

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 1

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.03.2025

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

UMSCHAU

OPER UND ELEKTRONIK

Uraufführung von Boris Blachers «Zwischenfälle bei einer Notlandung» in Hamburg

Es galt an diesem 4. Februar 1966 in der Hamburgischen Staatsoper sich weitgehend umzustellen. Neue Perspektiven taten sich auf, letzte Folgerungen wurden gezogen.

Zwar: Elektronische Musik ist zuvor schon bei Bühnenwerken verwendet worden, vom Schweden Karl-Birger Blomdahl zum Beispiel, vom Deutschen Giselher Klebe, vom gebürtigen Österreicher Ernst Krenek. Aber etwas, das man, mit gewissen Vorbehalten, eine «Elektronik-Oper» nennen darf, gab es bisher nicht. Der Direktor der Hochschule für Musik in Berlin, Boris Blacher, experimentierfreudiger Komponist schon seit langem, betrat mit «Zwischenfälle bei einer Notlandung» Neuland. Was bei ihm weiter nicht verwundert, wenn man weiß, daß er vor Jahren schon eine einaktige «Abstrakte Oper» schrieb, zu der ihm der als Komponist ebenso bekannte Werner Egk die Idee gab und den Text lieferte; daß er ein Ballett «Der Mohr in Venedig» nach William Shakespeare komponierte, das mit der Mordszene beginnt; daß er eine seiner jüngsten Schöpfungen für Klavier und drei Klangerzeuger «Multiple Raumperspektiven» nennt. Auch gilt Blacher, der baltischer Abstammung, doch 1903 in China geboren ist, als Schöpfer der variablen Metrik, wobei er in einem gewissen Sinne die Reihentechnik auf das Metrum überträgt.

So liegt es denn ganz in seiner Linie, daß er die Belastung des Einbaus elektronischer Musik in eine abendfüllende, freilich kaum zwei Stunden beanspruchende Oper auf sich nahm. Eine wirkliche Belastung, wenn «vier Wochen hartnäckiger Experimente und gemeinsamer Überlegungen» für eine einzige elektronische Passage notwendig waren, «die dann bei der endgültigen Aufführung der Oper nur vier Minuten beansprucht». Es gilt eben zu bedenken, daß die elektronische Musik Zeit und nochmals Zeit benötigt. Je nachdem werden

vorhandene Töne traditioneller Instrumente oder auch andere Klangquellen verwendet und nach Bedarf umgewandelt. Eine Partitur im üblichen Sinne wird dabei nicht erstellt, doch ist sinnvolle Planung in mathematisch-physikalischem Sinne eine selbstverständliche Voraussetzung. Einmal auf Band festgehalten, steht ein elektronisches Werk ein für allemal unabänderlich da. Bei der «Notlandung» jedoch war der elektronische Teil bloß Teil eines Ganzen; ein Drittel, wenn man so will, während die beiden weiteren Drittel von den Sängern auf der Bühne und von den Orchestermusikern beigeleitet werden. Festgelegtes war somit bei der Wiedergabe mit jedesmal neu Nachzuschaffendem zu vereinen — eine Aufgabe, die technische wie künstlerische Probleme stellte.

Die Vokal- und die Instrumentalstimmen sind in der Partitur in üblicher Weise festgehalten. Das Tonband dagegen erscheint lediglich als breiter Strich, an dem abzulesen ist, wann es in Betrieb gesetzt, wann es abgestellt werden soll. Der als Spezialist für Elektronik bekannte Dozent der Technischen Universität Berlin, Professor Dr. Ing. Fritz Winckel, stellte es, unter aktivster Anteilnahme des Komponisten, in seinem elektroakustischen Experimentalstudio her. Es ist integrierender Bestandteil der Musik und wird jedem Theater, das Blachers Werk aufzuführen gedenkt, mit dem übrigen Material zur Verfügung gestellt. Irgendwelche Sonderrechte, wie sie sonst bei Kompositionen mit elektronischen Einschübseln geltend gemacht werden können, fallen dahin.

Selbstverständlich müssen im Hause, in dem eine Aufführung geplant ist, ebenfalls umfassende Maßnahmen getroffen werden. In Hamburg wurde die einstige Intendantenloge im zweiten Rang in einen Regieraum umgewandelt, von dem aus der Tonmeister die elektronische Musik steuert. Telefonen-

ingenieure, so erfuhr man, montierten dort ein Vierkanal-Stereomischpult, mehrere Magnettonmaschinen, Leitungsanschlüsse und zahllose dynamische Lautsprecher, von denen aus die Elektronenklänge in den Zuschauerraum getragen wurden. Der Tonmeister aber wurde zum Mitspieler. Er erhielt seine Einsätze gleich wie ein Solist oder eine Instrumentengruppe durch den Kapellmeister, der, vom Augenblick des Mitspielens des Bandes an, sich mit dem übrigen Klangapparat danach zu richten hatte.

*

Nachdem bisher so viel von technischen, so wenig von künstlerischen Dingen die Rede gewesen ist, drängt sich von selber die Frage auf: Experiment oder Kunstwerk? Die Antwort mag etwa lauten: mit Experimenten bestücktes, geglücktes Kunstwerk. Wobei zum Experimentellen das Libretto einen beträchtlichen Beitrag geleistet hat.

Heinz von Cramer, mit Boris Blacher schon bei anderer Gelegenheit in Zusammenarbeit, nennt «Zwischenfälle bei einer Notlandung» eine «Reportage in zwei Phasen und vierzehn Situationen». Er vermeidet bewußt die Bezeichnung Oper und verlegt ebenso bewußt das Geschehen in einen von viel Technischem durchzogenen Umkreis. Ein Flugzeug ist notgelandet, drastisch schildern es realistische Elektronikklänge. Ein Teil der Fluggäste konnte sich retten. Unter ihnen ein Professor, der nochmals zur Maschine eilt, seine Manuskripte, sein Lebenswerk zu retten. Er kehrt zurück, übernimmt fortan die Rolle des Gastgebers, seltsamerweise, ohne daß seine Gäste die Identität der beiden Personen wahrnehmen. Dagegen stellen sie bald fest, daß sie Gefangene sind — die Primadonna wie die Assistentin, der Millionär wie der Vergnügensreisende, der Ingenieur wie der Generalstäbler in Zivil, der Journalist wie der Wahlredner. Den Beruhigungsversuchen des Gastgebers zum Trotz überkommt sie Angst. Sie erkunden ihre von seltsamen Maschinen durchsetzte Umgebung, zerstören später diese Maschinen, suchen einen am Absturz ihres Flugzeugs Schuldigen und glauben, ihn im Vergnügensreisenden gefunden zu

haben. Es wird Gericht gehalten, das Todesurteil gesprochen, doch nicht vollzogen. Dieser und jener will die Macht an sich reißen. Doch der Professor behält die Oberhand; er erreicht, nachdem die letzten Suchflugzeuge am Horizont verschwunden sind, sein Ziel: seine Gäste auf der abgeschiedenen Insel festzuhalten.

Reportage, nicht Oper, Situationen, nicht Szenen — man muß sich diese Bezeichnungen vor Augen halten, will man der krausen Handlung einen Sinn abgewinnen. Es ging von Cramer wohl in erster Linie darum, dem Komponisten einen Text zuzuspielen, der sich mit viel elektronischer Musik verbrämen ließ. Blacher machte davon auf verschiedene Weise Gebrauch. Er verwendet die Elektronik in realistischer wie in übertragener Art. Flugzeuglärm, wie gestanzte wiederholte Schlagworte, Fernchöre, aber auch rein stimmungsfördernde Klänge sind auf dem Band festgehalten und, was das Entscheidende ist, verbinden sich nahtlos mit den sonstigen musikalischen Elementen. Die drei Stränge verknüpfen sich zu einem festen Band.

*

Daß einem Experiment wie diesem Opposition werde, nahm man selbst in der durch Intendant Rolf Liebermann so aufgeschlossenen geleiteten Hamburgischen Staatsoper als selbstverständlich hin. Sie galt ausschließlich den beiden Autoren, während die Interpreten nur begeisterte Zustimmung erhielten. Voran Helmut Melchert, der die Doppelrolle Professor/Gastgeber souverän vorbrachte, als Mittelpunkt eines Ensembles von ausschließlich hervorragenden Kräften. Liebermanns Kollege von der Deutschen Oper Berlin, Gustav Rudolf Sellner, waltete als kühl rechnender, präzise agierender Inszenator, unterstützt vom vielseitigen Max Bill, der, für die Ausstattung verantwortlich, seine erste Fühlungnahme mit dem Musiktheater ausgezeichnet bestand. Hervorragend auch Reinhard Peters als überlegener musikalischer Leiter. Wie schon so oft nahm sich der Auftraggeber des Auftragswerks beispielgebend an. Die Uraufführung war eine Modellaufführung.

Hans Ebinger

ENGLISCHE ZEITSCHRIFTEN

Shakespeare-Aspekte

Im Jahre 1964 galt es, Shakespeares vierhundertsten Geburtstag zu feiern. Allorten sind Festspiele und Shakespeare-Wochen abgehalten worden; die Literatur über den Dichter hat damals zahlenmäßig einen Rekord erreicht. Es gibt ja schon eine ganze Anzahl von Jahrbüchern und Zeitschriften, die ihm allein gewidmet sind: *Shakespeare-Jahrbuch* (seit 1964 erscheint eines in West- und ein anderes in Ostdeutschland), *Shakespeare-Newsletter* (Kent, Ohio), *Shakespeare Quarterly* (New York), *Shakespeare Studies* (Tokio), *Shakespeare Survey* (London) und andere. Aber in der überaus sorgfältig ausgewählten und zusammengestellten «Shakespeare-Bibliographie», die jeweils im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft veröffentlicht wird, finden wir für 1964 nicht weniger als 1689 Titel aufgeführt. Wer mag sie alle gelesen haben? Wie viele von ihnen mögen überhaupt lesenswert sein? Wo anfangen? Der Student, der Freund Shakespeares sieht sich so einem urwaldähnlichen Dickicht gegenüber, das oft dem Zugang zum Werk eher hinderlich als erleichternd zu sein scheint. Jedem Forscher muß es von vornherein klar sein, daß er bei der Behandlung irgendeines Aspektes darauf verzichten muß, Vollständigkeit in seiner Kenntnis der Sekundärliteratur zu erreichen.

Längst schon hat sich auch der elektronische Computer des Werkes von Shakespeare angenommen, nicht allein zwecks Speicherung bibliographischer Daten, sondern auch, um einen eigenen Beitrag zur Forschung nach dem «wirklichen» Shakespeare zu liefern. Das Computer-Ergebnis ist in folgender Hinsicht eindeutig: Bacon oder Marlowe können unmöglich Shakespeares Werke geschrieben haben. Beweis: Unter 2000 Wörtern findet sich das Wort «and» bei Shakespeare 61mal, bei Marlowe aber 75mal und bei Bacon sogar 80mal (nach *Encounter*, April 1965). Näheres über den seltsamen Schauspieler aus Stratford-

on-Avon weiß der Computer freilich nicht zu berichten. Aber immerhin.

Bleiben wir bei Zahlen: Nach einer kürzlich in der «Neuen Zürcher Zeitung» veröffentlichten Statistik ist Shakespeare im Jahre 1963 in 159 Sprachen übersetzt worden, womit er — nach der Bibel — an zweiter Stelle steht. 1962 belegten Lenin und Chruschtschew die beiden ersten Plätze. Die Zahlen von 1964 und 1965 sind noch nicht errechnet worden.

1966 ist wieder ein Shakespeare-Jahr: am 23. April jährt sich sein Todestag zum 350. Mal. Es scheint, daß diesem Datum allerdings keine besondere Beachtung geschenkt werden wird. Für die Schweiz ist es immerhin als Ereignis zu verzeichnen, daß die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, zum ersten Mal seit ihrer Gründung im Jahre 1864, ihre Jahrestagung in unserm Lande, nämlich in Basel, abhalten wird (30. 4./1. 5.), und zwar unter dem Vorsitz des Basler Ordinarius für englische Literatur, Rudolf Stamm, ihres derzeitigen Präsidenten.

*

Blättern wir in englischen Zeitschriften der vergangenen zwei Jahre, so fällt auf, daß der runden, magischen Jubiläumsszahl vierhundert weniger Beachtung geschenkt wurde, als man vom Kontinent her anzunehmen geneigt ist. Wohl hat *A Review of English Literature* eine vortreffliche Shakespeare-Nummer (April 1964) herausgegeben (ohne deshalb den üblichen Umfang eines ihrer Hefte zu erweitern), *London Magazine* hat dagegen im ganzen Jahr 1964 den großen Dichter überhaupt nicht erwähnt, *German Life & Letters* und *Critical Quarterly* brachten wesentliche Beiträge ein Jahr vor beziehungsweise nach 1964, und der Herausgeber von *Encounter* genügte nur unwillig der Jubiläumspflicht, indem er zum Leitartikel des November-Hefes 1964 schrieb: «We began this trying 'Shakespeare Year' with an article by John Wain (March),

conclude it with an essay by Frank Kermode, and promise to let well enough alone.» Dieser Leitartikel von Frank Kermode, Professor an der Universität von Manchester, bemüht sich um die Darstellung verschiedener Interpretationen und Spekulationen, die Shakespeares Werke im Laufe der Jahrhunderte über sich ergehen lassen mußten, ohne daß dadurch im mindesten das Geheimnis seiner Kunst ergründet worden wäre. Shakespeare, so meint Kermode, besitzt gewissermaßen sakrale Eigenschaften, er läßt sich nicht mit andern Dichtern vergleichen: «he is unique, inimitable, yet somehow very like us». Daher verträgt der Dichter aber auch die verschiedenartigsten Jubiläumsdeutungen: 1664 wurde er von einer Dame als Gentleman ihrer Zeit, der Zeit der englischen Restauration betrachtet, ebenso wie er dann 200 Jahre später von David Masson als echter Viktorianer gefeiert wurde. Shakespeare und seine Werke vertragen viele Deutungen, sie sind unendlich geduldig. «The Patience of Shakespeare» hat Professor Kermode seinen Beitrag zum vierhundertsten Geburtstag überschrieben, den er an der Columbia University in New York vorgetragen hat — «on, of course, April 23rd last».

*

«Ich hoffe, Sie werden in Ihrer Schrift beweisen, Shakespeare sey kein Engländer gewesen. Wie kam er nur unter die frostigen, stupiden Seelen auf dieser Insel?» Diese bekannten Sätze schrieb der große Shakespeare-Übersetzer August Wilhelm Schlegel im Jahre 1797 an Ludwig Tieck. Hier werden mit aller Deutlichkeit die großen Meinungsverschiedenheiten sichtbar, die sich im Deutschland und England des 18. Jahrhunderts innerhalb der Shakespeare-Interpretation herausgebildet hatten. (Über grundsätzliche Aspekte dieser Differenzen vgl. die Aufsätze von Heinrich Straumann und Emil Staiger in *Hesperia*, Oktober 1952, sowie von Eudo C. Mason in *Schweizer Monatshefte*, April 1964.) — F. Jolles, Göttingen, untersucht in einer Studie in *German Life & Letters* (April/Juli 1963) einige Aspekte der Aufnahme des «Sommernachtstraums»

in Deutschland, indem er von den grundlegend verschiedenen Standpunkten der für ihre Länder repräsentativen Shakespeare-Interpreten Ludwig Tieck und Samuel T. Coleridge ausgeht. Als Ansatzpunkt für die Untersuchung dieser Unterschiede wählt Jolles die Aufnahme übersinnlicher Wesen und Begebenheiten in die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (J. J. Bodmers «Noah», Wielands «Oberon», Herders Bearbeitungen der Elfenszenen aus dem «Sommernachtstraum», Gotters «Geisterinsel», Tiecks «Sommernacht» usw.). Auch Oper und Singspiel sollten für den Begriff des «Wunderbaren» von entscheidender Bedeutung werden. So entstand, wie Jolles ausführt, eine «einheimische Vorstellung der Shakespearschen Elfenwelt, die zu einer entsprechenden Auslegung des ‚Sommernachtstraums‘ und des ‚Sturms‘ führte». — Nur der Titel des vorzüglichen Aufsatzes («Shakespeares Sommernachtstraum in Deutschland») ist etwas zu weit gefaßt, berücksichtigt doch der Autor im wesentlichen nur die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aufschlußreiche Hinweise hinsichtlich der Wirkung des «Sommernachtstraums» auf die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts ließen sich namentlich anhand von Andreas Gryphius' Komödie «Peter Squenz» (dem erweiterten Rüppelspiel aus dem «Sommernachtstraum») gewinnen; als Ausgangspunkt solcher Betrachtungen wäre eine ältere Zürcher Habilitationsschrift über die «Dramatischen Bearbeitungen der Pyramus-Thisbe-Sage in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert» von Alfred Schaer herbeizuziehen (erschieden 1909).

Im selben Heft der Zeitschrift *German Life & Letters* findet sich ein weiterer Beitrag zur Geschichte Shakespeares in Deutschland: Margaret E. Atkinson (London) würdigt den Übersetzer Wolf Graf Baudissin (1789–1878). Merkwürdigerweise hat ihm seine Mitarbeit an der epochalen, bis heute unerreichten sogenannten Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung weder zu Lebzeiten, noch nach seinem Tod Ruhm eingebracht. Dabei hatte er wesentlichen Anteil am Zustandekommen der deutschen Gesamtausgabe. Sein programmatischer Satz, «Vor allen Dingen

sollte meine Arbeit wie Deutsch und nicht wie Englisch klingen» (1836) ist aufs schönste verwirklicht worden; es gibt wohl in keiner Sprache Shakespeare-Übersetzungen oder -Nachdichtungen, die auf derselben dichterischen Höhe stehen wie jene deutsche von A. W. Schlegel, Dorothea Tieck und Wolf Baudissin. Margaret Atkinson schildert in ihrem Aufsatz Baudissins Leben und literarisches Wirken (er verdient auch als Übersetzer der Werke Molières Beachtung sowie einiger Stücke von Shakespeares Zeitgenossen Jonson, Fletcher, Massinger und endlich von italienischen Komödien Goldonis und Gozzis). Baudissins Übersetzungen von dreizehn Schauspielen Shakespeares, die er mit Ludwig Tieck und dessen Tochter Dorothea eingehend besprach und überarbeitete, sichern diesem hingebungsvollen und auf äußern Ruhm verzichtenden Übersetzer den Dank späterer Generationen.

*

Ludwig Tiecks Zeitgenosse, der bereits erwähnte englische Dichter Samuel Taylor Coleridge (1772—1834), spielt in der englischen Shakespeare-Kritik eine wichtige Rolle, hat er doch entscheidend zu einer neuen Wertung und Beurteilung des großen Dramatikers beigetragen. Anlässlich der demnächst erscheinenden Gesamtausgabe von Coleridges Werken hat die Zeitschrift *A Review of English Literature* dem Dichter eine ausgezeichnete Sondernummer gewidmet (Januar 1966). «Coleridge on Shakespeare's Preparation» heißt darin ein Aufsatz von J. R. de J. Jackson, des an einer kanadischen Universität tätigen Mitarbeiters der Gesamtausgabe. Coleridge beschäftigte sich eingehend mit der Frage, wie Shakespeare das Publikum auf übernatürliche Erscheinungen, auf dramatische Höhepunkte usw. vorbereitet, hat er doch als einer der ersten erkannt, daß in der Dramatik oft Erwartung wichtiger und vor allem Bühnenwirksamer als Überraschung ist. Jackson geht auf einige wichtige Interpretationsversuche Coleridges ein, wie zum Beispiel des 1. Akts von «Hamlet» (Problem der Geisterscheinung, Subtilität in der mannig-

fachen Vorbereitung des Publikums, Notwendigkeit lyrischer Ruhepunkte) oder der 1. Szene von «King Lear» (unglaubliche, aber als Fabel allgemein bekannte Geschichte von Lears Verteilung seines Königreichs; Grundbedingung für den Erfolg dieser Szene ist nach Coleridge der Umstand, daß von dieser unwahrscheinlichen Szene weder das allgemeine Interesse noch der Handlungsablauf allein abhängig sein dürfen). Man hat an Coleridge und an seiner Zeit immer wieder gerügt, daß sie Shakespeare nur literarisch, nicht aber von der Bühne her würdigen, daß sie über die Charaktere philosophieren und darüber vergessen, daß Shakespeare für das Theater geschrieben hat. Tatsächlich war aber, nach Jackson, Coleridge keineswegs dem Theater gegenüber indifferent. Im Gegensatz zu seinen öffentlichen «Lectures on Shakespeare» enthalten seine privaten Aufzeichnungen zahlreiche Notizen mit Beobachtungen über Shakespeares meisterhafte Bühnenkunst.

*

Auf den erfrischend «undogmatischen» Charakter der von zwei Professoren der Universität Hull herausgegebenen Zeitschrift *Critical Quarterly* haben wir schon in früheren Aufsätzen hingewiesen (*Schweizer Monatshefte* 42. Jg., S. 301, und 44. Jg. S. 382). Die seit sieben Jahren erscheinende Zeitschrift hat sich einen Namen und Achtung erworben; ihre Herausgeber scheuen sich nicht, Aufsätze mit heftigen Angriffen auf bestehende Meinungen und darauf Erwidierungen zu publizieren. Wenn auch die Auseinandersetzung mit moderner Literatur im Vordergrund der Zeitschrift steht, so schlägt sie oft auch neue Richtungen in der Beurteilung von Klassikern ein. Unvergessen ist etwa ein Heft mit Beiträgen über Shakespeares «Die beiden Veroneser» und «König Lear» (Winter 1960), und in der Nummer vom Sommer 1965 finden wir einen aggressiven neuen Beitrag zum alten (Streit-)Thema: «The Argument about Shakespeare's Characters» von A. D. Nuttall. Der Verfasser bemüht sich um einen Ausweg aus einem Wespennest von Streitig-

keiten und spitzfindigen Meinungsbildungen, indem er zunächst die Auffassungen von Maurice Morgann, von A. C. Bradley und dann vor allem von L. C. Knights («How many children had Lady Macbeth?», 1933) kritisch beleuchtet. Er diskutiert die Zulässigkeit der Frage nach dem «wirklichen» Macbeth, Romeo oder Falstaff, nach dem Hamlet zur Zeit des Mordes an seinem Vater, also vor Beginn des Stückes (zu letzterer Frage könnte man das Werk eines bedeutenden deutschen Dramatikers als Diskussionsbeitrag erwähnen: Gerhart Hauptmanns «Hamlet in Wittenberg» führt genau bis zum Anfangspunkt von Shakespeares «Hamlet»). Im Gegensatz zu wirklichen Menschen handeln und existieren die ersonnenen Charaktere außerhalb ihres Theaterstückes nicht: «It is illogical to ask whether Falstaff is *really* a coward since Falstaff is not *really* anything at all. Illusion is what he is made of.» Nuttalls Ausführungen erwecken bald Zustimmung, bald Zweifel; im neuesten Heft der Zeitschrift (Winter 1965) findet sich ein gewichtiger Leserbrief zu den angeschnittenen Fragen; jedenfalls regt der Autor durch seine angriffsfreudige Schreibweise zu eigenem Denken und zu eigener Stellungnahme an.

In derselben Nummer des *Critical Quarterly* veröffentlichte Nicolas Brooke eine wertvolle Abhandlung über Shakespeares frühes Königsdrama «Richard III.» unter dem Titel «Reflecting Gems and Dead Bones: Tragedy versus History in Richard III». Auch dieses Stück, eines der frühesten Shakespeares, hat im Laufe der Zeit ganz verschiedene Interpretationen erlebt: während es im 18. Jahrhundert als Tragödie aufgefaßt und mit «Macbeth» verglichen wurde, sprach man ihm im folgenden Jahrhundert tragische Würde weitgehend ab, indem man es eher einem Melodrama verglich. In jüngster Zeit stand dagegen der Charakter des Stückes als eines episch konzipierten Historienspiels im Vordergrund (daher Brookes Untertitel: «Tragedy versus History»). So verschiedenartig diese Tendenzen der Interpretation erscheinen, so hält sie Brooke letztlich nicht für unvereinbar, enthält doch, nach seiner Meinung,

«Richard III.» eine ihm eigene Einheit, in der verschiedene Auffassungen als Teilaspekte ihre Berechtigung finden.

Das Stück ist sowohl sprachlich als auch in bezug auf seinen Handlungsablauf mit einer außerordentlichen technischen Virtuosität geschrieben. Richards Darsteller darf nicht, wie es meistens — auch bei Sir Lawrence Olivier — geschieht, stets nur die Schlechtigkeit und moralische Verdorbenheit des Königs zum Ausdruck bringen, er muß vielmehr auch verführerisch, brillant, mit echtem Charme spielen, um das Stück nicht einer wichtigen Tiefendimension zu berauben. Diese proteushafte Eigenschaft macht, unter den genannten Voraussetzungen, Richard so besonders Bühnenwirksam. Es geht nämlich, meint Brooke, nicht darum, ob Richard besser oder schlechter als die anderen Personen sei, sondern darum, daß er realer denkt, handelt und wirkt. Es gelingt dem Verfasser, über einen Exkurs zum altenglischen Morality-Play mit seinem auch für Shakespeare bedeutungsvollen Schema von Schuld und Gewissen, noch einen weiteren Schritt zum Verständnis des Stückes zu vollziehen: eine übernatürliche Ordnung wird im 5. Akt sichtbar, als Manifestierung göttlichen Willens geht Richard zugrunde: «... in the end the ironist himself is subject to a greater irony, that he has functioned as an instrument of destruction in the world of guilt.»

*

Wir erwähnten schon eingangs eine Shakespeare-Sondernummer der von A. Norman Jeffares (Universität Leeds) herausgegebenen Zeitschrift *A Review of English Literature*, einer Zeitschrift, die wie *Critical Quarterly* ebenfalls 1959 gegründet wurde. *A Review of English Literature* veröffentlicht in jedem seiner mit Spannung erwarteten Hefte packend verfaßte und wissenschaftlich fundierte Aufsätze: schon in einem «Renaissance Drama» überschriebenen Heft im zweiten Jahrgang (Oktober 1961) fand man Beiträge der beiden international bekannten Shakespeare-Spezialisten G. Wilson Knight (eine «Ehrenrettung» des «Timon von

Athen»). Besonderes Gewicht erhielt die Shakespeare-Nummer vom April 1964 durch den «Guest Editor» Kenneth Muir; aus Platzgründen können wir hier leider nur auf einige Titel des Heftes hinweisen, wie zum Beispiel auf «The Shift of Power in Julius Caesar» (Norman Sanders), auf «To Know Himself: an Aspect of Tragic Structure» (Robert B. Heilman) und auf «Shakespeare's Comic Dukes» (Clifford Leech) sowie auf Beiträge über «Hamlet» und das «Wintermärchen». In seinem «Editorial» hält Kenneth Muir die szenische Aufführung mit einem Minimum von Eingriffen und Veränderungen für die beste Würdigung des Dichters. Aber als wichtigste Forderung an die Shakespeare-Forschung betrachtet er die Vollendung jener wissenschaftlichen Aufgaben, ohne die echte Literaturkritik unmöglich ist: Beseitigung ungelöster Text- und Quellenfragen sowie zuverlässige Neuausgaben der Werke von Shakespeares Zeitgenossen. Muir beklagt die allgemeine Spezialisierung der Shakespeare-Forschung und schließt mit dem eher hilflos klingenden Seufzer: «Something should be done to overcome the segregation of the various approaches.»

Gleichsam als Antwort auf Muirs Wünsche erschien ebenfalls 1964 eine neuartige, vorbildliche linguistische Analyse und Textausgabe von «Measure for Measure», die der Herausgeber — der an der Zürcher Universität wirkende Professor Ernst Leisi — als «An Old-Spelling and Old-Meaning Edition» bezeichnet. Leisi begründet kurz die Notwendigkeit einer neuen Ausgabe: es sei noch immer möglich, meint er, den Leser dem Original etwas näher zu bringen, indem man einige linguistische Hindernisse beseitigt, die bisher zwischen Text und Leser standen. Als Versuch, den Text in seine originale «äußere und innere» Form zu

bringen, bezeichnet Leisi in bescheidener Weise seine eigene Ausgabe, die in der Fachpresse eine vorzügliche Aufnahme gefunden hat (vgl. A. L. Vos in *English Studies*, Februar 1966) und zu dem berechtigten Wunsche Anlaß gibt, daß viele weitere Werke Shakespeares eine ebenso intelligente und notwendige linguistische Klärung erfahren mögen.

Aus der von Muir so beklagten Spezialisierung kann, wie er selber zugibt, nur die immer neue und lebendige Begegnung mit dem Werk Shakespeares herausführen. Seit 1964 kennen wir ein hervorragendes neues Hilfsmittel zur Verwirklichung dieses Ideals: in jenem Jubiläumsjahr wurde ein großartiges Unternehmen vollendet: die Herausgabe sämtlicher Werke Shakespeares auf insgesamt 137 Langspielplatten mit ungekürztem Text (Argo Record Company Ltd.). Unter den Auspizien des «British Council» wurden die Werke nach John Dover Wilsons Ausgabe «New Shakespeare» von der «Marlowe Dramatic Society of Cambridge University» zusammen mit den ersten Schauspielen Englands aufgenommen. Der Eindruck beim ein- oder mehrmaligen Anhören einzelner Stücke oder Gedichte dieser Aufnahme ist überwältigend (das Büro des «British Council» in Zürich leiht die Platten unentgeltlich aus), nicht vergleichbar mit dem bloßen Lesen des englischen Textes oder gar der deutschen Übersetzung. In einem kleinen Aufsatz (in *A Review of English Literature*, April 1964) verweist John Dover Wilson auf den hohen Wert dieser Aufnahmen für die Schule sowie für fremdsprachige Liebhaber Shakespeares und seines prachtvollen Englisch. Mit Recht stellt Wilson aber auch ganz allgemein fest: «Here is indeed a new art.»

Martin Bircher