

## Wielands ›deutscher‹ Shakespeare im europäischen Kontext

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren Shakespeares Werke auf dem europäischen Kontinent zwar nicht völlig, aber doch weitgehend unbekannt; einige seiner Stücke waren dem Titel nach eingeführt. *Titus Andronicus* etwa, *Hamlet*, *King Lear*, *Romeo and Juliet* waren durch englische Wandertruppen in stark gekürzter und zudem veränderter Fassung gespielt worden, manches davon wurde auch von deutschen Wandertruppen aufgegriffen. Shakespeare war dem Namen nach bekannt, nicht aber sein Werk. Das ist insofern auch nicht verwunderlich, als es nur wenige Reisende, in der Regel Gesandte oder Kaufleute, gab, die des Englischen überhaupt mächtig waren.<sup>1</sup>

Zudem konnte sich das deutschsprachige Theater nicht am englischen oder französischen messen. Außerhalb der Hoftheater war einem bürgerlichen Publikum das Theater als Bildungsstätte nicht bekannt. Auch gab es im Gegensatz zu England und Frankreich kein einheitliches und geschmacksbildendes kulturelles Zentrum. Noch zum Ende des 18. Jahrhunderts, als Friedrich II. in seiner in französischer Sprache abgefassten Schrift über die deutsche Literatur<sup>2</sup> »seiner Zeit den französischen Klassizismus als das Maß aller literarischen Dinge setzte«,<sup>3</sup> war Deutschland ein Flickenteppich aus

- 1 Vgl. Roger Paulin: *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682-1914: Native Literature and Foreign Genius*. Hildesheim 2003, S. 12, 24-31. Die Rezeptionsgeschichte ist ausführlich dokumentiert in: Hansjürgen Blinn (Hg.): *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*. Bd. 1: *Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788*. Berlin 1982. Vgl. auch Ernst Leopold Stahl: *Shakespeare und das deutsche Theater*. Stuttgart 1947, S. 10-44 sowie Norbert Greiner, Felix Sprang: *Europäische Shakespeare-Übersetzungen im 18. Jahrhundert: Von der Apologie zum ästhetischen Programm*. In: *Übersetzung – Translation – Traduction*. 3. Teilband. Hg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner u. a. Berlin, Boston 2011, S. 2453-2468, hier S. 2454 f.
- 2 Friedrich II. von Preußen: *De la Littérature Allemande. Des défauts qu'on peut lui reprocher; quelles en sont les causes; et par quels moyens on peut les corriger*. Berlin 1780.
- 3 Wolfgang Promies: *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie*. München 1966. Lizenzausgabe Frankfurt a. M. 1987, S. 120.

zahllosen Staaten, die alle ihre eigenen, mehr oder weniger bedeutenden kulturellen Zentren pflegten. »Die bürgerliche Gesellschaft entwickelt sich ohne Hauptstadt, ohne ein starkes Stadtbürgertum, jeweils angewiesen auf kleine und kleinste fürstliche Absolutismen.«<sup>4</sup> Die Kultursprache war Französisch und in ihr verfasste der preußische König seine Abhandlung über die deutsche Literatur.

Doch schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzten Bestrebungen zur Reform des deutschen Theaters und der dramatischen Literatur ein, die das Ziel verfolgten, Theater und Literatur zusammenzuführen und das Theater auch außerhalb der Hoftheater aufzuwerten.

Der politischen Situation entsprechend handelte es sich um regionale Impulse, die im weiteren Verlauf des Jahrhunderts jedoch ihre Wirkung über die Staatsgrenzen hinaus entfalteten. Eines der Zentren, das die Reform des deutschen Theaters nachdrücklich vorantrieb, war Leipzig. Von dort gingen Reformbestrebungen der Neuber'schen Theatertruppe, vor allem aber des Leipziger Literaturprofessors Johann Christoph Gottsched aus, wirksame Impulse in dem Bemühen, ein deutsches Nationaltheater, das sich auch als ein bürgerliches Theater verstand, einzurichten. Man erkannte, dass die Reformbestrebungen sich an fremden Modellen nicht nur orientieren, sondern dass diese Modelle erst einmal bereitgestellt werden mussten. Das war eine neue Morgenstunde des literarischen Übersetzens.<sup>5</sup> Gottsched versammelte einen Übersetzerkreis um sich, in dem seine gebildete Frau eine besondere Rolle als begabte, sprachmächtige Übersetzerin spielte.

Das Bedürfnis nach solchen Modellen war groß. Aber der bestimmende Zeitgeschmack war keineswegs günstig für eine Entdeckung Shakespeares: Maßgeblich war der französische Klassizismus. Und dessen ästhetische Vorstellungen, dramaturgische Prinzipien, Stil- und Geschmacksnormen sowie Sujetvorlieben wurden von Shakespeares Œuvre nicht bedient. Der französische Einfluss erstreckte sich im Übrigen auch auf England und beeinflusste zunächst auch dort die Würdigung Shakespeares. Doch im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde das Gesamtwerk systematisch und mit zunehmender philologischer Konsequenz aufge-

4 Hans Mayer: Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine. Frankfurt a. M. 1989, S. 26. Vgl. Norbert Greiner: The Comic Matrix of Early German Shakespeare Translations. In: Dirk Delabastita, Lieven d'Hulst (Hg.): European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age. Amsterdam, Philadelphia 1993, S. 204.

5 Vgl. Norbert Greiner, Felix Sprang: Europäische Shakespeare-Übersetzungen (Anm. 1), S. 2459; Norbert Greiner: The Comic Matrix (Anm. 4), S. 203 f., 206 f.

arbeitet und bot bald die ersten, einigermaßen vollständigen und nach zeitüblichen Maßstäben zuverlässigen englischen Gesamtausgaben. Auch wuchs das Interesse der großen englischen Bühnen am unveränderten Text und an einer Verbesserung der Darstellungsmöglichkeiten.

Aber für die Übersetzungstätigkeit des Gottsched-Kreises gab zunächst die französische klassizistische Literatur den Anlass. Für das Theater hieß das: Orientierung an einer sehr eng ausgelegten aristotelischen Dramaturgie unter Beachtung der Einheit von Ort (keine Ortswechsel) und Zeit (Zeitrahmen der Handlung 24 Stunden), klare Trennung der Stände, deutliche Trennung von tragischen und komischen Welten. Verssprache für die Tragödie und der Alexandriner als Versmaß waren verbindlich; Pathos, große Gebärden und ein von standardisierten Gesten begleiteter Deklamationsstil bestimmten die Spielpraxis. Verfolgt wurde das Ziel, »die deutsche Komödie auf den Fuß der französischen zu setzen [...] und] die Meisterstücke der Franzosen in deutsche Verse zu übersetzen und wirklich aufzuführen«. <sup>6</sup> Bisweilen übersetzte man auch englische Literatur, aber häufig aus französischen Übersetzungen als Vorlage. <sup>7</sup> Englische Texte waren nur schwer und auf langwierigen Umwegen zu erwerben. Als zum Beispiel die Gottschedin über ihren Mann auf der Leipziger Buchmesse Alexander Popes *The Rape of the Locke* bestellen ließ, war ihre Übersetzung dieses Textes fertig, bevor sie das englische Original geliefert bekam. <sup>8</sup> Auch dies war eine der zahlreichen Übersetzungen aus zweiter Hand. Als sie »a few years later« das Original in Händen hielt, konnte sie ihre Übersetzung überarbeiten. <sup>9</sup>

Man muss sich diese Umstände vergegenwärtigen, um Wielands Projekt der Übersetzung eines englischsprachigen Gesamtwerks zu würdigen – die sich allein auf ein Glossar in der benutzten englischen Ausgabe und auf ein englisch-französisches Wörterbuch stützen konnte und sich einem Opus

6 Johann Christoph Gottsched: Vorrede zu *Der sterbende Cato* [1732]. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Hg. v. Joachim Birke. Bd. 2. Berlin 1970, S. 1-197, hier S. 8.

7 Grundsätzliches hierzu bei Jürgen von Stackelberg: *Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. Berlin, New York 1984, hier S. 125-162; Norbert Greiner: *Die Arbeit am Trauerspiel. Zur übersetzerischen Rezeption von Edward Moores The Gamester im 18. Jahrhundert*. In: Ulrike Jekutsch, Fritz Paul, Horst Turk u. a. (Hg.): *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*. Forum Modernes Theater. Bd. 16. Tübingen 1994, S. 303-323.

8 Luise Adelgunde Victorie Gottsched: *Lockenraub, ein scherzhaftes Heldengedicht*. Leipzig 1744.

9 Hilary Brown: *Luise Gottsched the Translator*. Rochester 2012, S. 144.

widmete, das allen göltigen Regeln der bestimmenden dramatischen Poetik zuwiderlief.

Wie groß die Wirkmacht der klassizistischen Normen war, zeigt sich besonders gut an einem paradoxen Fall der frühen Shakespeare-Rezeption. Denn es ist schon erstaunlich, dass ausgerechnet ein einflussreicher Wortführer der französisch geprägten europäischen Hochkultur als einer der ersten dem Shakespeare das Wort redet und damit ›nolens volens‹ dessen Erfolgsweg auf dem Kontinent einleitet.

Voltaire verbrachte die Jahre 1726 bis 1728 im selbstgewählten politischen Exil in England. Sie wurden zu einem kleinen kulturellen Erweckungserlebnis. Dort sah er, wie halbwegs freie Bauern ihr eigenes Land bewirtschaften konnten; dort erlebte er, wie man offen über politische Fragen diskutierte – in Kaffeehäusern, in deren Hinterzimmern die Redaktionen der einflussreichen und auch auf dem Kontinent rezipierten ›*Moralischen Wochenschriften*‹ eingerichtet waren, die Vorläufer der modernen Presse. Hier erlebte er aus seiner französischen Perspektive heraus den Geist der Freiheit, um dessentwillen er Frankreich hatte verlassen müssen. Diese Eindrücke hielt er fest in *Philosophischen Briefen*, die er einige Jahre später, 1733, auf Englisch veröffentlichte und die ohne sein Wissen 1734 in französischer Sprache herausgegeben wurden, was ihn erneut zur Flucht nach Lothringen drängte und seinen französischen Verleger in die Bastille brachte. Die ersten sieben dieser *Lettres Philosophiques* handeln von der Religionsfreiheit, weitere fünf von der politischen Freiheit im Sinn der englischen konstitutionellen Monarchie, weitere fünf von aufklärerischer Philosophie und moderner Naturwissenschaft. Von den letzten acht behandeln sieben die englische Literatur und das englische Theater, das er wie die Wochenschriften als Ort und Medium der Freiheit betrachtete. In diesem englischen Theater tauchte ein Name wiederholt auf: William Shakespeare. Es war aber weniger die Dramaturgie der Stücke als die dort verhandelte Weltsicht, die Voltaire beeindruckte. Auch erstaunte ihn die Wirkung, die derart regellose Werke erzielen konnten.<sup>10</sup>

Um seinen Lesern einen Eindruck des Werkes zu vermitteln, übersetzte Voltaire den »To be or not to be«-Monolog aus *Hamlet*. Es war alles andere als eine ›werkgetreue‹ Übersetzung. Er ersetzt den Shakespeare'schen Blankvers, den reimlosen fünfhebigen Jambenvers, durch den Alexandriner, den reimenden sechshebigen Vers mit einer starken Zäsur nach der dritten Hebung – das Versmaß seiner und anderer französischer Tragödien. Er

10 Vgl. Norbert Greiner, Felix Sprang: Europäische Shakespeare-Übersetzungen (Anm. 1), S. 2454 f.

hebt die Stillage durchgehend, indem er drastische Formulierungen und Metaphern auslässt oder durch andere ersetzt, und zwar so, dass aus dem Reflexionsmonolog Hamlets ein gegen Obrigkeit und Klerus gerichtetes Verspamphlet wird. Die Shakespeare'sche Dramaturgie beschreibt er distanziert-kritisch: Die Genialität Shakespeares wird anerkannt, aber mit dem Makel der Regellosigkeit und Wildheit aufgewogen; die bühnenwirksame Kraft der Rhetorik seiner Figuren wird mit dem barbarischen Geschmack abgeglichen, der sich in Diktion und Stilbrüchen niederschlägt; und der durchaus anerkannten tragischen Wirkung fehle es dann doch an Erhabenheit und gutem Geschmack. Er würdigt ideologisch und kritelt poetologisch. Aber das Tor zum Kontinent, das Voltaire Shakespeare geöffnet hatte, ließ sich nicht mehr schließen.<sup>11</sup>

Viele weitere Wege wurden ihm nun in Deutschland geebnet und Wielands Übersetzung hatte daran einen großen Anteil. Nicht nur Voltaire war beeindruckt. In Leipzig, Wittenberg und Berlin begeisterte sich der junge Gotthold Ephraim Lessing gegen den Wunsch des Vaters nicht für Theologie und auch nicht sehr lange für Medizin, sondern für Literatur und Theater. In Hamburg wird er am städtischen Theater der führende Dramaturg. In seinen *Literaturbriefen* und seiner *Hamburgischen Dramaturgie* wird er nun nicht mehr zum zufälligen, sondern zum planmäßigen und strategisch vermittelnden Wortführer des englischen Einflusses auf das deutsche Theater, in dem Shakespeare eine herausgehobene Rolle einnahm. Lessing kritisierte die am Klassizismus orientierten Reformbestrebungen Gottscheds und dessen Übersetzungsprogramm. Er setzte sich gegen Voltaire für eine am englischen Vorbild orientierte Dramatik ein, die gerade auch eine ›bürgerliche‹ Dramatik sein sollte. In einem ausführlichen Briefwechsel zwischen Lessing, Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai zur Mitte der fünfziger Jahre bemühte man sich, die Vorstellungen von einem bürgerlichen Trauerspiel auszutauschen und

11 Vgl. Norbert Greiner: Die Anfänge des deutschen ›Regietheaters‹ – der adaptierende Umgang mit Much Ado about Nothing von Wieland bis Goethe. In: Christoph Strosetzki (Hg.): Übersetzung. Ursprung und Zukunft der Philologie? Tübingen 2008, S. 233-253, hier S. 234 f. Zum Wandel des Shakespeare-Bildes bei Voltaire vgl. Klaus Hempfer, Pia-Elisabeth Leuschner: Die Romania. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 4. Stuttgart 2000, S. 660-675, hier S. 662 f.; Kenneth E. Larson: The Shakespeare Canon in France, Germany, and England, 1700-1776: Some Preliminary Considerations. In: Michigan Germanic Studies 15 (1989), S. 114-135; Arnold Miller: Voltaire's Treason: The Translation of Hamlet's Soliloquy. In: Michigan Germanic Studies 15 (1989), S. 136-159, hier S. 149.

zu präzisieren. Bereits 1755 hatte der Berliner Schriftsteller und Buchhändler Nicolai in seinen *Briefe[n] über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* (1755) auf die dem Shakespeare vorgeworfene Regellosigkeit mit dem Hinweis auf die ungeheure Wirkung von dessen Tragödien geantwortet. Sein Argument ist mehr als nur eine Apologie: »Shakespeare, ein Mann ohne Kenntniß der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung, hat der Mannigfaltigkeit und der Stärke seiner Charaktere, den grösten Theil des Ruhmes zu danken, den ihm seine und alle andere Nationen, noch bis diese Stunde geben. Es wäre überhaupt zu wünschen, daß die engländische Schauspiele bei uns nicht so gering geschätzt würden«. <sup>12</sup> Shakespeares Dramatik erfülle die von Aristoteles beschriebene Aufgabe der kathartischen Wirkung und daher brauche Shakespeare nicht entschuldigt zu werden, sondern biete sich als ein neues Modell an, dessen Welt- und Menschenkenntnis dem bürgerlichen Ethos näher stehe. Dieses Argument ist Teil einer ausgreifenden Polemik gegen Gottsched.

Lessing geht die entscheidenden Schritte. Seine durch den Austausch mit Nicolai angeregte Auseinandersetzung mit Aristoteles und die in ihrer Folge 1758 entstandene Übersetzung von John Drydens *Essay on Dramatick Poesy*, in dem es um die Frage nach der angemessenen und lebendigen Nachahmung der menschlichen Natur geht, führten schließlich zu einer heftigen Polemik gegen Gottsched, die sich auch gegen dessen Verkennung Shakespeares richtete. In Lessings oft zitiertem 17. Brief der gemeinsam mit den Freunden Nicolai und Mendelssohn herausgegebenen *Briefe, die Neueste Literatur betreffend* aus dem Jahr 1759 wird dann das Theater Shakespeares dem von Gottsched propagierten französischen Theater programmatisch entgegengehalten. Der Ausgang ist bekannt. Lessing setzte sich im Zeichen Shakespeares gegen Gottsched durch:

Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek, wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor *Gottsched* zu danken habe. *Ich* bin dieser Niemand; ich *leugne* es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre

12 Friedrich Nicolai: *Sämtliche Werke – Briefe – Dokumente*. Hg. v. Phillip Marschall Mitchell, Hans-Gert Roloff, Erhard Weidl. Bd. 3: *Literaturkritische Schriften I*. Bearb. v. Phillip Marschall Mitchell: *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften*, S. 53-162: Der elfte Brief, S. 117-125, hier S. 120.

Verschlimmerungen. [...] Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen [...] daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwicklung etc. [...] Auch nach dem Muster der Alten die Sache zu entscheiden, ist *Shakespeare* ein weit größerer tragischer Dichter als *Corneille*; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. *Corneille* kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und *Shakespeare* in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt.<sup>13</sup>

Ganz ähnlich hatte sich sein Mitstreiter Mendelssohn ein Jahr zuvor in seiner *Abhandlung über das Erhabene und Naive in den Schönen Wissenschaften* (1758) geäußert und sich, wie Voltaire, an die Übersetzung des Hamlet-Monologs gewagt. Ganz im Einklang mit Nicolai und Lessing hebt Mendelssohn im 84. seiner *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (1760) die auf die Phantasie gerichtete Wirkmacht der Shakespeare'schen Dramatik als entscheidendes Kriterium der neuen Dramatik hervor: »Sie kennen den *Shakespear*. Sie wissen wie eigenmächtig er die Phantasie der Zuschauer gleichsam tyrannisirt [!], und wie leicht er sie, fast spielend aus einer Leidenschaft, aus einer Illusion spielend in die andere wirft«.<sup>14</sup>

Allgemein gilt heute Lessings prägnante Feststellung im 17. Literaturbrief als so etwas wie eine Magna Charta des bürgerlichen Trauerspiels und des neuen deutschen Theaters, das Lessing in seiner Hamburgischen Zeit als Dramaturg des städtischen Theaters nachdrücklich förderte. Darin steht nicht mehr die ›Einrichtung‹ der Tragödie im Mittelpunkt, sondern ihr ›Wirkungszweck‹, dem die äußere Einrichtung untergeordnet beziehungsweise genauer: aus dem diese abgeleitet wird. Und auch die Schlüsselkonzepte einer Poetik, die sich später dann wiederum gegen ihn selbst

13 Gotthold Ephraim Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend, 1759-1765. Erster Teil 1759. 17. Brief, 16. Februar 1759. In: Ders.: Werke. Hg. v. Herbert G. Göpfert, Karl Eibl, Karl S. Guthke u.a. Bd. 5: Literaturkritik. Poetik und Philologie. Bearb. v. Jörg Schönert. München 1973, S. 70-73, hier S. 70-72.

14 Moses Mendelssohn: Briefe, die neueste Litteratur betreffend. 5. Theil. 84. Brief. Berlin 1760, S. 111.

wenden wird, nämlich ›Natur‹ und ›Genie‹, sind in der Argumentation dieses Textes bereits angelegt.<sup>15</sup>

Alle Verteidigungen, Würdigungen und Heroisierungen Shakespeares waren bis dato freilich nur Worte und Namen. Man hatte von Shakespeare gehört, aber kaum jemand hatte das, wovon die Rede war, in eigener Anschauung erlebt. Was fehlte, waren konkrete Anschauungsstücke. Eben dies beklagt Lessing in dem schon erwähnten 17. Literaturbrief. Man hätte nicht die Franzosen nachahmen sollen, empfiehlt er, sondern den Shakespeare. »Denn ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint [...]«. <sup>16</sup> Wieder führt der Weg zum Menschlichen über das Natürliche. Lessing sagt voraus: »Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat«. <sup>17</sup>

Der 29-jährige Wieland griff die Herausforderung auf. Im Jahr 1752 war er einer Einladung nach Zürich in das Haus Johann Jakob Bodmers, des Professors für helvetische Geschichte, gefolgt, wo Wieland sich sodann für einige Jahre aufhielt, sich die englische Sprache aneignete und in die englische Literatur einlas. Weitere Jahre verbrachte er als Hauslehrer in Zürich und Bern, bis er 1760 nach Biberach zurückkehrte.

Bodmer selbst war auch als Übersetzer tätig und stellte mit den bis dahin wenig beachteten religiösen Epen John Miltons eine Literatur vor, die der rationalistischen Literaturauffassung der Aufklärung in mancherlei Hinsicht entgegengesetzt war. Diese Tätigkeit schlug sich wiederum in einer heftigen theoretischen Debatte um die Rolle des ›Wunderbaren‹ in der Dichtung nieder, die Bodmer zusammen mit dem Freund Johann Jakob Breitinger gegen Gottsched führte. Gottscheds umfangreichen Schriften,<sup>18</sup> in denen eine Darstellung übernatürlicher Erscheinungen ausgeschlossen wurde, setzten Bodmer und Breitinger ihre *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740) entgegen, zunächst

15 Die bisherigen Ausführungen zu Lessing, Nicolai und Mendelssohn sind mit geringen Änderungen und Ergänzungen übernommen aus Norbert Greiner, Felix Sprang: Europäische Shakespeare-Übersetzungen (Anm. 1), S. 2459 f.

16 Gotthold Ephraim Lessing: 17. Brief (Anm. 13), S. 72.

17 Ebd.

18 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [1729]. Leipzig [vordatiert auf] 1730; ders.: Ausführliche Redekunst. Leipzig 1736; Die deutsche Schaubühne. Leipzig 1741-45.

nur, um einer religiösen Dichtung das Wort zu reden, die neben einer hymnischen Funktion auch die Verbildlichung übernatürlicher Zusammenhänge ermöglichen sollte. An einer Neuausgabe von Bodmers 1741 gegen Gottsched gerichteten *Zürcherische[n] Streitschriften* war Wieland aktiv beteiligt.

In diesem Umfeld also fand Wieland zu ästhetischen Grundsätzen, die seiner ursprünglichen Neigung zu religiöser Dichtung entsprachen. Hier bot sich eine theoretische Begründung des ›Wunderbaren‹ in der Dichtung. Und die Lektüre Shakespeares wurde zu einer Offenbarung seiner eigenen dichterischen Ambitionen.<sup>19</sup> Es kann nicht überraschen, dass Wielands erste öffentliche Werbung für Shakespeare in Deutschland nach seiner Rückkehr nach Biberach darin bestand, den Shakespeare'schen *Sturm* mit dem Magier Prospero und dem Luftgeist Ariel als Protagonisten in eigener Übersetzung und unter seiner Regie von der Evangelischen Komödiantengesellschaft in Biberach aufführen zu lassen.

Nicht zuletzt der Erfolg dieses Wagnisses ermunterte ihn, sein ungewöhnliches Übersetzungsprojekt zu beginnen. Zwischen 1762 und 1766 übersetzte er 22 Dramen Shakespeares, die in acht Bänden 1762 bis 1767 in Zürich erschienen. Das erste in dieser Reihe übersetzte Drama war, wie hätte es anders sein können, *A Midsummer Night's Dream*, das bei ihm *Ein St. Johannis Nachts-Traum* heißt.

Ein Vergleich der Titelfolge in der von Wieland benutzten Ausgabe von William Warburton (1747)<sup>20</sup> mit der Reihenfolge der Wieland'schen Übersetzungen zeigt, dass Wieland sich nicht an der Anordnung der englischen Ausgabe orientierte, sondern eine Auswahl nach eigenen Vorstellungen getroffen hat.<sup>21</sup>

*Ein St. Johannis Nachts-Traum* (1762) [1]

*Das Leben und der Tod des Königs Lear* (1762) [6]

*Wie es euch gefällt; oder, die Freundinnen* (1763) [2]

*Maaß für Maaß;* (1763) [1]

*Der Sturm; oder: Die bezauberte Insel* (1763) [1]

19 L. John Parker: Christoph Martin Wielands dramatische Tätigkeit. Bern 1961, S. 135 f.; Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1914, S. 145 f.

20 William Warburton (Hg.): *The Works of Shakespear*. Dublin 1747. Sie beruht auf der Ausgabe des mit ihm befreundeten Alexander Pope (1725), dessen Name als Mitherausgeber auf der Titelseite der Ausgabe Warburtons genannt ist.

21 Shakespeare. *Theatralische Werke*. Übers. v. Christoph Martin Wieland. 8 Bde. Zürich 1762-66. In eckigen Klammern die jeweiligen Bandnummern der Warburton-Ausgabe.

- Der Kauffmann von Venedig* (1763) [2]  
*Timon von Athen* (1763) [6]  
*Leben und Tod des Königs Johann* (1763) [3]  
*Julius Cäsar* (1764) [7]  
*Antonius und Cleopatra* (1764) [7]  
*Die Irrungen, oder: die doppelten Zwillinge* (1764) [3]  
*Leben und Tod Königs Richard, des zweyten* (1764) [4]  
*Der Erste Theil, von König Heinrich dem vierten* (1764) [4]  
*Der Zweyte Theil, von König Heinrich dem vierten* (1764) [4]  
*Viel Lärmens um Nichts* (1765) [2]  
*Das Trauerspiel, vom Macbeth* (1765) [6]  
*Die zween edle Veroneser* (1765) [1]  
*Romeo und Juliette* (1766) [8]  
*Othello, der Mohr von Venedig* (1766) [8]  
*Was ihr wollt* (1766) [3]  
*Hamlet, Prinz von Dänemark* (1766) [8]  
*Das Winter-Mährchen* (1766) [3]<sup>22</sup>

Die umfangreichste Gruppe der nicht übersetzten Dramen bilden die Historien. Über die Gründe lässt sich nur spekulieren. Als eigenständige dramatische Gattung waren sie auf dem Kontinent nahezu unbekannt; historische Stoffe boten allenfalls die stoffliche Grundlage für Tragödien. Das änderte sich erst gegen Ende des Jahrhunderts, dann aber nachdrücklich. Und bis auf die drei Komödien hatten es die nicht übersetzten anderen Dramen bis heute schwer, sich auf der deutschen Bühne durchzusetzen.

Es ist bemerkenswert, dass Wieland diejenigen Dramen auswählte, die grosso modo bis heute den Kanon des ›deutschen‹ Shakespeare ausmachen. Sein Urteil, das in Deutschland kein Vorbild hatte, wurde und blieb das Vorbild für alles, was folgte. Mit einer Ausnahme: *Richard III.* hat er in seiner dramatischen Wucht und der Faszinationskraft der pseudo-machiavellischen Intelligenz nicht würdigen können – oder wollen.

Sowohl seine Auswahl als auch die Reihenfolge der Übersetzungen lassen seine Interessen erkennen und seinen Beitrag zur Reform des deut-

22 Nicht übersetzt sind: Die Tragödien *Titus Andronicus* (Warburton Bd. 6); *Coriolanus* (6) – Die Historien *King Richard the Third* (5); *King Henry the Fifth* (4); *King Henry the Sixth Parts I, II, III*, (Teil I, Bd. 4; Teile II, III, Bd. 5); *King Henry the Eighth* (5) – Die Komödien *The Taming of the Shrew* (2); *Love's Labour's Lost* (2); *The Merry Wives of Windsor* (1) – Die Problemstücke *Troilus and Cressida* (7); *All's Well That Ends Well* (3) – Die Romanzen *Cymbeline* (7), *The Winter's Tale* (3) – sowie *The Two Noble Kinsmen*; *Pericles, Prince of Tyre* (beide nicht in Warburton).

schen Theaters, dem er eine vollkommen neue Dimension des Dramatischen erschloss. Auf den *St. Johannis Nachts-Traum* folgten *Lear*, *Wie es euch gefällt*, *Maß für Maß* und *Der Sturm*. In einem Jahrhundert, in dem Shakespeare nahezu ausschließlich durch seine Tragödien, vielleicht noch durch *Julius Caesar* bekannt geworden war, ist dies ein höchst erstaunlicher Einstieg. Besonders zwei Phänomene beanspruchten Wielands Aufmerksamkeit: Das ›Wunderbare‹, vom Gottsched-Kreis rigoros abgewertet, wird mit der Elfenwelt des *St. Johannis Nachts-Traum*[es] das deutsche Theater binnen Kurzem erobern – einer Elfenwelt, die so ganz und gar versponnen, verzaubert und bezaubernd anmutete und zugleich willkürlich, maliziös und bedrohlich in die Menschenwelt eingreifen konnte und die bei alledem mit ihren internen Zerwürfnissen, Eifersuchtskonflikten, Erniedrigungen und Gesten der Macht so ungemein menschlich daherkam. Daneben steht natürlich *Der Sturm* mit seinem Magier Prospero, der den Luftgeist Ariel aus der Gefangenschaft der Hexe Sykorax befreit und mit dessen Hilfe seine Rache an seinen Usurpatoren ausübt. Erwähnt soll auch sein, dass gerade diese beiden Texte einen großen Einfluss auf die Musikgeschichte in Deutschland nehmen werden. *Der Sturm* gab in unterschiedlichen Fassungen das Libretto für deutsche Singspiele des späten 18. Jahrhunderts und was der *Sommernachtstraum* für die deutsche Musik von Mendelssohn-Bartholdy über Korngold bis zu Orff bedeutete, ist allgemein bekannt. Wenn wir die frühe Biberacher Inszenierung des *Sturm* als ersten übersetzten Text werten – es ist der fünfte des Projekts –, dann stehen mit ihm und mit dem offiziellen ersten, dem *Sommernachtstraum*, zwei Dramen im Zentrum von Wielands Bemühungen, die allem, was dem allgemeinen Geschmacksurteil der Zeit lieb und teuer war, diametral entgegenstanden. Sie waren ein Bekenntnis zu Shakespeares Geisteswelt, zu seiner Sprache und zu seiner Dramaturgie.

Das zweite bei Wieland hervorstechende Phänomen ist die Aufwertung der Komödie als einer ernst zu nehmenden dramatischen Gattung und die Aufwertung des ›Komischen‹ als einer anspruchsvollen Stillage und geistigen Haltung – beginnend mit *Wie es euch gefällt* und dem düsteren *Maaß für Maaß*, denen mit dem *Kauffmann von Venedig*, den *Irrungen*, *Viel Lärmens um Nichts* und *Was ihr wollt* weitere große Komödien folgten. Zu einer Zeit, in der die theatralisch-symbolische Vertreibung des Hanswurst von der deutschen Bühne durch die Neuber'sche Theatertruppe in Leipzig noch wirksam war und mit der französischen ›comédie larmoyante‹ allenfalls das Rührselige neben der Tragödie gelten gelassen wurde, ist das eine bemerkenswert fortschrittliche Auswahl.

Der *St. Johannis Nachts-Traum* ist das einzige Drama, das Wieland auch in den Shakespeare'schen Blankvers übersetzte, alle anderen sind Prosa-

übersetzungen. Aber das noch 1914 von Friedrich Gundolf vertretene Urteil, dass Wieland für den Shakespeare'schen Vers noch nicht reif gewesen und für die »dichterischen Sphären Shakespeares« nur unzulänglich zugänglich gewesen sei, scheint mir doch eine unhistorische Perspektive vermeintlicher geistiger Überlegenheit zu verraten.<sup>23</sup> Gleichwohl hatte sich Wieland mit der Kritik an Shakespeare, die auch von dessen englischen Anhängern kam, auseinanderzusetzen. Besonders schwer wogen die im Geist des Klassizismus gefassten Einwände, die der Herausgeber seiner englischen Shakespeare-Ausgabe in seinem Vorwort darlegte, und die zum Teil von Alexander Pope aus dessen vorangegangener Ausgabe übernommenen Textanmerkungen. Aber selbst gegen diese hatte Wieland Shakespeare noch während seiner Übersetzungsarbeit verteidigt.

Im ersten Kapitel des 10. Buches seines Romans *Geschichte des Agathon*, der 1766/67 erschien, also noch während der späteren Jahre seiner Shakespeare-Übersetzung entstanden ist, zeigt sich Wieland recht unabhängig vom Zeitgeschmack:

Man tadelt an Shakespear – demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler, und von Julius Cäsar bis zu Jack Fallstaff am besten gekannt, und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat – daß seine Stücke keinen, oder doch nur einen sehr fehlerhaften unregelmäßigen und schlecht ausgedachten Plan haben; daß comisches und tragisches darin auf die seltsamste Art durch einander geworfen ist, und oft eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur, Thränen in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgend einen seltsamen Einfall oder barokischen Ausdruck ihrer Empfindungen wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worinn er uns haben möchte. – Man tadelt das – und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darinn natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind.<sup>24</sup>

Gegen das Gemessene und Maßhaltende des Klassizismus wird die Natürlichkeit »des menschlichen Lebens«, das sich nicht normieren lässt, gesetzt.

23 Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist (Anm. 19), S. 176.

24 Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*. In: *Wielands Werke*. Historisch-kritische Ausgabe [Oßmannstedter Ausgabe, im Folgenden: WOA]. Hg. v. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma. Bd. 8.1. Zweyter Theil. Zehntes Buch. Erstes Capitel, S. 357.

Aber die etwa zur gleichen Zeit verfassten Anmerkungen zu seinen Übersetzungen sprechen schon eine andere Sprache als diese Apologie im *Agathon*. In ihnen zeigt sich, dass auch Wieland, wie Warburton und die Anmerkungen Popes in seiner englischen Shakespeare-Ausgabe, bei aller Modernität in dieser Frage nicht unberührt von den Geschmackskonventionen und -normen seiner Zeit blieb. Und Warburtons und Popes Autorität wog schwer. Zunächst sind Wielands Anmerkungen selten und kaum kritischer Natur. Doch von Band zu Band werden sie zahlreicher. Es werden nicht nur Übersetzungsprobleme benannt, auch Auslassungen werden vorgenommen und begründet, verallgemeinernde Übersetzungen mit Blick auf anstößige Passagen ausführlich erörtert oder gar übersetzte Passagen offen bemäkelt. Auch der bissiger werdende Ton verrät, dass Wieland sich immer mehr einer kritischen Position annäherte.<sup>25</sup>

Die folgenden Beispiele bieten einen Eindruck von Wielands Leistung und seiner sich verändernden Haltung gegenüber dem Text Shakespeares. Am Anfang steht der *St. Johannis Nachts-Traum*. Abgesehen von den nicht unwesentlichen Kürzungen finden sich freilich nur elf Anmerkungen.<sup>26</sup> Es sind Sachanmerkungen, die aus der englischen Ausgabe übernommen werden,<sup>27</sup> und eine weitere selbständige Anmerkung zur Sonettform.<sup>28</sup> Wiederholt gibt er Erläuterungen zu einem Shakespeare'schen Wortspiel.<sup>29</sup> In zwei weiteren Anmerkungen begründet er eine Textkürzung: Das eine Mal kapitulierte er beim abschließenden Feengesang vor der Schönheit dieser Verse: »Es ist mir unmöglich gewesen, diese Scene, welche ohnehin bloß die Stelle eines Divertissement vertritt, in kleine gereimte Verse zu übersetzen [!]«. <sup>30</sup> Das andere Mal allerdings sah er sich genötigt, »einige ekelhafte Ausdrücke [...]« wegzulassen.<sup>31</sup> Tatsächlich hat er nur einen einzigen weggelassen; es handelt sich um das englische Wort »bum«, deutsch: ›Hintern‹. Mäkeleien sind das gewiss nicht. Im Gegenteil, zweimal weist er eine Anmerkung und Textveränderung durch Warburton ausdrücklich zurück<sup>32</sup> und lässt Shakespeares ursprünglichen Text gelten. Eine letzte Anmerkung lässt aufhorchen; es geht um witzige katachretische Bildkomplexe

25 Urs Helmensdorfer: Wielands deutscher Shakespeare. In: Reinhold Grimm, Willy Jäggi, Hans Oesch (Hg.): Der deutsche Shakespeare. Basel 1965, S. 59-76, hier S. 62; Norbert Greiner: The Comic Matrix (Anm. 4), S. 207-209.

26 Vgl. Ein *St. Johannis Nachts-Traum*. In: WOA 5.1.1, S. 32-257.

27 Ebd., S. 50, 96.

28 Ebd., S. 126.

29 Ebd., S. 100, 132, 134.

30 Ebd., S. 252.

31 Ebd., S. 80.

32 Ebd., S. 58, 212.

zur Charakterisierung des zum Wahn verzauberten Lysander: »Man hat, so seltsam diese Einfälle tönen, eine wörtliche Uebersetzung [!] derselben für gut befunden; und wird dieses noch öfters thun, damit die Leser den Shakespear auch von dieser Seite kennen lernen.«<sup>33</sup>

Gerade in derjenigen Komödie, die im 20. Jahrhundert als »das erotischste von allen Shakespeare-Stücken« galt, in dem Shakespeare »in die dunkle Zone der animalischen Erotik eingedrungen ist«,<sup>34</sup> findet sich keine einzige ernsthafte kritische Anmerkung. Vielmehr verteidigt Wieland den Shakespeare sogar gegen dessen englische Herausgeber, enthält sich aber ansonsten jeglicher Selbstzensur oder Kritik. Er bemüht sich um Genauigkeit, bittet bei nötiger freierer Übersetzung um Nachsicht und bekennt sich ausdrücklich zur textgetreuen Übersetzung. Wir erkennen das Bemühen, Shakespeare gerecht zu werden, ihn in unverstellter Form den Deutschen vorzustellen. Das gilt auch und gerade für die sprachkomischen Stellen der Handwerker-Szenen.

Je mehr Wieland indes übersetzte, desto stärker trübte sich sein Blick auf Shakespeare; seine anfängliche Begeisterung schlägt um in den bisweilen beckmesserischen Ton der aufgeklärten Kunstrichter.

Wo immer er unübersehbare sexuelle Konnotationen in Wortspielen, Dialogen oder gar ganzen Passagen ausmacht, die von »abstoßender Unmoral« seien, wählt er eine radikale Lösung – er lässt sie aus.

Nehmen wir als Beispiel *Viel Lärmens um Nichts*: Bei Warburton schon im zweiten Band seiner achtbändigen Ausgabe, widmet sich Wieland der Komödie erst gegen Ende seines Projekts als 15. Stück.

1. Beispiel: Wenn zum Komödienauftakt ein Bote die Rückkehr der siegreichen Armee nach Messina ankündigt, erkundigt sich Beatrice unverhohlen frivol nach dem Befinden Benedicts. Der Bote lobt dessen Tapferkeit:

BEATRICE. [...] he's a very valiant trencher-man; he hath an excellent stomach.

MESSENGER. And a good soldier too, Lady.

BEATRICE. And a good soldier to a lady?

Die Anaklasis »soldier too« (»auch ein guter Soldat«) und »soldier to« (»stark zugeneigt sein, Schürzenjäger« und »ein guter Soldat im Vergleich zu [einer Frau]«) ließe sich leicht übersetzen mit »Eroberer« oder »Kämpfer«. Wieland lässt Beatricens Antwort aus und begründet in einer Anmerkung:

33 Ebd., S. 122.

34 Jan Kott: Shakespeare heute. Aus dem Polnischen übers. v. Peter Lachmann. München, Wien 1964, S. 108, 121.

»Die Antwort der Beatrix hierauf dreht sich um Wortspiele, die sich nicht übersetzen lassen«. <sup>35</sup>

2. Beispiel: Benedict und Claudio diskutieren die Schönheiten von Hero, Claudios Geliebter. Benedict beschreibt sie mit einem komplizierten Sprachspiel.

BENEDICK. Why, i'faith, methinks, she is too low for an high praise, too brown for a fair praise, and too little for a great praise; only this commendation I can afford her [...]

BENEDICT. Nun auf meine Ehre, so denk ich (\*), alles was ich zu ihrem Lob und Preis sagen kann, ist [...]. (I. I. I 52-I 55)<sup>36</sup>

Wieland lässt das parodierte Frauenlob aus, wie auch alle folgenden deutschen Übersetzer nach ihm passen mussten.<sup>37</sup> Seine entschuldigende Anmerkung: »Man muß hier ein paar Wortspiele auslassen, welches in diesem Stük [!] noch öfters begegnet wird; denn sie machen einen guten Theil des Wizes aus, worauf Hr. Benedict und seine Dame sich so viel zu gut thun«. <sup>38</sup>

3. Beispiel: Zu Beginn des 2. Aktes greift Beatrice die Möglichkeit auf, mit »horns« ein längeres dialogisches Spiel mit den »Hörnern« einer böartigen Kuh und den »Hörnern« der Gatten, die einer kratzbürstigen Frau vorenthalten werden, einzuleiten.

ANTONIO. In faith, she's too curst.

BEATRICE. Too curst is more than curst; I shall lessen God's sending that way; for it is said, God sends a curst Cow short horns; but to a Cow too curst he sends none.

LEONATO. So, by being too curst, God will send you no horns.

Beatrice. Just, if he send me no husband; for the which blessing I am at him upon my knees every morning and evening. Lord, I could not endure a husband with a beard on his face. I had rather lie in the woollen!

35 Viel Lärmens um nichts. In: Wielands Gesammelte Schriften. Hg. v. Ernst Stadler. Berlin 1911: Übersetzungen: Bd. 3: Shakespeares Theatralische Werke. Sechster, siebenter und achter Teil, S. 1-70, hier S. 3. William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), S. 4. Zeilenzählung nach William Shakespeare: Much Ado About Nothing – Viel Lärm um Nichts. Hg. v. Norbert Greiner. <sup>2</sup>Tübingen 2013. (Englisch-deutsche Studienausgabe).

36 Bei William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), I.3, S. 8; Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35) I.3, S. 6.

37 Vgl. Norbert Greiner: Much Ado (Anm. 35), S. 55-56, Anm. 112.

38 Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35) I.3, S. 6.

ANTONIO. In der That, sie ist zu böse.

BEATRIX. Zu böse, ist mehr als böse; auf diese Art komm ich um eine Gabe Gottes; denn man pflegt zu sagen: Gott giebt einer bösen Kuh kurze Hörner; aber einer zu bösen Kuh giebt er keine.

LEONATO. Also, weil ihr zu böse seyd, wird euch Gott keine Hörner geben.

BEATRIX. Richtig, wenn er mir keinen Mann giebt; eine Gnade, wovon ich ihm alle Morgen und Abend auf meinen Knien danken werde. Herr! nie könnt ich einen Mann mit einem Bart im Gesicht ausstehen. Ich wollte lieber in Wolle ligen.

Wieland übersetzt, merkt aber an:

Der Übersetzer nimmt, (wie man ihm auch ohne diese Protestation verhoffentlich zutrauen würde) an diesen und ähnlichen profanen Einfällen, die in unserm Autor häufig genug sind, keinen Antheil; sie machten zu seiner Zeit einen guten Theil des Mode-Wizes aus, wie aus den meisten seiner Zeitgenossen von der Scribenten-Zunft erhellet; und niemand ärgerte sich daran. Das schlimmste ist, daß diese Spässe profan und frostig zugleich sind. Allein, wir verlangen nicht scrupuloser zu seyn als Dr. Warburton, und dulden billig alles, was er nicht ausdrücklich verwirft.<sup>39</sup>

Er streicht zwar nicht, aber distanziert sich und beruft sich dafür auf die Autorität des Herausgebers.

4. Beispiel: In derselben Szene<sup>40</sup> bekennt sich Beatrice zu einem ehelosen Leben und spielt auf das sprichwörtliche Schicksal einer unverheirateten Frau an, Affen zur Hölle führen zu müssen. Sie deutet die ›Strafe‹ scherzhaft in ein Geschenk des Himmels um und freut sich darauf, eine fröhliche Ewigkeit an der Seite von Junggesellen zu verbringen.

BEATRICE. What should I do with him [a husband]? [...] I am not for him: therefore I will even take six pence in earnest of the bear-herd and lead his apes into hell.

BEATRIX. Und was sollt' ich mit ihm anfangen? [...] für den taugt' ich nicht; folglich will ich eben von dem Bärenhüter einen Sechspfenniger zum Lohn nehmen, und seine Affen zur Hölle treiben.

39 William Warburton: *Works of Shakespear* (Anm. 20), S. 15; Christoph Martin Wieland: *Gesammelte Schriften* (Anm. 35), S. 13 f.

40 Norbert Greiner: *Much Ado* (Anm. 35), II.1.30-43.

Bei Shakespeare folgt ein längerer Dialog mit frechen Antworten Beatricens, die auch schon Warburton getilgt hatte. Wieland merkt an: »Auf diesen dummen und brutalen Einfall folgen ein paar noch ärgere, die wir auslassen. Dr. Warburton erklärt sie billig für gottlosen Unsinn, dessen Shakespear unfähig war, und den irgend ein wiziger Schauspieler eingeflikt habe; eine Freyheit, deren sich diese Herren öfters mit den Werken unsers Autors genommen haben sollen.«<sup>41</sup>

Es folgen weitere ähnliche Bemerkungen, etwa zu »einem Wortspiel, das in der Uebersezung verlohren geht«, oder über »[e]in jämmerliches Wortspiel«.<sup>42</sup>

5. Beispiel: Ernsthaften Anstoß nimmt Wieland an einem Gespräch zwischen den Damen im Haus des Gouverneurs.<sup>43</sup> Man begutachtet und lobt das Brautkleid Heros und kommt auf die Ehe zu sprechen. Die Braut, Hero, gesteht, dass ihr Herz schwer sei; ihre Zofe erinnert daran, dass es ihr noch schwerer vorkommen wird durch das Gewicht des auf ihr liegenden Gatten.<sup>44</sup> Beatrice tritt in melancholischer Stimmung hinzu; Margaret möchte sie mit einem fröhlichen Volkslied aufheitern; es heißt *Light o'ove*, auf deutsch etwa »Leicht in der Liebe«. Die anderen sollen singen, sie werde dazu tanzen. Zum Tanzen braucht man in der Regel leichte Füße, beziehungsweise Fersen (»heels«, Z. 41), was Beatrice, nicht auf Heiterkeit gestimmt, zu einer bitteren Pointe veranlasst, mit der sie Margarets anzügliche Wortspielerei um ein weiteres Wortspiel verkompliziert.

HERO. God give me joy to wear it, for my heart is exceeding heavy.

MARGARET. 'Twill be heavier soon by the weight of a man.

HERO. Fie upon thee, art not asham'd?

MARGARET. Of what, lady? of speaking honorably? is not marriage honorable in a beggar? [...] is there any harm in the heavier for a Husband? none, I think, an it be the right Husband and the right wife. [...] *Enter Beatrice.*

HERO. Good morrow, coz. [...]

BEATRICE. I am out of all other tune, methinks.

41 William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), S. 16; Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35), S. 14.

42 Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35), S. 26, 44.

43 In modernen Ausgaben III.4.23-44; in der Ausgabe Warburtons und in Wielands Übersetzung III.6.

44 William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), S. 47. Ab dem Auftritt Beatricens bei William Warburton und Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35), III.7.

MARGARET. Clap us into *Light o' love*; that goes without a burden; do you sing it, and I'll dance it.

BEATRICE. Yes, *Light o' love* with your heels; then if your husband have stables enough, you'll look he shall lack no barns.

MARGARET. O illegitimate construction!<sup>45</sup>

Sie spielt damit an auf die Gymnastik einer Liebesnacht: Margaret möge doch darauf achten, dass sie mit ihren Fersen ihrem Mann die Liebe erleichtert; das festige seine Stehkraft (»stables«, deutsch: »Ställe« und »Standfestigkeit«) und schenke ihnen genügend Kinder (»barnes«, deutsch: »Scheunen« und »Kinder«). Diese Wortverdrehung geht selbst der frivolen Zofe zu weit; sie weist sie als unzulässige Interpretation ihres unschuldigen Tanzangebots zurück.

Zurück weist sie auch Wieland. Er streicht diese ganze Passage und erläutert: »[...] Margrethe füllt indessen diese kleine Scene mit grossen Lobeserhebungen des Brautkleids, und mit etlichen etwas freyen Scherzen und Wortspielen aus, die vollkommen in dem Character einer impertinenten alten Kammerjungfer sind.«<sup>46</sup>

Schließlich gibt Wieland auf: »Man muß hier sowol einige zweydeutige Scherze, wozu Jungfer Gretchen Anlas giebt, als einen kleinen Monolog des Sr. Benedict, worinn er über seine Liebe mit sich selbst lustig macht, auslassen, weil es unmöglich, sie in irgend eine Sprache zu übersetzen.«<sup>47</sup>

Immer wieder sind es die Wortspiele, die Wieland Probleme bereiten, und wiederholt nimmt er Anstoß an sexuellen Anspielungen. Insgesamt lassen sich seine kritischen Bemerkungen auf fünf Bereiche eingrenzen: die Verstöße gegen die Wohlanständigkeit; das Unlogisch-Irrationale; die gegen den aufklärerischen Sprachstil als schwülstig empfundene Metaphorik und Bildersprache; die Wort- und Witzspiele, die den guten Geschmack in moralischer und stilistischer Hinsicht verletzen; und schließlich das Ineinander von Hoch und Niedrig, von Ernst und Spaß. Mit solchen Anmerkungen blieb Wieland dann doch ein Kind seiner Zeit, beeinflusst von deren sich nur zögerlich verflüchtigenden Normen.<sup>48</sup>

Soweit das allgemeine Urteil. Aber hier gilt es zu differenzieren. Das Urteil Urs Helmsdorfers über »Wielands altjüngferliche Reaktion auf alles [...], was nur entfernt mit dem Geschlecht zu tun hat«,<sup>49</sup> erscheint mir

45 William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), S. 47.

46 Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35), S. 41.

47 Ebd., S. 64 f.

48 Norbert Greiner: Die Anfänge des deutschen »Regietheaters« (Anm. 11), S. 235 f.

49 Urs Helmsdorfer: Wielands deutscher Shakespear (Anm. 25), S. 67.

unangemessen. Vorbehalte gegen Wortspiele und sexuelle Anspielungen werden nur geäußert, wenn sie das stilistische Dekor verletzten, das unter dem Gesichtspunkt des Schicklichen und Angemessenen den Ständen und Situationen klar definierte Stillagen zuwies. Es geht Wieland nicht grundsätzlich um allgemeine bürgerliche Normen des Schicklichen.

An vielen weiteren Stellen hat Wieland nicht ausgelassen, kommentiert und gemäkelt, sondern ist eng am Original geblieben. Es geht ihm in der Regel um Stilkonsistenz. Nur in Kontexten, die nicht einschlägig komisch sind, oder bei Figuren, die nicht erkennbar in der Tradition komischer Figuren stehen, mehren sich Eingriffe oder distanzierende Kommentare. Ein genauerer Blick auf die Übersetzung der Komödien zeigt, dass komische Elemente in eindeutig komischen Kontexten, besonders als Signatur komischer Figuren, akzeptiert und meist kongenial übersetzt werden. Wielands übersetzerischer Umgang mit den verschiedenen Spielarten der Komik ist weder durch ein prinzipiell wirkendes Geschmacksdiktat, noch durch eine selbstauferlegte Übersetzerzensur von vornherein tabuisiert. Im Gegenteil zeigt sich der erste deutsche Übersetzer Shakespeares in manchem viel unvoreingenommener als sein berühmterer Nachfolger August Wilhelm Schlegel. Verglichen mit diesem hat Wieland nicht mehr ausgelassen. Auch Schlegel legte sich seinen Shakespeare so zurecht, wie es sein romantisches Weltbild und Kunstverständnis haben wollte: Bei der Übersetzung des *Romeo* strich Schlegel mehr, als es Wieland je gewagt hätte, und zwar in eben diesem Bereich des sexuell konnotierten Wortspiels.<sup>50</sup>

Im Gegenteil. Bei der Übersetzung einer von vornherein als ›Clown‹ ausgewiesenen Figur ist gar nichts von Einwänden zu spüren. Ein Vergleich der Wieland'schen und der Schlegel'schen Übersetzungen von Bottom, dem Weber, im *Sommernachtstraum* und Launcelot Gobbo im *Kaufmann von Venedig* hat ergeben, dass beide Übersetzer an solchen Figuren wenig bis gar nichts ändern oder anmerken, dass aber Wieland sich »in manchem viel unvoreingenommener als sein berühmter Nachfolger Schlegel« zeigte, sowohl was die komischen Mittel als auch die sexuellen Anspielungen betraf.<sup>51</sup> In manchem war Wieland geschmeidiger als Schlegel. Und anhand von Bottom ließe sich zeigen, wie umfangreich und wörtlich Schlegel auf

50 Vgl. Klaus Bartschlagler: Shakespeares Wortspiele als Problem einer deutschen Shakespeare-Edition. In: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West (1975), S. 93-108, hier S. 104-108.

51 Vgl. Norbert Greiner: Fools in Translation. Komische Figuren Shakespeares in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts. In: Thorsten Unger, Brigitte Schulze, Horst Turk (Hg.): *Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen 1995, S. 193-208, hier S. 208.

Wieland zurückgriff. Das ist kein Vorwurf gegen Schlegel, sondern ein Lob für Wieland.

Am Ende steht ein überragendes Übersetzungswerk, das an Vollständigkeit und versuchter Genauigkeit weit über alles hinausgeht, was bis dahin an übersetzerischen Versuchen vorlag – eine Pioniertat, die in die deutsche Klassik und Romantik hineinwirkte und trotz aller zum Teil heftigen Kritik die Grundlage schuf für eine Shakespeare-Begeisterung in Deutschland, ja, für eine Identifikation Shakespeares mit dem sogenannten deutschen Geist, der die Geschichte der deutschen Literatur bis zum heutigen Tag geprägt hat. Der Shakespeare der Stürmer und Dränger ist Wielands Shakespeare, so sehr diese ihn auch als hausbacken ablehnten; Wilhelm Meisters Shakespeare ist Wielands Shakespeare, wenn wir Johann Joachim Eschenburg und Wieland zusammen sehen; Schlegels Shakespeare ist Wielands Shakespeare in erheblichem Umfang verpflichtet. Der deutschen Sprache hat Wieland etwa 450 neue Wörter hinzugefügt.<sup>52</sup> Der deutschen Literatur hat er, wenigstens in *Ein St. Johannis Nachts-Traum*, den geschmeidigen Shakespeare'schen Blankvers erschlossen, in dem Lessing seinen *Nathan* schreiben wird.

Zunächst wollte die Kritik diese Leistung nicht wahrhaben. Die konservativen Kritiker hatten ohnehin nichts mit Shakespeare im Sinn. Die fortschrittlichen Stürmer und Dränger ihrerseits hatten Wieland und dessen aufklärerische Moderation bereits weit hinter sich gelassen. Ihnen ging Wieland nicht weit genug; das, was sie als Shakespeares ›Natur‹ begriffen, schien ihnen unbändiger zu sein. Aber der weitsichtige Lessing fand zu einem ausgewogenen Urteil, voll des Lobes.

Kurz nach dem Erscheinen des letzten Bandes der Wieland'schen Übersetzung kommt Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* wiederholt auf Shakespeare zu sprechen und verrät eine gute Kenntnis der Shakespeare'schen Dramen. Beispielhaft ist der im 11. und 12. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* vorgenommene Vergleich zwischen Voltaires Tragödie *Semiramis*, einem seiner großen Bühnenerfolge, in der als unerhörtes Ereignis erstmals in der französischen Theatergeschichte ein Geist auftrat, und Shakespeares *Hamlet*. Lessing rechtfertigt grundsätzlich den Auftritt eines Geistes. Sein Argument ist deshalb interessant, weil er es wiederum nicht mit einem Regelkanon begründet, sondern mit der erzielten Wirkung, der sich auch ein aufgeklärtes Publikum nicht entziehen kann: »[...] so

52 Sabine Kob: Wielands Shakespeare-Übersetzung. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u. a. 2000, S. 182-184; unter Bezug auf Kyöti Itkonen: Die Shakespeare-Übersetzung Wielands (1762-1766): Ein Beitrag zur Erforschung englisch-deutscher Lehnbeziehungen. Jyväskylä 1971.

mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was *er* will«. <sup>53</sup> Er – das ist der Dramatiker. Allerdings gelinge es Voltaire nicht, so fährt Lessing fort, das Publikum von seiner Geisterfigur zu überzeugen. Man merke Voltaires Geist an, dass sein Autor dessen Erscheinung für ein Wunder hält und dass er ihn lediglich als ein Sprachrohr der höchsten Macht verwende. »Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine [...]. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person [...]; es erweckt Schauer, aber auch Mitleid«. <sup>54</sup> Der Geist von Hamlets Vater zeige ganz natürliche Empfindungen, sein Auftritt wirke als eine natürliche Begebenheit. »Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer«. <sup>55</sup> Und dieses poetische Denken nötige dem Publikum die Perspektive des Dramatikers auf. Daher steht Shakespeare fast allein, wenn es um die Frage geht, wer die tragische Wirkung erziele: »Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire tat gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus – lächerlich«. <sup>56</sup> Es ist gut zu erkennen, wie hier unter dem Begriff des Poetischen mit Blick auf die erzielte ästhetische Wirkung argumentiert wird und wie die Konzepte der Natur und des Genies auszulegen sind. Aber das ist dann schon eine Reaktion auf Wieland und ein Beleg seiner Wirkung.

Im 15. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* setzte sich Lessing mit den Kritikern der Wieland'schen Übersetzung auseinander:

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. – Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu verteidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern, weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben

53 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (Anm. 13), 11. Stück, S. 281-285, hier S. 283.

54 Ebd., 12. Stück, S. 285-289, hier S. 285.

55 Ebd.

56 Ebd., 11. Stück, S. 281-285, hier S. 283.

hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer, als Herr Wieland, würde in der Eil' noch öfter verstoßen, und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die er uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen er sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.<sup>57</sup>

Die weitere Entwicklung verläuft weitgehend im Zeichen Shakespeares. Auch der französische Geschmack orientierte sich zunehmend an Shakespeare und an der englischen Literatur im Allgemeinen, bei aller Berühmtheit sah auch Voltaire seinen Einfluss geringer werden. Die sehr frühen französischen Übersetzungen vornehmlich der Tragödien und Historien hatten Shakespeare bereits zum Thema der literarischen Salons in Paris gemacht,<sup>58</sup> Bühnenbearbeitungen von Jean-François Ducis sorgten ab 1769 mit 489 Aufführungen für großes Aufsehen in Frankreich<sup>59</sup> und wurden in der Folge ins Italienische, Spanische, Holländische und weitere Sprachen übersetzt. Vollendet war der vorläufige Siegeszug Shakespeares auf dem Kontinent, als Pierre Prime Félicien Le Tourneur die zwischen 1776 und 1783 verfassten zwanzig Bände seiner französischen Gesamtübersetzung dem französischen Königshaus widmen durfte, womit er guten Lohn und großes Ansehen erwarb.<sup>60</sup> Gegen diesen von ihm ursprünglich eingeleiteten Erfolg Shakespeares in Frankreich wandte sich Voltaire nunmehr polemisch, allerdings ohne großen Erfolg. In seinem anonym veröffentlichten *Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais* versucht er, mit einer ebenso witzigen wie boshaften Inhaltsparaphrase des *Hamlet*, die alle als ›Fehler‹ geltenden Eigenheiten des Textes besonders hervorhebt, das Werk in seiner ›Geschmacklosigkeit‹ bloßzustellen. Voltaire geht dabei so weit, dass er, der anonyme Verfasser des *Appel*, auf die frühe Übersetzung des Monologs durch einen gewissen »Voltaire« hinweist und seiner

57 Ebd., 15. Stück, S. 298-303, hier S. 300 f.

58 Romy Heylen: Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets. London, New York 1993, S. 27.

59 Jürgen von Stackelberg: Hamlet als bürgerliches Trauerspiel. Ideologiekritische Anmerkungen zur ersten französischen Shakespeare-Bearbeitung von Jean-François Ducis. In: Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3 (1979), S. 122-133, hier S. 122.

60 Pierre Le Tourneur: Shakespeare traduit de l'Anglois. Paris 1776-1783. Vgl. Thomas R. Lounsbury: Shakespeare and Voltaire. New York 1973, S. 331 f.

früheren, adaptierenden Übersetzung eine wörtliche Übersetzung entgegenstellt, die die ›Geschmacklosigkeiten‹ belegen soll.<sup>61</sup>

In Deutschland folgten auf Wieland weitere Übersetzungen des Gesamtwerks: Zwischen 1775 und 1777 erschien Eschenburgs Übersetzung in Zürich, die auf größere Resonanz stieß. Diesem Gelehrten, der sich mit anderen Interessen dem Shakespeare'schen Werk zuwandte, standen indes gleich mehrere und bessere englische Ausgaben, bessere Wörterbücher und umfangreichere Literatur zur Verfügung, vor allem aber konnte er auf Wieland zurückgreifen. Shakespeare brauchte nicht mehr entschuldigt oder gönnerhaft befürwortet zu werden; er wurde zum Modell einer sich zu ihm bekennenden dichterischen Jugend. Wenige Jahre nach Wielands Übersetzung, zum Namenstag Wilhelms am 14. Oktober 1771, ruft Goethe ihn an als »Schäkespear, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest ich könnte nirgend leben als mit dir« und weist in seinem imaginierten gemeinsamen Leben Shakespeare die Hauptrolle, sich selbst eine Nebenrolle zu. Die Regelhaftigkeit steht nicht mehr zu Gebote. Jetzt gilt ihm: »Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schäkespears Menschen«. <sup>62</sup> Und ist sein *Wilhelm Meister* nicht ein glaubwürdiges Bekenntnis zu diesem *Master William*?

Goethe befreite sich bald von diesem geistigen Übervater. Nicht so sein problematischer Freund aus den Straßburger Studienjahren, Jakob Michael Reinhold Lenz, der auch eine, wenn auch klägliche, Weimarer Geschichte hat. Lenzens Schrift *Anmerkungen zum Theater* eröffnete ein neues Kapitel der deutschen Shakespeare-Rezeption. Hatte Lessing im Zeichen Shakespeares mit wirkungsästhetischen Argumenten gegen die klassizistische Tragödie argumentiert und sich dabei auf Aristoteles berufen, verwirft Lenz jegliche Regelhaftigkeit. Shakespeare ist ihm das Genie schlechthin, das sich seine eigenen Regeln setzt.<sup>63</sup> Und Lenz gewinnt dem Begriff der Natur eine neue Dimension ab: Natur wurde für ihn gleichbedeutend mit einer gesellschaftlichen Position, einem bestimmten sozialen Bereich und einer solidarischen Stellungnahme dazu. Der Weg zur Natur wurde für

61 Vgl. Norbert Greiner, Felix Sprang: Europäische Shakespeare-Übersetzungen (Anm. 1), S. 2455.

62 Johann Wolfgang Goethe: Zum Schäkespears Tag. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens [Münchner Ausgabe, im Folgenden: MA]. Hg. v. Karl Richter, Norbert Miller u. a. Bd. 1.2: Der junge Goethe 1757-1775. Hg. v. Gerhard Sauder. München 1987, S. 411-417, hier S. 413.

63 Die folgenden Ausführungen zu Lenz entnehme ich in weitgehend wörtlicher Wiedergabe Norbert Greiner: Shakespeare im Schatten der Klassik. In: Shakespeare Jahrbuch 141 (2005), S. 81-97, hier S. 83-85.

ihn der Weg zu den ›kleinen Leuten‹, die er für das wirkliche Volk hielt. Das war nicht nur neu, das war auch störend. Darin ist die programmatische Grundlage der nun wiederum neuen Dramatik des Sturm und Drang zu erkennen.

Ihm, Lenz, bescheinigte Goethe die größte kongeniale Nähe zu Shakespeare, zumindest wenn es galt, dessen Sprachkunst nachzuahmen. Goethe beschreibt aus der Erinnerung sehr eindrücklich, wie man bestrebt war, ähnlich der früher gefälligen Bibelfestigkeit nun eine ShakespeaREFestigkeit zu bekunden, wie man in den Straßburger Gesprächen oder bei ausgedehnten Wanderungen in den Vogesen die Redestile der Shakespeare'schen Figuren nachahmte, »an seinen Quibbles die größte Freude« hatte und »durch Übersetzung derselben, ja durch originalen Mutwillen mit ihm« wetteiferte. Hier ist das Wortspiel ein Stilideal. Goethe betonte: »Hierzu trug nicht wenig bei, daß ich ihn vor allen mit großem Enthusiasmus ergriffen hatte«. <sup>64</sup> Nur einem konnte Goethe bei den Wortspielereien das Wasser nicht reichen, dem Stürmer und Dränger Lenz:

Für seine Sinnesart wüßte ich nur das englische Wort whimsical, welches, wie das Wörterbuch ausweist, gar manche Seltsamkeiten in einem Begriff zusammenfaßt. Niemand war vielleicht eben deswegen fähiger als er, die Ausschweifungen und Auswüchse des Shakespeareschen Genies zu empfinden und nachzubilden. [...] er weiß sich die Rüstung oder vielmehr die Possenjacke seines Vorgängers so gut anzupassen, sich seinen Gebärden so humoristisch gleichzustellen, daß er demjenigen, den solche Dinge anmuteten, gewiß Beifall abgewann. Die Absurditäten der Clowns machten besonders unsere ganze Glückseligkeit, und wir priesen Lenzen als einen begünstigten Menschen [...]. <sup>65</sup>

Nur wenige Jahre nach Vollendung der Wieland'schen Übersetzung war diesen jungen Männern Shakespeare nicht mehr nur ein artiges Bildungserlebnis im herkömmlichen Sinn, sondern bedeutete die Entdeckung einer Lebenshaltung, deren sprachlichen Ausdrucksformen man bei den Wanderungen nacheiferte. ›In der Natur‹ wurde Shakespeare ›als Natur‹ erlebt.

Für Schiller wurde er später in anderer Hinsicht zum prägenden Modell. Sein *Wallenstein* wurde zur Eröffnung des umgebauten Weimarer Hoftheaters 1798/99 uraufgeführt. Dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller

64 Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: MA 16, S. 527.

65 Ebd., S. 528.

ist zu entnehmen, wie sehr Schiller bei seiner Entdeckung des ›Historischen‹ als dramatischem Spielraum von Shakespeare beeinflusst war.<sup>66</sup>

Wieland ging in Weimar neue Wege. Aber er durfte die Entwicklung, die seine Pioniertat nahm, aus nächster Nähe erleben. Wir dürfen ihn gern als den Vater des ›deutschen‹ Shakespeare betrachten.

66 Vgl. Norbert Greiner: Wallensteins Ahnen – Shakespeare, Schiller und das Historische als dramatischer Spielraum. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 54 (2010), S. 689-705.