Max Hueber / Verlag / München NW 12

ROMANISCHE BÜCHEREI

I. **Das Rolandslied.** Abdruck der Oxforder Handschrift in lesbarer Gestalt nebst den wichtigsten Besserungsvorschlägen der bisherigen Herausgeber besorgt von Eugen Lerch-München. Brosch. RM 2.—, geb. RM. 3.—.

II. **Alarcón, la verdad sospechosa,** mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Ad. Haemel-Würzburg. Brosch. RM. 1.50.

III. **Voltaire, ma philosophie,** herausgegeben von P. Sakmann-Stuttgart. Brosch. RM. 2.50.

IV. **Lazarillo de Tormes,** herausgegeben von A. de Olea-München. Brosch. RM. 2.—.

V. **Marchese Lucchesini,** Tagebücher aus der Zeit Friedrichs des Großen, herausgegeben von F. von Oppeln Bronikowski-Berlin u. B. G. Volz-Berlin. Brosch. RM. 4.—.

VI. **Flaubert, Novembre,** herausgegeben von Eugen Lerch-München. Brosch. RM. 4.—.

Jahrbuch für Philologie, erster Jahrgang 1925. Herausgegeben von Prof. Dr. V. Klemperer-Dresden und Prof. Dr. E. Lerch-München. 484 Seiten gr. 8°. Brosch. RM. 20.—. In Leinen gebunden RM. 23.—. (Bei Subskription brosch. RM. 16.—, Leinen RM. 18.50.)

Helmut Hatzfeld-Frankfurt a. M., Führer durch die Literatur der Romanen. I. Ital. Literatur. II. Spanische Literatur. Jeder Band brosch. RM. 3.—, geb. RM. 4.50.
— Leitfaden der vergleichenden Bedeutungslehre. Brosch. RM. 2.50.
— Über Bedeutungsverschiebung durch Formähnlichkeit im Neufranzösischen. Brosch. RM. 5.50.
— Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte.
— Einführung in die Interpretation englischer Texte.
Jeder Band brosch. RM. 2.—, geb. RM. 3.—.
Walter F. Schirmer-Bonn, Antike, Renaissance und Puritanismus in der engl. Literatur des 16. u. 17. Jahrh. Brosch. RM. 7.50, geb. RM. 9.—.
Karl Vossler-München, Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. Brosch. RM. 5.—, Leinen RM. 6.50.
— Die Universität als Bildungsstätte. RM. 0.50.
— Das heutige Italien. RM. 0.50.

MICHAEL HOCHGESANG

WANDLUNGEN DES DICHTSTILS

DARGESTELLT UNTER ZUGRUNDELEGUNG DEUTSCHER MACBETH-ÜBERTRAGUNGEN

Max Hueber / Verlag / München
1 9 2 6

G.A. Bürger-Archiv

Dem Andenken meiner Mutter

Copyright 1926 by Max Hueber / Verlag / München

Druck von August Pries in Leipzig / Printed in Germany

G.A. Bürger-Archiv

G.A. Bürger-Archiv

Inhalts-Übersicht.

	Seite
Vorbemerkung	VII
Geschichte und Gegenwart	1
Sprache	7
Eschenburg (Der Rationalismus)	7
Bürger (Der Sturm und Drang)	23
Schiller (Die Klassik)	60
Dorothea Tieck (Die Romantik)	103
Rhythmus	134
Komposition	157
Anhang	183

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Vorbemerkung.

Vorliegender Untersuchung werden vier deutsche Macbeth-Übersetzungen zugrunde liegen, Übersetzungen von Eschenburg, Bürger, Schiller und Dorothea Tieck.

Johann Joachim Eschenburg war Professor am Carolinum in Braunschweig. Seine Übersetzung der gesamten Werke Shakespeares erschien 1775—82 in Zürich als verbesserte Auflage von Wielands (unvollständiger) Shakespeare-Übersetzung (1762—66). Über das Verhältnis von Eschenburg zu Wieland vergleiche man A. Köster, Schiller als Dramaturg, S. 47 ff. (Zitiert wird nach dem Gabriel Eckert'schen Nachdruck Mannheim-Straßburg 1778 ff.).

Bürgers Macbeth-Bearbeitung verdankt ihre Entstehung einer Anregung L. Schröders, der mit seiner Truppe Macbeth in Deutschland aufzuführen beabsichtigte. Eine bereits vollständige Bearbeitung des Stückes durch Schröder selbst ist Bürger dabei vorgelegen. Dennoch zögerte sich die Arbeit über viele Jahre hin und erst 1782, nachdem 1777 die Anregung erfolgt war, brachte Bürger die Übersetzung zu Ende (erschienen in Göttingen 1783).

Schillers Macbeth-Bearbeitung (Schillers sämtliche Werke Säkular-Ausgabe Stuttgart und Berlin, 9. Band) ist erwachsen aus dem Streben unserer Klassiker, in ihrem Kampf gegen den die Bühne der damaligen Zeit beherrschenden Naturalismus einen nötigen Vorrat von Dramen des hohen Stils zu besitzen. Von Januar bis April 1800 war Schiller mit der Arbeit beschäftigt. Als Vorlage dienten ihm die

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Shakespeare-Übersetzungen von Wieland und Eschenburg. Auch das Original ward ergänzend zu Rate gezogen.

Die romantische Macbeth-Übersetzung im Rahmen des Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Werkes entstammt der Feder von Dorothea Tieck. Zu beachten ist, daß aber auch Ludwig Tieck und Graf Wolf Baudissin daran gefeilt und gebessert haben. Zugrunde gelegt ist dieser Untersuchung die Ausgabe letzter Hand von 1840 (Shakespeares Werke, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck. XI. Band, Berlin 1840.) Abweichungen des Textes der Ausgabe von 1833 sind, soweit sie die zitierten Belegstellen betreffen, in einem Anhang aufgeführt. (Durch Stern neben dem Text soll jedesmal auf diesen Anhang verwiesen werden.) Auch von August Wilhelm Schlegel liegen einige kurze Burchstücke einer Macbeth-Übertragung vor, die gelegentlich ergänzend herangezogen werden.

Der englische Orginaltext entspricht der Shakespeare-Ausgabe von C. H. Herford, London 1901.

Als Abkürzungen stehen Sh. für Shakespeare, E. für Eschenburg, B. für Bürger, Sch. für Schiller und T. für Dorothea Tieck.

Herrn Geheimrat Fr. Muncker bin für einige Verbesserungsvorschläge zu wärmstem Dank verpflichtet.

Ganz besonderen Dank aber schulde ich Herrn Prof. Fr. Strich, auf dessen Anregung die vorliegende Schrift entstanden ist.

Der Verfasser.

Geschichte und Gegenwart.

Kant gründet alle menschliche Erfahrung auf die zwei großen apriorischen Anschauungsformen von Raum und Zeit. Geschichte ist Raum und Zeit, ihr Gegeneinanderwirken und Auseinandertreten. Wer Geschichte treibt, der muß auf irgendeine Weise mit der Frage zu Ende kommen: wie verhalten sich Raum und Zeit zueinander, das Seiende und das Werdende, das Bleibende und das Sich-Verwandelnde. Weil diese Frage mit der Frage um das Leben und seine Rätselhaftigkeit identisch ist, so hat jede Zeit eine andere Lösung gefunden. Wollte man die Geschichte menschlicher Welt- und Geschichtsauffassung schreiben, man würde bemerken, wie jede Periode die Akzente verlegt, wie bald die eine den Raum von der Zeit verschlingen läßt, so daß er, seine zeitlose Selbständigkeit verlierend, nur die Ausstrahlung zeitlicher Dynamik wird, wie bald die andere die unfaßbare irrationale Zeit zur Funktion einer rationalen zeitlos-gültigen Weltgesetzlichkeit erniedrigen möchte.

Wenn man an unsere Zeit die große Frage richtet: wo liegt der Schwerpunkt ihres Weltblickes und Lebensgefühls, im Raum oder in der Zeit, im Bleibenden oder im Sichverwandelnden, man wird zunächst zweifelnd die Antwort schuldig bleiben. Weder besitzt moderne Art Geschichte zu sehen den großartigen, einseitig auf zeitlose Ordnung eingestellten Blick des Rationalismus, noch auch den alles in Zeit lösenden der Romantik. Nur eins scheint deutlich zu sein: eine bedeutsame Wurzel moderner Geschichtsgestaltung ruht in der Musik. Die große Identifizierung von

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Sein und Denken, von logischem Grund und kausaler Ursache, wie sie der Welt- und Geschichtsbetrachtung des Rationalismus zugrunde lag, wie sie nach der Katastrophe der Romantik im 19. Jahrhundert mit veränderten Akzenten wieder auferstanden ist, wo, was kausal begründet, auch vernünftig und notwendig war, — ist aufgegeben. Und wenn nunmehr moderne Geschichtsauffassung, die Lebensfremdheit logischer und kausaler Ableitungen und Gliederungen erkennend, zu großen rhythmisch wiederkehrenden Grundformen als den Ordnungswerten der Geschichte sich hinkehrt, wenn sie, statt lückenlose kausale Ketten herzustellen, mit Neuanfängen arbeitet, die allein aus dem Gesamtrhythmus der Geschichte ihre Notwendigkeit erlangen, so ist hier die musikalische, aus dem innerlichsten Zeit- und Schicksalserlebnis des Menschen schöpfende Wurzel unverkennbar. Aber es fehlt in solcher Auffassung die romantische Verherrlichung der Zeit als der raumlösenden, körpervertilgenden Kraft. Geschichtsgestaltung bedeutet heute zutiefst ein Ringen um Überwindung der Geschichte, um die Wiedergewinnung einer gegenwartsfrohen selbstsicheren Daseinsform. Man treibt nicht mehr Geschichte aus der Hingabe an alles Entschwundene, der Liebe zu allem Seltenen, Seltsamen und Verstaubten, aus der Freude am Sammeln gleicherweise der bedeutungslosesten und bedeutungsvollsten Daten. Nicht die Geschichte als solche in der Tausendfältigkeit des Materiales, das von der Zeit einmal an den Strand geschleudert und dann wieder verschlungen wurde, interessiert, sondern ihre ewige Form, ihre in aller Zeit gültige Struktur, oder um es in der Terminologie moderner Geschichtsbetrachtung auszudrücken, ihr auf Grundbegriffe festzulegender Charakter.

Heinrich Wölfflin hat mit seinen kunstgeschichtlichen Grundbegriffen moderner Geschichtsbetrachtung in bedeutsamster Weise den Grund gelegt. Fritz Strich

übernahm es für die Geschichte der Dichtung Analoges zu versuchen[1]). Es wäre indes verfehlt, Strichs Betrachtungsart ohne weiteres mit der Wölfflins zu identifizieren. Dazu stehen sich beide als zu scharf und eigenartig ausgeprägte Charaktere gegenüber. Die Kunstgeschichte im Sinne Wölfflins ist ein periodisches Neuauftauchen einer einfachen, klaren, geordneten, kurzum klassischen Formensprache und deren Weiterentwicklung ins Komplizierte und Malerische, also Barocke hinüber. „Der Fortgang von der handgreiflichen plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen hinüber, hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt werden"[2]). Dabei gliedert Wölfflin diesen Fortgang im einzelnen in einem anschaulichen Schema von fünf Grundbegriffspaaren. Er unterscheidet die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen („die Begreifung der Körper nach ihrem tastbaren Charakter — in Umriß und Flächen — einerseits und andrerseits eine Auffassung, die dem bloßen optischen Schein sich zu überlassen imstande ist"), die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften („die klassische Kunst bringt die Teile eines Formganzen zu flächiger Schichtung, die barocke betont das Hintereinander"), die Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form (vom Tektonischen zum Atektonischen), die Entwicklung vom Vielheitlichen zum Einheitlichen („in beiden Stilen handelt es sich um eine Einheit, allein das eine Mal ist die Einheit erreicht durch eine Harmonie freier Teile, das andere Mal durch ein Zusammenziehen der Glieder zu einem Motiv oder durch Unterordnung der übrigen Ele-

1) Fr. Strich, Deutsche Klassik und Romantik. München 1922.

2) Dieses wie alle folgenden Zitate dieses ersten Kapitels sind der Einleitung zu Wölfflins Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen (München 1917) entnommen.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

mente unter ein unbedingt führendes") und schließlich die Entwicklung von der absoluten zur relativen Klarheit („die Darstellung der Dinge, wie sie sind, einzeln genommen und dem plastischen Tastgefühl zugänglich, und die Darstellung der Dinge, wie sie erscheinen, im ganzen gesehen und mehr nach ihren nichtplastischen Qualitäten"). Es entsteht so eine Entwicklungsgeschichte der Form als solcher jenseits ihres Ausdruckgehaltes, mögen sich auch die einzelnen Formen und Formstufen mit Ausdruckswerten, und zwar jede Formstufe mit einem ihr vorzüglich entsprechenden, verknüpfen.

Ganz anders die Art Strichs. In seinem Weltbild steht nicht voran die Welt der Formen. Er geht vielmehr aus von der Seele einer Epoche, von ihrem Ausdruckswollen, von ihrem Gehalt, also gerade von dem, was Wölfflin in seiner Formgeschichte fürs erste ausgeschaltet wissen wollte. So entsteht bei Strich kein sichtbarer Formzusammenhang (wenigstens wird ein solcher nicht betont), wie er bei Wölfflin im Verhältnis von Klassik und Barock sich ergibt. Strich läßt Barock oder Romantik, so gut wie die klassischen Formstufen, ganz urtümlich aus der ungeformten Tiefe des Geistes erstehen. Barock und Romantik sind ihm Neuanfänge wie die Klassik und werden kraft der Freiheit und Wandlungsfähigkeit schöpferischen Wollens geboren. Klassisch ist ihm das Streben nach Vollendung in einer in sich ruhenden Form, romantisch (barock) die Sehnsucht zur Unendlichkeit. Vollendung und Unendlichkeit aber sind die beiden Pole, in denen der Geist seine Verewigung, seine Steigerung ins Absolute und Bleibende sucht, und die Geschichte der Kunst ist der unaufhörliche Wechsel beider Möglichkeiten. Es ist klar, daß bei solcher Auffassung die Grundbegriffe ihr Losgelöstsein von allen Inhaltswerten verlieren; sie erweitern sich um Begriffe, die nicht die Form als solche, sondern die Gesamthaltung des Lebens einer Stilperiode umschreiben, um Begriffe, wie Entsagungswille, Maßgefühl, Wille zum Typischen, Gesetzlichen, Stetigen, Ewig-Gültigen und Zeitlos-Gegenwärtigen als kennzeichnend für die Klassik, wie Rauschgefühl, tragische Gebrochenheit und Spannung, Streben nach dem Einmaligen, Individuellen und Bewegten als kennzeichnend für die Romantik. Auch ordnen sich alle Grundbegriffe, statt wie bei Wölfflin gleichwertig koordiniert zu sein, jeweils um einen Zentralbegriff, als welchen eben die Begriffe Vollendung und Unendlichkeit sich darstellen.

Es ist nicht ohne weiteres möglich im Nebeneinander beider Auffassungen, der Auffassung von Wölfflin und Strich, zwischen wahr und falsch zu unterscheiden. Beide Auffassungsweisen sind in sich gegründet. Sie wiederholen innerhalb der speziellen Problemstellung einer Zeit, was sich im Flusse der Geschichte als Klassik und Romantik auseinanderfaltet: hier der Blick in die Welt des gestalteten Daseins, dort der Blick in die Abgründe des Seins, die intuitive Schau für das Geborenwerden der Dinge und ihr Gebundenbleiben an das Leben. Im letzten Grunde jedoch wird Geschichte immer nur in der Synthese beider Auffassungen denkbar sein. Wölfflins kunstgeschichtliches Bild ist für sich genommen eine kühne und großartige Abstraktion, die zu ihrer Existenz voraussetzt, daß Kunst Ausdruck von etwas Lebendigem und Wandlungsfähigem ist. Denn allein daraus kann Formgeschichte den Impuls ihrer Entwicklung ziehen. Andrerseits ist es auch sicher, daß, wie die bildende Kunst an gewisse Sehformen, so Dichtung an gewisse Sprachformen und Sprachmöglichkeiten gebunden ist, die auf Grundformen des Geistes überhaupt zurückgehen und die in ihrer Entfaltung eine bestimmte Eigengesetzlichkeit und einen weitgreifenden Formzusammenhang erzwingen. Es wird Aufgabe vorliegenden Buches sein, diese Tatsache nicht aus den Augen zu verlieren. Darüber hinaus aber soll festgehalten werden an

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

dem Wechselspiel und an der Polarität eines klassischen, das Gesetz und die Vollendung suchenden und eines romantischen, die Unendlichkeit erstrebenden Stilwillens und an dem Versuch diesen Wechsel in allen Symptomen seiner sprachlichen Verkörperung aufzuzeigen. — Noch auf ein letztes bleibt hinzuweisen. Die Welt und das Leben sind viel zu tief und voll, als daß sie sich in eintönigem Wechsel von klassischen und romantischen Stilperioden erschöpfen könnten. Jede Zeit hat, bei all ihrer typischen Bedeutung als klassische oder romantische Stilperiode, auch ihre ganz besonderen individuellen Züge. So wird bei Gelegenheit von Eschenburg eine Zeit darzustellen sein, in der sich das klassische Prinzip in der besonderen Verengerung eines kahlen Rationalismus darbietet, im Sturm und Drang wiederum eine ganz eigenartige Abwandlung romantischen Lebenstils.

Die Sprache.

A. Eschenburg (Der Rationalismus).

Die Welt, wie sie sich in Shakespeares Werk verkörpert, ist eine Welt der Individuen, ist eine Welt erfüllt von Spannungen und Bewegungen und durchbebt von dem herben Hauche einer naturhaften Stofflichkeit. So einzigartig und unwiederholbar und dabei so spannungserfüllt und wirklichkeitgeladen ist auch Shakespeares Sprache. In immer neuen, individuellen, anschaulichen Bildern drängt diese Sprache vorwärts, greifbar scheint alles in ihr zu sein, Stoff jedes Wort, tastbare Wirklichkeit jede Vorstellung; und doch ist es Geistiges, was sie als Sprache künden will, ist es Seelisches, was unter ihrer Bewegung zittert, und hinter den kühlen Umrissen birgt sich das dämonische Feuer eines tragisch aufgewühlten Lebens. Raum und Seele, Stoff und Geist liegen in solcher Sprache in eins gebunden. Spannung kämpft hier mit Spannung. Im ungelösten Widerstreit der Strebungen erwächst jener wunderbare Zauber des ewig Unerschöpflichen, der Shakespeares Sprache eigen ist.

Wie verhält sich dazu Eschenburgs Übersetzung?

Sh. I/III 137. Present fears
Are less than horrible imaginings:
My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man, that function
Is smother'd in surmise, and nothing is
But what is not.

E. Gegenwärtiges Schrecken ist weniger entsetzlich, als die Vorstellung der geschreckten Einbildung. Dieser Gedanke,

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

dessen Mord doch nur ein Hirngespinst ist, erschüttert meine ganze innerliche Welt so heftig, daß alle andere Arbeit meiner Lebenskräfte stille steht, und mir nichts da zu seyn scheint, als, was noch nicht ist.

Eschenburgs Sprache — das wird schon aus den paar Zeilen deutlich — weiß nichts von jener Stofflichkeit und dämonisch-dunklen Farbigkeit Shakespeares. Sie dient dem abstrakten Gedanken, d. h. sie kennt nur das schon Bezogene, das schon Filtrierte, das nicht mehr Individuelle und Einmalige. Sie kennt nur den Begriff. Und so beherrscht Kälte begrifflicher Systematik die Übersetzung.

In Shakespeares Sprache scheint es keine Verknüpfung zu geben von Wort zu Wort, so dicht, so ungegliedert, so individuell geschlossen sind sie. Es scheint keine Brücke zu geben zwischen Substantiv und Verbum insbesondere, wenn es nicht eine irrationale Brücke, die polare Umfassung des Lebens ist. Hier das Substantiv voll Beharrungswillen, im Strome des Rhythmus eingebettet, sich reibend und widersetzend; dort die Verba voll Spannung und vorwärtsjagender Bewegung, vom Rhythmus nicht getragen, sondern ihn selber gleichsam zusammenballend, gleich Wogenkämmen sinnlich verkörpernd. Vor solchem Verbum ergeht es den Subjekten des Shakespeareschen Satzes wie so vielen Gestalten seiner Dramen. Was diese auch denken und handeln, ihr Denken und Handeln ist stärker als sie selber, und wächst fort und fort in ungehemmtem Strome. Im tiefsten Grunde führen alle diese Menschen einen tragischen Kampf gegen ihr eigenes Wirken, gegen all die treibenden und öffnenden Kräfte ihres Lebens. Es ist ein Kampf um ihr Sein, um die individuelle Beharrung. In der Spannung von Subjekt und Verbum im Satze spiegelt sich das wieder. Wer glaubt, daß die prädikative Bewegung vom Subjekte ausgehe und am Objekte Halt mache, der wird aus dem jubelnden Zusammenklang aller Prädikationen

G.A. Bürger-Archiv

Shakespeares bald erkennen, daß hier eine eigene Welt sich offenbart: ein Reich nicht der Schwere, der Beharrung, sondern des Getriebenseins ins Zukünftige, ins Offene, ins Unendliche.

Man höre nur:

Sh. I/VII/I ff. If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly:

II/I 60 ff. Whiles I threat, he lives:
Words to the heat of deeds too cold breath gives.
I go, and it is done; the bell invites me.
Hear it not, Duncan, for it is a knell
That summons thee to heaven or to hell.

II/II/I ff. That which hath made them drunk, hath made me bold;
What hath quench'd them hath given me fire.

Kennt Eschenburg das Nebeneinander beider Reiche, des Seins und des Werdens, der Beharrung und der Getriebenheit? Die Antwort lautet verneinend. Die Rationalität seiner Sprache duldet keinen ungelösten Dualismus. Was bei ihm die Welt des Verbums vom Substantiv trennt, das sind nicht Wesensverschiedenheiten, sondern Gradunterschiede des Seins. Die Tätigkeit, die Bewegung ist für den Rationalisten kein Ausströmen, sie steht in keiner Spannung zur Substanz, bald ihr Sein steigernd, bald ihr Sein bedrohend, sondern Leben, Tätigkeit, Bewegung sinken herab zur Eigenschaft der Substanz und sind mit ihr gesetzt, sei's als Mögliches, sei's als Notwendiges. Shakespeares sprachliche Welt in ihrem Auseinander und Gegeneinander löst sich bei Eschenburg auf in ein System statischer Beziehungen in Über- und Unterordnung. Mit andern Worten:

G.A. Bürger-Archiv

aus einem Schauspiel des Lebens bei Shakespeare wird bei Eschenburg ein begrifflicher Mechanismus, aus einer beseelten Welt eine verstandene.

Sh. I/VII/I ff. If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly: if the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease, success; that but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'ld jump the life to come.

E. Wär' alles vorbey, wenn es gethan ist, so wär's gut, wenn's schnell gethan würde. Wenn der Meuchelmord zugleich alle Folgen wegschaffte, wenn seine Vollziehung auch sein Ende, und dieser tödtliche Streich der einzige und letzte hier wäre, nur hier auf dieser Sandbank und Untiefe der Zeitlichkeit, so wollt' ich mich einmal über das künftige Leben hinweg setzen!

Welches dämonisches Leben pulst bei Shakespeare in den sich jagenden "done". Mit welcher Intensität führt das "trammel up" vom Subjekte zum Objekte über. Im letzten Satz verkörpert sich der Sinn leibhaft im sprachlichen Ausdruck. (We'ld jump the life to come.)

Bei Eschenburg ist Spannung und Leben aus der Sprache gewichen. Wo ist das Spiel der "done" in den ersten Verszeilen. Wie ist im Folgenden schon in der Wortstellung alle Bildhaftigkeit einer Handlung verloren gegangen. Das „hinwegsetzen" ist nicht mehr die sinnliche Verkörperung einer Bewegung, vielmehr der Schlußstein einer begrifflichen Rechnung.

Der Begriff als Element und die Logik als Gesetz der Verknüpfung: diese beiden Grundpfeiler tragen und be-

G.A. Bürger-Archiv

engen zugleich die Echenburgische Sprache. Eschenburg zerlegt den einen ungezügelten Strom des Shakespeareschen Ausdrucks und verbindet die Teile durch schwerfällige Gelenke.

Sh. III/IV 99. What man dare, I dare

E. Was einer wagt, das wag' ich auch.

Sh. I/VIII 54. I have given suck, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums. . . .

E. Ich habe Kinder gesäugt und weiß, wie zärtlich die Liebe zu dem Säugling ist, der meine Milch trinkt, aber ich würde . . . meine Warze aus seinem zahnlosen Munde gezogen . . . haben, wenn . . .

Sh. III/IV 29. There the grown serpent lies: the worm that's fled
Hath nature that in time will venom breed,
No teeth for the present. —

E. Dort liegt also die erwachsene Schlange; der Wurm, der entflohen ist, hat die Fähigkeit, mit der Zeit Gift zu erzeugen, aber für itzt noch keine Zähne.

Man vergleiche, auch in der oben zitierten Stelle "if it were done . . ." Eschenburgs „so wollt ich mich hinwegsetzen" für "We'ld jump the life to come".

Die Beispiele ließen sich ins Ungemessene vermehren, denn es handelt sich um eine durchgängige Erscheinung. Überall sind bei Eschenburg, Verbindungen zu schaffen, irrationale Abgründe zu überspannen, derartige „so, aber, sondern, deshalb, auch etc." dazwischen geschoben.

G.A. Bürger-Archiv

Darin liegt ein anderes bereits enthalten: der Gedanke steht bei Eschenburg nicht hinter dem Satz, aus dessen Bewegung herausspringend, aus dessen bewegtem Halbdunkel sichlösend. Der ganze Sinn ist vielmehr klar und zu Ende gedacht in der Sprache niedergelegt.

Sh. I/VII 1ff. If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly:

E. Wär' alles vorbey, wenn es gethan ist, so wär's gut, wenn's schnell gethan würde.

Sh. III/I 48. To be thus is nothing;
But to be safely thus.

E. Das zu seyn ist noch nichts, wenn ich es nicht mit Sicherheit seyn kann!

Sh. III/IV 24. Augurs and understood relations have
By magot-pies and choughs and rooks brought forth
The secret'st man of blood.

E. Wahrsager, welche die geheimsten Verhältnisse der Dinge kennen, haben...

Sh. IV/II 24. Things at the worst will cease or else climb upward
To what they were before.

E. Wenn die Sachen am schlimmsten sind, müssen sie ganz aufhören, oder wieder so gut werden, als sie vorhin waren.

Shakespeares partizipiale Verdichtungen und Umfassungen des Gedankens hat Eschenburgs Übersetzung aufgelöst.

Sh. I/III 92. ... His wonders and his praises do contend
Which should be thine ore his: silenced with that,

In viewing o'er the rest o'the self-same day,
He finds thee in the stout Norweyan ranks, ...

E. ... dann kämpfen seine Bewunderung und seine Lobsprüche untereinander, welche von ihnen dir und welche ihm zu Theil werden sollen. Sobald er damit fertig war und die übrigen Nachrichten des nämlichen Tages durchsah, fand er dich. ...

Sh. III/IV 63. O, these flaws and starts,
Impostors to true fear, would well become
A woman's story at a winter's fire
Authorized by her grandam.

E. Wahrhaftig, dieses Schaudern, dies Entsetzen ... würde sehr gut bey einem Weibermärchen am Kaminfeuer angebracht seyn, wofür ihre Großmutter Gewähr leistet!

Wenn Shakespeares Sprache ihrem Wesen nach alles, auch das Abstrakte, handeln und sinnlich sich bewegen läßt, so löst Eschenburg aus dem Sinnlichen die begriffliche Bedeutung, aus der Anschauung den Gedanken.

Sh. I/VI 15. All our service
. . . . . .
Were poor and single business to contend
Against those honours deep an broad wherewith
Your majesty loads our house:

E. All unsere Dienste ... wären noch immer arm und unvermögend, die große Ehre zu erkennen, womit Eure Majestät unser Haus begnadigen.

Sh. III/I 32. .... filling their hearers
With strange invention.

E. ... Und bringen seltsame Erdichtungen unter die Leute.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Sh. III/I 49. Our fears in Banquo
Stick deep.

E. Wir haben große Ursachen, Banquo zu fürchten.

Sh. III/II 32. Unsafe the while that we
Must lave our honours in these flattering streams.

E. Noch will es die Zeit, daß wir unsere Würde zuweilen vergessen, uns zu Schmeicheleyen herablassen.

Sh. III/IV. 43 His absence, Sir,
Lays blame upon his promise.

E. Da er ausbleibt mein König, so ist's nicht artig, daß er zu kommen versprach.

Die Bildhaftigkeit Shakespeares im Kleinen und Kleinsten hat, wie die Beispiele zeigen, Eschenburg nicht oder nur stark verflüchtigt nachzugestalten versucht. Die meisten weiter ausgeführten Bilder aber hat er belassen. Das führt zu Unmöglichkeiten. Aus der Abstraktheit und Steifheit seiner Begriffe führt kein Weg in die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit Shakespearescher Anschauung. Seine Bilder bleiben immer nur Kommentare zu den Bildern Shakespeares. Im Zusammenhang des Kunstwerkes fehlt ihnen daher jede innere Notwendigkeit. Sie wirken in der Übersetzung breit, gesucht und unbeholfen.

Sh. I/II 48. From Fife, great king,
Where the Norweyan banners flout the sky
And fan our people cold.

E Von Fife, großer König, wo die Norwegischen Fahnen stolz gegen die Wolken an spotten, und unsre Völker kalt fächeln.

Sh. I/IV. Kind gentlemen, your pains
Are register'd where every day I turn
The leaf to read them.

E. Edle Freunde, eure Bemühungen sind da eingetragen, wo ich jeden Tag das Blatt umschlage, sie zu lesen.

Der Wille zur sinnlichen Form und der Schicksalstrieb zu unendlicher Öffnung durchdringen sich im Zeichen der Verwandlung. Und Verwandlung ist alles bei Shakespeare. Schon im einzelnen Worte verbirgt sich Verwandlung, indem der Geist hier Stoff und Körper geworden ist und aus dem Körper zurückdrängt nach dem Geiste. Bei Eschenburg ist das Wort nur Zeichen. Verwandlung herrscht im Nebeneinander von Subjekt und Prädikat, indem das Prädikat in seiner sinnlichen Anschaulichkeit verändernd zurückwirkt auf sein eigenes Subjekt, dort personifizierend auf Totes und Unbeseeltes, hier verdichtend und verkörpernd auf Abstraktes, sofern man solche Verkörperung und Individualisierung sich nicht schon im Shakespeareschen Wort an sich beschlossen denkt. Entsprechendes gilt für das Verhältnis von Verbum und Objekt bzw. adverbialer Ergänzung. Es ist ein Vor und Zurück, ein ungelöstes Hin und Her, ein barockes Über- und Ineinandergreifen im Innern der Sprache. Man vergleiche dazu Formen wie 'to contend against those honours', 'if the assassination could trammel up the consequence und catch with his surcease success' 'filling their hearers with strange invention', 'we must lave our honours in these flattering streams', 'our fears in Banquo stick deep' und viele andere. Das ist das Großartige und Ungeheuerliche in diesen Bildungen: Wer nur mit sinnlichem Auge Sprache aufnehmen könnte, der würde wunderbar klare Konturen entdecken. Alles Geistige ist hier in festgefügte sinnliche Umrisse gewandelt. Aber diese Verwandlung ist keine abgeschlossene, keine endgültige. Der Geist hat sich seines Wesens nicht begeben, er lebt noch hinter diesen Konturen. Dem geistigen Auge und Ohr eröffnen sich Hintergründe. Eine titanische Spannung wird fühlbar und die Unendlichkeit des Geistes

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

blickt, Leben und Bewegung zeugend, durch die geballte Materie. Die Tragik nordischen Renaissance-Menschentums tut sich auf: Alles Geistige und Lebendige möchte sich in klaren und körperlichen Umrissen schließen und schwingt doch, im Tiefsten immer quellend, über alles Endliche hinaus. Wenn Eschenburg diese jedem Satz eigene Metaphorik aufgibt, so hat er damit nicht nur die Anschaulichkeit vernichtet, sondern auch die Tiefenhaftigkeit Shakespeares und die jedem Satz immanente tragische Spannung. Aber auch dort, wo Eschenburg die Bilder wiedergibt, bleibt seine Berührung mit Shakespeare eine nur äußerliche. Shakespeare zwingt uns unmittelbar, Bilder zu schauen, seine Sprache verwandelt den Geist wirklich in den anschaulichen Körper und das schaltet die Frage, ob das Bild so möglich, von vornherein aus. Die Sprache hat das Bild verwirklicht. Eschenburg aber berichtet darüber als einer denkbaren Veranschaulichung. Da nun Shakespeares Bilder meist nicht denkbar, nicht vernünftig sind, und nur aus unendlichem Schöpferdrange quellend uns für Augenblicke als wirklich vorgetäuscht werden können, so erhellt daraus die Entstellung Shakespearescher Bildhaftigkeit in Eschenburgs Fassung.

Verwandlung herrscht bei Shakespeare selbst im Nebeneinander von Substantiv und Adjektiv. Auch hier ein ganz ähnlicher Vorgang der Verdichtung, Versinnlichung, Personifizierung, der charakterisierenden Färbung des Abstrakten, Toten, Unanschaulichen durch den verwandelnden Willen des Beiworts. Wer in seiner Sprache solchen Trieb zu schöpferischer Verwandlung nicht kennt, dem zerflattert das bewegte Gegeneinander von Wort und Wort im Herzen der Sprache, und aus der lebendigen Form löst er eine starre und unbewegte Formel. Eschenburgs Übersetzungen sind auch hier bloße Abstraktionen, begriffliche Überspannungen von im letzten Grunde unausgleichbaren Gegensätzen:

Sh. I/III 20. His pent house lid.
E. Augdach.

Sh. I/VI 17. Those honours deep and broad.
E. Die große Ehre.

Sh. II/I 51. The curtain'd sleep.
E. Den hinter Vorhänge verborgenen Schlaf.

Sh. II/III 121. Their daggers unmannerly breech'd with gore.

E. Ihre Dolche auf die niederträchtigste Art mit geronnenem Blut überzogen.

Sh. II/III 144. Our separated fortune shall keep us both the safer.

E. Getrennt werden wir beyde sichrer seyn.

Sh. III/II 41. His cloister'd flight.
E. Ihren einsiedlerischen Flug.

Sh. III/IV 25. To saucy doubts and fears.
E. Meinen jämmerlichen Zweifeln und Besorgnissen.

Sh. V/III 15. His distemper'd cause.
E. Bei der hoffnungslosen Sache.

Sh. V/III 27. Curses not loud but deep.
E. Flüche, nicht laut, aber desto tiefer im Herzen (!).

Sh. V/V 23. To dusty death.
E. Zum staubbedeckten Tode.

Auf Verwandtes deutet folgendes Beispiel:

Sh. II/III 141. (What will you do? Let's not consort with them:)
To show an unfelt sorrow is an office
Which the false man does easy (I'll to England.)

E. Einen Schmerz zu zeigen, den man nicht fühlt, ist ein Dienst, der dem Unredlichen nicht schwer fällt.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

(Es handelt sich um Worte des Malcolm nach der Ermordung des Königs); "unfelt" und "sorrow" sind zusammengeballt in einer einheitlichen Anschauung, in einer einzigen Quantität (an unfelt sorrow), aber als Geist, als Seele sind die Worte Pole und durchdringen sich nicht. "sorrow" läßt sein Wesen nicht negieren, "unfelt" ordnet sich daher nicht ein, es läßt sich "sorrow" gegenüber nicht zum Attribut erniedrigen, es bleibt prädikativ, denn es will ein Neues, anderes, ja Entgegengesetztes. Eschenburg hat solche wuchtige Ballung, solche innere Doppelheit und Spannung des Satzes aufgehoben und dem "unfelt" eine prädikative Stellung eingeräumt: „einen Schmerz zu zeigen, den man nicht fühlt". Shakespeare muß so sprechen, so formulieren, wie das Beispiel zeigt, kraft seiner Natur und der schöpferischen Einheit seiner Welt. Wie seine Sprache hier das Entgegengesetzte zusammentreibt und die Pole nicht urteilend und wertend überspannt, sondern in einer Wirklichkeit umfaßt, um solche Ballung doch nur in maßloser Dynamik ertragen zu können, so wird Macbeth' dämonische Doppelgestalt nicht sittlich gerichtet, nicht auf Begriffe bezogen; als Dasein wirkt sie schaffend, zerstörend, Bewegung zeugend über sich hinaus, bis stärkere Wirklichkeiten sie vernichten. An einem Beispiel wird hier der Zusammenhang deutlich, der den kleinsten Teil eines Kunstwerkes mit dem Ganzen verbindet. Indem Eschenburgs Fassung der besprochenen Verse die Spannung aufhebt, die Gegensätze abstrahierend verhüllt, vernichtet sie den einen Atem, der auch diese Stelle mit dem Schicksalslauf des Gesamtwerkes zusammenknüpft.

Ähnlich zu werten ist die Eschenburgsche Behandlung einer für Shakespeare besonders charakteristischen Erscheinung: statt Menschen, Gegenständen, Handlungen usw. Eigenschaften beizulegen, verwandelt sie Shakespeare, d. h. er läßt sie in neuer Gestalt im Raume seiner Sprache

auftauchen, in einer Gestalt, welche die gewünschte Eigenschaft als bestimmendes Element bereits einschließt oder dazu in anschauliches Verhältnis gesetzt werden kann. Auch dieses Eintauchen in urschöpferische Tiefen, dieses Ineinanderüberführen von Form in Form, von Individualität in Individualität, das noch in der Komposition des Gesamtwerkes für Shakespeare richtunggebend ist, wird von Eschenburg in den meisten Fällen nicht nachzubilden versucht.

Sh. II/I 18. Being unprepared,
Our will became the servant to defect.

E. . . . so mußte sich unser guter Wille dem Dienst des Mangels unterwerfen.

Sh. III/VI 12. . . . . delinquents . . . .,
That were the slaves of drink and thralls of sleep.

E. Die beyden Thäter, die von Wein und Schlaf gefesselt und überwältigt waren.

Sh. IV/III 29. Let not my jealousies be your dishonours,
But mine own safeties.

E. Ich bitte dich, laß meine Besorgniss dich nicht beleidigen; nicht das, bloß meine Sicherheit ist ihr Zweck.

Sh. IV/II 29. It would be my disgrace and your discomfort.

E. . . . sonst würd ich mich selbst beschämen, und euch nur betrübter machen.

Sh. II/IV 33. Carried to Colmekill,
The sacred storehouse of his predecessors,
And guardian of their bones.

E. Nach Colmeskill gebracht, der heiligen Gruft, wo die Gebeine seiner Väter ruhen.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

In anderen Fällen bildet Eschenburg die Shakespearesche Verwandlung zurück zu einem Vergleich:

Sh. I/VI 18. for those of old,
And the late dignities heap'd up to them,
We rest your hermits.

E. Es bleibt uns nichts übrig, als für die alten Gnadenbezeugungen sowohl, als die neuen, die über jene aufgehäuft sind, inbrünstig, wie Einsiedler, für Euch zu beten.

Diese Erscheinung wiederholt sich in etwas anderer Form öfter. Shakespeares Sprache fehlt der zeitlos ruhende Charakter der vergleichenden Betrachtung. In ihrem dynamischen Schwunge wird alles Geschichte und anschauliches Sich-verwandeln. Was ist daher ein Vergleich Shakespeares anderes als eine lebendige Verwandlung von Bild zu Bild. Erst die Eschenburgsche Übersetzung stellt daraus einen Vergleich her, indem sie die tiefenhafte Bewegung von Shakespeares Sprache in der ruhenden Fläche rationaler Gedanklichkeit spiegelt und so erst ein Vergleichen ermöglicht. Daher tritt auch jetzt erst, was man bei Shakespeare nur dunkel fühlt und miterlebt, das verknüpfende Band von Bild und Bild, das Tertium der Comparation, klar sichtbar und beherrschend ins Bewußtsein.

Sh. I/II 25. As whence the sun 'gins his reflection
Shipwrecking storms and direful thunders break,
So from that spring, whence comfort seem'd to come
Discomfort swells.

E. Allein, gleich wie eben von daher, wo die Sonne ihren glänzenden Lauf beginnt, schiffbrechende Stürme und schreckliche Donnerwetter hervorbrechen, so entspringt itzt aus eben der Quelle neue Gefahr, aus welcher Hülfe zu kommen schien.

G.A. Bürger-Archiv

Der Rationalist zerlegt die Welt in ihre Glieder. Allen Wandel bannt er in Typen und abstrakte Formeln. Das Lebendige aber webt in der Zeit und ihrem unteilbaren Strome. Der rationale Mensch bezeichnet die Zeit, aber er empfindet sie nicht. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind ihm verschiedene Register, die er vertauscht, ohne sie lebendig fließend ineinander überzuführen. Dem überlegenen Zeitgebrauch Shakespeares, seiner bewegten Darstellung des Vergangenen und der Steigerung solcher Vergangenheit zu einer neuen Gegenwärtigkeit steht Eschenburg hilflos gegenüber.

Sh. I/III 89. The king hath happily received, Macbeth,
The news of thy success; and when he reads
Thy personal venture in the rebel's fight,
His wonders and his praises do contend
Which should be thine or his: silenced with that
In viewing o'er the rest o'the selfsame day,
He finds thee in the stout Norweyan ranks,
Nothing afeard of what thyself didst make,
Strange images of death.

E. Der König hat, o Macbeth, die glückliche Nachricht von deinen Siegen erhalten; und wenn er es liest, wie rühmlich du für deine Person dich bey der Verjagung der Rebellen verhalten hast, dann kämpfen seine Bewunderung und seine Lobsprüche unter einander, welche von ihnen dir und welche ihm zu Theil werden sollen. So bald er damit fertig war, und die übrigen Nachrichten des nämlichen Tages durchsah, fand er dich im Angriff der unbändigen Norwegischen Scharen, unerschrocken vor den vielfachen Gefahren des Todes, die du selbst veranlaßt hattest.

Wenn Shakespeare ein lebendiges Werden und Sich-Verwandeln der Zeiten gibt, in Eschenburgs Fassung ist es

G.A. Bürger-Archiv

ein totes Nebeneinander unzusammenhängender Zeitformen geworden.

Es ist die Größe des Rationalismus, die Welt in Formen der Vernunft erfaßt zu haben. Es ist zugleich seine Tragik. Der rationalistische Mensch löst aus der Ganzheit des Seins dessen Pol, das Denken, und macht ihn zum Zentrum der Welt. Damit raubt er der anderen Hälfte seiner Existenz die Möglichkeit zentrischer Verankerung. Er erniedrigt seine eigene Lebendigkeit zum abseitigen Gegenspieler und unterbindet sich selbst als Individualität, Sinnlichkeit und Farbe das Vordringen ins Weltganze. In Eschenburgs Sprache spiegelt sich das wieder. Für individuelles Erleben ist in ihr kein Raum. Wie auf Umwegen drängt sich Wollen und Wünschen, all das Bewegte und Dunkle menschlicher Seele in die Fläche dieser Sprache, ohne ihr je die unpersönliche Abstraktheit rauben zu können. Die Übermacht einer konstruktiven Logik unterbindet im Keime Gefühl und Leben.

Sh. II/I 61ff. Words to the heat of deeds too cold breath gives.
I go, and it is done; the bell invites me.
Hear it not, Duncan; for it is a knell
That summons thee to heaven or to hell.

E. Worte sind eine zu starke Abkühlung (!) für die Hitze der That! — Ich gehe, und es ist gethan; die Glocke fordert mich dazu auf. Höre sie nicht, Duncan, denn es ist eine Sterbeglocke, die dich zum Himmel oder zur Hölle ruft.

Sh. II/II 21. There's one did laugh in 's sleep, and one cried "Murder"!
That they did wake each other: I stood and heard them;

E. Der Eine lachte im Schlaf, und der andere schrie: Mord! so (!), daß einer den andern aufweckte.

G.A. Bürger-Archiv

Sh. II/II 31. But wherefore could not I pronounce "Amen"?
I had most need of blessing, and "Amen"
Stuck in my throat.

E. Aber warum konnt ich nicht Amen! sagen? —Ich bedurfte doch der Hülfe Gottes so sehr; aber das Amen stockte in meiner Kehle.

Sh. IV/III 201. Let not your ears despise my tongue for ever,
Which shall possess them with the heaviest sound
That ever yet they heard.

E. Laß deine Ohren nicht auf ewig meine Zunge um dasjenige (!) verabscheuen, was sie mit dem schrecklichsten Schalle füllen wird, den sie je gehört haben.

Als Eschenburg seine Übersetzung niederschrieb, stand neben ihm ein junges Leben schon in voller Glut. Mit dem Sturm und Drang — denn darum handelt es sich — nimmt auch die Geschichte des deutschen Shakespeare eine neue und entscheidungsschwere Wendung.

Bürger (Der Sturm und Drang).

Gefühl, Farbe, Bewegung, alles Dunkle, Volle, Strömende war durch rationalistische Geistesart aus der wertbehafteten Mitte kulturellen Bewußtseins verdrängt. Unter der Decke von Schemen und Begriffen, von Typen und Formeln aber lebten die alten Kräfte fort, mit jeder Stunde sich verdichtend, an Stoßkraft wachsend. Der Tag, wo sie mit vulkanischer Wucht den Weg zurück ins Zentrum des gestaltenden wie gestalteten Lebens nehmen würden, mußte kommen, wenn anders nicht die Welt in morschen Formen verenden sollte. Gottsched bedeutet für Deutschland den Gipfel rationalistischer Kunst. In den Schweizern rühren

G.A. Bürger-Archiv

sich die neuen Mächte. Mit Klopstock gelangen sie zur ersten freien schöpferischen Entfaltung. In Lessing erfassen sie das Denken, in Wieland, seinen anakreontischen Vorgängern und Begleitern erwacht die Sinnlichkeit. Und nun wird die Bewegung immer drängender, immer hinrasender und ungehemmter. Der Sturm und Drang ist im Erwachen. Für die deutschen Shakespeare-Kenntnis und -Wertung wird diese Zeit von höchster Bedeutung. Shakespeare wird nun zum ersten Male mit uneingeschränkter Liebe anerkannt, er wird erforscht und nachgeahmt. — Gottsched hatte Shakespeare schroff abgelehnt. In seinen „Beyträgen zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit usw." äußert er sich anknüpfend an ein Urteil des Spectator: „Diess klingt nun recht hoch und wer von Shakespeares Sachen nichts gelesen hat, der sollte fast denken, es müßte doch wohl recht was schönes seyn, welches den Abgang der Regeln so leichtlich ersetzen kann. Allein man irret sehr. Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dieser Hintansetzung der Regeln entspringen, die sind auch bei dem Shakespear so handgreiflich und ekelhaft, daß wohl niemand, der nur je etwas vernünftiges gelesen, daran Belieben tragen wird."[1]) Diesem engen Vernünftigkeitsstandpunkt versetzen bereits die neuen ästhetischen Anschauungen der Schweizer einen gefährlichen Stoß. „Um die Teufel und Engel ihres geliebten Milton zu rechtfertigen, ihre eigenen Nachahmungen zu begründen, hatten die Schweizer ihre Ästhetik auf das Wunderbare gegründet und von Milton zu Shakespeare war weder dem ästhetischen Dogmatiker noch dem Historiker ein weiter Schritt"[2]). In derselben Schrift, aus der das oben angeführte

1) Zitiert nach R. Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland, Leipzig 1870, S. 70.

2) Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911, S. 98.

Urteil Gottscheds entnommen ist, erscheint im Jahre 1741 im Anschluß an die erste deutsche Shakespeare-Übersetzung von C. W. von Borck eine „Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs" aus der Feder von Johann Elias Schlegel[1]). Sie stellt die erste bedeutsame kritische Würdigung Shakespeares von deutscher Seite dar. Freilich, noch ist es ein Lob voll von Einschränkungen, verletzter Regeln und des sprachlichen Schwulstes wegen. Hier setzt nun Lessing ein. „Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden", so lesen wir im 17. Literaturbrief, „ist Shakespear ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und Shakespear in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt."[2]). Und über die Sprache äußert sich Lessing im 51. Brief[3]): „Die edelsten Worte sind eben deswegen, weil sie die edelsten sind, fast niemals zugleich diejenigen, die uns in der Geschwindigkeit, und besonders im Affekte zu erst beyfallen. Sie verrathen die vorhergegangene Ueberlegung, verwandeln die Helden in Declamatores, und stören dadurch die Illusion. Es ist daher ein großes Kunststück eines tragischen Dichters, wenn er, besonders die erhabensten Gedanken, in die gemeinsten Worte kleidet, und im Affekte nicht das edelste, sondern das nachdrücklichste Wort, wenn es auch schon einen etwas niedrigen Nebenbegriff mit sich führen sollte,

1) Vgl. R. Genée, a. a. O., S. 64.

2) G. E. Lessings sämtliche Schriften, herausgegeben von Lachmann-Munker. Stuttgart 1892, VIII, S. 143.

3) Vgl. VIII, S. 145.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

ergreifen läßt." Es war noch eine rationale Klammer, an der Lessing die Werke Shakespeares vor der Kritik verankerte, der Zweckgedanke. Gerstenberg in seinem Shakespeare-Aufsatz in den Schleswigschen Literaturbriefen (1767) macht darüber hinaus den Versuch der Kunst Shakespeares einen eigenbedeutsamen, unabhängigen Schwerpunkt zu geben[1]), und Herder vollendet dies Werk. Durch historisch-genetische Betrachtungsweise löst er Shakespeares Kunst ab von den beengenden Maßstäben der Alten und verkündet ihre Schönheit mit dithyrambischer Begeisterung. „Man lasse mich als Ausleger und Rhapsodisten fortfahren: denn ich bin Shakespear näher als dem Griechen.... Wenn in Jenem eine singende feine Sprache wie in einem höheren Äther tönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten, ist Dollmetscher der Natur in all ihren Zungen — und auf so verschiedenen Wegen beide Vertraute Einer Gottheit? — Und wenn Jener Griechen vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakespear Nordische Menschen! Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Koulisse verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buche der Begebenheiten, der Vorsehung, der

1) Über Gerstenbergs Stellung zu Shakespeare sagt zusammenfassend M. Joachimi-Dege: „Gerstenbergs Logik ist etwa folgende: Die Griechen und die Franzosen und Aristoteles' Prinzipien gehen uns gar nichts an; Shakespeares Dramen sind „Gemälde der sittlichen Natur" und können als solche nur empfunden werden. Sollten die Griechen uns aber doch etwas angehen, so braucht sich Shakespeare auch noch nicht zu fürchten, denn es lassen sich auch griechisch-dramatische Kompositionsgesetze in Shakespeare aufdecken." (Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und zur Zeit der Romantik. Leipzig 1907, S. 106.)

G.A. Bürger-Archiv

Welt!"[1]) — Eine neue Zeit hat ihren Verkünder gefunden. Nun ist die Bahn frei für die schöpferischen und nachschaffenden Kräfte.

Unserer Untersuchung soll die Macbeth-Übersetzung Bürgers[2]) zugrunde liegen. Sie wird bald zeigen, daß das, was in der Nachgestaltung Shakespeares wirklich geleistet wurde, weit hinter den Erwartungen zurückbleibt, die man nach den Worten Herders hegen durfte.

Zur ersten Orientierung stelle ich Proben aus Eschenburg und Bürger nebeneinander.

E. I/III. Gegenwärtiges Schrecken ist weniger entsetzlich, als die Vorstellung der geschreckten Einbildung. Dieser Gedanke, dessen Mord doch nur ein Hirngespinst ist, erschüttert meine ganze innerliche Welt so heftig, daß alle andre Arbeit meiner Lebenskräfte stille steht, und mir nichts da zu seyn scheint, als was noch nicht ist.

B. I/V. Doch — die That selbst ist minder gräßlich, als die Vorstellung der Einbildungskraft. Dieser Mord, obgleich nur bloßes Hirngespinst, dröhnt dergestalt durch jede Faser meines Wesens, daß die Verrichtung jeder Lebenskraft in mir stockt, und nichts mir gegenwärtig ist als die Zukunft. — Statt „gegenwärtiges Schrecken" setzt Bürger „die Tat". Diese Änderung spricht für sich selber. Statt „weniger" setzt er „minder", statt entsetzlich „gräß-

1) Herders sämtliche Werke, herausgegeben von B. Suphan. Berlin 1891, S. 219.

2) Über Shakespeare und Bürger vgl. W. v. Wurzbach, G. A. Bürger, Leipzig 1900, S. 38ff.: „Mit ihm (d. i. Johann Erich Biester) gründete Bürger zu Göttingen einen Shakespeare-Klub, dessen vornehmster Zweck es war, Shakespeare im Originale zu lesen. Im Klub selbst durfte man sich im Gespräche nur Shakespearescher Ausdrücke bedienen und die Begeisterung kannte dort keine Grenzen."

G.A. Bürger-Archiv

lich"; statt „erschüttern" „dröhnen", statt „ruhen" „stocken"; überall also das Tönende, das sinnlich Vollere.

Diese neue Sinnlichkeit quillt überall.

E. I/V. Macht mein Blut dick, verstopft die Zugänge der Reue, daß keine bittre Vorwürfe der wiederkehrenden Natur mein gräßliches Vorhaben erschüttern.

B. II/I. Verdicket mein Blut, verstopft die Zugänge der Reue, daß kein Prickeln zurückwallender Natur mein gräßliches Vorhaben erschüttere.

Bürger packt unmittelbar zu. Er zwängt nicht mehr jede Erscheinung unter erstarrte Begriffe. Er erlebt wieder Eigenschaften als sinnliche Qualitäten und jede Handlung als Intensität. Seine Sprache ist bewegter Ausdruck.

E. II/II. Meine Hände haben die Farbe der deinigen.

B. II/VI. Meine Hände sind so roth, wie deine.

E. II/I. Worte sind eine zu starke Abkühlung für die Hitze der That!

B. II/IV. Worte kühlen die Hitze der That nur zu sehr ab.

E. II/III. . . . Ihre Dolche auf die niederträchtigste Art mit geronnenem Blut überzogen.

B. II/VII. Ihre Dolche schändlich triefend von dem heiligen Blute.

E. IV/III. Deine Redlichkeit wagt es nicht, dir Einhalt zu thun.

B. IV/VI. Setze dich immer fester, mächtige Tyrannei, denn Redlichkeit wagt's nicht, dich zu erschüttern!

War bei Eschenburg das Konstruktive herrschend, so wird es bei Bürger durch das Affektische verdrängt. Das äußert sich in der Vermeidung der nüchternen Umständlichkeit Eschenburgs durch stärkere Konzentrierung des Ausdrucks.

E. II/II. Wir wollen in unser Zimmer gehen.

B. II/VI. Fort nach unserm Zimmer!

G.A. Bürger-Archiv

E. I/V. Kommt itzt, ihr Geister alle, deren Geschäft es ist tödliche Gedanken einzuhauchen, kommt, und entweibt mich hier!

B. II/I. Kommt jetzt ihr Geister alle, die ihr Mordgedanken einhaucht, und entweibt mich hier!

Der neue Wille zum Ausdrucksvollen und Bewegten erzwingt Umstellungen in der Wortfolge.

E. II/I. Es ist der blutige Vorsatz meiner Seele, der so meine Augen täuscht.

B. II/V. Der blutige Vorsatz meiner Seele ist's, der so die Augen täuscht.

E. IV/III. Ach, das arme Land! . . . Es kann nicht mehr unsere Mutter heißen, sondern unser Grab.

B. IV/VI. Ach, das arme Land . . .! Unsere Mutter kann's nicht mehr heißen, sondern unser Grab.

Häufig fehlt bei Bürger der Artikel, wo er bei Eschenburg vorhanden ist: Eschenburg betont den begrifflichen Umriß des Wortes, Bürger die ausdruckhafte Seele.

E. I/V. . . . und erfüllt mich vom Wirbel bis zur Zehe durch und durch mit der schrecklichsten Grausamkeit!

B. II/I. Erfüllt mich durch und durch, vom Wirbel bis zur Zehe, mit Grausamkeit!

E. II/II. Die Schlafenden und die Todten sind bloß wie Gemälde; nur das Auge der Kindheit fürchtet sich vor einem gemahlten Teufel.

B. II/VI. Schlafende und Todte sind nichts, als Gemälde. Kinderaugen nur fürchten sich vor dem gemahlten Teufel.

Hierher gehört auch der öftere Wegfall des Possessivpronomens. Eschenburg erwähnt ein im Zusammenhang nebensächliches oder selbstverständliches Besitzverhältnis, Bürger legt allen Ton zurück auf das eigentlich Bedeutungtragende.

G.A. Bürger-Archiv

E. II/II. Verliere dicht nicht so armselig in deine Gedanken.

B. II/VI. Verliere dich doch nicht so armselig in Gedanken.

E. II/III. Hier lag Duncan; seine Silberhaut mit seinem goldenen Blute verbrämt.

B. II/VII. Hier lag Duncan! Seine Silberhaut mit goldenem Blute verbrämt!

Gegenüber der Einheitlichkeit und begrifflichen Nüchternheit der Sprache Eschenburgs drängt der neue Wille zum Ausdrucksvollen und Charakteristischen zu einer Bereicherung der Sprache durch volksmäßige und altertümliche Wendungen. Bürgers Macbeth ist voll von dialektischen Bildungen.

Zeugt so Bürgers Sprache von junger Kraft und frischem Leben, Eschenburgs rationale Beengtheit blickt überall noch durch und es gibt weite Strecken, wo Bürger an rationaler Blässe Eschenburg in keiner Weise nachzustehen scheint.

Wie steht Bürger nun zu Shakespeare? Bedeutet seine Übersetzung eine Annäherung an das Original oder nicht?

Sh. I/II 7. Doubtful it stood;
As two spent swimmers, that do cling together
And choke their art. The merciless Macdonwald —
Worthy to be a rebel, for to that
The multiplying villanies of nature
Do swarm upon him — from the western isles
Of kerns and gallowglasses is supplied; . . .

B. I/II. Lange stands nun freilich so so! mit der Schlacht. Sie wolte nicht von der Stelle, recht wie ein Schwimmer, der dem reißendem Strom entgegen arbeitet. Der unbändige Macdonel, recht zum Rebellen geschaffen, wolte samt seiner Bande schlechterdings siegen.

Wieder steht der Übersetzung eines jener schwerwiegenden Shakespeare-Beispiele als Prüfstein gegenüber. Da scheint es nun freilich, als hätte jene Zeit, die im Zeichen Shakespeares gelebt und gehandelt hat, sich von Shakespeare weg, statt zu ihm hinbewegt. Solcher Schluß wäre voreilig, denn es sind ganz individuelle, durch die Persönlichkeit Bürgers bedingte Erscheinungen, die in diesem Beispiel für den Eindruck bestimmend sind.

„Er vertritt den Trotz des begabten, kräftigen, auf sich selbst stehenden natürlichen Plebejers gegenüber den Konventionen.“ So wird Bürger durch Gundolf charakterisiert. Natur war der Schlachtruf der Zeit. Bürger aber „verwechselt das Naturhafte des Shakespeare mit dem Natürlichen der gemeinen Rede.“ Er begeht den Fehler „in der Verletzung der gesellschaftlichen Konvention an sich bereits das Natürliche zu sehen und im Natürlichen des Volkes an sich etwas Poetisches“[1]).

Einige Beispiele:

Sh. II/II 59.	What hands are here?
E.	Was sind das für Hände?
B. II/VI.	Was für Klauen da?
Sh. III/I 109.	The vile blows and buffets of the world.
E.	Die schweren Streiche und Stöße der Welt.
B. III/IV.	Die Hundestreiche und Püffe der Welt.

Über den Tod der Lady heißt es bei Bürger V/III: „Die Königin — hat's weg . . . dann gab's Ach und Krach. Wie ich herzulief, zuckte, röchelt' und schnappte sie zum letzten mal.“

Das Sinnliche verengert und entleert sich bei Bürger zum Schmutzigen und Schmatzhaften. Wenn Shakespeare

1) Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911, S. 276.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

den Schlaf als ‚chief nourisher in life's feast' (II/II 40) bezeichnet, so macht Bürger daraus" das leckerste nahrhafteste Gericht beim Gastmahl des Lebens." (II/VI.) Im Banquomonolog Bürgers, der bei Shakespeare in der Hauptsache fehlt, heißt es II/IV: „Meiner Geschäfte bei Tage zu vergessen und des Nachts im unruhigen Bette das sanfte warme Brüten des Schlafs über mir abzuwälzen." Auf die Hexenszenen sei in diesem Zusammenhang besonders verwiesen.

I/III. Kastanien hatt' ä Schiffersweib im Schoß
Und schmatzt' und schmatzt' und schmatzte dir drauf los!

Das überströmende Gefühl der Sturm- und Drangzeit versumpft bei Bürger zur beschränkten Gemütlichkeit, die nun bei Shakespeare ganz und gar nicht am Platze ist.

Aber all das zugegeben, es bleibt immer noch eine tiefe Kluft, die Shakespeares Sprache von der Sprache dieser Verarbeitung trennt. Die Verschiedenheit hat weiter greifende Wurzeln. Sie liegt begründet in der Zeit, in der Bürger steht, mit der er denkt, fühlt und handelt.

Der Sturm und Drang ist der Wille zur Befreiung aus den Fesseln rationalen Denkens und rationaler Kunst. Solche Befreiung ist bei aller Gewaltsamkeit nur langsam und immer nur zum Teil gelungen. Die Sprache dieser Bürgerschen Shakespearebearbeitung bleibt rational gebrochen und beengt. Dabei braucht nur erinnert zu werden an die dramatische Prose jener Tage überhaupt, um zu erkennen, daß die Erklärung nicht bei Bürger allein, nur im Zusammenhalt mit dem Gesamtcharakter dieser Zeitperiode gefunden werden kann. —

In Shakespeares Sprache wird der Gedanke selbst zu lebendiger Geste. Bei Bürger umkreist das Leben den starren Gedanken, den es nicht zu lösen, nicht voll zu durchdringen und in Ausdruck zu verwandeln vermag. Ich verweise noch einmal auf das bereits erwähnte Beispiel:

B. I/II. Lange stands nun freilich so so! mit der Schlacht. Sie wolte nicht von der Stelle, recht wie ein Schwimmer, der dem reißenden Strom entgegen arbeitet. Der unbändige Macdonel, recht zum Rebellen geschaffen, wolte samt seiner Bande schlechterdings siegen. Fortuna schien auch in der Tat seine Hure zu sein.

Einige andere Beispiele:

Sh. I/VII 7. . . . We'ld jump the life to come.

E. . . . So wollt ich einmal über das künftige Leben hinwegsetzen!

B. II/III. . . . Dann — ja dann könnte man sich ja wohl einmal über das künftige Leben hinwegsetzen.

Sh. III/IV 43. His absence, sir,
Lays blame upon his promise.

E. Da er ausbleibt, mein König, so ist's nicht artig, daß er zu kommen versprach.

B. III/VI. Da er ausbleibt, war das wenigstens nicht artig, daß er zu kommen versprach.

Sh. II/II 73. To know my deed, 'twere best not know myself.

E. Mir meiner That bewußt zu seyn! Besser wär's, mir meiner selbst nicht bewußt zu seyn!

B. II/VI. O dieser That mir bewußt zu sein! Besser, ich wüßte ganz und gar von mir selbst nichts mehr.

In dieser Art geht es nun die ganze Arbeit weiter: durch Beteuerungen und affektische Unterstreichungen trägt Bürger Leben und Bewegung an Eschenburgs starre Gebilde heran. Worte, wie freilich, nun, wohl, sogar usw. werden überall eingeschoben.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Ein anderes Mittel Bürgers in dieser Richtung ist die Negation: durch Negation des Gegenteils wird das Positive und wesentlich Gemeinte unterstrichen. (In einer spezielleren Umgrenzung in der Stilistik Litotes geheißen.) Bürger bildet damit nur weiter, was Eschenburg bereits gelegentlich angewendet hat, als einziges Mittel die Eindringlichkeit Shakespeares in der Fläche seiner Sprache nachzugestalten. Als Beispiel für Eschenburg erwähne ich:

Sh. IV/I 99. And our high-placed Macbeth
Shall live the lease of nature, pay his breath
To time and mortal custom.

E. ... und unser zum Thron gelangte Macbeth wird solange leben, als die Natur es ihm bestimmt hat, und sein Leben keinem andern bezahlen, als der Zeit und dem gemeinen Schicksale der Sterblichkeit.

Beispiele aus Bürger:

Sh. I/VII 70. what not put upon
His spongy officers ,who shall bear the guilt
Of our great quell?

E. Was können wir nicht alles auf seine trunkenen Leute bringen, welche die Schuld unseres großen Mordes tragen sollen?

B. II/III. Was nicht alles auf seine trunkenen Leute bringen? Kein Andrer, als sie, werden die Schuld unseres großen Mordes tragen, und ...

Sh. III/I 49. Our fears in Banquo
Stick deep; and in his royalty of nature
Reigns that which would be fear 'd.

E. Wir haben große Ursachen, Banquo zu fürchten; es herrscht ein Etwas in seiner königlichen Seele, das gefürchtet werden will. Sein Muth reicht weit. ...

B. III/III. Meine Furcht vor Banko wurzelt nicht

blos oben auf. In seinem königlichen Wesen herrscht ein Etwas, das gefürchtet sein will. Er ist kein kleiner Waghals; und doch ....

Sh. IV/III 63. and my desire
All continent impediments would o'erbear,
That did oppose my will.

E. Und es sind keine Schranken, keine Hindernisse zu erdenken, die meine unbändige Begierde nicht überspringen würde.

B. IV/VI. Da sind keine Schranken, keine Hindernisse zu erdenken, die meine unbändige Begier nicht überspringen würde.

Als Kinder eines rationalen Zeitalters haben die Stürmer eine von enger Vernünftigkeit beherrschte Sprache empfangen. Sie stehen dieser Sprache nicht allein als einer geltenden Ordnung gegenüber, sie sind in ihrem eigenen Denken noch ganz mit ihr verschlungen. Aber ihr neuer und verwandelter Lebenswille rüttelt an solchen Fesseln, und sein Kampf um Sprache als Ausdruck wird zu einem Kampfe gegen die Sprache werden, gegen die Sprache als Konvention, als logisches System. Der Sturm und Drang schreitet zur Zersetzung des sprachlichen Gefüges. Die Auflösung aller langen Sätze Eschenburgs in kürzere, kurzatmige, die Ersetzung der hypotaktischen Ordnung durch eine parataktische liegt schon in dieser Richtung. An Stellen höchster Erregung begnügt Bürger sich damit nicht. Er öffnet die Sprache gewaltsam: statt Aussagen erscheinen rhetorische Fragen, Befehle, Bitten, Wünsche.

Sh. I/III 93. Silenzed with that,
In viewing o 'er the rest o 'the selfsame day,
He finds thee in the stout Norweyan ranks,
Nothing afeard of what thyself didst make,
Strange images of death.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

E. So bald er damit fertig war, und die übrigen Nachrichten des nämlichen Tages durchsah, fand er dich im Angriff der unbändigen Norwegischen Scharen, unerschrocken vor den vielfachen Gefahren des Todes, die du selbst veranlaßt hattest.

B. I/V. Denk dir ihn vollends, als er an dem nemlichen Tage dich in dem Getümmel der unbändigen Norweger mit tausend Todesgefahren unerschrocken kämpfen sah!

Sh. I/VII 25. I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o 'erleaps itself,
And falls on the other.

E. Ich habe keinen Sporn, der den Lauf meines Vorhabens triebe, als bloß den Ehrgeiz, der sich selbst überspringt und auf der andern Seite hinunterfällt.

B. II/III. Schweig also, unseliger Ehrgeiz! Reize mich nicht über eine Mauer zu springen, wo jenseit ein Abgrund ist!

Sh. II/I 40. Aus dem Dolchmonolog.
I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.
Thou marshall 'st me the way that I was going;
And such an instrument I was to use.
Mine eyes are made the fools o 'the other senses,
Or else worth all the rest; I see thee still,
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,
Which was not so before.

E. Immer seh' ich dich, in eben so körperlicher Gestalt, als dieser hier, den ich itzt zücke. Du zeigst mir den Weg, den ich eben gehen wollte, und gerade solch ein Werkzeug, wie du bist, wollt' ich gebrauchen. Meine Augen sind entweder die Narren der übrigen Sinne, oder sind so viel werth,

als alle übrigen mit einander. Ich sehe dich noch immer; und auf deiner Klinge und deinem Handgriffe Blutstropfen, die vorhin nicht da waren. —

B. II/V. Bei Gott! So körperlich, als dieser, den ich hier zücke. — Ha ha! Willst wol gar mein Wegweiser sein? Recht so! Deinesgleichen gebrauchte ich eben. — Entweder meine Augen, oder die übrigen Sinne haben mich zum Narren. — Wie? Immer und immer noch da? Sogar Blutstropfen auf deiner Klinge? Die waren doch vorher nicht da! —

Whiles I threat he lives (im gleichen Monolog)

E. Indes ich hier drohe, lebt er noch.

B. Aber was droh' ich lange? Von Drohen stirbt er nicht. —

Auch solche offenen Sätze sind im Grunde noch Hemmungen und Bindungen für einen unendlichen Ausdruckswillen. In ihnen ist immer noch etwas fest und ruhend. Sie bewegen sich nicht, sondern rufen nach Bewegung. Sie sind wohl geöffnet, aber ihr begrifflicher Gehalt hindert sie am vollen Verströmen. Er beschwert und begrenzt. Die zersetzenden Kräfte werden nicht ruhen, bis auch die letzte Hülle gebrochen und aufgelöst ist. Die begriffliche Substanz verschwindet und was bleibt, ist der Schrei. In Shakespeares Macbeth sind die Interjektionen nicht eben zahlreich. Bürger aber verwendet sie in ungeheurem Maße. Für ihn, wie für den Sturm und Drang überhaupt, sind die O! Ha! Hu! usw. charakteristisch. Sie werden allem vorangestellt, um so gleichsam ihre Bewegtheit auf das Folgende, was als Begriff und Gedanke nicht verlebendigt werden konnte, überzuströmen.

Die Interjektion ist die letzte Konsequenz des Ausdruckswillens jener Zeit. Hier ist wirklich alles Ausdruck und nur Ausdruck. Das innere Leben aber ist einsam geblieben und entströmt als Schrei in den leeren Raum. Denn ohne Körper

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

kann Sprache nicht „sein", sie bewegt sich an den Menschen vorbei und senkt sich nicht ein als zündendes Feuer in eine andere Seele.

Von Durchsichtigkeit und Klarheit der Sprache im Sinne Eschenburgs kann bei Bürger keine Rede mehr sein. Man beobachtet durchgehend eine starke Verunklärung im Gefüge, in der logischen Entfaltung. Vorbereitende, überleitende Glieder verschwinden, sie versinken im Unterbewußtsein. Die Sätze werden elliptisch, der Gang der Sprache sprunghaft — dunkel. Denn das Interesse liegt nicht mehr auf klarer Aufeinanderfolge, vielmehr auf den affektischen und ausdrucktragenden Lichtern.

Aus dem Anfang des zweiten Aktes der Bürgerschen Bearbeitung (die Stelle fehlt im Original):

Lady. Komm in dies einsame Zimmer! — Was für Wunderdinge! Sie haben meine Seele so empört, daß sich alles darin durch einander jagt, wie in einem Hause, vor dem sich unvermuthet ein vornehmer Gast meldet. — Glamis! Cawdor! Eingetroffen auf das pünktlichste! Und doch noch obendrein: Glück auf, König dereinst! — Es ist doch wol kein Goldfund im Traume?

Ein anderes Beispiel. Aus dem Dolchmonolog. Sh. II/I.:

Is this a dagger which I see before me
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee.
I have thee not, and yet I see the still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat oppressed brain?
I see thee yet in form as palpable
A this which now I draw.

E. Ist diess ein Dolch, den ich vor mir sehe, den Griff gegen meine Hand gekehrt? Komm, laß mich dich fassen!

— Ich habe dich nicht, und sehe dich doch immer! Bist denn du, tödtliche Erscheinung, dem Gefühle nicht so empfindbar als dem Gesichte? Oder bist du nur ein Dolch der Seele, ein täuschendes Geschöpf des fieberhaft entzündeten Gehirns? Immer seh ich dich, in eben so körperlicher Gestalt, als dieser hier, den ich itzt zücke. —

B. Hahhh! — Ist das ein Dolch da vor mir, der Griff gegen meine Hand? Her, daß ich dich packe! — Wie? Nicht? Und doch seh ich dich immer! Verdammter Spuk! Bist du denn nicht für die Faust, was du für's Auge bist? Etwa nur ein Dolch der Phantasie, nur ein Dampf meines erhitzten Gehirns? — Bei Gott! So körperlich als dieser, den ich hier zücke. —

Die Sprache des Sturm und Drang ist tiefenhafter Ausdruck eines dunklen untergründigen Erlebens durch fragmentarischen Charakter. Aus der Gebrochenheit der Formen blickt die Irrationalität des Lebensgefühls jener Zeit! Das kann aber nicht hindern, daß die Bruchstücke als solche höchst rational und bewußt sind. Und in dieser Zwiespältigkeit wurzelt die Entstellung, die Shakespeares Dolchmonolog in Bürgers Sprache zuteil wird. Was unmittelbarer Niederschlag dunklen dämonischen Lebens sein soll, wird hier trotz aller Erregung, die aus den Worten Bürgers spricht, übersponnen von einem Netz klarer Bewußtheit, nüchterner Logik, die nicht Bewegung kennt, nur Beziehung, nicht Folge, sondern Folgerung. Begriff und Ausdruck ringen in solcher Sprache miteinander, rationale Klarheit mit irrationalem Dunkel.

Shakespeares Sprache kennt den Bruch von Begriff und Ausdruck nicht. Sie umspannt die Enden des Lebens, von Denken und Fühlen, indem sie bildhaft gestaltet. Shakespeare schafft Welten, Wirklichkeiten. Was wirklich ist, das hat das Gesetz seines Daseins in sich und braucht nicht an einem abstrakten Maße gemessen zu werden. Stofflich

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

und somit raumschaffend ist Shakespeares Wort und mit solchem Stoffe baut Shakespeare seine Bilder. Was hat Bürger dieser Stofflichkeit entgegenzustellen? Zunächst einmal den Begriff, das Erbgut des Rationalismus. Über seine Begriffe findet Bürger nicht den Weg zur Verkörperung. Wenn Shakespeares Sprache zur Anschauung zwingt, so deutet Bürger nur auf Bilder hin, aber er gibt sie nicht. Dadurch kommen, ähnlich wie bei Eschenburg, in der Übertragung Shakespeares Unmöglichkeiten zustande. Ganz unverständlich ist Bürger zum Beispiel an folgender Stelle:

Sh. I/VII 32. He hath honour'd me of late; and I have bought
Golden opinions from all sorts of people,
Which would be worn now in their newest gloss,
Not cast aside so soon.

B. II/III. Wir wollen nicht weiter in dieser Sache gehen. Er hat uns kaum mit neuen Ehren bekleidet, die erst ausgetragen seyn wollen.

Erst durch nachträgliche Überlegung, weil die unmittelbare Anschauung fehlt, findet man bei Bürger, daß das „ausgetragen" zu „bekleidet" gehört.

Shakespeares bildhafte Sprachbewegung setzt sich, sofern sie nicht gefühlsmäßig durchdrungen werden kann, bei Bürger um in nüchterne Erklärung:

Sh. IV/III 22. Though all things foul would wear the brows of grace,
Yet grace must still look so.

E. . . . und wenn auch alle bösen Dinge die Gestalt des Guten annähmen, so muß doch das Gute immer diese Gestalt behalten.

B. IV/VI. Und wenn auch alle bösen Dinge die Gestalt des Guten annähmen, so müßte doch das Gute immer ebenfalls so aussehen.

G.A. Bürger-Archiv

Man beachte die nahe Verwandtschaft Bürgers mit Eschenburg in diesen wie so vielen anderen Beispielen.

Im Gefühl liegt das Neue und Entscheidende, was Bürger vor Eschenburg voraus hat. Und das beseelte, das mit organischem Gefühl durchdrungene Wort ist der bedeutsame künstlerische Faktor, den Bürger Shakespeares Dichte und Gegenständlichkeit entgegen zu stellen hat.

Sh. II/I 36. Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight.

B. II/V. Verdammter Spuk! Bist du denn nicht für die Faust, was du für's Auge bist.

Shakespeare zeichnet die Erregung in dem für organisches Gefühl noch unerschlossenen Stoff seiner Sprache in anschaulicher Bewegung. Bei Bürger schwingt sie im sinnlich-erfüllten Innern der Worte (Verdammter Spuk . . . für die Faust . . . fürs Auge).

Sh. I/VII 54. I have given suck, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me

B. II/III. Noch bin ich nicht Mutter, fühl' und begreif' es aber, wie groß die Liebe zum Säuglinge seyn müsse.

In der zur Anschauung führenden Gewalt von Shakespeares Sprache wurzelt auch hier die Ausdruckskraft der Stelle. Shakespeare zwingt uns die Mutterliebe bildhaft zu betrachten (. . . to love the babe that milks me). Anders bei Bürger: der läßt das Gefühl der Mutterliebe selber, unverwandelt in anschauliche Formen, in den Tönen seiner Sprache schwingen:

„. . . . fühl und begreif es aber . . ."

Sh. II/III 59. where we lay,
Our chimneys were blown down; and, as they say,
Lamentings heard i' the air; strange screams of death, . . .

G.A. Bürger-Archiv

B. II/VII. Auf dem Flügel, wo ich lag, stürmt es den Schornstein herunter, und wie der Wächter sagt, hörte man Wimmern in der Luft und gräßliches Todtengeheul.

Wieder ist es das Gefühlserfüllte, das organisch Belebte der Bürgerschen Sprache, was der Dichte und unorganischen Herbheit Shakespeares gegenüber steht. Daß zwischen rationalistischer Abstraktion und solcher einfühlenden Durchdringung der Sprache im Sturm und Drang ein notwendiger Zusammenhang besteht, diese Vermutung muß sich uns aufdrängen, ohne daß ich bereits hier darüber abschließend handeln möchte[1]).

Nach all dem Gesagten ist ohne weiteres verständlich, daß Bürger einen überwiegenden Teil der Bilder Shakespeares in seiner Bearbeitung unberücksichtigt gelassen hat. Die Mittel seiner Sprache haben ihre Nachbildung nicht ermöglicht. Und doch hat gerade der Sturm und Drang eine tiefe Sehnsucht nach innerer bildhafter Erfüllung, weil erst solche Bildhaftigkeit die Abgründe individuellen Fühlens und Erlebens vollends zum sprachlichen Besitze erhebt. Der Rationalismus hatte der Sprache alle Metaphorik geraubt und damit dem farbigen, dem dunklen, dem untergründigen Leben seine Ausdrucksmöglichkeit. Denn es ist das Besondere aller sprachlichen Metaphorik, alles sprachlichen Denkens, daß sie die Brücke bilden zwischen Verstand und Gefühl, daß sie die polaren Enden des Lebens zusammenfassen und den Menschen zur Einheit werden lassen. Der ganze Sturm und Drang ist ein Ringen um den sprachlichen Gedanken, der frei ist vom Zwang der Logik, um den bildhaften Ausdruck einer inneren Tiefe, wie er in Shakespeare seine einzigartige Verwirklichung gefunden hat.

1) Über das Prinzipielle dieses Zusammenhangs von Abstraktion und Einfühlung vgl. Worringer: Abstraktion und Einfühlung. München 1916.

G.A. Bürger-Archiv

Aus solcher Sehnsucht und solchem Willen griff man aus dem Zeitalter der Prosa, der eignen Zeit[1]), zurück in die primitiven Perioden, wo alle Sprache noch Poesie, d. h. metaphorisch war. Man stieg hinab ins Volk, das auch in den Zeiten des nüchternen Verstandes seiner Sprache einen Schatz von Farbe und Leben gerettet hatte. Bürger hat Volkstümlichkeit ausdrücklich für sein poetisches Schaffen zum Programm erhoben, und sein Macbeth ward — worauf ich bereits hingewiesen habe — mit dialektischen Wendungen von jeder Farbe und Gattung angefüllt. Ein anderer Versuch, das innere Leben bildhaft zu erfüllen, ist der Weg in die Wirklichkeit, in die Breite und Unendlichkeit ihrer Stoffe. Der naturalistische Zug der Zeit hat auch darin seine Wurzeln. Eine Reihe von neugeschaffenen Bildern in der Bürgerschen Bearbeitung zählen hierher:

B. II/I. Was für Wunderdinge! Sie haben meine Seele so empört, daß sich alles darin durcheinander jagt, wie in einem Hause, vor welchem sich unvermutet ein vornehmer Gast meldet.

Sh. III/I 111. And I another
So weary with disasters, tugg'd with fortune,
That I would set my life on any chance.

B. III/IV. Und mich hat das Unglück so herum und so müde gezaust, daß ich mein Leben gegen eine Stecknadel aufseze.

Sh. III/II 17. Ere we will ... sleep
In the affliction of these terrible dreams.

1) Vgl. Herder: Über die neuere deutsche Literatur, erste Sammlung von Fragmenten. Von den Lebensaltern einer Sprache: „Wo steht unsere deutsche Sprache? In allen Staaten ist zu unserer Zeit die Prose die Sprache der Schriftsteller, und die Poesie eine Kunst, die die Natur einer Sprache verschönert, um zu gefallen."

G.A. Bürger-Archiv

B. III/V. Ehe wir ... unter der Presse dieser entsetzlichen Träume schlafen wollen.

Sh. IV/I 145. The flighty purpose never is o'ertook
Unless the deed go with dit.

B. IV/III. (O Zeit, immer entrückst du die Ausführung meinen furchtbaren Anschlägen!) Allemal sollte jene diesen auf die Fersen treten.

Beachtenswert ist in Bürgers Bearbeitung die häufige Apostrophierung abstrakter Wesenheiten. Denn einmal weist das zurück auf die rationalistische Herkunft des Sturm und Drang; zum andern beleuchtet solche Beseelung auch des Abstrakten den allbeseelenden Willen jener Zeit, der jede Breite und Tiefe der Welt umfaßte. Freilich, allein in der Lyrik hat er freie und ungebrochen schöpferische Entfaltung gefunden, und so kann hier, bei Gelegenheit von Bürgers dramatischer Prosa, einzig darauf hingedeutet werden.

Sh. IV/II 25. I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o'erleaps itself
And falls on the other.

B. II/III. Schweig also, unseliger Ehrgeiz! Reize mich nicht, über eine Mauer zu springen. wo jenseit ein Abgrund ist.

Aus dem von Bürger neugeschaffenen Banquomonolog II/IV:

O allweise Vorsicht, sey gedankt, daß du mirs verborgen hast, ob ... Verschwind auf ewig aus meinem Gedächtnis selbst du, o Erinnerung!

B. I/VII. (Bei Shakespeare ohne Entsprechung.) Unselige Herschsucht! Dich so gegen den Ursprung deines Lebens zu empören!

G.A. Bürger-Archiv

Sh. IV/I 97. Rebellion's head, rise never, till the wood
Of Birnam rise.

E. Rebellische Macht, du wirst dich nicht eher erheben, bis sich der Wald von Birnam von seiner Stelle hebt.

B. IV/II. Aufruhr, du wirst dein Haupt nicht eher erheben, bis Birnams Wald sich erhebt!

B. V/IX (bei Shakespeare ohne Entsprechung). Du aber, mein Vaterland, athme wieder auf und jauchze!

Der versteckte Rationalismus in Bürgers Sprache wird besonders deutlich in folgendem Beispiel:

Sh. I/II 36. If I say sooth, I must report they were
As cannons overcharged with double cracks,
so they
Doubly redoubled strokes upon the foe:
Exept they meant to bathe in reeking wounds,
Or memorize another Golgatha,
I cannot tell —

B. I/II. War vorher schon tüchtig gefochten, so verdoppelten sich jetzt unsre Streiche und die Tapferkeit nahm sich kaum Zeit, Athem zu schöpfen. Der kleine Rest, welchen der Tod nicht verschlang, konnte das Leben nicht anders als blutig seinem Rachen entreißen.

Was bei Shakespeare dramatisches Geschehen, ist bei Bürger ein trockener Bericht, mühsam belebt durch personifizierte Abstrakta.

Wir stehen in jener Zeit, da Herder in dem langen Streit um Shakespeares Wortspiel den erlösenden Gedanken spricht. „Warum vertheidigen die Engländer ihren Shakespear, selbst wenn er sich unter die Concetti und Wortspiele verirrt. Eben diese Concetti, die er mit Wortspielen vermählt, sind Früchte, die nicht in ein anderes Clima entführt werden können. Der Dichter wuste den Eigensinn der

G.A. Bürger-Archiv

Sprache so mit dem Eigensinn seines Witzes zu paaren, daß sie für einander gemacht zu seyn scheinen, höchstens gleicht jener dem sanften Widerstande einer Schöne, die bloß aus Liebe spröde thut, und bei der ihre jungfräuliche Bescheidenheit doppelt reizet"[1]). Bürger hat nun doch, gerade aus solcher Liebe zum Wort und seinem eigensinnigen Leben, die Wortspiele Shakespeares ins deutsche Klima zu übertragen versucht und zwar keine letztlich gültigen, wohl aber manche treffenden Formulierungen zu gestalten vermocht. Ich greife ein Beispiel heraus:

Sh. II/II 55. If he do bleed
I'll gild the faces of the grooms withal;
For it must seem their guilt.

B. II/VI. Wenn er blutet, so will ich die Gesichte der Kämmerer damit überfirnissen. Der beste Firniß über unsere That.

Wie die Bewegung der Sprache Shakespeares Raum ausstrahlt, so schafft sie auch Zeit. Jedes Wort ist hier ein Weg nach vorwärts, in die Tiefe eines zeithaft-Unendlichen. Besitzt auch Bürgers Sprache solchen Vorwärtsdrang? Man vergleiche:

Sh. II/II 35. Methought I heard a voice cry "Sleep no more!
Macbeth does murder sleep", — the innocent sleep,
Sleep that knits up the ravall'd sleave of care,
The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast, —

E. Es war, als hört' ich eine Stimme rufen: Schlaft nicht länger! Macbeth ermordet den Schlaf! — den unschuldigen Schlaf! — den Schlaf, der den verworrnen Kneul der Sorgen auseinanderlöst; den Tod von jedes Tages Leben; das Bad der wunden Arbeit; den Balsam versehrter Gemüter; den zweyten Gang der großen Natur; die nahrhafteste Speise beym Gastmahl des Lebens.

1) Herders Werke, herausgegeben von Suphan, II, S. 45.

B. II/VI. Mir war's, als hört ich eine Stimme: Schlaf nicht länger! Macbeth mordet den Schlaf! Den lieben unschuldigen Schlaf! Ihn, welcher den Wirrwarr aller Sorgen auflöst, und jeglichem Tage neues Leben gebiert, ihn, das Stärkungsbad der erschlaffenden Arbeit, den Balsam verwundeter Seelen, ihn, den zweiten Gang der großen Natur, das leckerste, nahrhafteste Gericht beim Gastmahl des Lebens, ihn —

Bei Shakespeare ist die Stelle Ausdruck höchster seelischer Erschütterung, die Vorwurf auf Vorwurf häuft und die Sprache unaufhaltsam immer von neuem über sich hinaustreibt. Bei Eschenburg ist alles unbewegt, abstrakt, nüchterne Aufzählung. Bürger scheint den Wandel von Vorwurf zu Vorwurf, dies Vorwärtsdrängen in die Tiefe aus innerer Gebrochenheit, zu erleben. Und doch bleibt diese Bewegung an einem abstrakten, zeitlosen Punkte verankert, von dem sie nicht loszukommen vermag. (Bürger bezieht jede neue Apposition wieder ausdrücklich auf das Grundwort zurück und hebt dadurch den zeithaften Fortgang der Sprache auf.) Die Dynamik scheint gebrochen durch die Statik eines zeitlosen Denkens.

Gegen den kontinuierlichen Strom der Shakespeareschen Sprache steht die gebrochene, stoßende, intermittierende, zeitlos-zeitliche Form Bürgers. Man erinnere sich an das Beispiel des Dolchmonologs II/I 33:

Is this a dagger which I see before me
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee. —
I have thee not, and yet I see thee still.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

B. Hahhh! — Ist das ein Dolch da vor mir, der Griff gegen meine Hand? Her, daß ich dich packe! — Wie? — Nicht? — Und doch seh ich dich immer! Verdammter Spuk!

Sh. II/I 44. Mine eyes are made the fools o'the other senses,
Or else worth all the rest: I see thee still,
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,
Which was not so before. —

B. Entweder meine Augen oder die übrigen Sinne haben mich zum Narren. — Wie? — Immer und immer noch da? Sogar Blutsstropfen auf deiner Klinge? Die waren doch vorher nicht da!

Nach den gegebenen Beispielen möchte es fast scheinen, als hätte der Sturm und Drang eine volle Öffnung in den unendlichen Strom der Zeit gesucht und über die Dämme eines rationalen zeitlosen Denkens nicht gefunden. Ist das richtig?

Was ist Zeit? Zeit nach klassischer Auffassung ist die geordnete Folge gemessener Zeitstrecken. Gegen solche gemessene Zeit muß der Sturm und Drang sich auflehnen. Denn gemessene Zeit ist leblos und seinem Wesen fremd. Daher der Kampf gegen den Zeitbegriff des französischen Klassizismus. Romantische Zeit aber ist ein heimlicher, ungeteilter, nie rastender Strom, der alle Dinge durchzieht, um sie zu öffnen und sich selbst zu entführen. Vor ihr ist alle Gegenwart nur Station eines Weges, auf dem sich Anfang und Ende einer unendlichen Erstreckung finden und verknüpfen möchten. Der Sturm und Drang muß sich auch auflehnen gegen solche Zeit der endlosen Verflüchtigung. Denn nicht erst auf sehnsüchtiger Wanderung, im vollen Genusse der Gegenwart, in der Größe eines intensiv gelebten Augenblicks sucht der Stürmer die letzte Erfüllung seines Strebens zu finden. So ist ihm das Leben nicht eine Funktion der Zeit, er möchte vielmehr die Zeit zur Funktion

seines Lebens machen, zum freien Spiel seiner überschwellenden Kräfte. Wenn Herder Shakespeares Werke zum ersten Male in ihrem zeitlichen Flusse erkennt, so hat Zeit für ihn jede Eigengesetzlichkeit verloren. Sie ist zum freien, willkürlichen Ausdruck des Lebens, zur Hülse seiner Kraft geworden. Denn so heißt es einmal in den Blättern von deutscher Art und Kunst über Shakespeares Werke: „daß Ort und Zeit wie Hülsen um den Kern immer mitgehen, sollte nicht einmal erinnert werden dörfen, und doch ist hierüber eben das helleste Geschrei"[1]). Und an anderer Stelle lesen wir: „Sollte es denn jemand in der Welt brauchen demonstriert zu werden, daß Raum und Zeit eigentlich an sich nichts, daß sie die relativste Sache auf Daseyn, Handlung, Leidenschaft, Gedankenfolge und Maß der Aufmerksamkeit in oder außerhalb der Seele sind? Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Dramas, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir die Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden; gegentheils aber auch Stunden zu Tagen, und Nachtwachen zu Jahren geworden sind"[2]). Und wieder an anderer Stelle: „Wie schnell und langsam er (d. h. Shakespeare) die Zeiten folgen lasse; er läßt sie folgen; er drückt dir diese Folge ein; das ist sein Zeitmaß und wie ist hier wieder Shakespeare Meister! Langsam und schwerfällig fangen seine Begebenheiten an, in seiner Natur wie in der Natur: denn er gibt diese nur in verjüngtem Maße. Wie mühevoll, ehe die Triebfedern in Gang kommen! je mehr aber, wie laufen die Szenen! wie kürzer die Reden und geflügelter die Seelen, die Leidenschaft, die Handlung! und wie mächtig sodann dieses Laufen, das Hinstreuen gewisser Worte, da niemand mehr Zeit hat. Endlich zuletzt, wenn er den Leser ganz getäuscht hat und im Abgrunde seiner

1) Werke, V, S. 222.
2) Werke, V, S. 227.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Welt und Leidenschaft verloren sieht, wie wird er kühn, was läßt er aufeinanderfolgen! Lear stirbt nach Cordelia und Kent nach Lear! Es ist gleichsam Ende seiner Welt, jüngster Tag da, da alles aufeinander rollet und hinstürzt, der Himmel eingewickelt und die Berge fallen; das Maß der Zeit ist hinweg"[1]). Noch in einer anderen Schrift Herders, in den Kritischen Wäldern, finden wir Aufklärung über die theoretische Stellung des Sturm und Drang der Zeit gegenüber: „Malerei wirkt ganz im Raume, neben einander durch Zeichen, die die Sache natürlich zeigen. Poesie aber nicht so durch die Succession wie jene durch den Raum. Auf der Folge ihrer artikulierten Töne beruhet das nicht, was in der Malerei auf dem Nebeneinanderseyn der Theile beruhete. Das Successive ihrer Zeichen ist nichts als Conditio, sine qua non, und also blos einige Einschränkung.... Die Künste, die Werke liefern, wirken im Raume. Die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die schönen Wissenschaften oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch Kraft. — Durch Kraft, die einmal den Worten beiwohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Coexsistente, oder die Succession"[2]). Nicht in der bildenden Kunst, nicht in der Musik hat der Sturm und Drang sich auszudrücken gesucht, sondern in der Poesie. Daher dürfen wir, was er als das Spezifische in den Begriff Poesie hineinlegt, mit dem wesentlich Bedeutsamen in seinem eigenen Erleben identifizieren. Und da enthüllt es sich nun restlos deutlich, daß es nicht die zeitlose Beharrung, nicht die zeithafte Verflüchtigung ist, die er sucht und die ihn beherrscht. Kräfte sind es, die

1) Werke, V, S. 228.
2) Werke, III, S. 137.

er empfindet in aller Natur, in aller Geschichte, und Zeit ist deren Sprache, ist die Spur ihres Wachstums und ihrer Verwandlung. So wird Zeit hier Ausdruck des lebendigen, maßlos überströmenden Besitzes (Kraft heißt Vollsein, heißt Besitz), wie sie in der Romantik das Zeichen der Sehnsucht, der Pfad einer unendlichen Heimkehr werden sollte.

Ich stelle Beispiele aus Shakespeare, Bürger und Dorothea Tieck nebeneinander, und man beachte dabei vorzüglich den Gegensatz Bürger—Tieck. (Wenn bereits hier die Romantik zum Vergleich herangezogen wird und herangezogen worden ist, so deshalb, weil an dem Gegensatz dieser in vielem anderen sich so nahestehenden Stilperioden das Eigentümliche des Sturm und Drang am durchdringendsten beleuchtet werden kann.)

Sh. I/III 89. The king hath happily received, Macbeth,
The news of thy success; and when he reads
Thy personal venture in the rebel's fight,
His wonders and his praises do contend
Which should be thine or his: silenced with that,
In viewing o'er the rest o'the selfsame day,
He finds thee in the stout Norweyan ranks,
Nothing afeard of what thyself didst make,
Strange images of death.

B. I/V. Der König, o Macbeth, hat schon deinen Sieg erfahren. Verwunderung und Freude über deine Tapferkeit gegen die Rebellen erfüllten so sehr sein Herz, daß es in lauten Lobeserhebungen überfloß. Denk dir ihn vollends, als er an dem nämlichen Tage dich in dem Getümmel der unbändigen Norweger mit tausend Todesgefahren unerschrocken kämpfen sah!

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

T. Der König hörte hocherfreut, Macbeth,
Die Kunde deines Siegs; und wenn er liest,
Wie im Rebellenkampf du selbst dich preisgabst,
So streiten in ihm Staunen und Bewunderung,
Was dir, was ihm gehört. Doch überschauend,
Was noch am selbgen Tag geschehn, verstummt er;
In Norwegs kühnen Schlachtreihn sieht er dich,
Vor dem nicht bebend, was du selber schufest,
Abbilder grauen Tods.

Sh. IV/III 209. The grief that does not speak
Whispers the o'erfraught heart and bids it break.

B. IV/VI. Stummer Schmerz überladet die Brust und zersprengt sie.

T. Gram, der nicht spricht,
Preßt das beladne Herz, bis daß es bricht.

Die Romantik lauscht den Dingen in ihrem inneren zeitlichen Ablauf. Man hört die Zeit in ihrer Sprache wandern (... preßt das beladne Herz, bis daß es bricht). Bürgers Sprache aber fehlt der gleichmäßig vorwärtsdrängende Charakter zeitlichen Geschehens. Dafür wohnt in dem bewegten Innern ihrer Verben das Erlebnis einer Kraft, das ist der Kraft, mit der etwas geschieht (Stummer Schmerz überladet die Brust und zersprengt sie). Der Romantiker wird mit allem Geschehen selbst Geschichte. Er löst sich auf im Wandel von Zeit und Dingen. Der Stürmer verliert sich nicht an die Zeit und ihren schicksalsgebundenen Verlauf. Er macht Geschehen zeitlos (nicht in dem für die Klassik gültigen Sinne dieses Wortes): er reißt es an sich als einmalige, bewegte, krafterfüllte Gegenwärtigkeit. „Verwunderung und Freude über deine Tapferkeit ... erfüllten so sehr sein Herz, daß es in lauten Lobeserhebungen überfloß. Denk ihn dir vollends, als er an dem nämlichen Tage dich in dem Getümmel der unbändigen Norweger ... kämpfen sah!" Nicht in ihrem organischen Flusse wie in der romantischen Fassung, wohl aber in der Intensität ihrer Vorgänge wird hier die Vergangenheit noch einmal lebendig und gegenwärtig.

Wenn ich mich nach dem Vergleich mit der Romantik zum Vergleich mit Shakespeare wende, ergibt sich Verwandtes: Shakespeare setzt inneres Erleben um in eine gewaltsam vorwärtsdrängende sprachliche Bewegung, die Raum und Zeit um sich her auszustrahlen scheint. Der Sturm und Drang verfährt umgekehrt: er holt fühlend und erlebend die Kraft, das Psychische und Unausgedehnte, aus allem in Raum und Zeit lebendigen Geschehen. Seine Sprache ist nicht Gestaltung anschaulicher Bewegung, sie ist unmittelbarer Ausdruck von Kraft, von seelischer Bewegtheit. Im besonderen verweise ich noch auf das erste Beispiel: Shakespeare macht die Erlebnisse des Königs zu einem objektiven räumlichen Geschehen ("his wonders and his praises do contend which should be thine or his"), Bürgers Fassung aber drückt die Kraft aus, mit der sie auf seine Seele wirken („Verwunderung und Freude ... erfüllten so sehr sein Herz, daß es in lauten Lobeserhebungen überfloß"). — Wir sprechen hier von der dramatischen Prosa Bürgers. Darin liegt die Begründung, daß in den Beispielen nur die negative Seite im Zeiterlebnis des Sturm und Drang sichtbar geworden ist, also die Auflehnung gegen alles überindividuell-gebundene, in gesetzhafter Succession weiterschreitende zeitliche Geschehen und dessen Verdichtung zu intensiven Erlebnismomenten. Den eigenen ganz freien, ganz subjektiven Zeitausdruck ihrer schöpferisch sich verwandelnden Kräfte haben die Stürmer — und das ist leicht verständlich — nur losgelöst von aller gegenständlichen Bindung und Beschwerung im lyrischen Gesang zu gestalten vermocht.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Wenn bei Shakespeare das Erleben den gesamten Stoff der Sprache erfaßt, um in allen ihren Bildungen und Körpern weltschaffend vorwärts zu drängen, bei Bürger möchte es sich in einem einzigen Worte konzentrieren, sich der gegliederte Inhalt der Welt in der erschlossenen Seele dieses einen und einheitlichen Wortes verdichten. Formen wie 2/I: „Glamis! Cawdor! eingetroffen auf das pünctlichste! Und doch noch obendrein: Glück auf, König dereinst!", II/V: „Bei Gott! so körperlich als dieser, ...", II/VI: „Mir die Dolche", oder V/III: „die Königin — hats weg. ... Dann gabs Ach und Krach. ..." (Worte der Kammerfrau beim Tode der Königin) und viele andere sind Wegmale derartiger erstrebter Sinnverdichtung. Aus solcher nach innen ziehender Spannung erwächst der Sprache Bürgers jene zögernde, tastende Art der Entfaltung, die ihr eigen ist:

Sh. IV/I 98. ... and our high-placed Macbeth
Shall live the lease of nature, pay his breath
To time and mortal custom.

B. IV/II. Der hochthronende Macbeth wird also das Maß der Natur ausdauern und sein Leben bloß an die Zeit, nach dem gemeinen Loose der Sterblichkeit, verspielen.

Während bei Shakespeare jedes Wort die Sprache nach vorwärts drängt, entsteht bei Bürger mit jedem Worte eine neue Stauung. Hochthronend, Maß, Natur, ausdauern, sie alle wirken nicht durch die Dynamik ihrer Entfaltung und die anschauliche Vorstellung, die sie im Hörer erzwingen, sondern wesentlich durch den Gefühlston, der ihnen beiwohnt. Der Ausdruckswille klammert sich in jedes dieser Worte ein, er verharrt darin, aber die Notwendigkeit gegliederter Darstellung, eine unerfüllte Logik erzwingt die Überwindung aller dieser Intensitätszentren und die Ausbreitung und Zergliederung des nach Einheit und Umfassung drängenden Erlebens. Es ist Spannung von Fühlen

und Denken, von erkannter Vielheit und erfühlter Einheit, welche die Sprache Bürgers wie des Sturm und Drang beherrscht. Dieser innere Zwiespalt drängt den Sturm und Drang zur vollen Ablösung aus dem Reich des Gegenständlichen und Umgrenzten durch die Flucht in den Rausch der Empfindung. wo die Konturen verschweben, und alles Getrennte als Seele sich öffnet und durchdringt. Wieder weisen die Spuren nach der eigentlichen Ausdrucksmitte jener Zeit, in ihrer lyrischen Sprache und Dichtung.

Der gewonnene Standpunkt ermöglicht, einen raschen Blick zu werfen auf die theoretische Stellung des Sturm und Drang der Sprache gegenüber. Für den Rationalisten waren Worte willkürliche Zeichen. Diese Zeichentheorie war durchaus nicht verfehlt, sofern man sie stilgeschichtlich fassen und begrenzen will. Jedem Begriff fehlt das notwendige schöpferische Verhältnis zu irgendwelcher sinnlichen Form. Er kann nur willkürlich bezeichnet werden. Ich habe früher gezeigt, wie stark der Sturm und Drang in seinem Denken trotz aller Auflehnung in rationalistischen Bahnen verhaftet blieb. Wenn der Stürmer denkt, er muß doch in Begriffen denken, denn in Tönen kann er es nicht, und die Körper, die gegenständliche Anschauung Shakespeares fehlen ihm. So ist es verständlich, daß Herder die rationalistische Theorie noch einmal ausdrücklich bestätigt hat. „Die Zeichen der Poesie sind willkürlich: die artikulierten Töne haben mit der Sache nichts gemein, die sie ausdrücken sollen; sondern sind nur durch eine allgemeine Convention für Zeichen angenommen"[1]). Freilich, wenige Jahre nach Niederschrift dieser Zeilen ist Herder dennoch eine partielle Umgestaltung der rationalistischen Sprach-

1) Herders Werke, Erstes kritisches Wäldchen, Suphan III, S. 134.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

theorie gelungen. Und diese teilweise theoretische Überwindung rationaler Brechung — es wird bald klar werden, warum sie nur teilweise ist — geht nun ganz parallel der Befreiung und Ablösung des Sturm und Drang aus den Fesseln rationaler Bewußtheit in Stimmung und Verzauberung. Nur in der Lyrik und der lyrischen Modifikation anderer Gattungen ist der freie und ungebrochene Ausdruck einer neuen Zeit gelungen. Auf das Gleiche deutet Herders Theorie, wenn sie Sprache in ihrem Ursprung faßt nicht als zustande gekommen durch Übereinkunft, vielmehr als den tönenden Ausdruck einer beseelten und bewegten Welt. Töne — Herder denkt an das Blöken des Schafes, an das Bellen des Hundes usw. — können zur Bezeichnung von Gegenständen nur durch Entwertung und Veräußerung ihres strömenden, unendlich offenen, ausdruckhaften Charakters werden. Sie müssen zur Sache werden, um auf Sachen zu weisen. Wer in solcher veräußerten Sprache (und jede Sprache ist notwendig in diesem Sinne veräußert) ihre alte Symbolkraft wieder finden will, der muß mit der Sprache auch sich und die Welt rauschhaft verwandeln. Denn nun wird er in der Sprache nicht mehr eine Welt in Körpern finden, nur noch tönende Seelen, nicht mehr Substanz und Beharrung, sondern unendlich quellende und sich verschlingende Bewegung. Mit anderen Worten: nur in der lyrischen Sprache kann im Sinne Herders die Zeichenhaftigkeit überwunden werden und ein unmittelbares schöpferisches Verhältnis von Gehalt und Gestalt zur Geltung kommen.

Dem Drama des Sturm und Drang, sofern es nicht lyrischer Ausdruck ist, fehlt daher jenes ganz spontane und unmittelbare Verhältnis von Mensch und Sprache. Es ist der verzweifelte Versuch, in Zeichen zu deuten, was in Zeichen nicht gedeutet werden kann. Zeichenhaft sind die vielen Ausrufe, die Bitten, die Wünsche, die Befehle, die

rhetorischen Fragen. Sie weisen auf etwas hin, aber sie sind es nicht, sie umfassen es nicht. Nur in einer tönenden Sprache könnte es lebendig werden. Aber im Drama gilt es nicht zu tönen, lyrisch sich zu ergießen, es gilt zu sprechen, zu handeln, auf Konkretes zu weisen und zu Konkretem Stellung zu nehmen. Zeichenhaft sind daher letzten Endes die Dramen selbst. Auch sie können nur deuten, nur beleuchten, nur hinweisen auf Kräfte und Gefühle, die dahinter stehen, und nichts für sich selber sein.

Die lyrische Seite der Sturm- und Drangsprache hat im Rahmen von Bürgers Macbethbearbeitung einen, wenn auch begrenzten Niederschlag in den Hexenszenen gefunden.

Sh. I/III. I myself have all the other,
And the very ports they blow
All the quarters that they know
I'the shipman's card.
I will drain him dry as hay:
Sleep shall neither night nor day
Hang upon his pent-house lid;
He shall live a man forbid:
Weary se'ennights nine times nine
Shall he dwindle, peak and pine:
Though his bark cannot be lost
Yet it shall be tempest tost.

B. Wie und wo und wann sie wehen,
Sausen, brausen, Wirbel drehen,
Weiß ich trotz dem Wetterhahn.
Hu! Ich will ihn trillen, zerren,
Kraus, wie Heu und Hotzeln, dörren!
Nachts und Tages, sonder Ruh,
Klapp' ihm keine Wimper zu!
Siebenmal sieb'n und sieben Wochen

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Soll er frieren, soll er kochen,
Soll sich krümmen, winden, wimmern;
Ächzen, krächzen, und verkümmern,
Darf sein Schiff gleich mit zertrümmern;
Roll ich's doch im wilden Meer
Her und hin und hin und her.

Was wir in der gesamten Macbeth-Bearbeitung vergeblich gesucht, freistömenden, ungebrochenen Ausdruck, hier im phantastischen Reiche der Hexen hat Bürger ihn zu gestalten vermocht. In immer neu verwandelten Farben und Gefühlen[1]) bewegt sich die Sprache. Damit steht Bürger Shakespeare nah und fern zugleich. Bei Shakespeare ist auch in diesen Hexenszenen alles herb, dicht, gegenständlich. Selbst der Gesang erhält unter seinen Händen dramatischen Fortgang. Bürger setzt Shakespeare um ins Lyrisch-Musikalische seines eigenen Ausdrucks, und tönend schwillt seine Sprache in alle Breiten. Wir berühren damit das eigentliche schöpferische Prinzip jener Zeit: es ist nicht das Schaffen von Welten, von raumtiefen Bildern; Tiefe des Gemüts, der Seele kennzeichnet die Zeit und in musikalischer Variation wirkt sich das aus[2]). Schon im Prosateil der Bearbeitung zeigen sich hierzu die Ansätze. Ich möchte nur erinnern an die von Bürger neugeprägten Schlußworte des sterbenden Macbeth:

B. V/VIII. Meine Seele wadtet in Blut! Im Blute der Unschuldigen! — Der Strom schwillt, — schwillt — hebt mich empor. Ich kann mich nicht mehr halten. — Seufzer und Flüche brausen mir nach, wie Stürme — sie treiben — sie wälzen — mich wälzen die Wogen hinunter —

1) Man beachte die charakteristische Häufung der Verben.
2) Die herangezogene Macbethbearbeitung kann allerdings davon nur einen ganz matten Begriff geben.

G.A. Bürger-Archiv

hinunter — hinunter zieht mich die Hölle. Oh! — verlohren bin ich! Auf ewig verlohren! — Oh! —

In den Hexenszenen nahm Bürger in jeder Zeile zu solcher Gestaltungsart Gelegenheit. Man denke nur an das

Wie und wo und wann sie wehen,
Sausen, brausen, Wirbel drehen ...

Doch das dünkte Bürger noch nicht genug: er legt eine neue Hexenszene ein und hier feiert gerade solche Art musikalischer Variation letzte Triumphe. In einem großen Chorgesang mit Tanz wird hier in drei Solopartien immer nur das eine nicht eben geschmackvolle, aber vielleicht gut hexenmäßige Thema variiert:

Lust an Unlust das ist Lust,
Kraut und kitzelt mir die Brust. —

Wir stehen am Ende unseres Weges. Die geistige Struktur der Sturm- und Drang-Zeit hat sich uns dargestellt als unausgeglichene Überlagerung zweier Schichten, einer unbewegten und einer bewegten, einer rationalistisch-abstrakten und einer irrational-sentimentalen. Eine harmonische Durchdringung der gegensätzlichen Strebungen werden wir auch abschließend nicht festzustellen haben. Erst die Klassik hat diesen Ausgleich geschaffen. Aber eins will doch deutlich werden: daß schließlich jenseits aller vordergründigen Gegensätzlichkeit beide Schichten in einem tiefen und wesentlichen Verhältnis gegenseitiger Ergänzung sich befinden. Empfindsamkeit war der Trumpf der Zeit, auf Gefühl ward alles bezogen und in Gefühl und seinen Ausdruck alles verwandelt. Aber die Allmacht des Gefühls hat eine Voraussetzung: Der rationale Gedanke muß ihr vorausgehen und er muß sie begleiten. Nicht allein bedeutet er in solcher tönenden und fließenden Welt die letzte geistige Verankerung des Substantiellen und Gegenständ-

G.A. Bürger-Archiv

lichen, noch mehr: um einfühlend der Natur gegenübertreten zu können, muß diese verstanden, d. h. aus ihrer unabhängigen und ungebändigten Stofflichkeit gelöst und den Proportionen und Gesetzlichkeiten des Menschen assimiliert sein. Nur in einer Welt, die, ruhend auf der sicheren Fläche des rationalen Weltgedankens, frei ist von allem Druck einer außer- und übermenschlichen Wirklichkeit, mochte die Empfindsamkeit, alle Grenzen überschwemmend, zu führender Geltung sich erheben. Friedrich Gundolf hat solche grundlegende und begleitende Rolle des Erkennens neben dem Erleben in der geistigen Struktur jener Epochen — denn nicht nur für den Sturm und Drang, auch für die Folgezeit ist sie bedeutsam — in glücklicher Bezeichnung festgelegt: mit dem Begriff „Bildungszeitalter" umtastet er die seelische Grundform jener entscheidungsschweren Perioden deutscher Geistesgeschichte[1]).

C. Schiller (Die Klassik).

Den Ausgleich des Zwiespaltes von Begriff und Ausdruck, von Bewegung und Beziehung im Körper der Sprache, der den Sturm und Drang beherrscht, bringt die Klassik. Sie überbrückt entsagend die Tiefen eines unendlich quellenden Gefühls und dämmt die Fluten in den Bahnen einer kosmischen Gesetzlichkeit. Damit erwacht eine neue Wertung von Form und Gliederung, von Maß und Grenze, von Substanz und Dauer. Geist und Gefühl drängen sich in einander und suchen nach Verdichtung in Gestalt und Schönheit.

1) Vgl. F. Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist, S. 247. Außerdem die Einleitung zu seinem „Goethe".

G.A. Bürger-Archiv

Zur ersten Orientierung stelle ich Beispiele aus Eschenburg und Schiller gegenüber:

E. I/III. Gegenwärtiges Schrecken ist weniger entsetzlich, als die Vorstellung der geschreckten Einbildung. Dieser Gedanke, dessen Mord doch nur ein Hirngespinst ist, erschüttert meine ganze innere Welt so heftig, daß alle andre Arbeit meiner Lebenskräfte stille steht, und mir nichts da zu seyn scheint, als, was noch nicht ist.

Sch. I/VI. Die Handlung selbst ist minder grausenvoll
Als der Gedanke der geschreckten Seele.
Dies Bild, die bloße Mordtat des Gehirns,
Regt meine innre Welt so heftig auf,
Daß jede andre Lebensarbeit ruht
Und mir nichts da ist als das Wesenlose.

Schillers Worte sind klar, in sich geschlossen und doch wieder in ein großes Ganze eingegliedert. Aber das Band, das sie zusammenkettet, ist nicht mehr kalt und konstruktiv. Sie sind nicht nur Begriffe, d. h. bezogen auf Art und Gattung, sie sind auch Seelen und besitzen Kräfte, sie sind auch Gestalten und stehen Gestalten gegenüber. Das rationalistische Begriffssystem ist in den Raum hinausgetreten. Der Begriff ist geistiger Körper geworden, und zwischen den Körpern herrschen organische Kräfte. Ruhm, Ehre, Not, Macht, Sieg, Tod, Freiheit, Wahrheit, Liebe, alle diese und ähnliche, von Schiller so häufig gebrauchte Worte rufen kraft des Ethos, mit dem sie gesprochen, nach ihrem polaren Gegensatz. Sie weisen gleichsam als Sieger auf den besiegten Gegner, vor dem sie triumphierend aufstreben. So wird in jedem Worte Schillers schon das Gemeine vom Edlen, das Stoffliche vom Geformten, das Chaos von den ordnenden Kräften überwunden. In jedem liegt schon eine Abgrenzung gegen die Tiefe, das Dunkle und Chaotische und damit eine Einordnung in den Gesamtbau des Kosmos.

G.A. Bürger-Archiv

Schillers Sprache empfängt dadurch eine wunderbare Anschaulichkeit. Anschaulichkeit nicht im Sinne eines unmittelbaren Greifbarseins des bedeutungsmäßig Umfaßten. Gegenwärtig sind weniger die Dinge und Erscheinungen selbst, als ihr Wert und ihre Stellung im großen Ganzen. Der Ausblick aus jedem Wort auf ein geordnetes System gesetzhaften, sittlich durchwirkten Seins und Lebens, darin gipfelt Schillers Kunst klassischer Vergegenwärtigung.

Ich habe auf einige Worte Schillers hingewiesen. Man könnte diese Beispiele ergänzen und zur Vollständigkeit runden. Denn Schillers Wortschatz ist nicht unerschöpflich. Er ist einfach, durchsichtig und fest umschlossen. Es ist einer der ersten Eindrücke, den man bei einem Vergleich von Schillers mit Shakespeares Macbeth empfängt: der unendliche Reichtum des Wortes bei Shakespeare, die Begrenztheit der Ausdrucksmittel bei Schiller. Bei Shakespeare ist alles immer neu und unerhört. Bei Schiller trifft man beständig auf sich wiederholende Typen von Worten und Sätzen.

Sh. I/II 50ff. Norway himself,
With terrible numbers,
Assisted by that most disloyal traitor
The thane Cawdor, began a dismal conflict;
Till that Bellona's bridegroom, lapp'din proof,
Confronted him with self-comparisons,
Point against point rebellious, arm'gainst arm,
Curbing his lavish spirit: and, to conclude,
The victory fell on us.

Sch. I/III. König Sueno,
Dem jener treuvergessne Than von Cawdor,
Der Reichsverräter, heimlich Vorschub tat,
Ergriff den Augenblick, wo dieses Reich
Vom bürgerlichen Krieg zerrüttet war,

Und überraschte dein geschwächtes Heer!
Hartnäckig, grimmig war der Kampf, bis endlich
Macbeth mit unbezwinglich tapferm Arm
Des Normans Stolz gedämpft. Mit einem Wort,
Der Sieg ist unser.

Welche Fülle der Farben bei Shakespeare. Wo ist ein Wort, von dem man sagen könnte, es sei ein immer sich wiederholendes, ein für Shakespeare ganz besonders charakteristisches. Bei Schiller wird man deren eine ganze Anzahl finden: Krieg, Kampf, Heer, Stolz, tapfern Arm, hartnäckig, grimmig, zerrütten, überraschen. Sie alle klingen im Ohr, sofern man nur wenige Seiten eines Schillerschen Textes gelesen hat. Und doch ist das kein Zeichen von Schwäche und Armut. Es sind nur Ausstrahlungen zweier verschiedener Anschauungen von Welt und Kunst. Shakespeare stellt alle Dinge in den Raum der Sprache als individuelle, einmalige Körper, in der ganzen Besonderheit ihrer jedesmaligen Erscheinung und Beleuchtung, bei Schiller dagegen ist alles von Zufälligkeit gereinigt und erscheint in der Sprache nur, soweit es wesenhaft und notwendig ist.

Sh. II/III 103. The spring, the head, the fountain of your blood
Is stopp'd, the very source of it is stopp'd.

(Worte von Macbeth an Donalbain, den ermordeten König betreffend.)

Sch. II/10. Der Brunnen deines Blutes ist verstopft,
Ja seine Quelle selber ist verstopft.

The spring, the head, the fountain: Shakespeare kann gar nicht Worte genug finden, den tragisch-tiefen Inhalt seines Gegenstandes auszuschöpfen. Schiller kennt diese überströmende Fülle, diese Maßlosigkeit des Ausdrucks

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

nicht. Für einen Inhalt besitzt er nur ein Wort (der Intention seiner Kunst, nicht dem tatsächlichen Bestand seiner Sprache nach), aber dieses Wort umfaßt das Wesen. Diese Begrenzung und Typisierung der Welt im Raume der Sprache ist Kraft und Entsagung zugleich. Sie bannt die verwirrende Fülle der Welt und des Lebens, die Unendlichkeit ihrer Farben und Brechungen in einfachen wesentragenden Formen. Sie klärt und sie läutert. Aber die Schönheit des Einmaligen und Besonderen muß solcher Sprache fernbleiben. Shakespeare kann darin nicht zur Erscheinung kommen.

Das Wort schlechthin der klassischen Sprache muß das Substantiv sein[1]). Denn es ist das Wort der Substanz, die Bezeichnung von Sein und Gestalt. Übersetzungen in Schillers Macbeth wie „das Wesenlose" für "what is not" (I/III 142)[2]), die „Begrabenen" für "those that we bury" (... And our graves must send those that we bury back), das „Wiegenkind" für "who knows nothing" (where nothing but who knows nothing, is once seen to smile, I/III 166) und viele ähnliche deuten schon in dieser Richtung. Überraschend häufig beobachtet man bei Schiller Substantivformen in der Aussage, wo sie bei Shakespeare fehlen: und das bedeutet jedesmal eine Einordnung des bei Shakespeare ganz einmalig und individuell Gestalteten in eine weite und allgemeingültige Perspektive, gleichzeitig die Untergründung des Satzes mit tektonischer Festigkeit:

Sh. III/I 38. I wish your horses swift and sure of foot.

Sch. III/II. So wünsch ich euren Pferden Schnelligkeit
Und sichre Füße!

1) Vgl. Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik, S. 136.

2) Über die Unmöglichkeit solcher Übersetzung dieser Stelle vgl. K. Werder: Vorlesungen über Shakespeares Macbeth. Berlin 1885, S. 21.

Sh. III/II 38. But in them nature's copy's not eterne.

Sch. III/V. Doch keinem gab
Natur das Vorrecht der Unsterblichkeit

Sh. III/III 17. Thou mayst revenge.

Sch. III/VII. Du kannst mein Rächer sein!

Sh. III/IV 48. What is't that moves
Your highness.

Sch. III/VIII. Was setzt Eure Hoheit
So in Bewegung?

Sh. III/IV 54. The fit is momentary.

Sch. III/VIII. Der Anstoß währt nur einen Augenblick.

Sh. III/IV 59. Ay, and a bold one that dare look on that
Which might appal the devil.

Sch. III/VIII. Ja, und ein beherzter
Dazu, der Mut hat, etwas anzuschauen,
Wovor der Teufel selbst erblassen würde!

Sh. III/IV 139. Strange things I have in head, that will to hand;
Which must be acted ere they may be scann'd.

Sch. III/IX. Seltsame Dinge wälzt mein Geist bei sich
Herum, die einen raschen Arm erfordern,
Und Tat sein müssen, eh sie Worte sind.

Die Beispiele können nicht erschöpfen, sie wollen nur hinweisen auf eine Erscheinung, die sich in Schillers Übersetzung Zeile für Zeile und Satz für Satz wiederholt.

Auch Shakespeare kennt den Drang zur Substantivierung, aber das heißt bei ihm nicht plastische Herausarbeitung des Wesenhaften, sondern Wille zur stoffbeschwerten, individuellen Verkörperung. Es bedeutet ein Schaffen von einmaligen Wirklichkeiten, ein unendliches Gestalten und Wiederverwandeln von Formen, Bildern

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

und Welten. Bei der Behandlung Eschenburgs mußte ich bereits darauf zu sprechen kommen. Schiller folgt hier ganz den Spuren seines Vorgängers, der umschreibenden Auflösung solcher Verkörperungen und Verwandlungen Shakespeares.

Sh. II/I 18. Being unprepared
Our will became the servant to defect.
Sch. II/II. Da wir nicht vorbereitet waren, mußte
Der gute Wille wohl dem Mangel dienen.
Sh. III/VI 12. delinquents ...,
That were the slaves of drink and thralls of sleep.
Sch. IV/I. .... die beiden Täter, die
Von Wein und Schlummer überwältigt lagen!
Sh. IV/III 29. Let not my jea lousies be your dishonours,
But mine own safeties.
Sch. IV/VI. Meine Vorsicht soll dich nicht
Beleidigen, nur sicher stellen soll
Sie mich.
Sh. II/IV 33. Carried to Colmekill,
The sacred storehouse of his predecessors,
And guardian of their bones.
Sch. II/13. Nach Kolmeshill gebracht, der heilgen Gruft,
Wo die Gebeine seiner Väter ruhen.

Eine andere Form, der näheren Besprechung wert, sind die Participia Praesentis bei Shakespeare und Schiller. Denn wieder scheinen sich hier beide zu treffen. Weder bei Eschenburg noch bei Bürger ist diese bei Shakespeare nicht seltene Form zu finden. Bei Eschenburg ist das selbstverständlich, seine Sprache ist abstrakt und unbewegt. Bei Bürger liegt die Erklärung in der rationalen Verhaftung seiner dramatischen Prosa (in der lyrischen Sprache kennt

der Sturm und Drang diese Form sehr wohl). Schiller aber verwendet derartige Partizipien ungemein häufig. Was ist das Bedeutsame der Form, daß sowohl die romantisch-offenen, wie die klassisch-geschlossenen Zeiten ihr zu huldigen vermögen? Sie faßt das Seiende als Bewegung, umgekehrt die Bewegung als Sein, als Zustand, als Dauer. Bei Shakespeare nun bedeutet sie weder Öffnung der Substanz zur Bewegung, noch Umrandung der Bewegung zur monumentalen, dauernden Geste. Oder vielmehr, sie bedeutet beides. Shakespeares Partizipien öffnen und schließen. Sie sind Bewegung und Zustand nicht in harmonischem Ineinander, sondern mit höchst gesteigerter Spannung nach beiden Polen. Nicht allein die gleichmäßig währende, die den Hauptgedanken begleitende Bewegung umfaßt er in partizipialer Konstruktion, den Weg selbst, den zielstrebigen Fortgang des Gedankens preßt er in solchen Formen zum Zustand und wirft ihn als Eigenschaft an seine Bilder heran. Aber die Bewegung vermag er nicht zu töten, sie lebt im Innern fort, vordrängend, ein gefesselter Titane. So gehören auch diese Bildungen zu jenen gewaltsamen Verdichtungen, Ballungen, Schließungen Shakespeares, die, in den offenen Strom seiner Sprache eingespannt, diesen für Augenblicke zum Stillstand zwingen, um ihn mit ihrem Untergange zu noch gewaltigerem Schwunge zu steigern. Daß Schiller diese Bildungen im Rahmen seines Stiles nicht nachgestaltet, bedarf kaum einer Begründung.

Sh. III/I 30. We hear, our bloody cousins are bestow'd
In England and in Ireland; not confessing
Their curel parricide, filling their hearers
With strange invention: but of that to-morrow,
When therewithal we shall have cause of state
Craving us jointly. Hie you to horse: adieu,
Till you return at night. Goes Fleance with you?

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Sch. III/II. Wir hören, unsre blutgen Vettern sind
Nach Engelland und Irland, leugnen dort
Frech ihren greuelvollen Mord, und füllen
Mit seltsamen Erdichtungen die Welt.
Doch hievon morgen nebst dem andern, was
Den Staat betrifft, und unsre Sorgen heischt.
Lebt wohl bis auf die Nacht! Geht Fleance
mit Euch?

Die Spannung bei Shakespeare ist bei Schiller aufgelöst. Die Subordination (... not confessing ..., filling ...) ist Koordination geworden (... leugnen dort ... und füllen ...).

Ein anderes Beispiel:

Sh. III/II 4. How now, my lord! why do you keep alone,
Of sorriest fancies your companions making,
Using those thoughts which should indeed
have died
With them they think on? Things without all
remedy
Should be without regard; what 's done is done.

Sch. II/IV. Wie, mein Gemahl? Warum so viel allein?
Was kann es helfen, daß ihr eure Träume
Zur traurigen Gesellschaft wählt und mit
Gedanken sprecht, die dem, an den sie denken,
Ins nichtge Grab hinab gefolgt sein sollten?
Auf Dinge, die nicht mehr zu ändern sind,
Muß auch kein Blick zurück mehr fallen! Was
Getan ist, ist getan, und bleibts.

Ganz anders ist die Verwendung derartiger Partizipien bei Schiller. Für ihn sind sie die schwingenden Falten, mit denen er die Glieder und Konturen seiner Sätze umkleidet. Und sie verzerren und vergewaltigen nicht. Sie verleihen aller Form den lebendigen Atem, erfüllen das Lineament

mit organischem Flusse, und bleiben doch immer eingegliedert in den Rahmen einer herrschenden Tektonik:

Sh. I/II 7. Doubtful it stood;
As two spent swimmers, that do cling together
And choke their art. The merciless Macdonwald—
Worthy to be a rebel, for to that
The multiplying villanies of nature
Do swarm upon him—from the western isles
Of kerns and gallowglasses is supplied;
And fortune, on his damned quarrel smiling,
Show'd like a rebel's whore.

Sch. I/II. Es wogte lange zweifelnd hin und her,
Wie zweier Schwimmer Kampf, die aneinander
Geklammert Kunst und Stärke ringend messen.
Der wütge Macdonwald, wert ein Rebell
Zu sein, führt' aus dem Westen wider dich
Die Kernen und die Galloglassen an,
Und wie ein reißender Gewitterstrom
Durchbrach er würgend unsre Reihen, alles
Unwiderstehlich vor sich niedermähend.

Ich habe bereits bei Eschenburg von dem verwandelnden, vertiefenden Charakter Shakespearescher Adjektive gesprochen. Schiller verflüchtigt wie Eschenburg in seiner Übersetzung diese Bildungen:

Sh. I/III 20. His pent-house lid.
Sch. Vollständig getilgt.

Sh. I/VI 17. Those honours deep and broad.
Sch. I/XIII. Die große Ehre.

Sh. II/I 51. The curtain'd sleep.
Sch. II/III. Und böse Träume schrecken hinterm Vorhang
Den unbeschützten Schlaf!

Sh. II/III 121. their daggers Unmannerly breech'd with gore
Sch. II/X. Ihre Dolche frech bemalt mit Blut.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Sh. II/III 144. Our separated fortune Shall keep us both the safer.
Sch. II/XI. Geratner ist's für unser beider Wohl,
Wir trennen unser Schicksal!

Sh. III/II 41. His cloister'd flight.
Sch. III/V. Den ungesell'gen Flug.

Sh. III/II 27. Sleek o'er your rugged looks.
Sch. III/V. Klärt eure finstern Blicke auf.

Sh. III/IV 25. To saucy doubts and fears.
Sch. III/VIII. Meinen alten Schrecknissen.

Sh. V/III 27. Curses, not loud but deep.
Sch. V/IV. Haß und Flüche,
Nicht laut, doch desto inniger.

Sh. V/III 42. The written troubles of the brain.
Sch. V/V. Die tiefen Furchen des Gehirnes.

Sh. V/V 23. To dusty death.
Sch. V/VI. Zum modervollen Grabe.

Sh. II/IV 7. The travelling lamp.
Sch. II/12. Die Himmelslampe.

„Ein Beiwort gibt es freilich, das gerade dem klassischen Sprachstil eignet: das schmückende, das epitheton ornans . . . es spricht . . . nur aus, was in der Substanz schon eingeschlossen und enthalten ist. Es ist nicht schöpferisch, sondern nur erschöpfend, nicht Farbe, sondern Form, und nicht zu verwandeln und zu vertiefen wie das romantische Beiwort, sondern nur zu wiederholen, wie es Homer und Goethe tun" (Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik[1]). Schillers Übersetzung ist voll von derartigen schmückenden Beiworten, gewonnen teils aus entsprechenden Formen

1) S. 136.

G.A. Bürger-Archiv

Shakespeares, vielmehr aber noch durch Umbildung und freie Neugestaltung. Ich gebe ein Beispiel für viele:

Sh. II/II 35. Methought I heard a voice cry "sleep no more!
Macbeth does murder sleep" — the innocent sleep,
Sleep that knits up the ravell'd sleave of care,
The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast, —

Sch. II/IV. Es war, als hört' ich rufen: Schlaft nicht mehr!
Den Schlaf ermordet Macbeth, den unschuldgen,
Den arglos heil'gen Schlaf, den unbeschützten,
Den Schlaf, der den verworrnen Knäul der Sorgen
Entwirrt, der jedes Tages Schmerz und Lust
Begräbt und wieder weckt zum neuen Morgen,
Das frische Bad der wundenvollen Brust,
Das linde Öl für jede Herzensqual
Die beste Speise an des Lebens Mahl!

Wenn bei Eschenburg die Sprache klar und verständlich ist, so hat Schillers Sprache an solcher Klarheit nichts verloren. Auch sie ruht auf dem Grunde einer allgemeingültigen, nüchternen Logik[1]). Freilich, das konstruktive Skelett

1) Vgl. Otto Ludwig, Shakespeare-Studien: „Wenn ich Schillers Übersetzung des Macbeth betrachte, so habe ich, was die Mimik der Sprache betrifft — denn die charakteristisch-gestikulierende Sprache ist die dramatische — einen ähnlichen Eindruck, wie wenn uns ein Übersetzer statt der poetischen Inversionen die logische Wortfolge und den gemeinen Menschenverstand jener charakteristisch-leidenschaftlich-schwungvollen Rede gäbe. (Moritz Heydrich, Halle 1901, S. 287.)

G.A. Bürger-Archiv

liegt nicht mehr bloß, sondern ist umwachsen von durchblutetem Fleische. Es gilt von Schillers Kunst, was Worringer von klassischer bildender Kunst sagt: „das konstruktiv Bedingte wird einem höherem organischen Gedanken unterworfen, der von innen heraus sich des Ganzen bemächtigt und die Gesetze der Materie im Sinne des Organischen klärt"[1]). In dieser Weise ist die Stellung Schillers zu seiner Vorlage zu werten: Überall ist rationale Folgerichtigkeit organisches Gefühl, mechanische Notwendigkeit ästhetische Freiheit geworden. Die konstruktiven Elemente zerstören nicht mehr das Leben. Sie sind eingeordnet höheren Gesetzen ästhetischer Gestaltung. Schillers Macbeth-Übersetzung steht neben der Eschenburgs wie die Gestalt eines italienischen Meisters neben der Gliederpuppe eines Mechanikers. Hier Stoff, dort Form, hier Geräusch, dort Wohlklang.

E. I/. Eure Diener sind allemal überzeugt, daß sie selbst und was ihnen gehört, Euch völlig zu Gebote steht, und immer euer Eigen bleibt.

Sch. I/XIII. Ihr seid in Eurem Eigentum, mein König,
Wir geben nur, was wir von Euch empfingen.

E. II/III. Der Wein des Lebens ist abgezogen, und dieses Gewölbe kann nur noch mit der bloßen Hefen prahlen.

Sch. II/X. Des Lebens Wein ist abgezogen,
Und nur die Hefe blieb der Welt zurück.

Bei Schiller ist jedes Glied, jeder Teil der Sprache notwendig, frei und in sich geschlossen; notwendig kraft des logischen und ästhetischen (rhythmischen) Gesetzes, das er verwirklicht; frei und in sich geschlossen, weil er in Er-

1) W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung. München 1916, S. 148.

füllung eines Gesetzes, das die Gestaltung des Ganzen beherrscht, sich auch spannungslos dem Ganzen einordnet. Auch bei Shakespeare besitzt jedes Wort, jeder Satz höchste Notwendigkeit in seiner Formulierung. Aber es ist keine Notwendigkeit kraft zeitloser ewiger Maße. Aus einer maßlosen Bewegung steigen die Formen auf, mit Notwendigkeit, in der Bewegung versinken sie wieder. Das dramatische Auseinander und Gegeneinander schafft sie und verschlingt sie auch. Sie können nicht dauern, sie besitzen kein Gleichgewicht, um zu beharren. Schiller bildet all diese Formen um. Nicht aus der Bewegung, nicht aus dem dramatischen Leben, nicht aus dem individuell-determinierten Inhalt der Sprache erwächst ihm die Formulierung, sondern aus dem allgemeinen und wesenhaften Grunde, der sich in allem Besonderen und Individuellen verbirgt. Shakespeares Sprache empfängt unter seinen formenden Händen Ruhe und Gleichmaß.

Sh. I/VII 59. We fail!
But screw your courage to the sticking-place,
And we'll not fail.

Sch. I/XV. Mißlingen! Führ' es aus mit Männermut
Und fester Hand, so kann es nicht mißlingen.

Sh. II/I 15. This diamond he greets your wife withal,
By the name of most kind hostess; and shut up
In measureless content.

Sch. II/II. Hier diesen Demant schickt er eurer Lady
Und grüßt sie eine angenehme Wirtin.
Er ging recht glücklich in sein Schlafgemach.

Sh. II/I 25. If you shall cleave to my consent, when 'tis,
It shall make honour for you.

Sch. II/II. Wenn Banquo mein Beginnen unterstützt,
Und es gelingt, so soll er Ehre davon haben.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Sh. IV/I 145. The flighty purpose never is o'er took,
Unless the deed go with it.

Sch. IV/V. Der flüchtge Vorsatz ist nicht einzuholen,
Es gehe denn die rasche Tat gleich mit.

Schillers Sprache ist in sich ruhend, Shakespeares Sprache aber beherrscht von einer gewaltig vorstürzenden Dynamik. Zwei prinzipiell verschiedene Gattungen sprachlicher Gestaltung stehen sich gegenüber: bei Shakespeare ist der Gedanke werdend in seinem Ausdruck, Schillers Sätze aber sind architektonische Gebilde, ruhende Verkörperungen eines festen Planes, einer fertigen Vorstellung. Denn „diese klare Übersicht und Ausgewogenheit und Gliederung konnte nur einer fertigen Vorstellung des inneren Gesichtes gegeben werden"[1]). Ein Beispiel wird das Gesagte deutlicher machen:

Sh. II/I 51. Witchcraft celebrates
Pale Hecate's offerings and wither 'd murder,
Alarum'd by his sentinel, the wolf,
Whose howl's his watch, thus with his
stealthy pace,

1) Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 128. Vgl. dort auch über das Prinzipielle erwähnter Unterscheidung: „Es gibt in der modernen Sprachwissenschaft den Streit um Ursprung und Wesen eines Satzes (Wundt und Paul). Ist er das schon vor dem Sprechen abgeschlossene und klare Gedankenbild, das sich nur, indem es Sprache wird, in jene Glieder zerlegt, aus denen ein Satz besteht, oder ist der Satz die sprachliche Form der im Sprechen entstehenden und zur Klarheit sich entwickelnden Vorstellung? Die Wahrheit ist, daß es sich in diesem Streit um eine Stilfrage handelt, bei der von Recht und Unrecht nicht zu sprechen ist. Es gibt Sätze von dieser und von jener Art und man kann es ihnen wohl ansehen, wes Ursprungs sie sind. (S. 128—129.)

With Tarquin's ravishing strides, towards his
design
Moves like a ghost. —

Sch. II/III. (Die Zauberei beginnt
Den furchtbarn Dienst der bleichen Hekate),
Und aufgeschreckt von seinem heulenden
Wächter,
Dem Wolf, gleich einem Nachtgespenste, geht
Mit groß — weit ausgeholten Räuberschritten
Der Mord an sein entsetzliches Geschäft.

Bei Shakespeare ist die Sprache die Geschichte des Gedankens. Über Hindernisse und Abwege, über Unklarheit und Verworrenheit sucht sich dieser zu vollenden. Was stemmt sich alles dazwischen an Bildern, die den Gedanken nach allen Seiten hin vertiefen und ergänzen, bis das Subjekt (wither'd murder) den Weg zu seinem Prädikate (Moves like a ghost) finden kann. Was hat dagegen Schiller gemacht aus solchem Ringen nach dem Ziel, aus solchem abgründigen Wege zur Vollendung: Anfang und Ende hat er miteinander zeitlos verknüpft, so daß sie sich verhalten wie Kopf und Fuß einer Statue[1]). „Aufgeschreckt" am Beginne des Satzes setzt die Gegenwärtigkeit des Begriffes der „Mord" am Ende desselben im Bewußtsein voraus. Was bei Shakespeare ein unruhiges Suchen, Tasten und Drängen, ist bei Schiller einer überlegenen Gliederung und Ordnung gewichen. Aus Geschichte und Verwandlung ist Sein und Dauer geworden. Freilich — und das soll nicht verschwiegen werden — letzten Endes lebt diese Ruhe und zeitlose Gegenwart doch nur für das Auge. Für das Ohr

1) Vgl. Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 137: „Anfang und Ende eines griechischen Satzes verhält sich zueinander wie Kopf und Fuß einer Statue."

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

bleibt Sprache immer Succession und Spannung. Der tragische Untergrund klassischen Wollens tut sich hier auf: daß das Zeitlose doch nur in der Zeit, die plastische Vorstellung doch nur in Weg und Öffnung sich verkörpern läßt.

Shakespeares Sprache bewegt sich fort in unendlicher Schwellung. Bei Schiller dagegen verwandelt sich nicht Form in Form, drängt sich nicht Bildung aus Bildung, sondern eins fügt sich geschlossen neben das andere, Baustein reiht sich an Baustein, in stetiger Folge zum krönenden Abschluß, zum vollendeten Ganzen.

Sh. I/VII 1ff. If it were done when'tis done, then 'twere well
It were done quickly: if the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success; that but thi sblow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'ld jump the life to come.

Sch. I/14. Wär es auch abgetan, wenn es getan ist,
Dann wär es gut, es würde rasch getan!
Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen
Entledigte, wenn mit dem Toten alles ruhte,
Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
Das Ende nur für diese Zeitlichkeit —
Wegspringen wollt ich übers künftge Leben!

Man beachte, wie das strömende, tiefenhafte Auseinander Shakespeares (If the assassination could . . . and catch . . . that . . .) in Schillers Fassung einer flächenhaften Koordination (Wenn . . ., wenn . . ., wenn . . .) gewichen ist.

Sh. I/IV 35. Sons, kinsmen, thanes,
And you whose places are the nearest, know,
We will establish our estate upon
Our eldest, Malcolm; whom we name hereafter

The Prince of Cumberland; which honour must
Not unaccompanied invest him only,
But signs of nobleness, like stars, shall shine
On all deservers. —

Sch. I/VIII. Söhne! Vettern, Thans!
Und die zunächst an meinem Throne stehn!
Wißt, daß wir Malcolm, unsern Ältesten,
Zum künftgen Erben unseres Reichs bestimmt
Und ihn zum Prinzen Cumberlands ernennen,
Der einzge Vorzug soll ihn kennbar machen
Aus unsrer trefflichen Baronen Zahl,
Die gleich Gestirnen unsern Thron umschimmern! —

Sh. III/I 76. Have you consider'd of my speeches? Know
That it was he in the times past which held you
So under fortune, which you thought had been
Our innocent self: this I made good to you
In our last conference, pass'd in probation with you,
How you were borne in hand, how cross'd the instruments
Who wrought with them, and all things else that might
To half a soul and to a notion crazed
Say "Thus did Banquo".

Sch. III/IV. Nun? Habt ihr meinen Reden nachgedacht?
Ihr wißt nun, daß es Banquo war, der euch
In vorgen Zeiten so im Weg gestanden;
Ihr gabet fälschlich mir die Schuld! Doch aus
Der letzten Unterredung, die wir führten,
Habt Ihr es sonnenklar erkannt, wie schändlich
Man euch betrog. —

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Jedes Ende beginnt bei Shakespeare noch einmal zu schwellen, jede Form sucht in neuer Öffnung und Verwandlung sich zu erweitern und zu vertiefen. Schiller schaltet solchen Bildungen gegenüber mit der ganzen Unerbittlichkeit seines klassischen Empfindens, hier zergliedernd das maßlos Verschlungene, dort entfernend, was überwuchernd und die Stetigkeit des Gedankenganges störend ist. Immer und überall versteht er es der Sprache Shakespeares in seiner Übersetzung Architektonik, rationale Helle und überlegene Ruhe zu geben.

Shakespeares Sprache zeichnet alles in lebendigem, zeitlichem Flusse. Schillers Sprache hebt ihrem Wesen nach die Zeit auf, zeigt sie doch alle Dinge eingegliedert in ewige, dem zeitlichen Verlauf des Lebens enthobene Formen. So wird sie mit der Bewegung, die sie berichtet, nicht selbst unendlich vordrängende Bewegung. Sie erzählt nur als ruhender Spiegel, daß sich etwas bewegt. Überzeugend zeigt das jenes schon einmal erwähnte Beispiel Sh. II/II 50:

Norway himself,
With terrible numbers,
Assisted by that most disloyal traitor
The thane of Cawdor, began a dismal conflict;
Till that Bellona's bridegroom, lapp'd in proof,
Confronted him with self comparisons,
Point against point rebellious, arm'gainst arm,
Curbing his lavish spirit: and, to conclude,
The victory fell on us.

Sch. I/III. König Sueno,
Dem jener treuvergessne Than von Cawdor,
Der Reichsverräter, heimlich Vorschub tat,
Ergriff den Augenblick, wo dieses Reich
Vom bürgerlichen Krieg zerrüttet war,
Und überraschte dein geschwächtes Heer!

Hartnäckig, grimmig war der Kampf, bis endlich
Macbeth mit unbezwinglich tapferm Arm
Des Normans Stolz gedämpft. Mit einem Wort,
Der Sieg ist unser.

Ein Schuß Bewegung durchjagt bei Shakespeare die Sprache von Anfang bis zum Ende unaufhaltsam, so daß nur ein kühner Bruch ihren Lauf beenden kann: "and, to conclude, the victory fell on us". Schiller verliert sich nicht an die Dinge. Verstehend und messend betrachtet er das Geschehen aus der Ferne und gibt es in klaren, durchsichtigen Linien als ruhigen Bericht. Was bei Shakespeare unteilbare Einheit ist, wird bei ihm ein Gefüge in sich geschlossener Glieder. In einem ersten Teil schafft er die Basis. Er berichtet vom Beginn des Kampfes, seinen Ursachen und Voraussetzungen. "Norway himself ... began a dismal conflict" heißt es bei Shakespeare. Kein Warum und Wieso. Schiller aber muß den Grund wissen: „Ergriff den Augenblick, wo dieses Reich vom bürgerlichen Krieg zerrüttet war." In einem zweiten Teil folgt die Art und der Verlauf des Kampfes: Welche Kluft trennt ihn auch hier von Shakespeare. Bei Shakespeare da ringen die Worte: "Point against point rebellious ..." Schiller urteilt überlegen und unbewegt: „Hartnäckig grimmig war der Kampf". Und immer noch drängt die Bewegung bei Shakespeare weiter, bis sie plötzlich abgebrochen wird: "And to conclude ..." Schiller dagegen führt auch diesen Teil seines Berichtes organisch zu Ende: „bis endlich Macbeth mit unbezwinglich tapferm Arm des Normans Stolz gedämpft". Ist das "to conclude ..." in ShakespearesFassung ein verwegner Sprung, bei Schiller ist es der krönende Giebel eines schon geschlossenen Bauwerks. (Beachte: „der Sieg ist unser" statt Shakespeares "the Victory fell on us".)

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Ein anderes Beispiel Sh. I/II 9:

The merciless Macdonwald —
Worthy to be a rebel, for to that
The multiplying villanies of nature
Do swarm upon hin — from the western isles
Of kerns and gallowglasses is supplied;
And fortune, on his damned quarrel smiling,
Show'd like a rebel 's whore: but all's too weak:
For brave Macbeth, — well he deserves that name —
Disdaining fortune, with his brandish'd steel,
Which smoked with bloody execution,
Like valour's minion carv'd out his passage,
Till he fac'd the slave:
Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,
Till he unseam'd him from the nave to the chaps,
And fix'd his head upon our battlements.

Sch. I/II. Der wütge Macdonald, wert, ein Rebell
Zu sein, führt' aus dem Westen wider dich
Die Kernen und die Galloglassen an,
Und wie ein reißender Gewitterstrom
Durchbrach er würgend unsre Reihen, alles
Unwiderstehlich vor sich nieder mähend.
Verloren war die Schlacht, als Macbeth kam,
Dein heldenmütger Feldherr. Mit dem Schwert
Durch das gedrängteste Gewühl der Schlacht
Macht' er sich Bahn bis zum Rebellen, faßt ihn,
Mann gegen Mann, und wich nicht, bis er ihn
Vom Wirbel bis zum Kinn entzweigespaltet
Und des Verfluchten Haupt zum Siegeszeichen
Vor unsrer aller Augen aufgesteckt.

Das Vergangene wird in Shakespeares Sprache noch einmal lebendig und wickelt sich in riesenhaften Formen vor unseren Augen ab. Da gibt es keine Möglichkeit, hemmend dazwischen zu treten, urteilend zu überschauen, ordnend zu begrenzen. Mit naturhafter Gewalt folgen sich Bilder und Taten. Gebändigt aber reiht Schiller Bild neben Bild und Form neben Form. Wieder zerfällt sein Bericht in zwei geschlossene Glieder. Das erste reicht von „Der wütge Macdonall . . ." bis „. . . vor sich niedermähend". Und nun gibt er einen klaren Abschluß „verloren war die Schlacht" als Grundlage für die neue Stufe, die er darauf aufführt: „als Macbeth kam, dein heldenmütiger Feldherr". Hinrasend wie ein entfesselter Sturm drängt Shakespeare vorwärts: "Which ne'er shook hands nor bade farewell to him, till he . . ." Ruhig und gemessen bei aller Kraft fügt Schiller Stufe an Stufe, Tat an Tat: „Mit dem Schwert . . . macht er sich Bahn . . ., faßt ihn, Mann gegen Mann, und wich nicht, bis er ihn . . . entzweigespaltet und zum Siegeszeichen . . . aufgesteckt."

Diese Tektonik, diese Stufenform des Aufbaues mag noch ein letztes diesbezügliches Beispiel illustrieren:

Sh. I/III 89. The king hath happily received, Macbeth,
The news of thy success: and when he reads
Thy personal venture in the rebel's fight,
His wonders and his praises do contend
Which should be thine or his: silenced with that,
In viewing o'er the rest o'the selfsame day,
He finds thee in the stout Norweyan ranks,
Nothing afeard of what thyself didst make,
Strange images of death. As thick as hail
Came post with post; and every one did bear
Thy praises in his kingdom's great defence,
And pour'd them down before him.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Sch. I/VI. Ruhmgekrönter Macbeth,
Dem König kam die Freudenbotschaft zu
Von deinen Siegen, wie du die Rebellen
Verjagt, den furchbarn Macdonall besiegt,
Das schien ihm schon das Maß des irdschen Ruhms.
Doch seine Zunge überströmte noch
Von deinem Lob, als er das Größre schon vernahm,
Was du im Kampfe mit dem furchtbaren
Norweger ausgeführt, wie du der Retter
Des Reichs geworden, dicht wie Hagelschläge
Kam Post auf Post, jedwede schwerbeladen
Mit deiner Taten Ruhm, und schüttete
Dein Lob in sein erstauntes Ohr.

Wie ist bei Shakespeare wieder alles zur höchsten Bewegung gesteigert. Zunächst beginnt sie noch ganz langsam und aus der Ferne ertastet ("the king hath happily received . . ."); dann rückt sie immer näher (Zeitenwechsel: Gegenwart), um dabei bis zum rasenden Taumel anzuschwellen. Schließlich kehrt sie wieder, leicht verebbend, in die Vergangenheit zurück ("came post . . ."). Man beachte, wie dabei die Schauplätze wechseln. Zunächst wird vom König gesprochen. Dann erleben wir mit ihm selber. Wir befinden uns, seinen Blicken folgend, auf dem Schlachtfeld und kehren schließlich wieder zur äußeren Vorstellung seiner Person zurück. Schiller hat alle diese tiefenhaften Verwandlungen, dieses Auseinander von Hintergründigem und Vordergründigem getilgt. In einer zeitlichen Fläche bewegt sich der Bericht. Die Dinge bleiben fern und abgeschlossen. Die plastische Schilderung dessen, was der König sieht: "he finds thee in the stout Norweyan ranks...", diese doppelte Spiegelung, die uns durch das geistige Auge

des Königs hindurch das Bild der Schlacht erblicken läßt, ist getilgt. Shakespeares Bericht ergießt sich wie ein unaufhaltsamer Strom. Schiller fügt wieder Stufe geordnet an Stufe. Ein erster Teil reicht von „Dem König kam die Freudenbotschaft zu . . ." bis „den furchtbarn Macdonall besiegt". Und während nun bei Shakespeare die Geschehnisse unmittelbar aus sich selber weiterdrängen: "silenced with that, in viewing o'er the rest o'the selfsame day, he finds thee . . .", schafft Schiller erst mit den Mitteln vergleichenden Denkens einen Anknüpfungspunkt für den Fortgang seiner Erzählung. „Das schien ihm schon das Maß des irdschen Ruhms. Doch seine Zunge überströmte noch von deinem Lob, als er das Größre schon vernahm, wie du . . ." Ich glaube, der ganz prinzipielle Unterschied ist deutlich: Bei Shakespeare schwellende und wachsende Bewegung, bei Schiller ein Aufbau in Gliedern und Gelenken, gewonnen aus der beurteilenden und formenden Kraft menschlichen Denkens. Es ist der gleiche Unterschied, wie zwischen der gegliederten Gestalt eines Renaissance- und der auf eine Bewegung hin visierten eines Barockkünstlers. Oder um den Akzent von den Gestalten und Geschehnissen zu verlegen auf die Anschauungsformen, in denen sie sind und geschehen: der sprachliche Stufenbau Schillers verkörpert gegenüber dem unaufhaltsam in zeitliche Tiefe drängenden Strom von Shakespeares Sprache in zeitlicher Hinsicht, was die Streifenschichtung in der Bildanschauung eines Dürer gegenüber der unmittelbaren Tiefenrichtung des Raumes bei Rembrandt bedeutet.

Nicht allein die Zeit wird durch Schillers Gestaltung ihres unendlichen Charakters entkleidet, auch der Raum verliert seine Tiefe und Unüberschaubarkeit. Bei Shakespeare handeln die Dinge selber, raumschaffend um sich her. Wir tasten sie als Stoff und Individualität. Wo ist dieser Raum, diese stoffliche Tiefe bei Schiller? Der Rationalismus

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

hatte über der raumstofflichen Tiefe gleichsam eine neue Fläche, den ruhenden Spiegel des rationalen Gedankens geschaffen, in dem sich die Welt formt geordnet und begrenzt. Und Schillers Fassung erwächst in Hinsicht des Raumes so gut wie bezüglich der Zeit aus Eschenburgs Abstraktion. Freilich, dem Rationalisten projizierte sich die Welt noch als Punkt und Linie, als Begriff und Beziehung. Die Klassik schreitet über solche Abstraktheit hinaus. Sie will nicht um die Dinge wissen, sie will sie wieder sehen und gestalten. Sie erstrebt von neuem Anschauung, Plastik. Sie sucht den Raum als den Wohnort schaubarer Körper. Aber es ist das nicht der Raum Shakespeares, der Raum der Individualitäten, der tausendfachen Farben, Brechungen, Verwandlungen, der unabhängigen Körper und Bewegungen, der unbegrenzten stofflichen Fülle. Das Raumbild klassischer Dichtung wächst nicht aus dem unendlichen Stoffe der Welt, es wölbt sich, ruhend auf rationalistischer Abstraktion, um eine Welt in begrifflicher Entstofflichung, Typisierung, Gliederung und Verknüpfung. Es ist ein idealisierter Raum, ein Raum nicht der individuellen Körper, es ist ein Raum der Symbole, in dem alle Dinge nur erscheinen, soweit sie wesenhaft, gesetzhaft, dauernd sind. Von dem Problem der Sprache her hat Wilhelm von Humboldt diesen klassischen Stilwillen, denselben verallgemeinernd auf Sprachkunst überhaupt, wie folgt formuliert: „Die Poesie ist die Kunst durch Sprache. In dieser kurzen Beschreibung liegt für denjenigen, welcher den vollen Sinn dieser beiden Wörter faßt, ihre ganze hohe und unbegreifliche Natur. Sie soll den Widerspruch, worin die Kunst, welche nur in der Einbildungskraft lebt und nichts als Individuen will, mit der Sprache steht, die bloß für den Verstand da ist, und alles in allgemeine Begriffe verwandelt, — diesen Widerspruch soll sie nicht etwa lösen, so daß nichts an die Stelle trete, sondern vereinigen, daß aus beiden etwas werde, was mehr

sei, als jedes einzelne für sich war[1])". — Wenn Schiller Shakespeares Bilder in seinem Sinne übersetzt, so bedeutet diese Übersetzung immer auch eine Umsetzung einer maßlos-bewegten, chaotischen, stofflich-erfüllten und triebhaft-beherrschten Welt in die klaren, maßvollen, geordneten, aber auch fernen und durchsichtigen Linien seiner idealen Welt. Es ist das eine Welt, die nicht mit groben Händen betastet, nicht mit sinnlichem Auge geschaut werden kann. Der stofflichen Nähe Shakespeares gegenüber wirkt sie daher farblos und scheinhaft.

Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen:

Sh. III/I 92. Ay, in the catalogue ye go for men;
As hounds and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,
Shoughs, water-rugs, and demi-wolves, are clept
All by the name of dogs: the valued file
Distinguishes the swift, the slow, the subtle,
The housekeeper, the hunter, every one
According to the gift which bounteous nature
Hath in him closed.

Sch. III/IV. Ja, ja, ihr lauft so auf der Liste mit!
Wie Dachs und Windspiel alle Hunde heißen;
Die eigne Rasse aber unterscheidet
Den schlauen Spürer, den getreuen Wächter,
Den flüchtgen Jäger. So auch mit den Menschen.

Wo Shakespeare hingreift, er reißt eine Unendlichkeit vor sich auf, wenn er einen Weg beginnt, er weiß nicht, wo er ihn enden wird. Seine Welt ist eine unendlich offene, eine stofflich und geistig unerschöpfliche. Wie anders bei Schiller: er braucht nicht die ganze Fülle des Individuellen,

1) Ästhetische Versuche über Goethes Hermann und Dorothea. Braunschweig 1882, S. 44.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

in unserm Beispiel die "hounds, greyhounds, mongrels, spaniels, curs etc." zu sammeln, er überschaut die Masse. „Wie Dachs und Windspiel alle Hunde heißen . . .", nur zwei Arten greift er heraus, aber das genügt, ihre ganze Fülle als eine geordnete und begrenzte vor das geistige Auge seines Hörers zu stellen. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich im zweiten Teil des Beispiels. Shakespeare nennt wieder ganz einmalig und individuell "the swift, the slow, the subtle etc.", und wenn er beim "hunter" endigt, so ist solches Ende ein ganz willkürliches, denn selbst diese Rangklasse ist seinem individualisierenden Geiste unübersehbar. Schiller hebt das Einmalige wieder ins Symbolische und Allgemeine. Er nennt drei Typen und verkörpert darin die ganze Breite der Hundewelt.

Sh. I/VII 54. I have given suck, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash'd the brains out, had I so sworn as you
Have done to this.

Sh. I/XV. Ich habe Kinder aufgesäugt und weiß,
Wie allgewaltig Mutterliebe zwingt,
Und dennoch — Ja, bei Gott, den Säugling selbst
An meinen eignen Brüsten wollt' ich morden,
Hätt ich's geschworen, wie du jenes schwurst.

Vielleicht kaum ein Beispiel ist für Schillers Kunst so bezeichnend wie dieses. Shakespeare zwingt selbst das Allgemeinste in individuelle, sinnlich abtastbare Bilder. Schiller erschließt das Ewige darin, das Überzeitlich-Notwendige, mag auch das Bild dabei seine sinnlichen Konturen verlieren. Man vergleiche „und weiß, wie allgewaltig

Mutterliebe zwingt" mit Shakespeares "and know how tender 'tis to love the babe that milks me": Schiller kann die Liebe als wesenhaftes Glied seiner Welt nicht umschreiben, nicht von außen umtasten. Vom Begriff ausgehend, erhöht er diesen, ihn beseelend, zum Bilde, zur wesenhaften Erscheinung, die allerdings fern und durchsichtig bleiben muß. Der Begriff wird Bürger seiner Welt der Werte und Symbole und kann dort „zwingen", herrschen und ordnen.

Im gleichen Sinne bedeutsam für solchen Weg von Shakespearescher Stofflichkeit über rationalistische Abstraktion zu einer höheren Welt, nicht der individuellen Körper, der einmaligen Bilder, sondern der typischen Seins- und Geschehnisformen, der symbolisch-vergegenwärtigten Maße, Werte und Gesetze sind unter vielen anderen auch die folgenden Stellen:

Sh. I/III 123. And oftentimes, to win us to our harm,
The instruments of darkness tell us truths;

Sch. I/VI. Und oft
Lockt uns der Hölle schadenfrohe Macht
Durch Wahrheit selbst an des Verderbens Rand.

Sh. I/VII 82. False face must hide what the false heart doth know.

Sch. I/XV. Falsche Freundlichkeit verhehle
Das schwarze Werk der heuchlerischen Seele.

Sh. III/I 67. If't be so, . . . have I . . .
Put rancours in the vessel of my peace
Only for them.

Sch. III/III. Ist's an dem, so hab ich
. . . . . .
— für sie — allein für sie — auf ewig
Den Frieden meiner Seele hingemordet.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Sh. IV/III 60. but there's no bottom, none,
In my voluptuousness; your wives, your daughters,
Your matrons and your maids, could not fill up
The cistern of my lust and my desire
All continent impediments would o'erbear,
That did oppose my will:

Sch. IV/VI. Doch meine Wollust
Kennt keinen Zügel, keine Sättigung.
Nicht Unschuld, nicht der klösterliche Schleier,
Nichts Heiliges ist meiner wilden Gier,
Die trotzig alle Schranken überspringt.

Sh. I/IV 26. Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear (!),

Sch. I/IX. O, Eile! Eile her!
Damit ich meinen Geist in deinen gieße.

Sh. III/I 15. Let your highness
Command upon me; to the which my duties
Are with a most indissoluble tie
For ever knit.

Sch. III/II. Nach meines Herrn Befehl, dem zu gehorchen
Mir heilge Pflicht ist.

Sh. III/II 31. Present him eminence, both with eye and tongue,
Unsafe the while that we
Must lave our honours in these flattering streams,
And make our faces vizards to our hearts,
Disguising what they are.

Sch. III/V. Und spare nicht glatte Schmeichelrede.
Noch heischts die Zeit, daß wir uns unsers Ranges
Entäußern, zu unwürdiger Liebkosung
Heruntersteigen, unser Angesicht
Zu schönen Larve unsrer Herzen machen.

Shakespeare gibt, indem er den allgemeinsten geistigen Gehalt in einen einzigartigen individuellen Körper zwingt, seiner Sprache die unendliche Tiefe der Bedeutung. Denn man fühlt, daß in solcher Form der Geist nicht restlos zur Erscheinung gekommen ist. Er wird neue Körper, neue Bilder suchen, um alle Seiten seines Wesens zu enthüllen und auszubreiten. Schiller dagegen läßt, indem er alles Zeitliche unter dem Gesichtspunkt des Zeitlosen in seiner ewigen Bedeutsamkeit darstellt, keine Frage offen, keinen Winkel seines bildhaften Raumes ungeklärt. Man kann an seinen Konturen nimmer rütteln und deuteln, weil sie nicht mehr individuell und das heißt vor dem ewigen Gesetze verzerrt und vergewaltigt, weil sie schon gerichtet und als wesentlich verankert sind.

Sh. I/II 48. From Fife, great king,
Where the Norweyan banners flout the sky
And fan our people cold.

Sch. I/III. Von Fife, mein König, wo Norwegens Fahnen,
Vor wenig Tagen stolz noch ausgebreitet,
Vor deiner Macht darniederliegen.

Sh. V/II 16. Now does he feel
His secret murders sticking on his hands;

Sch. V/III. Nun schießt die Blutsaat, die er ausgesät,
Zur fürchterlichen Ernte rächend auf.

Welche Willkür und Verzerrung beherrscht Shakespeares Fassungen. Bei aller Sinnfälligkeit des Vorder-

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

grundes öffnen sich Tiefen von dämonisch-düsterer Unergründlichkeit. Schillers Formulierung hat das Dunkel erhellt, den Geist aus seiner Vergewaltigung erlöst und ihm eine von Maß und ewiger Bedeutsamkeit getragene Verkörperung gegeben[1]).

Sh. IV/III 109. The queen that bore thee,
Oftener upon her knees than on her feet,
Died every day she lived.

Sch. IV/VI. Und sie, die dich gebar,
Weit öfter auf den Knieen als im Glanz,
Sie starb an jedem Tage, den sie lebte.

Man beachte die Änderung „als im Glanz" für "on her feet", die, zurückwirkend auf die Auffassung von "upon her knees", auch hier den Bildraum aus individueller, irrationaler, augenblicksbedingter Enge und Dunkelheit hinaufhebt in symbolische Weite, Klarheit und Notwendigkeit.

Neben die symbolische Repräsentation tritt, damit zusammenhängend, ein anderer Zweig in der Bildgestaltung Schillers, der Vergleich. Der Vergleich stellt nicht den Gedanken selber dar; er ist sein Schatten. Barocker Schatten umhüllt die Konturen und läßt sie nicht restlos greifbar werden. Er verwandelt sie vor dem beschauenden Auge und führt dieses in immer neue Tiefen und Untergründe. So der Vergleich Shakespeares. Der Schatten in klassischer Bildkunst wirkt klärend. Er macht die Gestalten plastisch, indem er die Teile deutet in ihrer räumlichen Zuordnung und die Stellung der Gestalt selbst im belichteten Ganzen einer umrahmenden Tektonik. So der Vergleich Schillers. Er multipliziert nicht das Einmalige mit dem Einmaligen, das Unergründliche mit dem Unergründlichen. An den

1) Von der auch inhaltlich neuen Wendung des Gedankens bei Schiller im ersten Beispiel sehe man ab.

typischen, den gesetzhaften Erscheinungen der Welt wird das Einzelne gemessen und dadurch plastisch in den großen kosmischen Zusammenhang eingeordnet.

Sh. I/II 9. The merciless Macdonwald —
. . . from the western isles
Of kerns and gallowglasses is supplied;
And fortune, on his damned quarrel smiling,
Show'd like a rebel's whore: but all's too weak:
For brave Macbeth, . . .

Sch. I/II. Der wütge Macdonall, wert ein Rebell
Zu sein, führt' aus dem Westen wider dich
Die Kernen und die Galloglassen an,
Und wie ein reißender Gewitterstrom
Durchbrach er würgend unsre Reihen, alles
Unwiderstehlich vor sich nieder mähend.

Der Vergleich Shakespeares: "Show'd like a rebel's whore" ist bei Schiller weggeblieben. Dafür gibt er an anderer Stelle den Vergleich von Macdonalls Angriff mit einem Gewitterstrom. Welcher Unterschied besteht (von der Verschiedenheit der Vergleiche als solchen abgesehen) in der Wahl des Vergleichobjektes! Shakespeares Bild gibt dem Geschehen eine düstere, unergründliche Beleuchtung. Schillers Vergleich formt und erhellt. Ähnlich wesenhaft und klärend ist in der Fassung Schillers das Bild des Mähens. (Bei Shakespeare fehlend.)

Sh. I/III 127. Two truths are told
As happy prologues to the swelling act
Of the imperial theme. —

Sch. I/VI. Zwei Teile des Orakels sind erfüllt,
Ein hoffnungsvolles Pfand des höchsten Dritten!

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Sh. IV/III 26. Why in that rawness left you wife and child,
Those precious motives, those strong
knots of love.

Sch. IV/VI. Du hättest deine Gattin, deine Kinder,
Die heilig teuern Pfänder der Natur,
So schnell im Stich gelassen ohne Abschied?

Sh. I/IV 20. Only I have left to say,
More is thy due than more than all can pay.

Sch. I/VIII. Jetzo bleibt mir nichts,
Als zu bekennen, daß ich dir als Schuldner
Verfallen bin mit meiner ganzen Habe.

In welche unendliche Tiefe führt der Vergleich Shakespeares: "More is thy due than more than all can pay". Schillers Vergleich ist klar und sicher umgrenzt.

Hat Schiller in den erwähnten Fällen seiner Intention gemäß das Original mehr oder minder verändert, so folgt er immer dann der Vorlage, wenn auch in dieser typische Erscheinungen als Vergleichsobjekt herangezogen sind.

Sh. I/III 79. The earth hath bubbles, as the water has,
And these are of them: —

Sch. I/V. Die Erde bildet Blasen, wie das Wasser,
Und diese mögen davon sein!

Sh. IV/III 52. black Macbeth
Will seem as pure as snow, and the poor state
Esteem him as a lamb, being compared
With my confineless harms.

Sch. IV/VI. .... daß ... dieser schwarze Macbeth
Schneeweiß dastehen, und der Wüterich,
Mit mir verglichen, als ein mildes Lamm
Erscheinen wird!

Shakespeare gibt im Grunde keine Vergleiche, er gibt Verwandlungen. Denn in seiner unendlich vorwärtsstürmenden Sprache steht nicht Bild neben Bild zu ruhiger vergleichender Betrachtung, sondern eins wächst aus dem andern heraus, eins verschlingt das andere und durchdringt sich mit ihm. Darin liegt begründet, daß in Schillers zeitloser Sprache die Vergleiche auch dort, wo sie Shakespeares Vorlage folgen, in anderer Richtung wirken als jene Shakespeares: bei Shakespeare vertiefend, bei Schiller aber klärend und formend:

Sh. I/III 144. New honours come upon him,
Like our strange garments, cleave not to
their mould
But with the aid of use.

Sch. I/VI. Die neuen Ehren, die ihn schmücken, sind
Wie fremde Kleider, die uns nicht recht passen,
Bis wir durch öfters Tragen sie gewöhnen.

Man verfolge, wie sich der Vergleich bei Shakespeare in den Gedankengang hineinschlingt, unentwirrbar, so daß man schließlich nicht mehr weiß, sind es Kleider oder Ehren, um die es sich handelt. Wie hat dagegen Schiller die Vergleichsgegenstände klar gesondert und zeitlos ruhend gegeneinander gestellt. (Man beachte bei Schiller die Einordnung von "cleave to their mould" nicht unter die "New honours", sondern unter die "garments", zu denen es der begrifflichen Bedeutung nach gehört.)

Sh. I/IV 23. Your highness' part
Is to receive our duties; and our duties
Are to your throne and state children and
servants;
Which do but what they should by doing every
thing
Safe toward your love and honour.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Sch. I/VIII. Euch kommt es zu, mein königlicher Herr,
Die Dienste Eurer Knechte zu empfangen,
Sie sind des Thrones Kinder und des Staats
Und Euch durch heilge Lebenspflicht verpfändet.

Wieder ist bei Shakespeare alles Weg und Verwandlung, ein stetes Durchdringen von Vorstellungen. Schiller gibt Klarheit und Ordnung, durch den Vergleich betonte, nicht verwischte und verwandelte Konturen.

Zu vergleichende Gegenstände müssen etwas Gemeinsames haben. Sie müssen sich vor dem forschenden Geiste in einer Mitte treffen, in einem tertium comparationis. Für Schillers rational fundierte Sprache ist daher stets die klare Erkennbarkeit dieses Treffpunktes die Voraussetzung für die Möglichkeit des Vergleichs:

Sh. I/II 7. Doubtful it stood;
As two spent swimmers, that do cling together
And choke their art.

Sch. I/II. (Wie stand das Treffen, als du es verließest?)
Es wogte lange zweifelnd hin und her
Wie zweier Schwimmer Kampf, die aneinander
Geklammert Kunst und Stärke ringend messen.

Bei Shakespeare verwandelt sich das Bild der Schlacht ("doubtful it stood") in das Bild zweier sich umklammernder Schwimmer. Worin das Gemeinsame liegt, wird nicht gesagt. Aber der Zusammenhang ist da, der Geist erschaut ihn dunkel, er ertastet ihn in der Tiefe. Schiller übersetzt: „wie zweier Schwimmer Kampf, die . . .". In solcher Fassung steht nicht mehr Raum neben Raum unabhängig und ungeklärt; eine rationale Brücke ist geschlagen. Der Begriff „Kampf" besitzt durchsichtigen Zusammenhang mit dem vorausgehenden „es", das sich auf „Treffen" bezieht. Die

Verwandlung ist Vergleich geworden. (Anmerkungsweise sei auch auf die weitere Änderung Schillers hingewiesen. Aus einem triebhaften Sichverklammern von Mensch mit Mensch ist ein freies Messen von Kräften geworden. Shakespeare multipliziert wieder das Einmalige mit dem Einmaligen, das Dunkle mit dem Dunklen. Schiller gibt durch seinen Vergleich dem Bild der Schlacht rationale Helle und symbolische Bedeutsamkeit.)

Sh. I/VI 18. for those of old,
And the late dignities heap'd up to them,
We rest your hermits.

Sch. I/XIII. Nichts bleibt uns übrig, königlicher Herr,
Als für die alten Gunstbezeugungen,
Wie für die neuen, die Ihr drauf gehäuft,
Gleich armen Klausnern, nur an Wünschen reich,
Mit brünstigen Gebeten Euch zu dienen.

Man achte, wie mühsam Schiller, teilweise mit Eschenburg (vgl. S. 20), die Tiefe Shakespearescher Bildhaftigkeit zu durchleuchten sucht, um einen sinnvollen Zusammenhang der "hermits" mit dem übrigen Satze herzustellen. —

Mit all diesen Umdeutungen, die Shakespeare unter Schillers Händen erfährt, wird nicht die Gestalt der Sprache Shakespeares allein verändert, vielmehr — und das habe ich in keinem Augenblick im Unklaren gelassen — der Gehalt, die letzten Wurzeln alles Denkens und Handelns empfangen ein durchaus verwandeltes Ansehen. Eine der tiefgreifendsten Verwandlungen ist wohl diese: Taten und Geschehnisse vollziehen sich nicht mehr triebhaft-ungemessen, sondern empfangen notwendig eine Beziehung in positivem oder negativem Sinne zur klassischen Ordnung der Dinge, die ästhetisch und sittlich zugleich ist. Der moralische Charakter ist klassischer Sprache immanent, der Sprache

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Goethes so gut wie der Sprache Schillers. Bei Schiller freilich ist die sittlich-wertende Stellungnahme zur Welt viel aufdringlicher und unverhüllter, weil seine Ordnung als Maß und Ideal über den Dingen schwebt, während Goethe sie in den Dingen schon enthalten sieht. Friedrich Gundolf[1]) hat gerade diese Seite in Schillers Kunst und Sprache besonders scharf betont, und aus seiner Macbeth-Bearbeitung mit Beispielen belegt. „Mit welcher Meisterschaft hat es Schiller fertiggebracht, durch kleine Drücker die gesamte Diktion des Stückes zu versittlichen. Es ist eine Mustersammlung geworden, um die wesentlichen Unterschiede zwischen Schillers und Shakespeares Sprache zu vergegenwärtigen. Nirgends ergeht sich Schillers Trieb, alles, was bei Shakespeare Leidenschaft ist, als Moral zu lesen, was Ausdruck von Wesen ist, zur Beziehung auf das Ideal umzumünzen, freier und wohlgefälliger". Ich will die Belege Gundolfs hier nicht wiederholen, sie nur durch wenige andere ergänzen.

Sh. I/VII 59. We fail!
But screw your courage to the sticking-place,
And we'll not fail.
Sch. I/XV. Mißlingen! Führ es aus mit Männermut
Und fester Hand, so kann es nicht mißlingen.

Sh. I/VII 72. Bring forth men-children only:
For thy undaunted mettle should compose
Nothing but males.
Sch. I/XV. Gebier mir keine Töchter! Männer nur
Soll mir dein unbezwinglich Herz erzeugen!

Sh. II/III 142. To show an unfelt sorrow is an office
Which the false man does easy.

1) Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, S. 307.

Sch. II/XI. Einen Schmerz zu zeigen,
Von dem das Herz nichts weiß, ist eine Pflicht,
Die dem Unredlichen nicht schwer ankommt.

Sh. I/II 36. If I say sooth, I must report they were
As cannons overcharged with double cracks,
so they
Doubly redoubled strokes upon the foe:
Except they meant to bathe in reeking wounds
Or memorize another Golgatha,
I cannot tell —
But I am faint; my gashes cry for help.

Sch. I/II. Noch ehe sie den Schweiß der ersten Schlacht
Von ihrer Stirn gewischt, versuchten sie
Das Glück in einem neuen Kampf, und hart
Zusammentreffend ließ ich beide Heere!
Mehr weiß ich nicht zu sagen, ich bin ganz
Erschöpft, und meine Wunden fordern Hilfe.

Ich verweise besonders auf das letzte Beispiel. Kein menschlicher Umriß, kein sittlicher Wert ist in Shakespeares Fassung greifbar. Jedes Maß ist aufgeschwellt, mit sich selbst gesteigert, jede Farbe vertieft ins Unheimliche und Unergründliche, und alles Menschliche ist untergegangen in der Dynamik eines naturhaft hinrasenden Geschehens. Wie anders, wie verhalten, wie vornehm gerundet ist dementgegen alles bei Schiller. Das Triebhaft-Ungemessene übersetzt er ins Moralische und Wertgetragene. Nicht die physische Wucht ist ihm das Bedeutsame, sondern die Tatsache, daß das Heer nach eben beendetem Kampfe Mut und Kraft zu neuem Ringen findet, hebt er hervor. Die Masse des Heeres faßt er dabei zusammen unter dem Zeichen einer allgemein menschlichen Geste, so noch in der Gesamtheit jedem einzelnen die persönliche Bedeutsamkeit

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

belassend: „Noch ehe sie den Schweiß der ersten Schlacht von ihrer Stirn gewischt . . .“

Mit welcher Unmittelbarbeit vermag Shakespeares Sprache Wollen und Wünschen, alles Dunkle und Unheimliche inneren Schauens und Fühlens zu umreißen. Schillers Sprache kraft ihrer klassischen Ordnung und Gliederung setzt höchste Bewußtheit voraus. Ihre Form straft ihren Inhalt Lügen, sofern dieser noch scharf ausgeprägte Shakespearesche Züge trägt:

Sh. II/I 33. Is this a dagger which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee. —
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?
I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.

Sch. II/III. Ist dies ein Dolch, was ich da vor mir sehe?
Den Griff mir zugewendet? Komm! Laß mich dich fassen!
Ich hab dich nicht, und sehe dich doch immer.
Furchtbares Bild! Bist du so fühlbar nicht der Hand,
Als du dem Auge sichtbar bist? Bist du
Nur ein Gedankendolch, ein Wahngebilde,
Des fieberhaft entzündeten Gehirns?
Ich seh dich immer, so leibhaftig wie
Den Dolch, den ich in meiner Hand hier zücke.

In Schillers Fassung des Dolchmonologs empfängt, und zwar vor allem durch die klassische Rhythmik, auf die ich

noch zu sprechen komme, jede Silbe eine fast gleichmäßige Bedeutsamkeit, und damit taucht der Gang des Gedankens in das helle Licht einer ruhig schließenden und folgernden Bewußtheit, was unvereinbar ist mit jener Stimmung, aus der allein die Dolchvision entstehen kann.

Bei Shakespeare ist jedes Wort nur Durchgang, voll immanenter Bewegung, vorübergleitend. In seiner Sprache sieht man die Gedanken heraufwachsen aus den mystischen Tiefen der Seele. Schillers Sprache — sie gibt in ihren Sätzen nicht die Geschichte des werdenden Gedankens, sondern den gegliederten Ausdruck abgeschlossener Vorstellungen (vgl. S. 74) — bleibt diese Welt seelischer Abgründigkeit verschlossen.

Sh. I/V 19. Thou wouldst be great;
Art not without ambition, but without
The illness should attend it: what thou wouldst highly,
That wouldst thou holily; wouldst not play false
And yet wouldst wrongly win.

Sch. I/IX. Du bist nicht ohne Ehrgeiz, möchtest gerne
Groß sein, doch dein Gewissen auch bewahren!
Nicht abgeneigt bist du vor ungerechtem
Gewinn, doch widersteht dirs, falsch zu spielen.

Man achte in Shakespeares Fassung auf die vortreibende Spannung der sich jagenden "wouldst", aus deren triebhaftem Willen erst die Gedanken sich zu formen scheinen. Bei Schiller fehlt diese sich über den gesamten Abschnitt hin erstreckende Bewegung und dämonische Getriebenheit. Statt dessen stehen zwei in sich geschlossene, von jeder maßlosen Erregtheit freie Satzkörper, wobei die Betonung im

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

zweiten nicht auf einem anderen Wollen als solchem liegt, sondern auf dem veränderten Gegenstand des Wollens: „nicht abgeneigt bist du vor ungerechtem Gewinn.“ Anders ausgedrückt bedeutet das: Shakespeare zeichnet ein stetes, immer erneutes Sichverwandeln des Wollens, ein Sichverwandeln triebhaft und von innen her. Denn seine Menschen sind tiefenhaft, getrieben, aus der unendlichen Bewegung der Natur hervorwachsend, und solche Bewegung in sich umschließend. Schiller kennt solche spontane, irrationale Bewegung, solche Tausendfältigkeit des Herzens nicht. Seine Menschen sind in ewigen, in zeitlos ruhenden Formen gegründet und verwandeln sich nicht aus sich selber. Von außen her, aus dem sinnlichen Stoff der Welt, erwächst für sie Zeit, Weg und Veränderung.

Auf eine Erscheinung möchte ich abschließend noch zu sprechen kommen, die ich bereits bei anderer Gelegenheit streifen mußte. Ich habe gezeigt, wie Shakespeares Sprache, und zwar nicht nur gelegentlich, sondern ihrem Wesen nach, statt Gedanken zu entwickeln, Bilder vor unserem innern Auge abrollt, wie sie auch das Abstrakteste in ganz individuelle, greifbare Vorstellungen verwandelt. Aber gerade diese Schaubarkeit, ja stoffliche Greifbarkeit, welche geistige Inhalte in dieser Sprache erlangen, schließt notwendig auch eine Entfremdung dieser Inhalte dem Geiste gegenüber ein. Denn mit ihrer von individuellen und irrationalen Zügen beherrschten Schaubarkeit — und sie ist wohl zu unterscheiden von der anschaulichen Symbolik der klassischen Sprache, hinter der die Gesetzhaftigkeit des Geistes immer gegenwärtig bleibt — haben diese Inhalte auch ihre Eindeutigkeit verloren und die Vieldeutigkeit und Tausendfältigkeit alles Wirklichen empfangen. Man betrachte von solchem Standpunkte die Überredung zweier Männer zum Morde durch Macbeth (Shakespeare III/I 92). Ich kann nur wenige Zeilen daraus hiehersetzen:

Ay, in the catalogue ye go for men;
As hounds, and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,
Shoughs, water-rugs, and demi-wolves, are clept
All by the name of dogs: the valued file
Distinguishes the swift, the slow, the subtle,
The housekeeper, the hunter, every one
According to the gift which bounteous nature
Hath in him closed, whereby he does receive
Particular addition, from the bill
That writes them all alike: and so of men.
How, if you have a station in the file,
Not i'the worst rank of manhood, say't;
And I will put that business in your bosoms
Whose execution takes your enemy off,
Grapples you to the heart and love of us,
Who wear our health but sickly in his life,
Which in his death were perfect.

Sh. III/IV. Ja, ja, ihr lauft so auf der Liste mit!
Wie Dachs und Windspiel alle Hunde heißen;
Die eigne Rasse aber unterscheidet
Den schlauen Spürer, den getreuen Wächter,
Den flüchtgen Jäger. So auch mit den Menschen.
Doch, wenn ihr wirklich Männer seid, und zwar
An echter Mannheit nicht die allerletzten,
So zeigt es jetzo! Rächet euch und mich
An einem Feinde, der uns gleich verhaßt ist.

Welches immer erneute Umreißen und Aufschwellen des Gedankens bei Shakespeare. Von allen Seiten sucht der Sprechende seinen Gegenstand zu ergänzen. Denn er gibt nicht einen eindeutig festgelegten geistigen Inhalt, er gibt Stoff, Bilder, Welten. Wie kann er wissen, ob diese Bilder so geschaut, so gedeutet, so verstanden werden, wie er sie faßt. In alle Tiefen hin wird er sie verbreitern,

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

vervollständigen. Noch der und jene individuelle Umstand muß hinzukommen, das Bild zu schließen, abzurunden; und schließlich ist es doch nur eine neue Erweiterung und Verwandlung, und keine Begrenzung, weil alles Individuelle unerschöpflich ist. So scheint jede Brücke unmittelbarer, eindeutiger Verständigung von Geist und Geist in solcher Sprache abgebrochen zu sein, und nur ein unendlicher Weg durch alle Formen von Raum und Stoff kann noch zu solchem Ziele führen. Wie anders bei Schiller. Seiner Sprache fehlt jeder vortastende, suchende Charakter. Man beachte, wie Schiller verkürzt und vereinfacht hat: „Doch wenn ihr wirklich Männer seid, und zwar an echter Mannheit nicht die allerletzten, so zeigt es jetzo! Rächet euch und mich an einem Feinde, der uns gleich verhaßt ist." Schiller wirkt nicht durch die Masse, durch den überstürzenden Strom seiner Rede, er spricht wieder als Geist zum Geiste, wirkend durch die Kraft seines Ethos. In wenigen Worten umreißt er den Gedanken, der klar ist und eindeutig. Der Rationalismus — das habe ich bereits mehrmals erwähnt, hier sei es abschließend noch einmal festgestellt — schafft die technische Voraussetzung seiner Sprache, er ermöglicht ihre flächenhafte Ordnung, die unverrückbar ist. Und diese festen Konturen füllt Schiller mit den harmonischen Farben seines klassischen, seines allgemein menschlichen, seines sittlichen Empfindens. So wird nicht eine Sprache von Individuen, die, wie sie selbst von aller gemeinsamen Mitte als Wirklichkeiten gesondert sind, auch in ihrer Sprache dorthin keinen Weg mehr finden. Schillers Worte sind gerade der Ausdruck eines gemeinsamen Besitzes, sie sind für keinen Sache, für jeden Bekenntnis.

In dem unendlichen Weg vom Geist nach dem Stoff aus einem unerfüllbaren Drange, auch die Unendlichkeit des Geistes in Formen zu schließen und in Welt zu verwandeln, darin vollzieht sich die erste Spiegelung südlicher

Renaissance in nordische Tiefen. Ein unendlicher Weg aus dem Stoff zurück nach dem Geiste ist Folge und Schicksal, ist barockes Streben, barocke Sehnsucht. In Shakespeares Gestalt ist beides, Renaissance wie Barock, titanischer Körper geworden. Schillers klassische Kunst ist nicht mehr Ausdruck solchen maßlosen Strebens. Sie hat gelernt, vor allen Tiefen und Abgründen des Geistes und des Stoffes sich zu verschließen, und nur, was immer gültig und ewig bleibend, was Grenze und Maß besitzt, mag in ihrem Reiche anschaulich werden. Eine Welt voll wunderbarer Klarheit und Ordnung ersteht so vor unseren Augen, und nordischer Renaissance-Drang erklimmt darin eine steile Höhe: er wird Form und Vollendung.

D. Dorothea Tieck (Die Romantik).

Klassische Sprache macht Erlebnis zur Gestalt. Romantische Sprache sucht aus Gestalt und Form das Leben zu lösen, die eine und unendliche Seele aller Dinge aus Umgrenzung und zuständlicher Verhaftung zu befreien. Das Bewegte, Schwebende, Tönende gegen das Geformte, Gefestigte, Gemessene, darin gipfelt ein erster Vergleich von Schiller und Tieck.

Sch. I/VIII. Prinz von Cumberland!
Das ist ein Stein, der mir im Wege liegt,
Den muß ich überspringen, oder ich stürze!
Verhüllet, Sterne, euer himmlisch Licht,
Damit kein Tag in meinen Busen falle —
Das Auge selber soll die Hand nicht sehen,
Damit das Ungeheure kann geschehen!

T. I/IV. Ha! Prinz von Cumberland! — Das ist ein Stein,
Der muß, sonst fall' ich, übersprungen seyn,

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Weil er mich hemmt. Verbirg dich, Sternenlicht!
Schau' meine schwarzen, tiefen Wünsche nicht!
Sieh, Auge, nicht die Hand; doch laß geschehen,
Was, wenn's geschah, das Auge scheut zu sehen.

Wenn Schiller alles faßt in wesenhafter Gliederung, für den romantischen Menschen gibt es nur eine und unendliche Substanz. Nur als Farbe, als Form, kurz als Erscheinung sind die Dinge unterschieden. Nicht auf dem „Was" liegt nunmehr der Ton, sondern auf dem „Wie"; wie sie sind, wie sie vergehen und sich verwandeln. Ich habe bei Schiller gezeigt, wie er im Gegensatz zu Shakespeare nicht die individuelle Farbe eines Vorgangs, einer Erscheinung zeichnet, vielmehr in seinen Prädikaten alles einzelne unter ein Allgemeines und Ewiges unterordnet. Ganz anders die Sprache der Tieck. Sie bringt die bewegten und farbigen Lichter zu neuer Geltung:

Sch. I/VIII. Verhüllet, Sterne, euer himmlisch Licht,
Damit kein Tag in meinen Busen falle.

T. Verbirg dich, Sternenlicht!
Schau' meine schwarzen, tiefen Wünsche nicht!

Sch. III/II. So wünsch ich euren Pferden Schnelligkeit
Und sichre Füße!

T. III/I. Den Rossen wünsch ich schnellen, sichern Lauf*),

Sch. III/V. Doch keinem gab
Natur das Vorrecht der Unsterblichkeit.

T. III/II. Doch schuf Natur sie nicht für ew'ge Dauer.

Sch. III/VIII. Der Anstoß währt nur einen Augenblick.

T. III/IV. Schnell geht der Anfall über.

Sch. IV/I. Würgt' er nicht sogleich
In heilger Wut die beiden Täter, die
Von Wein und Schlummer überwältigt lagen.

T. III/VI. Erschlug er nicht
In frommer Wuth die beiden Thäter gleich,
Die weinbetäubt und schlafversunken waren?

Auf den Adjektiven und Adverbien, also den Worten der Farbe und des sich verwandelnden Schimmers, liegt überall der Ton bei Tieck, nicht mehr auf dem Substantiv, dem Worte der Substanz und Beharrung. Die Beispiele ließen sich ins Ungemessene vermehren. Aus der Fülle möchte ich nur eines noch herausgreifen:

Sch. I/XII. Dies Schloß hat eine angenehme Lage.
Leicht und erquicklich atmet sich die Luft,
Und ihre Milde schmeichelt unsern Sinnen.

T. I/VI. Dies Schloß hat eine angenehme Lage;
Gastlich umfängt die lichte, milde Luft
Die heitern Sinne*).

Der Romantiker wandelt unendlich offen von Empfindung zu Empfindung. (Man beachte im letzten gegebenen Beispiel, wie sich die Empfindungen jagen und verschlingen.) Schiller kennt solche unendliche Öffnung und Hingabe nicht. Atmend umfaßt er die Welt und gibt sie gewertet und geformt wieder sich selbst zurück.

Es war klassische Gestaltungskraft, welche die Gesetzhaftigkeit menschlichen Denkens aus rationalistischer Abstraktheit löste, um sie, in Fleisch und Leben gehüllt, bildhaft gegenwärtig in den geistigen Raum zu stellen. Das Gesetz war damit auch zurückversetzt in die Zeit und ihren Wandel. Freilich, noch galt alles, was in der Zeit sich offenbarte, nur als zeitliche Verkörperung einer zeitlosen Gültigkeit. Die Romantik erst führt den begonnenen

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Weg zu Ende. Sie läßt mit seiner bildhaften Vertretung auch das Gesetz selber, die ewige Ordnung, untertauchen und sich auflösen im zeitlichen Strom der Dinge. Wenn klassischer Wille den Gedanken zum Bilde macht, so läßt romantischer Geist in solcher Anschauung die Zeit schwingend werden: Er macht Denken zu lebendiger Geschichte, zu bildhafter Verwandlung. Der romantische Mensch denkt nicht mehr zeitlos folgernd in Begriffen, er schaut wieder mit innerem Auge. Freilich, er schaut nicht Wirklichkeiten wie Shakespeare. Denn es war nicht die stoffliche, die dichte, die wirkliche Welt, welche die Klassik dem inneren Auge des Menschen zurückgewann, vielmehr eine ideale Welt, eine gereinigte, eine geistig filtrierte. Doch darüber in anderem Zusammenhang. Was ich hier lebendig machen möchte, das ist der aus solcher Art des Denkens resultierende Gegensatz des Sturm und Drang und der Romantik, ein Gegensatz, der erst die Bedeutung der Klassik als Zwischenstufe und notwendige Voraussetzung für das Neue und Eigenartige der Romantik ins rechte Licht zu rücken vermag:

B. (Aus dem Dolchmonolog.) Bei Gott! So körperlich als dieser, den ich hier zücke. — Ha, ha! Willst wohl gar mein Wegweiser seyn? Recht so! Deinesgleichen gebrauchte ich eben. — Entweder meine Augen oder die übrigen Sinnen haben mich zum Narren. — Wie? Immer und immer noch da? Sogar Blutstropfen auf deiner Klinge? Die waren doch vorher nicht da! —

T. II/I. Ich seh dich noch so greifbar von Gestalt
Wie der, den jetzt ich zücke.
Du gehst mir vor den Weg, den ich will schreiten,
Und eben solche Waffe wollt' ich brauchen.
Mein Auge ward der Narr der andern Sinne,
Oder mehr als alle werth. — Ich seh' dich stets,
Und dir an Griff und Klinge Tropfen Bluts,
Was erst nicht war*).

Der Sturm und Drang hat das Denken nicht wie die Romantik zu lebendigem, organischem Flusse zu gestalten vermocht. Er rang vergeblich mit einer starren Logik. Denn noch war Logik eine abstrakte Norm und nicht lebendige Erfahrung, noch war sie nicht schaubar geworden in einer Welt von klassischen Formen. Damit fehlte die Möglichkeit des anschaulichen (sprachlichen) Denkens, das allein das Mechanische mit dem Organischen, das abstrakte Gesetz mit dem Leben zu versöhnen vermag. So bleibt Sturm- und Drangsprache statisch, ein logisches System. Das neupulsierende Leben äußert sich in der Zersetzung, es reißt Lücken in die Folgerichtigkeit der sprachlichen Konturen. Dramatische Sturm- und Drangsprache ist wie eine von innen her angefressene Monadenwelt, eine irrationale Gärung hat die prästabilierte Ordnung ergriffen, ohne daß sie doch die zeitlosen, rationalen Entwicklungslinien restlos auszulöschen vermöchte[1]). Anders in der Romantik: sie kennt nicht den absoluten Bruch von Fühlen und Denken, wie er für den Sturm und Drang charakteristisch ist. Romantische Sprache ist nicht mehr verhaftet in starrer Logik. Sie steht dem Gesetze nicht mehr gefesselt gegenüber: das Gesetz ist ihrer Bewegung immanent geworden; eben weil Denken nunmehr wieder lebendiges inneres Schauen bedeutet und alles Lebendige, und sei es auch nur in Träumen lebendig, das Gesetz seines Daseins

1) Lyrische Sturm- und Drangsprache dagegen — und das gibt ihr die besondere Stellung — bedeutet die erste Phase in der organischen Durchdringung des sprachlichen Entfaltungsweges, eine Durchdringung, erwachsend aus dem Schmelzfeuer individueller Ekstase. Aber erst die Klassik hat kraft ihres Vermögens zu anschaulicher Gestaltung den Ausgleich des Zwiespaltes von logischer Mechanik und organischem Leben zu vollenden und die so gewonnene Sprache auch zur Basis des gegenständlichen Denkens zu machen vermocht.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

in sich umschließt. Für die Klassik hatte alles Bildhafte nur solange Geltungswert, als ein Ewiges und Zeitloses darin sich verkörpert. In der Romantik aber lösen sich die farbigen, die bildhaften Umhüllungen der Gedanken aus ihrer zeitlosen Wurzel los. Sie beginnen ein Leben um ihrer selbst willen zu führen, und was der Sturm und Drang vergeblich erstrebt, das wird nun Wirklichkeit: die Logik wird in einer maßlos schöpferischen Bewegung metaphorischen Denkens aufgelöst und vernichtet.

Ein anderes ist damit bereits angedeutet: daß es ein unendliches Beginnen wäre, wollte man den romantischen Stil in allen seinen sprachlichen Freiheiten erschöpfend aufzuzeigen versuchen. Romantische Gedanken sind nicht als feste logische Umrisse konzipiert, die dann verdunkelt würden. Man denke zurück an Rembrandt. Als Umriß ist in seiner Kunst nichts sprechend, aus den farbigen Füllungen steigen die Formen heraus, vordringend nach allen Seiten ins schwebende Licht des unendlichen Raumes. Wer wollte hier fragen, was dieser Strich zu bedeuten hat und was jener, was dieser Schatten verhüllt und was der andere, wo die Konturen nun wirklich verlaufen und so fort. Man mag in der Analyse romantischer Sprache von Ellipsen sprechen, von Anakoluthen, man wird sie bei Tieck fast Zeile für Zeile finden. Das bezeugt schon, daß es sich nicht um Anakoluthe im Sinne der gebräuchlichen Stilistik handelt. Es sind nicht Freiheiten, seltene Kunstmittel, wie sie hier und dort auch bei Schiller gefunden werden können. In diesen Erscheinungen offenbart sich nur das Zentrale romantischen Denkens überhaupt, nicht in Umrissen zu denken, in logischen Ketten, sondern in sich lebendig verwandelnden, auf unendlichem Wege zu immer höherer Bewußtheit und doch nie zu gegliederter, zeitlos abgeschlossener Entfaltung aufsteigenden Vorstellungsbildern.

Ich unterlasse es daher, die sprachlichen Freiheiten der

Romantik nach grammatischen Kategorien geordnet darzustellen[1]). Nur die Tatsache als solche, der Gegensatz von romantischem Dunkel gegen klassische Ordnung und Klarheit, mag in Ergänzung bereits gegebener Beispiele noch in einigen Fällen anschaulich werden.

Bei Schiller ist die Funktion jedes Gliedes im Satzganzen sofort klar und durchsichtig, bei Tieck erhellt sie erst langsam und allmählich.

Sch. II/X. Und wenn wir uns
Von der Verwirrung unsers ersten Schreckens
Erholt, und unsre Blöße erst bedeckt,
Dann laßt uns hier aufs neu' zusammenkommen,
Und dieser ungeheuren Blutschuld weiter
Nachforschen,

T. II/II. Und haben wir verhüllt der Schwäche Blößen,
Die Fassung jetzt entbehrt, treffen wir uns
Und forschen dieser blutgen Unthat nach,
Den Grund zu sehn.

Die Tiecksche Fassung beginnt schon ohne das klärende „wenn". Der Akkusativ „Blößen" bleibt lange unbestimmt schwebend durch einen vorausgestellten Genetiv. „Fassung" entbehrt der notwendigen Kasusbezeichnung. Es ist Genetiv oder Akkusativ, man erfährt es erst lange nachher. „treffen wir uns" ermangelt eines einleitenden „dann" oder „so". „den Grund zu sehen". Wessen Grund? Ihren Grund müßte Schiller sagen. Aber bei Tieck wird nicht nach rückwärts bezogen, vielmehr alles Vorausgehende lebendig fließend in das Folgende aufgenommen.

Sch. I/XIV. Er sollte zweifach sicher sein. Einmal,
Weil ich sein Blutsfreund bin und sein Vasall, —

1) Alles irgendwie Faßbare und Bedeutsame in dieser Richtung findet man bei Hermann Petrich, Drei Kapitel über den romantischen Stil. Leipzig 1878.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Zwei starke Fesseln, meinen Arm zu binden!
Dann bin ich auch sein Wirt, der seinem Mörder
Die Tür verschließen, nicht den Todesstreich
Selbst führen sollte.

T. I/VII Er kommt hieher, zwiefach geschirmt: Zuerst —
Weil ich sein Vetter bin und Unterthan,
Beides hemmt stark die That; dann, ich — sein Wirth.
Der gegen seinen Mörder schließen müßte
Das Thor, nicht selbst das Messer führen.

„Dann ich — sein Wirt" (in Tiecks Fassung) schließt sich mit den vorausliegenden Satz-Gliedern, sofern man diese in der ganzen Besonderheit ihrer grammatischen Struktur noch als gegenwärtig erachtet, zu keinem sinnvollen Ganzen. Aber auf diese vorausliegenden Satzglieder in der Besonderheit ihrer formalen Verwirklichung bezieht es sich nicht, sondern auf eine wandelbare innere Vorstellung, auf eine Erinnerung, die nicht die starre grammatische Struktur, wohl aber den Sinnzusammenhang lebendig in sich weiter trägt. Schillers Gestaltung, wo jedes Wort die Zeit überdauert und das Ende einer Periode noch den Anfang als gegenwärtig voraussetzt, bedeutet hierzu den größtmöglichen Gegensatz. (Vgl. S. 61.)

Für das Verschlungensein romantischer Sprache zeuge eine Stelle:

T. IV/II. (Bei Schiller fehlend.)
Nicht vielmehr darf ich sagen.
Doch harte Zeit, wenn wir Verräther sind
Uns unbewußt, wenn uns Gerüchte ängsten,
Aus Furcht nur, doch nicht wissend, was wir fürchten,
Getrieben auf empörtem, wilden Meer
Nach allen Seiten hin. —*)

Wie die Sprache Shakespeares bewegt sich auch romantische Sprache in immer erneuter Öffnung und Schwellung.

Sch. III/IV. Doch wenn ihr wirklich Männer seid, und zwar
An echter Mannheit nicht die allerletzten,
So zeigt es jetzo! Rächet euch und mich
An einem Feinde, der uns gleich verhaßt ist.

T. III/I. Habt ihr nun einen Platz im Rangregister,
Und nicht den schlechtsten in der Mannheit, sprecht;
Und solches Werk vertrau' ich eurem Busen,
Dessen Vollstreckung euren Feind entrafft,
Herzinnig fest an unsre Lieb euch schmiedet,
Da unser Wohlseyn kränkelt, weil er lebt,
Das nur in seinem Tod gesundet.

Mit dem dynamischen Charakter der romantischen Sprache hängt notwendig ein anderes zusammen: daß sie alles in zeitlicher Perspektive erscheinen läßt, als ein Werdendes, Wachsendes, Sichverwandelndes. Auch das, was primär nichts mit Zeit zu tun hat, empfängt in ihr zeithaft strömenden Charakter. Ich habe bei Schiller an mehreren Beispielen gezeigt, wie er zeitliche Vorgänge stufenförmig gliedert und aufbaut, und nun vergleiche man damit an einem dieser Beispiele romantische Art: in einen zeitlichen Strom taucht alle Bewegung, ein unendlicher Atem umfaßt Menschen und Taten.

Sch. I/III. König Sueno,
Dem jener treuvergessne Than von Cawdor,
Der Reichsverräter, heimlich Vorschub tat,
Ergriff den Augenblick, wo dieses Reich
Von bürgerlichem Krieg zerrüttet war,
Und überraschte dein geschwächtes Heer!
Hartnäckig, grimmig war der Kampf, bis endlich
Macbeth mit unbezwinglich tapferm Arm
Des Normans Stolz gedämpft. — Mit einem Wort,
Der Sieg ist unser.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

T. I/II. Norwegen selbst, mit fürchterlichen Schaaren,
Verstärkt durch den abtrünnigen Verräther,
Den Than von Cawdor, begann den grausen Kampf,
Bis ihm Bellonas Bräut'gam, kampfgefeyt,
Entgegenstürmt mit gleicher Überkraft,
Schwert gegen Schwert, Arm gegen dräunden Arm,
Und beugt den wilden Trotz: mit einem Wort,
Der Sieg blieb unser*).

In einem zweiten auf Verwandtes deutenden Beispiel stelle ich Tieck neben Schiller auch Bürger gegenüber:

B. IV/I. Ich beschwör' euch bey eurer Kunst, sie sey von wannen sie wolle, antwortet mir! Müßtet ihr auch die Stürme zum Kampfe gegen Kirchen entfesseln; müßten gleich hochschwellende, schäumende Wogen die ganze Schifffahrt verwirren; müßten Saat und Wald darnieder geblasen werden, die Zinnen der Schlösser auf die Häupter ihrer Bewohner herunterprasseln, Paläste und Pyramiden ihre Häupter zu den Schwellen senken! Ja müßten selbst alle Keime der fruchtbaren Natur durcheinander rauschen und ausdorren zum allgemeinen Untergange; so antwortet mir dennoch auf meine Fragen!

Sch. IV/IV. Bei eurer dunklen Kunst beschwör ich euch.
Antwortet mir, durch welche Mittel ihr's
Auch mögt vollbringen! Müßtet ihr die Winde
Entfesseln, und mit Kirchen kämpfen lassen,
Müßt' auch das schäumend aufgeregte Meer
Im allgemeinen Sturm die ganze Schiffahrt
Verschlingen, müßte finstrer Hagelregen
Die Ernte niederschlagen, feste Schlösser
Einstürzen überm Haupte ihrer Hüter,
Paläste, Pyramiden ihren Gipfel
Erschüttert beugen bis zu ihrem Grunde!
Ja, müßte gleich der Weltbau drüber brechen,
Antwortet mir auf das, was ich euch frage.

T. IV/I. Bei dem, was ihr da treibt, beschwör ich euch
(Wie ihr zur Kund' auch kommt), antwortet mir:
Entfesselt ihr den Sturm gleich, daß er kämpft
Gegen die Kirchen, und die schäum'gen Wogen
Vernichten und verschlingen alle Schiffahrt,
Daß reifes Korn sich legt, und Wälder brechen,
Daß Burgen auf den Schloßwart nieder prasseln,
Daß Pyramiden und Palläste beugen
Bis zu dem Grund die Häupter; müßte selbst
Der Doppellichter Pracht und Ordnung wild
Zusammen taumeln, ja, bis zur Vernichtung
Erkranken: Antwort gebt auf meine Fragen!*)

Bei Bürger ist es die Aktion als solche, die intensive Wucht des jeweiligen Geschehens, die, in seiner Sprache Leben gewinnend, der Beschwörung ihre Wirkungskraft verleiht. Bei Schiller liegt der Ton vor allem auf den Substantiven, und er unterstreicht diese noch durch schmückende Beiworte: „Im allgemeinen Sturm", „finstrer Hagelregen", „feste Schlösser" usw. Denn für ihn ist das die furchtbarste Bekräftigung seines Verlangens, daß alle diese Substanzen, die Kirchen, die Schlösser, die Schiffahrt, die Ernte, um solchen Wunsches willen zugrunde gehen sollen. Beiden gegenüber, Bürger wie Schiller, gibt die Fassung der Tieck ein neues und eigenartiges Bild: Nicht als intensiv empfundene Episoden wie Bürger stellt sie die möglichen Geschehnisse nebeneinander („müßtet . . . müßtet . . . müßtet . . ."), nicht den Untergang von Substanzen sucht sie anschaulich zu vergegenwärtigen, aus einer Wurzel läßt sie alles übrige in maßlos flutender Folge erstehen („Entfesselt ihr den Sturm gleich, daß . . . daß . . . daß . . ."). Als unendlicher Strom ergießt sich die Sprache, schicksalsschwanger von Ereignissen, und als Zeit ist alles in ihr sprechend, ein unaufhaltsames Werden, Folgen und Sichverwandeln.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Romantische Zeit hat keine Glieder, keine Teile und meßbaren Strecken. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen nicht nebeneinander als gesonderte Schichten in klarer Perspektive. Eins ist im andern enthalten: in der Vergangenheit die Zukunft, in der Zukunft die Vergangenheit, und alles Gegenwärtige ist nur wachsendes Gestern und werdendes Morgen:

Sch. I/XV. Wer wird bei dem Gejammer, dem Geschrei,
Das wir erheben wollen, etwas anderes
Zu denken wagen?

T. I/VII. Wer darf was anders glauben,
Wenn unsers Grames lauter Schrei ertönt
Bei seinem Tode?

Sch. IV/I. Und mit einem runden kurzen: Sir,
Ich komme nicht! ward der Gesandte ab-
Gefertigt, der mit einem finstern Blick
Den Rücken wendete, als wollt' er sagen:
Ihr werdet euch die Stunde reuen lassen,
Da Ihr mit solcher Antwort mich entliesst.

T. III/VI. (Sandte er zu Macduff hin?)
Ja,; doch mit einem kurzen „Herr, nicht ich"
Schickt er den finstern Boten heim; der murmelt,
Als wollt er sagen: ihr bereut die Stunde,
Die mich beschwert mit dieser Antwort.

Sch. IV/VI. O armes Vaterland, mit blutgem Zepter
Von einem Räuber unterdrückt, wann wirst
Du deine heitern Tage wiedersehn.

T. IV/III. o unsel'ges Volk!
Vom blut'gen Usurpator hingeschlachtet,
Wann doch erlebst du wieder frohe Tage.

G.A. Bürger-Archiv

Die gegebenen Beispiele beleuchten das Schwingendwerden von Zukünftigem und Kommendem in romantischer Seele, sodaß Zeitformen der Gegenwart bei Tieck Zukunftsbedeutung zu übernehmen haben. Auf Verwandtes, nur in Richtung nach der Vergangenheit hin, deutet die häufige Ablösung perfektiver Zeitformen Schillers durch imperfektive bei Tieck:

Sch. II/VIII. Der Frevel hat sein Ärgstes
Vollbracht! Der kirchenräuberische Mord
Ist in des Tempels Heiligtum gebrochen
Und hat das Leben draus hinweggestohlen.

T. II/II. Jetzt hat die Höll' ihr Meisterstück gemacht!
Der kirchenräuberische Mord brach auf
Des Herrn geweihten Tempel und stahl weg
Das Leben aus dem Heiligthum.

Sch. II/XII. Ja Herr! Von achtzig Jahren her besinn ich mich,
Und in dem langen Zeitraum hab' ich Bittres
Erlebt, und Unglückseliges erfahren.
Doch diese Schreckensnacht hat all mein vorig Wissen
Zum Kinderspiel gemacht.

T. II/III. Auf siebzig Jahr' kann ich mich gut erinnern;
In diesem Zeitraum sah ich Schreckenstage
Und wunderbare Ding', doch diese böse Nacht
Macht alles Vor'ge klein.

Sch. III/VIII. Es ist von jeher Blut
Vergossen worden.

T. III/IV. Blut ward auch sonst vergossen.

Sch. IV/VII. Der Tyrann
Hat ihre Ruh nicht angefochten?

G.A. Bürger-Archiv

T. IV/III. Nicht stürmte der Tyrann in ihren Frieden?

Es kommt auch die entgegengesetzte Erscheinung vor, also eine Entsprechung von perfektiven Formen bei Tieck mit imperfektiven bei Schiller. Darin liegt kein Widerspruch gegen das oben Gesagte und Gezeigte. Vielmehr deutet gerade diese Erscheinung auf letzte Wurzeln und Unterscheidungen:

Sch. IV/VII. Ich kann nicht daran denken, daß das lebte,
Was mir das Teuerste auf Erden war.

T. IV/III. Vergessen kann ich nicht, daß das gewesen,
Was mir das Liebste war.

Der Leser muß hier fühlbarer als sonst, um die Stelle zu verstehen, eine innere Umstellung vornehmen. Er muß seine Zeitperspektive verwandeln, aus einer Stilsphäre in die andere treten. Wer mit romantischem Sprachklang im Ohr an die Fassung Schillers herantritt, vermag nicht ohne weiteres deren Sinn zu erfassen. Denn er wird die Form „lebte" mit dem Gefühl zeithafter Dauer durchdringen. Um das Gegenteil aber handelt es sich: „lebte" soll sagen „aufgehört hat zu leben". Es ist nicht imperfektisch, es ist perfektisch zu fassen. Die Stelle beleuchtet schlaglichtartig alle übrigen diesbezüglichen Formen. Wie könnte Schiller das Imperfekt plötzlich in so ausgeprägter Weise perfektisch verwenden, wenn es in seinem Stile nicht durchweg einen zumindest verwandten Charakter trüge. Bestätigend treten andere Beispiele hinzu. Nur zwei möchte ich herausgreifen:

Sch. IV/VI. Und sie, die dich gebar,
Weit öfter auf den Knieen als im Glanz,
Sie starb an jedem Tage, den sie lebte.

Sch. IV/VI. Noch eh du kamst,
Ist schon der alte Seiward, wohlgerüstet,
Mit einem Heer nach Schottland aufgebrochen.

„Um zu verstehen, was ich meine, bedenke man, wie der menschliche Geist sich fortwährend in zweierlei Zeitanschauungen bewegt, in einer primären und einer sekundären, einer unmittelbar geschauten und einer begrifflich konstruierten. Die unmittelbare Zeitanschauung ist Sensation, Empfindung, innerliches Erlebnis, Rhythmus, unteilbare, konkrete, fortlaufende Dauer. Sie ist der Pulsschlag des Lebens, in den der Geist sich einfühlt, den er anschaut, indes er sich von ihm tragen läßt. Die mittelbare Zeitanschauung ist ein abstraktes, räumliches Geschehen, ist gemessene, geteilte, in die Außenwelt hinaus projizierte Zeit. Henri Bergson, der den Unterschied dieser beiden Zeitformen wohl am klarsten herausgearbeitet hat, nannte die erste le temps qualité, oder auch la durée réelle, die zweite le temps quantité, temps étendu, temps spatialisé. (Karl Vossler in „Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung")[1]. In dieser Unterscheidung liegt auch der Schlüssel für unsere Frage. Die räumliche Zeitanschauung Schillers steht gegen die innerliche der Tieck. Aus ruhender Warte betrachtet Schiller messend, teilend, begrenzend den Lauf der Dinge. Seine Vergangenheit ist eine abgeschlossene, fertige, als Zeit nicht mehr lebendige. So nähert sich in seinem Stil auch das Imperfektum perfektivem Charakter. Nicht so in der Romantik: in ihren Formen wird das Vergangene noch einmal tönend, werdend, schwingend. Denn der romantische Mensch schwebt im Flusse der Dinge und was einmal gewesen, quillt noch in ihm als Traum und Erinnerung.

1) Heidelberg 1913, S. 314.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

T. III/I. Du hast's nun, König, Cawdor, alles,
Wie dir's die Zauberfraun versprachen; und ich fürchte,
Du spieltest schändlich drum[1]).

Ist hier nicht solches Untertauchen in die Erinnerung, solches Hineinverwandeln in die innere, seelische Zeitperspektive mit Händen zü greifen. „Und ich fürchte": Der Sprecher überlegt, er betrachtet Vergangenes räumlich, vom Standpunkt der Gegenwart. Man erwartet daher ein „du hast" etc. Aber nein, plötzlich ändert sich die Perspektive, nicht von außen, als Umriß, wird das Vergangene betrachtet, von innen her, als Weg und Entwicklung, als zeitlicher Verlauf wird es noch einmal miterlebt: „Und ich fürchte, du spieltest schändlich drum".

Diese romantische Kraft zeithafter Auflockerung vollendeten Geschehens beschränkt sich nicht auf eigenes Erleben. Sie überspringt die Schranken der Individualität und steigt hinab in die Tiefen fremder Erinnerung. Sie führt zu zeitlicher Öffnung auch des nur Überlieferten, des nur berichtweise Empfangenen.

Sch. II/VII. . . . und in der Luft will man
Ein gräßlich Angstgeschrei vernommen haben.

T. II/II. . . . Und wie man sagt, erscholl
Ein Wimmern in der Luft, ein Todesstöhnen.

Sch. II/VII. . . . man sagt,
Die Erde habe fieberhaft gezittert.

T. II/II. Man sagt, die Erde bebte fieberkrank.

1) Schillers Fassung III/I: ich fürchte sehr, du hast ein schändlich Spiel
Darum gespielt.

G.A. Bürger-Archiv

Sch. II/XII. Man sagt, daß sie einander aufgefressen.

T. II/III. Man sagt, daß sie einander fraßen.

Sch. III/IX. Man hat Erfahrungen, daß Steine sich
Gerührt, daß Bäume selbst geredet haben!

T. III/IV. Man sah, daß Fels sich regt', und Bäume sprachen.

Immer deutet in den zitierten Stellen die Verwendung des Imperfekts im abhängigen Satze bei Tieck auf ein Sichhineinversenken des Sprechenden in das Erlebnis des anderen, der das zu Berichtende selbst erfahren und empfunden hat. Dabei ist diese spezielle Erscheinung nur Ausstrahlung eines viel allgemeineren und wesenhaften Zuges im romantischen Charakter. Der romantische Mensch tritt nicht von außen an die Dinge heran, er taucht in sie ein kraft der inneren Gemeinsamkeit alles Seins und Lebens. So von innen her erlebt er den Menschen, d. h. er erlebt ihn nicht als Körper, sondern als Seele, als Weg und Geschichte. So erlebt er die Natur, so erlebt er alles Geschehen, so auch das nur Vorgestellte, nur Gedachte. Immer ist es ein Öffnen von hemmenden, bedingenden, formenden Grenzen, ein Ineinanderströmen von Leben mit Leben, ein Einswerden alles Seienden als zeithaft fließendes Werden und Vergehen.

Wir nähern uns damit einer neuen Seite romantischer Sprache: Aufgabe und Bedeutung ihrer Metaphorik. „Der romantische Vergleich will nicht anschaulich machen und nicht in den Raum entäußern, er macht vielmehr ja alle Sichtbarkeit erst selbst zum Gleichnis einer Welt, die niemals sichtbar werden kann. Er macht das Bild zum Sinnbild. Es weist nun über sich hinaus, ist nicht mehr selig in sich eingeschlossen, ist Schein und Wort geworden. . . . Der klassischen Symbolik trat die romantische Allegorie

G.A. Bürger-Archiv

gegenüber. Das klassische Symbol war die zeitlose Gültigkeit des einen Falles, der alle in sich schließt und darum für alle stehen kann. Aber das romantische Sinnbild hat seinen Sinn nicht in sich eingeschlossen, denn es ist unendlich und läßt sich in kein Bild verschließen. Es kann nur scheinen und bedeuten. Das klassische Symbol ist zeitlos. Die romantische Allegorie ist ihrer sichtbaren Form nach einmalig, zeitlich, der Bedeutung nach unendlich." (Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 213.)

Ich hatte in der Vergleichung von Shakespeare mit Schiller einen diesem Nebeneinander von romantischer Allegorie und klassischer Symbolik verwandten Gegensatz in zahlreichen Beispielen zu belegen und zu behandeln. Daher erübrigt es sich, das dort Gesagte hier zu wiederholen, um so mehr, als die Tiecksche Übersetzung im Groben und Allgemeinen den unmittelbaren Anschluß an Shakespeares Metaphorik gewonnen hat. Es wird vielmehr vorzuziehen sein, das romantische Bild gerade mit diesem feineren, weil dem romantischen Stilcharakter näherstehenden Maßstabe des Shakespeare-Originales selbst zu vergleichen. Vielleicht wird gerade solcher Vergleich manche intimen, dem flüchtigen Blick entschwindenden Züge romantischer Sprache enthüllen. —

Romantische Sprache ist tönend. Denn die Unendlichkeit webt in ihr, die all-eine Tiefe alles Lebens. Darin liegt Shakespeare gegenüber Gemeinsames wie Trennendes. Auch Shakespeares Sprache tönt, aber nicht, weil jedes Wort nur Ton, nur Duft und Hauch, nur Zeit und Seele werden möchte. Die Musik der Sprache Shakespeares gleicht vielmehr dem Rauschen eines Stromes, wo jeder Tropfen klingt, nicht weil er Ton, sondern weil er Stoff sein, Körper sein und beharren will. Shakespeares Sprache tönt, trotzdem und weil sie gegenständlich, dicht und voll stofflicher Herbheit ist. Die unendliche Spannung, die in

ihr wirkt, reißt und zerreißt Körper an Körper, ballt die Worte zum Strome und bringt sie zum Klingen.

Damit berühre ich schon ein zweites: Die Bewegung der romantischen Sprache ist ein freies Sichhingeben, ein träumerisches Sichverlieren. Aus ihrem Wandel spricht der melancholische Schicksalston, daß alles doch nur durch tausend Brechungen von Zustand zu Zustand sich öffnen und entdämmen kann. Shakespeares Sprache aber ist unendlich bewegt, unendlich getrieben, gerade weil in ihr ein maßloser Wille zur individuellen Verdichtung und Vereinzelung wirkt.

Sh. II/II 35. Methought I heard a voice cry "Sleep no more!
Macbeth does murder sleep", — the innocent sleep,
Sleep that knits up the ravell'd sleave of care,
The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast, —

T. Mir war, als rief es: „Schlaft nicht mehr, Macbeth
Mordet den Schlaf!" Ihn, den unschuldgen Schlaf;
Schlaf, der des Grams verworrn Gespinst entwirrt,
Den Tod von jedem Lebenstag, das Bad
Der wunden Müh', den Balsam kranker Seelen,
Den zweiten Gang im Gastmahl der Natur,
Das nährendste Gericht beim Fest des Lebens.

Wie ist bei Shakespeare alles eng, dicht, herb, individuell! Diese Sprache öffnet sich zu unendlicher Bedeutsamkeit, weil ihre Konturen zu eng und stofflich, um Geistiges zu umschließen. Bei Tieck fehlt jedem Glied der Glaube an sich selber, jeder Station des Gedankens der Wille zu individueller Geltung. Das Wort will seinen Gehalt nicht mehr bändigen und umfassen, es läßt ihn verströmen.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

So hat Dorothea Tieck auch alle die anschaulichen Verwandlungen Shakespeares, wie sie für die Art von dessen Prädikation charakteristisch sind (vgl. darüber S. 18) verflüchtigt oder ganz getilgt. Wie wäre es auch anders zu erwarten: ihrer Sprache fehlt jeder Drang, was einmal als Raum und Körper aus der Sprache entschwunden und in Empfindung gelöst ist, noch einmal in umschlossener Gestalt zurückzuführen und der Sprache aufzuzwingen.

Sh. III/VI 12. ... delinquents ...,
That were the slaves of drink and thralls of sleep.

T. die beiden Thäter ....
Die weinbetäubt und schlafversunken waren.

Sh. IV/III 29. Let not my jealousies be your dishonours,
But mine own safeties.

T. Ich ersuch Euch —
Mein Mißtraun spricht nicht so, Euch zu entehren,
Nur mich zu sichern.

Sh. IV/II 29. It would me be my disgrace and your discomfort.

T. Ich bin so kindisch, daß ein längres Bleiben
Mich nur beschämen würd' und euch entmut'gen.

Sh. II/IV 33. Carried to Colmeskill,
The sacred storehouse of his predecessors,
And guardian of their bones. —

T. II/III. Nach Colmeskill führt man ihn zur heilgen Gruft,
Wo die Gebeine seiner Ahnen alle
Versammelt ruhn.

In verwandter Richtung bewegt sich die romantische Behandlungsart jener Präsens-Partizipien Shakespeares, auf die ich bereits bei Schiller hinzuweisen hatte. Wohl kennt auch die Romantik jene Spannung von Sein und Werden, von Fortgang und Beharrung, wie sie den dort besprochenen Bildungen zugrunde liegt, und so gelingt es ihr auch, wohl zum ersten Male, derartige Konstruktionen Shakespeares nachzubilden:

Sh. III/I. We hear our bloody cousins are bestow'd
In England and in Ireland: not confessing
Their cruel parricide, filling their hearers
With strange invention:

T. Wir hören, unsre blut'gen Vettern weilen
In England und in Irland, nicht bekennend
Den grausen Vatermord, mit seltnen Mährchen
Die Hörer täuschend.

Indessen Shakespeare kennt noch kraftvollere Bildungen in dieser Richtung, als dieses Beispiel deutlich macht, und an ihnen erst offenbart sich wieder, daß es im Grunde doch ein anderes, wenn nicht entgegengesetztes Streben ist, das Shakespeare wie die Romantik zu so gelagerter Gestaltung führt:

Sh. I/VII 25. I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o'erleaps itself
And falls on the other.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

T. Ich habe keinen Stachel,
Die Saiten meines Wollens anzuspornen.
Als einzig Ehrgeiz, der, zum Aufschwung eilend,
Sich überspringt und jenseits niederfällt. —

"Vaulting ambition": an einem sprechenden Beispiel wird hier wieder der Wille Shakespeares zu gewaltsamer Ballung im sprachlichen Ausdruck deutlich, jener Wille, der, sich entgegenstemmend gegen den Strom der Zeit, jede Bewegung ihres weiterführenden, verwandelnden, öffnenden Charakters entkleiden möchte, um ihr als Attribut an Substanzen angeschmiedet den Anschein des Verharrenden und Immergültigen zu verleihen. Es ist der gleiche Wille, der auch seine Menschen schafft. Auch in ihnen liegt ein unendliches Maß vordrängenden Lebens an Substanzen angebunden und in geschlossene Umrisse eingegrenzt. In anderer Richtung weist nun die Fassung der Tieck. Hier fehlt jener Trieb der Auflehnung und Widersetzung. Hier ist dieses "Vaulting" nicht mehr gewaltsam aus dem Flusse des in der Sprache gestalteten Geschehens ausgeschieden, vielmehr es hat in veränderter Stellung die Aufgabe erhalten, die Substanz langsam und allmählich in die Fortbewegung der Vorstellung hinüber zu leiten:

„Als einzig Ehrgeiz, der, zum Aufschwung eilend,
Sich überspringt und jenseits niederfällt."

Und das ist die Hauptfunktion dieser partizipialen Formen im romantischen Stil: den Raum zu öffnen, die Substanzen der Zeit zu assimilieren und sie in Bewegung überzuführen.

Sh. I/II. VII. (Say to the king the knowledge of the broil
As thou didst leave it.)
Doubtful it stood;
As two spent swimmers, that do cling together
And choke their art.

Übersetzung A. W. Schlegels:

Zweifelhaft noch stand es,
Wie ein erschöpftes Schwimmerpaar, sich packend,
Die Kunst erdrückt.

Übersetzung der Dorothea Tieck:

Es stand zweifelhaft;
So wie zwei Schwimmer ringend sich umklammern,
Erdrückend ihre Kunst*).

Um eine Schlacht handelt es sich. Shakespeare möchte sie als Zustand fassen, als plastischen Augenblick. So wird die Lage der Schlacht verglichen mit der Lage zweier verklammerter Schwimmer. Man beachte dabei wohl: die Schlacht wird nicht verglichen mit dem Ringen der Schwimmer, mit deren Bewegung des Sichverklammerns, auch nicht mit dem schon vollendeten Bilde ihres Verklammertseins. Vielmehr Shakespeare greift zu den Schwimmern selbst, zu ihrer immergültigen Substanz, um dann erst das Besondere seines Bildes aus diesen allgemeinen Umrissen herauszumeißeln. So erreicht er eine Vorstellung voll höchster Bewegung und doch wieder voll anschaulicher Geschlossenheit und Beharrung. Der in maßloser Dynamik vorschreitende Gedanke darf nur rückgreifend das Bild vollenden, das hier plastisch in den Raum geworfen wird: jenes zuständliche Verklammertsein eines Schwimmerpaares.

Wie verhält sich dazu die Romantik? Sie reißt das Geschehen nicht aus zeitlicher Öffnung heraus in die klare Festigkeit eines räumlichen Umrisses. So vergleicht sie die Schlacht nicht mit dem Bilde des verklammerten Schwimmerpaares, sie vergleicht vielmehr den Zustand der Schlacht mit einer Bewegung (sowohl bei Schlegel als bei

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Tieck[1]) und erweist dadurch, daß sie auch den Zustand der Schlacht nicht als Zustand schaut oder schauen will ihn, vielmehr als inneren Weg und zeithafte Dauer empfindet. Die Präsens-Partizipien, die beide Fassungen aufnehmen, sind dabei der sprechende Ausdruck für solches Gefühl des inneren zeitlichen Verlaufes, der alles Sein durchdringt und löst und öffnet.

Wo wir die Verschiedenheit im sprachlichen Ausdruck von Shakespeare und Tieck auch zu packen suchen, eine letzte Kluft im künstlerischen Wollen der gegenüberstehenden Epochen sucht immer deutlicher ans Licht zu treten: ich meine die Kluft von Shakespeares maßlosem Drang zu immer erneuter Raum- und Weltschöpfung gegen romantische Raumlösung und Weltvergeistigung. Vollends wird sich diese Unterschiedlichkeit aber erst enthüllen, wenn wir die beiden Sprachen dort fassen, wo jede Sprache ihr intimstes Verhältnis zu Welt und Leben offenbart, das ist — es mag seltsam klingen — in der Wortstellung ihrer Sätze. (Nur auf Typisches soll im folgenden hingewiesen werden.)

Shakespeares Satz ist ein Schauspiel, das Schauspiel einer Schöpfung. Darin liegt Wesentliches für das Verhältnis von Subjekt und Prädikat beschlossen: das Subjekt steht vor dem Verbum, das Verbum stößt nach dem Objekt oder ein er anderen abschließenden Bestimmung als dem Ziel der Bewegung, als dem Schlußstein einer Schöpfung. So setzt dieser Satz nichts voraus: keinen Raum, keine

1) Man beachte:

Zweifelhaft noch stand es, wie ein erschöpftes Schwimmerpar, sich packend, die Kunst erdrückt. (Schlegel.)

Es stand zweifelhaft; so wie zwei Schwimmer ringend sich umklammern, erdrückend ihre Kunst. (D. Tieck.)

Welt. Er zeigt zuerst den Schöpfer, dann den Weg und dann die Schöpfung. Nur durch diese Folge ist Shakespeares Satz raumstrahlend, weltschaffend. Ganz anders der romantische Satz. Der beginnt gerne mit dem Prädikat; dagegen Subjekt und Objekt, die die Gedankenbewegung begründen bzw. wesentlich bestimmen, sind in ihrer Stellung schwebend, kommen oft ganz zuletzt, selbst nebeneinandergesetzt, und man mag ermessen, wie in solchem Satze die Welt flüssig und verschwommen erscheint. Die romantische Satzform setzt, indem sie mit dem Prädikate beginnt, Welt und Subjekt schon voraus, noch mehr, das Fehlen des Subjektes am Beginne des Satzes verhindert, das Prädikat anschaulich auf einen schöpferischen Ausgangspunkt zu beziehen. Man muß dem Satz sein eigenes Subjekt als Träger leihen, man muß sich in den Satz hineinfühlen, kurzum aus Darstellung und Verkörperung, aus einem expansiven Hinausverwandeln des Geistes in räumliche Formen bei Shakespeare (Subjektsetzung als erste sprachliche Aktion) ist Sprache nunmehr seelisches Ergießen, seelischer Ausdruck geworden. Der romantische Mensch taucht sofort in die innere Atmosphäre aller Erscheinungen ein und erlebt sie, ihnen das eigene zeithafte Leben, die eigene Stimme leihend, als Weg und Wanderung und seelische Farbe, um sich erst in zweiter Phase reflektierend aus solcher konkreter Verengung wieder abzulösen. Und so werden oft erst jetzt in diesem Sichwieder-ablösen und Entfernen die äußeren Umrisse des berichteten Vorganges deutlich (also Subjekt oder Objekt oder beide zugleich). So läßt sich die Geschichte dieses sprachlichen Vorganges deuten. Selbstverständlich handelt es sich dabei nicht um feste unumstößliche Gesetze, vielmehr um charakteristische und typische Vorgänge, und es ist gerade das Besondere der Romantik, auch Shakespeare gegenüber, daß sie auch hier so variabel, so unfaßbar, so

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

unendlich verschwebend bleibt. Ich greife wahllos eine Anzahl Beispiele heraus.

Sh. II/I. 5. Their candles are all out.
T. Aus thaten sie die Kerzen.

Sh. II/II 5. (The doors are open); and the surfeited grooms
Do mock their charge with snores:
T. II/I. (Die Türen sind geöffnet), schnarchend spotten
Die überladnen Diener ihres Amts.

Sh. II/II 49. They must lie there.
T. II/I. Dort liegen müssen sie.

Sh. II/III 48. Our knocking has awaked him;
T. II/II. Geweckt hat unser Klopfen ihn.

Sh. II/II 51. He did command me to call timely on him.
T. II/II. Mir gab er den Befehl, ihn früh zu wecken.

Sh. III/I 49. Our fears in Banquo
Stick deep.
T. In Banquo wurzelt
Tief unsere Furcht.

Sh. III/III 13. We have scotch'd the snake, not kill'd it
T. Zerhackt ward nur die Schlange, nicht getödtet.

Sh. III/III 50. Light thickens, and the crow
Makes wing to the rooky wood:
T. (Das Licht wird trübe);
Zum dampfenden Wald erhebt die Kräh' den Flug.

Sh. IV/III 50. It is myself I mean.

T. Mich selber mein ich.

Sh. IV/III 164. Alas poor country!
..... It cannot
Be call'd our mother, but our grave:
T. Ach armes Land!
..... Nicht unsre Mutter
Kann es mehr heißen, sondern unser Grab.

Sh. IV/III 178. The Tyrant has not batter'd at their peace?
T. Nicht stürmte der Tyrann in ihren Frieden?

Sh. IV/III 222. I cannot but remember such things were.
That were most precious to me.
T. Vergessen kann ich nicht, daß das gewesen.
Was mir das Liebste war.

Sh. IV/III 236. Our power is ready.
T. Fertig steht das Heer.

Sh. IV/III 237. Macbeth
Is ripe for shaking, and the powers above
Put on their instruments.
T. (Macbeth ist reif zur Ernte), und dort oben
Bereiten ew'ge Mächte schon das Messer.

Sh. V/V 9. I have almost forgot the taste of fears.
T. V/V. Verloren hab' ich fast den Sinn der Furcht.

Sh. V/V 42. I pull in resolution.
T. Einzieh' ich die Entschlossenheit.

Sh. V/VII 25. The tyrant's people on both sides do fight;
T. Auf beiden Seiten kämpft des Wüthrichs Volk.

Aus solchem Gegeneinander der Satzformen bleibt noch manches Ergänzende abzulesen.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Shakespeares Satz ist steigend bis zum letzten Augenblick. Hier möchte er Ende und Grenze sein, eine vollendete Schöpfung. Aber in der Zeit ist er geworden, die Bewegung lebt weiter und reißt fort zu neuem Anfang und neuer Schöpfung. So ist Shakespeares Satzgefüge ein Aufsteigen, ein gewaltsames Abreißen und Wiedereinsetzen der Bewegung. Jeder Satzteil möchte sich sondern und individuell verdichten. Die romantische Sprache der Tieck kennt solche kühnen Brüche nicht, sie bewegt sich fort in kontinuierlichen Schwingungen. An seinem Ende ist der romantische Satz offen, ein melancholisches Ablösen und Vertönen.

Sh. III/II 23. After life's fitful fever he sleeps well;
T. Sanft schläft er nach des Lebens Fieberschauern.

Sh. IV/III 8. What I believe, I'll wail,
What know believe; and what I can redress,
As I shall find the time to friend, I will.

T. Das, was ich glaube,
Will ich betrauern; glauben was Ihr sagt,
Und helfen will ich, wo ich kann, wenn Zeit
Und Freund ich finde.

Das erste Beispiel zeigt den bis zum letzten Augenblick steigenden Weg von Shakespeares Satz. Im zweiten beachte man das stete Abreißen und Wiederbeginnen der Bewegung. Die Tiecksche Fassung dagegen ist steigend bis „betrauern", in „glauben" liegt der Höhepunkt des ganzen Weges und nun fällt der Gedanke langsam und verklingend abwärts.

Diese Umkehrbarkeit der sprachlichen Bewegung, die ohne Spannung erlaubt, das Prädikat so gut an den Anfang wie ans Ende zu setzen, und zwar in einer Sprache, die

kein zeitloses Gefüge, in der vielmehr der Gedanke, wie bei Shakespeare, erst mit seinem Ausdruck langsam werdend und wachsend ist, deutet auf die Ablösung des romantischen Lebensgefühls von aller räumlichen Gesetzlichkeit. Shakespeares Sprache muß, über alle individuelle Auflehnung und Brechung hinweg, immer die eine durch die gegenständliche Ordnung der Dinge erzwungene Richtung durchlaufen. Der romantische Mensch kennt solche Bindung nicht. Damit wird die Tiecksche Sprache aber auch unfähig zu jeder anschaulichen Geste, die nur in der Durchbrechung einer widerstandskräftigen sprachlichen Gesetzlichkeit bestehen könnte[1]). Ich greife ein ganz einfaches Beispiel heraus:

Sh. II/III 48. Our knocking has awaked him; here he comes.
T. II/II. Geweckt hat unser Klopfen ihn, hier kommt er.

Wenn Shakespeare sagt: "here he comes", so bedeutet das "here" eine sichtbare Geste: Die Zeit steht darin still. Denn die für Shakespeare schicksalhafte Richtung gedanklicher Entfaltung, die sich im Folgenden gleich wieder herstellt (beachte: "he comes", nicht ‚kommt er') wird hier an einer Stelle gewaltsam unterbrochen. Wenn dagegen Tieck sagt: „hier kommt er", so liegt wohl auf dem hier der stärkste Ausdruck, doch wohnt darin nichts von jener Plastik Shakespeares. Es bleibt alles eingebettet in die Zeit und ihren ungestauten ewigfließenden Gang.

Ein anderes Beispiel:

Sh. I/VI. All our service
In every point twice done, and then done double,
Were poor and single business to contend

1) Es gilt das wohl für die deutsche Sprache überhaupt, und das bezeugt, wie sehr das Romantisch-Musikalische in der deutschen Stilgeschichte als ganzes verwurzelt ist.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Against those honours deep and broad wherewith
Your majesty loads our house: for those of old,
And the late dignities heap'd up to them,
We rest your hermits.

T. I/VI. All unsre Dienste
Zwiefach in jedem Punkt, und dann verdoppelt,
Wär' nur ein arm und schwaches Tun, verglichen
Der hohen Gunst, womit Eur' Majestät
Verherrlicht unser Haus. Für früh're Würden
Wie für die letzte, die die andern krönt,
Bleiben wir im Gebet euch Knecht und Diener.

In Shakespeares Fassung klafft ähnlich wie im vorausgehenden Beispiel zwischen jenem vorgeschobenen Posten "for those of old and the late dignities heap'd up to them" und dem folgenden "we" ein unorganischer Bruch. Das "we" bringt einen neuen Einsatz, denn es fehlt jede unmittelbare Brücke, welche eine adverbiale Ergänzung organisch mit dem Subjekte verknüpfen könnte. Anders bei Tieck. Die adverbiale Ergänzung findet sich hier zu ihrem Verbum, und so tritt sie nicht mehr als gewaltige und gewaltsame Kontur in den Raum, sie bleibt innerlicher, körperloser, tönender Ausdruck[1]).

Und so läßt sich die Gesamtphysiognomie der Tieckschen Bearbeitung zusammenfassen. Was in Shakespeares Sprache Welt und tastbare Wirklichkeit war, in Tiecks Sprache ist es klingender Ausdruck eines großen Erlebens und inneren Schauens geworden. Wer nur auf das Inhaltliche seinen Blick richtet, der wird staunen über die Geschmeidigkeit, mit der romantische Übersetzerkraft sich

1) Damit will ich keineswegs einer buchstäblichen Nachbildung Shakespeares das Wort geredet haben, es soll nur die prinzipielle Verschiedenheit der deutschen und der englischen Fassung eben einmal aufgezeigt werden.

all den verschlungenen Pfaden von Shakespeares Bildern und Gedanken einschmiegt. Nichts scheint verändert: kein Gedanke verschoben, kein Bild entstellt oder umgangen. Und trotzdem ist ein so anderes und Verwandeltes geworden. Die verborgenen Keime und Wurzeln, aus denen solche Veränderung herauswächst, habe ich aufzuzeigen versucht.

Wenn Rosse im ersten Aufzug der Macbethtragödie eine Kampfschilderung mit den Worten abbricht: "And to conclude, the victory fell on us", Tieckhat es so wiedergegeben: „Mit einem Wort, der Sieg blieb unser". (Ausgabe von 1833: „Der Sieg war unser".) Als Motto möchte ich diese Stelle über die gesamte romantische Shakespeare-Übertragung setzen. In Shakespeares Fassung glaubt man den Sieg in riesenhafter Kontur auf die Häupter der darum Ringenden niederbrechen zu sehen. Tiecks Fassung ist die letzte Station eines inneren Weges, der körperlose Ausdruck einer seelischen Erfahrung. Shakespeare schuf und baute und schleuderte Welten in die Tiefen des Raumes. Im romantischen Geiste steigt solche entschwundene Zeit noch einmal auf und wird Gestalt als Traum und Erinnerung.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Rhythmus.

Das ist das Dunkle, das Dämonische, das Ungeheuere in „Macbeth", erst der Kampf gegen den Rhythmus gestaltet den Rhythmus. Macbeth lehnt sich mit jeder neuen Tat auf gegen den Gang der Welt — er will sich setzen, sich bewahren —. und führt doch mit jeder neuen Tat diesen schicksalsgezeichneten Rhythmus, der seine Vernichtung einschließt, der Vollendung näher.

Man mag ermessen, was die rhythmische Form für das Drama Shakespeares bedeuten muß. Ein Herauslösen des nur Inhaltlichen ist eine Unmöglichkeit, denn der Stoff lebt erst durch seine Form, wie die Form erst durch den Stoff. Eine prosaische Übersetzung bricht der Handlung die Seele aus: den vorjagenden Atem, die zukunftschwangere Gegenwärtigkeit. Trotzdem bedeutet die prosaische Bearbeitung Shakespeares durch Wieland-Eschenburg auch in formaler Hinsicht einen Fortschritt, wenn man sie in Vergleich setzt zu dem, was früher in dieser Hinsicht geleistet worden ist. Denn Shakespeare die rhythmische Seele zu rauben und ihn in eine abstrakte und vernünftige Prosa zu füllen, ist noch nicht die unterste der denkbaren Entstellungen. Es gibt noch ein weiteres. Für den rationalistischen Menschen war Poesie eine Belustigung des Verstandes und Witzes, und damit auch Shakespeare dem genügen konnte, mußte man ihn in tändelnde und gereimte Verse bringen. Borck hatte sich 1740 dieser Arbeit unterzogen, zwar nicht an „Macbeth", wohl aber an „Julius Cäsar". (Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieser Übersetzung soll damit nicht bestritten werden.) Ich

möchte einige Zeilen daraus hierher setzen, weil erst dieser Alexandriner-Shakespeare eine volle Vorstellung rationalistisch-klassizistischer Kunstauffassung gibt. Aus der Volksszene des dritten Aktes[1]):

Anton: Wollt ihr Geduld mit mir noch eine Weile tragen,
Ich übereilte mich vom Testament zu sagen.
Ich fürchte, daß dadurch den Männern Leid geschicht,
Den braven Leuten dort, die Cäsarn hingericht.

Gegenüber dieser Art von Rhythmik bedeutet Eschenburgs Prosa einen entschiedenen Fortschritt, indem sie den Weg frei macht zu neuen, Shakespeare näherkommenden rhythmischen Bearbeitungen. Eschenburg hat, die Unhaltbarkeit solcher Formung Borcks erkennend, diesen scharf kritisiert[2]). Andrerseits empfand er auch, daß die rhythmische Form Shakespeares für das Drama und seinen Gehalt nicht gleichgültig ist. „Ein beträchtlicher Verlust für denjenigen, der den Shakespeare nur deutsch lesen kann, ist der Abgang des Silbenmaßes[3])". Aber was trotz solcher theoretischen Einsicht eine wirkliche Nachbildung des Shakespeareschen Rhythmus bei Eschenburg ausschließt, das ist das mangelnde rhythmische Gefühl, das fehlende Erlebnis der Welt als Zeit und Bewegung. Was Eschenburg am Verse schätzt, das ist nichts eigentlich Rhythmisches, sondern „Feierlichkeit und Würde". „Man weiß, daß der Gang des Verses, selbst der dialogische Gang desselben, vor dem Gange der Prose, selbst der edleren, allemal eine Feierlichkeit und Würde voraus hat, die manchen Ausdrücken und

1) Zitiert nach R. Genée, Geschichte des Shakespeareschen Dramas in Deutschland. Leipzig 1870, S. 433.

2) H. Schrader: Eschenburg und Shakespeare. Diss. Marburg 1911, S. 59.

3) Vorbericht z. I. Band der ersten Ausgabe.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Wendungen, selbst manchen Bildern und Empfindungen den Zugang öffnet, die in der Prosa nicht wohl Statt gefunden hätten"[1]). Mit solcher Denkungsart in Übereinstimmung steht der Charakter von Eschenburgs Sprache. Gerade deren logisch nüchterner Mechanismus, an den ich hier zurückerinnern möchte, macht restlos deutlich, daß trotz aller Kenntnis der Formel des Shakespearemetrums durch Eschenburg nie der zeit- und schicksalsschwangere Rhythmus Shakespeares hätte nachgeschaffen werden können, höchstens eine Borck nicht allzuferne rationale Spielform. (Vgl. Eschenburgs metrische Bearbeitung der Hexenszenen in Macbeth und der Tragödie Richard III.)

Der Sturm und Drang ist die erste deutsche Epoche, die Shakespeare als Zeit, Rhythmus, Bewegung im lebendigen Flusse seiner Dramen zu erfassen vermag. Trotzdem sind die Stürmer, von einigen Anläufen und Versuchen abgesehen, die rhythmische Übertragung Shakespeares schuldig geblieben. Woran liegt das? Die Beantwortung dieser Frage hängt in manchem mit dem allgemeineren Problem zusammen: warum ist die spezifische Form des Sturm- und Drangdramas keine rhythmische, sondern eine prosaische? Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, bedeutet die Prosa im Drama jener Tage eine Auflehnung gegen die falsche Größe und Würde der klassizistischen Tragödie um der Natur, um der Wahrheit willen. Indessen steht der naturalistische Zug nicht im Mittelpunkt des Sturm- und Drangerlebens. Ist nicht dieses Erleben ein primär rhythmisches! Man denke an die freien Rhythmen, an Klopstocks, an Goethes, an Bürgers Gesänge. So muß die prosaische Form gerade des Dramas aus einer tieferen Schicht stilgeschichtlicher Begriffe erklärt und gedeutet werden.

1) Über W. Shakespeare, S. 157, zitiert nach H. Schrader, a. a. O., S. 46.

Was ist Prosa? Wodurch unterscheidet sie sich von Poesie? Es ist die falsche, populäre Fassung des Gegensatzes von Poesie und Prosa, die unter Poesie kurzweg die gebundene, unter Prosa die ungebundene Rede versteht. Und doch möchte ich die Form des Sturm- und Drangdramas als prosaisch bezeichnen. Es ist das Nichtüberwinden der logischen Fesseln, es ist der mehr oder minder sichtbare Kampf gegen die Prosa um das Poetische in dieser Sprache, der ihre prosaische Gebundenheit sichtbar werden läßt. Ich verweise zurück auf die Ausführungen über die Sprache. Dort ist auch bereits die Antwort auf unsere Frage angedeutet. Den inneren Bruch von Denken und Fühlen, von Rationalität und Irrationalität, von Notwendigkeit und Freiheit löst nur die rauschhafte Ablösung von der Welt: Nur im Hymnus, im lyrischen Gedicht wird die Sprache der Stürmer wirklich rhythmisch, poetisch, zeithaft bewegt. Der Mensch im Drama aber ist nicht der gelöste Mensch, der die Welt im lyrischen Taumel traumhaft in sich hinübernimmt; es ist der an die Welt gebundene Mensch, es ist der Mensch als umschlossene Gestalt, als handelnde Wirklichkeit in seiner Verstrickung in die Zuständlichkeiten und Gesetzlichkeiten der Welt. In die Begriffe der Sturm- und Drangzeit umgesetzt heißt das: Der bewußte, der rational verhaftete, der prosaische Mensch steht auf der Bühne und gestaltet durch seinen Willen, sich aus solchen Bindungen und Hemmungen zu lösen, durch seine Auflehnung gegen Gesetz, Staat, Vernunft, Sitte, Konvention das Drama. Die prosaisch-poetische, die rational-irrationale Gestalt der Sprache bildet zu solchem Gehalte die formale Entsprechung. Freilich, solche Deutung ihrer Form stand nicht im Programm jener Zeit. Was die Stürmer erstrebten, war, deutsche Shakespeare zu werden. Denn in Shakespeare fanden sie wirklich Sprache, die nicht Gesang war, und doch nicht logisch gebrochen, eine un-

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

endliche Folge, die doch nicht Folgerung; sie schauten konkrete Bilder und fanden nirgends determinierte Begriffe. Daraus mußten sie entnehmen — das war ein notwendiger Irrtum —, daß hier nichts Plan und Absicht, nichts Kunst und Ordnung sein kann. Shakespeare wurde das einzigartige Naturgenie. Er ward ihnen das große Ziel, um das sie vergeblich rangen. Denn auch Shakespeares Dramen muß man denken, um sie zu gestalten und nachzugestalten. Denken aber heißt für Shakespeare lebendiges Schauen, bildhaftes Verwandeln. Für die Stürmer, die Kinder und Gegenspieler des Rationalismus, dagegen bedeutet Denken unbewegtes Folgern und läßt sich nicht durchdringen mit rhythmischem Gefühl, ohne als Denken entwertet und verflüchtigt zu werden. Das ist die erste Antwort auf die Frage, warum Shakespeares Dramen nicht rhythmisch in den Sturm- und Drangstil umgesetzt werden konnten. Es gibt noch eine zweite, ergänzende.

Shakespeares Rhythmus ist subjektiv und objektiv zugleich. Er wächst aus den Individualitäten, er verdichtet sich um ihr Handeln, um ihr triebhaft dunkles Wirken, und doch ist er immer mehr als ein freies schöpferisches Ausströmen. Unaufhaltsam treibt er über alles Individuelle hinaus. Er wird zum Rhythmus einer Welt, zum Atem der Geschichte und rückstrahlend aus objekt-erfüllter Tiefe zwingt er allem Individuellen und Vereinzelten sein unendliches Maß, seinen titanischen Willen auf.

Der Sturm und Drang kennt nicht solchen überindividuellen Rhythmus, der als schicksalsschaffende Woge von Körper zu Körper, von Wirklichkeit zu Wirklichkeit seinen Weg sich bahnt, die Gegenwart zu unendlichem Ablauf öffnend. Leben ist hier kraft eines entkörpernden Denkens abgetrennt von stofflicher Tiefe und liegt geballt als seelische Empfindung in monadischen Kreisen. Und wenn solches Leben aus rationaler Verhaftung und Umschließung sich löst und

im Taumel ergießt, so ist das nicht der todbringende Vorwärtsgang Shakespearescher Welten, sondern der freie, ungefesselte, rauschhaft selige Rhythmus eines hymnischen Gesanges. Dessen Gang aber schafft keine Geschichte und keine Schicksale. Denn die Zeit ist darin ohne eigene Kraft und ohne eigenen Willen, sie wird zum freien Spiel seelischer Kräfte, zum gesetzlosen Ausdruck einer überströmenden Fülle und Gegenwärtigkeit. So liegt die zweite Antwort auf die gestellte Frage in der Verschiedenheit des rhythmischen Erlebens überhaupt, in der verwandelten Stellung zum Zeitbegriff. Ich habe diese Unterschiedlichkeit in der Zeitauffassung schon einmal in anderem Zusammenhange charakterisiert und verweise darauf.

Es gibt rhythmische Shakespearebruchstücke Herders, darunter eine Übersetzung des Dolchmonologs. Ich gebe den letzteren hier wieder, weil er in bedeutsamer Weise das oben Ausgeführte zu illustrieren vermag.

Sh. II/I. Is this a dagger which I see before me
The handle toward my hand? Come let me clutch thee. —
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?
I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.
Thou marshall'st me the way that I was going;
And such an instrument I was to use.
Mine eyes are made the fools o' the other senses,
Or else worth all the rest; I see thee still,
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,
Which was not so before. — There's no such thing:

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

It is the bloody business which informs
Thus to mine eyes. — Now o'er the one half-world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse
The curtain'd sleep; witchcraft celebrates
Pale Hecate's offerings, and wither'd murder,
Alarum'd by his sentinel, the wolf,
Whose howl's his watch, thus with his stealthy pace,
With Tarquin's ravishing strides, towards his design
Moves like a ghost. —

Herder: Ist dies ein Dolch, was ich da vor mir seh?
Den Griff zu meiner Hand — komm laß mich dich —
Ich hab' ihn nicht! Und doch seh ich dich noch!
Bist du nicht, Grauserscheinung, mir so würklich
Zu fühlen, als zu sehn? Wie oder bist nur
Ein Dolch der Seel', ein falsches Hirngeschöpf
Aus diesem heiß, o heiß bestürmten Rund!
Ich seh dich doch, und an Gestalt so greifbar
Wie dieser, den ich zucke —
Du marschallst mir den Weg, den ich da gehe,
Bist, was ich brauchen wollte. — Meine Augen
Sind aller andern Sinne Narren, oder
Mehr wert als alle. — Noch! Ich seh dich noch
Und an dem Stahl des Dolches Tropfen Blut
Die erst nicht waren! — Ha! Da ist nichts da;
Es ist die Bluttat, die mir da vor Augen
Da vorsteht. Jetzt da d' halbe Welt-Natur
Wie tot ist und vermaledeite Träum'
Den eingemummten Schlaf mißbrauchen; itzt
Da Zaubrer ihrer blassen Hekate
Nur opfern und der schon lasse Mörder auf-
Geheult von seiner wachen Nachtruh', Wolf,
So schleichend, so mit leisem Räuberschritte
Tarquinens, wankt er, stiehlt sich hin zur Tat
Wie ein Gespenst. —

Man vergleiche diesen Monolog mit demjenigen Shakespeares. Bei Shakespeare steigt die Sprache immer tiefer in die Zeit hinein; Zeit und Sprache drängen hier nach einer Richtung und der Rhythmus ist Zeichen ihrer schicksalsvollen Verkettung. Wie anders bei Herder. Hier gilt das Gleiche, was ich bereits in anderem Zusammenhange bei Bürger angeführt habe: Diese Sprache ist nicht offen und bewegt in der Richtung ihres eigenen Entfaltungsweges, sie drängt nicht in sich weiter von Körper zu Körper, von Bild zu Bild. Sie ist Ruf und Ausdruck, nicht Weg und Handlung, sie ist Bewegtheit, nicht unerbittlich vorschreitende Bewegung. Ich muß mir versagen, den Monolog Zeile für Zeile durchzusprechen, so aufschlußreich es wäre. Nur auf einzelnes möchte ich aufmerksam machen. Man beachte die Betonung des immer noch auf dem gleichen Punkte Stehens: „Noch! Ich seh' dich noch. . . ." Wieder entdecken wir in solchen Formen jenes eigenartig zeithaft-Zeitlose sprachlichen Ausdrucks: Die Sprache bewegt sich vorwärts, und kehrt doch immer wieder in sich selbst zurück. „Noch! Ich seh dich noch." Ganz ähnlich heißt es gegen Anfang: „Und doch, ich seh dich noch." Oder: „Ha! — da ist nichts da; Es ist die Bluttat, die mir da vor Augen Da vorsteht." Oder: „So schleichend, so mit leisem Räuberschritte . . . wankt er . . .". Jene schon bei Bürger besprochene lyrisch-musikalische Gestaltungsart in der Sprache taucht hier wieder auf. — Die Stelle ist in fünffüßigen Jamben abgefaßt. Im metrischen Schema sind daher beide Monologe gleich. Aber den Rhythmus schafft nicht seine Formel. Aus dem Erlebnis der Zeit, aus dem Geist der Sprache wächst er heraus. Der Rhythmus von Herders Monolog steht daher den lyrisch offenen, freien Rhythmen der Stürmer näher als den harten, dichten, schicksals-gejagten Rhythmen Shakespeares. Einen Monolog kann man in solcher Weise lyrisch deuten, lyrisch um-

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

gestalten, nicht aber den notwendigen Vorwärtsgang eines ganzen Shakespeareschen Dramas. Unsere erste Antwort findet sich hier mit der zweiten: Von welcher Seite man auch an die Frage herangeht, immer zeigt sich das eine, daß Rhythmisierung im Sturm und Drang notwendig gleichbedeutend ist mit lyrischer Öffnung und Verinnerlichung, und das schließt der Objektivität, der stofflichen Greifbarkeit eines Shakespeareschen Dramas gegenüber die Negation der gestellten Aufgabe ein. Gerade der Vorschlag Herders, Shakespeare in freien Rhythmen zu übersetzen, deutet auf die ungeheure Kluft, welche die Zeiten trennt. Er bezeugt, daß die Stürmer, was Shakespeare als Anschauung und Welt schuf, als Seele spiegelten, daß sie, was bei Shakespeare ein gewaltiges und gewaltsames Durchdringen von Stoffen mit den Impulsen seines Lebens war, erfaßten als freien Ausdruck und berauschte Verkündigung,

Bürger hat allein die Hexenszenen rhythmisch übersetzt, und das ist leicht verständlich. Denn sie bedeuten das lyrisch phantastische Element im gegenständlichen Rahmen der Tragödie.

Sh. I/I. First Witch. When shall we three meet again
In thunder, lightning, or in rain?
Sec. Witch. When the hurlyburly's done,
When the battle's lost and won.
Third Witch. That will be ere the set of sun.

B. Erste Hexe. Na! Sagt wo man sich wiederfindt:
In Donner, Blitz, o'r Schlackerwind?
Zweite Hexe: Wann sich's ausgetummelt hat,
Wann die Krah am Aase kraht.
Dritte Hexe: Daumenbreit vor Eulenflug
Treffen wir uns früh genug.

———

Der klassische Mensch sucht im Flusse der Dinge das Bleibende, das Wesenhafte, das Dauernde. Er mißt die Zeit und hebt sie dadurch auf. Der fünffüßige Jambus, das dramatische Maß Schillers wie der Klassik überhaupt, bedeutet in klassischer Prägung die Reihung eines immergleichen Maßes. „Unsere gewöhnlichen deutschen Jamben- und Trochäen-Verse bestehen im Sprechvortrag aus Spondeen — oder, wenn man lieber will — aus Phyrrichien; Zeitverhältnis 1/1." (A. Heusler[1])). Man höre bestätigend hiezu Schillers Verse:

Wär es auch abgetan, wenn es getan ist,
Dann wär es gut, es würde rasch getan!

Man beachte, wie in solchem Maße sich Glied an Glied frei und in sich selbst geschlossen anreiht. Besonders deutlich wird das, wenn ich vorgreifend die Tiecksche Fassung der gleichen Stelle hier wiedergebe:

Wär's abgetan, so wie's getan ist, dann wär's gut,
Man tät es eilig.

Wie sich hier im Gegensatz zu Schiller die Worte drängen! Von jener gelenkmäßigen Freiheit, von jener selbstsicheren Haltung jedes Versfußes kann keine Rede mehr sein.

Man erinnere sich zurück an das, was ich über die Sprache Schillers ausgeführt habe, und man wird erkennen, wie der sprachliche Charakter und der Charakter des Metrums sich ergänzen. Freilich ist das weder Absicht noch Zufall. Es ist schöpferische Notwendigkeit, erwachsend aus der Einheit des künstlerischen Willens. Man stelle sich einmal rein theoretisch vor, mit der zeitlosen Sprache Schillers verbände sich ein zeithafter Rhythmus. Wie vertrüge sich dessen kontinuierlicher Gang mit den abgeschlossenen Bildungen von Schillers Sprache, mit dem

1) Deutscher und antiker Vers. Straßburg 1917, S. 47.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Stufenbau seiner Berichte. Die gegliederte, ruhende Form seiner Kunst müßte in allen Fugen krachen und zerbrechen.

„So sehen wir, daß Schiller in voller Benutzung aller Freiheiten den Versbau handhabt, daß seinen Jamben manch charakteristische Rauheiten anhaften, die er erst in späteren Werken, nicht immer zum Vorteil, mehr und mehr abstreifte.“ Ich möchte in diesem Zusammenhang nicht untersuchen, wie diese Rauheiten, die A. Köster[1]) hier in Schillers Macbeth-Bearbeitung feststellt, in den Entwicklungsgang der Metrik Schillers im einzelnen sich einreihen. Bedeutsam dagegen erscheint mir eine andere Frage: Bringen diese Unebenheiten des Schillerschen Verses diesen in irgendwelche verwandtschaftliche Beziehung zu demjenigen Shakespeares, der ja für solche Freiheiten Vorbild ist, oder nicht?

Der Rhythmus Shakespeares ist nicht die Reihung eines ruhenden Maßes, er ist sprechend-gewordene Zeit. Deren Wesen aber ist es, daß sie kontinuierlich fließend, daß sie unendlich ist. Der Rhythmus Shakespeares kann nicht aufgehoben, er kann nur aufgestaut werden. Er dauert über alle Brechungen weiter und zwingt die sich auflehnende Sprache immer wieder in seinen hinrasenden Lauf. Jede Pause der Rede, jede Unterbrechung des rhythmischen Ganges wird dadurch ausdruckhaft: Man fühlt Kraft darin, Kraft der Widersetzung, Kraft der individuellen Schließung und Verdichtung. Man empfindet das Ringen mit dem unendlichen Maße, dessen Trieb es ist alles Einmalige und Individuelle zu vernichten und in seiner umfassenden Tiefe aufzulösen.

Sh. I/III 54. My noble partner
You greet with present grace, and great prediction

1) Schiller als Dramaturg. Berlin 1891, S. 97.

Of noble having and of royal hope,
That he seems rapt withal: to mé you speak nót.
If you can look into the seeds of time,
And say . . . .

Man beachte im Vorstehenden, wie die Sprache in lebendigem Flusse sich vorwärts bewegt, bis plötzlich ein maßloser, titanischer Wille sie aus solcher Öffnung herausreißt, einen ganz individuellen, in sich geschlossenen Laut- und Sinnkörper als Damm und Grenze in den Rhythmus stampfend: To mé you speak nót. Trotzdem fühlt man den rhythmischen Schwung weiterdauern, er wird anschwellend die Dämme überfluten und von neuem und gesteigert seinen Lauf beginnen. Welch ungeheure Ausdruckskraft liegt nun in solch individueller Brechung. Mit welcher spannunggeladenen Plastik werden die Worte "To me you speak not" aus dem zeithaft-offenen Flusse des Rhythmus in den Raum getrieben und als gegenwärtige, schaubare Geste vorgestellt.

Bei Schiller ist der Rhythmus nicht solche getriebene, durch alle individuellen Brechungen nur steigerungsfähige Tiefenbewegung. Er besitzt nicht das Dämonische, das Schicksalhafte, das aus den Tiefen des Lebens unerschöpflich Fließende, um so alle Widerstände sieghaft zu überdauern. Er ist die Verwirklichung eines ewigen Maßes aus freiem, sittlichem Willen. Ist der Rhythmus einmal gebrochen, so bleibt er gebrochen, bis Kräfte kommen, von außen, von gestaltender Hand, dem Stoff das Maß von neuem aufzuzwingen. Er ist nicht Leben, um sich aus eigener Kraft zu erneuern, er ist Form, oder vielmehr, da auch Shakespeares Rhythmus zugleich Form ist, er ist nicht Form des Schicksals, das alles Leben unentrinnbar in seinen Atem zwingt, nicht Form der untergründigen Natur in ihrem unendlichen Gange, er ist die Form des freischaffenden, zeit-

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

losen, selbstbewußten Geistes, und so steht und fällt er mit der freien Tat, dem formenden Willen[1]).

Sch. II/VII. Sir! Das war eine ungestüme Nacht.
Im Hause, wo wir schliefen, ward der Schlot
Herabgeweht, und in der Luft will man
Ein gräßlich Angstgeschrei vernommen haben,
Geheul des Todes, gräßlich tönende
Prophetenstimmen, die Verkündiger
Entsetzlicher Ereignisse, gewaltsamer
Verwirrungen des Staats, davon die Zeit
Entbunden ward in bangen Mutterwehen.
Die Eule schrie die ganze Nacht, man sagt,
Die Erde habe fieberhaft gezittert!

Sch. V/IV. Und was das hohe Alter schmücken sollte,
Gehorsam, Liebe, Ehre, Freundestreue,
An alles das ist nun gar nicht zu denken!
Statt dessen sind mein Erbteil Haß und Flüche. . . .

Ich glaube die Beispiele machen es restlos deutlich, daß von einer Nachbildung Shakespeares im Rahmen des klassischen Rhythmus gar keine Rede sein kann. Der Rhythmus Schillers hat mit dem Rhythmus Shakespeares nicht mehr als den Namen gemein. In beiden Beispielen ist die rhythmische Form auf Strecken in Unordnung, zerbrochen. Wenn Shakespeares Brechungen als Stärke, als Widerstand empfunden werden, bei Schiller sind sie Ausdruck von Schwäche, Zeichen einer erlahmenden oder aussetzenden Kraft des Formens. Shakespeares Übergriffe

1) Man unterlasse bei der Lektüre der folgenden Beispiele den Versuch, die unterstrichenen Stellen durch ausgleichenden Vortrag dem allgemeinen Maße einzuordnen.

schließen für Augenblicke den Strom der Rede und reißen das Wort aus seinem unendlichen Wandel herauf zur plastischen Gegenwärtigkeit. In seinem Verse schafft das Zerbrechen einer Form, der Form des rhythmischen Welt- und Schicksalverlaufes, eine neue Form, die Form der eigenmächtig sich selbst als Ziel und Abschluß setzenden Individualität. Bei Schiller bleibt der Bruch ein Bruch, durch seine Poesie in gebrochener Form schaut der ungeformte Stoff, der Alltag, die Prosa.

Freilich, es gibt auch im klassischen Verse eine künstlerische und ausdrucksvolle Art metrischer Rauheit. Sie zeigt nicht die eigenwillige Individualität im Gegenspiel gegen den unendlichen Strom der Dinge, sie deutet das Leben als freischwingend, als selbst-verantwortlich vor den Schranken einer ewigen Gesetzlichkeit. Sie ist wie die lebendige Geste der Gestalt eines italienischen Malers vor dem Hintergrunde einer starren Tektonik:

Sch. IV/IV. Glückselige Orakelsprüche! Wohl!
Aufruhr, dein Haupt erhebst du nicht, bis sich
Der Birnamwald erhebt von seiner Stelle.

Sch. IV/VI. Geiz war das Schwert, das unsre Könige
Erschlagen.

Solche Freiheiten aber haben ihre feste, äußerste Grenze, das Zerbrechen, die Auflösung der Tektonik. Die Form muß erhalten, muß hinter den schwebenden Linien gegenwärtig bleiben, nicht in gestauter Kraft, sondern als das unzerstörbare Maß, als das tragende Gerüst des künstlerischen Bauwerks.

Unter diese Gattung fallen nun alle jenen metrischen Rauheiten der Macbethbearbeitung Schillers, die als künstlerisch ausdrucksvoll gewertet werden dürfen. Hierher zählt auch Schillers Fassung der oben aus Shakespeare zitierten Stelle:

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Sch. I/V. Ihr grüßet meinen edeln Kriegsgefährten
Mit gegenwärt'gem Glück und glänzender
Verheißung künft'ger königlicher Größe!
Mir sagt ihr nichts. Vermögt ihr in die Saat
Der Zeit zu schauen und vorherzusagen,
Welch Samenkorn....

Ein anderes Beispiel:

Sh. I/III. Rosse. And, for an earnest of a greater honour,
He bade me from him, call thee thane of Cawdor:
In which addition, hail most worthy thane!
For it is thine.

Ba. (aside): Whát, can the devil speak trúe?

Sch. I/VI. Zum Pfande nur
Der größern Ehren, die er dir bestimmt,
Befahl uns der Monarch, dich Than von Cawdor
Zu grüßen, und in diesem neuen Titel
Heil dir, ruhmwürd'ger Cawdor, denn du bist's!
Banquo (für sich). Wie? Sagt der Teufel wahr?

Jede Geste, jede Wendung seiner Personen vermag Shakespeare metrisch deutlich zu machen. Er bräuchte nicht zu erwähnen "aside", in seinen Worten steckts schon. "What, can the devil speak true?" Wo die Hebung "what" steht, trifft eine Senkung. Aber mit dem "what" stellt sich der Sprechende außerhalb des gemeinsamen Rhythmus, er drückt sich zur Seite. Und nun spricht er das Weitere rasch für sich. Das steckt in der hebungslosen Folge mehrerer Worte. Denn statt daß Shakespeare den jambischen Rhythmus nach der Durchbrechung in "what" sofort scharf ausgeprägt wieder zur Geltung kommen ließe, bleibt noch auf lange hinaus alles metrisch unbestimmt. So tritt "can" als Hebung "what" gegenüber überhaupt nicht hervor. Die Hebung "devil" unterscheidet sich der Betonung nach sehr wenig von der folgenden Senkung "speak" und sie kommt daher gegenüber der entscheidenden Hebung "true" ebensowenig zur Geltung wie das "can" gegenüber dem "what". Solche eigenartige Charakteristik des Zur-Seite-Sprechens kann Schiller im Rahmen seines Rhythmus nicht nachbilden. Seine Fassung gibt die uns längst bekannte allgemeine Geste: „Wie? Sagt der Teufel wahr?" Wohl steht hier das „Wie" auf Senkung, aber bereits in „Sagt" stellt sich das gesetzliche rhythmische Bild scharf ausgeprägt und uneingeschränkt wieder her.

Während beim Vortrag Shakespeares gerade diese charakteristischen Eigenheiten lebendig herauszuarbeiten sind, wird man bei Schiller immer durch ausgleichenden Vortrag darauf bedacht sein, das rhythmische Maß zu erhalten. Denn nur solange das gelingt, wird die Stelle kraftvoll und ausdruckstragend sein. Das gilt natürlich auch für die oben zitierten Stellen: „Sir! das war eine ungestüme Nacht ..." und „Und was das hohe Alter schmücken sollte ...", wo nur des Beweises wegen eine andere Vortragsart versucht werden sollte.

Es liegt notwendig im Wesen des klassischen Rhythmus, daß er, wie er in jedem einzelnen Versfuß auf die Aufrechterhaltung einer festen Ordnung bedacht ist, so auch in der Folge der Verse nach Einhaltung bestimmter gesetzmäßiger Abteilungen und Gliederungen strebt. Das soll nun nicht heißen, daß immer und überall bei Schiller jedes Enjambement vermieden ist. Aber das Streben nach solcher Beschränkung ist unverkennbar. Ich habe bei Besprechung von Schillers Sprache an einer Reihe von Beispielen auf die Umbildung von Shakespeares ganz vom dramatischen Augenblick getragenen Formulierungen hingewiesen. Schiller gibt der Sprache Shakespeares eine

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

von ewiger Bedeutsamkeit, von Ruhe und Gleichmaß beherrschte Form. Man erinnere sich noch einmal an diese Beispiele und beachte vor allem, wie hier bei Schiller in der Tat die gedanklichen Abschnitte mit den Abschnitten des Verses sich zusammenfinden. Es erhellt daraus die Rolle, die bei der Umsetzung Shakespeares in die klassische Stilform gerade diesem Einswerden von Sprache und Metrum zukommt. Ich gebe zwei dieser Beispiele hier noch einmal wieder:

Sh. II/I 15. This diamond he greets your wife withal,
By the name of most kind hostess; and shut up
In measureless content.

Sch. II/II. Hier diesen Demant schickt er eurer Lady
Und grüßt sie eine angenehme Wirtin.
Er ging recht glücklich in sein Schlafgemach.

Sh. IV/I 145. The flighty purpose never is o'ertook
Unless the deed go with it.

Sch. IV/V. Der flücht'ge Vorsatz ist nicht einzuholen,
Es gehe denn die rasche Tat gleich mit.

Auch den einzelnen Hexengesängen ward in Schillers Bearbeitung eine von Symmetrie beherrschte Gliederung und Gruppierung gegeben. Man findet darüber eingehend Aufschluß bei Eduard Belling, so daß ich es unterlassen kann, an dieser Stelle näher darauf einzugehen[1]).

Den Wechsel von Rhythmus und Prosa, den Shakespeares Macbeth aufweist, hat Schiller in seiner Übersetzung getilgt. Und das ist verständlich, denn „es gibt in keinem klassischen Drama, und mag es noch so voll von Formen sein, den Wechsel von Rhythmus und Prosa, und ein solcher erst zerstört endgültig den klassischen Cha-

1) Ed. Belling, Die Metrik Schillers. Breslau 1882, S. 262f.

rakter einer Fläche und wirft ein Licht auch auf die Intention, die zur Verschmelzung anderer Formen führte. Alle rhythmischen Formen, auch wenn sie noch so mannigfaltig sind, gehören doch der einen Welt des Rhythmus an. Die Prosa erst schafft gleichsam eine neue Dimension[1])."

Die Romantik, deren Rhythmus wir uns nunmehr zuzuwenden haben, zwingt nicht der Zeit eine Form auf wie Schiller, vielmehr sie erlebt die Zeit selbst als rhythmischen Pulsschlag eines unendlichen Lebens.

Sch. I/XII. Wär' es auch abgetan, wenn es getan ist,
Dann wär es gut, es würde rasch getan!
Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen
Entledigte, wenn mit dem Toten alles ruhte,
Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
Das Ende nur für diese Zeitlichkeit —
Wegspringen wollt ich übers künft'ge Leben!

T. II/I. Wär's abgetan, so wie's getan ist, dann wär's gut,
Man tät es eilig. Wenn der Meuchelmord
Aussperren könnt' aus seinem Netz die Folgen,
Und nur Gelingen aus der Tiefe zöge,
Daß mit dem Stoß, einmal für immer, alles
Sich abgeschlossen hätte, — hier, nur hier,
Auf dieser Sandbank einer seichten Zeit —
So setzt' ich weg mich über's künftge Leben.

Bei Schiller ist gerade die Kraft, mit welcher jedes Wort für sich in einem rhythmischen Maß verankert wird, das Ethos des Formschaffens, das eigentlich Ausdrucksvolle. Man könnte auch die Fassung der Tieck gemessen und streng alternierend im Sinne Schillers lesen, aber wie langweilig wird sie dann. Da folgt nun Wort auf Wort, aber sie finden sich nicht, sie tauchen nicht ineinander ein, denn sie werden

1) Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 169.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

jedes für sich als Sonderwerte festgehalten. Damit wird auch die Sprache (romantische Sprache verlangt solches Sich-Jagen und Finden der Worte) als Sinnganzes zerbrochen. Man muß dem verborgenen, ungebändigten Ausdruck freien Lauf lassen und aus der toten Form springt sinnsprühendes Leben hervor. Ein neuer Rhythmus wird offenbar, der nicht eine Reihung von Gliedern, sondern sprechend gewordene Zeit, ein Rhythmus, der lebendig bleibt in aller ungebändigten Bewegung, der fühlbar bleibt hinter allen Brechungen. Mit solcher freien Beweglichkeit, zusammenhängend mit dem neuen Zeitgefühl, gewinnt der romantische Vers den unmittelbaren Anschluß an den Vers Shakespeares. Das Gemeinsame liegt klar zu Tage. Das Trennende ist verhüllter und so mag hier gerade von dem letzteren ausgegangen werden. — Wir kennen den maßlosen Kampf von Sprache und Rhtyhmus im Verse Shakespeares, jene titanische Auflehnung individueller Sinnkörper gegen alle zeitliche Öffnung und Verflüchtigung. Der romantische Vers kennt solche kraftvolle Auflehnung nicht. Ist es doch romantisches Streben, alles Feste zu entgrenzen und als Zeit zu entführen.

Sh. II/I 59. And take the present horror from the time,
Which nòw suits wìth it.
T. Und von der Stunde nehmen
Den jetz'gen stummen Graus, der so ihr ziemt.

Sh. III/IV 7. Pronounce it for me, sir, to all our friends;
For my heárt speaks they are wélcome
T. Sprich ihn für mich zu allen unsern Freunden;
Denn herzlich heiß' ich alle sie willkommen.

Sh. III/IV 50. Thou canst not say I did it: never shake
Thy gory locks at me.
T. Du kannst nicht sagen, daß ichs tat. O, schüttle
nicht deine blutgen Locken gegen mich.

Bei Shakespeare wird der jambische Tonfall auf Strecken hinaus durch den Widerstand individueller, in sich geschlossener Laut- und Sinnkörper verdrängt. Wohl befindet sich auch in den Tieckschen Beispielen etwa im zweiten das „sprich", im dritten das „ichs" auf Senkung, aber nirgends erreichen diese Freiheiten jene Gewalt des Widerstandes gegen das rhythmische Maß wie in den gezeigten Shakespeareschen Wendungen.

Und das ist nun das allgemeine und vorherrschende Bild. Es kommt im romantischen Vers jede Art von Akzentverletzung vor, die dem rhythmischen Wellengang eine neue ausdruckhafte Wendung gibt. Aber nie hat man das Gefühl, als sollte, wie so oft bei Shakespeare, der rhythmische Vorwärtsdrang der Sprache an dem gewaltigen Widerstand eines den Weg sperrenden individuellen, eigenartigen Sinnkörpers überhaupt zum Stillstand kommen.

T. II/I. Wie, Herr, noch auf? Der König ist zu Bett.
Er war ausnehmend froh und sandte noch ...

T. II/II. Wer ist weis und entsetzt, gefaßt und wütig,
Pflichttreu und kalt in einem Augenblick?

T. IV/I. Entfesselt ihr den Sturm gleich, daß er kämpft
Gegen die Kirchen und die schäum'gen Wogen ...

Schon diese Beispiele, die sich ins Ungemessene vermehren ließen, zeigen die außerordentliche Elastizität und Verwandlungskraft des romantischen Rhythmus. Er scheint an keinen greifbaren Maßstab gebunden zu sein. Wie kann man in dieser ausdruckhaften Sprache jenes „Wer ist weis ..." anders lesen, als mit vier Hebungen und zweimal mit doppelten Senkungen. Ähnlich steht es im letzten Beispiel. Wer wollte hier durch metrische Drückung der Silbe „gen" von „gegen" Hebungscharakter unterschieben. Es bleibt nichts anderes übrig,

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

als das „gegen die“ zu einer Art Auftakt zusammen zu reißen. Und trotzdem wird die Stelle durchaus als rhythmisch empfunden.

Bereits in diesen Fällen bilden sich Senkungsfüllungen von mehr als einer Silbe heraus. Verse, die von Anfang an solche mehrsilbigen Senkungen zeigen, bringen daher nichts Neues und Besonderes:

T. II/I. Bist du, Unglücksbild, so fühlbar nicht
Der Hand gleich wie dem Aug? oder bist du nur
Ein Dolch der Einbildung.

T. III/II. Das Licht wird trübe;
Zum dampfenden Wald erhebt die Kräh den Flug

Ein charakteristischer Zug des Tieckschen Shakespeare-Verses — ich habe ihn bereits oben flüchtig berührt — bleibt noch einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Sind es denn nur jene vor einer abstrakten rhythmischen Formel tastbaren Rauheiten dieses Verses, die ihm seine Ausdruckskraft verleihen? Erinnern wir uns an die Tiecksche Fassung des Dolchmonologes:

Ist das ein Dolch, was ich vor mir erblicke,
Der Griff mir zugekehrt.

Oder um noch andere Beispiele zu erwähnen:

T. III/II. Zerhackt ward nur die Schlange, nicht getödtet;
U. II/II. Die Kämmerlinge, scheint es, sind die Täter.

Wo ist im Schriftbild jene formelgegebene Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung verletzt? Abgesehen von dem „ist“ im ersten Beispiel nirgends. Trotzdem kann von klassischer Alternation nicht gesprochen werden. Denn die Verse dürfen eben, wie auch alle vorausgehenden und nachfolgenden zeigen, nicht klassisch gelesen werden. Es liegt

im Wesen romantischer Sprache, Ausdruck zu sein. Sie verlangt einen viel leidenschaftlicheren Vortrag als die klassische Sprache. Und da mit einem Male beginnt es sich im Verse zu regen. Affektische Akzente steigen aus den Sinngipfeln hervor und entwerten alle schwächeren Nachbarn. (So betone ich in süddeutscher Tongebung „Dolch“ mit sehr starker Hochsetzung bei starker Tempobeschleunigung des Folgenden, eben so „zerhackt“ und „Kämmerlinge“.) Parallel gehen affektische Dehnungen und Verkürzungen der Worte und durch sie empfängt der Rhythmus jene irrationalen Proportionen, jenes Schwebende, Fließende und Drängende, das ihn von der gemessenen, selbtssicheren Haltung des klassischen Verses unterscheidet. Der Gang der Sprache wird hastend und suchend, dann wieder zögernd und verweilend, eintauchend in die affektische Verhaftung und aus solcher Verhaftung sich wieder lösend:

Zerhácht ward nur die Schlange, nicht getódtet.
Die Kámmerlinge, scheint es, sind die Táter.

War im klassischen Vers die jambische Alternation das wesentlich Sprechende, so tritt nun, in der Hauptsache erwachsend aus den ausdruckhaft betonten und gedehnten Silbensonanten, die ganz irrationale, immer neu verwandelte melodische Schwingung des Verses führend in den Vordergrund. Kurzum, der Tiecksche-Shakespeare-Vers wird nicht wie der klassische getragen von einer gesetzhaften Kontur, von dem regelmäßigen Auf und Nieder von Hebung und Senkung; diese Regelmäßigkeit ist nicht nur dort verletzt, wo es in versetzten Akzenten unmittelbar greifbar ist, sie ist immer und überall verletzt, oder besser, sie wird durch den ausdruckhaften melodischen Charakter der Sprache in jedem Augenblick verflüchtigt und aufgelöst. Ausschlaggebend für den rhythmischen Charakter aber

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

bleibt dies eine: daß sich die Sprache in all ihrer ausdruckhaften Bewegung zu richten sucht nach dem Takte eines unendlich vorschreitenden rhythmischen Zeiterlebens. Dieses Zeitgefühl ist die geheime Kraft, welche den Gang der Sprache in jenem Spiel sich lösender und verknüpfender Spannungen führt und beherrscht. So ist romantische Sprache wie Musik aus verdecktem Orchester. Sie folgt in aller freien Schwingung dem Taktschlag eines unsichtbaren Dirigenten.

Komposition.

Macbeth, die Lady, Banquo, Shakespeare hat sie alle drei um eine Mitte geordnet: den Hexenspruch wirft er ihnen in den Weg, die Versuchung nach der Krone. Indessen diese eine Frage, vor der sie stehen, ist nur das raumgewordene Symbol der einen Tiefe, aus der sie aufgestiegen, jener einen Natur, in der sie wurzeln und die sie umschließen. Trieb ist Seele dieser Natur, Verwandlung ihre Erscheinung, Mord und Vernichtung sind ihr hochzeitliches Erglühen. Und die Menschen, die sie zeugt, sind wie verhärtetes Feuer, wie gestaute und umrandete Bewegung. An solchem Maßstab muß man Banquo messen. Unheimlich wird er dann. Man versteht, daß selbst Macbeth ihn fürchtet. Und er hat Grund, ihn zu fürchten. Noch im Tode wird Banquo wachsen, das Gewissen nimmt seine Gestalt, die Zukunft wurzelt in ihm. Er ist Kraft der Beharrung. Mit starker Faust langt er aus dem Strudel von Stoff und Zeit ins Ewige hinüber, nach jenseitigem Schöpfer, in dessen Schutz als Form sich zu gründen:

> Fears and scruples shake us.
> In the great hand of God I stand; and thence
> Against the undivulged pretence I fight
> Of treasonous malice.

Die Lady ist das Bild des Weibes in dieser titanischen Welt. Weiblich nicht nach den Begriffen der Moral und der Gesellschaft. Vor den Tiefen und Abgründen der Natur ist

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

sie die Empfangende, die hilflos Getriebene, nicht formend und der Versuchung widerstehend wie Banquo. Sie ist ganz Trieb, ganz Bewegung in dieser Welt der Triebe, der Leidenschaften, der hinrasenden Bewegung. In ihrem Schoße wächst und reift das Schicksal.

Banquo und die Lady sind Pfeiler Shakespearescher Welt. Macbeth ist Mitte, ist umspannender Bogen. Er ist empfangend, unendlich offen wie die Lady (seine Phantasie ist Bildwerdung solcher inneren Öffnung). Er ist beharrend und widerstrebend wie Banquo. Noch mehr, er ist wollend und handelnd: sich selber will er als Maß und Grenze von Zeit und Dingen. Er greift nicht nach einem Jenseitigen hinüber, hier, in Stoff und Welt, will er sich setzen als Ziel und Abschluß und in seiner Individualität, die vor allem Ewigen nur verdichteter Augenblick. So kann er mit jedem Schritt, der ihn versichern soll, nur seinen Untergang versichern. Er ballt sich maßlos zusammen als individuelle Einzigkeit, er zerreißt alle Bande, die ihn an die Welt, an Natur und Gesetz fesseln, und schafft gerade durch solche Zusammenballung und Vereinzelung die unendliche Öffnung der Welt, ihre Geschichte, ihren setzenden und zersetzenden Ablauf.

Es ist über Eschenburgs Übersetzung kein Wort mehr zu verlieren. Daß Shakespeares Drama auch noch in solchem nüchtern-rationalen Spiegel wirksam bleiben konnte, ist der sprechendste Beweis für die unverwüstliche Kraft und Größe dieser Kunst. Um aber einen Begriff zu geben von dem Gehalt, der zu Eschenburgs vernunftbeengter Form und Gesinnung der wesentlich passende ist, möchte ich das berüchtigte Rezept hierher setzen, das Gottsched dem Dramatiker mit auf den Weg gegeben hat:

„Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die

Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen für die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabeln recht wahrscheinlich zu machen, und das werden die Zwischenfabeln, oder Episodia nach neuer Art, genannt. Dieses teilet er dann in fünf Stücke ein, die ungefähr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicherweise das letztere aus dem vorhergehenden fließet; bekümmert sich aber weiter nicht, ob alles in der Historie wirklich so vorgegangen, oder ob alle Nebenpersonen wirklich so und nicht anders geheißen haben."

Es ist nicht zuletzt das Verdienst Shakespeares, hier Wandel geschaffen und kraft seines Beispiels die Bahn frei für neue Kräfte gemacht zu haben.

Shakespeares Dramen sind nicht Bilder, Nachahmungen der Natur, sie sind Neuschöpfungen von Welten und besitzen alle Dimensionen tastbarer Wirklichkeit. Ward nun Shakespeare, müssen wir fragen, im Sturm und Drang so als Dasein und gegenständliche Greifbarkeit erfaßt? Am Eingang der Epoche steht Lessings Wort: „Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das seyn, was dem Landschaftsmahler die Camera Obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiret"[1]). Gerstenberg betrachtet Shakespeares Dramen als Gemälde der sittlichen Natur[2]). Und Goethe sagt in seinem Aufsatz „zum Shakespeares Tag": Shakespeares Theater ist ein schöner Raritäten-Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem un-

1) Hamburgische Dramaturgie, 73. Stück Werke V, S. 95.
2) Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur, I. Bd. Schleswig—Leipzig 1767, S. 215ff.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

sichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt." All diese Äußerungen — eine unplastische Auffassung Shakespeares ist ihnen gemeinsam — bestätigen, was zu erwarten war. Auch dem Sturm und Drang fehlt der Sinn für die Dichte und undurchlässige Körperlichkeit Shakespearescher Gestalten. Man stürzt nicht mit Shakespeare hinein in die Unendlichkeit seines Raumes, in das Gewühl sich reibender, stoßender, vernichtender Substanzen. In allen Nachbildungen jener Tage ist Shakespeare, was die räumlichen Dimensionen betrifft, Fläche geworden. Wo ist die Herbheit, Stofflichkeit und für strömenden Gefühlsausdruck noch unerschlossene Greifbarkeit seines Wortes, die raumschaffende Gewalt seiner Bilder und Vorstellungen. Auch seine Individuen sucht man vergebens, und sie sind der schärfste Maßstab für eine Verhältnissetzung Shakespeare gegenüber. Individuen gibt es nur im Raume. Denn der Begriff der Individualität faßt das Leben nicht nur als körperlose Farbigkeit, als seelische Konstellation, er begreift es in seiner Einmaligkeit und Unteilbarkeit als gegenständliches Dasein. Aber gerade als Körper, als gegenständliche Dichte, ist keine der Sturm- und Drangfiguren geschaut und dargestellt. Nirgends schließt ihre Konzeption die notwendige Vorstellung räumlicher Tiefe ein, so daß sie luftverdrängend würden, wie es die Gestalten Shakespeares sind. Kurzum, Shakespeares Welt erfährt durch das Medium rationaler Geistigkeit eine Entkörperung und Verflachung ihrer räumlichen und raumzeitlichen Daseinsformen. Indessen, sie ist nicht nur stofflich und von räumlicher Tiefe, sie ist voll einer Unendlichkeit von Farben, Lichtern und Bewegungen. Hier liegt ein bedeutsamer Anknüpfungspunkt für den Sturm und Drang. Denn das Pittoreske hat schon Gerstenberg an Shakespeare entdeckt. Und auch Herders Vorstellung von Shakespeare ist eine durchaus malerisch-bewegte. Es ist das im Sturm und Drang neu erwachende

sinnliche Lebensgefühl, das rückschauend in Shakespeare die eigenen Züge wieder erkennt. Doch auch hier verbergen sich hinter der angenommenen oder geforderten Gemeinsamkeit, der verwandelten Zeit entsprechend, zu tiefe Gegensätze, als daß sie übergangen werden könnten.

Es ist eine Zeit, welche Rubens' Körper und Rembrandts Lichter und Farben erschaffen hat. Aus dem Stoffe, aus dem Raume steigt bei Rembrandt Geistiges und Seelisches empor. Es ist das Verlorensein dieser Zeit in der Tiefe eines unendlich offenen, stofflich beschwerten, geheimnisvoll beleuchteten, weil rational noch unerschlossenen Raumes, woraus die malerische Verflüchtigung aller Umrisse und Grenzpfade erwächst. Auch für barocke Sprache ist diese Raum- und Stoffgebundenheit das charakteristische Kennzeichen. Man stelle sie zusammen mit der Sprache des Sturm und Drang. Wie unmittelbar tönt hier die Seele. Und wie schwer ringt dort das Geistige aus dem Stoffe sich los. Durch räumliche Anschauungsformen muß der Geist sich hindurchzwängen, den Weg ins Freie, zu Ausdruck und Verkündigung zu finden. Ich erinnere an Bildungen (um nur an ein paar unmittelbar greifbaren Erscheinungen die Sache zu erweisen), wie:

Ich schlaf, ich träume bei dem Wachen.
. . . . . .
Ich weine mitten in dem Lachen.

Fleming, Pein der Liebe.

Ich bin tot, mein Tod, der lebt,
Und ich leb in meinem Tode.

Fleming, Palinode.

Wie stark ist hier noch die räumlich-gegenständliche Bindung sprechend: bei dem Wachen, mitten in dem Lachen. Ganz deutlich wird das in folgendem Beispiel:

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Tugend ist mein Leben,
Der hab ich ergeben den ganzen Mich

Fleming, Tugend ist mein Leben.

Anders nun im Sturm und Drang. Das Leben bewegt sich hier in einem viel engeren Kreise. Rationalistische Abstraktion hat der Welt die stoffliche Tiefe, ihre plastische Fülle genommen. Der Sturm und Drang erstrebt in Auflehnung gegen solche rationale Verengung und Verhaftung eine neue Öffnung, er sucht eine neue Tiefe. Doch der Weg führt nicht mehr zurück in die Unendlichkeit des barocken Raumes und seines naturhaft stofflichen, plastischen Lebens. Was dort Bewegung war (räumlich tastbar), wird nun Bewegtheit, seelischer Ausdruck, was dort Farbe war, wird Ton, und Individuum wird nunmehr Seele. Malerisch aber heißt jetzt nicht mehr eine unendliche Verwandlung von Raum und Körpern, sondern die Verflüchtigung und Zersetzung rationaler Grenzlinien durch die Fluten einer überschwellenden, stoffgelösten Empfindsamkeit. Tiefe des Gefühls steht Shakespeares Tiefe des Raumes entgegen, so seltsam die Verknüpfung auch scheinen mag. Shakespeare macht auch das Empfinden zu Raum und Stoff, zu Welt und Körper. (Ich erinnere an alle jene Bildungen seiner Sprache, in denen er das innerlichste Empfinden in Bilder von greifbarster räumlicher Wirklichkeit verwandelt.) Die Stürmer verwandeln umgekehrt auch die Tiefe des gegenständlichen Raumes in Gefühl und tönenden Ausdruck. (Man denke an Herders Sprachtheorie und seine „Plastik". Plastik, die Kunst räumlicher Gestaltung, ist für Herder keine Kunst für das Auge, sondern für das tastende Gefühl. Seine Sprachtheorie aber bildet eine Welt von Körpern um in ein Meer voll klingender Seelen.) Schleudert Shakespeare alles Innerliche und Menschliche hinaus in die Welt und ihre unerschlossene Herbheit, der Sturm und Drang holt

die Welt zurück in den Menschen und möchte sie umfassen in einem Atemzug gotterfüllter Trunkenheit.

Wenden wir uns von den theoretischen Erwägungen zum praktischen Fall, zu Bürgers Macbethbearbeitung.

Aus dem Raume wächst Macbeth bei Shakespeare heraus. In Szene III tritt er auf. Doch schon in Szene II (Szene I ist die eröffnende Hexenszene) war uns die Welt in ihrer ganzen Breite eröffnet worden, von der er ausgeht und von der er getragen wird. ("A camp near Forres. Alarum within, Enter Duncan, Malcolm, Donalbain, Lennox, with Attendants, meeting a bleeding sergeant", heißt es darüber bei Shakespeare.) Bürger hat diese ganze Szene in dem für den Tiefeneindruck Wesentlichen, in der Fülle und Bedeutsamkeit ihres Personenkreises, gestrichen. Durch ein Zwiegespräch belangloser, neueingeführter Figuren wird wenigstens inhaltlich das für den weiteren Gang der Dinge Bedeutsame in die deutsche Bearbeitung herübergerettet Im fünften Auftritt desselben Aktes wird bei Bürger Macbeth die Ernennung zum Grafen von Cawdor nicht durch den König selbst, wie im Originale, sondern durch einen Brief übermittelt (Entkörperung des Geschehens.) Mit einer Hexenszene nach diesem Auftritt schließt, von Shakespeare abweichend, der erste Akt. Dadurch kommt ein Riß zwischen den Hexenspruch und Macbeths Entschluß zum Morde. Der Gegensatz zweier verschiedener Kompositionsweisen wird zum ersten Male deutlich sichtbar: einer ganz von Bewegung, Verwandlung und Anschauung getragenen und einer, welche alles Geschehen durch eine rationale Geistigkeit hindurch zerlegt, gegliedert und gebrochen sieht. Bei Shakespeare muß die Bewegung, einmal begonnen, weiterrasen mitten ins Drama hinein, zu einem Ruhepunkt, der im Grunde schon eine Katastrophe ist: es ist das der Entschluß zur Tat, zur Ermordung des Königs. Indem Bürger zwischen den Hexenspruch und diesen Ent-

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

schluß eine Scheidelinie, den Aktschluß, legt, vernichtet er den einheitlichen Fluß des Geschehens, der bei Shakespeare von hier nach dort die Impulse weiterträgt, und er raubt damit dem Zusammenhang beider Ereignisse den Charakter des Anschaulichen und unmittelbar Greifbaren. Gleich der Anfang des zweiten Aktes von Bürgers Bearbeitung bringt weitere bedeutsame Neuerungen. Im Original spricht Macbeth über das Hexenzusammentreffen und seine Ernennung zum Cawdor zuerst aus der Ferne zu seiner Lady (durch einen Brief), um erst dann aus dem Hintergrund leibhaft vor sie hinzutreten. Bürger läßt, dem Geschehen die räumliche Durchsicht raubend, mit dem Eingang des zweiten Aktes die beiden sogleich im gemeinsamen Gespräche auftreten, in einem Gespräche, das die Lady als von dem Vorgefallenen bereits unterrichtet voraussetzt. Die Mordszene selbst wird bei Shakespeare eingeleitet durch ein Gespräch von Banquo und Fleance, fortgeführt von Banquo mit Macbeth, der dann über einen Monolog hinweg zum Morde schreitet. In Bürgers Bearbeitung steht Macbeth von Anfang an allein. Die Banquo-Stellen sind gestrichen bzw. in einen anderen Zusammenhang hineingearbeitet. Nach der Ermordung des Königs fliehen die beiden Prinzen von der unheilschwangeren Stätte solcher Tat. Wir beobachten ihre Verabredung und sehen sie verschwinden. Bei Bürger erfahren wir nur berichtweise von alledem. Immer zeigt Shakespeare die Ausstrahlung jedes Geschehens hinaus in den Raum, in die Breite der Welt. So in der letzten Szene des zweiten Aktes. Wir erfahren darin die Begleitumstände der Mordtat draußen in der großen Natur. Wir hören zugleich von der Krönung des neuen Königs (Macbeth), so aus der Ferne wieder den Mittelpunkt betrachtend, den wir soeben verlassen haben. Auch diese Szene ist gestrichen. Eine verwandte Erscheinung wiederholt sich am Ende des nächsten Aktes. In zwei nachhinkenden Szenen, in der

G.A. Bürger-Archiv

Hekate-Szene und der 6. Szene, dem Gespräch von Lennox mit einem anderen Lord, öffnet Shakespeare wieder die Perspektive. Wir sehen die Wirkung der Vordergrundgeschehnisse hinab in die Tiefen der Natur (Hexenszene) und hinaus in die Breite des Raumes (6. Szene). Nur die Hexenszene hat Shakespeare an ihrer Stelle belassen. Die Gesprächsszene aber verlegt er in die Mitte des nächsten Aktes, und dadurch geht sie ihrer ursprünglichen Funktion verloren. Sie tritt nun in eine Linie mit der Szene auf dem Schloß der Lady Macduff und der Szene von Macduff und Malcolm. Die erstere wird dadurch von jener Hexenszene getrennt, in der Macbeth den Entschluß zum Morde der Lady Macduff faßt. Statt eine unmittelbare tiefenhafte Verwandlung dieser Szene zu sein, kommt sie nun zwischen zwei Szenen zu stehen, die dem Umschwung der Stimmung und der Vorbereitung der Katastrophe dienen. Das gleiche Schauspiel wiederholt sich im letzten Akte. Jede Szene, die Macbeth oder die Lady betrifft, wird hier bei Shakespeare gefolgt von einer Szene, die draußen spielt in der Tiefe der Welt, wodurch Macbeth und seine Lady stets vor dem Hintergrunde des drohend heranrückenden Unheils erscheinen. Bürger hat alle diese Hintergrundszenen gestrichen, so daß die Handlung nunmehr ganz flächenhaft vorwärtsrückt. Auch die Kampfszenen am Schluß der Tragödie hat Bürger gekürzt und in der Perspektive stark verengt.

Mit dieser Verflachung räumlicher Perspektive geht nun bei Bürger parallel der Versuch zu stärkerer gefühlsmäßiger Durchdringung und Vertiefung der gesamten Handlung. Zunächst sind hier zu nennen die vermehrten Hexenszenen. Rein technisch sind, was die übrige Handlung betrifft, die Monologe für solche sentimentalische Auflockerung die geeignetsten Anhaltspunkte. Sie erscheinen denn auch bei Bürger in erhöhter Bedeutsamkeit. Sie haben sprach-

G.A. Bürger-Archiv

lich Eschenburg gegenüber die stärksten Veränderungen erfahren. Dem Banquo hat Bürger einen eigenen ausführlichen Monolog geschaffen und diesen vor den Dolchmonolog gestellt, so daß nun gleich zwei Monologe unmittelbar nebeneinandertreten. Schon das deutet darauf, wie sehr sich der ganze Schwerpunkt aus Anschauung und Verkörperung ins Gefühl und seinen Ausdruck verschoben hat. Bei Shakespeare ist jeder Monolog eingespannt in die Handlung und besitzt immer zugleich die Funktion, die Bewegung weiterzuführen. Bürgers Banquomonolog steht völlig isoliert; er ist nur Ausdruck ‚seelisches Ergießen. Im gleichen Sinne zu werten ist die Umstellung des Monologs der Lady Macbeth im zweiten Akt. Bei Shakespeare steht er vor ihrer Unterredung mit Macbeth und leitet diese Unterredung ein. Bei Bürger steht er am Schluß der ganzen Szene, offen verströmend. Auch die Kampfszenen am Ende der Tragödie hat Bürger mit Monologen durchsetzt. (Vgl. 5. u. 6. Auftritt des 5. Aktes in Bürgers Bearbeitung.) Doch all diese Umstellungen und Umgestaltungen sind nur die äußeren Symptome jenes anderen und zentral Bedeutsamen, der versuchten Erschließung von Shakespeares herben, undurchdringlichen Individuen dem Gefühl der Sturm- und Drangzeit gegenüber. Aus Individuen möchten Seelen werden. Hier liegt die gefährliche Klippe aller Shakespearenachbildungen jener Tage. Individuen sind Bewohner des stofflichen Raumes, sind Schöpfungen einer dämonischen Natur, Verdichtungen ihrer Bewegung und unterliegen keiner moralischen Voraussetzung. Anders steht es mit den Menschen der Sturm- und Drangzeit: Sie wurzeln im Gefühl und unterliegen dem Begriffe der Humanität. Die Einbeziehung von Shakespeares Individuen ins Erleben des Sturm und Drang umschließt bewußt oder unbewußt immer zugleich eine Rationalisierung derselben, d. h. die Durchdringung ihrer Stofflichkeit mit geistigen Wertungen,

die Angleichung ihrer naturhaften Umrisse an die engeren und zarteren Maße einer Welt des empfindsamen Ausdrucks. Im gedanklichen Spiegel eines rationalen Weltsystems erwachsen aus der Tausendfältigkeit der räumlichen Farben und individuellen Schattierungen die Farben schwarz und weiß, gut und böse. Und wenn der Sturm und Drang jede Typisierung auch wieder mannigfach verwischt, diese Sonderung schimmert überall noch durch. Bei Bürger wird aus Banquo der absolut Gute, aus der Lady die absolut Böse und Macbeth wird der edle Verführte. Macbeth und Banquo lassen sich in solcher Umbiegung ihres Wesens mit Gefühl durchdringen. Ihnen kann der Dichter die eigene Empfindung, den eigenen Ausdruck leihen. Nicht so der Lady. Sie tritt mit dem Stempel der moralisch Gerichteten außerhalb des sittlich-menschlichen Kreises. Und wie so oft, entsteht daraus eine unerträgliche Mischung von Wahrheit und Künstelei: Aus dem Verstande empfangen diese Personen ihre Kontur, das negative Vorzeichen ihres Wesens. Ihre Lebendigkeit aber borgen sie aus dem allgemeinen Schoße menschlicher Empfindung. Bürgers Lady ist ein unausgeglichenes Nebeneinander von gefühlsseliger Menschlichkeit und hexenhafter Gemeinheit. Der Moral zur Genugtuung läßt er sie am Schlusse vom Teufel holen. Wenn bei Shakespeare ihr Tod mit der trockenen Rede Seytons verkündet wird: "the queen, my lord, is dead", worauf Macbeth antwortet: "she should have died hereafter; there would have been a time for such a word", so schafft Bürger dafür eine eigene neue Szene, auf die ich als charakteristisch hinweisen möchte. Schließlich faßt auch noch den Macbeth die Hölle, und mit empfindsamen Worten fährt er hinunter. Das ganze Stück endet dann im neunten Auftritt mit zwei Reden des Malcolm und des Macduff, die ich hierher setze, weil sie die wesentlichen Züge von Bürgers Macbethbearbeitung noch einmal deutlich machen,

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

also jene Durchsetzung von Shakespeares tragisch-herbem, naturhaft unergründlichem Weltgehalt mit sentimentaler Weichheit und aufklärerischer Vernünftigkeit:

Malcolm: O meine Freunde, wenn ichs je vergesse, was ihr für mich und mein Recht thatet; nicht Balsam auf die Wunden meines zerschlagenen Vaterlandes gieße; nicht den Segen wieder aufzubauen strebe, welchen der eiserne Fuß dieses Tyrannen niedertrat; also treffe der Blitz des Allmächtigen statt der Krone mein Haupt und schmettere mich in den Staub neben dieses verworfene Aas!

Macduff: Hör, o Gott, seinen Schwur und sey gelobet für die Vergeltung dieses großen Tages! Du aber, mein Vaterland, athme wieder auf und jauchze! Wohl mir, daß ich hier in dem Kreise deiner Edlen dir vorjauchzen und deinem bessern Beherrscher das erste Lebe hoch! zurufen darf! Hoch lebe Malcolm, der König von Schottland!

Alle: Hoch lebe der König von Schottland.[1])

1) Die Worte des Macduff fehlen bei Shakespeare vollständig, die Rede des Malcolm aber lautet so:

We shall not spend a large expense of time
Before we reckon with your several loves,
And make us even with you. My thanes and kinsmen,
Henceforth be earls, the first that ever Scotland
In such a honour named. What's more to do
Which would be planted newly with the time,
As calling home our exiled friends abroad
That fled the snares of watchful tyranny;
Producing forth the cruel ministers
Of this dead butcher and his fiend-like queen
Who, as't is thought, by self and violent hands
Took off her life; this, and what needful else
That calls upon us, by the grace of grace,
We will perform in measure, time and place:
So thanks to all at once and to each one,
Whom we invite to see us crown'd at Scone.

G.A. Bürger-Archiv

Wie stark bei Bürger das Rationale immer mitspielt, erweisen Kleinigkeiten, auf die ich noch hinweisen möchte. Wenn die Lady bei Shakespeare sagt (I/VII): "I have given suck, and know how tender 'tis to love the babe that milks me: ...", so ändert Bürger: „Noch bin ich nicht Mutter, fühl und begreif es aber, wie groß die Liebe zum Säuglinge sein müsse", um einen Widerspruch zu vermeiden, denn die Lady hat ja keine Kinder. Die Hexenszene des IV. Aktes ward durch Bürger auch der Wahrscheinlichkeit wegen von der Folgeszene getrennt: denn in der ersten faßt Macbeth den Entschluß zur Ermordung der Lady, in der zweiten wird diese Ermordung an anderem Orte bereits ausgeführt. So dünkten Bürger die Szenen zu nahe sich zu folgen[1]).

Es ist ein seltsames Spiel, jenes Gegeneinander und Nebeneinander von Gefühl und Gedanke im Sturm und Drang, das schließlich immer von neuem zu einem Miteinander werden mußte. Wohl scheint es keinen größeren Gegensatz zu geben als den zwischen der begrifflichen, durch Regeln festgelegten Einheit des Dramas nach klassizistischem Kunstideal und der erfühlten Einheit (der inneren Form), wie sie der Sturm und Drang verkündigte. Und doch: auch diese führt notwendig, nur in höherem Kreise, wieder zu jener zurück. Alles Gefühl ist unendlich offen und verströmend. Es schafft keine Welten. Jedes Drama aber will eine Welt sein. Die Gegenständlichkeit seines Daseins, die es fordert, kann die Empfindung nicht geben. Erst der Gedanke schafft die Umgrenzungen, erst durch die ratio führt, wenigstens in dieser Zeit, die ein plastisches Denken im Sinne Shakespeares nicht kennt, der Weg zur Objektivation. So sehen wir denn gerade bei den bedeutendsten schöpferischen Persönlichkeiten der Zeit die Formen

1) Vgl. Kauenhowen, a. a. O., S. 39.

G.A. Bürger-Archiv

dramatischen Aufbaus nach den ersten kühnen Brüchen und Würfen rasch wieder zurückkehren in die Bahnen einer übersichtlichen, an rationalem Faden sicher tastbaren Linienführung.

Was im Kleinen des Dramas gilt, wiederholt sich im Großen der Welt. In einer Vorstellung mußten die feindlichen Brüder, Gefühl und Gedanke, sich immer von neuem zusammenfinden: in der Vorstellung von der harmonischen Einheit aller Schöpfung. Nur verstand man unter Einheit hier Verknüpfung nach allgemein gültigem Maße, dort Liebe und Umfassung. Und Harmonie bedeutete hier Ordnung und Gesetz, dort ein göttliches Rauschen und Zusammenklingen. Daß das zweite (die Auslegung im Sturm und Drang) immer auch das erste fordert (die Auslegung des Rationalismus), daß es zu überschauen, zu ordnen und das Harmonische dem Dasein abzuringen gilt, will man solche Harmonie genießen, fühlend umfassen, das freilich wollten die meisten der Stürmer nicht sehen und anerkennen. Und so erstickten sie mit der Weite ihrer Empfindung in der unharmonischen Enge des sie umgebenden Lebenskreises. Einzig der junge Schiller hat, neben Goethe, die tiefen Zusammenhänge gesehen und solches Wissen in ein bedeutsames künstlerisches Bekenntnis gefaßt, das zugleich den Weg beleuchten kann, der von stürmerischer Unendlichkeit und Bewegtheit hinaufführt zu klassischer Abgeklärtheit und Vollendung:

„Wir Menschen stehen vor dem Universum wie die Ameise vor einem großen majestätischen Palaste. Es ist ein ungeheures Gebäude, unser Insektenblick verweilet auf diesem Flügel und findet vielleicht diese Säulen, diese Statuen übel angebracht; das Auge eines besseren Wesens umfaßt auch den gegenüberstehenden Flügel, und nimmt dort Statuen und Säulen gewahr, die ihren Kamarädinnen hier symmetrisch entsprechen. Aber der Dichter male für

Ameisenaugen und bringe auch die andere Hälfte in unseren Gesichtskreis verkleinert herüber; er bereite uns von der Harmonie des Kleinen auf die Harmonie des Großen; von der Symmetrie des Theils auf die Symmetrie des Ganzen, und lasse uns letztere in der erstern bewundern. Ein Versehen in diesem Punkte ist eine Ungerechtigkeit gegen das ewige Wesen, das nach dem unendlichen Umriß der Welt, nicht nach einzelnen herausgehobenen Fragmenten beurteilt seyn will"[1]).

Schillers Macbethbearbeitung, deren Besonderheiten im Aufbau uns nunmehr beschäftigen sollen, besitzt den Reliefcharakter aller klassischen Dramatik. Begründet liegt derselbe in dem Unterworfensein alles Seins und Geschehens unter das Gesetz einer allgemeingültigen, jeder charakteristischen Geste baren Form. Durch diese Form wird jede Gestalt auf ein Maß, auf die eine Fläche klassischen Wesens bezogen und so verhindert als eigenwillige und unabhängige Wirklichkeit in die Tiefe des Raums zu treten. Auch in bestimmten sachlichen Veränderungen des barocken Originales wird sich der neue flächenhafte Charakter von Schillers Macbeth notwendig äußern müssen. Ich erinnere an gewisse Umgestaltungen des Personenkreises, die Schiller vorgenommen hat. Zwar erscheinen nunmehr wieder König Duncan und sein Begleiter Lennox, welche beide Bürger gestrichen hatte. Aber Menteith und Caithness fehlen, wie bei Bürger, so auch bei Schiller (ihre Rolle haben Lennox und Angus übernommen). Und was die beiden gerade für den Tiefencharakter von Shakespeares Welt zu bedeuten haben, darauf hat schon treffend Schleiermacher hingewiesen, wenn er zu dieser Änderung bemerkt: „Dies war unstreitig ein großes Opfer. Zwei Vasallen, deren Fragen es deutlich abzumerken ist, daß sie aus der Entfernung kommen, und die mit den nächsten

1) Über das gegenwärtige teutsche Theater, Werke II, S. 344.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

Umgebungen des Tyrannen ausdrücklich in Kontrast gesetzt sind, geben durch ihre Erscheinungen von dem Zustande des Reiches ein ganz anderes und lebendigeres Bild, und ihr Übertritt wirft auch auf Macbeth ein ganz anderes Licht zurück, als der von zwei anderen, die schon ihrer Lage wegen nicht umhin können, eine von den beiden Parteien sogleich zu ergreifen"[1]). Von ganz besonderer Bedeutung für die klassische Eigenart von Schillers Übersetzung ist sodann die Neuordnung des gesamten Handlungsverlaufes. Statt der tiefenhaften irrationalen Verwandlungen Shakespeares erstrebt Schiller überall eine übersichtliche und stetige Linienführung. So werden schon im Akt I durch Schiller Szene I und II ohne Schauplatzwechsel miteinander verknüpft, ebenso Szene V, VI, VII. In Akt II wird in der Bearbeitung überhaupt jeder Szenenwechsel vermieden. Wenn Schiller dabei als Schauplatz für diesen Akt ein Zimmer statt des Schloßhofes vorschreibt, der bei Shakespeare hauptsächlich in Betracht steht, so liegt auch das in der Richtung einer Entstofflichung, Verflachung und Idealisierung aller räumlichen Tiefe. Die Bedeutung von Szene IV dieses Aktes in Shakespeares Fassung habe ich bereits bei Bürger besprochen: Sie öffnet die Perspektive und läßt die Geschehnisse des Vordergrundes hinausverfolgen in die Breite der Welt. Indem Schiller diesen Auftritt ohne Szenenwechsel an den vorausgehenden anschließt, tilgt er seinen Hintergrundscharakter und rückt ihn auf eine gemeinsame Fläche mit der übrigen Handlung. In Akt III hat Schiller die Vermeidung eines Schauplatzwechsels zwischen Szene II und III durch Streichung bedeutsamer Worte der Lady erkauft[2]). Die beiden letzten Szenen dieses Aktes, Szene V

1) Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Herausgegeben von W. Dilthey. Berlin 1863, IV, S. 542.

2) Vgl. darüber A. Köster, Schiller als Dramaturg, S. 103.

G.A. Bürger-Archiv

und VI, werden durch Schiller aus demselben herausgenommen und in umgekehrter Folge an den Beginn des IV. Aktes gestellt. Auf solche Weise vermag Schiller die Hekateszene des III. Aktes mit den Hexenszenen des IV. Aktes zu einer Szene zu verschmelzen, so daß nun nicht mehr im IV. Akte sich Hekate und ihre Hexen nach einer schon in der vorletzten Szene des III. Aktes gemachten Übereinkunft zusammen finden. Man sieht: Schiller vermeidet durch diese Umstellung die ineinandergreifende Form von Shakespeares barockem Stil zugunsten einer Gliederung des dramatischen Aufbaus in klar in sich geschlossene Akte[1]). Die Ermordungsszene der Lady Macduff von Shakespeares IV. Akt ist bei Schiller ausgeblieben. Die Änderungen Schillers im V. Akt bringen mit der Einschränkung der Verwandlungen auch die Ausschaltung des immer neuen Wechsels von Hintergrund und Vordergrund, der für das Original charakteristisch ist. Indessen geht Schiller nicht so weit wie Bürger, der Shakespeares Szenen II und IV überhaupt verschwinden ließ. Schiller zieht diese beiden Szenen zu einer einzigen zusammen und läßt diese neue Szene gleich nach der Einleitungsszene der nachtwandelnden Lady folgen. Dadurch gestaltet er den Gang der Handlung stetiger, ohne, wie Bürger, die anschauliche Gestaltungsart Shakespeares gänzlich zu vernichten.

„Die Wendung der Tragödie nach der Komik hin gibt dem barocken Drama und dem Drama der Romantik Tiefe"[2]). Wenn Schiller die komischen Züge, welche Shake-

1) Vgl. Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 181: „Schiller hat in seiner Übersetzung des Macbeth durch eine scheinbar wesenlose Umstellung zweier Szenen die ineinandergreifende und eine Form des barocken Stils zugunsten einer klaren Gliederung in geschlossene Akte ganz zerstört.

2) Ebenda, S. 180.

G.A. Bürger-Archiv

speares Macbeth-Drama aufweist, in seiner Bearbeitung tilgt, so hat er auch dadurch den Charakter von Shakespeares Welt entstellt und vergewaltigt. Shakespeares trunkener Pförtner hat bei Schiller priesterliche Würde bekommen, und an die Stelle der verwegenen Wortspiele ist ein ernstes Morgenlied voll symbolischer Bedeutung getreten.

Auch bei Schiller geht, so gut wie bei Bürger, Hand in Hand mit der Übertragung von Shakespeares stofflichen Individuen in die vergeistigten Höhen einer Bildungswelt eine rationale Durchleuchtung des gesamten Handlungsverlaufes. Offenbar wird das, wenn wir von der logischen Klarheit und Folgerichtigkeit klassischer Sprache absehen, in ein paar bedeutungsschweren Schillerschen Ergänzungen. Ich erinnere, um wenigstens auf eine dieser Ergänzungen hinzuweisen, an jene durch Schiller eingeschobene Stelle (I, 15):

Macbeth: Wird uns der blut'ge Mord zum Ziele führen?
Steht dieser Cumberland nicht zwischen mir
Und Schottlands Thron? Und lebt nicht Donalbain?
Für Dunkans Söhne nur und nicht für uns
Arbeiten wir, wenn wir den König töten.

Lady: Ich kenne diese Thans! Nie wird ihr Stoiz
Sich einem schwachen Knaben unterwerfen.
Ein bürgerlicher Krieg entflammet sich;
Dann trittst du auf, der Tapferste, der Beste,
Der Nächste an dem königlichen Stamm,
Die Rechte deiner Mündel zu behaupten.
In ihrem Namen gründest du den Thron,
Und steht er fest, wer stürzte dich herab?
Nicht in die ferne Zeit verliere dich,
Den Augenblick ergreife, der ist dein.

G.A. Bürger-Archiv

Schlaglichtartig beleuchtet diese eingeschobene Frage des Macbeth und ihre Beantwortung durch die Lady, wie bei Schiller alles, was bei Shakespeare ein triebhaft-dunkles Schauen und Handeln ist, einem klaren Wägen und Schließen in ungebrochener kausaler Kette gewichen ist.

Immer ist in der Kunst des Sturm und Drang der mehr oder minder durchklingende moralisierende Unterton etwas, was sich nicht organisch mit dem Gesamtcharakter der Zeit vereinbaren läßt. Er scheint immer in Widerspruch zu stehen mit dem künstlerischen Wollen der Zeit, das nach Ausdruck strebt, ohne Rücksicht auf Zweck- und Wertrelationen. Daß er trotzdem tief begründet liegt in der Abhängigkeit des Sturm und Drang vom Rationalismus und seiner alles Dasein mit spezifisch menschlichen Kategorien und Werten durchsetzenden Gesinnung, darauf habe ich bereits bei Bürger hingewiesen. Durch die Klassik nun wird die Moralität aus ihrer unorganischen Sonderstellung erlöst. Sie findet eine erneute und wesenhafte Verwurzelung im künstlerischen Gesamtbild. Zwar nicht mehr in ihrer rationalistischen Nacktheit, wohl aber verhüllt in den Kategorien klassischer Ordnung und Formung, also gestaltgeworden als ästhetisches Dasein. Schillers klassisches Formen schließt so immer zugleich ein moralisches Werten ein. Durch die klassische Form seiner Kunst, die alles überspannt, sind Schillers Gestalten in jedem Augenblick ihres Daseins schon sittlich gerichtet, auf Werte bezogen. So wird die Lady vor dieser Form notwendig zur Verbrecherin, zur Überhexe, und es bedürfte dazu kaum der kleinen Drücker, die Schiller ergänzend angewendet hat[1]). Auf der anderen Seite ist es die Übereinstimmung mit dieser Form, das Getragenwerden von ihr, ist es das Ethos von Schillers Sprache, in dem sein Lob verkündet

1) Vgl. A. Köster, a. a. O., S. 108 ff.

G.A. Bürger-Archiv

wird, was dem Macbeth gleich mit dem Eingang der Handlung den Charakter des Guten, des edlen Helden gibt[1]). Damit wird notwendig das Interesse am Geschehen nach der Seite des Moralischen hin umgebogen. Das polare Gegeneinandertreten von Macbeth und seiner Lady schafft bei Schiller der Handlung auch im Gegenständlichen jene statuarische und in sich selbst gefestigte Haltung, wie sie klassischer Art entsprechend ist[2]).

Shakespeares Macbeth bedeutet eine letzte Übersteigerung dynamischer Weltgestaltung. Es müßte uns daher wunderbar erscheinen, daß gerade dieses Stück Schiller in Bearbeitung genommen hat, würde uns nicht ein anderer Umstand erläuternd zu Hilfe kommen: In keinem zweiten seiner Werke ist Shakespeare in seiner Formgebung so knapp, so übersichtlich, so einheitlich geschlossen wie hier. Freilich, für Shakespeare war diese Einheitlichkeit und übersichtliche Gedrängtheit Ausdruck höchster dynamischer Überstürzung, für Schiller aber — so berühren sich die Extreme — mochte eben darin der Ausgangspunkt liegen, in das irrationale schöpferische Werden und Geschehen eine gesetzhaft-gebundene klassische Haltung hineinzulesen. Indessen auch noch ein anderer Umstand war imstande, verknüpfende Brücken zu schlagen zwischen Shakespeares Barock und Schillers klassischer Formgebung: Ich meine das Schicksalsmotiv, das ja in Macbeth eine bedeutsame Rolle spielt. Schiller nimmt Shakespeares Hexen, die Verkünderinnen des Schicksalsspruches, aus der düsteren Atmosphäre des Stückes, in die sie bei Shakespeare eingebettet sind, heraus, er beraubt sie ihres Zwittercharakters, ihrer zwischen Wirklichkeit und Traum schwe-

1) Darauf, daß Schiller diese Auffassung durch mehrmalige Verleihung des Prädikats „edel" an Macbeth zu stützen unternimmt, sei ergänzend hingewiesen.

2) Vgl. Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, S. 192.

benden Umrisse und macht sie in festen Konturen (sie empfangen die lichte Klarheit griechischer Sagengestalten) zur zeitlosen Umrandung des dramatischen Verlaufes. Damit tritt auch der Schicksalsspruch aus dem Doppellicht subjektiver und objektiver Bedeutsamkeit in die durchsichtige Helle symbolischer Formen nach klassischer Gestaltungsart. Er empfängt die Aufgabe, dem Handlungsverlauf die tektonische Festigkeit und unverrückbare Notwendigkeit einer analytischen Entfaltung zu geben, wie sie dem klassischen Drama in stärkerem oder geringerem Grade immer eigen ist. Wenn Schiller dabei die sittliche Freiheit des Menschen solchem Schicksalslauf gegenüber in eigenen Zusätzen ausdrücklich betont, so liegt das ganz in der Richtung seiner in Kants Bahnen sich bewegenden weltanschaulichen Vorstellungen. Diese Zusätze retten dem Ganzen das sittliche Interesse, bezwecken aber keineswegs die formende und gesetzhaft ordnende Kraft jener klassischen Schicksalssymbolik zu erschüttern.

Daß alle diese Umstellungen und Umgestaltungen, die wir bisher an Schillers Macbeth zu beobachten hatten, letzten Endes auch eine Umgestaltung der Handlung in ihrem innersten Gehalte bedeuten müssen, wie sie aus solcher verschiedenen Auffassung dieses Gehaltes heraus überhaupt erst denkbar sind, ist selbstverständlich und hier und dort bereits deutlich geworden. „Macbeth ist" bei Schiller, „wie Wallenstein, wie Polykrates, zu glücklich und vertraut seine Würde zu sehr dem Glücke an." So verfällt er der Versuchung der Hexen, die als Botinnen des Schicksals erscheinen, um für irdisches Glück Entgeltung zu fordern. „Was bei Shakespeare die dämonische Notwendigkeit der Natur zu wirken scheint, das wirkt bei Schiller die sittliche Notwendigkeit der Nemesis"[1]).

1) Vgl. Fr. Strich, Schiller, sein Leben und sein Werk. Leipzig 1912, S. 370.

G.A. Bürger-Archiv G.A. Bürger-Archiv

Anschaulichkeit erstrebte die deutsche Klassik wie jede klassische Kunst. Und doch: Wie blaß, wie durchsichtig nimmt sich Schillers Macbeth-Drama neben der zur plastischen Vorstellung zwingenden Gewalt des Originales aus. Dabei bleibt zu erinnern, daß Shakespeares Gestaltungsart in der Übertreibung des anschaulichen Strebens bereits die Keime der Verflüchtigung und Zersetzung alles Gegenständlichen in sich trägt. Shakespeare ist schon Ausläufer, nicht mehr Mittelpunkt jener Zeit, die in der italienischen Renaissance eine neue künstlerische Welt der klaren Formen und schaubaren Umgrenzungen entdeckt und erschaffen hatte. Für die italienische Klassik war Anschauung nicht, wie für die deutsche, nur ein fernes, fast unerreichbares Ideal. Für sie hatte die Anschauung noch eine viel ursprünglichere Bedeutung. Die Eindrücke der sinnlichen Welt wurden hier noch nicht gebrochen durch die Macht des sieghaften Gedankens, der letzten Endes bei Goethe so gut wie bei Schiller, wenn auch hier offener, dort versteckter, führend und herrschend ist. Damit soll nicht gesagt sein, daß das klassische Weltbild des 18. Jahrhunderts eine kalte gedankliche Konstruktion sei. Gerade der Sturm und Drang, der Mutterschoß deutscher Klassik, ist jene Station deutscher Geistesgeschichte, in der ein rationalistisch gebrochenes Weltbild von menschlicher Einfühlungs- und Erlebniskraft durchzittert wird. Aber — und darauf hatte ich schon verschiedentlich hinzuweisen — auch der Sturm und Drang vermag die Linienzüge rationalistischer Gedanklichkeit nicht auszulöschen, weil seine Art, die Welt zu umfassen, diese Gedanklichkeit zur Voraussetzung hat. Und wenn die deutsche Klassik den Bruch von Gefühl und Gedanke, von Begriff und Ausdruck, von Bewegung und Beziehung, der die Zeit beherrscht, versöhnend überspannt, so bedeutet das nach der einseitigen Stellungnahme des Sturm und Drang ein neues,

wenn auch geläutertes Sichgründen auf der Basis des rationalen Weltgedankens. Mit anderen Worten: Die deutsche Klassik wird vom Rationalismus getragen, sie hat ihn zur Voraussetzung. Wir fragen nach dem tieferen Sinne dieses Zusammenhangs. Warum geht die deutsche Klassik aus vom Denken, warum darf sie nicht unmittelbar, ohne den Weg über eine entstofflichende rationale Geistigkeit, das Allgemeine und Ewige im Einzelnen ertasten. Man wird sofort die ganze innere Schwäche nordischer Klassik darin zu finden suchen. Aber man vergesse nicht, was hier Schwäche ist, ist zugleich Stärke. Jede uneingeschränkte Gegenüberstellung nordischer und italienischer Klassik leidet an der einen unzutreffenden Voraussetzung: daß es eine und dieselbe Welt ist, die hier (in italienischer Bildkunst) in klarer Sichtbarkeit vor uns steht, und die sich dort aus dem flüchtigen Worte lösen möchte, ohne je ihrem geistigen, unkörperlichen Elemente voll zu entrinnen. Was ist es denn für eine Welt, die in den Tagen der Renaissance klassisch bildhaft wurde? Die Welt als Nebeneinander, die Welt als Raum, nicht als Zeit. Daß es überhaupt eine Welt wachsend, werdend und sich wandelnd gibt, verschweigt sie ganz und sie muß es verschweigen, weil ihr jede Gesetzhaftigkeit fehlt, auch die Folge des Geschehens in zeitlosen Kategorien zu ordnen und zu umschließen. Das Besondere deutscher Klassik aber ist es gerade, daß sie das Seiende immer zugleich als wirkend und werdend faßt. Und hier wurzelt Aufgabe und Bedeutung des Rationalismus: erst der rationale Weltgedanke mit seiner Allgemeingültigsetzung von Logik und Kausalität über die Entwertung von Raum und Stoff hinweg schafft die Möglichkeit, auch den Fluß der Dinge in gliedmäßiger Ordnung zu schauen und alles Geschehen mit gesetzgetragener Notwendigkeit zu durchdringen. Gibt klassische Bildkunst höchste Notwendigkeit in der Erscheinung, klas-

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv

sische Dramatik des 18. Jahrhunderts ersetzt sie durch die Notwendigkeit der Entfaltung. Was dort Klarheit, Ordnung, Stetigkeit der starren Anschauung, wird hier Klarheit, Ordnung, Stetigkeit des Verlaufes. Und in diesem Sinne möchte man abschließend das Gegeneinander von deutscher und italienischer Klassik bestimmen: Der südliche Mensch, weil er in seinem tiefsten Wesen schon ein klassisch geschlossener und in sich ruhender ist, gestaltet eine klassische Welt in isolierten Erscheinungen und setzt die Allgemeingültigkeit seiner Maße und Formen voraus. Es gibt nichts Bezeichnenderes für die italienische Renaissance, als daß sie in ihrer Kunst den Menschen zu Maß und Mitte alles Seins erhebt, ohne die Maßstäbe der Gotik zerbrochen, ohne die transzendental gerichtete Gemeinschaft der Kirche gesprengt zu haben. Der deutsche Mensch aber, weil zutiefst verschlungen in die Gesamtheit aller Natur und alles Geschehens, muß erst die Welt als Ganzes und in all ihren Dimensionen mit zeitlosen Werten umgrenzen und mit Notwendigkeit und Klarheit durchdringen, ehe er sich selbst als ruhende Form in ihr vollenden kann.

Die italienische Renaissance hatte ihre Auflösung gefunden im Barock, die Klassik des 18. Jahrhunderts findet sie in der Romantik. Der Barock enthüllt den inneren Bruch zwischen der ruhenden Form und dem unendlich vorwärtsstürmenden Leben, er enthüllt auch die stofflichen Züge alles Anschaulichen und Körperlichen, damit dessen individuelle Bedingtheit und zeitliche Vergänglichkeit. So erwacht im barocken Menschen die Sehnsucht nach dem Geiste als dem Immergültigen und Ewigbleibenden, als dem Gesetzgetragenen und Gesetzerhaltenden, und langsam findet er den Weg hinüber zu den selbstsicheren Formen rationalistischer Weltgesinnung. Die Romantik andererseits wird durch den unstofflichen und ideellen Charakter klassischer Bildungswelt des 18. Jahrhunderts verführt,

G.A. Bürger-Archiv

an die Geistigkeit alles Daseins und an die Scheinhaftigkeit aller klassischen Anschauung von Gliederung und Umgrenzung zu glauben. Aus solcher Erkenntnis entquillt ihr das Verlangen, hinabzutauchen hinter solchen Schein in die alleine und allumfassende Tiefe. Im letzten Grunde bedeutet das die Flucht des Geistes vor sich selber. Er möchte seinen eigenen Maßen und Ordnungen entrinnen, er möchte aus seiner Schöpfung, in die er sich verstrickt, wieder zu sich selber finden. So führt die Romantik schließlich zur Selbstzersetzung des Geistes wie zur Auflösung seiner Bildungswelt, und sie endet dort, wo der Barock begonnen, mit der Entdeckung einer stoffgetragenen ungeistigen Realität. Im Schoße der Romantik wohnt der Materialismus des werdenden Jahrhunderts.

Als höherer geistiger Organismus wurde Shakespeares künstlerische Welt von der Romantik neu erfaßt und verkündet. Organisch hatte schon die Klassik die Welt gesehen und als organische Einheit hat sie auch jedes Kunstwerk betrachtet. Aber organisch hatte für sie noch einen anderen Sinn. Noch bedeutet es nicht die Negation alles Mechanischen und Gesetzgebundenen um eines unendlich schöpferisch sich entfaltenden Lebens willen. Organisch ist vielmehr für den klassischen Menschen eben das, was wie aus freiem Antrieb nach Gesetzen sich entfaltet. Shakespeares künstlerische Welt konnte vor solchem Maßstabe nur immer beschränkte Geltung haben. Sie mußte, um vor klassischem Auge bestehen zu können, — und wir haben das an dem einen Beispiel von Schillers Macbethbearbeitung ja bereits gesehen — die verschiedenartigsten Veränderungen über sich ergehen lassen. Solches Recht, Shakespeares Werke zu entstellen, aber leugnete die Romantik. Sie hatte erkannt, wie in ihnen alles von einer Mitte beseelt, von einem Atem durchbebt ist, so daß kein Zug verändert werden kann, ohne das Ganze zu treffen. Aus solchem

G.A. Bürger-Archiv

Geist aufopferungsvoller Erkenntnis heraus ist schließlich ihr großes Übersetzungswerk entstanden. Über alles Besondere dieser Übersetzung habe ich mich bereits an anderer Stelle ausgesprochen. Hier soll abschließend August Wilhelm Schlegel, der Mittelpunkt romantischen Übersetzertumes, selbst zu Worte kommen. Er mag, indem er von dem Sinne romantischer Dichtung kündet, jenen Geist noch einmal lebendig werden lassen, aus dem heraus allein die Übersetzung vollendet werden konnte: „Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten: Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod verschmelzt sie auf das innigste miteinander. Wie die ältesten Gesetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorschriften in abgemessenen Weisen erteilten; wie dieses schon vom Orpheus, dem ersten Besänftiger des noch wilden Menschengeschlechts, fabelhaft gerühmt wird: so ist die gesamte alte Poesie und Kunst ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schöngeordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt: Der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern"[1]).

1) A. W. Schlegel, Über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1809. 2. Teil, 2. Abteilung, S. 13.

Anhang.

Abweichende Textfassungen nach der Ausgabe des D. Tieckschen Macbeth von 1833.

(Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Seiten dieses Buches.)

S. 104. T. III/I. Mögen die Rosse schnell und sicher laufen.

S. 105. T. I/VI. Gastlich umfängt die leichte milde Luft
Die heitern Sinne.

S. 106 T. II/I. Du gehst mir vor den Weg, den ich will schreiten,
Und solch ein Werkzeug wollt ich auch gebrauchen.

S. 110. T. IV/II. Getrieben auf empörtem wilden Meer,
Nach allen Seiten hin und her.

S. 112. T. I/II. Der Sieg war unser.

S. 113. T. IV/I. Entfesselt ihr den Sturm gleich daß er kämpfe
Auf Tempel, und die schäumgen Wogen ganz
Vernichten und verschlingen alle Schifffahrt.

S. 125. T. I/II. Sie stand zweifelhaft.

S. 130. T. IV/III. Das, was ich glaube,
Will ich betrauern, glauben, was ich höre.

S. 153. T. IV/I. Entfesselt ihr den Sturm gleich, daß er kämpfe
Auf Tempel, und die schäumgen Wogen.

G.A. Bürger-Archiv
G.A. Bürger-Archiv