

Shakespeare as German Author

Reception, Translation Theory, and Cultural Transfer

Edited by

John A. McCarthy



BRILL
RODOPI

LEIDEN | BOSTON

Contents

Preface VII

Notes on Contributors XI

- 1 The “Great Shapisphere.” An Introduction 1
John A. McCarthy
 - 2 Johann Joachim Eschenburgs Shakespeare zwischen Regelpoetik und Genieästhetik 75
Till Kinzel
 - 3 Christoph Martin Wielands *Hamlet*übersetzung und ihre Bühnenwirkung: Zu Franz von Heufelds und Friedrich Ludwig Schröders *Hamlet*-Adaptionen 92
Monika Nenon
 - 4 Übersetzung als Dialog: Christoph Martin Wielands *Ein St. Johannis Nachts-Traum* und August Wilhelm von Schlegels *Der Sommernachtstraum* 116
Lisa Beesley
 - 5 Schiller zähmt Shakespeare. Der Weimarer *Macbeth* (1800/1801) im Licht der Kulturtransfer-Forschung 131
Astrid Dröse
 - 6 Dorothea Tieck und Shakespeares *Macbeth*: Weibliche Aspekte des Kulturtransfers 154
Johanna Hörnig
 - 7 Who Owns Hamlet? Gerhart Hauptmann’s Reconstruction of the Danish Prince 175
Curtis L. Maughan
 - 8 *Schändung*, eine “Übermalung.” Botho Strauss’ theatralische Transformation einer Übersetzung 195
Christine M. Nilsson
- Bibliography 223
Index 243

Schiller zähmt Shakespeare. Der Weimarer *Macbeth* (1800/1801) im Licht der Kulturtransfer-Forschung

Astrid Dröse

Abstract

Using paradigms of more recent research on cultural transfer, this study examines Schiller's Shakespeare-reception in the context of the "saddle" period of "Shakespearemania." The focus here is on Schiller's reworking of *Macbeth* which sought to demonstrate the compatibility and confluence of the Ancients and the Moderns in what can be called a "poetics of hybridity"; that is, the mastering and ennobling of Shakespeare through the process of making the tragedy more like that of the Ancients. This process of transformation was, in fact, a programmatic trait of the Classical Schiller, for which his *Macbeth*-adaptation provides a paradigmatic example. Especially relevant are Schiller's reworking of the witches' scenes, to which contemporary critics immediately reacted. His reworking of the scenes deviated markedly from previous German versions by Chr. M. Wieland, G.A. Bürger, and J.J. Eschenburg in terms of choreography, costumes, form and content. The detailed analysis of these transformations here underscores the poetological-aesthetic significance of Schiller's adaptation.

1 Voraussetzungen

Friedrich Schiller war des Englischen nur in beschränktem Maße mächtig. Daraus machte er auch keinen Hehl, als er zum Antritt des neuen Jahrhunderts, im Januar 1800, mit der Bearbeitung des *Macbeth* eine geplante Serie von Shakespeare-Adaptationen für die Weimarer Bühne in Angriff nahm. So dienten ihm vor allem Christoph Martin Wielands bahnbrechende Prosaübertragung (1765) sowie Johann Joachim Eschenburgs Fassung des Shakespeare-Dramas (1779) als Vorlage.¹ Doch auch das englische Original wurde zumindest

1 Schiller benutzte auch die Übersetzung Heinrich Leopold Wagners, wenn sich die beiden primären Vorlagen widersprachen. Zum Verhältnis der Bearbeitung zu den Quellen vgl. den Kommentar von Hans Heinrich Borchardt, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 43 Bde.

in Teilen herangezogen. In einem Brief an Goethe klagt Schiller über die hermeneutischen Schwierigkeiten, die durch die Übertragungsarbeit aus zweiter Hand zutage getreten waren:

Seitdem ich das Original von Shakespear mir von der *Frau von Stein* habe geben lassen, finde ich, daß ich wirklich besser gethan, mich gleich Anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt und ich oft unnöthige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen [...].²

Gewiss ging es Schiller weder um eine wortgetreue, philologisch korrekte Übersetzung, noch um eine imitatorische Stilübung. Er hatte, wie auch Johann Heinrich Voß in einem Brief an August Wilhelm Schlegel bemerkt, nicht die Absicht ein "treues [mit Abstand!] Abbild" zu geben; der "Macbeth" – so Voß – sei Schillers "eignes Produkt," das "Übersetzen verstand er nicht."³

Im Jenaer Kreis empfand man das Schillersche Shakespeare-Projekt gleichwohl (oder wohl vielmehr gerade darum) als misslungen und vermutlich zurecht auch als Provokation hinsichtlich der eigenen intensiven Übersetzungsarbeiten, über die Schiller selbstverständlich bestens informiert war. Hinzu kam, dass ausgerechnet Gottfried August Bürgers Übersetzung des *Macbeth* (1784) die bis dato bekannteste deutsche Bühnenfassung darstellte, gegen die Schillers Version als eine Art Kontrastentwurf verstanden werden könnte. Hatte er den Göttinger Professor und Lehrer der Schlegels durch seine berühmte, vernichtende Rezension einst buchstäblich "in den Tod getrieben,"⁴ so wird

(Böhlaus Nachfolger: Weimar, 1949–), Bd. 13: *Bühnenbearbeitungen. Erster Teil* (1949), S. 366ff. Im Folgenden wird die Nationalausgabe zitiert als NA mit Bandnummer und Seitenzahl. Vgl. auch Albert Köster, *Schiller als Dramaturg* (Berlin 1891). Zu Eschenburg vgl. den Beitrag von Till Kinzel im vorliegenden Band sowie den Sammelband *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens*, hg. von Cord-Friedrich Berghahn und Till Kinzel (Heidelberg: Winter, 2013). Mit Schillers *Macbeth* beschäftigt sich die Verf. unter stärkerer Fokussierung auf die Auseinandersetzung mit den Romantikern in einem Beitrag: Astrid Dröse, "Schillers Kampf um den 'brittischen Aeschylus': die *Macbeth*-Bearbeitung," in *Schillers Europa. Perspektiven der Schiller-Forschung*, hg. von Peter-André Alt und Marcel Lepper. (Berlin u.a.: De Gruyter, 2017), S. 146–173.

2 Schiller an Goethe (2. Februar 1800), NA 30, 141.

3 NA 13, 402.

4 So zumindest die Behauptung Herbert Eulenbergs, zitiert nach Jörg Robert, "Klassizität in der Modernität," in *Schiller im philosophischen Kontext*, hg. von Cordula Burtscher und Markus Hien (Würzburg: Neumann Verlag, 2011), S. 165–180, hier S. 166.

sich Bürger angesichts der “klassizistischen” *Macbeth*-Fassung nach dem Empfinden seiner Anhänger förmlich im Grabe umgedreht haben. Auch in seiner Spätphase, das kann konstatiert werden, “reimt sich bei Schiller [‘Classicität’] auf Eklat und Skandalon.”⁵ Zugleich war Shakespeare aber auch Thema der “kollegialen” Korrespondenz Schlegel-Schiller dieser Jahre; gemeinsam lästerte man beispielsweise über (den ausgewiesenen Shakespeare-Experten) Eschenburg. “Der Gedanke [einer Shakespeare-Übersetzung in Versform] ist sehr glücklich, und der Himmel lohn es Ihnen, daß Sie uns von dem traurigen Eschenburg befreien wollen,” schreibt Schiller an August Wilhelm Schlegel noch im März 1796.⁶ Spöttereien über Schillers *Elaborate* blieben auch nicht aus. “Nur wenig Englisch weiß ich zwar, und Shakespeare ist mir gar nicht klar,” heißt es in einem der (allerdings erst Jahre später erschienenen) charmanten Schlegel-Epigramme, Schleiermacher reagierte mit einer philologisch-detaillierten und zugleich sehr kritischen Rezension, die Schlegel mit Genugtuung zur Kenntnis nahm,⁷ während Caroline Schlegel im gewohnt scharfzüngigen Ton regelrechtes Entsetzen kundtat:

Meinst Du, daß er [Schiller] um etwas anders als das liebe Brot solche verfluchte Hexenszenen macht wie im *Macbeth*? [...] Er [Schillers *Macbeth*] ist noch viel schlechter als Du zu sagen wagst, und hat uns [sie selbst und Schelling] mit einem wahren Ekel durchdrungen. Denn daß er [...] die Hexen moralisch consequent hat machen wollen – ist das auszustehn?⁸

Bei allen unsachlichen Ressentiments, die hier natürlich hervortreten, identifiziert Caroline jedoch zwei springende Punkte des Schiller’schen *Macbeth*, die für die folgenden Ausführungen von besonderem Interesse sein werden: (1) Es handelt sich um eine Auftragsarbeit, mit der Schiller den Bedarf an neuem Repertoire für die herzogliche Bühne unter Leitung Goethes bedient. (2) Schiller will nicht den “Geist Shakespeares” beschwören, um ihm dem Weimarer Publikum näherzubringen, noch den Subtilitäten der englischen Sprache deutsche Pendantes zur Seite stellen. Er folgt keiner Übersetzungspoesik im Sinne August Wilhelm Schlegels, die der Geschichtlichkeit des Originals

5 Robert, “Klassizität in der Modernität,” S. 166, v.a. im Blick auf die Bürger-Rezension und *Die Götter Griechenlandes*.

6 Die Schlegels hatten Exemplare der neuerschienenen Bände auch stets an Schiller gesandt. *Schillers Bibliothek: Versuch einer Rekonstruktion*. Von Friedrich Menzel. Bearb. von Konrad Kratzsch. [S.l.], 2009, S. 93f.

7 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Schriften aus der Berliner Zeit 1800–1802*, hg. von Günter Meckenstock Kritische Gesamtausgabe I. Abteilung, Bd. 3 (Berlin: De Gruyter, 1988), S. 377–398. Die Rezension erschien anonym im Juli 1801 in der Erlanger *Litteraturzeitung*.

8 Brief an A.W. Schlegel; zitiert nach NA 13, 403.

in einem "historischen Erkundungsprozeß"⁹ Rechnung tragen will. Schillers Bearbeitung präsentiert sich nicht als "treue Neuschöpfung."¹⁰ Zwar ist er darauf bedacht – wie das Zitat aus dem Brief an Goethe zeigt – Shakespeares Intentionen (den "wahren Sinn") zu begreifen, doch gilt sein Interesse hier nicht der Übersetzungsarbeit als solcher. Gleichwohl spielt der Aspekt des Transfers durchaus eine Rolle: Schiller – das wird zu zeigen sein – domestiziert hierfür den Shakespeareschen *Macbeth*. Die damit einhergehenden Modifikationen auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene, das erkennt Caroline richtig, sind in den Hexenszenen der Adaptation besonders evident. Um welche Formen der Umcodierung es sich genau handelt und wie Schillers Transferarbeit im Einzelnen aussieht, sollen die folgenden Ausführungen darlegen. Voraus geht ein kurzer Exkurs zu Schillers durchaus ambivalentem Shakespeare-Bild, um dieses im großen Kosmos der sattelzeitlichen "Shakespearemania" (in Deutschland) grob zu verorten. Auf Basis dieser rekapitulierten Kontexte werden sich die Ausführungen im zweiten Teil auf Aspekte der *Macbeth*-Bearbeitung konzentrieren.

Als methodischer Orientierungspunkt dienen Erklärungsmodelle der neueren Kulturtransferforschung.¹¹ Die in den 1980er Jahren entstandene Forschungsrichtung legt den Schwerpunkt ihres Interesses auf die Untersuchung exportierter Kulturzeugnisse. "Die Akkulturation [dieser zentrale Begriff der Theorie weist auf ihre kulturanthropologische Inspiration] des Importgutes [die ökonomische Semantik der Begrifflichkeit spielt v.a. in Bourdieus Beiträgen zur Debatte eine Rolle¹²], d.h. das schöpferische Verfahren, das zur

9 Jürgen Wertheimer, "Stufen und Vorstufen der Shakespeare-Übersetzung A.W. Schlegels," in *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, hg. von Roger Bauer (Bern u.a.: Peter Lang, 1988), S. 201–225, hier S. 207.

10 "Wenn es nun möglich wäre, ihn treu und zugleich poetisch nachzubilden, Schritt vor Schritt dem Buchstaben des Sinnes zu folgen, und doch einen Theil der unzähligen, unbeschreiblichen Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen, die wie ein geistiger Hauch über ihm liegen, zu erhaschen." August Wilhelm Schlegel, *Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters*, in *Die Horen. Eine Monatsschrift herausgegeben von [Friedrich] Schiller* (1796), Bd. 6, 4. Stück, S. 57–112. Vgl. Peter Gebhardt, *A.W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchung zu seinem Übersetzungsverfahren am Beispiel des Hamlet* (Göttingen: Vandenhoeck, 1970).

11 Einen Überblick bietet Stefanie Stockhorst, "Introduction: Cultural Transfer Through Translation – A Current Perspective in Translation Studies," in *Cultural Transfer Through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, hg. von Stefanie Stockhorst (Amsterdam, New York: Rodopi, 2010), S. 7–26.

12 Pierre Bourdieu, "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées," *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 14 (1990), S. 1–10. Vgl. auch Joseph Jurt, "Das wissenschaftliche Paradigma des Kulturtransfers," in *Französisch-deutscher*

Übernahme und Vermittlung des fremden Guts hinzutritt,” ist den Vertretern der Kulturtransferforschung zufolge besonders zu beachten.¹³ Dabei wird von einer dezidierten Intentionalität auf der Rezeptionsseite ausgegangen. Der Primat des Originals wird relativiert, und stattdessen die “mentale Verarbeitungsleistung einzelner Individuen oder Gruppen” in den Blick genommen.¹⁴ Somit gilt die “hermeneutische Priorität nicht der Ausgangs-, sondern der Aufnahmekultur”;¹⁵ verabschiedet werden soll der Gedanke, “die Abschrift als einen Substanzverlust des Originals zu verstehen,” vielmehr sei die “Originalität der Abschrift, ihre Funktion in einem neuen Prozess der Identitätsstiftung” zu exponieren.¹⁶

Die Begründer des Paradigmas, die Literaturwissenschaftler Michael Werner und Michel Espagne, betonen – und das macht ihre Theorie generell für literaturhistorisches Arbeiten anschlussfähig – die Relevanz politisch-ideologischer bzw. kulturgeschichtlicher Konfigurationen für den Adaptionsprozess. So hätten beispielsweise die Jakobiner durch die Übersetzung von Kants *Über den immerwährenden Frieden* (*Vers la paix perpétuelle*) den Königsberger gleichsam zu adoptieren versucht.¹⁷ Ganz anders gestaltet sich demgegenüber das Kant-Bild der *émigrés* (wie Charles de Villers Übersetzung der *Kritik der Urteilskraft* zeigt) oder das der Madame de Staël, die in ihm den großen Repräsentanten

Kulturtransfer im Ancien Régime, hg. von Günter Berger und Franziska Sick (Tübingen: Stauffenburg 2002), S. 15–38, hier S. 34f.

- 13 Jörn Steigerwald, Art. “Kulturtransfer,” in *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, hg. von Ansgar Nünning. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008), S. 404.
- 14 Günter Berger, Franziska Sick: “Einleitung,” in *Französisch-deutscher Kulturtransfer* (2002), S. 7–13, hier S. 9.
- 15 Jurt, *Paradigma*, S. 22. Vgl. die Kritik an Grundannahmen der sog. “Einflussforschung” bei Espagne/Werner in einem programmatischen Aufsatz in den *Annales*: “Jusqu’à présent, les problèmes de transfert culturel en Europe ont généralement été étudiés selon le schéma de l’histoire des influences: telle culture est soumise à l’influence de telle autre, par le biais de médiateurs, de traducteurs, et dans une constellation où la culture réceptrice se trouve ordinairement dans une position d’infériorité plus ou moins nette. Ce schéma [...] sous-tend presque toujours une idée de hiérarchie culturelle, la culture dominante exerçant une influence sur la culture dominée. Ou il présente un défaut de système: il ne rend pas compte des conditions dans lesquelles ces transferts s’opèrent [...]” Michel Espagne, Michael Werner, “La construction d’une référence culturelle allemande en France genèse et histoire (1750–1914),” *Annales ESC*, 4 (1987), S. 969–992, hier S. 970. Zitiert auch bei Jurt (ebd., S. 21).
- 16 Michel Espagne, *Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften*. [Vortrag 2000, Ms.], zitiert nach Jurt (ebd.), S. 30f.
- 17 Espagne/Werner, *La construction*, S. 977.

der europäischen Aufklärung mit dezidiert anti-bonapartistischer Haltung sieht: “La réception de Kant en France est donc largement fonction du débat intérieur français”¹⁸ – lautet das (vielleicht wenig überraschende, aber überzeugende) Fazit. Die Kulturtransferforschung interessiert sich also in diesem Fall nicht für die historische Persönlichkeit Immanuel Kants bzw. für *seine* Philosophie, sondern fragt nach spezifischen Konstellationen der Aufnahmekultur und schreibt dem adaptierten Kulturprodukt vor diesem Hintergrund einen Wert sui generis zu.

Insgesamt bietet das Konzept des Kulturtransfers für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand eine tragfähige Beobachtungsperspektive: Zunächst ex negativo, denn der Kulturtransfer-Ansatz wendet sich dezidiert gegen eine normative, in der romantischen Tradition stehende Übersetzungskritik, in deren Zentrum das Original als gleichsam absolutistischer Herrscher thront, von dem “alle Gewalt [...] auszugehen” habe (Hugo Friedrich)¹⁹ und laut der der neue Text vornehmlich ein “Echo des Originals” (Walter Benjamin) darzustellen habe. Zweitens gilt es, prägende Urteile über Schillers Shakespeare-Bearbeitung zu hinterfragen, die über die der Jenenser Spötter hinausgehen, wobei vor allem an Friedrich Gundolfs Beitrag zu denken ist.²⁰ Der Weimarer Stilisierungswille, die inhärente Programmatik und theaterpraktische Überlegungen als zentrale Aspekte des Aufnahmefeldes stehen dagegen im Zentrum. Durch die neue theoretische Perspektive wird das bekannte Wissen von der Bedeutung Shakespeares für die deutsche Literatur um 1800 also auf eine den Aufnahmekontext privilegierende Darstellung der Adaptation seiner Dramen konzentriert. Dabei sensibilisiert eine Analyse der Dramenbearbeitung im Lichte des Kulturtransfer-Paradigmas auch für die Bedeutung des Vermittlers und seine Intentionen, für die Frage nach seinen Selektionskriterien und der Art des Transfers in das “System” der Weimarer Klassik. Auch wird sich zeigen – das sei vorausgeschickt – dass Schiller für die Akkulturation des *Macbeth* einen *hybridisierenden Transfer* durchführt: einerseits durch klassizistische Stilisierung, andererseits durch die Integration antikisierender Elemente (Chor), die ihrerseits durch Formen der Popularität (Ballade) gebrochen werden. Es mag paradox klingen: Doch Shakespeare wird durch Maßnahmen der Heterogenisierung und Hybridisierung zu einem klassizistischen Drama für die Weimarer Bühne geformt.

18 Espagne/Werner. *La construction*, S. 977.

19 Vgl. Holger Siever, *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000* (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2010), S. 110.

20 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist* (Berlin: Bondi, 1911).

2 Schiller und Shakespeare

Die Dramen Shakespeares waren Schiller durch die bedeutenden zeitgenössischen Übertragungen seit seiner Karlsschulzeit bestens bekannt.²¹ In seiner Dissertation *Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* sowie im "Schreibexperiment der Räuber" ist Shakespeare für den jungen "poeta medicus" "Medium und Gewährsmann empirischer Psychologie."²² "Seine Stücke firmieren daher in § 15 des *Versuchs* unter dem Stichwort 'Fieber,' inspirierend sind die Shakespeareschen 'Febrizitanten' und 'Delirant(en)' wie Brutus, Cassius, Richard, Lady Macbeth usw."²³ Von seinem Lehrer Abele lieh sich Schiller einige Bände der Wielandschen Übersetzung, deren zentrale Bedeutung für das Shakespeare-Bild der Sturm-und-Drang-Generation die neuste Forschung hervorgehoben hat.²⁴ 1782 erwarb er

-
- 21 Die Rezeptionsgeschichte Shakespeare in der deutschen Literatur um 1800, auch speziell im Hinblick auf Schiller, ist freilich ein an sich gutbestelltes Feld der Klassikforschung. Peter André Bloch, "Schillers Shakespeare-Verständnis," in *Festschrift für Rudolf Stamm*, hg. von Eduard Kolb, Jörg Hasler (München: Francke, 1969), S. 81–101; Rolf-Peter Carl, "Sophokles und Shakespeare? Zur deutschen Tragödie um 1800," in *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, hg. von Karl Otto Conrady (Stuttgart: Reclam, 1977), S. 296–318; Paul Steck, *Schiller und Shakespeare* (Frankfurt: Lang, 1977); Eckhard Heftrich, "Shakespeare in Weimar," in *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, hg. von Roger Bauer (Bern u.a.: Peter Lang, 1988), S. 182–200; Hansjürgen Blinn, "Einführung: Shakespeare in Deutschland. 1790–1830. Neuansätze," in Hans-Jürgen Blinn (Hg.), *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. 11. Ausgewählte Texte von 1730 bis 1827* (Berlin: Schmidt, 1988), S. 9–16; Burkhard Henke, *Die Tragödie des Usurpators. Schiller, Shakespeare und die Renaissance* (Diss. Univ. of California: Irvine, 1993); Roger Paulin, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682–1914. Native Literature and Foreign Genius* (Hildesheim: Georg Olms, 2003); Renata Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater* (Tübingen: Niemeyer, 2005); Karl Guthke, "Schiller, Shakespeare und das Theater der Grausamkeit," in *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, hg. von Roger Paulin (Göttingen: Wallstein, 2007), S. 181–194; Helmut Koopmann, "Schiller und die dramatische Tradition," in H. Koopmann (Hg.), *Schiller-Handbuch* (Stuttgart: Kröner, 2011), S. 143–161; Richard Baum, "Die Entstehung eines Klassikers: Der deutsche Shakespeare," in *Shakespeare und kein Ende? Beiträge zur Shakespeare-Rezeption in Deutschland und in Frankreich vom 18. bis 20. Jahrhundert*, hg. von Béatrice Dumiche (Bonn, Romanistischer Verlag, 2012), S. 123–172.
- 22 Jörg Robert, *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, (Berlin/Boston: De Gruyter, 2011), S. 85f.
- 23 Robert, *Vor der Klassik*, S. 85f.
- 24 John A. McCarthy, "The Making of a German Cult. Wieland and Shakespeare Reception around 1770," in *Die Bienen fremder Literaturen. Der literarische Transfer zwischen Frankreich, Großbritannien und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur*

die Eschenburg-Ausgabe, die er bei seiner Flucht nach Mannheim schweren Herzens zurücklassen musste, dann aber "seinen Schakespeare" abholen ließ.²⁵ Für die frühen Dramen waren jedenfalls die großen Verbrechergestalten, die "consequenten Bösewicht[e]"²⁶ eine Inspirationsquelle, nicht nur hinsichtlich spezifischer Charaktermerkmale, sondern auch in Blick auf sittlich-moralische Fragen und der Gestaltung ihres jeweiligen Schicksals.²⁷ Offenbar kannte Schiller viele der (übersetzten) Dramen sogar auswendig – den *Lear* gab er vor, sechszehnmal en suite gelesen zu haben.²⁸

In der Folgezeit stellt sich jedoch ein neues Verhältnis zu Shakespeare ein.²⁹ Ein aemulativer Gedanke tritt hinzu, die Verehrung des "dramatischen Gottes" (Herder), sprich die Shakespearomanie der 1780er Jahre, war um 1800 einer gewissen Relativierung des Engländers gewichen. Goethe und auch Schiller sprachen Shakespeare seine Dignität dabei keineswegs ab, ihre Bearbeitungen hielten sie aber "unter dem Gesichtspunkt einer strengen, an gültigen Normen orientierten Ästhetik"³⁰ für eine Fortentwicklung. Dabei wurden die Shakespeareschen "Fehler," die der avantgardistischen Sturm- und Drang-Bewegung in den 1770er Jahren noch die nötige Provokationsmunition geliefert hatten, den unkultivierten Umständen der Elisabethanischen Epoche zugeschrieben – Stichwort: Historisierung, d. h. die Weimarer Klassik exkulpiert Shakespeare im Grunde genommen mit den Überlegungen und Argumenten, mit

(1770–1850), hg. von Peter R. Frank und Murray G. Hall (Wiesbaden: Harrassowitz, 2012), S. 59–79.

- 25 So die Bitte an Henriette Wolzogen, die beim Freund Scharffenstein in Stuttgart bewahrte Ausgabe zurückzuholen. Menzel, *Schillers Bibliothek*, S. 93. 1797 bestellte Schiller bei Cotta die Neuauflage (S. 93).
- 26 Vgl. Schillers Überlegungen zu diesem Typus in *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792); dazu Robert, *Vor der Klassik*, S. 144f.
- 27 Günther Erken, "Die Rezeption Shakespeares in Literatur und Kultur. 2. Deutschland," in *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, hg. von Ina Schabert. 5. Auflage (Stuttgart: Kröner, 2009), S. 627–651, hier S. 638.
- 28 Reinhard Buchwald, *Schiller. Leben und Werk*. 4. Auflage (Wiesbaden: Insel Verlag, 1959), S. 196; Guthke, *Schiller*, S. 184.
- 29 Vgl. NA 20, 60.
- 30 Heftrich, *Shakespeare in Weimar*. Vgl. Goethes Aufsatzreihe "Shakespeare und kein Ende (1813/1816)," in: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. von Karl Richter, Bd. 11.2, hg. von Johannes John u.a. (München: Hanser, 1994), S. 173–190. Dazu: Günther Erken, "Die Rezeption Shakespeares in Literatur und Kultur. 2. Deutschland," in Schabert, *Shakespeare-Handbuch*, S. 627–651, hier v.a. S. 637.

denen ausgerechnet Herder Shakespeare zum Bruder des Sophokles erklärt hatte.³¹

Für Schiller gilt, dass er gerade in seiner produktivsten Dramenzeit die Werke des frühneuzeitlichen Dramatikers erneut in großem Umfang und mit besonderer Intensität rezipierte – nicht als Theatermann auf der Suche nach Repertoire, sondern “mit den suchenden Augen des Tragödiendichters”:³² “Die direkten Einflüsse reichen von einzelnen Metaphern, Bildern Charakter- und Typenzeichnungen bis hin zur dramaturgischen Technik überhaupt, also etwa zur Expositionsgestaltung und Szenenführung.”³³ So haben beispielsweise hinsichtlich der Darstellung des Hofes in *Maria Stuart* die Staatstragödien Vorbildcharakter, in bühnentechnischer Hinsicht konnte Schiller für die Heerszenen in *Wallenstein* und der *Jungfrau von Orleans* lernen.³⁴ Dabei bleiben auch die intellektuellen Bösewichte von großem Interesse. In den dramentheoretischen Schriften begegnet man Shakespeare ständig und zwar – so Karl Guthke – “vor allem dann, wenn es ihm darum geht, sich jener alternativen Art der Tragödie zu nähern, in der das Grausame eine herausgehobene Rolle spielt.”³⁵

Gleichwohl war, wie gesagt, die jugendliche Begeisterung einer gewissen kritischen Distanz gewichen. Goethe kritisierte im Alter das “viele disharmonische Allotria” der Shakespearedramen,³⁶ die ihm wie ein “großer belebter Jahrmarkt” vorkämen.³⁷ Bei einer Adaptation sei es daher entscheidend, “das Interessante zu konzentrieren” und “in Harmonie zu bringen” wichtig. Als ein Bemühen, das “üppige Detail dieser Weltbilder zum Vorteil des Ganzen auf ein faßliches Maß zurückzuführen,” beschreibt später Friedrich Hebbel dieses Prinzip der Shakespearerezeption im Zeichen der Weimarer “Classicität” und “Simplicität.” Goethe und Schiller fanden, so Hebbel, gewissermaßen eine

31 Heftrich, *Shakespeare in Weimar*, S. 192; vgl. Herders Aufsatz “Shakespear” (1773) in: Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. von Gunter E. Grimm (Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993), S. 498–521.

32 Heftrich, *Shakespeare in Weimar*, S. 189.

33 Heftrich, *Shakespeare in Weimar*, S. 196.

34 Burkhard Henke, “Wallenstein und Macbeth. Schillers Neugestaltung des Usurpatorenmotivs,” *JEGP* 94 (1995), S. 313–331.

35 Guthke, *Schiller*, S. 184.

36 Brief an Caroline von Wolzogen, 28. Januar 1812 in: Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 7: Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1804 bis 6. Juni 1816; Teil II*, hg. von Rose Unterberger (Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2004), S. 18.

37 Goethe, *Shakespeare und kein Ende*, S. 176.

via media, “indem sie sich von Shakespeare im Einzelnen soweit fernhielten als möglich, ihn im Ganzen aber nie aus den Augen verloren.”³⁸ Nur folgerichtig, dass Goethe in seinem *Romeo* den “possenhaften Intermezzisten” Mercurio umgestaltet, so wie auch Schiller in seinem *Macbeth* Zotiges streicht oder durch neue Szenenelemente ersetzt. Während Goethe Shakespeare jedoch vor allem als “Epitomator” und mehr als “Dichter überhaupt,” denn “als Theaterdichter” sah und in seinen Dramen – wenn sie von unnatürlichem Beiwerk beseitigt werden – die symbolische Umsetzung der Natur wiederfand,³⁹ beeindruckte Schiller beispielsweise die Darstellung der kollektiven Masse des Volkes “mit einer ungemeinen Großheit” als “poetisches Abstractum” in *Julius Caesar*.⁴⁰ In solchen Elementen glaubte Schiller Shakespeares Formwillen und eine tendenziell antinaturalistische Haltung zu erkennen und sah ihn dadurch “den Griechen äußerst nah.”⁴¹ Besonders deutlich wird diese Überlegung in der Vorrede zur *Braut von Messina* artikuliert: Während die Einführung des Chors in ein Drama des französischen Klassizismus dessen Unzulänglichkeit zeigen würde, könnte eine solche künstliche Implementierung im Fall der Shakespeare-Tragödien die Qualität dieser Dramen eindrucksvoll zur Geltung bringen. Kleine Operationen reichten gewissermaßen aus, um den “naiven” Shakespeare neben Aischylos und Sophokles zu stellen und ihn somit zu einem “Klassiker” zu promovieren. Darauf wird später zurückzukommen sein.

Bekanntlich waren die Weimarer Dioskuren nicht die einzigen, die sich um 1800 für Shakespeare interessierten. Zu erwähnen – ohne näher auf diese, für die Folgezeit entscheidende Linie der deutschen Shakespearerezeption einzugehen – ist hier natürlich das Engagement der Romantiker, die zur selben Zeit mit anderen Konzepten Anspruch auf den Engländer erhoben. Zwischen 1797 und 1810 hatte August Wilhelm Schlegel einen großen Teil aller überlieferten Shakespearedramen übersetzt, bis 1833 setzte der Kreis um Tieck diese Arbeit fort.⁴² Die Übersetzungsarbeiten der Romantiker wurden zudem durch einflussreiche theoretische Überlegungen flankiert (man denke z.B. an Ludwig Tiecks Abhandlung “Über Shakespeare’s Behandlung des Wunderbaren,” die schon 1793 unmittelbar nach dem Studium bei Bürger erschienen war).

38 Friedrich Hebbel, *Shakespeare und seine Zeitgenossen I*, in *Friedrich Hebbel's sämtliche Werke*, hg. von Emil Kuh, 12 Bde. (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1865–1867), Bd. 11 (*Charakteristiken, Kritiken*), S. 3–39, hier S. 6.

39 Goethe, *Shakespeare und kein Ende* (Shakespeare als Theaterdichter), S. 183.

40 An Goethe, Jena 7.4.1797 (NA 29, 58f.).

41 Ebd.

42 Vgl. den Beitrag Johanna Höring im vorliegenden Band: “Dorothea Tiecks Übersetzung von Shakespeares *Macbeth* im Rahmen eines Kulturtransfers.”

Die traditionellen Argumente für und gegen Shakespeare (Stichwort “faults and beauties”) wurden noch einmal intensiv diskutiert, die Komposition der Dramen, ihre Handlungsführung und Figurenkonstellationen durchleuchtet und poetische Prinzipien wie Ironie, Spiel und Phantasie nobilitiert.

3 Domestizieren durch Hybridisieren – Schiller zähmt Shakespeare

Eine Adaptation des *Macbeth* scheint Schiller bereits in den 1780er Jahren ins Auge gefasst zu haben. Doch erst etwa zehn Jahre später konkretisieren sich die Pläne. Der gegebene Anlass: Das Hoftheater brauchte neue Stücke. Die Idee einer Shakespearebearbeitung korrespondierte mit dem Anliegen, die großen Werke der Welt dramatik den klassizistischen Stilprinzipien anzupassen und damit dem deutschen Theater einen Spielplan vorzugeben, “ei[n] solide[s] Repertorium” (Goethe in den Tag- und Jahreshften 1799)⁴³ zur Verfügung zu stellen, das diesen Vorstellungen entspricht und dabei den Publikumsgeschmack im Sinne der Autonomie-Ästhetik schult. *Macbeth* sollte der Auftakt für das Repertoire-Projekt werden. Für das Stück sprach einiges: große Bekanntheit, straffe und zugleich packende Handlung, klare Figurenkonstellation und ein publikumswirksames Gothic-fiction-flair. Zudem hatten Schiller die Figuren des Macbeth und der Lady schon seit der Karlsschulzeit fasziniert; auch die Frage nach der Natur des Bösen, mit dem sich wohl kein anderes Shakespeare-Stück “so intensiv und so extensiv” befasst, dürfte die Auswahl begründet haben.⁴⁴ Auf der anderen Seite galt es, die starke Präsenz des Wunderbaren, die Bürger in einer Fassung von 1784 akzentuiert hatte und was beiden Weimaraner natürlich kategorisch ablehnten, zu unterminieren.⁴⁵ Bei den beiden anderen bedeutenden Adaptationen, Wielands bzw. Eschenburgs Übersetzungen, handelt es sich per se um keine bühnentauglichen Werke.

43 Zitiert nach NA 13, 297.

44 Barbara Rojahn-Deyk, “Nachwort,” in *William Shakespeare: Macbeth*, übers. und hg. von ders. [Text nach der Arden-Ausgabe von Kenneth Muir. London 21975] (Stuttgart: Reclam Verlag, 1977), S. 199–221, hier S. 201.

45 Zu Bürgers Übersetzung und der großen Bedeutung, die er in seiner Transformation dem Übernatürlichen zuweist vgl. Peter Cersowsky, “Wunderbare Welt’ Zu Bürger und Shakespeare,” in *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, hg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Harmut Reinhardt und Wolfgang Riedel (Würzburg: Neumann, 2002), S. 105–126; Wolfgang Ranke, “Historisches Theatersystem und bearbeitende Übersetzung für die Bühne. Überlegungen am Beispiel von Bürgers und Schillers *Macbeth*-Versionen,” in *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*, hg. von Harald Kittel (Berlin: Schmidt, 1992), S. 115–141.

Anfang 1800 machte sich Schiller ans Werk. Dafür unterbrach er die *Maria Stuart* – die englisch-schottische Geschichte hatte er somit gerade ohnehin präsent. Neben dem finanziellen Interesse erhoffte er sich auch, seiner Schreibkrise durch dieses Nebengeschäft zu entkommen. „Eine lebhaft Beschäftigung mit dem Macbeth, dem ich gestern noch spät nachdachte, hat mich erhitzt,“ schreibt er am 13. Januar 1800 an Goethe.⁴⁶

Zu Beginn der Arbeit ist Wielands Version die zentrale Vorlage. Vermutlich plante Schiller zunächst eine straffe Versifizierung dieser Prosafassung, was sich gerade in Passagen des ersten Aktes manifestiert und durch philologische Studien plausibel gemacht werden konnte.⁴⁷ Eine Synthese aus Eschenburg und Wieland als Basis erwies sich jedoch bald als praktikabler. Das Heranziehen des Originals aus der Bibliothek Charlotte von Steins – Goethe hatte ihm außerdem ein Wörterbuch geliehen⁴⁸ – ist ab dem dritten Akt erkennbar. In diesen Passagen zeichnet sich Schillers *Macbeth* durch eine größere sprachliche Knappheit im Vergleich zu den Vorlageversionen aus.⁴⁹

Nicht nur Krankheitsschübe behinderten jedoch bald schon das Vorankommen. Schiller hatte das Projekt im Grunde genommen erheblich unterschätzt: „Ich glaubte jene Bearbeitung des Macbeth für unsre Bühne würde ein Werk von 8 oder 14 Tagen seyn; wie ich aber die Sache ernstlich anfaßte, so fand ich, daß keine der alten Uebersetzungen in Prosa zum Grund gelegt werden können, und daß ich das Stück ganz neu und zwar in Jamben übersetzen müsse. So kam ich unvermerkt und fast wider meinen Willen in diese Arbeit hinein[...],“ berichtet er im März des Jahres dem Engländer Mellish.⁵⁰ Fertig wird das Werk schließlich erst im April. Der Titel – *Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespear. Zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller*⁵¹ – zeigt deutlich, dass es im Hinblick auf Bühnentauglichkeit konzipiert ist, die konkrete Aufführungssituation am Weimarer Hoftheater wurde bei den Ausarbeitungen mitbedacht. Bezeichnenderweise lehnte Iffland das Stück dann auch für Berlin ab.⁵² Dabei bedingen nicht nur ästhetische Überlegungen (dazu später), sondern auch die bühnenpraktischen Gegebenheiten des Aufnahmekontextes den Kulturtransfer, also die Akkulturation des englischen Frühneuzeit-Dramas: So ist der auf der Shakespearebühne leicht umsetzbare Szenenwechsel auf der bescheiden ausgestatteten Weimarer Guckkastenbühne kaum realisierbar.

46 NA 13, 363.

47 Vgl. NA 13, 368ff.

48 NA 38/I, 230.

49 Ebd., 371.

50 NA 30, 143.

51 Der Erstdruck erschien unter diesem Titel 1801 bei Cotta in Tübingen.

52 Vgl. NA 13, 307.

Konsequenz: Einsparen von Szenenwechsel, Reduktion des Dekorationswechsels und Beschränkung des Personals. Zum Beispiel wird in den Szenen zu Beginn von Akt V, in denen der Angriff auf das Schloss von Macbeth vorbereitet wird, nicht wie bei Shakespeare zwischen Auftritt der Angreifer und Auftritt der Verteidiger hin und her geschwenkt. Vielmehr werden die beiden Gruppen nacheinander gezeigt. Auch ein Blick auf das Personalverzeichnis lässt den Bühnenpraktiker erkennen: Gestrichen werden für die Handlungsführung entbehrliche Rollen wie die des englischen Arztes, Lady Macduff, ihr Sohn, Menteth und Cathness. Die Rolle des Lenox wird erheblich zurückgenommen, Ross wird demgegenüber aufgewertet.⁵³

Weitere, gerade theatergeschichtlich interessante Aspekte können an dieser Stelle jedoch nicht weiter ausgeführt werden im Rahmen der vorliegenden Studie soll die Konzentration auf prägnante Modifikationen in den Hexen-Szenen gerichtet werden, auch wenn sich durchaus zeigen ließe, dass Schillers Adaptation über weite Passagen eine recht nahe am Shakespeare'schen Original orientierte, gelungene Version darstellt. Im Folgenden soll stattdessen die poetologisch-ästhetische bzw. programmatische Dimension der Adaptation diskutiert werden: In Schillers Shakespeare-Bearbeitung manifestiert sich nämlich, so die Überlegung, – ähnlich wie in den Fragmenten und Projekten – eine implizite Dramenpoetik. Am Beispiel der ästhetischen Zähmung des wild-widerspenstigen Shakespeare zeigt sich der Paradigmenwechsel in Schillers Dramatik.⁵⁴

4 Transfermaßnahmen

Welche Transfermaßnahmen trifft Schiller also?

1. Wie bereits erwähnt: Einschränkung des Szenen- und Dekorationswechsels sowie Beschränkung des Personals, was natürlich in programmatischer Hinsicht als Zugeständnis an die klassizistisch-aristotelischen Prinzipien aufzufassen ist.

53 Vgl. den Kommentar in der Frankfurter Ausgabe (*Werke und Briefe in zwölf Bänden – Band 9: Übersetzungen und Bearbeitungen*, hg. von Heinz Gerd Ingenkam (Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995), S. 885–887 sowie die Aufstellung im Kommentar der NA 13, 366ff.)

54 Vgl. Friedrich Schiller, *Fragmente, Übersetzungen, Bearbeitungen*, hg. von Albert Meier und Jörg Robert (München/Wien: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004 [Bd. 111 von F. Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel]), hier Jörg Robert, Kommentar zu Bühnenbearbeitungen, S. 1001f.

2. Schiller wählt fast konsequent den Blankvers, auch für die Szenen, in denen Shakespeare Prosa verwendet hatte, so z.B. für die “Nachtwandlerszene” (V,1). Das Rasen der von Gewissensbissen geplagten Mörderin, die sich im Wahn die vermeintlichen Blutflecken wegwaschen will, wird durch das Metrum, die formale Stilisierung, gedämpft. Eine Gegenüberstellung verdeutlicht dies:

Shakespeare (V,1):

Lady M. Out, damned spot! out, I say! – One; two: why, then ‘tis time to do’t. – Hell is murky. – Fie, my Lord, fie! a soldier, and afeard? – What need we fear who knows it, when none can call our powder to accompt? – Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him?

Schiller (V,1):

Lady. Weg, du verdammter Flecken! Weg, sag ich!
Eins! Zwei! – Nun, so ists hohe Zeit! – Die Hölle ist
Sehr dunkel – Pfui doch! Ein Soldat, und feige!
Laß es auch ruchbar werden! Ist doch niemand
So mächtig, uns zur Rechenschaft zu ziehen!
Wer dacht es aber, daß der alte Mann
Noch so viel Blut in Adern hätte! (v. 1939–1945)

Nur die Hexen sprechen nicht im klassischen Dramenvers, sondern meist in Knitteln.⁵⁵

3. Die Diktion ist im Vergleich mit dem Original und den Vorlagen generell abstrakter, kühler. Die Nähe zur Sprache des *Wallenstein* ist spürbar. “Hässlich soll schön, schön hässlich sein” überträgt Schiller den berühmten Hexenvers in der Eröffnungsszene, der bei Shakespeare das die gesamte Tragödie durchziehende Thema von der Umkehr aller Werte, von Täuschung und Sein formuliert: “Fair is foul and foul is fair.” Bürger hatte übrigens (in seiner ersten, später leicht überarbeiteten Fassung) “Gold ist Quark, und Quark ist Gold”⁵⁶ geschrieben.
4. Die Charaktere der Protagonisten erfahren deutliche Akzentverschiebungen; insbesondere Lady Macbeth verkörpert stärker als im Original das intrigante, skrupellose und strategisch denkende “Machtweib,”

55 Auch bei Shakespeare wird das Versmaß hier “volkstümlich.”

56 Cersowsky, *Wunderbare Welt*, S. 109.

zugleich erscheint sie aber auch als “vorausschauende, menschenkundige Politikerin, was sie bei Shakespeare nicht ist.”⁵⁷ Dies erweist sich insbesondere in I, 15, der Szene, in der sie Macbeth zum Königsmord anstachelt.

5. Die Tendenz zur Übersichtlichkeit ist beispielsweise in der Banquettenszene erkennbar, in der “Schiller die verschiedenen Kommunikationsebenen [...] durch Regieanweisungen übersichtlich strukturiert” (vgl. dagegen Shakespeares III,4).⁵⁸
6. Die Szene, in der der betrunkene Pfortner vor dem Gemach des soeben ermordeten Duncan zotige Scherzreden von sich gibt, ist mit Schillers ästhetischen Vorstellungen von einer Tragödie nicht vereinbar.⁵⁹ Hinzu kommen historische Verständnisprobleme, z.B. sind die für die Shakespeare-Szene wichtigen Anspielungen auf die Tradition des *miracle play* (die Figur des Höllentor-Pfortners) im Weimarer Kontext nicht vermittelbar.⁶⁰ Schiller ersetzt sie durch ein volkstümlich anmutendes Morgenlied und akzentuiert die der Szene innewohnende tragische Ironie.⁶¹ Die offene Mordszene des Stücks – das Massaker an der Familie des Macduff – wird ebenfalls gestrichen, jedoch durch einen Botenbericht mitgeteilt. Die Grausamkeit wird durch diese Inszenierung jedoch keinesfalls gemindert. Auch andere blutige Szenen werden eliminiert: Tritt bei Shakespeare in der Schlusszene “Macduff with Macbeth's head” auf, reicht dem Schillerschen Schotten die Demonstration von Rüstung und Krone (V,14).
7. Dreh- und Angelpunkt der Bearbeitung sind – das haben auch die Zeitgenossen so gesehen – die Hexenszenen. Schiller ließ die Hexen von Männern in griechischer Drapierung spielen – er hatte bei der Premiere selbst Regie geführt. Indem sie auf Kothurn agierten und Schleier trugen, wurde ihre unwirkliche Gestalt zusätzlich herausgehoben, jeglicher “volkstümlich” gefärbter Schaulereffekt (Bürger!) unterbunden (“Banquo:

57 Kommentar FA 9,2, 896.

58 Ranke, *Historisches Theatersystem*, S. 130.

59 Vgl. den Aufsatz der “Über den Gebrauch[h] des Gemeinen und Niedrigen,” NA 20, 241–247; Robert, *Kommentar*, S. 1001.

60 Ranke, *Theatersystem*, S. 131.

61 Ranke, *Theatersystem*, S. 134f. Ranke untersucht diese Schillersche Zutat en detail und weist Gundolfs Interpretation zurück, der die Pfortnerszene als einen Missgriff auffasst und die “moralischen Spruchzettel” aus dem Mund des Pfortners tadelt. Ranke sieht in dieser Umdeutung vielmehr ein durchdachtes, kontrafaktisches Verfahren, durch das eine “christlich-religiöse Deutung der Nemesis-Struktur” verhindert werde. Ranke, *Theatersystem*, S. 135.

Sieh! Wer sind diese da, so grau von Haaren / So riesenhaft und schrecklich anzusehen! / Sie sehen keinen Erdbewohnern gleich / Und stehn doch hier“; V. 154f). Schillers Hexen “würgen keine Schweine, sie schmolzen nicht über versagte Kastanien,” bemerkt Schleiermacher.⁶² Meist stehen sie anders als in allen Vorlagen statisch: “Die drei Hexen stehen da,” lautet gleich die erste Regieanweisung – ihre “simetrische Stellung” müsse “nuanciert” werden, notiert Goethe später in seinen Regieplan.⁶³ Sonst wandeln sie im abgemessenen Schritt über die Bühne. Ebenso abgemessen war den Berichten der Premierengäste zufolge auch die Deklamation, so dass sich unweigerlich die Verbindung zur Theaterszene mit dem Erynnyenchor in der Ballade *Die Kraniche des Ibykus* aufdrängt:

[...] Von allen Inseln kamen sie
 Und horchen von dem Schaugerüste
 Des Chores grauser Melodie –
 Der streng und ernst, nach alter Sitte,
 Mit langsam abgemeßnem Schritte,
 Hervortritt aus dem Hintergrund,
 Umwandelnd des Theaters Rund.
 So schreiten keine irrdischen Weiber,
 Die zeugete kein sterblich Haus!
 Es steigt das Riesenmaaß der Leiber
 Hoch über Menschliches hinaus.⁶⁴

Schillers Aischylos-Rezeption, insbesondere die Rezeption der *Orestie*, die in der Ballade deutlich zu Tage tritt, steuert auch seinen Blick auf den frühneuzeitlichen Dramatiker, den “brittischen Aeschylus” wie er ihn bereits viele Jahre zuvor einmal genannt hatte.⁶⁵ Dementsprechend bekommen die Hexen auch eine neue Funktion: Den effektvollen Szenen, in denen bei Shakespeare die “weird sisters” (also unheimlich, übernatürlich, unberechenbar) auftreten, ist gleichsam die Ambiguität des frühneuzeitlichen Hexendiskurses eingeschrieben.⁶⁶ Sind sie reine Illusion, oder hat der Teufel seine Hand tatsächlich im Spiel? Shakespeare bleibt ambivalent: Er schafft “eine Atmosphäre

62 Schleiermacher, *Rezension*, S. 388.

63 Vgl. Goethes Kommentare im Brief an Schiller 30. September 1800 (Goethe an Schiller). NA 38.I, 355.

64 NA 1, 387f.

65 In der sogenannten “unterdrückte Vorrede zu den *Räubern*” (1781), NA 3, 246.

66 Vgl. Peter Sallibrass, “Macbeth and witchcraft,” in *Focus on Macbeth*, hg. von John Russell Brown (London: Routledge, 1982), S. 189–209.

der Ungewissheit, ein Raum des Anderen [wird] imaginiert, wo die Grenzen zwischen gut und böse, wahr und falsch, männlich und weiblich, real und imaginär brüchig werden.“⁶⁷ Es bleibt unklar, “ob die Tragödie durch die Hexen oder das eigenverantwortliche Handeln von Macbeth und seiner Frau hervorgerufen” wird.⁶⁸ Dieses Dilemma stellt für Schiller wohl die zentrale Herausforderung für eine Bearbeitung dar.⁶⁹ Bei ihm werden aus den Naturgeistern Schicksalsmächte, “die es sich angelegen sein lassen, den Menschen auf die Probe zu stellen, um ihn straucheln und stürzen zu sehen.”⁷⁰ So werden sie zu “Verwandten der antiken Schicksalsgöttinnen, zu nordischen Parzen und Eumeniden auf tragischen Kothurnen.”⁷¹ Verantwortlich für sein Unglück ist der Mensch selbst, das “radikal Böse” (Kant) bahnt sich den Weg, schließlich triumphiert die Nemesis.

Er kann es vollbringen, er kann es lassen
 Doch ist er glücklich, wir müssen ihn hassen.
 Wenn er sein Herz nicht kann bewahren,
 Mag er des Teufels Macht erfahren.
 Wir streuen in die Brust die böse Saat;
 Aber dem Menschen gehört die Tat,

spricht die dritte Hexe im ersten Auftritt. Diese Verse, ein kleiner Hexen-Kathechismus,⁷² haben keine Entsprechung im englischen Original! Kröner erkannte gleich, dass diese Passage provozieren würde: “[e]in strenger Shakespearianer [könnte] [streng] mit dir rechten,” befürchtete er. Auch empfand Körner die Platzierung dieses Zusatzes gleich in der berühmten Eingangsszene als unpassend, fast zu plakativ, die “abenteuerlichen Gestalten” würden

67 Erken, *Rezeption*, S. 559.

68 Erken, *Rezeption*, S. 559.

69 Nicht näher erläutert werden kann die mit den Änderungen einhergehende politische Dekontextualisierung. Im *Scottish Play* griff Shakespeare bekanntlich in Hinblick auf neue politische Konstellationen im Königreich auf die Geschichte der Stuarts zurück, zumal der historische Banquo als Vorfahre James I. galt. Zentrale politische Streitfragen der Zeit (Absolutismus, politische Moral vs. Staatsräson, Legitimität von Gewalt, Tyrannei) werden diskutiert.

70 Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden – Band 9: Übersetzungen und Bearbeitungen*, hg. von Heinz Gerd Ingenkam (Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995), hier S. 892f. (Kommentar zu “Macbeth”).

71 Robert, Kommentar, Bd. 9, S. 1001.

72 Michael Wood, “They Are What We Were. Schillers *Macbeth* and the Language of Horror,” in *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, hg. von Walter Hinderer (Würzburg: Königshausen&Neumann, 2006), S. 365–374, hier S. 366.

“zu stark beleuchtet.”⁷³ Schiller verteidigt die “in die erste Hexenszene eingeschobenen deutlichen Enunciationen” pragmatisch: “Die Masse des Publikums” habe “zu wenig Aufmerksamkeit.” Man müsse ihr “vordenken.”⁷⁴ Schiller will also durch den auffälligen Zusatz gleich am Beginn des Stücks seine Umakzentuierung deutlich markieren. Die Weimarer Theaterbesucher – zumindest die Shakespeare-Kenner unter ihnen⁷⁵ – sollten die neue Intention der Adaptation nachdrücklich und unmissverständlich serviert bekommen.

Schließlich ist in diesem Zusammenhang auf eine weitere Schillersche Zutat hinzuweisen: Einen Gesang im zweiten Hexen-Auftritt (I,4), bei dem es sich um eine numinos-didaktische Ballade handelt, die gesondert im *Taschenbuch auf das Jahr 1802* publiziert wurde.⁷⁶ Die volkstümlich konnotierte Form der Ballade, die an sich selbst ja eine Mischgattung par excellence darstellt, wird also in das shakespeareianisch-antikisierende Hybriddrama integriert,⁷⁷ der bereinigte *Macbeth* durch ein Element der “Popularität” wieder verunreinigt. Doch bei genauem Hinsehen wird deutlich, dass diese Hybridisierung gebrochen wird, denn die Hexenszenen sind – das wird in der Ballade besonders evident – Chorszenen, die im Zeichen einer klassizistischen Ästhetik der Distanz stehen.

An dieser Stelle ist nun erneut an die Vorrede zur *Braut von Messina* zu erinnern. Hier stellt Schiller die Überlegung an, dass die potentielle Dignität von Shakespeares Dramen durch Hybridisierung, durch die Integration eines Chores, demonstriert werden: “Der alte Chor in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichte machen;

73 NA 13, 364 (Körner an Schiller 26.6.1800).

74 NA 30, 168 (Schiller an Körner 3.7.1800).

75 Das Weimarer Publikum war um 1800 “noch keineswegs für diesen Autor [Shakespeare] so vorgebildet, wie uns der historische Rückblick suggerieren kann.” Heftrich, *Shakespeare in Weimar*, S. 187.

76 NA 13, 389. Bei Shakespeare berichten an dieser Stelle die Hexen kurz von der Heimsuchung eines Fischers und seiner Ehefrau von einem höllischen Geist.

77 Es handelt sich um einen “typischen” Schillerschen Kunstgriff der “Spätphase,” der in anderem Zusammenhang auf die Formel “Popularität in der Klassizität” im Sinne der “Notwendigkeit einer [...] bastardisierten und ‘zwitterartigen’ Klassizität” gebracht wurde (Robert, *Klassizität*, S. 177). Robert interpretiert vor diesem Hintergrund die Vergil-Übertragung *Die Zerstörung Trojas* hinsichtlich ihres poetischen Synkretismus als das Ergebnis einer “Poetik des Hybriden, die sich unmittelbar aus der geschichtsphilosophischen Einsicht in die Unvereinbarkeit antiker (griechischer) und moderner Kulturen ergibt.” Schiller habe hier “Vergils Hexameter-Epos nicht nur in ein neues sprachliches ‘Medium’ [Schiller], sondern auch in eine neue, d. h. moderne Form und Gattung übersetzt, in die seit Wielands *Oberon* (1780) und *Idris* revitalisierte Stanze Ariosts und Tassos (ottavarima)” (Robert, *Klassizität*, S. 175).

eben derselbe würde ohne Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben.”⁷⁸ Dieses Denkexperiment hat Schiller also bereits in seiner Adaptation des *Scottish Play* praktisch umgesetzt.

Betrachten wir die Balladen-Szene genauer: Sie schließt an die Szene an, in der Rosse Dunkan von Macbeths Heldentaten im Kampf gegen die Norweger berichtet. Der König beschließt darauf hin, dem Verräter Than von Cawdor seinen Ehrentitel abzuerkennen und ihn zum Tode zu verurteilen. Seiner statt soll “der edle Macbeth” diese Würde übertragen bekommen. Es folgt ein Szenenwechsel. Auf einer Heide begegnen sich die drei Hexen, um sich gegenseitig über ihre neuesten Taten zu informieren. Die erste Hexe ergreift das Wort und berichtet vom Schicksal eines Fischers:

Einen Fischer fand ich, zerlumpt und arm,
 Der flickte singend die Netze
 Und trieb sein Handwerk ohne Harm,
 Als besäß er köstliche Schätze,
 Und den Morgen und Abend, nimmer müd
 Begrüßt’ er mit seinem lustigen Lied.
 Mich verdroß des Bettlers froher Gesang,
 Ich hatts ihm geschworen schon lang und lang –
 Und als er wieder zu fischen war,
 Da ließ ich einen Schatz ihn finden,
 Im Netze, da lag es blank und bar,
 Daß fast ihm die Augen erblinden.
 Er nahm den höllischen Feind ins Haus,
 Mit seinem Gesange da war es aus.

Durch diesen Goldschatz, den sie ihm verschafft hat, schnell zu Maßlosigkeit verführt, endet der fröhliche Fischer schließlich als Gesetzloser, als Räuber:

Und lebte wie der verlorne Sohn
 Ließ allem [!] Gelüsten den Zügel,
 Und der falsche Mammon, er floh davon,
 Als hätt er Gebeine und Flügel.
 Er vertraute, der Tor! auf Hexengold
 Und weiß nicht, daß es der Hölle zollt!
 [...] ⁷⁹

⁷⁸ NA 10, 14.

⁷⁹ An dieser Stelle wiederholen die zwei anderen Hexen die beiden letzten Verse.

Und als nun der bittere Mangel kam
 Und verschwanden die Schmeichelfreunde,
 Da verließ ihn die Gnade, da wich die Scham,
 Er ergab sich dem höllischen Feinde.
 Freiwillig bot er ihm Herz und Hand
 Und zog als Räuber durch das Land.

Am Ende berichtet die Hexe mit Wohlgefallen vom Selbstmord des Fischers, der sich – zu spät den Fluch des Hexengoldes erkannt – verzweifelt in die Fluten stürzt:

Da sah ich ihn heulend am Ufer stehn,
 Mit bleich gehärmten Wangen,
 Und hörte, wie er verzweifelt sprach:
 "Falsche Nixe, du hast mich betrogen!
 Du gabst mir das Gold, du ziehst mich nach!"
 Und stürzt sich hinab in die Wogen.

Dreimal stimmt der "Chor" der Hexenschwester beschwörend in refrainartige Verse ein, die die letzten beiden Verse einer Erzähleinheit der ersten Schwester wörtlich wiederholen und dadurch die dramatische Erzählung in ebenfalls drei Einheiten gliedern: (1) Verführung des Fischers durch den Höllenschatz; (2) Beginn des moralischen Niedergangs; (3) Moralischer Absturz, späte Reue und Selbstmord. Die Szene wird durch ein choreographisches Element abgeschlossen, eine Art Beschwörungstanz.⁸⁰ Die "Schicksalsschwester" – wie sie sich nun selbst bezeichnen – reichen einander die Hände und bilden so einen Kreis. Eine "Zähmung" des Tanzes wird erreicht, indem die Choreographie gleichsam die in den Hexenszenen grundlegende Dreigliedrigkeit aufgreift: dreimal dreimal, "daß es Neune macht," singen die Hexen, soll sich der Reigen drehen.⁸¹

Festzuhalten bleibt: Was die Hexen am Schicksal des Fischers offenkundig besonders ergötzt, ist seine eigene Schuldigkeit. Nicht die Höllenmächte

80 Die Choreographie ergibt sich aus direkten Regieanweisungen ("Alle Drei einen Ring schließend") und implizierten Regieanweisungen, die sich also aus dem Haupttext erschließen lassen.

81 Diese Passage ist jedoch keine Schillersche Besonderheit, sondern ist schon nahezu wörtlich bei Shakespeare so zu finden (I,3): "The Weird Sisters, hand in hand, / Posters over the sea and land, / Thus do go about, about: / Thrice to thine, and thrice to mine / And thrice again, to make up nine. / Peace! – the charm's wound up" (V. 32–37).

besiegeln seinen Untergang, sondern die eigene Schwäche. Das meinte Caroline Schlegel, wenn sie über die "moralisierenden Hexen" schimpft. Diese können sich jeder Verantwortung entledigen und sich durch den Hinweis auf die Freiheit des Helden rechtfertigen, zwischen Gut und Böse wählen zu können. Die Ballade antizipiert und kommentiert durch dieses poetische Exemplum somit in allegorisch-parabelartiger Form den Werdegang des Protagonisten des Dramas. Die Hexen haben dabei als "Figuren des Dritten" wie im Fall des Fischers auch für Macbeths Weg in den Untergang lediglich katalysatorische Funktion, denn sie verkünden ihm nur etwas, das seinen geheimen Machtphantasien entspricht. Zweifelsohne ist sein Charakter zur bösen Tat disponiert, zum Verbrecher ist er aber nicht geboren. Die Entscheidung liegt noch bei ihm. Das Böse wird psychologisiert, es ist mit Kant gesprochen ein "Actus der Freiheit" (*Über das radikal Böse in der menschlichen Natur*). Gerade dieser Aspekt zeigt den wichtigsten Aspekt des Transferprozesses, nämlich den Modernisierungsversuch Schillers und offenbart zugleich die Nähe der Bühnenbearbeitung des Shakespearestücks zum *Wallenstein*. Hier führt der Glaube an das Irrationale jedoch zur Passivität, bei *Macbeth* beschleunigt er die Aktivität des Helden, die schließlich zum Königsmord führt. Auch Briefstellen weisen auf die Parallelen und Unterschiede, die Schiller zwischen der Shakespeare-Figur und Wallenstein zieht: "Das eigentliche Schicksal thut noch zu wenig, und der eigne Fehler des Helden noch zuviel zu seinem Unglück. Mich tröstet hier aber einigermaassen das Beyspiel des Macbeth, wo das Schicksal ebenfalls weit weniger Schuld hat als der Mensch, daß er zu Grunde geht."⁸² Bei *Macbeth* wird jedoch die größere Hälfte seiner Schuld nicht den "unglückseligen Gestirnen" zugewiesen, kein Lager erklärt das Verbrechen, keine politische Konstellation entlastet ihn. Noch einmal: "Wir streuen in die Brust die böse Saat, Aber dem Menschen gehört die Tat," singen Schillers Hexen und das ist auch das Thema der "metadramatischen" Ballade.

Es ist offenkundig, dass auch weitere Figuren aus der *Macbeth*-Bearbeitung mit Dramen der Spätphase und auch den Fragmenten in Verbindung stehen. Hier zeigt sich: Das Personal in Schillers (v.a. späten) Dramen ist im Zeichen einer "Idealisierungskunst"⁸³ entindividualisiert, also stark typisiert und von Figuren der Weltliteratur inspiriert. Lady Macbeth kann in die Nähe von der Gräfin Terzky gestellt werden,⁸⁴ aber auch Elisabeth (Machtpolitikerin) trägt

82 NA 29, 15 (Schiller an Goethe 28. II. 1796). Vgl. Dieter Borchmeyer: *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein* (Frankfurt am Main: Athenaeum, 1988), S. 219–226.

83 Vgl. die Bürgerrezension: NA 22, 247.

84 Das bemerkte schon Tieck. Siehe Borchmeyer, *Wallenstein*, S. 225. Zur Charakterisierung der Gräfin vgl. Thomas Boyken, "So will ich dir ein männlich Beispiel geben":

ihre Züge. Wie im *Demetrius* ist der Herrscher Werkzeug einer machthungrigen Intrigantin. Desgleichen lassen sich Parallelen zur *Agrippina* ziehen. Jegliche Empathie mit den Protagonisten wird jedenfalls unterbunden, die "Hauptpersonen ziehen das Herz nicht an."⁸⁵ *Phobos* statt *eleos*: der "furchtdramatische Ansatz" der Spätphase.⁸⁶ Karl Guthke spricht in diesem Zusammenhang von Schillers Faszination am "Theater der Grausamkeit," am "mentalenen Grusel," auch als Folge seiner Shakespeare-Rezeption.⁸⁷

5 Fazit

Bei Schillers Bühnenbearbeitung des Shakespeareschen *Macbeth* handelt es sich um eine freie Übertragung auf Basis deutscher Vorlagen und unter zurückhaltender Einbeziehung des englischen Originals. Die Arbeit stand im Zeichen des Repertoireprojets für das Weimarer Hoftheater, d.h. die Aufführungsbedingungen spielten bei der Bearbeitung eine entscheidende Rolle. Dabei ging es Schiller nicht um eine *imitatio* Shakespeares bzw. um eine Übersetzung im engeren Sinne, vielmehr sollten die Dramen dem eigenen Stilideal angepasst und somit in das klassizistische Repertoire integriert werden. In diesem Kontext steht der untersuchte kulturelle Aneignungsprozess des *Macbeth*, der als *hybridisierender (Kultur-)Transfer* bezeichnet werden kann. Schiller demonstriert dabei die Vereinbarkeit und die Vereinigung von Antike und Moderne ("Poetik des Hybriden"), die Zähmung und Veredelung Shakespeares wird durch Antikisierung vollzogen – ein programmatischer Zug des klassischen Schillers, der sich in der Dramenbearbeitung geradezu paradigmatisch verfolgen lässt. Besonders zentral sind für Schiller die Hexen-Szenen, deren

Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014), S. 250–254. Elisabeth, die "Männin," widerspricht als machtbewusste Politikerin der ihr zugeschriebenen Geschlechterrolle: "Sie nimmt innerhalb der patriarchalischen Ordnung eine männliche Position ein" (Boyken, *Männlichkeitsimaginationen*, S. 260). Vgl. dazu Lady Macbeth's Monolog ("unsex me")! Letztlich kann vor diesem Hintergrund auch eine Parallele zu Johanna gezogen werden, andererseits zu Isabeau. Es ist also festzustellen, dass gerade in den Dramen der Spätphase (*Wallenstein*, *Maria Stuart*, *Jungfrau von Orleans*; später *Demetrius*, *Agrippina*) binäre Geschlechterordnungen aufgelöst werden. Die Beschäftigung mit Shakespeare und der Rolle der Lady Macbeth mag diesbezüglich von nicht unerheblicher Bedeutung gewesen sein.

85 Brief Schillers an Körner vom 13.7.1800: NA 30, 172f.

86 Vgl. Frank Suppanz, *Person und Staat in Schillers Dramenfragmenten. Zur literarischen Rekonstruktion eines problematischen Verhältnisses* (Tübingen: De Gruyter, 2000).

87 Guthke, *Schiller*, S. 185.

entschiedene Umgestaltung schon die Zeitgenossen kritisch wahrgenommen haben. Hier weicht er auch von seinen deutschen Vorlagen (Wieland, Bürger, Eschenburg) auf mehreren Ebenen (Choreographie, Kostümierung, Form und Gehalt) deutlich ab. Die Hexen mutieren von schauerhaften Wunderwesen zu klassizistisch anmutenden Parzen, die lediglich zur bösen Tat animieren, nur freilegen, wozu der Held disponiert ist. Alle beschriebenen Aspekte des Aneignungsprozesses kondensieren dabei in der metadramatischen Hexen-Ballade im vierten Auftritt des ersten Aktes, bei der es sich um eine freie Zutat Schillers handelt. Dabei wurde gezeigt: (1) Das Böse, das im Shakespeare-Drama noch mit dem ambigen frühneuzeitlichen Hexendiskurs verbunden war, wird hier in einer Exemplumgeschichte mit Bezug auf den Dramenhelden gewissermaßen psychologisiert und damit als "Actus der Freiheit" interpretiert. (2) Die Ballade wird als Chorpartie inszeniert. Die in der Vorrede zur *Braut von Messina* theoretisch formulierte Forderung nach Implementierung des Chors in Shakespeare-Dramen wird in der *Macbeth*-Adaptation bereits "praktisch" umgesetzt. (3) Dass der Chor in der "populären" Form der Ballade in das klassizistisch überformte Drama eingefügt wird, ist als eine Maßnahme mit Provokationspotential in Richtung des Schlegel-Kreises aufzufassen. Es muss daher abschließend die werkpolitische Dimension des Weimarer *Macbeth* und auch des kaum erforschten *Othello* betont werden. Schillers Shakespeare-Projekte, die ihrerseits im Kontext des eigenen dialektischen Verhältnisses zu Shakespeare aufgefasst werden müssen, stellen jedenfalls eine Provokation des literarischen Umfelds dar. Das Weimarer Programm bleibt "Zündstoff und Ferment literaturpolitischer Fehden"⁸⁸ auch, oder vielmehr gerade dann, wenn es um Shakespeare geht.

88 Robert, *Klassizität*, S. 166, v.a. im Blick auf die Bürger-Rezension und *Die Götter Griechenlandes*.