

Shakespeare als Denkmal

Akademievortrag von Balz Engler Februar 2000

Die erste Gesamtausgabe von Shakespeares Dramen, 1623, sieben Jahre nach seinem Tod publiziert, ist bewusst als Denkmal konzipiert. Ihr Format ist monumental, das eines Folianten;¹ sie wird deshalb in der Forschung gemeinhin als «Folio» bezeichnet. Ihr Titelblatt zeigt, für ein Buch seiner Zeit ungewöhnlich, das Porträt des Autors. Und die Appelle an die Leser wie die Gedichte, die den Band einleiten, feiern Shakespeares Werk in einer Weise, die den Status des Buchs als Denkmal bekräftigen.²

Shakespeare als Denkmal? Dies stellt die Literaturwissenschaft vor interessante Fragen. Sie fordern uns auf, unser Fachgebiet in der traditionellen Definition zu verlassen. Sie eröffnen uns deshalb auch Perspektiven, die es uns ermöglichen, unsere Praxis in einem neuen Licht zu sehen. Einigen dieser allgemeinen Fragen möchte ich nachgehen, am Beispiel Shakespeares. Er — oder sollte ich sagen *es*, denn ich meine ein kulturelles Phänomen — eignet sich besonders dazu, weil er so lange und so gut dokumentiert ist. Ich will zuerst etwas über Denkmale sagen, mich dann Shakespeare zuwenden und in drei Schritten das Gesagte zu verallgemeinern versuchen.

Was ist ein Denkmal? Nicht ohne Grund zitiere ich eine Definition aus Alexander Demandts Buch *Vandalismus: Gewalt gegen Kultur*: Das Denkmal ist ein «Gegenstand, der von einem Ereignis oder einem Brauch, von einem Menschen oder einer Gruppe über die Zeiten hinweg öffentlich Kunde gibt.» (23). Als solches steht es in einem dreifachen Sinnbezug: zum Thema, dem es gewidmet ist, zu den Ehrenden, die es gestiftet haben, und zum Ort, den man für seine Aufstellung bestimmt hat.

Aus einleuchtenden Gründen beschränke ich mich hier auf Denkmäler für Personen. Ich möchte dazu drei ziemlich willkürlich ausgewählte Texte zitieren. Robert Musil hat in seinem Aufsatz über «Denkmale» geschrieben:

das Auffallendste ist [...], dass man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja, geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese

rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehen zu bleiben. (506)

So vertraut einem die von Musil beschriebene Erfahrung sein mag: Man hört aus seinen Worten auch einen modernistischen Überdruß mit der unbefragten Tradition. Seine Begründung belegt dies:

Alles Beständige büßt seine Eindruckskraft ein. Alles, was die Wände unseres Lebens bildet, sozusagen die Kulisse unseres Bewusstseins, verliert die Fähigkeit, in diesem Bewusstsein eine Rolle zu spielen. (507)³

Wie anders klingt da Victor Hugo, wenn er 1864, zu einer Zeit, da die öffentlichen Denkmäler in Frankreich überhand nehmen, schreibt:

Un monument est exemplaire. La haute tête d'un grand homme est une clarté. Les foules comme les vagues ont besoin de phares au-dessus d'elles. Il est bon que le passant sache qu'il y a des grands hommes. On n'a pas le temps de lire, on est forte de voir. On va par là, on se heurte au piédestal, on est bien obligé de lever la tête et de regarder un peu l'inscription, on échappe au livre, on n'échappe pas à la statue. Un jour, sur un pont de Rouen, devant la belle statue due à David d'Angers, un paysan monté sur son âne me dit: Connaissez-vous Pierre Corneille? — Oui, répondis-je. — Il répliqua: Et moi aussi. — Je repris: Et connaissez-vous *le Cid*? — *Non*, dit-il.

Corneille, pour lui, c'était la statue.

Ce commencement de connaissance des grands hommes est nécessaire au peuple. Le monument provoque à connaître l'homme. On désire apprendre à lire pour savoir ce que c'est que ce bronze. Une statue est un coup de coude à l'ignorance. (205)

Ob dieser Stoss mit dem Ellbogen tatsächlich stattfindet und auch die erhoffte erzieherische Wirkung zeitigt, muss fraglich bleiben. Die Macht, die Victor Hugo hier, übrigens in einem Buch über Shakespeare, dem Denkmal zuschreibt, ist wohl ebenso übertrieben wie Musils Meinung von seiner völligen Wirkungslosigkeit.

Schliesslich: Shelleys Sonett «Ozymandias», das von der *Ruine* eines Denkmals in der ägyptischen Wüste berichtet. König Ozymandias (Ramses II) liess dieses für sich selbst errichten, und es trägt die Aufschrift: «Look on my works ye Mighty, and despair!» Das Gedicht schliesst mit den Worten:

Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away. (340)

Das Gedicht handelt von einer dreifachen Vergänglichkeit: der despotischen Macht (was Shelley besonders am Herzen lag), der Bedeutungen, und des Denkmals selbst, das ja errichtet worden ist, um die Vergänglichkeit zu besiegen.⁴

Alle drei Beispiele zeigen: Denkmäler sind zur Erfüllung ihrer Aufgabe darauf angewiesen, dass ihre Bedeutung immer wieder erneuert, dass sie gepflegt wird — in einem Sinne, der weit hinausgeht über die gängige Bedeutung von *Denkmalpflege* als Erhaltung der materiellen Substanz. Pflege in diesem Sinne bedeutet einen stetigen Prozess, in dem die Beziehung zwischen Darstellung und Dargestelltem, zwischen Ehrenden und Geehrten, zwischen Denkmal und Ort immer wieder neu bestimmt wird.⁵

Dieser Prozess beginnt schon vor der Errichtung eines Denkmals. In komplexen Vorgängen, an denen sich viele soziale und politische Institutionen beteiligen (*welche?*), wird darüber entschieden, *wem* ein Denkmal errichtet werden soll (und damit auch implizit, *wem nicht*), es wird entschieden, wo es stehen soll (warum in dieser Stadt? auf dem Marktplatz? vor dem Regierungsgebäude? im Park?), und es wird entschieden, *wie* es aussehen soll (soll eine menschliche Figur gezeigt werden? Gehört sie auf einen Sockel? Sitzt sie? Schreitet sie ins Offene? etc.). Alle diese Entscheide sagen etwas darüber aus, was die geehrte Person den Ehrenden bedeutet, und was diese der Öffentlichkeit mitteilen wollen. In erstaunlich vielen Fällen setzt schon in dieser Phase heftiger Streit ein, und das Projekt wird abgebrochen. Oft sind diese Misserfolge besonders interessant, weil sie die Wertvorstellungen der Beteiligten deutlich sichtbar werden lassen.

Einen Höhepunkt des Denkmals als Prozess bildet die Einweihung — die rituelle Bezeichnung für diesen Anlass ist nicht zufällig. Oft muss die Umgebung für den Alltagsverkehr gesperrt werden. Wer eingeladen wird (und wer sich entschuldigen lässt), was für Musik gespielt, was in den Reden verkündet und worauf in ihnen Bezug genommen wird, ja, sogar, was beim Festessen, das sich immer anschliesst, serviert wird: All das sagt sehr viel darüber aus, was die mit einem Denkmal geehrte Person den Ehrenden bedeutet.

Diese Prozesse der Setzung verleihen dem Denkmal eine Aura, die danach in regelmässig stattfindenden rituellen Handlungen erneuert werden muss, wenn sie nicht verloren gehen soll: eine jährliche Kranzniederlegung etwa (wer stiftet die Kränze?), wiederum Musik, wiederum Reden (worüber?), wiederum ein Festessen. Die Aura treibt aber auch, wie Demandt dies belegt, in erstaunlich vielen Fällen bald einmal die Vandalen dazu, sie wieder zerstören zu wollen.

Anders als bei der Einweihung stellt sich bei diesen Erneuerungsritualen eine doppelte Perspektive ein. Damals wurde darum gerungen, die authentische Bedeutung der geehrten

Person darzustellen. Jetzt muss zusätzlich das Resultat dieses Ringens, eben das Denkmal, in Bezug gesetzt werden zu dem, was die dargestellte Person den Feiernden in der Gegenwart bedeutet. Dabei muss ihnen auch die Geschichtlichkeit dieser Authentizität bewusst werden.

Aber es soll ja von Shakespeare die Rede sein. Die Denkmäler, die für ihn auf der ganzen Welt errichtet worden sind, belegen, was ich skizziert habe. Sie geben uns Auskunft darüber, was Shakespeare zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten verschiedenen Menschen bedeutete hat.⁶ Hier müssen einige wenige Beispiele genügen: das Denkmal bei Shakespeares Grab in der Holy Trinity Church in Stratford, das einen wohlgenährten Bürger, allerdings mit einem Federkiel in der Hand, zeigt — es wurde von Leuten errichtet, die ihn noch persönlich kannten; das Denkmal, das 1741 in der Londoner Westminster Abbey enthüllt wurde und ihn als schöpferischen Menschen zeigt, der sich seinem Publikum zuwendet; das Denkmal auf dem Leicester Square in London aus dem Jahr 1874, im Zentrum des Londoner Vergnügungsviertels; das Denkmal in Paris, das 1888 von einem Engländer gestiftet und 1941 wieder eingeschmolzen wurde; das Denkmal in Weimar, das, 1904 von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft errichtet, mithelfen sollte, Shakespeare neben Goethe und Schiller zum dritten deutschen Klassiker werden zu lassen; der Schrein der Folger Shakespeare Library in Washington D.C., der Shakespeare neben Lincoln und Washington als prägende Figur der Vereinigten Staaten etablieren helfen sollte.

Zu erwähnen sind aber auch die Theater, die in Shakespeares Namen errichtet worden sind, und in denen Rituale der Erneuerung, wie ich sie erwähnt habe, in der Aufführung seiner Werke jeden Tag neu vollzogen werden, insbesondere in den Rekonstruktionen des Globe-Theaters, die in den letzten Jahren errichtet worden sind, allen andern voran jener in London.⁷

Statt auf diese Beispiele einzugehen, will ich zu jenem zurückkehren, mit dem ich begonnen habe: zum Buch als Denkmal. Vorauszuschicken ist: Bücher haben in unserer Kultur *in jedem Fall* etwas Verehrnswürdiges an sich, aus Gründen, die ich hier nur andeuten kann, die aber mit der Rolle des *einen* Buchs, der Bibel, zu tun haben.⁸ Ein Buch als Denkmal aber ist ungewöhnlich, weil es, anders als andere Denkmäler, nicht eine Verbindung zwischen dem Geehrten und einem bestimmten Ort schafft; im Falle Shakespeares wird allerdings auch dies fraglich, wenn man weiss, dass heute die weitaus meisten noch vorhandenen Exemplare der Folio- Ausgabe in der Folger Shakespeare Library in Washington D.C. gehütet werden.⁹

Die erste Gesamtausgabe von Shakespeares Stücken wurde von

seinen Schauspieler-Kollegen Heminge und Condell 1623 publiziert —wie wie bereits gesagt, in monumentalem Format.¹⁰ Dies geschah, obwohl das Drama als Genre im England des frühen 17. Jahrhundert nicht als hohe Literatur galt; am ehesten wäre sein Prestige wohl jenem des Fernsehstücks heutzutage vergleichbar. Shakespeare kümmerte sich deshalb auch, anders als bei seinen Gedichten, offensichtlich nicht selbst um ihre Publikation.

Die monumentale Geste auch beim Drama war möglich geworden, weil sieben Jahre früher Shakespeares Freund und Rivale Ben Jonson seine eigenen Werke—Dramen und Gedichte—zu seinen eigenen Lebzeiten im gleichen Folio-Format selbst publiziert hatte; seine Zeitgenossen mokierten sich denn auch darüber, wie eingebildet er sei.

Jonsons Titelseite stellt in einer architektonischen Struktur verschiedene Aspekte seines Werks allegorisch dar. Das Bildnis Shakespeares auf dem Titelblatt ist dagegen, wie angedeutet, recht ungewöhnlich.¹¹ Man kann es als den Anfang einer Entwicklung sehen, in deren Verlauf Shakespeare immer deutlicher als der Inbegriff des Genies verstanden wird, bei dem die Persönlichkeit über allen Regeln der Kunst steht; heute hat das Bild als Ikone einen ähnlich hohen Status wie Leonardos *La Gioconda*. Es kann nicht als Meisterleistung gelten, auch wenn es im beigefügten Gedicht von Jonson als solche gefeiert wird. Kopf und Kragen erscheinen voneinander abgehoben über einem schematisch geformten Körper in zeitgenössischer Kleidung. Von den Herausgebern wurde es allerdings wohl dorthin gesetzt, weil ein Porträt eben zum geplanten Denkmal gehörte.

Dem Titelblatt folgt eine Widmung, dann ein Vorwort der Herausgeber, in dem die Leser aufgefordert werden, das Buch zu kaufen, vor allem aber: “Reade him, therefore; and again, and again” (First Folio 1968, 1996: 7).

In zwei Gedichten werden anschliessend Shakespeare und sein Werk gepriesen. Das bekanntere von ihnen stammt wiederum von Ben Jonson, “To the memory of my beloved, The Author, Mr. William Shakespeare: And what he hath left us”. In diesem Gedicht thematisiert Jonson das Denkmal und setzt das vorliegende Buch in Beziehung zu den Denkmälern anderer Autoren, die zu diesem Zeitpunkt bereits in der Londoner Westminster Abbey errichtet worden waren.¹²

Soul of the age!
The applause, delight, the wonder of our stage!
My Shakespeare, rise: I will not lodge thee by
Chaucer or Spenser, or bid Beaumont lie
A little further, to make thee a room;
Thou art a monument without a tomb,
And art alive still while thy book doth live,

And we have wits to read, and praise to give. (First Folio 1968, 1996: 9); zitiert nach (Jonson 1975: 308)

Jonson nennt hier mehrere Möglichkeiten, wie man sich an Shakespeare erinnern wird: seinen Ruhm (*praise*), die Lektüre (*wits to read*) und, was schwieriger zu verstehen ist: *while thy book doth live*. Dies bedeutet am ehesten: “so lange deine Stücke aufgeführt werden”; denn *book* ist auch das Wort für das Theater-Skript, und *without a tomb* (“ohne Grab”) kann auch gelesen werden als *without a tome*, d.h. “ausserhalb eines gedruckten Bandes”.

Die Folio-Ausgabe als Denkmal: Beizufügen bleibt eine weitere Besonderheit. Weil wir keine Manuskripte von Shakespeare besitzen, hat sich das, was als Denkmal konzipiert worden war, zu einer Art Original entwickelt, und ist, gerade durch die Stilisierung von Shakespeare zum Genie, verehrens-wert geworden. Die Folio-Ausgabe ist heute zu einem der kostbarsten und bestuntersuchten Bücher geworden.

Unversehens, aber nicht zufällig, sind wir von der Statue über das Buch zum literarischen Text als Denkmal gelangt. Texte, die als Teil des literarischen Kanons Bedeutung bewahren sollen, müssen wie die Denkmäler gepflegt werden—indem man sie wiederliest, neu ediert, neu interpretiert, indem man sie unterrichtet. Manchmal bedrückt mich die Vorstellung, in irgend einer Bibliothek stehe *das* literarische Meisterwerk auf einem Schaft; aber weil niemand es je gelesen hat, wissen wir es nicht.

Im Falle Shakespeares geschieht diese Pflege vor allem auf drei Arten: durch die Lektüre (“Reade him, therefore; and again, and again:”), durch die Aufführung im Theater und durch die Pflege von Shakespeare als Ikone—wie wir es unter anderem in den Denkmälern antreffen. Alle drei Arten des Umgangs beruhen auf der Bedeutung schaffenden Wiederholung und enthalten damit ein rituelles Element.

Wichtig ist dabei, dass nicht der Text am Anfang steht—die Annahme, dies sei der Fall, ist bereits das Resultat der beschriebenen, Bedeutung schaffenden Prozesse. Vielmehr ist es unser Vorwissen, sind es unsere Erwartungen, die uns überhaupt dazu bringen, uns dem Text zuzuwenden: der Ruhm, der ihm voraus-eilt, die Empfehlung eines Freundes, der Umschlag eines Buches (oder die Titelseite und die einleitenden Texte wie bei der Shakespeare Folio-Ausgabe), Vorlesungen, die wir besucht, Zitate, die wir angetroffen, Musik, die wir gehört, Bilder, die wir gesehen haben, Filme, die wir gesehen haben (wieviele Menschen haben sich wohl durch *Shakespeare in Love* wieder dem Werk zugewandt?). Und auch Denkmäler können solche Erwartungen schaffen, wie Victor Hugo dies zumindest für seine Zeit belegt..

Was bedeutet all dies für meine Wissenschaft? (Meine *venia docendi* lautet auf «Englische Philologie», und ich bin von meiner Universität für das Fach «Neuere englische Literaturwissenschaft» angestellt.) Es bedeutet, dass man an Grenzen wohnt, Grenzen, die es zu überschreiten gilt, Grenzen, an denen es auch Konflikte gibt. Ich möchte drei solche Grenzen nennen: zwischen verschiedenen sozialen Rollen, zwischen verschiedenen Disziplinen und zwischen verschiedenen Kulturen.

Traditionell *dient* die Literaturwissenschaft der Literatur, indem sie Werke ediert und interpretiert¹³ Jede neue Edition, jede Behandlung in einem Kurs, jede neue Interpretation eines Werks — sei sie auch noch so radikal — wiederholt den Text und bekräftigt damit zugleich seine kanonische Stellung.¹⁴

Aber wir sind nicht nur Priester, wir sind auch Aufklärer. Wir müssen danach fragen, weshalb bestimmte Texte immer wieder gelesen und aufgeführt werden, wie Texte kanonisch geworden sind, auch, wie sie wieder aus dem Kanon fallen können. Solche Prozesse lassen sich, wie wir gesehen haben, nicht allein aus dem literarischen Text als Institution erklären. Um die Erwartungen analysieren zu können, die den Status und den Sinn eines Werks bestimmen, brauchen wir Kenntnisse der verschiedensten Aspekte kultureller Praxis, sowohl der Hochkultur wie der *popular culture* — man verzeihe mir das englische Wort.¹⁵ Wir müssen deshalb die Grenzen zwischen Disziplinen überschreiten lernen.

Schliesslich, neben den Grenzen zwischen sozialen Rollen und zwischen den Disziplinen, die Grenzen zwischen Kulturen: Wenn wir uns dafür interessieren, warum Shakespeare in den verschiedensten Weltgegenden immer wieder aufgeführt, gelesen, zitiert, kommentiert und mit Denkmälern geehrt wird, so merken wir, wie verschiedene Erwartungen zu verschiedenen Sinngebungen führen. Warum etwa gilt in Deutschland *Hamlet*, in Spanien *Othello* als Shakespeares wichtigstes Stück? Wir merken andererseits, dass es eine gemeinsame europäische, ja, zunehmend auch eine globale Kultur gibt, in der Shakespeare eine bedeutende Rolle spielt, nicht nur, weil die Sprache, derer sie sich bedient, als die seine ausgegeben wird. Shakespeare durchdringt diese Kulturen in einer Weise, die das, was seine Stellung auszeichnet, unsichtbar zu machen vermag, wie Musils Denkmale. Dafür zu sorgen, dass die Art seiner Präsenz sichtbar bleibt, auch dies gehört zu unseren Aufgaben, wenn uns Shakespeares Bedeutung, in allen semantischen Schattierungen des Worts, ein Anliegen ist.

1 Die grössten erhaltenen Bände messen 34 x 21.5 cm. Da die Bücher von Hand zugeschnitten, oft auch restauriert wurden, sind sie nicht alle gleich gross.

2 Dabei ist zu bedenken, dass im England des frühen siebzehnten Jahrhunderts Denkmäler stets Grabdenkmäler waren. Zu öffentlichen Denkmälern neueren Datums siehe vor allem Michalski (1998).

3 Hier wäre auch an die Zürcher Aktion «Transfer» von 1999 zu erinnern, bei der Denkmäler von ihren gewohnten Orten vorübergehend in ein Industriequartier verlegt wurden — was ihnen neue Aufmerksamkeit verlieh.

4 Liest man Musils Aufsatz im Lichte von Shelleys Gedicht, so könnte man sagen: Die Denkmäler sind in der Wüste der modernen Grossstadt unsichtbar geworden.

5 Ein eindrückliches Beispiel dafür schildert Young (1989).

6 Ich hoffe, dies in einer Studie zu tun, an der ich zur Zeit arbeite.

7 Es gibt da auch Eigenartiges: Das Globe-Theater, das für die Bräker-Feiern 1998 in Lichtensteig errichtet wurde, ist jetzt im Europa-Park Rust wieder aufgebaut worden.

8 Sie sind wohl das eindrücklichste, vielleicht auch das einzige Beispiel dafür, dass ein Massenartikel zum Kultobjekt werden kann. Bei der Arbeit an einem Magazinbeitrag über das Fortwerfen von Büchern, den ich 1990 für das Fernsehen DRS vorbereitete, zeigte sich in Strassen-Interviews, dass niemand leichter Hand Bücher wegwerfen kann; die einzige Ausnahme war ein Buchhändler!

9 Weit abgeschlagen folgt an zweiter Stelle eine japanische Bibliothek.

10 Vgl. die Faksimile-Ausgabe von Hinman (1968, 1996). Die Folio-Ausgabe ist für uns besonders wichtig, weil wir etwa die Hälfte von Shakespeares Stücken nur aus ihr kennen.

11 Chaucers Bild erscheint in Manuskripten seiner Werke, George Chapmans im Frontispiz seiner Übersetzung der *Whole Works of Homer* von 1616 (Piper, 1982: 17).

12 Erst im 18. Jahrhundert bildete sich dort der *Poets' Corner* heraus.

13 Es ist nicht Zufall, dass meine relativ junge Wissenschaft sich in England in dem Zeitpunkt etablierte, als Film und Radio die literarische Kultur zu bedrohen begannen.

14 Ich behandle diese Fragen im Detail in meinem Buch *Poetry and Community* (1990).

15 Bezeichnenderweise gibt es im Deutschen kein gängiges Wort dafür: für die Volkskultur muss man aufs Land, Trivialkultur disqualifiziert sich selbst.

Bibliographie

Demandt, Alexander: *Vandalismus: Gewalt gegen Kultur*. Berlin: Siedler-Verlag, 1997.

Engler, Balz: *Poetry and Community*. Tübingen: Stauffenburg, 1990. *The First Folio of Shakespeare, The Norton Facsimile*. Hrsg. von Charlton Hinman. New York: Norton, 1968, 1996.

Hugo, Victor: *William Shakespeare. Philosophie IL Oeuvres com-plètes*. Paris: Albin Michel, 1937.

Jonson, Ben: *Poems*. Hrsg. von Ian Donaldson. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Michalski, Sergiusz: *Public Monuments: Art in Political Bandage 1870-1997*. London: Reaktion Books, 1998.

- Musil, Robert: «Denkmale.» In *Gesammelte Werke*. Vol. II. Reinbek: Rowohlt, 1978. 506-509.
- Piper, David: *The Image of the Poet: British Poets and their Portraits*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Shelley, Percy Bysshe: «Ozymandias.» In *Shelley, Selected Poetry*. Hrsg. von Neville Rogers. Oxford: Oxford University Press, 1968. 340.
- Young, James E: «The Biography of a Memorial Icon: Nathan Rapoport's Warsaw Ghetto Monument.» In *Representations* 26. Spring (1989): 69-106.