

WOLFGANG RANKE

SCHILLERS SHAKESPEARE

Von den *Räubern* zum Weimarer *Macbeth*

Schillers Shakespeare-Verständnis ist nur indirekt zu erschließen. Anders als Gerstenberg, Herder, Goethe, Lenz oder August Wilhelm Schlegel hat Schiller sich nicht zusammenhängend, etwa in einem Essay, zu Shakespeare geäußert. Zwar gibt es eine Fülle von Bezugnahmen auf den Briten in Vorreden, theoretischen Texten und Briefen, die Schillers eifrige Shakespeare-Lektüre, seine Verehrung des Genies, in späteren Jahren auch die genaue Beschäftigung mit der Komposition einzelner Stücke dokumentieren, aber eine wirklich sprechende, interpretatorisch aufschlussreiche Auseinandersetzung mit dem Werk Shakespeares fehlt bei Schiller.¹ Etwas anderes ist es, nach der Bedeutung Shakespeares für Schiller zu fragen. In dieser Hinsicht steht von Beginn an fest: Shakespeares Name bedeutet Programm und wird für jeweils Eigenes in Anspruch genommen. In diesem Sinne ist er eine wandlungsfähige Größe: »Shakespeares Schatten« verändert sich so, wie sich Schillers eigene dramatische Praxis ändert. Die Bedeutung Shakespeares für Schiller ist nicht zu trennen von dessen eigenen jeweiligen Selbstbehauptungsansprüchen, und sie erschließt sich am besten, wenn man dabei mit berücksichtigt, wozu sie jeweils in Opposition steht. Ich möchte das hier an zwei ganz unterschiedlichen Beispielen zeigen: an Schillers erstem dramatischen Werk, das deutlich Züge eines sogenannten »shakespearisierenden Dramas« trägt und damit der herrschenden Theaterdramatik opponiert, und an seiner *Macbeth*-Bearbeitung aus der klassischen Phase, die einem ästhetisch reflektierten Theaterkonzept verpflichtet ist und damit dem bis dato gepflegten »naiven« Realismus der deutschen Shakespeare-Adaptionen opponiert.

I

Als der junge Regimentsmedicus Friedrich Schiller 1781 *Die Räuber* anonym im Stuttgarter Selbstverlag publiziert hatte, da formulierte bereits der erste Rezensent des Stückes in der *Erfurtischen Gelehrten Zeitung* die viel zitierte Prognose: »Ha-

¹ Zur Auswertung der mannigfachen theoretischen und brieflichen Bezugnahmen Schillers auf Shakespeare für die Rekonstruktion von Schillers Shakespeare-Bild vgl. Peter André Bloch, Schillers Shakespeare-Verständnis, in: Eduard Kolb, Jörg Hasler (Hrsg.), Festschrift für Rudolf Stamm, München, Bern 1969, S. 81-101 und ausführlich Paul Steck, Schiller und Shakespeare. Idee und Wirklichkeit, Frankfurt/M., Bern, Las Vegas 1977.

ben wir je einen teutschen Shakespear zu erwarten, so ist es dieser«. ² In der Tat hat Schiller viel dafür getan, genau dieses Stichwort hervorzurufen, – aber gerade nicht in dem Sinn, der von dem Rezensenten, Christian Friedrich Thimme, gemeint war. Der nämlich verstand unter einem ›teutschen Shakespeare‹ einen Dramenautor, der es verstünde, Shakespeares ›Schönheiten‹ mit Aristoteles' Poetik und Lessings Dramaturgie zu verbinden. ³ Schillers Shakespeare-Verständnis aber sah anders aus. Das zeigt nicht nur das Stück selbst, sondern schon die Vorrede. Deutlicher noch als die publizierte Vorrede ist in dieser Beziehung die erste Version – die dann ›unterdrückte‹ Vorrede zum Stück. Darin begründet Schiller provozierend ausführlich, warum sein Stück für die bestehende deutsche Bühne gar nicht geeignet sei. Schiller bringt hier nicht etwa Entschuldigungen vor, mit der Bescheidenheit des Anfängers ohne praktische Erfahrung argumentierend, sondern er vertritt die Bühnenuntauglichkeit seines Stücks geradezu offensiv als ein besonderes Qualitätsmerkmal des Dramas. Wer die nachfolgende große Erfolgsgeschichte des Schillerschen Erstlings gerade auf dem Theater kennt, für den mag diese Hervorhebung der Bühnenabstinz einigermassen erstaunlich sein. Tatsächlich bedeutet sie jedoch nicht weniger als eine bewusste Auszeichnung des eigenen Stücks als dramatisches Werk aus dem Geiste Shakespeares.

Schiller unterscheidet hier nämlich zwischen Theaterstücken und dramatischen Werken, und markiert diese Differenz sogleich durch eine bekannte Leitopposition, für die die Namen Corneille und Shakespeare stehen. Danach ist Shakespeare der dramatische Dichter, der uns tiefe Einblicke in die »Leidenschafften und geheimsten Bewegungen des Herzens« mit Hilfe seiner Figuren gewährt, Corneille dagegen bloßer Theaterautor, dessen rhetorische Repräsentationskunst gerade am Wesentlichen des Dramas vorbeigeht – nämlich, so drückt es der Mediziner und Psychologe Schiller aus, am »Vorrecht der Dramatischen Manier, die Seele gleichsam bey ihren verstohlensten Operationen zu ertappen« (NA, Bd. 3, S. 243). ⁴ Schlaglichtartig beleuchtet Schiller das durch kontrastierende Anspielungen auf Shakespeares *Macbeth* und Corneilles *Cid*:

Wenn der unbändige Grimm in dem entsezlichen Ausbruch *Er hat keine Kinder*: aus Makduff redet, ist diß nicht wahrer und Herzeinschneidender als wenn der alte Diego seinen Sakspiegel herauslangt, und sich auf offenem Theater begucket? o Rage! o Desespoir! (NA, Bd. 3, S. 243)

Die Leitopposition Corneille versus Shakespeare hat ihre eigentliche Pointe in der unterstellten Theaternähe bzw. – ferne der beiden Dramatiker. Corneilles rhetorische Repräsentationskunst steht für ein Drama, das sich den Geschmacksnormen des Theaters – insbesondere des höfischen Theaters natürlich – optimal anpasst.

² Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen, ges. u. hrsg. v. Julius W. Braun., I. Abt., Schiller, Bd. 1, Leipzig 1882, S. 1-7, hier S. 1.

³ Vgl. Braun I,1 (Anm. 2), S. 2 u. 7.

⁴ Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Siegfried Seidel, hrsg. [seit 1991] v. Norbert Oeller, 43 Bde, Weimar 1943-2003 (zit. als NA).

Shakespeares Genie dagegen steht für eine dramatische Kunst, deren ›herzeinschneidende‹ Wirkung des Theaters gar nicht bedarf:

Wahr also ist es, daß der ächte Genius des Dramas, welchen Schakespear, wie Prospero seinen Ariel in seiner Gewalt mag gehabt haben, daß sage ich, der wahre Geist des Schauspiels tiefer in die Seele gräbt, schärffer ins Herz schneidet, und lebendiger belehrt als Roman und Epopee, und daß es der sinnlichen Vorspiegelung gar nicht einmal bedarf uns diese Gattung von Poesie vorzüglich zu empfehlen. Ich kann demnach eine Geschichte Dramatisch abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen *dramatischen Roman*, und kein theatralisches Drama. Im ersten Fall darf ich mich nur den allgemeinen Gesezen der Kunst, nicht aber den besonderen des Theatralischen Geschmacks unterwerffen. (NA, Bd. 3, S. 243f.)

Es mag dahingestellt bleiben, ob Schiller hier wirklich (unter Berufung auf Shakespeares Genie) sein erstes Drama als ›Lesedrama‹ verstanden wissen will. Wichtiger als dies ist die Tatsache, dass er hier auf einen etablierten zeitgenössischen Diskurs um Shakespeare und das so genannte ›shakespearisierende Drama‹ des Sturm und Drang Bezug nimmt und dabei das eigene Stück ganz deutlich in die Shakespeare-Nachfolge stellt.

Die Berufung auf Shakespeare, die sich in den 1770er Jahren im Kreis der Stürmer und Dränger um Herder, Goethe, Lenz, Klinger und Wagner geradezu zu einem Shakespeare-Kult entwickelt hatte, stand von Beginn an in Opposition zur Orientierung des deutschen Theaters an der französischen Theaterkultur, die seit Gottscheds Theaterreform in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Maßstab gewesen war. An diesem Maßstab gemessen, ist Shakespeares Werk Paradigma einer genialen, aber wildwüchsigen Dramatik, die in eklatanter Weise gegen die Regeln der Gattungspoetik verstößt: nicht nur gegen die in der Tragödienetheorie zu verbindlichen Regeln erhobenen drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, sondern auch gegen die Einheit des Tones und die strikt gezogenen Grenzen zwischen hoher Tragik und niederer Komik. Anzügliche Wortspiele und derbe Zoten werden als Verstoß gegen die im französischen Theater allerwichtigste Forderung der ›bienséance‹, der ›Wohlanständigkeit‹, gewertet. Auch Geistererscheinungen, Magie und Zauberei hielt man für nicht vereinbar mit der rationalistisch interpretierten Wahrscheinlichkeitsforderung des Aristoteles. Es war gang und gäbe, selbst in der englischen Diskussion, zwischen Shakespeares ›Schönheiten‹, seinen genialen Einfällen, seiner großen Menschenkenntnis und seinen offensichtlichen ›Fehlern‹ zu unterscheiden. Nun hatte zwar schon Lessing im 17. *Literaturbrief* und dann in seiner wirkungsmächtigen *Hamburgischen Dramaturgie* vehement gegen die Vorherrschaft des französischen Musters auf deutschen Theatern protestiert und sich dabei auch auf Shakespeare berufen, aber tatsächlich hatte Lessings neoaristotelische Mitleids-Dramaturgie des Trauerspiels für das bürgerliche Illusionstheater vergleichsweise wenig mit Shakespeare zu tun. Lessings dramaturgische Grundsätze haben bis in die 1780er Jahre die theaterkritische Diskussion bestimmt⁵ – mit der

⁵ Vgl. dazu Karl S. Guthke, Shakespeare im Urteil der deutschen Theaterkritik des 18. Jahr-

Konsequenz, dass Friedrich Ludwig Schröder, der die ersten Shakespeare-Inszenierungen Mitte der 1770er Jahre in Hamburg veranstaltete, die Tragödien des großen Briten weitgehend den Konventionen des bürgerlichen Illusionstheaters anpasste.⁶

Die innovativen Shakespeare-Abhandlungen neuen Typs aus dem Umkreis des Sturm und Drang abstrahieren dagegen vom Problem des Theaters. Mehr noch: in ihnen bekundet sich ein entschiedener Protest dagegen, den Forderungen des Theaters in der Debatte um Shakespeares dramatisches Genie überhaupt ein ausschlaggebendes Gewicht einzuräumen. Am sinnfälligsten geschieht das in Herders programmatischem Shakespeare-Aufsatz von 1773, in dem die aristotelische Poetik durch historische Relativierung in ihrer normativen Geltung außer Kurs gesetzt wird.

Nach Herder entstanden nämlich Shakespeares Werke nicht wie die des Sophokles unter Voraussetzungen, die eine einfache Fabel begünstigen. Shakespeares Aufgabe sei erheblich schwieriger gewesen, denn er habe keine griechische Simplizität in Geschichte, Volk und Gesellschaft vorgefunden wie Sophokles. Er habe sein Werk aus einer künstlerischen Notlage heraus geschaffen: als eine Zusammensetzung des Verschiedenartigsten und Widersprüchlichsten. Und gerade in der Formung dieser Vielfältigkeit zu einer organischen Ganzheit bestehe die Größe seiner Leistung. Nicht mehr eine Handlung wie bei den Griechen, sondern das »Fresko« einer gesellschaftlichen Totalität bestimme bei ihm die dramatische Form. Was Shakespeare üblicherweise zum Vorwurf gemacht wird: mangelnde Rücksicht auf die Regeln des Theaters, sieht Herder nun geradezu als dessen Vorzug an. Shakespeares Dichtung sei Welttheater, aber gerade nicht eine fürs »Brettergerüst« konzipierte Theaterkunst wie die französische Tragödie. Bezeichnend ist, dass Herder seinen *Leseeindruck* zur Grundlage der Argumentation macht:

Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Koulisse verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt! – einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle – was wir in der Hand des Welterschöpfers sind – unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen Eines theatralischen Bildes, Einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet. Wer kann sich einen größern Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter! denken!⁷

Shakespeares Drama wird hier von Herder aufgefasst als Dichtung, die die Grenzen des Apparats der bekannten Bühnenpraxis sprengt, gerade weil sie als Dichtung das

hundreds, in: *Jahrbuch der Deutschen Shakespearegesellschaft* 11, 1967, S. 37–69; Eva Maria Inbar, *Shakespeare-Rezeption im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 61, 1980, S. 129–149.

⁶ Vgl. im Detail dazu Paul F. Hoffmann, *Friedrich Ludwig Schröder als Dramaturg und Regisseur*, Berlin 1939, S. 91–152; vgl. auch Simon Williams, *Shakespeare on the German stage*, vol. I, 1586–1914, Cambridge 1990, S. 67–87.

⁷ Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Günter Arnold u. a., Bd. 2, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1993, S. 509.

Weltganze seiner Zeit widerspiegelt. Der Begriff des Dramas, den Herder im Zusammenhang mit Shakespeares Werk verwendet, hat sich nahezu völlig von der traditionellen Bedeutung des Theaterschauspiels gelöst.⁸

Entsprechend gehört die entschiedene Opposition zum bestehenden Theater dann zum Grundgestus der in den 1770er Jahren entstehenden ›Geniedramatik‹. Namentlich Goethes *Götz von Berlichingen* bricht ostentativ alle Bühnenregeln mit seinen häufigen Ortswechslern und Kurzszenen, der Fülle des Personals, der episodischen Handlungsanlege und der häufig derben und volkstümlich archaisierenden Sprache. Gerade dies galt in der Kritik dann als Kennzeichen des ›shakespearisierenden Dramas‹, dessen Lektüre-Wirkung gelobt, dessen Theaterauglichkeit aber bestritten wurde. Als Nebeneffekt der *Götz*-Kritik ist überdies der Begriff des ›Lesedramas‹ salonfähig geworden.⁹

Schiller stellt sich mit seinem dramatischen Erstling ganz bewusst in diese Tradition. Das gilt schon für die Bauform des Dramas, die sich – so heißt es in der veröffentlichten Vorrede – »in die allzuenge[n] Pallisaden des Aristoteles und Batteux« nicht »einkeilen« (NA, Bd. 3, S. 5) ließ. Die Handlungsdauer des Stücks gibt Schiller mit »ohngefähr 2 Jahre« (NA, Bd. 3, S. 241) an. Der Schauplatz wechselt mit nahezu jeder Szene, und überdies vollzieht sich die Handlung in Spiel und Gegenspiel der beiden Brüder Moor in weitgehendem Nebeneinander. Als Zeichen der bewussten Shakespeare-Nachfolge im Sinne Herders und Goethes sind zudem die zahlreichen lyrischen und epischen Einlagen anzusehen – die melancholischen Lieder Amalias und Karls einerseits und die großen Erzählungen insbesondere der Räuber Spiegelberg und Kosinsky andererseits. Wie diese Erzählungen so dient auch die Raumgestaltung der *Räuber* dem Zweck, ein möglichst breites Spektrum äußerer Wirklichkeit ins Spiel zu bringen. Zugleich entsprechen die unterschiedlichen Schauplätze in Verbindung mit unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten als symbolträchtige Szenarien der psychischen Verfassung der beiden Hauptfiguren: Während der Rebell Karl sich vornehmlich in wechselnden Außenräumen bewegt, die seinen schwankenden Stimmungen zwischen Sehnsucht nach Heldengröße alter Zeiten, abenteuerlichem Räuberleben, melancholischer Rückbesinnung auf Kindheit und Jugend im heimatlichen Franken, schließlich Rachedurst und Reue korrespondieren, ist der Innenraum des gräflichen Schlosses der Ort, an dem der Intrigant Franz sein angemessenes Wirkungsfeld und am Schluss sein nächtliches Gefängnis findet. Über die symbolisch-atmosphärische Raum- und Zeitgestaltung

⁸ Zum Begriff des Dramas vgl. Herder (Anm.7), S. 511. Dazu Fritz Martini, Die Poetik des Sturm und Drang, in: Reinhold Grimm (Hrsg.), Deutsche Dramentheorien, Bd. 1, Wiesbaden 1991, S. 123-166, hier S. 135 u. 140; ferner Wolfgang Proß, Herders Shakespeare-Interpretation, in: Roger Bauer u. a. (Hrsg.), Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik, Bern, Frankfurt/M., New York 1988 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, A 22), S. 162-181, hier S. 162 u. 165f.

⁹ Vgl. dazu ausführlich Eva Maria Inbar, Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur, 1773-1777: Zur Entstehung der Begriffe ›shakespearisierendes Drama‹ und ›Lesedrama‹, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1979, S. 1-39 und Rosmarie Zeller, Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750 und 1810, Bern, Stuttgart 1988, S. 51-62.

in Shakespeares Dramen hatte bereits Herders Shakespeare-Aufsatz seine Leser belehrt,¹⁰ und Schiller erweist sich hier als sein gelehriger Schüler.¹¹

Als ›shakespearisierend‹ ist aber vor allem die ausdruckskräftige, bilderreiche und auch vor Derbheiten nicht zurückschauende Sprache empfunden worden, die mit dem Konversationston der bürgerlichen Rührstücke und Familiendramen radikal bricht. Die Normen der ›Wohlanständigkeit‹ werden provokativ außer Kraft gesetzt, wenn Karl Moor die beengende, subordinationsbeflissene und konventionsängstliche Gegenwart als »schlappe[s] Kastraten-Jahrhundert« (NA, Bd. 3, S. 21) anprangert und dies mit entsprechend drastischen Beispielen veranschaulicht.

An König Lears bildgewaltige Rasereien in der Sturm-Szene auf der Heide (*King Lear* III,2) erinnert Karl Moors empörter Ausbruch gegen die ganze Menschheit als Reaktion auf die vermeintliche Verstoßung durch den Vater in der zweiten Szene der *Räuber*:

MOOR tritt herein in wilder Bewegung, und läuft im Zimmer auf und nieder, mit sich selber. MOOR. Menschen – Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerder im Busen! Löwen und Leoparde füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf dem Aas, und Er, Er – Bosheit habe ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt – aber wenn Blutliebe zur Verrätherinn, wenn Vaterliebe zur Megäre wird; o so fange Feuer männliche Gelassenheit, verwilde zum Tyger, sanftmüthiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben.

[...] Ich möchte ein Bär seyn, und die Bären des Nordlands wider dis mörderische Geschlecht anhezen – Reue, und keine Gnade! – Oh ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! (NA, Bd. 3, S. 30f.)

Tiervergleiche und kosmisch ausgreifende hyperbolische Bildlichkeit sind Erkennungszeichen der shakespearisierenden Leidenschaftssprache, wie sie in Schillers Stück – nicht anders als in Klingers thematisch verwandten *Zwillingen* – häufig eingesetzt wird, ohne dabei immer ganz situationsangemessen zu sein.¹²

Darüber hinaus ist die zitierte Passage auch ein Beispiel für die Übernahme und Anverwandlung Shakespearescher Motive. Was nämlich in Karl Moors exaltierter Empörungssrede zum Ausdruck gebracht wird, ist die Vorstellung, alle menschliche Bindung, ja die kosmische Ordnung selbst, die *Chain of Being*, löse sich auf, wenn der Kern – die »Blutliebe« zwischen Vater und Kindern – zerstört ist.¹³ Ein Motiv,

¹⁰ Vgl. Herder (Anm. 7), S. 512-518.

¹¹ Auch die Shakespearesche Technik der ›Wortkulisse‹ – also der verbalen Evokation einer spezifischen räumlichen Szenerie – hat Schiller in den *Räubern* bei Karl Moors Rückkehr nach Franken (zu Beginn der Szene IV,1, NA, Bd. 3, S. 87) kunstvoll nachgeahmt (vgl. damit etwa die Ankunft König Duncans und Banquos auf Inverness in Shakespeares *Macbeth* I,6).

¹² Zur Frage der Situationsangemessenheit hyperbolischer Bildlichkeit bei Shakespeare und Schiller speziell sowie zum Vergleich der Bildlichkeit generell vgl. Steck (Anm. 1), S. 49-51 u. 88-107.

¹³ Zur zentralen Bedeutung der ›Chain of Being‹ für die Gedankenwelt des jungen Schiller zur Karlsschulzeit (*Philosophie der Physiologie*, Zweite Karlsschulrede, *Theosophie des*

das Schiller in Shakespeares *King Lear* vorgestaltet fand.¹⁴ Mit dem Stichwort der ›Blutliebe‹ repliziert der empörte Karl nämlich – ungewollt – auf den zynisch-subversiven Monolog seines Bruders Franz in der ersten Szene des Stücks. Franz seinerseits hatte dort die »sogenannte[.] Blutliebe« (NA, Bd. 3, S. 19) einer höhnischen Analyse unterzogen und die heiligen Blutsbande der Familie aufs gründlichste enttabuisiert in zersetzender Aufklärungslust. Schon der erste Rezensent von Schillers *Räubern* hat registriert, dass dieser Monolog Franz Moors dem Monolog Edmunds aus der zweiten Szene des *King Lear* nachempfunden ist¹⁵ – wie überhaupt die Exposition mit Franz' Briefintrige starke Anleihen bei der Gloucesterhandlung des *King Lear* macht.¹⁶ Wie Shakespeares Edmund, der illegitime Sohn des Grafen Gloucester, bietet auch Franz den ganzen Scharfsinn des Freigeistes auf, um die Benachteiligungen des Zweitgeborenen wegzudisputieren und sich so Spielraum zum tabulösen Umgang mit Bruder und Vater zu verschaffen. Als zusätzliches psychologisches Motiv tritt bei Franz noch das Bedürfnis hinzu, seine körperlichen Defizite durch Gewaltherrschaft zu kompensieren – ein Motiv, das Schiller dem Titelhelden aus Shakespeares *Richard III.* abgeborgt hat.¹⁷

Das *Räuber*-Drama bezieht einen guten Teil seiner Faszinationskraft aus den Grenzüberschreitungen der bürgerlichen Moral, die Schiller mit Lust an der Provokation in Szene setzt. Es ist unübersehbar – und wird überdies in Schillers *Selbstbesprechung* der *Räuber* eigens hervorgehoben –,¹⁸ dass Shakespeares große Schurken hier Modell gestanden haben. Dabei ist Schillers Franz Moor, was seine verbalen, mit neuestem medizinischem Wissen und französisch-materialistischer Philosophie angereicherten Zynismen¹⁹ anbetrifft, deutlich als Überbietung Shakespeares angelegt. Aber die Grenzüberschreitungen der amoralischen Freigeisterei werden schließlich wieder aufgefangen in spektakulär inszenierten Angstträumen und Gewissensqualen. Auch dabei strebt Schiller nach Überbietung seines Vorbilds:

Julius) vgl. Hans-Jürgen Schings, Schillers *Räuber* ein Experiment des Universalhasses, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Poetik in der späten Aufklärung, Tübingen 1982, S. 1-21 und mit Rekurs auf Schillers populärphilosophische Gewährsmänner ausführlich Wolfgang Riedel, Die Anthropologie des jungen Schiller, Würzburg 1985, S. 111-121 u. 154-203. Schings versteht Schillers *Räuber* geradezu als »rigorose Probe auf die Tragfähigkeit, auf die Belastbarkeit des Systems [...], als experimentellen Generalangriff auf das Konzept der ›chain of love« (S. 8).

¹⁴ Vgl. dazu insbesondere Peter von Matt, Verkommene Söhne und mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München 1997, S. 143-165.

¹⁵ Vgl. Braun I,1 (Anm. 2), S. 5.

¹⁶ Vgl. dazu insbesondere Paul Steck (Anm.1), S. 32f. und Peter von Matt (Anm. 14), S. 145f.

¹⁷ Vgl. King Richard III I,1, v. 14-31.

¹⁸ Vgl. NA, Bd. 22, S. 120f.

¹⁹ Vgl. dazu ausführlich Schings (Anm. 13), S. 16-20 (mit Rekurs auf Helvétius) und Wolfgang Riedel, Die Aufklärung und das Unbewusste. Die Inversionen des Franz Moor, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 37, 1993, S. 198-220 sowie Katharina Grätz, Familienbande. »Die Räuber«, in: Günter Sasse (Hrsg.), Schiller. Werk-Interpretationen, Heidelberg 2005, S. 11-34, hier S. 15-23.

Wenn dem großen Schurken Richard im V. Akt von Shakespeares Königsdrama auf dem Schlachtfeld die Geister der von ihm Ermordeten im Traum erscheinen und er mit »kalte[n], angstvolle[n] Tropfen« auf seinem »zitternden Fleisch«²⁰ erwacht, so erlebt Franz Moor in einer überaus eindringlichen Traumvision gar das »leibhaft Konterfey vom jüngsten Tage« (NA, Bd. 3, S. 119)²¹ und muss überdies im theologischen Disput mit dem Pastor Moser *ad oculos* demonstrieren, dass er dem »innere[n] Tribunal« (NA, Bd. 3, S. 122) der Gewissensqualen nicht entfliehen kann. Die Nemesis-Struktur des Shakespeareschen Dramas ist bei Schiller religiös vereindeutigt. Der Richtergott, den der Pastor Moser mahnend ins Feld führt, ist die höchste Instanz jener »Vorsehung«, der sich auch Karl Moor am Ende zu beugen hat, wenn auch auf ganz andere Weise als der Bruder.

So »modern« (und zugleich monströs) Franz Moor in seinen tabubrechenden Monologen (I,1, II,1 und IV,2) auch wirken mag, seine Person entspricht nicht der Kühnheit seiner Rede. Ihm fehlt die beeindruckende Ausstrahlung des großen Schurken Shakespearescher Prägung auf andere Personen,²² vor allem fehlt ihm Mut und Tapferkeit, oder mit Schillers Leitkategorie gesagt: ihm fehlt die »Größe«. Der Sympathieträger, ja die Identifikations- und Projektionsfigur Schillers²³ in den *Räubern* ist dagegen Karl Moor, dem Schiller alle heroischen Züge verliehen hat, die Franz fehlen: Edelmut, Opferbereitschaft, Charisma als geborener Anführer und erotische Ausstrahlungskraft. Zugleich aber ist Karl auch Melancholiker wie Hamlet, dessen berühmten Monolog zu »Sein oder Nichtsein« er in der nächtlichen Wald-Szene beim verfallenen Schloss am Ende des IV. Aktes quasi zitiert,²⁴ die Pistole an der Schläfe über »Zeit und Ewigkeit« nachgrübelnd, dann aber anders als Hamlet mit heroischer Entschlusskraft endend:

Nein! ich wills dulden *Er wirft die Pistole weg.* Die Quaal erlahme an meinem Stolz! Ich wills vollenden. (NA, Bd. 3, S. 110)

Kurz darauf erscheint der zum Gerippe ausgemergelte alte Moor aus seinem Hungerturm-Verlies wie der Geist von Hamlets Vater und wird von Karl entsprechend als solcher begrüßt: »Geist des alten Moors! Was hat dich beunruhigt in deinem

²⁰ William Shakespeare, *King Richard III / König Richard III.* Englisch und Deutsch, übers. u. hrsg. v. Herbert Geisen, Stuttgart 1978, S. 239 (für V,3, v. 182: »Cold fearful drops stand on my trembling flesh.«).

²¹ Auf die diesbezügliche Parallele zwischen Shakespeares Richard und Franz Moor weist Schiller im § 15 seiner Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* selbst hin.

²² Das gilt besonders für die fehlende erotische Ausstrahlung Franz Moors im Gegensatz zu Shakespeares Edmund (*King Lear*) und Richard. Amalias vernichtende Abfertigung des zudringlichen Werbers Franz (*Räuber* III,1) bildet den denkbar größten Kontrast zu Richards furios triumphierender Werbung um Lady Anne (*King Richard III* 1,2).

²³ Kenntlich schon am winzigen Detail des langen Halses, mit dem der ansonsten attraktive Karl – wie Schiller selbst – ausgestattet ist (»Sein langer Gänsehals«, NA, Bd. 3, S. 90).

²⁴ Auch das hat bereits der erste Rezensent der *Räuber* registriert. Vgl. Braun I,1 (Anm. 2), S. 7.

Grab?« (NA, Bd. 3, S. 112).²⁵ Die schaurige Szenerie weckt Assoziationen zu Shakespeares mitternächtlicher Szene auf der Burgterasse von Helsingör,²⁶ und die Räuberbande erhält nun – wenn auch reichlich spät – ihre eigentliche Aufgabe: »Rache, Rache, Rache dir! grimmig beleidigter, entheiliger Greis!« (NA, Bd. 3, S. 114) Die höhere Weihe der Nemesis empfangen die Räuber dann kniend von ihrem Hauptmann.

Die *Hamlet*-Anspielungen sind auf Erkennbarkeit hin angelegt und dienen deutlich der Aufwertung Karls durch intertextuelle Markierung – im Kontext weiterer Signale, die in dieser Szene auf die christliche Passionsgeschichte verweisen.²⁷ Durch solche Anspielungen ist Karls Disposition zur großen Aufgabe hinreichend deutlich. Deren substantieller Sinn scheint mit der Nemesis-Weihe der Räuberbande nachträglich erfüllt: »der verworrene Kneul unsers Schicksals ist aufgelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadet!« (NA, Bd. 3, S. 115). Aber das stellt sich am Schluss als Hybris heraus, wenn Karl sich der höheren Instanz des göttlichen Richters unterwirft.²⁸ Gleichwohl muss Schillers Held auch bei seinem Abgang nicht auf die große Aufgabe verzichten, zu der er disponiert ist, wenn er freiwillig dann – nicht ohne Anspielung auf den leidenden Menschheitserlöser – die Rolle des »Opfers« für die »mißhandelte Ordnung« vor der ganzen Menschheit« (NA, Bd. 3, S. 135) übernimmt.

Ich fasse zusammen: Bauform, Raumgestaltung, bildkräftige Sprache, Anverwandlung signifikanter Motive sowie Anknüpfungen an bestimmte Figurentypen und intertextuelle Markierungen machen Schillers *Räuber* kenntlich als »shakespeareisierendes Drama«, das sich weder in die engen »Palisaden« der Regelpoetik »einkeilen« noch in die Zwangsjacke moralischer Gutbürgerlichkeit stecken lässt. Zweifellos hat der junge Schiller sich als Dramatiker an Shakespeare geschult. Vor allem aber ist der große Brite Erkennungszeichen. Durch die Bezugnahme auf das Paradigma Shakespeares versucht Schiller von Beginn an seine Position im »literarischen Feld« (Bourdieu) abzustecken: einerseits durch Hervorhebung der Opposition zu aller theatergerechten Dramatik »à la mode«,²⁹ andererseits im Bestreben, seine Vorgänger aus den 1770er Jahren zu überbieten, in deren Tradition er sich ganz bewusst stellt. Dass Schillers *Räuber* dann im Mannheim zum großen Theaterer-

²⁵ Karls nachfolgende Befragung des vermeintlichen Geists seines Vaters steht in deutlicher Parallele zu Horatios Anrede an den Geist in *Hamlet* I,1, v. 127–139.

²⁶ Stimmungsmäßig wird dies präliedert durch die Anspielung auf eine andere Geistererscheinung bei Shakespeare – diejenige Cäsars vor der Schlacht bei Philippi (*Julius Caesar* IV,3) – in dem Lied, das Karl Moor unmittelbar vor seinem Monolog singt (vgl. NA, Bd. 3, S. 107–109).

²⁷ Auf Christi Passion wird in der Szene IV,5 angespielt durch Karl Moors Vorausverweis »Bald – bald ist alles erfüllt«, durch die Gethsemane-Situation der einsamen Entscheidung während des Schlafs der Getreuen, durch die verbale Schlussgeste des »Hamlet«-Monologs (»Ich wills dulden« bzw. »Ich wills vollenden«) und schließlich durch Karls Titulierung als »Erlöser« von Seiten des Vaters (NA, Bd. 3, S. 107, 110, 112).

²⁸ Vgl. Karl Moor: »Gnade – Gnade dem Knaben, der *Dir* vorgreifen wollte – *Dein* eigen allein ist die Rache. *Du* bedarfst nicht des Menschen Hand.« (NA, Bd. 3, S. 135).

²⁹ So Schiller mit Verachtung in der unterdrückten Vorrede (NA, Bd. 3, S. 246).

folg wurden, steht auf einem anderen Blatt; denn viele der hier herausgestellten shakespeareisierenden Elemente der Buchfassung sind entweder gestrichen oder aber weitgehend entstellt, wie man aus dem *Mannheimer Soufflierbuch* ersehen kann.³⁰

II

Schiller liest in der Zeit des Weimarer Klassizismus Shakespeare neu und anders als in der Jugend. Hatte Schiller in der Karlsschule Shakespeares Tragödien in Wielands Übersetzung begeistert ›verschlungen‹, bis er ganze Szenen auswendig hersagen konnte, wie vielfach bezeugt wird,³¹ so studiert er jetzt das Detail und zwar mit den Augen des Theatermanns. Kein Shakespearesches Drama hat Schiller so gründlich gelesen wie die *Macbeth*-Tragödie, die er Anfang des Jahres 1800 nach Fertigstellung seines *Wallenstein* und mitten in der Arbeit an *Maria Stuart* für das Weimarer Theater neu zu übersetzen unternimmt. Ursprünglich hatte Schiller geglaubt, das sei eine Arbeit von acht bis vierzehn Tagen, er brauche ja nur Wielands Prosaübersetzung in Blankverse zu transformieren.³² Aber dann wird daraus eine intensive mehrmonatige Auseinandersetzung mit dem Text. Vergleichend zu Wielands älterer Version studiert er Johann Joachim Eschenburgs Prosa-Neubearbeitung. Eschenburg, einer der besten Shakespeare-Kenner der Zeit, hatte neben einer philologisch verbesserten Übersetzung anmerkungsweise die neueren Einsichten der englischen Shakespeare-Philologen zugänglich gemacht.³³ Auch über August Wilhelm Schlegels Unternehmen der ersten deutschen Versübersetzung Shakespeares war Schiller von Anbeginn (1797) bestens informiert. Gemeinsam hatte man seinerzeit den *Julius Cäsar* studiert.³⁴ *Macbeth* allerdings hatte der Übersetzer Schlegel damals noch nicht im Visier. Im Vergleich mit Schlegel und Eschenburg waren Schillers Englisch-Kenntnisse eher dürftig. So zieht er das englische Original des *Macbeth* erst heran, als er bereits mitten in der Arbeit ist. In einem Brief an Goethe heißt es dazu:

³⁰ Das betrifft neben den Szenenumstellungen und -streichungen, die allein aus bühnentechnischen Gründen die Struktur des Dramas erheblich verändern, vor allem die Streichung aller Lieder sowie der tabubrechenden Monologe Franz Moors in I,1 und IV,2, den Wegfall aller derben Ausfälle Karl Moors gegen das »Kastraten-Jahrhundert« in I,2, die Kürzung der Gerichtsvision in V,1 (und den Ausfall des religiösen Disputs mit Pastor Moser), die erhebliche Reduzierung der pathetischen Bildersprache sowie den gänzlich veränderten moralisierenden Schluss des Stücks. Zu Recht hat man auf den prägenden Einfluss der beliebten »Familiengemälde« der Schröder, Gemmingen, Großmann u.a. auf die Mannheimer Regiekonzeption hingewiesen. Vgl. Otto Schmidt, Die Uraufführung der »Räuber« – ein theatergeschichtliches Ereignis, in: Herbert Stubenrauch, Günter Schulz (Hrsg.), Schillers *Räuber*. Urtext des Mannheimer Soufflierbuches, Mannheim 1959, S. 151-180, hier S. 154-157.

³¹ Vgl. Reinhard Buchwald, Schiller, Bd. 1, Wiesbaden 1953, S. 229f.

³² Vgl. Schillers Brief an J. Ch. Mellish vom 16.3.1800, NA, Bd. 30, S. 143.

³³ Vgl. dazu Heidi Gidion, Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung, in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West 1971, S. 35-47.

³⁴ Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 7.4.1797, NA, Bd. 29, S. 58f.

Seitdem ich das Original von Shakespear mir von der Frau v Stein habe geben laßen, finde ich, daß ich wirklich beßer gethan, mich gleich Anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnöthige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen.³⁵

Auch wenn Schiller sich derart mühsam durch verschiedene Textversionen zum ›wahren Sinn‹ hindurcharbeiten musste,³⁶ so ist das Ergebnis seiner Neufassung dann gleichwohl ein sehr gut les- und sprechbarer *Macbeth*-Text, der 1801 publiziert, als Spielvorlage nicht nur auf dem Weimarer Theater reüssierte, sondern gleichfalls in Frankfurt, Breslau, Leipzig, Dresden, Stuttgart, Berlin, Hamburg und Wien während der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts mit Erfolg gespielt wurde. Auch Dorothea Tiecks Übersetzung im Rahmen der Schlegel-Tieckschen Gesamtausgabe konnte Schillers Version auf dem Theater lange nicht verdrängen.³⁷ Ein instruktives Zeugnis für die Wirkung von Schillers *Macbeth* stammt von dessen Freund Christian Gottfried Körner, dem Schiller im Juni 1800 das Manuskript hatte zukommen lassen. Körner schreibt:

Für den Macbeth dank' ich Dir sehr. Ich las ihn zuerst ohne das Original, und freute mich das Ganze so aus einem Guße zu finden. An Shakespear ist man das eigentlich nicht gewohnt, und da mir der Macbeth ganz aus dem Gedächtniß gekommen war, so hielt ich dieß anfänglich für einen besondern Vorzug dieses Stücks. Aber bey der Vergleichung fand ich bald, was Du hattest weglassen müssen, um den TotalEindruck nicht zu stören. Und die HauptSchwierigkeit war noch für das Weggelassene ein glückliches Surrogat zu finden. [...] Von dem Geiste des Originals kann man kein lebendigeres Bild erhalten, als durch diese Behandlung.³⁸

Der geglättete Totaleindruck durch Weglassungen und ›glückliche Surrogate‹,³⁹ den Körner lobend hervorhebt, hat die Shakespear-Adepten aus dem Kreise der

³⁵ Schiller an Goethe vom 2.2.1800, NA, Bd. 30, S. 141.

³⁶ Genaue Angaben zum Anteil der deutschen und englischen Quellen an Schillers Übersetzung finden sich bei Albert Köster, *Schiller als Dramaturg*, Berlin 1891, S. 83-86 u. 301-304.

³⁷ Genaue Angaben zur Aufführungsgeschichte des Schillerschen *Macbeth* finden sich bei Erich Schumacher, *Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne*, Emsdetten 1938, S. 118-159.

³⁸ Körner an Schiller vom 26.6.1800, NA, Bd. 38, S. 275.

³⁹ Neben einer geringfügigen Reduzierung des Personals und dadurch bedingter Veränderungen bei der Verteilung der Dialogsequenzen auf einzelne Sprecher ist hier vor allem an die Veränderung der Hexenszenen und der Pförtnerszene zu denken, sowie an einzelne Szenenumstellungen im Schlussakt zur Vermeidung abrupten Ortswechsel und die Streichung der Szene IV,2 (*Macduffs Castle*). Der Kindsmord auf offener Bühne wäre schlechterdings am Weimarer Hoftheater nicht präsentabel gewesen. Die Szene lediglich um den grausamen Schluss gekürzt – so in Bürgers *Macbeth* – hätte dagegen die bloß rührende Wirkung eines ›Familiengemaldes‹ gehabt, auf die Schiller im Unterschied zu Bürger gerade nicht spekulierte.

Romantik eher verstimmt.⁴⁰ Den ›Geist des Originals‹ haben sie entsprechend in Schillers *Macbeth* nicht ohne weiteres wieder finden können. Tatsächlich steht hinter Schillers Bearbeitung eine Konzeption, die – trotz aller Bemühungen um sinnadäquate Wiedergabe im Detail – entschieden auf ›Modernisierung‹ Shakespeares abzielt und zwar im Rahmen eines bestimmten Theaterkonzepts und einer bestimmten Ästhetik der hohen Tragödie, die in Opposition stehen zur vorherrschenden Praxis der Shakespeare-Adaptionen.

Die auf dem Theater erfolgreichste *Macbeth*-Bearbeitung vor Schiller stammt von Gottfried August Bürger.⁴¹ Sie war ursprünglich ein Auftragswerk für Friedrich Ludwig Schröder, und nennt sich programmatisch ›Schauspiel‹, nicht Tragödie. Mit Ausnahme der Hexenszenen verwandelt Bürger – wie üblich und von Schröder gewünscht – Shakespeares Blankverse in eine leicht verständliche Konversationsprosa. Die politische Staatshandlung des *Macbeth* ist reduziert auf das Nötigste, im Mittelpunkt steht der von dämonischen Kräften verführte Titelheld, der am Ende – getreu der im bürgerlichen Theater beliebten poetischen Gerechtigkeit – zur Hölle fährt wie auch seine Frau, die in hinzukomponierter Ausführlichkeit für ihren Pakt mit den satanischen Mächten büßen muss. Berühmt waren Bürgers Hexenszenen, auf die er die größte Sorgfalt verwendete bis hin zur lautmalerischen Nachgestaltung und in denen er sein Konzept der Volkspoesie verwirklicht sah. Shakespeare war für Bürger im Gefolge Herders der große Volksdichter, dessen Anknüpfungen an den Volksglauben er kämpferisch gegen alle Gelehrtenpoesie der Aufklärung ausspielte. Entsprechend war er bei der Behandlung von Shakespeares Hexenszenen verfahren: Bezüge zum deutschen Volksglauben sind in die Übersetzung eingearbeitet, Derbes und Schauerliches ist betont. Überdies verdeutlichen zwei neu hinzukomponierte Hexenszenen dem Zuschauer den andauernden und aktiven Einfluss der Hexen auf *Macbeth* Handeln.

In allen genannten Punkten ist Schillers *Macbeth* nun gerade das Gegenteil zum Bürgerschen.⁴² Schiller übersetzt Shakespeares Stück in Versen und zwar durchgehend – also auch da, wo Shakespeare zur Prosa überwechselt.⁴³ Er signalisiert damit die Gattung der ›Hohen Tragödie‹ in Abhebung von der Tradition des bürgerlichen

⁴⁰ Vgl. Borcherdts Kommentar in der Nationalausgabe (NA, Bd. 13, S. 402f.) zu den Auslassungen August Wilhelm Schlegels, Caroline Schlegels, Solgers und Schleiermachers über Schillers *Macbeth*. Ausführlichere Dokumentation in Hans Heinrich Borchardt (Hrsg.), Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente, Stuttgart 1948, S. 523 u. 569-574.

⁴¹ Im folgenden fasse ich kurz zusammen, was ich andernorts ausführlicher dargelegt habe: Vf., Shakespeare Translations for Eighteenth-Century Stage Productions in Germany: Different Versions of ›Macbeth‹, in: Dirk Delabastita, Lieven D'hulst (Hrsg.), European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age, Amsterdam, Philadelphia 1993, S. 163-182.

⁴² Wie wenig Schiller der Bürgersche *Macbeth* behagte, macht seine Intervention gegen A. W. Schlegels in seinen Augen zu wohlwollende Rezension des Stücks deutlich. Vgl. Schiller an A. W. Schlegel vom 11.3.1796, NA, Bd. 28, S. 199f.

⁴³ Dieses Vorgehen ist umso bemerkenswerter, als Schiller A. W. Schlegels Essay *Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit ›Wilhelm Meisters‹* im vierten Heft der *Horen* (1796) veröffentlicht hatte, in dem Schlegel die Funktion des Wechsels von Prosa und Blankversen bei Shakespeare eigens erörtert. Schillers Verzicht auf eine formgenaue Wiedergabe des

Trauerspiels oder auch des ›Volksschauspiels‹, das sein Vorgänger mit Shakespeare verknüpft hatte. Denn Schiller übersetzt für ein anderes Theater als Bürger.

Das Weimarer Theater war seit den 1790er Jahren unter Goethes Leitung zunehmend zur Institution ästhetischer Bildung geworden.⁴⁴ Dies kam nicht nur dem Wiederaufleben der Versdramatik zugute, sondern veränderte auch das Regiekonzept, das durch stilisierende Inszenierung den Kunstcharakter der Werke betonte und dem Zuschauer mehr ästhetische Distanz zum Geschehen einräumte als Schröders emotionalisierende Illusionsregie.⁴⁵ Das zeigt sich insbesondere am Umgang der Weimaraner mit Shakespeares Hexenszenen. Auf jede Art von volkstümlichem Schauererfekt wurde ganz bewusst verzichtet. Bei der Weimarer Uraufführung wurden die Hexen in griechischem Kostüm von Männern dargestellt, die auf Kothurnen meist still standen oder im gemessenen Schritt über die Bühne wandelten.⁴⁶ Auf diese Weise mussten sie von Beginn an eher als symbolische, denn reale Wesen wahrgenommen werden. Dem entspricht auf der Ebene des Schillerschen Textes die Erweiterung der ersten kurzen Hexenszene bei Shakespeare durch zahlreiche selbst erfundene Verse zu einer Prolog-Szene, in der die Hexen ihre Bedeutung für das weitere Geschehen selbst kommentierend hervorheben in Form einer dialogischen Selbstbefragung. Der Kernsatz lautet:

Dritte Hexe. Wir streuen in die Brust die böse Saat, | Aber dem Menschen gehört die Tat. (I,1, v. 18f.)⁴⁷

So erhält der Zuschauer im Prolog bereits die entscheidenden Signale, wie er das Nachfolgende zu verstehen hat: Macbeths freier Wille – Voraussetzung für Schuld und Verantwortung im Zeitalter Kants – bleibt die maßgebliche Instanz für sein Tun und unberührt von irgendwelchen realen dämonischen Mächten. Anders mag es mit seinen heimlichen Wunschphantasien stehen, deren ›böse Saat‹ dann aufgeht.⁴⁸ Dem rein symbolischen Status der Hexen im Prolog entspricht eine auffäl-

Shakespeareschen Textes ist also eine bewusste Entscheidung gegen das Programm der Formtreue, für das sich Schlegel stark gemacht hatte.

⁴⁴ Vgl. dazu Eckhard Heftrich, Shakespeare in Weimar, in: Roger Bauer (Hrsg.), Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik, Bern 1988, S. 182-200, hier S. 184-187.

⁴⁵ Vgl. dazu Hilde Haider-Pregler, Theorien der Schauspielkunst im Hinblick auf ihre Publikumsbezogenheit, in: Das Theater und sein Publikum, hrsg. v. Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1977, S. 89-100, hier S. 98ff. und Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen, Basel 1993, S. 143-164.

⁴⁶ Zur Weimarer *Macbeth*-Inszenierung vgl. Heinrich Huesmann, Shakespeare-Inszenierungen unter Goethe in Weimar, Graz 1968, S. 117ff. Schiller hat die ›Spiegelstellen‹ in Shakespeares Text (die eingeschriebene Inszenierung also) entsprechend verändert.

⁴⁷ Ich zitiere Schillers *Macbeth* nach NA, Bd. 13, S. 73-162 durch bloße Szenen- und Versangaben im Haupttext.

⁴⁸ Treffende Hinweise zur Funktionsanalogie der Hexen in Schillers *Macbeth*-Bearbeitung mit den trüglichen astrologischen Orakeln im *Wallenstein* finden sich bei Dieter Borchmeyer, Macht und Melancholie. Schillers *Wallenstein*, Frankfurt/M. 1988, S. 223ff.

lige Änderung in der zweiten Hexenszene gegenüber Shakespeare: anstatt der teils derb-komischen, teils gehässigen Erzählung der ersten Hexe von der Rache an der Seemannsfrau (I,3) wird bei Schiller in wohlgesetzten, gereimten Versen die Ballade vom durch Reichtum verführten Fischer rezitiert, die man als parabolischen Kommentar zur *Macbeth*-Handlung verstehen kann.⁴⁹ Auch hier die Betonung des Artifizialen also, die dazu beiträgt, aus Shakespeares realen und höchst lebendigen Hexen symbolische Wesen zu machen. Dort, wo die Hexen bei Shakespeare direkt in die Handlung integriert sind, sind sie natürlich auch bei Schiller aktive Mitspieler, aber der Verständnisrahmen ist durch den Hexenprolog und die stilisierende Inszenierung vorab festgelegt.

Was bedeutet das nun im Hinblick auf den ›Geist des Originals‹ (Körner)? In Shakespeares ›*Macbeth*‹ sind drei unterschiedliche Sinndimensionen⁵⁰ auf engste Weise miteinander verkoppelt: (1) die moralische Dimension von Schuld und Sühne am Beispiel eines Helden, der – im Unterschied zum simplen Schurken – für moralische Skrupel zu Beginn durchaus empfänglich ist, sich dann aber, nach dem Königsmord im zweiten Akt, zunehmend verhärtet,⁵¹ (2) die politische Dimension des Niedergangs der staatlichen Ordnung und ihrer Restauration durch die legitimen Gegenspieler des Tyrannen; (3) die metaphysische Dimension der Gefährdung der Naturordnung durch naturfeindliche Mächte.⁵²

Das Wirken von übernatürlichen Mächten ist für das Publikum der elisabethanisch-jakobäischen Epoche ein Bestandteil des Weltbildes und gewinnt entsprechend im *Macbeth* eindringliche Bühnenpräsenz durch das Auftreten der Hexen, die reale Gegenwart von Banquos Geist auf der Bühne (III,4) und die Erscheinungen in der Kessel-Szene (IV,1). Es wird überdies erfahrbar in Banquos Traum (II,1), in *Macbeths* Dolchvision (II,1), in der Dämonenbeschwörung der Lady *Macbeth* (I,5) und in den vielfach erwähnten Unheilszeichen der Natur sowie durch zahlreiche verbale Bezugnahmen auf die Apokalypse.⁵³

Shakespeares Text lässt durchaus Spielraum für ganz unterschiedliche Lesarten des Zusammenspiels von natürlichen und übernatürlichen Kräften. Schiller hat nun die ausgeprägte Präsenz der metaphysischen Dimension im *Macbeth* nicht

⁴⁹ Innerhalb der als Exemplum stilisierten Ballade wird überdies auf das Paradigma des verlorenen Sohnes verwiesen (I,4, v. 120; NA, Bd. 3, S. 79), dessen heilsgeschichtlicher Sinn pointiert unerfüllt bleibt.

⁵⁰ Zu den drei Sinndimensionen des *Macbeth* vgl. auch Ulrich Suerbaum, Shakespeares Dramen, Düsseldorf 1980, S. 235.

⁵¹ Zum Problem der Sympathienlenkung in Shakespeares *Macbeth* vgl. Robert B. Heilmann, *The Criminal as Tragic Hero: Dramatic Methods*, in: *Shakespeare Survey* 19, 1966, S. 12-24 und Rainer Lengeler, *Macbeth: Vom Mitleiden am Leiden des Verbrechens*, in: Werner Habicht, Ina Schabert (Hrsg.), *Sympathienlenkung in den Dramen Shakespeares*, München 1978, S. 55-64.

⁵² Vgl. dazu insbesondere Horst Breuer, *Macbeth. Die Zerstörung der Natur*, in: Shakespeares Dramen. Interpretationen, Stuttgart 2000, S. 343-368.

⁵³ Vgl. dazu Arthur R. McGee, *Macbeth and the Furies*, in: *Shakespeare Survey* 19, 1966, S. 55-67 und Kurt Tetzeli von Rosador, *Magie im elisabethanischen Drama*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Beiheft 5, 1970, S. 99-104.

einfach reduziert, aber er hat durch gezielte Signale ihre Funktion geändert: Die Realität übernatürlicher Mächte wird gewissermaßen eingeklammert, ihre Bühnenpräsenz gehört zur Welt des ›ästhetischen Scheins‹ – vergleichbar den Göttern und leibhaftig auftretenden Erinnyen in der antiken Tragödie aus moderner Perspektive betrachtet.⁵⁴ Stattdessen hat Schiller sich – im Gegensatz zu Bürger – mit großer Sorgfalt um die Nachbildung aller Szenen bemüht, in denen sich im *Macbeth* die Staatsmacht repräsentiert findet. Er hat die politische Dimension im *Macbeth* betont und die moralische damit aufs engste verknüpft. Zwar ruft auch Schillers Lady Macbeth die bösen Geister herbei in der fünften Szene des Stücks (bei Schiller I,9), aber gleichzeitig akzentuiert er – stärker als Shakespeare – die rationale Handlungsmotivation des zusammenarbeitenden Königsmörder-Paares. Durch eine kleine hinzugefügte Dialogsequenz in der wichtigen Persuasionszene vor dem Königsmord⁵⁵ macht Schiller klar, dass beide das politische Problem der Herrschernachfolge und die voraussehbaren Konsequenzen des Mords in der Öffentlichkeit vorher genau bedacht haben. Lady Macbeth erweist sich dabei als kühl kalkulierende Kennerin des machtpolitischen Intrigenspiels wie die Gräfin Terzky im *Wallenstein*.⁵⁶

In diesen Zusammenhang gehört nun auch jenes ›Surrogat‹ (Körner), das allgemein für Schillers größter Missgriff in seiner *Macbeth*-Version angesehen wird: die Ersetzung des betrunkenen Pförtners bei Shakespeare durch einen frommen Sänger.⁵⁷ Direkt im Anschluss an die schreckliche Morde Tat an König Duncan auf Schloss Inverness lässt Shakespeare einen betrunkenen Pförtner auftreten, der sich

⁵⁴ Gerhard Storz (Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 392f.) spricht in diesem Zusammenhang von der ›Kunstregion des poetischen Dramas‹, in die Schiller Shakespeares *Macbeth* zu ›entrücken‹ suche. Ähnlich auch Bloch (Anm. 1), S. 96f. Zu Schillers Theorie des ›aufrichtigen ästhetischen Scheins‹ vgl. Vf., Dichtung unter Bedingungen der Reflexion. Interpretationen zu Schillers philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im *Wallenstein*, Würzburg 1990, S. 271-275.

⁵⁵ Vgl. Schiller, *Macbeth* I,15, v. 535-549 (NA, Bd. 13, S. 94).

⁵⁶ Schiller hat sich für die Ausgestaltung der großen Persuasionszene der Gräfin Terzky (*Wallensteins Tod* I,7) deutlich von Shakespeares *Macbeth* anregen lassen (vgl. bes. die Verse 453-460 der Gräfin mit den Worten der Lady bei Shakespeare I,7, v. 35-44, 51-54). So ist es nicht verwunderlich, dass nun auch umgekehrt die Lady Macbeth in Schillers Bearbeitung Züge der Gräfin Terzky erhält. Vgl. dazu Köster (Anm. 36), S. 78f., 108ff. und Borchmeyer (Anm. 48), S. 225.

⁵⁷ Schon Horace Howard Furness ([Hrsg.], *A New Variorum Edition of Shakespeare*, vol. II: *Macbeth*, Philadelphia 1873, S. 449) ist ratlos angesichts der offenbaren Ignoranz des ›great German poet‹. Köster (Anm. 36, S. 115) hält Schillers frommen Schlosswächter für den ›ärgsten Misgriff in der ganzen Bearbeitung‹. Friedrich Gundolf (*Shakespeare und der deutsche Geist*, Godesberg 1947, S. 275) sieht Shakespeares Pförtner missbraucht, da Schiller ihm ›den moralischen Spruchzettel weit aus dem Munde hängen‹ lasse. Auch Bloch (Anm. 1, S. 94f.) und Steck (Anm. 1, S. 158) registrieren eine moralisierende Vereindeutigung bei Schiller gegenüber Shakespeare. Ähnlich auch Simon Williams (Anm. 6, S. 97) und – allerdings abgewogener um eine genaue Funktionsbestimmung des Pförtners bei Schiller bemüht – Ian Findlay, *The Porter's Scene in Schiller's Macbeth*, in: *Modern Language Notes* 88, 1973, S. 980-987.

in seinem wortspielenden Prosa-Monolog selbst mit dem ›Porter of Hell Gate‹ vergleicht, wie er aus den *Miracle Plays* bekannt war. Die Shakespeare-Philologie hat uns belehrt, dass dieser Porter nicht bloß die Rolle des Clowns spielt, sondern dass die Zoten, Wortspiele und Anspielungen in seinem Monolog und dem nachfolgenden Dialog mit dem anpochenden Macduff zugleich als komische Variationen des Themas der *equivocation* zu verstehen sind, die das Geschehen in Inverness symbolisch universalisieren durch die Assoziation Inverness – Hölle einerseits und die Herstellung eines Bezugs zur zeitgenössischen Gegenwart des Zuschauers (Anspielung auf Father Garnet und Gunpowder Plot) andererseits.⁵⁸

Es ist leicht einzusehen, dass Schiller diesen Shakespeareschen Porter nicht brauchen konnte: schon wegen der Prosa-Rede nicht im Rahmen der ›Hohen Tragödie‹, dann natürlich aus Gründen des *Decorums* in einem Hoftheater nicht, schließlich nicht wegen der für die Zuschauer unverständlichen Anspielungen, die schon in Eschenburgs Übersetzung Erläuterungen notwendig gemacht hatten. Was die Kritik der Romantiker hervorrief, ist denn auch nicht dies, sondern die Art der Ersetzung, die Schiller wählte.⁵⁹ Er lässt nämlich ebenfalls einen Pförtner auftreten, dieser aber singt ein frommes Morgenlied in wohlklingenden Versen: »Verschwunden ist die finstre Nacht, | Die Lerche schlägt, der Tag erwacht« und so fort (II,5, v. 741ff.).

Shakespeare-Puristen mögen den Kopf schütteln, dennoch lässt sich Schillers Porter-›Surrogat‹ mehr abgewinnen, als die achselzuckende Diagnose eines Missgriffs oder einer bloßen Verlegenheitslösung. Schiller hat zwar die niedere Komik eliminiert, stattdessen aber ist die Pförtner-Szene ganz von beißender dramatischer Ironie bestimmt. Schillers Pförtner ist zwar fromm, aber nur der gedankenlose Zuschauer wird sich an dessen Lied erbauen. Denn was singt dieser Pförtner direkt im Anschluss an den Königsmord?

Lob sei dem Herrn und Dank gebracht,
 der über dieses Haus gewacht,
 Mit seinen heiligen Scharen
 Uns gnädig wollte bewahren. (II,5, v. 753-755)

Der Situationskontext verleiht den Versen einen blasphemisch-ironischen Sinn, der auch den anschließenden Dialog des Pförtners mit Macduff prägt. Der fromme Pförtner brüstet sich, in der Nacht ganz Schottland gehütet zu haben, weil er das Haus bewachte, in dem der König ruhte. Macduff stellt richtig:

⁵⁸ Zu Shakespeares Porter-Szene vgl. Kenneth Muirs Einleitung zur Arden-Ausgabe des *Macbeth* (William Shakespeare, *Macbeth*, ed. by Kenneth Muir, London 1984 [The Arden Edition of the Works of William Shakespeare]), S. XXV-XXXII. Weiterhin John B. Harcourt, »I Pray You, Remember the Porter«, in: *Shakespeare Quarterly* 12, 1961, S. 393-402 und Glynne Wickham, *Hell-Castle and its Door-Keeper*, in: *Shakespeare Survey* 19, 1966, S. 68-74.

⁵⁹ Vgl. dazu insbesondere Schleiermachers Rezension des Schillerschen *Macbeth* und seinen Brief an A. W. Schlegel vom 17.9.1801; in: Borchardt (Anm. 40), S. 572f.

Den König hütet seine Gnad' und Milde.
 Er bringt dem Hause Schutz, das Haus nicht ihm,
 Denn Gottes Scharen wachen, wo er schläft. (II,5, v. 771-773)

Keineswegs wachen die, wie man gerade gesehen hat. Vermutlich rechnet Schillers grimmiger Humor hier gar mit einem Leser bzw. Zuschauer, der den Shakespeare'schen Text, zumindest aber dessen Eschenburgsche Übersetzung kennt. Ein solcher Leser nämlich vermag hier das bewusst eingesetzte kontrafaktur-ähnliche Verfahren zu erkennen, das Schillers Transposition prägt: An die Stelle des betrunkenen Höllenpfortners (›porter of Hell-Gate‹) setzt Schiller den machtlosen himmlischen Wächter und seinen selbst ernannten irdischen Vertreter, den das mächtige Klopfen ans Tor nicht aus dem Rausch weckt, sondern beim Gebet stört:

Ein guter Tag fängt an mit Gottes Preis,
 's ist kein Geschäft so eilig als das Beten. (v. 751f.)

Die metaphysische Dimension des Geschehens, die bei Shakespeare durch die Gleichsetzung Inverness – Hölle eingespielt wird, ist bei Schiller auch präsent, aber in Form ihrer kritischen Hinterfragung. Mehr noch: es handelt sich um ein deutliches Signal zur Verhinderung einer christlich-religiösen Lesart der Nemesis-Struktur insgesamt, wie sie im Geschehensverlauf des *Macbeth* durch die Wiederherstellung der Ordnung vorgegeben ist. Der kantianische (im Gegensatz zum jungen) Schiller hat ausdrücklich die Vorstellung einer höheren Gerechtigkeit, die über der Geschichte walte, abgelehnt und deren dramatische Repräsentation in Form einer »moralische[n] Weltregierung« als »leeres Spiel« (NA, Bd. 10, S. 8) disqualifiziert.⁶⁰ Wie der klassische Schiller als Dramenautor in vergleichbaren Fällen verfährt, zeigt der Schluss des *Wallenstein*, bei dem Hegel – und nicht nur er – die Theodizee schmerzlich vermisste. Auch im *Wallenstein* berufen sich Spieler und Gegenspieler – wie Schillers Pfortner – auf Instanzen einer ›höheren Lenkung‹, und dies auch dort vorzugsweise in Situationen höchster dramatischer Ironie.⁶¹ Schiller tilgt also nicht die Nemesis-Bezüge, die in Shakespeares *Macbeth* vorgegeben sind, er signalisiert aber in der Pfortner-Szene, dass die Nemesis nicht etwas ist, das irgendeiner höheren Instanz zuzuschreiben wäre. Sie ist allein als das Ergebnis

⁶⁰ Die gegenteilige Auffassung vertritt Williams (Anm. 6, S. 97), der aus dem Morgenlied des Pfortners bei Schiller schlussfolgert: »This typifies a fundamental distinction between Shakespeare and Schiller. While Shakespeare's action borders persistently on unmitigated evil and chaos, the Weimar *Macbeth* constantly reassures the audience of what Schiller had earlier called »a sublime order ... a beneficent will.« Die poetologische Position aus Schillers früher Schrift *Über die tragische Kunst* (1791), auf die Williams als Beleg hinweist (vgl. NA, Bd. 20, S. 157), hat Schiller jedoch zur Zeit der *Macbeth*-Übertragung definitiv ad acta gelegt, wie mit aller Deutlichkeit aus dem Vorwort zur *Braut von Messina* hervorgeht (vgl. NA, Bd. 10, S. 8). Nicht Schillers Version verweist auf eine »sublime order«, sondern die ist durch den Handlungsverlauf in Shakespeares *Macbeth* vorgegeben, der ja keineswegs im ›Chaos‹, sondern mit der Wiederherstellung der Ordnung endet.

⁶¹ Dazu ausführlich Alfons Glück, Schillers *Wallenstein*, München 1976, S. 54-141 und Vf. (Anm. 54), S. 344-369.

willentlichen menschlichen Handelns zu betrachten – als Dynamik des provozierten Rückschlags.⁶²

Sicher, das ist nicht Shakespeare pur, sondern Shakespeare-Neudeutung. Die ist aber ohnehin immer unvermeidbar, wenn es sich um Bearbeitungen für das Theater einer anderen Zeit und Kultur handelt. Schillers Bearbeitungskonzeption setzt auf eine ›Modernisierung‹, deren Sinn sich ansatzweise mit dessen eigenen poetologischen Kategorien erläutern lässt.

In seiner programmatischen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1796 stellt Schiller Shakespeare auf die Seite der ›naiven‹ Dichtung, deren Paradigma eigentlich die antike Dichtung, insbesondere diejenige Homers, ist.⁶³ Was Schiller mit dem Attribut ›naiv‹ vornehmlich im Auge hat, ist eine bestimmte Perspektive der Dichtung auf die dargestellte Welt. Er ist der Meinung, in Shakespeares Dramatik gelange, wie analog in Homers Epik, das jeweils zeitgenössische Weltverständnis unmittelbar, das heißt ungefiltert durch subjektive Reflexion und Wertung, zu seinem adäquaten poetischen Ausdruck – im Gegensatz zur Perspektive der modernen ›sentimentalischen‹ Dichtung, die die darzustellende Wirklichkeit immer am Maßstab subjektiver Ideale messe. Schiller macht nun nicht etwa aus Shakespeares *Macbeth* eine moderne ›sentimentalische‹ Ideentragedie, aber er akzentuiert an einzelnen Stellen bewusst anders als die Vorlage, um zu verhindern, dass die ›naive‹ Darstellung eines voraufgeklärten Weltverständnisses nun ihrerseits ›naiv‹ rezipiert wird. Man müsse der »Maße des Publicums« »vordenken«, weil sie zu »wenig Aufmerksamkeit« habe, schreibt Schiller gelegentlich seiner Veränderung der Hexenszenen an Körner.⁶⁴ Und er meint damit vermutlich vor allem jenes Publikum, das angesichts des Erfolges von Bürgers ›naiv‹-volkstümlicher Version des *Macbeth* einer ›ästhetischen Erziehung‹ offenbar noch sehr bedarf. Entsprechend zieht Schiller mit seinen hochbewussten Umakzentuierungen eine ›moderne‹ – dem Zeitalter Kants angemessene – Rezeptionsperspektive in den *Macbeth*-Text selbst ein, ohne diesen dabei gänzlich umzumodeln.

Hatte der junge Schiller an Shakespeare vor allem die »rohe[.] skythische[.] Pracht« (NA, Bd. 3, S. 246) bewundert, die sich nicht in den Rahmen des zeitgenössischen Theaters pressen lässt, so macht der klassische Schiller Shakespeare zum Gewährsmann und Mitstreiter für ein ästhetisches Reformtheater, das der alltäglichen Lebenswirklichkeit ebenso wie dem bürgerlichen Trauerspiel die hohe Kunst der Verstragedie entgegensetzt. In dieser wird das große und ›zermalmende Schicksal‹⁶⁵ inszeniert, aber gerade nicht, um beim Zuschauer religiös-metaphysische

⁶² Meine Formulierung lehnt sich an Jochen Schmidts Erläuterungen zur Bedeutung der Nemesis bei Schiller an: »Ohne Beimischung von Moral- oder gar Theodizee-Vorstellungen ist Nemesis für Schiller die Rückschlagsdynamik, welcher der Mensch allein durch sein Handeln verfällt.« Jochen Schmidt, Freiheit und Notwendigkeit. *Wallenstein*, in: Günter Saße (Hrsg.), Schiller. Werk-Interpretationen, Heidelberg 2005, S. 85-104, hier S. 102.

⁶³ Vgl. NA, Bd. 20, S. 433ff.

⁶⁴ Schiller an Körner vom 3.7.1800, NA, Bd. 30, S. 168.

⁶⁵ Vgl. das entsprechende Distichon aus der Reihe *Shakespeares Schatten*: »Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal, | Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?« (NA, Bd. 1, S. 359).

Schauer zu erregen wie noch im ersten Jugenddrama, sondern – so hoffte Schiller zumindest – um ihn von derlei heteronomen Ängsten auf ästhetischem Wege zu befreien.⁶⁶

⁶⁶ In Schillers für seine klassischen Tragödien insgesamt programmatischem Vorwort zur *Braut von Messina* (NA, Bd. 10, S. 8) lautet der Spitzensatz: »Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu *machen*, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.«