

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

Thorsten Unger:

Omnia vincit Amor zum Mitlachen. Funktionen der Komik in frühen Übersetzungen von *Love's Labour's Lost* (Lenz, Eschenburg).

In: *Differente Lachkulturen? – Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Hrsg. v. Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk. Tübingen: Narr, 1995 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 18), S. 209-242.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

Sonderdruck

Differente Lachkulturen?

Fremde Komik und ihre Übersetzung

herausgegeben von

Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk

*Publikation der Reihe „Lachkulturen“ herausgegeben von
Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk*

*Die Reihe „Lachkulturen“ ist eine Plattform für die
wissenschaftliche Auseinandersetzung mit
Lachkultur und Komik in verschiedenen
Kulturen und Epochen. Sie soll die
vielfältigen Facetten der Lachkultur
aufdecken und die Unterschiede
zwischen den verschiedenen
Lachkulturen verdeutlichen.*

*Die Reihe „Lachkulturen“ ist eine Plattform für die
wissenschaftliche Auseinandersetzung mit
Lachkultur und Komik in verschiedenen
Kulturen und Epochen. Sie soll die
vielfältigen Facetten der Lachkultur
aufdecken und die Unterschiede
zwischen den verschiedenen
Lachkulturen verdeutlichen.*

*Die Reihe „Lachkulturen“ ist eine Plattform für die
wissenschaftliche Auseinandersetzung mit
Lachkultur und Komik in verschiedenen
Kulturen und Epochen. Sie soll die
vielfältigen Facetten der Lachkultur
aufdecken und die Unterschiede
zwischen den verschiedenen
Lachkulturen verdeutlichen.*

*Die Reihe „Lachkulturen“ ist eine Plattform für die
wissenschaftliche Auseinandersetzung mit
Lachkultur und Komik in verschiedenen
Kulturen und Epochen. Sie soll die
vielfältigen Facetten der Lachkultur
aufdecken und die Unterschiede
zwischen den verschiedenen
Lachkulturen verdeutlichen.*

1995

Thorsten Unger

Omnia vincit Amor zum Mitlachen Funktionen der Komik in frühen Übersetzungen von *Love's Labour's Lost* (Lenz, Eschenburg)

Shakespeares Komödie *Love's Labour's Lost*, entstanden 1593–1594,¹ wird in der Forschung als seine literarischste, anspielungsreichste, satirischste, in ihrer tänzerisch-symmetrischen Gestaltung formalste und manchmal auch witzigste Komödie geführt; gleichwohl ist sie in England wie in Deutschland auch eine der am wenigsten gespielten Komödien Shakespeares. Für das ganze 18. Jahrhundert ist nicht eine einzige Aufführung belegt, es werden lediglich einzelne Szenen in Inszenierungen von *As you like it* interpoliert.² Die erste sichere Aufführung nach Shakespeares Tod läßt sich in England für den 30. September 1839 nachweisen.³ Die Erstübersetzung von Jakob Michael Reinhold Lenz, veröffentlicht 1774, die uns hier hauptsächlich interessiert, wurde

¹ Zu den Daten der Entstehung vgl. Ina Schabert, *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit, der Mensch, das Werk, die Nachwelt*, Stuttgart 1978, S. 455–459. Früheste erhaltene engl. Ausgabe ist die Quartoausgabe von 1598. Zu Textgrundlage, Forschungsstand und historischen Details vgl. die Habilitationsschrift: Manfred Draudt, *William Shakespeare: Love's Labour's Lost. A Critical Edition*, (masch.) Wien 1987.

² Informationen hierzu in der kommentierten Bibliographie: Nancy Lenz Harvey, Anna Kirwan Carey, "Love's Labour's Lost". *An Annotated Bibliography*, New York usw. 1984, S. 185. Zur übersetzungswissenschaftlichen Perspektive vgl.: *Probleme der Dramenübersetzung 1960–1988. Eine Bibliographie*, hrsg. v. Fritz Paul und Brigitte Schultze, Tübingen 1991 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 7).

³ Vgl. John Arthos, "Love's Labour's Lost on the Stage", in: *William Shakespeare, Love's Labour's Lost. With New Dramatic Criticism and an Updated Bibliography*, Edited by John Arthos, New York 1965, 1988, S. 186–193, hier S. 187. Ich zitiere den englischen Text unter dem Kürzel "LLL" nach dieser leicht zugänglichen Taschenbuchausgabe. Vgl. auch Hans Rothes Übersetzervorrede zu *Love's Labour's Lost* in: *William Shakespeare, Dramen*, Erster Band 1592–1595, in *Übersetzungen und Neufassungen von Hans Rothe*, München usw. 1963, S. 300; sowie Draudt, *Love's Labour's Lost*, S. 17–22.

erst 1936 am Deutschen Theater in Berlin uraufgeführt.⁴ Nach 1945 datieren einige positiv rezensierte Inszenierungen, die das Stück jedoch nicht zu einem Repertoirestück gemacht haben. Aus theatergeschichtlicher Sicht ist *Love's Labour's Lost* also ein untypisches Shakespeare-Stück, und von daher ist Zurückhaltung geboten, wenn man sich auf der Basis nur dieser einen Komödie zur Stellung Shakespeares im System der theatralen Lachkultur äußern will.

Aus dramengeschichtlicher Sicht aber legt es andererseits die exponierte Form der Veröffentlichung der Lenzschen Erstübersetzung, die in eine prägende Phase deutscher Shakespeare-Aneignung fällt,⁵ nahe, gerade anhand dieser Komödie nach dem leitkulturellen Status Shakespearescher Komödienkomik zu fragen. Lenz' Prosaübersetzung erschien in einem kleinen Bändchen zusammen mit seinen *Anmerkungen übers Theater*, einer der wichtigsten Programmschriften der Sturm-und-Drang-Ästhetik,⁶ und in dieser Symbiose dürfte die Übersetzung wirkungsreicher gewesen sein, als es ihre Inszenierungsgeschichte dokumentiert. Folgte man Lenzens eigenen Ausführungen in der Überleitung zur Übersetzung, so wären die *Anmerkungen übers Theater* kaum mehr als ein Vorwort zur übersetzten Komödie. Theoretisch über Theater zu reden, sei nämlich "eine verdrüßlich Sache", man müsse vielmehr selbst "sehen und fühlen". Und Lenz' Essay habe zwischen zwei seh- und fühlbaren Shakespeare-Auf-

⁴ Unter der Intendanz von Heinz Hilpert am 6.10.1936 in einer Inszenierung von Ernst Karchow, die es auf 10 Aufführungen brachte. Weitere Aufführungen dieser Übersetzung folgten erst in den 60er Jahren: 10.9.1961: Landestheater Darmstadt (Bauer), 19.5.1962: Schloßtheater Celle (Razum), 6.5.1964: Theater im palais Erzherzog Carl in Wien (Schafranek). Vgl. die Übersicht bei Elisabeth Genton, *Jakob Michael Reinhold Lenz et la scène allemande*, Paris 1966 (Germanica 8), nach S. 63. Vgl. auch Hans-Günther Schwarz, "Nachwort", in: Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen*, hrsg. v. H.-G. Schwarz, Stuttgart 1976, S. 135–141. Ferner Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater*, Stuttgart 1947, hier S. 85f.

⁵ Nach zunächst zögerlichen Begegnungen wurde Shakespeare im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts im deutschen Literaturbetrieb heimisch. Vgl. Karl S. Guthke, "Shakespeare im Urteil der deutschen Theaterkritik des 18. Jahrhunderts", in: *Jb. der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West* (1967), S. 37–69; Michael Hiltcher, *Shakespeares Text in Deutschland. Textkritik und Kanonfrage von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main usw. 1993 (Münsteraner Monographien zur englischen Literatur 12); Samuel L. Macay, "The Introduction of Shakespeare into Germany in the Second Half of the Eighteenth Century", in: *Eighteenth-Century Studies* 5 (1971), S. 261–269; Kenneth E. Larson, "The Shakespeare Canon in France, Germany, and England, 1700–1776: Some Preliminary Considerations", in: *Michigan Germanic Studies* 15 (1989), S. 114–135.

⁶ Erstausgabe anonym: *Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears*, Leipzig: Weygand, 1774. Die Übersetzung ist unabhängig von den *Anmerkungen* entstanden, aber zur gleichen Zeit, nämlich etwa in dem Zeitraum von April 1771 bis Sommer 1774. Vgl. zur Datierung Eva Maria Inbar, *Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz*, Tübingen 1982 (Studien zur deutschen Literatur 67), S. 95, Anm. 1. Die *Anmerkungen übers Theater* sind nicht aus einem Guß, sondern gehen auf mehrere Vorträge vor der Straßburger Societät zurück. Dazu: Theodor Friedrich, *Die Anmerkungen übers Theater des Dichters J.M.R. Lenz*, Diss. Leipzig 1908 (Probefahrten VIII), S. 26–49.

führungen etwa die Funktion "eines Brechmittels, auch wohl schnellwirkender Purganz", wie es "die Römer zwischen den ungeheuren Mahlzeiten der Saturnalien" gebrauchten, "um sich neuen Appetit zu schaffen."⁷ Das Bild der Verdauung trägt noch etwas weiter und unterstreicht den Shakespeare-Enthusiasmus dieser Generation:

Wer noch Magen hat und ich kann ihm mit einem bisher unübersetzten – Volksstück – Komödie von Shakespeare aufwarten. [...] Mensch, in jedem Verhältnis gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder stehn, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen, oder kitzelnder Galle in schalkhaftem Scherzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müßiggehenden Formularen dahin, kennen den tödenden Wohlstand nicht. Sie werden also hier nicht ein Stück sehen, das den und den [...] allein interessiert, sondern wer Lust und Belieben trägt, jedermann, bringt er nur Augen mit und einen gesunden Magen, der ein gutes spasmodisches Gelächter – doch ich vergesse hier, daß ich nicht das Original, sondern – *eheu discrimina rerum* – meine Übersetzung ankündige – [...]. (WuB II, 670f.)

Es ist vor dem Hintergrund der programmatischen Abwendung von der Ständeklausel zu verstehen, daß Lenz Könige als Lachgegenstand wie als Subjekt des Humors bei Shakespeare besonders begrüßt. Sogleich muß aber hinzugefügt werden, daß die hier betonte standesübergreifende Menschlichkeit auf Figurenebene zu einem guten Teil von Lenz in der Übersetzung erst hergestellt wird, nämlich durch Angleichungen der bei Shakespeare deutlich unterschiedenen gekünstelt-höfischen und bürgerlichen Stilebenen. Eva Maria Inbar hat in ihren ausführlichen Analysen der Lenzschen Übersetzung bereits gezeigt, wie Lenz nicht nur die Blankverse der adligen Protagonisten in Prosa wiedergibt, sondern vor allem entscheidende Merkmale des präziösen Stils reduziert oder tilgt: Er kürzt bei redundanten Attributen und zum Teil bei den Wortspielen, löst Umschreibungen und epigrammatische Parallelismen vielfach auf, sucht rhetorische Figuren zu umgehen und vereinfacht gehäufte und überladene Bilder.⁸ An solchen Änderungen wird Lenz' Shakespeare-Verständnis erkennbar: Shakespeare als Schöpfer realitätsnaher, individueller Charaktere. Die Übersetzung insgesamt ist als eine aneignende und eher freie, aber keineswegs nationalisierende zu charakterisieren. Mit gewissen Raffungen sucht Lenz die Vorlage – Popes Ausgabe von 1725 – unter Beibehaltung von Akteinteilung, Szenengang und Figurennamen vollständig in seiner Sprache nachzugestalten.

⁷ Lenz, "Anmerkungen übers Theater", in: Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. Sigrid Damm, Bd. 2, München 1987, S. 670. Ich zitiere Lenz nach dieser Ausgabe unter dem Kürzel WuB I–III.

⁸ Inbar, *Shakespeare in Deutschland*, S. 114–125.

Ich fasse den Inhalt knapp kommentierend zusammen: Die Komödienhandlung beginnt mit der Konstitution einer Ausnahmesituation als Rahmenbedingung der Komödiengeschehnisse, die vertraglich für befristete Zeit und einen begrenzten Ort festgelegt wird.⁹ König Ferdinand von Navarra und die drei jungen Lords Berowne (in den Übersetzungen Biron genannt), Longaville und Dumaine verpflichten sich in einem Eid, drei Jahre lang alle Genüsse kulinarischer wie erotischer Art vom Hof Navarras fernzuhalten und sich ganz philosophischen Studien zu widmen. Die Einhaltung des Eides ist zum Scheitern verurteilt, denn die Prinzessin von Frankreich erscheint zu einem Staatsbesuch in Begleitung der jungen Ladies Rosaline, Maria und Catharine. Erwartungsgemäß verlieben sich bei dieser günstigen Figurenkonstellation der König und seine Höflinge in je eine der Damen und schreiben ihnen heimlich Liebesgedichte. Aber eine Belauschung bringt an den Tag, daß sie alle vier den Vertrag gebrochen haben, und markiert den Wendepunkt: Biron erklärt die Askese jetzt für närrisch und die Augen der Frauenzimmer für das einzig angemessene philosophische Studienobjekt. Die Männer beschließen eine Offensive: Als Russen verkleidet werben sie bei den Französinen; die aber, gewarnt, parieren ebenfalls mit einer Maskerade, vertauschen untereinander bestimmte Erkennungszeichen und beschämen die Höflinge in einer witzigen Verwechslungsszene durch peinliche Bloßstellungen. Man wird sich dennoch, oder auch: deswegen, paarweise relativ einig, erspielt sich geradezu die Annäherung an den Partner im karnevalesken Maskentanz.¹⁰ Erleichtert wird das durch eine ganz unzulängliche Aufführung der "Neun Helden", die die Bürger Navarras in einer Spiel-im-Spiel-Einlage präsentieren.¹¹ Die Vorführung und der angebahnte glückliche Komödienausgang werden aber durch einen Boten vereitelt, der den Tod des französischen Königs meldet. Die Damen ziehen sich zu einjähriger Trauer zurück und fordern ihre Freier für diese Frist zu besonneneren Handlungen auf, daß sie zu einer reiferen Lebensweise finden mögen. Erst danach könne ihre Werbung endgültig akzeptiert werden. *Love's Labour's Lost* schließt mit einer Selbstthematisierung des Komödienendes in einer Durchbrechung des traditionellen Komödieschemas, indem hier am Ende nicht die zyklische Erneuerung der Ordnung durch eine Heirat symbolisiert wird.¹²

⁹ Ganz ähnlich wird der Wald von Arden in *As You Like It* als Ort einer komischen Gegenwart zur Normalwelt konstituiert. Dazu: Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992 (UTB 1665), S. 48f.

¹⁰ Vgl. zur konstitutiven Bedeutung des Spiels neuerdings: Wolfgang Iser, *Spielstrukturen in Shakespeares Komödien "Sommernachtsstraum" – "Was ihr wollt"*, Heidelberg 1993 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, Jg. 1993, 3).

¹¹ Vgl. dazu die ausführliche vergleichende Studie von Horst Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971, bes. S. 349–353.

¹² Vgl. Mary Beth Rose, "Moral Conceptions of Sexual Love in Elizabethan Comedy", in: *Renaissance Drama*, N.S. XV (1984), S. 1–29, hier bes. S. 1 und 23.

Dieser Handlungsrahmen wird nun mit komischen Paradigmata der Situations-, Charakter- und Sprachkomik ausgestaltet. Eine Besonderheit im Feld der komischen Situationen liegt darin, daß Konventionen, wie Belauschung, Briefvertauschung, Maskerade und Verwechslung, Spiel-im-Spiel-Einlage und weitere, oft nicht konventionell eingesetzt, sondern, ähnlich wie der Komödienthema, in ihrer Konventionalität gebrochen werden. Dazu verhelfen gerade auch die bürgerlichen Komödienfiguren, die zum Teil Typen der *Commedia dell'Arte* nachgebildet sind: Es finden sich neben dem Narren Costard und dem Milchmädchen Jaquenetta der Spanier Don Adriano de Armado, ein Capitano, mit seinem Pagen Moth sowie der Schulmeister Holofernes und der Dorfpfarrer Nathanael als Pedanten-Typen, als *Dottores*. Da der Eid am Hof Navarras auch für alle Untertanen gilt, können Übertretungen früh aus dieser Handlungsebene eingespielt werden. In Costards Liebelei mit Jaquenetta, von Armado bei Hofe angezeigt, wird der bevorstehende Eidbruch der Edelmänner auf der Narenebene vorweggenommen. Über die Pedantenfiguren Holofernes und Nathaniel wird im Ausgangstext vor allem die höfische Sprechweise karikiert.¹³ Höhepunkte scharfzüngigen Wortwitzes enthalten die Werbungsgespräche zwischen den Lords und den Französinen.

In diesem Beitrag diskutiere ich funktionale Aspekte solcher komischen Handlungen und nehme besonders Funktionsverschiebungen in Lenz' Übersetzung auf syntagmatischer wie paradigmatischer Ebene in den Blick,¹⁴ die sich gut auf dem Wege einer Kontrastierung mit der nur wenig später entstandenen Übersetzung Johann Joachim Eschenburgs aufzeigen lassen. Ausgehend von Detailbefunden aus der Übersetzungsanalyse (I, II, IV) soll dabei versucht werden, die differenten Verstehenshintergründe des Ausgangstexts und der Übersetzung durch einen undogmatischen Rückgriff auf Forschungen des *New Historicism* zu erläutern (III). Diese sind unter dem Aspekt differenter Lachkulturen insofern aufschlußreich, als sie die Aufmerksamkeit auf den historischen Wandel der anthropologischen Deutungsparadigmata lenken (V). Den Abschluß bilden Überlegungen zum leitkulturellen Status Shakespeare'scher Komik anhand von Rezeptionsdokumenten der Zeit.

¹³ Auf eine genauere Analyse der Pedantenfiguren Nathanael und Holofernes und des Capitano Adriano muß in diesem Beitrag verzichtet werden. Vgl. dazu aber bereits: Daniel C. Boughner, "Don Armado and the Comedia Dell'Arte", in: *Studies in Philology* XXXVII (1940), S. 201–224; C.S. Felver, "The Commedia dell'Arte and English Drama in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries", in: *Renaissance Drama* 6 (1963); Gisela Lord, "Die Figur des Pedanten bei Shakespeare", in: *Shakespeare Jahrbuch, West* (1969), S. 213–244; Johann H. Salomon, *Der 'miles gloriosus' bei Shakespeare und Ben Jonson*, Zulassungsarbeit (masch.) München 1977.

¹⁴ Zu syntagmatischen und paradigmatischen Komödienstrukturen grundlegend: Rainer Warning, "Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie", in: W. Preisendanz, R. Warning (Hgg.), *Das Komische*, München 1976 (Poetik und Hermeneutik VII), S. 279–334.

I

Erste Deutungsperspektiven legt bereits ein Blick auf die jeweils gewählten Titel der Übersetzungen nahe. Bis heute hat sich nämlich für *Love's Labour's Lost* im Deutschen kein kanonischer Titel durchsetzen können. Stärkster Anwärter ist *Verlorne Liebesmüh*. Zuerst übersetzt Philipp Kaufmann 1830 so,¹⁵ nachdem 1811 bereits August Wilhelm Schlegel das Stück in seinen Vorlesungen unter diesem Titel besprochen hatte,¹⁶ 1968 greift Erich Fried darauf zurück,¹⁷ und in der Folge wird das Stück mehrfach als *Verlorne Liebesmüh* aufgeführt.¹⁸ Aber noch 1992 inszeniert Anne Bennent auf dem Lusterboden des Wiener Burgtheaters zwar die Friedsche Übersetzung, jedoch unter dem Titel *Liebes Leid und Lust*,¹⁹ der in dieser Form auf die Übersetzung Baudissins von 1839 zurückgeht.²⁰ Leicht modifizierend veröffentlicht Hans Rothe 1957 seine sogenannte "Neufassung" als *Liebe leidet mit Lust*,²¹ aufgegriffen beispielsweise 1973 in einer ZDF-Fernsehbearbeitung.²²

¹⁵ Kaufmanns Shakespeare-Ausgabe erschien 1830–1836. *Verlorne Liebesmüh* wurde wieder abgedruckt in: *Shakespeares dramatische Werke nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel, Ph. Kaufmann und Voß*, revidiert und teilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen versehen und hrsg. v. Max Koch, Stuttgart: Cotta/Kröner, o.J. [1882].

¹⁶ August Wilhelm Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel*. Erster Theil, Heidelberg: bey Mohr und Zimmer, 1809; Zweyter Theil, Heidelberg: bey Mohr und Zimmer, 1809; Zweyter Theil, zweyte Abtheilung, Heidelberg: bey Mohr und Zimmer, 1811. Hier: 2. Theil, 2. Abteilung, 12. Vorlesung, S. 100–102.

¹⁷ *Verlorne Liebesmüh*, in: Erich Fried, *Shakespeare*, Bd. 1, hrsg. v. Friedmar Apel, Berlin 1990 [1968], S. 201–262.

¹⁸ Z.B. im Mai 1986 von Phil Young am Theater Heilbronn mit nur mäßigem Echo. Dieter Schnabel meint, Young habe den "Titel einfach zu wörtlich genommen" und sich nicht mehr genug Mühe gegeben (Badisches Tagblatt, 10.6.1986), und Martin Koch konstatiert "Sommernachtswitze auf deutsche Art" (Stuttgarter Zeitung). – Ich danke Frau Dr. Ingeborg Boltz und den Mitarbeiterinnen der Shakespeare-Bibliothek München für ihre Hilfe bei der Suche nach Rezeptionsdokumenten.

¹⁹ Die Inszenierung wurde sehr gelobt: "possierliches Theater aus soviel Lust und Launigkeit" (Der Standard Wien, 22.2.1992, S. 11), "volle Fröhlichkeit" und "quirlicher Übermut" (Wiener Zeitung, 22.2.1992, S. 5), "Versuch übers Herzflimmern" (Kurier, Wien, 22.2.1992, S. 14), "Liebesspiele" (Neue Zürcher Zeitung, 28.2.1992). – Unter dem abgewandelten Titel "Liebe, Leid und Lust" hatte es 1986 bereits eine Aufführung im Grazer Minoritenkloster unter der Regie von Ferdinand Pregartner gegeben. Vgl. dazu etwa: Südosterr. Tagespost, Graz, 16.7.1986, S. 6; Kleine Zeitung, Graz, 27.7.1986, S. 45.

²⁰ *Liebes Leid und Lust. Übersetzt von Ludwig Tieck. [Baudissin.]* In: *Shakespeares sämtliche dramatische Werke in zwölf Bänden. Uebersetzt von Schlegel und Tieck*, Zweiter Band, Stuttgart: Cotta, o.J., S. 3–72.

²¹ *Liebe leidet mit Lust*, in: W. Shakespeare, *Das dramatische Werk übersetzt von H. Rothe. Der elisabethanische Shakespeare [6]*, Baden-Baden usw. 1957, S. 147–258.

²² In einer Inszenierung von Oswald Döpke. Vgl. dazu Thomas Thieringer, "Shakespeare in Raumfahreranzügen", in: *FR* 9.6.1973.

Dem Sinn des englischen Titels *Love's Labour's Lost* kommt Eschenburgs *Der Liebe Müh ist umsonst* von 1778 am nächsten.²³ Akzentuiert ist die Vergeblichkeit besonderer Anstrengungen im Feld der Liebe. Das zugkräftigere *Verlorene Liebesmüh* liegt auf dieser Linie, die Vergeblichkeit wird durch die phraseologische Konnotation aber doppelsinnig in einer dem Stück nicht unangemessenen Weise auf alle mit Engagement betriebenen Aktivitäten erweitert. Die Titelvariationen mit den klischeehaft anmutenden Verbindungen von Liebe, Leid und Lust beziehen sich nur in sehr genereller Weise auf die Komödienhandlung und versuchen vor allem den Stabreim aus der englischen Formulierung nachzubilden. Diese Übersetzungen widmen auch sonst der formalen Sprachgestaltung große Aufmerksamkeit.

Der von Lenz gewählte lateinische Titel *Amor vincit omnia* ist nun besonders aufschlußreich:²⁴ Gott Amor oder auch die Liebe besiegt oder überwindet alles. Es kann gezeigt werden, daß Lenzens Übersetzung die Komödie im Sinne dieses Titels interpretiert: der inhaltliche Aspekt der Natürlichkeit der geschlechtlichen Liebe, die nur bedingt durch Vernunft beeinflussbar ist, wird akzentuiert. Was unter "Natürlichkeit" zu historisch unterschiedlichen Zeiten verstanden wird, gilt es jedoch zu zeigen.

Der Titel hat aber außerdem noch einen intertextuellen Bezug, der eine weitere Deutungsperspektive eröffnet. Ein Referenztext findet sich allerdings nicht bei Ovid,²⁵ sondern bei Vergil (Publius Vergilius Maro, 70–19). In Vergils *Bucolica* schließt der Hexameter-Gesang des Schäfers Gallus in der zehnten "Ekloge" mit dem Vers "Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori." (Alles besiegt die Liebe: auch wir weichen der Liebe.)²⁶ Zu Lenz' Zeit ist der Vers zum geflügelten Wort geworden. Schon im 17. Jahrhundert verwendet man ihn als *inscriptio* in Emblemata; Daniel Heinsius' Sammlung *Het Ambacht van Cupido* von 1615 zeigt dazu einen auf einem Löwen reitenden Amor, der das wilde Tier fest im Griff hat.²⁷ Wird hier also die Natur von der Liebe gezügelt,

²³ *Der Liebe Müh ist umsonst*, in: W. Shakespeares *Schauspiele*. Neue ganz umgearbeitete Ausgabe von Johann Joachim Eschenburg, Dritter Band, Zürich 1798, S. 97–222. Ich zitiere unter dem Kürzel "Esch" die Neuauflage, weil hier, wie wir sehen werden, interessante Bezugnahmen auf Lenz' Übersetzung eingearbeitet sind.

²⁴ Jakob Michael Reinhold Lenz, *Amor vincit omnia*, in: WuB I, S. 607–666. Zitate aus dieser Übersetzung werden direkt im Text mit dem Kürzel "AvO" nachgewiesen.

²⁵ So ohne Beleg Inbar, *Shakespeare in Deutschland*, S. 154.

²⁶ Vergil, *Hirtengedichte. Lateinisch und deutsch. Deutsch von Theodor Haecker, Zeichnungen von Richard Seewald*, München 1953, S. 98f.

²⁷ Daniel Heinsius, *Het Ambacht van Cupido. Op een nieuw ouersien ende verbeterd Door Theocritum à Ganda, Tot Leyden*: By Iacob Marcussoon Boeckvercooper, Anno M.D.CXV [1615] [Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel: 100.4 Ethica]. Das Emblem Nr. 25 mit der Inschrift "Omnia vincit Amor" eröffnet den Abschnitt "Emblemata Amatoria". – In einem anderen Emblem wird die Inschrift in Akzentuierung der Elternliebe gedeutet; vgl. Nicolas Reusner, *Emblemata*, Frankfurt 1681 [Univ. Bibl. Heidelberg: G 9506], hier Nr. 11. – Vgl. zur Beschreibung: Arthur Henckel, Albrecht Schöne (Hgg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, ergänzte Neuauflage, Stuttgart 1976 [1967],

so wird die Liebe später als Trieb ein Ausdruck der Natur und besiegt nunmehr Einschränkungsversuche der Vernunft. In diesem Sinne wird Vergils Vers etwa als Kehrreim in Studentenliedern aufgegriffen, und zwar, wie in Lenz' Übersetzung, mit Voranstellung des Subjekts: "Amor vincit omnia". Das klingt in einer Probe aus einer um das Jahr 1747 entstandenen Liederhandschrift zum Beispiel so:

1) Nichts ist stärker als die Liebe,
alles muß ihr dienstbar seyn,
alles folgt dem süßen Triebe,
jung und alte, groß und klein,
Tochter, Schwester, Groß Mama:
Amor vincit omnia.

[...]

3) Drum so ist es gar kein Wunder,
daß auch mich die Liebe schiebt
und daß mich ihr heißer Zunder
Maul und Herze infiscirt,
den[n] das Sprichwort lautet ja:
Amor vincit omnia.²⁸

Daß Lenz solche klappernden Strophen kannte, ist nicht auszuschließen, angesichts der Bilder aus dem Studentenmilieu, die er im *Hofmeister* präsentiert, immerhin wahrscheinlich. Daß er aber mit Vergil gründlich vertraut war, ist mehrfach belegt. So stellt er 1776 einer Abschiedsode ein Motto aus der vierten Ekloge voran,²⁹ und nach dem Vorbild der fünften dichtet er selbst einen bukolischen Gesang mit dem Titel "Menalk und Mopsus".³⁰ Das nun ist eine Parodie, aber nicht auf Vergil, sondern auf Christoph Martin Wieland, der hier als zweideutig moralisch-frivol dichtender Abt Mopsus karikiert wird. Ebenso aber ist es eine Parodie auf die Anakreontik des 18. Jahrhunderts, in deren Spätzeit der frühe Wieland selbst nicht ohne parodistische Distanz fällt, für die aber Vergil eines der wichtigsten antiken Vorbilder war. So rückt

hier Sp. 386 und Sp. 514f. – Für den Hinweis auf die Emblemata danke ich Herrn Prof. Dr. Christian Wagenknecht.

²⁸ Arthur Kopp, *Deutsches Volks- und Studenten-Lied in vorklassischer Zeit. Im Anschluß an die bisher ungedruckte von-Crailsheimsche Liederhandschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin quellenmäßig dargestellt*, Berlin 1899, S. 134. Zur Beschreibung der zitierten Handschrift vgl. S. 25–29. Ein weiteres schönes Beispiel trägt Kopp nach in *Euphorion* 8 (1901), S. 356: "Amor vincit omnia. / Das leugst du, spricht Pecunia; / Denn wo ich Pecunia nicht bin, / Da kommt Amor selten hin."

²⁹ "Schauervolle und süß tönende Abschiedsode" [an die Straßburger Deutsche Gesellschaft], in: Lenz, *WuB III*, S. 176–181. Das Vergil-Motto lautet: "Paulo maiora canamus." (Lasset uns höheres singen.)

³⁰ "Menalk und Mopsus. Eine Ekloge nach der fünften Ekloge Virgils", in: Lenz, *WuB III*, S. 152–160.

die Vergil-Referenz im Titel zur moralphilosophisch-inhaltlichen eine weitere ästhetische Deutungsperspektive der Lenzschen Übersetzung Shakespearescher Komik ins Blickfeld: die Parodie auf die Anakreontik und indirekt auf Wieland. Hierzu relevante übersetzerische Funktionsverschiebungen betreffen vor allem die satirischen Komödienanteile. Sie waren bei Shakespeare außer auf allgemeine höfische Verhaltensweisen auch auf konkrete zeithistorische Sachverhalte gerichtet, etwa auf religiöse Auseinandersetzungen in Frankreich, auf die Gründung musisch-philosophischer Akademien in Frankreich und England und schließlich auf den historischen König Henri de Navarre.³¹

Die Wieland-Parodie ist nun deswegen besonders interessant, weil damit auch auf Wieland als Shakespeare-Übersetzer angespielt ist. Im Verhältnis zu dem Literaten in Oßmannstedt, der *Love's Labour's Lost* nicht übersetzt hatte, folgt Lenz einer ganz neuen Übersetzungskonzeption. Wieland hatte Shakespeare gerade im Feld der volkstümlich obszönen Komik zu verbessern gesucht, und etwa tendenziöse Wortspiele modifiziert oder ausgelassen, wenn sie nicht durch den *plot* gedeckt waren oder keinem eindeutig hanswurstigen Kontext angehörten.³² Lenz versucht als erster Shakespeare-Übersetzer in Deutschland eine vollständige Wiedergabe seiner Vorlage und bemüht sich, auch für schwierig wiederzugebene Wortspiele eine brauchbare Lösung zu finden. Und während man Shakespeares Stücke weithin für Lesedramen hält – J.F. Schink urteilt noch 1781: "Übersetzungen Shakespeares für unsere Bühnen im eigentlichen Verstande des Übersetzens nützen der dramatischen Kunst nichts, sie schaden ihr vielmehr unendlich."³³ – sieht Lenz bei Shakespeare "Theater fürs ganze menschliche Geschlecht" (*WuB II*, 670) und sucht die Aufführbarkeit Shakespeares auf der deutschen Bühne zu erweisen,³⁴ wenn auch zunächst auf einer imaginierten. Spezifische Verstärkungen der Theatralität, die Lenz einfügt und auf die wir unten noch stoßen werden, stützen diese Vermutung.

³¹ Vgl. zu historischen Anspielungen und zum satirischen Gehalt von Shakespeares Komödie: Draudt, *Love's Labour's Lost. A Critical Edition*, S. 59–63 und 67–69; Hans Walter Gabler, *Zur Funktion Dramatischer und Literarischer Parodie im Elisabethanischen Drama*, Reinheim/Odw. 1966; Graham Holderness u.a., *Shakespeare: Out of Court. Dramatization of Court Society*, London 1990; Hugh M. Richmond, "Shakespeare's Navarre", in: *Huntington Library Quarterly* 42 (1979), S. 193–216; Albert Tricomi, "The Witty Idealization of the French Court in *Love's Labours' Lost*", in: *Shakespeare Studies XII* (1979), S. 25–33.

³² Vgl. zu Wielands Komikübersetzung: Norbert Greiner, "The Comic Matrix of Early German Shakespeare Translations", in: *Shakespeare Translations in the Romantic Age*, hrsg. v. Lieven d' Hulst, Amsterdam 1993, S. 203–217; sowie präzisierend und differenzierend: Norbert Greiner, "Fools in Translation. Komische Figuren Shakespeares in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts", in diesem Band, S. 193–208.

³³ Johann Friederich Schink, *Dramaturgische Fragmente*. Bd. 2, Graz: mit von Widmanstättenschen Schriften, 1781, S. 310.

³⁴ So neuerdings auch John Guthrie, "'Shakespeares Geist'. Lenz and the Reception of Shakespeare in Germany", in: David Hill (Hg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtwerk*, Opladen 1994, S. 36–46, bes. S. 42f.

Eine Anakreontik-Parodie ist vor allem bei der Wiedergabe der Gedichte der verliebten Edelmänner erkennbar, wo Lenz auf die Formelsprache des Rokoko zurückgreift. Wie dieses Rokoko-Bildrepertoire in der Übersetzung eingesetzt wird, zeigt bereits Eva Maria Inbar. Sie konstatiert, die Gedichte gäben eine "zwar veränderte, aber keine ungraziöse Figur", seien bei Lenz schlichter als bei Shakespeare, aber empfindungsvoller.³⁵ Das läßt sich gut an den Anfangsversen von Dumains Gedicht zeigen:

On a day – alack the day! –
 Love, whose month is ever May,
 Spied a blossom passing fair
 Playing in the wanton air.
 Through the velvet leaves the wind,
 All unseen, can passage find;
 That the lover, sick to death,
 Wished himself the heaven's breath.
 Air, quoth he, thy cheeks may blow;
 Air, would I might triumph so! (LLL 92)

Lenz übersetzt:

Eines Tags – verhaßter Tag!
 In dem Mond, wo Zärtlichkeiten
 Mit den Rosen sich verbreiten,
 Da entdeckt ich, heller als den Tag,
 Eine Rose voll Vollkommenheiten,
 Die dem Zephir offen lag.
 Durch die seidnen Blätter macht
 Er sich Bahn in rote Nacht.
 Wünschend stand ich, sah ihm zu,
 Wär ich, ach! von Luft wie du. (AvO 637)

Hier sind anakreontische Schreibweisen in der Art der Verwendung des Bildes der Rose angespielt, aber vor allem darin, daß Lenz aus der antiken Mythologie den Westwind 'Zephir' in den Text aufnimmt.³⁶ Inbar reflektiert nun nicht hinreichend, daß bei Lenz wie bei Shakespeare die Gedichte satirisch verfremdet sind. Sie werden im Kontext der Belauschungsszene vorgelesen und durch das Beiseitesprechen der heimlichen Zuhörer als Proben der Liebesverwirrung markiert: "DÜMAIN: Ich will doch die Ode noch einmal durchgehn, die ich für

³⁵ Inbar, *Shakespeare in Deutschland*, S. 114.

³⁶ Eschenburgs Lösung zum Vergleich: "Ein Verliebter sah im kühlen, / Stets der Liebe heil'gen Mai / Mit verbuhlter Tändelei / In der Luft ein Blümchen spielen; / Sah die Luft mit freiem Scherz / Durch die samtne Blätter streichen; / Möcht, ich, sprach er voller Schmerz, / Dir, du Hauch des Himmels, gleichen! / Luft, die frei die Rose küsst, / Wie beneidenswerth du bist!" (Esch 161f.)

sie aufgesetzt. / BIRON: Und ich noch einmal hören, wie die Liebe den Witz verwirrt." (AvO 637) Zusätzlich werden diesen Gedichten an anderer Stelle Dichtproben der bürgerlichen Protagonisten, insbesondere ein haarsträubendes Sonett des Spaniers Armado, karikierend gegenübergestellt. Bei Shakespeare zielt die parodistische Wirkung auf die höfische Ausdrucksweise, bei Lenz, wo eine spezifisch höfische Ausdrucksweise nicht mehr erkennbar ist, zielt die Parodie auf anakreontische Schreibweisen seiner Zeit.

II

Derartige eigene Akzentsetzungen in der Funktionalisierung der Komik finden sich bei Eschenburg nicht. Lenz' Version wird in der zweiten Auflage mit einem Lob für dessen gelungene Übersetzung einer witzigen Dichtprobe des Holofernes erwähnt. Die Fußnote lautet:

Ich hatte hier die folgenden englischen Verse unübersetzt gelassen, und sie unten in die Anmerkung gesetzt, weil mir die Schwierigkeit der Uebersetzung den Nutzen derselben zu sehr zu überwiegen schien. Der Verf. der *Anmerkungen übers Theater* (Leipz. 1774. 8.) hat indeß in der demselben angehängten Uebersetzung des gegenwärtigen Stücks, die ziemlich lange nach Vollendung der meinigen erst herausgekommen ist, jene Schwierigkeit sehr glücklich überwunden. Hier sind seine Verse, die zwar nicht durchaus den buchstäblichen Sinn der englischen, aber doch ihre Manier und ihren Inhalt überhaupt, mehr als hinreichend ausdrücken: [...]
 (Esch 152)

Eschenburg, dem es selbst vor allem um das zu tun ist, was er "buchstäblichen Sinn" nennt, weiß hier durchaus Lenzens auf Manier und Inhalt gehende Übersetzerkonzeption zu loben. Es wird sich zeigen, daß in dieser vom Übersetzer selbst vorgenommenen Gegenüberstellung in der Tat zwei wesentliche Unterschiede der Übersetzungen auch für das Feld der Komik benannt sind. Der Braunschweiger Professor hält sich sehr viel enger an Shakespeares Text und rekurriert mit philologischer Akribie in Anmerkungen und Übersetzerkommentaren auf das gesamte Shakespeare-Wissen seiner Zeit. Getragen – wie Ulrich Suerbaum schreibt – vom "Glaube[n] an die rationale Entschlüsselbarkeit des Sinnes" und mit dem Ziel der "perfekte[n] Paraphrase" gelangt er auf der Grundlage der Ausgaben von Johnson und Steevens zu einem Text, der in der Forschung als "Vollendung des Prosa-Shakespeare" gesehen wird.³⁷ Der Preis ist allerdings, daß seine Übersetzung schon vor der Jahrhundertwende "der Leserschaft als zu dürr und blutleer erschien".³⁸

³⁷ Vgl. Ulrich Suerbaum, "Der deutsche Shakespeare. Übersetzungsgeschichte und Übersetzungstheorie", in: *Festschrift Rudolf Stamm*, hrsg. v. Eduard Kolb und Jörg Hasler, Bern usw. 1969, S. 61–80, hier S. 75.

³⁸ Ebd., S. 75; über Eschenburg informiert Manfred Pirscher, *Johann Joachim Eschenburg*.

Im Fall von *Love's Labour's Lost* erklärt übrigens auch Eschenburg, obwohl er sich sonst bemüht, Wielands Auslassungen aufzufüllen,³⁹ gewisse Stellen für unübersetzbar, zumeist Wortspiele, die in den Nonsense abrutschen. Ein Beispiel:

LONGAVILLE. You have a double tongue within your mask
And would afford my speechless vizard half.
KATHARINE. "Veal," quoth the Dutchman. Is not "veal" a calf?
LONGAVILLE. A calf, fair lady?
KATHARINE. No, a fair lord calf.
LONGAVILLE. Let's part the word.
KATHARINE. No, I'll not be your half.
Take all and wean it, it may prove an ox.
LONGAVILLE. Look how you butt yourself in these sharp mocks.
Will you give horns, chaste lady? Do not so.
KATHARINE. Then die a calf before your horns do grow.
LONGAVILLE. One word in private with you ere I die.
KATHARINE. Bleat softly then. The butcher hears you cry.
[*They converse apart.*]
BOYET. The tongues of mocking wenches are as keen
As is the razor's edge invisible, [...] (LLL 119f.)

Eschenburg fügt an der Stelle des schwer verständlichen Wortspiels eine Fußnote ein:

LONGUEVILLE. Ihr habt eine doppelte Zunge in Eurer Maske, und könntet meine sprachlose Maske mit der Hälfte versehen *).
BOYET. Die Zungen spottender Mädchen sind so scharf, wie die Schneide des Scheermessers [...]

*) Zwischen dieser und der folgenden Rede ist eine Reihe unerheblicher Wortspiele ausgelassen, die keine Uebersetzung zuließen, noch verdienten. (Esch 191)

Was Eschenburg hier für unübersetzbar erklärt, ist im Deutschen gewiß nicht leicht wiederzugeben. Das witzige Wortspiel nimmt seinen Ausgangspunkt in einer phonetischen Eigenart: "Veal" soll die holländische Aussprache des englischen "well" nachbilden, ist aber gleichzeitig ein Synonym für "calf" (Kalb). Dabei akzentuiert "veal" stärker die Dimension des zum Verzehr bestimmten Kalbsfleisch, hat aber gleichzeitig die Konnotation von "jung" und "unreif".⁴⁰

Ein Beitrag zur Literatur- und Wissenschaftsgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Diss. Phil. Dortmund 1960.

³⁹ Heidi Gidion, "Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung", in: *Shakespeare-Jahrbuch* (1971), S. 35–47.

⁴⁰ Vgl. zu diesem Themenkomplex auch: Annegret Staufer, *Fremdsprachen bei Shakespeare. Das Vokabular und seine dramatischen Funktionen*, Frankfurt/Main 1974; Gustav Ungerer, "Two Items of Spanish Pronunciation in *Love's Labour's Lost*", in: *Shakespeare quarterly* XIV (1963), S. 245–251.

Zunächst wird hier also die Nachahmung eines fremden Akzents komikgenerierend genutzt. Die spottende Wechselrede wird dann aber über Assoziationen an "calf" weitergeführt, und zwar auf sprachspielerischer Ebene ("Let's part the word") einerseits im Feld der Speisemetaphorik ("ox", "butcher"), andererseits im Feld der erotischen Metaphorik ("give horns", "horns do grow"). Diese Assoziationskette wenigstens läßt sich im Deutschen wiedergeben:

LONGAVILLE: Ihr habt zwei Zungen unter Eurer, und könntet mich mit einer versorgen.
CATHERINE: Een Kalf, fragt der Niederländer, heißt das nicht ein Kalb?
LONGAVILLE: Ein Kalb, schöne Lady!
CATHERINE: Ein Lord, wenn Ihr wollt.
LONGAVILLE: Laßt uns das Wort teilen.
CATHERINE: Nehmt's ganz für Euch und zieht es groß, es könnte ein Ochs daraus werden.
LONGAVILLE: Hütet Euch, daß Euer scharfer Witz Euch nicht selbst verwunde. Wollt Ihr dem Kalb Hörner geben, keusche Lady! das werdt ihr nimmermehr tun.
CATHERINE: Brüllt dann leise, sonst hört Euch der Metzger.
BOJET: Die Zunge spottender Mädchen ist schärfer als die unsichtbare Ecke eines Schermessers [...] (AvO 652f.)

Man sieht: Lenz bemüht sich um eine mundartliche Wendung und wählt das niederländische "Een Kalf"; für die weiteren Assoziationen findet er äquivalente deutsche Formulierungen. Nun geht es mir nicht darum, Lenz gegenüber Eschenburg als den besseren Übersetzer zu erweisen. Vielmehr ist zwar Eschenburgs Bewertung dieses Wortspiels als "unübersetzbar" durch die Praxis widerlegt, nicht aber die als "unerheblich". Was nämlich trägt ein solches Wortspiel eigentlich aus? Beschreiben wir zunächst noch etwas genauer, wie die Assoziationskette funktioniert:

Der mit "Kalb", "Ochse", "Horn" angesprochene Bildbereich lenkt auf volkstümliche, erotisch besetzte Redensarten. Das unreife Kalb wird mit Longaville identifiziert ("nehmt's ganz für Euch"), der es großziehen, der also reif werden soll. Catherine's Hinweis auf den Ochsen läßt an Kastration, aber auch an Schlachtung denken. Longaville führt die Assoziation in der Redensart des Hörner Aufsetzens weiter und spielt damit eine geschlechtliche Beziehung zu seiner Gesprächspartnerin an, die durch eine Kastration absurd wäre. Nur in der Position der Verbindung mit Longaville könnte Catherine ihm Hörner geben, ihn also mit einem anderen Mann betrügen. Die besondere Komik dieser Replik resultiert aber aus dem Spiel mit den Kommunikationsebenen: für die Zuschauer nämlich wird die Inkongruenz von Situation und Sprache signalisiert: Longaville, der hier als Moskowiter verkleidet wirbt, hält ja Catherine für die eigentlich von ihm geliebte Maria. Catherine wird ihm also in der Tat Hörner geben, indem sie sich später Dumain zuwendet.

Die Assoziation vom "Ochsen" auf "jemandem Hörner aufsetzen" mag mit einem möglichen Ursprung dieser Redewendung in dem Brauch zusammenhängen, verschnittenen Hähnen die abgeschnittenen Sporen in den Kamm zu stecken, wo sie hornähnlich weiterwachsen. Die Redensart ist übrigens innerhalb des europäischen Kulturkreises verbreitet, hat Parallelen im Englischen, Französischen, Italienischen und Russischen, stammt wohl aus den Mittelmeerländern und ist mitsamt der dazugehörigen Gebärdensprache schon in griechischen und lateinischen Quellen nachzuweisen.⁴¹ Insofern stellt sie als eine übernational sprachlich verbreitete Metapher kein Übersetzungsproblem dar.

Der besprochene Wortwechsel ist also ein spöttischer Schlagabtausch mit sexueller Konnotation. Spitze, bisweilen zynische, aber immer witzige und letztlich harmlose, weil beidseitig geführte Wechselreden dieser Art gibt es in *Love's Labour's Lost* und überhaupt in Shakespeares Komödien in großer Zahl. Sie sind eine wichtige Quelle der Mitlachkomik.⁴² Die erotische Dimension wird durch Anspielungen eingespielt; man lacht über den geringen, spielerischen Aufwand, der zur geschlechtlichen Annäherung hinreicht.⁴³

Ein Beispiel eines ähnlich gelagerten spitzen Wortabtauschs, das hier noch vorgestellt werden soll, entstammt der Szene der ersten Begegnung Biron's mit Rosaline. In Lenz' Übersetzung heißt es:

- BIRON: Hab ich nicht in Brabant mit Euch getantzt?
 ROSALINE: Hab ich nicht in Brabant mit Euch getantzt?
 BIRON: Ich erinnere mich's recht gut.
 ROSALINE: Also war es überflüssig, daß Ihr frugt?
 BIRON: Ihr seid zu schnell im Antworten.
 ROSALINE: Ihr spornt mich mit Euren Fragen.
 BIRON: Euer Witz nimmt Reißaus, er wird müde werden.
 ROSALINE: Nicht eher als bis sein Reuter im Kote liegt.
 BIRON: Wenn soll das geschehen?
 ROSALINE: Wenn mich ein Tor fragen wird.
 BIRON: Laßt Ihr die Maske fallen.

⁴¹ Vgl. zu den Redensarten "jemandem Hörner aufsetzen" und "Hahnrei": Art. "Horn", in: Lutz Röhrich, *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Bd. 2, Freiburg usw. 1992, S. 738–744; Art. "Hahnrei", in: ebd., Bd. 1, 1991, S. 626–629; Art. "Horn", in: Heinz Küpper, *Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache*, Bd. 4, Stuttgart 1983, S. 1322f.

⁴² Sie gelten auch als essentiell für die englische Komödientradition. Vgl. dazu: Ewald Mengel, "Der fromme Seeräuber, der aufs Meer schiffte": Vom Umgang deutscher Übersetzer mit Shakespeares komischen Wortspielen", in: *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, hrsg. v. Fritz Paul, Wolfgang Ranke und Brigitte Schultze, Tübingen 1993 (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 11), S. 325–344, hier S. 326–328.

⁴³ Den Begriff "Mitlachkomik" verwende ich in Anlehnung an Horst Turk, "Worüber lacht ihr? Genrekonventionen der Komödie im Spiegel der Übersetzung", in: *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, S. 277–293, hier S. 292f., wo Mitlachkomik als Komik der überraschenden Zulänglichkeit bestimmt wird.

- ROSALINE: Ist mein Gesicht so schön als sie?
 BIRON: Es wird Euch viel Anbeter herbei ziehn.
 ROSALINE: Wenn Ihr nur nicht drunter seid.
 BIRON: So muß ich wohl gehn. (AvO 622f.)

Bemerkenswert ist, daß hier das witzige Reden selbst thematisiert wird. Gleichwohl scheint die Neckerei zunächst keine Annäherung zu bringen.

Hinsichtlich des Komikpotentials trifft Eschenburg eine glückliche Entscheidung, wenn er in seiner Prosa-Übersetzung am Ende dieser Passage den Reim aus Shakespeares Text nachbildet. Die letzten Verse des Gesprächs lauten bei ihm:

- BIRON. Euer Witz ist zu hitzig; er eilt zu schnell; er wird müde werden.
 ROSALINE. Nicht eher, bis er den Reuter im Sumpfe gelassen hat.
 BIRON. Was hat die Glocke wohl geschlagen? *)
 ROSALINE. Die Stunde, wornach gern die Narren fragen.
 BIRON. Nun, Eure Maske bleibe schön und munter!
 ROSALINE. Nicht minder das Gesicht darunter.
 BIRON. Gott woll Euch viele Liebende verleihn.
 ROSALINE. Ihr müsst nur nicht darunter seyn.
 BIRON. Nun gut, so laß' ich Euch allein. (Esch 125)

Hier erhöht der Reim die komische Wirkung der Stichomythie. Eschenburg war sich dessen bewußt, das zeigt seine Fußnote; sie zeigt allerdings auch, daß er diesen Aspekt seiner Vorlage keineswegs gutheißt:

- *) Ich habe hier die kurzen am Ende gereimten Reden Biron's und Rosalines, die auch hernach wieder vorkommen, und in ihnen den Geschmack des Originals beizubehalten gesucht, obgleich wenig Scharfsinn darin ist. (Esch 125)

Oberflächlich betrachtet mag nur "wenig Scharfsinn" in diesem Wortwitz zu erkennen sein, aber er ist, wie sich zeigen wird, doch mehr als bloße akzidentelle Beigabe.

III

Der Weimarer Gymnasialdirektor und Philologe Karl August Böttiger (1760–1835) weiß von einem Gespräch zwischen Goethe und Wieland zu berichten, worin sich beide darüber einig gewesen seien, "daß die ursprüngliche vis comica in den Obscönitäten und Anspielungen auf Geschlechtsverhältnisse liege".⁴⁴ Man muß die Einschätzung nicht in dieser Grundsätzlichkeit teilen,

⁴⁴ Karl August Böttiger, *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, Bd. 1, Leipzig 1838, S. 238; zitiert bei Wolfgang Promies, *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, München 1966, S. 46.

um sich zu erinnern, daß "Geschlechtsverhältnisse" in Shakespeares Komödien nicht nur als "Anspielungen" in wortspielhaften Reibereien der gezeigten Art in Fülle begegnen, sondern schon in der Komödienhandlung thematisch sind. Entsprechend große Aufmerksamkeit hat der Themenkomplex Liebe und Geschlechtlichkeit in der Shakespeare-Forschung gefunden.⁴⁵

Einen Neuansatz zur Frage nach der Funktion der erotisch aufgeladenen wortspielhaften Reibereien im historischen Kontext liefern Stephen Greenblatts Forschungen zu Shakespeares Dramen, die unter dem Etikett *New Historicism* auch für den Aspekt der Komik interessante Gesichtspunkte beleuchten.⁴⁶

Zu den wichtigsten Grundannahmen des *New Historicism* gehört es, einen historischen Text nicht in einem "synekdochischen" Verhältnis zur Geschichte zu sehen, als Teil eines Ganzen, sondern in einem "chiasmischen" Verhältnis zu anderen Texten der gleichen historischen Phase.⁴⁷ Texte können nicht isoliert betrachtet werden, sondern stehen in einem Wechselverhältnis zu anderen Diskursen, Disziplinen, Beziehungsgeflechten: Greenblatt spricht von einer "Zirkulation sozialer Energien", die sich ausdrückt in einem jeweils verwendeten "gemeinsamen Code", den es durch interdisziplinäre Detailforschungen zu entschlüsseln gelte.

Zur Entschlüsselung des sexuellen Codes der Komödien Shakespeares versucht Greenblatt nun eine Historisierung durch Zurücktransponierung auf seinen "ursprünglichen Verhandlungskontext und Tauschzusammenhang mit anderen gesellschaftlichen Diskursen über den Körper" (Gr 97) und wählt vor allem Beschreibungen juristischer Fälle und Beispiele aus dem medizinischen Diskurs. Die Auffassungen von der Geschlechtlichkeit innerhalb einer Kultur

⁴⁵ Mit Berücksichtigung der Komödie *Love's Labour's Lost* sind zu nennen: J.J. Anderson, "The Morality of *Love's Labour's Lost*", in: *Shakespeare Survey* 24 (1971), S. 55–62; Herbert A. Ellis, *Shakespeare's Lusty Punning in "Love's Labour's Lost"*. *With Contemporary Analogues*, The Hague usw. 1973; R. Chris Hassel, "Armado's Sexual Puns", in: *Language Quarterly* 9/3–4 (1970/71), S. 7–8, 42; R.V. Holdsworth, "Sexual Allusions in *Love's Labour's Lost* [...]", in: *Notes and Queries* 33 (1986), S. 351–353; Alexander Leggatt, *Shakespeare's Comedy of Love*, London 1974, S. 63–88; W. Thomas MacCary, *Friends and Lovers. The Phenomenology of Desire in Shakespearean Comedy*, New York 1985, S. 110–120; Hugh M. Richmond, *Shakespeare's Sexual Comedy. A Mirror for Lovers*, Indianapolis usw. 1971, S. 64–83; David Lloyd Stevenson, *The Love-Game Comedy*, New York 1966, S. 185–222; Lotte I. Wagenbrenner, *Shakespeares Liebesideal*, Magisterarbeit masch. München 1970.

⁴⁶ Vgl. Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, aus dem Amerikanischen von Robin Cackett, Frankfurt/Main 1993, hier bes. S. 89–123. Ich zitiere unter dem Kürzel "Gr".

⁴⁷ Vgl. zur rhetorischen Bestimmung des Verhältnisses von Neuem und Altem Historismus: Matthias Kross, "Standortvorteile im Pluralismus. Vom Relativismus zur Kulturpoetik: Der Alte Historismus und die Neuen Archivare", in: *FAZ* 15.6.1994, S.N5, der zu diesem Punkt Brook Thomas, Irvine, referiert. Vgl. zum *New Historicism* allgemein: Anton Kaes, "New Historicism and the Study of German Literature", in: *German Quarterly* (1989), S. 210–219; Stephen Greenblatt, "Grundzüge einer Poetik der Kultur", in: ders., *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, aus dem Amerikanischen von Jeremy Gaines, Berlin 1990 (KI. Kulturwiss. Bibliothek 33), S. 107–122.

spielen für die Identitätsfindung eine entscheidende Rolle, wobei diese Identitätsfindung in der Renaissance weniger Selbstzweck als Station auf dem Weg zu einer Identifikation mit den normativen Strukturen der Kultur sei (Gr 100f.) Für den sexuellen Diskurs der Renaissance konstatiert Greenblatt nun die Auffassung einer "inneren Zwillingnatur aller Individuen". Männliche und weibliche Geschlechtsorgane werden als einander strukturell vollkommen homolog angesehen, und eine "gelungene Individuation war das Ergebnis einer erfolgreichen Auflösung der Reibung zwischen den beiden Elementen" (Gr 104f.) Die Auffassung der Homologie geht einher mit einem besonderen Verständnis des Hermaphroditen (Gr 103) und der Geschlechtsumwandlung (Gr 107f.) Für die Deutung der Sprachspiele in den Komödien ist aber die Auffassung von der Ausbildung der geschlechtlichen Identität wichtiger. Sie verläuft über Erhitzung und Reibung, verstanden in einem wörtlichen wie in einem übertragenen Sinne (Gr 112f.) Erotische Reibung sei nun auch in Shakespeares Komödien das wichtigste Mittel zur Identitätsbildung der Charaktere (Gr 116). Sie könne nicht im wörtlichen Sinne auf der Bühne vorgeführt werden, wohl aber in fiktionalisierter Form:

Die Reibung der Geschlechter konnte fiktionalisiert, die sexuelle Erhitzung konnte gezähmt und bühenfähig gemacht werden, indem sie in die witzigen und erotisch aufgeladenen Wortgeplänkel umgewandelt wurde, die den Kern des Erlebens der Liebenden ausmachen. (Gr 117)

So hält Greenblatt das Spiel mit Worten, die Neckereien der Liebenden für eine Darstellungsform erotischer Hitze und eine symbolische Inszenierung des wechselseitigen Begehrens der Liebenden, die in der Erprobung ihres Witzes, im sprachlichen Aneinanderreiben, ihre geschlechtliche Identität ausprägen (Gr 119).

Man kann Greenblatt vorhalten, die Auswahl der von ihm angeführten medizinischen und juristischen Texte sei beliebig und der Bezug zu Shakespeare konstruiert, zumal er zum Großteil auf französische Zeugnisse rekurriert. Vor dem Hintergrund aber, daß man gerade im uns hier interessierenden 18. Jahrhundert in Shakespeares Dramen vor allem 'Natur' zu finden meinte und die 'Natürlichkeit' seiner Charaktere schätzte, ist Greenblatts Annahme zu bedenken, daß die Auffassung von dieser Natur keineswegs zeitlos sei. Am Beispiel der geschlechtlichen Natur des Menschen zeigt er anschaulich, daß man es hier im Diskursgeflecht der Renaissance mit einer sehr anderen Auffassung zu tun hat als heute und schon im 18. Jahrhundert. Damit ist auch für die Lachkultur der Renaissance, soweit sie ihre Gegenstände in Shakespeares Komödien aus dem Geschlechterdiskurs gewinnt, mit durch die historische Distanz differenter anthropologischer Voraussetzungen zu rechnen.

IV

Es versteht sich, daß bei einem Wandel der anthropologischen Grundannahmen von der Natur der Geschlechter auch die Bedeutung des geschilderten Horizonts für die Übersetzungen zurücktritt. Aber welches Verständnis wird stattdessen aktiviert? Wie ist der Code über die Beziehung zwischen den Geschlechtern zu Lenz' Zeit besetzt?

Ich nähere mich der Frage durch eine Analyse des Spiels mit verschiedenen Funktionsebenen der Komik in einer für Lenz' Verständnis des Stücks aufschlußreichen Schlüsselszene, nämlich der Belauschungsszene, die zur Umorientierung der Edelmänner führt. Gleichzeitig ist hier Gelegenheit, Shakespeares Narrenfigur in den Blick zu bringen.

Obwohl an sich nicht notwendig komisch, ist eine Belauschungssituation zur Komikerzeugung doch besonders geeignet, weil sie dem mitbeobachtenden Zuschauer ein Überblickswissen vermittelt, das ihm das Erkennen von Inkongruenzen im Verhalten der Dramenfiguren erleichtert. Sie hat insofern eine gewisse Affinität zur Verlachkomik, die ein Lachen hervorruft, das unzulängliches Verhalten ausgrenzt, Unvollkommenheiten korrigiert.⁴⁸

Diese Konventionalität aber wird in der vorliegenden Belauschungsszene mehrfach gebrochen, zunächst schon durch die dreifache Potenzierung: Biron, der König, Longaville und Dumaine erscheinen in dieser Reihenfolge mit ihren Liebesgedichten auf der Bühne, wobei der jeweils letzte sich versteckt, sobald er den nächsten kommen sieht. Biron also "klettert auf einen Baum" (Esch 158), "tritt hinter eine Hecke" (AvO 635) bzw. "stands aside" (LLL 88) und belauscht und kommentiert im Beiseitesprechen die Liebesklage und das Sonett, das der verliebte König von Navarra vorträgt. Der König belauscht dann Longaville, und Dumaine wird schließlich von drei schadenfrohen und doch mitbetroffenen Höflingen beobachtet, von denen wiederum keiner weiß, daß er selbst beobachtet wurde. Die Beiseiterepliken an das Publikum werden für Verspottungen der Geliebten des jeweils anderen genutzt, demonstrieren aber auch, daß sich die Wünsche der vier im Grunde gleichen. Ich zitiere hierzu zwei kurze Abschnitte und stelle Eschenburgs und Lenz' Übersetzung nebeneinander.

DUMAIN. Beim Himmel! das Wunder eines sterblichen Auges!

BIRON. (für sich) Bei der Erde! sie ist nur körperlich; darin lügst du. [...]

DUMAIN. So gerade, wie eine Ceder.

BIRON. (für sich) O! halt doch, halt! – Ihre Schulter ist in gesegneten Umständen. (Esch 160f.)

⁴⁸ Das Lachen als "soziale Geste" mit korrigierender Funktion bestimmt Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [1900], aus dem Französischen von R. Plancherel-Walter, Frankfurt/Main 1988, S. 62f.

DUMAIN: Beim Himmel, ein Wunder der Schönheit!

BIRON: Bei der Erde, Ihr lügt. [...]

DUMAIN: Schlank wie eine Zeder!

BIRON: Krumm, sag ich, wie ein Fiddelbogen. (AvO 636f.)

Es ist deutlich, wie Lenz hier im Verhältnis zu Eschenburgs Übersetzung kürzt und pointiert. Ähnlich im zweiten Beispiel, wo Lenz den ironischen bis zynischen Unterton in Biron's Repliken noch verstärkt:

DUMAIN. O! hätt' ich meinen Wunsch erreicht!

LONGUEVILLE. (für sich) Und ich den meinigen!

KÖNIG. (beiseite) Und ich den meinigen auch, mein guter Herr.

BIRON. (für sich) Nun ja, hätt' ich auch den meinigen erreicht! – Ist das nicht ein gutes Wort? (Esch 161)

DUMAIN: O hätt ich meinen Wunsch!

LONGAVILLE: Und ich meinen.

KÖNIG: Und ich meinen.

BIRON: Amen und ich meinen! das war das erste gescheite Wort, das er sprach. (AvO 637)

Das Verspotten des anderen, der doch in der gleichen Situation ist, stellt die Inkongruenz deutlich heraus, wenn die vier Herren jetzt in umgekehrter Reihenfolge wieder hervortreten und den Eidbruch des jeweils vorherigen anprangern. Zunächst überrascht also Longaville Dumaine, dann der König Longaville und zum Schluß Biron den König. Auf der internen Kommunikationsebene nähern sich die Verspottungen jeweils einem demonstrativen Verlachen. Biron's zynische Bloßstellung des Königs akzentuiert die Schadenfreude am schärfsten, gestisch verstärkt noch in Lenz' Übersetzung, der die Bewegung des Auslachsens – "ha ha ha" – in der Replik ergänzt:

Nein, Ihr bettetet eine gewisse Prinzessin nicht in Euren Tränen, wo ihre Schönheit öffentlich zur Schau lag, nein Ihr wart nie meineidig, Ihr machtet nie Sonette. Ha ha ha alle drei, daß einer den andern überlisten wollte, der fand dessen Splitter im Auge, der König dessen, und ich Balken in allen dreien. O was für einer buntscheckigen Farce hab ich zugesehen, von Seufzern gereimtem Unsinn, unsinniger Prose, Raserei und Tränen. [...] (AvO 638)

Nun wird aber auch Biron's Eidbruch aufgedeckt, und zwar durch den Narren Costard. Der hat nämlich als doppelter Liebesbote einen Brief Biron's an Rosaline mit einem Brief Armados an Jaquenetta vertauscht und erscheint jetzt mit Biron's Brief, gerade als dieser am meisten triumphiert.

Die Stelle von Costard's Ankunft illustriert die unterschiedlichen Übersetzungsweisen Eschenburgs und Lenz' im Hinblick auf Theatralität. Die Stelle lautet:

KING. Soft! Whither away so fast?

A true man or a thief, that gallops so?

BEROWNE. I post from love. Good lover, let me go.

Enter Jaquenetta and [Costard, the] Clown. (LLL 95)

(Er will gehn.)

KÖNIG. Sachte, wohin so eilig? Pfllegt es ein ehrlicher Mann oder ein Dieb zu seyn, der so galopirt?

BIRON. Ich reite für die Liebe Courier; guter Liebhaber, laß mich gehen.

JAQUENETTE und KOSTARD. (Esch 165)

KÖNIG: Still! wer kommt da so eilfertig.

BIRON *bei Seite sich in Finger beißend*: Daß dich das – mein Postillion d'Amour. *Costard und Jakobine.* (AvO 639)

Ausgedrückt wird beide Mal Biron's Nervosität, der zu Recht seine bevorstehende Bloßstellung befürchtet. Dabei übersetzt aber Eschenburg ziemlich eng am Text, während Lenz den Repliken ganz andere pragmatische Akzente gibt und noch ein gestisches Detail einträgt. War bei Shakespeare im Sprechtext impliziert, daß Biron sich bei der Ankunft Costards entfernen sollte, so schreibt Lenz, die Brennlichkeit der Situation ausdrückend, per Regieanweisung einen Biß in den Finger vor, begleitet von einem Fluch. Letzteres veranschaulicht, wie Lenz die höfisch gezierte Sprechweise vermenschlicht, ersteres ist eine spezifische Veränderung der Theatralität im Feld von Gestik und szenischem Spiel, die auch sonst in der Lenzschen Übersetzung anzutreffen ist.

Vom Narren entlarvt, deutet Biron, seinen Eidbruch bekennd, die Situation auch nach dem Narrenschemata: "Daß noch einer fehlte, die Zahl voll zu machen, und dieser Narr bin ich." (AvO 639) Damit ist eingetreten, was er bereits bei der Unterzeichnung des Eides angekündigt hatte: "Ich wollte meinen Kopf verwetten, diese Verordnungen machen uns am Ende noch alle zu Narren." (AvO 614) An dieser vorausdeutenden Stelle ist das Narrenschemata redensartlich von Lenz in den Text eingetragen.⁴⁹ Die antizipierte narrenhafte Vertauschung der Handlungsebenen ist eingetreten: Costard, der Narr, der die königliche Verordnung zuerst gebrochen hatte, entfernt sich als Gerechter: "Ihr ehrlichen Leute geht auf die Seite, und lasst die Verräther da bleiben." (Esch 166)⁵⁰ Durch dieses Rezeptionssignal wird durch den Narren die Unzulänglichkeit des geschlossenen Eides beleuchtet und die Mehrsinnigkeit der Situation eingespielt. Die Zuschauer aber, die gesamte Belauschungssituation überschauend, teilen nie die jeweilige Lach-Position eines der Protagonisten, sondern Gegenstand

⁴⁹ Die Formulierungen Shakespeares und Eschenburgs lauten: "I'll lay my head to any good man's hat, / These oaths and laws will prove an idle scorn." (LLL 47); "Ich setze meinen Kopf gegen den Hut irgend eines ehrlichen Mannes, es nimmt mit allen diesen Schwüren und Gesetzen noch ein jämmerliches Ende." (Esch 111).

⁵⁰ "Spazier davon ehrliche Leut." (AvO 640); "Walk aside the true folk, and let the traitors stay." (LLL 96).

ihres Lachens ist die Gesamtsituation unter Einschluß aller Beteiligten, auch der Narren.

Die Narrenfiguren, Shakespeares Varianten der lustigen Person, werden gewöhnlich als ein Hauptbestandteil Shakespearescher Komödienkomik geführt. Von den extemporierenden Lustigmachern der *Commedia dell'Arte* unterscheidet sich der Narr unter anderem dadurch, daß er in die Komödienhandlung integriert ist. August Wilhelm Schlegel hebt hervor, die "Einführung des Lustigmachers, des Narren mit der Kappe und in scheckiger Tracht, auf Englisch Clown genannt" scheinwillkürlich zu sein, gründe "sich aber auf Nachahmung einer wirklichen Sitte":

Damals pflegten nicht nur die Fürsten Hofnarren zu halten, sondern in vielen vornehmen Familien hielt man unter der übrigen Dienerschaft einen solchen aufmunternden Hausgenossen für ein gutes Gegenmittel gegen die Leerheit und Langeweile des täglichen Lebens, für eine willkommene Unterbrechung der hergebrachten Förmlichkeiten.⁵¹

Unter Nachahmungsgesichtspunkten läßt sich A. W. Schlegels sozialhistorische Deutung freilich noch ergänzen. Die Sitte, sich 'aufmunternde Hausgenossen' zu halten, hat in England nämlich einen caritativen Ursprung: Edelleute konnten vom König die Erlaubnis erhalten, wirkliche Geistesgestörte, sogenannte *natural fools* oder *innocents*, als Mündel anzunehmen. Meist handelte es sich um wohlhabende Menschen, deren Einkommen dem Vormund zugesprochen wurde, wofür er gut für seinen Schützling zu sorgen hatte. Die *natural fools* erhielten eine spezielle Kleidung, die symbolisierte, daß sie für ihr Handeln nicht verantwortlich gemacht werden konnten, und in der sie Narrenfreiheit genossen. Hieraus erst hat sich die Sitte entwickelt, *artificial fools* als Berufsnarren für Belustigungszwecke anzustellen. Diese Haus- und Hofnarren waren schlagfertige, witzige und nicht selten weithin bekannte Persönlichkeiten.⁵²

Schlegel hat nun eher den *artificial fool* im Blick, wenn er von den Eigenschaften des Shakespeareschen Narren seinen Humor und seine Weisheit betont, die einige "Witzeley" gewissermaßen entschuldigen müssen:

Shakespeare's Narren haben meistens neben einiger Witzeley, die nicht ganz zu vermeiden steht, wenn man aus dem Witz ein Gewerbe macht, einen unvergleichlichen Humor, und unendlich viel Verstand, genug, um eine ganze Schaar gewöhnlicher weiser Männer damit auszustatten.⁵³

⁵¹ August Wilhelm Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*, 2. Teil, 2. Abteilung S. 76.

⁵² Vgl. zu diesen Informationen: Annemarie Schöne, "Shakespeares weise Narren und ihre Vorformen", in: *Jahrbuch für Ästhetik* V (1960), S. 202–245, hier S. 208f.; Robert Hillis Goldsmith, *Wise fools in Shakespeare*, East Lansing 1955.

⁵³ A. W. Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*, S. 78f.

Wirklich weise Narren dieser Art aber gibt es bei Shakespeare nur wenige: Feste in *Twelfth Night* ist zu nennen, Touchstone in *As You Like It* und Lears Narr. Die meisten Narrenfiguren sind eher Mischtypen, die eine Portion Weisheit, wie sie auch Costards oben zitiertem Ausspruch zur Beschreibung der sozialen Situation am Hof Navarras zugeschrieben werden kann, mit clownesker Tölpelhaftigkeit und einer gewissen, der Figur selbst unbewußten Verwirrung verbinden, was eher an den *natural fool* erinnert. Annemarie Schöne beschreibt Costard als einen solchen Mischtypen, „der für einen ‘artificial fool’ nicht klug genug, aber andererseits für einen ‘fool natural’ nicht dumm genug ist.“⁵⁴ Auch was Schlegel „Witzeley“ nennt, hat mithin einen mimetischen Hintergrund.

Aber mit der Kategorie der Mimesis ist die Funktion des Narren nur ganz unzureichend zu beschreiben. Nach Wolfgang Iser läßt sich gerade an Shakespeares Komödien die „graduelle Ablösung der Performanz“ von der Mimesis beobachten.⁵⁵ Es sind die Reden des Narren, die die Dimension des Spiels und damit die Dominanz der Performanz recht hervortreten lassen, die auch in den Reden der adligen Protagonisten präsent bleibt. Kennzeichen des Spiels sei es nämlich, daß es weniger abbilde als hervorbringe, „daß [...] etwas erspielt werden soll, wengleich das zu Erspielende dabei auch immer auf dem Spiel steht.“⁵⁶ Die witzelnde Narrenrede signalisiert den Modus des Spiels. Es wird mit der Mehrdeutigkeit der Sprache gespielt, die Worte verlieren ihre eindeutige Referenz, werden zu Produzenten der Mehrsinnigkeit, bewirken Vervielfältigungen von Sinn und Transponierungen von einem Sinnbereich in einen anderen.⁵⁷ Ein kurzes Beispiel soll das verdeutlichen:

Gleich nachdem die Edelleute ihren Eid bekräftigt haben, wird ihnen ein Brief Armados zugespielt, in dem Costard wegen seines Verhältnisses mit Jaquenetta angeklagt wird. Im Verhör erklärt Costard die Situation folgendermaßen:

COSTARD. The matter is to me, sir, as concerning Jaquenetta. The manner of it is, I was taken with the manner.

BEROWNE. In what manner?

COSTARD. In manner and form following, sir – all those three: I was seen with her in the manor-house, sitting with her upon the form, and taken following her into the park; which, put together, is, in manner and form, following. Now, sir, for the manner – it is the manner of a man to speak to a woman. For the form – in some form.

⁵⁴ Annemarie Schöne, *Shakespeares weise Narren*, S. 229.

⁵⁵ Iser, *Spielstrukturen*, S. 8.

⁵⁶ Ebd., S. 34, vgl. auch S. 19.

⁵⁷ Vgl. zur Funktion der Narrenrede: Bernhard Greiner, *Die Komödie*, S. 62–67; Heinz Otto Luthe, *Komik als Passage*, München 1992, unter Akzentuierung des „Trickster“ als Archetyp für die komische Figur S. 38–51, unter Akzentuierung des „komischen Aktes“ als „Verknüpfungs- und Passagemodus“ S. 60–65. Eine Anwendung des Trickster-Paradigmas auf Shakespeares Dramen versucht Richard Hillmann, *Shakespearean Subversion. The trickster and the play-text*, London usw. 1992.

BEROWNE. For the following, sir?

COSTARD. As it shall follow in my correction, and God defend the right! (LLL 44)

Die Sprache der Beschreibung von Art und Weise („manner“, „form“) und zeitlicher Ordnung („following“) der rechtlich sanktionierten Handlung wird hier zum Ausgangspunkt von auch im Englischen kommentierungsbedürftigen Wortspielen:⁵⁸ „manor-house“ (Herrenhaus), „form“ (Bank), „following her into the park“. Das Wortspiel ist im Deutschen schwer nachzubilden, und Eschenburg entscheidet sich für eine verkürzte Wiedergabe mit rechtfertigender Fußnote:

BIRON. Auf was für eine Art?

KOSTARD. Auf folgende Art und Weise, mein Herr. Man sah mich in des Pächters Wohnung auf einer Bank mit ihr sitzen, und ergrif mich, als ich ihr in den Park nachlief. Nun erwart' ich hier meine Strafe. *) Gott beschütze das Recht! (Esch 107)⁵⁹

Hier geht der Wortwitz völlig verloren, mit dem im Kontext des Verhörs die erotische Situation subtil in der Erzählung eingespielt wird. Costards Sprache ist in Eschenburgs Übersetzung dieser Stelle eine sachliche Situationswiedergabe ohne jede Komik.

Auch Lenz kann das Wortspiel nicht wirklich nachbilden. In seiner Übersetzung bleiben aber das sinnpotenzierende Spiel mit den Worten Art und Weise und der Eindruck einer gewissen Verwirrung erhalten. Damit wird von der Narrenebene auch eine Vorausdeutung auf die Liebesverwirrungen der adeligen Protagonisten eingespielt, die in den Liebesgedichten der Belauschungsszene zum Ausdruck kommt:

COSTARD: Von mir ist die Rede, von mir und Jakobinen. Die Art, wie ich mit ihr ergriffen bin – –

BIRON: Auf was für Art?

COSTARD: Auf folgende Art und Weise, Herr! alles dreies zusammen. Vors erste die Art, daß er mich gesehn hat mit ihr in des Meyers Hause sitzen, auf diese Weise und zum dritten das folgende, daß er mich gesehen hat, wie ich ihr in den Garten folgte. Nun was die Art anbelangt, Herr, so ist es die Art von einem Kerl, daß er mit seinem Maidel spricht.

BIRON: Aber die Folgen, guter Costard.

COSTARD: Ja ja, das folgende, he he he, Gott mag dem Recht beistehen. (AvO 612)

⁵⁸ Vgl. die Kommentierung in LLL 44. Um solche Wortspiele seinen College-Studenten verständlich zu machen, präsentiert eine originelle Idee: Robert C. Fulton, „Love’s Labour’s Lost and the Marx Brothers“, in: *The Upstart Crow* 5 (Fall 1984), S. 125–134. Fulton setzt auf visuelle Vorstellungen, zeigt aber nur, daß die Marx Brothers auf alte Witztechniken zurückgreifen, und macht Shakespeare damit kaum verständlicher. Unreflektiert bleiben Fragen der differentiellen medialen Vermittlung.

⁵⁹ Die Fußnote dazu lautet: „Diese Rede Kostards mußte, einiger Wortspiele wegen, die nur in der Sprache des Originals Statt finden, zusammengezogen werden.“ (Esch 107).

Gleichzeitig nutzt Lenz in den letzten Repliken von Biron und Costard die Übersetzung wieder für eine eigene Akzentuierung mit aktiver Komikproduktion. Biron's Rückfrage "For the following, sir?" ist bei Shakespeare ein spielerisches Eingehen auf die Wortspielebene, indem er nach der Komplettierung des dritten Gesichtspunkts in Costard Rede fragt. Costard liefert sie durch einen Ausblick auf seine Bestrafung. Bei Lenz wird Biron's Rückfrage zu einer moralischen Ermahnung gewissermaßen mit humorvoll erhobenen Zeigefinger ("Aber die Folgen, guter Costard."), und auch Costard's Entgegnung ("Ja ja, das folgende, he he he [. . .]") läßt in ihrer süffisanten Art nicht an Rechtsfolgen, sondern an den Fortgang der erotischen Situation denken, die wiederum witzelnd erinnert wird.

Es wird deutlich: die Sprache der Narren ist keine unwesentliche Beigabe, sondern wird eingesetzt zur Potenzierung des Sinns und zur Signalisierung der Spielhaftigkeit.

Ich komme zurück zur Analyse der Belauschungsszene: Auf der Figurenebene hat für die vier zurückgebliebenen adeligen Narren die Aufdeckung ihres gemeinsamen Eidbruchs befreiende Wirkung: Sie gelangen von der Haltung des spottenden Verlachens durch öffentlich gemachte gemeinsame Schuld über ein witzelndes Miteinanderlachen zu einem affirmierenden Belachen ihrer künstlicherweise ausgegrenzten Liebeswünsche.⁶⁰ Dazu verhilft Biron's längerer Monolog, der eine Erklärung für den im Lachen schon akzeptierten Eidbruch nachliefert. Lenz's Übersetzung verstärkt den Aspekt der Natürlichkeit menschlicher Begierden am deutlichsten, indem er gleich zu Beginn eine Exklamation an die Natur frei in den Text einfügt. Der Text lautet bei Shakespeare und in der Eschenburg'schen Übersetzung:

DUMAINE. Some salve for perjury.
BEROWNE. O, 'tis more than need!
Have at you, then, affection's men-at-arms!
Consider what you first did swear unto.
To fast, to study, and to see no woman --
Flat treason 'gainst the kingly state of youth. (LLL 99)

DUMAINE. Irgend eine Rechtfertigung für den Meineid!
BIRON. O! das ist mehr, als nötig ist! Gebt also Acht, ihr Kriegerleute der Zärtlichkeit! Bedenkt, was ihr zuerst geschworen habt: ihr wolltet fasten, studieren, und kein Frauenzimmer sehen; eine klare Verrätherei gegen den königlichen Staat der Jugend! (Esch 169f.)

⁶⁰ Die affirmative Funktion des Lachens gegenüber dem Ausgegrenzten betont Joachim Ritter, "Über das Lachen" [1940], in: ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt/Main 1974, S. 62–92, vgl. S. 76.

Lenz macht daraus:

BIRON: Still nur! das brauchen wir alles nicht. Es ist deine Schuld, Natur! Bedenkt, ritterliche Ritter, welchen Unsinn ihr geschworen habt. Fasten, studieren, kein Frauenzimmer sehen! platter Hochverrat wider das königliche Glück der Jugend!
(AvO 642)

Bei Shakespeare ist Biron auch an dieser Stelle ein Anwalt höfisch-galanter Liebe, der mit seiner langen Rede auch die witzigen, wortspielreichen Reibereien und Maskeraden der Werbungsszenen rechtfertigt. Bei Lenz wird er zum Anwalt einer bürgerlich-empfindsamen Liebe, auf die sich bei ihm das affirmierende Belachen richtet, indem auch die witzigen, wortspielreichen Reibereien der Werbungsszenen unter eine moralische Perspektive gestellt werden. Angesichts der zu akzeptierenden Universalität des Geschlechtstriebes wird der ehemalige Eid endgültig zur Narretei erklärt, "Ihr wart also nicht klug, diesen Frauenzimmern abzuschwören, und närrisch wäret ihr gewesen, einen solchen Eid zu halten." (AvO 643), während die Liebe zu den Frauenzimmern geradezu aus religiösen Rücksichten notwendig scheint:

Es ist Religion so meineidig zu sein. Die Liebe erfüllt das Gesetz, und wer kann diese Liebe von der Nächstenliebe absondern? (AvO 643)

Auch hier gibt Lenz dem Text durch seine Entscheidung für "Nächstenliebe" als Übersetzung für "charity" die besondere Note einer religiös rückgebundenen Humanität; Eschenburg wählt an dieser Stelle den profanen Begriff "Menschlichkeit", und Baudissin übersetzt mit "Gnade", so daß in seiner Übersetzung die religiöse Komponente dominiert.

V

Diese Befunde führen zurück zur Frage nach dem Code, der im Hintergrund steht, wenn bei Lenz über Geschlechterbeziehungen räsoniert wird. Es liegt nahe, hier an den moralphilosophischen Diskurs zu denken. In der Tat findet die in Lenz' Dramenübersetzung erkennbare ambivalente Haltung zu menschlicher Sexualität und menschlichen Begierden, auf der moralischen Ebene religiös rückgebunden, eine Entsprechung in seiner moralphilosophischen Essayistik. Aufschlußreich ist die erst neuerdings wieder zugängliche Essaysammlung *Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen*.⁶¹ Die sechs Essays dieser

⁶¹ Jakob Michael Reinhold Lenz, *Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen*, Faksimiledruck der Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1780, mit einem Nachwort hrsg. v. Christoph Weiß, St.Ingbert 1994. Ich zitiere aus dieser Ausgabe unter dem Kürzel "PhV". – Die Sammlung galt lange als verschollen. Zur spannenden Suchgeschichte und zu den Mutmaßungen, Fehlurteilen und Irritationen, die sich in der Lenz-Forschung daran knüpfen, vgl. das Nachwort von Christoph Weiß, ebd., S. 73–76.

Sammlung wurden von Lenz zwischen 1771 und 1774 als Vorträge für die Straßburger *Société de Philosophie et de belles Lettres* konzipiert und sind damit jedenfalls im gleichen Zeitraum entstanden wie *Amor vincit omnia*.⁶²

In den Essays reflektiert Lenz über den anthropologischen Stellenwert der Sexualität, den er in Auseinandersetzung mit theologischen Kernthemen, Schöpfung und Sündenfall, Theodizee, Gesetz und Evangelium, Rechtfertigung, Erbsünde, entwickelt und den Zuhörern im Blick auf ethische Konsequenzen präsentiert. Theologisch argumentiert Lenz, etwa wenn er mit den Mitteln vernunftgeleiteter Bibelexegese die Lehre von der Erbsünde als "gigantische[n] Aberglaube[n]" (PhV 38) vorführt, auf der Linie der Neologie.⁶³ Dabei rückt er deistischen Positionen verhältnismäßig nahe; bei seinen dogmatischen Reduktionen dominiert das anthropologische Interesse, und Gott tritt wesentlich als Schöpfer in Erscheinung.⁶⁴

Unter den Anlagen, die dem Menschen schon bei der Schöpfung mitgeteilt wurden, ist nun eine der wichtigsten die Konkupiszenz. *Concupiscentia* steht dogmengeschichtlich als 'böse Begierde' in enger Verbindung mit der Lehre von der Erbsünde. Bei Augustin führt sie zur Abwendung von Gott und zur Hinwendung auf minderes Sein, geht also einher mit der *superbia*; bei Thomas von Aquin wird sie als Unordnung in der Natur und materiales Element der Erbsünde aufgefaßt; und bei Luther wird schließlich *concupiscentia* als die Verkehrtgerichtetheit des Herzens und des Willens im Verhältnis zu Gott gesehen.⁶⁵ Von Lenz nun wird Konkupiszenz nicht als Ausdruck der Sündhaftigkeit diskutiert, sondern in der Begriffsbestimmung vom Moralurteil abgekoppelt und erscheint so zunächst als menschlichem Selbsterleben förderliche Gabe Gottes:

Wir haben eine Konkupiszenz, das Streben nach Vereinigung, die Begier: sie ist Gottes Gabe und nöthig zu unsrer Glückseligkeit, denn wie können wir glücklich sein, ohne zu geniessen und wie können wir geniessen ohne begehrt zu haben. (PhV 5)

Begierden setzen den Menschen in Bewegung, sind Triebfedern seiner Handlungen, ermöglichen erst Genuß, und Genuß ist nötig zur Glückseligkeit. Damit

⁶² Die genaue Datierung ist für Vorträge wie Dramenübersetzung unsicher. Vgl. zur Datierung der Vorträge Weiß, *Nachwort*, S. 83; zur Datierung der Dramenübersetzung oben Anm. 6. – Zum Straßburger Kontext: Timothy F. Pope, "J.M.R. Lenz's 'literarischer Zirkel' in Straßburg", in: *Seminar* 20 (1984), S. 235–245.

⁶³ Daß Lenz hier kritische Argumente der Neologen aufgreift, zeigt mit Textbeispielen auch Gerhard Sauder, "Konkupiszenz und empfindsame Liebe. J.M.R. Lenz' 'Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen'", in: *Lenz-Jahrbuch* 4 (1994), S. 7–29, hier S. 18–21. Vgl. zur Neologie Karl Aner, *Die Theologie der Lessingzeit*, Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Halle 1929, Hildesheim 1964.

⁶⁴ Aufschlußreich wäre ein Vergleich zu H.S. Reimarus' "Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes" (hrsg. v. Gerhard Alexander, zwei Bände, Frankfurt/Main 1972), der deistische Positionen in Deutschland am reinsten vertritt.

⁶⁵ Vgl. Art. "Sünde und Schuld", in: *RGG* ³ 1962, Bd. 6, Sp. 489–494; Art. "Erbsünde", in: *LThK* Bd. 3, 1959, Sp. 965–972.

wird mit dem Begriff *concupiscentia* etwas beschrieben, was modern psychologisierend als Handlungsantrieb oder Motivation bestimmt werden könnte, ohne damit bereits ein moralisches Werturteil zu verbinden.⁶⁶ Höchste Begierden erregt nun der Anblick der Schönheit von Menschen des anderen Geschlechts, folglich liegt der höchstmögliche Genuß in diesem Feld. Als den rechten Ort für solchen Genuß bestimmt Lenz die Ehe, deren Zweck es sei, sich "wechselweise zu geniessen, ganz zu geniessen, nicht vergeblich da zu sein, das heißt – denn warum sollen wir einen ursprünglichen Wunsch unsers Wesens verkleistern? – nicht vergeblich schön zu sein." (PhV 10) Diese funktionale Orientierung der Ehe auf Genuß und Erfahrbarmachung des Sinns der Schönheit der eigenen Person ist bemerkenswert; Lenz' Text liefert hier eine signifikante Formulierung für den allmählichen Wandel der Liebessemantik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Unter den Bedingungen einer vorwiegend stratifikatorisch differenzierten Gesellschaft war die Ehe tendenziell als Zweckgemeinschaft zur schichtenspezifisch geregelten Reproduktion aufgefaßt worden; erotischer Genuß (*plaisir*) hatte seinen Ort im außerehelichen Feld.⁶⁷

Lenz erörtert die Thematik des geschlechtlichen Begehrens unter der Überschrift des ersten Essays: "Baum des Erkenntnisses Gutes und Bösen". Ob das Essen vom Baum der Erkenntnis im Paradies (Gen 2,9.17; 3,1–7) auf geschlechtliche Vereinigung zu beziehen sei, ist eine in der Theologiegeschichte kontrovers diskutierte Frage. Bereits Clemens von Alexandrien hatte diese Deutung wirksam zurückgewiesen.⁶⁸ Im 18. Jahrhundert scheint die orthodoxe Position zu lauten, was das Essen vom Baum der Erkenntnis "aber gewesen, kann niemand sagen".⁶⁹ Lenz' Essays können einer kritischen Diskussion deistischer, antipietistischer Provenienz zugeordnet werden: 1760 hatte die unter dem Pseudonym Eduard Fielding erschienene deutsche Bearbeitung des *Pecatum originale* von Adrian Beverland für Furore gesorgt.⁷⁰ Die Schrift trägt den Titel *Der Baum der Erkaentnis des Guten und Boesen mit Philosophischen Augen betrachtet von einem Weltbürger*.⁷¹ Hier wird unter Aufgabe der Lehre

⁶⁶ Vgl. zur Entkoppelung von moralischer Bewertung und selbstreferentieller Funktion der Handlung im Hinblick auf eine Akzentuierung des Individualitätskonzepts: Thorsten Unger, *Handeln im Drama. Theorie und Praxis bei J. Chr. Gottsched und J.M.R. Lenz*, Göttingen 1993 (Palaestra 295), bes. S. 120–131 und 143–156, zu PhV auch bereits S. 136, Anm. 101; Thorsten Unger, "Contingent Spheres of Action: The Category of Action in Lenz's Anthropology and Theory of Drama", in: *Space to Act: The Theater of J.M.R. Lenz*, ed. by Alan C. Leidner and Helga S. Madland, Columbia, SC, USA, 1993, S. 77–90, zur Nähe des Lenzschen Handlungskonzepts zu modernen motivationspsychologischen Ansätzen in Rücksicht auf das Selbstkonzept: hier S. 89, Anm. 38.

⁶⁷ Vgl. zu dieser Thematik Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 1982, ² 1983, bes. S. 137–151.

⁶⁸ Vgl. Art. "Baum der Erkenntnis", in: *RL für Antike und Christentum*, Bd. 2, 1954, Sp. 24.

⁶⁹ *Zedlers Universal Lexicon*, Bd. 3, 1733, Sp. 741.

⁷⁰ Vgl. zu Adrian Beverland, *Jöchers Allgemeines Gelehrtenlexikon*, Bd. 1, Hildesheim 1960 [Nachdruck der Ausgabe: Leipzig 1750], Sp. 1058f.

⁷¹ Berlin: o. Verl. [Gotha: J.P. Mevius], 1760.

von der Erbsünde versucht, den Sündenfall als den Übergang des Menschen von einem unschuldigen in einen moralischen Zustand zu beschreiben, vor allem aber den Akt der Zeugung, ausgelöst durch Adams Begierde beim Anblick der nackten Eva, als diejenige Handlung zu erweisen, die den Verstoß aus dem Paradies bewirkt habe. In den Folgejahren erschienen mehrere religiös-pietistische Widerlegungsversuche, aber auch Verteidigungen dieser Position.⁷² Lenz liegt auf der Linie jenes "Weltbürgers", pointiert aber noch stärker, wenn es in seinem Schlußessay "Unverschämte Sachen" heißt:

nachdem der liebe Gott die ersten Menschen aus seinem Garten gejagt hatte, weil sie sich unartig darin aufgeführt, wußte Adam der bisher für lauter Freude nicht Zeit gehabt an den Schatz von Vergnügen zu denken den der gütige Schöpfer ihm zum Hochzeitsgeschenk gemacht, [...] wußte Adam, sag ich, für die paradisische Vergnügungen, welche er verloren, sich auf keine andere Weise schadlos zu halten, als daß er [...] sein Weibchen erkannte, und es ist eine grosse Frage ob er in diesem Augenblick nicht seinen Verlust für hinlänglich ersetzt hielt, ja auch so gar alsdenn für ersetzt hielt, wenn er sich diese nächtliche Glückseligkeit bei Tage durch den Schweiß seines Angesichts verdienen mußte, denn *sine Bacho & Cerere friget Venus*. (PhV 58f.)

Die Möglichkeit zu sexuellem Genuß erscheint so bei Lenz geradezu als Entschädigung für das verlorene Paradies.⁷³ Die Diktion ist hier durchaus witzig, "spashaft, und hie und da selbst skurril", wie Johann August Eberhard (1739–1809) in einer Rezension allerdings kritisch anmerkt.⁷⁴ Aus der Perspektive Freuds betrachtet, überrascht es keineswegs, daß gerade der Diskurs über sexuellen Genuß nicht ohne witzige Pointen geführt wird. Gerade im Bereich der Sexualität ist im Zusammenhang mit Sanktionierungen durch Moral und Religion mit erheblichen Hemmungen zu rechnen, deren psychische Energie auf unschädliche Weise durch die Witztechnik in Lachen abgeführt werden kann.⁷⁵ Auch Fielding macht an mehreren Stellen von witzigen Formulierungen Gebrauch, wobei er sich nicht scheut, den Ursprung derartiger Hemmungen im Feld internalisierter religiöser Normen in die witzige, ironische Diktion einfließen zu lassen: Man dürfe die Folgen der Zeugungskraft ruhig untersuchen,

⁷² Vgl. etwa: [Carpov, Jakob,] *Biblische Augen bey dem Baum der Erkenntniß des Guten und Bösen, zur Aufrechterhaltung der Wahrheit*, eröffnet von J.C., Weimar: bey Siegmund Heinrich Hoffmann, 1761; [Fielding, Eduard (Pseud.),] *Das philosophische Auge mit welchem Der Baum der Erkenntniß von einem Weltbürger onlängst betrachtet worden auf eine philosophische Weise zergliedert von einem Verehrer der Vernunft und Offenbarung*, [Berlin] 1761; *Der Zankapfel an dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen*, 1763.

⁷³ Diese Auffassung konstatiert Greenblatt allerdings schon für den Geschlechterdiskurs der Renaissance; vgl. Gr 111.

⁷⁴ Vgl. das Zitat aus den Nachtragsbänden der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* von 1785 bei Weiß, *Nachwort*, S. 105.

⁷⁵ Vgl. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1905], Frankfurt Main 1992, der die Lust des Witzes als aus erspartem Hemmungsaufwand hervorgehend beschreibt (zusammenfassend S. 249).

da man sich ja auch nicht schäme, sie selbst auszuüben, zumal in der heiligen Institution der Ehe, "wenn vorher von einem vorgeblichen Priester einige Worte hergemurmelt worden".⁷⁶ Nicht nur das Sexuelle, sondern gleich auch das kirchliche Ritual werden hier durch eine Komik generierende Paraphrase des heiligen Aktes der Eheschließung durch profane Wortwahl ("einige Worte" für die liturgische Formel; "hergemurmelt" für den feierlichen Vollzug des performativen Trauungs-Sprechakts) und ironische Anspielung auf das Amt (der Priester ist nur ein "vorgeblicher") dem Lachen preisgegeben.

In den ethischen Vorschlägen für seine wohl durchweg unverheirateten Zuhörer bleibt Lenz in seinen *Philosophischen Vorlesungen* verhaltener. Akzeptierbarer Ort für gesunden sexuellen Genuß ist allein die Ehe. Den "Jünglinge[n] beiderlei Geschlechts" aber, die ihre "vermißte unentbehrliche Hälfte" noch nicht gefunden haben, rät er, sich "für der geschwinden Willfahrung" ihrer "Konkupiscenz" zu hüten: "Behalte also deine Konkupiscenz gespannt, Jüngling, damit ihr Pfeil nicht vor dem Ziel niederfalle." (PhV 10f.) Statt dessen empfiehlt er "– weil doch unsere Seele von der Natur ist, daß sie nicht gern ein Vergnügen aufgibt, wenn nicht auf der Stelle ein anders wieder da ist, es zu ersetzen –" einen Ausweg, nämlich:

Die empfindsame Liebe. Seht ihr einen Gegenstand, der euern Geschlechtertrieb rege macht, versucht ob ihr ihn lieben könnt, [...] und ein weit reicheres Maaß von Vergnügen werdet ihr ernten, als euch der letzte Genuß geben könnte. (PhV 72)

Empfindsame Liebe wird hier bemerkenswerterweise von Lenz fast explizit als sublimierte Sexualität beschrieben,⁷⁷ der erotische Genuß soll durch liebende Zuwendung zunächst aufgeschoben, später aber erhöht werden.

Es liegt nahe, von hierher auf den Schluß des Dramas *Amor vincit omnia* zu blicken. Bei Shakespeare war der einjährige Aufschub der Heirat ein ironisches Spiel mit der Konvention des Happy End. Bei Lenz bekommt er moralisches Gewicht.⁷⁸ So beurteilt Biron rückblickend das vorangegangene Liebesgeplänkel als Verwirrungen, und das bei Lenz in sehr viel moralischeren Kategorien als bei Shakespeare, alle Beteiligten erscheinen bei ihm moralisch gebessert:

Wir haben mit unserm Eide gespielt, Ladys, eure Schönheit hat uns verunstaltet, allen unsern Vorsätzen und Entschließungen eine andere Gestalt gegeben. Eure himmlischen Augen allein sind an unserer Verwandlung Ursach, unsere Verirrungen sind

⁷⁶ Vgl. Fielding, *Der Baum der Erkaentnis*, S. 179f. Nicht ohne scharfen Witz bleibt es auch, wenn Fielding explizit gegen die Pietisten wettet: "Die Zinzendorfschen Phantasten, die immer um die Seitenwundgen herum winseln, und nur nach dem Lamm heulen, und denen unaufhoerlich Lammsfleischbrust durchkriegerlich und Seitenheimweh schielerlich ist, sind offenbare Narren und wirkliche Gotteslaesterer." (Ebd., S. 14).

⁷⁷ Zu diesem Verständnis der Empfindsamkeit allgemein vgl. Gerhard Sauder, "Empfindsamkeit – Sublimierte Sexualität", in: Klaus P. Hansen (Hg.), *Empfindsamkeiten*, Passau 1990, S. 167–177.

⁷⁸ Vgl. hierzu auch Inbar, *Shakespeare in Deutschland*, S. 151f.

die eurigen, wenn ihr nicht mit uns helft sie zu einem guten Zweck zu leiten. Wir waren untreu gegen uns selbst, als wir meineidig wurden, um auf ewig denen treu zu bleiben, die beides aus uns gemacht, euch schöne Ladys. Und eben nur dadurch reinigt diese Falschheit, die sonst Sünde wäre, sich selbst und wird zur Gnade. (AvO 664)

Der zwölfmonatige Aufschub wird gewissermaßen zu einer Übung in empfindsamer Liebe. In der vorangegangenen massiven Werbung hatte man sich der "geschwinden Willfahrung" der Konkupiszenz (PhV 11) schon zu sehr angenähert, das Liebesspiel bereits über das ratsame Maß hinausgetrieben.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß Lenz' *Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen* einen geeigneten Verstehenshintergrund für den Code des Geschlechterdiskurses in *Amor vincit Omnia* bereitstellen. Die Essays sind freilich zu marginal, um im Sinne des *New Historicism* als zeithistorische Repräsentanten für die 'Zirkulation sozialer Energien' in diesem Feld schlechthin genommen zu werden; sie repräsentieren aber sehr wohl den historischen Wandel gegenüber Shakespeare. Damit beleuchten sie auch einen Ausschnitt der durch historischen Wandel des anthropologischen Hintergrunds veränderten Lachkultur.

VI

Aber ich komme noch einmal zurück auf das Spiel mit den Funktionsebenen der Komik. Wie wir gesehen hatten, wird auf der Figurenebene das lachende Annehmen der Konkupiszenz erst durch das Miteinanderlachen ermöglicht, erst die entdeckte Gleichheit sichert die Harmlosigkeit des Lachgegenstands. Für die alles überblickenden Zuschauer sind Gleichheit und Harmlosigkeit von Anfang an gesichert. Zwar spielt ausgrenzendes Verlachen der Askese-Idee aufgrund gewisser Signale der Unzulänglichkeit ebenfalls eine Rolle, und zumal Lenz' moralisierende Akzente stärken, titelgemäß, die Bedeutung des affirmierenden Belachens. Aber den Hauptakzent trägt doch das Mitlachen über die Leichtigkeit und Zufälligkeit der Situationsverknüpfungen, über die wechselseitigen harmlosen Streiche und vor allem in den Werbungsszenen über die Zulänglichkeit der witzigen Wortgefechte in der Kommunikation der Verliebten.

Auch die erwähnten Konventionen durchbrechungen lassen sich in ihrer Funktion am besten als Steigerungen der Mitlachkomik beschreiben. Die potenzierte Belauschungsszene mündet, wie besprochen, ja bereits auf Figurenebene in Gelächter. Eine weitere Brechung ergibt sich, wenn sich etwas später herausstellt, daß die vier Belascher noch selbst belauscht worden sind, nämlich von Bojet, einem Gefolgsmann der Prinzessin von Frankreich. Er berichtet vom Plan der Maskerade, den die Höflinge unter rasendem Gelächter, wie betont wird, ausgeheckt haben:

PRINZESSIN: [...] – da kommt Bojet, sehr lustig – *Bojet*.

BOJET: Ich wäre bald gestorben für Lachen.

PRINZESSIN: Was bringst du?

[...]

BOJET: Ich lag unter jenem Maulbeerbaume, als ich mit schon halbgeschlossenen Augen auf einmal [...] den König und seine Eidgenossen seltsam gekleidet erblickte. Ich schlich mich ins Gesträuch und horchte alles ab, was sie sich vornahmen Euch zu sagen. [...] Einer rieb sich die Ellenbogen und schwur, er hätte nie einen artigern Einfall gehört, der andre knallte mit den Fingern und schrie *via* wir wollen gehn, entsteh daraus was es wolle, der dritte drehte sich auf dem Zeh herum und fiel auf den Hintern, die andern alle fielen über ihn her mit einem so eifrigen, anhaltenden, rasenden Gelächter, daß es lächerlich wäre wenn wir ihre Narrheit noch ferner Leidenschaft schölten.

PRINZESSIN: Aber wie denn? kommen sie zu uns?

BOJET: Ja freilich zu euch, und sind maskiert als Moskowiter, ihr Vorsatz ist euch zu intriguierten, mit euch zu courtesieren, zu tanzen, kurz alle ihre Herzensangelegenheiten auf diese Weise in Richtigkeit zu bringen, ohne daß ihr wißt, wen ihr vor euch habt. Sie werden euch an ihren Präsenten erkennen.

PRINZESSIN: Geschwinde wechseln wir um. Du Rosaline nimm das, und du das, sie sollen häßlich ablaufen, jeder soll sein Herz in den Busen der Unrechten ausschütten, und nach der Maskerade, wie wollen wir lachen. (AvO 649f.)

Auch das am Schluß der Passage antizipierte Lachen der Französinnen signalisiert auf der externen Kommunikationsebene kein sanktionierendes Verlachen, zumal sie dem König und den Lords ja gewogen bleiben. Der Gegenplan zielt vielmehr darauf, sich gemeinsam ein maximales Vergnügen zu bereiten, ein spielerisches, harmloses Gelächter, das zum Mitlachen einlädt.

VII

Es ist zu vermuten, daß diese Mitlachkomik jedenfalls unter die Hauptaspekte für die Einordnung Shakespeares ins Spektrum der Lachkulturen zu rechnen ist.

Um die Vermutung zu überprüfen und genauer zu ermitteln, welche Elemente der Komik man als Shakespeare-spezifisch einschätzt,⁷⁹ man könnte auch sagen: mit einem leitkulturellen Status belegt, werfe ich abschließend einen Blick auf frühe Rezeptionsdokumente. Dazu ist generell zu sagen, daß um 1770 auf deutschen Bühnen praktisch noch keine Komödien von Shakespeare gespielt wurden; die allmähliche Annäherung an Shakespeare verlief, wie in vielen anderen Ländern auch,⁸⁰ über Tragödien. Bis zum Ende der 70er Jahre hatten vor allem *Hamlet*-Aufführungen in Wien (1773), Hamburg (1776), Berlin (1777),

⁷⁹ Vgl. für einen Überblick zur Komik in Shakespeares Komödien Volker Schulz, *Studien zum Komischen in Shakespeares Komödien*, Darmstadt 1971.

⁸⁰ Für den westslavischen Raum zeigt das Brigitte Schultze: "Shakespeare's Way into

Aufführungen von *Richard III* in der Version Weisses in Hamburg (1768) und Wien (1770) und in der Version Gemmingens in Mannheim (1778) sowie *Romeo und Julia* in Wien (1772) und Schroeders *Macbeth* in Hannover, Berlin und andernorts (ab 1777) von sich reden gemacht. Komödien waren, wenn überhaupt, dann nur in zeittypischen Abänderungen gespielt worden, stark nationalisiert und lokalisiert: etwa *Die lustigen Weiber an der Wienn* (1771) und *Die ländlichen Hochzeitsfeste*, eine Nachbildung des *Midsummer Night's Dream* von Bauersbach für Wien (1772).⁸¹ Auch die Shakespeare-Debatten in der Literaturkritik werden in dieser Zeit hauptsächlich über Tragödien geführt, und neuerdings hat Kenneth E. Larsson zeigen können, daß dabei noch auf eine erstaunlich schmale Textgrundlage zurückgegriffen wird. Das ändert sich erst im letzten Viertel des Jahrhunderts, wobei die Shakespeare-Übersetzung von Eschenburg eine bedeutende Rolle spielt,⁸² die allerdings als Leseübersetzung gedacht ist. Die Übersetzungen Eschenburgs und Lenz', letztere für ein imaginiertes Theater geschrieben, ohne reale Aufführungschancen, bereichern die Lachkultur um besondere Dimensionen der Shakespeareschen Komik zunächst nur potentiell. Sie stehen gleichwohl für Anschlußhandlungen im Sinne produktiver Rezeptionen bereit und sind jedenfalls als Beitrag zur Übersetztheit der Lachkultur zu werten. Wie die Erschließung Shakespeares "für die Bühne im 18. Jahrhundert" generell "auf dem Umweg über die literarische Entdeckung" verlief,⁸³ so ist zu vermuten, daß auch die Besonderheiten seiner Komik zuerst auf dem Wege der Lektüre und solcherart imaginiertes Inszenierungen in der deutschen Lachkultur Fuß faßten.

Es überrascht bei diesen Sachverhalten nicht, daß sich in frühen theaterkritischen Organen keine Äußerungen zu Besonderheiten Shakespearescher Komik finden. Der von Heinrich August Ottokar Reichard in Gotha herausgegebene *Theater-Kalender*, der durchgehend Nachrichten von ausländischen Bühnen und theaterbezogene kulturvergleichende Aufsätze enthält, also die Internationalität des Theaters im 18. Jahrhundert gut dokumentiert, äußert sich in den Jahrgängen 1775 bis 1800 zu Komik und Komödien Shakespeares kein einziges

the West Slavic Literatures and Cultures", in: Dirk Delabastita and Lieven d'Hulst (Hgg.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam usw. 1993, S. 55–74.

⁸¹ Vgl. zu genaueren theatergeschichtlichen Daten: R. Pascal, *Shakespeare in Germany. 1770–1815*, New York 1971, S. 191–199; Rudolph Genée, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1870, Hildesheim 1969; Simon Williams, *Shakespeare on the German Stage, Vol. 1: 1586–1914*, Cambridge usw. 1990; Inbar, *Shakespeare in Deutschland*, S. 11.; Norbert Greiner, *The Comic Matrix*, S. 203f. Vgl. zu Schroeders *Macbeth*: Wolfgang Ranke, "Shakespeare Translations for Eighteenth-Century Stage Productions in Germany: Different Versions of 'Macbeth'", in: Dirk Delabastita and Lieven d'Hulst (Hgg.), *European Shakespeares*, S. 163–182.

⁸² Vgl. Kenneth E. Larson, *The Shakespeare Canon*, S. 114–135.

⁸³ Guthke, *Shakespeare im Urteil der deutschen Theaterkritik*, S. 41.

Mal. Besprochen wird allerdings *Hamlet* als eines der unter den Schauspielern beliebtesten Stücke auf deutschen Bühnen.⁸⁴

Johann Friederich Schink behandelt in seinen *Dramaturgischen Fragmenten* auch Komödien und vertritt dabei eine historisch durchaus signifikante Position, indem er sich im Abschnitt zu Beaumarchais' *Eugenie* gegen die Lasterkomödie ausspricht und für die "Lächerlichkeiten des Lebens" als Komödiensujet plädiert.⁸⁵ Von Shakespeare aber, den Schink zeitgemäß als realistischen Menschenzeichner lobt, der den "Stempel der Wahrheit, diese wahre Darstellung der Natur, dieses unnachahmliche Durchunddurchsehen der menschlichen Seele bis auf ihre geheimsten Schlupfwinkel" in allen seinen Stücken zu erkennen gebe, bespricht er ausschließlich *Macbeth* und *Hamlet*.⁸⁶

Erst bei den Romantikern finden sich ausführlichere Äußerungen zu Shakespeares Komik. August Wilhelm Schlegels Überlegungen zu Shakespeares Narren hatten wir oben bereits zur Kenntnis genommen. In der Folge geht er auch kurz auf *Love's Labour's Lost* ein, betont hier vor allem den Wortwitz und konstatiert eine Nähe des Stückes zum Karneval:

die ununterbrochene Folge der Wortspiele und Einfälle jeder Art läßt den Zuschauer kaum zu Athem kommen; die Funken des Witzes sprühen, so, daß sie ein wahres Feuerwerk bilden, und der Dialog gleicht großentheils den raschen Unterredungen, womit vorübergehende Masken im Carnival einander necken.⁸⁷

Bei Friedrich Schlegel findet sich in seinen Fragmenten ein Abschnitt "Ueber Shakespeare. Briefe über Sh[akespeare]'s komischen Geist" mit Äußerungen zu Shakespeares Komödien, die durchaus auf die lachkulturelle Relevanz der hier untersuchten Aspekte Shakespearescher Komik hindeuten. Hervorgehoben wird der Wortwitz, der auch in den Tragödien noch zum Tragen komme: Shakespeare sei "der witzigste aller Dichter", und es begegne die "Verschmelzung des Witzes selbst in der tragischen Diction".⁸⁸ Auch die Bedeutung des Narren hebt Schlegel hervor und unterstreicht, die "*Clowns* [seien] noch sehr

⁸⁴ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1781*, [hrsg. v. H.A.O. Reichard], Gotha: bey Carl Wilhelm Ettinger, [1780], Abschnitt: "III. Deutsche Hamlets".

⁸⁵ Vgl. Johann Friederich Schink, *Dramaturgische Fragmente. Bd. 1*, Graz: mit von Widmanstättenischen Schriften, 1781, S. 50. Die bemerkenswerte Erklärung lautet, Laster seien "zu wichtig in ihren Folgen, und ihr Einfluss auf das Herz ist zu mächtig: um der Gegenstand des bloß wizzigen Kopfs zu sein. Sie erfordern die strengste Züchtigung, die ernsteste Behandlung, und müssen nie von einer lächerlichen, am allewenigsten von einer amüsierbaren Seite vorgestellt werden." (ebd.)

⁸⁶ Vgl. zu *Hamlet* ebd. Abschnitte VI und VIII; zu *Macbeth* Schink, *Dramaturgische Fragmente*, Bd. 2. 1781, Abschnitte XII und XXII; zum Zitat: Bd. 2, S. 309.

⁸⁷ August Wilhelm Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Zweyter Theil. Zweyte Abtheilung*, S. 100.

⁸⁸ Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks 1797–1801*, edited with introduction and commentary by Hans Eichner, London 1957, Fragment 1136, S. 120. Die Zusätze in eckigen Klammern sind bereits vom Herausgeber der Ausgabe eingefügt.

verschieden vom *Buffo*.⁸⁹ *Love's Labour's Lost* nun hält Schlegel für "die reinste Kom[ödie]"⁹⁰, und an ihrem Wortwitz betont er die Funktion der subtilen Anspielung auf Geschlechtliches:

Sh[akespeare]'s Liebe ganz Blüthe und ganz *Elektr[izität]* – oft als Krankheit dargestellt und als *F i e b e r*. – (Eigne Dichtart, die elektrische.) Auch das Sinnliche in der Liebe behandelt Sh[akespeare] *w i t z i g*; die Unanständigkeit in den Novellenst[ücken] so p[oe]tisch leicht und zart (*Love's [Labour's Lost]*). Gerade weil die Begattung für die meisten Menschen das allerernsthafteste ist, darf man im Gespräch nur ganz entfernt darauf anspielen.⁹¹

Die Beobachtung läßt sich am besten im Sinne einer affirmativen Funktion der Komik deuten: durch die entfernte Anspielung im Gespräch kann ein Bereich eingespielt werden, der gewöhnlich mit starken Tabus belegt ist.

Damit sind aus den Rezeptionsdokumenten eine Reihe von Aspekten benannt, die in ihrer Kombination als Spezifika Shakespearescher Komik angesehen werden können und die wir auch in dieser Studie näher in Betracht gezogen haben: der Wortwitz, häufig ins Feld sinnlich-erotischer Anspielungen führend, die Mischung auch von komischer und tragischer Diktion, der Narr als Sinnvervielfältiger. Ausgespart habe ich bisher einen Rezeptionsbeleg zur oben besonders herausgestellten Kategorie des Mitlachsens.

Eine Äußerung hierzu stammt aus Adam Müllers (1779–1829) Dresdner Vorlesungen von 1806. Ich schließe mit dem entsprechenden Zitat, das auch immer noch das Fehlen dieser besonderen Form von Komik auf den Bühnen des frühen 19. Jahrhunderts beklagt, die Müller unter dem Begriff der "Mitfreude" einführt:

Was das wahre Komische sei, davon vollends kann man sich von unserer gegenwärtigen Bühne aus keinen Begriff machen. Nur recht schöne Seelen haben von der Empfindung eine Vorstellung, die ich Mitfreude nennen möchte, und die sich zur Lust verhält wie das Mitleid zum Schmerz.⁹²

⁸⁹ Ebd. Fragment 1144, S. 121.

⁹⁰ Ebd. Fragment 1147, S. 121.

⁹¹ Ebd. Fragment 1200, S. 127.

⁹² Adam Müller, "Ueber die dramatische Kunst. Vorlesungen gehalten zu Dresden" [1806], in: *Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst*, Wien 21817, zitiert nach: R. Pascal, *Shakespeare in Germany*, S. 163.

Inhalt

THORSTEN UNGER	
Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung	9
FRANK-RUTGER HAUSMANN	
Differente Lachkulturen? – Rabelais und Fischart	31
HEINZ OTTO LUTHE	
Komikübersetzung – ein Feld auszuhandelnder symbolischer Ordnung ..	47
HERMANN KRAPOTH	
Komik und Fremdheit	
Eine Szene aus den ersten Begegnungen der Portugiesen mit Japan	67
URSULA DELHOUGNE	
Zur Komik des <i>Don Quijote</i> in einigen deutschen Übersetzungen	87
THOMAS HILLMANN	
Elemente der <i>Commedia dell'arte</i> in Goldonis Komödien und ihre	
Rezeption in deutschen Übersetzungen	101
BÄRBEL FRITZ	
Die Komikkonventionen von Calderóns <i>El secreto a voces</i> auf der	
spanischen, italienischen und deutschsprachigen Bühne	127
THOMAS KECK	
"Molière imaginaire" – Von der Heilkraft deutscher Bühnenfassungen	
des <i>Malade imaginaire</i>	145

NORBERT GREINER Fools in Translation Komische Figuren Shakespeares in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts	193
THORSTEN UNGER <i>Omnia vincit Amor</i> zum Mitlachen Funktionen der Komik in frühen Übersetzungen von <i>Love's Labour's Lost</i> (Lenz, Eschenburg)	209
ULRIKE BUNGE Die Komik des Absurden bei Ionesco und was davon bleibt – die deutschen Übersetzungen von <i>La Cantatrice chauve</i> und <i>Les Chaises</i>	243
SOPHIA TOTZEVA Komödie der Worte – Übersetzung und Inszenierung von Schnitzlers Dramen <i>Reigen</i> und <i>Anatol</i> in Sofia	261
BJØRN EKMANN Schwierigkeiten beim Schreiben eines witzigen Untertitels. <i>Motzki</i> im dänischen Fernsehen	283
HORST TURK Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens ...	299
Personenregister	319
Titelregister	325