

Perspektiven der Schiller-Forschung

Herausgegeben von
Peter-André Alt und Marcel Lepper

Band 1

Schillers Europa

Herausgegeben von
Peter-André Alt und Marcel Lepper

unter Mitarbeit von
Catherine Marten

Gem
Ps 10

S 73-1

Universität Tübingen
Brechtbau-Bibliothek

DE GRUYTER

Gedruckt mit Unterstützung der VolkswagenStiftung

ISBN 978-3-11-044004-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-043395-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-043304-3

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Einbandabbildung: Johann Heinrich von Dannecker: Gipsbüste Friedrich Schiller. 1794.
DLA Marbach
Satz: fidus Publikations-Service GmbH, Nördlingen
Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
© Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com



Inhaltsverzeichnis

Siglenverzeichnis — VII

Peter-André Alt
Einleitung — 1

Ute Frevert
Europas Schiller — 6

John A. McCarthy
Schillers europäische ‚Mindmap‘. Von *Lykurgus und Solon* zu *Wallenstein und Tell* — 20

Rüdiger Görner
Dichten aus dem Geist der Historie. Das Europäische in Schillers Lyrik — 44

Yvonne Nilges
Geist der Utopie. Europa in Schillers historischen Schriften — 58

Alice Stašková
Schillers philosophische Prosa und die Sprachen der Karlsschule — 74

Alexander Košenina
Die europäische Tradition juristischer Pitavalgeschichten für Schillers fragmentarische Kriminaldramen — 88

Anett Lütteken
Europas Geschichte – publizistisch betrachtet. Schillers *Sammlung historischer Memoires vom zwölften Jahrhundert bis auf die neuesten Zeiten* — 102

Nina Birkner
‚König Ödipus in Böhmen‘ oder ein ‚deutscher Macbeth‘? Schillers *Wallenstein*-Trilogie und die europäische Dramentradition — 117

Winfried Woesler
Spurensuche. Zur frühen Rezeption der *Jungfrau von Orleans* — 137

Astrid Dröse

**Schillers Kampf um den „brittischen Aeschylus“: die *Macbeth*-
Bearbeitung — 146**

Ellen Strittmatter

**Schillers Porträts – eine europäische Bildsprache? Ein Blick in die Marbacher
Bestände — 174**

Jörg Robert

Paris-Bilder – Schiller im Dialog mit Mercier — 217

Jürgen Barkhoff

**Wilhelm Tell als Schweizer und als Europäer – im Kontext des Schweizer
Europadiskurses — 241**

Francesco Rossi

**Italiener, ein „Künstlervolk“. Zur Charakterisierung Italiens bei Friedrich
Schiller — 260**

Nikolas Immer

**Von der „Wohltat [...], in Europa gebohren zu seyn“. Schillers elitärer
Eurozentrismus — 275**

Abbildungsverzeichnis — 293

Siglenverzeichnis

FA

Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden [Frankfurter Ausgabe]. Hg. v. Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Matthias Luserke, Norbert Oellers, Mirjam Springer, Frithjof Stock. Frankfurt/Main 1988–2004.

NA

Schillers Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie. Hg. v. Julius Petersen, Gerhard Fricke [1948 ff.: Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hg. v. Julius Petersen, Hermann Schneider; 1961 ff.: Hg. i. A. der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese; 1979 ff.: Hg. v. Norbert Oellers, Siegfried Seidel; seit 1992: Hg. i. A. der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers].

JbDSG

Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Internationales Organ für neuere deutsche Literatur. Im Auftrag des Vorstands begr. u. hg. [1957 ff. v. Fritz Martini, Herbert Stubenrauch, Bernhard Zeller; 1960 ff. hg. v. Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Bernhard Zeller; 1988 ff. hg. v. Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott; 1999 ff. hg. v. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott; 2006 ff. hg. v. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Raulff; seit 2016 hg. v. Alexander Honold, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp u. Ulrich Raulff]. Stuttgart 1957–2004; Göttingen 2005–2013; Berlin 2014 ff.

Astrid Dröse

Schillers Kampf um den „brittischen Aeschylus“: die *Macbeth*-Bearbeitung

1 Dialektik der Freiheit

Im *Taschenbuch auf das Jahr 1802. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* des Bremer Verlegers Friedrich Wilmans¹ erscheint im textuellen Umfeld u. a. von Goethes *Der Zauberflöte zweyter Theil* auch ein lyrischer Text Friedrich Schillers:

Der Fischer. Lied der Hexen im *Macbeth*. (Aus einer neuen noch ungedruckten Ausgabe dieses Trauerspiels). Von Schiller.²

Ein großer Erfolg für Wilmans, der durch viel Beharrlichkeit und „ein Kistchen mit 17 Bouteillen“ portugiesischen Rotweins dem „Wohlgebohrne[n], Hochzuverehrende[n] Herr[n] Hofrat“ ein Produkt seiner „liebenswürdigen Muse“ abtrotzen konnte.³ Für einen neuen Beitrag hatte Schiller im Frühjahr des Jahres 1800, als ihn die Anfrage erreichte, allerdings keine Kapazitäten frei gehabt. Nach schwerer Krankheitsphase, noch immer gesundheitlich angeschlagen, stand er bereits mit zugesagten Beiträgen bei diversen Verlegern in der Schuld, wollte dem liebenswürdigen Hanseaten aber die Bitte nicht abschlagen. Also sandte er einen Text aus der aktuellen Produktion nach Bremen: Bei dem im Taschenbuch abgedruckten Hexenlied handelt es sich um eine Passage aus der im Frühjahr entstandenen, im Mai 1800 am Weimarer Hoftheater uraufgeführten und 1803 bei Cotta erschienenen *Macbeth*-Bearbeitung.⁴ Das besagte Hexenlied hat weder im englischen Original noch in anderen deutschen Übertragungen ein Vorbild und wurde schon bei der Premiere von den Zeitgenossen als signifikante Abwei-

chung erkannt und nicht ohne Grund ambivalent aufgenommen. Im Dramenkontext der Schiller'schen Adaptation füllt es den vierten Auftritt im ersten Akt aus. In der vorausgehenden Szene – die direkt an den berühmten Hexenprolog (I,1 „When shall we three meet again“) anschließt – hat König Dunkan Macbeth in absentia als Dank für den heldenmütigen Kampf gegen die Norweger den Titel des Than von Cawdor verliehen. Bei Shakespeare folgt nun eine kurze Hexenszene (I,3), in der die Oberhexe von einer schauerlichen Begebenheit berichtet: Eine Schifferfrau versagt der Zauberin die begehrten Esskastanien. „Aroint thee, witch“, ruft jene ihr zu. Daraufhin plant die Hexe grausame Rache am Ehemann auf hoher See zu nehmen („I'll drain him dry as hay: / Sleep shall neither night nor day / Hang upon his penthouse lid“). Mit triumphaler Geste demonstriert sie den Schwestern den abgerissenen Daumen des toten Seemanns. Der Racheakt ist bereits vollzogen. Bei Schiller erfährt die derb-grausige Szene eine nahezu vollständige Transformation. Dabei wird ein impliziter Bezug zur Dramenhandlung hergestellt. Das Schicksal des Fischers präfiguriert das des Helden, die Passage gewinnt prophetische Züge, die den Effekt dramatischer Ironie steigert:

ERSTE HEXE

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 hatt's 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.

DIE ZWEI ANDERN HEXEN

Er nahm den höllischen Feind ins Haus,
Mit seinem Gesange da war es aus!

ERSTE HEXE

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!

¹ Spazier, Johanna Caroline Wilhelmine (Hg.): *Taschenbuch auf das Jahr 1802. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*. Bremen 1802.

² Ebd., S. 175–178.

³ Raabe, Paul: „Der Verleger Friedrich Wilmans“. In: *Bremisches Jahrbuch* 45 (1957), S. 79–162, Abdruck des Briefwechsels S. 90–92.

⁴ Schillers Werke werden nach der Nationalausgabe zitiert; hier: Friedrich Schiller: *Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespear*. Zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller. In: NA 13, 73–162. Shakespeare wird nach der Arden-Ausgabe zitiert: Shakespeare, William: „Macbeth“. In: *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Bd. 2. Hg. v. Kenneth Muir. London 1951 [1962, 1984].

DIE ZWEI ANDERN HEXEN

Er vertraute, der Tor, auf Hexengold
Und weiß nicht, daß es der Hölle zollt!

ERSTE HEXE

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.
Und als ich heut' will vorüber gehn,
Wo der Schatz ihm ins Netz gegangen,
Da sah ich ihn heulend am Ufer stehn,
Mit bleich gehärmten Wangen
Und hörte, wie er verzweifelnd sprach:
„Falsche Nixe, du hast mich betrogen,
Du gabst mir das Gold, du ziehst mich nach“ –
Und stürzt sich hinab in die Wogen.

DIE ZWEI ANDERN HEXEN

Du gabst mir das Gold, du ziehst mich nach!
Und stürzt sich hinab in den wogenden Bach! (NA 13, 79 f.)

Der Aufbau der Ballade folgt einer dramenanalogen Struktur. Dabei ist die erste Hexe zugleich Rhapsodin und Protagonistin. Die Exposition beschreibt eine genreartige Szenerie: Ein Fischer, arm, aber glücklich, betreibt sein Handwerk mit Routine und Gleichmut. Dieser Zustand und insbesondere der „frohe Gesang“ des Fischers provozieren die Hexe. Die gewünschte Störung wird erwirkt, indem sie ihn einen Schatz finden lässt. Geblendet und überwältigt vom Glanz der Kostbarkeiten nimmt dieser den „höllischen Feind“ an sich. Dadurch wird er gleichsam zum Teufelsbündler, denn wer auf „Hexengold“ vertraut, der schließt *volens* den Pakt mit der Hölle.

Hier beginnt die zweite Einheit: Bald schon erliegt der Fischer der Verwendungs sucht, gleich dem „verlorenen Sohn“, wie die Hexe zynisch parallelisiert. In den *circulus vitiosus* von sündiger Prasserei und zunehmender Verarmung geraten, wird der Fischer zum „Räuber“. Mit dem Moment der Anagnorisis folgt ein dritter Abschnitt: Der Fischer durchschaut das Hexenwerk, verflucht die Zauberin und stürzt sich verzweifelt in die Fluten. Die Katastrophe spielt sich am Ausgangsort der Handlung ab, die Ballade präsentiert sich als wohl proportioniertes und in sich geschlossenes Textgefüge. Dabei entsteht durch die Wahl des Knittelverses (jedoch mit Tendenz zum Jambus), ein interessanter Kontrast zur ebenmäßigen formal-inhaltlichen Struktur. Diese Geschlossenheit wird durch ein

weiteres Strukturelement unterstrichen: An drei zentralen Stellen wiederholen die Hexenschwestern die Verse der Sprecherin und verleihen der Szene dadurch zugleich die Anmutung eines magischen Rituals. Dass es in der Fassung des Taschenbuchs hier „Chor der Hexen“ heißt, ist dabei bemerkenswert. Schiller hat nämlich in der Tat alle Hexenszenen seines *Macbeth* ganz im Zeichen seiner – zu diesem Zeitpunkt noch nicht publizierten – theoretischen Überlegungen (*Über den Gebrauch des Chores*) als Chorpartien ausgestaltet. Die Szene wird schließlich durch ein choreografisches Element abgeschlossen: Die „Schicksalsschwester“ – wie sie sich selbst bezeichnen – reichen einander die Hände und bilden so einen Kreis. Eine ‚Zählung‘ des Beschwörungstanzes wird erreicht, indem die Choreografie gleichsam die in den Hexenszenen grundlegende Dreigliedrigkeit aufgreift: dreimal, „daß es Neune macht“ (NA 13, 80), singen die Schwestern, soll sich der Reigen drehen.

Um das archetypische Kernnarrativ der Hybris webt Schiller ein dichtes Netz intertextueller Bezüge und Anspielungen. So wird durch die mehrfache Nennung der Hölle die Teufelspakttradition alludiert – der *Macbeth* entsteht in der Zeit, in der die Gespräche mit Goethe über den *Faust* besonders intensiv geführt werden. Auch das Beschwörungsritual der Hexen lässt Bezüge zum *Faust* („Hexeneinmal-eins“ etc.) aufscheinen.

Von der Substanz des Shakespeare-Textes bewahrt die Fischerballade vor allem das Meer als Topos archaischer, ungezügelter Elementarkraft. Damit wird zugleich Schillers eigene Balladenwelt in den Anspielungshorizont gehoben: Der „schauervoll[e] Rand“ (*Hero und Leander*), die Grenzzone zwischen Land und Meer, ist zentraler Handlungsort im *Taucher* wie im *Ring des Polykrates*. Zu Letzterem ließen sich weitere motivische Parallelen aufzeigen (Unbeständigkeit des Glücks, Kapitalismuskritik etc.). Evident sind ferner die Bezüge zum volkstümlich-numinosen Motivkosmos der Wasserfrauen und Nixen, wobei der Verweis auf Goethes Ballade *Der Fischer* (1778)⁵ geradezu explizit wird. Ist im Goethe'schen Gedicht jedoch das Verhängnis des Fischers ambivalent motiviert („Halb zog sie ihn / halb sank er hin“), indem die Frage nach der Macht des Naturmagischen im Raume bleibt, wirkt der Fluch des Schiller'schen Fischers kurz vor seinem Suizid nicht gerechtfertigt: „Falsche Nixe, du hast mich betrogen / Du gabst mir das Gold, du ziehst mich nach“ – Goethes Formulierungen werden fast wörtlich wiederholt, doch ist die Hexe kein „feuchtes Weib“, keine Nixe oder Undine. Von ihr geht keine erotisch-numinose Bedrohung aus, die Geschichte würde sogar

⁵ Der Text wurde auch 1800 im siebten Band der „Neuen Schriften“ aufgenommen. Zu den Publikationsdatierungen der Ballade vgl. den Kommentar zu Goethe, Johann Wolfgang: *Gedichte 1756–1799*. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt 1987, S. 1021.

ohne sie ‚funktionieren‘. Während der Goethe'sche Fischer nämlich „nicht von sich aus lenkt und bestimmt, sondern einem mächtigeren Schicksal verfällt“,⁶ also den unheimlichen Naturmächten, ist der Fischer in Schillers Hexenlied ein Frevler, dessen Schuld kaum auf die Macht des Inkommensurablen und Wunderbaren abgewälzt werden kann. Er handelt frei, sein Schicksal folgt einer Logik von Ursache und Wirkung, und die Initiative der Hexe kompensiert das individuelle Versagen in keiner Weise. „Freiwillig“ hat er sich dem „höllischen Feinde“ ergeben, berichtet die Sprecherin. Auf den Frevler folgt die Nemesis, der Vorwurf des Betrugs an die Hexe entlastet nicht. Sie akzentuiert daher auch die erbärmliche Erscheinung des Fischers kurz vor seinem wenig heroisch anmutenden Selbstmord: „heulend“ und mit „bleich gehärmten Wangen“ spricht er seine letzten Worte. Festzuhalten bleibt: Was die Hexen am Schicksal des Fischers offenkundig besonders ergötzt, ist gerade seine eigene Schuldigkeit. Nicht die Höllenmächte besiegeln seinen Untergang, sondern die eigene Schwäche. Statt einer Dialektik des Bösen wird eine Dialektik der Freiheit inszeniert.

Es sind diese in der Ballade konzentrierten Aspekte, die die gesamte Shakespeare-Bearbeitung prägen und im Jenaer Kreis für höhnischen Spott sorgten:

Meynest 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 z. B. mit der Seifensiedergeschichte aus dem Gellert oder la Fontaine die Hexen moralisch consequent hat machen wollen – ist das auszustehn?

So schreibt Caroline an August Wilhelm.⁷ Die despektierlich erwähnte „Seifensiedergeschichte“ bezieht sich eben auf die Fischer-Ballade, wobei Caroline offenbar an Hagedorns Fabel *Johann der Seifensieder* (1757) dachte. Dort wird der sangesfreudige Seifensieder durch den reichen Nachbarn zwar mittels eines Geldgeschenks zur Lasterhaftigkeit verführt, kehrt aber rechtzeitig auf den Pfad der Tugend zurück. Schiller habe also dem Shakespeare'schen Ursprungstext eine moraldidaktische Tendenz untergeschoben. Doch erschöpft sich die Funktion des balladesken Einschubs tatsächlich in einer lehrhaften Exemplumsge- schichte, die das unmissverständliche Kasualprinzip von Schuld und Sühne vor- führt? Auf diese Frage wird zurückzukommen sein.

Festzuhalten bleibt, dass Caroline bei allen persönlichen Ressentiments zwei zentrale Aspekte des Schiller'schen *Macbeth* pointiert identifiziert: Es handelt

⁶ Kayser, Wolfgang: *Geschichte der deutschen Ballade*. Berlin 1936, S. 118.

⁷ Schelling, Caroline von: *Briefe aus der Frühromantik*. Nach Georg Waitz vermehrt hg. v. Erich Schmidt. Bd. 2. Leipzig 1913, S. 150–155, Zitat S. 152.

sich erstens um eine Auftragsarbeit, mit der Schiller den Bedarf an neuem Repertoire für die herzogliche Bühne unter Leitung Goethes bedient.⁸ Zweitens will Schiller nicht den ‚Geist Shakespeares‘ beschwören, um ihn dem Weimarer Publikum näherzubringen, noch den Subtilitäten der englischen Sprache deutsche Pendanten zur Seite stellen. Er folgt keiner Übersetzungspoetik im Sinne August Wilhelm Schlegels, die der Geschichtlichkeit des Originals in einem historischen Erkundungsprozess Rechnung tragen will.⁹ Schillers Bearbeitung präsentiert sich nicht als „treue Neuschöpfung“.¹⁰ Dabei sind die Modifikationen auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene, wie Caroline zurecht betont, in den Hexenszenen der Adaptation besonders evident.

Ausgangspunkt der nachstehenden Überlegungen ist die Annahme, dass Schillers Bearbeitungen generell stärker als dies bislang von der Forschung reflektiert wurde – ähnlich wie die Fragmente und Projekte – neue Perspektiven auf das Spätwerk und seine (ästhetisch-poetologische) Programmatik eröffnen könnten. Neben Fragen der Übersetzungspoetik um 1800, des Kulturtransfers und der theatergeschichtlichen Kontexte sollen im Folgenden Aspekte des Shakespeare-Diskurses um 1800¹¹ und Schillers vielschichtiges Verhältnis zu diesem

⁸ Zum Weimarer Hoftheater und der Leitung Goethes vgl. Alt, Peter-André: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*. Ulm 2008, S. 13–34; Hinck, Walter: *Goethe – Mann des Theaters*. Göttingen 1982.

⁹ Zu Schlegels Übersetzungspoetik, seinen Übersetzungen und deren Position „im Spannungsfeld einer kontroversen, engagierten ‚Verdeutschungskampagne‘, die mehr als nur artistische Hintergründe hatte: den Kampf um Shakespeare“ vgl. Wertheimer, Jürgen: „So macht Gewissen feige aus uns allen“. Stufen und Vorstufen der Shakespeare-Übersetzung A. W. Schlegels“. In: *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*. Hg. v. Roger Bauer. Bern 2008, S. 201–225, Zitat S. 201.

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.“ Schlegel, August Wilhelm: „Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters“. In: *Die Horen. Eine Monatsschrift herausgegeben von [Friedrich] Schiller* 6 (1796). 4. Stück, S. 57–112. Zu Schlegels Übersetzungstheorie: Gebhardt, Peter: *A. W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchung zu seinem Übersetzungsverfahren am Beispiel des Hamlet*. Göttingen 1970.

¹¹ Vgl. Heftrich, Eckhard: „Shakespeare in Weimar“. In: *Das Shakespeare-Bild*. Hg. v. Bauer, S. 182–200; Inbar, Eva Maria: „Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur 1773–1777. Zur Entstehung der Begriffe ‚shakespearisierendes Drama‘ und ‚Lesedrama‘“. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1979, S. 1–39; Dies.: „Shakespeare-Rezeption im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts“. In: *Germanische Romanische Monatsschrift* 61 (1980), S. 129–149. Eine einschlägige Textsammlung mit zahlreichen Literaturhinweisen im Vorwort besorgte Blinn, Hansjürgen (Hg.): *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in*

Autor¹² rekapituliert werden. Davon ausgehend rückt die *Macbeth*-Übertragung ins Zentrum. Sie soll vor allem unter zwei Gesichtspunkten diskutiert werden: Was sind die Spezifika der Schiller'schen Adaptation und wodurch unterscheidet sie sich von anderen Übertragungen, die in ihrem literaturhistorischen Umfeld situiert sind? Hierbei wird vor allem die Version von Bürger in den Blick genommen, denn Schillers *Macbeth* stellt einen Gegenentwurf, fast schon eine Kontrafaktur von dessen erfolgreicher Übersetzung (1783)¹³ des Dramas dar. Die Weimarer Adaptation ist darüber hinaus als eine ausdrückliche Provokation der Jenenser aufzufassen, die bekanntlich selbst mit einem Shakespeare-Großprojekt beschäftigt waren. Der Engländer avanciert um 1800 zum symbol- und prestigeträchtigen Streitobjekt zwischen ‚Klassikern‘ und ‚Romantikern‘. Die *Macbeth*-Bearbeitung ist Schillers *En garde* in diesem literaturpolitisch bedeutsamen Konkurrenzkampf um die Frage ‚Wem gehört Shakespeare‘. Seine Äußerungen über Bürgers *Macbeth* sowie Schleiermachers Besprechung der Schiller'schen Version (Erlanger Literaturzeitung 30.07.1801) werfen erhellende Schlaglichter auf diese Auseinandersetzung.

2 „Der deutsche Shakespeare“ und der „brittische Aeschylus“

Die Dramen Shakespeares waren Schiller durch die bedeutenden zeitgenössischen Übertragungen seit seiner Karlsschulzeit bestens bekannt.¹⁴ In seiner Dis-

Deutschland. 2 Bände. Berlin 1982. Auch mit Blick auf die gesamteuropäische Rezeption: Paulin, Roger (Hg.): *Shakespeare im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2007. Forschungsgeschichtlich bedeutend: Gundolf, Friedrich: *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin 1911.

12 Freilich kein unbeackertes Forschungsfeld. Ich nenne nur exemplarisch: Bloch, Peter André: „Schillers Shakespeare-Verständnis“. In: *Festschrift für Rudolf Stamm*. Hg. v. Eduard Kolb u. Jörg Hasler. München 1969. S. 81–101; Steck, Paul: *Schiller und Shakespeare*. Frankfurt 1977; Ranke, Wolfgang: „Schillers Shakespeare. Von den ‚Räubern‘ zum Weimarer ‚Macbeth‘“. In: *JbDSG* 54 (2010), S. 706–724.

13 *Macbeth ein Schauspiel in fünf Aufz. Nach Shakespeares*. Seinem unvergesslichen Freunde gewidmet von G. A. Bürger. Göttingen 1783. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

14 Die Rezeptionsgeschichte Shakespeares in der deutschen Literatur um 1800, auch speziell im Hinblick auf Schiller, ist ein gutbestelltes Feld der Klassikforschung. Vgl. u. a. Bloch: „Schillers Shakespeare-Verständnis“. In: *Festschrift für Stamm*. Hg. v. Kolb u. Hasler. München 1969, S. 81–101; Carl, Rolf-Peter: „Sophokles und Shakespeare? Zur deutschen Tragödie um 1800“. In: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Hg. v. Karl Otto Conrady. Stuttgart 1977, S. 296–318; Steck: *Schiller und Shakespeare*; Heftrich, Eckhard: „Shakespeare in Weimar“. In: *Das Shakespeare-*

sertation 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“.¹⁵ „Seine Stücke firmieren daher in § 15 des *Versuchs* unter dem Stichwort ‚Fieber‘, inspirierend sind die Shakespeare'schen „Febrizitanten“ und ‚Delirant(en)‘ wie Brutus, Cassius, Richard, Lady Macbeth usw.“.¹⁶ Von seinem Lehrer Abel lieh sich Schiller einige Bände der Wieland'schen Übersetzung, 1782 erwarb er die Eschenburg-Ausgabe, die er bei seiner Flucht nach Mannheim schweren Herzens zurücklassen musste, dann aber „seinen Schäkespeare“ abholen ließ.¹⁷ Für die frühen Dramen waren jedenfalls die großen Verbrechergestalten, die „consequenten Bösewicht[e]“¹⁸ (NA 20, 146) eine Inspirationsquelle, nicht nur hinsichtlich spezifischer Charaktermerkmale, sondern auch mit Blick auf sittlich-moralische Fragen und die Gestaltung ihres jeweiligen Schicksals.¹⁹ Bereits die Zeitgenossen sahen bekanntlich im Dichter der *Räuber* einen „teutschen Shakespeare“ (NA 23, 309), Humboldt vermeinte bei Schiller und Shakespeare „dieselbe Richtung der Einbildungskraft“ (NA 38.I, 334) zu erkennen.

Bild. Hg. v. Bauer, S. 182–200; Blinn, Hansjürgen: „Einführung: Shakespeare in Deutschland. 1790–1830. Neuansätze.“, In: *Shakespeare-Rezeption*. Bd. 2. Ausgewählte Texte von 1730 bis 1827. Hg. v. Blinn, S. 9–16; Henke, Burkhard: *Die Tragödie des Usurpators. Schiller, Shakespeare und die Renaissance*. Dis. Univ. of California. Irvine 1993; Paulin, Roger: *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682–1914. Native Literature and Foreign Genius*. Hildesheim 2003; Häublein, Renata: *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*. Tübingen 2005; Guthke, Karl: „Schiller, Shakespeare und das Theater der Grausamkeit“. In: *Shakespeare im 18. Jahrhundert*. Hg. v. Paulin. Göttingen 2007, S. 181–194; Koopmann, Helmut: „Schiller und die dramatische Tradition“. In: *Schiller-Handbuch*. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart 2011, S. 143–161; Baum, Richard: „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. v. Béatrice Dumiche. Bonn 2012, S. 123–172.

15 Robert, Jörg: *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*. Berlin, Boston 2011, S. 85 f.

16 Ebd.

17 So die Bitte an Henriette von Wolzogen, die beim Freund Scharffenstein in Stuttgart bewahrte Ausgabe zurückzuholen. 1797 bestellte Schiller bei Cotta die Neuauflage. Menzel, Friedrich: *Schillers Bibliothek*, Weimar 2009, S. 93.

18 Vgl. Schillers Überlegungen zu diesem Typus in „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (1792), NA 20, 133–147; dazu Robert: *Vor der Klassik*, S. 144 f.

19 Erken, Günther: „Die Rezeption Shakespeares in Literatur und Kultur. 2. Deutschland“. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. Hg. v. Ina Schabert. 5. Aufl. Stuttgart 2009, S. 627–651, hier S. 638.

In der Folgezeit gewinnt ein aemulativer Gedanke an Bedeutung, die Verehrung des „dramatischen Gottes“,²⁰ spricht die Shakespeareomanie 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“²¹ für eine Fortentwicklung. Dabei wurden die Shakespeare'schen ‚Fehler‘, die die avantgardistischen Sturm und Drang-Bewegung noch zur Provokation genutzt hatte, historisiert, d. h. den unkultivierten Umständen der Elisabethanischen Epoche zugeschrieben. Die Weimarer Klassik ‚rettete‘ Shakespeare im Grunde genommen mit Überlegungen und Argumenten, mit denen ausgerechnet Herder Shakespeare zum Bruder des Sophokles erklärt hatte.²²

Für Schiller gilt, dass er gerade in seiner produktivsten Phase die Werke des frühneuzeitlichen Autors erneut in großem Umfang und mit besonderer Intensität rezipierte – nicht als Theatermann auf der Suche nach Repertoire, sondern „mit den suchenden Augen des Tragödiendichters“.²³ „Die direkten Einflüsse reichen von einzelnen Metaphern, Bildern, Charakter- und Typenzeichnungen bis hin zur dramaturgischen Technik überhaupt, also etwa zur Expositionsgestaltung und Szenenführung.“²⁴ Dabei bleiben auch die intellektuellen Bösewichte von großem Interesse, denen Schiller bereits in seinem Aufsatz *Ueber den Grunde des Vergnügens* (1792) (NA 20, 133 u. 147) bemerkenswerte Überlegungen gewidmet hat.²⁵ In den dramentheoretischen Schriften begegnet man Shakespeare ständig und zwar – so Karl Guthke – „vor allem dann, wenn es ihm darum geht, sich jener

20 Herder, Johann Gottfried: „Shakespeare (1773)“. In: *Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Günter Arnold u. a. Bd. 2. *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt/Main 1993, S. 498–529.

21 Heftrich: „Shakespeare in Weimar“, S. 189. Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: „Shakespeare und kein Ende (1813/1816)“. In: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hg. v. Karl Richter. Bd. 11.2, München 1994, S. 173–190. Dazu: Erken, Günther: „Die Rezeption Shakespeares“, insb. S. 637.

22 Heftrich: „Shakespeare in Weimar“, S. 192.

23 Ebd., S. 189.

24 Heftrich: „Shakespeare in Weimar“, S. 196. 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. Henke, Burkhard: „Wallenstein und Macbeth. Schillers Neugestaltung des Usurpatorenmotivs“. In: *Journal of English and Germanic Philology* 94 (1995), S. 313–331.

25 Schiller interpretiert hier die konsequente Bosheit als Stärke eines Verbrechers, der sich „durch keine moralische Regung in seinem Handeln irre machen“ lasse (NA 20, 146). So empfindet man trotz der Unsittlichkeit des Gegenstandes Vergnügen (vgl. NA 20, 141). Mit Bezug auf

alternativen Art der Tragödie zu nähern, in der das Grausame eine herausgehobene Rolle spielt“.²⁶

Gleichwohl war, wie gesagt, die jugendliche Begeisterung einer gewissen Distanz gewichen. Goethe kritisierte im Alter „viele disharmonische Allotria“ der Shakespeare-Dramen,²⁷ die ihm wie ein „großer belebter Jahrmarkt“ vorkämen.²⁸ Bei einer Adaptation sei es daher entscheidend, „das Interessante zu konzentrieren“ und „in Harmonie [zu] bringen“.²⁹ Als ein Bemühen, das „üppige Detail dieser Weltbilder zum Vorteil des Ganzen auf ein faßliches Maß zurückzuführen“, beschreibt später Friedrich Hebbel dieses Prinzip der Shakespeare-Rezeption im Zeichen der Weimarer ‚Classicität‘ und ‚Simplicität‘. Goethe und Schiller fanden, so Hebbel, eine *via media*, „indem sie sich von Shakespeare im Einzelnen soweit fernhielten als möglich, ihn im Ganzen aber nie aus den Augen verloren.“³⁰ 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.³¹ 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,³² beeindruckte Schiller beispielsweise die Darstellung der kollektiven Masse des Volkes „mit einer so ungemainen Großheit“ als „poetisches Abstractum“ (NA 29, 59) in *Julius Caesar*.³³ In solchen Elementen glaubte Schiller Shakespeares Formwillen und eine tendenziell antinaturalistische Haltung zu erkennen und sah ihn dadurch „den Griechen äuserst nah“ (ebd.). Bereits in der sogenannten „unterdrückte[n] Vorrede“ zu den *Räubern* (1781) bezeichnet er ihn als den „brittischen Aeschylus“ (NA 3, 246). Besonders deutlich wird diese Überlegung in der Vorrede zur *Braut von Messina* artikuliert: Während die Einführung des Chors in ein Drama

Don Karlos und *Die Polizey* vgl. Robert: *Vor der Klassik*, S. 144 f.; Guthke: „Schiller, Shakespeare“, S. 188 ff.

26 Ebd., S. 184.

27 Brief an Caroline von Wolzogen vom 28.01.1812. In: *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. v. Karl Eibl u. a. Bd. 7. *Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816*. Teil II: *Von 1812 bis zu Christianes Tod*. Hg. v. Rose Unterberger. Frankfurt/Main 2004, S. 18.

28 Goethe: „Shakespeare und kein Ende“, S. 176.

29 Ebd., S. 176.

30 Hebbel, Friedrich: „Shakespeare und seine Zeitgenossen I“. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 11. *Charakteristiken, Kritiken*. Hamburg 1867, S. 6 f.

31 Vgl. z. B. Schabert: *Shakespeare-Handbuch*.

32 Goethe: „Shakespeare und kein Ende“, S. 183.

33 Brief an Goethe vom 07.04.1797.

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 zum einem ‚Klassiker‘ zu promovieren.³⁴

3 Aspekte der Adaptation

Für Schiller ergab sich mit dem Projekt einer Shakespeare-Bearbeitung die konkrete Schwierigkeit, dass er des Englischen nur in beschränktem Maße mächtig war. So dienten ihm vor allem Christoph Martin Wielands Prosaübertragung (1765)³⁵ sowie Johann Joachim Eschenburgs Fassung des Shakespeare-Dramas (1779) als Vorlage.³⁶ Doch auch das englische Original wurde zumindest in Teilen herangezogen. In einem Brief an Goethe klagt Schiller über die hermeneutischen

³⁴ Darauf wird später noch einmal zurückzukommen sein.

³⁵ Wieland legte eine wirkmächtige, erste Teilübersetzung des Shakespeare'schen Dramenwerks (22 Dramen) in Prosa (mit Ausnahme des *Midsummer Night's Dream*) vor (*Shakespeare's theatralische Werke*, übers. v. Christoph Martin Wieland, illustriert v. Salomon Gessner, Zürich, Orell Gessner und Comp. Zürich 1762–66). *Macbeth* erschien in Band VI (*Viel Lermens um Nichts. Das Trauerspiel, vom Macbeth. Die zween edle Veroneser*. Zürich 1765; diese Ausgabe wird im Folgenden zitiert). Zu Wielands Shakespeare-Übersetzung vgl. z. B. Böhm, Hans: „Wenige haben das menschliche Herz besser gekannt als er. Zu Wielands Shakespeare-Rezeption“. In: *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik* 8 (1985), S. 43–68; Kob, Sabine: *Wielands Shakespeare-Übersetzung. Ihre Entstehung und ihre Rezeption im Sturm und Drang*. Frankfurt/Main 2000; Martin, Dieter: „Le Shakespeare de Wieland entre lecteur et spectateur“. In: *Revue Germanique Internationale. Shakespeare vu d'Allemagne et de France des lumières au Romantisme* 5 (2007), S. 109–131; McCarthy, John: „The making of a German cult: Wieland and Shakespeare reception around 1770“. In: *Die Bienen fremder Literaturen. Großbritannien, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770–1850)*. Hg. v. Norbert Bachleitner. Wiesbaden 2012, S. 59–79.

³⁶ Eschenburgs zwölfbändiges Unternehmen (1775–1777; Ergänzung des 13. Bds. 1783), die erste vollständige deutsche (Prosa-)Übersetzung der Dramen (auf Grundlage der englischen Johnson-Steevens-Ausgabe von 1773), mit umfangreichen, gelehrten Anmerkungen basiert auf den Wieland'schen Übersetzungen und setzt diese fort. Paulin, Roger: „Shakespeare, Eschenburg und Weimar“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 243 (2006), S. 82–95; Kinzel, Till: „Shakespeare, Voltaire und Eschenburg: Zur Theorie- und Praxisgeschichte der Literaturkritik im ‚Frontsystem Aufklärung‘“. In: *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik*. Hg. v. Cord-Friedrich Berghahn. Heidelberg 2013, S. 297–309.

Schwierigkeiten, die durch die Übertragungsarbeit aus zweiter Hand zutage getreten waren:

Seitdem ich das Original von Shakespear mir von der Frau v 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.³⁷ (NA 30, 141)

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 Shakespeare-Bearbeitung korrespondierte mit dem Anliegen, die großen Werke der Weltdramatik den klassizistischen Stilprinzipien anzupassen und damit dem deutschen Theater einen Spielplan vorzugeben, „ein[] solide[s] Repertoire“ (Goethe in den *Tag- und Jahreshften* 1799, zit. n. NA 13, 297) 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,³⁸ dürfte die Auswahl begründet haben. Anfang 1800 machte sich Schiller ans Werk. 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“ (NA 13, 363), schreibt er am 13. Januar 1800 an Goethe. 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 (vgl. NA 13, 368 ff.). Eine Synthese aus Eschenburg und Wieland als Basis erwies sich bald als praktikabler. Das Heranziehen des Originals aus der Bibliothek Charlotte von Steins – Goethe hatte ihm außerdem ein Wörterbuch geliehen (vgl. NA 38.I, 230) – ist ab dem dritten Akt erkennbar. In

³⁷ Brief an Goethe vom 02.02.1800.

³⁸ Rojahn-Deyk, Barbara: „Nachwort“. In: *William Shakespeare: Macbeth*. Übers. und hg. v. ders. [Text nach der Arden-Ausgabe von Kenneth Muir. London 1975] Stuttgart 1977, S. 199–221, hier S. 201.

diesen Passagen zeichnet sich Schillers *Macbeth* durch eine größere sprachliche Knappheit im Vergleich zu den Vorlageversionen aus (vgl. NA 13, 371). Doch nicht nur Krankheitsschübe behinderten 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 könne, 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 (NA 30, 143).

So berichtet er im März des Jahres dem Engländer Mellish. 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*³⁹ – zeigt deutlich, dass es im Hinblick auf Bühnentauglichkeit konzipiert ist, die konkrete Aufführungssituation am Weimarer Hoftheater wurde bei den Ausarbeitungen mitbedacht (vgl. NA 13, 307). Dabei konditionieren zunächst einmal bühnenpraktische Gegebenheiten des Aufnahmekontextes den räumlichen und zeitlichen ‚Kulturtransfer‘, also die Akkulturation des englischen Frühneuzeit-Dramas. (1) Der auf der Shakespeare-Bühne leicht umsetzbare Szenenwechsel war auf der bescheiden ausgestatteten Weimarer Guckkastenbühne kaum realisierbar. Konsequenz: Einsparen von Szenenwechsel, Reduktion des Dekorationswechsels und Beschränkungen des Personals⁴⁰ – zugleich ein Zugeständnis an die klassizistisch-aristotelischen Prinzipien. (2) Hervorzuheben ist ferner, dass Schiller – abgesehen von den im Knittelvers sprechenden Hexen⁴¹ – nahezu konsequent den Blankvers wählt, 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 die formale Stilisierung gedämpft: Im Original bildet der Wechsel von Blankvers zu Prosa die extreme Gefühlslage der Figur mimetisch

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

40 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. Vgl. den Kommentar in FA 9, 885–887 sowie die Aufstellung im Kommentar der NA 13, 366 ff.

41 Auch bei Shakespeare wird das Versmaß hier ‚volkstümlich‘.

ab. Demgegenüber setzt Schiller auf disziplinierende Abstraktion, indem er die hysterische Shakespeare'sche Lady gleichsam in eine metrische Zwangsweste steckt. Eine Gegenüberstellung der Fassungen von V, 1 verdeutlicht dies:

Shakespeare:

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?⁴²

Wieland:

Weg, du verdammter Flecken; weg, sag ich – – Eins, – – zwey; wohlan dann, so ist es hohe Zeit – – Die Hölle ist dunkel. Fy, Milord, fy! ein Soldat und erschrocken? Was brauchen wir uns zu fürchten, daß es auskomme, da niemand mächtig genug ist, uns zur Rechenschaft zu ziehen? – – aber, wer hätte gedacht, daß der alte Mann so viel Blut in ihm hätte?⁴³

Bürger:

Weg, verdammter Flecken! Weg, sag ich! – Ein! Zwei! Wohl, so ist's hohe Zeit an's Werk zu gehen. Düster ist die Hölle. Pfui, pfui, Macbeth, pfui! Macbeth, pfui! Ein Soldat und furchtsam. – Was brauchen wir uns zu fürchten, daß es auskomme? – Aber wer hätte wohl gedacht, daß der alte Mann noch soviel Blut in sich habe?⁴⁴

Schiller:

Weg, du verdammter Flecken! Weg, sag' ich!
Eins! Zwei! – Nun, so ist's 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! (NA 13, 147, V. 1939–1945)

(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“ (NA 13, 76), 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,

42 Shakespeare: *Macbeth*, S. 139.

43 Wieland: *Macbeth*, S. 281.

44 Bürger: *Macbeth*, S. 91.

später leicht überarbeiteten Fassung) „Gold ist Quark, und Quark ist Gold“⁴⁵ geschrieben. (4) Die Charaktere der Protagonisten erfahren Akzentverschiebungen; insbesondere Lady Macbeth verkörpert stärker als im Original das intrigante, skrupellose und strategisch denkende ‚Machtweib‘, einen gerade beim späten Schiller immer wieder anzutreffenden Frauentypus (z. B. Elisabeth, Agrippina). Zugleich erscheint sie aber auch als „vorausschauende, menschenkundige Politikerin, was sie bei Shakespeare nicht ist“ (FA 9, 896). 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 Banquettszene erkennbar, in der „Schiller die verschiedenen Kommunikationsebenen [...] durch Regieanweisungen übersichtlich strukturiert“ (vgl. dagegen Shakespeares III, 4).⁴⁶ (6) Die Szene, in der der betrunkene Pförtner vor dem Gemach des soeben ermordeten Duncan zotige Scherzreden von sich gibt, ist mit Schillers ästhetischen Vorstellungen von einer Tragödie nicht vereinbar.⁴⁷ Hinzu kommen historische Verständnisprobleme, z. B. sind die für die Shakespeare-Szene wichtigen Anspielungen auf die Tradition des *miracle play* (die Figur des Höllentor-Pförtners) im Weimarer Kontext nicht vermittelbar.⁴⁸ Schiller ersetzt sie durch ein volkstümlich anmutendes Morgenlied und akzentuiert dabei – ähnlich wie in der Hexenballade – die der Szene innewohnende tragische Ironie.⁴⁹ Die offene Mordszene des Stücks – das Massaker an der Familie des Macduff – wird ebenfalls gestrichen, jedoch durch einen Botenbericht mitgeteilt. Auch andere blutige Szenen werden eliminiert: Tritt bei Shakespeare in der Schlusszene „Macduff with Macbeth’s

45 Cersowsky, Peter: „Wunderbare Welt, zu Bürger und Shakespeare“. In: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Hg. v. Peter-André Alt. Würzburg 2002, S. 109.

46 Ranke: „Historisches Theatersystem und bearbeitende Übersetzung für die Bühne. Überlegungen am Beispiel von Bürgers und Schillers Macbeth-Versionen“. In: *Geschichte, System, literarische Übersetzung. Histories, Systems, Literary Translations*. Hg. v. Harald Kittel. Berlin 1992, S. 115–141, Zitat S. 130.

47 Vgl. den Aufsatz „Gedanken Über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ (NA 20, 241–247); Robert, Jörg: „Kommentar zu Shakespeare, Macbeth“. In: Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Peter-André Alt, Albert Meier u. Wolfgang Riedel unter Mitarbeit v. Irmgard Müller u. Jörg Robert. München 2004. Bd. 3. *Fragmente. Übersetzungen, Bearbeitungen*. Hg. v. Albert Meier u. Jörg Robert. München, Wien 2004, S. 999–1002, Zitat S. 1001.

48 Ranke: „Historisches Theatersystem“, S. 131.

49 Ebd., S. 134 f. Ranke untersucht diese Schiller’sche Zutat *en detail* und weist Gundolfs Interpretation zurück, der die Pförtnerszene als einen Missgriff auffasst und die „moralischen Spruchzettel“ aus dem Mund des Pförtners tadelt. Ranke sieht in dieser Umdeutung vielmehr ein durchdachtes, kontrafaktisches Verfahren, durch das eine „christlich-religiöse Deutung der Nemesis-Struktur“ verhindert werde. Ranke: „Historisches Theatersystem“, S. 135.

head“ auf, reicht dem Schiller’schen Schotten die Demonstration von Rüstung und Krone (V, 14). (7) Dreh- und Angelpunkt der Bearbeitung ist – das haben auch die Zeitgenossen so gesehen – die transformierte Darstellung der Hexen. Darauf wird im Folgenden ausführlich einzugehen sein.

4 Transformationen des Wunderbaren und des Bösen

Weiten wir nun jedoch zunächst den Blick für das Panorama der literaturhistorischen Konstellationen, in denen der Schiller’sche *Macbeth* zu verorten ist. Überspringen wir wichtige Stationen der deutschen Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert und wählen als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen Gottfried August Bürger: Als seine Übersetzung des Stücks – das einzige Bühnenwerk des Göttinger Professors – 1783 erschien,⁵⁰ lagen bereits eine Vielzahl von deutschen *Macbeth*-Bearbeitungen vor, wie es sich überhaupt um „das bei weitem am häufigsten adaptierte Werk Shakespeares“ im späten 18. Jahrhundert handelt.⁵¹ Die prominentesten Übersetzungen von Wieland und Eschenburg waren nicht für die Bühne konzipiert, lagen jedoch nahezu sämtlichen Adaptationen zugrunde. Bürgers *Macbeth* geht zurück auf einen Auftrag für eine Inszenierung Friedrich Ludwig Schröders 1776/77 in Hannover. Schröder hatte auf Basis der Eschenburg-Übersetzung eine Vorlage geliefert, für die Bürger die Hexenszenen beisteuern sollte.⁵² Mit „ZauberBegeisterung“ – auch Bürger steht im Bann der Shakespeareomanie der 1770er Jahre – und großer Akribie machte er

50 Bürger, August Wilhelm: *Macbeth. Trauerspiel in 5 Aufz. nach Shakespeare*. Göttingen 1784. [Erstdruck 1783].

51 Häublein: *Die Entdeckung*, S. 166. Zu den bedeutenderen zählt die 1772 am Kärntnertheater uraufgeführte Adaption Johann Gottlieb Stephanies (d. J.), der später als Librettist von Mozarts *Entführung aus dem Serail* bekannt wurde. Es handelt sich in erster Linie um ein blutrünstiges ‚Spukstück‘ für das traditionelle Wiener Allerseelenspektakel, das mit großem bühnentechnischen Aufwand und grellen Theatereffekten (Donnermaschine, Pyrotechnik etc.), das Drama (auf Basis der Wieland’schen Vorlage) stark veränderte. Vgl. ebd., S. 170–186 mit interessanten Hinweisen zur Aufführungspraxis. Ferner sind zu nennen: Franz. J. Fischer (1777), der sich mit seiner Adaptation für das Prager Theater von J. G. Stephanies Version durch größere Nähe zum Originaltext abgrenzen wollte, das Effektpotenzial gerade der Hexenszenen jedoch noch exzessiver auszugestalten wusste. Auch er lehnt sich an Wielands Vorlage an (ebd., S. 186–201). Eschenburgs Übertragung diente den Adaptationen Johann K. G. Wernichs (1778) und Heinrich L. Wagners (1779) als Orientierung.

52 Ebd., S. 215–236.

sich für die gewünschte „Verdeutschung“ ans Werk.⁵³ Dabei übersetzte er direkt aus Shakespeare, entfernte sich jedoch immer wieder stark vom englischen Original.⁵⁴ Bürger begegnete dabei der Herausforderung, denen sich die Adepten des 18. Jahrhunderts gerade hinsichtlich der Hexenszenen stellen mussten,⁵⁵ gemäß seinen poetologisch-ästhetischen Prinzipien, die hier im Geiste einer Herder-inspirierten Volkspoesie (Stichwort ‚Popularität‘) auf die Formel ‚Versinnlichung im Zeichen des Wunderbaren‘ gebracht werden können.⁵⁶ Dabei setzt er zum einen auf synästhetische Effekte – die Hexenszenen wurden nach seinen Vorstellungen von Johann Friedrich Reichardt als „musikalische Rezitative“⁵⁷ vertont –, Klangmalereien (vgl. z. B. „Weiß in schwarz, und schwarz in weiß; Heiß in Kalt, und kalt in heiß! / Das kann wips ein wintzig Wort / Husch durch Schlickerschlacker fort.“) und Variation des Wortschatzes durch ein niedersächsisch-oberdeutsch anmutendes Kunstidiom mit volkstümlichen Anklängen: Aus Graimalkin wird z. B. „Graulieschen“, aus Paddock „Unke“, von der „Walpurgisnacht“ ist die Rede, Hekate mutiert zur „Hexenaltfrau“, sie und ihre Schwestern scheinen vom Blockberg, nicht von der schottischen Heide zu kommen.⁵⁸ Damit präsentiert Bürger „nicht nur deutsche, sondern zugleich – entschiedener als Shakespeare – christliche Hexen“.⁵⁹ Am Ende des Stücks wird Macbeth, ähnlich wie die Balladenheldin Lenore,⁶⁰ vom Heer der höllischen Geister gleichsam in die Hölle eskortiert. Das *Scottish Play* wandelt sich zu einem norddeutschen Regionalstück, wobei das Wunderbare „auch durch seinen christlichen Horizont“ definiert wird und

53 An Boie, 09.11.1777. Zit. n. Cersowky: „Wunderbare Welt“, S. 108. Später legte er eine Gesamtbearbeitung vor (Erstveröffentlichung 1783). Zum Entstehungskontext, Quellenbezug und den Aufführungskontexten von Bürgers *Macbeth* vgl. die noch immer einschlägige Studie von Kauenhoven, Kurt: *Gottfried August Bürgers Macbeth-Bearbeitung. Diss Königsberg*. Weida 1915.

54 Zu den Änderungen vgl. Ranke: „Historisches Theatersystem“, S. 123 f.

55 Die Hexendarstellung barg in ästhetischer Hinsicht die Gefahr der Illusionsstörung. Überhaupt wurden die Hexen nicht selten den Shakespeare’schen ‚Fehlern‘ zugerechnet. Häublein: *Die Entdeckung*, S. 167 f. Es darf auch nicht vergessen werden, dass noch für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts Hexenhinrichtungen belegt sind. In ländlichen Gegenden wurde die Aufführung des *Macbeth* durch Wandertruppen, da durch das Stück der „alte [...] Aberglaube [...] an Hexerey rege gemacht“ (so ein um 1800 verfasster Bericht) werden konnte, mit Skepsis betrachtet. Vgl. ebd., S. 167.

56 Seine Intentionen artikuliert Bürger in der Vorrede des Dramas. Abgedruckt in Blinn: *Shakespeare-Rezeption*. Bd. 1, S. 144 ff.

57 Bürger: „Vorrede“.

58 Kauenhoven: *Gottfried August Bürger*, S. 47.

59 Cersowsky: „Wunderbare Welt“, S. 110.

60 Ebd., S. 113 ff. weist auf diese intertextuellen Bezüge Bürgers hin.

im Volksglauben angesiedelt ist.⁶¹ Einen exemplarischen Eindruck vermittelt die Szene I, 3, an deren Stelle bei Schiller die Fischer-Ballade steht. Dabei zeichnen sich die Hexen durch ihre ‚Volkstümlichkeit‘ im Zeichen der Bürger’schen ‚Popularitäts‘-Maxime aus, Sprache und Darstellung werden geradezu ins Groteske gesteigert, was nicht nur Prinzipien wie der Wahrscheinlichkeit und dem stilistischen *aptum* der Tragödie widersprach:

ERSTE H.: Wo gewest, Schwesterle?

ZWEITE H.: Schweine gewürgt!

DRITTE H.: Schwesterle, wo du?

ERSTE H.: Ä Schiffers weib hatt’ Huzel Birn im Schoß,

Und schmatzte dir drauf loos –

„Mir auch, sagt ich ä bissel!“

„Quark dir, Thranhexe, marsch!“ –

Grunzte der vollwampigen Bache Rüssel

Hui! Donner, Hagel, Mord und Giff!

Ihr Kerl ist zur Turkey geschiff,

Im Siebe schwimm ich nach. Ich kann’s! –

Wie eine Ratt’ und ohne Schwanz.

Mein Sixchen, das thu ich, mein Sixchen!

ZWEITE H.: Thu das, thu das Nixchen.

Ich borg auch dir ä Wind dazu.

ERSTE H.: Sa! Bist a wacker Schätzle du! [...] ⁶²

Im Hinblick auf die Hexenszenen und die Bedeutung der Repräsentation des Wunderbaren für das Stück, ist generell zu konstatieren: In Bürgers Version greifen die Hexen als tatsächliche, in persona agierende Figuren aktiv ins Geschehen ein, der Werdegang des Titelhelden wird überhaupt „von Beginn an durch den Einfluß der Hexen determiniert“.⁶³ Die Ambivalenzen, die in der Figurenpsychologie bei Shakespeare angelegt sind, ebnet Bürger ein. Macbeth und die Lady werden zu typisierten Bösewichten, denen eine gerechte Strafe zuteil wird.

Hervorzuheben ist, dass Bürgers *Macbeth* über 20 Jahre hinweg die populärste und meistgespielte Fassung des Dramas auf den deutschen Bühnen wurde und auch von den Fachleuten gerade wegen der grotesken Hexenszenen geschätzt

61 Ebd., S. 111.

62 Bürger: *Macbeth*, S. 14 f.

63 Häublein: *Die Entdeckung*, S. 238. Nach der Mordszene am König ergänzt Bürger sogar eine zusätzliche Szene, in der die Täterschaft der Hexen in einer konspirativen Besprechung explizit gemacht wird (Szene II, 8).

war.⁶⁴ Prägend wirkte Bürgers Shakespeare-Verständnis, das sich im *Macbeth* als seiner einzigen Übersetzung manifestiert, auf seinen Schüler-Kreis.⁶⁵ Mit August Wilhelm Schlegel begann er 1788/89 gemeinsam das Projekt einer Übersetzung des *Midsummer Night's Dream*,⁶⁶ Ludwig Tiecks Aufsatz *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* (1793) ist als Produkt seiner Göttinger Studienjahre zu betrachten und gilt zugleich als exemplarisches Zeugnis für den Beginn der romantischen Shakespeare-Rezeption.⁶⁷

Schiller, spätestens seit der Rezension von Bürgers Gedichten in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (1791) auch in der öffentlichen Wahrnehmung dessen Antipode, äußerte sich erst Ende der 1790er Jahre zur *Macbeth*-Fassung und zwar in einem Brief an A. W. Schlegel (11. März 1796), in dem zunächst von einem gemeinsamen Shakespeare-Projekt die Rede ist. Schiller lobt Schlegels Ansinnen, den Shakespeare-Übersetzungen des „Erzphilister[s]“ Eschenburg etwas entgegenzusetzen. Bürgers *Macbeth* erachte er hingegen genau wie Goethe als „greulich“, gerade die Hexenszenen empfinde er als regelrechte „Pfuscherer“ (NA 28, 199). Erwähnt werden auch erste Überlegungen Goethes zu einer eigenen Adaptation für das Weimarer Theater. Interessant ist nun ein Passus des Briefes, in dem Schiller Schlegel um Einverständnis bittet, die Kritik an Bürgers Hexenszenen in einem geplanten Aufsatz für die Publikation in den *Horen* zu streichen, da die Hexenpassagen „zu raisonabel behandelt“ würden und er sich eventuell selbst dazu äußern wolle. Schlegel stimmte zu: Der Druckfassung des Aufsatzes mit dem Titel *Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters* (ersch. Bd. 6, Jg. 1796, 4. Stück. Tübingen 1796, S. 57–112), das wohl bedeutendste

⁶⁴ Vor allem die Premiere in Berlin am 28. Dezember 1787 avancierte als opernartige Inszenierung zum Großevent, dem sogar der preußische König beiwohnte. Neben Donner- und Blitzmaschinen kam auch die Flugmaschine des Theaters zum Einsatz. Die aufwendig gestaltete Schauspielmusik Reichardts verlieh dem Stück überdies ein opernhafte Gepräge. Zur Rezeption vgl. Kauenhowen: *Gottfried August Bürger*, S. 55–75.

⁶⁵ Das betrifft vor allem die Grundsätze, nach denen (zumindest zunächst) gearbeitet wurde wie eine volkstümliche Ausdrucksweise, „die noch die jüngere Kritik als Bürgersches Erbe reklamierte“. So mutet der Elfengesang der Titania in der (später revidierten ersten) Schlegel-Übersetzung wie ein Hexenlied an, „das seinen Platz eher im *Macbeth* hätte.“ Wertheimer: „So macht Gewissen feige aus uns allen“, S. 210.

⁶⁶ Schlegel stellte die Übersetzung später (1797) alleine mit tiefgreifenden Umarbeiten fertig. Dies betonte er auch gegenüber Schiller, was Heine (*Die Romantische Schule*) bekanntlich gleichsam zur These eines literarischen Vätermordes ausgestaltete. Zur Entstehungsgeschichte der Übersetzung des *Sommernachtstraum* noch immer einschlägig: Bernays, Michael: *Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare*. Leipzig 1872.

⁶⁷ Cersowsky: „Wunderbare Welt“, S. 124.

Manifest der Schlegel'schen Übersetzungsmaximen, enthält keine Kritik des Bürger-*Macbeth*.⁶⁸

Die (späte) Antwort Schillers erfolgte dann jedoch erst in Gestalt der eigenen Bearbeitung. Dass sie als Gegenentwurf zu Bürger konzipiert ist, muss unbedingt beachtet werden – erst mit ihrer Positionsbestimmung als Produkt eines gleichsam ‚mimetischen Begehrens‘ (René Girard) in der spannungsreichen Konstellation Bürger-Schlegel-Schiller, erschließt sich die in ihr implizit angelegte poetologische Programmatik. Die entscheidende Herausforderung musste dabei auch für Schiller die Gestaltung der Hexenszenen bleiben, die bei Bürger die Dynamik des gesamten Geschehens bestimmen und zugleich mit enormer Publikumswirksamkeit in Szene gesetzt worden waren – dafür kannte und liebte das Publikum den Bürger-*Macbeth*. So galt es hier einen signifikanten Kontrapunkt zu setzen. Das gelang Schiller. Die Weimarer Premiere, bei der er selbst Regie führte, sorgte für Überraschung: Schiller ließ die Hexen von Männern in griechischer Drapierung spielen. Indem sie auf Kothurn agierten und Schleier trugen, wurde ihre unwirkliche Gestalt zusätzlich herausgehoben, jeglicher ‚volkstümlich‘ gefärbte Schaulust demonstrierend unterbunden. Schillers Hexen

würden keine Schweine, sie schmolten nicht über versagte Kastanien, sondern ruinieren lieber aus reiner Bosheit einen lustigen Seifensieder [...]; sie geben sich keinen Daumen und keinen Wind und äussern ihr Wohlwollen vorzüglich dadurch, daß sie die erzählende Schwester durch einen Refrain, in den sie einstimmen, unterstützen,

bemerkte Friedrich Schleiermacher, in seiner Rezension.⁶⁹ Auch Bewegungen der Hexengestalten muten statisch an: „Die drei Hexen stehen da“ (NA 13, 75) lautet gleich die erste Regieanweisung – ihre „simetrische Stellung“ müsse „nuanciert“ (NA 38.I, 355) werden, notiert Goethe später in seinen Regieplan. Sonst wandeln sie im abgemessenen Schritt über die Bühne. Ebenso abgemessen war den Berichten der Premierengäste zufolge auch die Deklamation, unweiger-

⁶⁸ In seiner späteren Kritik am ehemaligen Mentor und Vorbild (*Über Bürgers Werke*, 1801) ging Schlegel – die eigenen Übersetzungsstandards anlegend – bekanntlich auch hart mit Bürgers *Macbeth* ins Gericht, kritisierte die Hexenszenen, bei denen „alles ins Scheußliche und Burleske karikiert“ sei, sowie deren „kindische Tonmalerei“, zit. n. Kauenhowen: *Gottfried August Bürger*, S. 57.

⁶⁹ Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: „Rezension von William Shakespeare: *Macbeth*. Ein Trauerspiel, zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Friedrich Schiller (1801)“. In: *Kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Hans-Joachim Birkner. Erste Abteilung, Bd. 3. *Schriften aus der Berliner Zeit 1800–1802*. Hg. v. Günter Meckenstock. Berlin, New York 1988, S. 377–399, Zitat S. 388.

lich drängt sich die Verbindung zur Theaterszene mit dem Erynienchor in der Ballade *Die Kraniche des Ibykus* auf.

[...] 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 irdschen Weiber,
Die zeugete kein sterblich Haus!
Es steigt das Riesenmaß der Leiber
Hoch über menschliches hinaus. (NA 1, 387 f.)

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“ (NA 3, 246), wie er ihn bereits viele Jahre zuvor einmal genannt hatte. 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.⁷⁰ Sind sie reine Illusion, oder hat der Teufel seine Hand tatsächlich im Spiel? Shakespeare bleibt ambivalent.⁷¹ Während Bürger diese Frage eindeutig zugunsten der Macht des Wunderbaren und Numinosen entscheidet, werden bei Schiller aus den Naturgeistern „Schicksalsmächte, die es sich angelegen sein lassen, den Menschen auf die Probe zu stellen, um ihn straucheln und stürzen zu sehen“ (FA 9, 892 f.). So werden sie zu „Verwandten der antiken Schicksalsgöttinnen, zu nordischen Parzen und Eumeniden auf tragischen Kothurnen.“⁷²

⁷⁰ Vgl. Stallybrass, Peter: „Macbeth and witchcraft“. In: *Focus on Macbeth*. Hg. v. John Russell Brown. London 1982, S. 189–209.

⁷¹ Er schafft „eine Atmosphäre 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“. Es bleibt unklar, „ob die Tragödie durch die Hexen oder das eigenverantwortliche Handeln von Macbeth und seiner Frau hervorgerufen“ wird. Erken: „Die Rezeption Shakespeares“, S. 559.

⁷² Robert: „Kommentar zu Shakespeare, Macbeth“, S. 1001.

DRITTE HEXE

Er kann es vollbringen, er kann es lassen;
Doch ist er glücklich, wir müssen ihn hassen.

ZWEITE HEXE

Wenn er sein Herz nicht kann bewahren,
Mag er des Teufels Macht erfahren.

DRITTE HEXE

Wir streuen in die Brust die böse Saat,
Aber dem Menschen gehört die Tat. (NA 13, 75 f.)

So sprechen die zweite und die dritte Hexe im ersten Auftritt. Dieser kleine Hexen-Katechismus⁷³ hat keine Entsprechung im englischen Original. Christian Gottfried Körner erkannte gleich, dass diese Passage provozieren würde: „[E]in strenger Shakespearianer [könnte] 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 „zu stark beleuchtet“ (NA 13, 364).⁷⁴ Schleiermacher erachtete es als das „merkwürdigste“ des Dramas in der Schiller’schen Version überhaupt, dass die Hexen „moralisieren und Gewissensbisse haben und sich mit der Freyheit der Menschen wieder rechtfertigen.“⁷⁵ Schiller verteidigt die „in die erste Hexenszene eingeschobenen deutlichen Enunziationen“ pragmatisch: „Die Maße des Publicums“ habe „zu wenig Aufmerksamkeit“. Man müsse ihr „vordenken“ (NA 30, 168),⁷⁶ er will also durch den auffälligen Zusatz gleich am Beginn des Stücks seine Transformation deutlich markieren: Verantwortlich für sein Unglück ist der Mensch selbst. Dabei manifestiert sich im *Macbeth* eine Transformation der ‚Idee des Bösen‘ im Zeichen der pessimistischen Anthropologie Kants – provoziert durch die Lektüre der Schrift *Die Religion in den Grenzen der bloßen Vernunft* (1793).⁷⁷ Geradezu analog zu Kants Interpretation des Mythos vom Sündenfall sind der Werdegang des Macbeth wie der seiner balladesken Miniatur, also des Fischers, Beispielgeschichten für den ‚natürlichen Hang‘ des Menschen zum Bösen. Sie demonstrieren diese anthropologische Disposition, die Kant in seiner Religionsschrift das

⁷³ Vgl. Wood, Michael: „They Are What We Were. Schillers *Macbeth* and the language of Horror“. In: *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2006, S. 365–374, hier S. 366.

⁷⁴ Brief Körners an Schiller vom 26.06.1800.

⁷⁵ Schleiermacher: „Rezension“, S. 388.

⁷⁶ Brief an Körner vom 03.07.1800.

⁷⁷ Kant, Immanuel: „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (A=1793, B=21794)“. In: *Immanuel Kant. Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 7. *Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie*. Zweiter Teil. Darmstadt 1968, S. 645–879.

„radikal Böse“ nennt:⁷⁸ Das Böse ist in der Natur des Protagonisten angelegt, auch wenn er nicht zum Verbrecher geboren ist. Die Entscheidung liegt noch bei ihm selbst. Als Katalysator, die diesem Prinzip zum Durchbruch verhelfen, fungieren bei Schiller die Hexen – analog zur Schlange in Kants Interpretation des Sündenfalls. Dabei sah Schiller das Böse als „Actus der Freiheit“ wohl schon bei Shakespeare angelegt, in dessen *Macbeth* „das Schicksal [...] weit weniger Schuld hat als der Mensch, daß er zu Grunde geht.“ (NA 29,15)⁷⁹

5 Hybridität als Programm und Provokation

Schließlich ist in diesem Zusammenhang noch einmal auf das eingangs besprochene Hexenlied zurückzukommen. Die volkstümliche Form der Ballade, an sich eine Mischgattung *par excellence*, wird also in das shakespeareianisch-antiki-sierende Hybriddrama integriert. Der Einschub evoziert dabei sogar eine direkte Assoziation mit den numinosen, naturmagischen Balladen im Bürger-Stil. Dabei zeigt sich: Im *Macbeth* folgt Schiller seiner Forderung nach einer ‚Popularität in der Klassizität‘, die sich im Kontext der Bürger-Rezension bereits seit den 1790er Jahren paradigmatisch in der romantisierenden Vergil-Übersetzung und den Projektplänen einer *Fridericiade* manifestiert.⁸⁰ Nur kurze Zeit nach der Fertigstellung des *Macbeth* diskutieren Schiller und Goethe exakt diesen Problemkreis – wie erreicht man Popularität in der Klassik und wie verträgt sich poetischer Synkretismus mit den Weimarer Stilprinzipien – im Zusammenhang mit dem

⁷⁸ Kant: „Die Religion“, S. 685. Manifestiert sich hier der ‚Pessimismus‘ des späten Schiller, der in *Etwas über die erste Menschengesellschaft* der kantischen Anthropologie noch eine optimistische Sicht entgegenstellt hatte? Hier hatte er „die Kantische ‚tragische Geschichtsschreibung‘ zu einer strukturell ‚komischen‘ (in Hayden Whites Systematik) korrigiert“, denn so „sehr der bittere Verlust des ‚Stand[es] der Unschuld‘ betont wird (was im Essay *Über naive und sentimentale Dichtung* wiederholt werden wird), so sehr ist der Weg aus dem ‚Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft‘ in das ‚Paradies der Erkenntnis und der Freiheit‘ doch ein Triumphzug, keine einsame Wanderung durch Abgründe“. Robert, Jörg: „Vormundschaft der Natur – Stand der Freiheit, Paradies und Sündenfall in Kants Aufsatz ‚Mutmasslicher Anfang der Menschengeschichte‘ (1786)“. In: *Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800–1800). Transfers und Transformationen*. Hg. v. Annette Gerok-Reiter u. a. Paderborn [2017]. Ein „Triumphzug“ ist der Weg des Dramenhelden, der – wie gezeigt – frei handelt, wahrlich nicht.

⁷⁹ Brief an Goethe vom 28.11.1796 im Kontext der *Wallenstein*-Diskussionen. Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*. Frankfurt/Main 1988, S. 219–226.

⁸⁰ Vgl. dazu Robert, Jörg: „Klassizität in der Modernität. Schillers Antike(n) und der Beginn der Klassik“. In: *Schiller im philosophischen Kontext*. Hg. v. Cordula Burtscher u. Markus Hien. Würzburg 2011, S. 165–180.

Entwurf des Helena-Aktes in *Faust II*.⁸¹ Goethe hatte Skrupel die schöne, klassische Figur mit dem groben Fauststoff zu vermischen. Schillers Antwort zeugt von bemerkenswerter Entschiedenheit in dieser Frage: Goethe solle sich keinesfalls zurückhalten, „die schönen Gestalten und Situationen [...] zu verbarbarisieren“ – gemeint ist die „Notwendigkeit einer reformierten bzw. bastardisierten und ‚zwitterartigen‘ Klassizität“. ⁸² Schiller plädiert eindringlich für das „Barbarische der Behandlung“, das „den höhern Gehalt nicht zerstören und das Schöne nicht aufheben“ könne, sondern es vielmehr exponiere. Es sei dabei ein „sehr bedeutender Vortheil, von dem Reinen mit Bewußtsein ins Unreinere zu gehen, anstatt von dem Unreinen einen Aufschwung zum Reinen zu suchen“. ⁸³ Bald findet auch Goethe an der „Amalgamation“ Gefallen.⁸⁴ Schiller spricht als Advokat des Barbarischen gewissermaßen aus poetischer Erfahrung, schließlich hat er das bastardisierende Experiment mit dem Schritt vom „Reinen“ ins „Unreine“ ja sowohl in der Vergil-Übersetzung, als auch aktuell im *Macbeth* selbst bereits durchgeführt: d. h. Reinigung Shakespeares im Sinne der Weimarer Stilprinzipien, also ‚Herstellung‘ eines antikisch überformten ‚barbarischen‘ Textes, Verunreinigung bzw. ‚Re-Barbarisierung‘ durch Bastardisierung, sprich Integration der Hexenszenen.⁸⁵ In den ersten Hexenauftritten dreht Schiller die Hybridisierungsschraube sogar noch weiter, indem die populären Elemente ihrerseits klassizistisch gebrochen werden: Diese Hexenszenen sind – das wird in der Ballade besonders evident – Chorszenen ganz im Sinne der Vorrede zur *Braut von Messina*. Hier, kurze Zeit nach dem *Macbeth*, wird Schiller die Idee präsentieren, dass die potenzielle Dignität von Shakespeares Dramen durch Hybridisierung, durch die Integration eines Chores, demonstriert werden könne:

Der alte Chor in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichte machen; eben derselbe würde ohne Zweifel Shakespears Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben. (NA 10, 14)

⁸¹ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*. Bd. 8.1. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*. 2 Bände. Hg. v. Manfred Beetz. München 1990, S. 813.

⁸² Robert: „Klassizität“, S. 177 im Zusammenhang mit der Vergil-Übersetzung. Vgl. auch Robert: *Vor der Klassik*, S. 17.

⁸³ Schillers Brief an Goethe vom 13.09.1800 in Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 8.1, S. 813.

⁸⁴ Goethes Brief an Schiller vom 16.09.1800, ebd., S. 814.

⁸⁵ Derber und volkstümlicher als in den Eröffnungsszenen erscheinen die Hexen mit ihren Zaubersprüchen beim gräulichen Brauen am Kessel („Schlangen, der Sumpf genährt, / Kocht und zischt auf unserem Herd. / Froschzahn tun wir auch daran / Fledermaushaar, Hundezahn“ [...] V. 1478 ff.) – hier distanziert sich Schiller kaum von Eschenburgs Vorlage.

Dieses poetische Denkexperiment hat Schiller also bereits in seiner Adaptation des *Scottish Play* praktisch umgesetzt; sie folgt einer Poetik pluraler Hybridisierung: Shakespeare wird nach den klassizistischen Prinzipien gereinigt, um erneut ‚verunreinigt‘ zu werden, eben gerade durch gattungsmischende Maßnahmen wie die Integration einer ‚volkstümlichen‘ Ballade, die ihrerseits jedoch wieder klassizistische Züge trägt. Hinsichtlich dieser experimentellen Strategien steht Schiller dem romantischen Programm zweifelsfrei näher, als oft behauptet wird: Von einem „antiromantischen‘ Affekt“⁸⁶ kann auch in den Bühnenbearbeitungen, die gerne apodiktisch als Manifestationen eines geradezu versteinerten Stilisierungswillens gesehen werden, nicht pauschal die Rede sein.

Sowohl von den vorliegenden ‚Lesefassungen‘ (Wieland/Eschenburg) als auch insbesondere von Bürgers Bühnenversion unterschied sich Schillers *Macbeth* also in signifikanter Weise. Eine Reaktion aus dem Jenaer Kreis folgte quasi zwangsläufig, der *Macbeth* musste hinsichtlich der eigenen Übersetzungsprojekte als Provokation aufgefasst werden. Man darf annehmen, dass Schiller das einkalkuliert hatte. Auch in seiner Spätphase „reimt sich bei Schiller [‚Classicität‘] auf Eklat und Skandalon“.⁸⁷

Zu Wort meldete sich Friedrich Schleiermacher mit einer (anonym erschienenen) umfangreichen Rezension des Stücks,⁸⁸ zu der ihn offenbar A. W. Schlegel in mündlichen Gesprächen regelrecht angestachelt hatte.⁸⁹ Schleiermacher unterzieht die Schiller’sche Version einer akribischen philologischen Überprüfung, die einem Verriss gleichkommt. Dabei weist er Schillers Abhängigkeit von Eschenburg – aus der jener keinen Hehl gemacht hatte – ebenso nach wie daraus resultierende punktuelle Bedeutungsfehler und logische Inkonsistenzen.⁹⁰

⁸⁶ So z. B. Stockinger mit ausdrücklichem Hinweis auf den *Macbeth*. Stockinger, Claudia: *Das dramatische Werk Friedrich de La Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Theaters*. Tübingen 2000, S. 253.

⁸⁷ Robert: „Klassizität“, S. 166. V. a. im Blick auf die Bürger-Rezension und *Die Götter Griechenlandes*.

⁸⁸ Schleiermacher: „Rezension“, S. 388. Die Rezension erschien in der von Gottlieb Ernst August Mehmel herausgegebenen Erlanger „Literatur-Zeitung“ am 30./31. Juli 1801, also drei Monate nach der Veröffentlichung bei Cotta.

⁸⁹ An Henriette Hertz schreibt Schleiermacher am 17. Mai 1801: „Drittens ist Schiller’s *Macbeth* da, von dem Schlegel wunderliche Dinge erzählt, so daß es mich grausam in den Fingern juckt ihn zu recensieren“. Zitiert nach Meckenstock, Günther: „Historische Einführung“. In: Schleiermacher: *Schriften aus der Berliner Zeit 1800–1802*, S. CVIII.

⁹⁰ Die Notwendigkeit der Streichung von bestimmten Passagen und Figuren (z. B. des englischen Arztes), die auf das moderne Theaterpublikum befremdlich wirken müssten, gesteht er zwar zu, empfindet aber die Abweichungen vom Original – aus dem fortlaufend zur Verifizierung der ‚Übersetzungsfehler‘ zitiert wird – zu gravierend. Hinsichtlich der Streichung der Figur des

Schleiermacher stößt sich auch an der Eliminierung der Pförtner-Szene und des Massakers an der Familie des Macduff,⁹¹ vor allem jedoch an der Umgestaltung der Hexen zu „moralisieren[den] [...] Priesterinnen der wieder eingesetzten obersten dramatischen Gottheit“.⁹² Hier manifestiere sich Schillers mangelndes Verständnis für Shakespeare in eklatanter Weise, die Abstraktion zu stilisierten „Schicksalsschwestern“ zerstöre die Historizität dieser Figuren, die dem Drama adäquates Zeitkolorit verliehen. Die originalgetreue Nachbildung der Hexenszenen, an der Schiller gescheitert sei, betrachtet Schleiermacher daher als eine zentrale Aufgabe eines künftigen Übersetzers: Kunstfiguren „wie die Schillerschen, kann man sich [...] zu keiner Zeit gedacht haben.“⁹³ Bürgers Fassung, die Schleiermacher gelegentlich vergleichend heranzieht, stellt jedoch keineswegs ein lobenswertes Gegenmodell dar, sondern wird mit gleicher Schärfe verurteilt.⁹⁴ Schleiermachers Fazit zu Schillers Fassung: Die zahlreichen nachgewiesenen sprachlich-stilistischen Unachtsamkeiten, metrischen und logischen Fehler sowie dramaturgische Missgriffe geben „eine rechte Vorstellung davon [...], was es sagen will, den *Macbeth* einzurichten oder auch zu übersetzen.“⁹⁵ Um es auf den Punkt zu bringen: Schillers *Macbeth* ist in den Augen des Rezensenten das Werk eines schlampig arbeitenden Dilettanten, der zum einen von einer Vorlage abschreibt – da er der Ausgangssprache nicht mächtig ist – zum anderen der Hybris verfallen ist, eigenständige, fast durchgehend misslungene Änderungen an einem Shakespeare-Text vorzunehmen. Die Nähe der Schiller’schen

Angus stellt Schleiermacher (durchaus zu Recht fest): „[...] Jene angefangene und nicht durchgeführte Hinwegschaffung des Angus hat nun, leider ohne etwas zu helfen, mancherley kleine Verwirrung veranlaßt, indem Lenox nun oft den Angus spricht, und Roße bisweilen den Lenox, und auf diese Vertauschungen nicht immer die gehörige Rücksicht genommen worden ist.“ Es folgt über Szenen hinweg der minutiöse Nachweis der daraus resultierenden Inkonsistenzen (Schleiermacher: „Rezension“, S. 382). Auch im „7ten Auftr. Des 4ten Aufzugs kommt noch eine Personenvertauschung vor, von der sich gar kein Grund angeben läßt, wenn es nicht ein fortgesetzter Druckfehler ist, oder ein bloßes Verwechseln der ähnlichen Zeichen Madc. und Malc. zum Grunde liegt.“ (ebd., S. 383) Dadurch käme es zu einer „störende[n] Unverständlichkeit“ (ebd.). Zahlreiche weitere Beispiele dieser Art folgen.

⁹¹ Dies seien „Veränderungen, welche in keiner Beschaffenheit irgendeiner Bühne gegründet seyn können, sondern nur in Begriffen des Künstlers, der dem fremden Werk von dem seinigen leiht, und dadurch die ganze Natur desselben afficirt“ (ebd., S. 387).

⁹² Ebd., S. 388.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Eindeutig zieht Schleiermacher die Schiller’sche Fassung jedoch Bürgers Version vor, an der er u. a. die „kindische Ueberhäufung mit Zauberszenen“ und die „Höllenfahrt“ ins Lächerliche zieht (ebd., S. 379).

⁹⁵ Ebd., S. 398.

Adaptationsprinzipien zu den Kernideen der romantischen Poetik hat Schleiermacher nicht erkannt oder nicht erkennen wollen. Das von ihm propagierte übersetzungstheoretische Gegenprogramm ist augenscheinlich das seit 1797 voranschreitende große Schlegel'sche Übersetzungsunternehmen von Shakespeares Werken.⁹⁶ Entsprechend nahm man im frühromantischen Freundeskreis die Rezension mit „viel Freude“ auf,⁹⁷ auch wenn man sie insgesamt als „zu wenig pikant“ empfand.⁹⁸ Caroline hatte bereits in dem oben genannten Brief darüber lamentiert, dass Schlegel sein Projekt mit den falschen Stücken begonnen hatte. Er hätte „so nach der Schnur weg Macbeth, Othello, Lear“ gewissermaßen besetzen sollen und nun wenigstens dem *Macbeth* des verhassten Schiller „durchaus im nächsten Theil mit der ächten Übersetzung hinter drein kommen. Er verdient es reichlich“.⁹⁹ Bekanntlich besorgte erst Dorothea Tieck diesen Part des Großprojekts.

Die Schiller'sche Version verdrängte nach ihrer Premiere am 14. Mai 1800 und einer Überarbeitung ab 1804 Bürgers Version bald von den deutschen Bühnen, auch wenn die Kritik aus dem Romantiker-Kreis nicht verstummte: „Nur wenig Englisch weiß ich zwar, und Shakespeare ist mir gar nicht klar“, spottete A. W. Schlegel noch Jahre später.¹⁰⁰ Dabei machten die bühnenfernen Jenenser den grundsätzlichen Bewertungsfehler, dass sie Schiller ständig als Übersetzer kritisierten – viele haben diese Kritik in der Folgezeit rekapituliert.¹⁰¹ Dass hinter den Transformationen und der Entfernung vom ‚Original‘ eine progressive Programmatik stand, die den frühromantischen Dichtungsprinzipien sehr nahe stand, wurde dabei nicht bemerkt. Dagegen waren gerade die Bühnenpraktiker auf Schillers Seite. „Wortgetreu übersetzt“ könne man Shakespeare einfach nicht auf dem Theater präsentieren, meinte der Schauspieler und Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schmidt nach dem Besuch einer Berliner Aufführung des *Hamlet*

⁹⁶ Schlegel selbst übertrug 17 Dramen; 1810 brach er das Unternehmen ab. Ein Übersetzungsteam um Tieck vervollständigte die Ausgabe. Zweifelsohne ist die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung bis heute die wirkmächtigste deutsche Adaptation der Shakespeare-Dramen.

⁹⁷ A. W. Schlegel an Schleiermacher am 07.09.1801. Schlegel lobt Schleiermachers philologische Präzision. Die Kritik sei intelligent versteckt, so dass sie nur von Schiller selbst und ‚Insidern‘ wirklich verstanden werden könne. Meckenstock: „Historische Einführung“, S. CIX.

⁹⁸ Das vermutet Schleiermacher in seinem Antwortschreiben an Schlegel vom 17. September 1801. Meckenstock: „Historische Einführung“, S. CIX.

⁹⁹ Schelling: *Briefe aus der Frühromantik*, S. 150–155 u. S. 617–618 (Kommentar), Zitat S. 152.

¹⁰⁰ Zit. n. Alt, Peter-André: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, S. 487.

¹⁰¹ Tycho Mommsen empfand die Schiller-Version beispielsweise als eine „Misshandlung“ des Shakespeare'schen Dramas und erachtete Coleridges bekannte Wallenstein-Übertragung als gerechte „Rache“. Vgl. die Zusammenstellung in Köster, Albert: *Schiller als Dramaturg. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*. Berlin 1891, S. 124.

nach Schlegels Übersetzung (1803).¹⁰² Dass auf vielen deutschen Bühnen später Bürgers Hexenszenen in die Bearbeitung Schillers mit der Musik Reichardts eingefügt wurden, bei der die Oberhexe von einem Tenorbuffo gesungen wurde, musste keiner der beiden mehr erleben.¹⁰³

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Zur Bühnenmusik des Weimarer *Macbeth* vgl. die zahlreichen Beiträge von Beate Agnes Schmidt. Zuletzt „Nordische Hexen im antiken Gewand. Reichardts Musik zu Shakespeares ‚Macbeth‘ im Experimentierfeld der Weimarer Bühnenästhetik“. In: *Übertönte Geschichten. Musikultur in Weimar*. Hg. v. Hellmut Th. Seemann u. Thorsten Valk. Göttingen 2011 (Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar), S. 67–89.