-Joachim Lang an einem Einzelfall in «Melville und Shakespeare». George Weise erforscht Fortdauer und Metamorphosen des Heldenideals der Renaissance, wobei er eine Auflösung der he-

roisch-antiken Stilisierung auf eine menschliche Vertiefung hin feststellt, die nicht nur auf Shakespeares Genie beruht, sondern auch auf dem wachsenden Einfluß bürgerlichen Lebensgefühls und volkstümlicher Strömungen. Bernhard Meier gibt einen Überblick über die elisabethanische Musik, Friedrich Schubel über die Bühnen, und G. Müller-Schwefe betont in seinem gut informierenden Schlußaufsatz, daß das dornenvolle Problem der Shakespeare-Übersetzung vorwiegend auch ein solches der Interpretation sei.

Zu trübseliger Feier ihres hundertjährigen Bestehens brach die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft im Oktober 1963 auseinander. Die Schuldfrage ist nicht eindeutig; es wurde seinerzeit des längeren darüber gesprochen und geschrieben, aber auch anhand der beiden Jahrbücher, welche, der zweizinkigen Natur der jetzigen Organisation entsprechend, in Heidelberg und Weimar erschienen sind, läßt sich kein klares Bild gewinnen. Man kann höchstens gegen die saloppe Art protestieren, mit der der Heidelberger Verlag in seiner Anzeige die ganze Misere der «Tragik des deutschen Schicksals» in die Schuhe schiebt.

Verschiedene Beiträge des Jahrbuchs der «Gesellschaft West» befassen sich, der Stunde gemäß, mit Rückblicken auf Geleistetes, welche ergänzt werden durch ein separates, systematisch gut gegliedertes Inhaltsverzeichnis der bisherigen 99 Jahrbücher. Daneben finden sich einige Berichte vorwiegend persönlicher Art von Salvador de Madariaga, Heinrich Sutermeister und Carl Orff. Zu den Aufsätzen, welche den gewichtigen Kern des Bandes bilden, gehört Wolfgang Clemens Abhandlung: «Wo stehen wir in der Shakespeare-Forschung?», die dem häufigen Spott über eine ins Kolossalische gewachsene Sekundärliteratur die kühle Aufzählung all dessen entgegensetzt, was noch immer mangelhaft erforscht ist. Er betont vor allem die Lücken auf dramaturgischem und theatertechnischem Gebiet — «Shakespeares Drama ist nicht einfach als ‚großes Drama' schlechthin zu definieren, sondern ist ein Drama bestimmter Art und spezifischer Kunstmittel» — und weist auch auf die heute noch fehlende ideal kommentierte Ausgabe hin. Dieses letztere Desideratum wird von Ernst Leisis Ausführungen «Zur Bestimmung Shakespearescher Wortbedeutungen» nachdrücklich bestätigt. Anhand eines kurzen Beispiels aus seiner neuen «Maß-für-Maß»-Edition legt er dar, zu welch erstaunlichen Resultaten die heutige Wort-Philologie gelangen kann, wenn sie die Frage nach dem Wortinhalt auch in scheinbar eindeutigen Fällen mit hartnäckiger Unvoreingenommenheit neu stellt und auf synoptischem Wege zu beantworten sucht. Über die Figur des «redlichen Menschen», die dem tragischen Helden auffallend häufig zur Seite gegeben ist, schreibt Heinrich Straumann und deckt dabei ein bedeutsames Segment der noch zu wenig untersuchten Typen-Konstellation in Shakespeares Dramen auf. Dieser redliche Mensch — Horatio in «Hamlet», Kent in «König Lear» — ist nicht nur Kontrastgestalt und Kommentator der Großen, sondern zugleich Garant einer sittlichen Ordnung, an der sein Partner zu verzweifeln droht. — Ein großer Teil des Buches ist in gewohnter Weise Forschungsberichten und Bibliographie gewidmet.

Das Jahrbuch der Ostgesellschaft ist polemisch um einiges reicher bestückt als sein Geschwister. Aber auch hier wird feierlich Rückschau gehalten auf das Centennium, nicht ohne zu erwähnen, daß «in der Familie Marx mit Shakespeare ein wahrer Kultus getrieben» wurde. Aus den längeren Abhandlungen des Bandes zu schließen, beschäftigt sich die östliche Forschung gegenwärtig vorwiegend mit der Frage nach Bild und Bedeutung des Volkes bei Shakespeare. Für Marxisten eine wahrhaft stachelige Angelegenheit! Denn so leicht es ist, den breiten Strom volkstümlichen Sprachguts in den Dramen nachzuweisen (Robert Weimann tut dies hier ausführlich), so schwer hält es anderseits, im Charakter der Menge, der kleinen Leute *als Gesamtheit*, jenen edlen Stirnglanz zu entdecken, der ihr der Doktrin gemäß zukommen sollte. Von «Heinrich VI.» bis zu «Coriolan» erscheint die Masse als die wankelmütige Bestie, die, brutal und üblen Mundgeruchs, jedem rhetorischen Scharlatan zuheult. Diese Einstellung eines Mannes, der doch selbst an einem Richard Gloucester

noch die Züge der gequälten Menschheit aufdeckte, hat die wohl treffendste Deutung von Gabriel Marcel erfahren, wenn er — in dem unten zu besprechenden Buche — sagt, daß die Menge als solche für Shakespeare «kein Schicksal» habe. An dieser Tatsache scheitern all die scharfsinnig apologetischen Anstrengungen unseres Bandes, und auch eine so sorgsame Studie wie Anselm Schlössers «Richard II.», die das Stück als Klassenkampf-Parabel sieht, bleibt, weil sie die vorgezogenen Gleise nicht verlassen will, in Behauptungen stecken. Richard besitze «nicht die Spur» von tragischer Größe, der «Königsmythus» erscheine als «frommer Wahn» und «mittelalterlicher Kinderglaube» — das sind Dikta, die sich schlechthin nicht halten lassen. Die Krise des Königtums in «Richard II.» bedeutet nicht die revolutionäre Überwindung einer weltgeschichtlichen Epoche, sondern die tragische Katharsis jenes Staates, der in «Heinrich V.» seine Apotheose finden wird. Shakespeares Geschichtsbild ist statisch; er kennt Aufstieg und Sturz der Großen, aber auf einer Bühne, die sich nicht verändert. Wer das nicht anerkennen kann, muß schließlich bei solchem Unsinn landen wie Armin-Gerd Kuckoff in seinem Aufsatz «Partnerbeziehungen in Shakespeares Dramen», wo er bekanntgibt, daß Mirandas «brave new world» einen divinatorischen Fernblick Shakespeares darstelle auf die heute erreichte Harmonie der klassenlosen Gesellschaft.

Es ist das unfaßbar Proteische in Shakespeares Werk, welches immer wieder dazu verführt hat, den Dichter auf propagandistische Weise bestimmten geistigen Richtungen zuzuordnen. Ein etwas gemäßigtes Beispiel dafür bildet auch Paul Arnolds ursprünglich französisch erschienenes Buch «Esoterik im Werke Shakespeares», wo der Dramatiker als leidenschaftlich gläubiger Jünger des Hermetismus dargestellt wird, jener wesentlich neuplatonischen Strömung der Renaissance, welche die verschiedensten alchimistischen, gnostischen und kabbalistischen Elemente in sich vereinigte und im späteren Rosenkreuzertum seinen stärksten Ausdruck fand. Es ist ein Geisterreich der Wenigen, in das, nach Arnold, die Dichtungen als bewußt verschlüsselte Lehrstücke einführen sollen. Der «messianische Geist Shakespeares» habe in ihnen «die Wege und Prüfungen, durch die der Mensch das Heil erlangen kann», abgebildet. Das Beweismaterial des Verfassers ist eindrücklich, aber die Prämissen reichen für einen so radikalen Schluß nicht aus. Daß Shakespeare mit orphischen Gedankengängen vertraut war und sie verschiedentlich — am deutlichsten im Gedicht «Phönix und Taube» — zur Sprache brachte, kann nicht bestritten werden, doch wir haben damit in keiner Weise sein Glaubensbekenntnis aufgespürt. Denn der größte Teil seines Werks bleibt davon unberührt und darf trotzdem nicht als zweitrangig — «...nur historische und psychologische Dichtungen»(!) — bezeichnet werden. Die marxistische wie die esoterische Theorie arbeiten mit methodischen Gewaltsamkeiten, wobei es recht erheiternd ist, festzustellen, daß sich beide, die nun wohl gegensätzlicher nicht sein könnten, mit Vorliebe auf das gleiche Stück, den «Sturm», berufen.

Ein ebenso originelles wie erfreuliches Buch hat die Redaktion der französischen Zeitschrift «Réalités» geschaffen, und der Kurt Desch-Verlag hat es in deutscher Übersetzung herausgebracht. Es nennt sich «Shakespeare — Das Genie und seine Welt», ist überaus bilderreich und belehrt schon beim Durchblättern auf die behaglichste Weise. Denn die Herausgeber haben sich bei den Illustrationen nicht wie üblich auf elisabethanische Dokumente und moderne Theaterphotographien beschränkt, sondern auch eine Menge von Zeichnungen und Gemälden aus dem 18. und 19. Jahrhundert beigefügt, die den Wandel des Shakespeare-Erlebnisses eindrücklich vor Augen führen. Die Bilder sind zu großen Gruppen zusammengefaßt und mit knappen historisch-biographischen Kapiteln gekoppelt. Das erstaunlichste aber ist, daß dieses Buch, welches sich bewußt an einen sehr weiten Kreis von Interessierten wendet, mehr als zehn anspruchsvolle und zum Teil glänzende Aufsätze der renommiertesten Köpfe enthält. Neben Jean Paris und Henri Fluchère, den führenden Shakespeareforschern Frankreichs, schreiben Gabriel Marcel, Lawrence Durrell und Marcel Pa-

gnol, der Regisseur Peter Brook und die Schauspieler Sir John Gielgud und Jean-Louis Barrault. Sie tun es alle im Rahmen eines thematischen Plans, der auf ein Ganzes zielt, und wo man autobiographische Causerien nach dem Schema «Meine Begegnung mit Shakespeare» vermuten möchte, finden sich durchgestaltete Essays. Es gibt zwar deutliche Unterschiede in der Qualität der Beiträge, doch das ändert nichts an dem hohen Lob, das dem geglückten Unternehmen zu spenden ist.

An einen ähnlichen Leserkreis wendet sich Siegfried Melchingers «Shakespeare auf dem modernen Welttheater», doch hier merkt man ein wenig die Spekulation auf die kaufmännischen Möglichkeiten des Jubeljahres. Der schmale Band beginnt mit einem aus verschiedenen Festvorträgen des Verfassers zusammengestellten Aufsatz, dem die Spuren der Montage noch deutlich anzusehen sind. Ein bühnengeschichtlicher Exkurs, eine Untersuchung über Brecht, eine Besprechung von Jan Kotts Shakespeare-Buch und ein Programm zu zeitgemäßem Inszenieren werden mit Hilfe des obigen Titels zur etwas brüchigen Einheit gebracht. Es folgen Szenenbilder aus repräsentativen Aufführungen, deren Regisseure anschließend Auskunft geben über das Ziel ihrer Arbeit. Inwiefern dasselbe jeweils erreicht wurde, darüber berichtet Melchinger zum Schluß aus eigener Anschauung. Auch hier sind die Texte, mit einer einzigen Ausnahme, aus Zeitschriften zusammengesucht und dementsprechend recht unterschiedlich in den angewandten Gesichtspunkten. So trägt denn das Ganze, im Guten und im Belanglosen, den Charakter eines ins Kraut geschossenen Programmhefts, das zu kleineren Geschenkzwecken nicht ungeeignet ist.

Ein Ruf des Außerordentlichen, des Umstürzlerisch-Neuartigen ging dem Buch «Shakespeare heute» von Jan Kott voraus. Den hohen Wellen, welche die englische Übersetzung geworfen hatte, stand die Wirkung der deutschen Ausgabe kaum nach; der polnische Theaterwissenschaftler wurde einer der meistzitierten Männer des Jahres. Und obwohl sich gegen die Arbeit tausend Einwände aufdrängen, muß man den Erfolg doch als berechtigt anerkennen. Denn hier liegt ein leidenschaftliches persönliches Dokument vor, die Schrift eines Mannes, dem Shakespeare den Atem verschlagen hat, der in den Werken des Elisabethaners die bittersten Erfahrungen seines Lebens, ins Urbildliche gesteigert, verkörpert fand. In diesem Sinn, als Zeugnis des überwältigenden Erlebnisses eines einzelnen, gehört das Buch zu einer Tradition, in der unter anderem die Frankfurter Rede des jungen Goethe steht. Und diese elementare Begeisterung hebt es denn auch über viele Arbeiten hinaus, welche Shakespeare vielleicht historisch richtiger sehen und die Akzente behutsamer setzen, den passionierten Blick aber längst verloren und mit der säuberlich polierten Lupe eines Entomologen vertauscht haben.

Das bedeutendste Kapitel des Bandes ist wohl dasjenige über «Richard III.», wo Kott in einer großen Paraphrase die Frage nach dem Wesen von Macht und Geschichte stellt. Da trifft er, wie bereits angedeutet, seine eigene Auffassung modellartig vorgebildet. Er spricht dies mit scharfer Entschiedenheit aus, doch ohne jene selbstgefällige Arroganz, welche wissenschaftlichen Theorien so oft die mangelnde Beweiskraft ersetzen soll; vielmehr hat es den Anschein, daß ihm in der Begegnung mit Shakespeare sein eigenes Geschichtsbild erst klar geworden sei und daß die Leidenschaftlichkeit der Sprache nicht der Gereiztheit des Polemikers, sondern der Erregung jäher Erkenntnis entspringe. Nach Kott veranstaltet Shakespeare in diesem Stück eine große Entmythisierung der Geschichte und fegt mit heftiger Gebärde jeden Glauben an eine heilige Ordnung vom Tisch. Was übrigbleibt, ist der «Große Mechanismus», die schauerliche Gesetzmäßigkeit der reinen Macht, wo jeder Herrscher mordend auf den Thron gelangt, um wenig später, den Dolch des nächsten im Rücken, verzerrten Mundes wieder von den Stufen zu kollern. Der Held des Dramas ist nicht Richard Gloucester, sondern die Geschichte selbst, als sinnentleertes Räderwerk, als blutige Farce im Narrenkleid von Hermelin und Purpur. Dieser «Große Mechanismus» aber bleibt sich gleich, ob nun der Herrscher die Krone trägt oder die Perücke, den Frack

oder die hochgeschlossene Uniform. Jeder treibt das selbe Spiel von Terror und Verrat, dessen Ablauf Shakespeare bis in die letzten Einzelheiten dargestellt hat. Es ist faszinierend zu sehen, wie Kott diesen Einzelheiten nachgeht, wie er sie, offen oder versteckt, in Beziehung bringt zu Vorgängen unserer Zeit und so eine kleine Phänomenologie der totalitären Herrschaft entwirft. Aber trifft diese Interpretation auf Shakespeare zu? Gibt es für ihn tatsächlich «keinen Unterschied zwischen einem rechtmäßigen König und einem Usurpator»? Man wartet gespannt auf eine Deutung der Heinrich-Dramen und muß feststellen, daß Kott hier plötzlich ausweicht: er tut sie leichthin als «patriotische Heldenstücke» ab, die nurmehr in Einzelteilen von Belang sind. Den möglichen Einwand, daß da ein Widerspruch vorliege, indem der Verfasser glorisierender Staatsaktionen wohl kaum zugleich ein geistiger Liquidator ebendieses Staates sein könne, beachtet er nicht, dürfte ihm indessen gegebenenfalls mit dem Hinweis begegnen, er wolle ja keine Gesamtinterpretation von Shakespeares Werk liefern, sondern nur jene Züge darin aufdecken, welche für unsere Zeit eine neue, bedrängende Gültigkeit haben. Damit sind wir aber auf den geheimen methodischen Bruch gestoßen, der diesem Band, so bedeutsam er ist, zugrunde liegt. Kott zeigt die Aktualität Shakespeares in großartiger Weise; die tragischen Gestalten erscheinen als Menschen unserer Tage, von unseren Problemen befallen und von unseren Erfahrungen gezeichnet. Das wird erreicht durch ein streng selektives Vorgehen, welches jedoch nur solange berechtigt ist, als es um die entschieden ungeschichtliche Betrachtungsweise des modernen Theaterbesuchers oder Regisseurs geht. Sobald Kott seinen Resultaten unbedingte historische Verbindlichkeit beimißt — und er tut dies ausgiebig —, wird das Ganze in höchstem Maße anfechtbar. Die faszinierenden Spiegelungen über die Jahrhunderte hinweg verwandeln sich in schlechtfundierte Thesen. Daß es bei Shakespeare anarchische Züge gibt, Zynismus bitterster Art, zerfetzte Illusionen und berstende Tempelfronten, hat man längst erkannt, wenn auch nicht immer eingestanden; sie als das Wesen Shakespearescher Welterfahrung schlechthin darzustellen, ist eine Gewaltsamkeit, die prinzipiell gleich zu werten ist wie die Entschärfung der Tragödien durch ein Happy-End im 18. Jahrhundert.

Von Hamlet sagt Kott: «Manchmal fühlt er sich wie ein Existenzialist, dann wieder nur wie ein rebellierender Marxist», und er bezeichnet damit, bewußt oder unbewußt, seine eigene Position. Der «Große Mechanismus», auf den Shakespeares Geschichtsbild für ihn hinausläuft, ist ein marxistischer Weltprozeß, der sein Ziel verloren hat und sich nun in klappernder Sinnlosigkeit dreht. Er ist das Skelett, die Parodie eines Mythos; die Geschichte wird zur Absurdität in der Erscheinung. Und unter dem Stichwort des Absurden stehen denn auch die restlichen Kapitel dieses Buches (über «König Lear», «Troilus und Cressida» und den «Sturm», um die drei wichtigsten zu nennen). Eine Ausnahme bilden höchstens die Ausführungen über den «Sommernachtstraum», welche einen ärgerlichen Rückfall in psychopathologische Literaturkritik massivster Art darstellen. Da wird Titania zu einer Schwester Pasiphaes und die phantastische Geisterwelt des Waldes, in völlig fanatisierter Interpretation, zur koprophilen Fauna der tiefenpsychologischen Sexualsymbolik. Kotts Arbeit ist von einem versteinerten Ernst, der kein Lachen hören oder auch nur als Möglichkeit anerkennen kann. Gerade das Gelächter aber, von der krudesten bis zur sublimsten Form, gehört auf die indiskutabelste Weise zu Shakespeares Welt. Es steigt aus den gleichen Gründen auf wie seine Sprache, in der nach dem Wort Henri Fluchères — einem der tiefsten, die über den Dichter gesagt worden sind — die Tragik von vornherein aufgehoben ist. Man muß gewaltige Dimensionen ignorieren, um, wie Kott es tut, «König Lear» neben Becketts «Endspiel» zu stellen. Wenn Lear mit der toten Cordelia auf die Bühne wankt, besiegelt er nicht die Sinnlosigkeit der Welt, sondern das Ende seiner phantastischen Existenz; die äußerste Finsternis seines Wahnsinns war nicht Schlußpunkt, sondern Durchgang, nicht die Katastrophe, sondern die Krisis,

welche zur Einsicht führt, zur Loslösung von der Maske. Damit hat er jene Freiheit zurückgewonnen, welche die Liebe wieder möglich macht. Er stirbt daran, aber sein Tod hat Größe. In dieser Größe liegt der Unterschied.

Peter von Matt

Besprochene Literatur: Peter Quennell: Shakespeare — Der Dichter und seine Zeit; Verlag Piper, München. Ivor Brown: Shakespeare hinter den Kulissen (Der Werktag des Theatermannes); Verlag Kohlhammer, Stuttgart. Wolfgang Clemen: Shakespeares Monologe; Verlag Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen. Max Lüthi: Shakespeare — Dichter des Wirklichen und des Nichtwirklichen; Verlag Francke, Bern. G. Müller-Schwefe (ed.): Shakespeare — Seine Welt, unsere Welt (Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen); Verlag Max Niemeyer, Tübingen. Hermann Heuer (ed.): Shakespeare-Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West, Bd. 100; Verlag Quelle & Meyer, Heidelberg. Gesamtverzeichnis für die Bände 1—99 des Shakespeare-Jahrbuches; Verlag Quelle & Meyer, Heidelberg. Anselm Schlösser (ed.): Shakespeare-Jubiläum 1964 (Festschrift zu Ehren des 400. Geburtstages William Shakespeares und des hundertjährigen Bestehens der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft); Verlag Hermann Böhlaus Nachf., Weimar. Paul Arnold: Esoterik im Werke Shakespeares; Verlag Karl H. Henßel, Berlin. Gaston d'Angelis u. a. (ed.): Das Genie und seine Welt — Shakespeare; Verlag Kurt Desch, München-Wien-Basel. Siegfried Melchinger: Shakespeare auf dem modernen Welttheater; Verlag Erhard Friedrich, Velber b. Hannover. Jan Kott: Shakespeare heute; Verlag Albert Langen, Georg Müller, München-Wien.

ZUR WAHRHEIT DER DICHTUNG

In *Hugo Friedrichs* Buch *Epochen der italienischen Lyrik* steht der Satz: «Der dichterische Weg geht vom Stil zum Inhalt, nicht umgekehrt» (S. 128)[1]. Dieser Satz tönt herausfordernd; er bedeutet eine Absage gegenüber dem romantischen Begriff der Erlebnisdichtung. Von den Gedichten Dantes, auf die sich der Satz zunächst bezieht, heißt es weiter, sie seien «ein literarisches Exerzitium zum Ruhme der Sprachkunst und zur Ergänzung eines Stilkosmos» (a. a. O.), und über die in ihnen besungene Frau lesen wir: «Sie verdankt ihre Existenz wahrscheinlich dem Stilwillen» (S. 127). Nun handelt es sich bei diesen Gedichten um einen Extremfall auch im Werk Dantes, um die Petrosen. Doch die zitierten Aussagen bleiben in Friedrichs Buch nicht vereinzelt; sie zeigen sogar eine Grundströmung an, welche die Darstellung auf weite Strecken hin bestimmt. Eine Grundströmung — doch welch ein Reichtum wird schon auf der Oberfläche dieser Darstellung sichtbar!

Das Buch umspannt die Geschichte der italienischen Lyrik von ihren Anfängen bis zum Barock. Neben fünf Monographien (Dante, Petrarca, Michelangelo, Tasso, Marino) stehend vorbereitend und überleitend fünf zusammenfassende Darstellungen ganzer Epochen (Provenzalen und Sizilianer, Dolce stil novo, Quattrocento, Petrarca-Nachfolge im Cinquecento, Barock). Die Akzente werden deutlich gesetzt: «Was mit diesen anderen, mehr summarisch vorgehenden Kapiteln gewonnen wird, ist dies: Raum und Zeit zu haben für das Verweilen bei den Größten» (S. IX). So wird schon im Aufbau und in den Verhältnissen des Werks eine eigene Wertung sichtbar, die nicht immer der landläufigen entspricht. Die einzelnen Kapitel beginnen jeweils mit einer einführenden Orientierung und gehen dann, je nach dem Gegenstand, auf verschiedene Aspekte ein, zu denen eine biographische Skizze, eine Darstellung des Verhältnisses zur Tradition, Bemerkungen über das Selbst-Verständnis

und dann die Behandlung der bei jedem Dichter wieder anderen inhaltlichen und formalen Problemkomplexe gehören. Die meisten Kapitel schließen mit einer Auswahl von Texten, denen metrische Übersetzungen und ein interpretierender Kommentar beigegeben sind.

Dem Leser wird eine Fülle von Belehrung und konkreter Durchdringung angeboten, in der eine reichhaltige Sekundärliteratur so verarbeitet ist, daß sie den Genuß des zusammenhängenden Lesens nirgends stört: sie tritt im Text nur dort in Erscheinung, wo ihre Aspekte zum Gang der Untersuchung wesentlich beitragen, wird aber in den Anmerkungen und in der übersichtlichen Bibliographie dem interessierten Leser zur Verfügung gestellt. Schon hier zeigt sich eine Überlegenheit im Maßhalten, die zu den wichtigen Eigenschaften des Buchs gehört. In dieser Behandlung wie in der Gestaltung der Indizes, der Zeittafel, des Inhaltsverzeichnisses wie auch der Querverweise innerhalb des Buchs zeigt sich ein erlesen höfliches Eingehen auf die verschiedenen Bedürfnisse des Lesers. Das Buch gibt nicht nur eine in sich geschlossene Darstellung, es bietet darüber hinaus dem Leser alle Hilfsmittel zur Nachprüfung und zum Verfolgen anderer Aspekte an und will so auch wiederum zum Ausgangspunkt werden.

Doch zuerst und vor allem ist Friedrichs Buch eine großartige Synthese. Schon die Übersicht über die thematischen Veränderungen dieser Lyrik in der Vorbemerkung zieht einen Bogen über sechs Jahrhunderte hin, in dem der jeweilige Ort der Wahrheit zwischen dem Unsichtbaren und dem irdisch Wirklichen und damit ein großer Prozeß der Entwicklung gezeigt wird, den dann die eingehende Darstellung in allen Phasen sichtbar macht. Doch auch im Gang der Untersuchung trifft der Leser immer wieder Hinweise auf den Zusammenhang der Entwicklung, aus denen im Rückblick mühelos der ganze Bogen entsteht. So werden etwa Wesen und Bedeutung der Liebe für diese Lyrik von Epoche zu Epoche neu bestimmt und diese einzelnen Aussagen im Vergleich aufeinander bezogen.

Besonders deutlich tritt diese Tendenz zur Zusammenschau natürlich dort in Erscheinung, wo sie selber thematisch wird: in den Aussagen über den Traditionscharakter der italienischen Lyrik. Diese Betonung der Tradition ist schon von der Eigenart der über Jahrhunderte hin kaum veränderten italienischen Kunstsprache her gerechtfertigt; sie ist um so wichtiger, als sich Friedrichs Buch zuerst einmal an den deutschsprachigen Leser wendet, dem eine Tradition in seiner eigenen Literatur so weitgehend fehlt. Das auf den ersten Blick sichtbare Zeichen dieser Betrachtungsart bilden die zahlreichen Hinweise auf Quellen einzelner Gedichte, Bilder, Wendungen. Doch Friedrich begnügt sich nie damit, eine Abhängigkeit nachzuweisen; im Gegensatz zu so vielen Kommentatoren geht er darüber hinaus und bestimmt aus dem Vergleich die Eigenart der zu betrachtenden Dichtung. So ist einmal von der in Tassos Lyrik häufig auftretenden Formel *un non so che* die Rede (S. 490f.). Friedrich erwähnt ihre Herkunft vom römischen *nescio quid*, definiert ihren genauen Sinn bei Dante und Petrarca und umschreibt dann ihre neue Bedeutung bei Tasso mit der präzisen Aussage, sie sei «nicht eine lässige Ungenauigkeit des Sehens, sondern, als Sehen, der genaue Sinn für den magischen Überschuß der Dinge». Bei der Interpretation eines Sonetts von Tasso erwähnt Friedrich Anklänge an Petrarca und weiter zurück an Ovid und setzt dann mit einem «jedoch» zur Deutung des Textes an (S. 500). Diese Beispiele sind typisch für eine große Zahl von Interpretationen, in denen die Rückweise über Petrarca zu den römischen Lyrikern oder zur Anthologia Graeca führen; ebenso bezeichnend sind die «aber», «indessen», «jedoch», die aus dem Vergleich den genauen Sinn für den zu betrachtenden Text herausholen.

Das in solchen Vergleichen sichtbar gemachte Verhältnis eines Dichters zu seinen Vorbildern nennt Friedrich umbildende Nachbildung, und er führt dazu aus: «Nachbildung heißt nicht Plagiat, sondern Weiterbilden eines Vorbildes, derart, daß auch das Weitergebildete wieder Vorbild für andere wird und eine perennierende Schülerschaft von Meistern entsteht» (S. XI). Nun gibt es aber neben dem häufigen Wiederaufnehmen eines Motivs oder Vergleichs noch an-

dere Formen von Abhängigkeit und Weiterbildung. Am nächsten bei der reinen Nachahmung steht jenes Vorgehen der Petrarkisten, das darin besteht, «die schon gesagten Worte eines schon gesagten Vorstellungskreises zu einer neuen Gruppierung umzubilden» (S. 313); seine Würdigung setzt einen mit Petrarca aufs innigste vertrauten Leser voraus, der gerade die feinsten Veränderungen bemerkt und als Kenner genießt. Auch die Nachahmung durch Umkehrung, wie man sie bei Poliziano oder Tasso finden kann, bezieht sich durchgehend auf ein Vorbild und will im Vergleich damit beurteilt werden; sie ist eine Form der Dichtung über schon bestehende Dichtung. Dann gibt es die verschiedenen Weisen des Anklingenlassens: Verse aus Petrarcas «Africa» evozieren — nicht durch ihre Worte, sondern durch Klang und Rhythmus — Stellen aus Vergil; Petrarca wirkt in ähnlicher Weise, durch Ton- und Rhythmenfolgen, auf Tasso. Auch dieses raffinierte Kunstmittel setzt beim Leser umfassende Kenntnisse und ein geübtes Ohr voraus, und Friedrichs Bemerkungen dazu sind nicht nur als Hinweis auf die Wichtigkeit eines solchen mehrdimensionalen Aufnehmens von besonderem Wert, sondern als unschätzbare Hilfe für den in der römischen und in der frühen italienischen Lyrik weniger Bewanderten. Am Beispiel der Barocklyrik endlich wird noch eine weitere Form der Traditionsgebundenheit sichtbar: das Verstärken oder gar Verabsolutieren von Stilfaktoren, welche die frühere Dichtung wohl gekannt, aber nicht zur vollen Entwicklung gebracht hatte. Wie denn überhaupt ein solches Verhältnis zur Tradition nur in Verbindung mit einem beherrschenden Stilwillen verstanden werden kann, so weist die Möglichkeit einer solchen «Überfunktion des Stils» — mit diesem Begriff definiert der Verfasser den durchgehenden Grundzug barocken Dichtens — als Übertreibung noch besonders auf die der ganzen italienischen Lyrik eigene Kunsthaftigkeit hin.

Diesen Kunstwillen macht Friedrich schon dadurch sichtbar, daß er nicht im Erlebnis, sondern im Thema den Ausgangspunkt dieser Lyrik aufzeigt. «An Stelle der (ebenso zulässigen wie überflüssigen) Erlebnisechtheit steht das Thema» (S. XII). Die widersprüchliche Vielseitigkeit der Werke von Lorenzo de' Medici etwa deutet Friedrich nicht als Ausdruck einer gespaltenen Seele, sondern als Ergebnis einer Übung in verschiedenen Stilen. «In jenen Zeiten», heißt es erläuternd dazu, «objektivierte sich der dichtende Mensch... in der Allgültigkeit des Menschlichen, das gewußt war, und in den Stilen, die für die Variation des Menschlichen bereit lagen. Künstlertum ist da alles» (S. 295). Diese thematische Ausrichtung wird in der Liebesdichtung besonders deutlich sichtbar; hier ist denn auch die Stilkonvention am stärksten. Vom Dolce stil novo sagt Friedrich: «Dieses Dichten setzt selber die Stadien, die es bedichtet. Es setzt sie, um sie dann in einem zyklischen Schema zu wiederholen und zu erweitern» (S. 67). Wir haben es mit einem Ritual, einem Zeremoniell zu tun, ob nun vom Überwältigtwerden durch die Schönheit oder vom Schmerz über die Unnahbarkeit die Rede ist. Wir befinden uns von Anfang an in einer idealen Welt, deren Geistigkeit ihren Gehalt aus sich selber hervorbringt.

Dabei wird allerdings die Möglichkeit einer Brücke vom persönlichen Erlebnis her keineswegs ausgeschlossen. Friedrich bemerkt, Tasso habe durch die Darstellung der Eifersucht für die Liebesdichtung einen neuen seelischen Bereich entdeckt, und er weist auf den realen Anlaß zu dieser Eifersucht hin. Doch auch hier wird dann sogleich das Kunstmäßige betont: «Die nicht zu leugnenden Erlebnisimpulse der Eifersuchtsgedichte sind zu poetischen Zeichen emporgehoben, die den anderen, aus traditioneller Motivik stammenden, auf gleicher Höhe begegnen» (S. 476). Es mag auffallen, wie sehr Friedrich darauf ausgeht, das Verhältnis zum Erlebnis zu klären, meist im ausschließenden, gelegentlich im zulassenden Sinn. Ein weiteres Beispiel soll das zeigen. Bei der Betrachtung von Marinos Canzone auf den Tod seiner Mutter weist Friedrich auf die Irrelevanz des Begriffs der Aufrichtigkeit für die Beurteilung des Kunstwerks hin, prüft dann aber doch die Aufrichtigkeit dieses Gedichts und kommt zum Schluß: «Die Canzone

kommt nicht aus dem Leiden eines verwaisten Sohnes (was sie auch nicht zu tun braucht), sondern führt Leidensgebärden vor, doch ohne die Wahrheit des Leids» (S. 697). Der Vorwurf, der in diesem Urteil enthalten ist, bezieht sich nicht auf den Abstand von der autobiographischen Wirklichkeit, sondern auf den Mangel an Wahrheit bei solchem Abstand. Und trotzdem wird die Nähe oder die Entfernung zum persönlichen Erleben genau bestimmt. Dadurch soll die Bedeutung des Stilwillens stärker hervortreten. Zugleich mag noch etwas anderes mitschwingen, entsprechend dem Schlußsatz der Interpretation von Tassos «Canzone al Metauro»: «Sie ist Kunstwerk, *Befreiung von der Person*, Manifestation des Dichters» (S. 524).

Eine solche Ablösung von der Vorstellung der Erlebnisdichtung öffnet nun auch den Zugang zu anderen Formen der Lyrik; nun kann der raisonnierende, analytische Aspekt gewisser Texte Dantes oder Petrarcas sichtbar und zugleich sein Verhältnis zum Lyrischen bestimmt werden. Damit gibt Friedrich, manchem Vorurteil entgegen, dem Bereich der lyrischen Dichtung seine mannigfaltigen Möglichkeiten wieder zurück: «Lyrik hängt nicht am Gefühl, sie ergreift mit gleichem Recht auch das Denken und ebenso das bloße Anschauen, denn sie ist eine besondere Weise der Sprache» (S. 125). Entsprechend wird der Blick frei für verschiedene Formen des Anstoßes zu lyrischer Dichtung, und besonders für die in diesem Zusammenhang wichtigste: die Faszination durch frühere Dichtung. Friedrich erwähnt dazu eine Stelle aus einer Jugendschrift Tassos, die diesen Gedanken ausdrückt: «Dichten heiße, Funken empfangen aus der Lektüre anderer Dichter und genötigt sein, das von ihnen hoch entfachte Feuer auszuströmen» (S. 422). Bemerkungen zu Marino zeigen auf, wie ein einzelnes Wort als Initialzündung einen weiten Zusammenhang bestimmen kann. Wichtig ist, daß diese Möglichkeiten des Anstoßes aus der Kunstsphäre stammen und sich innerhalb dieser geschlossenen Welt auswirken. Entsprechend wird eine angemessene Beurteilung nicht bei den Gehalten stehen bleiben, sondern sich um die Sprachkunst bemühen. Das verlangen auch Bembo und Tasso in ihren theoretischen Äußerungen. Es geht nicht um Dokumente, sondern um Kunstwerke.

Nun gibt es jedoch eine wichtige Ausnahme in Friedrichs Buch, wo Dichtung zugleich persönliches Dokument ist (und das in einem genaueren Sinn als etwa die Briefe), wo Kunstraum und individuelles Erleben nicht geschieden sind. Die Tatsache, daß Friedrich dem Dichter Michelangelo in einem bis jetzt kaum erreichten Maß gerecht werden kann, zeigt die Eindringlichkeit und den Rang dieser Auseinandersetzung an. Auch bei Michelangelo geht der Verfasser immer wieder von der Tradition aus, um den Abstand zu bestimmen. Er schreitet, von den herkömmlichen Aspekten aus, dieses Werk sorgfältig ab und vertieft sein Eindringen bis dorthin, wo er die Antinomien dieses einen Bewußtseins fassen kann. Ein Beispiel für dieses Vorgehen bietet die Analyse des neuplatonischen Einflusses auf Michelangelo, der von einer Reihe von Kunsthistorikern als selbstverständliche Tatsache vorausgesetzt und der Interpretation zugrunde gelegt wird (Panofsky, de Tolnay, Chastel). Friedrich geht anders vor; er mißt die Aussage von Michelangelos Gedichten an der neuplatonischen Lehre Ficinischer Prägung und treibt diesen Vergleich bis dorthin voran, wo das Einmalige sichtbar wird. Michelangelos Vertrautheit mit diesen Lehren steht aus biographischen Gründen und nach dem Wortlaut zahlreicher Texte außer Zweifel, und Friedrich kann auch vom lexikalischen Material her nachweisen, wie sehr die vertikale Richtung in Michelangelos Bewegungsvorstellungen überwiegt. Doch sogleich bemerkt er auch eine Verschiebung nach dem Disharmonischen hin; Ficinos Paradoxe, die dort eine Durchgangsstufe bezeichnen, werden für Michelangelo zu Unentrinnbarkeiten. In einem Teil dieser Dichtung verstellt gerade der zur Vermittlung bestimmte schöne Körper das transzendente Ziel, auf das er hinweisen sollte. Das Bewußtsein von der Überlegenheit des geliebten Wesens zieht den Dichter nicht empor, sondern stößt ihn in seine Unfähigkeit zurück. Der Versuch des Transzendierens endet oft genug in der Ein-

sicht von der unüberschreitbaren Schranke zwischen dem Absoluten und dem Endlichen. Diesen Vergleich abschließend, schreibt Friedrich: «Michelangelos Lyrik war, bei allem Wildwuchs ihrer Sprache, der dichterische Höhepunkt jener großen Gedanken, die der Neuplatonismus entworfen hatte. Aber sie war auch ein Scheitern des Neuplatonismus am Riß zwischen Göttlichem und Endlichem, an der Begrenzung selbst der reinsten Liebe zum Menschen» (S. 355f.). Damit gelangt Friedrich, weit über die Resultate der genannten Kunsthistoriker hinaus, zu einer genaueren Einsicht in Michelangelos Auseinandersetzung mit der neuplatonischen Lehre.

Bei der Darstellung Michelangelos nun lauten die Aussagen zum Verhältnis von persönlichem Erleben und Dichtung ganz anders als sonst. Diese Lyrik verdankt ihre Entstehung der seelischen Erschütterung. Sie führt den Dichter nicht zu einer Befreiung von seiner Person, sondern nur weiter in die Verstrickung hinein. Die Gedichte enthalten eine fortgesetzte Reflexion über Michelangelos individuelle Erfahrung. Die Sprache ist diesem Dichter nicht Werkzeug, sondern Widerstand. Das stilistische Kennzeichen dieser Lyrik ist die Unstimmigkeit. Syntaktische Abnormitäten sind die Regel. Die Satzbewegung widerstrebt der Sonettform. Michelangelos Bilder sind weniger der Ausdruck eines Traditionszusammenhangs als das Resultat einer abseitigen Symbolbildung. Alle diese Züge bilden eine Ausnahme von der in diesem Buch sich ausprägenden Sicht der Lyrik. Friedrich betont die Tatsache, daß Michelangelo «wie kein anderer italienischer Lyriker der älteren Zeit sich der Tradition entzieht» (S. 381) und daß er die Kontinuität der italienischen Stilsprache unterbricht. Und doch weist er dieser «Summe eines mächtigen seelischen Schicksals» (S. 382) auch als Dichtung einen sehr hohen Rang zu. Die letzte Bemerkung Friedrichs zu Michelangelo bildet ein Hinweis auf das bewundernde Urteil, das sich Jacob Burckhardt über den ihm so unbehaglichen Künstler abgerungen hat.

Nun zeigt aber nicht nur diese Würdigung einer der Grundtendenz des Buchs sich widersetzenden Dichterpersönlichkeit, daß es hier nicht vor allem darum geht, eine These zu illustrieren; auch die die Darstellung begleitende Wertung weist auf einen differenzierteren Tatbestand hin. Das zeigt sich besonders deutlich bei der Betrachtung jener Lyrik, in der Kunstmäßigkeit in Künstlichkeit übergeht. Auch dieser Übergang vollzieht sich im Inneren einer geschlossenen Tradition. Friedrich sieht in der barocken Neigung zum Exzessiven einen «von der Traditionsbindung verursachten Aufruhr gegen die Tradition» (S. 666). Übertrumpfen kann man nur dort, wo etwas Bestehendes überboten werden muß. Die so entstehende Maßlosigkeit ist vor allem einmal ein Mangel an Kunstmaß, doch darüber hinaus betrifft sie auch das Verhältnis von Sprache und Gegenstand. Dahin weisen Kriterien wie Anschauungsfeindlichkeit und Mangel an Weltbezug; dahin deuten die Ausdrücke, mit denen Friedrich einen Teil von Marinos Werk kennzeichnet: Histrionentum, Schablonentechnik, Stilmaschine. Der Begriff, in dem das Wesen der barocken Poesie zusammengefaßt wird: Überfunktion des Stils, bezeichnet dieses Verhältnis noch einmal in rein negativer Weise; er drückt aus, daß «der normale Abstand zwischen Stil und Sache (ohne den es keine Kunst gäbe) zu einem übermäßigen geworden ist» (S. 545f.). «Sprache und Gehalt, ja Sprache und Welt konvergieren nicht mehr, sie divergieren» (S. 558), heißt es an anderer Stelle.

Nun ist aber schon in Beziehung auf Tasso von einer Hypertrophie der Form und von einer entsprechenden Atrophie des Inhalts die Rede. Dort jedoch ist die Verdünnung der Substanz (welche Tassos Theorie von der thematischen Entlastung entspricht) durchaus als Positivum gewertet: sie kommt dem reinen Erklingen der Sprache zugute. Wenn aber Friedrich von der barokken Lyrik sagt: «Das Wort nimmt von der Sache nur noch seinen Absprung, sprüht hoch zu einem illusionären Geflimmer und will nicht die Sache zeigen, sondern sich selber» (S. 558f.), so scheint in diesen Worten ein Tadel impliziert. Wo liegt nun aber der entscheidende Maßstab für eine so verschiedene Beurteilung eines auf den ersten

Blick ähnlichen Sachverhalts? Vielleicht deckt ihn die folgende Stelle auf: «Genau aus der gleichen Wurzel, welcher die Größe der älteren Lyrik entstammt, aus der Kunsthaftigkeit, kommt auch ihr Seitentrieb, die Künstlichkeit. Kunsthaftigkeit erschafft eine Welt der Sprache neben der Welt des Wirklichen und vollbringt das Wunder, aus dem Wirklichen in das Wahre zu führen, aus dem puren Vorhandensein der Dinge und der Empfindungen und der Erfahrungen in die Bedeutung der Dinge, der Erfahrungen und der Empfindungen. Künstlichkeit hingegen ist nicht allein vom bloß Wirklichen entfernt, sondern auch von der Wahrheit der Bedeutung» (S. 706). Diese zentrale Stelle gibt nun allerdings nicht nur das Maß für die Beurteilung im Fall der barocken Lyrik, sondern sie wirft ein Licht auf die Hauptlinien des ganzen Buchs. Es ist darin von der Kunsthaftigkeit die Rede; sie wird als Werden bestimmt durch drei parallellaufende Bewegungen: als Erschaffen einer Welt der Sprache neben der Welt des Wirklichen, als Übergang vom Wirklichen ins Wahre und als Weg vom Vorhandensein zur Bedeutung. Von diesen drei Bestimmungen nennt die erste die Seinsart des Kunstraums, während die dritte vom Erkenntniswert der Dichtung spricht. Doch wohin gehört die mittlere und wichtigste Bestimmung? Was macht das Wesen der Wahrheit aus, die hier der Wirklichkeit gegenübergestellt wird?

Schon in der Vorbemerkung ist von Wahrheit die Rede, und zwar dort, wo die Ablösung der Erlebnisechtheit durch das Thema gefordert wird. «Dessen Gelingen im Gedicht wird nach dem Maßstab seiner menschlichen Wahrheit, das heißt nach seiner Objektivierung beurteilt» (S. XII). Hier bedeutet doch wohl der Begriff im Gegensatz zu einer an Ort und Zeit gebundenen persönlichen Wirklichkeit die Wahrheit des allgemein Menschlichen, die jeder Leser als Möglichkeit anerkennen und nachvollziehen kann, etwa der folgenden Stelle entsprechend, in der von der Liebeslyrik des Dolce stil novo die Rede ist: «Gewiß sind alle diese Stadien und ihre Riten wahr in *dem* Sinne, daß sie in ihrem Umriß den möglichen Erfahrungen der menschlichen Seele entsprechen» (S. 67). In die gleiche Richtung weist die folgende Stelle über Petrarca: «Der Schritt in die Lyrik geschieht eben dadurch, daß eine Lage, ein selbst sinnenhaftes Geschehen von der genauen örtlichen wie zeitlichen Fixierung gelöst und in eine Sphäre gerückt werden, wo sie als menschliche Wahrheit — und sei es auch die Wahrheit eines Augenblicks — unbegrenzt wiederholbar in sich selber kreisen und darum einer Sprache bedürfen, die den Zufall der Empirie vermeidet» (S. 196). Was hier die Wahrheit auszeichnet, ist ein Loslösen vom Zufall und von zeitlicher und örtlicher Beschränkung. Dieses Loslösen wird an anderer Stelle als ein Reinigen der persönlichen Erfahrung zur allgültig menschlichen (S. 420) oder als ein erhöhendes Typisieren (S. 524) umschrieben. Ist damit nun nicht eine Abstraktion gemeint, die ihren eigenen Ort in der Philosophie hat? Was unterscheidet aber eine philosophische von einer lyrischen Aussage? Ist vielleicht die besondere Wirkung auf den aufnehmenden Leser mit der wiederkehrenden Wendung vom unbegrenzt wiederholbar in sich selber Kreisenden der lyrischen Sprache gemeint? Muß deshalb der Stoff der Dichtung so ausgewählt werden, daß er «seelische Glaubwürdigkeit und Wahrheit» (S. 194) in sich enthält? Wäre das der Sinn jener Aussage, die Dichtung könne von ihrer Wahrheit aus «zu neuen Wirklichkeiten des seelischen Lebens» führen (S. 209)? Doch damit würde der auf der einen Seite vertriebene Erlebnisbegriff als Causa finalis wieder von der andern Seite her wirksam werden, und Lyrik würde zwar nicht als Erlebnisniederschlag, wohl aber als Erlebniserreger bestimmt. Beide genannten Bedeutungen der Wahrheit bleiben so irgendwie ans Erlebnis gebunden: als Unterscheidung von einem ursächlichen Erlebnis oder als Ausrichtung auf das Ziel eines möglichen Erlebnisses.

Nun ist aber mit solchen Annäherungen Friedrichs Wahrheitsbegriff wohl noch nicht erschöpfend bestimmt, ja, es scheint, daß damit der für die Dichtung ausschlaggebende Sinn des Begriffs noch gar nicht berührt worden ist. Die oben angeführte Stelle über den Dolce stil novo wird durch folgende Aussage über die von diesen Dichtern gewählten oder

geschaffenen Urformen ergänzt: «Doch fließt das alles aus einer absoluten Geistigkeit, die, was sie als Inhalt braucht, selber hervorbringt und nicht aus dem empirischen Leben holt» (S. 68). Damit verschiebt sich die Betonung von der Möglichkeit einer Erfahrung zur Tatsache des Erschaffens. Ähnlich betont Friedrich im folgenden Kapitel, Dante habe menschliche Wahrheit *geschaffen* (S. 116). Von da her läßt sich nun Wahrheit in einem anderen Sinn verstehen, nicht mehr als Übereinstimmung mit einem gereinigten, abstrahierten Begriff des Menschlichen, sondern als in Erscheinung treten lassen von etwas bislang Verborgenem. Eine solche Deutung könnte sich wohl auf den folgenden Satz berufen: «In jeder echten Dichtung gibt es Erfundenes, an das wir zu glauben vermögen, *weil es diejenige Wahrheit öffnet, die im Wirklichen nie sichtbar wird*» (S. 636). Hier ist von keiner Gleichung, von keiner Richtigkeit mehr die Rede, sondern von einer Öffnung, von einem nur in der Dichtung möglichen Sichtbarwerden. Diese Offenbarung wäre doch wohl nicht mehr als Verallgemeinerung zu bestimmen, sondern nur als Erschaffen von innen her, aus einem rein geistigen Raum heraus, zu fassen. Damit würde sich das Kriterium der Bedeutung leicht verbinden lassen, insofern als das so als geistige Wirklichkeit Geschaffene zugleich in seiner Bedeutung sichtbar wird, und zwar in jener Weise, die Friedrich beschreibt, wenn er von der Lyrik der Vita Nova sagt: «Ihre Sprache ist nicht die des versifizierten Belehrens, vielmehr die des gleichsam ersten Innewerdens bisher verborgener Wahrheiten» (S. 124). Das Erkennen wäre mithin ein Erschaffen. Eine solche Wahrheit wäre als erscheinende immer nur als Bewegung zu erfassen, wie denn Friedrich, von Michelangelo aus, Lyrik im allgemeinen so bestimmt: «Sie will die Freiheit zu einer Sprache, die auf engem Raum eine unendlich wiederholbare Bewegung vollzieht, ohne sich zu verbrauchen» (S. 374). Diese Bewegung müßte aber doch, soll sie wiederholt werden können, im Mittel ihrer Erscheinung sichtbar bleiben; Bewegung und Permanenz müßten sich verbinden. Klingt das wohl mit an, wenn Friedrich, im Zusammenhang mit dem Gedanken der unbegrenzten Wiederholbarkeit, davon spricht, daß Tasso oft in den lyrischen Stellen der *Gerusalemme Liberata* einen Gegenstand aus dem epischen Fortgang herausnehme und in etwas Zuständliches verwandle, «derart, daß selbst Bewegungen... das Merkmal des Zuständlichen und Zeitentrückten annehmen» (S. 415)?

So könnte denn Wahrheit als Maßstab zur Beurteilung dieser Lyrik verstanden werden als Offenbarwerden von bislang Verborgenem, in der Weise, daß diese Wahrheit, als sich enthüllende, Bewegung wäre und doch zugleich als Erscheinung überdauerte und daß in ihr alles Erscheinende zugleich Bedeutung ausstrahlte.

Hans Staub

[1]Hugo Friedrich: Epochen der italienischen Lyrik, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1964.