

Die politische Bedeutung dieses Aufstands in der Wüste, so außerordentlich sie auch sein mag, braucht hier nicht noch einmal erörtert zu werden: sie ist in England bereits Allgemeingut geworden. Der Dienst, den Lawrence seiner Nation geleistet hat, wird von jedermann mit Bewunderung anerkannt, außer — anscheinend — von denen, deren Amt es ist, solche Dienste offiziell anzuerkennen. Es ist charakteristisch für den Autor und Helden dieses Buches, daß er mit größter Umsicht jede Möglichkeit ausgeschaltet hat, auch nur einen Pfennig jemals aus diesem Buch zu verdienen. Und es ist in gleicher Weise charakteristisch für die herrschenden Zustände, daß man stillschweigend annimmt, er sei durch die Einnahmen aus seinem Buch genügend geehrt und belohnt. Ihm steht diese übertrieben idealistische Geste, aber man kann nicht behaupten, daß der Mitwelt die Geste steht, die sie in diesem Fall angenommen hat. Es ist nun mal Sitte in England, daß die jungen Leute nichts besser wissen dürfen als die ältere Generation. Nichts widersprach mehr der „Erfahrung“ und der „Methode“ als die Art, in der Lawrence im Großen Krieg die Türkei matt setzte, indem er ihr nämlich eine Araberrevolte in den Rücken jagte. Und Dinge, die der Erfahrung und Methode widersprechen, zu belobigen und zu belohnen, kurz das Neue zu ermutigen, — hieße der Jugend ein schlechtes Beispiel geben. *(Aus dem Spectator.)*

HERMANN BAHR

SHAKESPEAREÜBERSETZUNG

Shakespeare ist primär Schauspieler, aber er ist ein abnormer Fall des Schauspielers, er ist ein lyrischer Schauspieler: er erlebt alles in Gedanken, aber sie setzen sich ihm in Worte um, er geht auf ein Gebärdenspiel in Worten aus. Mutmaßungen über sein Leben, seine bürgerlichen Verhältnisse, seine persönlichen Beziehungen mögen von geschichtlichem Interesse sein,

unser Verhältnis zu seinem Werk bleibt davon unberührt. Gebärdenspiel in Worten oder, wenn man es anders ausdrücken will: das Wort als Schauspieler (denn wodurch Shakespeare sich von allen anderen dramatischen Dichtern unterscheidet, ist, daß er nicht den Text zu dramatischen Aufführungen schrieb, sondern daß ja sein Text selber schon die Aufführung des Dramas ist), das allein ist das Shakespeareproblem. Und nur das, wodurch wir in der Erkenntnis dieses Problems gefördert werden, gehört zur Shakespeareforschung, aus der also zwei Drittel der heutigen Bemühungen von vornherein auszuschneiden sind. Shakespeareforschung soll uns den echten Text Shakespeares geben. Dazu genügt aber nicht, daß der überlieferte Text von Zusätzen, Einschiebungen, Entstellungen gereinigt und Shakespeares eigenes Wort hergestellt wird. Shakespeare hat Vorlagen gebraucht, alte Stücke, Chroniken, Novellen; er hat daraus manches wörtlich übernommen. Wenn wir vergleichen, was er übernimmt und was er wegläßt und was er selber dazugibt, belauschen wir sein Geheimnis, da sehen wir ihn am Werk, wir sehen ihn Wort in Gebärde verwandeln, wir sehen das Wort in einer Tätigkeit, zu der nur Shakespeare ganz allein es ermächtigt hat: in der Tätigkeit des Schauspielers. Nur seine Dramen sind „Wortdramen“, aber im wahren Sinn, nämlich nicht bloß Anweisungen auf ein Drama, das dann doch erst zu seiner Verwirklichung noch den Schauspieler braucht, sondern durch die bloße Kraft des Worts allein selber schon vollzogene Dramen, die den Schauspieler im Grunde gar nicht brauchen, in denen das Wort selber agiert, mit einer Kraft, die kein Akteur erreichen oder gar überbieten kann; daher der Zauber, wenn Tieck Shakespeare vorlas, wie denn auch ich mich keiner Aufführung erinnern kann, in der Julius Cäsar so gewaltig auf mich gewirkt hätte wie von Strakosch (mit fliegenden Haaren) rezitiert. Wir müssen nur erst wieder Shakespeare wirklich lesen lernen, wir haben ja das Gehör fürs Wort verloren, wir lassen

Worte nur noch als Zeichen oder Chiffern auf uns wirken, nicht in ihrer schöpferischen Kraft.

Ich war seit vielen Jahren mit unserem deutschen Shakespeare, dem Shakespeare Schlegels und Tiecks, vertraut, als ich Hamlet, den ich fast auswendig kannte, zum erstenmal englisch las. Es erging mir wunderlich: ich war zunächst sehr enttäuscht, ich erkannte Shakespeare nicht wieder, das Original wirkte nicht halb so groß auf mich als in der Übersetzung; gar im Monolog von Sein oder Nichtsein fiel mir das besonders auf. Und auch als mich der englische Text allmählich lehrte, daß man Shakespeare nicht lesen darf, sondern hören muß, um ihn sehen zu können, fehlte mir noch immer etwas, und was mir im Original fehlte, war oft gerade das, was in der Übersetzung am stärksten auf mich gewirkt hatte. Mein Gefühl trog nicht. Schlegel, Tieck und ihre Mitarbeiter haben Shakespeare nämlich nicht bloß in unsere Sprache, sondern gleich auch noch in unsere Bildung übersetzt, der Hamlet Schlegels hat ein deutsches Gemüt, und wenn ihn Polonius lesend trifft, ist es nicht Montaigne, sondern Werther, in dem er blättert; er hat auch nicht in Wittenberg studiert, sondern in Heidelberg und Jena: Schlegel quartiert Shakespeare aus und läßt ihn vom elisabethanischen Barock weg in die deutsche klassische Zeit ziehen (seelisch ist das ungefähr, wie wenn jemand von Salzburg nach München übersiedelt, von Marcus Sitticus zum König Ludwig). In anderen Stücken spürt man das noch stärker, besonders in den Lustspielen; der Humor der deutschen Romantik war unter keinem tanzenden Stern geboren. Das Meisterwerk der Schlegel-Tieckschen Übersetzung wird dadurch nicht geringer, das Urteil Gundolfs bleibt in Geltung: „Die Wiedergeburt Shakespeares als eines deutschen Sprachganzen ist das absolut Neue, das Welthistorische an der Übersetzung Schlegels.“ Aber auch Welthistorisches ist zeitlich bedingt und zeitlich begrenzt; selbst wer sich seiner Zeit widersetzt, ist oft selber eben darin, wogegen er sich zur Wehr setzt,

befangen. In der Übersetzung Schlegels fehlen, gundolfisch ausgedrückt, „Seelenwerte“ Shakespeares, und nicht etwa weil für sie noch die „Sprachäquivalente“ gefehlt hätten, sondern weil diese „Seelenwerte“ vom Bürgertum des 18. Jahrhunderts nicht zugelassen wurden. Es sind jene „Seelenwerte“, deren Entdeckung recht eigentlich die Tat des Barock ist, durch die sich der barocke Mensch sein starkes Relief gibt, und in deren Verleugnung der kleine deutsche Bürger des 18. Jahrhunderts gerade den Hauptsinn aller „Bildung“ sieht.

Sturm und Drang wie Romantik sind Versuche, der Verflachung, Entformung, Blutleerung des deutschen Lebens zu wehren, und gerade die Shakespearübersetzung ist der stärkste Trumpf dieser Abwehr. Aber völlig bleibt von den Verblendungen seines Zeitalters keiner verschont, selbst Schlegel war barockblind. „Daß Schlegels Übersetzung nicht das letzte und tiefste Wort des deutschen Geistes über Shakespeare, Shakespeares endgültige Verkörperung in deutscher Sprache sei, ist unsere Zuversicht“, schrieb Gundolf vor Jahren schon, diese Zuversicht hat ihn selber zur Erneuerung des Textes von Schlegel und Tieck, sie hat Georg Fuchs (in seiner Einrichtung des Sturm fürs Münchener Künstlertheater) den sechsfüßigen Jambus, den Helenavers, anzuwenden, sie hat Robert Prechtl seinen Begriff von Übersetzung als einer „Verschwörung von Schatten aus dem Totenreich“ an den „Granitquadern“ des Timon auszuprobieren ermutigt. Jetzt aber scheint's, als hätte diese Zuversicht es satt, nur immer im stillen gehegt und auf die Zukunft vertröstet zu werden, jetzt reißt ihr die Geduld, und sie schlägt Lärm; denn das ist an der neuesten Shakespearübersetzung das Merkwürdige, das, wodurch sie zunächst auffällt: nicht etwa der Übersetzer persönlich, Hans Rothe, sondern sie selbst, ihr Text tritt sozusagen händelsuchend auf. Ich kenne Leute, die sich die Ohren zuhalten vor diesem schreiend neuen Shakespeare. Aber wer den Hamlet in

der Übersetzung Heufelds oder Schröders gewohnt war, mag ihn auch, als Iffland zum erstenmal die Schlegels wagte, zunächst gar nicht wiedererkannt haben. Schlegel hat ja gerade dadurch so stark gewirkt, daß er Shakespeare nicht bloß ins Deutsche übersetzte, sondern in das Deutsch von 1800: in den Geisteston seiner eigenen Zeit. So versucht Rothe nun, Shakespeare das Deutsch von heute reden zu lassen, was freilich viel schwerer ist, weil um 1800 die Sprachgärung eines halben Jahrhunderts eben gestillt und das neue Deutsch wieder fixiert war, während unsere neue Sprache noch in Gärung ist, noch in Erwartung eines formgebietenden Goethe. Das Urteil über Rothe steht auch gar nicht dem Leser zu, der höchstens feststellen kann, daß Rothes Shakespeare viel barocker wirkt, also dem Shakespeare Elisabeths näher ist, als der Schlegels; ob er aber der Shakespeare unserer Zeit ist wie der Schlegels der Shakespeare der klassischen, der romantischen, ja noch der naturalistischen und der impressionistischen Deutschen war, darüber kann nur im Theater entschieden werden. Und in den verschiedensten Aufführungen (z. B. in Wien, München, Leipzig, Stuttgart, Köln, Berlin und in vielen anderen Orten) hat er stark gewirkt.

Mich besticht Rothes ungemeine Kraft, durch Wortklang Atmosphäre zu schaffen. Zum Beispiel erste Szene Macbeth: bei Shakespeare zwölf Zeilen, aber eigentlich ist damit das ganze Stück schon da, wir sind gleich mitten in einer Ballade, wir atmen die Luft Macbeths, lange bevor er auftritt.

Die zwölf Zeilen lauten im Original:

First Witch: When shall we three meet again
In thunder, lightning or in rain?

Second Witch: When the hurlyburlys done,
When the battle's lost and won.

Third Witch: That will be ere the set of sun.

First Witch: Where the place?

Second Witch: Upon the heath.

Third Witch: There to meet with Macbeth.

First Witch: I come, Graymalkin.

All: Paddock calls: — anon!

Fair is foul and foul is fair.

Hover through the fog and filthy air.

Es ist der ganze Macbeth in einer akustischen Formel. Und eigentlich könnte man heimgehen. Das Stück bringt sie bloß zur Erscheinung.

Schiller übersetzt:

Erste Hexe: Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,
In Donner, in Blitzen oder in Regen?

Zweite Hexe: Wann das Kriegsgetümmel schweigt,
Wann die Schlacht den Sieger zeigt.

Dritte Hexe: Also eh der Tag sich neigt.

Erste Hexe: Wo der Ort?

Zweite Hexe: Die Heide dort.

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

Dritte Hexe: Er kann es vollbringen, er kann es lassen;
Doch er ist glücklich, wir müssen in hassen.

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

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

Erste Hexe: Er ist tapfer, gerecht und gut,
Warum versuchen wir sein Blut?

Zweite und Dritte Hexe: Strauchelt der Gute und fällt der Gerechte,

Dann jubilierten die höllischen Mächte.

(Donner und Blitz)

Erste Hexe: Ich höre die Geister!

Zweite Hexe: Es ruft der Meister!

Alle drei Hexen: Padok ruft. Wir kommen! Wir kommen!
 Regen wechsele mit Sonnenschein!
 Häßlich soll schön, schön häßlich sein!
 Auf! Durch die Luft den Weg genommen.

Schlegel übersetzt:

Erste Hexe: Sagt, wenn ich euch treffen muß:
 In Donner, Blitz oder Regenguß?
 Zweite Hexe: Wann der Wirrwarr ist zerronnen,
 Schlacht verloren und gewonnen.
 Dritte Hexe: Noch vor Untergang der Sonnen.
 Erste Hexe: Wo der Platz?
 Zweite Hexe: Der Heide Plan.
 Dritte Hexe: Da wollen wir dem Macbeth nahn.
 Erste Hexe: Ich komme, Murner.
 Alle: Molch ruft auch — sogleich!
 Schön ist wüst und wüst ist schön.
 Wirbelt durch Nebel und Wolkenhöhn.

Dingelstedt übersetzt:

Erste: Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,
 In Blitz und Donner, in Sturm oder Regen?
 Zweite: Wenn das Kriegsgetümmel schweigt,
 Wenn die Schlacht den Sieger zeigt.
 Dritte: Das ist eh der Tag sich neigt.
 Zweite: Wo der Ort?
 Erste: Die Heide dort.
 Dritte: Dort führt Macbeth sein Heer zurück.
 Zweite: Dort verkünden wir ihm sein Glück.
 Erste: Ich höre die Geister.
 Zweite: Es ruft der Meister.
 Dritte: Wir kommen.
 Alle: Wir kommen.
 Schön ist häßlich, häßlich schön!
 Fort durch Dunst und Nebelhöhn.

Bodenstedt übersetzt:

- Erste: Wann finden wir drei uns wieder ein
In Regen, Donner und Wetterschein?
Zweite: Wenn das Kampfgetös vollbracht,
Wenn verloren und gewonnen die Schlacht.
Dritte: Also noch vor Grauen der Nacht.
Erste: Wo treffen wir uns?
Zweite: Im Heidegrunde.
Dritte: Dort hört Macbeth unsere Kunde.
Erste: Ich komm', Graulieschen!
Zweite: Paddock ruft.
Dritte: Sogleich.
Alle: Schön ist häßlich, häßlich schön;
Auf durch Dunst und Nebelhöhn.

Unter den deutschen Übersetzern hat offenbar überhaupt bloß Schlegel die Szene phonetisch empfunden und als Klanggebilde wiederzugeben versucht. Aber Hans Rothe, der neueste, übersetzt nun die Szene so:

- Erste: Wann finden wir drei uns wieder ein?
Bei Donner, Regen, Wetterschein?
Zweite: Wenn der Wirrwarr erst verronnen,
Schlacht verloren, Schlacht gewonnen.
Dritte: Das wird noch vor Dunkelheit.
Erste: Wo der Ort?
Zweite: Die Heide dort.
Dritte: Macbeth zu treffen bereit!
Erste: Ich komme, Graukater.
Alle: Schön ist wüst und wüst ist schön!
Auf durch Dämmer und dunstigen Föhn.

Auch alle anderen Stichproben bestätigen mir Hans Rothes Berechtigung, sich einen deutschen Shakespeare zuzutrauen, der dem Original, zugleich aber auch dem Lautgefühl unserer Zeit näher sein soll als der Schlegels.