

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 30 (1964)

Artikel: Probleme der Shakespeare-Übersetzung
Autor: Stamm, Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986600>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PROBLEME DER SHAKESPEARE-ÜBERSETZUNG

Von Rudolf Stamm

Wir können das Uebersetzen ein grossartiges Spiel nennen, vergleichbar der Tätigkeit eines Schachspielers, der imstande ist, ein Dutzend Bretter gleichzeitig zu überblicken und die Figuren darauf unter Kontrolle zu halten: ein Spiel allerdings, das nicht gewonnen werden kann, denn, streng genommen, ist die Uebertragung eines literarischen Kunstwerks in eine andere Sprache eine Unmöglichkeit, wie sorgfältig auch immer der Uebersetzer sich bemühen mag, all den Nuancen der Bedeutung, der Stimmung, des Nachdrucks, des Klanges, des Rhythmus, der syntaktischen Fügung, der Metaphorik, der Assoziationen weckenden Kraft, die in einer bestimmten Stelle wichtig sein können, gerecht zu werden. Eine für den Uebersetzer unentbehrliche Begabung besteht in der Fähigkeit, die Verluste, welche er in einer der eben aufgezählten Sphären seiner Tätigkeit in Kauf nehmen muss, durch Gewinne in einer anderen Sphäre einigermassen wettzumachen, eine andere im Scharfblick, der ihn erkennen lässt, was in der Uebersetzung unbedingt erhalten bleiben muss und was notfalls geopfert werden kann, wenn seine Arbeit als eine gültige Neuschöpfung des Originals bestehen soll. Eine Neuschöpfung des Originals! Der Ausdruck erinnert uns daran, dass die Uebersetzung eines literarischen Kunstwerks mehr ist als selbst das edelste der Spiele: eine Kunst eigenen Rechts, unmöglich ohne die unversehens einfallenden Gaben des Glücks, ohne die intuitiven Entdeckungen, welche die Werke der Dichter selbst kennzeichnen. Diese Kunst der Uebersetzung hat eine lange und ehrwürdige Geschichte. Sie war da bei der Geburt aller unserer modernen Literaturen, und sie begleitete deren Entwicklung als eine stolze und unabhängige Kunst, als eine Quelle der Inspiration, der Erneuerung und der gegenseitigen Befruchtung. Es ist kein allzugutes Zeichen für die gegenwärtige literarische Lage, dass es viele Leute gibt, welche die Würde und Bedeutung der Uebersetzungskunst vergessen haben und

eine Art von niedriger Plackerei in ihr sehen, die möglichst bald den elektronischen Maschinen übergeben werden sollte.

Unter den vielen faszinierenden Kapiteln in der Geschichte dieser literarischen Gattung haben wir die Uebersetzung der shakespeareischen Dramen ins Deutsche zum Gegenstand dieses Essays gewählt. Seit der Zeit, als Bodmer und Lessing, Herder und Goethe Shakespeare zu einer Triebkraft in der deutschen Literatur machten, blieb das deutsche Interesse an Shakespeare so stark und aktiv, dass es in der Periode des Imperialismus zu einer besonderen Art von teutonischer Hybris führte, die sich im Reden über «unseren Shakespeare» äusserte. Diese Formulierung wollte besagen, dass den Deutschen die Aufgabe zugefallen sei, der Welt, und damit natürlich auch der englisch-sprechenden Welt, das rechte Verständnis und die volle Würdigung des Schatzes beizubringen, den sie in den Werken des grossen Elisabethaners besass. Heute, nachdem die Torheit dieser Meinung längst entlarvt worden ist, darf der deutschsprachige Liebhaber Shakespeares mit ruhigem und massvollem Stolz auf die eigentümliche Tatsache blicken, dass im gegenwärtigen Jahr, da die Welt den 400. Geburtstag des Dramatikers feiern kann, die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft ihrerseits schon hundert Jahre alt ist und den hundertsten Band ihres Jahrbuchs erscheinen lässt, während die entsprechende englische Veröffentlichung, der «Shakespeare Survey», seine glänzende Laufbahn erst 1948 begann, und während das amerikanische «Shakespeare Quarterly», eine ausgezeichnete Vierteljahrsschrift von gleicher Bedeutung, erst 1950 gegründet wurde. Ein anderes Zeichen für Shakespeares dauernde Popularität in Deutschland ist die Tatsache, dass seine Werke wieder und wieder übersetzt wurden, obwohl die Leser und Theater deutscher Sprache das ausserordentliche Glück hatten, schon früh im 19. Jahrhundert das Uebersetzungswerk August Wilhelm Schlegels und seiner Helfer zu empfangen, ein Werk, das seither in bestimmten Einzelsphären übertroffen, als Gesamtleistung aber nie erreicht worden ist. Glücklicherweise war aber das Ansehen des Schlegelschen Textes nicht von der Art, welche spätere Autoren von ihren Versuchen, neue Versionen zu schaffen, abgeschreckt hätte. Von denen, welche das grosse Wagnis in unserem Jahrhundert unternahmen, erwähne ich Richard Flatter, Friedrich Gundolf, Walter Josten, Hans Rothe, Rudolf

Schaller, Rudolf Alexander Schröder, Hedwig Schwarz und Theodor von Zeyneck.

Hier sollen die Methoden von fünf Uebersetzern kurz charakterisiert werden, deren Werke fünf verschiedene historisch und auch prinzipiell wichtige Uebersetzungstypen darstellen. Wir beginnen mit Schillers klassizistischer «Macbeth»-Fassung, die im Jahre 1800, unmittelbar nach dem Abschluss des «Wallenstein», entstand. Es folgt ein Blick auf Schlegel, der zwischen 1797 und 1801 sechzehn der Stücke übersetzte. Dann wenden wir uns zu den Uebersetzern unseres Jahrhunderts und beginnen mit Rudolf Alexander Schröder, der sich zwischen 1906 und 1962 immer wieder mit Shakespeare beschäftigte und von zehn der Dramen deutsche Entsprechungen schuf. Anschliessend betrachten wir kurz die Methoden Hans Rothes, dessen Uebersetzungswerk der Ersten Nachkriegsperiode angehört, und diejenigen Richard Flatters, der seinen Shakespeare nach dem Zweiten Weltkrieg in Angriff nahm.

* * *

Als Schiller seine Fassung des «Macbeth» zum Druck gab, nannte er sie: «Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespeare. Zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller.» Das könnte die irrite Meinung erwecken, sein Text sei mit den theaterbewussten Fassungen, die in unserem Jahrhundert entstanden sind, verwandt. Tatsächlich veranlasste die Rücksicht auf das Theater den Dichter, ein paar Nebenfiguren wegzulassen und einige der kurzen Szenen zusammenzuziehen oder umzustellen, aber alle seine bedeutenden Änderungen haben nur wenig mit dem unmittelbaren Aufführungszweck, dagegen sehr viel mit der Theorie der Tragödie und den ihr entsprechenden stilistischen Idealen zu tun, zu denen der Dichter sich zur Zeit des «Wallenstein» bekannte. Wie Alexander Popes «Homer» zählt sein «Macbeth» zu den grossangelegten Umwandlungen eines Originals in einen gänzlich neuen Stil. Seine tragische Theorie, die er unter dem Einfluss der griechischen Tragödie entwickelt hatte, verlangte, dass der Held weder durch eigene Schuld noch durch die Bosheit von Uebeltätern fallen sollte, sondern durch eine schicksalsträchtige Konstellation unpersönlicher Umstände. Obwohl er Shakespeares «Mac-

beth» schon früh bewundern lernte, fand er auf der Höhe seines klassizistischen Kunstverständnisses, der Dramatiker habe den Helden mit zuviel Verantwortung für seine Verbrechen und seinen Sturz belastet. Deshalb versuchte Schiller durch kleine Retouchen das im Grunde edle Wesen Macbeths zu unterstreichen und möglichst viel von der Verantwortung für seine Schuld auf Lady Macbeth abzuschieben. Die sich ergebende Gewichtsverschiebung ist unbedeutend. Viel einschneidender ist seine Behandlung der Hexenszenen. Shakespeares Schicksalsschwestern sind mit den Hexen des Volksaberglaubens verwandt, unbestimmt, fremdartig, unheimlich, ränkevoll, verführerisch für den Sterblichen, der den Samen des Bösen im eigenen Herzen trägt. Schillers Hexen handeln viel bewusster. Er plant für sie eine eigentliche Politik des Bösen, der Macbeth zum Opfer fällt. Hier ein Teil ihres Gesprächs in der ersten Szene der Tragödie:

1. Hexe

Aber die Meisterin wird uns schelten,
Wenn wir mit trüglichem Schicksalswort
Ins Verderben führen den edlen Helden,
Ihn verlocken zu Sünd und Mord.

3. Hexe

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

2. Hexe

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

3. Hexe

Wir streuen in die Brust die böse Saat,
Aber dem Menschen gehört die Tat.

1. Hexe

Er ist tapfer, gerecht und gut.
Warum versuchen wir sein Blut?

2. und 3. Hexe

Strauchelt der Gute und fällt der Gerechte,
Dann jubilieren die höllischen Mächte.

Die Verwandlung der Hexenszenen soll den ursprünglichen Seelenadel des Helden betonen; sie stimmt aber auch mit Schillers Auffassung von dem der Tragödie angemessenen Decorum

überein. Diese Auffassung verlangte ausserdem seine berühmteste Änderung an Shakespeares Werk: er ersetzte den betrunkenen Pförtner mit seinen wilden und wüsten Reden, die in ihrer Vieldeutigkeit immer wieder ironische Lichter auf das Hauptgeschehen des Dramas werfen, durch einen nüchternen Pförtner, der sein Tagewerk mit einem frommen Morgenlied beginnt. Schillers Auffassung vom Decorum darf nicht mit der unkünstlichen Pedanterie manch eines kleineren Klassizisten verwechselt werden. Sie steht in vollkommener Harmonie mit seinem tragischen Stil. Es ist ein schöner und kraftvoller Stil, aber er ist grundverschieden von demjenigen Shakespeares. Vor allem ist er ausgeglichener. Seine zahlreichen Stufungen liegen zwischen schlichter Würde und hinreissendem rhetorischem Pathos. Shakespeares zahlreichere Stufungen liegen zwischen einer umgangssprachlichen Einfachheit, die manchmal hart und unbarmherzig werden kann, und einer unbezähmbaren Ausdruckswut, die sich in der komplizierten Metaphorik, der mehr andeutenden und suggerierenden als klar darstellenden Form der Rede äussert. Der Unterschied zwischen den zwei Stilen erscheint in jeder Einzelheit der Diktion und der Metrik; er ist nirgends auffälliger als im Gebrauch der Metaphern. Schillers Metapher ist eine Brücke zwischen einer klar erfassten oder erfassbaren Idee und dem Bild, das derselben Kraft und Farbe verleiht. Auch Shakespeare kannte und gebrauchte diese Form der Metapher; in den Werken seiner Reife ging er aber über sie hinaus, indem er Bilder und Bilderreihen gebrauchte, welche auf die Wiedergabe einer ganzen Erfahrung zielten, die noch nie in Begriffe gebannt worden war und auch nicht in sie gebannt werden konnte. Mit der Schöpferkraft und dem Takt des Dichters gab Schiller der Tragödie Shakespeares seine eigene Form, wobei er alle diejenigen shakespeareischen Elemente bewahrte, die in seinem eigenen Stil Ausdruck finden konnten, und daneben die ihm selbst adaequaten Methoden anwandte, um Lücken auszufüllen, fehlende logische Glieder einzufügen und um Ausdrücke zu ersetzen, die ihm zu extravagant oder idiosynkratisch erschienen. Beachten wir, wie er die folgende ungeheuerliche Rede der Lady Macbeth zähmt:

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. (I, vii, 54—60)

Ich habe Kinder aufgesäugt und weiss,
Wie allgewaltig Mutterliebe zwingt,
Und dennoch — Ja, bei Gott, den Säugling selbst
An meinen eig'nen Brüsten wollt' ich morden.
Hätt' ich's geschworen, wie du jenes schwurst!

Und wie er dem Bild des gerinnenden Lichts in der folgenden,
im übrigen glücklich übersetzten Stelle ausweicht:

Light thickens; and the crow
Makes wing to th' rooky wood; (III, ii, 50f.)

Schon sinkt der Abend, und die Krähe fliegt
Dem dohlenwimmelnden Gehölze zu . . .

Wie er einen einmaligen, originellen Ausdruck mit einem ge-
läufigen wiedergibt:

(To leave no rubs and botches in the work) (III, i, 133)
um nichts halb zu tun,

Yet do I fear thy nature:
It is too full o' th' milk of human kindness,
To catch the nearest way. (I, v, 16—18)

Und dennoch fürcht' ich
Dein weichliches Gemüt — du bist zu sanft
Geartet, um den nächsten Weg zu gehen.

Das shakespearische Bild, dem Schiller hier ausgewichen ist,
hat dann aber in «Wilhelm Tell» sein Echo gefunden:

in gärend Drachengift hast du
Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt.

* * *

Während Schiller an seinem «Macbeth» arbeitete, war August Wilhelm Schlegel mit den 16 Stücken beschäftigt, die er zwischen 1797 und 1801 übertrug. Es ist erstaunlich, wie verschie-

den die bewussten Ziele dieser beiden zeitgenössischen Uebersetzer waren. Schlegel war ganz von der Leidenschaft beherrscht, in der Uebersetzung so viel wie nur immer möglich vom Original zu erhalten. Der Gedanke an eine Uebertragung in einen neuen Stil war ihm völlig fremd. Und tatsächlich, es gelang ihm eine an das Wunderbare grenzende Annäherung an seine Originale. Betrachten wir sie aber heute nach mehr als anderthalb Jahrhunderten ganz genau, so entdecken wir, dass auch Schlegel etwas Neues und von Shakespeare Verschiedenes geschaffen hat. Seine Umwandlung ist aber subtiler, weniger leicht fassbar als diejenige Schillers, weil sie etwas war, das dem Uebersetzer ganz einfach zustiess. Sie geschah gegen seinen Wunsch und Willen. Das Ereignis dieser geheimnisvollen Umwandlung bedeutet nichts anderes, als dass Schlegels Shakespeare eine echte und originelle Schöpfung der Goethezeit ist. Die stilistischen Aenderungen, welche er einführte, können in einem Ueberblick wie dem gegenwärtigen im Anschluss an das über Schiller Gesagte ganz einfach charakterisiert werden. Die Stile der beiden Uebersetzer haben ihre Wurzeln im gleichen Boden. Aus diesem Grunde wurde Schlegel gegen seinen bewussten Willen in der Richtung gezogen, die Schiller absichtlich eingeschlagen hatte. Viel diskreter, fast unmerklich manchmal, hob auch er das stilistische Niveau manch einer Stelle, nahm auch er da und dort einer shakespeareischen Kante die letzte Schärfe, glättete auch er die Oberfläche, normalisierte auch er Syntax, Metaphorik und Metrik. Es handelt sich fast immer um Kleinigkeiten, um Nuancen, aber eine bestimmte Anzahl veränderter Nuancen führt zu einem alles durchdringenden Wechsel in der Tonlage. Als Beispiel führen wir die Uebersetzung einer Strophe aus Ariels rätselvollem Lied im «Sturm» vor:

Full fadom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell:
Burthen: Ding-dong.
Hark! now I hear them, — Ding-dong, bell.

(I, ii, 399—406)

Fünf Faden tief liegt Vater dein,
Sein Gebein wird zu Korallen,
Perlen sind die Augen sein,
Nichts an ihm, das soll verfallen,
Das nicht wandelt Meereshut
In ein reich und seltnes Gut.
Nymphen läuten stündlich ihm,
Da horch! ihr Glöcklein — Bim! bim! bim!

Die sachte Romantisierung der Strophe hängt mit den Umstellungen «Vater dein» und «Augen sein» zusammen, aber auch mit der verharmlosenden und vergleichsweise schönrednerischen Wiedergabe des einmaligen, seltsam präzisen «But doth suffer a sea-change». Auch der weibliche Reim bringt eine gewisse Erweichung des Originals mit sich.

Wir sollten erkennen, dass die Verbindung von Originaltreue mit einem Stil, der so eigenwüchsig, konsequent und lebendig wie derjenige Schlegels ist, eine ganz ausserordentliche Kunstleistung darstellt. Aus diesem Grunde sind die Texte Schlegels einer der grossen Schätze des deutschen Theaters und der deutschen Literatur geblieben und werden es weiterhin bleiben. Dieses Urteil bezieht sich auf die, im ganzen, siebzehn Stücke, die Schlegel selbst übersetzt hat. Die übrigen Stücke des Uebersetzungswerkes, das gewöhnlich die Namen Schlegels und Tiecks trägt, stehen nicht auf der gleichen Höhe, obwohl Dorothea Tieck und Graf Baudissin, die unter Ludwig Tiecks Aufsicht arbeiteten, vom Geist des Meisterübersetzers, Schlegels, inspiriert waren.

* * *

Indem wir uns den modernen Uebersetzern zuwenden, erwähnen wir zunächst die zwei Argumente, mit denen sie alle die Wiederaufnahme der grossen Arbeit rechtfertigen: Das erste von ihnen besagt, dass Schlegels Fassungen schon deshalb unbefriedigend seien, weil er von englischen Texten ausgehen musste, welche bedeutend schlechter waren als die von der modernen Textkritik geschaffenen, und weil sein Textverständnis an vielen Stellen hinter dem zurückblieb, was die Shakespeare-Philologie seither erarbeitet hat. Zweitens führte die Beobachtung, dass Schlegels Werk die Stilmerkmale seiner Zeit trägt,

zur Frage, ob nicht eine Fassung geschaffen werden könnte, die echter, d. h. «elisabethanischer» wäre als die seine, oder aber eine Fassung, welche die Stilmerkmale unserer eigenen Zeit tragen würde. Der Dichter-Uebersetzer Rudolf Alexander Schröder, den wir jetzt kurz betrachten wollen, hat seine Wahl zwischen diesen Möglichkeiten mit ungewöhnlicher Entschiedenheit getroffen. Die Tatsache, dass Schröder unter den modernen Uebersetzern einen Platz beanspruchen kann und in Zukunft vielleicht sogar einen sehr wichtigen Platz einnehmen wird, ist erst im Januar 1963 klar geworden, als der Suhrkamp-Verlag den 7. Band seiner «Gesammelten Werke» publizierte. Von den zehn Shakespeare-Uebersetzungen, welche dieser Band enthält, waren die meisten bisher nur fragmentarisch oder gar nicht im Druck erschienen. Sie entstanden aus ganz verschiedenen Anlässen und in verschiedenen Perioden von Schröders Dichterleben: die früheste im Jahre 1906, die späteste im Jahre 1962. Das ganze Uebersetzungswerk trägt den Stempel der Affinität zwischen diesem Dichter und dem Geist des Barocks. Wenn Schröder seinen Shakespeare übersetzt, so benutzt er alle Mittel, welche die deutsche Sprache einem ihrer Meister zur Verfügung stellt, aber er bevorzugt die barocken Ausdrucksformen des siebzehnten Jahrhunderts. Sein Suchen nach den besten Aequivalenten, seine Weise, Gewinne und Verluste gegeneinander abzuwägen, sind von erfrischender Kühnheit und Originalität, und während er sich mit den Einzelheiten abgibt, verliert er nie die Kontrolle über die Gesamtwirkung. Obwohl er viel weniger von diesem Anliegen spricht als etwa Rothe und Flatter, ist er der einzige mir bekannte moderne Uebersetzer, der es versteht, den mächtigen Zauberbann der romantischen Diktion Schlegels wirklich zu brechen. Seine Sprache ist allerdings nicht einfach, und der Schauspieler, der seine Verse zu sprechen versucht, wird Schwierigkeiten begegnen, die denjenigen sehr ähnlich sind, welche ein englischer Schauspieler beim Studium einer Shakespearerolle überwinden muss.

Schröders Fassung der zitierten Ariel-Strophe lautet:

Fünf Faden tief dein Vater liegt,
Von Korallen sein Gebein,
Perlen in sein Aug gefügt,
Darf nichts an ihm vergänglich sein,

Wandelt sich am Meeresgrund
In ein Kleinod rar und bunt.
Das Stundenglöcklein: bim, bam, baum
Läuten ihm die Wasserfraun.

Die Umstellungen und der weibliche Reim, die wir bei Schlegel bemerkten, sind verschwunden. Auch der Vers «Wandelt sich am Meeresgrund» hat etwas von der Sachlichkeit und Schärfe des Originals zurückgewonnen. Beim ersten Lesen der Zeile «in ein Kleinod rar und bunt» möchten wir vielleicht tadeln, dieses «bunt» sei lediglich als Reimwort aufgenommen worden; blicken wir aber genauer hin, so entdecken wir, dass das Wort mehr als eine notwendige Funktion hat in dem subtilen Entsprechungsgefüge, das den seltsamen Reiz des Originals so genau und glücklich auffängt. Zu den glücklichen Kühnheiten des Dichter-Uebersetzers zählen wir auch die Wiedergabe von «to ring the knell» durch «das Stundenglöcklein läuten» und von «sea-nymphs» durch «Wasserfraun».

* * *

Es war für Rudolf Alexander Schröder ein Vorteil, dass er sich zwei Anliegen vom Leibe hielt, die den beiden weiteren Uebersetzern, mit denen wir uns jetzt beschäftigen wollen, viel zu schaffen machten. Rothe und Flatter suchen ihren Shakespeare so einfach, durchsichtig und eingänglich wie möglich wiederzugeben. Sie klagen darüber, dass Schlegels Deutsch kein modernes Deutsch sei, dass archaische Wörter und vergessene Wortbedeutungen in seinen Texten vorkommen, und vergessen dabei, dass die Distanz zwischen dem elisabethanischen und dem modernen Englisch viel grösser ist als diejenige zwischen der Sprache Schlegels und dem modernen Deutsch. Shakespeare ging weit hinaus über die Umgangssprache seiner Zeit, und kein Uebersetzer kann ihm gerecht werden, der nicht bereit ist, ebensoweit über die Umgangssprache seiner eigenen Zeit hinauszugehen. Die Rücksicht auf eine leicht verständliche moderne Diktion kann leicht zu allen möglichen Formen der Simplifizierung, ja sogar der Vulgarisierung, verführen.

Ein anderes Irrlicht, das die modernen Uebersetzer zu narren droht, entspringt der Idee, Schlegel habe einen «literarischen»

Shakespeare geschaffen, und jetzt müsse endlich ein theatermässiger deutscher Text her. Nun gehört es allerdings zu den wichtigsten Erkenntnissen der modernen Shakespeare-Interpreten, dass der elisabethanische Dramatiker keine literarischen, sondern Theater-Texte geschrieben hat. Diese Einsicht rechtfertigt einen neuen Uebersetzer, wenn er gewissen Einzelheiten, z. B. metrischen Unregelmässigkeiten und abgebrochenen Versen, mehr Bedeutung beimisst, als Schlegel das getan hat. Die Wichtigkeit dieser Sache darf aber nicht übertrieben werden. Eine andere Erkenntnis über Shakespeare verbietet uns ja, die dichterischen und die theatralischen Qualitäten seiner Texte auseinanderzuzerren und etwa gar noch gegeneinander auszuspielen. Seine dichterischen Qualitäten sind theatralisch und seine theatralischen Qualitäten sind dichterisch. Deshalb gibt es für den Uebersetzer — gleich wie für den Schauspieler — nur jene ganzheitliche Annäherung an seine Aufgabe, welche seine bedeutendsten Vorläufer gewagt haben und ohne die keine grosse Uebersetzung entstehen kann. Wieder besteht die Gefahr, dass wir, wenn wir von einer besonders theaternässigen Uebersetzung sprechen, in Wirklichkeit eine simplifizierte und vulgarisierte meinen.

Wie bei den bisher besprochenen Uebersetzern möchten wir bei Hans Rothe von seiner tatsächlichen Uebersetzungsleistung sprechen und nicht von seiner Theorie. Die vielen seltsamen Operationen, die er an den Texten vorgenommen hat, zwingen uns aber zu einem Blick auf seine theoretischen Aeusserungen, besonders nachdem er in seinem umfangreichen Buch «Shakespeare als Provokation» (1961) den Versuch unternommen hat, eine eigentliche Apologie seiner Uebersetzungsmethode zu schreiben. Die Beurteilung dieses Buches ist für den Nichtspezialisten eine schwierige und für den Spezialisten eine peinliche und undankbare Aufgabe, weil darin ein lückenhaftes Wissen um die Resultate der modernen Forschung ebenso unentwirrbar mit Vorurteilen vermischt ist wie in seinem Autor der Wille zur Wahrheit mit dem Willen, sein Uebersetzungswerk, so wie es nun einmal ist, à tout prix zu verteidigen und dessen Kritiker anzuschwärzen. Als Hans Rothe sich nach dem Ersten Weltkrieg entschloss, die Uebersetzung Shakespeares in Angriff zu nehmen, wurde er durch die widersprüchlichen Hypothesen der sogenannten «Textzerstückler» unter den Erforschern der älte-

sten Shakespearedrucke fasziniert, die glaubten, sie müssten bei zahlreichen Werken Shakespeares eine multiple Autorschaft annehmen. Obwohl er zugegebenermassen selbst kein Gelehrter war, machte er einen höchst subjektiven Gebrauch von den Hypothesen eines Eduard Sievers, eines J. M. Robertson und auch des jüngeren John Dover Wilson und entschied manch eine heikle Frage der Textkritik nach eigenem Gutdünken. In den letzten drei Jahrzehnten sind nun aber die gelehrten Hypothesen, auf welche Rothe sich zur Rechtfertigung seiner eigenwilligen Operationen berief und immer noch beruft, einer äusserst scharfen und erfolgreichen Kritik unterzogen worden, so dass wir heute viel mehr Vertrauen in die Zuverlässigkeit der elisabethanischen Grundlagen unserer Texte haben dürfen, als das in den zwanziger Jahren möglich schien. Rothe wird von dieser Tatsache viel weniger berührt als seine kritischen Leser. Wir dürfen daraus schliessen, dass die Wichtigkeit der Textzerstückler für ihn gar nie in ihren spezifischen Theorien gelegen hatte. Die grosse Gabe, die er ihnen verdankte und die er nicht wieder preisgeben kann ohne sein Werk zu desavouieren, war die Befreiung von der Autorität der überlieferten Texte, die Ueberzeugung, dass alle Quartodrucke mehr oder weniger weit vom verlorenen Manuskript des Autors entfernt wären und dass die berühmte Folio von 1623 ganz besonders korrupte Texte enthielte. Daraus ergaben sich gewisse fast mystisch zu nennende Einsichten: der Glaube zum Beispiel, die Werke Shakespeares seien kein individuelles, sondern ein Gruppenzeugnis, geschaffen von einer anonymen «theaterbedingten Urkraft», und die Mängel der alten Texte seien nicht Folgen von beklagenswerten Zufällen und Unglücksfällen, sondern notwendige Aspekte der für Shakespeare charakteristischen «offenen Form», welche die Theater aller folgenden Zeitalter auffordere, die Stücke in vollkommener Freiheit neu zu schreiben und sie dabei zum Ausdruck ihres eigenen Geistes und zu einer Freude für ihren eigenen besonderen Geschmack zu machen. Diese Thesen müssen den meisten von uns als höchst zweifelhafte Rationalisierungen von Rothes Selbstrechtfertigungstrieb erscheinen; sie dürfen uns aber nicht davon abhalten, seiner praktischen Uebersetzungsarbeit eine Chance zu geben, denn er könnte ja ein guter Uebersetzer mit einer schlechten Theorie sein.

Rothe wendet keineswegs bei allen Stücken die gleiche Methode an. Einigen von ihnen begegnet er im Geiste eines wirklichen Uebersetzers. In seinem frühen «Macbeth» kämpft er zum Beispiel ehrlich und ohne Ausflüchte mit dem Text; er erreicht dabei gute Resultate an manchen Stellen und erleidet an anderen die für ihn charakteristischen Niederlagen. Als er aber später in seinem «König Lear» versucht, im gleichen Geiste zu übersetzen, kann er der Versuchung, seiner intuitiven Einsicht anstatt dem klaren Sinn des Textes zu folgen, nicht immer widerstehen. Als er zu Lears Ausruf kommt:

But, for true need,
You Heavens, give me that patience, patience I need!
(II, iv, 272 f.)

beschliesst er, Lears wirkliches Bedürfnis sei nicht Geduld, sondern etwas ganz anderes. Er lässt ihn sprechen:

Doch eines brauch ich
Klarheit, gebt sie mir, Götter, ich brauche Klarheit!

Diese Änderung verrät eine Geisteshaltung, die unser Vertrauen in Rothe auch dort untergräbt, wo er die Rolle eines wahren Uebersetzers zu spielen scheint. Diese Geisteshaltung tritt ganz offen zutage, wenn er sich mit den Stücken beschäftigt, die er zu Recht oder Unrecht für weniger shakespeareisch hält als die grossen Tragödien. Seine «Komödie der Irrungen» ist zum Beispiel eine Bearbeitung für Liebhaber einer ziemlich derben Art von Schwank. Seine Methode verlangt hier nicht nur einschneidende Kürzungen, sondern auch die Einführung neuer Figuren und Szenen aus seiner eigenen Küche. Um den Stil zu kennzeichnen, in dem er Shakespeare nachzueifern trachtet, zitieren wir die Worte, mit denen seine Luciana am Ende des Stücks ihrem Glück Ausdruck gibt:

Ich bin selig Schwester! wie schön ist es zu irren
weil jeder Irrtum eine Tugend zeigt:
er ist geschaffen Nöte zu entwirren,
bis aus dem Falschen kühn das Wahre steigt!
Jede von uns hat einen Antipholus:
nur durch Verwirrung dringt man zum Genuss !

Obwohl derartige Interpolationen ziemlich weit unter dem Niveau Shakespeares zu liegen scheinen, muss doch etwas zugunsten dieser «Komödie der Irrungen» und ähnlicher radikaler Bearbeitungen gesagt werden; es wird dem Zuschauer wenigstens auf dem Theaterzettel mitgeteilt, dass er eine Bearbeitung und keine Uebersetzung des Originals zu sehen bekommt. Die Frage muss allerdings gestellt werden, ob es überhaupt wünschbar sei, dass ein moderner Regisseur — anstatt vom überlieferten Text auszugehen und seine Bühnenfassung, wenn er eine solche nötig findet, auf eigene Verantwortung hin zu schaffen — einem Bearbeiter-Uebersetzer erlauben solle, sich auf diese Weise unter dem Vorwand einzumischen, er wolle die Dinge für ihn selbst, für seine Schauspieler und Zuschauer einfach machen.

Wir gelangen zum bedenklichsten Teil von Rothes Werk, wenn wir von denjenigen Fassungen sprechen, die zwar als Uebersetzungen deklariert werden, in Wirklichkeit aber auch Bearbeitungen sind. Sein «Julius Cäsar» ist eine Arbeit dieser Art. Wir finden darin wieder Striche, Umstellungen, Auslassungen von Nebenfiguren und Zugaben von des Bearbeiters eigener Hand. Sie sind weniger zahlreich als in den erklärten Bearbeitungen; gerade deshalb führen sie auf eine im Laufe der Aufführung kaum kontrollierbare Weise in die Irre. Die Proportionen des Dramas und auch seine wichtigsten Charaktere werden durch sie verzerrt. Zudem sind die beigefügten Verse oft erschreckend gemeinplätzig und immer so, wie kein Dichter sie schreiben könnte. Die viel zahlreicheren Zeilen, die aus dem Original übersetzt wurden, sind durchaus nicht alle schlecht, aber viele von ihnen verraten eine Hand, die in Fragen des Stils und des Geschmacks beängstigend unsicher ist. Manch eine feine und komplizierte rhetorische Struktur wird aufgelöst. Wenn Rothe Shakespeare auf die Höhen seiner leidenschaftlichen metaphorischen Sprache zu folgen trachtet, so versagen seine Hilfsmittel immer wieder, und oft kann er seinem Autor auch dort nicht gerecht werden, wo dieser ganz schlicht und direkt spricht. Wenn wir uns in Rothes «Sturm» nach unserer Ariel-Strophe umsehen, so finden wir nur eine interpretierende, ziemlich prosaische Paraphrase, in der mit der Form die wichtigsten Qualitäten des Originals verloren gegangen sind:

Fünf Faden tief liegt dein Urahn
im Meer.

Zu Korallen ward sein Gebein,
Perlen sind in der Höhlung seiner Augen gewachsen,
denn nichts geht verloren.
Das unablässig schaffende Meer
verwandelt
veredelt
alle Dinge,
und sie werden kostbar und selten.

* * *

Wenn wir uns nun Richard Flatter zuwenden, so finden wir in ihm nochmals keinen Dichter-Uebersetzer und keinen Gelehrten-Uebersetzer, sondern einen Mann mit Theatererfahrung, der bei seiner Arbeit die Bedürfnisse eines modernen Theaterpublikums nie aus den Augen verliert. Diese Tendenz ist nun nicht so leicht in Einklang zu bringen mit dem Ideal der absoluten Treue gegen das Original, das Flatter in der Einleitung zu seinem Uebersetzungswerk proklamiert. «Sie (d. h. die Uebersetzung) will nicht modern sein, nicht in der Sprache und noch weniger in Gesinnung oder Auslegung... Sie hält sich auch fern von jener Respektlosigkeit, die vermeint, paraphrasieren, ändern, hinzufügen zu dürfen; sie will lediglich übersetzen, d. h. sie will ausschliesslich das, was im Original vorhanden ist, nicht mehr und nicht weniger, und das mit möglichster Treue, ins Deutsche herübersetzen. Sie will auch keinen Stil haben; sie will lediglich den Stil Shakespeares mit all seinen Schwankungen und Wandlungen von Zeile zu Zeile nachbilden. Sie will weder mildern und verstärken noch andre Farben auftragen. Ein Kopist, der etwa ein Rembrandt-Bild kopiert, hat selbst keinen Stil zu haben.» Eine lobenswerte Einstellung, die gewiss für jeden Uebersetzer heilsam wäre, der, ohne daran zu denken und darüber zu reden, eine sichere Stilkraft besitzt, weil er selbst Dichter ist oder weil er von einem stilschaffenden Zeitalter getragen wird. Ein solcher würde allerdings kaum auf den etwas fatalen Vergleich mit dem Kopisten eines Rembrandt-Bildes verfallen. Für Flatter, der sich nicht in einer so glücklichen Lage befand, war das gekennzeichnete Ideal nicht ungefährlich;

denn es hatte die Tendenz, ihn einer völligen Richtungslosigkeit in stilistischen Dingen verfallen zu lassen. Tatsächlich hat er sein Ideal nur unvollkommen verwirklicht. Er verfolgt in seiner Uebersetzung besondere Ziele, die ihn gar nicht mehr so sehr als Antipoden Rothes erscheinen lassen, wie die eben zitierten Sätze. Auch er fand den Schlegel-Tieck-Text zu literarisch und vermisste einzelne elisabethanische Qualitäten in ihm. Besonders vernachlässigt und wichtig fand er die Aufführungszeichen, die er in der Interpunktions-, in der Metrik und in der typographischen Anordnung der ursprünglichen Drucke, vor allem in der Folio von 1623, vermutete. Sein Vertrauen in den Sinngehalt der typographischen Einzelheiten dieses grossen Buches war ein wenig übertrieben, viel weniger übertrieben allerdings als Rothes radikales Misstrauen gegen alles, was darin steht. Flatter war in jeder Beziehung gewissenhafter und zuverlässiger im Umgang mit den Texten. Er kannte den Unterschied zwischen einer Uebersetzung und einer Bearbeitung, und er war mit der modernen Shakespeareforschung vertraut genug, um selbst einige wertvolle Beiträge zu ihr leisten zu können.

Auch Flatter will eine besonders theatergemäße Uebersetzung schaffen, aber er scheut sich nicht, sie auf die Errungenschaften seiner grossen Vorläufer zu gründen. Wo Schlegel einen denkwürdigen Ausdruck oder Satz geprägt hat, übernimmt er ihn. Wo Schlegel sich irrt, korrigiert er ihn, und nicht immer widersteht er der Versuchung, eine gewagte persönliche Textverbesserung einzuführen. Wo die Diktion der romantischen Uebersetzer dem modernen Schauspieler und Zuschauer Schwierigkeiten bereiten könnte, bemüht er sich, die Hindernisse zu beseitigen. Veraltete und ungewöhnliche Ausdrücke werden durch geläufige ersetzt, verwickelte Konstruktionen analysiert und vereinfacht, Dunkelheiten aufgehellt. Diese Methode hat, wie schon angedeutet, ihre Gefahren. Sie gibt die schöne stilistische Einheit der alten Uebersetzung preis und führt, indem sie zwischen verschiedenen Stilen hin- und herspringt, zu Flickwerk. Der Wunsch, einen leichtflüssigen und durchsichtigen Text zu bieten, verleitet Flatter manchmal dazu, notwendige Dunkelheiten, legitime Zweideutigkeiten, sinntragende syntaktische und metaphorische Komplikationen zu beseitigen. Diese interpretierende Art der Uebersetzung richtet in den prosaischen Szenen und im leichteren, umgangssprachlichen Vers wenig

Schaden an; sie macht aber die grossen leidenschaftlichen Reden verhältnismässig konventionell und zahm. Solche Nachteile werden teilweise wettgemacht durch Flatters Kunst in der Nachahmung der metrischen und rhythmischen Eigentümlichkeiten der Originale. Er wendet sie durchaus nicht an allen Stellen an; wo er sie anwendet, da übertrifft er aber oft seine besten Vorfächer. Der Autor der Studie «Shakespeare's Producing Hand» versteht es, die vollen gestischen Wirkungen von rhythmischen Unregelmässigkeiten und abgebrochenen Zeilen wiederzugeben. Manchmal übertreibt er sogar die dynamischen Qualitäten einer Rede und lässt sie abgerissener und heftiger werden als bei Shakespeare. Uebertreibungen passieren ihm auch, wenn er sich gegen die sogenannte «poetische Diktion» der Romantiker wendet. Im Bestreben, Ausdrücke zu vermeiden, die ihm zu zurückhaltend und elegant scheinen, wird er manchmal, allerdings nicht in gleichem Masse wie Rothe, auf eine Shakespeare nicht entsprechende Weise unflätig und gemein.

Wenden wir uns aber nach dem eben Gesagten zu Flatters Fassung unserer Strophe aus dem «Sturm», so machen wir eine seltsame Entdeckung. Wir lesen eine späte Uebung im romantischen Balladenstil, die gänzlich im Widerspruch steht zum Stil des Originals und zu den antiromantischen Zielen, die Flatter eigentlich mit seiner Uebersetzung verfolgen möchte:

Dein Vater, der liegt auf dem Meeresgrund,
So friedlich als ob er schliefe;
Die spielenden Wogen wiegen den Fund,
Verwandeln ihn sacht in der Tiefe.
Nichts ist verloren, nichts wird vergehn,
Mag alles auch zerfallen:
Aus den Augen werden Perlen entstehen,
Aus den Knochen werden Korallen.
Und die Meerfrau läuten die Glocken dazu,
Sie läuten, läuten, läuten zur Ruh':
Ding — dong, ding-dong-dong —
Ding — dong — dong — —

Diese Verse sind ein überdeutlicher Hinweis auf die Stilunsicherheit, die Flatter ebensowenig überwinden konnte wie sein Konkurrent Rothe. Sie macht sich selten so störend fühlbar wie an der vorliegenden Stelle. Im ganzen genommen ist es ihm

gelungen, den modernen Theatern gut spielbare und leicht verständliche Shakespeare-Texte zur Verfügung zu stellen, ohne zu einem «terrible simplificateur» zu werden, ohne allzu viel aufzuopfern von der Sinnfülle, welche von der hochgespannten Metaphorik, von den komplizierten rhetorischen Strukturen des Originals ausstrahlt. Gerade seine Uebersetzung des recht schwierigen Originals von «Mass für Mass» ist eine grosse und dankenswerte Leistung. Von ihrem Ausmass und von ihren Grenzen erhalten wir einen Eindruck, wenn wir zum Abschluss eine der unvergesslichen Reden in seiner Fassung mit dem Original vergleichen. Sie ist der Ausdruck der Todesangst, die Claudio im Gefängnis erfasst, als Isabella ihm sagt, dass sie ihn nicht vor der drohenden Hinrichtung retten könne:

Ja, aber sterben — gehn, wer weiss, wohin —
Da liegen, kalt und regungslos — verwesen —
Was warm war, sich bewegte, das zerbröckelt,
Ein Klumpen Lehm — die freudetrunkene Seele
Kocht nun in Schwefelfluten — oder friert
Im Eisgebirg, das nie ein Strahl durchdringt —
Oder, umschlossen von unschaubar'n Stürmen,
Rast sie umher, rings um die Welt geweht —
Oder haust bei denen, deren Schmerzgeheul
Kein wüster Traum ruchloser Phantasie
Sich vorzustell'n vermag — oh, 's ist grauvoll!
Das traurigste, das jämmerlichste Leben,
Das Alter, Armut, Not, Gefangenschaft
Uns Menschen auferlegt, ein Paradies ist's,
Gemessen an der Angst, was Totsein heisst!

Ay, but to die, and go we know not where,
To lie in cold obstruction, and to rot,
This sensible warm motion — to become
A kneaded clod; and the delighted spirit
To bathe in fiery floods, or to reside
In thrilling region of thick-ribbéd ice,
To be imprisoned in the viewless winds
And blown with restless violence round about
The pendent world . . . or to be worse than worst
Of those that lawless and incertain thoughts
Imagine howling — 'tis too horrible . . .

The weariest and most loathéd wordly life
That age, ache, penury, and imprisonment
Can lay on nature — is a paradise
To what we fear of death. (III, i, 117—131)

Es ist eine der Versfolgen, die selbst den erfahrensten Dichter-Uebersetzer vor unermesslich schwierige Aufgaben stellen. Flatters Fassung, die zwar mehrfach umdeutet, ausdeutet, weg lässt und zufügt und am Schlusse sogar bedenklich absackt, trifft doch im ganzen die Stimmung, die atemlos emporgeschleuderten Angstvorstellungen, das Sich-fest-klammern an jeder Art von Leben so richtig, dass sie uns die Sicherheit geben kann, es sei hier ein Uebersetzer am Werk gewesen, der gehört und aufgeführt zu werden verdient.

