

AKTEN DES VIII. INTERNATIONALEN
GERMANISTEN-KONGRESSES
TOKYO 1990

*Begegnung mit dem ‚Fremden‘
Grenzen – Traditionen – Vergleiche*

Herausgegeben

von

EIJIRŌ IWASAKI

Band 7

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

276/1945

Internationaler
Germanisten-Kongreß in Tokyo

7

Sektion 12
Klassik – Konstruktion und Rezeption

Sektion 13
Orientalismus, Exotismus, koloniale Diskurse

Herausgegeben

von

YOSHINORI SHICHIJI

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

Germ

A 4

A 3

1898/92

iudicium verlag
München 1991

Dramatische Bearbeitung als Aneignung des Fremden

Shakespeare auf dem „symbolischen Theater“ der Weimarer Klassik

Bernhard Greiner
(Tübingen)

... wir überzeugten uns abermals, daß Shakespeare, wie das Universum, das er darstellt, immer neue Seiten biete und am Ende doch unerforschlich bleibe: denn wir sämtlich, wie wir auch sind, können weder seinem Buchstaben noch seinem Geiste genügen. (Goethe, Rezension der ‚First Edition of the Tragedy of Hamlet by William Shakespeare‘ in ‚Über Kunst und Altertum‘, 6. Bd. 1827)

Um die Eigenart der Shakespeare-Aneignung auf dem Theater der Weimarer Klassik zu erfassen, erscheint es geboten, das hierbei ausgebildete Verfahren, die ‚dramatische Bearbeitung‘, von den drei großen Feldern der Shakespeare-Rezeption abzugrenzen, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts ausgebildet haben und deren Traditionen bis heute fortbestehen:

1. die Tradition der deutschen Shakespeare-Übersetzung, die insofern ein singuläres Phänomen darstellt, als in keinem anderen Sprachraum derart zahlreiche, vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart nicht abbreißende Versuche unternommen worden sind, das gesamte Werk Shakespeares in der eigenen Sprache heimisch zu machen.¹

2. die Tradition der Erhebung Shakespeares zum Urbild künstlerischen Schöp-

¹ Hierzu: Ulrich Suerbaum: Der deutsche Shakespeare. In: Shakespeare. Eine Einführung. Hg. von Kenneth Muir u. a. Stuttgart 1972, S. 259–274; Günther Erken: Die deutschen Übersetzungen. In: Shakespeare-Handbuch. Hg. von Ina Schabert. Stuttgart 1972 (mit ausführlicher Bibliographie); Walter Muschg u. a. (Hg.): Der deutsche Shakespeare. Basel 1965; Jürgen Wertheimer: „So macht Gewissen Feige aus uns allen“. (Stufen und Vorstufen der Shakespeare-Übersetzung A. W. Schlegels.) In: Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik. Hg. von Roger Bauer u. a. Bern, Frankfurt, New York 1988, S. 201–225; Horst Turk: Konventionen und Traditionen. (Zum Bedingungsrahmen der Übersetzung für das Theater oder die Literatur.) In: Literatur und Theater. (Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung.) Hg. von Brigitte Schultze u. a. Tübingen 1990, S. 63–93.

fertums (seit dem Sturm und Drang) bzw. zum gefeierten Antipoden abgewehrter literarischer Strömungen (seit Lessing) als Entwurf und Fortschreibung eines ‚Shakespeare-Mythos‘. In der Regel wird dabei das eigene Kunstverständnis und Kunstideal an Shakespeare formuliert und der Dichter, nicht der Theaterautor Shakespeare in den Blick genommen.²

3. die Tradition des selbstherrlichen, z. T. massiven Eingreifens in die ‚Vorlagen‘, sei es, um zu ‚verbessern‘, was als zeitbedingte ‚faults‘ bei Shakespeare angesehen wird, sei es, um ad hoc Gegebenheiten von Bühne (z. B. statt der Shakespeare-Bühne die auf Illusionierung angelegte Guckkastenbühne) und Publikums-geschmack nachzukommen, wobei das Stück den jeweils gegebenen Bedingungen völlig unterworfen wird.³

Gegenüber diesen Traditionen der Shakespeare-Rezeption scheint es sinnvoll, von ‚dramatischer Bearbeitung‘ erst zu sprechen, wenn die Umarbeitung aus dem Geist der Hermeneutik erfolgt, d. h. von dem Bemühen getragen wird, das jeweilige Stück von seinen eigenen Prämissen, seinen eigenen geistigen und realhistorischen Voraussetzungen her zu erfassen und den so erfaßten Gehalt dann durch die Bearbeitung dem geistigen und realhistorischen Horizont der eigenen Zeit zugänglich zu machen. Das jeweilige Stück bleibt dann eine Antwort auf die Wirklichkeit der elisabethanischen Zeit, aber so, wie deren Problemlage von den Voraussetzungen der eigenen Zeit her nachvollzogen werden kann. In diesem Sinne

² Sammlung von Zeugnissen: Hansjürgen Blinn: Shakespeare-Rezeption. (Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland.) (Bd. I: Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788.) Berlin 1982; Wolfgang Stellmacher: Auseinandersetzung mit Shakespeare. (Texte zur deutschen Shakespeare-Aufnahme von 1740 bis zur Französischen Revolution.) Berlin 1976. Neuere Darstellungen zu diesem Komplex: Roger Bauer u. a. (Hg.): Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik. Bern, Frankfurt, New York 1988; Wolfgang Stellmacher: Grundfragen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang. In: Sturm und Drang. Hg. von Manfred Wacker. Darmstadt 1985, S. 112–143; Wolfgang Stellmacher: Shakespeare-Rezeption in der deutschen Klassik und Romantik. In: Shakespeare-Jahrbuch 121, 1985, S. 114–134.

³ Aban Gazdar: Deutsche Bearbeitungen der Shakespeare-Tragödien Othello, Macbeth, Hamlet und King Lear im 18. Jahrhundert. München (Diss.) 1979; Stefan Hackl: Shakespeares ‚Macbeth‘ in den Bearbeitungen von Friedrich Schiller und Heiner Müller. (Bearbeitungen als Spiegel des Shakespeare-Bildes ihrer Zeit.) Innsbruck (Diss.) 1980; Ulrich Broich: Montage und Collage in Shakespeare-Bearbeitungen der Gegenwart. In: Poetica 4, 1971, S. 333–360; Horst Zander: Shakespeare ‚bearbeitet‘. (Eine Untersuchung am Beispiel der Historien-Inszenierungen 1945–75 in der BRD.) Tübingen 1983; Das Werk Shakespeares. (Interpretation – Adaption – Bearbeitung – Neuschöpfung: Rundtischgespräch.) In: Shakespeare-Jahrbuch 110, 1974; Fortlaufendes Verzeichnis und Kommentierung von Shakespeare-Inszenierungen. In: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: Jahrbuch 1964ff.

legitimiert Wilhelm Meister seine Hamlet-Bearbeitung aus einem Sich-Versetzen in den Autor – „ich bin überzeugt, daß Shakespeare es selbst so würde gemacht haben“,⁴ ruft er aus – und aus einem Sich-Versetzen in das Publikum des Autors wie seines eigenen, wenn berichtet wird:

Wilhelm nahm wieder die Partie Shakespeares und zeigte, daß er für Insulaner geschrieben habe, für Engländer, die selbst im Hintergrunde nur Schiffe und Seereisen, die Küste von Frankreich und Kaper zu sehen gewohnt sind, und daß, was jenen etwas Gewöhnliches sei, uns schon zerstreue und verwirre.

Serlo mußte nachgeben und beide stimmten darin überein, daß, da das Stück nun einmal auf das deutsche Theater solle, dieser ernstere, einfachere Hintergrund für unsre Vorstellungsart am besten passen werde.⁵

Das ist eine Hermeneutik, wie sie einige Jahre später Schleiermacher systematisieren wird, ein Sich-Versetzen in die Bedingungen der ursprünglichen Produktion, um in deren Rekonstruktion das mit den Aufnehmenden Gemeinsame wie das je Eigentümliche des zur Debatte stehenden Stücks zu bestimmen.⁶ Solcher ‚Begriff‘ dramatischer Bearbeitung ist in der Weimarer Klassik erreicht.⁷ Für das darstellende Spiel hat dann Wilhelm von Humboldt wenige Jahre nach Erscheinen des ‚Wilhelm Meister‘ die analoge Position in den ‚Briefen über die gegenwärtige französische Bühne‘ formuliert, die Goethe – durchaus in programmatischer Absicht – in den ‚Propyläen‘ veröffentlicht hat. Humboldt betont, daß das „Vorbild des Schauspielers nicht die Natur, sondern ein vor ihm und sogar unabhängig von ihm gemachtes Kunstwerk, die Tragödie des Dichters“ sei; diese, d. h. wiederum der Produktionsakt des Dichters und nicht die durch das Werk vorgestellte Welt, sei als Prüfstein des Spiels zu nehmen, womit das Natürliche oder Unnatürliche des Spiels „nicht mehr durch eine unmittelbare Vergleichung mit der Natur, sondern durch eine mittelbare, mit der Behandlung desselben durch den Dichter beurtheilt werden“ dürfe.⁸

⁴ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, (Bd. VII), Hamburg 1968, S. 295 (Zitatnachweise hieraus zukünftig mit der Sigle L).

⁵ L 299.

⁶ Zu Schleiermachers Hermeneutik: Hans Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. (2. Auflage) Tübingen 1965, S. 172–185.

⁷ Zur Weiterentwicklung dieser Art dramatischer Bearbeitung und zur Ausbildung eines neuen Ansatzes, der sich an Konzepten der Intertextualität orientiert: Verf.: Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur. (Heiner Müllers ‚Shakespeare Factory‘.) In: Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West: Jahrbuch 1989, S. 88–112.

⁸ Propyläen. Eine periodische Schrift. Hg. von Johann Wolfgang von Goethe. (Bd. 3),

‚Dramatische Bearbeitung‘ derart aufgefaßt als Sich-Versetzen in die fremden Entstehungsbedingungen eines Stücks, um erst hierauf bezogen die Übertragung auf die eigenen Rezeptionsbedingungen vorzunehmen, wird in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ im Geschehen um die ‚Hamlet‘-Inszenierung literarisch entworfen und begründet (noch nicht in der ‚Theatralischen Sendung‘), wobei der Roman zugleich das Theater als Feld der Selbstbegründung des Subjekts – gegen zeitgenössische ‚Theatromanie‘ – zu überwinden verlangt. Das im Roman entworfene Konzept dramatischer Bearbeitung erscheint dann in Schillers ‚Macbeth‘-Bearbeitung erstmals auf Shakespeare praktisch angewendet. Die Ausbildung des Konzepts dramatischer Bearbeitung zeigt aber ein bemerkenswert überschießendes Ergebnis. Indem Goethe dramatische Bearbeitung als Aneignen des Fremden im Anerkennen der je verschiedenen Produktions- und Rezeptionsbedingungen vorstellt und begründet, entwirft er – im Roman – eine neue Theater-Konzeption, die die entscheidenden Züge des Weimarer klassischen Theaters aufweist. Und dies Theaterkonzept ist nichts anderes als die Praxis dramatischer Bearbeitung, die zu ihm geführt hat: im Dargestellten den Akt der ursprünglichen Produktion wie den der jeweiligen theatralischen Reproduktion als unterschiedenen und eigenen Gesetzen unterworfenen bewußt zu halten. Das impliziert ständige Durchsichtigkeit des Bühnenvorgangs als Spiel, selbstbewußte Illusion durch Ausspielen des Prinzips, das der Roman im Geschehen um die dramatische Bearbeitung der Hamlet-Tragödie auffindet und praktiziert, des Prinzips der theatralischen Doppung. Das soll nachfolgend an Goethes Entwurf im ‚Wilhelm Meister‘ aufgewiesen und dann in seiner Konsequenz für die Theaterpraxis am Beispiel von Schillers ‚Macbeth‘-Bearbeitung bestimmt werden.

Hatte der Shakespeare-Kult des 18. Jahrhunderts allein den Dichter im Blick, so stellt Goethe auch die theatralische Realisierung von Shakespeare-Stücken zur Debatte – allerdings nicht praktisch, sondern im Theater-Roman, der aber immerhin mit Wilhelms ‚Hamlet‘-Inszenierung am Theater Serlos der bedeutendsten Shakespeare-Aneignung auf dem deutschen Theater des 18. Jahrhunderts, den Aufführungen unter Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg, ein Denkmal setzt.⁹

In der ‚Theatralischen Sendung‘ ist Wilhelm noch ganz der zeitgenössischen Theatromanie verhaftet, die die Grenze von Theater und Wirklichkeit in beide Richtungen zu verwischen strebt. Die Theaterspieler drängen ins ‚Leben‘, spielen ihr ‚Fach‘ auch im bürgerlichen Leben fort; Wilhelm verfällt entsprechend ganz dem Habitus Hamlets:

1800, S. 87. Fotomechanischer Nachdruck. Darmstadt 1965, S. 799.

⁹ Zu Goethes Shakespeare-Bild: Kurt Ermann: Goethes Shakespeare-Bild. Tübingen 1983.

Auch die Last der tiefen Schwermut war er geneigt auf sich zu nehmen, und die Übung der Rolle verschlang sich dergestalt in sein einsames Leben, daß endlich er und Hamlet eine Person zu werden anfangen.¹⁰

Auf der anderen Seite drängt das bürgerliche Leben zum Theater als dem Ort, da der Bürger sich als ganzer Mensch, mit allen seinen Fähigkeiten agierend, erfahren kann. So interpretiert Wilhelm in Hamlet sich, wobei das Theaterstück einen Zusammenhang gibt, den Wilhelm für sich vermißt: „Hier hat der Held keinen Plan, aber das Stück hat einen“.¹¹ In den ‚Lehrjahren‘ lernt Wilhelm, solches Verwischen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Theater zu überwinden. Das bringt erst den hermeneutischen Ansatz in seine dramatische Bearbeitung, die fremden Entstehungsbedingungen des Stücks anzuerkennen, verhilft Wilhelm zur Distanz gegenüber seiner Figur und läßt aus der Geschichte der ‚Hamlet‘-Aufführung eine neue Auffassung von Theater entstehen.

Im berühmten Brief an Werner beharrt Wilhelm auf dem Theater als Ort intensiveren, die ganze Person fordernden und anerkennenden Lebens,¹² wird folglich das Hamlet-Drama zum Teil des eigenen Lebens und entsteht so die Forderung, das Drama „unzerstückt“ aufzuführen.¹³ Gerade dieser Anspruch aber, sich und dem Publikum „das Ganze“ zu geben, nötigt Wilhelm dann, zu unterscheiden zwischen den „großen inneren Verhältnissen der Personen und Begebenheiten“, den „mächtigen Wirkungen, die aus den Charakteren und Handlungen der Hauptfiguren entstehen“, die man nicht antasten dürfe, da jedermann sie zu sehen verlange und den äußeren Verhältnissen der Personen sowie der äußeren Verknüpfung der Handlungen, in die das Zeit- und Ortsbedingte eingehe, welches mithin für das deutsche Publikum zu ändern sei.¹⁴ Wilhelms dramatische Bearbeitung führt derart die Unterscheidung ein zwischen zu vermittelndem ‚Fremden‘, der Bedeutung und der Hier-und-Jetzt-Wirklichkeit, dem ‚Eigenen‘ des Bedeuten. Im Fortgang der Handlung wird diese Unterscheidung gleichgesetzt mit der theatralischen Dopplung¹⁵ von vorgestellter, bedeuteter Welt und Wirklichkeit des Theater-Spielens. In der Konsequenz dieser Unterscheidung gewinnt Wilhelm

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. In: J. W. Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. (Band 8), Zürich 1949, S. 839 (sechstes Buch, siebtes Kapitel).

¹¹ Ebd. S. 856 (sechstes Buch, zehntes Kapitel).

¹² L. 290ff.

¹³ L. 293.

¹⁴ L. 295f.

¹⁵ Die Kategorie der ‚theatralischen Dopplung‘ wird gebraucht im Sinne von: Manfred Weckwerth: Theater und Wissenschaft. (Überlegungen für das Theater von heute und morgen.) München 1974.

Distanz zu seiner Rolle. Während Aurelie verkündet, daß sie auch in ihrer Lebenswirklichkeit nicht aufhören werde, ihre Rolle – Ophelia – zu sein („Nur eins weiß ich leider: das Gefühl, das Ophelien den Kopf verrückt, wird mich nicht verlassen“¹⁶), wartet Wilhelm mit der überraschenden Einsicht auf: „Je mehr ich mich in die Rolle studiere, desto mehr sehe ich, daß in meiner ganzen Gestalt kein Zug der Physiognomie ist, wie Shakespeare seinen Helden aufstellt“.¹⁷

Wilhelm spricht sich weiterhin in Hamlet aus und weiß sich doch als Spieler von ihm, den er sich nun als „blond und fett“ vorstellt, geschieden. Eigene Wirklichkeit des Darstellens und dargestellte Figur sind aber nicht als Gegensätze behandelt, die aneinander abgearbeitet, zwischen denen also eine Entscheidung erzwungen werden müßte, die beiden Momente sind vielmehr in produktiver Weise verschränkt. Das ließ Wilhelm zur dramatischen „Bearbeitung“¹⁸ im erläuterten Sinn gelangen, die im Anerkennen und Befördern des Fremden das Eigene auszuspielen vermag. Wie solche Verschränkung vorzustellen ist, zeigt die ‚Hamlet‘-Aufführung, der Drehpunkt in Wilhelms Entwicklung, zugleich die Achse des Romans.¹⁹ Auf der Ebene des gespielten Stücks und der Wirklichkeit der Spieler laufen sowohl analoge als zugleich auch gegenläufige Dramen ab. Wilhelm spielt die Hauptrolle auf einem großstädtischen Theater, die ganze Aufführung ist sein Werk; so erfüllt er den Traum von Theater, in dem er und seine Mutter – gegen den Einspruch des Vaters – ihre symbiotischen Wünsche verschoben hatten.²⁰ Als Figur, die er spielt – Hamlet –, bleibt ihm das Ausagieren der symbiotischen Wünsche aber gerade versagt, zerbricht er an der Macht des versagenden Dritten, des neuen Gatten der Mutter. Wenn Wilhelm als Hamlet die ödipale Konstellation wiederholt, den Mann nicht töten zu können, der seinen Vater ermordet und die Liebe der Mutter sich angeeignet hat, geschieht in seiner Wirklichkeit als Spieler etwas Neues, das ihn aus dem Bann der Reinszenierung symbiotischer Wünsche befreit. Ein Geist tritt auf, in dem der Spieler Wilhelm (nicht nur die gespielte Figur Hamlet) seinen Vater zu vernehmen glaubt, und dieser Vater wehrt nicht mehr das Theater und damit verschoben die symbiotischen Wünsche ab, sondern ‚spielt mit‘, trägt durch sein Mitwirken entscheidend zum Erfolg der Aufführung bei. In der Wirklichkeit des Theaterspielens erfüllt sich, was in der gespielten Welt

¹⁶ L. 306.

¹⁷ L. 306.

¹⁸ Der Begriff wird im Roman selbst eingeführt: L. 302.

¹⁹ Hierzu ausführlicher: Verf.: Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge. (Wilhelm Meisters ‚Aufgabe‘ der theatralischen Sendung.) In: Euphorion 83, 1989, S. 281–296.

²⁰ Ausführlicher untersucht diesen Komplex am Wilhelm Meister: Friedrich A. Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters. In: Dichtung als Sozialisationspiel. Hg. von Gerhard Kaiser u. Friedrich A. Kittler. Göttingen 1978, S. 13–124.

versagt bleibt: eine helfende Vaterrepräsentanz greift ein, führt zum Gelingen von Wilhelms Unternehmung, als deren krönenden Abschluß der Held zuletzt auch noch eine Vertreterin der Hamlet-Mutter in seinem Bett vorfindet. So agiert Wilhelm in seiner Wirklichkeit als Spieler eben die Wünsche aus, die er in dem, was er spielt, gerade als nicht ausagierbar wiederholt. Solches Theater aber, das die Dopplung ausspielt, um – mit Worten Goethes zur römischen Komödie²¹ – weder Natur (Aufgehen in der vorgestellten Welt) noch Kunst (Verabsolutieren der Wirklichkeit des Spielens), sondern beides zugleich zu sein, und das damit über sich hinausweist, das Befangen-Sein Wilhelms in der vorgestellten Tragödie ebenso löst wie seine Fixierung an das Theater, wird Goethe gleichbedeutend mit dem ‚Symbolischen‘:²²

Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet.²³

Die Theateraufführung baut durch das Entfalten der theatralischen Dopplung ein umfassendes Verweisungssystem auf. Sie weist nach rückwärts, reinszeniert den mütterlichen Wunsch bis zur stellvertretenden Erfüllung und weist nach vorwärts, bricht den Bann der ‚Bildung‘ im Zeichen der Mutter, läßt durch die helfende Vaterfigur Distanz zum Theater gewinnen, womit das Theater die Loslösung von sich selbst inszeniert, seine notwendige Selbstaufgabe. So gehört zum ‚symbolischen Theater‘, wie es Goethe hier entwirft, die Selbstrücknahme als Verweisung über sich hinaus.

Dieses Ausspielen der theatralischen Dopplung, in der das Zusammenfallen des Theatralischen und des Symbolischen gründet, erweist sich als Fluchtpunkt der Theaterarbeit Goethes. Im Unterschied zum zeitgenössisch herrschenden Illusionstheater wird die Unterscheidung zwischen Spieler und gespielter Welt, zwischen Spielillusion und Publikum betont. An der römischen Komödie hatte Goethe entsprechend gelobt, daß „der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft blieb und durch das geschickte Spiel nur eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde“.²⁴ Der Stilisierungswille, der den Wei-

²¹ Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt. In: J. W. Goethe: Gedankenausgabe der Werke, Briefe u. Gespräche. Hg. von E. Beutler. (Bd. 14), Zürich 1949.

²² Die Paradoxie einer gleichzeitigen Abwesenheit und Anwesenheit ist in einer weiteren Bestimmung des Symbolischen pointiert: „Es [das Symbol] ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch.“ (Philostrats Gemälde. In: Weimarer Ausgabe, Abt. I, (Bd. 49), I, S. 142.)

²³ Shakespeare und keine Ende. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. (Bd. XII), Hamburg 1867, S. 296; analog zu Eckermann am 26.7.1826.

²⁴ Frauenrollen auf dem römischen Theater, s. Anm. 21, S. 13; analog erläutert Wilhelm

marer Bühnenstil kennzeichnet, gründet im stetigen Bewußt-Halten von Spieler und Figur, ebenso von Darstellung und Publikum als zu unterscheidenden und erst im Wissen um das Unterschiedene zusammenzubringenden Größen, entsprechend dem Grundsatz, den Goethes ‚Regeln für Schauspieler‘ festhalten: „Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und das Publikum machen erst ein Ganzes.“²⁵

Die dramatische Bearbeitung, zu der Goethes Romanfigur fand, das Vermitteln des Fremden, das in seinen eigenen Voraussetzungen erfaßt werden muß, im Einbringen des Eigenen, der gegebenen Bedingungen der Aufnehmenden, hat als ihr Realisierungsfeld das Ausspielen der theatralischen Dopplung, das dann für das symbolische Theater des klassischen Weimar zum leitenden Prinzip wird. Führt derart Goethes *Roman* von der dramatischen Bearbeitung zum symbolischen Theater Weimars, so gibt Schiller die Gegenprobe. Seine ‚Macbeth‘-Bearbeitung (entstanden im Frühjahr 1800, Uraufführung am 14.5.1800) zeigt, wie dies symbolische Theater, nun als Vorgabe, dramatische Bearbeitung bestimmt.²⁶

Dem Konzept des ‚symbolischen Theaters‘ gibt Schiller einen eigenen Akzent, da er das Ausspielen der theatralischen Dopplung insbesondere im Falle der Tragödie primär wirkungsästhetisch faßt, als Unterscheiden und gegenläufiges Sich-Entfalten von vorgestellter Welt und Wirklichkeit, d. i. Handlung des Publikums. Denn in der Tragödie ist das Ziel dieses Prozesses zwischen Stück und Publikum, Bühne und Saal, die Erfahrung des Erhabenen.²⁷ In ihr ist Identifikation mit der vorgestellten Welt und Distanz, Unterworfen-Werden unter die Gewalt des Vorgestellten und deren Beherrschung durch das aufnehmende Subjekt zugleich. So

von Humboldt in einem Aufsatz ‚Über die gegenwärtige französische tragische Bühne‘, den Goethe in den Propyläen veröffentlicht hat: „Da alle Kunst ihrem Wesen nach Nachahmung ist; so hat der Künstler immer ein Vorbild, das er auf seine Weise darstellt. Das Vorbild des Schauspielers nun ist nicht gerade die Natur, sondern ein vor ihm und sogar unabhängig von ihm gemachtes Kunstwerk, die Tragödie des Dichters. Seine Kunst ist daher gebundener als andre und das Natürliche oder Unnatürliche seines Spiels darf daher nicht mehr durch eine unmittelbare Vergleichung mit der Natur, sondern durch eine mittelbare, mit der Behandlung derselben durch den Dichter beurtheilt werden.“ (In: Propyläen. Eine periodische Schrift. Hg. von Johann Wolfgang von Goethe. (Bd. 3), 1800, S. 87.)

²⁵ Regeln für Schauspieler. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. (Bd. XII), s. Anm. 23, S. 260, § 82.

²⁶ Ein anderer, nicht weniger signifikanter Fall für diese Art Gegenprobe wäre Goethes Bearbeitung und Inszenierung von ‚Romeo und Julia‘ (1811/12); hierzu: Hans Georg Heun: Shakespeares ‚Romeo und Julia‘ in Goethes Bearbeitung. (Eine Stiluntersuchung.) Berlin 1965.

²⁷ Zur Bestimmung dieses Begriffs als Zentrum von Schillers Dramentheorie: Klaus L. Berghahn: „Das Pathetischerhabene“ – Schillers Dramentheorie. In: K. L. Berghahn: Schiller. (Ansichten eines Idealisten.) Frankfurt 1986, S. 27–58.

formuliert Schiller in seiner Schrift ‚Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen‘:

Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unsrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unsrer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsre sinnlichen Kräfte unterliegen.²⁸

Bezogen auf das theatralische Geschehen bekräftigen sich mithin die Zuschauer in der Erfahrung des Erhabenen ihre Selbsttätigkeit gegenüber dem sie affizierenden Bühnengeschehen. Wir erfahren als Zuschauer, so Schiller in seiner Schrift ‚Über das Erhabene‘, „daß wir ein selbständiges Prinzip in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist“.²⁹

Dieser Umschlag aber vom sinnlichen Bestimmt-Werden in geistige (moralische) Autonomie ist nicht nur Leitfrage der ästhetischen Schriften Schillers,³⁰ sondern offenbar auch der gemeinsame Bezugspunkt seiner Versuche der Zuschauerlenkung, die paradoxerweise gerade auf Selbsttätigkeit und Autonomie des Zuschauers zielen. Die Einführung des Chors in der ‚Braut von Messina‘ ist das markanteste Beispiel dieser Versuche,³¹ ebenso erschließt sich aus dieser Perspektive die Bearbeitung des ‚Macbeth‘.³²

Für die massive Umgestaltung, die Schiller in seiner Bearbeitung vorgenommen hat, werden in der Regel zwei Gründe angeführt:

1. die Fortführung der ‚Wallenstein‘-Problematik – was zur ‚Umwandlung‘ der Hexenszenen führt, zum Streichen des Magischen, zum Betonen, daß der erste Schritt des Menschen frei sei, er erst danach in der Kette von Ursache und Wirkung stehe und was weiter dann Macbeth entlasten und Lady Macbeth belasten läßt;

²⁸ Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (ersch. 1792). In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Hg. von G. Fricke u. Herbert G. Göpfert (Bd. 5), München 1967, S. 362.

²⁹ Über das Erhabene (ersch. 1801). In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, s. Anm. 28 (Bd. 5), S. 796.

³⁰ Explizit setzen damit die ‚Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen‘ ein.

³¹ Hierzu: Michael Böhler: Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. (Zwischen Außendruck und Innenlenkung. Der Chor in der ‚Braut von Messina‘ und die Darstellungsform des Erhabenen.) In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): Friedrich Schiller. Tübingen 1982, S. 273–293.

³² Text und ausführlicher Kommentar: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. von Hans H. Borcherdt. (Bd. 13), Weimar 1949. Zur Einführung in die Problematik: Peter André Bloch: Schillers Shakespeare-Verständnis. In: Festschrift Rudolf Stamm. Hg. von Eduard Kolb u. Jörg Hasler. Bern 1969, S. 81–101.

2. die Weimarer Stübühne, die das Gewalttätige (in der Sprache) ablehnt wie alles Groteske, Nihilistische (in der vorzustellenden Weltsicht) – was zum ‚Reinigen‘ des Stücks von allem Krassen, vom jähen Wechsel zwischen ernststen und derbkomischen Szenen, vom Extremen wie Zotenhaften führt, so daß z. B. – dies der markanteste Eingriff – an die Stelle der Pfortnerrede, die eine dämonisch-höllische Welt eröffnet, ein frommes Wächterlied tritt oder die Szene der Ermordung von Lady Macduff gestrichen wird.

Diese Begründung der Eingriffe Schillers würde seine ‚Macbeth‘-Fassung jenem eingangs genannten selbstherrlichen Eingreifen und Unterwerfen unter die Bedingungen des Bearbeitenden zuweisen, von dem ‚dramatische Bearbeitung‘ im engeren Sinn gerade unterschieden wurde. In einem anderen Licht erscheinen Schillers Eingriffe, wenn sie als notwendige Folgen eines entschiedenen Bemühens um Zuschauerlenkung erkannt werden. Diesen Zusammenhang macht Schiller selbst geltend, wenn er auf Körners Kritik an den zu deutlichen Hexenszenen (Hekate erhält neue Verse, in denen sie verkündet, daß sie Macbeth mit Trugbildern und täuschenden Orakeln blenden und tollkühn werden lassen werde³³) antwortet, daß „die Maße des Publicums zu wenig Aufmerksamkeit hat und man ihr vordenken muß“.³⁴ Entsprechend zeigen sich alle Eingriffe Schillers dem Bestreben verpflichtet, in der vorgestellten Welt des Grauens, der Verkehrung aller Ordnung, eine zweite Ebene zu errichten, auf der Besinnung, Reflexion, Erinnerung der Selbstbestimmung des Menschen statthat. Auch die nun durchgehende Versifizierung des Stücks dient dieser Funktion, wie eine frühere Bemerkung Schillers erhellt:

Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Production noch dieses große und bedeutende, daß er, indem er alle Charactere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres innern Unterschiedes in Einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nöthiget, von allem noch characteristisch-verschiedenem etwas Allgemeines, rein menschliches zu verlangen.³⁵

Auch Shakespeares Drama entwirft zur vorgestellten Welt des Grauens Gegenbilder: den heilenden englischen König (was Schiller wegläßt), die Zwiespältigkeit von Lady Macbeth (die Schiller zur einseitig Bösen macht), stilistisch im metaphorischen Zusammenbringen von Gegensätzlichem. Das Zugleich von Gegensätzlichem entfaltet sich bei Shakespeare aber auf *einer* Ebene, was gerade zum

³³ IV, 2; a.a.O., S. 130.

³⁴ Brief an Körner vom 3.7.1800, zit. nach: Schillers Werke (Nationalausgabe). Hg. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. (Band 30, hg. von L. Blumenthal), Weimar 1961, S. 168.

³⁵ Brief an Goethe vom 24.11.1797, zit. nach: Schillers Werke (Nationalausgabe), s. Anm. 34, (Band 29, hg. von N. Oellers u. F. Stock), Weimar 1977, S. 160.

Eindruck des Chaotischen beiträgt, die Bilder sich verselbständigen läßt. Die Rezeptionsweise des Zuschauers wird nicht schon *im* literarischen Akt festzulegen versucht, der Stückeschreiber ist sich ihrer offenbar sicher genug, daß er nicht versucht, sie schon im Text explizit vorzugeben. Schiller dagegen verfügt offenbar nicht über diese Sicherheit der Zuschauerrezeption, da er eine Position der Selbst-Besinnung und Bewältigung des Vorgestellten schon *im* Text auf einer zweiten Ebene errichtet, als deutliche Aufforderung an den Zuschauer, von diesem Standpunkt aus das Vorgestellte aufzunehmen. So zielt seine Bearbeitung darauf, schon *im* Stück die ganze Bewegung des Erhabenen sicherzustellen, das Überwältigt-Werden durch das einstürmende Geschehen und die Errichtung einer Position der Freiheit, die das affizierende ‚Fremde‘ dem ‚Eigenen‘ der Geist-Tätigkeit unterwirft.

Schillers Bearbeitung überläßt die Wende, die das Erhabene ausmacht, nicht der Eigentätigkeit des Zuschauers, gibt sie vielmehr selbst literarisch vor und wandelt derart das Erhabene von einer Handlung (des Rezipienten) zu einem dargestellten Erhabenen. (Das ist auch das dramaturgische Grundproblem der ‚Braut von Messina‘.) Die dramatische Bearbeitung Schillers, die das Ausspielen der theatralischen Dopplung wirkungsästhetisch wendet zum gegenläufigen Sich-Verschranken von vorgestellter ‚fremder‘ Welt und ‚Eigen‘-Bewegung der Zuschauer, holt so das theatralische Geschehen auf die Ebene zurück, auf der sie bei Goethe entworfen worden war, d. i. auf die Ebene der literarischen Fiktion; sie ‚re-literarisiert‘ damit die dramatische Bearbeitung. In der Konsequenz dieser Re-Literarisierung des Aktes der Bearbeitung, die Goethe dann in seiner ‚Hamlet‘-Inszenierung von 1809³⁶ wie in der besonders umstrittenen ‚Romeo und Julia‘-Inszenierung von 1812 ebenso praktizieren wird, liegt die auf den ersten Blick befremdende Auffassung, die Goethe in seinem Shakespeare-Essay von 1816 geäußert (in einer Bemerkung über Tiecks ‚Dramaturgische Blätter‘ zehn Jahre später allerdings wieder abgeschwächt³⁷) hat, daß Shakespeare in die Geschichte der Poesie gehöre, die Bühne kein würdiger Raum für sein Genie gewesen sei.³⁸

Zwischen diesen Polen der Shakespeare-Bearbeitung aber, der fiktiven ‚Hamlet‘-Bearbeitung Goethes, die im Auffinden des Prinzips der theatralischen Dopplung dramatische Bearbeitung aus dem Geist der Hermeneutik erst begründet,

³⁶ Hierzu: Karl-Heinz Hahn: Zur Weimarer Hamlet-Inszenierung des Jahres 1809. In: Natur und Idee. Andreas B. Wachsmuth zugeeignet. Hg. von Helmut Hotzhauer. Weimar 1966, S. 92–114.

³⁷ Ludwig Tiecks dramaturgische Blätter (1826). In: J. W. Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, s. Anm. 21 (Bd. 14).

³⁸ Shakespeare und kein Ende (3. Teil). In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. (Bd. XII), Hamburg 1967, S. 296f.

und Schillers realer, auf der Bühne auch lange erfolgreicher Bearbeitung des ‚Macbeth‘, die das Prinzip der theatralischen Dopplung wirkungsästhetisch wendet, fand das Experiment der Weimarer klassischen Stilbühne statt, als Bewegung von der fiktiven dramatischen Bearbeitung, aus der der literarische Entwurf des symbolischen Theaters entsteht, zur praktizierten dramatischen Bearbeitung im Raum eben dieses symbolischen Theaters, die dieses in das literarische Feld zurücknimmt.